وزارة التـــعليم العـــــالي والبـــحث العـــــلمي
جـــــامعة محـــــمد خيـــضر بســـكرة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم العلوم الإنسانية
شعبة علوم الإعلام والاتصال

الخـطاب الديـني في السيـنما الإيـرانية والأمـريكية
دراسـة تحليـلية مقـارنة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث L M D في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: إعلام واتصال

إعـــداد الطـالب:
صـــابر بقـــور

تحت إشراف:
أ د. عبيـــدة صبـــطي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
ســامـــية جفـــال	أســـــــتاذ	محـــــمد خيضر -بسكرة	رئيسا
عبيـــدة صبـــطي	أســـــــتاذ	محـــــمد خيضر -بسكرة	مشرفا ومقررا
فاطمة الزهراء ثنيو	أستاذ محاضر- أ-	صالح بوبنيدر قسنطينة3	عضوا مناقشا
منـــــال كبـــور	أستاذ محاضر- أ-	الحـــــاج لخضر- باتنة 1	عضوا مناقشا
نجيـــب بخـــوش	أستاذ محاضر- أ-	محـــــمد خيضر -بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

للأستاذة الدكتورة عبيدة صبطي على كل التوجيهات العلمية السديدة والتسهيلات التي يسَّرت خروج هذا البحث إلى النور؛

إلى الأستاذة المناقشين الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذا العمل؛

إلى كل من قدم مساهمة ذلل بها صعوبات هذا البحث.

شُكراً لكم جميعاً.

مقـــــدمة

مازال يُشكل الدين أحد القضايا الشائكة والمفاهيم المعقدة بالنسبة للعقل الإنساني، ولازالت العلاقة بين ثلاثية الإله والإنسان والطبيعة هاجساً تخطى حدود العلم والمعرفة إلى الفنون على اختلاف أنواعها مما يجسد نزعة إنسانية لا متناهية لفهم هذه العلاقة والإجابة على هذا التساؤل المُلِح، في مُعتركِ الإجابة على هذا السؤال عبرَ احتكاك العقل الإنساني بالدين؛ ظهر الخطابُ الديني باعتباره كل المحاولات الإنسانية المعرفية والفنية وقبلها تلك المرتبطة بالمؤسسات الدينية ورجال الدين لفهم وتفسير مسألة الدين، في اقتراب وابتعاد هذه المحاولات من النصوص الدينية المقدسة بات الخطاب الديني إعادة إنتاج للدين وابتعدت الاجتهادات عن النصوص الأصلية؛ فظلَّ الدين متسامياً متعالياً في اتجاهه العمودي بينما اتخذ الخطاب الديني اتجاهاً عمودياً في تراكمه عبر التاريخ.

التراكمية التاريخية للخطاب الديني واتخاذ السلوك الإنساني بُعداً مؤسساتيا وتصاعد دور الآلة بعد الثورة الصناعية ثم انفجار التكنولوجيا والتقنية وتنامي النزعة المادية والاستهلاكية للحداثة، أخرج الخطاب الديني من ضرب المحاولات الفردية إلى الأيديولوجيات الكبرى التي تنخرط فيها جماعات إنسانية عدة لا يمكنها تفسير وإدراك واقعها الاجتماعي إلا من خلل منظار هذه الأيديولوجيات في عملية لا واعية شديدة التنميط وأكثر نزوعاً لتكون العادة والمنطق، ليصبح بذلك الخطاب الديني قوة بسيكو سوسيولوجية، بمفهوم ميشال فوكو، شديدة التعقيد والتشفير لا يكادُ يُلمح أثرها على المجتمع بكامل أنساقه.

إذ ذاك؛ يتداخل الدين في نزوعه الدائم نحو التسامي والتعالي مع هذه الخطابات الدينية المؤدلجة حتى يُطمس الدين بشكل تام لتحل محله هذه الخطابات التي تتراوح بين الإلحادية والحلولية والشركية والمُفارقية وغيرها من المذاهب والأيديولوجيات، كما ينصهر الخطاب والمنطق والعقل والمعرفة والدين في كُلٍّ واحد ليحيل كل مفهوم منها على الآخر في اضمحلال تامٍ للفروق بينها، وبالتالي تصبح المعرفة الإنسانية بكل أنواعها حتى العلمية منها رهينة هذه الأيديولوجيات، وعلى اعتبار الدين أحد مصادر للمعرفة بل وحتى هناك من يرى أن أصل المعرفة ديني بحت، يصبح طمس الدين طمس موازي للمعرفة بالشكل الذي يمكن أن نقول فيه أن الأيديولوجيا هي ألا تعرف الحقيقة أبداً.

في معرض حديثنا عن التكنولوجيا والتقنية والطابع المؤسساتي للسلوك الإنساني، تظهر السينما كأحد أهم الوسائط الاتصالية والثقافية التي يمكن أن تنتشر من خلالها الأوعية الأيديولوجية، ظلت السينما منذ ظهورها الوسيلة الأكثر قدرة على الاستحواذ على حواس الإنسان وعقله ووجدانه معا، وحتى عندما ظهر التلفزيون بعدها لم يستطع فعل ذلك؛ فمشاهدة التلفاز قد يصاحبها حديث عائلي، أو مكالمة هاتفية أو تردد

على أحد مواقع التواصل الاجتماعي على الهاتف الذكي وغيرها من الأنشطة، تقلُّ هذه الأخيرة لتنعدم في حضرة الفيلم السينمائي أين ينزع المتلقي للسكون والهدوء مستسلماً بشكل تام لما يتعرضُ له.

الشخوص، الطبيعة، الألوان، الوقائع؛ ووجود بأكمله يسحب إلى الشاشة والصورة المتحركة، وعبر الانتقال من العصر الصورة التماثلية إلى عصر الصورة الرقمية ثم الصورة المستحدثة عبر الكومبيوتر، ازدادت المسافة بين نقل السينما للواقع الاجتماعي وصناعة عوالم لا تمت للواقع الإنساني بصِلة، لتتأرجح بذلك الأجناس السينمائية بين الواقعية والفانتازية/ الخيالية وتتعدد الأساليب بين الدراما والميلودراما والتشويق والإثارة والتخويف... أمام مواضيع بمستويات شتى على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتاريخي والديني.

وعليه يصبح الخطاب الديني في السينما أحد أهم أنماط إعادة إنتاج الدين وتداوله، كما تصبح المسافة بين نقل الواقع وبنائه فراغٌ لانتشار الأيديولوجيات وقوة أكبر في تحركها وسيطرتها وقدرتها على تفكيك هوية الفرد والمجتمع وبعث الاضطراب الهوياتي خصوصا إذا تعلق الأمر بالدين الذي يشكل أحد أهم عناصر الهوية على الصعيدين الفردي والاجتماعي، وهنا تتجاوز السينما هدف الترفيه؛ لاسيما عندما تتحول إلى صناعة ضخمة ومؤسسات إنتاج عديدة وأفلام تفوق المئات سنوياً.

وعلى الرغم من أن كل سينمات العالم تحتوي على خطاب ديني؛ سواءً كان تنوله قصدي أو عرضي فلا يكاد يخلو أي فيلم في العالم إلى إشارة أو إيماءة دينية، إلا أن الحديث عن السينما العالمية بمفهوم الاكتساح والانتشار والسيطرة والصناعة يسوقنا بشكل مباشر إلى السينما الأمريكية وتحديدا هوليوود مركز الصناعة السينمائية الأضخم في العالم؛ التي تحولت إلى ثقب أسود ابتلع الوجود بأكمله بتناولها لكل المواضيع حتى باتت عالماً موازيا لهذا الذي نعيشُ فيه، ولعل الخطاب الديني في السينما الأمريكية قد فاق الواقع والمتوقع بتناوله المتعدد لأبعاد الدين؛ وفقاً لمختلف الأساليب والأجناس والأنماط السينمائية، بالشكل الذي يمكن أن نتساءل فيه عن نمط خطابي خاص بتعاطي السينما الأمريكية مع مسألة الدين.

يُحيلنا التأمل المستمر لظاهرة الخطاب الديني في السينما إلى تلكَ الإيرانية؛ التي تتجه هي الأخرى إلى العالمية من خلال الصدى والاهتمام الذي تلقاه في العالم عبر اختلاقها لخط سينمائي يخصها وحدها؛ طورت فيه أسلوب المدرسة الواقعية في التصاق شديد بهويتها الاجتماعية والثقافية، هذه السينما أيضا تفرد حيزا كبيرا لموضوع الدين، حيث يبدو أن النظام الإسلامي للجمهورية الإيرانية قد أثر بشكل كبير على

أطروحات الخطاب الديني فيها، إذ ذاك يسوقنا التعاطي الراسخ للسينما الإيرانية مع سؤال الدين عن التوجهات الأيديولوجية التي يبطنها في مقابل تلك المضمرة في السينما الأمريكية.

وعليه؛ نجد أنفسنا أمام الطرح المُلِح لهذا البحث الذي يستهدف تحليل ومقارنة الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة من الأفلام، ولمعالجة هذا الموضوع قسمنا دراستنا إلى ثمانية فصول؛ فصل منهجي، وفصليين نظريين مكتبيين، وخمسة فصول تطبيقية؛ أربعة منها تحليلية وواحد مقارن نفصلها كالآتي:

تناولنا في **الفصل الأول**؛ الإجراءات المنهجية والنظرية للدراسة في ثلاثة مباحث؛ حيث عرضنا إشكالية الدراسة في المبحث الأول ونوع الدراسة ومنهجها وعينتها في المبحث الثاني والدراسات المشابهة والمنظور الدراسة في المبحث الثالث.

خصصنا **الفصل الثاني** لمفهوم الخطاب الديني الذي فككناه في ثلاثة مباحث؛ وضحنا في الأول منها مفهوم الخطاب وامتداداته في الثقافتين العربية والغربية واستراتيجياته، أما المبحث الثاني فقد وقفنا فيه على مفهوم الدين ونظريات نشأته من المنظورين الإسلامي والغربي وفي المبحث الثالث تناولنا مفهوم الخطاب الديني وخصائصه العامة وتحدياته المعاصرة.

في **الفصل الثالث**؛ تناولنا مفهوم السينما في ثلاثة مباحث؛ خصصنا الأول منها لتأصيل مفهوم السينما وخصائصها ونشأتها وآثارها ووظائفها، أما المبحث الثاني فقد تعرضنا فيه للسينما الإيرانية من خلال تاريخها وتنولها لموضوع الدين ومسألة الرقابة عليها، في حين خصصنا المبحث الثالث للسينما الأمريكية من خلال تناول تاريخها واقتصادياتها.

أما فيما يتعلق **بالفصول الرابع والخامس والسادس والسابع** فقد خصصناها لتحليل عينة الأفلام الإيرانية والأمريكية بما يقابل فصل لكل فيلم؛ كل فصلٍ منها يحتوي على ثلاثة مباحث، نُفكك في الأول الأطروحة الخطابية للفيلم، ونُحلل في الثاني القوى الفاعلة والحجاج الفيلمي ونفسر في الثالث السياق الأيديولوجي للخطاب.

وجاء الفصل الثامن/ الأخير للمقارنة بين الخطابين الدينيين في السينما الإيرانية والأمريكية؛ من خلال عينة الأفلام المحللة والكشف عن نقاط الاقتراب والابتعاد بينها، وهو الفصل الذي قسمناهُ إلى ثلاثة مباحث وفقا لمؤشرات المقارنة التي اعتمدنا فيها على مستويات تحليل الخطاب؛ الأطروحة الخطابية، القوى الفاعلة، الحجاج و السياق الأيديولوجي للخطاب. لنتوصل في الأخير إلى أهم نتائج هذه الدراسة التي أوردناها في خاتمة البحث.

الفصل الأول

الإجراءات المنهجية والنظرية للدراسة

المبحث الأول: إشكالية الدراسة

أولا: موضوع الدراسة

ثانيا: تحديد مفاهيم الدراسة

ثالثا: أسباب الدراسة وأهدافها وأهميتها

المبحث الثاني: نوع الدراسة ومنهجها وعينتها

أولا: نوع الدراسة

ثانيا: منهج الدراسة

ثالثا: أدوات الدراسة

رابعا: مجتمع الدراسة وعينتها

المبحث الثالث: الدراسات المشابهة ومنظور الدراسة

أولا: الدراسات المشابهة

ثانيا: منظور الدراسة

تمهيد

يتناول هذا الفصل الإجراءات المنهجية والنظرية للدراسة، حيث يقدم لموضوعها، أسباب اختياره وأهميته، والأهداف المرجوة من الإجابة عن إشكاليتها. كما يحدد المفاهيم المركزية الثلاث التي تضمنتها الخطاب الديني، السينما الإيرانية، والسينما الأمريكية. ثم ينتقل لتوضيح نوع الدراسة ومنهجها بين تحليل الخطاب والمنهج المقارن، وأدوات الدراسة (تحليل الأطروحة، تحليل القوى الفاعلة، تحليل الحجاج، تحليل السياق). يتناول الفصل أيضا مجتمع الدراسة وعينتها والدراسات المشابهة لها؛ ليركز أخيرا على مدرسة تحليل الخطاب الاجتماعي والإدراكي كمنظور تحليلي لدراسة "الخطاب الديني في السينما الأمريكية والإيرانية".

المبحث الأول: إشكالية الدراسة:

أولا: موضوع الدراسة:

تُشكِّل معرفة الذات الإنسانية مركز اهتمام العقل البشري منذ عهود الفلسفة الأولى وصولا إلى انفصال العلوم عنها ومسيرتها المتواصلة نحو العقلانية، ظلَّ العقل من خلال الفلسفة والعلوم في مواجهة حادة وصراع دائم مع الدين الذي يقدم من خلال الوحي إجابات محددة حول الذات الإنسانية وعلاقاتها المعقدة مع نفسها، مع الله، مع الآخر ثم مع الطبيعة، هذه الإجابات التي لا تحقق اليقين المنشود إلى جانب قيام الديانات السماوية على شق غيبي زاد من حالة الصدام بين العقل الفلسفي والعلمي والطرح الديني وبالتالي صدام العقلاني بالوجداني؛ وتصاعد سؤال العلاقة بين الوحياني والإنساني.

لم يبق الدين ديناً؛ بل أصبح خطاباً دينياً من خلال انخراطه في شبكة العلاقات الاجتماعية والممارسات المنبثقة عنها محققا بذلك (أي الدين) حالة تماهي كلية مع جميع أشكال الحياة الاجتماعية الموجودة والممكنة، وعليه يصبح الخطاب الديني كل محاولات العقل الإنساني في فهم وشرح وتفسير الوحي وغايات ومبررات وجوده والحاجة إليه ودواعي اعتماد الإنسان والمجتمع عليه، لنكون بذلك أمام الدين/ الوحي الإلهي والخطاب الديني الذي يمثل إعادة إنتاج الإنسان لهذا الوحي وفقا لتصورات عقلية وأبعاد وجدانية؛ إذ ذاك يصبح كل ما قيل وكتب بشأن الدين خطابا دينياً .

هذه العملية تمثل انتقالا تاريخيا من الدين إلى الخطاب الديني؛ إلا أن الانتقال هنا لا يعني تجاوز الثاني للأول بل التوزاي الصراعي، يتأتى هذا الوضع ويستمر تاريخيا بفعل القوة فأهم خاصية تجمع الدين

الوحياني الإلهي والخطاب الديني الإنساني (كتجلي للدين في العقل والوجدان وإعادة إنتاجه) مفهوم القوة؛ فالدين يستمر بالقوة و الخطاب الديني كذلك لأننا لا يمكن أن نتجاوز حقيقة أن فهمنا للنص الوحياني المقدس يتم من خلال عقول إنسانية توصف بالعلماء لفهم هذا النص وتبنيه وهنا تتضح قوة الخطاب الديني واستحالة تجاوزه تماما كالدين، لا يمكن هنا الحديث عن أي شكل من أشكال العلاقة بين القوة الإلهية والقوة العقلية الإنسانية لأن الدين ينطلق من الخضوع وطاعة الخالق والعقل بالمفهوم الفلسفي والعلمي يخضع كل شيء للشك والسؤال، وعليه يصبح اليقين/الحقيقة مستحيلا في الدين لوجود الغيب؛ ويؤكد الله سبحانه وتعالى ذلك في منزل تحكيمه في قوله "واعبد ربك حتى يأتيك اليقين"[1] وفي مقابل ذلك يبقى الشك والسؤال في مواجه مستمرة مع أي حالة يقينية بما فيها الدين.

يبدو أن الوحي والعقل يتجهان إلى الاتفاق بشأن استحالة الحقيقة الكاملة /اليقين إلا أنها يستمران في فرض سيطرتهما على الإنسان بالقوة، لذلك يتسم الدين (الوحي) والخطاب(العقل) كمفهومين مستقلين بالسلطة وقدرتهما اللامتناهية على تشكيل وإعادة إنتاج المجتمعات والتحكم فيها من خلال تماسُف واضح بين الدين والخطاب الديني يزداد طرديا في كل محاولة عقلية لفهم الوحي و بالتالي ابتعاد الخطاب الديني عن الدين وضياع الفرد والمجتمع بينهما.

تتعدد وسائل إفراغ الدين في المجتمع لتحقيق الانتشار والذيوع وبما أن هدف الخطاب الديني أن ينتشر ويذيع أيضا تتعدد أدواته أيضا؛ يركز الدين (في الإسلام) على الحالة الوجدانية عبر الإيمان والعبادة حتى يتحقق اليقين ويستند العقل على الشك والسؤال حتى يتحصل عليه؛ إن الشك والسؤال ذو خاصية تفكيكية؛ إذ ذاك يصبح التفكيك منهج عقلي في الخطاب الديني وعليه يصبح التساؤل بشأن البناء بعد التفكيك أهم مخرجات الخطاب الديني.

إن أهم وسائل تبليغ الدين/الوحي في المجتمع اتصالية في الأصل من الكتب السماوية والأنبياء إلى الدعاة والفقهاء والكهنة، تنسحب هذه الوسائل على الخطاب الديني أيضا؛ إلا أن العقل الأداتي ابتكر وسيلة جديدة للتعاطي مع الدين تتمثل في وسائل الإعلام، هذه الأخيرة التي باتت وعاءا كبيرا تنصهر فيه كل الوسائل السابقة لتصبح بذلك أحد أهم المنصات التي يتجلى فيها الخطاب الديني بكل أنواعه ومستوياته؛ إذ

[1]– القرآن الكريم: سورة الحجر ، الآية 99.

ذاك تصبح وسائل الإعلام تجليا للعقل الذي يسعى باستمرار إلى فهم الوحي في صيرورة صراعية تطورية تاريخية لا تتوقف.

يتجلى بذلك الخطاب الديني في الصحف والإذاعات وشاشات التلفزيون والسينما عبر عقول كثيرة، إلا أن السينما حافظت كأحد أقوى وسائل الإعلام والتعبئة والاستقطاب على إبهارها وقدرتها المتزايدة على سحب الواقع والخيال إلى شاشتها وبالتالي صياغة وإفهام العالم للمتلقي بما في ذلك الدين؛ تتجه أغلب الدراسات السينمائية إلى تبني فرضية صناعة السينما للواقع وليس نقله فإذا كانت الأخبار في الصحف والتلفزيون لا تنقل الحقيقة فلماذا تفعل السينما ذات التوجه الترفيهي والنزوع إلى الخيال ذلك، ليست كل السينما خيال فهناك مدارس سينمائية عدة؛ انبعثت من مدارس الفن كالرومانسية والواقعية والسريالية إلا أن كل تيار يتعاطى مع الواقع والخيال من زاوية محددة و عليه لا يصبح الواقع واحدا بل مستويات واقع وتصورات للواقع ولا يصبح الخيال واحدا بل مستويات خيال وتصورات خيالية.

في زمن الأحادية القطبية والعولمة الثقافية، يصبح صعبا أن نتجاوز السينما الأمريكية عند الحديث عن السينما؛ بل أن هناك من يرى أن السينما هي هوليوود، هذه الصناعة الفائقة العابرة للقارات والحدود الجغرافية التي تلج كل بيوت العالم بقصصها المختلفة وزواياها المتعددة من أفلام رعب وخيال علمي،أفلام الحب والحرب أين تتعدد الشخوص الواقعية والخيالية و يصبح الإنسان مستويات أيضا، فهناك الإنسان الآلي والإنسان الذي نصفه آلة ونصفه إنسان وهناك البطل الخارق وهناك الإنسان الوحش وغيرها من المستويات النفسية والاجتماعية والسريالية للإنسان.

لقد تحولت هوليوود إلى صناعة ضخمة واقتصاد مستقل بملايين الأفلام وبلايين الدولارات التي ما فتئت تخضع كل العالم لشاشتها فمن الصعب اليوم أن نجد موضوعا واقعيا أو خياليا لم تتعرض له السينما الأمريكية لقد أعادت السينما إنتاج العالم في أذهان المتلقين؛ وبالتالي من المنطق الحديث عن إعادة إنتاج الدين في السينما عبر خطاب ديني لا يفلت أي جزئية؛ وهو ما يتجلى بوضوح في السينما الأمريكية التي أنتجت كل قصص الأنبياء كان آخرها فيلم نوح (Noah 2014).

وعلى الرغم من بروز أقطاب سينمائية عالمية تسعى في زمن الأمركة إلى منافسة أفلام هوليوود على غرار السينما الهندية (بوليوود) والسينما الروسية والفرنسية والإيطالية والألمانية وحتى المصرية، ظل منافس واحد يتاخم السينما الأمريكية في تناول الخطاب الديني؛ والذي يتمثل في السينما الإيرانية، هذه الأخيرة وعلى

الرغم من نزوعها إلى المدرسة الواقعية في السينما (المدرسة الإيطالية) وخلوها التام من مشاهد الخيال والفانتازيا والعوالم التي يصنعها الحاسوب وفي ظل ممارستها في إطار نظام إسلامي مغلق ومتشدد إلا أنها استطاعت أن تكون المنافس الأول لهوليوود في إنتاج الخطاب الديني باعتراف أمريكا ذاتها بعد حصول الفيلم الإيراني **انفصال** (2011) على الأوسكار كأحسن فيلم أجنبي سنة 2012 إلى جانب حصول الأفلام الإيرانية التي تعالج المجتمع الإيراني الذي يعيش في نطاق دولة إسلامية على العديد من الجوائز في مختلف المهرجانات العالمية؛ وهو ما يزيد من الاعتراف العالمي بهذه السينما ويفرض حضورها القوي في الوسط السينمائي.

يسوقنا الحديث عن الدين في السينما عموما والدين في السينما الأمريكية والإيرانية إلى وجوب التمييز بين السينما الدينية والخطاب الديني في السينما؛ فالسينما الدينية تعيد صياغة الحادثة الدينية كما توردها الكتب المقدسة أو المذاهب الدينية الشائعة أو التاريخ الديني دون تدخل أو تغيير كأن نقول فيلم المسيح عيسى وفقا الرواية التوراتية أو الرواية المسيحية مثلا، كما يكون الدين فيها موضوعا واضحا وصريحا وواحدا على غرار الأفلام التي تتناول السيرة الذاتية للأنبياء كالفيلم العربي **الرسالة** (1977) أو الفيلم الأمريكي **آلام المسيح** (2004) أو الفيلم الإيراني محمد رسول الله (2015).

أما الحديث عن خطاب ديني في السينما –وهو ما تهتم به دراستنا– فيحيلنا على شكل سينمائي معاكس تماما للسينما الدينية حيث لا يصبح الاعتراف بالدين ضروري ولا يكون الاستناد على الكتب السماوية والمذاهب والتاريخ منطلقها الأيديولوجي، كما أن مواضيعها ليست صريحة وواضحة بل شديدة الإيحاء والترميز لدرجة أن المشاهد قد لا يتفطن بالمرة بأن الفيلم يحتوي على أطروحة دينية مدافعة أو مناهضة للدين؛ إن سينما الخطاب الديني؛ سينما مفتوحة على نشاط العقل و بالتالي التشكيك والسؤال والتفكيك في تفاعل متصاعد بين الأفكار والتكنولوجيا وما تتيحه من أطروحات ممكنة.

يعيدنا الخطاب في كل مرة إلى مفهوم القوة والسلطة وكيفية تحكمه في إعادة إنتاج أشكال الحياة الاجتماعية بمختلف مستوياتها وأبعادها، وعلى الرغم من أن **ميشال فوكو** قد دحض إمكانية التعرف على قواعد هذا الخطاب لأنها مجهولة تاريخيا ولا حتى طرق تشكلها، إلا أن **تون فان دايك** قد حسم أمر الخطاب وارتباطه بالسلطة والهيمنة باعتباره تحويل لمسار المعرفة عبر الأيديولوجيا التي تعد أساس الإدراك وتنظيم مواقف الأفراد والجماعات يتم هذا التنظيم الاجتماعي والتحكم في الإدراك بواسطة الخطاب عبر نماذج اصطلح عليها **فان دايك** بالنماذج الفوقية أو النماذج الإدراكية التي يتم من خلالها نمذجة المواضيع والرسائل

والنصوص بطريقة تضبط الإدراك المطلوب من قبل الوعي وفقا لإيقاع محدد؛ وبالتالي تحقيق التحكم والسيطرة على الظاهرة وإدراك/وعي العقل لها/بها في آن واحد.

يمكن إسقاط رؤية **فان دايك** على الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية عبر الكشف على الأطروحات الأيديولوجية التي تتناولها والنماذج الإدراكية التي تسعى لبنائها بهدف تحقيق إيقاع محدد من الوعي والإدراك بالظاهرة الدينية وبالتالي بلوغ الفهم والإفهام لدى المتلقي؛ وهو ما يعتبر الغاية العليا التي ينشدها الخطاب وعليه تروم هذه الدراسة إلى الإجابة على هذا التساؤل الرئيس: **ما هي الأيديولوجيا الكامنة في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المختارة وما الفرق بينهما ؟ وما هي النماذج الإدراكية التي يُنتجها الخطابين ؟**

وللإجابة على هذه الإشكالية نفككها إلى التساؤلات الفرعية الآتية:

1. ما هي أطروحات الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية وما الفرق بينها؟
2. ما هي صفات وأدوار القوى الفاعلة في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية وما الفرق بينهما؟
3. ما هي البنية الحجاجية للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية وما الفرق بينهما؟
4. ما هي سياقات الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية وما الفرق بينهما؟
5. ما هي النماذج الإدراكية التي يبنيها الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية و ما الفرق بينهما؟

ثانيا: تحديد مفاهيم الدراسة:

تحتوي هذه الدراسة على ثلاثة مفاهيم أساسية؛ كل مفهوم يتركب من مصطلحين، وسنركز في تحديدنا وضبطنا لهذه المفاهيم على تصورنا لهذه المتغيرات انطلاقا من الإشكال الذي يجمعها وهو ما يفرض رؤية محددة لهذه المفاهيم تلازمها طيلة مسار الدراسة، لتصبح بذلك مفاهيما إجرائية ترتكز عليها سيرورة العملية البحثية، علماً أن هذه المفاهيم قد تم تفصيلها حسب ما ورد في الأدبيات العلمية في فصلين توثيقيين كاملين:

1. **الخطاب الديني:** نَقصدُ بالخطاب الديني في هذه الدراسة؛ الأطروحات الدينية المنبثقة عن أيديولوجيا معنية أو تصورات محددة حول الدين، يتم بناؤها وفق آليات حجاجية محددة، بهدف

نمذجة الدين إدراكيا وفقا لتصورات تخدم أصحاب هذه الأيديولوجيات المهيمنة، وبالتالي إعادة إنتاج علاقة الدين بالفرد والمجتمع على جميع المستويات خاصة على مستوى الوعي بالدين.

2. **السينما الإيرانية:** نقصدُ بالسينما الإيرانية في هذه الدراسة؛ السينما التي تنتج على مستوى الحيز الجغرافي للجمهورية الإسلامية الإيرانية، لتتجاوز هذا الحيز إلى المتلقي العالمي، كما تتخذ هذه السينما من الدين خطابا ضمنيا أساسيا لها عبر إدماجه في جملة من المواضيع المتعلقة بالواقع الاجتماعي الإيراني.
3. **السينما الأمريكية:** نقصدُ بالسينما الأمريكية في هذه الدراسة؛ الصناعة السينمائية الأمريكية التي تشرف عليها مؤسسات الإنتاج السينمائي في هوليود، الموجهة للتلقي العالمي من خلال إعادة إنتاج الدين في أطروحات توافق نمط الإنتاج السينمائي الأميركي من رعب وإثارة وخيال وغيرها من الأنماط التي تتجه في خطابها إلى العولمة الثقافية للقيم الأمريكية العالمية وليس الواقع الأمريكي الحقيقي.

ثالثا: أسباب الدراسة وأهدافها وأهميتها:

أ. أسباب اختيار موضوع الدراسة:

1. تزايد الاهتمام بالدين موضوعا وخطابا في السينما العالمية لاسيما؛ السينما الإيرانية والأمريكية.
2. تزايد الاهتمام بالسينما وخطاب الصورة في مقابل تراجع المدون والمكتوب.
3. تزايد موجة الإلحاد في العالم وتشكل مفهوم آخر للدين عبر وسائل الإعلام وفي مقدمتها السينما.
4. تصاعد خطاب الكراهية في العالم وما ينتج عنه من ممارسات عنيفة والسعي المتواصل لربطها بالخطاب الديني.[1]
5. إثبات الدراسات الإعلامية العربية المتعددة لتعمد تشويه صورة الإسلام والمسلمين في السينما الأمريكية؛ وعدم خروج هذه الدراسات من معالجة صورة الإسلام إلى صورة الدين في مفهومه العام.

ب. أهداف الدراسة:

1. معرفة أطروحات الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية في بعدها واقترابها من الدين.
2. الكشف عن البنية الحجاجية للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية والفروق القائمة بينهما.

[1]– أحد انعكاسات خطاب الكراهية والحقد الديني الهجوم المسلح الأخير على مسجد نيوزيلندا؛ أين قتل إرهابي أسترالي 50 مسلما أثناء أدائهم لصلاة الفجر بالمسجد بإطلاق النار عليهم وبث العملية في فيديو مباشر على حسابه على أحد منصات مواقع التواصل الاجتماعي.

3. فهم طرق تشكيل الوعي بالدين عبر الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية والنماذج الإدراكية التي تحكم هذا الوعي.
4. تبيان الأيديولوجيا الكامنة في الخطاب الديني من خلال السينما الإيرانية والأمريكية ونقاط التلاقي والتباعد بينهما.

ج.أهمية الدراسة:

1. جدة الدراسة من حيث خروجها من حقل البحث عن صورة الإسلام والمسلمين في وسائل الإعلام (micro level) إلى البحث في الخطاب الديني وبالتالي الدين في مفهومه الواسع (Macro level).

2. قلة الدراسات الإعلامية العربية التي اشتغلت وفق منهج تحليل الخطاب وبالتالي التأسيس لنمط جديد من البحوث الإعلامية في تحليل الخطاب الإعلامي عموما والسينمائي تحديدا.

3. ندرة النماذج العلمية التي تؤسس لنماذج جزئية في الخطاب السينمائي وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة عبر استهدافها للكشف على النماذج الإدراكية التي يتم بناؤها في الخطاب الفيلمي للتحكم في الوعي بالظاهرة الدينية.

المبحث الثاني: نوع الدراسة، منهجها وعينتها:

أولا: نوع الدراسة:

تقعُ هذه الدراسة ضمن نطاق **البحوث الكيفية التحليلية** التي تستهدف الفهم العميق للظاهرة والإحاطة بها في حدود عينة الدراسة، وتتحد خطوات المبحوث الكيفية عموما فيما يأتي[1]:

- تحديد مجالات الموضوعات الرئيسة.
- تحليل المجموعة الفرعية للبيانات.
- كتابة الفئات التصنيفية.
- إعادة تحليل البيانات؛ تحليل بيانات إضافية.
- تدوين الملاحظات في الفئات الموجزة.

[1]– شارلين هس بيبر وباتريشيا ليفي، ترجمة هناء الجوهري: **البحوث الكيفية في العلوم الاجتماعية**، المركز القومي للترجمة، 2011، ص 47.

- تنقيح فئات التصنيف؛ تأليف فئات عامة ذات طبيعة وشاملة.
- تفسير المضمون.
- العرض النهائي.

ثانيا: منهج الدراسة:

وردَ في معجم المعاني الجامع لفظ مَنهَج: (اسم)، الجمع: مَناهِجُ و مَناهيجُ، مَنْهَج / مِنْهَج، مِنْهاج ، طريق واضح، منهاج؛ وسيلة محدّدة توصِّل إلى غاية معيَّنة. والمنهج العلميّ: خُطَّة منظّمة لعدَّة عمليّات ذهنيَّة أو حسيَّة بُغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها. و مناهج التَّعليم : برامج الدِّراسة ، وسائله وطرقه وأساليبه.[1]وعلى مستوى ملموس أكثر؛ فإن كلمة منهج يمكن إرجاعها إلى طريقة تصور وتنظيم البحث، ينص المنهج إذن على كيفية تصور وتخطيط العمل حول موضوع دراسة ما، إنه يتدخل بطريقة أكثر أول أقل إلحاحا، بأكثر أو أقل دقة في كل مراحل البحث.[2]

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على منهجي **تحليل الخطاب والمنهج المقارن**؛ ويعرّف **جورج مونان** تحليل الخطاب بأنّه: كلّ تقنية تسعى إلى التّأسيس العام والشكلي للرّوابط الموجودة بين الوحدات اللّغوية للخطاب المنطوق أو المكتوب، في مستوى أعلى من مستوى الجملة.[3] كما يعرفه **محمد شومان** بأنه : منهج الكشف عن الوظائف الفكرية (إنتاج و تكوين الأفكار) و وظيفة تصوير العلاقات الاجتماعية و الهويات الاجتماعية.[4]

يتوجب هنا التوضيح بأنه لا يوجد منهج واحد لتحليل الخطاب بل مناهج متعددة وفقا لمستويات الخطاب الثلاثة: المستوى التركيبي (النحوي) والمستوى الدلالي والمستوى التداولي؛ بالنسبة للمستوى التركيبي يقف تحليل الخطاب عند بنية الجملة ونسقها الداخلي والقواعد والمعايير اللغوية/ اللسانية التي تدل على نوع العلاقة الوظيفية التي تربط الكلمات أو المفردات داخل التركيب، وقد تجاوزنا هذا المستوى في تحليل الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية لأن عينة التحليل تتمثل في أفلام بلغات أجنبية (فارسية

---

[1]– أنظر التعريف اللغوي للمنهج في قاموس المعاني الجامع: www.almaany.com ، تاريخ التصفح: 06/ 06/ 2019.

[2]– موريس أنجرس: **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، دار القصبة للنشر، الطبعة الثانية، الجزائر، 2006، ص 99.

[3]– أنظر عمر بلخير: الخطاب و بعض مناهج تحليله: www. omarbelkheir.wordpress.com ، تاريخ التصفح: 06/ 06/ 2019.

[4]– محمد شومان: **تحليل الخطاب الإعلامي (أطر نظرية ونماذج تطبيقية)**، الدار المصرية اللبنانية، مصر،2007، ص 37.

وإنجليزية) وبالتالي ضرورة الاعتماد على الترجمة وليس على النص الأصلي مما يحول دون إمكانية الاشتغال النحوي على اللغتين الفارسية والإنجليزية؛ إضافة إلى عدم استهداف الدراسة للخوض للحقل اللساني الذي يعد اختصاصا مستقلا في اللغويات.

أما المستوى الثاني فيعنى بتحليل الدلالة أو ما يسمى بمنهج التحليل السيميولوجي ؛ الذي يسعى إلى تعقب معاني العلامات في الخطاب ودلالاتها الظاهرة والضمنية، ويجب الإشارة إلى أن هذه الدراسة لا تبغي التأويل ولا تعتبره هدفها المنشود قط لأنها تستهدف الكشف عن **الأيديولوجيا** الكامنة في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية عبر تفكيك سياقاتها واستخراج نماذجها الإدراكية والبنية الحجاجية التي تستند عليها، إن هذه النماذج هي التي تتحكم في الفهم والتأويل بل وتعد شرطا لإنتاجه وتحققه بالمعنى الخطابي لذلك يُصطلح عليها بالنماذج الفوقية لأنها تتجاوز تراسندنتاليا[1] التأويل وتسيطر عليه؛ وهو الطرح الذي يؤيده **ميشال فوكو** في رفضه المطلق لتأويل الخطاب باعتباره منتجا للمعنى ومتحكما فيه بالقوة بل يتجاوز إنتاج المعنى إلى إنتاج الفاعلين والمجتمع برمته.

إذ ذاك؛ يبقى أمامنا المستوى التداولي في تحليل الخطاب وهو ما ترومه هذه الدراسة ولكن قبل ذلك ما هي التداولية؟

ترى **فرونسواز ريكاناتي وماري ديلر** أن **التداولية** هي المبحث الذي يدرس استخدام اللغة داخل الخطابات والسمات المميزة التي تؤسس وجهته الخطابية في صلب اللغة.[2] وتقوم التداولية في جوهرها على رفض ثنائية : (اللغة / الكلام) التي نادى بها رائد اللسانيات الحديثة **دي سوسير** القائلة: بان اللغة وحدها دون الكلام هي الجديرة بالدراسة العلمية .. وعلى ذلك فان التداولية تعنى بالبحث في العلاقات القائمة بين اللغة ومتداوليها من الناطقين بها، فتأخذ على عاتقها تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال وخصائصها لدى التواصل اللغوي.[3] بهذا المعنى ستكون التداولية دراسة اللغة أثناء ممارستها إحدى وظائفها الإنجازية أي الحوارية والتواصلية، كما يصبح القصد من وراء العملية الاتصالية أهم محاورها.

---

[1]–من transcendantale؛ بمعنى متعالي /متجاوز /متسامي.

[2]– يسمينة عبد السلام: **نظرية الأفعال الكلامية في ظل جهود أوستين**، مجلة المخبر، العدد العاشر، جامعة بسكرة، الجزائر، ص 100.

[3]– هلين فردناند، ترجمة زياد عز الدين العوف: **التداولية**، مجلة الأدب العالمي، العدد 125، دمشق، 2006، ص 105.

عندما يصبح القصد في الفيلم الإقناع والتأثير من خلال أطروحات تتبع مسار برهنة محدد يعمل على إنتاج نماذج إدراكية تستهدف ذهن المتلقي، ينتقل الخطاب مباشرة إلى وضعية التداول، لذلك تسمى التداولية أيضا بالبراجماتية pragmatics، أو بمعنى آخر الهدف من الخطاب، إن السعي إلى الإقناع يقودنا إلى الحجاج فلا إقناع بلا حجة؛ إذ ذاك يصبح التساؤل حول "بماذا نريد أن نُقنع؟" أساسيا وضروريا، هل نقنع بالحقيقة أم الزيف؟ وهل الحقيقة[1] في حاجة لأن نقنع بها؟ إذا كانت الحقيقة ليست في حاجة إلى إقناع فحتما نحن أما الأيديولوجيا وبالتالي تحليل الخطاب الأيديولوجي.

إن الأيديولوجيا عند **دوستي دو تراسي Desttut de Tracy**، ليست سوى علم الأفكار وبالتالي تعنى بدراسة كيف نفكر ، كيف نتحدث و كيف نبرر ونبرهن.[2]؛ إذ ذاك يصبح كل تحليل للخطاب الأيديولوجي تحليلا للحجاج في ذات الوقت؛ والخطاب الحجاجي جنس خاص من الخطاب يبنى على قضية أو فرضية خلافية يعرض فيه المتكلم دعواه مدعومة بتبريرات عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطا منطقيا قاصدا إقناع الآخر بصدق دعواه أو التأثير في موقفه أو سلوكه تجاه تلك القضية.[3]

ويحدد **فان دايك** الخطوات الإستراتيجية العامة لتحليل الخطاب الأيديولوجي في الآتي[4]:

1. العضوية: من نحن؟، من ينتمي إلينا، ومن يمكن قبوله بيننا؟
2. النشاطات: ماهي خططنا، ماذا سنفعل وماذا نتوقع؟
3. الأهداف: لماذا نفعل هذا الشيء، وما الذي نريد بلوغه؟
4. القيم والمعايير: ما هو الجيد والسيئ بالنسبة لنا، ما هو المسموح والممنوع؟
5. العلاقة مع الأخر: من هم أصدقاؤنا ومن هم أعداؤنا؟ وأين موقعنا في المجتمع؟
6. المصادر: ما الذي نملكه ولا يملكه الآخر؟ ما الذي لا نملكه ويملكه الآخر؟

أما المنهج الثاني الذي اعتمدته هذه الدراسة فيتمثل في المنهج المقارن؛ والمقارنة وفي اللغة العربية قارنَ، يقارن ، قِرانًا ومُقارَنَةً ، فهو مُقارِن ، والمفعول مُقارَن – للمتعدِّي، قَارَنَ رَفِيقَهُ : رَافَقَهُ وَاقْتَرَنَ بِهِ، قَارَنَ

---

[1]– في الإسلام لا يوجد الإقناع بل توجد الدعوة إلى الدين.

[2] –Teun Avan Dijk : **Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**,carocci, rome, 2004 , p6.

[3]– إبراهيم النورج حمدي: **تحليل الخطاب السياسي في ضوء نظرية الاتصال اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، 2014، ص 15.

[4] – Teun Avan Dijk : ibid. p 43.

بَيْنَ الْخَطَّيْنِ : قَابَلَ بَيْنَهُمْ، قَارَنَ بَيْنَ النَّاسِ : سَوَّى بَيْنَهُمْ، قَارَنَ بَيْنَ الزَّوْجَيْنِ قِرَاناً : جَمَعَ بَيْنَهُمَا، قارن الشّيء بالشّيء / قارن بين الشّيء والشّيء : وازنه به ، قابل بينهما ، وازن بينهما ، نظر في التشابه والاختلاف.[1]

والمنهج المقارن عبارة عن أسلوب المقابلة والمقايسة بين الأحداث والظواهر المختلفة، وموازنة بعضها ببعضها الآخر، بهدف الكشف عمّا بينها من علاقات ووجوه شبه أو اختلاف وتباين.[2]

إنّ عمليّة البحث المقارن تقع ضمن خمس خطوات، وفق الشكل الآتي[3]:

1. تحديد موضوع الدراسة المقارنة:

لا بدّ للباحث الذي يعتمد المنهج المقارن أن يحدّد مسائل بحثه علي وجه الدّقة، ويحدّد موضوع المقارنة تحديداً دقيقاً؛ فالبحث المقارن في العقيدة، على سبيل المثال، يتطلّب تحديداً دقيقاً لموضوعي المقارنة فيه، فهل المقارنة فرضاً بين الأشاعرة والمعتزلة في موضوع العدل، أم في موضوع العصمة؟ وهل المقارنة ستقوم بناءً على مبادئ النظريات أم على نتائجها وآثارها العملية؟

2. تحديد نطاق المقارنة:

ثمّة عوامل متعدّدة تلعب دورًا في تحديد نطاق المقارنة، نظير المؤهّلات الشخصيّة، وإمكانيّات البحث، وقابليّة المقارنة، وتعدّ قابلية المقارنة بين موضوعي البحث من العوامل التي تلعب دورًا مهمّاً في تحديد ذلك النطاق. ويوجد اتّجاهان في تحديد قابلية الأمور للمقارنة: الاتّجاه الأوّل يعتبر أنّ التباين الكامل بين الموضوعين يشكّل مانعاً من إمكانية المقارنة بينهما، أمّا الاتّجاه الثاني فيعتبر أنّ التّباين لا ينفي إمكانيّة المقارنة بين الموضوعين

لكنّ الصحيح أنَّ مقياس المقارنة يتبلور من خلال ملاحظة الهدف من البحث المقارن. فلو كان الهدف هو الكشف عن المساحات المشتركة بين موضوعي المقارنة، فإنّ مقياس المقارنة يتمثّل بعدم وجود تباين جذري بينهما، أمّا لو كان هدف البحث الفهم والاستيعاب الأعمق لمختلف الأبعاد والجوانب المتعلّقة بموضوعي المقارنة، فإنّ التّباين الكامل بينهما لا يشكّل مانعاً أمام الدراسة المقارنة.

---

[1]– أنظر : www.almaany.com، تاريخ التصفح: 06/ 06/ 2019.

[2]–أنظر المنهج المقارن: www.almaaref.org، تاريخ التصفح: 06/ 06/ 2019.

[3]– أنظر المنهج المقارن: www.almaaref.org، تاريخ التصفح: 06/ 06/ 2019.

3. تتبّع مستويات الاشتراك والتّباين الشكلية:

لا بدَّ للباحث أن يتتبّع الحدّ الأقصى من مستويات الاشتراك والتباين، فيبدأ بالشكلية منها، ليصل فيما بعد إلى الجوهرية، إذ لا يمكننا تجاوز الشّكل والتوصّل إلي الاشتراك والتباين الجوهري والحقيقي مباشرة والأمور الشكلية تتمثّل باللغة والألفاظ... وكلّما قمنا بإثراء القائمة التي تحصي جوانب الشّبه والتّباين، تضاعف مستوي نّجاح البحث.

4. تتبّع مستويات الاشتراك والتّباين الجوهرية:

تتمثّل المرحلة الأهمّ في البحث المقارن في الانتقال من مساحة الاشتراك والتّباين الشكليّة إلي الجوهرية، والانتقال إلي ما وراء اللّفظ والجسم, ويمكن الوصول للمقارنة الجوهرية عبر الأساليب الآتية:

أ. طرح الإشكالية الرئيسة والإشكالات الثانوية والفرضيات المتعلّقة بموضوعي الدراسة المقارنة؛ ممَّا يتيح للباحث تجنّب المقارنات الجزافيّة غير المبرّرة.

ب. مقارنة الأطر التاريخية والمعرفية لموضوعي المقارنة.

ت. مقارنة المبادئ التصوريّة والتصديقيّة لموضوعي الدراسة.

ث. مقارنة الأدلّة، والاتّجاهات والمناهج.

ج. مقارنة اللوازم والآثار والنتائج.

ح. مقارنة البدائل، والنّظائر والنّقائض حين يتعذّر الفهم المباشر لموضوع مّا، يمكن أن تجد سبيلًا آخر للمعرفة من خلال فهم ضدّه أونظيره، أو وبديله.

خ. مقارنة المنظومة الفكريّة أو النّطاق الفكري الذي ينتمي إليه موضوع البحث فقد يصل الباحث إلى نتائج خاطئة وغير دقيقة نتيجة مقارنة موضوعي الدراسة علي نحو جزئي منعزل دون ملاحظة المنظومة الكلية.

5. تفسير حالات التّباين والاشتراك:

وهي أصعب خطوات البحث المقارن وأكثرها تعقيدًا، حيث يحاول الباحث توظيف القوانين المعرفيّة والتاريخيّة وغيرها؛ ليقدّم نظرية تفسيريّة لحالات التباين والاشتراك.

ثالثا: أدوات الدراسة:

تشكل أدوات الدراسة الأساس الإجرائي لكل بحث، حيث من شأنها أن تساعد على الحصول على العناصر المكونة للمادة/الظاهرة وبالتالي إمكانية ترتيبها وتصنيفها وتحليلها، وقد اعتمدت هذه الدراسة على ثلاثة أدوات ضمن منهج تحليل الخطاب الحجاجي/الأيديولوجي نفصلها في الآتي:

1. **أداة تحليل الأطروحة:** إن الأطروحة تستلزم البرهنة؛ وتحليل الأطروحة يقصد به تحديد مجال الخطاب وطبيعة الحدث الذي ينطلق منه أو طبيعة النشاط الاجتماعي المتصل بالكلام ويتلاقى حوله المشاركون. تتكون كل أطروحة داخل الخطاب من قضايا جزئية مكونة لها (أفكار فرعية) وبالتالي يهدف تحليل الأطروحة إلى كشف ترتيب القضايا داخل الأطروحة حسب أولويات الخطاب.[1]

يعتمد أي نص على مجموعة من الأطروحات والبراهين التي تترابط وتسعى لتحقيق هدف أو أهداف معلنة أو مضمرة، وعادة ما تدور الأطروحة حول فكرة ترتبط بسياق النص وأهدافه، أي أن شرط اعتبارها أطروحة أن يكون لها دور في بناء المنطق الداخلي للنص وأن تكون متنامية باتجاه تحقيق أهدافه[2].

الأطروحة هي فكرة أو معنى معين يريد منتج الخطاب توصيله للمتلقي بحيث يتم فهم الخطاب على النحو الذي يريده منتج الخطاب، وهي مدخل مهم لتحليل الخطاب؛لأن الأطروحة تعد بنية موحدة يقدمها منتج الخطاب بهدف أو أهداف معينة، والأطروحات الفكرية تشكل البنية الكبرى لنص الموضوعات التي يتم تناولها وذلك على المستوى الكلي للنص أو الخطاب بأكمله، وتتمثل البنية الكبرى في الأفكار الفرعية التي تعبر عن عناصر أو وحدات أصغر تسمى البنى الصغرى عنها الفقرات.[3]

ويستخدم تحليل الأطروحات في بعض الأحيان بمعنى تحليل بنية الموضوع،ويقصد بها البنية الفكرية وليست البنية اللغوية،على أساس أن الخطاب يحتوي على أفكار بناء استدلالي يضفي المنطقية والبرهنة على مقولة أو مقولات أساسية يريد مصدر الخطاب أن يقنع بها الآخرين، وتشمل الأطروحات الفكرية البنية الكبرى للنص،التي تعبر عن الموضوعات التي يتم تناولها وذلك على المستوى الكلي للنص أو الخطاب

---

[1]– إبراهيم النورج حمدي: **تحليل الخطاب السياسي في ضوء نظرية الاتصال اللغوي**، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 2014، ص 54.

[2]– محمد شومان: **تحليل الخطاب الإعلامي (أطر نظرية و نماذج تطبيقية)**، الدار المصرية اللبنانية، مصر،2007. ص 124.

[3]– عبد العزيز بركات: **مناهج البحث الإعلامي**، دار الكتب، القاهرة، 2011، ص 304.

بأكمله،وتتكون الوحدة الكبرى من عناصر أو وحدات أصغر تتمثل في الأفكار الفرعية التي تعبر عنها الفقرات،والتي تشكل الأطروحات المتضمنة في الخطاب بأكمله، ويتم رصد الأطروحات المتضمنة في الخطاب من خلال تحديد الموضوعات الأساسية، ثم الفقرات بما تحويه من عبارات وجمل باعتبار أن الفقرات هي مقولات تعبر عن الأطروحات التي يتضمنها الخطاب.[1]

وقد نلجأ أثناء تحليل الأطروحة إلى تقسيم السياق الزمني المذكور في الخطاب إلى فترات (سنوات أو شهور)، وذلك إن احتوى الخطاب على تغير أو تناول أفكار أو موضوعات خلال سياق زمني محدد،وهناك من يقتصر في تحليل الخطاب على (الشرح الكيفي المتعمق) وذلك بشرح أكثر تفصيلاً لكل قضية على حده وقد يلجأ الباحثون إلى (التوضيح الكمي المفصل) وذلك سعياً لزيادة الفهم والتوضيح للموضوعات الفرعية[2]

2. **أداة تحليل القوى الفاعلة:** قد تكون حجج الأطروحة حول أدوار الفاعلين في الخطاب، وإذا كان الخطاب الأيديولوجي يتأسس على الآنا والآخر يصبح تحليل الفاعلين مهما جدا، وبالتالي تقوم أداة تحليل القوى الفاعلة على كيفية عرض الفاعلين في الخطاب وصفاتهم عبر الإجابة على الأسئلة التالية[3]:

- هل يظهر الفاعلون أفرادا أم جماعات.؟
- هل يظهر الفاعلون داخل الجماعة الأيديولوجية (نحن) أم خارجها (الآخر)
- هل يظهر الفاعلون بمظهر عام أم خاص؟
- هل يظهر الفاعلون بأسمائهم أم بصفاتهم أم بمهنهم أم بوظائفهم؟
- ما هي الأدوار التي يقوم بها الفاعلون؟

ويفصل **حمدي النورج** أدوار القوى الفاعلة في الخطاب من خلال الخصائص التالية[4]:

- طبيعة المشاركين في الخطاب وحالتهم.
- العلاقات الدائمة والمؤقتة بينهم.
- كيف يتم تبادل الأدوار بينهم.

---

[1]– محمد شومان. مرجع سبق ذكره، ص 125.

[2] عبد العزيز بركات، مرجع سبق ذكره، ص 305.

[3]– Teun Avan Dijk: **Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**,p51.

[4]– بلقاسم دفة: **إستراتيجية الخطاب الحجاجي (دراسة تداولية في الرسالة الإشهارية العربية)**، مجلة المخبر، العدد 10، الجزائر، ص 496.

- كيفية توزيع الكلام بين المتخاطبين.
- العلاقات الاجتماعية بين أطراف الخطاب.
- الملابسات النفسية المهيمنة.
- السمات الاجتماعية التي يتسم بها الفاعلون ووضعهم في عملية إنتاج الخطاب.

3. **أداة تحليل الحجاج:** يعرف **باتريك شارودو** الحجاج بأنه: حاصل نصي من مكونات مختلفة تتعلق بهدف ذي مقام إقناعي، وقد اصطلح **س. بيرلمان** مصطلح البلاغة الجديدة على دراسة الحجاج؛ وتوصل إلى أن الحجاج سلسة من الحجج تنتهي بشكل كلي إلى تأكيد نفس النتيجة، ولعله نص هنا على كونه أسلوبا تنظيميا في عرض الحجج وبنائها وتوجيهها نحو هدف معين يكون عادة الإقناع والتأثير غايته، فتكون الحجة في سياق هذا الغرض بمثابة الدليل على الصحة أو الدحض.

ويقسم **بيرلمان** أنماط الحجج الممكنة للدفاع على الأطروحة في الخطاب إلى[1]:

1. **الحجج شبه المنطقية:** وهي الحجج التي يتم مشابهتها بالطرق المنطقية والشكليّة في البرهنة.
2. **الحجج التي ترتكز على بنية الواقع** و هي الحجج التي تصل عنصرا بعنصر آخر واقعي كالربط السببي.
3. **الحجج المؤسسة لبنية الواقع:** وهو الاتصال الذي يبني صورة الواقع كالتمثيل والاستعارة.
4. **حجة الاتجاه:** وغرضها التحذير من وقوع شيء ما.
5. **الحجة الرمزية:** للرمز قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه.

في هذا المقام يجب التمييز بين أنواع الحجج المذكورة أعلاه وتقنيات الحجاج التي تعني الأساليب التي ترتبط فيها هذه الحجج على مستوى القضايا لتشكل في النهاية البنية الكبرى المتمثلة في الأطروحة ويمكن تصنيف تقنيات/آليات الحجاج فيما يلي:

[1]– R.Amossy : **L'argumentation dans le discours**, Nathan, 2000, p 9.

1. **الاستنتاج:** وهو عملية ذهنية تقوم بالأساس على الانتقال من العام إلى الخاص.[1]
2. **الاستنباط:** وهو الانتقال من الخاص إلى العام أو من الجزء إلى الكل؛ من الفعل إلى القاعدة.[2]
3. **الشرح:** وهو تبرير أطروحة بإعطاء معلومات من خلال الشرح؛ ينطلق هذا الأخير عبر الإجابة على سؤال لماذا؟؛ ويعد أكثر آليات الحجاج استخداما في الحياة اليومية.[3]
4. **الحجاج السببي:** وهو إقامة روابط السبب بالأفعال بين مختلف العناصر والظواهر والوضعيات (سبب/ نتيجة) .[4]
5. **التخيير:** هو الاختيار بين أمرين و يعد أفضل شرح لمبدأ الإجبار/الإكراه في الحياة اليومية بين أمرين متقابلين ليتم اختيار أحدهما و إهمال الآخر.[5]
6. **المواضع** (الحجج الجاهزة) وهي عبارة عن أفكار مجردة وعامة جدا و قابلة للتطبيق في كل الموضوعات من خلال التواضع عليها من قبل الناس؛ كالاستشهاد والاقتباس مثلا، لمفهوم المواضع مكانة هامة و أساسية في الدرس الحجاجي الحديث؛ يقول **بلونتان** المواضع تعرف كوسيلة لسانية رابطة للألفاظ و منظمة و معرّفة للخطاب.[6]

4. **أداة تحليل السياق/ الأطر المرجعية:** يستخدم مصطلح السياق في الدراسات الإعلامية بشكل خاص في بعده الاجتماعي لكن السياق بشكل عام يشير إلى الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية والثقافية والأيديولوجيات والصراع بين مختلف القوى داخل المجتمع والقوى الاجتماعية وهي العوامل التي تشكل بيئة الخطاب، ويعرف هذا المدخل بالتحليل الثقافي، وتعتمد هذه الأداة على الكشف على المنطلقات الفكرية التي تمثل قاعدة لانطلاق الخطابات المختلفة وأطروحاتها المتنوعة وهي بمثابة أسس تستند إليها الخطابات في صراعها الأيديولوجي بشأن القضية أو الحدث الذي تتفاعل معه.[7]

---

[1] – L. Bellenger : **L'argumentation**, paris, 1997, p22.

[2]– J.Simonet : **L'argumentation stratégie et tactiques,** Dépôt légal, 1990 , p 138.

[3] – J.M. Adam : **les textes type et prototype**, Nathan, Paris, 1991, p 132.

[4] – J.Simonet: ibid. p 140.

[5] –Ibid, p160.

[6] – C.Plantin : **L'argumentation**, p 59

[7]– هشام عبد المقصود: **دراسة لخطاب المدونات العربية، التعبيرات السياسية والاجتماعية لشبكة الإنترنت**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 27.

للأطر المرجعية خصوصية معينة كأداة ضمن أدوات تحليل الخطاب، حيث يستخدم تحليل الأطر عادة في دراسة مصادر الأفكار والقضايا والمفاهيم، يقصد بالإطار المرجعي الحقل المرجعي للمفهوم المدروس؛ ويتكون هذا الحقل من كل "المراجع" الموجودة في النص؛ والتي وردت في سياق تناول هذا المفهوم ضمن الخطاب. وتتمثل المراجع في أسماء أشخاص، أسماء مؤسسات، أسماء مدن ومناطق جغرافية،أسماء وثائق ومواد مكتوبة،أسماء اتفاقيات ومعاهدات،أسماء حقب وفترات زمنية بطريقة لها دلالة للمفهوم المدروس،ومن خلال تحليل الأطر المرجعية يمكن رصد الإحالات المرجعية التي استند إليها الخطاب في بناء أطروحته.[1]

رابعا: مجتمع الدراسة وعينتها:

يمثل الإنتاج السينمائي الإيراني والأمريكي (هوليوود) مجتمعاً لهذه الدراسة، وبما أنها دراسة كيفية تستهدف الفهم العميق لظاهرة الخطاب الديني في الصناعتين يسقط هدف التعميم لزوماً؛ إذ ذاك لا يصبح حصر مفردات مجتمع الدراسة في مدة زمنية محددة ضرورياً؛ لأن انتقاء العينة سيكون قصدياً وفقا لتقدير الباحث ومجال تمثل الخطاب الديني بالمفهوم الإجرائي الذي تم تحديده سابقاً، كما أن نتائج الدراسة لن تخرج من حدود هذه العينة بل تنطلق منها وتنتهي عندها.

يصطلح على العينة القصدية اسم العينة الغرضية أو العمدية؛ نظرا لأن الباحث يقوم باختيارها طبقا للغرض الذي يهدف إلى تحقيقه من خلال البحث، ويتم اختيارها على أساس توفر صفات محددة في مفردات العينة تكون هي الصفات التي تتصف بها مفردات المجتمع محل البحث. وعليه تبعا لغرض الباحث الرامي إلى الفهم العميق لظاهرة الخطاب الديني في السينما الأمريكية والإيرانية فقد تم اختيار أربعة (04) بين الإيرانية ولأمريكية بشكل قصدي كالآتي:

أ. عينة الأفلام الإيرانية:

1. فيلم شجرة الصفصاف The Tree Willow (2005).
2. فيلم الفضيحة The Scandal (2013).

ب. عينة الأفلام الأمريكية:

1. فيلم الأم Mother (2017).

[1]– بركات عبد العزيز: **مناهج البحث الإعلامي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011، ص 312.

2. فيلم الدكتور الغريب Doctor Strange (2016).

المبحث الثالث: الدراسات المشابهة ومنظور الدراسة:

أولا: الدراسات المشابهة:

لا ندعي بالمرة أصالة هذه الدراسة ولكنها تتسم بالجدة على الأقل عربيا؛ حيث لم نعثر على أي دراسة سابقة في إطار موضوعنا حول الخطاب الديني في السينما؛ حيث تتجه أغلب البحوث في العلوم الشرعية إلى معالجة مسألة الخطاب تجديد الخطاب الديني، أما البحوث الإعلامية فلم تخرج عن البحث في صورة الإسلام والمسلمين في السينما الأمريكية، أما الدراسات حول السينما الإيرانية فهي منعدمة تماما وبالأخص في شقها المتعلق بالدين.

إن اتجاه دراستنا للمستوى الواسع في دراسة الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية، حال دون وجود دراسات عربية في هذه الحقل، ومع ذلك تمكنا من الحصول على ملخص دراسة فرنسية مقاربة لدراستنا في مؤشر واحد حول الخطاب الديني وهي الدراسة تعذر علينا الحصول عليها كاملة لضرورة التنقل إلى فرنسا والحصول عليها من مكتبة الجامعة.

جاءت هذه دراسة **لكورين فايللوم Corinne Vuillaume** موسومة بـ: "تمثلات الشيطان في السينما الغربية"، حيث تتساءل حول كيفية تطور شخصية الشيطان في إنتاج الأفلام من عام 1895 إلى يومنا هذا؟ حيث تعتقد الباحثة أنه يمكن تحديد، من خلال الوقوف على هذه التطورات، عددا معينا من تكرارات المواضيع. وعليه فإن هذه الرسالة جاءت في ثلاثة أجزاء رئيسية. يقترح الجزء الأول منها صورة بانورامية للتمثلات الأدبية والأيقونية للشيطان الأصل le diable des origines في نهاية القرن التاسع عشر. ويقدم الجزء الثاني ملخصًا عن تاريخ هذا الشيطان في السينما، إذ يعنى بوصف الفيلم والسياق وانطباعات النقاد والجمهور من خلال ثلاث فترات: من السينما الصامتة إلى الأربعينيات؛ من سنوات 1950 إلى سنوات 1970، ومن سنوات 1980 إلى يومنا هذا. في حين يتعلق الأمر في الجزء الثالث، بدراسة عينة من الأفلام

غرض تحديد التكرارات الموضوعية (والسمعية البصرية) لشخصية الشيطان، عبر أربعة فصول عُنونت: "فضاء الشيطان"، "جسد الشيطان "، "لغة الشيطان"، و"زمن الشيطان".[1]

ثانيا: منظور الدراسة:

تسعى دراستنا إلى الكشف عن الأيديولوجيا التي يتضمنها الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية والنماذج الإدراكية التي يُنتجها/ يبنيها، إذ ذاك نجدُ أنفسنا أمام نظرية التحكم الأيديولوجي في النماذج الإدراكية التي تقعُ ضمن مدرسة تحليل الخطاب الإدراكي والاجتماعي **لتون فان دايك**، تقوم هذه النظرية على افتراض رئيس مفاده: اعتماد إنتاج و استقبال النصوص على النماذج و الرسومات الخيالية أو الافتراضية الإدراكية يصطلح عليها بالبنيات الفوقية Super structures هذه النماذج أيديولوجيات فردية و جماعية.[2]

وعلى الرغم من أن الأيديولوجيا تمثل المعتقدات الأساسية لمجموعة معينة و أعضائها إلا أن هذه المعتقدات مظللة وتعبر وعي زائف يهدف إلى الحفاظ على شرعية الوضع القائم وإخفاء الشروط السوسيو-ثقافية والاقتصادية له.[3]

إن النماذج الإدراكية ترتبط بالذاكرة الشخصية التي يصطلح عليها فان دايك بـ Episodic memory ذاكرة كحلقات مسلسل تستقر فيها التجارب اليومية التي تتحول إلى تمثلات ذهنية، يدخل ضمن هذه التجارب اليومية حسب فانداياك ما نشاهده في الواقع والتلفويون/ السينما على حد سواء؛ هذه التمثلات الذهنية حول ما نشارك فيه من أحداث تتحول إلى حالات خاصة بالنسبة إلينا.[4] نحن في الحقيقة نتصرف وفقا لهذه النماذج؛ فنحن نملك في أذهاننا نموذجا عن طريقة الوضوء والصلاة، ونماذج حول التصرف في الحفلات والمناسبات العامة، ونماذج حول التعاملات التجارية ونماذج عن علاقات الصداقة والحب ...

---

[1] – Corinne Vuillaume: **Représentations du diable dans le cinéma occidental**, www.theses.fr .

[2]– محمد شومان: **تحليل الخطاب الإعلامي (أطر نظرية و نماذج تطبيقية)**، المرجع السابق، ص79.

[3]– Teun Avan Dijk : **Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**, p7.

[4] – Teun Avan Dijk : **Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**, p21.

يصف **كوهن تانودجي** النماذج بكونها فينومينولوجية؛ وهي بهذا المعنى تقوم بدور انتقالي وتعتبر بمثابة الوسائط الاستكشافية.[1] إذ ذاك تشتغل النماذج ضمن مستويات العقل وفي مقدمتها الوعي، وبالتالي قدرتها على الانتقال بالإدراك لاكتشاف أفكار جديدة قد لا تكون بالضرورة صادقة أو حقيقية، ومن هذا المنطلق يمكن تلخيص خصائص النمذجة والنماذج الإدراكية في الآتي[2]:

1. النمذجة هي وصف لوقائع عبر النقل والقراءة عبر استراتيجية الإهمال والانتقاء والتخصيص والاستبعاد والتكبير والتصغير من جانب ولكنها من جانب آخر إعادة وصف و إعادة إنتاج واختراع على نحو جديد عبر إتباع استراتيجية التوقع والاستشراف.
2. يلتزم النموذج من جهة بأن ينشد مرجعا خارجيا و ينطلق من الواقع المعطى و لكنه ما يلبث أن يسعى وفق مواضعة تتصف بالتعدد والنسبية إلى بناء واقع افتراضي جديد من جهة مقابلة.
3. يمكن أن يكون النموذج كتابة مجردة و تصميما عيانيا يعاد من خلاله إنتاج خصائص شيء معين، ولكن هذا العمل الإنشائي مراقب بواسطة التفكير المنطقي والرياضي في الشيء المحسوم التجريبي الذي لا تقدم دراسته المباشرة سوى علاقات تقريبية.

خلاصة الفصل:

تتجهُ هذه الدراسة للبحث في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية، كما تتخذ من تحليل الخطاب منهجاً لها من خلال الاعتماد على أدوات؛ تحليل الأطروحة، تحليل القوى الفاعلة، تحليل الحجاج وتحليل السياق/ الأطر المرجعة للخطاب بهدف معرفة النماذج الإدراكية التي تبنيها عينة الأفلام التي سنقوم بتحليلها ومصادرها الأيديولوجية، وعليه يصبح البحث عن نقاط التلاقي والتباين بين المرجعيات الأيديولوجية التي تؤسس الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية هدفا ثانيا للبحث؛ وهو ما نتطلع إليه عبر اختيارنا لمنهج تحليل المقارن كمنهج مكمل لمنهج تحليل الخطاب. على مسافة واحدة من المنظور الظاهراتي اخترنا نظرية الخطاب الإدراكي الاجتماعي **لتون فان دايك** كنظرية جزئية لا تناقض منطلقات البراديغم بل تكمله وتنطلق منه من خلال تركيزهما معا على فعل النمذجة في علاقته بالوعي والإدراك.

[1]–زهير الخويلدي: **تشريح العقل الغربي (مقابسات فلسفية في النظر والعمل)**، دار إبن النديم للنشر والوزيع ودار الروافد الثقافية ناشرون، 2013، ص 344.

[2]–المرجع السابق، ص 346.

تشتغل الدراسة على عينة قصدية من أربعة (04) أفلام مناصفة بين الإيرانية والأمريكية كالآتي: فيلم فيلم شجرة الصفصاف The Tree Willow (2005)، فيلم الفضيحة (2013)، أما الأفلام الأمريكية ففتمثل في: فيلم الدكتور الغريب Doctor Strange (2016) وفيلم الأم Mother (2017). لا تدعي دراستنا الأصالة المطلقة، لكن يمكن الوقوف على جدتها على الأقل عربيا إذ لم نعثر على أي دراسة سابقة في إطار موضوعنا حول الخطاب الديني في السينما؛ حيث تتجه أغلب البحوث في العلوم الشرعية إلى معالجة مسألة الخطاب تجديد الخطاب الديني، أما البحوث الإعلامية فلم تخرج عن البحث في صورة الإسلام والمسلمين في السينما الأمريكية، أما الدراسات حول السينما الإيرانية فهي منعدمة تماما وبالأخص في شقها المتعلق بالدين على المستوى الواسع وفقا للمؤشرات التي تستهدف الدراسة تحليلها وفهمها سينمائيا على مستوى الفعل السينمائي الإيراني والأمريكي.

الفصل الثاني

الخطاب الديني...المفهوم والامتدادات

المبحث الأول: مفهوم الخطاب

أولا: تعريف الخطاب

ثانيا: استراتيجيات الخطاب

المبحث الثاني: مفهوم الدين

أولا: تعريف الدين

ثانيا: نظريات نشأة الدين

المبحث الثالث: الخطاب الديني

أولا: مفهوم الخطاب الديني

ثانيا: الخصائص العامة للخطاب الديني

ثالثا: تحديات الخطاب الديني المعاصر

تمهيد

يحاول هذا الفصل تفكيك مصطلح الخطاب الديني، حيث يعرض أولا مفهوم الخطاب، لغة واصطلاحا، وكلفظ في القرآن الكريم، ثم يعرج لمفهوم الدين وتعريفه لغة واصطلاحا، ويطرح نظريات نشأته في المنظورين الغربي والإسلامي، ليتمكن من تحديد مفهوم الأول؛ أي الخطاب الديني، عبر تبين خصائصه العامة، وتوضيح التحديات التي تواجهه في الوقت المعاصر في ظل تصاعد الأيديولوجيات والسعي المتواصل للسيطرة والهيمنة.

المبحث الأول: مفهوم الخطاب:

يتسم مفهوم الخطاب بالتشابك والتعقيد؛ ومردُّ ذلك تعدد مداخله الفلسفية، المعرفية، وحتى المنهجية. وقبل التعرض لهذه الاختلافات نورد التعريفين اللغوي والاصطلاحي للخطاب كما يأتي:

أولا: تعريف الخطاب:

1. لغة:

جاء في قاموس المعاني:**خِطاب** اسم جمعه خِطاباتٌ و مصدره خَاطبَ و فَصْلُ **الْخِطَابِ** : كَلاَمٌ تُوَضَّحُ بِهِ قَضِيَّةٌ مُعَلَّقَةٌ أَوْ مُشْكِلَةٌ وَيَكُونُ حُكْماً بَيِّناً ؛ قال تعالى: "وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ **الْخِطَابِ**" **الخِطابُ**"[1] : محاورة ، جدال ، كلام { فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي **الْخِطَابِ** }[2] و **الخِطابُ** : الرِّسالَة ، و فصلُ **الخِطاب** أيضًا : الحُكْمُ بالبَيِّنَةِ ، أَو اليمين ، أَو الفقه في القضاء و هو كلام يوجّه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات **والفعل خَطَبَ** في الْجُمْهُورِ : أَلْقَى حَدِيثاً ، كَلاَماً، أَيْ **خُطْبَةً و** خاطَبَهُ في الأمر : حَدَّثَهُ بشأنه.[3]

وجاء عن أبو "**الفضل ابن منظور**" في لسان العرب:" الخطاب لغة:خطب: الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمْرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ وخَطْبٌ يَسير. والخَطْبُ: الأَمر الذي تَقَعَ فيه المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن. وفي حديث عمر، وقد أَفْطَروا في يومٍ غيمٍ من رمضان،فقال: الخَطْبُ يَسِيرٌ. وفي التنزيل

[1]- القرآن الكريم: صورة ص، الآية 20.
[2]- المرجع نفسه: الآية 23.
[3] أنظر قاموس المعاني:-www.almaany.com، تاريخ التصفح: 03/ 12/ 2015.

العزيز: قال فما خَطْبُكُم أَيُّها المُرْسلون وجمعه خُطُوبٌ؛ فأَما قول الأَخطل: كَلَمْعِ أَيْدِي مَثَاكِيلٍ مُسَلَّبةٍ، يَنْدُبْنَ ضَرْسَ بَناتِ الدَّهْرِ والخُطُبِ .إِنما أَراد الخُطوبَ، فحذفَ تَخفيفاً، وقد يكونُ من باب رَهْنٍ ورُهُنٍ".[1]

2. **اصطلاحا:**

يعتبر الخطاب مفهوما ضاربا في عمق التاريخ؛ إذ يتجلى في اللفظ القرآني والاستخدام الإنساني ابتداء من تناوله من قبل أفلاطون و تلميذه أرسطو الذي سماه "الريطوريقا La Rhétorique" [2] وصولا إلى النظرية الحديثة للخطاب، وعليه سنعرض مجموعة من التعاريف الاصطلاحية كما جاءت على لسان كل مفكر أو تيار على مستوى الثقافتين العربية و الغربية ولكن قبلا نتعرض لمفهوم الخطاب في القرآن الكريم:

1.2. الخطاب في اللفظ القرآني:

الجذر اللغوي لكلمة "خطاب" المادة (خ، ط، ب) و في القرآن ترددت هذه المادة أثني عشرة مرة موزعة على أثني عشرة سورة كما قد ترددت في كتب الحديث و السيرة، و الخطب بمعنى الأمر الذي تقع فيه المخاطبة و الشأن و الحال و قد تردد خمس مرات في القرآن موزعة على خمسة سور، ففي سورة "يوسف" يسأل القرآن على لسان الملك النسوة عن شانهن و عرضهن و مراودتهن "يوسف" عن نفسه فقال تعالى (قال ما خطبكن إذ راودتن يوسف عن نفسه)[3]، و في سورة "القصص" سأل "موسى" المرأتين فقال: (ما خطبكما)[4] أي ما الأمر و الشأن الذي حال دون السقي، وفي سورة "طه" خاطب "موسى" السَّامِري فقال: (ما خطبك يا سامريّ)[5] أي ما شأنك و ما غرضك من إضلال بني إسرائيل، وفي سورة الذاريات" سأل إبراهيم المرسلين قائلا: (فما خطبكم أيها المرسلون)[6] و كان الجواب: (إنّا أرسلنا إلى قوم مجرمين)[7] و جاء في التهذيب، الخطبة، مثل الرسالة التي لها أول، آخر. فعلى الرغم من إشارة الآيتين إلى اقتران الخطب باعتباره شأنا و غرضا بمصطلح الرسالة فقد بينت الآيتين أن دلالة الخطب لا تحمل فقط الأمر العادي أي الشأن اليومي للناس و إنما تحمل دلالة أمر خارق للعادي و هو "شأن عظيم" الذي بالتعبير الحديث هو مشروع

---

[1]– أبو الفضل ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 196، ص 115.

2– كلمة يونانية تعني البلاغة. [2]

[3]– القرآن الكريم: سورة يوسف، الآية 51.

[4]- القرآن الكريم: سورة القصص، الآية 23.

[5]- القرآن الكريم: سورة طه، الآية 95.

[6]- القرآن الكريم: سورة الذاريات، الآية 31.

[7]- القرآن الكريم: سورة الذاريات، الآية 32.

حضاري و بتعبير القرآن هو "رسالة" و بتعبير مقام البحث هو خطاب فالرسالة ليست مجرد كلام فحسب بل هي حامل لمشروع، إذن الرسالة مشروع و الخطاب مشروع حضاري و كل هذه الدلالات تولدت عن معنى "الخَطْبْ"[1] و الخطاب و المخاطبة مراجعة للكلام ،و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا و هما يتخاطبان،[2] قال تعالى: (لا تخاطبني في الذين ظلموا)[3]

كما جاءت المصدر (خ، ط، ب) للدلالة على معنى الحجة البينة أو الفصل بين الحق و الباطل و الدلالة على النفوذ والسلطة: في حديث الحجاج: أمن أهل المحاشد والمخاطب؟ أراد بالمخاطب: الخطب، جمع على غير قياس كالمشابه و الملامح و قيل هو جمع مخطبة و المخطبة: الخطبة والمخاطبة مفاعلة من الخطاب و المشاورة، أراد:أنت من الذين يخطبون الناس و يحثونهم على الخروج و الاجتماع للفتن، و هو ما قصده القرآن في سورة **ص** حين أعطى "داود" سلطات خارقة تمكنه من السلطة الكافية للحكم في الأرض،فسخر له الجبال تسبح معه بالعشيّ والإشراق و الطير محشورة له فقال تعالى عن ذلك: (و شددنا ملكه و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب)

وجاء في "التهذيب": قال بعض المفسرين في قوله تعالى: وفصل الخطاب قال هو أن يحكم بالبينة أو اليمين،و قيل:معناه أن يفصل بين الحق و الباطل و يميز بين الحكم و ضده، وقيل:فصل الخطاب، الفقه في القضاء، و قيل هو النطق بـ: "أما بعد" و "داود" عليه السلام أول ما قالها و قال "أبو العباس" و يعني" أما بعد "ما مضى من الكلام فهو كذا و كذا...[4]

2.2. الخطاب في الثقافة الغربية:

يتعدد مفهوم الخطاب بتعدد المدارس الغربية ومنطلقاتها في معالجته حيث تختلف المداخل بين الثقافة، الأيديولوجيا، اللغة، السلطة و نورد فيما يلي بعض التعاريف:

---

[1] – الطاوس غضابنة: **الخطاب الديني عند محمد أركون من خلال مشروعه الفكري (الجزء الأول)**، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة/ الجزائر، ص ص 112 /113.

[2] – المرجع السابق، ص 114.

[3] – القرآن الكريم: سورة هود، الآية 37.

[4] – المرجع السابق، ص 117.

يعرفه **ميشال فوكو**:"وصف لكيفية عمل الأنساق في الثقافة والأيدلوجية واللغة والمجتمع وكيف تعكس هذه الممارسة السلطة وتحافظ عليها"[1]

ويعرفه **نورمان فيكلاو**: أنه "استخدام للغة حديثا أو كتابة، كما يتضمن أنواعا أخرى من النشاط العلاماتي مثل الصور المرئية، الصور الفوتوغرافية، الأفلام، الفيديو، الرسوم البيانية والاتصال غير الشفوي"[2]

كما يرى **ديبور شيغران** بأنه توجد ثلاث تعاريف للخطاب :[3]

الاتجاه الوظيفي أو الشكلي: أي استعمال اللغة –كما هو عند بعض الباحثين– يتجاوز وصف الخطاب وصفا شكليا و عدم الاكتفاء بالوقوف عند بيان علاقة وحدات الخطاب ببعضها البعض و تحليلها و الدعوة إلى ضرورة الاعتناء بدور عناصر السياق و مدى توظيفها في إنتاج الخطاب و تأويله ،مثل دور العلاقة بين طرفي الخطاب ودرجاتهم الاجتماعية، وطرقهم المعتادة، في إنتاج خطاباته، فالتلفظ المتعدد لخطاب واحد يجسد الأنا المتلفظة في تباينها الواقعي و الاجتماعي مع المرسل إليه.

إن الخطاب بهذا التعريف:

1. يلقي الضوء على كيفية تحقيق بعض الوظائف اللغوية التي يستطيع المرسل من خلاله أن يعبر عن مقاصده و يحقق أهدافه مما يبرز العلاقة المتبادلة بين نظام اللغة و سياق استعمالها.

2. التركيز على اقتناص المرسل لفرصة استثمار كافة المستويات اللغوية مثل المستوى الفسيولوجي أي بتوظيف القيم والنظم التركيبية و إنجاز الأفعال اللغوي، إن هذا التعريف يركز على البنية.

3. تعريف الخطاب بوصفه لفظا أو ملفوظا: هذا التعريف يمثل تقاطع مع التعريفين السابقين أي بين البنية و الوظيفة و قد يتخذ من الجملة أساسا و لكن ليس بمفهومنا العرفي التجريدي.

و جاء في معجم تحليل الخطاب لـ: **دومينيك مانغونو و باتريك شارودو**: أن "المخاطبة هي جملة العبارات التي تكون في حوزة المتكلم ليشير إلى مخاطبِه، و لهذه العبارات في الغالب الأعم، زيادة على

3–أنظر :www.civicegypt.org.com، تاريخ التصفح:10/ 12/ 2015.

[2]– محمد شومان: **تحليل الخطاب الإعلامي (أطر نظرية و نماذج تطبيقية)**، الدار المصرية اللبنانية، مصر،2007، ص25.

[3]– بسام عبد الرحمان المشاقبة: **مناهج البحث الإعلامي وتحليل الخطاب**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان/الأردن،2014، ص ص 101 102.

قيمتها الإشارية (الإحالة على المرسل إليه الخطاب) قيمة علائقية تصلح لإقامة ضرب من العلاقة الاجتماعية العاطفية بين المتخاطبين و يمكننا بناء على تصور واسع لمفهوم الإشارة أن نقول أن هذه العبارات تنتمي في الوقت نفسه إلى الإشارة إلى الأشخاص و الإشارة إلى الوسط الاجتماعي،مثل ذلك جريا على عبارات ر.وبراون و أ.جلمان (1960) أن صيغتي المخاطب أنت (tu) و أنتم (vous) المستعملتين في الفرنسية معا لتدلا على مخاطب مفرد تتقابلان على النحو التالي:إذا كان استعمالهما متبادلا فإن الضميران يتقابلان على محور المسافة بحيث تدل (أنتم/vous) على مسافة كبيرة و تدل (أنت/tu) على مسافة منحسرة (علاقة ألفة و تضامن و حميمية) ،و إذا كان استعمالهما غير متبادل دلتا على فرق بين وضع المتخاطبين التراتبي (محور السلطة)".[1]

وتعرفه **ماريان جورجنسن ولويس.ج.فيليبس** في المفهوم العام بأنه " انتظام اللغة انطلاقا من مختلف النماذج التي تتبعها منطوقات الناس عندما يأخذون حيزا من مختلف مجالات الحياة الاجتماعية."[2]

ويرى **بول ريكور**: بأن الخطاب يتدرج من خلال مستويات ثلاث هي: الواقعة، الإسناد والمعنى قائلا: "الخطاب، إذا، من حيث هو واقعة أو قضية أو خبر أي من حيث هو وظيفة إسناد متداخلة و متفاعلة بوظيفة هوية و هو شيء مجرد، يعتمد على كل عيني ملموس هو الوحدة الجدلية بين الواقعة و المعنى في الجملة"[3]

كما **يعرف شوبنهاور** الخطاب (الذي مصدره الخطابة و الفصاحة) بأنه: "ملكة جعل الآخرين يشاركوننا آراءنا و طريقة تفكيرنا في شيء ما، و كذلك إيصال عواطفنا الخاصة إليهم و جماع القول أن

---

[1] – باتريك شارودو و دومينيك مانغونو، ترجمة:عبد القادر المهيري و حمادي صمود: **معجم تحليل الخطاب**، دار سيناترا و المركز الوطني للترجمة، تونس،2008، ص 33.

[2] –Marianne Jorgensen & Louis Phillips: **Discourse Analysis as theory and méthod** ,SAGE publications,first published,London–Thousand Oaks –New Delhi,2008,P 12.

[3] – بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي: **نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)** ،المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/ المغرب،2006، ص 38.

نجعلهم يتعاطفون معنا، و يجب أن نصل إلى هذه النتيجة بغرس أفكارنا في أذهانهم بواسطة الكلمات و ذلك بقوة تجعل أفكارهم الخاصة تنصرف عن اتجاهها الأولي لتتبع أفكارنا التي ستقودها في مسارها."[1]

و قد أجملت **الطاوس غضابنة** المميزات العامة للخطاب في الثقافة الغربية فيما يأتي:[2]

1. أن الخطاب تاريخي، بالمعنى الذي يكون محددا ومحوَّرا بواسطة قوى بسيكو-سوسيولوجية[3]،كما أنه يقع في دائرة كل ما لا نقوله فالخطاب مجموعة من الدلالات الإجبارية و المجبِرة التي تقع عبر العلاقات الاجتماعية .

2. أن الخطاب يظهر إجمالا انسجاما و تناسقا و خاضع لقواعد نظام أساسي يظل ينتظر التحديد من خلال إستراتيجية ينبغي أن تكون مقبولة علميا (براجماتيا) داخل الأمة المفسرة.

3. النموذج الخطابي الأولي هو خطاب خطاب حواري.

4. الدعاوى التفسيرية المتموضعة في الخطاب تحت الضغط الحاسم،فلا يوجد خطاب من غير موضوع.

5. كل ممارسة خطابية هي بالقوة تطبيق تقاطع سيميائي (inter sémiotique).

6. الخطاب العام وليد السياق العام والخطاب الخاص (الحواري) وليد بناء النسقية (contextualisation).

7. الخطاب مرتبط بالعقل،الفكر و المعرفة.

3.2. مصطلح الخطاب في الثقافة العربية:

أورد **بسام عبد الرحمن المشاقبة** جملة من التعاريف لمفهوم الخطاب عند العرب:

---

[1] – محمد العمري: **في بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابةالعربية)**، دار إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، بيروت،2002، ص13.

[2] – الطاوس غضابنة: مرجع سابق، ص ص 136/135 (اقتباس بتصرف شديد)

[3] – يرى ميشال فوكو أن الخطاب مجموعة من قواعد مجهولة تاريخيا.

حيث يرى **الجويني** بأن "الكلام و الخطاب و التكلم و التخاطب و النطق شيء واحد في حقيقة اللغة وهو ما يصير به الحي متكلماً."[1]

أما **حسن حنفي** فيعرفه على أنه: "لفظ من وضع علوم اللسانيات الحديثة في الغرب ،مع أن الفيلسوف العربي "ابن رشد" قد عبر عنه بإسم القول و نظريته في أنواع الأقاويل الخطابي،الجدلي و البرهاني."[2]

أما **إدريس حمادي** فيعرف الخطاب على أنه:" مصدر لفعل خاطب يخاطب خطابا مخاطبة و هو يدل على توجيه الكلام لمن يفهم، نقل من الدلالة على الحدث المجرد من الزمن إلى الدلالة على الاسمية، فأصبح فيما عرفه الأصوليون أنه يدل على خواطب به أي كلام."[3]

وفيما يخص **عصام نجيب** فيرى أن " الخطاب في الثقافة الغربية منظومة من البنى اللغوية الملفوظة و المكتوبة التي يستخدمها الفرد لإيصال رسالة واضحة محددة بهدف التأثير فيه فضلا عن مجموع وحدات من مظاهر التعابير الاشارية و الإيمائية و الصورية التي تخضع مظاهرها الخارجية و تكويناتها الداخلية لقواعد محددة قابلة للتنميط."[4]

و يعرفه **محمد شومان** بأنه "طريقة معينة للتحدث عن الواقع و فهمه كما أنه مجموعة النصوص و الممارسات الخاصة بإنتاج النصوص و انتشارها و استقبالها مما يؤدي إلى إنشاء و فهم الواقع الاجتماعي ويردِف شومان: إن الخطاب هو كل الأشياء التي تكون العالم الاجتماعي بما في ذلك هوياتنا و بعبارة أخرى فإن الخطاب هو واقعنا الاجتماعي و إدراكنا لهويتنا، أي أنه دون خطاب لا يوجد واقع اجتماعي ودون فهم الخطاب لا يمكن أن نفهم واقعنا و تجاربنا." [5]

أما الخطاب عند محمد أركون في عموم معناه فهو "فعل من أفعال المعرفة وفي موضع المواجهة بين الخطاب التاريخي والخطاب التيولوجي يعرف الخطاب فيقول: نقصد هنا بكلمة خطاب كل تشكيلة للمعنى و ذلك طبقا لما يلي:

---

[1] – بسام عبد الرحمان المشاقبة: المرجع السابق، ص100.

[2] – المرجع السابق، ص 100.

[3]– بسام عبد الرحمان المشاقبة: المرجع السابق، ص 100.

[4] – المرجع السابق، ص101.

[5] – محمد شومان: مرجع سابق، ص .26

- الإكراهات والضرورات الخاصة بحالة معينة و بمستوى معين من اللغة.

- ضبط انتخاب[1] عناصر المعرفة التي يظهرها أو يبديها في كلامه الفكري التأملي كل ناطق أو مؤلف يمثل عضوا منخرطا في تاريخ محدد.

- الانتفاضات والحدوس والاحتجاجات وابتكارات الذات المنخرطة في تجربة وجودية فريدة من نوعها.[2]

أما المفكر **نصر حامد أبو زيد:** فيرى أنه لا توجد خطابات متعددة على مستوى الواقع بل خطاب واحد يتجلى في بقية الخطابات ألا و هو الخطاب الديني بشقيه الأساسي (مصدره الكتب السماوية التوحيدية) و الثانوي (مصدره اجتهادات العقل البشري) ، وهذا ما تصطلح عليه مدرسة التحليل النقدي للخطاب بـ"التوزيع" حيث أنه يوجد خطاب واحد شمولي، أيديولوجي يتوزع علي بقية الخطابات: التعليمية التربوية، السياسية، الإعلامية، المعارضة، المتطرفة، الحكومية، الفنية...ويرجع أبو زيد ذلك إلى أن هذه الخطابات (الثانوية) تشترك في نفس الآليات و المنطلقات الفكرية على حد سواء و إن كانت تختلف من حيث درجة الالتزام بها، وإن كان خطاب الجماعات (المؤسساتي) يبدو أعلى صوتا، و يجمل تلك الآليات و المنطلقات في:

- **الآلية الأولى:** التوحيد بين الفكر و الدين و هو ما يؤدي مباشرة إلى التوحيد بين الإنساني والإلهي و عندئذ ينتهي الخطاب الديني بعزل الإسلام عن الواقع و التاريخ مع أن الوحي ومن ثمة الإسلام واقعية تاريخية.

- **الآلية الثانية:** تفسير الظواهر كلها بردها جميعا إلى مبدأ أولي تستوي في ذلك الظواهر الاجتماعية و الطبيعية إلى علة واحدة: **إحلال الله** في الواقع العيني المباشر بما يعني نفي الإنسان و إلغاء القوانين المنظمة للطبيعة والمجتمع و مصادرة أنماط المعرفة غير الدينية.

1- إن مصطلح "الانتخاب" مفهوم تطوري بيولوجي اصطلاحه "تشارلز داروين" على الانتخاب الطبيعي للجينات التي تؤدي تطور الكائنات و الحفاظ عليها، واستناد محمد أركون عليه في نحت عناصر المعرفة التي تعتبر وليدة الخطاب و متحكما في إنتاجها بالضرورة اعتراف صريح منه بالتطور الطبيعي الآلي للخطاب و بأنه متجاوز لقدرة الإنسان و فوقها.

2-الطاوس غضابنة، مرجع سابق، ص 145.

- **الآلية الثالثة:** الاعتماد على سلطة السلف أو التراث وذلك بعد تحويل النصوص التراثية (و هي نصوص ثانوية) إلى نصوص أولية تتمتع بقدر هائل من القداسة لا تقل في كثير من الأحوال عن النصوص الأصلية.

- **الآلية الرابعة:** طغيان النزعة الوثوقية وامتلاك الحقيقة الشاملة المطلقة باعتبار أن الخطاب الديني يتوهم أنه جهة الاختصام الوحيدة المخولة لتأويل النصوص المقدسة، مفترضا أن الإسلام قد عزل عن حركة الواقع و أنه الحل الأوحد للمشاكل المتنوعة التي يعيشها المسلمون.

- **الآلية الخامسة:** إهدار البعد التاريخي و تجاهله و يتجلى هذا في البكاء على الماضي الجميل وتبدو هذه الآلية جلية في وهم التطابق بين المعنى الإنساني الآني و بين النصوص الأساسية مما يؤدي إلى مخاطر حادة على مستوى العقيدة (إضفاء القداسة على الإنسان و الزمان) و ادعاء قدرة الوصول إلى القصد الإلهي،و من ذلك أيضا تصور التطابق بين مشكلات الحاضر و همومه و افتراض إمكانية صلاحية حلول الماضي للتطبيق على الحاضر مما ينتج عنه الهروب عن الواقع و اعتزاله و الاستعلاء عليه في الآن الذي يعزل الإسلام عن واقعه وتعامله مع حركة التاريخ."[1]

4.2. الخطاب؛ نقد صيرورة المفهوم:

إن عرض مفهوم الخطاب لغويا (مُعجميا) و اصطلاحيا، أي الدلالة التي حملها هذا المفهوم المركب عبر التاريخ بشيء من التفصيل ليس جزافا بل لوعي منا بأنه أصل كل الممارسات الإنسانية مذ وجدت، كما أن تعدد المنطلقات الإبستيمولوجية لتعريفه والتي تجمع بين الدين، العقل ،الوجدان و المجتمع لدليل على تجاوز "الخطاب" مستوى "العقدة" la complication إلى "التعقيد" la complexité على حد رؤية أصحاب نظرية "العبرمناهجية" الذين يرون أن الواقع متعدد المستويات و ليس مستوى واحد حيث يعد الخطاب مجال حيوي للجمع بين التناقضات وكذا كيان لهدر هويات الأشياء المستقلة لتجتمع في مجاله المغناطيسي الكبير الذي سمي في أحد التعاريف السابقة "بالقوة البسيكو–سوسيولوجية"، هذا و بعد الوصول إلى هذه النتيجة يتبادر إلى أذهاننا سؤال جوهري مفاده:أين يقع هذا الخطاب ؟بمعنى أين يوجد هذا المجال الكبير ذو القوة البسيكو –سوسيولوجية الهائلة التي تسيطر و تتحكم تحكما كاملا في مسار الوعي و الممارسة الإنسانية.

[1] – الطاوس غضابنة: مرجع سابق، ص.ص 126/125.

في معرض التعريفات الذي ذكرناها سلفا نجد عدم اتفاق و جدل كبير حول هذا السؤال،**فميشال فوكو** يرى بأن الخطاب مجموعة من قواعد مجهولة تاريخيا أو إن صح التعبير مدفونة في عمق التاريخ البعيد جدا للوعي الإنساني،أما **محمد أركون** فيرى أن الخطاب "فعل من أفعال المعرفة" و هو بذلك يحدد مصدره و يحليه إلى المعرفة التي يرى بأنها تخضع لقانون "الانتخاب التطوري" الذي جاء به **داروين**، و بما أن المعرفة أصل الخطاب فبالتالي أصل الخطاب إنساني محض و هو ذات الشيء الذي يقوله **إيدغار موران** الذي يرى بأن الوعي الإنساني اليوم (أي ما يعيه من معارف و حقائق) وليد أفكار مؤسساتية كبرى تحولت إلى أيديولوجيا و بفضل تأثيرها التراكمي السريع الذي اقترن بالصناعة التكنولوجية الضخمة ،أضحت هي الحقيقة الواحدة بالقوة مشبها هذه الصيرورة بصيرورة تشكيل الأديان السماوية للوعي مشيرا إلى أن الإنسانية قد انتقلت من مرحلة تشكيل الدين السماوي للوعي و العقل البشري إلى مرحلة تشكيل البشر ذاتهم لوعي الإنسانية من خلال ميكانيزمات الأيديولوجيا المبثوثة في مختلف أجهزة ومؤسسات العالم من منظومات علمية، سياسية، دينية، إعلامية، ثقافية،...

أما **نصر حامد أبو زيد:** فيرى بأن أصل الخطاب الإنساني واحد هو الخطاب الديني بجزأيه التأسيسي والمتمثل في الوحي والثانوي المتمثل في إعادة إنتاج العقل البشري بهذا الوعي نقلا أو عقلا خالصا و بالتالي يضعنا **أبو زيد** أمام نوعين لا ثالث لهما من الخطاب أحدهما وحياني صرف و الآخر عقلي وليد الأول وفقا للآليات التي ذكرها وهنا تظهر الطبيعة التكوثرية للخطاب على حد قول طه عبد الرحمان ويمكن أن نقول أن مفهوم "التكوثر" عنده يماثل تماما مفهوم "التعقيد" عن **إدغار موران**، وبالتالي يجب أن ندحض المنطلق القائل بوجود: خطاب سياسي، خطاب إعلامي ،خطاب اقتصادي، خطاب تعليمي...بل أن السياسة ،الإعلام، الاقتصاد، التعليم...أنساق، أنظمة وأوعية يتجلى فيها الخطاب الذي أصله الفكر والمعرفة الأيديولوجيين كما أن التكنولوجيا أو التقنية أدوات مصممة لتأطير الوعي وعدم السماح للنص الانفلات من الخطاب المقدر له.

ومن خلال المفاهيم المفتاحية التي شكلت التعاريف السابقة للخطاب على مستوى الممارستين العربية و الثقافية يمكن أن نشرح ميكانيزم اشتغال الخطاب كما يأتي:[1]

[1]– صابر بقور: **داعش برؤية الجزيرة عبر الفايسبوك؛ الخطاب وأنماط الوعي الجماهيري**، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، 2017، ص ص 55، 56.

1. مصدر المعرفة ديني و العقل البشري إعادة إنتاج لها، كما أن المعرفة هي أساس السلطة والنفوذ.

2. التراكم المعرفي عبر خط الزمن ينتج التاريخ الإنساني.

3. عن طريق مأسسة المعرفة وربطها بالتكنولوجيا والعولمة تتحول إلى أيديولوجيا قوية تختزل الحقائق إلى حقيقة واحدة ومستويات الواقع إلى واقع واحد و يمكن أن نصف عملية التحوير والتعديل هذه بتشفير المعرفة.

4. هذا التشفير يحول المعرفة إلى نماذج جاهزة تؤطر الوعي الإنساني.

5. تصبح هذه النماذج أشكال زائفة عن الوعي كما أنها قوة ناعمة وإكراه طوعي يعتمد على الإقناع التراكمي.

6. تمرر هذه النماذج الإدراكية عبر مشاريع تقسم وتفتت الواقع وعبر إستراتيجيات محددة بمقاصد وأهداف معينة يمكن إجمالها في الهيمنة والسيطرة.

7. هذه المشاريع تحول المعرفة إلى لا معرفة والوعي إلى لا وعي من خلال التضليل والتعمية و هو وهم يعتقد أنه الحقيقية من خلال توزيعه عبر أوعية، منظمات و مؤسسات المجتمع: الإعلام و الاتصال، السياسة، الاقتصاد، التعليم، الدين، اللغة...

8. تنتج هذه المؤسسات نصوصا محكومة بالآليات السابقة، وهي نصوص مؤطرة، مؤدلجة، مختزلة للمعاني والوعي الإنساني بالغة الإقناع والحجاج والتراكم مما يجعلها أكثر ظهورا وصحة.

9. يُختزل الوعي ويُضمر من خلال استبعاد التاريخ الذي يحتوي على المعرفة الحقيقية بالشكل الذي لا يمكن من العودة إليه.

10. هذا التنميط الثقافي، الاجتماعي، الاقتصادي، السياسي، الديني، اللغوي،...يجعل الوعي يتسجل في الخطاب من خلال الانفجار الاتصالي والمعلوماتي و ليس منتجا له باعتبار أنه سابق له وجوديا و آخذ في التراكم و التفتيت.

11. يتحول مسار التاريخ بقرار من المؤسسات التي تملك المعرفة وبالتالي تملك مفاتيح اشتغال الخطاب، أما المسيرون من قبل هذا الخطاب فهم كيانات فلكلورية هشة لا علاقة لها بالبناء الحضاري ولا مكانة لها في المسار التاريخي كما يقول **عزي عبد الرحمان**.

12. تمركز الخطاب في كل المؤسسات الاجتماعية ومركزيتها بفعل العولمة والتكنولوجيا يحول دون انفلات الوعي من قبضته حتى في حالة تذاوت الفاعلين أثناء التواصل الشخصين أو حالة العزلة و الانغلاق على الذات.

13. يصبح الخطاب هو المنطق، العقل، الدين والمعرفة كما أنه أساس تشكل الواقع الاجتماعي وهويات الوضع الراهن.

14. تصبح المعرفة الموضوعية خارج الوعي الإنساني.

15. يعتمد الوعي على محددات هذه الشروط الخارجية ليتحرك.

16. تتحرك الثقافة وفقا لهذه الشروط.

ثانيا: استراتيجيات الخطاب:

الاستراتيجية في الاصطلاح العام: " هي مجموعة الأفكار والمبادئ التي تتناول ميدانا من ميادين النشاط الإنساني بصورة شاملة ومتكاملة، وتكون ذات دلالة على وسائل العمل، ومتطلباته واتجاهات مساره لغرض الوصول إلى أهداف محددة مرتبطة بالمستقبل."[1]

تطور مفهوما ليصبح:" فن تنظيم الحرب و حشد واستخدام القوى السياسية والاقتصادية والتكنولوجية والنفسية والعسكرية وتحريكها في نسق متكامل لتحقيق الأهداف التي تضعها السلطة السياسية."[2]و يتجلى هذا التنظيم عند التلفظ بالخطاب،فيما يسمى بإستراتيجية الخطاب وهذا يعني أن الخطاب المنجز يكون خطابا مخططا له بصفة مستمرة و شعورية، و من هنا يتحتم على المرسل أن يختار الإستراتيجية المناسبة

[1]–أنظر :www.aoua.com، تاريخ التصفح: 06/ 12/ 2015.

[2]–أنظر موقع المنازل:www.almanazil.net، تاريخ التصفح: 28/ 04/ 2015.

التي تستطيع أن تعبر عن قصده و تحقق هدفه بحالة أفضل."[1] وفيما يأتي نعرض أنواع استراتيجيات الخطاب:

1. الاستراتيجية التضامنية:

ويمكن تعريفها بأنها:" الاستراتيجية التي يحاول المرسل أن يجسد بها درجة علاقته بالمرسل إليه و نوعها، وأن يعبر عن مدى احترامه لها و رغبته في المحافظة عليها، أو تطويرها بإزالة معالم الفروق بينهما، وإجمالا هي محاولة التقرب من المرسل إليه و تقريبه."[2]

ويختص التضامن بالمسافة الاجتماعية بين الناس وبتجاربهم الاجتماعية وخصائصهم الاجتماعية المشتركة (مثل الديانة، الجنس، مسقط الرأس، العرق، المهنة والاهتمامات)، ومدى استعدادهم للمشاركة في مسائلهم الشخصية...ونتيجة لهذا يتبلور عدد من العناصر الداعية إلى استعمالها ومنها:[3]

- مدى التشابه والاختلاف الاجتماعي.
- مدى تكرار الاتصال.
- مدى امتداد المعرفة الشخصية.
- درجة التآلف،أو كيفية معرفة طرفي الخطاب لكل منهم.
- مدى الشعور بتطابق المزاج أو الهدف أو التفكير.
- الأثر الإيجابي أو السلبي.

ويمكن إرجاع اعتماد المرسل لهذه الإستراتيجية إلى الأسباب والمقاصد التالية:[4]

- تأسيس الصداقة والألفة بين طرفي الخطاب.
- التركيز على حسن التعامل مع صاحب السلطة، بطريقة تحقق الأهداف و تنقل المقاصد و تؤسس العلاقات الطيبة معه.

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري: **إستراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)**، المرجع السابق، ص 56.

[2]- المرجع السابق، ص257.

[3]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، الممرجع سابق، ص259.

[4]- المرجع السابق، ص ص 262/261.

- تحسين صورة المرسل أمام الآخرين، إذا كان معروفا بالتشدد في آرائه أو التسلط في تعامله،أو توخي الطريقة الرسمية و الجفاء في خطابه.
- تفعيل التضامن في حياة الناس، بما ينعكس على التفاعل الخطابي و تطوير حقهم في ممارسة الحياة بحرية مع تقليص دور السلطة.
- أهمية استعمالها في الحقول التعليمية، حيث يكون التأدب و التخلق في الخطاب مع الطالب وسيلة تيسر الفهم، تزرع الحب، فتصبح طريقا للعلم و سبيلا للمعرفة.
- كسب ولاء الناس (سواء لدى الساسة أو المعلنين)
- استثمار استراتيجية التضامن في التحقيقات مثلا، لإراحة المتهم و تطمينه و زرع الثقة في نفسه،مما ينعكس أثره إيجابا على نتيجة التحقيق.

أما عن الوسائل اللغوية (الأدوات و الآليات) في الاستراتيجية التضامنية فيمكن عرضها كما يأتي:

1. ذكر المعلومات الشخصية، استعمال الألقاب، استعمال التعابير البذيئة في بعض الأحيان خصوصا بين الذكور واستعمال اللهجة المشتركة والتعبيرات العامة دوما، ومن الشواهد على هذه الاستراتيجية استعمال بعض الأدوات اللغوية مثل: "نحن" و "دعنا".
2. الإشارات ومنها الاجتماعية (العلاقة بين أطراف الخطاب، الهوية...) مثل استعمال ألقاب التبجيل و صيغ القرابة.
3. الضمائر: "أنا" للمتكلم وحده، "نحن" للمتكلم المعظم نفسه أو معه أو مع غيره، و"أنا" هو الأصل و"نحن" هو الفرع و للمخاطب خمسة أولها "أنت" للمفرد المذكر، ثم الفروع "أنتِ" للمخاطبة المؤنثة، "أنتما" للمذكر المثنى أو المؤنث المثنى المخاطب، "أنتم" لجماعة الذكور المخاطبين، و"أنتن" لجماعة الإناث المخاطبات.
4. استعمال العَلَم (اللقب، الإسم الاول، الكنية...)
5. استعمال ألفاظ المعجم الدالة على القرابة والتضامن (مثل مبروك، هنيئا، أخدمك، نلتقي، أهلا، مرحبا، السلام عليكم، صديقي...)
6. آلية المكاشفة: كشف الذات والهوية وهو دليل على التأدب والتخلق والثقة.
7. آلية نكران الذات: يتجاهل المرسل ذاته وينكرها فيتحدث عن نفسه وأنه يتحدث عن شخص آخر (مثل: هذه نشرة الأخبار يقرأها لم صابر بقور)، و هو خطاب يحيل إلى المرسل ذاته.
8. آلية الإعجاب: (ما أجمل...، ما أروع،...جميل، حسن، بهي، ما شاء الله، تبارك الله)

9. آلية المدح (الرجل، البطل، الشهم، الكريم، الطيب...)
10. التصغير للتودد: (عندي قريشات، إشتريت قُطيعة أرض، يا وليدي، يا أميمتي...).
11. آلية الطرفة: (الفكاهة من أسباب الاقتراب، وقد عرف كثير من الساسة باستخدامها في خطابتهم ليقتربوا من الشعب).
12. آلية المصانعة والمحاكاة:(العمل على منوال عمل المرسل في اللغة أي تقليد طريقة كلامه).
13. آلية الحديث بذات اللهجة (الحديث بالأمازيغية مثلا).
14. آلية ذكر خصائص المرسل إليه.
15. إبتداع لغة خاصة.
16. التنغيم.

2. الإستراتيجية التوجيهية:

يقول **هاليداي** :" اللغة تعمل على أنها تعبير على سلوك المرسل و تأثيره في توجهات المرسل إليه وسلوكه، أما **رومان جاكبسون** فيسمي الوظيفية التوجيهية بالوظيفية الإيعازية أو الندائية و يضيف "روبول" يمكن أن نتحدث لنجعل شخصا آخر يتصرف كما في حالة الأمر و النصيحة أو الرجاء أو الرفض أو المنع..."[1]

هذا و يمكن إرجاع اعتماد المرسل لهذه الإستراتيجية إلى الأسباب و المقاصد التالية:[2]

1. عدم التشابه في عدد السمات مثل: السمات المعرفية (الطالب/الاستاذ).
2. عدم وجود تكرار في الاتصال بين طرفي الخطاب (اللقاءات الرسمية).
3. الشعور في التفاوت في مستوى التفكير بين طرفي الخطاب.
4. تصحيح العلاقة بين طرفي الخطاب (الحفاظ على هيبة المرسل مثلا).
5. رغبة المرسل في الاستعلاء أو الارتفاع بمنزلته الذاتية.
6. إصرار المرسل على تنفيذ قصده أثناء إنجاز الفعل و بالتالي فإن استخدام هذه الاستراتيجية يعد احترازا من سوء الفهم أو التأويل الخاطئ للخطاب.

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: المرجع السابق، ص 324.

[2]– المرجع السابق، ص.ص 329/328.

7. حصول تحد واضح لتعليمات المرسل، أو تحد ضد الانظمة العامة أو الإساءة إليه رغم سلطته.
8. مناسبة السياق التفاعلي لاستخدام التوجيهية (بين الطبيب و المريض مثلا).

و قد صنف **باخ** أفعال التوجيه إلى:[1]

1. الطلبات: و تتخذ عند الإنجاز أشكالا لغوية مختلفة منها: (السؤال، التوسل، التضرع، المناشدة، الإلحاح، الدعوة، الطلب، الحث، الاستدعاء، الابتهال، الحجاج).
2. الاسئلة: و تتخذ عند الإنجاز أشكالا لغوية مختلفة منها: (السؤال، الاستعلام، الاستجواب، التشكيك).
3. المتطلبات: و تتخذ عند الإنجاز أشكالا لغوية مختلفة منها: (العرض، التكليف، الأمر، الطلب، الأوامر السلطوية، الإرشاد، المنع، التعليم، الفرض).
4. التعليمات:و تتخذ عند الإنجاز أشكالا لغوية مختلفة منها: (المنع،الحظر، التحريم، التقييد).
5. أفعال النصح: و تتخذ عند الإنجاز أشكالا لغوية مختلفة منها: (الحث، النصح، التحذير، الإشارة، العرض، التوصية، الاقتراح، الإنذار)

هذا و يمكن إجمال الوسائل اللغوية في الإستراتيجية التوجيهية فيما يأتي:[2]

1. الأمر بأدواته المختلفة.
2. النهي.
3. الإستفهام.
4. التحذير.
5. الإغراء.
6. النداء
7. التحضيض و العرض[3]
8. ذكر العواقب.
9. التوجيه المركب.[1]

[1]– المرجع السابق، ص.ص 338/337.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: المرجع السابق، ص 340.

[3]– التحضيض هنا بمعنى الطلب بشدة وإصرار وربما حتى عنف وقد تحمل معنى التنديم.

10. الفاظ المعجم.

3. الإستراتيجية التلميحية:

"يجب أن ندرك أن التصريح و التلميح صنفان لا يتطابقان تماما مع أصناف الأشكال اللغوية الصرفة بيد أنهما يتطابقان مع الأشكال اللغوية في السياق فقط."[2]

و يمكن الإشارة إلى أهم المسوغات التي ترجح استعمال المرسل للإستراتيجية التلميحية كما يلي:[3]

1. التأدب في الخطاب.
2. إعلاء المرسل لذاته على حساب الآخرين و إضفاء التفوق عليها.
3. رغبة المرسل –أحيانا– في التملص و التهرب من مسؤولية الخطاب و ذلك بجعل الخطاب يحتمل أكثر من تأويل، و يكون هذا التهرب غالبا عند إدارة الأزمات أو وجود توتر في العلاقة بين طرفي الخطاب و قد يتجاوز الأفراد إلى المؤسسات و الدول.
4. استجابة للخوف لذلك يستعمل المرسل هذه الإستراتيجية لئلا يتخذ المرسل إليه خطابا دليلا عليه.
5. العدول عن محاولة إكراه المرسل إليه أو إحراجه لانجاز فعل قد يكون غير راغب في انجازه.

ويوظف المرسل بعض الأدوات و الآليات اللغوية للتلميح إلى قصده إذ يستلزم استعمالها قصدا معينا في الخطاب و من هذه الأدوات:[4]

1. ألفاظ الكنايات و الروابط و الظروف الإنجازية:("كم" الخبرية، "كذا" التقديرية، "حتى" التراتبية، "لو" الشرطية الإمتناعية).
2. الترديد: تصحيح تلفظ المرسل إذا جاء به خطأ لغوي من خلال تكرار ذات الجملة و لكن بشكل صحيح.
3. الملمحات: (مثل تلك الأفعال المعجمية التي تدل على الافتراضات، التأكيدات و الشكوك كأفعال الرجحان :ظن، خال، زعم، حسب...)

---

[1]– ويعني استعمال أكثر من وسيلة لغوية توجيهية في سياق واحد.

[2]– المرجع السابق، ص 368.

[3]– المرجع السابق، ص 371.

[4]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 390.

4. التعبير الاصطلاحي: و هو من الوحدات الدلالية الكبرى والأكثر شمولية و هي المتركبة من وحدات تفوق المفردة، حيث أنه نمط تعبيري خاص بلغة ما تتميز بالثبات و يكون من كلمة أو أكثر تحولت عن معناها الحرفي إلى معنى مغاير،اصطلحت عليه الجماعة اللغوية).

5. التشبيه.

6. الاستعارة.

7. الكناية:(الانتقال من المذكور إلى المتروك).

8. التهكم.

4. الاستراتيجية الإقناعية (الحجاجية):

الإقناع في اللغة يعني "القُنُوع: السؤال والتذلل، والقَنَاعةُ: الرضا بالقسم، أَقْنَعَهُ الشيء: أي أرضاه، والقنوع بمعنى الرضا، والقَانِعُ: الراضي وفي المثل: "خير الغنى القُنُوعُ، وشر الفقر الخضوع."[1]

أما في الاصطلاح فهو:" عملية مقصودة من المقنع إلى من يريد إقناعه لتغيير معلومات أو مفاهيم أو صورة ذهنية باختياره ورضاه فالإقنـــاع تصحيح لمعلومة سواء كان ذلك بشكل جزئي أو كلي."[2]

ومن جهة أخرى يعبر مفهوم "الاتصال الإقناعي عن "علم التفاعلات بين الأفراد التي من شأنها أن تحدث آثارا سلوكية."[3]

"ذلك أن الاتصال الإقناعي يستهدف أساسا تغيير وجهة نظر ما أو الإقناع بشيء ما و كثيرا ما يخاطب العواطف و الانفعالات لتحقيق هدفه الإقناعي، و الإقناع الاتصالي يستهدف الفرد كما يستهدف الجماعة سواء كانت صغيرة أم كبيرة و يراد من إقناعه الحصول على نتيجة معينة و لذلك تتنوع مجالات الاتصال الإقناعي، سياسيا، تجاريا، سلوكيا، محليا و عالميا، فكأن الاتصال الإقناعي استخدام متعمد لمحتوى رسائله عبر و سائل الإعلام و الاتصال بالجماهير من أجل تشكيل استجاباتهم أو السيطرة عليها."[4]

---

[1]– أبو الفضل ابن منظور: مرجع سابق، ص 298.

[2]– أنظر :www.fr.slideshare.net، تاريخ التصفح: 23/ 12/ 2015.

[3]– سهير جاد: **وسائل الإعلام والإتصال الإقناعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2003، ص 11.

[4]– المرجع السابق، ص 12.

هذا و يمكن إرجاع مسوغات استعمال إستراتيجية الإقناع إلى ما يأتي:[1]

1. أن تأثيرها التداولي في المرسل إليه أقوى، و نتائجها أثبت و ديمومتها أبقى، لأنها تنبع من حصول الاقتناع عند المرسل إليه غالبا، لا يشوبها فرض أو قوة.

2. تمايزها عن الاستراتيجيات الأخرى مثل الاستراتيجية الإكراهية لفرض قبول القول أو ممارسة العمل على المرسل إليه دون حصول الاندفاع الداخلي أو الاقتناع الذاتي، فاقتناع المرسل إليه هدف خطابي يسعى المرسل إلى تحقيقه في خطابه.

3. من شروط التداول اللغوي الإقناعية ، و قد تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع فتكون أكثر على التأثير في اعتقاد المخاطب و توجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء و نفوذ في إشهادها للمخاطب كأنه يراها رأي العين.

4. تغير ثقافة و إدراك المرسل إليه لكثير من الأمور.

5. إبداع السلطة فالإقناع سلطة عند المرسل في خطابه و لكن لا تحقق نجاحها إلا عند التسليم بمقتضاها إما قولا أو فعلا.

6. شمولية إستراتيجية الإقناع إذ تعزز الكفاءة التداولية عند الإنسان بوصفها دليلا على مهاراته الخطابية.

7. ما تحققه من نتائج تربوية، إذ تستعمل كثيرا في الدعوة كما فعل الرسول صلى الله عليه و سلم و غيره من الأنبياء عند محاججتهم لأقوامهم من أجل إقناعهم بالدخول في الدين.

8. استباق عدم تسليم المرسل إليه بنتائج المرسل و دعواه.

9. خشية سوء تأويل الخطاب.

10. عدم الاتفاق حول قيمة معينة، أو التسليم من أحد طرفي الخطاب.

و يعرف **طه عبد الرحمن** الحجاج بأنه: " كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها."[2]

أما **بيرلمان** فيرى أن :" إذعان العقول بالتصديق لما يطرحه المرسل أو العمل على زيادة الإذعان هو الغاية من كل حجاج، فأنجع حجة هي تلك التي تنجح في تقوية حدة الإذعان عند من يسمعها و بطريقة

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: مرجع سابق، ص.ص 447/446.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: المرجع نفسه، ص 456.

تدفعه إلى المبادرة سواء بالإقدام على العمل أو الإحجام عنه، أو هي على الأقل ما تحقق الرغبة عند المرسل إليه في أن يقوم بالعمل في اللحظة الملائمة."[1]

"كما أن نجاح البلاغة الحالي يرجع إلى اهتمام بوسائل الإقناع التي فرضتها طبيعة المجتمع الإعلامي المعاصر، فقد ارتبطت البلاغة المعاصرة، و خصوصا منها نظرية الحجاج و ما تعلق منها من بحوث بمختلف الميادين الإعلامية المعاصرة سواء منها الصحافة، السمعي البصري أو هما معا، لذا أصبح مفهوم الإقناع مطلبا أساسيا في كل عملية فكرية، سواء كانت هذه العملية فكرة أو مقالة أو حركة و هذا ما جعل هذه النظرية في استثراء متواصل."[2]

وفي الخطابات الحجاجية ينحو المرسل بخطابه نحو الأثر التداولي (الإقناع) من خلال توظيف ثلاثة أنماط أساسية من المقصدية الفكرية:[3]

أ. الغرض التعليمي: ويهتم بإخبار المتلقي بواقع ما دون استدعاء العواطف و يتولاه الجانب الإخباري في الخطاب (كالنصوص العلمية مثلا).

ب. الغرض الحجاجي: ويتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكنا بالعودة إلى العقل ويمكن أن يتحقق هذا الغرض بالحجة المادية (غير الصناعية) المعتمدة على الوقائع (العقود و الشهادات) على الخلفية العامة المكونة من آراء المجتمع، إضافة إلى الحجج المنطقية (الصناعية) كالاستقراء والاستنباط والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملا و غير الأكيد أكيدا .

ت. الغرض الأخلاقي: و يتعلق بتعليم المستمع في مجال الأخلاق، و يتضمن عناصر تعليمية وحجاجية كما يتضمن دعوة إلى العقل و تسجل عناصر النصح هنا الانتقال من المقاصد الفكرية إلى المقاصد العاطفية.

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 457.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 459.

[3]– المرجع السابق، ص.ص 465/464.

المبحث الثاني: مفهوم الدين:

أولا: تعريف الدين:

1. لغة:

جاء في القاموس المحيط: الدَّيْنُ : ما لَه أَجَلٌ ، كالدِّيْنَةِ ، وما لا أَجَلَ له ، فَقَرْضٌ ، والمَوْتُ وكُلُّ ما ليس حاضراً، جمع: أَدْيُنٌ ودُيونٌ .

ودِّيْنُ : الجَزاءُ ، وقد دِنْتُه ، دَيْناً ، ودِيْناً ، والإِسْلامُ ، وقد دِنْتُ به ، والعادةُ ، والعِبادةُ والمُوَاظِبُ من الأَمْطَارِ ، أو اللَّيِّنُ منها ، والطاعة ، كالدِّيْنَة ، والذُّلُّ ، والداءُ ، والحِسابُ والقَهْرُ ، والغَلَبَةُ ، والاسْتِعْلاءُ ، والسلطانُ ، والمُلْكُ ، والحُكْمُ ، والسِّيرَةُ ، والتَّدْبيرُ والتَّوْحيدُ واسْمٌ لجميعِ ما يُتَعَبَّدُ الله عَزَّ وجلَّ به ، والمِلَّةُ ، والوَرَعُ ، والمَعْصِيَةُ ، والإِكْرَاهُ.[1]

وجاء في لسان العرب: دين : الديان : من أسماء الله – عز وجل – معناه الحكم القاضي وسئل بعض السلف عن علي بن أبي طالب فقال : كان ديان هذه الأمة بعد نبيها؛ أي قاضيها وحاكمها . والديانُ : القهار؛ ومنه قول ذي الإصبع العدواني.[2]

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر:دين؛ جمع أديان، والدين في اللغة بمعنى: الطاعة والانقياد.والدين في الاصطلاح العام: ما يعتنقه الإنسان ويعتقده ويدين به من أمور الغيب والشهادة. والدين هو ملة الإسلام وعقيدة التوحيد التي هي دين جميع المرسلين من لدن آدم ونوح إلى خاتم النبيين محمد صلى الله عليه وسلم.[3]

2. اصطلاحا:

أوضح **الجرجاني** الفرق بين الدين والملة فهما عنده متحدان بالذات، ومختلفان بالاعتبار، فإن الشريعة من حيث إنها تُطاع تسمى دينا، ومن حيث إنها تُجمع تسمى ملة، ومن حيث إنها يُرجع إليها تسمى

[1]– قاموس المعاني: www.almaany.com ، تاريخ التصفح: 03/ 04/ 2015.

[2]– قاموس لسان العرب: www. library.islamweb.net . تاريخ التصفح: 03/ 04/ 2015.

[3]– أحمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصر**، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 2130.

مذهبا. وقيل الفرق بين الملة والدين والمذهب: أن الدين منسوب إلى الله تعالى والملة منسوبة إلى الرسول – صلى الله عليه وسلم– والمذهب منسوب إلى المجتهد.

أما أشهر تعريف للدين في الفكر الإسلامي وأكثره تداولا ما نُسب إلى **التهانوي** في قوله: إنه وضع إلهي سائق لذوي العقول باختيارهم إياه إلى الصلاح في الحال والفلاح في المآل، وهذا يشمل العقائد والأعمال، ويطلق على ملة كل نبي، وقد يخص بالإسلام كما في قوله تعالى: {إن الدين عند الله الإسلام}[1] ويضاف إلى الله عز وجل لصدوره عنه، وإلى النبي لظهوره منه وإلى الأمة لتدينهم به وانقيادهم له.[2]

وترد كلمة الدين عند الغرب: religion، وفي اللاتينية ترد هذه الكلمة مجزأة كما يلي Rel Igo؛ وقد اختلف العلماء عند إرجاع هذه الكلمة إلى جذورها، فقد اقترح الباحث الروماني سيسرو أن الجذر leg يعني المراقبة أو الملاحظة وخاصة مراقبة الأجرام السماوية أو الإلهامات السماوية الدينية، أما سيرفيوس فله رأي مخالف؛ فالكلمة جاءت من جذر آخر هو lig وتعني الرابطة أو العلاقة المشتركة بين الإنساني والإلهي، ويمكننا اعتماد التفسيرين كما فعل القديس أوغسطين الكبير إذ رأى أن كلمة دين religion تتضمن المعنيين السابقين . [3]

أما الدين عند **برغسون** فهو نوع من رد الفعل، أو الهجوم المعاكس، تقوم به الطبيعة ضد ما قد يتأتى عن استعمال العقل من انحطاط في الفرد وتفكُّك في المجتمع.[4]

ويرى **ماكس ميلر** أن الدين هو محاولة تصور ما لا يمكن تصوره والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه هو حب الله.[5]

تتجه التعاريف العربية الإسلامية للدين لتتخذ من الخالق الواحد الأحد منطلقا وهدفا في الوقت ذاته؛ حيث تركز على الدين باعتباره وحيا إلهيا جاء لينظم علاقة المخلوقين بالخالق من جهة والمخلوقين فيما بينهم من جهة أخرى (العقائد والأعمال)، أما التعاريف الغربية فتبعد الدين من مجال العقل والمنطق وترتكز

---

[1]– القرآن الكريم: سورة آل عمران، الآية 19.

[2]–أنظر موقع التوحيد: www.eltwhed.com، تاريخ التصفح: 03/ 04/ 2015.

[3]– أ.س. بوكيت أميريكين، ترجمة رنا سامي الخش: **مقارنة الأديان**، دار الرضوان ، حلب، ص ص 7، 8.

[4]– يوسف شلحت: **نحو نظرية جديدة في علم الاجتماع الديني**، دار الفرابي الطبعة الثالثة، لبنان، ص49.

[5]– محمد عبد الله دراز: **الدين بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1990، ص ص 23،25.

في منطلقاتها على إبراز جعل الدين حالة وجدانية وعاطفية مضطربة تحيلها لضعف و قصور في العقل وتنامي في الخوف والقلق حيال الأشياء التي يجهلها الإنسان وفي مقدمتها مصيره، يصبح الإله في المفهوم والتصور الغربيين نتيجة لهذه الشروط التي تتطور تفكيكيا في مواجهة مع سلطة العقل و الفكر التي تتخذ طابعا تقديسيا (تقديس العقل) وبالتالي إيعاز الدين إلى سلطة السؤال والبرهان وهو ما ستوضحه بشكل أدق نظريات نشأة الدين عند الغرب.

ثانيا: نظريات نشأة الدين:

1. نشأة الدين من المنظور الغربي:

1.1.النظرية الطبيعية:

من أهم روادها **ماكس مولر/Max Muller** و**جيفونس/Gevons**، وتفترض هذه النظرية أن[1]:

- الدين محاولة قام بها العقل الإنساني لتفسير الظواهر الطبيعية.
- الدين مصدره الخوف والرهبة والدهشة من العالم.

هذا ويختلف **ماكس مولر** عن **جيفونس** في رؤيتهما للطبيعة كمصدر لنشأة الدين، حيث يرد **مولر** نشوء الدين إلى **الطبيعة المستقرة** من خلال افتراضين أساسيين[2]:

- انتشرت فكرة الدين بفعل التأمل في الظواهر الطبيعية وذلك بفعل الدهشة والعجب من القوى الخارقة.
- لا يوجد شيء في العقل ما لم يكن موجودا قبلا في التجربة، وبالتالي فالدين يقوم على الملاحظة/المشاهدة والتجربة (الحواس).
- فكرة اللامتناهي (القوة اللامتناهية للطبيعة) مصدر الفكرة الدينية.

أما **جيفونس** فيرد نشأة الدين إلى الطبيعة الشاذة ويفترض أن:

الخوف من مظاهر الطبيعة هو منشأ الطبيعة الإلهية.

[1] –العقبي الأزهر: **محاضرات في علم الاجتماع الديني**، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص24.

[2] –المرجع السابق، ص24.

الطبيعة الشاذة؛ (الحوادث المفاجئة، الزلازل، الخسوف، الكسوف، الرعد، الطوفان...) مصدر الفكرة الدينية.[1]

2.1. النظرية الروحية/الحيوية:

من أهم روادها **إدوارد تايلور** و "**هربرت سبنسر**، وتفترض هذه النظرية أن[2]:

- أقدم ديانة عرفها الإنسان هي الاعتقاد في الأرواح الإنسانية وعبادتها.
- أول عبادة إنسانية بدائية كانت عبادة القبور والموتى؛ عبادة أرواح الأسلاف.

كما إقترح تايلور فكرتين هامتين هما، أولاً، إن مفهوم البقاء على قيد الحياة قد لعب دوراً هاماً في النظام التطوري من الوحشية " savagery" مروراً بالهمجية "barbarism" ووصولاً الى مرحلة الحضارة "civilization"، وبصورة مشابهة لنظرية دارون Charles Darwin النشوء والارتقاء. ولهذا رأى تايلور بأن الدين يمكن أن يكون قد تطور من مرحلة الطبيعة الأدنى إلى الأعلى، أي من مرحلة السحر والكهانة إلى حالة تنزيل النصوص المقدسة والأنبياء. بينما كانت الفكرة الثانية لتايلور هي تعريفه للدين بأنه "الاعتقاد بالكائنات الروحية[3]."

3.1. النظرية النفسو-اجتماعية:

من أهم روادها: **هنري برغسون/H.Bergson** و **رينيه ديكارت/R.Decartes** و**أوجست ساباتييه/A.Sabatier**، ومن أهم افتراضات هذه النظرية[4]:

- الإنسان مفطور على التوجه إلى الإله؛ حيث توجد لدى الإنسان حاجة ملحة للتدين.
- مصدر التدين هو التجارب النفسية المرتبطة بالظروف اليومية للأفراد.

إلا أن **هنري برغسون**، ينزع نزوعا اجتماعيا في تفسيره لنشأة الدين؛ ففي كتابه "منبع الأخلاق والدين يركز على جانبين آخرين هما[1]:

---

[1]– العقبي الأزهر، المرجع السابق، ص25.

[2]–المرجع السابق، ص28.

[3]– أنظر فرج الحطاب: النظريات الحديثة لدراسة علم الأديان، على موقع الحوار المتمدن: www.m.ahewar.org ، تاريخ التصفح: 03/ 04/ 2015.

[4]–الأزهر العقبي، مرجع سابق، ص28.

●الجانب الذي يرتبط بالقوانين الأدبية والاجتماعية التي فرضها المجتمع بما يتضمنه من نظم وتقاليد وقيم وأعراف وعادات جمعية، وبالتالي المحظورات الاجتماعية Taboo التي لا يجب انتهاكها والتعدي عليها.

●الجانب الذي يتعلق بالأحداث المستقبلية التي لا يمكن التنبؤ بها بشكل قاطع لاتساع مجال الاحتمالات.

ولا يمكن الحديث عن النظرية النفسية في نشأة الدين دون أن نعرج على نظرية "**سيغموند فرويد**" في علم النفس الدين والتي تقوم على التحليل النفسي الوارد في كتبه الأربعة: الطوطم والمحرم (1914)، مستقبل أخدوعة (1927)، الحضارة وكروبها (1930) وموسى عقيدة التوحيد (1939)، وبشكل عام يتحصل لنا من كتبه هذه تفسيران أساسيان لنشوء فكرة الدين[2]:

●التفسير الأول: أنّ الدين عصابٌ وسواسيٌّ وهو أثر جماعيّ، من الآثار التي خلَّفها ذبحُ الأبِ[3] في القبائل البدائيّة في العصور الغابرة، والإحساسُ بالذنبِ الناجمِ عن ذلك، وعبادةُ الله (الأب نفسه الذي اكتسب صفة الألوهيّة) تعويضاً عن ذنب القتل.

●التفسير الثاني، أنّ الدين هو هذا الشعور البشريّ بالضعف، من مخلّفات الضعف والخوف الطفوليّين، والحاجة إلى حمايةِ الأبِ ودعمِهِ.

كما يقول **فرويد** أنّ موسى هو في الحقيقة أميرٌ مصريٌّ كان يعيش في قصر الفرعون (الذي تولّى الحكم حوالى العام 1375 قبل الميلاد، واهتدى إلى مصطلحات دينيّة لافتة مثل العبادة التوحيديّة لإله اسمه آتين aten). ثمّ نقل موسى هذه النظريّة الدينيّة إلى العبرانيّين، من خلال عبارة الإله يهوه، لكنّ اليهود الذين لم يستطيعوا تحمّل هذا الدين الروحانيّ المعنويّ المقيّد لهم، ثاروا على هذا النبيّ الذي كان يريد أن يعرض هذا الأمرَ عليهم، وقتلوه. بعد ذلك أدرك اليهود أنهم بحاجة إلى الوحدة القبليّة والدين الجامع المشترك، فعادوا

---

[1]– العقبي الأزهر، المرجع السابق ، ص29.

[2]–مسعود أذربيجاني، ترجمة دلال عباس: "علم نفس الدين بمنظار فرويد ويونغ"، **مجلة الإستغراب**، العدد 03، 2016، ص 62.

[3]–يرى فرويد أن القبيلة البدائية كانت محكومة بنظام زعيم القبلية/ الأب الذي يمنع الشبان/ الأبناء من ممارسة علاقات جنسية مع نساء القبلية اللواتي كنَّ مُلكا له وحده، ولهذه الأسباب يتعاضد شبان القبيلة لقتل الزعيم والتهامه، إلا أن الشعور بالذنب يدفعهم إلى استرجاع حالة التحريم الأولى، لا بل يتطور الوضع إلى أبعد من ذلك ليتحول الطوطم (الرمز) الأب إلى مقام ألوهية.

إلى الدين نفسه، الذي قتلوا النبيَّ الذي بشّر به، وإلى عبادة الله الواحد الجبَّار. يقول فرويد «إنَّ الحدث المحوريّ في تطوّر الدين اليهوديّ، هو أنَّ الإله يهوه فقد بمرور الزمان ميزاته، وصار أكثر فأكثر أشبه بإله موسى القديم، آتين.[1]

4.1. النظرية التوتمية – Totem (إيميل دوركايم):

التوتم اسم مأخوذ من لغة الهنود الحمر في أمريكا الشمالية، وهو اسم لم يُتفق بعد على ضبطه ولا تحديد معناه، فهو المشهور Totem ولكن يكتب أيضا Totam أو Toodaim، ويفسر تارة بمعنى موطن العشيرة ومستقرها، وتارة بمعنى العلامة أو الشعار.[2]

والتوتم هو اسم أو رمز، أو شعار العشيرة الذي يعبر عن شخصيتها ويميزها عن غيرها، والاسم الذي تحمله العشيرة؛ هو اسم لنوع معين من النبات أو الحيوان أو الجماد، نوع تعتقد العشيرة أن لها به أوثق الصلات، وهذا النوع هو التوتم.[3]

والتوتم كما يراه **دوركايم** ليس لفرد أو حيوان في ذاته كالسلحفاة أو التمساح؛ وإنما هو معنى كلي يرمز إلى النوع في عمومه، وهو يرى أن التوتم رمز إلى قوة غيبية دينية أسمى وأعلى من التوتم في حد ذاته، يطلق عليه اسم "الموجود التوتمي" والتوتم الرمز ما هو إلا صورة مرئية لهذا الموجود الأسمى.[4]

والنظام التوتمي كما يراه "دوركايم" نظام عرفته الشعوب القديمة؛ المصرية، الاثيوبية، اليونانية الرومانية والغالية ، كما أنه لا يزال منتشرا في القبائل غير المتحضرة في أمريكا وأستراليا.[5]

إلى جانب النظريات السالفة الذكر توجد نظريات عديدة حول نشأة الدين مثل نظرية السحر (فريزر Frazer) نظرية الأسطورة (هيبر Hibert) ونظرية الوهم والخيال المريض (انجلز Engels).[6]

---

[1]– العقبي الأزهر، المرجع السابق ، ص 70.

[2]– المرجع السابق، ص30.

[3]– المرجع السابق، ص 31.

[4]– المرجع السابق، ص31.

[5]– المرجع السابق، ص32.

[6]– المرجع السابق، ص32.

هذه النظريات تعبر في مجموعها عن حقيقة التصور الغربي؛ الذي لا يفرق بين الدين والسحر والخرافة. وبالمقابل اتفاق الباحثين الغربيين رغم ما بينهم من اختلافات في التفسيرات التفصيلية للدين اشتراك النظريات الوضعية السابقة ووجود قاسم مشترك بينها جميعا؛ وهو اعتبار الدين ظاهرة اجتماعية أو صناعة إنسانية، ومردُّ هذا الزعم يرجع إلى عدم إيمان واضعي النظريات بوجود خالق لهذا العالم، وإن سلم بعضهم بوجود هذا الخالق، فهم لا يعتقدون بوجود صلة بينه وبين الإنسان.[1]

وهو ما يؤكده **أوجست كونت** في نظريته حول مراحل تطور الفكر الإنساني (الميتافيزيقية، اللاهوتية والوضعية)، أين تتوقف مراتب التقدم والتحضر والمدنية على مدى تخلي وتجاوز المجتمعات المتخلفة لمرحلتي الغيبيات (الميتافيزيقية واللاهوتية) التي يحكمها المنطق الديني، ووصولها إلى مرحلة اليقينيات؛ أي المنطق الوضعي وسيادة العلم.[2]

على الرغم من سعي أصحاب هذه النظريات إلى إثبات فرضية أن الدين صناعة بشرية ، إلا أن هناك من الباحثين الذين دحضوا هذه الأطروحة على غرار؛ لانج–Andrelang ، الذي قال بأن أقدم ديانة في الوجود هي ديانة إله السماء وعنها تشعبت الأديان، وهو ذات الاتجاه الذي تبناه **ويليم شميد**، الذي درس أحوال القبائل ومعتقداتها؛ فرأى أن عقائد هذه القبائل الوثنية ترجع بعد تحليلها وتشريحها إلى عقيدة الإله الواحد.[3]

2. نشأة الدين من المنظور الإسلامي:

لقد عرضنا الاتجاه القائل بأن الدين مصدرهُ الإنسان، في المقابل سنعرض هنا الاتجاه القائل بأن الدين مصدرهُ الله؛ وهذا الاتجاه يقرر أن العقيدة الدينية لم يسر إليها الإنسان بل سارت إليه، وأنه لم يصعد إليها بل نزلت عليه، وأن الناس لم يعرفوا ربهم بحجة العقل بل بنور الوحي.[4]

يرى أهلُ السنة أن آدم وذريته كانوا على التوحيد؛ ليس فقط في حياة آدم وإنما استمروا على التوحيد لفترة طويلة تقدر بعشرة قرون[1]؛ وقد استدلوا على هذا الرأي بعدة حقائق نعرضها فيما يأتي:

---

[1]– العقبي الأزهر، مرجع سابق ، ص32.

[2]–المرجع السابق، ص33.

[3]–المرجع السابق، ص 148.

[4]–فرج الله عبد الباري أبو عطا الله: **نشأة الدين والتدين بين التوحيد والتطور**، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، مصر، 2002، ص 147.

1.2. فطرة الله التي خلق الناس عليها والميثاق الذي أخذه عنهم:

يقول تعالى: { فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ}[2]

وقال أيضا: { وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ}[3]

وقد اتفق جمهور الرواة والمفسرين على أن المقصود بالفطرة؛ الإسلام والتوحيد الخالص لله سبحانه وتعالى، ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الطبري، ابن كثير، البخاري، ابن عبد البر، مسلم، أبو هريرة....

2.2. استمرارية التوحيد من آدم إلى نوح عليهما السلام:

قال تعالى: { كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ وَأَنزَلَ مَعَهُمُ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ وَمَا اخْتَلَفَ فِيهِ إِلَّا الَّذِينَ أُوتُوهُ مِن بَعْدِ مَا جَاءَتْهُمُ الْبَيِّنَاتُ بَغْيًا بَيْنَهُمْ فَهَدَى اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا لِمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ مِنَ الْحَقِّ بِإِذْنِهِ وَاللَّهُ يَهْدِي مَن يَشَاءُ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ}[4]

"هذه الآية أصل كبير يستدل به جمهور العلماء؛ على أن الناس كانوا على التوحيد، أمة واحدة على الحق والهدى من آدم عليه السلام، إلى أول رسول وهو نوح عليه السلام."[5]ولكن هناك من يخالفهم في هذا الطرح؛ ممن قالوا بأن الناس كانوا أمة واحدة على الكفر؛ فبعث الله نوحا وغيره من النبيين لإصلاح حالهم.

3.2. إرسال الرسل:

قال تعالى: { إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَلَا تُسْأَلُ عَنْ أَصْحَابِ الْجَحِيمِ}[6]

---

[1]–المرجع السابق، ص153.

[2]–القرآن الكريم: سورة الروم، الآية 30.

[3]–القرآن الكريم: سورة الأعراف، الآية 172.

[4]–القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 213.

[5]– فرج الله عبد الباري أبو عطا الله، المرجع السابق، ص 160.

[6]–القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 119.

توضح الآية؛ أن ما من أمة إلا خلا فيها رسول نذير، لتذكير بني آدم من جديد بعقيدة التوحيد الذي فطروا عليه، وبصيغة الحصر والقصر يبين "ابن كثير"؛ أنه ما من أمة خلت من بني آدم إلا وقد بعث الله تعالى إليهم النذر وأزاح عنهم العلل.[1]

إن تأمل نظريات نشأة الدين التي تتأسس على افتراض بشرية الدين كفكرة وممارسة و بواعث التدين في الاتجاه المقابل الذي يرى بأن الدين مصدره الله (خصوصا المسلمين)، يجعلنا نتوقف عند إعادة صياغة الدين في المخيال الغربي من خلال ايجاد مبررات مقابلة لكل طرح ديني/إسلامي فالفطرة يقابلها الخوف (المنظور الطبيعي البيولوجي) والتوحيد تقابله الأبوية والروحية (بالمنظور النفسي) وإرسال الرسل يقابله الإلزام الاجتماعي (النظم وتقاليد والقيم والأعراف والعادات والطابوهات...)

إنه تعصب للعقل (تأليه العقل) الذي أفرزته الثورة الفرنسية وما جلبته من تمرد على الكنيسة والدين وحلول عصر الأنوار وتحول آثار تجاوزات الكنسية إلى رد فعل نفسي عكسي رافض لكل ما هو ديني (في العموم) وفقا للمنظورين العاطفي والعقلاني.

المبحث الثالث: الخطاب الديني:

أولا: مفهوم الخطاب الديني:

بعدما أوردنا مفهومي "الخطاب" و"الدين" بشيء من التفصيل والتعمق من خلال عرض أبعادهما النظرية والتاريخية، نعرض بعض المفاهيم الناتجة عن الجمع بين هذين المفهومين الذين يعدان في غاية التعقيد والتشابك وموضع مساءلة تاريخية وعلمية مستمرة، كما يعد مفهوم الخطاب الديني عربي النشأة بعد بروز دعوة إلى ما يصطلح عليه بتجديد الخطاب الديني من قبل الفقهاء والعلماء والباحثين المسلمين.

ويعود سبب إطلاق هذه الدعوة إلى جملة من التحديات التي تواجه الخطاب الديني الإسلامي المعاصر يمكن أن نوجزها في النقاط الثالث الآتية:[2]

- جمود الخطاب الديني؛ وسيطرة الركود وقلة الإبداع في الطريقة والأسلوب.

[1]– فرج الله عبد الباري أبو عطا الله، المرجع السابق، ص 172.

[2]– محمد عبد الله مكازي الجريبيع: **الخطاب الديني في الفضائيات العربية (دراسة في سوسيولوجيا التأثير على الشباب الأردني)**، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009، ص 15.

- التكرار وبعد عن الابتكار في الخطاب الديني وعدم تجديده.
- المواجهة الخاطئة وغير السليمة للتيارات المعادية والمحاربة للإسلام.

والخطاب الديني هو الخطاب الذي يستند إلى مرجعية دينية، من أصول الدين الثابتة: القرآن والسنة سواء كان منتج الخطاب منظمة دينية أم مؤسسة دعوية رسمية أو غير رسمية أو أفرادا متفرقين سعيا لنشر دين الله عقيدة وشريعة وأخلاقا ومعاملات وبذل الوسع في ذلك.[1]

الخطاب الديني غير الدين؛ فالدين هو ذلك التنزيل الإلهي السماوي المتجلي في النص المقدس، أما الخطاب الديني هو ما تراكم على هذا النص المقدس وحوله من تفسيرات وتأويلات ومشروحات؛ أنتجها فقهاء ومفسرون ومفكرون عصرا وراء عصر.[2]

الخطاب الديني إذن؛ هو فعل بشري من حيث هو قراءة بشرية للنص الأصلي وتأويل بشر للمتن المقدس، وهو بذلك قابل للصواب والخطأ، وعرضة لتدخل المصلحة السياسية أو الاجتماعية أو الأدبية...كما أنه عرضة لسوء الفهم أو لضيقه، فضلا على أنه نسبي.ولذلك كله: يسري عليه التعديل والتطور والتجديد بل والنقض الذي يسري على كل فعل بشري. [3]

وبالتالي يشير مفهوم الخطاب الديني إلى ذلك البناء من الأفكار والمعتقدات التي تتسم بأهميتها الاجتماعية النابعة من ارتباطها بدين ما، ومن ثم تأثيرها في تكوين تصور المتلقي عن العالم الذي يعيشون فيه وتحديد كيفية تصرفهم إزاء هذا العالم، ويستخدم أحمد زايد مفهوم الخطاب الديني للتعبير عن موقف أيديولوجي ذو صبغة دينية أو عقائدية يعبر عن وجهة نظر محددة اتجاه قضايا دينية أو دنيويةّ أو الدفاع عن عقيدة معينة وكيفية العمل على نشر هذه العقيدة.[4]

من خلال التعريفات السابقة؛ يتضح أن الخطاب الديني نوعان: خطاب ديني إلهي/لاهوتي صادر من الله سبحان وتعالى في رسائله السماوية المنزلة على أنبيائه من خلال الوحي، وخطاب إنساني/ناسوتي

---

[1]– أحمد محمد هليل: تحديات الخطاب الديني في ظل التحولات المجتمعية والدولية الراهنية، المستودع الرقمي المؤسسي لجامعة نايف العربية للعلوم الأمنية (المكتبة الامنية)، WWW.repository.nauss.edu.sa ، تاريخ التصفح: 04/ 04/ 2015.

[2]–حلمي سالم: **الخطاب الديني؛ التجديد أو الكارثة.**

[3]–المرجع السابق.

[4]– محمد عبد الله مكازي الجريبيع: المرجع السابق، ص 18.

يشمل إعادة إنتاج البشر لهذه الرسائل والنصوص المقدسة من خلال شرحها وتفسيرها وفهمها وإفهامها، وقد لا يكون الغرض من إعادة إنتاج هذه النصوص فهم الدين وإفهامه؛ فقد تخترق الأيديولوجيات الوحي وكل محاولات تفسيره وتبنيه بهدف الانحراف به عن مساره الرّسالي وافقاده طابعه الإلهي من خلال عدة وسائل تتخذ في الأغلب طابعا اتصاليا؛ نذر منها على سبيل المثال لا الحصر الكتب، البحوث، المقالات، الأفلام... وغيرها من الوسائل والاستراتيجيات التي تنبعث من الطابع الشمولي للأيديولوجيات المهيمنة.

ثانيا: الخصائص العامة للخطاب الديني:

يختلف الخطاب الديني باختلاف الديانة والمعتقد التي تنعكس على الممارسة وجميع جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، إلا أنه توجد ملامح عامة للخطاب الديني في بعديه اللاهوتي والناسوتي يجملها **عبد الحرمان الحاج** في الآتي[1]:

- الدين ظاهرة متعددة الأبعاد: فهو ظاهرة قيمية نظامية، وهو ظاهرة فردية وجماعية وهو ظاهرة نفسية وسلوكية في آن واحد، وتترك تلك الحقيقة أثرها في الجوانب والأبعاد المتعددة للخطاب الديني الذي يتراوح بين تلك الظواهر المختلفة.
- الدين ظاهرة إنسانية عامة: عرفتها كافة المجتمعات وكل العصور، وهو تعبير عن علاقة معينة إيجابا أو سلبا بين الإنسان ومعبود معظم تختلف صورته من ديانة إلى أخرى وبالتالي يختلف الخطاب من ديانة إلى أخرى أيضا باختلاف طبيعة هذه العلاقة وتصور هذا المعبود وما يقتضيه من المؤمنين به.
- تدعو جميع الأديان إلى الأخلاق الحميدة والتزام الفضيلة وتهذيب النفس، وتستوي في ذلك الأديان السماوية وغير السماوية كما أنها تميل جميعا إلى تفسير كافة الأزمان والأغراض الاجتماعية بأنها نتاج الخروج عن هذه القيم الأخلاقية والتعاليم الدينية فيما يمثل قاسما مشتركا بين الخطابات الدينية رغم اختلاف الديانات.
- يضم كل دين تصورا يقوم على الازدواجية يوضح ما هو خير وما هو شر وما هو صالح وما هو فاسد وما هو المقدس وما هو المدنس، وهو ما يعد قلب الخطابات الدينية على تنوعها واختلافها.

[1]- عبد الرحمان الحاج: بنية الخطاب الإسلامي الجديد وتحولات ما بعد 11 أيلول (أعمال مؤتمر تجديد الخطاب الديني؛ مركز الدراسات الإسلامية)، دار التجديد، دمشق، 2004، ص ص 136، 137.

•تقوم على ديانة على الوحدة والترابط والنظرة الكلية، بمعنى أنها ترفض الخروج عن أي جزء من جزئياته؛ بمعنى أنها ترفض نبذ أي جزء من تعاليمها، فالفرد مخير بين قبول الكل أو رفض الكل، وهي سمة مميزة للخطاب الدينية المختلفة.

•تميل جميع الديانات إلى تأسيس دوجما Dogma نصوصية ومؤسساتية؛ أي مجموعة من المبادئ الثابتة ذات المكانة القدسية التي لا يجوز مناقشتها منطقيا و لا محاكمتها تجريبيا، ويضرم الأتباع بالإذعان لها ليس فقط في المجال الديني الصرف و إنما أيضا في مجمل العلاقات والممارسات الاجتماعية الأخرى.

•الغموض يمثل صورة رئيسة في كل ديانة؛ وهو أمر يفرضه احتوائها على عناصر غيبية يؤمن بها أتباع الديانة، بينما قد تفتقد هذه العناصر القدرة على الإقناع بها لدى أتباع الديانات الأخرى و بالتالي فإنه على حين تدعم هذه العناصر في خطاب ديني ما فإنها قد تمثل عنصر ضعف وتهافت إذا وجهت لغير المؤمنين بها.

•لكل دين أدواته ورموزه التي يؤلف بها بين أتباعه وينظم بها شؤون عبادتهم وشعائرهم كالمعابد والكنائس والمساجد، وتلك المؤسسات هي التي تطورت في بعض الديانات من مجرد مؤسسات لإقامة الشعائر الدينية إلى مؤسسات لإنتاج الخطاب الديني وتوجيهه.

•تقوم معظم الأديان على التعصب الناشئ عن الإيمان العميق بالعقيدة، وما يستتبعه ذلك من استعلاء على معتقدات الآخرين أو عدم الاعتراف بها على الإطلاق، على أن التعصب صورة أخرى تتمثل في عدم رضا المتعصب عن الواقع الاجتماعي للدين؛ الذي يتبعه إحساس باستخفاف المجتمع به وبالتالي انحرافه عنه، وفي كلتا الحالتين يعكس التعصب أثره عبر أنماط متشنجة من الخطاب الديني يستبعد الآخر من غير أبناء الديانة أو يستبعد غير الملتزمين من أتباعها في نظر المتعصب.

ثالثا: تحديات الخطاب الديني المعاصر:

يواجه الخطاب الديني المعاصر (في بعده الوحياني) عدة تحديات في ظل تصاعد الأيديولوجيات والسعي المتواصل للسيطرة والهيمنة نجملها في الآتي:[1]

•الإلحاد: أو اللادين وهو من أكبر التحديات التي تُواجَّه الخطاب الديني خاصة وأنه يستقطب الفئة الأكثر أهمية في المجتمع وهي الشباب.

[1]–أنظر الخطاب الديني في ظل التحديات المعاصرة: موقع المنتدى العالمي للوسطية، www.wasatyea.net.

- وسم الدين بالتطرف: وزرع الخلاف العرقي والمذهبي والعقدي بين المخاطبين بتهييج مواطن النزاع وتضخيم مواطن الخلاف بغرض نشر الفُرقة والتشتت والتمزق.
- غرس فكرة التخلف والرجعية في التمسك بالدين مقابل تصاعد روح العِلم.
- أزمة التشدّد والتعصّب بين المسلمين؛ التي تتجلى في التشدّد الفكري، ورفض الآخر، والشحن الطائفي، وتغذية الصراعات الداخلية التي تعد في تزايد مستمر بسبب التيارات السياسية التي تستغل الدين للخلاف وبالتالي استمرار وجودها ونفوذها.

خلاصة الفصل:

من خلال الوقوف على الخصائص العامة والأبعاد النظرية **للخطاب والدين** يتضح بجلاء طبيعتهما التاريخية وتعالقهما الشديد واشتراكهما في خصائص عدة؛ فالخطاب لغة وملفوظات والدين في بعده الرسالي كذلك، الخطاب سلطة وقوة وهيمنة والدين كذلك، الخطاب يعيد إنتاج المجتمع بكل تمفصلاته والدين كذلك، الخطاب تاريخي والدين كذلك؛ رغم أن **ميشال فوكو** يؤكد على أن قواعد إنتاج الخطاب مجهولة تاريخيا في حين يبقى الدين موضع خلاف بين المتدينين والمؤمنين بالله وكتبه السماوية وغير المؤمنين الذين يجدون في الدين صناعة بشرية لها مبرراتها ومنطلقاتها المعرفية والتاريخية من خلال مجمل النظريات الغربية المتعلقة بنشأة الدين، وأخيرا الطابع المعرفي للدين والخطاب على حد سواء.

إن هذه الخصائص المشتركة التي تجمع الخطاب والدين؛ تجعل من تلاقيهما في مفهوم واحد؛ الخطاب الديني حتمية وسؤالا في ذات الوقت: لماذا الخطاب الديني وما هي امتداداته ؟ ووفقا لمفهوم **نصر حامد أبو زيد** يصبح أصل الخطاب الدين والمرجعية الدينية ووفقا لنظرية التوزيع لديه ينعكس الخطاب الديني على جميع البُنى الاجتماعية من سياسة وثقافة و اقتصاد وإعلام وبالتالي يصبح الدين في بعديه الوحياني والعقلاني (كإعادة إنتاج للأول) مدعاة للتمفصل و التأثير اللاواعي في مختلف مؤسسات المجتمع والعلاقات الاجتماعية التي تجمع أفراده على اختلافها وتنوعها.

تقف الأيديولوجيا موقف وسط بين الخطاب والدين –لتشتغل وفق آلياتها واستراتيجياتها التي تستهدف الهيمنة والسيطرة على العقول والسلوكات في بعديها الفردي والمؤسساتي– في سعي متواصل لتكبير الفجوة بينهما لتفكيك الخصائص المشتركة التي تجمعهما بإبعاد خطاب الوحي عن خطاب الإنسان الذي يعيد

إنتاجه لإلغائه (اقتران للانفصال)؛ يصبح الهم الأول لهذه الأيديولوجيا التحكم الكامل في الإنسان والسيطرة عليه بأدوات العقل مقابل إبعاد أدوات الدين.

يتجه الخطاب الديني الذي يعيد إنتاجه الإنسان ليأخذ امتدادات عدة من البعد الدعوي عبر المؤسسات الدينية أو لإعلام فيما يسما بالإعلام الديني أو الإعلام الدعوي (الذي يستهدف الدعوة إلى الله) إلى الخطاب الديني الأيديولوجي الذي يتعاطى مع الدين كفكرة (وليس كوحي) وبالتالي رفع القداسة عنها وإخضاعها للعقل بالمنظور الغربي والمؤامرة والتدليس بالمنظور الإسلامي، ولعل أهم الوسائل الأيديولوجية التي تعيد إنتاج الدين في خطاب مفتوح على كل الطروحات؛ السينما وهو المتغير الذي سنتناوله بالتفصيل في الفصل الموالي.

الفصل الثالث

السينما الإيرانية والأمريكية

المبحث الأول: السينما... الفيلم؛ تأصيل المفاهيم

أولا: تعريف السينما/الفيلم

ثانيا: نشأة السينما و تطورها

ثالثا: خصائص المشاهدة السينمائية

رابعاً: أنواع الفيلم السينمائي

خامسا: أثر الأفلام

سادسا: وظائف الفيلم.

المبحث الثاني: السينما الإيرانية

أولا: السينما الإيرانية؛ لمحة عامة

ثانيا: الدين في السينما الإيرانية

ثالثا: الرقابة في السينما الإيرانية

المبحث الثالث: السينما الأمريكية.

أولا: السينما الأمريكية؛ لمحة عامة

ثانيا: اقتصاديّات السينما الأمريكية

تمهيد

يتناول الفصل تاريخ السينما وتطورها عبر مراحل بتطور تكنولوجيا الاتصال، كما يعرض لأنواع الأفلام السنيمائية ووظائفها وقدراتها التأثيرية على اتجاهات، سلوك، مواقف، ومشاعر جمهور المشاهدين، ثم يقدم لمحة عامة عن السينما الإيرانية والأمريكي؛ بأن يقف عند ما يميز كلا منهما، حيث يتحدث عن الجوانب الدينية التي تلف نشأة وتاريخ، بل وهدف السينما الأولى، وبالتالي الرقابة المفروضة عليها. ويشير في المقابل، دون أن يكون هدف الفصل المقارنة بين طبيعة أو نشأة هذه وتلك، إلى الاقتصاديات العملاقة التي تتمتع بها السينما الثانية ومجموع الشركات والمنتجين الذين يسيطرون عليها.

المبحث الأول: السينما... الفيلم؛ تأصيل المفاهيم

أولا: تعريف السينما/ الفيلم

1. لغة:

جاء في قاموس **المعاني** أن السينما هي فنّ إنتاج وإخراج الأفلام التي تُعرض على الشَّاشة البيضاء أمام النَّاظرين ويطلق عليه الفنّ السَّابع. أما عِلْم السِّينما فهو ذلك العلم الذي يدرس تأثير السِّينما في الحقل الاجتماعيّ أو الأخلاقيّ ... وقيل هو علم يبحث في السِّينما باعتبارها ظاهرة فنِّيَّة أو اجتماعيَّة.[1]

وجاء في قاموس **لاروس الفرنسي** أن السينما هي فن التأليف وصنع الصور المتحركة، كما أنها طريقة لتقديم وهم الحركة عن طريق الإسقاط، بمعدل مرتفع بما فيه الكفاية، وجهات نظر ثابتة مسجلة في الاستمرارية على فيلم.[2]

ووردَ في قاموس **أوكسفورد الإنجليزي** أن السينما مسرح يعرض الأفلام للتسلية العامة وقطاع يهتم إنتاج الأفلام كفن أو كصناعة.[3]

[1]– أنظر قاموس المعاني: www.almaany.com، تاريخ التصفح: 03/ 03/ 2016.

[2]– أنظر قاموس لاروس الفرنسي: www.larousse.fr، تاريخ التصفح: 04/ 03/ 2016.

[3]– أنظر قاموس أوكسفورد الإنجليزي: www.en.oxforddictionaries.com ، تاريخ التصفح: 04/ 03/ 2016.

ب- اصطلاحا:

كتب **بول فيغينر** عام 1914 فقال أن كلّ شيءٍ يعتمد على الصورة، بحيث يتلاقى العالم الفانتازي للماضي مع العالم الحالي؛ أدركتُ بأن تقنية الصورة ستحدد مصير السينما، حيث يلعب الضوء والظلمة في السينما الدور ذاته للإيقاع.[1]

ويرى **كراكاور** أن الأفلام مرآةٌ للمجتمع المسيطِر، كما أن الصّور دلائل مشفَّرة لروح المجتمع ومدخل مباشر إلى الحالة الجوهرية للأشياء.[2]

هذا وتنبهت عالمة الاجتماع **إميلي ألتينلو**، التي بحثت في طبيعة السينما الألمانية في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى، بشكلٍ مبكر، إلى النوعية التهرُّبية (الهرب من الواقع عبر الجنوح إلى الخيال) في الأفلام الجماهيرية. وقالت أن النزعة الحسية الكامنة في تلك الوسيلة، ساهمت في انتشارها كشكلٍ ترفيهي للطبقات العاملة وما تحت المتوسطة، الذين كانوا يفتقرون للوقت والمال والرغبة لمتابعة المسرح أو الفنون الجميلة الأخرى، كما لم يكن الشكل المتسارع والساحق للسينما (وهو جوهرها الأساسي فعليا) ليشبع حاجات الجمهور بشكلٍ كّلي فكذلك يفعل محتوى العروض السينمائية. ويمكن تفسير حقيقة أن الأفلام الإيروتيكية وأفلام الجريمة تجتذبان هذا الجمهور العريض؛ فهذه النوعية من الأفلام هي الوحيدة القادرة على اجتذاب الجمهور الذي تكون حياته الثقافية، عادةً، في سباتٍ عميق، عدا عن افتقارهم لشيءٍ مشتركٍ بينهم، فيما لو ركزنا على المسائل الراقية على الأقل.[3]

ويرى **فون هوفمانشتال** أن السينما بديل عن الأحلام وهو كلّ ما تبحث عنه الطبقة العاملة في صالات السينما.[4]

ويرى **بول روثا** أن السينما هي المعادلة الإشكالية الكبرى بين الفن والصّناعة.[5]

---

[1]- إيان روبيرتس، ترجمة: يزن الحاج: **السينما التعبيرية الألمانية (عالم الضوء والظلال)**، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ص 13.

[2]-المرجع السابق.

[3]- المرجع سابق، ص22.

[4]-المرجع السابق، الصفحة 23.

[5]- مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول السينما الصامتة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2010، ص 15.

أما **ريتشيوتو كانودو** الذي يعتبر أول من أطلق اصطلاح الفن السّابع على السينما، أنها فن تقليدي تندمج فيه الفنون التشكيلية والفنون الإيقاعية والعلم والفن؛ أي أنها فن الحياة الشّامل المعبّر عن الروح والجسد، وأن الصدق الأسمى للسينما يكمن في قدرتها على التعبير على النفس وليس تقديم الواقع.[1]

وفيما يخص رائد سيميوطيقا السينما **كريستيان ماتز** فإن تعريفه ينبع من لبِّ نظريته، حيث يرى أن السينما تمثل مجمل كل الشفرات مع شفراتها الفرعية التي يمكنها أن تبثَّ دلالة في مواد تعبير الوسط الفنّي.[2]

هذا ويرى **جورج سادول** أن السينما ليست اختراعا بقدر ما هي حالة تطور معقد، حيث تنطوي على عنصر جمالي وعنصر تقني وعنصر اقتصادي بالإضافة إلى عنصر الجمهور، وهذه العناصر الأربعة سوف تضع دائما شروط الصّورة التي تظهر على الشاشة في أي زمان ومكان.[3]

وجاء في الموقع الفرنسي "**السينما الآن**" أن السينمائي هو ما يعطي مظهرًا واقعيًا للخيال. الكتاب أو القصة هي قصص خيالية تروق للخيال. المسرح إلى حد أقل لأنه يفرض وضعا، لكنه لا يدعي أنه يعطي الوهم بأن الخيال حقيقة.[4]

ويرى روّاد المدرسة التعبيرية أنه يمكن للتعبيرية السينمائية، عبر تركيزها على التضادات بين النور والظلمة، واستغراقها في المكائد الداخلية للنفس البشرية، أن تحقّق أصالةً فنية عظيمة.[5]

ويتقاطع مفهوم **السينما** كوسيلة اتصال جماهيري مع مفهوم "**الفيلم**" الذي يعتبر المحتوى/الخطاب الأساسي والوحيد لهذه الوسيلة،حيث جاء في مجلة "Carrer view" أن الفيلم وسيط اتصال غني بالآثار الاجتماعية التي تحدثها مختلف السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية، كما أنه وسيلة تعبّر بها المُجتمعات عن

---

[1]–عبد الحميد الجبار ثامر: **نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص ص 75،76.

[2]– ج. دادلي أندرو، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي: **نظريات الفيلم الكُبرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 217.

[3]–جورج سادول، ترجمة ابراهيم قنديل: **تاريخ السينما العالمية**، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص11.

[4]–أنظر موقع السينما الآن: www.cinenow.fr ، تاريخ التصفح: 04/ 03/ 2016.

[5]– إيان روبيرتس، مرجع سابق، ص23.

نفسها من جهة وأنجع الأساليب في التأثير على المواقف الاجتماعية من قبل صانعيه من جهة أخرى فضلا عن مساهمته في الثقافة[1].

كما تعدُّ السينما نظام لا زمن لهُ، حيث أنها حقل من الأنظمة تؤثّثه ترسانة من التقنيات التي لا تلبث تتجدد، والفيلم السينمائي خطاب آني؛ لغة ناجزة عبر كلام فردي أو واقعة كلاميّة، إنما هو (أي الفيلم) ملفوظ أي قول رهين بمتكلم واحد هو المخرج أو بعدة متكلمين كالشخوص مثلا، ورهين أيضا بسياق ثقافي، جمالي وأيديولوجي.[2]

ويختارُ **روجر إيبرت** مدخلا نقديا في تعريفه للفيلم عندما يصفه بالوسيط العاطفي قائلا: كنت دائما أرى أن الفيلم وسيط عاطفي وأن الأفلام لا تناسب التعبير الثقافي؛ إذا أردت التعبير عن موقف سياسي أو فلسفي فإن الوسيط المثالي موجود، ألا وهو الكلمة المطبوعة، فالفيلم ليس شكلا فنيا عقلانيا؛ عندما نشاهد فيلما فإن المخرج يقف وراء ظهورنا ويقول انظروا هنا وانظروا هناك، اسمعوا هذا واسمعوا ذاك واشعروا بهذا واشعروا بما أريدكم أن تشعروا به. وبالتالي فإننا نتخلى عن التحكم الواعي في ذكائنا، إننا نصبح متلصصين ونصبح أناسا تستغرقنا القصة تماما وهذه تجربة عاطفية تتعلق بالمشاعر.[3]

وفي كتابه: الفيلم لعبة إبداعية؛ يرى **جون هوارد لوسون** أن الفيلم: صراع سمعي بصري؛ يجسد علاقة مكانية زمانية، وينطلق من فكرة معينة، مروراً بتعاقب للأحداث، وصولاً إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث، هنا لوسون لم يصف الفيلم كفيلم، بل وصف أحد أشكاله المحددة، وهذا الشكل هو الفيلم الروائي.[4]

من خلال مجمل التعريفات السابقة؛ تظهر السينما كمفهوم مركب ينسحب على جميع أشكال الحياة الاجتماعية فكرا وممارسة، السينما فعلٌ سياسي وثقافي واقتصادي واجتماعي وتكنولوجي في آن واحد بحيث لا تتوقف عن التأثير والتأثر بمخرجات هذه السياقات، تصبح السينما بذلك وسيلة الاتصال الجماهيري الأكثر قدرة على تشكيل الوعي والتلاعب به من خلال سلطتها اللامحدودة على الواقع والخيال، الحقيقة والأحلام والأوهام

---

[1]–أنظر العدد 59 من مجلة "Carrer view" على موقع جامعة فيكتوريا؛ نيوزيلاندا: www.victoria.ac.nz

[2]–بن جيلاني محمد عدلان: **سينمائية الخطاب الفيلمي؛ مقاربة سيميو–شعرية فيلم تيتانيك انموذجا**، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة وهران، السنة الجامعية 2009–2010، ص 288.

[3]–أنظر أمير العمري: ماهي السينما؟ على موقع الجزيرة:www.aljazeera.net ، تاريخ التصفح: 05/ 03/ 2016.

[4]–برنارد.ف.ديك، ترجمة: محمد منير الأصبحي: **تشريح الأفلام**، المؤسسة العامة للسينما، الطبعة السادسة، دمشق، 2013، ص16.

عبر حشدها لأهم حاستين عند الإنسان السمع والبصر عبر الصورة والصوت في آن واحد؛ وبالتالي سيطرتها على إدراكه وفهمه للأشياء.

قوة السينما تكمن في جمع الأيديولوجي بالتكنولوجي في تفرد واضح، حيث لا تتوقف الأفلام على عرض الأفكار وصناعتها بمزيد من الإبهار التكنولوجي والفني الذي يختلف من مدرسة إلى أخرى بين الواقعية والسريالية والرومانسية وغيرها من المدارس، كما تعيد السينما إنتاج وصياغة الزمان والمكان كأكثر عناصر الطبيعة دقة بمنظورها الخاص وهو ما ينسحب بالضرورة على باقي العناصر التي يجمعها الكادر السينمائي من شخوص وأحداث وبالتالي انفتاحها على عدد غير محدود من الاحتمالات في الطرح والمعالجة.

تتزايد قوة الخطاب الفيلمي بتفاعل عدد غير محدود من العناصر الفنية فيه، فالفيلم هو الرواية والمسرح والموسيقى والغناء والرسم والتقنية، كما لا ينفلت الفعل السينمائي من الأيديولوجيا كشكل من أشكال الهيمنة والسيطرة الثقافية؛ عندما يعبر هذا الفعل عن المجتمعات ويجسد روح المرحلة التي تعيشها والهواجس التي تعتريها، كما يمكن الحديث بلغة الأيديولوجيا عن سينما القوى المهيمنة وسينما الأحادية القطبية (هوليوود) وسينما الخطاب الديني وسينما النسوية...وسينما الماركسية وغيرها من الأيديولوجيات المنتشرة في العالم على تفاوت قوتها وهيمنتها وتأثيرها.

ثانيا: نشأة السينما وتطورها:

مرت السينما كغيرها من الاكتشافات والاختراعات بعدد من المراحل التطورية كان الهاجس الأول فيها التقنية وكيفية التحكم في تحريك الصور، ليتطور هذا الهاجس بالتوازي مع عالم الأفكار والاتجاهات والمعتقدات التي تطبعها روح المرحلة لتنعكس بشكل آلي على الفعل السينمائي، وعليه يمكن تقسيم مراحل نشأة وتطور السينما إلى ثلاثة مراحل أساسية نجملها في الآتي:

1. **مرحلة السينما الصامتة (1895-1930):** لقد ظهرت الاختراعات السينمائية البدائية إلى حيز الوجود و بدأ استغلالها في سنوات 1890 و يكاد يكون هذا في وقت واحد في الولايات المتحدة الأمريكية و فرنسا و ألمانيا و بريطانيا و خلال عشرين عاما انتشرت السينما في كل أركان المعمورة.[1]

[1]- مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول السينما الصامتة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2010، ص 15.

في سنة 1894؛ أي قبل عامين من ولادة السينما على يد الأخوين الفرنسيين **لوميار**، قام المخترع الأمريكي توماس إديسون بتحقيق فيلم رسوم متحركة حول إعدام **ماري ستيوارث** ملكة أسكوتلندا وعرضه في آلة **الكينتوسكوب**؛ التي اخترعها سنة 1891 وبالتالي يصبح شريط **إديسون** هو الرحم الشرعي الذي ولدت منه السينما ككل.[1]

ورغم أن الرواد الفرنسيين والألمان والأمريكيين والبريطانيين لهم الفضل في انتشار ابتكار السينما، فإن البريطانيين و الألمان لعبوا دورا صغيرا نسبيا في الاستغلال على نطاق العالم الواسع و لقد كان الفرنسيون قبل أي أحد آخر، و تبعهم في ذلك الأمريكيون، هم أشد المصدرين تحمسا للابتكار الجديد و ساعدوا في غرس السينما في الصين و اليابان و أمريكا اللاتينية و كذلك في روسيا رغم أنه في السنوات التي سبقت الحرب العالمية لعبت الدانمارك روسيا دورا جزئيا، و في النهاية كانت الولايات المتحدة الأميركية هي التي برهنت على أنها هي الحاسمة في الموضوع حيث كانت و ظلت أكبر سوق وحيدة للأفلام، و لكي يحمي الأمريكيون أسواقهم و دفع سياسة التصدير القوية؛ فإنهم حققوا مكانة مهيمنة في السوق العالمي عشية الحرب العالمية الأولى و إبان الحرب و بينما كانت أوروبا تضعف استمرت السينما الأمريكية في التطور و تحدث زيادة في التقنيات الجديدة و تدعم السيطرة الصناعية على الأسواق.[2]

إن الصورة المتحركة تشكل ترفيها تجميعيا؛ هو ما نسميه السينما، وقد انتشرت الصورة على أساس تصويرها بالكاميرا ومطبوعة على قاعدة السيليلويد المرن شبه الشفاف، وهي مقسمة إلى قطع 35 ملم في العرض، و هذه المادة (الفيلم) قد اخترعها **هنري.م.ريشنباخ** من أجل **جورج ايستمان** سنة عام 1899.[3]

وبقي الفيلم السلبي؛ الأبيض و الأسود المستخدم حتى سنوات 1920 و الذي جرت تسميته المستحلب، حساسا بالنسبة للألوان ما فوق البنفسجية والبنفسجية والأزرق الخفيف وأقل حساسية بالنسبة للأخضر والأصفر، ولمنع أجزاء من المشهد للظهور على الشاشة إلا في شكل نقاط داكنة غير مميزة، كان على المصورين السينمائيين الأوائل أن يمارسوا سيطرة دائمة على القيم اللونية؛ حيث كان يجب إزالة ألوان بعينها تماما من الوسط

---

[1]– إبراهيم العريس: **السينما التاريخ والعالم؛ قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي**، منشورات وزارة الثقافة (المؤسسة العامة للسينما)، سوريا، 2008، ص 8.

[2]– مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول السينما الصامتة)**، المرجع السابق، ص 29.

[3]– المرجع السابق، ص 41.

الذي يقع فيه الحدث والأزياء وقد تجنبت الممثلات أحمر الشفاه ناهيك عن المشاهد الداخلية التي كان يجري تصويرها ضد وسط تغلب عليه الدرجات المختلفة للون الرمادي، وهذا يعني أن الوسائل المستخدمة للإضاءة في الأستوديو يجب تطويرها، ولكن كان هذا متوازنا بشكل أفضل وسمح لإعادة إنتاج مدى أوسع من الألوان الرمادية[1].

وفي فترة متقدمة من عام 1896؛ كان متاحا وجود أفلام يتم تلوينها باليد صورة فيلمية بعد الأخرى بفرشات رقيقة جدا والنتائج التي تحققت بهذه التقنية كانت رائعة كما في حالة فيلم **جورج ميلييس؛** "**مملكة الجينات**" (1903) و كانت الصور لها ألق المنمنمات في العصور الوسطى، و على أي حال كان من الصعب للغاية تأكيد أن اللون سيشتغل مساحة دقيقة من الصورة الفيلمية. ولكي يتحقق هذا قام **باتيه** عام 1906 باختراع طريقة آلية لتلوين الدعامة السفلية سميت بألوان **باتيه.**[2]

بلغ عدد الأفلام التي تم إنتاجها خلال فترة السينما الصامتة نحو 150 ألف فيلم؛ منها ما يتراوح بين 20 و25 ألف معروف أنها باقية، و مع النمو السريع للعمل السينمائي أصبحت الأفلام تطبع بكميات هائلة؛ ففيلم "**تجارة الرقيق الأبيض-الجزء الثاني**" لـ**أوجست بلوم** الصادر سنة 1911 طبعت منه شركة "**نورديسك الدانيماركية**" ما لا يقل عن 260 نسخة للتوزيع العالمي.[3]

2. مرحلة السينما النّاطقة (1930-1960):

إن أهم ما يميز بداية هذه الفترة هو دخول الصّوت/ الحوار المتزامن مع الصّورة؛ و قد يكون بداية هذه الثورة هو يوم 6 أكتوبر من سنة 1927 عندما عرضت شركة **الإخوة وارنر** في نيويورك فيلم "**مغنّي الجاز**" وهو الفيلم الذي نطق فيه آل جولسون في نوع من التزامن بين حركة شفتيه على شريط الصورة صوته المسجّل على أسطوانة، لكن ذلك لم يكن سوى بداية فبحلول عام 1930 ابتكرت شركة "**جينيرال إلكتريك**" تقنية جديدة تتمثل في تسجيل الصّوت على شريط الفيلم.[4]

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص 42.

[2]- المرجع السابق، ص 45

[3]- المرجع السابق، ص ص 51،52.

[4]- المرجع السابق، ص 09.

هذا وظهر للمرّة الأولى نمط فيلمي جديد هو "الفيلم الموسيقي"، الذي أتاح وجود الموسيقى كعنصر متكامل مع شريط الصّوت، وهو ما جعل العديد من عازفي الموسيقى في المسرح ينتقلون إلى مجال صناعة السينما، ولكن كل هذا كان يعني شروطا جديدة للعرض؛ وهي الشروط التي أصبحت قياسية وموحدة حتى يمكن عرض الفيلم في الأماكن والبلدان المختلفة.[1]

لم تصل فترة الانتقال إلى مرحلة الصوت إلى خاتمتها في كل البلدان في نفس الوقت، فبينما تم تجهيز دور العرض الأمريكية بتقنيات الصّوت مع بداية العام 1930، فإن ذلك لم يتحقق في كل بلدان العالم إلا بعد ثلاث سنوات على الأقل؛ حيث انتهت بلدان شمال أوروبا؛ بريطانيا وألمانيا والدانمارك وهولندا من ذلك التحول في عام 1933، ثم تلتها فرنسا وإيطاليا بعد عامين أو ثلاثة، أما أوروبا الشّرقية فقد احتاجت لفترة أطول لكي تلحق بهذا التغيير، أما في اليابان فقد تأجل هذا التغيير لعدة سنوات بسبب معارضة طائفة البينشي[2]؛ وفي خلال تلك الفترة من الانتقال شهدت دور العرض تواجد الفيلم الصّامت و النّاطق على حدٍّ سواء.[3]

إن أهم ما يميز هذه المرحلة أيضا هو التغيرات الملحوظة التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية في صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربَّعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، فقد صنعت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام، ولجأت استوديوهات السينما لاستخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلِّفة للعامة، وذلك لجذب الجماهير. لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات، أفلام غابات، والأفلام الاستغلالية. أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام 1950. والأسماء الكبيرة القليلة التي ظهرت في هذه المرحلة هي كاري جرانت Cary Grant، همفري بوجارت Humphrey Bogart، أودري هيبورن Audrey Hepburn، هنرى فوندا Henry Fonda، فريد أستير Fred Astaire.[4]

---

[1]– مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق ، ص 10.

[2]–هو مصطلح ارتبط بالسينما اليابانية ويقصد به الحكواتي أو القاص الذي يتحدث على ألسن الممثلين الذين يتواجدون على الشاشة.

[3]–مجموعة من المؤلفين، ترجمة أحمد يوسف: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني السينما الناطقة)**، المرجع السابق، ص 35.

[4]–أنظر نشأة السينما وتطورها في العالم على موقع: www.yabeyrouth.com، تاريخ التصفح: 05/ 03/ 2016.

3. مرحلة السينما المعاصرة (1960-1995):

إن أهم ما يميز مرحلة نهاية الخمسينات وبداية الستينات؛ هو المحتوى التلفزيوني الذي أصبح منافسا للأفلام السينمائية،وفي الستينات بدأت شبكات التلفزيون في العرض المنتظم لأفلام عرضت في السّابق في دور العرض، وهو ما كان ممكنا سبب الوصول إلى اتفاقيات بشأن الحقوق المعلقة للموسيقيين والممثلين، كما أن دخل الشبكات من الإعلانات نتيجة عرض هذه الأفلام ارتفع بدرجة تسمح بتعويض كافٍ عن حق بثها، وهكذا أدى نجاح هذه الصفقة في الشبكات التلفزيونية إلى خلق شكل جديد: "الفيلم المصنوع خصيصا للتلفزيون" وهو من سمح للشبكات أن يكون لها إنتاجها الخاص من الأفلام[1]، فضلا عن عرض الأفلام السينمائية التي تقدم في دور السينما على التلفزيون مع بداية ستينات القرن المنصرم.

هذا وعُرفت سنوات الستينات(1960) بعالم الوسائط المتعددة إلى جانب إطلاق أول الأقمار الصناعية على غرار القمر الصناعي تيليساتر 1 وكذا بروز جيل جديد من الكومبيوتر، كما شهدت هذه المرحلة ظهور سينما المؤلف في ألمانيا ومن جهة أخرى انحدار أدوار المرأة وتصاعد العنف والجنس في أفلام السينما الأمريكية، ومع مطلع السبعينات (1970) وبسبب التراجع الاقتصادي، تضاءل إنتاج هوليوود السنوي، كما أن الأسهم الأمريكية التي أتاحت 90 في المائة من رأس المال في صناعة السينما البريطانية؛ انسحبت نتيجة للتراجع الاقتصادي الأمر الذي أدى إلى هجرة السينمائيين البريطانيين إلى الولايات المتحدة أو التحول إلى التلفزيون، في هذه الفترة ظهرت أفلام الأبطال الخارقين؛ **(سوبرمان)** كما لوحظَ انتشار الكلمات البذيئة والشتم (وغد ابن حرام...) على الشاشة دون اعتراض أو غضب الجماهير، أما أهم الملامح التي تميز نهاية حقبة السبعينات فتمثلت بالأساس في ظهور كندا و أستراليا كقوتين سينمائيتين، بداية نهضة السينما الأمريكية المستقلة وتأسيس النقد السينمائي مع تنامي الدراسات السينمائية.[2]

وبالنسبة لسنوات الثمانينات (1980): فشهدت التحول الرقمي؛ الذي أدى إلى تنامي الاستخدام المكثف للصور المولدة كومبيوتريا؛خصوصا أفلام **ديزني**، وفي سنة 1984 بدأ طرح الأفلام على أسطوانات الليزر كعلامة على إمكانات الوسيط الجديد لعشاق السينما، ومن أهم ملامح هذه المرحلة طغيان وسيادة أفلام **الأكشن**

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، ترجمة أحمد يوسف: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث السينما المعاصرة)**، المرجع السابق، ص 21.

[2]- وران باكلاند، ترجمة محمد منير الأصبحي: **فهم دراسات الأفلام (من هيتشكوك إلى تارانتينو)**، منشورات وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2012، ملخص بتصرف من الصفحة 603 إلى 619.

على السينما الأمريكية **(فيلم المدمر لأرنولد شوارزنيجر)**، وفي التسعينات (1990) تواصل التطور الرقمي للسينما ليبلغ صناعة أول فيلم تحريك تمت صناعته بالكمبيوتر بالكامل (فيلم قصة لعبة 1995)، ومن جهة أخرى برزتْ السينما الزنجية المستقلة بالولايات المتحدة الأمريكية (أفلام: **الصبية في القلنسوات والخروج مباشرة من بروكلين)**، كما شهدت هذه المرحلة تنامي السينما ذات المصادر الأدبية؛ أي الأفلام التي تتخذ سيناريوهاتها من الأعمال الروائية.[1]

أما عن سينما القرن الجديد؛ منذ بداية الألفية الجديدة من القرن الواحد والعشرين (2000): فكانت امتدادا وتطورا للتكنولوجيا الرقمية؛ حيث تم تحقيق فيلم مايك فيجيس **(تايم كود)**؛ وهو أول فيلم تجاري مصنوع رقميا بشكل كامل؛ تم تصويره بأربع كاميرات ويتم عرض المشاهد في وقت واحد، كما شهدت هذه المرحلة تنامي صناعة الأفلام الفانتازية وجنوح الصناعة السينمائية الأمريكية للخيال؛ على غرار **(هاري بوتر، سيد الخواتيم)** إلا أن نمط أفلام الأبطال الخارقين (وهي شخصيات خيالية أيضا) يتفوق عليها بعد أن حقق فيلم **(سبايدرمان)** إجمالي إيرادات قدرت بـ:114 مليون دولار، هذه النزعة الخيالية سيطرت أيضا على أبطال كتب القصص المصورة التي أعيد إنتاجها سينمائيا من قبل شركة "**مارفل**" التي غزت هوليوود بشكل واضح؛على غرار (فيلم **رجال إكس)**.[2]

ثالثا: خصائص المشاهدة السينمائية:

هناك عدد من الباحثين تناولوا آلية عملية المشاهدة و تأثير الفيلم على المتفرج؛ من بينهم **ماورهوفر و كاراكاور و ستيفنسون وديبريه** وآخرون و أجملوا في العموم خصائص المشاهدة السينمائية[3] فيما يأتي[4]:

- معزولة كلية وذات صبغة هذيانية؛ حيث ينسى المتفرج نفسه، لا يعرف من هو ولا في أي مكان هو إنه يغيب عن عالمه الواقعي تماما ويدخل عالما آخرا صنعته الكاميرا وساهمت في خلق عناصر غريبة عليه.

---

[1]– وران باكلاند، مرجع سابق، ملخص بتصرف من الصفحة 620 إلى 654.

[2]–المرجع السابق: ملخص بتصرف من الصفحة 660 إلى 668.

[3]– إن المشاهدة السينمائية غير مشاهدة الأفلام فالأولى تفرض التواجد في قاعات السينما ببيئتها المتمثلة في الشاشة الكبيرة و الظلام الذي يعزل المتلقي عن أي منبهات حسية أخرى عدا الصور التي يشاهدها على عكس مشاهدة الأفلام في التلفزيون أو على الحاسوب أو أي وسيلة أخرى أين تصغر الشاشة و يتبدد الظلام و يصبح المتلقي أكثر شعورا ببيئته بكل مكوناتها و من هنا يفترض أن أثر المشاهدة السينمائية على المتلقي أقوى بكثير من مشاهدة الفيلم على وسائط أخرى.

[4]– أموس فوغل، ترجمة أمين صالح: **السينما التدميرية**، دار الكنوز الأدبية، ص ص 10،12.

- خضوع واستسلام المشاهد للصورة ومحاولة تغليف ما يرى بما يتلاءم مع تصوراته ورغباته.
- عدم شعور المتلقي بالصدمة عند اكتشافه لعالم يتغير فيه الإدراك الحسي وعمق الملاحظة أين تتسطح الأحجام والأبعاد بمعنى جاهزية واستعداد المشاهد لتلقي وقبول أي شيء.
- فيما عدا حاستي السمع والبصر يكون الجسد و كافة الحواس الأخرى في حالة نوم عميق، الأمر الذي يتيح للخيال، المهيج بواسطة أدوات المخرج المعبأة عاطفيا والمنتقاة خصيصا لهذا الغرض، لأن يمارس هيمنة وبالتالي تأثيرا أعمق و أكثر استمرارا.
- سلبية المتفرج الإرادية وقبوله بدور المتلقي الخاضع؛ بمعنى أنه اختار أن يكون متفرجا غير ناقد وغير فعّال.
- التذبذب الدياليكتيكي بين الإستغراق في الذات (بمعنى الابتعاد عن الصورة والانهماك في تداعيات ذاتية أحدثتها الصورة ذاتها) و فقدان الذات (أي الدخول في الصورة).

الصورة تسبق زمنيا اللغة والفكر؛ وبالتالي تملك القدرة على الوصول إلى أعمق و أقدم طبقات النفس أكثر من الكلمة أو الفكرة، لقد كانت الصورة مقدسة في العصور البدائية مثلما هي اليوم و بالنتيجة كانت مقبولة و مسلم بها كما لو كانت هي الواقع والحياة والحقيقة، وهذا القبول لم يتم بواسطة العقل بل على المستوى الشعوري، إن الإنسان يبدأ بما يراه أمامه ثم ينطلق كخطوة تالية ليمثّل الواقع و يصوره، إنه يريد أن يحتوي كل ما يجري أمامه ضمن نطاق بصره؛ أن يتمثله بصريا ومن هنا كان الفن ضرورة ملحَّة[1].

رابعا: أنواع الفيلم السينمائي:

يفضل البعض إطلاق كلمة Genre، التي تعني ضرب أو نوع أو جنس بدلا من كلمة Kind على النوعيات المختلفة للأفلام، ومن هؤلاء **ستانلي جيه سولومون**، في كتابه أنواع الفيلم الأمريكي عام 1976، وفيه يعِّرف مفهوم النوع بالنسبة للفيلم Film Genre، بأنه الترتيب الواضح لقوالب الحكي Narrative Patterns، بهدف إنتاج خبرات معينة ترتبط من فيلم إلى آخر. ويقول إن الشعبية المتواصلة لأنواعٍ سينمائية معينة، كأفلام الغرب، والأفلام الموسيقية، والحربية، والتي استمرت لعقود عديدة، وعبر طرز متغيرة، وإحساسات جديدة، لهو أمر يوحي بأن هذه القوالب نفسها تعتمد على أحداث، أو أنشطة حركية Actions متميزة الخصائص، وذات تميز أزلي، وذلك في نظر أنماط عديدة من الجمهور العريض، ويضيف أنه لا عجب أن يحاول من يكتبون عن الأفلام

[1]– أموس فوغل ، مرجع سابق، ص 12.

في السنوات الأخيرة، تعليل الاستساغة الكبيرة التي تحققها الأنواع لدى الجمهور، وذلك من خلال مسحهم الشامل لتفاصيل الرموز، والصور Images، والمحتوى الاجتماعي، والتطورات التاريخية للأفلام النوعية.[1]

ويفضل **سي كونجليتون** تقسيم الأفلام السينمائية إلى الأنواع التالية[2]:

1. أفلام الحركة Action: الأفلام التي تعرض متاعب الإنسان في الحياة بأسلوب سريع منتظم.
2. أفلام المغامرات Adventure: أفلام تعرض رحلاتٍ لأماكن مختلفة.
3. أفلام الرسوم المتحركة Animated: أفلام تعتمد على الرسوم المتحركة.
4. أفلام هزلية أو كوميدية Comedy: أفلام تعرض مواقف هزلية.
5. أفلام الجريمة Crime: وتبنى حبكتها على أعمال بشرية غير قانونية.
6. أفلام تسجيلية Documentary: أفلام تقدم تقريراً عن موضوع، ليس قصة أو دراما روائية.
7. أفلام مأساوية أو درامية Drama: أفلام تتناول مشاعر إنسانية قوية كالحب والكره و تجارب الموت.
8. أفلام عائلية Family: أفلام يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.
9. أفلام خيالية Fantasy: أفلام تتعامل مع المغامرات الأسطورية من وحي الخيال.
10. أفلام الرعب Horror: تركز على التخويف و سبر أغوار النفس البشرية.
11. أفلام موسيقية Musical: أفلام تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.
12. أفلام الخيال العلمي Science Fiction: أفلام تعتمد على مغامرات خيالية تحدث في الفضاء الخارجي مثلاً، أو خارج كوكب الأرض، ولا يستطيع العقل البشري تصورها.
13. أفلام الإثارة Suspense: الأفلام التي تخفي بعض الحقائق والأحداث عن الجمهور، وتكشفها تدريجياً بأكثر الطرق مهارة.
14. أفلام الحروب War: الأفلام التي تعتمد علي الحروب التي حدثت في التاريخ الإنساني المسجل.
15. أفلام الغرب Western: أفلام تعتمد على استغلال بيئة الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع عشر والعشرين.

---

[1]–أنظر أنواع الفيلم السينمائي على موقع: Mass Communication؛ http://masscomm.kenanaonline.net، تاريخ التصفح: 06/ 03/ 2016.

[2]–المرجع السابق.

إلا أننا نرى أنّ هذه التصنيفات قد أهملت نوعًا هامًّا من الأفلام السينمائية هذه ألا وهي الأفلام التاريخية، و يعرّفُ الفيلم التّاريخي على أنّهُ مجموع الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثا وقعت في الماضي القريب أو البعيد؛ سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت بالفعل أو من خلال ديكورات و ممثلين أوقفتهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية.[1]

مؤرخي السينما وغيرهم من المؤرخين الأكاديميين؛ الذين اهتموا دائما بالكيفية التي قدمت بها السينما التاريخ، قسموا تعامل الفن السابع مع التاريخ إلى ثلاثة أقسام: التاريخ الجمالي، التاريخ البراغماتي والتاريخ النقدي.[2]

التاريخ النقدي أو الأيديولوجي لم يظهر في السينما إلا في وقت متأخر نسبيا و بالتحديد مع ولادة فن التوليف الفكري الحقيقي مع المخرج الروسي **سرغاي أيزنشتاين** صاحب فيلم "**مدرعة بوتمكين**" (1925) أين حول التاريخ إلى درس سياسي يخدم أفكاره الثورية الاشتراكية في ذلك الحين، غير أن الأمريكي **د.و.غريفيث** كان قد سبقه إلى التاريخ و لكن في بعده البراغماتي في فيلمه "**مولد أمة**" و قبله "**التعصب**" أواسط العقد الثاني من القرن العشرين؛ الذي قدم التاريخ كما تتصوره العقلية الأمريكية المبكرة: تاريخا وصفيا ظواهريا يحمل دلالته قبليا APRIORI عبر التوافق المسبوق على رؤية التاريخ بين المخرج و متفرجيه، أما الإيطالي **باستروني** فقد حقق منذ العام 1914 فيلم "**كابيريا**" الذي اعتمد ضخامة الاستعراض و الأساليب الجمالية الجاذبة للمتفرجين.[3]

هذا وقد جمعت **هوليوود** في داخلها أكثر مشاهد التاريخ أهميّة؛ كما كان ينظر إليها في القرن التاسع عشر، وقد ميّز **نيتشه** ثلاثة من هذه المشاهد: التاريخ النصبي (المتعلق بالآثار والنصب Monumentale) ، التاريخ القديم Antique والتاريخ النقديCritique؛ أو بالأحرى الأخلاقي.[4]

---

[1]– إبراهيم العريس: **السينما التاريخ والعالم؛ قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي**، منشورات وزارة الثقافة (المؤسسة العامة للسينما)، سوريا، 2008، ص 6.

[2]– المرجع السابق، ص 6.

[3]– المرجع السابق، ص 6

[4]– جيل دولوز، ترجمة حسين عودة: **الصورة الحركة أو فلسفة الصورة**، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دون طبعة، دمشق، 1997، ص204.

إن المشهد النصبي معني بالجامع الفيزيائي والبشري؛ الوسط الطبيعي والعمراني: بابل وخرابها لدى **غريفيت**، العبرانيين، الصحراء والبحر الذي ينفتح أمام أسباطهم، أو الفلسطينيين: معبد داغون وتهديمه على يد شمشون لدى **سيسيل دي ميل**؛ كل ذلك يشكل دلالات جمع رحبة تجعل الصورة في حد ذاتها نُصبية.[1]

هذا وتشكل التصورات التاريخية للسينما ضررا كبيرا، يتمثّل في معالجة الظواهر التاريخية كنتائج في ذاتها مفصولة عن أي سبب، وهذا ما أشار إليه **نيتشه** وانتقده "**أيزنشتاين**" في السينما التاريخية والاجتماعية الأمريكية؛ فهي لا تنظر فقط إلى الحضارات كخطوط متوازية، بل تنظر إلى الظواهر الرئيسية في حضارة واحدة بالطريقة نفسها، ويغدو من المحتم حينذاك أن تستبعد الأسباب الحقيقية للظاهرة.[2]

إن السينما الأمريكية قد اكتفت بالتذرع دائما بضعف وتراخي حضارة ما داخل الوسط، وبتدخل خائن ما داخل الفعل، غير أن المعجزة هي أنها رغم كلّ هذه الحدود، فقد نجحت في طرح تصورٍ قوي ومتماسك عن التاريخ الشامل النُصبي، الأثري القديم والأخلاقي.[3]

لقد ولد الفيلم التاريخي؛ خليط من الواقع والخيال الروائي الذي يمكن تمييز خصائصه جيدا، يتمثل العنصر الأول من هذا النوع في إعادة بناء إحدى الفترات التاريخية؛ ولهذا الهدف يصبح الفيلم بأزياء: فالمعطف الصوفي يصنع راهب العصور الوسطى والباروكة تصنع ماركيز القرن السابع عشر وقبعة نابوليون تصنعه، ويجد الأستديو كافة مبررات وجوده بديكورات تعمل _بتعقيداتها في الأسلوب والديكور_ من أجل فرض واقع تاريخي والإيهام به، وكي يتمكن المتفرجون من أن يجدوا فيه كافة متع المشهد الضخم غير المألوف، تستثمر **هوليوود** التاريخ منذ البداية، لتجعل منه عالما هوليوديا، وتدفع المعالجة الخيالية للتاريخ بأنواع داخل الأنواع؛ العصور القديمة، أفلام العباءة والسّيف، أفلام القراصنة، السيرة الذاتية، أفلام الحرب وأفلام رعاة البقر، المحملة بقيمة تاريخية في بلد شاب يبحث عن الماضي.[4]

تجسد الشخصية التاريخية؛ وقد أصبحت أيقونة قصة قومية على نحو أساسي، قصة في خدمة الفكرة القومية، بل وأيضا في خدمة عرضٍ يخص أحد أحلام السينما، فالفيلم التاريخي _دون أن ينكر أبدا البعد الملحمي

---

[1]– جيل دولوز، مرجع سابق، ص 204.

[2]–المرجع السابق، ص 204.

[3]–المرجع السابق، ص 206.

[4]–جيل ليبوفيتسكي وجان سيرو، ترجمة راوية صادق: **شاشة العالم (ثقافة، وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص 169.

والمشهدي_ يؤنسن شخصياته، لكنهم دائما الرّجال العُظماء وعندما لا يكونون كذلك يصبحونه، عندما تغيرهم عظمة الحدث الذي يجعلهم أبطالا.[1]

وبالتأكيد أن كلّ إخراج للماضي حامل لقضايا حاضرة ومقبلة؛ فالفيلم الذي يتكلم عن الأمس يتحدث عن الوقت الرّاهن يتحدث عن الوقت الراهن: فهو يثير التساؤل حول الماضي ويصدر حكما عليه، لذا تعكس طريقة تناول السينما للتمثيل التاريخي تحولا كبيرا للمجتمع الفائق الحداثة في مواجهة الماضي، فالتاريخ الذي يتعلق بماض مروي في الماضي، يصبح ذكرى؛ أي ماضي إشكالي في الحاضر، وبعبارة أخرى "**كل تاريخ هو تاريخ معاصر**" على حد قول **بنديتو كروس**.[2]

إن طريقة الأفلام التاريخية المعاصرة في تفكيك الشخصيات البارزة المعترف بها، تستدعي إذن على هذا النحو ما حدث مع القيم التي أسقطها الفكر الإنساني، فسينما العصر فائق الحداثة تطيل هذه العملية الثقافية، فتعمل هي أيضا على أبطال التاريخ؛ بإدانة فراغ المجد ونهاية مبادئ العظمة الإنسانية، ومن جهة أخرى أدت الريبة التي تلقيها بربرية الإبادة الجماعية في وجه الإنسان وصعود النزعة الفردية كقيمة أولية إلى إعادة التركيز على الإنسان البسيط، الناس العادية؛ وبالتالي ليس الملحمة الأسطورية ولا التصوير العظيم للتاريخ وإنما تاريخ الناس.[3]

خامسا: أثر الأفلام:

شهدت الأبحاث حول تأثيرات الأفلام مرحلة أخرى بالغة الثراء في الستينيات، دون أي علامات على التراجع. فقد أصبحت حقلًا بحثيًا شاسعًا، يضم الآلاف من المقالات والكتب. وبمرور الوقت، تحوَّلت بؤرة الاهتمام من الأفلام إلى التليفزيون قبل أن تنتقل، في السنوات الأخيرة، إلى ألعاب الفيديو والكمبيوتر. وبسبب هذا التوسع المتزايد في نطاق البحث أصبحت تلك الأبحاث تُعرَف باسم « تأثيرات الإعلام »[4]، وفيما يلي نعرض جملة الآثار المحتملة عن مشاهدة الأفلام؛ والتي تم التوصل إليها من خلال جملة من الدراسات والأبحاث:

---

[1]– جيل ليبوفيتسكي وجان سيرو: مرجع سابق، ص 170.

[2]–المرجع السابق، ص172.

[3]–المرجع السابق، ص175.

[4]– سكيب دان يونغ، ترجمة سامح سمير فرج: **السينما وعلم النفس (علاقة لا تنتهي)**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، مصر، 2015، ص 166.

1. التأثيرات على السلوك:

إن تأثير السينما خصوصا ووسائل الإعلام الجماهيرية عموما تأثير لا شعوري؛ كما أن التأثيرات اللاشعورية هي محفزات حسية لا يستطيع الإدراك الواعي التقاطها، بيدَ أن المخ يعالجها كما ينبغي، ومن ثم تؤثر على السلوك، ورغم أن المزاعم حول مثل تلك المحفزات مثيرة بصورة مبالغ فيها، فإن البحوث المعملية فشلت في إثبات وجود أي تأثير ذي شأن على السّلوك أو التفكير كنتيجة لسماع أو مشاهدة الرسائل اللاشعورية وفي وسائل الثقافة الجماهيرية.[1]

ورغم أن هناك الكثير من السلوكيات المتاحة للبحث، فإن ثمة ثلاثة مجالات حظيت باهتمام لا يُضاهَى: **العنف، والجنس، والإدمان.** فيمثِّل كلٌ واحد من تلك المجالات ساحة قلق اجتماعي، مرتبطة بقضايا عامة ذات حيثية: **الجريمة، الحرب، تنظيم الأسرة، القِيَم الأخلاقية، المشاكل الصحية، البطالة،...** إلخ.[2]

2. التأثير على الأفكار والمشاعر والمواقف:

كثيرًا ما تستثير الأفلام ردودَ فعْل شعورية قوية، لكن استجابات الناس للأفلام، من حين لآخر، قد تبلغ من القوة حدَّ أنْ تَظهَر عليهم أعراض الصدمة الشديدة، أو الاكتئاب، أو الذُّهان.[3]

هذا وتعدُّ ردود الأفعال التي تتطلَّب علاجًا نفسيًا في المستشفى أمر نادر، لكنها تقع عند أحد طرفي المتسلسلة الشعورية التي تمثِّل جزءًا من خبرة الفيلم. ورغم أن الأفلام لا تملك أنْ تُحوِّل الأفراد المستقرّين نفسيًا إلى حطام نفسي، فإن بعض الحالات تعطينا أمثلة للتفاعل بين الصور الرمزية المُقدَّمة في السينما والتركيبة النفسية لأفراد بعينهم.[4]

هذا وأثبتتْ الأبحاث أن الإعلام (ومنه السينما) يؤثِّر على الطريقة التي يقوم بها الجمهور بتصنيف عالمهم وفهمه وتقييمه. تلك العمليات المعرفية الهامَّة تمس جميع جوانب الحياة تقريبًا. فعملية التثقيف الاجتماعي فيما يتعلَّق بأدوار الجنسين، تلك العملية التي من خلالها يتعرَّف الناس على توقُّعات المجتمع من البنين والبنات، تقع في صلب اهتمامات علم النفس الاجتماعي، ويعتقد كثير من الباحثين أن الإعلام يلعب دورًا أساسيًا في هذا

[1]– سكيب دان يونغ، مرجع سابق، ص167.

[2]– المرجع السابق، ص167.

[3]–المرجع السابق، ص 175.

[4]– المرجع السابق، ص 175.

الشأن. فتصورات المشاهدين عن أنفسهم ورؤيتهم للمستقبل تتأثَّر حتمًا بما يقوم به الإعلام من تحريف لصور النساء والرجال في اتجاهات بعينها. وقد يكون من الصعب على فتاة صغيرة أن تتخيَّل نفسَها محامية ما لم تُشاهِد محاميات في التليفزيون والأفلام.[1]

3. الدعاية والتأثير على الثقافة:

تُصمَّم الدعاية بحيث تجعل عددًا كبيرًا من الناس يفكِّرون بطريقة معينة، وقد شهد تاريخ الفيلم تداخلًا كبيرًا بينها وبين الأفلام. ففيلم مثل « المدرَّعة بوتمكين »، يُعتبر أحد أعظم الأفلام في تاريخ السينما، خاصةً في توظيفه لفن المونتاج، هو أيضًا فيلم دعائي يهدف إلى الاحتفاء بالتمرُّد الذي حدث على متْن المدرَّعة بوتمكين باعتباره حدثًا حاسمًا في تاريخ الثورة الروسية. ومن الأمثلة الشائنة للأفلام الدعائية، الفيلم الوثائقي المبهر تقنيا تخليدًا « انتصار الإرادة »؛ الذي أخرجته "ليني ريفنستال" تخليدا لذكرى مؤتمر نورمبرج المناصر للسلطة النازية عام 1934،ويتضمن تمجيدا أخاذا للمُثُل العُلْيا النازية: النظام والسلطة والقوة. وقد انخرط صُنَّاع الأفلام في هوليوود أيضًا في مجهودات الدعاية خلال الحرب العالمية الثانية. فقام "فرانك كابرا "بإخراج سلسلة « لماذا نحارب؟ » خلال فترة (1942–1945) التي كان لها تأثير واسع، كذلك أصبح "جون فورد" رئيسًا لوحدة التصوير الفوتوغرافي في سلاح البحرية. حتى "هيتشكوك" نفسه، تم تكليفه من جانب وزارة الإعلام البريطانية بصناعة عدد من الأفلام القصيرة لمساندة المقاومة الفرنسية.[2]

سادسا: وظائف الفيلم:

1. الوظائف المهنية للأفلام السينمائية:

يعتبر التثقيف من أهم وظائف وسائل الإعلام عموما والسينما على وجه التحديد، ولقد سعى التربويون إلى فهرسة مجموعة من الأفلام يمكن استخدامها، بمساعدة معلِّمين مَهَرة، في تعليم بعض القِيَم، ففيلم « **جسر إلى تيرابيثيا** » وهو فيلم مغامرات من إنتاج ديزني، يقدِّم تيمات الصداقة والموت والتنمُّر. فيمكن أن يقوم المعلِّم بطرح مجموعة من الأسئلة على تلاميذه حول المَشاهِد التي تتعرَّض فيها الشخصية الرئيسية للسخرية بسبب فقْرِها: كيف كان، في تصوُّركم، شعور جيس عندما سخر منه الأطفال بسبب حذائه؟ لماذا تبدو السخرية من فقْرِ جيس سلوكًا خاطئًا؟ كيف كنتَ ستَرُدُّ على المضايَقة التي تعرَّض لها جيس لو كنتَ مكانه؟ هذه الوسيلة السينمائية لها أفضلية

[1]– سكيب دان يونغ، مرجع سابق، ص 178.

[2]–المرجع السابق، ص180.

على مجرد التعليم باستخدام العبارات الأخلاقية (على غرار: الخطأ أن تُضايِق الناس) ذلك لأن الفيلم لديه القدرة على رفع حِدَّة الخِبْرة الشعورية والتعاطفية.[1]

2. الوظائف العامة للأفلام في الحياة اليومية:

- **الترفيه:**

إحدى وظائف الفيلم هي «الترفيه»، رغم أن تلك الفئة كثيرًا ما تُستخدَم باعتبارها مصدر جَذْب شديد عندما يكون من غير المستطاع تحديد وظائف أخرى. إن الإشارة لفيلم ما باعتباره "ترفيهيا" تتضمَّن أنه لا يؤدِّي أيَّ وظائف أخرى. وثمة توصيفات أخرى لوظائف الفيلم على القدر نفسه من الغموض؛ مثل "تجزية وقت الفراغ" أو "قتل الوقت" والأسئلة حول لماذا يكون أحد الأفلام ترفيهيّا أو شكلًا مفضَّلًا لتمضية وقت الفراغ، تظلُّ معلَّقة بلا إجابة. فرغم أن الترفيه وثيق الصلة بالمتعة، فإن الاستمتاع بالإعلام ظاهرة معقَّدة تتطلَّب استقصاءً أكثر تعمقًا.[2]

- **التحكم بالمشاعر:**

كثيرًا ما يستخدم الناس الأفلام بهدف الاسترخاء أو تخفيف حِدَّة التوتُّر، والأفلام الكوميدية من الأنواع المفضَّلة في هذا الصدد. ومن الواضح أن الناس كثيرًا ما يستخدمون أفلام الحركة والمغامرات بهدف الحصول على دفعة شعورية عندما يشعرون بالضجر والحاجة إلى الإثارة. تشكِّل تلك الوظائف مجموعة من العمليات المتكامِلة يُطلَق عليها «إدارة الحالة المزاجية»؛ أي استخدام الإعلام للحصول على مستوًى مثاليٍّ من الإثارة (برفع أو خفض حِدَّتِها)؛ وهو استخدام يُضاهِي الطريقة التي تُستخدم بها المخدرات والخمور.[3]

- **تحقيق أغراض اجتماعية:**

فارتياد دُور العرض نشاط اجتماعي يمكن، بصورة ما، ألَّا يكون له علاقة بالمحتوى السينمائي للفيلم. فبعض الناس قد يتطلَّعون إلى لافتة معلَّقة على مجمع سينمائي تحمل عناوين «شجرة الحياة» ، أو «أثر الثمالة» «منتصف الليل في باريس» ويعلنون أنهم لا يهتمون كثيرًا أيٌّ منها سوف يُشاهدونه. فمحتوى الفيلم ليس حافزًا بقدْر ما هو ذريعة للخروج؛ مقابلة صديق أو موعد غرامي، قيادة السيارة إلى دار العرض، الجلوس معًا، الحديث عن الفيلم بعد مشاهدته، إلخ، كذلك تؤدِّي الأفلام أيضًا وظيفة اجتماعية حتى عندما يكون الناس بمفردهم؛ ذلك

[1]– سكيب دان يونغ، مرجع سابق ، ص 185.

[2]– المرجع السابق، ص 198.

[3]– المرجع السابق، ص 199.

لأنها تمنحهم شعورًا بالتواصل الإنساني يمكنه أن **يخفِّف وطأة الإحساس بالوحدة** ولأن الأفلام يَصنَعها البشر، فإنها في حَدِّ ذاتها شكلٌ من أشكال التواصل؛ هذا التواصل يمكن أن يكون غير مباشر وأحاديَّ الجانب، لكنه يظل وسيلة للتواصل الرمزي مع الآخرين عبر الانغماس في قصة عامة والتماهي مع شخصياتها. وبينما يعد التليفزيون الوسيلة الأكثر استخدامًا في هذا الغرض، فإن أجهزة الفيديو المنزلية وارتياد دور العرض يمكن أن يلعبا دورًا مماثلًا. [1]

- **مشاركة المعلومات:**

تقدِّم الأفلام صورًا شديدة الحيوية لأماكن وأنشطة لا يتاح لأغلب الناس فرصة أخرى للاطِّلاع عليها، فإن التثقيف يعتبر في هذه الحالة وظيفة إضافية، فالناس قد يتعلَّمون شيئًا عن الإبادة العرقية في أفريقيا من خلال فيلم « فندق رواندا » أو عن التاريخ البريطاني من فيلم « خطاب الملك »، أو عن الفصام من فيلم« عقل جميل » وقد ينزعج المتخصصون في مجالات معينة مما يشوب بعضا لتجسيدات السينمائية من عدم دقة، بيد أن المظهَر الواقعي لصور الأفلام يؤثِّر بقوة على الناس الذين لا تتاح لهم أيُّ وسيلة أخرى للاطِّلاع على تلك الموضوعات[2].

- **الهروب:**

كثيرًا ما تُستخدم الأفلام كوسيلة **للهروب**؛ تلك الوظيفة شديدة الشّيوع أنها تُستغل أحيانًا في الدعاية والمراجعات النقدية؛ (فيلم ما وسيلة رائعة للتخلص من همومك) وهي، علاوة على ذلك، وظيفة راسخة؛ لأن هناك الكثير من وسائل الهروب.كما أن السعي للهروب من الحالة الشعورية الراهنة هو طريقة أخرى للحديث عن التحكُّم بالحالة المزاجية، وفي أحيان أخرى قد يسعى المشاهدون إلى الهروب من روتين الحياة اليومية وعمل شيء مختلف (وهو أحد أسباب ما تتمتع به دُور العرض السينمائية حتى الآن من جاذبية خاصة لدى الكثير من المشاهدين). وأخيرًا، يستخدم بعض المشاهدين الأفلام كوسيلة للهروب من أنفسهم؛ فبدلًا من الاستسلام للضجر أو القلق، توفِّر الأفلام لمثل هؤلاء المشاهدين واقعًا بديلًا يفوق نمط حياتهم الراهن، وهو نوع من الهروب إلى عالم بديل قد يُقدَّم بصورة مبالَغ فيها في أفلام مثل « الرجل العنكبوت » ،« جنس في المدينة » و ،« سيد الخواتم ».[3]

---

[1]– سكيب دان يونغ، مرجع سابق ، ص 199.

[2]–المرجع السابق، ص 200.

[3]–المرجع السابق، ص 200.

- **تطوير الذّات:**

ورغم أنها قد تبدو نقيضًا للهروب فإن الوظيفتين مرتبطتان، فمع أن الهروب من الذات يتيح للناس تجنُّب حقائق حياتهم اليومية، فإن تجربة الهروب يمكنها أن تزوِّدهم أحيانًا بلمحة من طرق أخرى للعيش، ما يحفِّزهم على التأمل في حياتهم الخاصة. إن عملية إنتاج المعنى من خلال الأفلام ليست صورة من صور المتعة فحسب، بل بإمكانها أيضًا جعل عملية الارتقاء بالذات ممكنة.[1]

3. الوظائف الشخصية للأفلام في الحياة اليومية:

يمكن اعتبار الأعمال الفنية استراتيجيات لانتقاء الأعداء والحلفاء، ومشاطرة المصائب مع الآخرين، ودَرْء العين الشريرة، والتطهُّر، والاسترضاء، وتدنيس المقدَّسات، والعزاء، والانتقام، والوعظ، والتذكير، وأوامر أو تعليمات مضمرة من نوع أو آخر. فالأشكال الفنية مثل « المحاكاة الساخرة » أو « الكوميديا » أو « التراجيديا » من شأنها أن يتم التعامل معها باعتبارها «**وسائل للعيش**».[2]

عندما نتحدث عن استخدام الأفلام كوسيلة للعيش، فإننا نستخدم شكلًا فنيًا سرديًا لفهم قصصنا الخاصة. فالقصص الخيالية تصير جزءًا من قصص حياتنا. والخيال هو «محاكاة» رمزية لخبرة الحياة. فباستطاعة الفنان التعبير عن جميع الخبرات الحياتية بصورة مضغوطة في شكل سرديات خيالية. والقصص هي مَعامل تزوِّدنا بمواقف شبيهة بمواقفنا الحياتية يستطيع الجمهور من خلالها تجربة مختلف الاستجابات الممكنة. وعبر الانغماس في تلك الحكايات، نتعلَّم الكثير عن العديد من جوانب المجتمع، بما في ذلك المواقف غير العادية التي قد لا نتعرَّض لها أبدًا بصورة مباشرة. تلك المحاكات السردية تؤهِّلنا رمزيًا لمواجهة التحديات المستقبلية، فضلًا عن أنها تساعدنا على فهْم أحداث وقعتْ لنا في الماضي. ولأن الانغماس في القصص يتضمَّن بُعْدًا شعوريًا فضلًا عن التماهي والتعاطف، فبإمكانه تعظيمُ قدْرتنا على التعاطف مع شخصيات العالَم الواقعي: الغَيْر.[3]

---

[1]– سكيب دان يونغ، مرجع سابق ، ص 200.

[2]–المرجع السابق، ص 201.

[3]–المرجع السابق، ص 202.

المبحث الثاني: السينما الإيرانية

أولا: السينما الإيرانية؛ لمحة عامة:

هناك زاويتين للتأريخ لبداية السينما الإيرانية؛ زاوية تتعلق ببداية تلقي الأفلام وزاوية أخرى ارتبطت بصناعة أول فيلم إيراني، فبالنسبة للزاوية الأولى؛ يمكن تحديد بداياتها منذ دخول أول جهاز**سينماتوغراف** إلى إيران سنة 1900، إذ في تلك السنة سافر مظفر الدين شاه من ملوك عائلة القاجار الحاكة في إيران إلى فرنسا أين شاهد جهاز السينماتوغراف وأُعجب به و أمر بشرائه، وبعد عدد من السنوات كثر استخدام هذا الجهاز للعروض العامة للأفلام، وتم افتتاح أول قاعة سينما سنة 1904 في العاصمة طهران، أما الزاوية الثانية فهناك من يربط تاريخ انطلاق السينما الإيرانية السينما الإيرانية بصنع أول فيلم طويل صامت سنة 1929، الذي تم على يد "**أوانس أوهانيان**" **(فيلم أوغانيانس)** بمساعدة خان بابا معتضدي.[1]

وقد بدأت السينما في إيران كوسيلة لاستخدام أهل البلاط القاجاري والأعيان؛ حيث كان يتم عرض الأفلام المستوردة من روسيا بواسطة الجهاز الخاص في المناسبات والحفلات، واستغرق الأمر بضع سنوات كي يستطيع العامة من الناس استخدام هذا الجهاز ومشاهدة الأفلام؛ وذلك منذ سنة 1930 بعد افتتاح أول صالة سينما فخمة **سينما بالاس** لعرض الأفلام الناطقة باللغة الأجنبية ثم المدبلجة لتنتقل مشاهدة الأفلام من الجمهور النخبوي إلى الجمهور العريض.[2]

أما إنتاج الأفلام الإيرانية الناطقة فقد بدأ سنة 1930، لكن أول فيلم ناطق بشكل جدي ظهر سنة 1932؛ وهو فيلم **(دختر لُر/ بمعنى فتاة من لورستان)** الذي أخرجهُ "**عبد الحسين سدنتا**"، والذي أخذت قصته من حكاية شعبية. وواصلت السينما طريقها التصاعدي من حيث عدد ونوعية الأفلام إلى غاية السبعينات من القرن العشرين التي شهدت الثورة الإسلامية في إيران سنة 1979؛ والتي أحدثت تغييرا كبيرا في إيران على المستويات الاجتماعية والثقافية والفنية، وفي هذه المرحلة لم تتوقف السينما بل واصلت طريقها بشكل بطيء.[3]

---

[1]–فاطمة برجكاني: **السينما الإيرانية تاريخ وتحديات**، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي (سلسلة الفكر الإيراني المعاصر)، الطبعة الأولى، بيروت، 2009، ص09.

[2]–المرجع السابق، ص10.

[3]–المرجع السابق، ص10.

بين سنتي 1936 و1948 دخلت السينما الإيرانية في نوعٍ من السبات كان للحرب العالمية الثانية فيه دور كبير،أما عروض الأفلام الأجنبية فقد استمرت ولم توقفها الحرب، كما أن عددا من الإيرانيين المقيمين في مصر و تركيا قاموا بدبلجة الأفلام لأول مرة، حتى أنه في أواخر الأربعينات من القرن العشرين؛ عُرض ما يقارب الأربعمائة فيلم أجنبي في سنة واحدة؛ ثلاثمائة منها أمريكية والبقية كانت بريطانية، روسية ومصرية.[1]

وفي سنة 1950 أقرت وزارة الداخلية الإيرانية قوانين خاصة للإشراف على صالات العرض ودور السينما والأفلام والمسرحيات، ووفقا لهذا القرار بدأت الرقابة على الأفلام وحددت بنود تشرح مواضيع تعتبر مخالفة للقانون؛ من بينها المواضيع المعارضة للأصول الدينية والدعاية ضد الإسلام ومذهب الشيعة الاثني عشرية والمواضيع المعارضة لنظام المشروطية الملكية والإساءة إلى السلطة والعائلة الملكية وتناول الانقلابات السياسية في البلدان الأخرى التي تؤدي إلى تغيير النظام والتحريض على الانقلاب والعصيان ضد الحكومة والنظام الملكي والدعاية لأي أسلوب ومعتقد يعتبر غير مشروع بموجب القانون والأفلام التي يترك فيها الجاني أو السارق أو القاتل دون عقوبة وأي تمرد في السجن يؤدي إلى فشل قوى الأمن و انتصار المتمردين وتحريض العمال والطلاب والمزارعين وسائر الطبقات الاجتماعية من مواجهة قوى الأمن وتخريب المصانع أو المدارس أو إحراقها[2].

أما حقبة الستينات فقد شهدت انتشارا كبيرا **للأفلام البوليسية** في السينما الإيرانية، حيث فتح هذا الطريق "صاموئيل خاتشيكيان" الذي كان يعشق الأفلام البوليسية المثيرة للقلق والاضطراب، ومع حلول سنة 1962 وصل إنتاج الأفلام البوليسية إلى أوجه؛ حيث كان نصف الأفلام المنتجة لهذه السنة والتي بلغت سبعة وعشرون فيلما من الأفلام البوليسية المثيرة للاضطراب. هذا وتعد الفترة الممتدة بين 1963 و1967 من أفضل السنوات من حيث إنتاج الأفلام الإيرانية لكن من دون تطور لافت وبالغ الأهمية إذ قلّما لقي فيلم نجاحا باهرا، واستمر هذا الوضع على حاله إلى غاية نهاية الستينات أين أنتج اثنين من أقوى الأفلام –حسب رأي النقاد– ويتعلق الأمر بفيلمي **(كاو/ البقرة)** و**(القيصر)** الذين شكلا منعطفا كبيرا في السينما الإيرانية من حيث الموضوع والشكل والتقنية.[3]

[1]– فاطمة برجكاني، مرجع سابق ص ص 26/25.

[2]–المرجع السابق، ص 42.

[3]–المرجع السابق، ص ص 48/47.

سبعينات القرن العشرين لم تتغير فيها السينما فقط بل تغيرت إيران بأكملها بفعل الثورة الإسلامية/ **الخمينية**[1] سنة 1979، حيث تأثرت السينما بقيم جديدة بعثتها الدولة الإسلامية التي ترتكز على المذهب **الشيعي**، وبالتالي كان على صناع هذا الفن الالتزام الاضطراري بها والخضوع لمعايير الرقابة التي باتت أكثر تشددا؛ الأمر الذي أدى إلى أزمة في الصناعة السينمائية بإيران في بداية السنوات التي تلت الثورة.

ولكن هذا لم يمنع بروز ملامح الجدة والتطور في سينما الثورة من خلال العناصر التالية:

1. وضوح العاطفة وقدرتها على التأثير الفوري على المتلقي.
2. وضوح حس الحياة.
3. وضوح الرومانسية.
4. عودة القوالب التقليدية.
5. نضج الأنواع التقليدية خاصة الرومانسية التي اكتسبت المعاصرة والتكنيك.
6. إعادة صياغة الآلام الاجتماعية والاقتراب من الجماهير.[2]

أما الحرب الإيرانية العراقية التي انفجرت سنة 1980 وامتدت لثماني سنوات، فلم تؤدِّ إلى توقف السينما بل أصبحت مادة إضافية لها، وأحدثت نوعا من سينما الحرب التي كانت تموّلها الدولة بشكل كبير؛ سُميَ "**سينما الدّفاع المقدس**"، لكن هذا النوع لم ينتهِ بانتهاء الحرب؛ بل استمر بعدها ليومنا هذا آخذا أبعادا جديدة.[3]

في سنة 1991؛ ألغيت المساعدات الرسمية للأفلام، بالرغم من أنها خُصصت للبعض منها، ولذلك احتاج السينمائيون إلى بذل جهود كبيرة لجذب المشاهدين ومن ثمة الوصل إلى الاكتفاء الذاتي، في هذه الفترة وحتى نهايات العقد التاسع برزت ظاهرة النجوم السينمائيين من جديد، وزاد التحاق الشباب بعالم السينما وتجاوزت أفلام كثيرة حدود البلاد لتصل إلى العديد من المهرجانات الدولية إلى جانب حصولها على جوائز عدّة، ومن هذه الأفلام: (تحت أشجار الزيتون) سنة 1993، **(طعم الكرز)** سنة 1996 "**لعباس كيارستمي**"، **(سلام سينما)**

[1]–نسبة إلى "**الخميني**" قائد الثورة الإسلامية في إيران.

[2]–أنظر: السينما الإيرانية وصفقة مع النظام، موقع البينة: www.albainah.net، تاريخ التصفح 2016/08/15.

[3]–المرجع السابق، ص 11.

1994 و(**السجّادة**) 1994 "**لحسن مخملباف**"، (**البالون الأبيض**) 1994 للمخرج "**جعفر بناهي**" و(**أطفال السماء**) 1996 "**لمجيد مجيدي**".[1]

لقد تابعت السينما الإيرانية مسيرتها؛ التي مازالت مستمرة إلى غاية العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، وظهرت أفلام متنوعة ومختلفة من حيث المواضيع، إضافة إلى ظهور عدد من السينمائيين الجدد، إلى جانب إحياء "**سينما الدفاع المقدس**" التي مرت بفترة ركود، كما كان الاهتمام بسينما الأطفال من علائم نجاح السينما الإيرانية.[2]

ثانيا: الدين في السينما الإيرانية:

وفيما يتعلق بالدين وهو موضوع بارز في السينما الإيرانية؛ فقد ظهر في بعض الأفلام مثل فيلم (**سرباز إسلام/ جندي إسلام**) الذي أخرجه "**أمان منطقي**" سنة 1980، والذي اختلط فيه الدين والصراع المسلح، كذلك ظهرت أفلام تعالج موضوعات أيديولوجية؛ مثل فيلم (**توجيه/التبرير**) للمخرج "**منوجهر حقاني درست**" سنة 1982؛ وهو يحكي قصة شاب مسلم يشارك في حرب عصابات مقاومة ويحارب إلى جانب مجموعات أرادت خوض عمليات خلال دخول الرئيس الأمريكي نيكسون إلى إيران ويتم التركيز في هذا الفيلم على شعار الهدف يبرر الوسيلة، كذلك بالنسبة إلى فيلمي (**توبة نصوح**) سنة 1982 و (**استعاذة**) للمخرج "**محسن مخملباف**" سنة 1983؛ الذين يعتبران فيلمين أيديولوجيين يستندان على مصادر إسلامية، فيحاول فيلم (**توبة**) بالاستناد إلى سورة من القرآن تصوير موضوع أخلاقي–اجتماعي، أما (**استعاذة**) فهو فيلم إسلامي آخر؛ استند إلى كتاب ديني يحمل نفس الاسم.[3]

بالإضافة إلى ذلك نذكر فيلم (**برزخي ها/ البرزخيون**) الذي أخرجه "**ايرج قادري**" سنة 1982، والذي يمزج بين الأحداث الثورية وانتصار الصورة من جهة، وبداية الحرب من جهة أخرى (الحرب الإيرانية العراقية)؛ وقد حصل هذا الفيلم على نسبة كبيرة من المبيعات اعتبرت أعلى نسبة في تاريخ السينما الإيرانية في ذلك الحين.[4]

[1]– السينما الإيرانية وصفقة مع النظام، مرجع سابق ص ص 114/113.

[2]–المرجع السابق، ص 115.

[3]–المرجع السابق، ص ص 106/105.

[4]–المرجع السابق، ص 106.

هذا الفيلم تعرض لانتقاد قاسٍ من قبل البعض وكتبت مقالات ضده، ووجه المنتقدون رسالة حادة إلى وزير الإرشاد في صلاة الجمعة؛ حيث كان التعاون مع ممثلين ما قبل الثورة المستهدف الأول من الانتقادات، لكن الوزير ردّ على هذه الانتقادات بقوله: "من وجهة نظر هذه الوزارة، إن الناس الذين يعتبرون مدنسين يبقون أفضل من أحسن الممثلين في الأفلام الأجنبية " وقال أيضا: "ماذا يمكنني أن أفعل؛ أنا أواجه أشخاصا يحطمون الضوابط الإسلامية باسم حزب الله وباسم الإسلام، من يجرؤ بعد اليوم أن يتحمل مسؤولية تقييم الأفلام مع وجود هؤلاء..." [1].

بعد هذا الحدث زادت الضغوطات المتعلقة بإعطاء رخصة العرض للأفلام، ولم يستطع العديد من السينمائيين والممثلين الذين كانوا يعملون منذ ما قبل الثورة، من الاستمرار في نشاطاتهم.[2]

كذلك ظهرت أحداث تاريخ صدر الإسلام في عدد من الأفلام منها **(به سوي ساهل/نحو الشاطئ)**" **لعبد الله عالي خاني**" و**(سفير)** للمخرج "فريبرز صالح"، وفيه يتطرق إلى قصة مسلم بن عقيل سفير الإمام الحسين إلى الكوفة، وقيل إن كلفة إخراجه على أعلى نسبة في تاريخ السينما الإيرانية.[3]

بعد ثورة فيها نوع من المواجهة بين الشعب والدولة (الثورة الإسلامية) كانت الحرب (العدوان العراقي على إيران 1980) ظاهرة تجمع الناس في مواجهة عدو واحد، حتى أن وسائل الإعلام كانت تركز على "أننا لا نحارب العراق" بل "نحارب أعداء لثورة"، وهكذا نظر إلى الحرب كحرب مقدسة، ولذلك كثيرا ما نرى مشاهد دينية في الأفلام الحربية؛ كالدعاء والصلاة وتلاوة القرآن، وأصبحت السبحة و سجاد الصلاة والقرآن وكتب الأدعية والوسائل الشائعة الاستعمال في هكذا أفلام، كذلك كان عدم الاهتمام بالحياة المدنية يساوي عدم التوجه إلى الماديات، أما الذهاب إلى الجبهة فهو انطلاق نحو المعنويات.[4]

[1]– السينما الإيرانية وصفقة مع النظام، مرجع سابق، ص ص 107/106.

[2]–المرجع السابق، ص 107.

[3]– المرجع السابق، ص 107.

[4]–المرجع السابق، ص122.

وعلى الرغم من أن النقد السياسي والاجتماعي كان موجودا في الأفلام، فإنه تم فرض نوع من الحرص على عدم إثارة **المؤسسة الدينية** أو **العقائد** أو **الشخصيات الدينية التراثية**؛ وهذا مما أدى إلى ما يشبه عدم التعرض مطلقاً **للإسلام** الرسمي في مجمل أفلام ما بعد الثورة ذات الجودة العالية.[1]

في فيلمه **(المطرودون)**؛ اتخذ المخرج "**مسعود ده نمكي**" الحرب مبررا لانتقاد سمات اجتماعية **ودينية** في المجتمع الإيراني، كالازدواجية والنفاق ومسايرة التيار السائد ومن خلال جعل الحرب إطارا للأحداث، حاول الفيلم اختراق ما يكمن خلف ظاهر الأفراد ساخرا من المنافقين وكاشفا للبطولة التي يمكن أن يجسدها أي فرد مهما كان مظهره ومهما كان سلوكه.[2]

تكمن أهمية هذا الفيلم في نظر الكثيرين في اللوحة التي قدمها عن المجتمع الإيراني وفي الحديث عن "**التقوى**" ودلالاتها في هذا المجتمع، مدى صدقها وتغلغلها في النفوس، وقد اعتبر كشفا للازدواجية والمسايرة التي ترافق الفرد في معظم تصرفاته بحيث بدا الأكثر تعلقا بمظاهر **الدين** منافقا جبانا انتهازيا في النهاية، في حين تجسد البطل الحقيقي في الفرد العادي **ورجل الدين** الحقيقي.[3]

بعد منع امتد لعامين أُجيز فيلم **(كتاب قانون)** للمخرج "**مزيار ميري**" للعرض في دور السينما، وانشغلت الصحافة الإيرانية بالجدل الذي أثاره والانتقادات العنيفة التي تعرض لها، فبعضهم اعتبره إهانة **للمسلمين** الإيرانيين، فيما هاجم آخرون النساء غير المحجبات في الفيلم واللواتي سيجذبن انتباه الرجال ذوي النيات السيئة، كما لقي العمل هجوما من قبل نائبين محافظين، ووجه طلاب من **حزب الله** رسالة احتجاج بشأنه إلى معاون وزير الثقافة والإرشاد لشؤون السينما، أما مدير هيئة التحقق من الأفلام فقد صرح أن الفيلم جيد لكنه ضد عرضه خارج إيران، فيما عاب النقاد السينمائيون على الفيلم ضعف السيناريو والمبالغة والإغراق في السخرية من **المسلم** الإيراني التقليدي؛ حيث أظهره الفيلم على نحو يدفع المرء للشعور بالأسف لكونه إيرانيا كما كتب أحد النقاد؛ حيث صوّر الفيلم سلوكيات أسرة إيرانية تقليدية **متدينة** بطريقة ساخرة، أين ينتقد الاهتمام بمظاهر **الدين** على حساب جوهره القائم على **الأخلاق**، ويبدي على نحو خاص المرأة متسلطة محبة للغيبة ومتعلقة بقشور **الدين**.[4]

---

[1]–مجموعة من المؤلفين، ترجمة أحمد يوسف: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث السينما المعاصرة)**، المرجع السابق، ص610.

[2]– ندى الأزهري: **السينما الإيرانية الراهنة (إضاءة على المجتمع الإيراني)**، دار الهدى، سورية، 2012، ص146.

[3]–المرجع السابق، ص148.

[4]–المرجع السابق، ص149.

"**أمير اسفنديارى**"؛ مدير الشؤون الخارجية لمؤسسة الفارابي: الأفلام المشاركة في مهرجان فجر يجب أن تتوافق مع ثقافتنا **وديننا**، ما نرفضه واضح وبسيط: الجنس والعري والعنف.[1]

"**مهدي مسعود شاهي**"؛ مدير مهرجان فجر للسينما الإيرانية (سنة 2001): السينما الإيرانية شأن عظيم نابع من عظمة ثقافتنا القديمة ومن الإسلام، لدينا مختصون في السينما وفنانون قيمون؛ هم رأس مال كبير للبلد، إنهم ينقلون ثقافتنا **وديننا**.[2]

"**جواد شمقدري**"؛ معاون وزير الثقافة والإرشاد **الإسلامي** لشؤون السينما: إلمام السينمائيين بمفاهيم **الإسلام** ضئيل، ولذلك من الواجب توضيحها وشرحها لهم، السينما الإيرانية يجب أن تكون **إسلامية**.[3]

ثالثا: الرقابة في السينما الإيرانية:

في حوار للمخرج الإيراني "**أصغر فرهادي**" مع المهتمة بشؤون السينما الإيرانية الكاتبة السورية "**ندى الأزهري**" وصف العلاقة بين الدولة والسينما في إيران؛ بأنها علاقة أبوية لأن الدولة تعتبر الفنانين أولادها وتريد مراقبتهم باستمرار، ومن هنا يجيء مصدر المشكلة؛ أين يبدو النظام كأب لديه ابن غير مرغوب فيه، لكنه مجبر على تحمله وعلى تربيته لأنه وضع قائم، يفضل الأب تربية ابنه على طريقته وتبعا لأفكاره، ثمة أطفال متمردون؛ يثورون ويشرعون بالصراخ ضد رغبات النظام الأبوي، وحين يجبرهم على الطاعة يتوجهون نحو الجار، يحاول آخرون الالتفاف على الأب، أنا ضمن هؤلاء. حين أقول بطريقتي ما أريد فلأنني أثق في جمهوري وآمل منه أن يدركه، كما أني لا أرغب بأن أكون فخورا بالقول أن الرقابة قد عبثت بأفلامي.[4]

على الجميع الاكتفاء بما هو متعارف عليه في السينما الإيرانية والكل يعرف بشكل أو بآخر ما هو مرفوض؛ ممنوع اللمس (لمس الجنسين أحدهما للآخر)، حتى حيت تداوي طبيبة جرح مريض فإن العدسة تكتفي بالتركيز على وجهها وهي تقوم بعملها ولا تقترب مما تفعله يداها، لكن الممنوع لا يقتصر على بالطبع على كل ما يتعلق باللمس إنه ينسحب على أمور أخرى يصعب حصرها في المجالات السياسية والدينية والاجتماعية؛ منها أن تحتفظ المرأة بالحجاب أمام زوجها وأثناء نومها، وأن تكون الشرطة مهذبة دائما، وأن يتبع كل تصرف سيء/محرم

[1]– ندى الأزهري، مرجع سابق، ص191.
[2]–المرجع السابق، ص196.
[3]–المرجع السابق، ص194.
[4]–المرجع السابق، ص109.

بعقاب (السرقة، القتل، الزنا...)، ويضيف أحد المخرجين أن الأسماء ذات الهالة الدينية أو المقدسة لا يمكن أن تعطى لشخصيات تتسم بالسوء.[1]

يقول المخرج "**رضا سركانيان**": يعتقد القائمين على الرقابة أن عملهم ينحصر في تنقية المشروع وجعله سليما؛ ما ينعكس من وجهة نظرهم إيجابيا على الثقافة، الناس والمجتمع، فنحن نعيش في مجتمع أخلاقي حيث يتوجب علينا احترام بعض القيم من وجهة نظر العاملين في الرقابة؛ والتي ينتظر منها أن تحافظ على الأخلاق العامة.[2]

ويقول المخرج "**عباس كيارستامى**" :بالنسبة لي يمكنني القول أن الرقابة لم تؤثر في عملي، ولكن هذا لن يكون حقيقيا. صناع الأفلام بشكل طبيعي يتحدثون عن تجاربهم الشخصية ولكن بالنسبة لي ما يتحدثون عنه الآن ويصفوه بالرقابة يجب أن يتم اعتباره بشكل أساسي قيود دينية، الرقابة تتم عادةً حينما لا يكون هناك قواعد واضحة أو حين يقرر بعض الناس حذف بعض المشاهد من عمل معين ولكن الآن نحن نعلم أن هناك قيودا مثل عدم إمكانية ظهور امرأة لا ترتدي الحجاب ولا حتى بحجاب غير محكم بشكل كامل، هناك أيضا قواعد صارمة بخصوص التلامس[3].

المبحث الثالث: السينما الأمريكية:

أولا: السينما الأمريكية؛ لمحة عامة:

خلال سنوات 1910؛ كان أهم مركز لتقديم الزخم السينمائي ليس باريس أو لندن أو نيويورك، بل أصبح لوس أنجلس؛ هوليوود، كما أن السينما التي انتشرت بين فترتي 1891 و 1910 يشار إليها على أنها سينما ما قبل هوليوود، مصادقة على الهيمنة المتنامية للصناعة الأمريكية القائمة في كاليفورنيا بعد الحرب العالمية الأولى.[4]

---

[1]– ندى الأزهري، مرجع سابق، ص195.

[2]–المرجع السابق، ص200.

[3]–أنظر: حسام فهمي، قصة السينما الإيرانية والثورة الإسلامية، على موقع إضاءات: www.ida2at.com ، تاريخ التصفح: 05/ 03/ 2016.

[4]– مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص61.

وخلال عقد واحد من السنين تأتى للنظام الذي أوجدته الشركات السينمائية في هوليوود، هيمنة على السينما لا في هوليوود فقط بل في جميع أنحاء العالم وذلك بتجميع كل جوانب العمل؛ من الإنتاج إلى الدعاية إلى التوزيع إلى العرض، حيث أوجدت نظاما نموذجيا هو نظام الأستوديو؛ الذي كان على القطار الأخرى أن تحاكيه حتى تدخل غمار المنافسة.

ومع عام 1925 تواجد نسق هوليوود؛ الذي هيمن على السوق من بريطانيا إلى البنغال، و من جنوب إفريقيا إلى النرويج و السويد، و في ذلك الوقت لم تكتف هوليوود بإحكام سيطرتها على غالبية الأسواق العالمية بل أوجدت أيضا منتجاتها و نجومها؛ من أمثال "**شارلي شابلن**" و"**ماري بيكفورد**" وهما أكبر أيقونتين ثقافيتين شهيرتين في العالم.[1]

ومواقع العرض الدائمة؛ أقيمت في الولايات المتحدة الأمريكية مع بواكير عام 1905، و في عام 1907 قدر عدد دور السينما الرخيصة ما بين 2500 إلى3000 دار، و مع عام 1909 كان العدد 8000 دار و في عام 1910 بلغ العدد 10000 دار.. ومع بداية عام 1909 قدر عدد المشاهدين للسينما بحوالي 45 مليون مشاهد في الأسبوع، و نيويورك نافست شيكاغو في أكبر تركيز لدور السينما الرخيصة حيث بلغ عددها ما يتراوح 50 دار و 800 دار، كما كان في نيويورك مواقع للسينما؛ كانت أصلا مخازن بمقاعدها غير الملائمة و التهوية غير الكافية و الإضاءة المحتمة و الإرشادات السيئة و مخارج معيقة للخروج ناهيك عن الظروف الصحية السيئة و الأرضيات غير النظيفة أين يحتشد عدد كبير من الناس مما يجعل العدوى قائمة[2].

ولقد طرح المسئولون الحكوميون في أمريكا و جماعات الإصلاح خاصة؛ مجموعة من الإستراتيجيات لاحتواء التهديد الذي يشكله الوسيط الفني الجديد السريع النمو، كما أن الكثير من المصلحين المحليين طالبوا برقابة بلدية رسمية ، و في فترة مبكرة من عام 1905؛ أنشأت شيكاغو هيئة من الرقابة البوليسية كانت تراجع كل العروض السينمائية داخل تشريعاتها، و غالبا ما كانت تطالب بحذف المادة المخالفة المسيئة، و لقد فرض رقباء سان فرانسيسكو قانونا صارما؛ لدرجة أنه كان يحظر كل الأفلام حيث يوجد شخص واحد يضرب آخر، أما بعض الولايات – و كانت بنسلفانيا السباقة في عام 1911– قد شكلت هيئات رقابية حكومية[3].

[1]– مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص143.

[2]– المرجع السابق، ص ص 112،113.

[3]– المرجع السابق، ص 113.

أما شرف إنتاج أول فيلم أمريكي متعدد البكرات فيرجع إلى شركة "**فيتاجراف**"؛ العضو في الشركة الاتحادية فبين عامي 1909 و 1910 أنتجت الشركة القنبلة المدوية الإنجيلية "**حياة موسى**" و هو فيلم من خمسة بكرات يصوّر حياة النبي موسى منذ تبنته زوجة فرعون حتى وجوده على جبل سيناء.[1]

السينما الهوليوودية في الثلاثينات والأربعينات، قد وجدت جذورها ويجب فهمها في إطار الإرث الأمريكي **للترانسندنتالية**[2]، كما أن الأمريكان ليسوا واعين حقيقة أيضا وهما حقيقتان هامتان بشكل متعادل في الثقافة الأمريكية.[3]

ثانيا: اقتصاديّات السينما الأمريكية؛ الشركات والمنتجين:

مع حلول الأزمة الاقتصادية سنة 1929؛ ترك الكساد الاقتصادي أثرهُ على صناعة السينما الأمريكية، وكان لهذا الأثر الذي تأخّر لفترة أثرا مدمرا، فبين عامي 1930 و 1933 تراجع عدد المتفرجين من 90 مليون شخص كل أسبوع إلى 60 مليون فقط، كما أنّ عائدات الصناعة تراجعت من 730 مليون دولار إلى حوالي 480 مليونا، وبينما كانت أرباح الشركات مجتمعة تبلغ 25 مليون دولار أصبحت خسائرها حوالي 55 مليون دولار. وهكذا أغلقت الآلاف من دور العرض السينمائية أبوابها في بداية الثلاثينيات حيث كانت تبلغ حوالي 23000 دار عرض لتصبح 15300 في عام ، 1935 كما أن الكساد ترك أثرا فادحا على الشركات الخمس الكبرى بسبب خدمة الدّين الباهظة على سلسلة دور العرض التي ملكها حتى أن ثلاثا من هذه الشركات الخمس "**باراماونت**"، "**فوكس**" و "**آر.كيه.أو**" عانت من الانهيار المالي في بداية الثلاثينات، أما شركة "**الإخوة وارنر**" فقد استطاعت وحدها أن تبقى على قيد الحياة عندما تخلصت من حوالي ربع أصولها، لكن شركة "**جولدوين ماير**" كانت الشركة الوحيدة التي حققت ازدهارا خلال فترة الكساد بفضل عدم امتلاكها إلا لعدد قليل من دور العرض الفاخرة (التي

[1]– مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص 118.

[2]–**ترنسندنتالي؛** بمعنى **متعالي:** فلسفة ترى أن معرفة الواقع مستمدة من مصادر حدسية دون الخبرة الموضوعية، وتُعنى بما هو قبلي وبديهي في المعرفة أو الإلهامي وتقلل من أهمية الخبرة الحسية (سمو الفكر الحدسي على الفكر العقلاني).

[3]–ويليام روثمان، ترجمة محسن ويفي: **عين الكاميرا (مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليا)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص23.

كانت عبئا كبيرا على الشركات الأخرى) فضلا عن الموارد المالية الكبيرة لشركتها الأم " **ليوز إنكوربوريشن**"، وبفضل أفلامها التي كانت تنتجها شركة "**كالفارسيتي**"[1].

أما شركات "**هوليوود**" الثلاثة الصغرى؛ "**كولومبيا**"، "**يونيفارسال**" و "**يونايتد آرتيستس**" فقد حققت بعض النجاحات في بداية الثلاثينات؛ عندما أنتجت هذه الشركات أفلاما جيدة بالإضافة إلى امتلاكها لوسائل التوزيع في أمريكا وخارجها، وهو ما كان متاحا للشركات الخمس الكُبرى أيضا، لكن العنصر الحاسم كان هو أن الشركات الصُّغرى لم تكن تملك أي دورٍ للعرض، فبينما كان عدم امتلاك دور للعرض عيبا كبيرا خلال العشرينات، فإنه أصبح نعمة ومزيّة في فترة الكساد؛ حيث أن الشّركاتِ الصغرى استطاعت أن تتلافى مأزق الاضطرار إلى رهن دور العرض تعويضا للخسائر وتسديدا للديون، كما استطاعت من جهة أخرى أن تعدل من إنتاجها وسياستها التسويقية بشكل أكثر فاعلية ومرونة بالمقارنة مع الشّركات الكُبرى.[2]

ومع حلول عام 2008؛ كان تصدير الفيلم الأمريكي 10 مرات أكثر من استيراد الأفلام الأجنبية، وكان ميزان هذه التجارة أفضل من أي صناعة أخرى ما عدا صناعة الفضاء.[3]

ومنذ العام 2000؛ وطبقا لبحث قام به بنك UBS، فإن 15 بليون دولار دخلت هوليوود من الخارج.[4]

وتعد هولييود أكبر هيئة للصناعة السينمائية في العالم، على اعتبار أنها تسير أضخم شركات الإنتاج والتي نعرض أقدمها وأكثر نشاطا فيما يأتي:

1. شركة الإخوة وارنر: (Warner Bros. Pictures)

شركة "**الإخوة وارنر**" الترفيهية المدمجة Warner Bros. Entertainment, Incorporated، أو التي تعرف اختصاراً بوارنر برذرز، هي شركة أميركية للإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني والموسيقي، حيث تعد واحدة من أكبر شركات الأفلام في العالم، يقع مقرها في بربانك، كاليفورنيا، وهي إحدى الشركات التابعة للشركة الأم "**تايم وارنر**".

---

[1]– مجموعة من المؤلفين، أحمد يوسف: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني السينما الناطقة)**، المرجع السابق، ص ص 45،46.

[2]– المرجع السابق، ص 46.

[3]– نيثان غردلز، مايك ميدافوي، ترجمة: بثينة الناصري: **الإعلام الأمريكي بعد العراق (حرب القوة الناعمة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 35.

[4]– المرجع السابق، ص68.

شركة "**الإخوة وارنر**" هي ثالث أقدم أستوديو سينمائي في الولايات المتحدة، تأسست في 04 أبريل، 1923 بعد كل من شركتي أفلام "**باراماونت**" و "**يونيفيرسال**"، اللتين تأسستا في 1912. هذا وتعدُّ "**الإخوة وارنر**" عضو في جمعية الفيلم الأميركي كما تعتبر من أكبر إمبراطوريات الإعلام والأفلام والترفيه في العالم، فضلا عن كونها من الأستديوهات الستة الكبرى في الولايات المتحدة الأميركية؛ التي يتفرع منها عدة شركات يبلغ عدد موظفيها 08آلاف موظف.[1]

هذا وتمتلك شركة **الإخوة وارنر** أيضًا شركات فرعية و علامات تجارية أخرى تتمثل في[2]:

- فرع سينما الخط الجديد(New Line Cinema)
- فرع كاسل روك للترفيه(Castle Rock Entertainment)
- فرع تيرنر للترفيه (Turner Entertainment)
- فرع وارنر بروس للرسوم المتحركة(Warner Bros. Animation)
- فرع دي سي للترفيه (DC Entertainment)

تنتج شركة "**الإخوة وارنر**" وتوزع مجموعة كبيرة من الأفلام يتراوح عددها بين 18 و 22 فيلم كل عام ، وتوظف نموذجًا تجاريًا يحد من المخاطر مع زيادة الإنتاجية ورأس المال، كما تعتمد على التمويل الكامل للأفلام أو تشارك في تمويل تلك التي تنتجها وتحافظ على حقوق التوزيع في جميع أنحاء العالم. هذا وتستثمر الشركة في عمليات التوزيع والتسويق التي تقوم بها من خلال توزيع الأفلام التي يتم تمويلها وإنتاجها بالكامل من قبل الآخرين. فضلا عن مشاريع مشتركة متعددة الأوجه مع Village Roadshow Pictures وMGM ومن جهة أخرى انخرطت Warner Bros. Pictures في صفقة توزيع عبر التمويل المشترك مع شركة Alcon Entertainment؛ لتزيد من نسبة أرباحها ومداخيلها[3].

[1]– موقع الموطن: www.almowaten.net. تاريخ التصفح: 05/ 03/ 2016.

[2] – Top 10 Movie Production Companies of All Time: www.reelrundown.com, Seen the: 04/ 04/ 2016.

[3] – Warner Bros web site : www.warnerbros.com, Seen the: 04/ 04/ 2016.

2. شركة سوني للترفيه: (Sony Pictures Entertainment)

يمكن إرجاع تاريخ الشركة إلى عام **1918** عندما قام الأخوان **هاري وجاك كوهن** بتكوين شراكة مع شريكهما **جو براندت** لإنتاج أفلام قصيرة وميزات قصيرة الميزانية.. وبحلول عام 1920 ، كانت صناعة السينما تجتذب جمهوراً يبلغ 35 مليون شخص في الأسبوع كلهم على استعداد لدفع خمسة سنتات سنوياً لجذبهم إلى العالم السحري للترفيه المصوّر في هذه الأثناء، و في الطريق إلى هوليوود، بدأت كولومبيا للصور (Columbia Pictures) في الظهور، حيث حققت أفلاما مثل "**حدث ليلة واحدة**" و "**لورنس العرب** "، انضمت كولومبيا للصور رسميًا إلى مجموعة الاستوديوهات في عام 1990 بعد الاستحواذ عليها من قِبل شركة Sony Corporation، مع العلم أن هذه الأخيرة قد حصلت على شركة كولومبيا للصور من شركة كوكاكولا مقابل 3.4 مليار دولار. [1]

هذا وتمتلك Sony Pictures Entertainment أيضًا شركات وعلامات تجارية أخرى تشمل[2]:

- فرع صور تريستار (TriStar Pictures)
- فرع سوني للرسوم المتحركة(Sony Pictures Animation)
- فرع أفلام الوجهة(Destination Films)
- فرع أفلام الانتصار (Triumph Films)
- فرع الأفلام الست(Stage 6 Films)

3. شركة فوكس القرن العشرين: (the century fox20)

انطلقت شركة the Century Fox20 نشاطها السينمائي من مسرح صغير في الجانب الشرقي الأدنى من نيويورك. في عام 1904، حيث ولد **وليام فوكس** صاحب الشركة الذي أدهش الجماهير بأفلامه السحرية المحفورة باليد. كانت البدايات عبارة عن كراسي متواضعة قابلة للطي وجدار ملون، وبحلول عام 1915 كانت

[1] – Sony Corporation: www.sonypictures.com. Seen the: 04/ 04/ 2016.

[2] – Top 10 Movie Production Companies of All Time; www.reelrundown.com. Seen the: 04/ 04/ 2016.

عروض الأفلام المتزايدة تحظى بشعبية كبيرة، أين تطورت شاشته الأولى المكونة من سلسلة 25 مسرحا حول مدينة نيويورك إلى صناعة للأفلام.[1]

غادر **ويليام فوكس** نيويورك في عام 1915 نحو لوس أنجلوس أين اكتشف الشاشة والفيلم ونجوم السينما الأوائل بما في ذلك رعاة البقر على غرار **توم ميكس**، أول رمز جنسي **تيدا بارا**، وبطل الملاكمة **جورج أوبراين** الذي تحول إلى ممثل. كانت شركة **فوكس** ملتزمة بأحدث الاتجاهات والتقنيات في هذه الصناعة، حيث كانت رائدة في استخدام الصوت مع تطوير نظام الصوت Movietone. اندمجت مع شركة Twentieth Century Pictures؛ التي أسسها **داريل زانوك** **وجوزيف شينك** سنة 1935 لتنطلق في إنتاج وصناعة مجموعة غير مسبوقة من الأفلام التي مازالت مستمرة ليومنا هذا.[2]

ابتدعت **فوكس** تقنية العرض «سينما سكوب» واستخدمتها في إنتاج أفلام منتمية إلى أنواع مختلفة. منها التاريخي **كليوباترا** والديني **الحبل** والويسترن **أوكلاهوما رجل من لارامي** والموسيقي **كارمن جونز**، وفي نهاية السبعينات تبنت **فوكس** مشروع فيلم بميزانية فاقت 12 مليون دولار اسمه Star wars حرب النجوم بعدما رفضته الاستوديوهات الأخرى ليحقق الفيلم نجاحا وإيرادات منقطعة النظير واستمرارية ليومنا هذا.[3]

دفعت شركة ديزني 52 بليون دولار ثمناً لشراء وضم شركة فوكس للقرن العشرين إليها شاملة تاريخ الشركة من الأفلام والاستوديو الكبير المنتصب فوق مساحة كبيرة من منطقة سانتا مونيكا في لوس أنجليس، موافقة وزارة العدل التي صدرت في السابع والعشرين من يونيو 2018 تمنح ديزني ملكية 22 محطة تلفزيون رياضية في ربوع الولايات المتحدة ومحطات إخبارية وعقارات مختلفة والدفع كان خليطاً من المبالغ النقدية والأسهم المصرفية. وتبعاً لتفاصيل الصفقة فإن شركة فوكس، التي يملكها **روبرت مردوخ**، تخلّت عن كل أملاكها المعنوية والمادية باستثناء قنواتها التلفزيونية الرئيسية مثل ***فوكس نيوز*** وملحقاتها.[4]

خلاصة الفصل:

[1] – 20th century fox :www.foxmovies.com, Seen the: 04/ 04/ 2016.

[2]– المرجع السابق.

[3]–محمد رضا: فوكس للقرن العشرين إلى كنف ديزني بعد تاريخ عريق، www.aawsat.com، تاريخ التصفح: 05/ 04/ 2016.

[4]–المرجع السابق.

تختلف شروط الإنتاج السينمائي بين إيران والولايات المتحدة الأمريكية؛ لذلك لا يمكن الحديث عن صناعة سينمائية في إيران مقابل تلك الموجودة في أمريكا، إلا أن إيران تمكنت من تطوير نمط سينمائي تنافسي من خلال تبنيها للمدرسة الواقعية واتجاهها للطبيعة القاسية موقعا وحدثا محاولة مقاومة شروط الرقابة التي يفرضها نظلم الدولة الإسلامية على الإنتاج السينمائي مما يزيد من عقبات حرية طرح الأفكار وبالتالي البحث عن منافذ تعبيرية تسمح بمعايشة الواقع الإيراني ومواكبة التحديات السينمائية.

في مقابل ذلك تزداد ضخامة الإنتاج السينمائي الأمريكي موازاة مع الطفرة التكنولوجية التي أتاحتها الثورة الرقمية مما يجعل الخيال والفانتازيا التي تنبعث من حواسيب صناع الأفلام في تدفق مستمر، لذلك يصبح للسينما الأمريكية نزوعا متزايدا للخيال للتطور من الأفلام الكلاسيكية ذات الطابع الرومانسي إلى أفلام امتصاص صدمة الحرب العالمية الأولى والثانية من خلال انتشار أفلام الكوميديا ثم التوجه إلى أفلام الحرب والجوسسة خلال الحرب الباردة في محاولة لتشريح وفهم وترسيخ صور معينة حول الحربين العالميتين وبواعث الأحادية القطبية لتوغل بعد ذلك السينما الأمريكية في الخيال والفانتازيا من خلال خلق عوالم خيالية على غرار أفلام هاري بوتر وسيد الخواتيم والشفق الأحمر ثم الأبطال الخارقين على غرار **البات مان والسوبر مان والسبايدر مان**، وصولا إلى عالم الأحلام والطفولة من خلال شخصيات وعوالم ديزني.

يأخذ الدين حيزا مهما من السينما الإيرانية والأمريكية؛ يصبح المبرر واضحا بالنسبة لإيران كدولة إسلامية ويبقى الأمر محط تساؤل للسينما الأمريكية، حيث اتجهت الصناعتين إلى تحقيق عدد هائل من الأفلام الدينية خصوصا في شقها المتعلق بالسير الذاتية للأنبياء كان آخرها فيلم **نوح** (2014) بالنسبة للسينما الأمريكية وفيلم محمد رسول الله (2015) بالنسبة للسينما الإيرانية، إلا أن هذه الأفلام ليست محط اهتمامنا ودراستنا لأننا نبحث عن الخطاب الديني المضمر في الأفلام الإيرانية والأمريكية التي لا تظهر في شكلها أفلاما دينية عبر أطروحات شديدة الترميز والإيحاء وهو ما سيتم التطرق إليه من خلال الإجراءات التطبيقية لهذه الدراسة في الفصول الموالية.

الفصل الرابع

الخطاب الديني في السينما الأمريكية

من خلال فيلم Mother

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم

المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب

المبحث الثالث: سياق الخطاب

تمهيد

يضطلعُ هذا الفصل بتحليل الخطاب الديني في الفيلم الأمريكي **Mother**؛ الذي اخترناه بشكل قصدي مفردةً من عينة هذه الدراسة الكيفية، يتم التحليل استناداً على منهج تحليل الخطاب في أربعة مستويات خطابية: أطروحة الخطاب؛ أين سنقوم باستخراج الأطروحة الرئيسة والقضايا والمقولات الفرعية التي تندرج ضمنها، تباعاً نقوم بتفكيك القوى الفاعلة في الخطاب من خلال تبيين صفاتها وأدوارها وعدد اللقطات التي تظهر فيها، بعد ذلك نتجه لكشف البنية الحجاجية للخطاب ومستوياتها العقلية والعاطفية لننتهي باستنباط وتحليل السياقات والأيديولوجيات التي ينبثق منها الخطاب وأبعادها التاريخية والدينية.

فيلم Mother بمعنى "أُم"؛ فيلم أمريكي درامي من إنتاج شركتي Protozoa Pictures و Paramount Pictures، أنتج سنة 2017، قام بتأليفه وإخراجه الأمريكي دارين أرونوفسكي، شارك في تمثيله كل من جينيفير لورانس في دور الأم، خافيير باردم في دور "هو/Him"، إد هاريس في دور الرجل، ميشيل فايفر في دور المرأة، دومينال غليسون في دور الابن الأكبر و بريان غليسون في دور الابن الأصغر، "بلغت نسبة إيراداته أكثر من 44 مليون دولار"[1]، كما "تحصل على تقييم 75 بالمائة على قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (IMDB) في حين بلغت المراجعات المتعلقة به حسب ذات المنصة 1811 مراجعة و 523 نقداً."[2]

تبدأ أحداث الفيلم بمشهد يظهر فيه منزل وسط الطبيعة قد احترق بالكامل، ليقوم بعد ذلك خافيير باردیم (هو/Him) بتثبيت كريستالة على دعامة معدنية لتتحول إلى قطعة ديكور مهمة في مكتبه، تباعاً تظهر جينفر لوارنس (الأم)؛ الزوجة التي تعمل بكل جد على ترميم المنزل وإعادة بناء الأجزاء التي تضررت بفعل الحريق لتعيده إلى هيئته الأصلية، تظهر الأم محبة كبيرة لزوجها الشاعر الذي يعاني من اضطراب بسبب غياب الإلهام عنه وعجزه عن كتابة قصائده مما يجعله يشعر بالإحباط والتوتر، تتفانى الأم في توفير الجو الملائم لزوجها بالعمل طوال الوقت حتى يتمكن من كتابة قصائده في أحسن الظروف.

تنقلب حياة الزوجين بعد قدوم رجل غريب إلى البيت لتلتحق به زوجته، يحظيان بترحيب كبير من الشاعر رغم رفض الأم لذلك، بعد مدة يلتحق بهما ابنهما الأكبر والأصغر فينشب بينهما خلاف بسبب

[1] – see : www.boxofficemojo.com .

[2] – see : www.imdb.com .

الوديعة فيقتل الأخ الأكبر أخاه الأصغر، تتوالى الأحداث ليصبح البيت ساحة لمعركة لا تنتهي بين المعجبين بالشاعر الذين قدموا من كل مكان لرؤيته، بعد ذلك يتسبب المعجبون في قتل ابن الشاعر لتصاب الأم بنوبة غضب هستيرية تنتهي بانتحارها حرقاً وتفجير البيت واحتراق كل من فيه، ينتزع الشاعر قلب الأم وهي تحتضر ليحوله إلى كريستالة جديدة يضعها في البيت من جديد، ينتهي الفيلم بظهور زوجة/ أم أخرى وبداية الشاعر لحياة جديدة. يرمز الشاعر للإله أما القصائد التي يكتبها فهي الأديان، ترمز الأم للطبيعة/ الإنسان، أما الرجل والمرأة الغريبين الذين قدما إلى البيت هما آدم وحواء، يرمز الأخوين لقابيل وهابيل وحادثة قتل الأخ لأخيه وأول جريمة في تاريخ البشرية، أما ابن الشاعر والأم الذي يُقتل من قبل المعجبين فيرمز للنبي عيسى.

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم:

إن استخراج الأطروحة الخطابية للفيلم والقضايا والمقولات الفرعية التي تنبثق منها إضافة إلى تفكيك القوى الفاعلة والبنية الحجاجية يستدعي كتابة سيناريو الفيلم كاملا[1]، وتقطيعه زمنيا حسب عدد المشاهد للتمكن من معرفة الوقت الذي تستغرقه كل قضية ومقولة إلى جانب الصفات والأدوار التي تنخرط فيها الشخصيات وعدد اللقطات التي تظهر فيها كل شخصية. إذ ذاك قمنا بكتابة سناريوهات الأفلام الأربعة الأمريكية والإيرانية لتحليل الخطاب الديني الذي تتضمنه.

يُدافِع فيلم **Mother** عن أطروحة أساسية تتمثل في تصوير علاقة الإله[2] بالإنسان ابن الطبيعة؛ يختار صناع الفيلم شكلا محددا لهذه العلاقة أين يصبح الإله معذِّبا للإنسان ومسبِّبا مباشرا لكل آلامه من خلال الدين الذي يستمر في جلب الخراب للعالم وإذكاء الصراع بين البشر. تتوزع هذه الأطروحة على ثلاثة قضايا فرعية يقسمها مخرج العمل في ساعتين من الزمن (مدة الفيلم) إلى ثلاثة وأربعين مشهداً مقسمة كالآتي:

- **القضية الأولى:** قتل قابيل لهابيل؛ أساس كل الصراعات بين البشر والدماء التي أُريقت في العالم، وقد تم تناول هذه القضية في أربعة وعشرين مشهدا منذ وصول آدم وحواء إلى غاية حادثة القتل

[1]– للإطلاع على سيناريو فيلم Mother وتقطيعه الزمني أنظر الملحق رقم (01): سيناريو فيلم Mother.

[2]– تعالى وتنزه اسم الله عن أي وصف أو تصوير تناوله الفيلم.

موزعة على مدة زمنية قدرها ساعة وست دقائق وخمسة عشر ثانية (من 00.00.42 إلى 01.05.33) كما تنقسم هذه القضية إلى ستة مقولات فرعية أخرى نفصلها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى:** وهي مقولة تأسيسية للمكان والشخوص، يُعرض فيها المنزل؛ الذي يرمز للأرض والأب الذي يرمز للإله والأم التي ترمز للطبيعة/الإنسان، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الأول/ التأسيسي (من 00.00.42 إلى 00.04.47).
- ✓ **المقولة الثانية:** وصول آدم وحواء إلى البيت واندماجهما فيه، وتستغرق هذه المقولة في ثمانية مشاهد؛ من المشهد الثاني إلى المشهد التاسع (من 00.04.74 إلى 00.24.59).
- ✓ **المقولة الثالثة:** طرد الإله لآدم وحواء من الجنة بسبب تسببهما في تحطيم الكريستال[1]، حيث تستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد العاشر إلى المشهد الثاني عشر (من 00.24.59 إلى 00.35.23).
- ✓ **المقولة الرابعة:** وصول هابيل وقابيل إلى المنزل، خلافهما ووقوع حادثة القتل، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الثالث عشر والرابع عشر (من 00.35.24 إلى 00.40.11).
- ✓ **المقولة الخامسة:** إقناع الإله آدم وحواء ومن معهم من الناس بأن الألم هو صوت الحب والإنسانية، وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد الخامس عشر إلى المشهد السابع عشر (من.00.40.12 إلى 00.53.43).
- ✓ **المقولة السادسة:** توافد الناس أكثر إلى البيت وتعلقهم بالإله الذي يستمتع بقصصهم، ثم خروجهم مع آدم وحواء[2]، وتستغرق هذه المقولة في خمسة مشاهد (من 00.53.43 إلى 01.05.33).

- **القضية الثانية:** الدين سبب الحروب والنزاعات في العالم، واستمرار قتل البشر لبعضهم البعض، وقد تم تناول هذه القضية في ستة عشر (16) مشهدا، موزعة على مدة زمنية قدرها ثلاثة وأربعون دقيقة وثلاثة عشر ثانية (من 01.05.33 إلى 01.48.20)، كما تنقسم هذه القضية إلى ستة مقولات نعرضها في الآتي:

[1]– في القرآن الكريم يطرد الله سبحانه وتعالى آدم وحواء من الجنة بسبب أكلهما من الشجرة التي نهاهُما عنها، في حين يصور الفيلم طرد آدم وحواء منها بعد تحطيمهما للكريستال التي يحتفظ بها والتي تحيل على شيء آخر تماما غير ما تم تناوله في القصص القرآني سنتناوله بالتفصيل لاحقاً.

[2]– هنا تنتهي القضية الأولى آدم وحواء وحادثة قتل قابيل لهابيل.

- ✓ **المقولة الأولى:** مضاجعة الإله (الأب) للطبيعة (الأم) وحمل الأم بالنبي عيسى، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الخامس والعشرون والسادس والعشرون (من 01.05.33 إلى 01.10.20).
- ✓ **المقولة الثانية:** كتابة الإله (الأب) لمخطوط الديانة ونشره، وتستغرق هذه المقولة في خمسة مشاهد؛ من المشهد السابع والعشرون إلى المشهد الواحد والثلاثون (من 01.10.20 إلى 01.19.08).
- ✓ **المقولة الثالثة:** تحقيق الديانة للانتشار والذيوع بين الناس وازدياد توافدهم على الإله، وتستغرق هذه المقولة في أربعة مشاهد؛ من المشهد الثاني والثلاثون إلى المشهد الخامس والثلاثون (من 01.19.09 إلى 01.25.21).
- ✓ **المقولة الرابعة:** تفاقم الصراع بين الناس ونشوب الحروب بسبب الديانة؛ وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد السادس والثلاثون إلى المشهد الثامن والثلاثون (من 01.25.22 إلى 01.37.25).
- ✓ **المقولة الخامسة:** ولادة النبي عيسى؛ وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد التاسع والثلاثون (من 01.37.26 إلى 01.45.51).
- ✓ **المقولة السادسة:** قتل النبي عيسى؛ وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد أربعون (من 01.45.52 إلى 01.48.20).

- **القضية الثالثة:** احتراق الطبيعة (الأم)، ومعرفة هوية الإله (الأب) القاسية/ الشريرة، وقد تم تناول هذه القضية في آخر أربع مشاهد من الفيلم؛ موزعة على مدة زمنية قدرها ثمانية دقائق وثانية واحدة (من 01.48.20 إلى 01.56.21)؛ كما تنقسم هذه القضية إلى مقولات نجملها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى:** معاناة الطبيعة (الأم) واحتراقها ألماً و نهاية حياتها بسبب تصرفات الإله (الأب)؛ وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الواحد والأربعون والثاني والأربعون (من 01.48.20 إلى 01.52.15).
- ✓ **المقولة الثانية:** الإفصاح عن هوية الإله وطبيعته التي لا تكتفي بما تقدمه الطبيعة (الأم) من حب وتضحية. وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الثالث والأربعون (من 01.52.16 إلى 01.55.46).
- ✓ **المقولة الثالثة:** طبيعة (أم) جديدة وبداية الإله من جديد؛ وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد (آخر مشهد من الفيلم)؛ المشهد الرابع والأربعون (من 01.55.47 إلى 01.56.21).

يمكن أن نلخص أطروحة الفيلم من خلال القضايا والمقولات التي تشملها في الجدول الآتي:

الجدول رقم (01) : يوضح قضايا ومقولات أطروحة فيلم Mother.

القضايا		المقولات		المدة الزمنية
القضية الأولى:	قتل قابيل لهابيل	1	تأسيس المكان والشخوص	من 00.00.42 إلى 00.04.47
		2	وصول آدم وحواء	من 00.04.74 إلى 00.24.59
		3	طرد آدم وحواء من الجنة	من 00.24.59 إلى 00.35.23
		4	قتل قابيل لهابيل	من 00.35.24 إلى 00.40.11
		5	الألم صوت الإنسانية	من 00.40.12 إلى 00.53.43
		6	تعلق الناس بالإله	من 00.53.43 إلى 01.05.33
القضية الثانية:	الدين سبب خراب العالم	1	مضاجعة الإله للطبيعة	من 01.05.33 إلى 01.10.20
		2	كتابة الإله نص الدين	من 01.10.20 إلى 01.19.08
		3	انتشار الدين	من 01.19.09 إلى 01.25.21
		4	صراع البشر بسبب الدين	من 01.25.22 إلى 01.37.25
		5	ولادة النبي عيسى	من 01.37.26 إلى 01.45.51
		6	قتل النبي عيسى	من 01.45.52 إلى 01.48.20
القضية الثالثة:	احتراق الطبيعة وهوية الإله	1	معاناة الطبيعة واحتراقها	من 01.48.20 إلى 01.52.15
		2	هوية الإله	من 01.52.16 إلى 01.55.46
		3	البداية الجديدة	من 01.55.47 إلى 01.56.21

المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب:

أولا: القوى الفاعلة:

يقوم الفيلم على ستة (06) شخصيات أساسية؛ (him) الإله/الأب، (Mother) الطبيعة/ الأم، آدم، حواء، قابيل وهابيل، أما بقية الشخصيات التي يتكرر توافدها على البيت فهُم البشر بشكل عامْ، يُذكر أنه لا يتم إطلاق أي اسم على أي شخصية في الفيلم[1]؛ فلا يُنادى الإله باسمه ولا الطبيعة باسمها ولا حتى آدم وحواء أو قابيل وهابيل وباقي الشخصيات، حيث يصف الإله نفسه بالأب (بعد ولادة الطفل/ النبي عيسى الذي لا يطلق عليه أي اسم) وتصف الطبيعة نفسها بالأم كما توصف ناشرة كتب الأب بالناشرة، إذ ذاك يبني الفيلم هوية الشخصيات من خلال صفاتها وأدوارها ليترك المجال للمتلقي لتفسيرها والوصول إلى هويتها الحقيقية.

1. شخصية الإله/ الأب:

تشكل شخصية الأب الذي يرمز للإله التي يؤديها الممثل الإسباني Javier Bardem، أحد القوى الفاعلة الرئيسة التي يقوم عليها الفيلم برمته، أين يسعى كاتب العمل ومخرجه Darren Aronofsky إلى بناء صورته عبر سلسلة من الصفات والأدوار والعلاقات التي تتخذ منحى تصاعدي ينتهي بإعطاء تصور خاص للإله، حيث ظهرت هذه الشخصية في 201 لقطة عبر أغلب مشاهد الفيلم.

يختار Darren Aronofsky وظيفة الشاعر للأب، الذي يكتب قصائد رائعة تعجب الناس وتجعلهم يلتفون حوله و يبحثون عنه في إحالة مباشرة إلى الديانات، بينما يبني شخصيته عبر حالات وصفات وأفعال محددة يسعى من خلالها إلى ترسيخ صورة معينة في ذهن المتلقي؛ تُصور صفات الأب على أنه: مخيف، عبقري، مجنون، أما الحالات التي يظهر عليها فهي: التوتر والقلق، الاندهاش، التعب، الإعجاب، الحاجة إلى الحب، رفض الوحدة، أما أفعاله فتتمثل في الكتابة والتأليف، حشد الناس حوله، القتل.

في أول مشهد من الفيلم (المشهد التأسيسي)، تستيقظ الأم صباحاً لتباشر البحث عن الأب وبمجرد أن يظهر خلف الأم يخيفها لتقول له "أخفتني"، لينطلق بذلك تأسيس الشخصية الأب بمصطلح "**الخوف**" في إحالة إلى طبيعته القائمة على التخويف، يوصف الأب أيضا "**بالعبقرية**" من قبل ناشرة كتبته التي تحضر

[1]–إننا لم نقم بعملية تأويل لشخصيات الفيلم المذكورة، بل جاء ذكرها في كل المقالات والمواقع التي تحدثت عن الفيلم بشكل عام وبشكل خاص بطلة الفيلم التي قامت بأداء دور الأم/ الطبيعة جينيفر لورانس في أحد المقابلات التلفزيونية.

إلى البيت خلال حفل توقيع الإصدار الجديد وسط عدد هائل من الناس والمعجبين لتقول له في المشهد الخامس والثلاثون: "أهلا **العبقري** خاصتي، لقد وصلت الطبعة الثانية"، أما الصفة الثالثة التي يُنعت بها الأب فهي "**الجنون**" عندما تقول له الأم "**أنت مجنون**" في المشهد الواحد والأربعون بعد قتل رضيعها الذي يرمز للمسيح بعد أن وهبه الأب للناس.

أما الحالات التي يظهر فيها الأب فهي التوتر والقلق حيال الموتْ حيث ظهرت هذه التيمة مرتين في الفيلم؛ الأولى عندما علِمَ الأب بموضوع مرض آدم وأنه يحتضر، عند قوله للأم في المشهد الثاني عشر: "كان هذا **موتراً** لن تصدقي ما أخبرني به للتو، هذا ما أخبرني به أثناء تمشينا إنه **يموت**." أما المرة الثانية عند موت هابيل ليقول الأب للأم في المشهد السابع عشر: "كنت أمسك بيد الفتى عندما مات، أنا **متعب** أحتاج إلى الاستحمام بمياه ساخنة."

تتكرر "**دهشة**" و"**إعجاب**" الأب بآدم عندما يقول للأم في المشهد الثامن " قصصهُ، **أعجبني عقل** الرجل، ملهم التحدث إلى أحد يقدر العمل فعلا." وفي المشهد الثاني عشر عندما يقول: " إنه رجل صاحب كبرياء **يعجبني هذا**"، كما تظهر حاجة الأب للحب والتفاف الناس حوله في كل مرة يدعو فيها الناس إلى الانضمام إليه والدخول إلى المنزل من خلال قوله لآدم في المشهد الخامس: " الوقت متأخر فلتبيت الليلة، رجاء نستمتع برفقتك" وقوله للأم في المشهد الثامن عشر: "ليس لديهم مكان للذهاب إليه، لذلك أخبرتهم أنه لا مانع من دعوة بعض الأصدقاء وأفراد العائلة" وقوله للحضور "رجاء اعتبروا المنزل منزلكم" وفي المشهد الرابع والعشرون عندما يطلب من الناس البقاء في لمنزل بقوله " من فضلكم لا تذهبوا، إلى أين ستذهبون؟" وقوله أيضا للأم في المشهد التاسع والثلاثون عندما تطلب منه أن يجبر الناس على مغادرة المنزل بقولها له: "أجبرهم على الذهاب، إنهم يعشقونك سينصتون إلى كلامك لمَ لا تجبرهم؟" فيرد الأب: "لا أريدهم أن يذهبوا".

أما عن الأفعال؛ فعدا فعل الكتابة والتأليف وحشد الناس حول الأب، تتحدد هويته في نهاية الفيلم بالقاتل بعد أن تصرخ الأم في وجهه في المشهد الواحد والأربعون "قاتل" بسبب وهب ابنهما للناس الذي قاموا بقتله وأكل أحشائه في إحالة لصلب وموت النبي عيسى.

من خلال الصفات والحالات والأفعال التي يظهر بها الأب الذي يرمز للإله في الفيلم تتجلى أبعاد أنسنة الإله من خلال وسمه بصفات إنسانية؛ تستهدف بالأساس رفع القداسة والتسامي عنه، وهو ما دأبت السينما الأمريكية على تقديمه في خطاباتها الدينية "منذ السبعينيات فظهر في فيلم Oh God (1977)

كرجل عجوز، في الثمانين من عمره يعمل سائقا للتاكسي وقدم الممثل Ralph Richardson دور الرب في فيلم Time Bandits (1981)، حول جنون وارتباك العالم ومحاولة الهروب من هذه الفوضى، عبر الخيال، وقد ظهر في شكل رجل حكيم يرتدي ملابس أنيقة ويقدم نصائح لمجموعة من الأقزام أعطاهم خريطة الزمن عن ضرورة وجود الشر، وقد ظهر الرب كضوء أصفر لامع ينبثق من برج روماني بين السحب في فيلم Two of a Kind (1983)، قام بدور الرب الممثل جين هاكمين واتسم الإله بأنه متسرع وغير صبور، وفي فيلمThe Acid House (1998)؛ يقوم بدور الرب الممثل موريس روفز واتسم بأنه رب غاضب، سكير، ذو لحية رمادية، يحب الشتم ويؤثر استخدام وصف الأعضاء التناسلية للنساء، كما اختارت هوليوود الممثل مورجان فريمان لدور الإله في بروس العظيم (2003) عندما يستجيب الرب له ويخبره أنه سيضعه مكانه لمدة سبعة أيام يكون فيها هو الخالق طوال تلك الفترة. من جهة أخرى جعلت هوليوود الإله امرأة في فيلم Dogma (1999) من إنتاج شركة والت ديزني وشارك فيه كل من الممثلين بين أفليك ومات ديمون وأُسند الدور للمطربة الكندية ألانس موراسيتي، اختيار المرأة كرب تكرر في الفيلم الرومانسي الكوميدي قليل من النعيم (2011) حيث تلتقي ببطلة الفيلم Kate Hudson بتشخيص إصابتها بمرض سرطان القولون وأن المرض في مراحله الأخيرة لتحقق لها ثلاث أمنيات."[1]

يُصور Darren Aronofsky كاتب ومخرج فيلم Mother شخصية الأب الذي يرمز للإله مضطربا مجنونا تفتقد سلوكياته للعقل والمنطق إضافة إلى أنه لا يستطيع تبرير تصرفاته لذلك يدعو الناس إلى الإيمان به؛ ذلك أن الإيمان حالة وجدانية وليست حالة عقلية وهو ما يشير له في قول الأب للأم التي كانت في حالة انفعال حادة بعد مقتل ابنها الذي يرمز للنبي عيسى: "تحلي بالإيمان بي أرجوك"، إن هذا الاضطراب السلوكي عند الأب الذي يجعل كل تصرفاته خاطئة وغير معقولة يدفع به للاعتذار من الأم في كل مرة، إلا أنه يعيد الكرة في تصوير واضح لعدم قدرته على التحكم في سلوكاته.

يتطابق تصوير الإله بهذا الشكل مع المعتقد اليهودي فالإله لديهم اسمهُ يهوه؛ وهو ليس إلهاً معصوماً بل يخطئ ويثور، ويقع في الندم، وهو يأمر بالسرقة، وهو قاس، متعصب، مدمر لشعبه، إنه إله بني إسرائيل فقط، وهو بهذا عدو للآخرين، ويزعمون أنه يسير أمام جماعة من بني إسرائيل في عمود من سحاب.[2] ومن

[1]– صفاء النجار: الله بين تأليه الإنسان في السينما المصرية وأنسنة الإله في السينما الأمريكية، موقع الكتابة www.alketaba.com ، تاريخ التصفح: 05/ 05/ 2019.

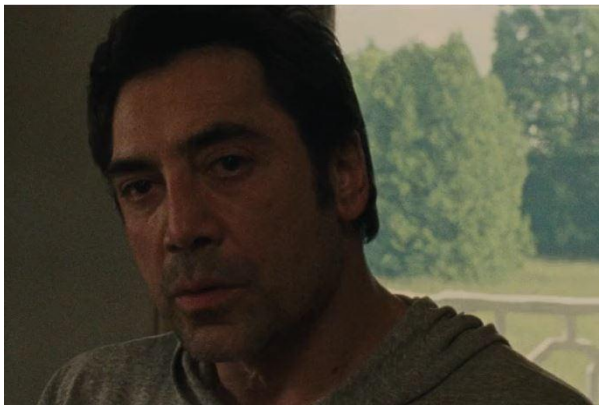
[2]– الإله عند اليهود: www.dorar.net ، تاريخ التصفح: 05/ 05/ 2019.

مظاهر أنسنة الإله أيضا وإضفاء خصائص الإنسان عليه ما نقله ابن حزم من قول اليهود: "وعند ذلك مجد موسى وبنو إسرائيل بهذه السورة وقالوا مجد بنا السيد فإنه يعظم ويشرف وأغرق في البحر الفرس وراكبه قوتي ومديحي للسيد وقد صار خلاصي هذا الهي أمجده واله أبي أعظمه السيد قاتل كالرجل القادر."[1]، السيد هنا تعني الإله وتشبيهه بالإنسان جلي في قول السيد قاتل كالرجل القادر حيث تظهر تسوية واضحة للقدرة الإلهية بالقدرة الإنسانية.

2. شخصية الطبيعة/ الأم:

ظهرت الأم في 300 لقطة من الفيلم بفارق 99 لقطة زائدة عن مجمل اللقطات التي ظهر فيها الأب، وهو ما يؤكد أهمية هذه الشخصية المحورية التي جاء الفيلم على اسمها Mother، تؤدي الدور الممثلة الأمريكية **جينيفر لورانس**؛ التي تعد من أجمل ممثلات الجيل الجديد في هوليوود، وقد جاء تركيز مخرج الفيلم على المقومات الجمالية للممثلة كإحالة على جمال الطبيعة وسحرها في مقابل شكل الأب الأقل وسامة بكثير منها والأكبر سنا منها أيضا وإظهار إعجابه وافتتانه المتواصل بجمالها، وعلى الرغم من وجود ممثلين أكثر وسامة وجاذبية في هوليوود إلا أن Darren Aronofsky عمل على الإبراز الشديد للكينونة السيئة للأب/ الإله شكلا وسلوكاً لجعله محل نفور واستياء عند مشاهدته.

الأم/ الطبيعة: جينيفر لورانس (لقطة من الفيلم)



الأب/ الإله: هافيار باردام (لقطة من الفيلم)

[1]– سليمان بن قاسم بن محمد العيد: عقيدة اليهود في الإله من خلال العهد القديم، www.alukah.net، تاريخ التصفح: 06/ 05/ 2019.

على عكس الأب؛ يصور Darren Aronofsky الأم بصفات وأفعال إيجابية؛ بداية من مقوماتها الجمالية كما ذكرناه أعلاه، تحمل الأم في الفيلم صفتي **الجمال والإلهام** أما وظيفتها الأساسية فهي **العمل والبناء**، أما حالتها فعلى الرغم من عدم توصيفها بالكلمات إلا أن الصورة تظهرها في حالة تألم وحزن دائم بسبب تصرفات الأب رغم كل ما تفعله من أجل راحته ونيل رضاهْ.

من المشاهد الأولى في الفيلم تظهر الأم في وضعية العمل من خلال مشهد طلاء جدران البيت بالألوان، وتستمر هذه المشاهد على مدار الفيلم كاملا من خلال تصوير تكفل الأم بتوفير الطعام والشراب وتنظيف آثار دماء مقتل هابيل والتخلص من الفوضى التي يقوم بها الوافدون على المنزل، تتجلى هذه الصورة التي يختارها كاتب ومخرج العمل في الحوار الذي تتساءل فيه حواء: "لا أصدق بأنك قمت بكل هذا **العمل** وحدك. لأنه كثير من العمل، لتزُد الأم: نقضي كل وقتنا هنا، أود أن أجعله فردوسا وأنا **أحب العمل**."

إن شخصية الأم كقوة فاعلة أساسية في الفيلم تحتوي على مستويين من الأفعال؛ فهي الطبيعة المادية التي توفر كل شروط الحياة من جهة والطبيعة التي ينحدر منها الإنسان، لأن هذا الأخير ابن الطبيعة إذ ذاك تصبح الأم تجليا للبشر كأم لهم Mother Nature والكيان الذي يجمعهم ويمثلهم جميعا في علاقتهم بالإله الذي يسبب لهم الألم والمعاناة التي تتجلى في الأم من جهة وباقي البشر من جهة أخرى، يحاول كاتب ومخرج العمل Darren Aronofsky منذ البدء أن يكسر مسلمة خلق الإله للطبيعة والإنسان حيث لم يرد أي مؤشر في الفيلم حول مسألة الخلق بل يكتفي بجعله ساكنا للطبيعة وحاملا لصفات إنسانية.

3. **آدم وحواء:**

يختار Darren Aronofsky إطارا عاما ونمطيا لشخصية حواء/ المرأة؛ الذي تجسده الممثلة الأمريكية Michelle Pfeiffer، وتتحدد هذه الصورة النمطية في الفضول الشديد الذي تظهر عليه حواء ورغبتها الدائمة في معرفة أسرار الآخرين، أما شخصية آدم/ الرجل فتشترك في صفتين أساسيتين مع الأم Mother nature وهما الإلهام والعمل، فقد أظهر الفيلم مدى إلهام آدم للأب/ الإله وإعجابه الشديد بعقله وحبه للعمل كجراح عظام.

وفيما يأتي جدول يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم Mother حسب اللقطات:

الجدول رقم (02): يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم Mother حسب عدد اللقطات.

القوى الفاعلة	عدد لقطات الظهور
الأم/ الطبيعة	300 لقطة
الأب/ الإله	201 لقطة
حواء/المرأة	86 لقطة
آدم/الرجل	85 لقطة
قابيل	20 لقطة
هابيل	09 لقطات
شخصيات أخرى	132لقطة

ثانيا: البنية الحجاجية لفيلم Mother:

سبق وأن تناولنا الأطروحة الأساسية التي يدافع عنها فيلم Mother، والتي كان مفادها أن الإله معذِّب للإنسان ومسبِّب مباشر لكل آلامه من خلال الدين الذي يستمر في جلب الخراب للعالم وإذكاء الصراع بين البشر، كما وضحنا القضايا الفرعية التي تتبني عليها هذه الأطروحة الفيلمية. إذ ذاك تعضد هذه الأخيرة بمجموعة من الحجج التي انقسمت بين استمالات عقلية وعاطفية وأخرى تقوم على التخويف، توزعت هذه الحجج في الخطاب الفيلمي لسانيا وبصريا و يمكن أن نفصل هذه الحجج فيما يأتي:

1. **الاستمالات الحجاجية العقلية:** يحتوي الفيلم على أربعة حجج منطقية تخاطب عقل المتلقي كما يأتي:

1.1. وجود حياة سابقة على الحياة التي نعيشها:

إن وجود حياة سابقة لهذه التي نعيش يسوقنا للتساؤل لماذا انتهت تلك الحياة؟ ولماذا بدأت حياة أخرى؟، يبرهن الفيلم من خلال هذه الحجة على فشل الإله في مشروع بعث السلام والتعايش على الأرض التي استخلف الإنسان عليها من خلال الصراعات والدماء التي لا تنتهي بين البشر منذ قتل قابيل لهابيل، وبما أن بناء شخصية الإله في الفيلم التي تظهره مجنون وفاقد للعقل والمنطق فهو يعيد الكرة في كل مرة تفشل التجربة ليتكرر الفشل من جديد وينتهي بفاجعة تأتي على الكائنات برُمتها.

تظهر هذه الحجة لسانيا في حديث الأب/ الإله إلى آدم عندما يقول له:

" **عندما كنت أصغر سناً، فقدت كل أغراضي في حريق يصعب تخيل ما وقع، خسارة كل شيء؛ ذكرياتك وأعمالك وحتى فرشاة أسنانك القذرة، لم أعرف إن كان بوسعي إبداع أي شيء مجددا حتى وجدت هذه بين رماد الحريق، أليس هذا مذهلا؟ أمدتني بالقوة لأبدأ من جديد وبعدها قابلتها...أنتِ (الأم) وبثت الحياة مجددا في كل غرفة، ردت الروح في كل شيء حتى أصغر تفصيلة.**"

يدعم هذا الخطاب اللساني، خطاب بصري للتأكيد على نهاية زمن سابق و بداية زمن جديد، حيث تعرض الصور في مشهد آخر تزامنا مع قراءة الأم لمخطوط القصيدة التي كتبها الأب والتي ترمز للنص المقدس الذي كتبه الإله حيث يمكن أن نعرض هذه الصور كما يأتي:

لقطة ترمز لنهاية الزمن السابق باحتراق الأرض و الأب/ الإله واقف يتأمل المكان خاوياً.

لقطة توضح لقاء الأب/ الإله بأم/ طبيعة جديدة

لقطة توضح بداية الزمن واعمار الطبيعة المحترقة من جديد بعد نهاية الحياة.

إن عرض هذه الصور والأم تقرأ مخطوط القصيدة الذي يرمز إلى النص الإلهي المقدس، لم يأتي اعتباطا ولا جزافاً، بل يحتوي على إشارة واضحة إلى أن وجود حياة سابقة لهذه الحياة التي نعيش قد ورد في الكتب السماوية، وهو ما يعطي إسنادًا قويا لهذه الحجة، فعلى سبيل المثال جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: (وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً ، قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ، قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ)[1]، فكيف علمت الملائكة بأن الخليفة الذي خلقه الله سيفسد ويسفك الدماء في الأرض، وعلى الرغم من الاجتهادات الكثيرة لتفسير هذه الآية لمعرفة المخلوقات التي كانت تسكن الأرض قبل الإنسان وقامت بهذه التصرفات التي ذكرتها الملائكة إلا أن الأمر بقي غيبياً ومن أمثلة التفاسير المذكورة ما ورد على لسان ابن عثيمين "يرجِّحُ أنهم خليفة لمن سبقهم ، وأنه كان على الأرض مخلوقات قبل ذلك تسفك الدماء وتفسد فيها ، فسألت الملائكة ربها عزّ وجلّ : (أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء) كما فعل من قبلهم."[2]

2.1. العدالة الإلهية:

يُظهر الفيلم الأب/ الإله عاجزا عن مساعدة الفقراء رغم حاجتهم إليه ومناجاتهم إياه، في إحالة واضحة إلى أن هذا الإله غير قادر على تغيير وضع البشر أو التحكم في شؤونهم، وهو ما يبرزه المشهد الثامن والثلاثون من الفيلم عندما تقول "عجوز فقيرة للأب/ الإله: نحتاج إلى المال يجب أن نأكل أرجوك، ليرد عليها قائلا: **لا أستطيع** آسف **لا يمكنني** ليصرخ في وجهه شاب فقير آخر: ماذا تعني بأنك **لا تستطيع**، فيكتفي الأب بالرد: لن أنساكم."

[1]– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 30.

[2]– أنظر: كيف عرفت الملائكة أن البشر سيفسدون في الأرض، www.islamqa.info/ar .

يسوق الفيلم المتلقي من خلال هذه الحجة إلى سؤال العدالة الإلهية في مفهومها الضيق والواسع فلماذا الفقراء يعانون والأغنياء يتنعمون ولماذا يحتاج الإنسان لإنسان مثله ليقدم له يد المساعدة رغم القدرة الإلهية، إن هذه التساؤلات تزداد أكثر وتتكاثر في ذهن المتلقي وهو الهدف الذي يريد صانع الفيلم بلوغه، كما تجدر الإشارة إلى أن هذا السؤال محط جدل كبير ليس فقط وفقا لطرح الفيلم بل في عديد من المقالات والتحليلات مما يجعله يركن إلى عمق الذات الإنسانية وتساؤلاتها الملحة.

3.1. الصراع البشري:

يعدُّ غياب العدالة مصدر الصراع بين البشر في الفيلم؛ وهي الحجة التي تتأسس لغويا وبصريا بشكل جلي، فقتل قابيل لهابيل الذي كان بسبب كتابة وديعة بكل أملاك آدم لهابيل وأمه في إحالة للتمييز الأب/ الإله بين الأخوين في قبول قربان أحدهما على الآخر بعد خلافهما وبالتالي كُره وبغض قابيل لأخيه هابيل؛ الأمر الذي أدى إلى وقوع أول جريمة على الأرض التي يرى فيها صانع الفيلم أصل كل الجرائم و الدماء التي تُهدر على الأرض، خصوصا أن قابيل قد فرَّ بعدما قتل أخاه ولم يظهر الفيلم أنه قد عاد أو تم العثور إليه في إشارة واضحة لبداية انقسام البشر بعد هذه الحادثة. كما تتأكد قضية اعتبار حادثة قتل قابيل لهابيل كأصل للانقسام والصراع بين البشر على المستوى البصري في مجموعة من اللقطات المتتالية من بداية الفيلم إلى نهايته التي تركز على أثر دماء هابيل في المنزل التي لم تختف وتعاود الظهور في كل مرة إلى جانب انتشار تلك الدماء في كل أرجاء المنزل بعد الحادثة في إحالة لاستمرار القتل والدم على الأرض حيث يمكن أن نعرض هذه اللقطات كالآتي:

لقطة توضح أثر دماء هابيل على أرضية المنزل (الأرض).

لقطة توضح انتشار دماء هابيل في المنزل (الأرض).

لقطة توضح انتشار دماء هابيل في المنزل (الأرض).

لقطة توضح انتشار دماء هابيل في المنزل (الأرض).

لقطة توضح ظهور دماء هابيل من جديد على أرضية المنزل (الأرض).

يستمر التركيز على الصراع البشري في الفيلم بعرض صور الحروب والدماء والأشلاء المترامية، التي يردها كاتب ومخرج العمل Darren Aronovsky إلى الدين، فبعد كتابة الأب/ الإله للقصيدة / النص المقدس وبداية توافد الحشود على المنزل لرؤيته يزداد إعجابهم وتعلقهم به كما يزداد تطبيقهم لتعاليم النص المقدس في ذات الوقت إلى أن يتحول المنزل إلى ساحة حرب ودماء بين بشر يقتلون بعضهم البعض. يؤكد Darren Aronovsky في كل مرة على عدم قدرة الإله على التدخل وإيقاف هذه الحروب ولا إنقاذ الأبرياء من الموت الذي تخلفه هذه الصراعات. تتعزز هذه الحجة بصريا من خلال الصور الآتية:

لقطة توضح نيران الحرب ورجال الأمن مصطفون.

لقطة لأحد ضحايا الصراع والحرب.

لقطة لأحد الجنود الذين لقوا حتفهم خلال الحرب.

4.1. عدم الاكتفاء:

من بين الحجج التي يعتمد عليها كاتب ومخرج Darren Aronofsky لإثبات أطروحته بشأن الإله، بأنه لا يكتفي أبداً، فرغم حب الإنسان له (للإله) يستمر في تعذيبه وجلب المعاناة له ورغم ما سببته الأديان من حروب ونزاعات وموت يستمر وجودها، إن هذا الإدعاء/ الحجة يخفي طرحاً مبطنا مفاده لماذا يخلق الله البشر مع علمه بأنه سيفسد ويسفك الدماء ولماذا هذه الحروب والصراعات والفقر والجوع والمعاناة المستمرة. تظهر هذه الحجة عندما تسأل الأم الأب/ الإله في المشهد التاسع والثلاثون: " أنظر إلي أنا على وشك إنجاب طفلنا؛ لماذا لا **يكفيك** هذا؟" لقد سبق و أنا عرضنا في القوى الفاعلة أن الأم/ الطبيعة تُمثل في مستوى ثاني البشر، فهذا السؤال ترميز لسؤال آخر مفاده لماذا لا يكتفي الإله بكل الحب والإذعان الذي يقدمه له البشر لتستمر معاناتهم بهذا الشكل.

يكشف كاتب ومخرج العمل Darren Aronofsky أن عدم الاكتفاء طبيعة إلهية في المشهد الثالث والأربعون من الفيلم وهو المشهد ما قبل الأخير عندما تقول الأم للأب قبل موتها: " أكثر ما يؤلمني أني **لم أكن كافية**" ليجيبها " ليس خطأك **لا يكفيني** شيء أبدا، ما كنت لأُبدع لو كان كافيا، وعليا أن أبدع فهذا ما أفعله هذه هويتي والآن يجب أن أجرب كل شيء من جديد."

2. الاستمالات الحجاجية العاطفية؛ الألم والمعاناة:

يدافع كاتب ومخرج الفيلم Darren Arnonfsky عن أطروحته بشحنها باستمالة عاطفية تستهدف التأثير الوجداني في المتلقي لاستقطابه نحوها (الأطروحة) وترسيخها في ذهنه، تتمثل هذه الاستمالة في إظهار ألم ومعاناة البشر وفي مقدمتهم الأم/ الطبيعة التي تمثل الإنسان كما سبق وأن ذكرنا. يتم التركيز بشكل واضح إظهار الألم والمعاناة منذ بداية الفيلم؛ ألم الموت وفقدان شخص نحبه على غرار حزن آدم وحواء على مقتل ابنهما هابيل، وحزن الأم/ الطبيعة على مقتل ابنها (الذي يرمز إلى النبي عيسى)، معاناة الفقر، معاناة المرض، معاناة الحروب والنزاعات والصراعات، لقد رمز كاتب ومخرج الفيلم الألم في شكل قلب يحترق ببطء إلى أن يحترق بالكامل في النهاية وهو قلب الإنسان والإنسانية الذي تستشعره الأم في جدران المنزل في كل مرة تحدث فيها مأساة ما كما تبينه الصور الآتية:

لقطة توضح حالة قلب البشرية في بداية الحياة قبل احتراقه بفعل الألم والمعاناة.

لقطة توضح بداية احتراق قلب البشرية بعد حادثة قتل قابيل لهابيل.

لقطة توضح استمرار احتراق قلب البشرية بسبب النزاعات التي تخلفها الأديان.

لقطة توضح احتراق القلب بالكامل بعد مقتل ابن الأم/ الطبيعة (النبي عيسى)

3. استمالة التخويف:

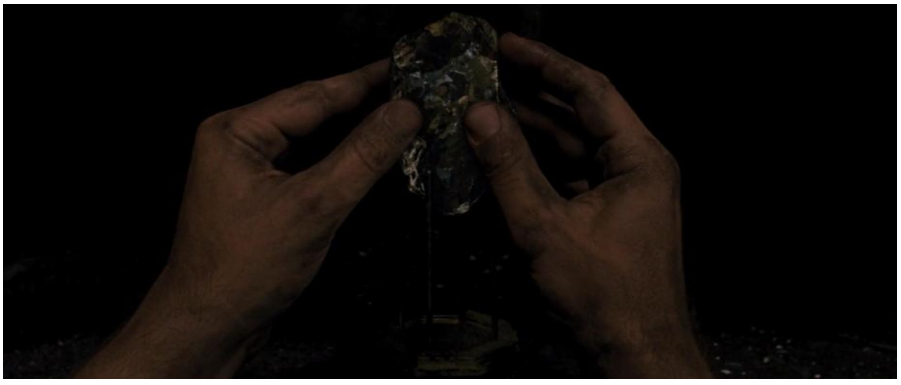
يُعدُّ التخويف أحد الأساليب الحجاجية المهمة التي تستخدم لتحقيق الإقناع بالرسائل التي ينتجها المرسل، كما أن كاتب ومخرج الفيلم Darren Aronofsky تعمد تعديد الآليات الحجاجية بين المنطقية والعاطفية والتخويف ليحقق أقصى درجات الاقناع بأطروحته الفيلمية، يتخذ التخويف من الإله منحى تصاعديا في الفيلم من خلال ارتفاع مشاهد العنف والدماء التي تُرجع دائما إلى تصرفات الإله الذي يوصف بالمجنون من خلال التناقض واللامنطق الذي يحكم أفكاره وأفعاله.

كما ينتهي الفيلم بمشهد مخيف عندما يقوم الأب/ الإله بانتزاع قلب الأم/ الطبيعة وهي تحتضر وتحويله إلى كريستالة لامعة ليحتفظ بها في بيته الجديد مع بداية الحياة والزمن الجديدين في إحالة إلى تلذذ واستمتاع الأب/ الإله بتعذيب قلب الإنسان وإحراقه معاناةً وألماً، تحول القلب المحترق إلى كريستالة تعجب الأب/الإله لتصبح عنده شيئا ثمينا يعكس إعجاب الأب/ الإله بمعاناة الإنسان وآلامه الذين يعتبرهما صوت الإنسانية وجوهرها، وهو ما يؤكده قوله لآدم وحواء والناس الذين قدموا إلى البيت معهما بعد الحادثة وهم ينتحبون لموت هابيل: "أتسمعون هذا؟[1] أتسمعون هذا؟ إنه **صوت الحياة صوت الإنسانية** صوت ابنكما ينتحب حبا صوت حبه لكما." إذ ذاك يصبح الألم والمعاناة جوهر الحياة والبكاء والنحيب صوت الإنسانية.

يترجم Darren Aronofsky من خلال هذا الطرح، حالة نفسية إنسانية عميقة حول الألم والمعاناة، ففي التعبير المتداول في كل اللغات كثيرا ما يعبر الناس عن ألامهم وحزنهم ومعاناتهم الشديدة بجملة "قلبي يحترق" إنها حالة توصف بالاحتراق النفسي، الذي جسده كاتب ومخرج الفيلم في المستويات التي سبق ذكرها، ولأن المعاناة تقترن بالرفض عند الإنسان الذي يسعى بكل الوسائل للتعبير عنه ونقل هذا الرفض كتجربة إلى الأخر؛ وهو ما يتجسد في الرؤية الإخراجية لـ Darren Aronofsky الذي يرفض معاناة الإنسان التي يرى في الإله السبب الأول والأخير لها.

[1]– صوت بكاء ونحيب آدم وحواء والناس الذين كانوا معهم على موت هابيل، البكاء (الألم) صوت الإنسانية.

لقطة توضح انتزاع الأب/ الإله لقلب الأم وآثار الاحتراق واضحة عليه.



صورة توضح تحويل الأب/ الإله لقلب الأم إلى كريستالة يحتفظ بها.

لقطة توضح الأب/ الإله سعيدا بقلب الأم المحترق الذي حوله إلى كريستالة.

المبحث الثالث: سياق الخطاب:

إن الحديث عن سياق الخطاب يقودنا إلى الأيديولوجيات والأفكار الكبرى التي تنبثق منها أطروحته الأساسية والحجج التي تؤسسها، وبالتالي يصبح الكشف عن هذه الأيديولوجيات أمرا أساسيا ومهماً؛ حيث تشكل مركزا للخطاب والمرجعية الأساسية لصناع الفيلم. في فيلم Mother ينبثق الخطاب الديني داخل الفيلم من ثلاث أطروحات أيديولوجية تأتي تباعاً؛ بحيث تقود كل فكرة إلى الأخرى في تماسك منطقي يرافق تسلسل الأحداث، تتمثل هذه الأيديولوجيات المبطنة والمتضمنة في الخطاب: شيطنة الإله، المرجعية النسوية والنزعة الذكورية.

أولا: شيطنة الإله:

تتفق كل الشرائع السماوية على أن الله مصدر الخير والشيطان مصدر الشر، في قلبٍ وتحوير واضح لهذا الطرح القيمي يسعى فيلم Mother إلى إثبات العكس من خلال شيطنة الإله وربطه بالشر الذي يتسبب في كل معاناة الناس وآلامهم؛ كما تم توضيحه في أطروحة الفيلم التي تم تفكيكها والحجج التي تتبني عليها. بدءً من الدقيقة 50 في الفيلم تظهر الأم/ الطبيعة وهي تلمح صورة الأب/ الإله التي كان يحتفظ بها آدم في حقيبة أغراضه وقد تم تمزيقها وتشويهها ورسم قرنين على الرأس في إحالة رمزية إلى الشيطان، وهو الفعل الذي قام به قابيل بعد عودته للبيت عندما غادر الجميع البيت بعد حادثة قتل هابيل ليخاطب الأم/ الطبيعة في المشهد السابع عشر قائلا : "تركوك وحدك تماما، هل تفهمين؟" إن المعنى المستتر في هذا الجملة مفاده أن الإله يتخلى عن الإنسان بعد أن يتسبب له كل هذه المعاناة والألم، إنه يقول بطريقة أخرى أتفهمين أن الإله هو الشيطان؛ إنه المسكوت عنه في الفيلم (le non dit) والذي يبذل كاتب العمل ومخرجه قصار جهده لتبليغه للمتلقي.

لقطة الأب/الإله التي عثرت عليها الأم/ الطبيعة في حقيبة أغراض آدم.

لقطة الأب/ الإله بعد تمزيقها ورسم قرون الشيطان على الرأس من قبل قابيل.

إن فكرة أن الإله هو الشيطان ومصدر الشر وأن الشيطان هو الإله ومصدر الخير؛ فكرة يهودية[1] موجودة في التلمود الذي كتبه اليهود والتي انتشرت بقوة في كل عقائدهم على غرار الصوفية اليهودية أو ما يعرف بالكابالا و كذا في جماعاتهم السرية المتطرفة على غرار المحافل الماسونية ، ويستندون في ذلك أن الإله حرم على آدم وحواء الأكل من شجرة المعرفة/ الخلد لأن الذي يملك المعرفة الكاملة (معرفة كل شيء على غرار الإله) سيكون خالدا بالضرورة (وبالتالي إله) وأن الشيطان لم يغويهما أو يوسوس لهما بل ساعدهما على معرفة الحقيقة التي دفعا ثمنها بطردهما من الجنة وبداية المعاناة والألم التي يعيشها البشر

[1]– كاتب ومخرج فيلم Mother: دارين أرونوفسكي Darren Aronovsky يهودي النشأة ولكن حسب ما ورد في عدد من المواقع على الإنترنت أنه غير متدين ولا يمارس الطقوس الدينية ولا يؤمن إلا بالعلم، وحسب ما ورد في الفيلم يتضح إلحاده النابع من أفكار التوراة المحرفة.

منذ ذلك الوقت؛ ما يعني أن الإله هو المضلل وإبليس هو المنقذ، ومن هنا أصبح يطلق على الشيطان اسم لوسيفر Lucifer الذي يعني حامل النور والضياء أي المعرفة وتبعته الجماعة المعروفة بالنورانيين أو المتنورين بمعنى العارفين وحتى عندما خرجت أوروبا من عصر الجهل والتخلف الذي سمي عصر الظلام نظرا لارتباطه بالدين والكنيسة أطلق على المرحلة التي بعدها عصر النور أي عصر العلم والمعرفة.

كما نحت الجمعيات السرية هذا المنحى على غرار الماسونية، ومن أشهر الشخصيات التي قادتها وارتبطت بها الجينيرال **ألبرت بايك**؛ الذي كان أكثر وضوحا في الكشف عن ارتباط عقيدتهم بالشيطان وعبادتهم له، حيث يقول في كتابه "**الأخلاق والعقيدة** Morals and Dogma": إن الاسم الحقيقي للشيطان، هو نقيض يهوه الرب عند اليهود Yahveh؛ لأن الشيطان ليس إلها أسودا، بل هو نقيض الرب God. الشيطان هو تجسيد للإلحاد والوثنية، هو ليس شخصا بل قوة خُلقت لأجل الخير، لكنها قد تخدم الشر، إنه أداة الحرية والإرادة الحرة.[1]

وهناك نص متداول بكثافة في الكثير من المراجع منسوب إلى **بايك**، ويقال إنه ورد في إحدى رسائله إلى رؤساء المحافل الماسونية الكبار، ويقول فيه إن لوسيفر هو ند الإله (أدوناي)، وإن المسيحية (وكذلك الأديان التوحيدية كلها) حاولت قلب هذه الحقيقة لأن أدوناي يكره الإنسان فحرمه من المعرفة وطرد لوسيفر من الجنة لأنه دله عليها، لذا فإن أتباع الدرجات 31 و32 و33 في الماسونية يعبدون لوسيفر مباشرة، بينما يتركون بقية أتباع الدرجات الدنيا غائبين عن هذه الحقيقة التي يعتبرونها السر الأعظم للوجود.[2]

لقد كان الجينيرال **بايك** الكاهن الأكبر لمحفل الشيطان والموجه الأول لقوى الشر كما يثبت ذلك عدد كبير من الوثائق الصحيحة، منها الرسالة التي كتبها يوم 14 جويلية 1889 إلى المحفل الماسوني الأمريكي الأكبر بعد أن أعاد تنظيمه؛ جاء فيها: "يجب أن نقول للجماهير أننا نعبد الله ولكن الإله الذي نؤمن به لا تفصلنا عنه الأوهام والمخاوف النفسية، يجب علينا نحن الذين بلغنا مراتب الإطلاع العليا أن نحافظ في الدين على نقاء الإيمان بإلوهية الشيطان، أجل إن الشيطان هو إلهنا ولكن الله لسوء الحظ إله أيضا إذ أن وجود إليهن متقابلين أمر محتوم ولا إله إلا هما، ولذلك فإننا نعتبر عبادة الشيطان وحده كفرا محضا والحقيقة

[1]– أحمد الدعشوش: الكبالا، www.al-sabeel.net، تاريخ التصفح: 05/ 05/ 2019.

[2]–المرجع السابق.

الفلسفية الخالصة هي أن الله والشيطان إلهان متساويان وأن الشيطان هو إله النور والخير وهو الذي كان ولازال يكافح منذ الأزل ضد الله إله الظلام والشر."[1]

ينبعث هذا الكفر بالله من عقدة نفسية تاريخية ضاربة في عمق الوجود اليهودي، فاليهود رفضوا كل الآلام و المعاناة المرتبطة بالعقوبات المادية والمعنوية التي سلطها الله عليهم بسبب كفرهم وفسادهم وتحديهم له على غرار مسخهم قرودا (قصة أصحاب السبت) والتيه في صحراء مصر أربعون عاما ومسألة أمر الله لهم بقتل بعضهم بعضا تكفيرا لعبادتهم للعجل[2] وحرمانهم من دخول الأرض المقدسة (فلسطين) وتشردهم في بلدان العالم، لقد تحولت هذه العقدة إلى آلية دفاع وجودية بالنسبة لليهود من خلال سعيهم المتواصل لإظهار تعرضهم للاضطهاد في التاريخ سواء من خلال وقائع تاريخية حقيقية كحادثة السبي البابلي لليهود أو وقائع مفتعلة مهترئة ومشكوك فيها تاريخيا على غرار واقعة المحرقة النازية لليهود، يزداد هذا الرفض حدة وشدة على اعتبار أن اليهود يرون أنهم شعب الله المختار وأحسن ما خلق الله بل وأنهم أبناء الله وأحباؤه فكيف يفعل بهم هذا.

من جهة أخرى رفض اليهود الإيمان بإله لا يرونه نظرا لنزعتهم المادية؛ حيث تتضح هذه النزعة بجلاء في العديد من الآيات القرآنية؛ قال تعالى في الذكر الحكيم: {وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نُؤْمِنَ لَكَ حَتَّى نَرَى اللهَ جَهْرَةً فَأَخَذَتْكُمُ الصَّاعِقَةُ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُون}[3] وقال تبارك وتعالى: {فَقَدْ سَأَلُوا مُوسَىٰ أَكْبَرَ مِنْ ذَٰلِكَ فَقَالُوا أَرِنَا اللَّهَ جَهْرَةً فَأَخَذَتْهُمُ الصَّاعِقَةُ بِظُلْمِهِمْ ثُمَّ اتَّخَذُوا الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَتْهُمُ الْبَيِّنَاتُ فَعَفَوْنَا عَنْ ذَٰلِكَ وَآتَيْنَا مُوسَىٰ سُلْطَانًا مُبِينًا}[4]، لا يتوقف الأمر بمطالبة اليهود برؤية الله حتى يؤمنوا به، بل أخذتهم نزعتهم المادية إلى صناعة عجل وعبادته على غرار ما جاء في قوله تعالى: {وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلاً

---

[1]–وليم كار: **اليهود وراء كل جريمة**، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، لبنان، 1982، ص 31.

[2]– بعض المصادر التاريخية الإسلامية تنفي ذلك، وتقول أن الله تاب عليهم وعدل عن أمره بقتل اليهود بعضهم البعض وهو ما يتجلى في قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يَاقَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾ [البقرة: 54] ، ففي قوله تعالى "فتاب عليكم إنه هو التواب الرحيم"، تدل على أن الله رحمهم وعدل عن الأمر.

[3]– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 55

[4]– القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 153.

جَسَدًا لَهُ خُوَار أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ}[1] وفي قوله تعالى {قَالُوا يَا مُوسَى اجْعَلْ لَنَا إِلَهًا كَمَا لَهُمْ آلِهَةٌ}[2].

يظهر كذلك رفض اليهود للعقاب الإلهي من خلال رفع القداسة والألوهية عن الإله ووسمه بصفات إنسانية حيث تنسب التوراة له الندم والبكاء واللطم على وجهه، وقد ظهر ذلك منه بعد أن شرد أبناءه اليهود وخرب بيت المقدس، فخصص ساعات من النهار ليبكي على تشريدهم وصرخ قائلاً "تباً لي لأني صرّحت بخراب بيتي وإحراق هيكلي ونهب أولادي"، وعندما سمع أبناءه يمجدونه بالرغم مما فعله بهم بكي ولطم وجهه وقال "طوبى لمن يمجده الناس.. وويلٌ للأب الذي يمجده أبناؤه مع عدم استحقاقه لذلك لأنه قضى عليهم بالتشريد. وقد نسب العهد القديم إلى يهوه صوراً عديدة للقسوة، فكان يأمر شعبه بالغدر والقتل كما أنه محدود المعرفة وتنسب إليه صفات النقص في البشر.[3]

إن هذه النزعة المادية التي تطبع الشخصية اليهودية إلى جانب رفضهم للعقاب الإلهي المتخم بالألم والمعاناة جعلهم في موضع المتحدي والمنتقم من الإله عبر شيطنته الكاملة والسعي لرفع القداسة والألوهية عنه في التلمود وفي التحريفات التي طالت التوراة وفي الصوفية/ الباطنية اليهودية وفي كل فلسفاتهم وأفكارهم وهو ما انعكس بشكل واضح على الخطاب الديني وصورة الإله في السينما الأمريكية من خلال فيلم Mother، إن هذا التحدي الذي يطبع توجهاتهم وفساد عقيدتهم يمتد ليتجلى في أسطورة مصارعة النبي يعقوب لله والتغلب عليه وهو ما يتناوله سفر التكوين في العهد القديم (التوراة) وقد تم تجسيده في أحد الأفلام التي سنتناولها بالدراسة والتحليل في هذا البحث.

إن شيطنة الإله في فيلم Mother، ينبعث من رؤية مفادها أن الإله قد تخلى عن الإنسان ولم يعد يحبه بل وانتقم منه بعد أن عصى أمره وأكل من الشجرة المحرمة ليطرده من جنة النعيم إلى أرض الجحيم أين تبدأ معاناة البشر بلا نهاية، وهي الرسالة الفيلمية التي يريد صناع الفيلم أن تترسخ في ذهن المتلقي من خلال كلمات أغنية جينيريك نهاية الفيلم التي جاء فيها الآتي:

---

[1]– القرآن الكريم: سورة الأعراف، الآية 148.

[2]– القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 138.

[3]–ربى الحسني: اليهودية، www.al-sabeel.net، تاريخ التصفح: 05/ 05/ 2019.

" لماذا تستمر الشمس بالإشراق؟ لماذا تتسابق موجات البحر إلى الشاطئ؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد تكون قد حلت إن توقفت عن حبي؟ لماذا تستمر الطيور بالغناء؟ لماذا تتلألأ النجوم فوقنا؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد حلت، انتهى عندما خسرتُ حبك، أستيقظ صباحا وأتساءل لماذا لا يزال كل شيء على حاله؟ ولا يمكنني أن أفهم، لا يمكنني مطلقا أن أفهم، كيف تستمر الحياة كما تستمر؟ كيف يستمر قلبي بالنبض؟ لماذا تبكي عيناي هاتان؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد حلت، انتهى لما قُلتَ وداعا، لماذا يستمر قلبي بالنبض؟ ولماذا تبكي عيناي هاتان؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد حلت، انتهى عندما قلت الوداع ."

يؤكد هذا المقطع أن نهاية العالم قد حلت فور بدايته؛ إنها النهاية التي انطلقت عندما طرد آدم وحواء من الجنة وما تعيشه سلالتهم اليوم من البشر صيرورة لا متناهية من العذاب والألم والمعاناة وسط الموت والحرب والجوع وغيرها من الوقائع التي تستمر دون توقف في تعذيب الإنسان. كما يرتكز هذا المقطع الختامي للفيلم على أربعة أسباب أساسية للمعاناة والآلام التي ألمت بالبشرية؛ جاءت تباعاً في العبارات التالية : "**نهاية العالم قد حلت**"، "**توقفت عن حبي**"، "**خسرت حبك**" ، "**قلت الوداع**"، فعندما ودع الإله آدم وحواء بطردهما من الجنة وتخلى عن حبهما بسبب المعصية التي ارتكباها حلت نهاية العالم بعدما غرق البشر في سلسلة لا متناهية من المآسي، هذه الأخيرة التي يحاول كاتب العمل ومخرجه Darren Aronovsky تبريرها على أنها شر محتوم لا ينبغي أن يصدر من إله رحيم لتصبح مزاعمه بشيطنته أمرا منطقيا (حسبه).

وقد تناولت العديد من الأبحاث والمقالات الفلسفية سؤال الشر، حيث يرى **جيمس بيب** أن مشكلة الشر هي نوع من "الاحتجاج الأخلاقي". في سؤال "كيف يمكن أن يترك الله هذا يحدث؟ ينطلق **جيمس بيب** من زاوية المنطق لمناقشة وجود الشر والمعاناة في عالم الله؛ من خلال طرح مجموعة من الأسئلة ومقابلة المقدمات والنتائج لبعضها البعض: فإذا كان الله يعرف كل شيء لأنه يبدو أن الله يعرف كل شيء عن الأشياء الفظيعة التي تحدث في عالمنا. ولو كان الله قويًا لكان الله قد فعل شيئًا حيال الشر والمعاناة. علاوة على ذلك ، إذا كان الله كاملًا من الناحية الأخلاقية ، فمن المؤكد أن الله سيرغب في فعل شيء حيال ذلك. ومع ذلك نجد أن العالم مليء بحالات لا حصر لها من الشر والمعاناة.[1]

[1] – James R. Beebe : Logical Problem of Evil, internet encyclopedia of philosophy, www.iep.utm.edu/evil-log/ , Seen the : 12/ 04/ 2019.

كما يقول الحاخام **هارولد كوشنر** أن الله يتجاهل معاناتك لأنه (كإله كامل المعرفة) يعرف كل معاناتك. كإله جيد تمامًا ، يشعر أيضًا بألمك. المشكلة هي أنه لا يستطيع فعل أي شيء حيال ذلك لأنه ليس لديه القدرة الكاملة. وفقًا لتصور **كوشنر** ، فإن الله هو شيء غريب الأطوار يريد المساعدة لكنه لا يملك القدرة على فعل أي شيء حيال الشر والمعاناة[1].

إن عرض آراء **جيمس بيب وهارولد كوشنيز** على سبيل المثال لا الحصر، لا تعني تبنينا لهذه الرؤية بل تفكيك وتفصيل للسياق الذي ينبثق منه الخطاب الديني في الفيلم برمته، إنه الإلحاد الجديد و نصطلح عليه بالإلحاد الجديد في مقابل الإلحاد الكلاسيكي الذي قام على الإنكار الكامل لوجود الإله، هذا الأخير الذي فقد مبرراته بالكامل في رد فعل رجعي يؤكد على وجود الإله وقوة تفوق الإنسان قدرة و تمكن، ليقوم الإلحاد الجديد بإحياء فكرة وجود الإله ولكنه عاجز عن فعل أي شيء إزاء ما يحدث للبشر، بل وحتى شيطنته وجعله سبباً مباشرا لكل المعاناة والآلام التي تأتي على الإنسان وهو الأمر الذي يعد إحياء لأفكار يهودية مصدرها توراتهم المحرفة وجملة من الأسباب التاريخية والنفسية التي انبثقت منها معتقداتهم والتي تناولناها بالشرح والتحليل أعلاه، إلا أنه وجب التأكيد على أن المعاناة والألم يعدان صخرة الإلحاد في العالم حيث تم ربطهما بالشر والإله في العقيدة اليهودية وليس بالقضاء والقدر كما في عقيدة المسلمين، إذ ذاك يستمر الترويج لهذه الفكرة عبر كافة الوسائط الإعلامية والاتصالية وفي مقدمتها الفيلم السينمائي.

ثانيا: المرجعية النسوية:

بدءً من عنوان الفيلم Mother (بمعنى الأم) وبالتالي الأنثى والمرأة، يُبطن العمل توجها نِسويا واضح tendance féministe، كما يعد ازدراء الأديان ورفضها مبعث الأيديولوجيا النسوية Féminisme[2]؛ حيث تطالب النساء وحتى الرجال المتبنين لهذا النهج بالمساواة بين الرجل والمرأة وكذا رفض التمييز والامتيازات التي تمنحها الأديان للرجل على حساب المرأة وفي مقدمتها سطوته وقوامته عليها، فضلا عن معاناة النساء في الغرب من ارتباطهن بخطيئة الإغواء والطرد من الجنة كما ورد في التوراة والإنجيل ثم انتشار هذه الفكرة في العالم و تأثر شبه كلي للنساء بها حتى في المجتمعات الإسلامية التي تعتنق ديانة لم

[1] -James R. Beebe, Ibid

[2]– متداول في المقابلات الصحفية والتلفزيونية لبطلة فيلم Mother جينيفر لورانس تعبيرها عن توجهها النسوي ودفاعها عن حقوق المرأة والنضال من أجل المساواة بينها وبين الرجل والتخلص من سيدته ووصايته عليها.

تأتي بفكرة خطيئة وغواية حواء لآدم بل وسوسة الشيطان لكلاهما معا[1]، وهو ما انعكس سلبا على صورة النساء مما جعلهن محل ازدراء وتحقير لسنوات قبل قيام الثورة الفرنسية لتظهر بعدها الأيديولوجيا النسوية التي تسعى لرد الاعتبار للمرأة بتحريرها من التصور الشيطاني الذي وضعتها فيه الأديان.

يظهر الفيلم الازدراء والتحقير الذي تتعرض له المرأة من خلال إبراز العنف اللفظي والجسدي الذي تتعرض له من قبل الرجل، ففي المشهد الرابع والعشرين من الفيلم تتعرض الأم/ الطبيعة للتحرش من قبل أن الرجال الوافدين وعندما ترفض مرافقته يصفها "**بالوقحة والساقطة** " في إشارة للخطيئة التي اقترفتها ومازال يدفع البشر ثمنها. يتحول هذا العنف اللفظي إلى عنف جسدي بعد نشر الإله/ الأب لمخطوط الديانة وتوافد الناس عليه حيث يظهر في أكثر من مشهد تعرض نساء للتعنيف من قبل الرجال فضلا عن احتجازهن في سجن خلف القضبان وإعادة إحداهن إليه بالقوة (جرا من الشعر) بعدما حاولت الفرار منه؛ في إحالة واضحة لسلبهن حريتهن (القضبان/ السجن) واستعبادهن والتحكم فيهن باسم الدين مما يؤدي بهن إلى الاستنجاد بالأم/ الطبيعة لمساعدتهن لكن دون جدوى.

لقطة تبين رجلا يحمل قضيبا حديديا محاولا الاعتداء به على امرأة.

[1]– قال تعالى في الآية 20 من سورة الأعراف: "فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ".

لقطة تبين رجلا يمسك بامرأة من شعرها ليعيدها إلى السجن الذي تحتجز فيه النساء.

لقطة توضح نساءً مسلوبات الحرية يحتجزهن رجال خلف القضبان.

يستمر الفيلم في التأثر بالتوراة وسفر التكوين بالتحديد؛ ففي العقيدة اليهودية والمسيحية حرم الله على آدم وحواء أكل الفاكهة من الشجرة المحرمة، لكن الحية وسوست لحواء أن تأكل من الشجرة وحواء وسوست لآدم أن يأكل معها، وعندما لام الله آدم على ما فعله ألقى كل الذنب على حواء: " فقال آدم إنها المرأة التي جعلتها معي هي من أعطتني من الشجرة فأكلت" (سفر التكوين 12:3) فقال الإله للمرأة: "تكثيرا أكثر أتعاب حملك، بالوجع تلدين أولادا وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك وقال لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك

وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلا لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك. (سفر التكوين 3: 16-17)[1]

وفي الإنجيل الكاثوليكي: "لا يوجد خطيئة يمكن مقارنتها بخطيئة المرأة، فأي خطيئة تكون وراءها امرأة وبسبب المرأة سنموت جميعا"، وقد عدد حاخام يهودي تسع لعنات على المرأة بسبب السقوط من الفردوس:" على المرأة تسع لعنات ثم الموت: الطمث ودم العذرية وتعب الحمل والولادة وتربية الأطفال وتغطية رأسها كأنها في حداد وتخرم أذنها مثل الجارية ولا يأخذ بشهادتها وبعد كل هذا الموت." وحتى الآن اليهود الأرثوذكس يقولون في صلاتهم: "نحمد الله أننا لم نخلق نساءً".[2]

إن مبعث الازدراء والكراهية والتحقير والتعنيف الذي تتعرض له النساء على يد الرجال في الفيلم، مصدره الدين والإله الذي عاقب حواء التي أغوت آدم، تبقى حواء تدفع ثمن الخطيئة وكل النساء بعدها، ففي سفر التكوين كما ذكرنا أعلاه تعاقب المرأة بألم الحمل والولادة[3] مدى الحياة، وجاء أيضا في الجزء الذي عرضناه من التوراة " وهو يسود عليك" بمعنى الرجل يتسيد المرأة فهو سيدها وهي العبد الخاضع له بالقوة كما يظهر مشهد السجن، في انعكاس واضح لانعدام الحرية، وفي تدليل واضح على أن الأديان بهذا الطرح هي من سلبت حرية المرأة وكرست عبوديتها للرجل وتبعيتها له، وما تم عرضه مما جاء في التوراة والإنجيل حول المرأة سوى عينة بسيطة، فالمرأة نجسة بسبب الطمث وممنوع أن تتكلم ولا يجوز لها أن تُعلِّم وأنها تجلب العار وهو الطرح الذي انتقل إلى القبائل العربية القديمة التي كانت تقوم بوأد البنات.

يؤكد فيلم Mother مرة أخرى على دور الأديان في ترسيخ فكرة تواطؤ المرأة مع الشيطان وامتهانها الغواية وتسببها في الخطيئة الكبرى، هذه الفكرة التي تظهر أيضا في العهد الجديد الإنجيل الذي يورد أن المسيح قد هدر دمه لتكفير هذه الخطيئة وتخليص البشرية منها، ليعود كاتب ومخرج الفيلم لتصوير العنف الذي تتعرض له المرأة بسبب هذا الطرح الديني فبعد مقتل ابن الطبيعة/ الأم الذي يرمز للمسيح في الفيلم تتعرض الأم لهجوم شرس من الناس بضربها وتعنيفها و تمزيق ثيابها ووصفها بأقبح العبارات في المشهد الأربعون كالآتي: "**موتي أيتها الساقطة، العاهرة، القذرة، الداعرة الخنزيرة، أقتلوا الخنزيرة**".

---

[1]-شريف عبد العظيم: **المرأة في الإسلام واليهودية والمسيحية بين الأسطورة والحقيقة**، (كتاب إلكتروني)، ص 06.

[2]- المرجع السابق: ص ص 8، 9.

[3]- يركز المخرج على إظهار آلام مخاض وولادة الأم للمسيح في أكثر من مشهد.

يختار كاتب ومخرج الفيلم **Darren Aronovsky** هذا التوجه النسوي في فيلمه لإبطال حجة الأديان وإظهار احتوائها على تمييز جنسي بين الذكور والإناث، وكيف تعاني هذه الأخيرة من الاضطهاد باسم الدين، حيث يعطي حيزا كبير في خطابه اللغوي والبصري للعنف الذي تتعرض له المرأة كرد فعل تاريخي واجتماعي ونفسي إيزاءها بسبب الخطيئة الكبرى التي اقترفتها حسبما ورد في العهدين القديم والجديد (التوراة والإنجيل)، إذ ذاك تتضح عقدة نفسية تاريخية يهودية أخرى انتشرت في العالم أين تقترن المرأة بالشر وبالتالي الاستثمار في كراهيتها وكل أشكال العنف والتمييز المترتبة عن هذا الكره، لتشتغل هذه الآلية النفسية بشكل عكسي ضد الأديان ويصبح تحرر المرأة منها الهدف الرئيس للأيديولوجيا النسوية التي يؤكدها الفيلم ويشتغل ضمن سياقها ليصبح بذلك فيلم Mother فيلماً نِسوياً بامتياز.

ثالثا: النزعة الذكورية/ الأبوية:

في مقابل المرجعية النسوية وإظهار إضعاف الأديان للأنثى ووضعها تحت سيطرة وسيادة الرجل، يسعى فيلم Mother إلى إبراز النزعة الذكورية للإله، فمنذ البدء يظهر الإله/ الأب إعجابا وتقديرا خاصا لآدم حيث يقول للأم/ الطبيعة في المشهد الثامن: "**قصصه تعجبني، أعجبني عقل الرجل ملهم جدا التحدث إلى أحد يقدر العمل فعلا**"، كما يقول لها في المشهد السابع عشر: "**إنه رجل صاحب كبرياء يعجبني هذا**"، كما يحرص كاتب ومخرج العمل Darren Aronovsky على إظهار انحياز الإله/ الأب لآدم من خلال قضاء أغلب الوقت في الحديث إليه واصطحابه معه خارج البيت للتنزه، تؤكد حواء ذلك من خلال قولها للأم/ الطبيعة في المشهد الحادي عشر: "**لقد توطدت علاقتهما، ألا تظنين هذا؟**"

يتجه الفيلم بشكل متزايد إلى إبراز تراتبية الذكر والأنثى دينياً، من حيث الأسبقية الوجودية لآدم على حواء وخلق هذه الأخيرة من ضلعه، في الليلة التي تسبق ظهور حواء في الفيلم، تتم المحاكاة الرمزية لعملية خلقها من ضلع آدم حيث تستفيق الأم على صوت صراخ وتألم بحمام البيت لتتجه نحوه فترى الأب/الإله يقف إلى جانب آدم الذي كان يتقيأ وعلامات جرح واضحة على ظهره (ناحية الأضلاع) ليهم الأب/ الإله بتغطية الجرح بيده حتى لا تراه الأم ثم يطردها قائلا: "**امنحيه بعض الخصوصية**".

إن ما يلفت الانتباه في هذا الحدث؛ ليس عملية خلق حواء من ضلع آدم التي تتفق عليها جميع الأديان السماوية، بل ما صوره الفيلم حيث تكتشف الأم أثناء دخولها للحمام صباحا وجود عضلة قلب في المرحاض وبمجرد ما تقترب منها للتأكد تختفي، في إشارة إلى أن عملية خلق حواء من ضلع آدم تبعتها

عملية انتزاع قلبه في إشارة واضحة إلى الطابع القاسي للرجل وتخليصه من العاطفة (القلب) وهو ما يريد كاتب ومخرج العمل إبرازه وجعل القسوة والقوة صفة مشتركة بين الذكر والإله في امتداد متواصل للنزعة الذكورية للإله في الفيلم.

يستمر الفيلم في عرض النزعة الذكورية للإله/الأب، في إشارة إلى اختيار جميع الأنبياء من الذكور لتبليغ الرسالة الإلهية، يرمز كاتب ومخرج العمل للأنبياء بامرأة التي تؤدي دور ناشرة كتب الإله/الأب/ الشاعر، يتم اختيار المرأة كحجة مناقضة و كإحالة عكسية للنزعة الذكورية في اختيار الأنبياء وهو ما يدعم المرجعية النسوية للفيلم كما سبق وأن تناولناها سابقاً.

لا يبدو أن كاتب ومخرج العمل Darren Aronovsky قد اكتفى بإبراز انحياز الإله/ الأب لآدم /الذكر بل يسعى بشكل متواصل إلى تأكيد ذكورية الإله، بدءً من اختيار تجسيده في صورة الذكر، تنسحب الذكورية على الأبوية فالإله المسيحي أب للإله عيسى (حسب الإنجيل)، وبذلك تصبح الأبوة قرينا للذكورة فيصبح الإله أباً ويصبح الأب رباً ومازال سائدا لحد الآن الاصطلاح على أب العائلة برب الأسرة/البيت، إذ ذاك يشترك الإله الأب والأب الرب في كثير من الصفات كالتحكم والتسيد والحزم والسيطرة والسلطة فما يفرضه رب الأسرة من أحكام وقواعد وأوامر ونواهي على أفراد عائلته تتشابه (شكلا وليس مضمونا) فيما يمليه الإله الأب على الناس.

ويرى **محمود شاهين** أنه قد مرت مرحلة غير قليلة من عمر البشرية كانت الألوهة تعزى للأنثى لأنها هي التي كانت تهب الحياة بحملها وولادتها، وكانت قيادة المجتمعات المشاعية لها فظهرت في تاريخ البشرية مئات النساء الإلهات: عشتا، إنانا، مايا، عناة، عشتروت، إيزيس، افروديت، أثينا، اللات، مناة، العزى. إلى أن تغير الزمن بفعل هيمنة الرجل التدريجية على مقاليد الحكم وقيادة القبائل والمجتمعات، فأخذت الألوهة تعزى للرجل خاصة بعد أن تأكد من دوره الرئيس في مسألة التكاثر (الحمل) ثم إن قدرته على العمل كانت أقوى من قدرة المرأة، ثم كان عليه أن يعرف أبناءه، ليورثهم ما جمعه واستحوذ عليه في حياته مجموعة عوامل أدت إلى هيمنة الذكر، والتفكير في الألوهة المذكرة لتنقرض إلى غير رجعة ألوهية الأنثى حتى أن مجتمعاتنا الحالية تنعت بالمجتمعات الذكورية لهيمنة الرجل على معظم مقاليد الحياة فيها .فظهر في تاريخ البشرية الكثير من الآلهة الذكور.[1]

[1]– محمود شاهين: **تحولات الألوهة من الذكورة إلى الأنوثة**، www.pulpit.alwatanvoice.com ، تاريخ التصفح: 09/ 05/ 2019.

كما تعد مسألة الألوهة بين الذكورة والأنوثة نظرية قائمة بذاتها لدى كثير من الباحثين، حيث تقول **مارلين ستون** في هذا الصدد إن كل الأدلة الأركيولوجية، والميتولوجية والتاريخية تكشف أن الدين الأنثوي الذي لم يزل زوالا طبيعيا، وإنما زال بعد قرون من الاضطهاد والقمع المستمرين، اللذين تعرض لهما على يد محاميي الأديان الجديدة التي جعلت الآلهة الذكور هي الأعلى[1]. يتمسك الكثير من العلمانيين بفكرة ذكورة الإله، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر **نوال السعداوي**[2] التي تعترض على الضمير "هو" في سورة الإخلاص التي ترى فيها تصريحا واضحا بذكورة الإله.[3] إن النزعة الذكورية في الفيلم ليس سوى مظهرا من مظاهر النزعة المادية في تجسيد الإله، تشويه صورته وإبطال حجة الأديان وإلغائها.

خلاصة الفصل:

يدافعُ فيلم Mother على أطروحة أساسية مفادها؛ أن الإله معذِّب للإنسان ومسبِّب مباشر لكل آلامه من خلال الدين الذي يستمر في جلب الخراب للعالم وإذكاء الصراع بين البشر، يتجه الفيلم إلى رفع القداسة والألوهية عن الإله بتجسيده في إنسان تتجلى فيه صفات بشرية عادية كالتوتر والقلق، الاندهاش، التعب، الإعجاب، الحاجة إلى الحب، الجنون، العبقرية، القتل. ينبع هذا التوجه من النزعة المادية اليهودية في تجسيد الإله التي تظهر بشكل جلي في التوراة لتنعكس على الرؤية الإخراجية لكاتب ومخرج العمل ذو الديانة اليهودية Darren Aronovdky.

يسعى صناع الفيلم لإثبات هذه الأطروحة من خلال بنية حجاجية متعددة الإستمالات بين العقلية والعاطفية والتخويف؛ ينطلق مسار البرهنة من حجة جود حياة سابقة على الأرض؛ كدليل على فشل الإله في بعث السلام والتعايش على الأرض التي استخلف الإنسان عليها من خلال الصراعات والدماء التي لا تنتهي بين البشر منذ قتل قابيل لهابيل، وبما أن بناء شخصية الإله في الفيلم التي تظهره مجنون وفاقد للعقل والمنطق فهو يعيد الكرة في كل مرة تفشل التجربة ليتكرر الفشل من جديد وينتهي بفاجعة تأتي على الكائنات برُمتها.

---

[1]– مارلين ستون، ترجمة حنا عبود: **يوم كان الرب أنثى نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1998، ص 16.

[2]– نوال السعداوي: طبيبة وكاتبة وروائية مصرية.

[3]– أنظر نوال السعداوي، برنامج بدون رقابة على موقع يوتيوب، www.youtube.com.

يستند الفيلم إلى حجج أخرى على غرار دور الأديان في الصراع البشري والحروب المستمرة على الأرض، مسألة العدالة الإلهية فيما يتعلق بالفقر من خلال إظهار الإله عاجز عن مساعدة الفقراء واستمرار الهوة بينهم وبين الأغنياء، في ذات السياق تطرح حجة عدم الاكتفاء أو عدم كفاية محبة وعبودية البشر للإله في مقابل العذاب والألم الذي يعيشونه من مرض وموت وفقر وغيرها من الآلام الجسدية والنفسية، تشكل ثنائية الألم والمعاناة صخرة تفكيك صورة الإله والدين في الفيلم وهو ما اصطلحنا عليه بصخرة الإلحاد الجديد.

ينبثق فيلم Mother من تعدد سياقي؛ تضطلع فيه مجموعة من الأيديولوجيات بتشكيل الخطاب الديني، فصورة الإله لا تقف عند التجسيد والنزعة المادية والأنسنة ورفع القداسة بل تتعدى ذلك إلى الشيطنة وإقران الذات الإلهية بالشر، تباعاً ينخرط الفيلم في الأيديولوجيا النسوية بإظهار الازدراء والتعنيف التي تتعرض له المرأة بسبب الأديان والسلطة التي تمنحها هذه الأخيرة للرجل للتحكم فيها، فضلا عن ارتباط المرأة في الديانتين اليهودية والمسيحية بالخطيئة الكبرى وغواية الرجل للأكل من الشجرة المحرمة؛ التي تتحول إلى مصدر تحقير وتعنيف تبرره هذه الأديان حيال المرأة وهو ما يظهر في الطريقة التي توصف بها المرأة في الفيلم والصفات القبيحة التي تتصف بها. تحيل النسوية إلى سياق مقابل يتمثل في إظهار النزعة الذكورية للإله من خلال التركيز على علاقته وقربه الشديد من آدم والتلميح إلى اختيار الأنبياء ذكورا بالتدليل المناقض عبر اختيار ناشرة الكتاب/ المقدس للأب/ الإله امرأة في إحالة إلى ذكورة النبوة. إذ ذاك يقوم فيلم Mother على ازدراء الأديان، شيطنة الإله واعتباره مصدرا للشر؛ اعتمادا على الأيديولوجيا النسوية والسلطة الأبوية / البطريركية.

الفصل الخامس

الخطاب الديني في السينما الأمريكية

من خلال فيلم Doctor Strange

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم

المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب

المبحث الثالث: سياق الخطاب

تمهيد

بعد تحليلنا لفيلم **Mother**، تِباعاً نواصل في هذا الفصل البحث عن أبعاد الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلم أمريكي آخر ذو جنس سينمائي مختلف عن الطابع الدرامي النفسي الذي بُنيَ عليه فيلم "الأم"؛ إنه القالب الخيالي الفانتازي الذي يقوم على استحداث عوالم وشخصيات خيالية، من أشهر شركات الإنتاج السينمائي الأمريكية في هوليوود المتخصصة في هذا المجال "شركة مارفال/ Marvel" المعروفة بفكرة الأبطال الخارقين في السينما على غرار؛ الرجل الأخضر (hulk)، الرجل العنكبوت (Spider man) والرجل الحديدي (Iron-man)، آخر بطل خارق تم استحداثه في سلسلة أفلام مارفل كان شخصية الدكتور ستريتج (Doctor Strange) في فيلم أنتج سنة 2016؛ وهو الفيلم الذي سنقوم بتحليل الخطاب الديني الذي يتضمنه من خلال مستويات تحليل الخطاب الأربعة؛ الأطروحة الخطابية، القوى الفاعلة في الخطاب، البنية الحجاجية للخطاب وسياق الخطاب.

قصة فيلم Doctor Strange؛ تأليف جماعي لكل من جون سبايهتس، روبيرت كارجيل وسكوت ديركسون، هذا الأخير الذي قام أيضا بإخراج العمل، شارك في أداء الأدوار الرئيسة كل من الممثل البريطاني بيندكيت كامبرباتش في دور الدكتور ستريتج، الممثلة البريطانية تيلدا سوينتون في دور المعلمة الكبيرة، الممثل البريطاني شيوتال ايجيفور في دور المعلم موردو، الممثل الدانماركي مادس ميكلسن في دور كايسيليوس إلى جانب شخصية دورمامو؛ وهي شخصية خيالية تم تطويرها بالكومبيوتر.

أما الشخصيات المساعدة؛ فنجد شخصية الدكتورة بالمر كريستين التي تؤديها الممثلة الكندية راشال مكادماس، شخصية الدكتور نيك ويست التي يؤديها الممثل الأمريكي مايكل ستولبيرج، شخصية جوناثان بانغبورن التي يؤديها الممثل الأمريكي بينجامين برات وشخصية وانغ التي يؤديها الممثل البريطاني بينديكيت وانغ. "حقق الفيلم إيرادات فاقت 677 دولار أمريكي"[1]، "كما تحصل على تقييم يقدر بنسبة 72 بالمائة على موقع قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (IMDB)، بلغ عدد المراجعات المتعلقة بالفيلم 877 مراجعة و567 نقداً."[2]

[1] – see: www.boxofficemojo.com.

[2] – see: www.imdb.com.

تدور أحداث الفيلم حول جراح أعصاب يدعى الدكتور ستيفن سترينج؛ طبيب مشهور ومغمور بسبب تميزه والنجاحات الاستثنائية التي حققها في مجاله مما يجعله مغرورا متغطرسا بشكل كبير، يتعرض الدكتور سترينج لحادث سير مروع يتسبب في تمزق أعصاب يديه مما يفقده السيطرة عليها، بعد محاولات كثيرة وخضوعه لسبعة عمليات جراحية يفقد الدكتور سترينج الأمل في الشفاء وهو الوضع الذي يحرمه من مزاولة مهنته كطبيب. خلال خضوعه لجلسات العلاج الفيزيائي يخبره المعالج عن مريض اسمه جوناثان بانغبورن شفي تماما وتمكن من المشي مجددا بعد إصابة خطيرة في عموده الفقري تسببت له في شلل كامل، بعد اطلاع الدكتور سترينج على ملفه عرف أنه يستحيل أن يشفى من هذه الإصابة ليبدأ في البحث عنه، وبعدما عثر عليه قال له أنه عثر على العلاج في مكان اسمه قمر تاج؛ يقع في عامصة نيبال كاتماندو ليقرر بعد ذلك السفر إلى هناك أملا في استرجاع يديه مجددا.

بعد وصول الدكتور سترينج إلى قمر تاج في كاتماندو، تقوم المعلمة الكبيرة/ الساحرة العليا بتعليمه طقوس السحر من خلال سحب الطاقة من العوالم المتعددة، كما يعلمه أحد سحرة قمر تاج المدعو المعلم موردو فنون القتال، تتطور المهارات السحرية للدكتور سترينج بفعل اجتهاده واطلاعه المستمر على كتب السحر، يتغير طريقه من باحث عن العلاج إلى ساحر متمكن ينخرط في معركة ضد أتباع دورمامو؛ كيان قوي شرير يسمى البعد المظلم، يسعى للسيطرة على الأرض وسحبها إلى عالمه، أتباع دورمامو يسمون بالزيلوت؛ أي المتشددين المتعصبين يقودهم ساحر اسمه كايسيليوس؛ كان تابعا لقمر تاج قبل أن يتمرد على المعلمة الكبيرة ويقرر إتباع دورمامو.

في أحد المواجهات بين أتباع دورمامو وسحرة قمر تاج، تُقتل المعلمة الكبيرة على يد كايسيليوس، الذي يستمر وأتباعه في محاولات تدمير الأقداس الثلاثة في نيويورك ولندن وهونغ كونغ من أجل تمكين البعد المظلم من الدخول والاستيلاء على الأرض، يتمكن كايسليوس من تدمير قدس لندن وفي طريقه لتدمير قدس نيويورك يمنعه الدكتور سترينج من ذلك كما يقوم بقتل أحد أتباعه ورمي أحدهم في صحراء قاحلة عبر بوابة الزمن الموجودة هناك؛ في قدس نيويورك يتمكن من الحصول على عباءة الطيران ليكتسب مهارة خارقة أخرى.

خلال توجه كايسيليوس وأتباعه إلى هونغ كونغ لتدمير قدس هونغ كونغ، يلتحق به الدكتور سترينج، المعلم موردو، يجدون أن المعركة قد حسمت لصالح كايسليوس بعد أن تغلب على المعلم وانغ، وقام بتدمير جزء من القدس ليشرع البعد المظلم في الدخول إلى الأرض وتدميرها، يلجأ الدكتور سترينج إلى الطقوس

السحرية المتعلقة بالتحكم في الزمن التي تعلمها من كتاب "كاغليوسترو"، وبفعل مهارة التحليق التي اكتسبها يطير إلى السماء لمواجهة دورمامو؛ أين يحتجزه في حلقة زمنية متكررة ولانهائية ، ليتغلب عليه في النهاية بعقد صفقة تقتضي سحب أتباعه ووقف اعتدائه على الأرض وعدم العودة أبدا.

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم:

يطرح الفيلم فكرة الدفاع عن الحياة الإنسانية من رغبة قوة شريرة (الإله) في الاستيلاء عليها بوضع نهاية للعالم، حيث يتمكن رجل خارق من التغلب على هذا الكيان القوي وذلك بعقد صفقة معه بعد تمكن الرجل الخارق من التحكم في الزمن وجعله لا نهائي، تقتضي هذه الصفقة استبعاد الإله من الأرض وسحب أتباعه المتزمتين وإنهاء سيطرته على البشرية، تتوزع هذه الأطروحة على أربعة قضايا فرعية يقسمها مخرج العمل في ساعة وأربعة وخمسين دقيقة من الزمن (مدة الفيلم) إلى ثمانٍ وأربعين مشهداً مقسمة كالآتي[1]:

- **القضية الأولى: الوهم؛** العالم المادي الذي يتمتع فيه الناس بالقوة الجسدية والعقلية وبالتالي التمكن والقدرات العالية التي تعد مصدر التكبر والغرور؛ وقد تم تناول هذه القضية في عشرين مشهدا، يتم فيها الانتقال من القوة إلى العجز بداية من تأسيس شخصية الدكتور ستريتج (بطل الفيلم) كأقوى وأشهر جراح أعصاب إلى غاية تعرضه لحادث يسبب له تلفا في أعصاب يديه مما يحوله إلى شخص عاجز غير قادر على مواصلة مسيرته المهنية، تتوزع هذه القضية في عشرون (20) مشهدا على مدة زمنية قدرها ثمانية عشرة دقيقة وأربعة عشرة ثانية (من 00.00.41 إلى 00.18.55) كما تنقسم هذه القضية إلى مقولتين فرعيتين كما يأتي:
  - ✓ **المقولة الأولى؛ القوة:** عرض شخصية الدكتور ستريتج (بطل الفيلم)؛ جراح أعصاب متمكن يمتلك قدرات عالية واستثنائية في مجاله مما يمنحه مكانة مميزة في مجتمعه وهو ما يجعله متكبرا مغرورا يعيش حالة من الترف والبذخ المادي، وتستغرق هذه المقولة في عشرة مشاهد؛ (من 00.00.41 إلى 00.12.02).
  - ✓ **المقولة الثانية؛ العجز:** تعرض الدكتور ستريتج لحادث سير مروع، تُتلف فيه أعصاب يديه رغم إجراء العديد من العمليات التي يعجز فيها الأطباء عن علاجه، عجز يديه يفقده مهنته

[1]– للإطلاع على سيناريو فيلم Doctor Strange وتقطيعه الزمني؛ أنظر الملحق رقم (02).

التي لا يصبح قادرًا على مزاولتها وبالتالي فقدانه لمجده وشهرته ومكانته الاجتماعية، وتستغرق هذه المقولة في عشرة مشاهد؛ (من 00.12.02 إلى 00.21.02).

- **القضية الثانية: الحقيقة؛** العالم الروحي والسحر باعتباره وسيلة للمعرفة العُليا، ينتقل الدكتور ستريتج من المعرفة المادية/ الظاهرية (الطب) الذي عجز عن شفائه إلى المعرفة الروحانية/ الباطنية (السحر) وتغير رؤيته/ قناعته حيال العالم من كون مادي لا جود للقوى ما فوق بشرية فيه إلى أكوان متعددة تحتوي على قوى فوقية خيرة وشريرة؛ في مقدمتها القوة الشريرة الأقوى على الإطلاق المسماة "دورمامو" التي ترمز للإله الذي يجب حماية البشرية منه من خلال الاستعانة بقوى أخرى. وقد تم تناول هذه القضية في ستة عشر (16) مشهدا، موزعة على مدة زمنية قدرها ثلاثة وثلاثون دقيقة وخمسة وثلاثون ثانية (من 00.21.03 إلى 00.54.38)، كما تنقسم هذه القضية إلى أربعة مقولات نعرضها في الآتي:

✓ **المقولة الأولى:** من الغرب إلى الشرق؛ سفر الدكتور ستريتج إلى كاتماندو في نيبال والتوجه إلى "قمر تاج" بحثا عن الشفاء، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الواحد والعشرون والثاني والعشرون (من 00.21.03 إلى 00.24.26).

✓ **المقولة الثانية:** تعرف الدكتور ستريتج على المعلمة الكبيرة واكتشاف الأكوان المتعددة والقوى الفوقية الخيرة والشريرة، وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد الثالث والعشرون إلى المشهد الخامس والعشرون (من 00.24.26 إلى 00.33.12).

✓ **المقولة الثالثة:** تعلم الدكتور ستريتج الطقوس السحرية من المعلمة الكبيرة ومن خلال كتب السحر والتدرب على السفر عبر الزمن والقتال ، وتستغرق هذه المقولة في عشرة مشاهد؛ من المشهد السادس والعشرون إلى المشهد الخامس والثلاثون (من 00.33.12 إلى 00.48.13).

✓ **المقولة الرابعة:** اطلاع الدكتور ستريتج على كتاب الزمن وتعلم التحكم فيه؛ وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد السادس والثلاثون (من 00.48.13 إلى 00.54.38).

- **القضية الثالثة:** الإله بين المعلمين والمتزمتين؛ أتباع الإله مجرمون دمويون، يتقربون منه رغبة في الحياة الأبدية ويساعدونه في السيطرة على العالم بدفعه للنهاية عبر سعيهم لتدمير الأقداس الثلاثة؛ (نيويورك، لندن وهونغ كونغ) أين يتمركز السحرة الذين يقومون بحماية العالم من البعد المظلم/ الإله، وقد تم تناول هذه القضية سبعة (07) مشاهد، موزعة على مدة زمنية قدرها اثنان وستة وعشرون ثانية (من 00.54.38 إلى 01.26.12)، كما تنقسم هذه القضية إلى خمسة مقولات نعرضها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى:** الخضوع للإله مقابل الحياة الأبدية؛ تدمير قدس أقداس لندن ومواجهة كايسيليوس قائد أتباع إله الظلام (الشر) للدكتور سترينج حامي الأرض (الخير) والسعي إلى إقناع هذا الأخير بضرورة الخضوع للإله الواحد سبب الوجود من أجل الخلود والحصول على الحياة الأبدية (حياة ما بعد الموت)، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد السابع والثلاثون (من 00.54.39 إلى 01.05.04).
- ✓ **المقولة الثانية:** غدر أتباع الإله؛ تعرض الدكتور سترينج لطعنة على مستوى القلب من قبل أحد أتباع كايسيليوس، وتوجهه إلى المستشفى أين تساعده الدكتورة بالمر كريستين التي كانت تربطه علاقة حب بها ومعاناتها من غروره وتكبره ثم تخليه عنها بعد الحادثة التي تعرض لها، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الثامن والثلاثون (من 01.05.05 إلى 01.12.27).
- ✓ **المقولة الثالثة:** حتمية الإله؛ اكتشاف الدكتور سترينج لاستقطاب المعلمة الكبيرة لقوى من البعد المظلم (إله الشر) من أجل إطالة عمرها وإخطار المعلم موردو بالأمر، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد التاسع والثلاثون (من 01.12.27 إلى 01.16.32).
- ✓ **المقولة الرابعة:** مواجهة المعلمة والتلميذ؛ صراع/ قتال كايسيليوس والمعلمة الكبيرة، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الأربعون (من 01.16.33 إلى 01.22.03).
- ✓ **المقولة الخامسة:** الموت معنى الحياة؛ موت المعلمة الكبيرة، وتكليفها للدكتور سترينج بمواصلة الكفاح رفقة المعلم موردو ضد البعد المظلم (إله الشر)، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين ؛ المشهد الواحد والأربعون والمشهد الثاني والأربعون (01.22.04 إلى 01.26.12).

- القضية الرابعة: التغلب على إله الظلام (الشر) وإنهاء سيطرته على الأرض وسحب أتباعه المتزمتين منها، وقد تم تناول هذه القضية ستة (06) مشاهد، موزعة على مدة زمنية قدرها ثمانية عشرة دقيقة واثنان وثلاثون ثانية (من 01.26.13 إلى 01.44.45)، كما تنقسم هذه القضية إلى خمسة مقولات نعرضها في الآتي:
  - ✓ **المقولة الأولى:** المقاومة؛ عودة الدكتور سترينج واقناع المعلم موردو بمواجة كايسيليوس وأتباعه قبل تدميرهم لقدس أقداس هونغ كونغ، وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد الثالث والأربعون إلى المشهد الخامس والأربعون (من 01.26.13 إلى 01.30.50).
  - ✓ **المقولة الثانية:** مواجهة الدكتور سترينج لإله الظلام (الشر) والتغلب عليه وإنهاء سيطرته على الأرض من خلال التحكم في الزمن، وتستغرق هذه المقولة، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد السادس والأربعون (من 01.30.51 إلى 01.39.48).

- ✓ **المقولة الثالثة:** نهاية المتزمتين؛ سحب إله الظلام (الشر) لأتباعه المتزمتين من الأرض، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد السابع والأربعون (من 01.39.49 إلى 01.42.39).
- ✓ **المقولة الرابعة:** عظيم سحرة جديد؛ تحول الدكتور سترينج إلى عظيم السحرة الذي يحمي أرض البشر من قوى الشر، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الثامن والأربعون/ الأخير (من 01.42.40 إلى 01.44.45).

يمكن أن نلخص أطروحة الفيلم من خلال القضايا والمقولات التي تشملها في الجدول الآتي:

الجدول رقم (03) : يوضح قضايا ومقولات أطروحة فيلم Doctor Strange.

القضايا		المقولات		المدة الزمنية
القضية الأولى:	الوهم؛ العالم المادي (العِلم/ المعرفة الظاهرية)	1	القــوة	من 00.00.41 إلى 00.12.02
		2	العــجز	من 00.12.02 إلى 00.21.02
القضية الثانية:	الحقيقة؛ العالم الروحي (السحر/ المعرفة الباطنية)	1	من الغرب إلى الشرق	من 00.21.03 إلى 00.24.26
		2	الأكوان المتعددة / القوى الخيرة والقوى الشريرة	من 00.24.26 إلى 00.33.12
		3	تعلم الطقوس السحرية	من 00.33.12 إلى 00.48.13
		4	التحكم في الزمن	من 00.48.13 إلى 00.54.38
القضية الثالثة:	الإله بين المُعلمين والمتزمتين	1	الخضوع للإله مقابل الحياة الأبدية	من 00.54.39 إلى 01.05.04
		2	غدر أتباع الإله	من 01.05.05 إلى 01.12.27
		3	حتمية الإله	من 01.12.27 إلى 01.16.32
		4	مواجهة المعلمة والتلميذ	من 01.16.33 إلى 01.22.03
		5	الموت معنى الحياة	من 01.22.04 إلى 01.26.12
القضية	التغلب على الإله (نهاية الاعتداء والسيطرة)	1	المقاومة	من 01.26.13 إلى 01.30.50
		2	الصراع والتغلب على الإله	من 01.30.51 إلى 01.39.48
		3	نهاية المتزمتين	من 01.39.49 إلى 01.42.39
		4	عظيم سحرة جديد	من 01.42.40 إلى 01.44.45

المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب:

أولا: القِوى الفاعلة:

يقوم الفيلم على خمسة (05) شخصيات رئيسة[1] وأربع شخصيات مساعدة (04)؛ في مقدمة الشخصيات الرئيسة الدكتور ستيرنج ستيفن (Doctor Strange) بطل الفيلم الذي يؤديه الممثل البريطاني Benedict Cumberbatch، شخصية المعلمة الكبيرة (Ancient One) التي تؤديها الممثلة البريطانية Tilda Swinton، شخصية المعلم موردو (Master Mordo) التي يؤديها الممثل البريطاني Chiwetel Ejiofor، شخصية كايسيليوس (Kaecilius) التي يؤديها الممثل الدانماركي Mads Mikkelsen وشخصية دورمامو (Dormammu) وهي شخصية خيالية ترمز للبعد المظلم الشرير (الإله).

أما الشخصيات المساعدة؛ فنجد شخصية الدكتورة بالمر كريستين (Christine Palmer) التي تؤديها الممثلة الكندية Rachel McAdams، شخصية الدكتور نيك ويست (Nick West) التي يؤديها الممثل الأمريكي Michael Stuhlbarg، شخصية جوناثان بانغبورن (Jonathan Pangborn) التي يؤديها الممثل الأمريكي Benjamin Bratt وشخصية وانغ (Wong) التي يؤدسها الممثل البريطاني Benedict Wong. سيتم التركيز على صفات وأدوار الشخصيات الرئيسة باعتبارها القوى الفاعلة التي يتمركز حولها الخطاب:

1. شخصية الدكتور ستيرنج:

الدكتور ستيفن ستيرنج؛ وهو الدور الذي يؤديه الممثل البريطاني Benedict Cumberbatch، الذي يتحول من جراح أعصاب ناجح إلى بطل خارق يتمكن من التغلب على البعد المظلم الذي يرمز للإله، حيث يركز مخرج العمل Scott Derrickson على إظهار انتقال الشخصية من العالم المادي المحدود إلى العالم الروحاني المطلق؛ وهو الانتقال الذي يضفي أبعاداً وأدوارا أخرى عليها، ففي العالم المادي يكون الدكتور ستيرنج مغرورا، متغطرسا، بسبب النجاحات التي حققها في مجال الطب والمكانة الاجتماعية والشهرة التي بات يعرفها والترف والبذخ الماديين الذين يعيشهما ، يظهر كذلك بأنه شخص ملحد لا يؤمن بالقوى الفوقية والإله وهو ما يتجلى في قوله للمعلمة الكبيرة في المشهد الثالث والعشرون: " **أرفض هذا؛ لأني لا أؤمن**

[1]– الشخصيات الرئيسة هي الشخصيات التي تأخذ حيزا/ دوراً كبيرا على مستوى أحداث الفيلم في مقابل الشخصيات المساعدة أو الثانوية التي لا يكون لها دور كبير ومؤثر في مجريات الفيلم.

بالقصص الخيالية الشاكرات أو الطاقة أو قوة الإيمان، لا يوجد شيء اسمه الروح إننا مصنوعين من مادة لا شيء أكثر من ذلك، إننا مجرد بقعة صغيرة خاطفة في كون غير مكترث."

يتصف الدكتور ستريتج أيضا بالإصرار والعناد والنبوغ، فقد تميز في العالم المادي في مجال الطب كما حقق تميزا آخر في العالم الروحاني/ السحري بإصراره على التعلم والدأب على اكتشاف أسرار العالم الباطني التي تمكنه من التغلب على البعد المظلم/الإله وحماية البشرية منه وهو ما يحوله من رجل متغطرس ومتكبر وأناني إلى رجل نبيل، طيب وحكيم يتجاوز ذاته إلى هدف أكبر وأسمى هو تخليص العالم من تهديدات البعد المظلم.

إن فكرة مصارعة الإله والتغلب عليه تحيلنا على المعتقد اليهودي الذي يورد تغلب النبي يعقوب على الإله الذي تجسد له في شكل إنسان، حيث جاء في سفر التكوين: " فَبَقِيَ يَعْقُوبُ وَحْدَهُ، وَصَارَعَهُ إِنْسَانٌ حَتَّى طُلُوعِ الْفَجْرِ وَلَمَّا رَأَى أَنَّهُ لاَ يَقْدِرُ عَلَيْهِ، ضَرَبَ حُقَّ فَخْذِهِ، فَانْخَلَعَ حُقُّ فَخْذِ يَعْقُوبَ فِي مُصَارَعَتِهِ مَعَهُ. وَقَالَ: «أَطْلِقْنِي، لأَنَّهُ قَدْ طَلَعَ الْفَجْرُ». فَقَالَ: «لاَ أُطْلِقُكَ إِنْ لَمْ تُبَارِكْنِي». فَقَالَ لَهُ: «مَا اسْمُكَ؟» فَقَالَ: «يَعْقُوبُ» فَقَالَ: «لاَ يُدْعَى اسْمُكَ فِي مَا بَعْدُ يَعْقُوبَ بَلْ إِسْرَائِيلَ، لأَنَّكَ جَاهَدْتَ مَعَ اللهِ وَالنَّاسِ وَقَدَرْتَ».وَسَأَلَ يَعْقُوبُ وَقَالَ: «أَخْبِرْنِي بِاسْمِكَ». فَقَالَ: «لِمَاذَا تَسْأَلُ عَنِ اسْمِي؟» وَبَارَكَهُ هُنَاكَ. فَدَعَا يَعْقُوبُ اسْمَ الْمَكَانِ «فَنِيئِيلَ» قَائِلًا: «لأَنِّي نَظَرْتُ اللهَ وَجْهًا لِوَجْهٍ، وَنُجِّيَتْ نَفْسِي».[1]

ويقول الإمام ابن حزم الأندلسي في التعليق على هذه القصة: "ذكر في هذا المكان أن يعقوب صارع الله عز وجل – تعالى الله عن ذلك وعن كل شبه لخلقه، فكيف عن لعب الصراع الذي لا يفعله إلا أهل البطالة... ثم لم يكتفوا بهذه الشوهة حتى قالوا: إن الله عز وجل عجز عن أن يصرع يعقوب بنص كلام توراتهم ولقد أخبرني بعض أهل البصر بالعبرانية أنه لذلك سماه إسرائيل و "إيل" بلغتهم هو اسم الله تعالى بلا شك ولا خلاف فمعناها "أسر الله" تذكيرا بذلك الضبط الذي كان بعد المصارعة".[2]

يتأكد ذلك من خلال حوار الدكتور ستريتج مع دورمامو/ البعد المظلم (الإله) خلال صراعهما حيث يقول هذا الأخير للدكتور ستريتج متحديا في المشهد السادس والأربعون من الفيلم: "لن تنتصر أبدا" ليرد عليه: "لا، ولكن يمكنني أن أخسر مرارا وتكرارا إلى الأبد، وهذا سيجعلك **أسيري**"، حيث تمكن الدكتور

[1]– سفر التكوين: الإصحاح رقم ،32 الآيات 24، 25، 26،27،28،29، 30.

[2]– ابن حزم الأندلسي: **الفصل في الملل والأهواء والمحل**، دار الكتب العلمية، 2005، 168.

سترينج من أسر دورمامو/ الإله في حلقة زمنية متكررة ولانهائية بفعل قدراته الخارقة، من جهة أخرى يتشابه هذا المشهد مع ما جاء في الإصحاح (32) من سفر التكوين الذي أوردناه أعلاه فيما يأتي: " وَقَالَ: «**أَطْلِقْنِي**، لأَنَّهُ قَدْ طَلَعَ الْفَجْرُ». فَقَالَ: «لاَ أُطْلِقُكَ إِنْ لَمْ تُبَارِكْنِي»، وهو ما يقارب ذات المشهد من الفيلم (مشهد الصراع مع الإله) عندما يطلب دورمامو/ الإله من الدكتور سترينج تحريره قائلا : "لا، توقف أوقف هذا، **حررني**" ليرد بالرفض: " لا، جئت لعقد صفقة".

2. المعلمة الكبيرة:

المعلمة الكبيرة (The Ancient one)؛ الدور الذي تؤديه الممثلة البريطانية Tilda Swinton، يطلق عليها أيضا اسم الساحر الأعظم/ الأعلى (supreme sorcerer) وهو الاسم الذي يطلق على المُعلم الذي بلغ أقصى درجات المعرفة الباطنية والسحر ليصبح قائدا لمعبد "قمر تاج"؛ أين يتم تكوين وتعليم السحرة الذين يحرصون قدس الأقداس الثلاثة التي تحمي العالم من البعد البعد المظلم/ الإله، تتصف بالحكمة، الهدوء، الثبات الانفعالي، العطف، الجدية ، الحزم والصرامة ، أما دورها فيتمثل في تعليم طقوس السحر، ومواجهة أتباع الإله وأفعالهم الشريرة على الأرض، قائد هؤلاء الأتباع الذي يطلق عليه اسم كايسيليوس يصفها بالكاذبة والمنافقة لأنها تستقطب قوى من البعد المظلم/ الإله لتبقى على قيد الحياة؛ يحرص صناع الفيلم على إحاطة هذه الشخصية بكثير من الغموض لتصبح محل العديد من الأسئلة.

3. المعلم موردو:

المعلم موردو (Master Mordo)؛ الدور الذي يؤديه الممثل البريطاني Chiwetel Ejiofor، يرشد المعلم موردو الدكتور سترينج إلى معبد "قمر تاج" كما يساهم في تعليمه الطقوس السحرية وأساليب القتال، يظهر موردو مرافقا للدكتور سترينج في قتال أتباع الإله المتزمتين، كما يظهر شخصا معتدلا في توجهاته غير مغامر ومتردد في استخدامه للطقوس السحرية خوفا من التأثير على قوانين الطبيعة (كالزمن) يصفه الدكتور سترينج، الذي يعاكسه تماما من حيث المغامرة والاندفاع، في المشهد التاسع والثلاثون بأنه "فاقد للخيال" بسبب هذا التردد، كما تصفه المعلمة الكبيرة في المشهد الثاني والأربعون بأن روحه قد باتت "قاسية وجامدة" حيث يصبح أكثر قلقا من مسألة انضمامه للسحرة ومعبد "قمر تاج" بعد معرفته بأمر استقطاب المعلمة الكبيرة للطاقة من البعد المظلم واستمرار الدكتور سترينج في العبث بقوانين الطبيعة بفعل السحر

الذي يقوم به لوقف سيطرة البعد المظلم/ الإله على الأرض، لينتهي به الأمر منسحبا من "قمر تاج" بسبب التجاوزات التي حدثت.

4. كايسيليوس:

كايسيليوس (Kaecilius)؛ الدور الذي يؤديه الممثل الدانماركي Mads Mikkelsen، حيث يمثل قائد الزيلوت (zealots) التي تعني جماعة المتزمتين/ المتعصبين/ المتشددين، يتصف كايسيليوس وأتباعه بالتعصب المشتق من اسمهم وهو تعصب للكيان المظلم/ الإله الذي يسعون لفرض سيطرته على البشرية وتمكينه من العالم بحجة الحياة الأبدية التي يمنحها، يظهر المتزمتون قتلة مجرمون؛ فقد قتل كايسيليوس في بداية الفيلم أمين مكتبة معبد "قمر تاج" للاستيلاء على طقوس التواصل مع البعد المظلم/ الإله في كتاب الزمن كما قام بقتل المعلمة الكبيرة وحارس قدس أقداس نيويورك، فضلا عن سعيه الدائم هو وأتباعه لقتل الدكتور ستريتج.

الزيلوت (zealots)؛ هم في الأصل من حراس الهيكل، يمثلون حركة دينية من بضعة آلاف فرد تميزت بمعارضتها الشديدة للاحتلال الروماني لإقليم يهوذا[1]، ومشاركتها المباشرة في الثورة اليهودية الأولى والثانية، فإن اليهودية شهدت في الفترة نفسها[2] نشأة حركة السيكاري؛ وهي حركة راديكالية وسرية أسسها يهوذا الجليلي (Judas Le Jaliléen) والتي أفتت، انطلاقا من نصوص دينية معينة، بضرورة مقاومة الاحتلال الروماني، واشتهرت باستعمالها لسكين أو خنجر يُعرف باسم (Sica). يقول المؤرخ اليهودي الروماني، يوسفوس فلافيوس، بخصوص هذه الحركة ما يلي: "وكان منهم قوم يحملون سكاكين صغيرة ذات حدين[3] يخفونها في ثيابهم، ومن أراد منهم أن يقتل رجلا كان يعطي بعض أولئك الأشرار شيئا ويسأل أن يقتله فيمضي ذلك الشرير ويمشي إلى جانبه بين الناس ثم يضربه بالسكين في بعض مقاتله فيسقط ميتا، ويختلط القاتل بالناس فلا يُعرف".[4]

---

[1]– مقاطعة رومانية/ كنعان القديمة.

[2]– وقد ورد أيضا في بعض المصادر أن حركة السيكاري هي ذاتها الزيلوت أو انشقت منها.

[3]– في فيلم Doctor strange؛ كايسيليوس وأتباعه يقاتلون بسيوف ذات حدين.

[4]– سعيد كفايتي: **حرب السكاكين؛ ابتكار فلسطيني أو أسلوب يهودي قديم**، www.hespress.com، تاريخ التصفح: 03/ 07/ 2019.

ويرد في العديد من المصادر اليهودية والمسيحية أن أتباع النبي عيسى كانوا من الزيلوت، حيث جاء في موقع "**تالكا**" المختص في تراث الكنيسة القبطية الأرثوذكسية أن:" السيد المسيح اختار ضمن تلاميذه الاثنى عشر: سمعان الذي يُدعى الغيور وسمعان الغيور، فهو من الغيورين[1]، وقال البعض أن السيد المسيح كان يميل لحزب الغيورين وقد اتخذ تلاميذه الاثنى عشر منهم، وهذا قول مردود عليه، لأن "محبة الأعداء" رسالة تميَّز بها السيد المسيح والمسيحية، بينما لم يتنازل حزب الغيورين عن المقاومة المسلحة والاغتيالات، ولا بد أن سمعان الغيور قد تغير سلوكه تمامًا كتلميذ للمسيح، ولم يكن التلاميذ الاثنا عشر جميعهم من الغيورين، فقد كان متى عشارًا يعمل لحساب الحكم الروماني، وبطرس الرسول يوصي بالخضوع للملك وكذلك بولس الرسول".[2]

ويرى **توم روجرز** أن: "لقد جاء ذكر الأتباع المقربين للمسيح الذين كانوا من فصائل الزيلوت بشكل كبير في إنجيل بطرس، والأكثر إثارة للاهتمام هو يهوذا الجليلي[3] الذي يُصور على أنه ابن سيمون، ليظهر فيما بعد اسم يهوذا الإسخريوطي في الأناجيل السينوبتية[4]؛ ومن الواضح أن الاسم تحريف يوناني للاسم الآرمي. حيث قامت الكنيسة بمحاولة إبعاد يسوع عن المتعصبين (الزيلوت) خلال التنقيح والرقابة على الإنجيل المسيحي الذي جاء خلال العقود التالية للثورة اليهودية ضد روما. وجد قادة الكنيسة أنه من الضروري جعل يسوع يبدو مؤيدًا للرومان وأن يلوم اليهود على صلبه.[5]

تم إخفاء الطبيعة القتالية ليسوع بعناية ولكن لم يتم إخفاؤها بالكامل من قبل مراقبي الكنيسة الذين قاموا بتنقيح العهد الجديد في أوائل القرن الأول وما بعده، هناك العديد من الإشارات التي تركت دليلا قاطعا بأن يسوع لم يكن حمل الله الوديع الذي تم تصويره في الأناجيل، ولكنه انفصالي متشدد مكرس لطرد الرومان

---

[1]– الغيورين أحد الأسماء التي كانت تطلق على الزيلوت؛ بمعنى غيرتهم على القدس وعقيدتهم اليهودية ورغبتهم في تحريرها من الاستعمار الوثني الروماني.

[2]–حلمي القمص يعقوب: **مدارس النقد والتشكيك والرد عليها (العهد الجديد من الكتاب المقدس)**، المكتبة القبطية الأرثوذوكسية: www.st-takla.org، تاريخ التصفح: 03/ 07/ 2019.

[3]– مؤسس حركة السيكاري التابعة أو المنبعثة من طائفة الزيلوت.

[4]– الأناجيل السينوبتية أوالأناجيل الإيزائية: هي الأناجيل القانونية الثلاثة الأولى **متى ومرقس ولوقا**. سميت كذلك لأنه يمكن وضعها إزاء بعضها البعض فهي متآلفة أو متشابهة حيث تخبر نفس القصص عن يسوع وتتبع ترتيب الأحداث نفسه عامة، أنظر الأناجيل السينوبتية، www.marefa.org ، تاريخ التصفح: 03/ 07/ 2019.

[5] – Tom Rogers: **The Gospel of Peter: from Jesus the Zealot to Jesus Christ**, www.eclectica.org , Seen the : 02/ 07/ 2019.

وتثبيت نفسه كملك لإسرائيل، هناك تجاهل متعمد لهذه الحقيقة الواضحة المتمثلة في أن يهوذا وسيمون بطرس كانا من المتعصبين وأن يسوع أخبر أتباعه أنه لم يأت ليحقق السلام بل السيف؛ حيث جاء في إنجيل متى قوله: «لاَ تَظُنُّوا أَنِّي جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا عَلَى الأَرْضِ. مَا جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا بَلْ سَيْفًا»[1].

يتجه فيلم Doctor Strange لتأييد هذا الطرح، فالجماعة التي يُطرح عليها اسم الزيلوت (Zealots) تحيل رمزيا إلى أتباع المسيح الاثنا عشر (12) الذين يطلق عليهم اسم الحواريين، ففي بداية الفيلم يظهر أن عددهم اثنا عشر؛ كايسيليوس وأتباعه، كما يظهر وهو يمارس طقوسا سحرية رفقة البعض منهم في كنسية في إشارة واضحة إلى الديانة المسيحية وإلى التعصب للإله والتشدد الديني الذي ينجم عنه؛ على اعتبار أن مصطلح الزيلوت يعني التشدد والتعصب، وهو ما ينعكس على السلوك العنيف والدموي من خلال الاعتداءات والقتل الذي يتعمده كايسيليوس وأتباعه في سبيل التقرب من الإله وتحقيق رغباته.

لقطة توضح جماعة الزيلوت؛ كايسيليوس وأتباعه وعددهم اثنا عشر.

[1]- Tom Rogers, Ibid.

لقطة تبرز كايسيليوس وبعض من أتباعه يمارسون طقوس التواصل مع الإله من الكنيسة.

لقطة توضح الزيلوت في الكنيسة أين يظهر رمز الصليب بشكل واضح على الحائط.

من خلال الاعتماد الرمزي على طائفة الزيلوت في الفيلم، يتجه صناع العمل إلى معتقد يهودي آخر في نزوع رمزي إلى قصة تيه اليهود في صحراء مصر أربعين عاماً، فعند دخول الدكتور سترينج إلى قدس أقداس نيويورك يجد ثلاثة بوابات زمنية تؤدي إلى أماكن وأزمنة مختلفة؛ على اعتبار أن الفيلم يطرح فكرة التحكم في الزمن بإعادته إلى الماضي أو المستقبل، عند وقوفه أمام أحد البوابات يقوم بفتحها ليتأمل مشهد البحر الذي كان هائجا في إحالة واضحة لحادثة شق البحر وعبور النبي موسى وبنو إسرائيل ونجاتهم ليقوم بعد ذلك بتدوير زر البوابة ليمضي بالزمن إلى الأمام حيث يحول المكان إلى صحراء قاحلة وخلال صراع الدكتور سترينج مع أتباع كايسيليوس يقوم برمي أحدهم عبر هذه البوابة ثم تغيير المكان ليبقى تائها في الصحراء. يعكس هذا الطرح رفضا مُبطنا لإتباع بعض اليهود للمسيح والديانة الإلهية التي جاء بها؛ الإله القاسي الذي تسبب في ضياعهم في الصحراء ومعاناتهم طيلة الأربعين سنة من التيه.

لقطة تبرز الدكتور ستريتج يتأمل الصحراء من بوابة الزمن.

لقطة توضح أحد أعضاء الزيلوت/ المتزمتين تائهة في الصحراء.

5. دورمامو:

دورمامو (Dormammu) شخصية رمزية خيالية؛ كيان فائق القوة يقع خارج الزمان وأقدم منه، يتسبب في انقسام البشر إلى جماعتين/ جبهتين متصارعتين الأتباع والحُماة، يسعى أتباعه إلى تسليم العالم له من أجل نيل الحياة الأبدية في حين يسعى الحُماة إلى الدفاع عن العالم وحمايته منه لأن عالمه خراب وشقاء، يتصف عند الأتباع بصفات خيرة ايجابية، كالعظمة والجمال كما يبررون ولاءهم له في أنه الواحد سبب الوجود والمنقذ ومانح الحياة الأبدية، أما الحُماة فيطلقون عليه اسم البعد المظلم (إلى جانب دورمامو) فيصفونه بصفات شريرة سلبية؛ فهو حقود، جائع، خطير، مدمر، مخادع، متعطش للسيطرة على العالم وبالأخص الأرض وسكانها. نورد هنا مقاطع من وصف الأتباع والحماة لدورمامو:

أ. وصف الأتباع:

- **كايسيليوس:** "إنه البداية والنهاية، الكثير يصبح القليل، ليصبح الواحد أخبرني سيد الدكتور أنت عالم أنت تفهم قوانين الطبيعة كل شيء يكبر في السن كل شيء يموت، في النهاية شمسنا ستنطفئ وكوننا سيصبح جليدا ويفنى ولكن البعد المظلم إنه مكان خارج حدود الزمن، هذا العالم ليس مضطرا للموت دكتور هذا العالم يمكنه أخذ مكانه الصحيح من بين عوالم أخرى كثيرة كجزء من الواحد؛ الواحد العظيم والجميل ويمكننا جميعا العيش للأبد."
- **كايسيليوس:** "نحن لا نسعى لحكم هذا العالم بل نسعى لإنقاذه لنسلمه إلى دورمامو الذي هو مقصد كل تطور وسبب كل الوجود.".
- **كايسيليوس:** "لأن ما بحوزة المعلمة الكبيرة دورمامو يعطيه بلا ثمن؛ الحياة الأبدية إنه ليس مدمر العوالم يا دكتور بل منقذ العوالم."

ب. وصف الحماة:

- **المعلمة الكبيرة:** "هذا الكون هو الوحيد الذي يعتبر عدد لا نهائي عوالم بلا نهاية، بعضها خيرة ومانحة للحياة وأخرى مليئة بالحقد والجوع أماكن مظلمة حيث القوى أقدم من زمن الكذب الجوع الشديد والانتظار."
- **وانغ:** "دورمامو يسكن في البعد المظلم، خارج الزمان إنه الغازي الكوني مدمر العوالم كائن بقوة لا نهائية وبجوع لا نهاية له، في مسعى ليغزو الكون بأكمله ويجلب كل العوالم إلى بعده الظلامي وتعطشه إلى الأرض أكثر من أي شيء آخر."
- "المعلمة الكبيرة: "دورمامو يقوم بخداعك؛ لا تملك أي فكرة عما هو عليه في الحقيقة، حياته الأبدية ليست نعيما بل شقاء."
- **المعلم موردو:** " البعد الداكن متغير خطير"

على الرغم من أن الفيلم خيالي فانتازي من عالم أفلام مارفل للأبطال الخارقين؛ حيث لا يتم بأي شكل من الأشكال ذكر الإله أو الدين إلا أنه يتضح بجلاء من خلال ما تناولناه بخصوص جماعة المتزمتين (Zealots) والصفات التي يطلقونها على "دورمامو" وأحداث الفيلم أن هذا الأخير يمثل الإله؛ فهو الواحد الذي يقع خارج الزمن،البداية والنهاية، سبب الوجود كله، المنقذ ومانح الحياة الأبدية؛ إنها صفات لا تنطبق إلا على الإله بشكل مطلق ومحسوم، يتأكد ذلك في قول كايسيليوس (قائد الأتباع) للدكتور ستريتج في

المشهد السابع والثلاثون: "إنه **البداية والنهاية**، الكثير يصبح القليل، ليصبح **الواحد** أخبرني سيد الدكتور أنت عالم أنت تفهم قوانين الطبيعة كل شيء يكبر في السن كل شيء يموت، في النهاية شمسنا ستنطفئ وكوننا سيصبح جليدا ويفنى ولكن البعد المظلم إنه مكان **خارج حدود الزمن**، هذا العالم ليس مضطرا للموت دكتور هذا العالم يمكنه أخذ مكانه الصحيح من بين عوالم أخرى كثيرة **كجزء من الواحد**؛ **الواحد العظيم والجميل** ويمكننا جميعا العيش للأبد."

يتضح أكثر التوجه الإنجيلي لكلام كايسيليوس وهو يدعو بشكل صريح وواضح للإله في قوله: "الكثير يصبح القليل، ليصبح **الواحد**" (the many becoming the few becoming the one)، حيث أن هذه الجملة مقتبسة من إنجيل "متى": "لأن كثيرين يُدعون وقليلين يُنتخبون"[1] ([2] many are called, but few are chosen)، إذ ذاك تصبح شخصية "دورمامو" إسقاطاً واضحا للإله، كما يتأكد أكثر أن الزيلوت/ المتزمتين (كايسيليوس وأتباعه) هم الحواريين الذي حرروا الأناجيل.

على مستوى الصورة؛ يُصور "دورمامو" وحشاً ضخماً بشعاً يطغى عليه اللون الأسود على الرغم من كايسيليوس يصفه بالجمال في أكثر من مشهد، صوته مخيف كما لا يتواني في تعذيب الدكتور سترينج بمختلف الوسائل والطرق، أما المكان الذي يتواجد فيه في السماء، فلا يختلف عنه كثيرا؛ فهو عالم مظلم يطغى عليه السواد كما أنه في غاية البشاعة والعبثية والعشوائية، كما تم تصميم/ تجسيد "دورمامو" بصفات جسدية آدمية واضحة؛ وجه كامل (عينين، فم) مع إظهار نصف جسده ويديه المماثلة تماما ليدي الإنسان.

لقطة توضح شكل "دورمامو" والبعد المظلم الذي يتواجد فيه.

[1] – إنجيل متى: الإصحاح رقم 22، الآية رقم 14.

[2] – يتضح الاقتباس أكثر في الآية باللغة الانجليزية حيث يضيع في الترجمة إلى اللغة العربية.

الجدول رقم (04): يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم Doctor Strange حسب عدد اللقطات.

القوى الفاعلة	عدد لقطات الظهور
الدكتور سترينج	420 لقطة
المعلمة الكبيرة	145 لقطة
المعلم موردو	101 لقطة
كايسيليوس	70 لقطة
دورمامو	25 لقطة
الشخصيات الأخرى	180لقطة

ثانيا: البنية الحجاجية لفيلم Doctor Strange:

لا ينزع فيلم Doctor Strange ليكون فيلما حِجاجيا فلا حجاج في الخيال؛ لأن هذا الأخير يعتمد على السرد، إلا أن الكشف عن دلالات الخطاب وإحالاته من خلال تفكيك أطروحة الفيلم وأبعاد القوى الفاعلة فيه يبين أنه يُضمر حجتين للدفاع عن أطروحة الإله الشرير، القاسي والمؤذي:

1. **حجة منطقية سببية:** مفادها أن الأديان مصدر الصراع بين البشر وأن أتباع الرسل والأنبياء المتشددين والمتعصبين للإله يفرضون دينه بالسيف والعنف وسفك الدماء على غرار ما يفعله الزيلوت (Zealots) كما تم توضيحه عند تحليلنا للقوى الفاعلة أعلاه، تتجه هذه الحجة أيضا لإثبات الطابع الدموي للإله وهو ما ينعكس على أتباعه الذين ينتهجون نهجه في قول الدكتور سترينج لكايسيليوس في المشهد السابع والثلاثون: " أنظر إلى وجهك؛**لقد جعلك دورمامو قاتلا**، كيف يمكن أن تكون مملكته."
2. **حجة عاطفية:** تظهر ثنائية الألم والمعاناة من جديد في نزوع واضح نحو التجسيد من خلال مشهد صراع/موجهة الدكتور سترينج لدورمامو/ الإله؛ هذا الأخير الذي يتسبب بشكل متكرر ولانهائي في عذاب الإنسان، يتضح ذلك في المشهد السادس والأربعون (مشهد الصراع) عندما يقول دورمامو للكتور سترينج في حوارهما تباعا: "**جئت لتموت**" ، "**إذن ستظل تموت إلى الأبد**"، "**ولكنك ستعاني**"، "**لن تنتصر أبدا**" ليرد الدكتور سترينج عن ذلك بقوله " **المعاناة صديق قديم**" مؤكدا أن الألم والمعاناة

اللذين يسببهما الإله يرافقان الإنسان بشكل دائم ومستمر لذلك تصفه المعلمة الكبيرة بالحقد أثناء كشفها لحقيقة البعد المظلم/ الإله للدكتور سترينج.

المبحث الثالث: سياق الخطاب:

يعتبر فيلم Doctor Strange متعدد السياقات الدينية، الميثولوجية والأيديولوجية بحيث لا يتوقف عن الاقتباس من الإنجيل والميثولوجيا الدينية على غرار البوذية والنوردية إلى جانب الكبالا أو الصوفية اليهودية، إلا أن هذه الاقتباسات تأتي بشكل ضمني شديد التبطين والإضمار عكس الأيديولوجيا الماسونية/الشيطانية ورموزها المعروفة التي تظهر في الفيلم بشكل صريح وعلني. إن هذه الاقتباسات المرجعية التي يقوم عليها الخطاب الديني في الفيلم تبحث عن إثبات الثنوية الإلهية (المذهب الثنوي) وبأن إله الأديان سيء شرير في مقابل الإله الخيّر؛ وهو ما يشكل المسكوت عنه في الفيلم (le non dit) الذي يشار إليه وفقا لإحالات رمزية ضمن السياقات المذكورة أعلاه والتي سنفصلها فيما يأتي:

أولا: فيلم الدكتور سترينج؛ مزيج ميثولوجي ديني:

يستند الفيلم على الميثولوجيا/الفلسفة البوذية بشكل كبير، بدءً من المكان الذي سافر إليه الدكتور سترينج؛ عاصمة نيبال كاتمناندو أين ولد بوذا، فضلا عن ظهور شخصية المعلمة الكبيرة حليقة الرأس حافية القدمين تماما كما يفعل الكهنة البوذيون، كما ظهرت أيضا خلال مواجهاتها لجماعة المتزمتين برداء بقبعة صفراء في محاكاة واضحة للكهنة البوذيين الذي عرفوا بأصحاب القبعات الصفراء.[1]

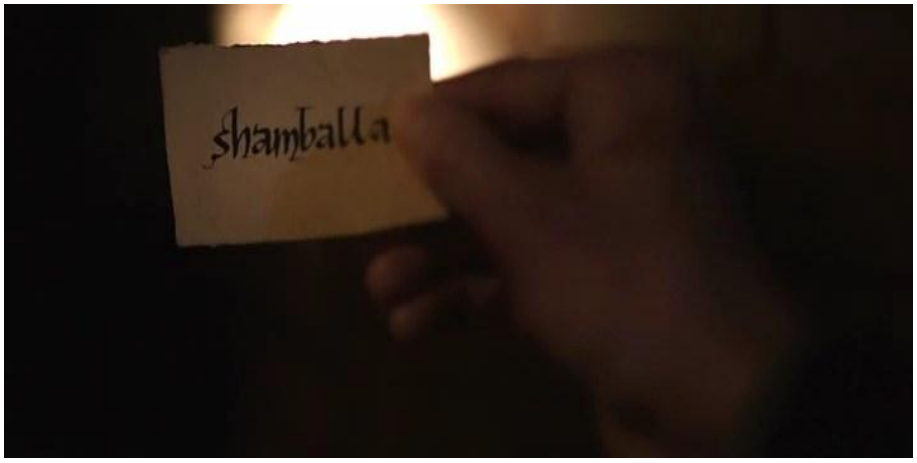
[1]– بعد عدَّة قرون انحسر المجال الرهبانيِّ في التبت مرَّة أخرى، وبدأ تسونغخابا (١٣٥٧ م – ١٤١٩ م) إصلاحًا تطوَّرَ إلى تقليد كادام أو غيلوغ جديد. وقد طلب من تلاميذه الرهبان أن يرتدوا قبَّعاتٍ صُفرًا، وفَسَّر ذلك بأنه سيكون علامةً مُبشِّرةً لهم ليكونوا قادرين على استرجاع مجالٍ أخلاقيٍّ صرفٍ إلى الأديرة في التبت، تمامًا كما فعل لومي في الأزمنة السابقة. وبهذه الطريقة أصبح تقليد الغيلوغ كذلك يُعرف بتقليد القُبَّعات الصُّفر. ألكسندر بيرزين: أصل القبعات الصفر، www.studybuddhism.com، تاريخ التصفح: 02/ 07/ 2019.

لقطة توضح المعلمة الكبيرة ترتدي الرداء الأصفر والقبعة خلال مواجهتها للمتزمتين.

كهنة بوذيون يرتدون الرداء والقبعة الصفراء.

يستمر الاعتماد على الميثولوجيا البوذية في الفيلم، فعند قبول الدكتور سترينج في معبد قمر تاج يرافقه المعلم موردو إلى غرفته حيث يمنحه ورقة صغيرة كُتِب عليها كلمة "شامبالا" (Shamballa)، وعندما يتساءل الدكتور سترينج عنها يخبره المعلم موردو بأنها الكلمة السرية لشبكة الإنترنت (wifi)، "شامبالا؛ كلمة سنسكريتية تعني "مكان السلام" أو "مكان الصمت" وهي جنة أسطورية ورد اسمها في نص الكلاتشاكرا تانترا وفقًا للأسطورة؛ شامبالا أرض لا يمكن أن يعيش فيها إلا القلب النقي حيث يسود الحب والحكمة وحيث يكون الناس محصنين ضد المعاناة أو العوز أو الشيخوخة".[1]

[1] – April Holloway : **Shambhala The Magic Kingdom**, www.ancient-origins.net, Seen the: 02/ 07/ 2019.



لقطة توضح كلمة "Shamballa" بيد الدكتور سترينج.

كما قال عنها "الدالاي لاما"[1]: "أن شامبالا ليس مكانا أو بلداً عاديا على الرغم من أن الأشخاص ذوي الانتماء الخاص يمكن العثور عليهم فعليًا في ارتباطهم الكرمي[2] ، إلا أنه ليس مكانًا ماديًا يمكننا أن نجد فيه بالفعل أرضًا نقية ، أرضًا نقية في عالم الإنسان. وما لم يكن لدى الشخص الجدارة والرابطة الكرمية الفعلية ، فلن يستطيع المرء بالفعل الوصول إلى هناك"[3].

لقد أتت فكرة جنة مملكة شامبالا (Shamballa) من أرض التبت في الصين والتي تتحدث عن مخلوقات مثالية أو شبه مثالية تعيش وتنير الدرب لتطور البشرية، حيث تذكر النصوص المقدسة القديمة عند شعب التبت أن هناك جنة روحية سرية عظيمة تدعي" مملكة شامبالا " مختفية وراء قمم الجبال الثلجية في

[1]–في البوذية؛ الروح لا تموت بل تحل في جسد آخر (الحلولية)، قال بوذا بأنه سيبقى خالدا في جسد الدالاي لاما الذي يحل فيه، وكلما مات حل في دالاي لاما آخر، آخر دالاي لاما هو الرابع عشر الذي مازال على قيد الحياة.

[2]– من كارما وتشير إلى البواعث الذهنية التي تقودنا للتصرف، التحدث، والتفكير بالطريقة التي نقوم بها. عاداتنا تمهد مسارات عصبية بأمخاخنا. إذًا فالكارما، عند استثارتها بالظروف الصحيحة، تجعلنا نُعيد أنماطنا السلوكية المعتادة، نحن نستطيع التنبؤ بما قد نختبره في المستقبل إستنادًا على سلوك الكارما السابق والحاضر الخاص بنا. على المدى البعيد، الأفعال البناءة تجلب النتائج السعيدة، بينما الأفعال الهدامة تجلب عواقب غير مرغوب بها. (ألكسندر بيرزين، مات ليندين: ماهي الكارما، www.studybuddhism.com)، تاريخ التصفح: 01/ 07/ 2019.

[3]– Shambhala The Magic Kingdom , International Kalachakra Network, www.kalachakranet.org, Seen the : 01/ 07/ 2019.

مكان ما شمالي التبت، حيث تحفظ " الكالاشاكرا " أو" عجلة الزمن"؛ أقدس التعاليم البوذية التي كتبها بوذا بطلب من ملك شامبالا سوشاندرا.[1]

بعد الملك سوتشاندرا بسبعة أجيالٍ من الملوك، وتحديدًا في عام 176 ق.م، جمع الملك مانجوشري ياشاس كل رجال الدين في مملكة شامبالا، خاصةً حكماء البراهمة ليعطيَهم تنبؤاتٍ وتحذيرًا؛ ففي خلال ثمانِ مئة عام في المستقبل، أي في عام 624 م، سيظهرُ دينٌ غير هندي في مكة؛ بسبب غياب الوحدة بين شعب البراهمة، والتراخي في اتباع وصايا الكتب الفيدية بطريقةٍ صائبةٍ. وسيقبل كثيرون هذا الدين في المستقبل البعيد، وذلك حينما يهدد قادته بالغزو. ولمنع هذا الخطر وحَّد مانجوشري ياشاس شعب شامبالا في "طبقة فاجرا" واحدة؛ بالإنعام عليهم بتمكين الكلاتشاكرا. وبفعله هذا أصبح الملكُ أول كالكي، أي أول مُوَحِّدُ الطبقةِ وعندئذٍ ألَّف "الكلاتشاكرا تانترا الموجزة"، وهي نسخة "الكلاتشاكرا تانترا" الموجودة حاليًّا[2].

تنبأ الكالكي الأول بأن أتباعَ الدين غير الهندي سوف يحكمون الهندَ يومًا ما، ومن عاصمتهم في دلهي سيحاول ملكُهم غزو شامبالا في عام 2424 م، وسوف يأتي عندئذٍ الكالكي الخامس والعشرون: راودرا تشاكرين من مملكة شامبالا، ويهزم غير الهنود في حربٍ عظيمةٍ، وسيحدد انتصارُه نهايةَ "الكاليوجا"؛ "عصر النزاعات"، الذي ستنحدر فيه ممارسةُ الدارما. وبعد ذلك سيأتي عصرٌ ذهبي جديد، تزدهرُ خلاله التعاليم، خاصةً تعاليم الكلاتشاكرا[3].

وقد ورد في الفقرة 154/1 من "الكالاتشاكرا تانترا" الموجزة ما يأتي: "آدم ونوح وإبراهيم، وخمسةٌ آخرون: موسى ويسوع والملتحفُ البياض ومحمد والمَهْدِيُّ، مع تاماس ينتمون إلى طائفة الأسورا–ناغا. والثامن سيكون الأعمى، والسابع سيأتي بشكل جلي إلى مدينة بغداد في أرض مكة، (المكان) في هذا العالم؛ حيث ستحل على قسمٍ من (طائفة) الأسورا هيئة مليتشات القوي عديم الرحمة.[4]

---

[1]–أسامة حامد مرعي: مملكة شامبالا، www.forsan.ahlamontada.com ، تاريخ التصفح: 01/ 07/ 2019.

[2]– ألكسندر بيرزين: الحروب المقدسة في البوذية والإسلام، www.studybuddhism.com. ، تاريخ التصفح: 01/ 07/ 2019.

[3]–المرجع السابق.

[4]– ألكسندر بيرزين: الأنبياء الغزاة غير الهنود في الكالاتشاكرا، www.studybuddhism.com، تاريخ التصفح: 01/ 07/ 2019.

وَفقًا للفقرة فإن الطبقة التي ينتمي إليها الأنبياء غير الهنود والغزاة هي طبقة أسورا–ناغا، وقد ترجم عدد من الباحثين الغربيين "أسورا إلى ضد الإله أو الغيور وناغا" إلى "أفاعٍ ملعونة". والأفاعي ترجمة لكلمة "لاغ–عغرو" وهي مرادف لكلمة "كلو" (بالسنسكريتية ناغا)، وقد يكون هناك عدد من الأسباب المحتملة لاستعمال مجموعتي أسورا وناغا، في إشارة إلى أنبياء الغزاة وأتباعهم. فالتوراة والإنجيل يصفان الله عادة بكونه إلهًا متشدِّدًا. وبسبب تشددهم يُطلِق أعضاء أسورا المعارك باستمرار لإلحاق الهزيمة بالآلهة. ولكن أعضاء أسورا يلقون الهزيمة على الدوام.[1]

رأى بادماني وبوتون في فقرة التانترا أنه يعني صورة العنصر الأولي لتطبيقات تاماس (الظلام ويرمز إلى الجهل والسلوك الهدام) بشكل عيني بالنسبة للأنبياء الخمسة الأخيرين. ومن هنا، فإن كونهم أنبياء "تاماس" الخمسة يمكنه أن يشير إليهم على أنهم يمثلون خمسة أوجه من الجهل والسلوك الهدَّام، ويفسر كايدرابجي فقرة التانترا على أنها تعني أن صورة العنصر في تاماس تطابق الأنبياء الثمانية جميعًا.[2]

تتضحُ حاجة لبحث تاريخي معمق بشأن نبوءة الكالاتشاكرا تانترا المتعلقة بالأنبياء الغزاة وكذلك مسألة مملكة الشامبالا التي تبقى مجرد مكان أسطوري خيالي،خصوصا وأن جميع المراجع المتوفرة بشأن التعاليم البوذية المقدسة (الكالاتشاكرا) غربية وأكثرها انجليزية مما يعمق النزعة الغربية فيما يصلنا بشأن المسألة البوذية الثرية والمعقدة، إننا لا ندعي هنا قيامنا ببحث ديني أو تاريخي ولكننا نبحث في السياقات التي يحيل عليها الفيلم الذي نقوم بتحليليه ومصادر الخطاب الديني الذي يطرحه.

تتضح أيضا نقاط التشابه الكثيرة بين أسطورة الشامبالا وتعاليم الكالاتشاكرا تانترا وفيلم Doctor Strange، فحسب الفقرة التي تناولناها من الكالاتشكرا التي ورد فيها ذكر أنبياء الديانات الإبراهيمية/ التوحيدية يوصف الإله بالقوي عديم الرحمة وبأنه أتباعه الأنبياء من التاماس/ الظلام يسيطر عليهم الجهل والسلوك الهدام/ المدمر وهو ذات السياق الذي ينخرط فيه الفيلم؛ فدورمامو/ الإله هو البعد المظلم/ التاماس كما أن أتباعه من الأنبياء يسيطر عليهم الجهل والسلوك الهدام؛ هذا الأخير الذي ينعكس في سعيهم المتواصل لتهديم الأقداس الثلاثة (لندن، نيويورك وكونغ كونغ)، تمتد فكرة الهدم أكثر لتصبح تدمير الأرض وتسليمها وسكانها للبعد المظلم/ دورمامو.

[1]– ألكسندر بيرزين: الحروب المقدسة في البوذية والإسلام، مرجع سابق.

[2]– المرجع السابق.

في ذات السياق، يتجه فيلم Doctor Strange إلى تجسيد النبوءة البوذية الواردة في كالاتشاكرا تانترا المتعلقة قدوم الكالكي الخامس والعشرين رودرا تشاكرين وانتصاره على الأنبياء الغزاة/ طائفة الأسورا–ناغا أتباع القوي عديم الرحمة، تماما مثلما انتصر الدكتور سترينج على جماعة الزيلوت/ المتزمتين أتباع البعد المظلم/دورمامو، في نزوع توراتي وانحراف على الرواية البوذية عندما يواجه الدكتور سترينج دومامو/ الإله ويتغلب عليه تجسيدا للأسطورة التوراتية القائلة بمصارعة النبي يعقوب للإله والتغلب عليه مثلما أوردناه في تحليلنا للقوى الفاعلة في الفيلم.

لا يرد في البوذية مفهوم "السحر"؛ فهي عقيدة تقوم على التأمل الذهني، وعلى الرغم من النزعة البوذية في فيلم Doctor Strange كما أوضحنا أعلاه، إلا أن السحر يظهر كمفهوم أساسي في الفيلم، فالمعلمة الكبيرة تسمى بالساحرة العظمى/العليا والمعلمون سحرة والكتب التي يتعلمون منها كتب سحر، كما أن الصراع بين السحرة وجماعة المتزمتين يقوم على استحضار الأسلحة بطرق سحرية، وحتى انتصار الدكتور سترنيج على دورمامو/ الإله في نهاية الفيلم كان وفقا لقدرات خارقة مردها السحر.

يتم التعاطي مع مفهوم السحر في الفيلم كمعرفة عُليا؛ تقع ضمن المعرفة الروحية وأن المعارف المرتبطة بالعالم المادي لا تمثل سوى جزءً ضئيلا من المعرفة لذلك تقول المعلمة الكبيرة للدكتور سترينج في المشهد الثالث والعشرون: "أنت رجل ينظر إلى **العالم من ثقب الباب**، محاولا طيلة حياتك أن توسع ذلك الثقب **لرؤية الكثير ومعرفة المزيد** والآن عند سماع أنه لا يمكنك توسيعه بالطرق التي لا يمكنك تصورها ترفض الإمكانية"، ترتبط هذه المعرفة العليا أيضا بالطاقة ويطلق عليها اسم الفنون الغامضة.

لقد مكن هذا السحر الدكتور سترينج من التحكم في الإله عن طريق احتجازه في حلقة زمنية لانهائية وجعله يخضع لرغبته في الانسحاب من الأرض وبالتالي الانتصار عليه، إن الاعتماد على مفهوم السحر لتحقيق هذه الأطروحة وإضفاء بعد انجازي عليها يأخذنا من النبوءة البوذية التي قمنا بتفكيكها وكشف علاقتها بمحتوى الفيلم إلى مفهوم "الكبالا"؛ الذي يحيلنا على مذهب يهودي باطني (الصوفية اليهودية).

ونجد أثر هذا المذهب في بعض أشكال التصوف الفلسفي داخل أديان عدة بما فيها الإسلام، لكنه في "الكابالا" يبلغ أقصى درجات التطرف حتى يصبح ضربا من محاولات التدخل في الإرادة الإلهية، أملا في أن يتمكن اليهودي المتصوف من التحكم في الكون من خلال الاندماج بالإله وفهم آلية عمل الكون وسر الخليقة، وهذا ما يؤكده الفليسوف اليهودي **باروخ إسبينوزا** الذي تأثر بالصوفية الحلولية واعتبر أن حلول

الإله في المادة يسمح للطبيعة بأن تصبح هي الإله، وأن الصوفي صاحب العرفان يصبح قادراً على **التحكم في الإله والطبيعة والكون**[1].

يقول باحثون متخصصون في الغوص بأسرار "الكابالا" إن هناك جزءا خفيا وراء ما يعلنه حكماؤها من الاندماج بالإله، فالحقيقة هي أن فكرة الاتحاد بالإله تطورت إلى الاتحاد بالشيطان نفسه عبر السحر، وذلك بعد أن تداخلت العقيدة اليهودية الحلولية بالأفكار الثنوية (ثنائية الإله)، فنتجت فكرة تأليه إبليس كإله أرضي مقابل للإله السماوي، ومن ثم فإن إبليس وشياطينه يقدمون لهم عبر طقوس السحر،من باب التضليل، من الخدمات والقدرات الخارقة ما يكفي للاعتقاد بألوهيته، لكن هذه الأسرار لا تُكشف إلا لمن يرتقي إلى أعلى الدرجات كما هو حال الجمعيات السرية التي تستمد بناءها الفكري من الكبالا، ومن يتعمق فيها سيجد أنهم يعتبرونها منحة من إبليس نفسه لمنافسة الخالق.[2] وهو ما يتأكد في النزعة الشيطانية للفيلم التي سنناقشها في العنصر الموالي.

ثانيا: من النزعة الباطنية إلى النزعة الشيطانية:

يطرح الفيلم نظرية العوالم المتعددة/ الكون المتعدد (multiverse)؛ التي تنقسم إلى عوالم خيرة مانحة للحياة وأخرى شريرة مليئة بالحقد والجوع وبالتالي سالبة للحياة، وهو ما توضحه المعلمة الكبيرة للدكتور سترينج في قولها في المشهد الثالث والعشرون: " هذا الكون هو الوحيد الذي يعتبر عدد لا نهائي **عوالم بلا نهاية، بعضها خيرة ومانحة للحياة وأخرى مليئة بالحقد والجوع** أماكن مظلمة حيث القوى أقدم من زمن الكذب الجوع الشديد والانتظار من أنت في هذا **الكون المتعدد** يا سيد سترينج".

إذ ذاك يصبح معيار الخير والشر حسب هذا الطرح في منح الحياة مقابل سلبها؛ الحياة مقابل الموت، وعلى الرغم من أن التهديدات تأتي من عوالم/ أبعاد متعددة حسب هذا الطرح، إلا أن الفيلم يتعامل مع بعد واحد؛ البعد المظلم/ دورمامو الذي أثبتنا في تحليلنا بأنه يرمز للإله الشرير في مقابل بعد مضيء مسكوت عنه؛ هو الشيطان الذي يصبح الإله الخيِّر المانح للحياة من خلال المعرفة العليا/ السحر، تتم الإحالة لهذا الطرح المسكوت عنه عبر مستويين في الفيلم؛ مستوى الإيحاء اللغوي ومستوى الإيحاء الرمزي/ البصري نفصلهما فيما يأتي:

[1]– أحمد الدعشوش: **القابالاه**، موقع السبيل، www.al-sabeel.net ، تاريخ التصفح: 04/ 07/ 2019.

[2]– المرجع السابق.

1. المستوى الإيحاء اللغوي:

يُلمح الفيلم إلى تأليه الشيطان وإتِّباعِه كقوة خيرة مانحة للمعرفة في أكثر من مشهد في الفيلم؛ ففي المشهد الرابع والثلاثون يصف المعلم موردو "كايسيليوس": "بأنه قد أغوته **العقيدة الخاطئة**"، إذ ذاك يلمح هذا القول إلى عقيدة صحيحة مقابل العقيدة الخاطئة، وبما أن "كايسيليوس" وجماعة المتزمتين تمثيل للأنبياء على المستويين الضيق والواسع؛ ففي المستوى الأول؛ هم الحواريون الاثنا عشر الذين يمارسون طقوس التواصل مع دروماموالإله من الكنيسة، وفي المستوى الثاني هم جميع أنبياء الديانة الإبراهيمية التوحيدية مثلما تحيل إليه التعاليم البوذية، فإن الاعتقاد بإله الديانات التوحيدية الإبراهيمية عقيدة خاطئة، يتأكد هذا الطرح من خلال قول المعلم موردو تباعاً للدكتور سترينج في المشهد السادس والثلاثون: "نحن لسنا أنبياء"، لأن الأنبياء يرسلهم الله حسب الشريعة التوحيدية.

في المشهد الثلاثون من الفيلم تقول المعلمة الكبيرة للدكتور سترينج: "لا يمكنك إجبار نهر على الخضوع عليك أن **تستسلم** لتياره وتستخدم قواه بنفسك، ليس كل شيء معقول، ليس كل شيء مضطر ليكون كذلك فكرك نقلك بعيدا في الحياة ولكن لن يأخذك أبعد من ذلك **استسلم** ستيفن"، يستخدم مصطلح الاستسلام (surrender) الذي يعني أيضا الخضوع مرتين (والتكرار يعني التأكيد) ، هناك تلميح للخضوع لكيان ما لاستخدام قوته؛ تشبهه المعلمة الكبيرة بالنهر لكن يظل التكتم عنه مستمرا في مقابل الإيحاء والتلميح للشيطان.

في المشهد الثامن والعشرون؛ يعيد الدكتور سترينج مجموعة من الكتب إلى مكتبة "قمر تاج" بعدما فرغ من قراءتها، الكتب حملت العناوين التالية: "كتاب الشمس الخفية، النوفا الملكية، المخطوطات ذات القوة المطلقة، مفتاح سليمان"؛ وهي كتب حقيقية في السحر والتنجيم والتواصل مع الجن والشياطين، في إحالة قصدية إلى أن المعارف التي يمنحها الشيطان عبر الطقوس السحرية تمكن من معرفة الحقيقة فضلا عن الحصول على قوى خارقة تمكنه من التحكم في الإله والطبيعة.

في المشهد الثالث والأربعون من الفيلم؛ تقول الدكتورة كريستين للدكتور سترينج: "هناك طرق أخرى لإنقاذ حياة الناس؛ **الطريق الأصعب**." تُبدي الدكتورة كريستين اعتقادا واضحا بالإله، ففي كل مرة كانت توضع في موقف صعب في الفيلم كانت تردد اسمه بشكل متكرر (يا إلهي)، يؤكد ذلك توجهها الإنجيلي من خلال قولها "**الطريق الأصعب**"، وهي الجملة التي وردت في إنجيل متى: "ما أضيق الباب وأكرب الطريق

الأصعب الذي يؤدي إلى الحياة، وقليلون هم الذين يجدونه."[1]، تقصد الدكتورة كريستين بقولها: " هناك طرق أخرى لإنقاذ حياة الناس؛ **الطريق الأصعب.**" أنه يمكن أن ننقذ حياة الناس بحثهم على الإيمان بالله والتمسك به، لكن الدكتور سترينج يرفض جملة "**الطريق الأصعب**" والتي يقصد بها الطريق إلى الله، ليرد عليها في ذات المشهد: "الطريق الأغرب" في إيحاء واضح لطريق الشيطان.

في المشهد السادس والأربعون من الفيلم؛ يقول الدكتور سترينج لدورمامو/ الإله أثناء مواجهته له: "مثلما منحت كايسيليوس قوى من بعدك **أحضرت كذلك قواي من بعدي.**" ولأن الفيلم يتخذ توجها سلبيا حيال دورمامو/البعد المظلم باعتباره قوة سيئة شريرة تسعى لتدمير الأرض والسيطرة عليها، يتم التلميح لبعد آخر أحضر منه الدكتور سترينج قواه، ومصطلح "أحضرت"[2] في اللغة العربية يحيل على الاستحضار الشيطاني أو الاستعانة بالشيطان.

2. مستوى الإيحاء الرمزي/ الأيقوني:

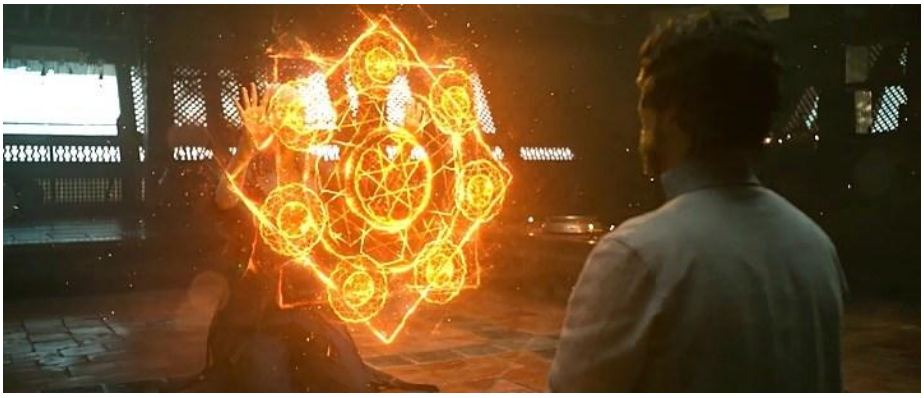
إن ما يخفيه/ المستوى الإيحائي، الذي يبطن النزعة الشيطانية لفيلم Doctor Strange يظهره/ يكشفه المستوى الرمزي بجلاء وهو ما يرفع الشك إزاء تلميحات المستوى اللغوي، فقد تم استخدام عدد من الرموز التي تحيل مباشرة للشيطان،كرمز النجمة الخماسية، رمز العين التي اصطلح عليها "عين أوغاموتو؛ والتي تحيل إلى العين الثالثة أو عين الشيطان التي تعرف كل شيء، ورمز اليد ذات الإصبعين وهي تحية شيطانية تحيل إلى قرني الشيطان؛ حيث استخدم الدكتور سترينج هذا الرمز بيديه أثناء مواجهته لدورمامو/الإله، يتجسد الشيطان بشكل صريح وكامل في العصا التي حملها "وانغ" أمين المكتبة خلال مواجهته لجماعة كايسيليوس (المتزمتين)؛ وهي العصا السوداء يتجسد على حافتيها رأس أسود بقرنين بارزين.

استخدم أيضا رمز النور/ الضياء عند موت المعلمة الكبيرة حيث احتوى المشهد على إضاءة مرتفعة إلى جانب انتشار ضوء كثيف في السماء، الضوء معاكس للظلام و بما أن البعد المظلم هو المكان الذي يتواجد فيه دورمامو/ إله الشر فإن البعد المضيء هو المكان الذي يتواجد فيه إله الخير، الضوء/ النور رمز شيطاني في العقيدة الشيطانية نسبة إلى لوسيفر (Lucifer)؛ الذي يعني "حامل الضياء" أو "نجم الصباح"،

[1]– إنجيل متى، الإصحاح رقم، الآية 14.

[2]– في السيناريو الأصلي للفيلم باللغة الانجليزية تستخدم جملة: "I brought "، وهو الفعل to bring مصرف في الماضي والذي يعني أحضر.

الضياء/ النور رمز للمعرفة ومنه جاء مصطلح المتنورين والمستنيرين، الضياء أيضا ينبعث من النار لأن الشيطان مخلوق ناري؛ لذلك نجد أغلب الطقوس السحرية والأشكال الناجمة عنها في الفيلم تأخذ لون النار. في العقيدة الشيطانية لا يصبح اسم الشيطان شيطاناً على اعتبار انه رمز للشر، يصبح اسمه لوسيفر/ حامل الضياء؛ يملك معرفة مطلقة وهو ما يجعله إلهاً يحظى بالعبودية والتبعية.



لقطة توضح الرمز الشيطاني/ النجمة الخماسية أثناء أداء المعلمة الكبيرة لطقوس سحرية.

لقطة للدكتور سترينج يستخدم عين أغاموتو/ رمز عين الشيطان الذي يعرف كل شيء.

لقطة توضح الدكتور سترينج يشكل رمز قرني الشيطان بيده أثناء استخدامه لطقس سحري.

لقطة توضح الدكتور سترينج يشكل بكلتا يديه رمز قرني الشيطان أثناء مواجهته لدورمامو/ الإله.

لقطة توضح شخصية وانغ يستخدم سلاحا برأسين يرمزان للشيطان أثناء مواجهته للمتزمتين.

كما سبق وأن ذكرنا؛ يحتوي فيلم Doctor Strange على عدة إحالات توراتية، كأسطورة صراع النبي يعقوب مع الإله التي تشكل مركز الخطاب والغاية التي يبتغيها الفيلم؛ أين ينتهي فيها الإنسان بالانتصار على الإله عبر المعرفة العليا/ السحر، إلى جانب الإشارة الرمزية إلى قصة تيه اليهود في صحراء مصر التي صنفناها ضمن ما يصطلح عليه بالعقدة اليهودية النابعة من رفض العقاب الإلهي وكل ما يتبعه من ألم ومعاناة، في مقابل ذلك تظهر التوراة تمجيدا كبيرا للشيطان، وهو ما نعتبره مصدرا لتأليهه ثم إتباعه والاعتماد عليه، يظهر ذلك في سفر أشعياء الذي قال عن الشيطان ما يأتي: "كَيْفَ سَقَطْتِ مِنَ السَّمَاءِ يَا زُهَرَةُ، بِنْتَ الصُّبْحِ كَيْفَ قُطِعْتَ إِلَى الأَرْضِ يَا قَاهِرَ الأُمَمِ، وَأَنْتَ قُلْتَ فِي قَلْبِكَ: أَصْعَدُ إِلَى السَّمَاوَاتِ. أَرْفَعُ كُرْسِيِّي فَوْقَ كَوَاكِبِ اللهِ، وَأَجْلِسُ عَلَى جَبَلِ الاجْتِمَاعِ فِي أَقَاصِي الشَّمَالِ. أَصْعَدُ فَوْقَ مُرْتَفَعَاتِ السَّحَابِ. أَصِيرُ مِثْلَ الْعَلِيِّ. لكِنَّكَ انْحَدَرْتَ إِلَى الْهَاوِيَةِ، إِلَى أَسَافِلِ الْجُبِّ."[1]

كما يوصف بكامل الجمال والحكمة، بل ويدعو الإله آدم إلى رثاء سقوطه من جنة عدن في سفر حزقيال: "«يَا ابْنَ آدَمَ، ارْفَعْ مَرْثَاةً عَلَى مَلِكِ صُورَ وَقُلْ لَهُ: هكَذَا قَالَ السَّيِّدُ الرَّبُّ: أَنْتَ خَاتِمُ الْكَمَالِ، مَلآنٌ حِكْمَةً وَكَامِلُ الْجَمَالِ. كُنْتَ فِي عَدْنٍ جَنَّةِ اللهِ. كُلُّ حَجَرٍ كَرِيمٍ سِتَارَتُكَ، عَقِيقٌ أَحْمَرُ وَيَاقُوتٌ أَصْفَرُ وَعَقِيقٌ أَبْيَضُ وَزَبَرْجَدٌ وَجَزْعٌ وَيَشْبٌ وَيَاقُوتٌ أَزْرَقُ وَبَهْرَمَانُ وَزُمُرُّدٌ وَذَهَبٌ. أَنْشَأُوا فِيكَ صَنْعَةَ صِيغَةِ الفُصُوصِ وَتَرْصِيعِهَا يَوْمَ خُلِقْتَ.أَنْتَ الْكَرُوبُ الْمُنْبَسِطُ الْمُظَلِّلُ، وَأَقَمْتُكَ. عَلَى جَبَلِ اللهِ الْمُقَدَّسِ كُنْتَ. بَيْنَ حِجَارَةِ النَّارِ تَمَشَّيْتَ.أَنْتَ كَامِلٌ فِي طُرُقِكَ مِنْ يَوْمَ خُلِقْتَ حَتَّى وُجِدَ فِيكَ إِثْمٌ. بِكَثْرَةِ تِجَارَتِكَ مَلأُوا جَوْفَكَ ظُلْمًا فَأَخْطَأْتَ. فَأَطْرَحُكَ مِنْ جَبَلِ اللهِ وَأُبِيدُكَ أَيُّهَا الْكَرُوبُ الْمُظَلِّلُ مِنْ بَيْنِ حِجَارَةِ النَّارِ."[2]

ثالثا: من النزعة الشيطانية إلى الأيديولوجيا الماسونية:

على مسافة واحدة من تجسيد النزعة الشيطانية في فيلم Doctor Strange، تظهر تلميحات وإشارات للأيديولوجيا الماسونية التي تعتبر الوجه التنظيمي لأتباع الشيطان، الماسونية تعريب للكلمة الإنجليزية (freemason) والتي تعني البناؤون الأحرار، والماسونية هي "الاسم الجديد للشريعة اليهودية المقنعة رموزها وتقاليدها يهودية من الكابالا، وقد ارتبطت بماض مظلم وتدثرت بضباب قاتم من الأكاذيب والأراجيف، كما

[1]– التوراة: سفر أشعياء، الإصحاح رقم 14، الآيات 12، 13،14،15.

[2]– التوراة: سفر جزقيال، الإصحاح رقم 22، الأيات 12،13،14،15،16.

أن ارتباطها باليهودية والتوراة المحرفة من الوضوح بحيث أنها تستند على آيات التوراة المحرفة لتعظيم مثلها الأعلى المتمثل في الأستاذ حيرام؛ عريف البنائين في بناء هيكل سليمان في القدس."[1]

"فالماسونية حركة تنظيمية خفية قام بها حاخامات التلمود في مراحل الضياع السياسي الذي تعرض له يهود العهد القديم، فأخذ الحاخامات على عاتقهم إقامة تنظيم يهودي يهدف إلى إقامة مملكة صهيون العالمية، طابعها العالمي يجعلها تلبس كل صور وأدوات العصر الذي تمر به من طقوس وشعائر لتحقيق الهدف الماسوني في نهاية المطاف."[2]

"إن هدف الماسونية هو تكوين جمهورية عالمية لا دينية، ففي مؤتمر الطلاب الذي انعقد سنة 1865 في مدينة ليبج؛ التي تعتبر إحدى المراكز الماسونية، قال الماسوني Laf Arge أمام الطلاب الوافدين من ألمانيا، روسيا، فرنسا وانجلترا واسبانيا؛ يجب أن يتغلب الإنسان على الإله وأن يعلن الحرب عليه وأن يخترق السماوات ويمزقها كالأوراق."[3] وهي الرؤية/ النزعة التي يجسدها فيلم Doctor Strange.

تتعدد الإحالات والإشارات إلى الماسونية حيث يُذكر في فيلم Doctor Strange كتاب "كاغليوسترو"؛ كتاب دراسة الزمن، يعد أقوى كتب السحر التي تم ذكرها حيث تمكن الدكتور سترينج من التحكم في الزمن بإعادته إلى الماضي أو إلى بتقديمه إلى المستقبل أو بخلق حلقات زمنية متكررة ولا نهائية؛ وهو الطقس السحري الذي مكن الدكتور سترينج من الانتصار على دورمامو/الإله بإخضاعه لرغبته عبر احتجازه في حلقة الزمن المذكورة، على عكس كتب السحر التي تم ذكرها في الفيلم والتي تعتبر كتبا حقيقية على غرار كتاب الشمس الخفية ومفتاح سليمان، فإن كتاب كاغليوسترو غير موجود، وإنما يرمز إلى أكبر شخصية ماسونية في التاريخ يسمى أليساندرو كاغليوسترو.

أليساندرو كاغليوسترو واسمه الحقيقي جوزيف بالسامو، طبيب وساحر وخيميائي يهودي إيطالي قضى حياته مشعوذا يدعي امتلاك إكسير يطيل الحياة، والأدوية التي تعيد الصحة مهما كان المرض، واستحضار الموتى ليضع أتباعه على تواصل معهم ، والتنبؤ بالمستقبل، كما ادعى امتلاك سحر للحصول الذهب والألماس في أي مكان ليتمكن بذلك من جذب أصحاب المصارف والبنوك على غرار سارزان في

[1]– جواد رفعت أتلخان، ترجمة: نور الدين رضا الواعظ، سليمان محمد أمين القبلي: **أسرار الماسونية**، ص 19.

[2]– صابر طعيمة: **الماسونية ذلك العالم المجهول (دراسة في الأسرار التنظيمية لليهودية العالمية)**، دار الجيل، الطبعة السادسة، بيروت، 1993، ص11.

[3]– جواد رفعت ألتخان، مرجع سابق، ص32.

بازل/ سويسرا وهانز كوستارد في ليون/ فرنسا، لقد كان مرتبطا بالمنظمة الماسونية السرية حيث كان العميل الأعلى أجرا والأكثر ثراءً.[1]

عرضت عليه الماسونية فرصاً ممتازة لإرضاء جميع طموحاته بفضل الطرق قدراته السحرية الخارقة، وهو ما مكنه في الفترة الممتدة بين 1777 إلى 1780 من عبور وسط وشمال أوروبا من لاهاي إلى برلين من كورلاند إلى بطرسبورغ وبولندا، كانت الطقوس السحرية المصرية الجديدة التي كان كاغليوسترو يتقنها قد فتنت النبلاء والمفكرين خصوصا تلك المتعلقة بتجديد الجسد والروح حيث وصلت شهرته كخيميائي ومعالج إلى أعلى المستويات، بين عامي 1786 و 1788 قام كاغليوسترو زوجته بالقيام برحلات مختلفة: إيكس في سافويا وتورين وجنوة وروفيريتو؛ في هذه المدن استمر كاليوسترو في إبهار العالم بطقوسه السحرية المعجزة وإنشاء مقرات ماسونية، من أشهر أقواله: أنا لست من أي عمر أو مكان خارج الزمان والمكان كوني الروحي يعيش وجوده الأبدي.[2]

في كتاب أحجار على رقعة الشطرنج؛ ارتبط اسمه كأحد أهم مفجري الثورة الفرنسية التي تشير جل المصادر بأنها تخطيط ماسوني، "حيث حول أحد المنازل في فرنسا إلى مركز للطباعة يصدر منه المنشورات التي تحرض على الثورة من خلال العمل على نشر الفضائح بصورة مثيرة خصوصا فيما يتعلق بالملكة ماري أنطوانات التي حاك ضدها مؤامرة وأطلق حولها حملة تشهير كبيرة رسخ فيها في عقول الجماهير أنها امرأة لعوب انساقت وراء تيار المرح والملذات والبذخ وأن حياتها خليعة متهورة دفعتها إلى خيانة زوجها مع أعز أصدقائه، وبذلك تمكن من حمل المتظاهرين على المطالبة برأسها."[3]

من الماسونية الكلاسيكية القديمة إلى الماسونية الحديثة، حيث يستمر فيلم Doctor Strange في عرض إشارات للتنظيم، يلمح فيها إلى سياسته في استقطاب مشاهير ونجوم الفن والاعتماد عليهم في تحقيق التأثير المطلوب على الجماهير بهدف نشر أفكار الماسونية التي تستهدف القضاء الأديان بالدرجة الأولى والترويج لعبادة الشيطان في مرحلة ثانية، يتضح ذلك في المشهد الثامن والعشرون يسأل الدكتور سترينج عن

[1] – Cagliostro, www.cosmovisions.com, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[2]– Alessandro Cagliostro, www.biografieonline.it, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[3]– وليام جاي كار، ترجمة مجدي كامل: **أحجار على رقعة الشطرنج (التطبيق العملي لبروتوكولات حكماء صهيون)**، دار الكتاب العربي، بيروت، 2011، ص 117-121 بتصرف.

اسم أمين المكتبة "وانغ" فيقول له: " وانغ فقط مثل أديل أو أرسطو، **دريك[1] ، بونو[2]، ايمينام[3].**" لا يأتي ذكر الثلاث أسماء الأخيرة عبثاً رغم ابتعادها عن سياق الحوار وعلى الرغم أنها ذكرت على سبيل المزاح من قبل الدكتور ستريتج، إلا أنها تحيل على ثلاثة من أشهر المغنيين الذين ارتبط اسمهم بتنظيم الماسونية.

يتكرر الأمر في المشهد الثاني والثلاثون عندما يذكر الدكتور ستريتج اسم المغنية بيونسي (Beyonce)[4] قائلا لأمين المكتبة وانغ: " بحقك هل سمعت عنها إنها نجمة كبيرة أليس كذلك؟"؛ تعد المغنية الأمريكية بيونسي من أشهر الفنانات في العالم، بل المغنية الأكثر شهرة في ارتباطها وانتمائها لتنظيم الماسونية حيث يطلق عليها اسم "ملكة الماسونية/ المتنورين"، اقترن اسمها أيضا بممارسة السحر والشعوذة[5] حسبما كشفته أحد أعضاء فرقتها الموسيقية. في ذات المشهد يظهر "وانغ" وهو يستمع لأغنية بيونسي "السيدات العازبات"[6] (single ladies)؛ وهي الأغنية التي تحتوي على العديد من الرمز الشيطانية والإيحاءات التي تدعو لعبادته.

---

[1]– see musician Drake illuminati (freemason) : Nothing Was The Same: What happened to DRAKE, www.edium.com, The Definitive Guide to Illuminati Symbolism in Music Videos: Lil Wayne, Nicki Minaj, **Drake**, and Tyga, www.amazon.com, Drake agent illuminati et révelation choquante sur le monde occulte–Prédicateur Fred Sita www.youtube.com, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[2] – see also musician Bono illuminati (freemason): Bono Biography, www.thefamouspeople.com, bono hidden eye, www.illuminatisymbols.info, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[3] – see also musician Eminem illuminati (freemason): Rappers In The Illuminati, www.ranker.com, EMINEM illuminati , www.secte-illuminati.skyrock.com, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[4] –see also Beyonce illuminati (freemason): Jay Z, Beyoncé, Rihanna… Quel est leur lien avec les Illuminati, www.purepeople.com, The Creepiest Conspiracy Theories About Beyonce, www.youtube.com, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[5] – see Tom Sykes : This Is Why So Many People Seem to Believe Beyoncé Is a Witch, www.thedailybeast.com, Seen the : 01/ 07/ 2019.

[6] – see beyonce's single ladies illuminati message, www.brightestyoungthings.com, Beyoncé "Single Ladies" 99% Satanic choreography, www.mediaexposed.tumblr.com, Seen the : 01/ 07/ 2019.

إن أهم المفاهيم التي تقترن بالماسونية مفهوم "البناء"؛ الذي يعد مصدر تسمية التنظيم "البناؤون الأحرار" (freemason)، وبعيدا عن البعد التاريخي للتسمية الذي يربط فيه اليهود أنفسهم بحرفة البناء وإدعائهم بناء أهرامات مصر خلال فترة استعبادهم من قبل فرعون مصر، فإن مفهوم البناء في الماسونية يتخذ معنى إعادة بناء العالم وفقا لأهداف ومخططات ورؤية التنظيم، إذ ذاك يتخذ مفهوم البناء البعد المادي الفيزيائي والبعد الفكري الأيديولوجي، تقع فكرة البناء على النقيض من فكرة الهدم التي تربطها الماسونية بالإله والأديان؛ وهو ما يجسده فيلم Doctor strange؛ الذي يصف الإله بالمدمر في مقابل دور السحرة/ المتنورين في إعادة بناء الأرض ومنشآتها التي يسعى الإله إلى تدميرها مثلما يظهر في نهاية الفيلم؛ يبطن الفيلم رؤية ترى في نهاية العالم (الآخرة/ القيامة بالمفهوم الإسلامي) تدميرا للبشر واعتداء على ارثهم في الأرض، إذ ذاك يصبح الإنسان الخارق الذي يجيد السحر كمعرفة عليا قادرا على إيقاف هذا الاعتداء عن طريق الانتصار على الإله وحماية العالم من النهاية.

خلاصة الفصل:

يتجه الفيلم الأمريكي Doctor Strange لاتخاذ ذات المنحى الذي يتجه إليه فيلم Mother، حيث يقوم الخطاب الديني على تشويه صورة الأديان والإله من خلال الربط بين مجموعة من السياقات التاريخية والميثولوجية الدينية في أطروحة تعرض الدفاع عن الحياة الإنسانية من رغبة قوة شريرة (الإله) في الاستيلاء عليها بوضع نهاية للعالم، يصور الإله في الفيلم على أنه حقود، جائع، خطير، مدمر، مخادع، متعطش لتدمير الأرض والاستيلاء عليها وعلى ساكنتها من البشر، كما يصور الأنبياء وأتباع الإله على أنهم متشددون، متزمتون ومتعصبون للإله يسعون لتحقيق سيطرته على الأرض عبر العنف والقتل وسفك الدماء.

يسعى صناع الفيلم إلى إثبات قوة السحر؛ كمعرفة باطنية عليا قديمة تسبق الأديان مستندين في ذلك إلى الأساطير البوذية على الرغم من أن هذه الأخيرة تقوم على التأمل الذهني، في ذات السياق يسوق صناع الفيلم بشكل ضمني نبوءة أحد التعاليم البوذية في كتاب " الكالاتشاكرا تانترا" التي تصف الأنبياء بالغزاة والإله بالقوي عديم الرحمة والمعركة التي سيقضي فيها أحد ملوك البوذية القادم من المملكة الأسطورية "شامبالا" على الدين وأتباع الإله.

يجسد فيلم Doctor Strange الأسطورة التوراتية القائلة بمصارعة النبي يعقوب للإله والتغلب عليه، في سياق وحوار مقارب لما ورد في سفر التكوين ، تباعاً يدافع صناع الفيلم على الثنوية الإلهية (المذهب

الثنوي) وبأن إله الأديان سيء شرير في مقابل الإله الخيّر/ الشيطان الذي يمثل المسكوت عنه في الخطاب يتم الإشارة إليه على المستويين اللغوي والأيقوني في قالب إيحائي رمزي، حيث تتضح النزعة الشيطانية ومظاهر عبودية الشيطان في عدد من الرموز؛ كرمز النجمة الخماسية، رمز العين، رمز اليد ذات الإصبعين (التحية شيطانية)، رمز رأس الشيطان في عصا شخصية وانغ، الأسلحة النارية التي يستخدمها السحرة في إحالة الشيطان المخلوق من نار، إلى جانب ثنائية النور والظلام أين يصبح الشيطان نورا حاملا لضياء المعرفة ومخلصا للبشر من سيطرة الظلام/الإله.

يربط الفيلم بين النزعة الشيطانية (عبادة الشيطان) وتنظيم الماسونية بشكل إيحائي من خلال الإحالة إلى عدد من الشخصيات التي كان لها تأثير كبير في تاريخ الماسونية القديمة والحديثة على غرار شخصية أليساندرو كاغلياسترو، وعدد من الشخصيات الفنية المعاصرة مثل؛ دراك، بونو، ايمينام وبيونسي، تتضح الأيديولوجيا الماسونية في الفيلم عبر تجسيد مفهوم البناء في مقابل ما تحطمه الأديان وعقيدة الإله، كما يخفي رفضا لنهاية العالم (الآخرة/ القيامة) التي يرى فيها تدميرا للبشرية وارثها على الأرض؛ ليصبح بذلك مفهوم البناء في الفيلم إنهاء سيطرة الإله على العالم وتدمير الأديان لهذا العالم وهو ما لا يتأتى إلا بالمعرفة.

ينبع هذا التوجه في تصوير الإله في فيلم Doctor Strange من العقدة اليهودية الرافضة للعقاب الإلهي؛ وهو ما يتجسد إيحاءً/ ضِمناً في قصة التيه في صحراء مصر أربعون عاماً، وبالتالي إسقاط الحالة الشعورية لصناع الفيلم حيال الإله على الإله ذاته، فبوصفه "بالحقود" يتم التعبير عن حقدهم الذي يظهر بجلاء في طريقة تصوير الذات الإلهية، إذ ذاك لا صبح فيلم Doctor Strange فيلم خيال وفانتازيا وأبطال خارقين كما تصنفه الشركة المنتجة Marvel، بل فيلم ماسوني شيطاني يصور صراحةً الإله تهديدا ومدمرا للعالم والبشر مقابل دعوة ضمنية لعبادة الشيطان حامل النور والضياء والمعرفة ومنقذ ومخلص البشرية.

الفصل السادس

الخطاب الديني في السينما الإيرانية

من خلال فيلم The Willow Tree

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم

المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب

المبحث الثالث: سياق الخطاب

تمهيد

بعد تحليلنا للخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother وDoctor Strange نتجه صوب البحث عن أبعاد الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمين آخرين؛ إن أهم ما يميز السينما الإيرانية واقعيتها وابتعادها عن كل أشكال الفانتازيا والخيال؛ الذي يمثل أحد أهم اتجاهات ومدارس السينما الأمريكية مثلما سبق وتطرقنا له في الفصول النظرية من هذه الدراسة، إذ ذاك لا يصبح الخطاب الديني ذو نزعة خيالة أو احتمالية أو توجه نحوَ ما يجب أن يكون، بل واقعاً بحتاً لا ينفك عن التجربة الإنسانية عموما والمجتمع الإيراني على وجه الخصوص. يُعنى هذا الفصل بتحليل الخطاب الديني في الفيلم الإيراني "The willow tree/ **شجرة الصفصاف**" من خلال مستويات تحليل الخطاب الأربع؛ الأطروحة الخطابية، القوى الفاعلة في الخطاب، البنية الحجاجية للخطاب وسياق الخطاب.

فيلم "The willow tree" بمعنى "شجرة الصفصاف"؛ هو فيلم درامي إيراني أنتج سنة 2005، تأليف وإخراج مجيد مجيدي، شارك في أداء الأدوار كل من: الممثل بارفيز باراستوي في دور يوسف، الممثلة رويا تيموريان في دور رويا زوجة يوسف، الممثلة أفارن عبيسي في دور والدة يوسف، الممثل محمد أمير ناجي في دور مرتضى صديق يوسف، الطفلة مليكة أسلافي في دور مريم ابنة يوسف، الممثلة ليلى أوتادي في دور باري أذرنوش ومحمود بيهرازنيا في دور محمود عم يوسف، "حقق إيرادات قدرها 25.752 دولار أمريكي"[1] فيما تحصل على تقييم يقدر بنسبة 74 بالمائة على موقع قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (IMDB)[2].

يروي الفيلم قصة أستاذ جامعي كفيف اسمه يوسف يدرس الأدب الفارسي في جامعة طهران، على الرغم من الإعاقة التي يعاني منها يوسف إلا أنه يعيش سعيدا في جو من الهدوء والطمأنينة مع زوجته رويا وابنته مريم، كما لم يمنعه فقدانه لبصره من مزاولة مهامه كأستاذ جامعي يحظى باحترام الجميع؛ فعلى الرغم من أن يوسف قد فقد بصره منذ زمن بعيد بسبب حادث تعرض له عندما كان في الثامنة من عمره إلا أن هذا لم يعقه عن تحقيق النجاح والاستمتاع بحياته على أكمل وجه.

[1]– see : www.boxofficemojo.com .

[2]– see : www.imdb.com .

رُويا زوجة يوسف؛ زوجة مخلصة متفانية في خدمة زوجها، حيث تعد بمثابة صمام أمان بالنسبة له، يعتمد عليها في كل شيء، تصطحبه وتعيده من الجامعة، تحرص على إعطائه أدويته، تساعده في بحوثه ودراساته الجامعية حيث تكرس معظم وقتها لخدمته وراحته. بعد سنوات من فقدان بصره، يُصاب يوسف بِوَرم في عينه، يُرسل على أثره إلى باريس للعلاج. تبين الفحوصات بأن الورم حميد وبأنه من الممكن إجراء عملية زرع قرنية تمكنه من استرداد بصره، تتحقق أمنية يوسف في رؤية النور من جديد بعدما أجرى العملية واستعاد بصرهُ.

عند عودته إلى إيران تبهره الأحاسيس المرئية حيث يكتشف عالما جديداً مما يسبب له اضطرابا عاطفيا وسلوكيا كبيراً بعدما تتولد لديه قناعة بأن سنوات فقدانه لبصره قد حرمته من الكثير كما سلبت منه متعة الحياة، فيدير ظهره لزوجته المتفانية التي كرست حياتها لأجله ويصبح مهووساً بجمال فتاة لا يكاد يعرف عنها شيئاً. وعندما يقع نظره على بعض الأشياء التي اعتاد رؤيتها في طفولته تتحول حالته النفسية إلى ذلك الطفل ذي الأعوام الثمانية عندما تعرض للحادث الذي يفقده بصره.

يزداد اضطراب يوسف ومعاملته السيئة لزوجته، كما يستمر في ملاحقة تلك الفتاة (باري) وترصد أخبارها، يتملكه نزوع للعزلة حيث يرفض مزاولة وظيفة التدريس بالجامعة، كما يرفض كل مقترحات زوجته فيما يتعلق بالعثور على عمل جديد وعندما تكتشف هذه الأخيرة أمر الفتاة التي أعجب بها يوسف بعد العثور على صورتها بين أوراق مكتبه تغادر المنزل بصحبة ابنتها وعندما تلومه أمه على تصرفاته غير المسؤولة حيال أسرته وتخريبها ينفعل بشدة؛ الأمر الذي يتسبب لأمه في أزمة تدخلها للمستشفى، يجد يوسف نفسه وحيدا فيزيد انفعاله واضطرابه ليقوم بتمزيق كل كتبه وبحوثه ورميها في الحوض المائي بحديقة البيت.

يستلم يوسف رسالة من صديقه محمود الذي تعرف عليه في مستشفى باريس، بينما يقرأ الرسالة يغشاه الظلام ليفقد بصره من جديد بعد نبذ العين نسيج القرنية التي تم زرعها، يدخل يوسف في نوبة هستيرية في المستشفى ويهرب من عمه أثناء عودتهما ليبقى تائها طوال الليل في ظلام دامس يرتطم بالأشياء في رعب وألم كبيرين، بعد قضاء الليل في الشارع يعود يوسف لبيته يبحث عن ورقة كان قد كتبها قبل استرجاع بصره يطلب فيها من الله أن يرى النور مرة أخرى، وبعدما يعثر عليها وسط ركام الأوراق المحترقة والمبللة يعيد قراءتها منهاراً باكياً طالبا من الله فرصة أخرى.

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم:

يقوم الفيلم على أطروحة[1] أساسية مفادها؛ فهم الإنسان لحياته في مقابل فهم الله لها أو فهمه لذاته في مقابل فهم الله لهذه الذات التي خلقها أو بشكل آخر المسافة بين الإرادة الإلهية الثابتة ورغبة الإنسان المتغيرة والجامحة ومآلاتها، يتجه الفيلم إلى صياغة مفهوم محدد حول الإيمان بالله والاستسلام والخضوع للقضاء والقدر. تتوزع هذه الأطروحة على أربعة قضايا فرعية يقسمها مخرج العمل في ساعة وأربعة وثلاثين دقيقة من الزمن (مدة الفيلم) إلى ستين مشهدا مقسمة كالآتي:

- **القضية الأولى: العمى/ الاستقرار**؛ وقد تم تناول هذه القضية في عشرين مشهدا، بدأت بعرض حياة يوسف موسوي المستقرة وسط عائلته الصغيرة إلى غاية استرجاعه بصره، وهي موزعة على مدة زمنية قدرها واحد وعشرون دقيقة وثمانية وثلاثون ثانية (من 00.01.45 إلى 00.24.13) كما تنقسم هذه القضية إلى مقولتين فرعيتين نفصلها في الآتي:

✓ **المقولة الأولى: الأسرة**؛ وهي مقولة تأسيسية للمكان والشخوص، يتم فيها عرض جزء من حياة الكفيف؛ يوسف موسوي وأفراد عائلته، وتستغرق هذه المقولة في ستة مشاهد (من 00.01.45 إلى 00.09.45).

✓ **المقولة الثانية: الأمل**؛ الذي يعود لحياة يوسف بعد تشخيص إمكانية استعادة بصره وتستغرق هذه المقولة في أربعة عشر مشهد؛ من المشهد السابع إلى المشهد العشرون (من 00.09.46 إلى 00.24.13).

- **القضية الثانية: البصر/ الاضطراب**؛ الإبصار انفتاح على العالم المادي مصدر اللذة والألم وقد تم تناول هذه القضية في ثلاثة عشرة مشهدا، موزعة على مدة زمنية قدرها واحد وعشرون دقيقة واثنان وثلاثون ثانية (من 00.24.14 إلى 00.45.46)، كما تنقسم هذه القضية أربعة مقولات نعرضها في الآتي:

✓ **المقولة الأولى: الذات**؛ وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الواحد والعشرون والثاني والعشرون (من 00.24.14 إلى 00.29.15).

✓ **المقولة الثانية: الأهل/البيت**؛ وتستغرق هذه المقولة في ستة مشاهد؛ من المشهد الثالث والعشرون إلى المشهد الثامن والعشرون (من 00.29.16 إلى 00.40.21).

[1]– للإطلاع على سيناريو فيلم شجرة الصفصاف وتقطيعه الزمني، أنظر الملحق رقم (03).

- ✓ **المقولة الثالثة: الطبيعة؛** وتستغرق هذه المقولة مشهدين؛ المشهد التاسع والعشرون والمشهد الثلاثون (من 00.40.22 إلى 00.42.55).
- ✓ **المقولة الرابعة: الطفولة؛** وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد الواحد والثلاثون إلى المشهد الثالث والثلاثون (من 00.42.56 إلى 00.45.46).
- ✓ **القضية الثالثة: الارتباك،** وقد تم تناول هذه القضية في ثلاثة وعشرين مشهدا؛ موزعة على مدة زمنية قدرها خمسة وثلاثون دقيقة وخمسة وعشرون ثانية (من 00.45.47 إلى 01.21.22)؛ كما تنقسم هذه القضية إلى خمسة مقولات نجملها في الآتي:
- ✓ **المقولة الأولى: الجمال/ الانجذاب؛** وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الرابع والثلاثون والخامس والثلاثون (من 00.45.47 إلى 00.48.09).
- ✓ **المقولة الثانية: النظر بعد أخر؛** وتستغرق هذه المقولة في مشهدين أيضا؛ المشهد السادس والثلاثون والسابع والثلاثون (من 00.45.10 إلى 00.52.27).
- ✓ **المقولة الثالثة: الوظيفة؛** وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون (من 00.52.28 إلى 00.57.18).
- ✓ **المقولة الرابعة: الرغبة؛** وتستغرق هذه المقولة في تسعة مشاهد؛ من المشهد الأربعون إلى المشهد الثامن والأربعون (من 00.57.19 إلى 01.09.15).
- ✓ **المقولة الخامسة: الثورة؛** وتستغرق هذه المقولة في ثمانية مشاهد؛ من المشهد التاسع والأربعون إلى المشهد السادس والخمسون (من 01.09.16 إلى 01.21.22).

- **القضية الرابعة: عودة العمى؛** وقد تم تناول هذه القضية في آخر أربع مشاهد من الفيلم؛ موزعة على مدة زمنية قدرها عشرة دقائق (من 01.21.23 إلى 01.31.23) كما تنقسم هذه القضية إلى مقولتين فرعيتين نفصلها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى: الرفض/الانهيار؛** وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ المشهد السابع والخمسون إلى المشهد التاسع والخمسون (من 01.21.23 إلى 01.26.08).
- ✓ **المقولة الثانية: الفهم/ الندم،** وتستغرق هذه المقولة في آخر مشهد من الفيلم (من 01.26.09 إلى 01.31.23).

يمكن أن نلخص أطروحة الفيلم من خلال القضايا والمقولات التي تشملها في الجدول الآتي:

الجدول رقم (05): يوضح قضايا ومقولات أطروحة فيلم شجرة الصفصاف.

القضايا		المقولات		المدة الزمنية
القضية الأولى	العمى/ الاستقرار	1	الأسرة	من 00.01.45 إلى 00.09.45
		2	الأمل	من 00.09.46 إلى 00.24.13
القضية الثانية	البصر/ الاضطراب	1	الذات	من 00.24.14 إلى 00.29.15
		2	الأهل/البيت	من 00.29.16 إلى 00.40.21
		3	الطبيعة	من 00.40.22 إلى 00.42.55
		4	الطفولة	من 00.42.56 إلى 00.45.46
القضية الثالثة	الارتباك	1	الانجذاب	من 00.45.47 إلى 00.48.09
		2	النظر بعد أخر	من 00.48.10 إلى 00.52.27
		3	الوظيفة	من 00.52.28 إلى 00.57.18
		4	الرغبة	من 00.57.19 إلى 01.09.15
		5	الثورة	من 01.09.16 إلى 01.21.22
القضية الرابعة	عودة العمى	1	الرفض/ الانهيار	من 01.21.23 إلى 01.26.08
		2	الفهم/ الندم	من 01.26.09إلى 01.31.23

المبحث الثاني: القوى الفاعلية والبنية الحجاجية في الخطاب:

أولا: القوى الفاعلة:

يقوم فيلم **The Willow tree** على **أربعة** (04) شخصيات رئيسة؛ تشكل القوى الفاعلة التي تتأسس عليها الأطروحة الخطابية للفيلم وستة (06) شخصيات مساعدة/ ثانوية ؛ في مقدمة الشخصيات الرئيسة نجد شخصية البطل يوسف موسوي، تليها شخصية زوجته رويا، ثم شخصية صديقه مرتضى وأخيرا شخصية باري أذرنوش؛ الفتاة التي أعجب بها يوسف بعد استعادة بصره، أما الشخصيات الثانوية فنجد كل من: شخصية والدة يوسف وشخصية مريم ابنة يوسف، وشخصية محمود عم يوسف، وشخصية بوران زوجة عم يوسف، وشخصية كاشاني صديق عم يوسف الذي اعتنى به أثناء فترة علاجه في فرنسا، وأخيرا شخصية الطبيب الفرنسي الذي أشرف على علاج يوسف في فرنسا.

سيتم التركيز على صفات وأدوار الشخصيات الرئيسة باعتبارها القوى الفاعلة التي يتمركز حولها الخطاب:

1. **شخصية يوسف موسوي:**

قام بأداء هذه الشخصية الممثل الإيراني بارفيز باراستوي (Parviz Parastui)؛ الذي يعد بطل الفيلم والقوة الفاعلة الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب الديني على مستواه حيث ظهر في 305 لقطة من الفيلم، يختار مؤلف ومخرج العمل مجيد مجيدي أن يقسّم الفيلم إلى مرحلتين؛ قبل وبعد إبصار يوسف ليظهر دور البصر كشكل من أشكال الإحساس بالعالم المادي في فهم الذات والآخر وعلاقته بالحالة الإيمانية للفرد في علاقته مع الله، منذ البدء يظهر يوسف في حالة اضطراب وتوتر ذهني بسبب فقدان بصره، في المقابل يبدي استقرارا سلوكيا واضحا في حياة هادئة ومنتظمة يقوم فيها بوظيفته كأستاذ جامعي إلى جانب عائلة مستقرة تتحمل فيها الزوجة كل الأعباء في حب وعطف كبيرين إلى جانب الرعاية الصحية ليوسف والاعتناء بكل ما يخص حياته المهنية.

تتراوح علاقة يوسف بالله بين القلق والسؤال والاستجداء والندم، فبعد تشخيص إصابة عينه اليمنى بورم، يرفض يوسف الأمر معبرا عن عدم قدرته على تحمل الألم والمعاناة، تظهر حيرة يوسف في سؤاله للإله في أول مشهد من الفيلم في قوله: "قل لي، لم أخبر أحداً بعد، إلى متى سأستطيع تحمل هذا ؟ يوماً، أسبوعا، شهراً، هل أقلق على نفسي أم عليهم." يصبح يوسف أكثر انفعالا وقلقا في خطابه مع الله وهو ما

يتجلى في المشهد الخامس عندما يكتب الآتي على آلة البرايْ[1]: "لدي شيء أخبرك به، أنسيت كل شيء عني؟ أنا يوسف الذي حرمته من مباهج الدنيا ولم يشكُ، وبدلا من النور والضياء عشت في الظلام والعتمة ولم أعترض وجدت السعادة والسلام في هذه الجنة الصغيرة ، كل هذه السنوات من الشقاء ألا تكفي؟ والآن تريدين أن تسببي لي المزيد من المعاناة والألم؟ وهل سأعود من هذه الرحلة إلى أسرتي المحبة؟ هل سيركعني هذا السقم؟ وإلى متى أشكو مع فعلته بي؟ أرجوك مزيد من التعاطف لا تأخذي حياتي مني." يتضح تحول السؤال من الله إلى الحياة في هذه الرسالة التي توجه بها يوسف إلى الله من خلال بدايتها بـ "لدي شيء أخبرك به" إلا أن الخطاب كاملا موجه إلى لله في حقيقة الأمر؛ لأن معايير الرقابة والقوانين المفروضة على الصناعة السينمائية الإيرانية تمنع هكذا جدالا وحوارً موجهاً إلى الله.

بعد علم يوسف بإمكانية استرجاع بصره، يندم على شكه في الرحمة الإلهية وسوء ظنه بالله، يوعز ذلك إلى عدم فهمه الكافي للإرادة الإلهية؛ يعترفُ بذلك في المشهد الثالث عشر عندما يكتبُ على أوراقه الآتي: "أعلم أني كنت على خطأ، خطئي الأكبر أني لم أفهمك كفاية، الآن أعلم أنك لم تسقطن من كتاب رحمتك ولم تنسن، أنت معي وتحميني فقط لو يكتمل عليا إحسانك، والآن بعد أن أخذت بيدي أرجوك دلني على الطريق، أسعى لضيائك أكثر من أي شخص آخر، وإذا ما خرجت من هذه الظلمة سأكون معك إلى الأبد." يشوب هذا الاعتراف شرطِية واضحة فيوسف لن يتبع طريق الله إلى الأبد إلا إذا خرج من هذه الظلمة. يظهر الندم الأكبر في آخر مشهد من الفيلم عندما يفقد يوسف بصره مرة ثانية عندما يقول: " إلهي أسألك فرصة أخرى، لأبدأ حياةً جديدة."

يتعمد مؤلف الفيلم ومخرجه مجيد مجيدي إظهار الفجوة بين حب المرء لذاته وحبه وخضوعه الكامل لله؛ فانفعال وقلق وشك يوسف حيال الله لم يعد كذلك بعد بروز إمكانية استعادة البصر بل أن إتباع طريق الإله مشروط بالخروج من الظلمة، أما بعد استعادة البصر يتوقف يوسف عن مناجاة الله وحتى الشك في رحمته، منذ لحظة الإبصار يختفي الله في أحاديث يوسف وكتاباته ليتحول هذا الأخير إلى المتع الحسية والانجراف نحو مباهج الحياة، إنه شكل من أشكال الأنانية في علاقة الإنسان مع الله، إنها الأنانية الفائقة وحب الذات المفرط أيضا في علاقة الإنسان مع الآخر؛ حيث يظهر يوسف في غاية الأنانية وتبجيل الذات عندما يضحي بزوجته وأسرته في سبيل فتاة شابة حسناء، متناسيا سنوات التضحية والخدمات التي قدمتها له زوجته بكل عطف وحب قناعة.

[1]– البراي؛ آلة يستخدمها كفيفي البصر في الكتابة.

إن حب الذات وتبجيلها يدفع بالمرء إلى إيجاد مبررات لكل تصرفاته الخاطئة، وهو ما ينعكس في المشهد الخامس والثلاثون عندما تعاتب والدة يوسف ابنها على فعلته وتلاعبه بحياته وأسرته لينفجر قائلا: " أي حياة؟ أيفهم أي أحد كم عانيت طوال هذه السنين البائسة ؟ دون أن أنطق بكلمة، الكل أسف لحالي؛ أنت، زوجتي وكل من حولي، أنا لا أحتاج لأي أحد بعد الآن، أريد الحياة التي تحق لي، لقد فقدت أجمل سنين عمري، أنظري حولك لترَيْ ماذا حصّلت، أتسمي هذه حياة؟ أربعة أشجار ومنزل ظننتها جنة صغيرة، لقد سئمت هذه الجنة أريد أن أعيش حياتي، نعم أريد أن أعيش بطريقتي، أتستطيعين أن تفهمي، أتستطيعين؟" تظهر المبررات الممنوحة للذات في مشهد آخر يرى فيه يوسف (بعد استعادة بصره) سارقا/فتى يهم لسرقة محفظة أحد الأشخاص في الحافلة ولكن يوسف يصمت ولا يبدي أي موقف، إنه يجد مبررا لسرقة الفتى وحاجته للمال خصوصا وأنه صغير السن (بين 16 و18 سنة).

إن شخصية يوسف شديدة التعقيد؛ خصوصا على الصعيد النفسي أين يظهر ارتباكه واضطرابه في تعسر فهمه لله، فهو غير قادر على استيعاب معاناته ولا تقبلها، اضطراب فهمه للإله يتجلى في شكه في الذات الإلهية وأسئلته اللامتناهية بشأن عذابه وآلامه ثم تراجعه عن هذا الشك والاعتراف بالخطأ بعد معرفة إمكانية استرجاع البصر ثم تمركزه حول ذاته ورغباتها بعد الإبصار ثم الندم وطلب فرصة أخرى بعد فقدان البصر مرة ثانية، إن هذا التمركز حول الذات في علاقة يوسف بربه، هي ذاتها في علاقته مع الذات الإنسانية الأخرى وهو ما يتجلى في أنانيته وتبجيله لذاته أمام أمه وزوجته المضحية؛ إذ ذاك يطرح فيلم شجرة الصفصاف من خلال شخصية يوسف سؤال الذات الإنسانية في علاقتها بالذات الأخرى والذات الإلهية.

لقطة تبين يوسف يتأمل باري بإعجاب بعد عودته من فرنسا وإبصاره من جديد.

2. **شخصية الزوجة رويا:**

شخصية رويا زوجة يوسف؛ وهو الدور الذي قامت بأدائه الممثلة الإيرانية رويا تيموريان Roya Teymourian، ظهرت هذه الشخصية في 108 لقطة من الفيلم لتصبح بذلك الشخصية الرئيسة الثانية على مستواه، تجسد رويا مفهوم الرضا النسوي في مقابل السَّخط الرجالي الذي يبديه زوجها يوسف؛ وهو الرضا الذي يتحول إلى عطاء جزل وتضحية صامتة تنعكس في حبها وعطفها الكبيرين على زوجها وتفانيها في خدمته واهتمامها بكل أمور البيت الداخلية والخارجية.

على عكس شخصية يوسف، ينعكس على رويا الهدوء والثبات الانفعالي، حيث تكتفي بالعمل وتوفير كل ما يجعل الأسرة سعيدة مستقرة، قبل إبصار يوسف كان يصف رويا بالملاك نظير عطائها الكبير وهو ما يتضح في المشهد الثاني عندما يقول لها: "ويقولون أن الملائكة في السماء فقط" حيث لم يكن يهتم لشكلها بل لتصرفاتها إزاءهُ، يختلف الأمر عندما يبصر يوسف وهو ما ينعكس على رويا في حرج وتوتر وقلق مستمر حيث أدركت أنه لم يتفاعل معها كأنثى مرغوبة عندما رأى وجهها لأول مرة، بل أصبح ينفر منها ومن بيته طوال الوقت.

تجسد رويا مفاهيم متعددة في الفيلم؛ بين الحب والتفاني والتضحية والإخلاص والعمل، حيث يحرص كاتب ومخرج الفيلم مجيد مجيدي على إظهارها في صورة المرأة المثالية ذات الأخلاق العالية؛ فرغم توترها وقلقها واضطرابها حيال مسألة نفور زوجها منها وركضه خلف امرأة أخرى، إلا أنها تحافظ على هدوئها ولا تنفعل أبدا في وجهه مكتفية بالابتعاد والتألم في صمت، تجسد رويا الجمال الباطني المميز الذي تلاشى عند إبصار يوسف وتحوله إلى البحث عن جمال الشكل والمظهر في امرأة أخرى.

لقطة تبين رويا تقوم بكتابة البحوث الجامعية الخاصة بيوسف.

لقطة تبين رويا تعتني بالحالة الصحية ليوسف.

لقطات تبين حزن رويا الشديد وهي تتأمل حالة زوجها يوسف في المستشفى.

لقطات تبين رويا تعتني بحديقة البيت.

3. شخصية مرتضى:

قام بأداء هذا الدور الممثل الإيراني محمد أمير ناجي، ورغم ظهوره البسيط الذي اقتصر على 11 لقطة في الفيلم، إلا أنه يمثل دوراً رئيسا في غاية الأهمية، مرتضى صديق يوسف الذي تعرف عليه في مستشفى فرنسا خلال فترة علاجه، أصيب مرتضى بشظية في رأسه خلال الحرب؛ وهو العارض الذي أثر على بصره الذي سيفقده مع الوقت، حيث يقول ليوسف في المشهد الرابع عشر: " لا، الشظية اللعينة ميئوس منها، إذا أجروا لي العملية فقد أصاب بالعمى تماما، أنا لا أريد ذلك أفضل أن أعمى ببطء" على الرغم من علم مرتضى بأنه سيفقد بصره عكس يوسف الذي يعيش على أمل استرجاعه إلا أنه يظهر في غاية الرضا والقبول والسعادة.

لا يبدي مرتضى أي قلق أو انفعال أو توتر حيال مسألة تعرضه لفقدان البصر بل يحرص على مساعدة يوسف ومرافقته والتخفيف من توتره في انتظار إجراء العملية واصطحابه للتنزه في حديقة المستشفى، لا يبدي يوسف أي انجذاب أو راحة لمرتضى بسبب طبيعته الانعزالية بل يتوجس منه لأنه كثير التردد عليه إلى جانب معرفته ببعض المعلومات الشخصية التي تخص يوسف على غرار معرفته بوظيفته كأستاذ جامعي حيث يسأله في كل مرة كيف علمت بذلك إلا أن مرتضى يغير الموضوع.

حتى بعد فقدانه لبصره؛ يبين مرتضى قناعة ورضا كبيرين، كما يذكر أنه قد تمكن من رؤية أشياء أخرى بعد حدوث ذلك، وهو ما يتضح في الرسالة التي أرسلها ليوسف التي جاء فيها: "سلام يوسف، لقد اشتقت إليك فعلا، أردت أن أراك ثانية، أخبرني ما الذي يستحق النظر؟ وأخبرك أنا ما الذي يستحق العمى؟، منذ عميت رأيت أشياء رائعة؛ أحزر ماذا؟ وجدت غابة مليئة بأشجار الجوز، أود أن أصحبك إليها يوما وسنأكل حتى نشبع، كم رأيت إلى الآن؟ أعيناك مستمتعة؟ أسئلة كثيرة ، أرأيت أي أشجار صفصاف؟ أود أن أعرف إن كانت تجلب لك الحظ؟ أرسلت لك الصورة التي وعدتك بها لتعلم أني أفكر بك دوما؛ صديقك مرتضى".

يجسد مرتضى في فيلم "شجرة الصفصاف"؛ ذاتاً مقابلة مناقضة لذات يوسف، إنها الذات المرآة التي تحاول أن تنبه يوسف إلى معنى الاستسلام والخضوع الكامل للإرادة الإلهية ودعوة للنظر إلى باطن الأشياء وجوهرها بدلَ الركض خلف مظهرها، يضيف مؤلف ومخرج الفيلم مجيد مجيدي قيمة أخرى من خلال شخصية مرتضى؛ إنها قيمة الصداقة، فعلى الرغم من البرودة الواضحة التي كان يتعامل بها يوسف مع

مرتضى ونسيانه لأمره فور إبصاره وعودته إلى إيران، إلا أن هذا الأخير (مرتضى) قام بمراسلته والسؤال عن حاله رغم فقدانه لبصره ليخبره بأنه دائم التفكير به وهو ما يتضح في قوله في ذات الرسالة: " أرسلت لك الصورة التي وعدتك بها لتعلم أني أفكر بك دوما؛ صديقك مرتضى".

4. شخصية باري أذرنوش:

تؤدي هذا الدور الممثلة الإيرانية ليلى أوتادي Leila Otadi؛ ظهرت هذه الشخصية في 14 لقطة، إلا أن كاتب ومخرج الفيلم مجيد مجيدي أراد أن يجسد من خلالها مفهوم الجمال الأنوثي الظاهري الذي ينجذب إليه يوسف فور وصوله إلى إيران، حيث كانت باري أول وجه يقع عليه نظره في المطار. باري طالبة جامعية تعد رسالتها حول شعر المتصوف جلال الدين الرومي، حيث تطلب من أختها بوران التي تعد زوجة عم يوسف (محمود) أن يقرأ رسالتها ويقيمها بحكم تخصصه في الأدب الفارسي.

تظهر باري شابةً جميلة، طموحة، مرحة، مندفعة، واثقة، جريئة حينا وخجولة حينا، مزهوة بعنفوان شبابها؛ وهي الصفات التي تجذب يوسف إليها دون أن تنتبه إلى الإرباك الذي تسببه له، تصبح باري عقدة الفيلم بعد أن تنهار أسرة يوسف بسبب ركضه خلفها، لا يتجه مؤلف ومخرج الفيلم مجيد مجيدي إلى إظهار انجذاب يوسف إلى باري خطأً، بل يسعى لتوضيح مشكلة الجمال في علاقتها مع البصر من جهة ومشكلة الاختيار المقترنة بإبصار يوسف بعد 38 سنة من الكَفَفْ، فجمال باري يشكل صدمة ليوسف الذي لم يكن يدرك معنى جمال المرأة، إذ ذاك تجسد باري الجمال والصدمة والثورة أمام كهل مضطرب المفاهيم والوعي وهو ما يؤدي إلى اهتياجه واضطرابه بعدما يتملكه شعور بأنه قد فاته الكثير.

فيما يأتي جدول يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم شجرة الصفصاف حسب اللقطات:

الجدول رقم (06): يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم شجرة الصفصاف حسب عدد اللقطات.

القوى الفاعلة	عدد لقطات الظهور
يوسف موسوي	305 لقطة
رويا	180 لقطة
مريم	29 لقطة
أم يوسف	25 لقطة
محمود	20 لقطة
باري أذرنوش	14 لقطة
كاشاني	13 لقطة
مرتضى	11 لقطة
بوران	05 لقطات
الطبيب (فرنسا)	03 لقطات
السارق	لقطتين
شخصيات أخرى	27 لقطة

ثانيا: البنية الحجاجية لفيلم شجرة الصفصاف:

يكشف فيلم "شجرة الصفصاف" ومن خلاله مؤلفه ومخرجه مجيد مجيدي عن ارتباك جلي في أطروحته التي تتجه إلى الانقسام إلى موقفين أحدهما واضح جلي والآخر يشوبه الاهتزاز وعدم الثقة، فمن جهة يدافع عن ضرورة الاستسلام والخضوع الكامل للإرادة الإلهية في موقف ثابت، ومن جهة أخرى تتملكه نزعة واضحة لتصوير ضعف الإنسان/ يوسف وعجزه وقصوره إرادته أمام الإرادة الإلهية وبالتالي فهمه للذات الإلهية والانصياع لها وهو الأمر الذي ينتهي به إلى معاناة وآلام لا نهاية لها؛ مما ينعكس في التعاطف الذي يستهدف تحقيقه المخرج مجيد مجيدي مع شخصية يوسف من قبل المشاهد.

يحتوي الفيلم على دعوة إلى النظر إلى العالم من باطن الإنسان لأنه الطريق الأمثل للوصول إلى لله وفهم إرادته وبالتالي بلوغ السعادة وتلافي الشقاء وهو طريق صعب للغاية في مقابل التعاطي مع العالم كمادة حسية والانغماس مع ما ظهر وتجلى منه وهو ما لا يمكن تفاديه أيضا نظرا لآنيته وسهولته وسرعة تأثيره، إذ

ذاك يصبح الفيلم مسألة فلسفية وجودية بين الإرادة الإلهية القوية والإرادة الإنسانية الضعيفة، إلا أن هذا الارتباك الذي يعتري الأطروحة كما بيناه أعلاه لا ينفي ميل مؤلف ومخرج العمل مجيد مجيدي إلى التمسك بموقف الخضوع التام والكامل للإرادة الإلهية؛ وهو الموقف الذي يدافع عنه في حجتين أساسيتين كما يأتي:

1. **حجة منطقية سببية:** الانغماس في المتع الحسية تبعد الفرد عن جوهر الأشياء، علاقته بالله والمكتسبات المحققة؛ وبالتالي عرضة الإنسان للشقاء والمعاناة، وهو ما يتجسد في شخصية يوسف الذي لم يستطع فهم ذاته ولا مقاصد الذات الإلهية بسبب أنانيته وتمركزه الشديد حول نفسه؛ ففي مرحلة فقدانه لبصره كان شكاكاً متذمرا ناقماً في خطابه حيال الإله وعند استرجاع بصره باتَ مندفعا حيال المتعة واللذة الحسية المتمثلة في انجذابه لفتاة شابة تصغره سنا في مقابل ضياع بيته وأسرته وحياته المهنية.

2. **حجة عاطفية:** تتمثل في إبراز المعاناة والألم الناجمين عن الأنانية التي يبديها الإنسان في علاقته بالله وبالآخرين إلى جانب التعلق بظاهر الأشياء وإغفال جوهرها، فيوسف الذي كان يدعو الله بأن يعيد له بصره وبأنه سيتبع طريقه إلى الأبد إذا ما حدث ذلك ، لم يبدِ أي حمد أو شكر أو عرفان لله، بل على العكس من ذلك انتهت كل مناجاته وأحاديثه إلى الله حتى تلك الغاضبة والناقمة، في مقابل ذلك أبدى يوسف جحودا ونكرانا كبيرا لزوجته وتضحياتها وما قدمته له بتفانٍ وحب طيلة سنوات فقدان بصره بعدما أصبح يهينها وينفر منها لاهثا خلف امرأة أخرى.

المبحث الثالث: الصوفية إطارٌ مرجعي للخطاب:

ينبعثُ الخطاب الديني في فيلم "شجرة الصفصاف" من سياق صوفي بحتْ، حيث يستند في بناء أطروحته على الديوان الشعري للمتصوف جلال الدين الرومي الموسوم "بالمثنوي"؛ "يعدُّ المثنوي أحد أهم الكتب الصوفية وأعظمها تأثيرا، حتى أنّه يوجد في إيران مَن يُسمّيه "القرآن الفارسي" وهو عند كثير من النقاد والأدبيين أعظم قصيدة صوفية في الأدب."[1] منذ البدء يلمح كاتب ومؤلف الفيلم مجيد مجيدي اعتماده على الأفكار والمعاني الصوفية للكتاب بعرضه في لقطتين في بداية ونهاية الفيلم؛ في إحالة إلى أن بداية ونهاية القصة تقع بين دفتي الكتاب؛ إذ ذاك يجسد الفيلم رؤية صوفية تنعكس على المفاهيم التي يتناولها؛ والتي تتمثل أساساً في "المعاناة والألم" و"البصر والبصيرة" والذات والآخر"؛ نفككها ونحللها كما يأتي:

[1]– Jalal Al Din Rumi, Translation Jawid Mojaddedi: **the Masnavi (book one)**, Oxford University Press Kindle Edition, 2004, p19.

لقطة من بداية الفيلم توضح يوسف يفتح ديوان المثنوي لجلال الدين الرومي.

أولا: المعاناة والألم؛ سبيلٌ إلى الله:

يتخذ فيلم "شجرة الصفصاف" طابعا دراميا، من خلال تركيز مؤلف ومخرج العمل على إظهار معاناة وألم يوسف على الصعيدين النفسي والجسدي؛ يتجلى ذلك نفسيا في توتره وقلقه وحيرته عندما تم تشخيص الورم في عينه ثم أثناء تعلقه بأمل استرجاع بصره وذاك الانتظار المصحوب بالذعر طول الوقت فضلا عن المعاناة النفسية الناجمة عن سنوات فقدان بصره، من جهة أخرى وعلى مستوى الجسد تم تصوير معاناة يوسف بعد فقدان بصره مرة أخرى في منتهى القسوة حيث ينهار يوسف مبتعدا عن الجميع ليصبح جسدا تائها في الظلام معرضا لدهس السيارات والسقوط في البرك الملوثة والارتطام بالأشياء والوقوع على الأرض، يتعرض هذا الجسد لكل أنواع الخطر لدرجة أن بلغ الحال بيوسف قضاء الليل في العراء متشردا بعدما تاه وعجز عن العودة بمفرده إلى البيت.

لقد خصص المخرج مجيد مجيدي حيزا كبيرا للألم والمعاناة مجسدا أعمق صور الشقاء والقهر الإنساني، قد يبدو الأمر نزوعا نحو تحقيق التعاطف مع شخصية يوسف ولكنه توجه صوفي صرف؛ يرى في المعاناة أقوى وأبلغ الطرق للوصول إلى الله، فالألم ليس سوى سبيلا للارتقاء بالنفس، وحسب النزعة الباطنية للصوفية يرى جلال الدين الرومي أنه لا يوجد قهر بحت ولطف بحت فالقهر يحتوي في باطنه لطفا وقد يأتي القهر في هيئة لطف وهو ما يتضح في هذه الأبيات من ديوانه "المثنوي" الذي يستند عليه الفيلم في

بناء أطروحته الخطابية حيث يقول:" قهر الله ولطفه كلاهما يساعدان في استكمال العالم وفي قلب قهره يخفي اللطف كالعتيق الثمين في قلب التراب."[1]

وقال أيضا : "وكل امرئ يعرف القهر من اللطف عالما كان أو جاهلا خسيساً.
لكن هناك لطفا مخفيا في القهر، كما أن هناك قهرا أتى في قالب اللطف.
وقليل من يعرف هذا إلا من كان ربانيا ذلك الذي يكون في قلبه محك روحاني.
والباقون يسيرون فيما يتصل بهذين القهر واللطف ويطيرون نحو أعشاشهم بجناح واحد."[2]

لم يكن يوسف ليدرك الله ولا ليفهمه لولا تجربة الألم، وما كان ليندم وينهار باكيا طالبا فرصة أخرى لولا صيرورة الشقاء التي عاشها، لقد ركز المخرج على توضيح دور المعاناة في جذب قلب الإنسان لخالقه وتحقيق الاستسلام والخضوع الحقيقي للإله؛ فقد تغير أسلوب يوسف في خطابه مع الله الذي اتسم في بداية الفيلم باللوم والشك والرفض لقضائه وقدره وهو ما يتضح في المشهد الخامس في قوله: "أنا يوسف الذي حرمته من مباهج الدنيا ولم يشكُ، وبدلا من النور والضياء عشت في الظلام والعتمة ولم أعترض وجدت السعادة والسلام في هذه الجنة الصغيرة ، كل هذه السنوات من الشقاء ألا تكفي؟ والآن تريدين أن تسببي لي المزيد من المعاناة والألم"، ليتحول الأسلوب إلى خضوع واستسلام تام في آخر مشهد ليدعو الله بكل انكسار: "إلهي أسألك فرصة أخرى لأبدأ حياةً جديدة".

تجد الصوفية في الألم والمعاناة حكمة تحقق لذة وصل الخالق كما ورد على لسان جلال الدين الرومي في ديوان المثنوي:

"ولقد خلق العالم من أجل اللطف وشمسه أكرمت الذرات.
وإذا كان الفراق حاملا بقهره فذلك من أجل معرفة قدر وصله.
حتى يعرك فراقه أذن الروح وتعرف الروح قدر وصله.
وقد قال الرسول أن الحق قال إن قصدي من الخلق كان الإحسان."[3]

كما أن الشقاء يقتل في النفس شهوتها ويسحب المرء من ملذات الدنيا لتحقيق التحرر من الجسد والفناء في الله؛ ذلك أن الغاية العليا للتصوف والصوفية تحقيق الكشف الإلهي وهو الكشف الذي يمكن من

[1]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الخامس)**، ص 196.
[2]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء السادس)**، مرجع سابق، ص 161.
[3]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الخامس)**، مرجع سابق، ص 66.

رؤية الله والاتحاد معه وهو ما لا يتحقق إلا بالقضاء على أطماع النفس ونزوعها للذة والألم أحد أنجع السبل للتمكن من الأمر، وعلى الرغم من مسألة الغلو في مبدأ الفناء الصوفي فإن الاتجاه الإسلامي المعتدل يصنف الابتلاء اختبارا إلهيا وطريقا للعودة إلى الله والتمسك به أكثر؛ لذلك يتجسد عمق الإيمان والهداية في الفرح بالابتلاء والصبر والاصطبار أمامه على غرار قوله تعالى: " وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ أُولَٰئِكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتٌ مِّن رَّبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُهْتَدُونَ."[1] إلا أن الصوفية تستمر في الغلو والمزايدة في تعظيم أمر الألم والشقاء لحد طلبهما والبحث عنهما على غرار قول الرومي في المثنوي:

"سكر لأحدهم وسم لآخر لطف لأحدهم وقهر لآخر إن الألم يجدد العلاج القديم.
والألم يقبض كل غصن من أغصان الملل.
فالآلام كيمياء مجددة وأين الملل في ذلك الطرف الذي ارتفع فيه الألم.
فانتبه ولا تتأوه بحزن من الألم بل ابحث عن الألم ابحث عنه ابحث عن الألم."[2]

المعاناة في فيلم "شجرة الصفصاف" طريق إلى الله، و سبيل إلى المعنى الذي يتجاوز الحياة في بعدها المادي، إنه أيضا وسيلة يتحقق بها فهم الذات وتمييز الحقيقة بين الكثير من الزيف والمغالطات وهو ما تجسد في الألم الذي تعرض له يوسف وتكشُّف الحقيقة أمامه، إذ ذاك يصبح الشقاء تحررا من الوهم وصراط لتحقيق الخضوع والاستسلام الكاملين للإرادة الإلهية، كما يحمل في باطنه الخير الذي يغيب عن الإنسان إدراكه، فتجربة يوسف مع الألم والمعاناة قادته إلى خير إدراك الحقيقة وفهم الإله وهو ما يمثل مركز الخطاب الديني في الفيلم وأهم الرسائل التي يتضمنها.

ثانيا: ثنائية البصر والبصيرة؛ تجليات الرؤية الباطنية:

يجسد الفيلم ثنائية البصر والبصيرة؛ إذ ذاك يصبح العَمَى في الفيلم إحالة مباشرة إليها، تجسد هذه الثنائية مفهوم المعرفة العرفانية في الصوفية، والمعرفة العرفانية رؤية قلبية روحانية تمكن من معرفة الله وإدراك حقيقة الأشياء، في المنهج العرفاني؛ العقل والحواس لا يمكنهما سوى إدراك العالم المادي الذي يعتبر مجرد وهم ورؤية سطحية لقشرة الوجود، أما الرؤية القلبية التي تمثل تجربة وجدانية تأملية عميقة فوحدها

[1]– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآيات 155، 156، 157.

[2]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الثاني)**، مرجع سابق، ص 225.

قادرة على إدراك الذات الإلهية وتحقيق الكشف النوراني (تكشف الإله)، في فيلم "شجرة الصفصاف" ظل يوسف مفتقدا للبصيرة فلم يتمكن من إدراك الحقيقة لا من خلال عقله ولا من خلال حواسه؛ فرغم تخصصه في الأدب الفارسي وشعر جلال الدين الرومي فإن عقله لم يهتد إلى المعنى الحقيقي لهذه الأشعار ولا للمنهج العرفاني ورغم مرتبة الأستاذ الجامعي التي تعد منزلة علمية رفيعة إلا أنه لم يتمكن من بلوغ المعرفة؛ فالمعرفة أعلى شأنا من العلم في الصوفية ذلك أن العارف تمكن من معرفة الله الذي انكشف وتجلى له عبر القلب والروح وهو ما يحقق له السعادة على غرار قول ابن خلدون عن المتصوفة: "ولا يزال المريد يترقى من مقام إلى مقام، إلى أن ينتهي إلى التوحيد والمعرفة التي هي الغاية المطلوبة للسعادة"[1]، أما العالِم فما أدرك سوى قواعد المادة التي تجعله عالقاً فيها، يستمد مؤلف ومخرج الفيلم هذا الطرح دائما من ديوان المثنوي الذي يرى في العقل حجاب كما جاء فيه على لسان جلال الدين الرومي:

"وكل من حجابه من العقل والوهم أحيانا محجوب وأحيانا ممزق الجيب.
والعقل الجزئي حينا منتصر وحينا منقلب والعقل الكلي آمن من ريب المنون.
فبع العقل والفضل واشتري الحيرة وامضي نحو الذلة لا نحو بخارى يا أيها الابن.
فكيف انغمسنا نحن في الكلام صرنا من حكاية حكاية.
إنما أنمحي وأصير عدما في أنيني حتى أجد التقلب في الساجدين."[2]

يؤكد جلال الدين الرومي في "المثنوي" على استحالة معرفة لله بأدوات العقل، لذلك نهانا الرسول صلى الله عليه وسلم عن التفكير في ذلك، وهو ما حدث ما يوسف الذي ظل يطرح أسئلة عقلية طوال الوقت محاولا فهمم سبب معاناته و سبب فقدانه لبصره؛ والبحث في العلة منهج عقلي أداتي يشكل حجابا ووهما في الاعتقاد بإدراك الحقيقة وهو ما يؤكده في الآتي:

"ومن هنا فإن المصطفى عليه السلام قد نهانا عن البحث في ذات الله.
ذلك أن ما هو قابل للتفكير في ذاته هو في الحقيقة (في ذات المفكر) لليس في ذاته هو (جل وعلا).
إنه ظنه هو ذلك أنه في الطريق... هناك مئات الآلاف من الحجب...حتى الإله.
وكل امرئ في حجاب ذي صلة بطبيعته وجبلته لكن وهمه يملي عليه أن هذا الحجاب هو ذات الله."[3]

---

[1]– ثائر الحلاق وأحمد الدعشوش: التصوف، www.al-sabeel.net.

[2]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الثالث)**، مرجع سابق، ص 115.

[3]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الرابع)**، مرجع سابق، ص 357.

ذات الشيء ينطبق على الحواس؛ فشخصية يوسف الكفيف جاءت لتجسيد عمى البصيرة وليس عمى حاسة البصر، فيوسف قبل إبصاره كان شكاكا ناقما على الإله رافضا لقدره ممتحنا لقدرته (عندما اشترط استرجاع البصر ليتبع طريق الإله) وبعد إبصاره راح يلهث خلف ملذّات ومتع الدنيا فلا هو فهم الله والمغزى من فقدانه لبصره ولا هو أدرك جوهر زوجته المخلصة المتفانية وراح يلهث خلف جمال مظهر امرأة شابة بعد استرجاع بصرهِ، وبالتالي بقي يوسف أعمى في الحالتين وهو ما يتجسد في قول جلال الدين الرومي في "المثنوي":

"وقد دعا الله عين الحس عيناً عمياء وقال أنها عبادة للصنم ودعاها عدوة لنا.

ذلك أنها رأت الزبد ولم تر البحر ذلك أنها رأت الحاضر ولم تر الغد."[1]

في المقابل؛ جسد مؤلف ومخرج الفيلم مجيد مجيدي مفهوم العرفان الصوفي في شخص صديق يوسف: مرتضى الذي برزَ مؤشرا ليوسف لكنه لم ينتبه ، فعلى الرغم من أنه كان يعايش ذات وضع يوسف كشخص مهدد بفقدان بصره إلا أنه كان في غاية الرضا والقناعة إلى جانب إقدامه على مساعدة يوسف خلال فترة تواجده بالمستشفى، حتى بعد فقدان بصره كان في غاية السعادة وقد عبر في رسالته ليوسف عن رؤية أشياء رائعة بعد أن كف بصره في إحالة إلى المعرفة الروحانية والرؤية القلبية وهو ما يتضح في هذا المقطع من الرسالة الذي يظهر في المشهد الواحد والأربعين: " سلام يوسف، لقد اشتقت إليك فعلا، أردت أن أراك ثانية، أخبرني ما الذي يستحق النظر؟ وأخبرك أنا ما الذي يستحق العمى؟، منذ عميت رأيت أشياء رائعة..." لقد بدا مرتضى شخصا عارفا من البدء قبل فقدان بصره؛ حتى يؤكد صانع الفيلم أن العرفان تفتق للبصيرة ولا علاقة له بحس البصر؛ تتم الإشارة إلى العرفان بشكل رمزي من خلال معرفة مرتضى بالأمور الشخصية ليوسف وهو الأمر الذي يدفع هذا الأخير إلى سؤالِه في كل مرة "كيف عرف ذلك؟"، ليأتي رد مرتضى في أحد المرات "أنت تقلل من شأني" فالصوفية تعظم من شأن الإنسان وترى في نفي قدرته على تحقيق المعرفة المطلقة وعلى رأسها معرفة الله تقليلا من شأنه، فالعالم برمته يقع داخل الإنسان ووحدها الرؤية القلبية والروح العرفانية قادرين على معرفته وبلوغه على غرار ما جاء على لسان الإمام علي رضي الله عنه:

دواؤك فيك وما تشعر وداؤك منك فلا تبصر.

أتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر.

[1]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الثاني)**، مرجع السابق، ص 96.

في ذات السياق؛ يوضح الفيلم أنه من لا يستطيع معرفة الله لا يستطيع إدراك حقيقة الوجود، ذلك أن الاستغراق في العالم المادي والاعتماد على الحواس يجعل الإنسان تائها عن جوهر الأشياء وحقيقتها، وهو ما يتجلى في تعاطي الفيلم من مسألة "الجمال"؛ يُقدِّم الفيلم نوعين من الجمال: جمال باطني جُسِّدَ في شخصية رويا زوجة يوسف وجمل ظاهري جُسّدَ في شخصية باري الفتاة التي أُعجب بها يوسف بعد إبصاره، تمثل رويا كل القيم الجمالية النابعة من جوهرها/ باطنها؛ كالتفاني والإخلاص والحب والتضحية والصدق والحياء وهي الجماليات التي غفل عنها يوسف فور إبصاره في مقابل شكلها الذي لم يعجبهُ، أما باري وعلى الرغم من أنه لا يعرف عنها شيئا إلا أنه راح ينجذب لجمال شكلها وشبابها وجُرأتها.

لقد انغمس يوسف ببصره في جمال مادي ظاهري (باري) وتاهت بصيرتهُ عن الجمال الجوهري الباطني (رويا)، يتعاطى الفيلم مع التجربة البصرية المادية كمصدر لسقوط الإنسان في الوهم ثم الخطيئة ثم الألم والمعاناة، لم يكن يوسف محباً لباري بل كان يشتهيها كجسد وكجمال ظاهري وهو ما يتضح في تصوير انغماس حواسه فيها؛ من خلال نظراته لها وتكرار سماع صوتها على مسجلة الهاتف، لقد كان يوسف يبحث عن كمال الجمال الظاهري المادي وهو ما جعله يشيحُ ببصره مرة أخرى إلى وجه امرأة جميلة في الحافلة غير قادر على الإحجام عن النظر إليها. إنه التعلق بالصورة المادية والبحث عن الكمال فيها وهو ما يعتبره جلال الدين الرومي ظلال على غرار ما ورد في "المثنوي":

والفاعل المطلق يقينا بلا صورة والصورة في يديه كأنها آلة.
وذلك الذي لا صورة له يبدي أحيانا الصورة من كتم العدم كرماً منهُ.
حتى تجد كل صورة المدد منه من الكمال والجمال والقدرة.
ثم أن من لا صورة له عندما أخفى وجهه جاء من أجل الكدية إلى اللون والرائحة.
وإذا بحثت صورة من صورة أخرى عن الكمال فهذا هو عين الظلال."[1]

الصورة مجرد آلة ووهم مظلل؛ وهو ما أصر مخرج الفيلم مجيد مجيدي على إظهاره في شخصية باري التي كانت تحمل آلة تصوير في أكثر من لقطة في الفيلم، يتعامل الفيلم مع الصورة في أكثر من مستوى فهي الشكل المادي الظاهري في مستوى أول وهي تدعيم هذا الشكل المادي وترسيخ له عبر التقاط صورة له في مستوى ثانٍ، إن الصور التي يتعامل معها البصر خدعة تبعد الإنسان عن المعنى الحقيقي للموجودات

[1]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء السادس)**، مرجع سابق، ص 317.

واستغراق في المادة التي تمنع المعرفة، إذ ذاك تصبح الصورة وكل تجلي مادي أوثان يؤدي الاستغراق فيها إلى عبادتها، ينسجم الفيلم مع هذا الطرح بتصوير مشهد يقوم فيه يوسف بحرق كل الصور التي كانت بحوزته (وهو ما يشكل المستوى الثالث في التعاطي مع مفهوم الصورة)؛ صور طفولته وعائلته وزواجه وآخرها الصورة التي تجمعه بباري في إحالة واضحة إلى التخلص من صور المادة وظاهر الموجودات، هذه الرؤية الصوفية المتعلقة بالمعنى والصورة لا يختفي أثرها في ديوان "المثنوي" الذي يعد مصدر أطروحة الفيلم برمته؛ حيث يقول جلال الدين الرومي بشأنها:

"ورب شخص قطعت عليه الصورة السبيل واتجه إلى الصورة وجادل الله.

والخلاصة أن هذه الروح قد اتصلت بالجسد فهل هناك شبه قط بين هذه الروح وهذا الجسد."[1]

"فامضي وجاهد في المعنى يا عابد الصورة ذلك أن المعنى بمثابة الجناح على جسد الصورة.

وكن جليسا لأهل المعنى حتى تجد العطاء كما تكون فتى."[2]

لا يبتعد مفهوم الصورة والجمال الظاهري عن مفهوم مجاهدة النفس للحد من شهواتها ورغباتها التي تجعل الإنسان ضحية للمادة والغريزة ثم الضياع في الألم والمعاناة إلى جانب انغلاق أبواب الكشف والتجلي النوراني وعمى البصيرة والرؤية القلبية بالمفهوم الصوفي، "وهذا مسلك جيد في تربية النفس وتهذيبها إلا أنه بلغ تجاوز إزالة المرض حتى كاد أن يزيل النفس ويمحو أثرها ويعطل طاقاتها، فنجد في كتب بعض أئمة الصوفية قصصا عجيبة من هذا المبالغات، ومنها ما أورده الغزالي في كتاب إحياء علوم الدين" عن رجل كلَّم امرأة فضعفت نفسه ووضع يده عليها، وعندما ندم وأراد أن يعاقب نفسه وضع يده في النار حتى يبست، ورجل آخر نظر إلى محاسن امرأة، فعاقب نفسه بضرب عينه بيده حتى عميت."[3]

[1]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الثاني)**، المرجع السابق، ص 114.

[2]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الخامس)**، المرجع السابق، ص 96.

[3]– ثائر الحلاق وأحمد الدعشوش: التصوف، المرجع السابق.

لقطات توضح باري وهي تحمل آلة تصوير فوتوغرافي وكاميرا.

لقطات توضح إحراق يوسف لصوره مع زوجته رويا وباري التي أعجب بها.

لقطة تبين يوسف يتأمل احتراق الصور والأوراق في فناء البيت.

ثالثا: الذات والآخر؛ تجاوز الأنا:

تشكل مسألة الذات/ الأنا؛ حلقة مهمة في الفكر الصوفي، حيث يشكل نكران الذات وطمسها وعدم الالتفاف حولها مبدأ مهما لتحقيق التصوف، فمن التعاليم الأخلاقية الصوفية إرساء الحق على الأرض قولا وفعلا ومن شيم المتصوف مساعدة المحتاج والدفاع عن المظلوم وتكريس النفس لخدمة الناس وبث الخير. يتجه فيلم "شجرة الصفصاف" لتوضيح سؤال علاقة الذات بالآخر في عدد من الثنائيات والمواقف مشيرا إلى حالة التمركز حول الذات في شخصية يوسف ونكران الذات في شخصية زوجته رويا والعلاقة مع الآخر في شخصية مرتضى.

يجسد مؤلف ومخرج الفيلم مجيد مجيدي حالة التمركز حول الذات والانكفاء عليها في شخصية يوسف موسوي، الذي لم يتمكن الابتعاد ببصره من حدود ذاته ورغباتها، بدا الانكفاء والعزلة أمراً منطقيا في حال كف البصر وانعكاساته في الخوف من الاحتكاك بالمحيط، لكن بعد استرجاع يوسف لبصره بات أنانيا متمردا عنيفا مستغرقا في ذاته غير قادر على رؤية الآخر الأكثر قرباً منه على غرار والدته وزوجته وتضحياتهن من أجله، يوضح الفيلم كيف تحتجب رؤية الآخر وتجليات الحقيقة بسبب الركون إلى الذات التي تنزع لتبرير كل سلوك خاطئ.

في ذات السياق يبين الفيلم أنانية يوسف في تجاهله لزوجته المتفانية المخلصة وركضه خلف امرأة أخرى، لا يقف مجيد مجيدي عند هذا المثال في مسألة تبجيل الذات بل يصور مثالا آخرا عندما رفض يوسف التدريس في مدرسة المكفوفين بعدما استعاد بصره وهو أكثر العارفين بوضعهم بحجة الخوف من الماضي وعدم مقاومة رُهاب فقدان البصر، لقد آثر يوسف على طمس ماضي زوجته المضحية، وماضيه ككفيف في مقابل مساعدة من كان يوما مثلهم؛ وهي أقصى حالات التمركز حول الذات وتبجيلها، حيث يصبح الآخر هامش لا ينطوي على أي قيمة.

في المقابل جسدت رويا حالة نكران الذات؛ التي تمثل في المقابل الأخلاق السامية، يؤسس الفيلم لفكرة التجلي الأخلاقي كلما توقف الإنسان عن التمحور حول ذاته على عكس الانهيار الأخلاقي كلما زادت نزعة التمركز حول الذات، وهو الأمر الذي يتضح في شخصية رويا زوجة يوسف فأمام نكرانها لذاتها وتكريسها لحياتها في خدمة زوجها وحرصها على الاعتناء بصحته ودراساته الجامعية انعكست قيم أخلاقية عالية كالصدق والإخلاص والتفاني والإيثار.

إذ ذاك يركز الفيلم على توضيح قيمة الحب في أسمى تجلياتها كإنكار للذات في سبيل المحبوب والحرص على سعادته وراحته على حساب الذات. لا يتوقف إحسان رويا على زوجها فقط بل يتضح نزوعها نحو مساعدة الآخر وإسعاده والإحسان إليه من خلال تخصيصها لأصائص النباتات لمنحها لصغار المكفوفين أثناء توجهها مع يوسف للمدرسة المخصصة لهم. بذلك تصبح رويا تجسيدا لقيمة الحب السامي المقترن بنكران الذات وقيمة العطاء الإنساني المقترن بالشعور بآلام الآخر.

لا تنحصر علاقة الذات بالآخر على مستوى فيلم "شجرة الصفصاف" في "الحب" والعطاء الإنساني" بل يضيف صانع الفيلم علاقة الصداقة التي تتجسد في علاقة يوسف بمرتضى، تشكل الصداقة أو ما يسمى أدب الأخوة نقطة مهمة في الفكر الصوفي من حيث أهميتها لخوض تجربة العشق الإلهي، يزخر التاريخ الصوفي بقصص كثيرة حول ذلك لعل أشهرها قصة جلال الدين الرومي وشمس الدين التبريزي وكيف أخذ هذا الأخير بيد الرومي إلى عالم العرفان والرؤية القلبية، وهو ما يتجلى فيما قاله الرومي في ديوان "المثنوي" عن الصداقة:

"أنظر إلى الأصدقاء فأين أمارة الأصدقاء إنما يجب الأصدقاء الألم كأنه الروح.

وكيف يحس الصديق بأن إيلامَ الصديق، إن الألم لب والصداقة له كقشر.

أليست علامة المحبة هي السرور في البلاء والآفة ومعاناة المحن.

والصديق كالذهب والبلاء مثل النار والذهب الخالص متهلل الوجه في قلب النار."[1]

لقد ذكرنا فيما سبق أن مرتضى جسد مبدأ العرفان الصوفي والرؤية الروحية الباطنية، كما كانت صداقته مرآة ليوسف يرى فيها طمأنينة الكشف الإلهي والرضا والقناعة الناتجين عن معرفته ، مرآة للبصيرة التي كان يدعو فيها مرتضى يوسف بطريقة إيحائية رمزية إلى الارتقاء بنفسه عبر الخضوع والاستسلام الكامل للإرادة الإلهية ليبلغ المقام الذي ارتقى إليه مرتضى؛ والذي تجلى في أسلوبه في التعاطي مع مسألة فقدان بصره الفسيولوجي الذي ما كان يعني له شيئا أمام البصيرة النورانية التي بلغها، لذلك نجد الصوفية

[1]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الثاني)**، مرجع سابق، ص 70.

يعبرون عن الصداقة في قول: "الأخوين في الله عز وجل، إذا كان أحدهما أعلى مقاما رفع الآخر معه إلى مقامه، وأنه يلحق به كما تلحق الذرية بالأبوين والأهل بعضهم ببعض، لأن الأخوة عمل كالولادة."[1]

لقد جسد مرتضى صوت الحكمة والصديق الذي سعى إلى إيقاظ بصيرة يوسف عن طريق تخليصه من الوهم المادي والأخذ بيده إلى نور الحقيقة ومعرفة الله تماما كما أخذ شمس الدين التبريزي بيد جلال الدين الرومي إلى أعلى مقامات الكشف والرؤية عبر العشق الإلهي، "فالحب الذي يتحقق بالصداقة أو الألفة (phia) هو الذي يربط الفيلسوف بالعالم حوله وهو غايته؛ فهو حكمة الحب كما قال هيدجر."[2] كما أن قيمة الصداقة على الأهمية الخاصة التي أولاها إياها مبحث الصوفية تقع في عمق دين الإسلام الذي بجّلَ المحبة والأخوة في الله؛ وهو ما يتضح بجلاء في قول رسُولُ اللَّه ﷺ: "سَبْعَةٌ يُظِلُّهُمُ اللَّهُ في ظِلِّهِ يَوْمَ لا ظِلَّ إِلَّا ظِلُّهُ إمامٌ عادِلٌ، وشابٌّ نَشَأَ فِي عِبَادَةِ اللَّه تَعالى، وَرَجُلٌ قَلْبُهُ مُعَلَّقٌ في المَسَاجِدِ، **وَرَجُلانِ تَحَابَّا في اللَّه: اجتَمَعا عَلَيه، وتَفَرَّقَا عَلَيه**، وَرَجُلٌ دَعَتْهُ امْرَأَةٌ ذَاتُ مَنْصِبٍ، وَجَمَالٍ فَقَالَ: إِنِّي أَخافُ اللَّه، ورَجُلٌ تَصَدَّقَ بِصَدَقَةٍ فأَخْفَاها، حتَّى لا تَعْلَمَ شِمالُهُ مَا تُنْفِقُ يَمِينهُ، ورَجُلٌ ذَكَرَ اللَّه خالِيًا فَفَاضَتْ عَيْنَاهُ."[3]

كما سبق ووضحنا ينضحُ فيلم "شجرة الصفصاف" بالمفاهيم الصوفية؛ على غرار المعرفة والمحبة والألم والجمال والرؤية، الفناء أيضا كمفهوم مركزي في المذهب الصوفي والغاية العليا للتصوف أشير إليه إيحائيا، والفناء هو موت العالم المادي أمام السّالِك بما فيه جسده المادي بأهوائه وشهواته ورغباته حتى يتمكن من رؤية الله، "والفاني كما يقول الصوفية، لا يحس بما حوله، ولا يحس بنفسه، فقد فنى عمَّا سوى الله، ومن هنا جاء كلام الصوفية الذي لا يفهمه ولا يتذوقه سواهم، حينما يقولون في نشوة الفناء، ووقدة الحب، ليس في الوجود إلا الله"[4] والفناء كما يقول الجرجاني: "فناءان؛ أحدهما ذوقي، والآخر خلقي، فالذوقي هو عدم الإحساس بعالم الملك والملكوت، بالاستغراق في عظمة الباري ومشاهدة الحق والخلقي هو سقوط أوصافه المذمومة، واستبدالها بالأوصاف المحمودة."[5]

---

[1]– زكي مبارك: **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص 551.

[2]– سهير فضل الله أبو وافية: **الفلسفة الإنسانية في الإسلام**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2005، ص 147.

[3]- حديث نبوي شريف متفق عليه.

[4]– أنظر: مقام الفناء الصوفي وشبهات الاتحاد والحلول، www.hindawi.org ، تاريخ التصفح: 07/ 07/ 2019.

[5]– المرجع السابق.

يذهب جلال الدين الرومي أبعد في مفهوم الفناء ليعتبره فناءً في الإله واتحاداً معه معبرا عن ذلك بذوبان الحديد أو الذهب في النار وهو ما ورد في فيلم "شجرة الصفصاف" عندما توجه يوسف مع عمه إلى ورشة صناعة الذهب بعد استعادة بصره، أين ركز المخرج إلى إظهار عملية انصهار الذهب بفعل النار وتصوير رعب يوسف من الشرار المتطاير منها في إحالة ظاهرية إلى خوفه من شرار ألعاب النار الذي أفقده بصره في صغره، في مقابل إحالة باطنية إلى أن يوسف لم يتجاوز حالة الخوف لأن العارف لا يخاف لأنه بلغ أعلى درجات الاستسلام والخضوع لله وحقق أكبر التجليات الكشفية في معرفة الله.

يتجلى مفهوم الفناء في الله وتشبيهه بانصهار الذهب في ديوان "المثنوي" في قول جلال الدين الورمي:

"وعندما يسقط في ذلك اللدن وتقول له قم يقول من الطرب أنا اللدن لا تلم.

وأنا اللدن هي نفسها قولة أنا الحق إنه في لون النار إلا أنه حديد.

وانمحى لون الحديد في لون النار فظل ينفج بالنارية وإن بدا صامتاً.

وعندما صار من الاحمرار كأنه ذهب المنجم يكون نفاجه أنا النار وإن لم ينطقها باللسان.

صار محتشما من لون النار ومن طبعها فهو يقول أنا نار أنا نار."[1]

لا يتوقف فيلم "شجرة الصفصاف" عند الفكر الصوفي لجلال الدين الرومي من خلال تجسيد لما جاء في ديوانه "المثنوي"، بل يحتوي على إحالات وإشارات رمزية لبعض من الروايات التي تتعلق بحياته وعلاقته بشمس الدين التبريزي، على غرار مشهد رمي يوسف لكتبه وبحوثه في الحوض المائي لحديقة البيت؛ الذي جسد رواية يُقال فيها أن "شمس الدين تبريزي دخل على جلال الدين الرومي وهو بين مريديه فأخذ الكتب التي معهم ورمى بها في بركة الماء الموجودة في فناء المسجد، وبعد أن ضج المريدون من فعلته وغضب مولانا، مد شمس يده إلى البركة وأخرج الكتب منها دون أن يمسها الماء."[2]

لقد رمى شمس الكتب في بركة الماء تعبيرا على أن العلم الظاهر المرتبط بالعقل والكتب لا يمكن أن يصل إلى الحقيقة ولن تتحقق به المعرفة كما سبق وأن وضحنا الفروق بين العلم والمعرفة عند الصوفية، ولقد حافظ مخرج الفيلم مجيد مجيدي على فكرة استخراج الكتب من الماء دون أن تتلف في آخر مشهد من

[1]– جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: **المثنوي (الجزء الأول)**، المرجع السابق، 1996، ص 36.

[2]– علي عبيدات: مولانا الرومي والتبريزي عند انفجار قونية، www.thaqafat.com، تاريخ التصفح: 08/ 07/ 2019.

الفيلم عندما فقد يوسف بصره وعاد ليبحث عن ديوان "المثنوي" في الحوض المائي ليعيد قراءة الرسالة التي كتبها إلى الله، حيث لم يُتلف الكتاب الذي كان محفوظا في حافظة جلدية سميكة في مقابل تلف بقية الأوراق والكتب في إحالة واضحة إلى نهاية العلم العقلي الظاهر وبقاء المعرفة/ الرؤية الباطنية التي يدعو إليها جلال الدين الرومي في "المثنوي".

كما تجسد صداقة يوسف ومرتضى في الفيلم رمزياً صداقة جلال الدين الرومي وشمس الدين التبريزي فقد كان مرتضى العارِفُ الذي أراد أن يأخذ بيد يوسف إلى الرؤية الروحانية القلبية وتفتح البصيرة، تماما مثلما قاد العارف شمس الدين التبريزي الفقيه والعالم جلال الدين الرومي إلى مفهوم العشق الإلهي والرؤية الباطنية، لقد كان الرومي عالماً وفقيها وهو ما تم تجسيده في شخصية يوسف كأستاذ جامعي، من جهة أخرى يظهر مؤشر رمزي ثانٍ تمثل في "السفر" ففي فيلم "شجرة الصفصاف" سافر يوسف إلى فرنسا للعلاج أين تعرف على مرتضى وهو ما يقابل سفر شمس الدين التبريزي من إيران/ تبريز إلى قونية/ تركيا أين تعرف بجلال الدين الرومي ونشأت علاقتهما.

لقطة تبين يوسف يجلس أمام كتبه وبحوثه التي رماها في حديقة بيته.

لقطة من الفيلم تبين يوسف رفقة مرتضى.

لقطة من الفيلم ترمز لمفهوم الفناء/ الاحتراق الصوفي في انصهار الذهب على النار.

خُلاصة الفصل:

يتناول الفيلم الإيراني "**شجرة الصفصاف/ The Willow Tree**" (2005)؛ لمؤلفِه ومخرِجه مجيد مجيدي أطروحة فهم/ معرفة الله في مقابل معرفة الذات من خلال الخضوع والاستسلام الكاملين للإرادة الإلهية يستند الخطاب الديني في الفيلم على المذهب الصوفي كسياق أيديولوجي في بناء هذه الأطروحة الخطابية؛ جسَّد المخرج مجيد مجيدي أفكار الديوان الشعري للمتصوف جلال الدين الرومي الموسوم "بالمثنوي" الذي صورهُ في أكثر من لقطة ليصبح بذلك المُرتكز الفكري والفلسفي للفيلم بشكل عام.

من هذا المنطلق أصبح الفيلم رؤية صوفية بحتة للإله والإنسان والوجود تتجسد فيه المفاهيم الصوفية صراحةً وإيحاءً؛ إذ ذاك لا تصبح المعاناة والألم عقابا أو عذابا بل تهذيب للنفس وارتقاء بها نحو معرفة الله وتذوق نعيم وصلِه، من جهة أخرى يجسد الفيلم أكثر المفاهيم الصوفية شهرة؛ الظاهر والباطن / البصر والبصيرة أين يصبح العالم المادي بكل تمثلاته خدعاً وأوهاماً وتصبح الحواس والعقل أدوات عاجزة عن إدراك الحقيقة بل حجبٌ مظللة عن بلوغ الكشف الإلهي الذي لا يتأتى إلى عبر الرؤية القلبية الروحية وتفتح بصيرة الباطن.

يعتبر فيلم "شجرة الصفصاف" نسقا قيميا متكاملا من خلال تناوله للقيم الأخلاقية والإنسانية والجمالية قيمة الحب المقترن بنكران الذات والصدق والتفاني والإخلاص وقيمة الجمال الباطني في مقابل الانجذاب لجمال المظهر الذي لا يتعدى أن يكون شهوة ورغبة نفس يجب كسرها ومجاهدتها وكبحها، يرى الفيلم من

وجهة نظر صوفية أن الكون/ الوجود كله صورة ومعنى، وتعامل مع صورة المادة كوهم وظلال يجب التخلص منه وإحراقه في سبيل بلوغ المعنى الذي لا يفنى.

لا يتوقف الفيلم عند تجسيد أفكار جلال الدين الرومي في تأثر كبير وعميق بأفكاره الصوفية، بل يجسد رمزياً جزء من قصة حياته وعلاقته بشمس الدين التبريزي الذي فتح بصيرته على عالم الكشف الوجداني ومعرفة الله عن طريق منهج العشق الروحي؛ وهو ما تم تجسيده من خلال شخصيتي يوسف ومرتضى. بذلك يصبح فيلم "شجرة الصفصاف" رؤية صوفية خالصة للوجود في طرح فلسفي ورمزية شعرية تتجلى فيها مفاهيم المعرفة والمحبة والألم والجمال والرؤية والارتقاء والفناء في انسجام مع قيم الجمال والحب والصداقة والصدق والصبر.

الفصل السابع

الخطاب الديني في السينما الإيرانية

من خلال فيلم The Scandal

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم

المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب

المبحث الثالث: سياق الخطاب

تمهيد

خُصِّص هذا الفصل لتحليل ثاني الأفلام الإيرانية وآخرها في هذه الدراسة التحليلية؛ سيتم فيه التعرض لأسلوب سينمائي آخر من خلال فيلم The Scandal، وهو النمط الميلودرامي الذي ينزع نحو المبالغة في الأحداث والعاطفة والأداء التمثيلي في محاكاة الواقع، تِبعا لمنهجية تحليل الخطاب المتبعة في هذه الدراسة سيتم تحليل الفيلم من خلال مستويات تحليل الخطاب الأربع؛ الأطروحة الخطابية، القوى الفاعلة في الخطاب، البنية الحجاجية للخطاب وسياق الخطاب.

فيلم The Scandal؛ أي "الفضيحة" فيلم ميلودرامي إيراني أنتج سنة 2013، قام بتأليفه وإخراجه مسعود دهنامكي، شارك في أداء الأدوار كل من: أكبر عبدي في دور الإمام يوسف، الناز شاكردوست في دور أفسانة، محمد رضا شريفي نيا في دور الحاج شريف، محبوبة بيات في دور والدة أفسانة، أرسلان قاسمي في دور حامد أخ أفسانة، كامران تفتي في دور جعفر، إسماعيل خلج في دور ميرزا صديق الإمام يوسف وتينا آخوندتبار، مهسا كاميابي في دور صديقتي أفسانة، "تحصل الفيلم على تقييم يقدر بنسبة 34 بالمائة على موقع قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (IMDB)[1].

يتناول الفيلم قصة فتاة جميلة تدعى أفسانة، تعاني من حالة اجتماعية مزرية بعد وفاة والدها الذي ترك على عاتقها ديوناً كبيرة، تعيش أفسانة رفقة أمها المقعدة وأخيها حامد في بيت مستأجر تعود ملكيته للحاج شريف الذي يبتزها بديون والدها ويهددها بالطرد من البيت بعدما حصل على حكم بإخلائه من بالمحكمة، في مقابل ذك يساومها على شرفها ويطلب أن يتزوجها زواج متعة للتنازل عن الديون والسماح لها وعائلتها بالبقاء في البيت الذي يكملهُ.

تتجه أفسانة لشركة الحاج شريف وتقوم بسرقة شيكات الديون من مكتبه، يقوم بتبليغ الشرطة عنها وأثناء مطاردتهم لها تختبئ في أحد البيوت بعدما وجدت بابه مفتوحا بالصدفة، صاحب البيت شيخ تقي وإمام مسجد يدعى يوسف، بعد علمه بتواجد أفسانة في بيته يتسر عليها من الشرطة ورغم إحسانه لها ومساعدتها تستمر في إهانته والكيد له بسبب قناعتها بعدم وجود إيمان حقيقي بالله وأن التدين مجرد مظاهر وإدعاءات يقبع خلفها المكر والأذى على غرار ما يفعله معها الحاج شريف وغيره من الرجال الذين أرادوا استغلال فقرها وجمالها.

[1] – see : www.imdb.com.

رغم ما تفعله أفسانة مع الإمام يوسف، يستمر في الإحسان إليها، محاولا إنقاذها من ابتزاز الحاج شريف، أمام فقره الشديد أيضا يطلب الإمام يوسف المبالغ المالية التي يخصصها له مجلس الأمناء كإمام والتي كان يرفضها دائما ليمنحها لأفسانة لتسدد بها ديون الحاج شريف، عند علم هذا الأخير بذلك يبدأ بترصُّدهما وتصويرهما معا وتحريض سكان الحي عليهما واتهامهما بوجود علاقة مشبوهة بينهما، نتيجة لذلك يصبح الإمام شخصا غير مرغوبٍ فيه بعدما كان يحظى باحترام وتقدير كبيرين من قبل الناس فيتفرق عنه طلبته ويرفض الناس الصلاة خلفه في المسجد.

تباعاً يتوجه سكان الحي بتحريض من الحاج شريف إلى بيت أفسانة مطالبين برحيلها من الحي لتقوم بمواجهتهم وكشف حقيقة الحاج شريف وكل من كان يساومها ويرغب في استغلال فقرها عدا الإمام يوسف الذي تعفف وساعدها بكل نية وصدق لوجه الله حتى لا تخسر كرامتها وشرفها. ينتهي الفيلم بتوبة أفسانة وعودة ثقتها في الله واسترجاع الإمام يوسف لسمعته بعد أن ظهرت الحقيقة ليعود الناس للصلاة خلفه من جديد.

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم:

يتناول فيلم "الفضيحة" أطروحة[1] الفهم والتصور الاجتماعي السطحي للدين واقتصار ممارسته على المظاهر والإدعاءات من خلال تجسيد الإيمان الحقيقي في مقابل الإيمان المُرائي الزائف، يرتكز الخطاب الديني في هذه الأطروحة على مفهومي التقوى والإحسان ودورهما في إرشاد الإنسان الضال نحو الهدى والتوبة، يسعى الفيلم من خلال هذه الأطروحة إلى إخراج الدين من مفهومه الضيق كحالة وجدانية فردية إلى مفهومه الاجتماعي الواسع كحالة أخلاقية وإنسانية، تتوزع هذه الأطروحة على أربعة قضايا فرعية يقسمها مخرج العمل في ساعة وأربعة وأربعين دقيقة من الزمن (مدة الفيلم) إلى أربعة و ستين مشهدا مقسمة إلى خمسة قضايا كالآتي:

- **القضية الأولى: المجتمع والنفاق الديني؛** وقد تم تناول هذه القضية في تسعة عشر مشهدا تم فيها إبراز أثر المجتمع على انحراف الإنسان وضلاله، ابتداءً بعرض شخصية أفسانة؛ المرأة الجميلة اللعوب ذات السمعة السيئة وتعاطي المجتمع معها إلى غاية ابتزاز شريف لها بسبب فقرها والديون التي على عاتقها، تستغرق هذه القضية مدة زمنية قدرها عشرون دقيقة وخمسة

[1]– للإطلاع على سيناريو فيلم "الفضيحة" وتقطيعه الزمني، أنظر الملحق رقم (04).

ثواني (من 00.02.35 إلى 00.22.40) كما تنقسم هذه القضية إلى ثلاثة مقولات فرعية نفصلها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى: الفقر؛ نكران الإله،** تؤسس هذه المقولة لشخصية أفسانة التي تعبر عن غضبها وسخريتها من الإله وأوليائه والتشكيك في قدرته بسبب فقرها ومعاناة عائلتها، تستغرق هذه المقولة في مشهد واحد (المشهد الأول) (من 00.02.35 إلى 00.03.34).
- ✓ **المقولة الثانية: الجمال بين الغواية والتودد؛** تبرز هذه المقولة تعاطي المجتمع مع المرأة الجميلة (أفسانة) بين تودد الرجال وملاحقتهم لها والتحرش بها من جهة واتهامهم لها إلى جانب النساء بامتهان الغواية والزيغ، تستغرق هذه المقولة في سبعة مشاهد؛ من المشهد الثاني إلى المشهد الثامن (من 00.03.35 إلى 00.12.37).
- ✓ **المقولة الثالثة: الاستغلال/ الابتزاز؛** استغلال شريف (الذي يدعي الإيمان) فقر أفسانة بعرضه زواج المتعة عليها مقابل التنازل على الديون وبقائها مع عائلتها في المنزل الذي يملكه، تستغرق هذه المقولة في إحدى عشر مشهدا؛ من المشهد التاسع إلى المشهد التاسع عشر (من 00.12.38 إلى 00.22.40).

- **القضية الثانية: الابتلاء/ الاختبار**؛ مواجهة الورع والتقوى للغواية والفضيحة، وقد تم تناول هذه القضية في واحد وعشرين مشهدا، موزعة على مدة زمنية قدرها واحد وثلاثون دقيقة وأربعة وثلاثون ثانية (من 00.22.41 إلى 00.54.15)، كما تنقسم هذه القضية ثمانية مقولات فرعية نعرضها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى: الستر**؛ تستر الإمام يوسف على أفسانة في بيته بعد فرارها من الشرطة وتستغرق هذه المقولة في أربعة مشاهد؛ من المشهد عشرون إلى المشهد الثالث والعشرون (من 00.22.41 إلى 00.28.29).
- ✓ **المقولة الأولى: التقدير**؛ تقدر الناس للإمام يوسف، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين المشهد الرابع والعشرون والخامس والعشرون (من 00.28.30 إلى 00.31.29).
- ✓ **المقولة الثالثة: الشك؛** توجس أحد طلبة الإمام يوسف منه خلال حضوره لأحد الدروس الدينية ببيته، بعد عثوره على حذاء أفسانة في أحد الغرف، تستغرق هذه المقولة في مشهد واحد المشهد السادس والعشرون (من 00.31.30 إلى 00.37.47).

- ✓ **المقولة الرابعة: السخرية/ الغواية؛** سخرية أفسانة من تدين وورع الإمام يوسف ومحاولاتها المتكررة لإغوائه، وتستغرق هذه المقولة أربعة مشاهد؛ من المشهد السابع والعشرون إلى المشهد الثلاثون (من 00.37.48 إلى 00.41.10).
- ✓ **المقولة الخامسة: الخديعة؛** خديعة أفسانة للحاج يوسف بسرقة حقيبته الشخصية، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الواحد والثلاثون (من 00.41.11 إلى 00.43.05).
- ✓ **المقولة السادسة: إذعان الذات؛** الإمام يوسف يكسر نفسه ويكفر عن شهرته وحب الناس له باشتغاله حمالا ليلاً، وتستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الثاني والثلاثون (من 00.43.06 إلى 00.44.04).
- ✓ **المقولة السابعة: استمرار الابتزاز؛** استمرار ابتزاز شريف لأفسانة مقابل إطلاق سراحها من السجن، تستغرق هذه المقولة في خمسة مشاهد؛ من المشهد الثالث والثلاثون إلى المشهد السابع والثلاثون (من 00.44.05 إلى 00.50.51).
- ✓ **المقولة الثامنة: نكران الجميل،** جحود أفسانة أمام مساعدة الإمام يوسف لها وإصرارها على إهانته وتجريحه، تستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون (من 00.50.52 إلى 00.54.15).

- **القضية الثالثة: الإحسان،** الرد على الأذى والكيد بالإحسان، وقد تم تناول هذه القضية في خمسة عشر مشهدا؛ موزعة على مدة زمنية قدرها سبعة وعشرون دقيقة وسبعة وثلاثون ثانية (من 00.54.16 إلى 01.21.53)؛ كما تنقسم هذه القضية إلى خمسة مقولات نجملها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى: الترصد؛** متابعة شريف لأفسانة والإمام يوسف من أجل الإطاحة به وتشويه سمعته وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد أربعون وواحد وأربعون (من 00.54.16 إلى 00.55.38).
- ✓ **المقولة الثانية: الكيد؛** كيد أفسانة للإمام يوسف وسعيها للتنكيل به وبمكانته كرجل دين وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد الثاني والأربعون إلى المشهد الرابع والأربعون (من 00.55.39 إلى 01.05.37).
- ✓ **المقولة الثالثة: القدر نتيجة أفعال البشر؛** تعرض حامد أخ أفسانة لحادث سيارة خطير ودخوله في غيبوبة وعجزها عن تسديد مستحقات المستشفى وتزايد نقمتها على القدر، تستغرق

هذه المقولة في خمسة مشاهد؛ من المشهد الخامس والأربعون إلى المشهد التاسع والأربعون (من 01.05.38 إلى 01.11.43).

- ✓ **المقولة الرابعة: التضحية/ الإيثار**؛ تضحية الإمام يوسف بنفسه وسمعته وكرامته في سبيل مساعدة أفسانة والحفاظ على كرامتها وشرفها وتحقيق هدايتها وإرشادها إلى طريق الله تستغرق هذه المقولة في أربعة مشاهد؛ من الخمسون إلى المشهد الثالث والخمسون (من 01.11.44 إلى 01.20.26).
- ✓ **المقولة الخامسة: اليقين**؛ الثقة في الله وقبوله لدعاء الإمام يوسف بشفاء حامد أخ أفسانة واستيقاظه من الغيبوبة، تستغرق هذه المقولة في مشهد واحد؛ المشهد الرابع والخمسون (من 01.20.27 إلى 01.21.53).

- **القضية الرابعة: الصبر**؛ صبر الإمام يوسف على مكائد شريف له وتشويه سمعته عند الناس بسبب مساعدته لأفسانة، ونفور الناس منه وعزوفهم عن الصلاة خلفه في المسجد وتفرق طلبته وضياع مجده وشهرته وسمعته، وقد تم تناول هذه القضية في ستة مشاهد؛ موزعة على مدة زمنية قدرها سبعة دقائق وعشرة ثواني (من 01.21.54 إلى 01.29.49) كما تم تقسيمها إلى ثلاثة مقولات فرعية نفصلها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى: الانتقام/ الغدر**؛ انتقام شريف من الإمام يوسف والتشهير به لتشويه سمعته وسط الناس وتستغرق هذه المقولة مشهد واحد؛ المشهد الخامس والخمسون (من 01.21.54 إلى 01.23.13).
- ✓ **المقولة الثانية: المقاطعة**؛ هجر الطلبة والناس للإمام يوسف، وتستغرق هذه المقولة في ثلاثة مشاهد؛ من المشهد السادس والخمسون إلى المشهد الثامن والخمسون (من 01.23.14 إلى 01.28.24).
- ✓ **المقولة الثالثة: التحريض**؛ تحريض شريف الناس على الإمام يوسف وأفسانة ودعوتهم إلى ضرورة طردهما من الحي، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد التاسع والخمسون والمشهد ستون (من 01.28.25 إلى 01.29.49).

- **القضية الخامسة: الحق/ الفرج**؛ ظهور براءة الإمام يوسف ونجاحه في تحقيق هداية وتوبة أفسانة، وقد تم تناول هذه القضية في آخر أربعة مشاهد من الفيلم موزعة على مدة زمنية

قدرها عشرة دقائق وإحدى عشرة ثانية (من 01.29.50 إلى 01.39.39) كما تم تقسيمها إلى ثلاثة مقولات فرعية نفصلها في الآتي:

- ✓ **المقولة الأولى: المواجهة/ الاعتراف؛** اعتراف أفسانة ببراءة الإمام يوسف وتعففه أمام غوايتها وكيدها ورد أذاها بالإحسان والخير والمساندة، وتستغرق هذه المقولة مشهد واحد المشهد الواحد والستون (من 01.29.50 إلى 01.32.57).
- ✓ **المقولة الثانية: الندم/ الحقيقة؛** ندم أفسانة على الأذى الذي تسببت فيه للإمام يوسف وكشفها للمجتمع على حقيقته، وتستغرق هذه المقولة في مشهدين؛ المشهد الثاني والستون والثالث والستون (من 01.32.58 إلى 01.38.12).
- ✓ **المقولة الثالثة: النجاة/ التوبة؛** توبة أفسانة وعودة ثقتها بالله بعد الدرس الذي علمه إياها الإمام يوسف ونجاة هذا الأخير بعد الامتحان والابتلاء الإلهي الذي وضع فيه، تستغرق هذه المقولة في آخر مشهد من الفيلم؛ المشهد الرابع والستون(من 01.38.13إلى 01.39.39).

يمكن أن نلخص أطروحة الفيلم من خلال القضايا والمقولات التي تشملها في الجدول الآتي:

الجدول رقم (07): يوضح قضايا ومقولات أطروحة فيلم "الفضيحة".

القضايا		المقولات		المدة الزمنية
القضية الأولى	المجتمع والنفاق الديني	1	الفقر؛ نكران الإله	من 00.02.35 إلى 00.03.34
		2	الجمال بين الغواية والتودد	من 00.03.35 إلى 00.12.37
		3	الاستغلال/ الابتزاز	من 00.12.38 إلى 00.22.40
القضية الثانية	الابتلاء/ الاختبار	1	الستر	من 00.22.41 إلى 00.28.29
		2	التقدير	من 00.28.30 إلى 00.31.29
		3	الشك	من 00.31.30 إلى 00.37.47
		4	السخرية/الغواية	من 00.37.48 إلى 00.41.10
		5	الخديعة	من 00.41.11 إلى 00.43.05
		6	إذعان الذات	من 00.43.06 إلى 00.44.04
		7	استمرار الابتزاز	من 00.44.05 إلى 00.50.51
		8	نكران الجميل	من 00.50.52 إلى 00.54.15
القضية الثالثة	الإحسان	1	الترصد	من 00.54.16 إلى 00.55.38
		2	الكيد	من 00.55.39 إلى 01.05.37
		3	القدر	من 01.05.38 إلى 01.11.43
		4	التضحية /الإيثار	من 01.11.44 إلى 01.20.26
		5	اليقين	من 01.20.27 إلى 01.21.53
القضية الرابعة	الصبر	1	الانتقام/ الغدر	من 01.21.54 إلى 01.23.13
		2	المقاطعة	من 01.23.14 إلى 01.28.24
		3	التحريض	من 01.28.25 إلى 01.29.49
القضية الخامسة	الحق/ الفرج	1	المواجهة/ الاعتراف	من 01.29.50 إلى 01.32.57
		2	الندم/ الحقيقة	من 01.32.58 إلى 01.38.12
		3	النجاة/ التوبة	من 01.38.13 إلى 01.39.39

المبحث الثاني: القوى الفاعلية والبنية الحجاجية في الخطاب:

أولا: القوى الفاعلة:

يحتوي فيلم **the scandal** على **ثلاثة** (03) شخصيات رئيسة؛ تشكل القوى الفاعلة التي تتأسس عليها الأطروحة الخطابية للفيلم وستة (06) شخصيات مساعدة/ ثانوية ؛ في مقدمة الشخصيات الرئيسة نجد شخصية الإمام يوسف، تليها شخصية أفسانة، ثم شخصية شريف أما الشخصيات الثانوية فنجد كل من شخصية والدة أفسانة وشخصية أخيها حامد، وشخصية جعفر، وشخصية ميرزا وشخصيتي أزيتا وورويا صديقات أفسانة. سيتم التركيز على صفات وأدوار الشخصيات الرئيسة باعتبارها القوى الفاعلة التي يتمركز حولها الخطاب:

1. **شخصية الإمام يوسف:**

قام بأداء هذه الشخصية الممثل الإيراني أكبر عبدي، تعد شخصية الإمام يوسف القوة الفاعلة التي يرتكز عليها الخطاب الديني للفيلم والرسالة الأساسية التي يسعى صناع الفيلم إلى تمريرها، حيث ظهر في 345 لقطة، تجسد شخصية الإمام يوسف نمط التدين المثالي ومفهوم الدين في بعده الأخلاقي والإنساني المتسامي الذي يؤثِرُ الآخر على الذات ويعتبر حفظ كرامة الإنسان المسلم وحمل هموم المجتمع الأولوية القصوى للدين ورسالته وجوهره، وهو ما يتضح في قوله في المشهد الثامن والخمسون "رسالتنا إنقاذ الناس وليس همنا العافية لأنفسنا".

الإمام يوسف؛ شخص زاهد تتضح ملامح فقره من خلال بيته ومأكله وملبسه، إمام مسجد يؤم الناس في صلواتهم، ويفتح بيته للطلبة الشباب لتلقينهم دروس الدين، يختار صناع الفيلم هذه الشخصية لتجسيد مفاهيم الإيمان والتقوى والإحسان في أقصى تجلياتها، فالحالة الإيمانية العالية للإمام يوسف تظهر في ثقته الشديدة في الله وصبره على كل ابتلاء واختبار يقع فيه بل أن إيمانه بلغ درجة اليقين التام بأنه سينجو من أي مكيدة أو مكروه سيصيبه إضافة إلى رضاه بالقدر مهما يكن؛ وهو ما يتضح في قوله في المشهد الثاني والأربعون "لقد وضع الحبيب لله سلسلة في عنقي فليأخذني حيث يريد هو، يا إلهي أنت أعلم بي وأعلم بحالي فأرفق بي رضيت برضاك يا رب"، وقوله أيضا في المشهد الثالث والأربعون "لا يوجد خوف فعندما يكون حافظي هو من أعرفه فإنه يحفظ الزجاج بجنب الحجر."

يجسد الإمام يوسف مفهوم التقوى؛ من خلال خشيته الشديدة من الله وطاعته واستحضاره واستذكاره في كل أفعاله وحركاته وكلامه، فرغم الغواية التي تعرض لها أكثر من مرة من قبل أفسانة التي تعد أكثر النساء جمالا وفتنة (حسب رؤية الفيلم) ومحاولاتها المتعددة لإيقاعه في المعصية إلا أنه ظل صامداً أمام هذا الاختبار ملتزما بغض البصر والاستغفار والدعاء طوال الوقت، يتجه مخرج الفيلم مسعود دهنامكي إلى تصوير مفهوم التقوى في أقوى حالاته؛ من خلال الإمام يوسف الذي يحرق إصبعه بكوب الشاي الساخن بعدما اهتز بدنه كاملا عند رؤيته لظل أفسانة وهي تتعمد إثارته.

من جهة أخرى؛ تجسد شخصية الإمام يوسف مفهوم الإحسان كقيمة أخلاقية وإنسانية وإسلامية سامية وكتجل لكمال الإيمان والتقوى، يتضح ذلك في رد الإمام يوسف للأذى والابتزاز والسخرية والاهانة وكل حركات الإغواء التي بدرت من أفسانة خيراً وعطاءً ومعروفاً فلقد ضحى بنفسه وسمعته من أجل كرامتها وإنقاذها من أهواء شريف الذي كان يطلبها لزواج المتعة مقابل التنازل عن ديونها له وإبقاء عائلتها في البيت الذي يملكهُ، لدى صناع الفيلم نزوع نحو تصوير الإحسان كابتغاء خالص لوجه ورضا الله في مقابل الاعتبارات والتصورات التي يضعها المجتمع، إذ ذاك يصبح الإحسان لب وحقيقة الإيمان وجوهر الإنسان؛ تتضح النزعة الإنسانية لمفهوم الإحسان في الفيلم من خلال قول الإمام يوسف لأفسانة في المشهد الرابع والأربعون: " أن تصبح شيخاً فسهل ولكن أن تصبح إنساناً فصعب".

في ذات السياق؛ يقترن الإحسان بالدعوة إلى الله سبحانه وتعالى، فالإحسان كقيمة أخلاقية ومرتبة إيمانية عالية وتجسُّد للخير المطلق يعكس أخلاق الإسلام وفضل العبودية لينتهي بالدعوة الإلهية، فالهدف من إحسان الإمام يوسف لأفسانة ومساعدتها كان إنقاذها من طمع شريف وابتزازه لها في المقام الأول وتحقيق هدايتها وتوبتها وعودتها لطريق الإله في المقام الثاني؛ وهو ما يمثل الغاية الأسمى للإحسان، يتضح ذلك في قوله لأفسانة في المشهد الثالث والخمسون: "إن الله يرى جميع خلقه حتى الذين يعيشون تحت دبوس خريطة العالم." وقوله لها أيضا في ذات المشهد وهو يمنحها نصيبه من هدايا مجلس الأمناء لتسدد به ديون شريف: "سددي الديون بهذه النقود وأما قضية أخيك فلن تحل إلا بيد الله لقد دعونا أنا والناس لأخيك وأنت أيضاً ادعي له فإذا ذهبت إلى المستشفى ووجدت الله قد شفاه فرجاء لا تتكبري على الله وكوني صديقة له".

على صعيد آخر؛ يُصور الفيلم قدرة الإمام يوسف على التنبؤ بالمستقبل/ معرفة الغيب، وهو ما يتجلى في أكثر من موقف ومشهد فلقد علم بوجود أفسانة في بيته دون أن يراها، وعلمه بالحفلة التي كانت ستأخذه إليها هي وصديقاتها للتنكيل به والسخرية منه كرجل دين، إضافة إلى درايته بحدوث مكروه في هذه الحفلة

المختلطة؛ وهو قدوم الشرطة إلى المكان واعتقال الشباب الذين كانوا هناك وإفلات أفسانة وصديقاتها من ذلك بسبب توقعاته، استطاع الإمام يوسف أيضا أن يعرف حديث أفسانة المتذمر من الإله عندما كانت في بيتها ليعيده على مسامعها فور لقائها؛ مما جعل أفسانة في موقع حيرة ودهشة في كل مرة وهو الأمر الذي دفعها إلى الاعتقاد بأنه ساحر وتشبيهه بالساحر الأمريكي الشهير ديفيد كوبرفيلد.

2. شخصية أفسانة:

تؤدي هذه الشخصية الممثلة الإيرانية الناز شاكردوست، تعتبر أفسانة شخصية محورية في الفيلم ومصدر الصراع والعقدة فيه؛ وهو ما ينعكس على مستوى ظهورها في 413 لقطة من مجمل شخصيات العمل، تجسد أفسانة مفهومي الجمال والفقر في بعدهما الإشكالي على المستوى الضيق لكن يختار صناع الفيلم في مقابل ذلك أن تكون هذه الشخصية صورة لتصدع المجتمع الإيراني ذو التوجه الإسلامي على المستوى الواسع.

تعبر أفسانة عن غضبها وسخطها من الإله بسبب فقرها والمعاناة الناتجة عنه؛ حيث تبين طيلة أحداث الفيلم نزعة تشكيكية بشأن العدالة الإلهية في اعتقاد منها بأن الله لا يرى الفقراء ولا يسمع شكواهم يظهر ذلك في أول مشهد من الفيلم عندما تغلق أفسانة النافذة معبرة عن نفورها من سماع الآذان قائلة: " إني غاضبة من هذا الإله ومن جميع أوليائه، حتى إني أعتقد أن ليس لديه الوقت لمتابعة أوضاع المستأجرين من أمثالنا الذين حُكم عليهم بإخلاء البيوت، هم لديهم أضرحة وقباب فكيف لهم أن يفكروا بأمثالنا"، كما تقول للإمام يوسف في المشهد السابع والأربعون عندما يطلب منها الدعاء لأخيها بالشفاء بعد الحادث الذي تعرض له: "لو كان دعاؤك مستجاباً لما كان وضعك بهذه الحال، هو يحتاج الآن إلى النقود بدل الدعاء مكتب الدخول لا يقبل بالدعاء"، إضافة إلى حديثها إلى أمها في المشهد الثاني والخمسون عندما تقول لها "افترضي يا أمي أن هذه خريطة العالم وقد علقها الله بأربعة دبابيس عندما خلقها وكما ترين أعطى أحدهم المال والآخر القصر والآخر باخرة أما نحن فمكاننا تحت هذا الدبوس بالضبط، إن الله لا يرانا ولا يسمع صوتنا لذلك يقولون لا تقع الحجر إلا في طريق الأعرج".

يختار صناع الفيلم صورةً محددة لأفسانة؛ فهي شابة يافعة في غاية الجمال، يصبح جمالها مشكلة عندما يتسبب لها في ملاحقة وتحرش الرجال كبيرهم وصغيرهم، يتحول الأمر إلى استغلال وابتزاز بعدما يعرض عليها شريف (تاجر غني يكبرها سنا) زواج المتعة مقابل التنازل عن ديونها له والسماح لعائلتها

ببقائهم في المنزل الذي يملكه بعدما حصل على حكم بإخلائه من المحكمة، يوضح الفيلم كيف يتحول جمال المرأة إلى مشكلة تنتهي بتخلي الجميع عنها في حالتي التعفف أو الاستسلام لنزواتهم؛ فإن هي تعففت مكر الناس بها وحاربوها وإن هي خضعت فقد استغنت عن شرفها وسمعتها وهو ما ينتهي بالوحدة أيضا، يتجلى ذلك في قول ميرزا صديق الإمام يوسف في المشهد الخامس والعشرون: "لكل شيء ضريبة فالجمال ضريبته الوحدة والمال ضريبته الحساب العسير وضريبة الشهرة الفضيحة والترصد من قبل الآخرين".

يوضح الفيلم بشيء من التفصيل تعاطي المجتمع مع المرأة الجميلة الضعيفة، ففقر أفسانة ويُتمها (يتيمة الأب) ووضعية أمها المريضة المقعدة وصغر سن أخيها جعلها مطمعاً للجميع، كما أن صورتها كامرأة سيئة السمعة؛ رسمها المجتمع وبالتحديد الرجال الذين يتجهون لوصفها بالفاسقة لأنها رفضت الرضوخ لنزواتهم، تستغل أفسانة جمالها كامرأة لعوب تمتهن الإثارة والإغواء حيث تنتهز ولع الرجال بها وملاحقتهم لها لتقوم بسرقتهم؛ وهو ما يظهر في سرقتها لمحفظة جعفر وأموال وهاتف سائق الأجرة، ما يقوله الفيلم بشأن أفسانة أن فقرها دفعها للسرقة لكنها ترفض بيع شرفها، يتضح ذلك في المشهد الخامس والأربعون عندما يقول لها أخوها حامد: "أنت التي يجب أن تخجل، من هذا الرجل الذي معك في السيارة أنا أعمل كي لا نبقى جائعين هل تعلمين ما يقال عنك في الحي، وماذا عني؟" لترد عليه أفسانة:" لو كنت كما تقول لما كان وضعنا هكذا" أما في المشهد الثامن والخمسون فيقول شريف للإمام يوسف: "تأخذ أموال المجالس والمنابر وتعطيها لفتاة فاسقة وتتوقع بعدها أن يصلي الناس خلفك؟" ليرد عليه "لتلك الفتاة بعض الأخطاء ولكنها ليست فاسقة"، فلقد كان الإمام يوسف الوحيد الذي فهم حقيقة أفسانة وهو ما دفعه لإنقاذ شرفها وكرامتها.

يرسخُ الفيلم أن ما وصلت إليه أفسانة صناعة مجتمع وأن غرورها وحِدتها ولسانها السليط آليات دفاع لمواجهة ترصد أفراده لها وسعيهم المتواصل لاستغلالها، تعكس شخصية أفسانة أزمة الثقة/ الأخلاق التي يعيشها المجتمع الإيراني الإسلامي، وهو ما يتجلى في قناعتها التامة بأن أي مظهر للتدين هو مجرد إدعاء وتظاهُر، لذلك تشكل لها شخصية الإمام يوسف صدمة ترفض الاعتراف بها ليتحول الأمر عندها إلى تحدٍ لإغوائه واستسلامه لها مقابل تحرش وترصد كل الرجال بها خصوصا أولئك الذين يدعون الإيمان ويرتادون على المساجد على غرار شخصية شريف، فتجربتها مع المجتمع تحولت إلى قناعة ترفض وجود رجل تقي يساعد امرأة فقيرة وجميلة لوجه الله حتى ولو كان رجل دين، كما أن الاضطهاد والظلم الاجتماعي الذي تعرضت له حولها إلى شخصية قاسية، انتقامية وعدوانية تستخدم الجمال قوةً لمجابهة مجتمع يستغل

الضعفاء، النزعة الانتقامية والعدوانية لأفسانة تتضح بجلاء في مكرها وكيدها وابتزازها للإمام يوسف رغم إحسانه لها وهو ما يمثل أقصى درجات الحقد على المجتمع وفقدان الثقة فيه.

3. شخصية الحاج شريف:

قام بأداء هذا الدور الممثل الإيراني محمد رضا شريفي نيا؛ حيث ظهرت هذه الشخصية في 209 لقطة من الفيلم، يجسد الحاج شريف مفهوم النفاق في بعديه الديني والاجتماعي حيث يركز مخرج العمل مسعود دهنامكي على تصوير ادعاء الإيمان والتدين الظاهري مقابل إضمار النوايا والأفعال السيئة، بنيت هذه الشخصية بشكل مناقض تماما لشخصية الإمام يوسف في سعي لإبراز الفرق بيت حقيقة الإيمان وزيفه، إذ ذاك تصبح شخصية الحاج شريف تمثُّلا للشر القابع خلف الرياء مقابل شخصية الإمام يوسف التي تمثل الخير النابع من الإيمان الصادق الحقيقي.

منذ البدء؛ يتجه صناع العمل لإبراز الاختلافات والتناقضات بين ما يظهره الحاج شريف ويبطنه قولا وفعلا؛ ففي حي الفقراء الذي يقطنه وأمام الناس الذين يعرفونه يظهر تاجر سجاد بسيط وبعيدا عن هذا الحي يملك شركة أعمال كبيرة، يتضح ذلك في المشهد الثاني عشر عندما تقول له أفسانة: "أراك تلعب الدور بشكل جيد، تؤدي دور الحاج الناسك في الأحياء الفقيرة وهنا مكتب فخم وخدم وحشم، إن أمثالكم والله هم من شوه صورة المسلمين."

يظهر الحاج شريف رجلا متدينا دائم التردد على المسجد، لكنه في الأصل زير نساء، وهو الأمر الذي يتجلى في مطاردته لأفسانة وابتزازها الدائم بديون والدها عنده وطردها وتهديدها بالطرد رفقة عائلتها خارج المنزل الذي يملكه وشرطه أن يتنازل عن كل هذا مقابل ارتباطها به وفق عقدٍ مؤقت (زواج متعة)، يبرز الفيلم شهوانية الحاج شريف التي لا تقتصر عن محاولاته لاستغلال أفسانة بل سبقتها تجارب أخرى وهو ما يتضح في تلميح سكرتيرته في أحد المشاهد عندما تقول له: "قلت في نفسي قد تحتاج هذه المسكينة إلى كوب ماء وسكر كالأخريات ، فلأبقى للمساعدة."

يتظاهر الحاج شريف أمام الناس بنفوره من أفسانة والتحذير الدائم منها بل أنه يصفها بالفتاة الفاسقة وسيئة السمعة، على عكس ذلك لا يتوقف عن مطاردتها بعيدا عن الأنظار، كما ينجح في إقناع الناس بتدينه والتزامه؛ وهو ما يسعى صناع الفيلم إلى إبرازه من خلال تبيين نزعة الناس إلى الاحتكام للمظاهر يتضح ذلك في المشهد السابع عندما تتذكر أفسانة موقف محاولته لطردها وعائلتها من البيت متحججا بأنها

فاسقة على الرغم من أن السبب الحقيقي رفضها الخضوع لنزواته قائلة: "دعوه وشأنه، الذنب ذنبكم من كثرة ما قلتم له حاجُّنا... حاجُّنا صدق الدور وتوغل فيه المتظاهر المرائي المخادع، أي حاج هذا لقد شوه سمعة كل الحجاج".

يستمر تصوير استشراء النفاق في شخصية الحاج شريف؛ فعند علمه بأمر وقوف الإمام يوسف إلى جانب أفسانة يوظف أحد شباب الحي (جعفر) لمراقبتهما مدعيا خوفه على سمعة الإمام يوسف من أي ورطة قد تسببها له أفسانة إلا أنه في الحقيقة يترصد تصرفاتها منتظرا ردها على طلبه لزواج المتعة، وعندما يبلغه جعفر بمنح الإمام يوسف لأموال مجلس الأمناء المخصصة له (كهدايا سنوية) لأفسانة حتى تسدد ديون الحاج شريف التي يبتزها بشأنها، يأمر هذا الأخير جعفر بنشر الفيديو الذي التقطه لهما خلال منحها المال في الحي الذي تقطن فيه.

يتحول نفاق الحاج شريف إلى نزوع للانتقام من الإمام يوسف الذي ساعد أفسانة وبالتالي تمكنها من تسديد الديون وإفساد صفقة الحاج شريف في الحصول على أفسانة في إطار زواج متعة، ليباشر عملية تحريض سكان الحي ضد الإمام يوسف بأنه على علاقة بهذه الفتاة سيئة السمعة وبالتالي وجوب طردها من الحي يتجه صناع الفيلم إلى إظهار النفاق الهائل في هذه الشخصية من خلال إدعائه الخوف على أبناء الحي من الانحراف بسبب فساد رجل الدين وسوء سمعة أفسانة وهو ما يتجلى في قوله لهم في المشهد الستين من الفيلم: "إذا فسد العالِم فسد العالَم، إذا فسد العالِم فسد العالَم، لا شأن لي برواد المسجد ما يهمني هو أنتم الباعة أهل الحي فإذا أراد رواد المسجد الصلاة وراءه أو لم يصلوا لا شأن لنا ولكن بالنسبة لنا فقد فقدنا الشيخ يوسف يجب أن نخاف على فلذات أكبادنا كي لا ينحرفوا يجب أن نيبس جذور الفسق والفجور في هذا الحي سنتحرك باتجاه بيتها حتى نخرج هذه الفاسقة من الحي ألا لعنة الله على الشيطان كثيرا".

تباعاً؛ يتظاهر الحاج شريف بالخوف من الله وطلبه للمغفرة بسبب تأجيره للبيت لأفسانة، حيث يتباكى أمام سكان الحي مظهرا تأثره بخطئه، ليطلب منهم بعد ذلك رجم أفسانة في بيتها وطردها من الحي؛ وهو ما يوضحه المشهد الواحد والستون في قوله: "هذا البيت ملكي وأنا أجّرته لامرأة فاسقة يا رب سامحني على ما فعلت هذه المرأة الفاسقة حرفت عابدا عن جادة الصواب بإغوائها وأعمالها السيئة دمرت ثلاثين سنة عبادة لهذا العابد نعوذ بالله من وساوس الشيطان الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس. لدي طلب منكم الليلة احملوا أحجاركم ودمروا هذا البيت الفاسد على رأس الفاسقة التي فيه."

يختار صناع فيلم "الفضيحة" شخصية الحاج شريف لتجسيد الوجه القبيح للنفاق الديني من خلال إظهار التدين والخوف من الله بالأقوال مقابل النية المبيتة وتقصُّد إلحاق الضرر بالآخر في حال الشعور بتهديد قد يطال المصلحة الخاصة، تبين هذه الشخصية أيضا استخدام الدين لتحقيق المآرب الشخصية من خلال طلب الحاج شريف زواج المتعة من أفسانة مقابل التنازل عن ديونها، وهي الصيغة التي لم ير فيها سوى تطبيقا للشرع وتفاديا للعلاقة المحرمة، يأتي بناء هذه الشخصية لإبراز التعاطي السطحي للمجتمع مع الدين الإسلامي وتعلقه بمظاهره مقابل حقيقته وجوهره.

فيما يأتي جدول يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم "الفضيحة" حسب اللقطات:

الجدول رقم (08): يوضح ظهور القوى الفاعلة لفيلم "الفضيحة" حسب عدد اللقطات.

القوى الفاعلة	عدد لقطات الظهور
أفسانة	413 لقطة
الإمام يوسف	345 لقطة
الحاج شريف	209 لقطة
جعفر	51 لقطة
ميرزا	45 لقطة
حامد	32 لقطة
أم أفسانة	21 لقطة
أزيتا	15 لقطة
رويا	10 لقطة
شخصيات أخرى	78 لقطة

ثانيا: البنية الحجاجية لفيلم "الفضيحة":

ينزعُ الخطاب الديني في فيلم "الفضيحة" نزوعاً اجتماعيا؛ من خلال تصوره لعلاقة الدين بالمجتمع في مستويين: مستوى الفهم/ التعاطي الظاهري مع الدين ومستوى الحالة الاجتماعية الذي يحدث إرباكاً في التدين، إذ ذاك يتجه الحجاج في الفيلم إلى الانطلاق من هذين المستويين في نوعين من الحجج؛ حجة الدليل/ التمثيل والحجة المنطقية الواقعية:

1.1. حجة الدليل:

يهدف الفيلم إلى كسر الصورة النمطية الناجمة عن التعاطي الظاهري مع الدين و التدين من خلال تمثيل ذلك في شخصيتي الإمام يوسف والحاج شريف الذين يعكسان الدليل الذي يثبت هذه الأطروحة؛ فلا يعني التردد على المساجد والتحدث عن الإيمان والله حقيقة التدين وهو ما تم توضيحه في شخصية الحاج شريف، كما لا يعني تعاطي رجل الدين مع امرأة سيئة السمعة أنه على علاقة محرمة بها، على غرار ما حدث مع الإمام يوسف الذي ساعد أفسانة على سبيل الإحسان محاولا إنقاذ كرامتها وشرفها حتى لا تضيعهما بسبب فقرها، تتبع هذه الأدلة/ الأمثلة من أكثر النماذج الاجتماعية تداولا وحدوثا كسبب رئيس في اختلال المفهوم والممارسة على الصعيد الاجتماعي وكتثبيت للنزعة الظاهرية للمجتمع.

2.2. العدالة الاجتماعية؛ حجة منطقية:

يعد الفقر وانعدام العدالة الاجتماعية السبب الرئيس والمباشر في ارتباك الحالة الدينية واختلال مفهومي الدين والتدين حسب الأطروحة الخطابية للفيلم، يتضح ذلك من خلال شخصية أفسانة التي كانت شديدة التذمر من الإله وكل أشكال الدين (الآذان) والتدين الذي كانت ترى فيه مجرد إدعاء وتظاهر، حيث تتساءل عن سبب تمتع الأغنياء بالمال والقصور والترف ومعاناة الفقراء المحرومين من أدنى شروط الحياة إلى الحد الذي يصل فيه رجل ثري يدعي الإيمان إلى استغلال فقرها وابتزازها بزواج المتعة، لا يتوقف استغلال شريف لأفسانة فقد، فقد استغل قبلها الكثير من الفتيات الفقيرات كما سبق ووضحنا في وصف القوى الفاعلة للفيلم، كما استغل أيضا جعفر؛ الشاب الفقير الذي وظفه لترصد أفسانة والإمام يوسف، إذ ذاك يصبح الدين عباءة لسيطرة المال/ السلطة على المجتمع، كما أن الدعوة إلى لله وإرساء دعائم مجتمع إسلامي لا يمكن أن تتأتى في غياب العدالة الاجتماعية.

المبحث الثالث: سياق الخطاب؛ تعالُق الاجتماعي والسياسي بالديني:

يتجه الخطاب الديني في الفيلم الإيراني "الفضيحة" إلى إبراز الفساد الأخلاقي المرتبط بإدعاء التدين واقتصار الدين على المظاهر في المجتمع الإيراني، يقعُ هذا الطرح ضمن سياق اجتماعي وسياسي أوسع تمت الإحالة إليه بشكل إيحائي رمزي؛ حيث يمكن القول أنه يمثل المسكوت عنه (Le non Dit) في الفيلم، يحيل الخطاب إلى فساد السلطة الدينية المتحكمة في الشأن السياسي في إيران في ظل الحكم المطلق لولاية الفقيه التي يقوم عليها نظام الحكم الإسلامي في إيران الذي تأسس بعد انتصار الثورة الإسلامية سنة 1979.

تعود فكرة ولاية الفقيه إلى الشيعة الإمامية الذين يقولون أن النبي صلى الله عليه وسلم قد عين علياً للإمامة بالاسم والنص المباشر، وإن هذه الإمامة تستمر كذلك في ابنيه الحسن والحسين وتتسلسل بشكل وراثي عمودي في ذرية الحسين، وكل إمام يوصي لمن بعده إلى أن تبلغ الإمام الثاني عشر المهدي الغائب المنتظر؛ فجوهر النظرية الإمامية يعتمد على القول بعدم جواز خلو الأرض من قائم لله بالحجة (الإمام) ويجب أن يكون معصوما، فهو مشرع ومبلغ عن الله يتصف بالعلم اللدني الإلهي ويوحى إليه من الله بالإلهام، حتى ذهب بعض المناوئين للشيعة إلى اعتبار أن الإمامة هي النبوة وتخالف ما تسمى بعقيدة ختم النبوة.[1]

ولكن بعد وفاة الإمام الحادي عشر الإمام الحسن العسكري، واستمرار الغيبة الكبرى للإمام الثاني عشر (المهدي المنتظر) ثم بدأت فكرة القول بنقل وظائف المهدي المنتظر فنتج عن ذلك القولُ والاعتقاد بولاية الفقيه، وهي تعني أن يقوم الفقيه الشيعي (لا غيره) مقام الإمام الغائب، بحيث يكون له ما للغائب من التقديس، والتعظيم، والخضوع، والانقياد لأوامره واجتهاداته، ولا يحل لأحد أن يعترض على الفقيه؛ لأن المعترض عليه معترض على الله.[2]

الولي الفقيه أو المرشد الأعلى للبلاد يمثل أعلى سلطة دينية وسياسية في إيران حيث تفوق وتتجاوز حتى سلطة رئيس الجمهورية، يتمتع الولي الفقيه بالسلطة المطلقة التي تخول له التدخل في كل شيء في البلاد من الشأن السياسي، الاقتصادي، الاجتماعي، الديني، العسكري إلى أصغر الأشياء والتفاصيل، تقلد

[1]– شفيق شقير: نظرية ولاية الفقيه وتداعياتها في الفكر السياسي الإيراني المعاصر، www.studies.aljazeera.net، تاريخ التصفح: 29/ 07/ 2019.

[2]– أنظر ولاية الفقيه: www.ar.islamway.net، تاريخ التصفح: 29/ 07/ 2019.

هذا المنصب روح الله الخميني قائد الثورة الإسلامية ومؤسس جمهورية إيران الإسلامية بعد انتصار الثورة سنة 1979 وبعد وفاته استلم المنصب علي خامنئي منذ سنة 1989 إلى يومنا هذا، تبعا لذلك أصبح يصطلح على نظام الحكم في إيران نظام الملالي/ الملا (جمع مولى) في إشارة لسيطرة رجال الدين على الحكم في إيران ليس فقط على مستوى المنصب المرشد الأعلى للبلاد بل على مستوى جميع الهيئات التشريعية، القضائية والتنفيذية.

تتجلى السلطة المطلقة للولي الفقيه في قول الخميني: ولا بد أن أوضح أن الحكومة (ولاية الفقيه) شعبة من ولاية رسول الله صلى الله عليه وسلم المطلقة، وواحدة من الأحكام الأولية للإسلام، ومقدمة على جميع الأحكام الفرعية حتى الصلاة والصوم والحج.. وتستطيع الحكومة (ولاية الفقيه) أن تلغي من طرف واحد الاتفاقات الشرعية التي تعقدها مع الشعب إذا رأتها مخالفة لمصالح البلد والإسلام، إن الحكومة تستطيع أن تمنع مؤقتا في ظروف التناقض مع مصالح البلد الإسلامي إذا رأت ذلك، أن تمنع من الحج الذي يعتبر من الفرائض المهمة الإلهية. وما قيل حتى الآن وما قد يقال ناشئ من عدم معرفة الولاية المطلقة الإلهية".[1]

يُصطلح أيضا على نظام الحكم الإسلامي في إيران بنظام العمائم؛ نسبة إلى العمائم التي يرتديها رجال الدين؛ "العمامة عند الشيعة نوعان بيضاء وسوداء، فأما البيضاء يرتديها عموم رجال الدين أو طلاب الحوزة العلمية، أما العمامة السوداء فيرتديها رجل الدين الذي يعود نسبه إلى بني هاشم؛ أي إلى سلالة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم أو علي بني أبي طالب عليه السلام"[2]، يرجع نسب كل من الولي الفقيه السابق؛ الخميني والحالي خامنئي إلى علي بن أبي طالب على الرغم من تناول العديد من المراجع "أن الخميني ادعى النسب الهاشمي لأن أصوله من الهند"[3].

في فيلم "الفضيحة" يجسد مسعود دهنامكي مؤلف ومخرج العمل الولي الفقيه/ المرشد الأعلى للثورة الإسلامية ومن خلاله السلطة الدينية في إيران في شخصية الحاج شريف، حيث يرمز للعباءة والعمامة السوداء التي يرتديها الوالي الفقيه في القبعة السوداء والطقم الأسود الذين يظهر به طوال الفيلم، إذ ذاك تسقط صفات هذه الشخصية وتصرفاتها على شخصية الولي الفقيه في إيحاء لفساد السلطة الدينية وانعكاسات ذلك

[1]– شفيق شقير، المرجع السابق.

[2]– سلمان الظفيري: **علماء الشيعة والنسب الهاشمي**، موقع وكالة الاستخبارات المركزية، www.cia.gov، تاريخ التصفح: 29/ 07/ 2019.

[3]– المرجع السابق.

على وضع المجتمع الإيراني المتصدع بفعل تصاعد الخطاب الديني وتزايد سطوته مقابل انحدار الظروف الاجتماعية وانتشار الفقر وغياب العدالة الاجتماعية.

تشابه مظهر شخصية الحاج شريف (على اليسار) مع المرشد الأعلى/الولي الفقيه لجمهورية إيران الإسلامية علي خامنئي (على اليمين).

لقطة من الفيلم توضح تشابه مظهر وحركة جسد شخصية الحاج شريف (على اليسار) مع المرشد الأعلى/ الوالي الفقيه لجمهورية إيران الإسلامية علي خامنئي.

يتجلى مفهوم السلطة في ثراء الحاج شريف واستغلاله للفقراء، فمن سلطة المال تتأتى السلطة السياسية وهو ما يتجلى في قول أفسانة في المشهد السابع والأربعون وهي تتحدث عن الحاج شريف: " المسيطر مالياً هو المسيطر سياسياً، يريد أن أجاريه بأي طريقة"، فعلى الرغم من الخطاب الديني في الفيلم يتخذ منحى اجتماعي بحت مع إضمار شديد لرسائله السياسية إلى أن هذه الجملة (المسيطر مالياً هو المسيطر سياسياً)

التي تبدو خارجة عن مضمون الفيلم وسياقه الظاهر تحيل بشكل واضح إلى السلطة الدينية الفاسدة في إيران التي تمثل السياق الضمني المسكوت عنه في إيران.

تباعاً؛ تسقط صفات: النفاق والخداع والتظاهر والرياء على نظام الولي الفقيه ومن خلاله السلطة الدينية في إيران؛ فعلى الرغم من أن الإسلام يدعو بشكل أساسي إلى إرساء العدالة الاجتماعية والحفاظ على كرامة المسلم إلا أن النظام الإسلامي/ الإسلام السياسي الذي أقرته الثورة الإسلامية منذ قيام الجمهورية الإيرانية الإسلامية سنة 1979 إلى اليوم؛ أي لمدة أربعون سنة كاملة لم يجلب للمجتمع الإيراني سوى الفقر المدقع والمستوى المعيشي المنخفض والانهيار الاجتماعي على جميع المستويات. إذ ذاك تعكس السلطة الدينية الفاسدة ومن خلالها الولي الفقيه النفاق الديني الذي تجسد في شخصية الحاج شريف فالظاهِر تمسك بالدين ودفاع عن مبادئ الدولة الإسلامية (مثلما كان يدافع الحاج شريف على الإسلام وسمعة الحي نفاقا وخداعا من علاقة أفسانة بالإمام يوسف) والباطن فساد ومصلحة واستغلال.

فوِفقا لإحصاءات سنة 2018 وبموجب المؤشرات العالمية؛ 70 بالمائة من المجتمع الإيراني يرزحون تحت خط الفقر، حيث أن حوالي 50 مليون شخص دون خط الفقر؛ 16 إلى 20 مليون منهم يعيشون في دائرة الفقر المطلق. أما فيما يتعلق بالإحصاءات الخاصة بمعدل البطالة يعمل شخص واحد من كل 06 أشخاص في المجتمع الإيراني وما يقارب 20 مليونا من الشباب في أعمار 15 إلى 29 عاما عاطلون عن العمل.[1]

وقد ورد في تقرير للمجلس القومي للمقاومة الإيرانية[2]؛ تم نشره بصحيفة The Sun البريطانية سنة 2019 أن الفقر المدقع يدفع بالإيرانيين إلى بيع أعضائهم بسبب الحاجة وانحدار المستوى المعيشي، حيث تعرض الكلى للبيع مقابل 10 آلاف دولارٍ، والكبد مقابل 50 ألفاً. وتُباع القرنيات مقابل 20 ألف دولارٍ ونخاع العظم مقابل 10 آلاف كما أن الرئات وبلازما الدم تُباع كذلك. ووفقاً لذات التقرير، فإن آلاف الكلى تباع سنوياً في إيران، أغلب بائعيها أعمارهم بين 22 و34 عاماً[3].

[1]– أنظر: 40 عامًا من الفقر والكوارث الاجتماعية في إيران، www.arabic.mojahedin.org، تاريخ التصفح: 30/ 07/ 2019.

[2]– المجلس القومي للمعارضة الإيرانية؛ حزب معارض إيراني مقره باريس فرنسا.

[3] –Mark Hodge : BLOOD TRADE Iran's legal organ market where sick brokers make £45K a month preying on the poor, www.thesun.co.uk, Seen : 30/ 07/ 2019.

فعلى الرغم من أن الإيرادات الناجمة عن بيع النفط خلال السنوات الأخيرة حوالي 800 مليار دولار إلى غالبية الشعب الإيراني يعيش تحت خط الفقر بسبب الفساد والنهب الواسع والمستشري لنظام الملالي حيث قدرت السفارة الأمريكية في بغداد مؤخراً الثروة الشخصية لعلي خامنئي المرشد الأعلى/ الولي الفقيه للنظام الإيراني بـ 200 مليار دولار.[1]

يرصدُ فيلم "الفضيحة" الواقع الاجتماعي المزري في إيران، وهو الأسلوب الذي لا ينتهجه مؤلف ومخرج العمل مسعود دهنامكي فقط بل نزعة تطغى على غالبية الأفلام الواقعية الإيرانية التي تصور عمق معاناة المجتمع الإيراني، من خلال شخصية أفسانة يصور الفيلم فقرها المدقع وحالتها الاجتماعية الصعبة التي تدفعها للسرقة وتعرضها للمساومة والابتزاز، يطرح الفيلم عبر هذه شخصية أفسانة أيضا مسألة استجار البيوت في إيران؛ "حيث تكشف الإحصاءات الرسمية الإيرانية أن عدد المؤجِرين في إيران يشكلون 37 بالمائة من عدد سكان البلاد بينما بلغ عدد أصحاب المساكن في إيران نحو 50 بالمائة، أما 17 بالمائة المتبقية فهم في الحقيقة أصحاب المساكن الرديئة أو المشردين الذين خرجوا من نطاق الإحصاء بين العشوائيات وهوامش المدن"[2].

تباعاً؛ يرصد الفيلم أيضا قضية عمالة الأطفال في إيران؛ من خلال شخصية حامد أخ أفسانة الذي يضطر للعمل ليلا في تنظيف السيارات على قارعة الطريق متظاهراً بأنه يحضر دروسا خصوصية وتعرضه لحادث سيارة خلال عمله الذي كاد أن يفقده حياته، تسلط السينما الإيرانية الضوء بشكل كبير على مسألة عمالة الأطفال وتسربهم المدرسي والتهديدات والمخاطر التي يتعرضون لها أثناء العمل، فلا تكاد تخلو الأفلام من مشاهد أطفال يقومون بأعمال مختلفة؛ بين البسيطة والشاقة، ففي فيلم السبورات السوداء Black Boards (2000) يتم التعرض لاشتغال الأطفال في مجال تهريب السلع خلال الحرب الإيرانية العراقية، وهناك أفلام تتخذ من قضية عمالة الأطفال في ظل الانهيار الاجتماعي موضوعا كاملاً؛ على غرار فيلم باران Baran (2001) وفيلم زمن الخيول الثملة A time for drunken horses (2000).

[1]– مجيد حريري: ثروة علي خامنئي ولي فقيه النظام الإيراني، www.iranbelaaghnea.com، تاريخ التصفح: 30/ 07/ 2019.

[2]– أنظر: 40 عامًا من الفقر والكوارث الاجتماعية في إيران، www.arabic.mojahedin.org، تاريخ التصفح: 30/ 07/ 2019.

وقد تم رصد تفاقم وضعية عمالة الأطفال في إيران في العديد من تقارير هيئات ومنظمات حقوق الإنسان؛ فحسب تقرير منظمة حقوق الإنسان Human Rights Watch[1] :

- يُجبر سبعة ملايين طفل إيراني على العمل قبل أن يبلغوا السن القانوني للعمل في إيران (15 سنة).
- 30٪ من هؤلاء الأطفال لا يذهبون إلى المدرسة.
- 31 ٪ منهم تتراوح أعمارهم بين 6 و 11 سنة.
- 9 ٪ منهم دون سن ست سنوات.
- 60٪ منهم هم المصدر الوحيد للدخل في عائلاتهم.
- 90٪ منهم تعرضوا للاعتداء الجنسي.
- 45٪ منهم يعانون من أمراض مثل الإيدز والتهاب الكبد وسوء التغذية وضيق التنفس وانخفاض الوزن والأمراض الجلدية والاضطرابات النفسية.
- تتراوح ساعات العمل من 06 ساعات كحد أدنى إلى 19 ساعة كحد أقصى.
- أجبر المئات منهم على الاتجار بالمخدرات.
- يتم قتل الكثير من أجل أعضائهم.
- قلة منهم يحصلون على الرعاية الطبية.

لقطة من الفيلم توضح عمل الطفل حامد أخ أفسانة في تنظيف واجهات السيارات.

[1] – see Child Labour in Iran, www.hrw.org, Seen: 01/ 08/ 2019.

لقطة من الفيلم توضح تعرض الطفل حامد لحادث أثناء عمله.

يسعى الفيلم إلى إيصال الرسالة المسكوت عنها؛ لإبراز الوضع الاجتماعي الذي آلت إليه إيران بسبب انهيار الاقتصاد العائد إلى فساد السلطة الدينية التي تستنزف ثروات البلاد للحفاظ على النظام القائم حيث يوضح تقرير للمركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات أن عمليات الصرف والتفويت المالي في إيران تجري بعيدا عن أي رقابة حكومية؛ ويكون الغطاء دائما هو الاحتراز من أعداء الثورة الإسلامية والحفاظ على النظام، ونتيجة لهذه الممارسات أُسِّست طبقة كاملة من الزبائن وأثرياء الأيديولوجية الذين يقايضون ولاءهم للنظام الحاكم بالامتيازات التي يحصلون عليها، ويؤُّدون دور الوسطاء بين قيادة النظام، والقوى التي تقوم بتأمين الاستقرار ومواجهة أي تحرك اجتماعي معارض.[1]

يشير التقرير أيضا إلى أن استمرار تكريس هذا الوضع يعود إلى وجود ثروة كبيرة تحت تصرف مؤسسات وتنظيمات ثورية تابعة للمرشد الأعلى لإيران علي خامنئي؛ لا تملك الحكومة أي رقابة عليها، مثل الحرس الثوري ومؤسسة خاتم الأنبياء ومؤسسة القدس الرضوي ومؤسسة الباسيج ومؤسسة المستضعفين ومؤسسة إمداد الإمام ومؤسسة الشهيد، وأما الريع النفطي فيمثل المورد الأساسي لهذه الشبكة الواسعة من المؤسسات.[2]

على صعيد آخر؛ يشير مؤلف ومخرج الفيلم مسعود دهنا مكي إلى الاستبداد الديني لنظام الولي الفقيه من خلال مشهد توجه الحاج شريف وسكان الحي بتحريض منه إلى بيت أفسانة ورميها بالحجارة، يظهر هذا

[1]– رشيد شيلوح: **الفساد المالي والاقتصادي في إيران؛ قضايا وتحديات**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2013، ص 10.

[2]– المرجع السابق.

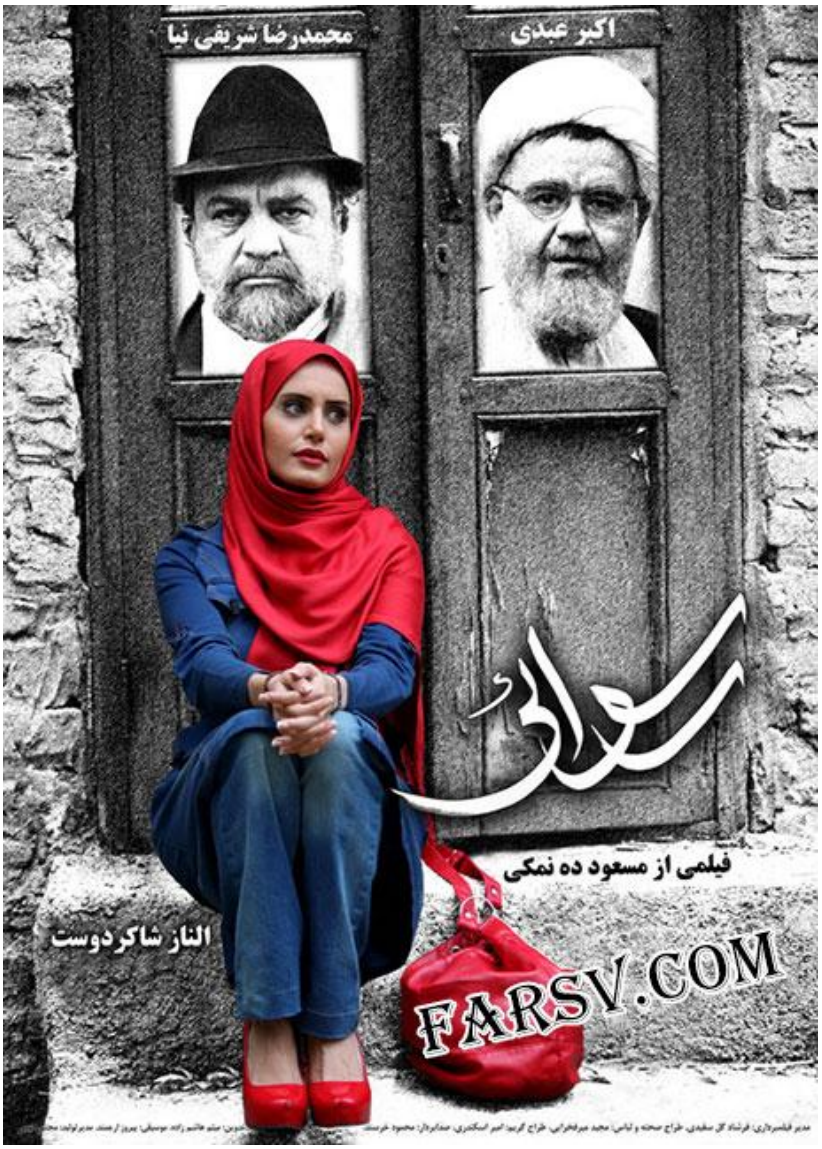
الاستبداد أيضا في مشهد مداهمة شرطة الأخلاق/ الإرشاد حفلة شبابية مختلطة واعتقال الشباب، وهو ذات الاستبداد الذي يلمح له في مشهد يطلب فيه الحاج شريف من أفسانة تغطية مقدمة رأسها بالحجاب بعدما كان شعرها مكشوفاً خلال تواجدها في شركته؛ في إحالة لتدخل شرطة الإرشاد الإيرانية في كل التفاصيل حتى فيما يتعلق بلباس وحجاب المرأة حيث تكشف الكثير من التقارير الإخبارية المكتوبة والمصورة عن العنف الذي يصل حد الضرب و التنكيل بالنساء اللواتي لا يرتدين الحجاب بالشكل المطلوب.[1]

وحسب تقرير منظمة العفو الدولية لسنة 2018؛ خرج عشرات الآلاف من الرجال والنساء إلى الشوارع على مدار العام للاحتجاج على الفقر والفساد والقمع والاستبداد، حيث خرجت مظاهرتان رئيسيتان على امتداد البلاد خلال شهور يناير، يوليو وأغسطس وقامت قوات الأمن بتفريق المظاهرات بعنف بضرب المتظاهرين العزل، واستخدام الذخيرة الحية والغاز المسيل للدموع وخراطيم المياه ضدهم، مما تسبب في وقوع وفيات وإصابات. خلال شهر يناير ألقي القبض على نحو 5 آلاف متظاهر. وقال المتحدث باسم السلطة القضائية إن 25 متظاهراً قتلوا، وفي يوليو وأغسطس تم اعتقال أكثر من 100 متظاهر. وقتل أحد المتظاهرين على الأقل. ولم تتم محاسبة أي مسؤول.[2]

في فيلم "الفضيحة" لا تصبحُ شخصية الحاج شريف إيحاءً وتلميحا للولي الفقيه فقط بل تصبح شخصية أفسانة أيضا صورةً وتجسيدا للمجتمع الإيراني الذي يعاني تحت وطأة فساد السلطة الدينية التي تستبدُّه وتضطهده باسم الإله والقوة المطلقة التي يمنحها للولي الفقيه نائب الإمام المهدي المنتظر (حسب الشيعة) في مقابل نهبها لثرواته وأمواله باسم الدين أيضا؛ وهو ما يتجلى في تصوير العلاقة بين الحاج شريف وأفسانة إضافة إلى اللوحة الدعائية للفيلم التي تُصور أفسانة جالسة وفوقها صورة الحاج شريف بقبعته السوداء في دلالة للمجتمع الإيراني الفقير الذي يرزح تحت سطوة الولي الفقيه بعمامته السوداء ومن خلاله السلطة الدينية التي يمثلها رجال الدين النافذين في جمهورية إيران الإسلامية.

[1]– أنظر: امرأة تتعرض للضرب في إيران بحجة عدم ارتدائها الحجاب بشكل كامل، قناة الحرة على موقع يوتيوب: www.youtube.com.

[2]– أنظر تقرير منظمة العفو الدولية؛ إيران 2018: www.amnesty.org، تاريخ التصفح: 02/ 08/ 2019.



الملصقة الدعائية /الإشهارية لفيلم "الفضيحة (2013).

المصدر: موقع قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت.[1]

[1] – www.imdb.com, Seen the : 02/ 08/ 2019.

على المستوى البصري؛ لا يتوقف الفيلم عن الإيحاء/ التلميح إلى أثر السلطة الدينية على الأوضاع الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية في إيران من جهة ومحدداً موقفه (الفيلم) منها من جهة أخرى، ففي مشهدين يصور مسعود دهنامكي لقطتين في بيت الإمام يوسف يكرر فيهما ظهور صورة المرشد الأعلى السابق وقائد الثورة الإيرانية الخميني إلى جانب صورة رجل معاق يتضح فيما بعد أن الإمام يوسف يقوم بمساعدة أسرته الفقيرة، قد يبدو أن الإمام يوسف يضع صورة الخُميني اقتداءً به وتمجيدا للثورة الإسلامية الإيرانية لكن تواجد صورة الرجل المعاق الفقير إلى جانبها على الطاولة وحرص المخرج على تركيز إبرازهما معاً يحيل على فعله ما كرسه الخميني وما تفعله السلطة الدينية بعده باسم الدين بالمجتمع الإيراني الذي يغرق في الفقر؛ إذ تصبح إعاقة الرجل إعاقة مجتمع بكامله تسبب فيها النظام تحت طائلة الدين.

لقطة من الفيلم: صورة مؤسس الجمهورية الإسلامية الإيرانية آية الله الخميني (على اليمين)

وصورة الرجل المعاق الفقير على (اليسار).

يرسخ مسعود دهنامكي مؤلف ومخرج الفيلم أطروحته الخطابية من خلال هذا السياق السياسي والاجتماعي الإيرانيين في آخر مشهد من الفيلم، عندما يصور الإمام يوسف يؤدي الصلاة خارج المسجد الذي يظهر بابه مغلقاً ليلتحق به كل سكان المدينة للصلاة خلفه عند ظهور الحقيقة بعد أن قاطعوه بفعل تحريض ووشاية الحاج شريف ضده، يجسد هذا المشهد رسالة الفيلم التي تقضي فصل الدين عن السياسة ففي مشهد صلاة الإمام يوسف خارج المسجد الذي يرمز للدين مطلبٌ بإخراج السياسة والمال من عباءة الدين ودعوة لإيقاف اضطهاد المجتمع واستنزافه باسم الإسلام الذي تطوعه سلطة الولي الفقيه حسب مصالحها ورغباتها.

تتأكد هذه الرسالة/ الدعوة في المشهد السادس والخمسين من الفيلم عندما يأتي أحد طلبة الإمام يوسف ليخبره بأنه سيغادر إلى بلاده وبأنه لم يعد يمكنه مواصلة الدراسة عنده بسبب سوء سمعته وما انتشر حوله من إدعاءات ليقول له الإمام يوسف "مشكلتك يا عزيزتي أنك حصلت على دينك وإيمانك مني الدين والإيمان يجب الحصول عليهما من النبع وليس من العبد أكمل دراستك يا ولدي وإن كان لدي خطأ فلا تنسبه إلى الدين فالإسلام منزه عن الشوائب إنما العيوب من المسلمين أنفسهم"، في هذا النص إشارة إلى أن الدين يجب أن يُحصل من الله (المصدر) وليس من رجال الدين الذين يكيفونه حسب المصالح السياسية والمالية ويفرضون من خلاله السيطرة والتحكم على غرار سلطة الولي الفقيه، كم أن الإسلام منزه عن أفعاله النابعة من قوة مطلقة يدعي فيها التفويض من الإله؛ والتي تخول له تحويل وتحوير قواعد الدين بل وحتى تحريفها للحفاظ على النفوذ والسيطرة.

لقطة من الفيلم: تبين أداء الإمام يوسف الصلاة خارج المسجد الذي يظهر بابه مغلقاً.

صورة من الفيلم: تبين أداء سكان المدينة للصلاة خلف الإمام يوسف في الشارع.

خلاصة الفصل:

يتناولُ الفيلم الإيراني الميلودرامي The Scandal/ الفضيحة (2013) للمؤلف والمخرج مسعود دهنامكي أطروحة: الفهم والتصور الاجتماعي السطحي للدين واقتصار ممارسته على المظاهر والإدعاءات من خلال تجسيد الإيمان الحقيقي في مقابل الإيمان المُرائي الزائف، تقعُ هذه الأطروحة الخطابية ضمن سياق اجتماعي وسياسي أوسع يتم فيه الإحالة بشكل ضمني على فساد سلطة الولي الفقيه ومن خلاله رجال الدين والسلطة الدينية في إيران؛ وهو ما يمثل المسكوت عنه في الفيلم.

يتعرض الفيلم (بالإحالة على السياق) لفساد النظام الإيراني ذو الطابع الديني الذي أُسس بعد انتصار الثورة الإسلامية وقيام الجمهورية الإسلامية في إيران سنة 1979 وانعكاساته على المجتمع الإيراني عبر عدد من المؤشرات والمظاهر الاجتماعية كالفقر وعمالة الأطفال والبطالة والاضطهاد/ الإكراه الديني، يوضح الفيلم في ذات السياق الأزمة الأخلاقية وتراجع مظاهر التدين في المجتمع الإيراني كنتيجة للتمزق/ التصدع الاجتماعي بفعل حالة الفقر وانهيار المستوى المعيشي. من خلال تصوير الزيف الديني وإدعاء الإيمان والخوف من الله، يقول مؤلف ومخرج الفيلم أنه لا يمكن إرساء دولة إسلامية في مجتمع تغيبُ عنه العدالة الاجتماعية ويستخدم فيه الدين الزائف لإحلال السيطرة والنفوذ والتحكم واستنزاف ثروات المجتمع وتفقيره وتجويعه بتفويض من الإله مثلما يدعي الوالي الفقيه وسلطته المطلقة حسب مذهب الإمامية الشيعية.

بناءً على ذلك؛ يبعث مؤلف ومخرج الفيلم رسالته الفيلمية القاضية بفصل الدين عن السياسة/ الدولة وضرورة إيقاف السيطرة على المجتمع واستغلاله باسم الإله، في مقابل تصوير الزيف والإدعاء الديني يبرز الفيلم الصورة الصحيحة للإسلام والأخلاق التي يجب أن يكون عليها المسلم ورجل الدين الحقيقي مع نزوع نحو المغالاة في تصوير علم المؤمن الحقيقي بالغيب النابعة من التوجهات الشيعية والصوفية للفيلم. من خلال النزعة الأخلاقية والإنسانية للدين / الإسلام لفيلم الفضيحة يتم التأكيد على الأثر الاجتماعي للدين في توجه نحو أنسنتة بدل تسييسه.

يعبر الأسلوب الواقعي لفيلم الفضيحة عن الواقع الاجتماعي والسياسي في إيران في ظل السلطة الدينية ونموذج الدولة الإسلامية، كما يتراوح الخطاب الديني فيه بين التوجه الأخلاقي الذي يحمل تصورا لما يجب أن يكون عليه المسلمين عموما ورجال الدين على وجه الخصوص والتوجه التصحيحي الرافض لتجربة الإسلام السياسي الذي يرى فيه إفساداً للدين عند توظيفه في معترك السياسة ونظام الحكم وانعكاساته السلبية

على المجتمع على المستوى المعيشي أولاً والديني ثانياً؛ حيث أن فساد السلطة الدينية ورجال الدين واختلال العدالة الاجتماعية يضعف توجه/ موقف الناس نحو الدين والتدين (كما ظهر في شخصية أفسانة).

لذلك يقول الفيلم بطريقة ما؛ يجب أن يخرج الدين من المساجد التي تمجد السلطة والنظام باسم الدين وتدافع عن السلطة المطلقة للولي الفقيه حتى في حال تحريفها للتعاليم الدينية بما يخدم مصلحتها؛ وهو الأمر الذي يدفع الناس للنفور من الدين والكفر، إذ ذاك يصبح عنوان الفيلم "الفضيحة" تعبيرٌ عن فضائح رجال الدين في إيران؛ فضائح مالية (تم الإشارة إليها في أموال صندوق مجلس العزاء التي كانت بحوزة الحاج شريف) وجنسية (تم الإشارة إليها في موضوع زواج المتعة) وغيرها من فضائح الفساد نظام الملالي التي تمتلئ بها المواقع والتقارير الإخبارية على مواقع الإنترنت، وهو ما أراد مؤلف ومخرج العمل مسعود دهنامكي إبرازه للمشاهد عندما أفصح عن حس صحفي مخبوء في زوايا الفيلم عند تعرضه للقضايا الاجتماعية والسياسية والدينية في الفيلم بحكم عمله في مجال الصحافة لسنوات قبل ولوجه عالم السينما، وهو ما أثر سلباً على جماليات الإخراج السينمائي والرؤية الإخراجية عموما حيث بدا الفيلم تحقيقا صحفيا اجتماعيا، إلا أن ذلك لا ينفي أسلوب تجسيد الأطروحة الخطابية للفيلم وسحب السياق إلى فعل الخطاب.

الفصل الثامن

الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية...الاقتراب والابتعاد

المبحث الأول: مؤشر الأطروحة الخطابية

المبحث الثاني: مؤشر القوى الفاعلة والحجاج

المبحث الثالث: مؤشر السياق الأيديولوجي للخطاب

تمهيد:

بعد دراستنا للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام التي قمنا بتحليلها وتفكيكها، نتوجهُ في هذا الفصل إلى عقد مقارنة بين الخطابين من أجل الكشف على نقاط الاتفاق والاختلاف ومكامن الاقتراب والابتعاد التي تعتبر الهدف الرئيس لهذه الدراسة، باعتمادنا للمنهج المقارن كثاني المناهج التي تقوم عليها هذه الدراسة يتوجب تحديد مؤشرات المقارنة كخطوة إجرائية أولى، إلا أن اعتمادنا على منهج تحليل الخطاب من خلال مستويات، تحليل الأطروحة، القوى الفاعلة، الحجاج والسياق الأيديولوجي للخطاب يحسم سلفاً عملية استخراج هذه المؤشرات؛ حيث اتضحت هيكلتها من خلال هذه المستويات وبالتالي سنعتمدها كمؤشرات للمقارنة بين الخطابين كما يأتي:

المبحث الأول: مؤشر الأطروحة الخطابية:

أولا: السمات العامة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية:

تنطلقُ الأطروحة الخطابية في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother وDoctor Strange من الإله وتنتهي إليه لإلغائه وإسقاط الألوهية عنه عن طريق تشويه صورته وجعله مصدراً للشر، ينعكس ذلك طرداً على الأديان باعتبارها مصدرا للصراع (الحروب/ الاقتتال) بين البشر، والأنبياء باعتبارهم أتباع للإله الشرير؛ إذ ذاك يُطبعون بصفاته ليصبحوا جُناةً، سفاحين ومجرمين يعملون على نشر الأديان بالدم والقوة، بينما لا تتعاطى الأطروحة الخطابية في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree وThe Scandal مع الإله بشكل مباشر ولا تبغي ذلك؛ بل تتخذ منحى تصحيحيا لمفهومي الدين والتدين وعلاقة الإنسان بالإله والمجتمع.

تقدمُ السينما الإيرانية من خلال عينة الأفلام المحللة نموذجا مثاليا للتدين (شخصية مرتضى في فيلم شجرة الصفصاف وشخصية الإمام يوسف في فيلم الفضيحة) محددة بذلك رسالة الخطاب ومرجعيتهُ وكيف يجب أن يكون الدين ووضعيته في المجتمع (فيلم الفضيحة) وكيف ينبغي أن يكون التدين (فيلم شجرة الصفصاف)، تصبح هذه النماذج المثالية مرجعاً ومرآة تصحيحية لوضعيات اضطراب التدين على المستوى الفردي والخلل في فهم وممارسة الدين على المستوى الاجتماعي، إلا أن القوى الفاعلة الأساسية في الخطاب (الأبطال الأساسيين) تبقى مرتبكة أمام هذه النماذج في نهايات مفتوحة ومواقف مضطربة حيال الإله/ الدين

(شخصية يوسف في فيلم شجرة الصفصاف) أو محكومة بشرط خارج الدين على غرار شرط العدالة الاجتماعية في فيلم الفضيحة.

إذ ذاك؛ يصبحُ الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange خطابا محسوماً، نهائيا ومغلقاً في نزعته العدائية حيال الإله والأديان، بينما يبقى ذاك في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow tree و the Scandal مرتبكاً ومفتوحا بسبب النماذج المثالية التي يقدمها حول الدين والتدين واضطراب القوى الفاعلة الرئيسة حيالهما أو محكوما بشروط خارج دينية، وعليه يقدم الفيلمين الأمريكيين تصورا كاملاً ومضبوطا للإله والدين فلا يمنح بذلك للمتلقي/ المشاهد سوى خيارات القبول والتبني الكامل للأطروحة (من خلال البنية الحجاجية التي سنناقشها لاحقا) أو الرفض والمعارضة المطلقة أو خلخلة المعتقد الديني لديه ووضعه على سكة الشكْ، بينما يبقى التصور الذي يقدمه الفيلمين الإيرانيين ناقصاً متزعزعاً فاتحاً المجال للمتلقي أمام خيارات/ احتمالات عدة لإكمال الأطروحة وفقا لاتجاهاته ومعتقداته.

في انطلاقه وارتباطه بالواقع؛ ينزع الخطاب الديني في السينما الإيرانية نزوعا أكسيولوجيا في تأكيده على القيم الأخلاقية والإنسانية للدين مع توجه براكسيولوجي لتصوير الممارسة الاجتماعية والسياسية للدين (في فيلم الفضيحة)، بينما يتجاوز الخطاب الديني في السينما الأمريكية الواقع إلى الخيال لهدمه وإعادة بنائه من جديد؛ قد يكتفي الخطاب بالهدم / التفكيك على غرار فيلم Mother الذي هدمَ أطروحة الخيرية الإلهية منتهياً إلى الفراغْ وقد يتجه الخطاب للبناء وتوفير البدائل بعد الهدم على غرار فيلم Doctor Strange الذي هدم خيرية الإله ورسخ شره وأنتج بديلا يقتضي بالاعتماد على الشيطان ونفي صفة الشر عنه وفقا لبنيته الحجاجية.

إذ ذاك؛ يمكن أن نصطلح على هذه البدائل؛ بالبدائل البنائية التي تنطلق من الخيال لإعادة بناء الواقع وفقا لصيرورة أيديولوجية وتاريخية ونفسية، هذا لا يعني أن الخطاب الديني في السينما الإيرانية لا يقدم بدائلاً حيث يقدم صانع فيلم الفضيحة بديل العلمنة في مقابل الإسلام السياسي القائم على سلطة الولي الفقيه؛ وهو بديل قائم على صيرورة أيديولوجية وتاريخية ونفسية أيضا لكنه مستطرد من الواقع ؛ لذلك يمكن أن نصطلح عليه بالبديل الاستطرادي وعليه تصبح البدائل البنائية في السينما؛ بناء/ ترسيخ لواقع جديد عبر الخيال والبدائل الاستطرادية تصحيح/ تصويب لمعطيات الواقع بواقع آخر.

الجدول رقم (09): تباين السمات العامة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية.

السمات العامة للخطاب الديني	السينما الأمريكية Doctor Strange / Mother	السينما الإيرانية The Scandal / The Willow Tree
الاتجاه نحو الإله والأديان	عدائي / رافض/ تجاوزي	تصحيحي/ تصويبي
المرآة المعاكسة للقوى الفاعلة	النموذج الخارق (Doctor Strange)	النموذج المثالي
انفتاح وانغلاق الخطاب	مغلق/ محسوم/ نهائي / يقيني	مفتوح / ناقص/ مرتبك
المعالجة الخطابية للدين	بنائي	أكسيولوجي/ براكسيولوجي
نوع البدائل (الواقع والخيال)	بدائل بنائية	بدائل استطرادية
مشاركة المتلقي في الخطاب	جاهز/ لا يسمح بمشاركة المتلقي	يسمح بمشاركة المتلقي

ثانيا: السمات الخاصة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية:

بعد وقوفنا على أوجه التباين الكُبرى على مستوى السمات العامة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة وانطلاقا من مؤشر الأطروحة الخطابية، نتجه ضمن ذات المؤشر إلى البحث في السمات الخاصة للكشف عن مواضع الاقتراب والابتعاد على مستوى القضايا الجزئية التي قمنا بتفكيكها عند تحليلنا للأطروحات الخطابية للأفلام، إلا أننا سنتعامل مع القضايا الأكثر بروزا وتمثُلاً والتي يمكن أن نحددها في: الألم، المعرفة، الخير والشر و الجمال؛ نوردها بالتفصيل فيما يأتي:

1. قضية الألم:

تأخذ مسألة الألم والمعاناة حيزا كبيرا من الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة؛ حيث لا يخلو أي فيلم (عينة التحليل) من مظاهر الألم والمعاناة البشريين في اقتران واضح بينهما وبين الإله والدين مما يجعلهما يتحولان إلى حجة أساسية تستند عليها الأفلام للدفاع عن أطروحاتها الخطابية، إلا أن الأمر يختلف من فيلم لآخر في مستويات وأبعاد عدة، يتم في كل مرة ربط الألم والمعاناة بمتغير محدد يُعبر من خلاله عن التوجهات الدينية للفيلم.

في الفيلم الأمريكي Mother ترتبط معاناة البشر بالإله الذي يصبح معذِّبا للإنسان ومسبِّبا مباشرا لكل آلامه من خلال الدين؛ يتخذ الألم مستويات عدة من الألم النفسي الناجم عن حب الإنسان للإله وتعلقه به مقابل استمراره في تعذيبه، ثم معاناة الصراعات والحروب التي تسببها الاختلافات والانقسامات الدينية ، ثم معاناة الفقر، ثم معاناة الموت وأخيرا معاناة نهاية العالم/ القيامة، يربط الفيلم هذه المعاناة البشرية بسببين رئيسين أولهما طرد آدم وحواء من الجنة وتوقف الإله عن محبتهما بسبب الخطيئة التي ارتكباها وثانيهما حادثة قتل قابيل لهابيل ذات الإيعاز الديني/ الإلهي التي يعتبرها الفيلم أصل كل النزعات والدماء التي تراق على الأرض .

في ذات السياق؛ يتخذ الفيلم الأمريكي Doctor Strange ذات المنحى، عندما يربط المعاناة البشرية برغبة الإله في تدمير الأرض والاستيلاء على البشر واستمرار الصراعات النزاعات بينهم بسبب الدين (أتباع الإله والحُماة) والمعاناة اللامتناهية للإنسان كلما حاول التحرر من سلطة الإله والعذاب الناجم عن ذلك؛ إذ ذاك يصبح الإله مصدرا للمعاناة ونزعته للسيطرة على الأرض والبشر سببا لها أما مستوياتها (المعاناة) فتتمثل في الصراع البشري والعذاب النفسي والجسدي المستمرين.

تتراجع/ تقِلُّ مستويات الألم والمعاناة في فيلم Doctor Strange مقارنة بفيلم Mother بسبب اعتماد فيلم Doctor Strange على البدائل البنائية التي تقدم بديلا يتم بموجبه القضاء على الألم والمعاناة بتجاوز الإله عن طريق المعرفة (وهو ما سنناقشه في القضية الموالية) عبرَ النموذج الخارق للقوة الفاعلة، بينما لا يقدم فيلم Mother أي بديل وبالتالي يزداد الاستغراق في الألم والمعاناة لتتناسب طرداً مع شيطنة الإله وربطه بالشر والوحشية وجعله السبب المباشر والوحيد لكل معاناة البشر.

أما عن السينما الإيرانية؛ فهي تتعامل مع الألم والمعاناة من منظورين، في المستوى الأول تربط المعاناة بالإنسان نفسه باعتباره مصدراً لها، فآلام الإنسان ناتجة عن خيارته وتصرفاته التي تنبع بالأساس من نزعته المادية (حب الجسد، حب المال...)؛ فالعالم المادي مصدر كل العذابات والمعاناة (فيلم شجرة الصفصاف)، كما أن غياب العدالة الاجتماعية التي يفترض أن يرسيها الإنسان مصدر للمعاناة عندما تتحول إلى فقر وبطالة وعمالة أطفال (فيلم الفضيحة)، في المستوى الثاني تصبح المعاناة اختباراً وطريقا إلى الله وضرورة وجودية لإدراكه وبلوغه، إذ ذاك يصبح الألم خيارا فرديا ثم اعتداءً من إنسان على إنسان آخر، لكن كلاهما وكل أنواع المعاناة الأخرى تجارب تتيح معرفة الذات ثم تحقق معرفة الإله والوصول إليه.

2. قضية المعرفة:

تعد مسألة المعرفة من أهم القضايا التي يطرحها الخطاب الديني في الفيلم الأمريكي Doctor Strange والفيلم الإيراني The Willow tree (شجرة الصفصاف)، بل تصبح مركزا للخطاب على مستوى الفيلمين والمنطلق الأساسي للأطروحتين اللتين يتبناها، يدافع الفيلمين على روحانية وباطنية المعرفة ويدحضان مقابل ذلك العلوم الظاهرية المادية التي لا تقدم سوى جزءً ضئيلا / سطحيا من المعارف تكون في أغلبها مضللة عن الحقيقة (أوهام) أو لا تمكن من الوصول إليها؛ وهو ما تجسد في شخصيتي الطبيب ستيفن سترينج (في الفيلم الأمريكي) وشخصية الأستاذ الجامعي يوسف موسوي (في الفيلم الإيراني) في إحالة واضحة للعلم وليس المعرفة من خلال مهنتي الطب والتعليم الجامعي اللتين تعتمدان على المؤهلات العلمية العالية ولكنها لا تحقق المعرفة ولا توصل إلى الحقيقة.

يقترحُ الفيلم الأمريكي Doctor Strange "السحر" كمعرفة باطنية عُليا في محاولة لرفع حالة الخوف والنفور منه بسبب المعتقدات الدينية، وتصويره كمعرفة جرى تحريمها حتى لا يصل الناس إلى الحقيقة، يصبح الشيطان مصدراً لهذه المعرفة، كما تتم الإحالة إلى اعتماد النبي سليمان على الجن/ السحر، تمكن هذه المعرفة (السحر) من التحكم في الزمان والمكان في مرحلة أولى ثم التحكم في الإله في مرحلة ثانية، أما الفيلم الإيراني The Willow Tree فيدافع عن "البصيرة" كرؤية قلبية/ روحانية تمكن من معرفة الذات والإله وبلوغ السعادة.

يلتقي الفيلمين في التوجه الباطني/ الروحاني للمعرفة، لكنهما يتباعدان في الوسيلة/ المنهج بين السحر والبصيرة/ الرؤية القلبية، كما يختلفان في الهدف عندما يصبح السحر سبيلا لمحاربة الإله والانتصار عليه والتحكم فيه واستبعاده في الفيلم الأمريكي Doctor Strange و "البصيرة" وسيلة لفهم الذات وإدراك مقاصد الإله ومعرفته، إلا أن أهم ما يمكن استنتاجه في هذا السياق هو نزعة الفيلمين إلى المعرفة المطلقة وميلهما لتأليه الإنسان وهو ما يتجلى في نموذج البطل الخارق في فيلم Doctor Strange الذي يتحكم في متغيرات لا يتحكم فيها سوى الله على غرار الزمن، وهو ما يمكنه في مرحلة ثانية من التحكم في الخالق، أما في الفيلم الإيراني The Willow tree فتتم الإشارة إلى تمكن الإنسان من معرفة الغيب (شخصية مرتضى) التي تتيحها التجربة العرفانية الصوفية، يصبح ذلك أكثر صراحةً في الفيلم الإيراني The Scandal من خلال شخصية الإمام يوسف الذي يعلم الغيب حسب التوجه الصوفي/ الشيعي للفيلم.

بعيدا عن الأيديولوجيا الإلحادية التي يضمرها الفيلم الأمريكي Doctor Strange و الأيديولوجيا الصوفية التي يبطنها الفيلم الإيراني The Willow Tree والتي سنناقشها في المبحث الثالث من هذا الفصل، لا يمكن تلافي نزوعهما لتأليه الإنسان ويرجع ذلك إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بهاجس المعرفة المطلقة والرغبة في بلوغ المعرفة الإلهية (الغيب، الزمن)، يتحول هذا الهاجس إلى انتصار على الإله بعد التمكن من المعرفة المطلقة في اقتراب من النزعة النيتشوية[1] التي تعلن موت الإله بتفوق الإنسان عليه معرفياً وإعلان ألوهية الإنسان، وهو ما يتجلى في قول نيتشه في كتابه العِلم المرح الذي استخدم في لأول مرة عبارة " موت الإله": " قفز المجنون إلى وسطهم واخترقهم بنظراتٍ من عينيه. أين الإله؟ صاح فيهم: أنا سأخبركم لقد قتلناه أنتم وأنا نحن جميعًا قتلة، مات الإله ويظل الإله ميتًا ونحن من قتلناه، كيف يمكننا أن نعزي أنفسنا، نحن أكبر القتلة؟ إن أقدس وأعظم ما امتلكه العالم قد نزف دمه حتى الموت بطعنات مُدانا: من سيمسح هذه الدماء عن أيدينا؟ أي ماء سيطهرنا؟ أية مراسمٍ تكفيرية، أية ألعابٍ مقدسةٍ يجب علينا أن نبتكر؟ أليس عِظَم هذه الفعلة شيئًا يفوق طاقتنا؟ ألا يجب علينا أن نصير نحن أنفسنا آلهة لمجرد أن نبدو جديرين بهذه الفعلة؟"[2]

يصبح الإنسان إلها بالمنظور النيتشوي بعد قتل الإله من خلال الثورات العلمية والمعرفية، وأصبح ستيفن سترينج إلهاً بعد تفوقه على الإله بالمعرفة؛ لأن من ينتصر على الإله حتماً إله، تعلن السينما الأمريكية موت الإله فتبتعد عنه بينما تقترب السينما الإيرانية من الإله لتجعله صديقا تشترك معه في صفة العلم بالغيب وبين الابتعاد بالتفوق/ الإلحاد (بالمنظور الخطابي الأمريكي) والاقتراب بمشاركة صفات الذات الإلهية (بالمنظور الخطابي الإيراني) يتأله الإنسان بارتفاع هاجس المعرفة المطلقة.

3. قضية الخير والشر:

تعدُّ ثنائية الخير والشر من أهم المفاهيم التي يطرحها الخطاب الديني في السينما الأمريكية والإيرانية من خلال عينة الأفلام المحللة، في الفيلمين الأمريكيين Mother و Doctor Strange يقترن الشر بالإله وأتباعه من الأنبياء بينما يرتبط الخير بالإنسان الذي يدافع على كينونته ووجوده من هذه القوى الشريرة (فيلم Doctor Strange)؛ إذ ذاك يصبح منحُ الحياة مقابل سلبها معياراً للخير والشر، إلى جانب ربط المعاناة والألم بالإله كمصدر للشر يضمر هذا الطرح من جهة أخرى رفضا مطلقا لنهاية العالم والبشرية؛ وهو ما

[1]– نسبة إلى الفيلسوف نيتشه.

[2]– محمد أحمد يوسف: **ماذا قصد نيتشه بموت الإله**، www.ida2at.com، تاريخ التصفح: 2019/09/15.

يتجلى في شخصية ستيفن سترينج في الفيلم الأمريكي Doctor Strange الذي يقوم بحماية العالم من رغبة الإله الشرير الذي يرغب في تدمير عالم البشر وامتلاكه، بينما يتعامل الفيلم الأمريكي Mother مع نهاية العالم(Apocalypse) كنتيجة لأفكار وتصرفات الإله القاسي و على رأسها الأديان التي تتسبب في استمرار الصراعات والحروب لينتهي الأمر بانتحار الطبيعة ونهاية عالم البشر.

وعلى الرغم من اعتبار الدفاع عن الوجود الإنساني معياراً للخير والشر في السينما الأمريكية من خلال فيلم Doctor Strange الذي يتحول إلى نزوع إلى الخلود ورغبة في الحفاظ على الحياة البشرية والمكتسبات التي حققها الإنسان على الأرض، إلا أن هذا الفيلم يفصل بين منظورين لمفهوم الخلود يتبنى أحدهما ويرفض الآخر، منظور يرى في الخلود حياةٌ أبدية في عالم بشع يحكمه الإله الشرير بعد نيله من عالم البشر وهو ما تدحضه الأطروحة الخطابية للفيلم مقابل منظور يسعى للخلود على الأرض بعد موت الإنسان وانتقاله إلى عالم أسمى يواصل فيه حماية البشرية من تهديدات الإله بعدما يتخلص من كل معاناته من ألم وصراع ومرض وموت (مملكة شامبالا).

إذ ذاك تصبح مملكة شامبالا؛ المنبثقة عن الأسطورة/ المعتقد البوذي جنة العارفين الذين بلغوا أقصى درجات المعرفة و الحكمة والخير، بينما يصبح عالم الإله جحيما في عملية قلبٍ وعكسٍ قيمي وعقائدي يغدو فيها الإله شيطانا شريرا والشيطان إلها خيرا، وهي نزعة تجعل من الإنسان مقياسا أولا وأخيرا لكل شيء ومركزا للوجود مستثنية بذلك كل شرط خارج الإنساني و كل قوة تقع خارج عالم البشر، بناءً على ذلك تُغلق الأرض ويتحقق وجود الجنة عليها ويصبح معيار بلوغها المعرفة والخير باعتباره دفاعاً على الوجود البشري من الدمار والنهاية.

أما فيما يتعلق بالخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal فيحافظ مفهومي الخير والشر على بعدهما الأخلاقي والإنساني عندما يكرس الإنسان نفسه لخدمة الآخر والمجتمع وبالتالي يستقر الفيلمين على الطرح الديني للخير والشر مع نزوع مضاد لاستخدام الدين كسلطة سياسية لتحقيق النفوذ المالي عبر استنزاف ثروات الشعوب من جهة وتقييد حريتها من جهة أخرى، إذ ذاك يقترن الشر برجال الدين (سلطة الوالي الفقيه) واستخدامهم للدين لاستمرار إحكام النفوذ والسيطرة من قبل النظام.

وعليه يتخذ مفهومي الخير والشر بعداً دفاعيا ضد نهاية الوجود ضمن السياق الأيديولوجي الإلحادي في فيلم Doctor Strange ونموذج البطل الخارق وتأليه الإنسان، ذاتُ الأيديولوجيا تخيم على الفيلم الأمريكي Mother الذي يعارض ضمناً نهاية العالم بالمنظور الديني/ الإلهي، بينما يحافظ المفهومين على نزعتهما الأخلاقية والإنسانية في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و Scandal The مع الحفاظ على آلية الدفاع ومقاومة السلطة الدينية في بعدها السياسي، إذ ذاك يتحقق الخير بإبعاد الإله في الفيلمين الأمريكيين وإنهاء سلطة رجل الدين في الفيلم الإيراني The Scandal وهو الخيط الرفيع الذي يفصل بين التوجه الإلحادي للخطاب الديني في السينما الأمريكية (من خلال عينة الأفلام المحللة) والتوجه العلماني للخطاب الديني في السينما الإيرانية (من خلال فيلم الفضيحة).

4. قضية الجمال :

تتخذُ قضية الجمال على مستوى الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة بُعداً إشكاليا أين يصبح جمال الأنثى رمزا وإحالة إلى الجمال بشكل عام الذي يتحول إلى مشكلة ومصدر اضطراب وارتباك على المستويين الواسع المتمثل في علاقة الجمال بالألوهية والمستوى الضيق الذي يتمثل في علاقة الجمال بالإنسان؛ في الفيلم الأمريكي Mother يُرمز لجمال الطبيعة بما في ذلك الجمال البشري في شخصية الأم/ الأنثى التي جسدتها الممثلة الأمريكية جينيفر لورانس.

في هذا الفيلم؛ يُشار إلى جمال الأنثى/ الطبيعة كمصدر إلهام (Inspiration) بالنسبة للإله الذي جُسّدَ كذكر؛ وهو الإلهام الذي يدفعه إلى كتابة قصائده التي ترمز للأديان، هذه الأخيرة (الأديان) تتسبب في دمار البشرية ونهاية العالم، منذ البدء يعبر الإله عن حبه و إعجابه بجمال الأم/ الطبيعة إلا أنه لا يكتفي به بل يبحث عن المزيد ليحافظ على اشتعال جذوة الإلهام لديه، إذ ذاك يطرح الفيلم إشكال الاستزادة في الجمال وربطها بالعذاب والألم، ذلك أن الاتجاه حيال الجمال ينزع دوما لطلب المزيد حسيا أو عاطفيا وعدم الاكتفاء بما هو موجود وهو الأمر الذي يفجر المآسي والعذاب؛ وعليه يصبح حب الإله للجمال مشكلة يختل فيها معنى الوجود والحياة ونهايتها وجدواها.

يطرح الفيلم أيضا في ذات السياق التوجه الحسي للجمال الأنثوي الذي يترجم في الرغبة الجنسية حيث يصور الفيلم أن الألوهية تنفر بطبيعتها من الجنس، وهو ما يتجسد في تهرب الشخصية التي قامت بتجسيد الإله من إقامة علاقة جنسية مع زوجته الأم/ الطبيعة لوقت طويل قبل أن تتمكن هذه الأخيرة من

إقناعه بذلك ليتم إنجاب النبي عيسى، إن منطق الألوهية الذي يتجاوز الجنس يتجسد مرة أخرى في الفيلم الأمريكي الثاني Doctor Strange ولكن في بعد آخر بعدما تم تأليه الإنسان (البطل الخارق ستيفن سترينج) كما سبق وذكرناهُ.

يتم تصوير نفور البطل الخارق من الجنس و تقززه منه في أحد المشاهد وسخريته من الحب بشكل عام مسببا بذلك ألما كبيرا للدكتورة بالمر كريستين وحتى عندما يعترف بخطئه حيالها وتغير شعوره نحوها؛ يحدث ذلك بعيدا عن أي مشاهد حميمة تجمعهما أو حتى مشهد القبلة الفرنسية الذي لا يكاد يختفي من السينما الأمريكية، في إصرار واضح من مؤلف ومخرج العمل على تجاوز المنطق الإلهي للجنس وهو الأمر الذي يتجلى في المشهد الوحيد الذي احتوى على قبلة تطبعها الدكتورة بالمر كريستين على وجنة البطل الخارق الدكتور ستيفن سترينج، حيث أن تأليه هذا الأخير يتبعهُ تجاوز الجنس وكل مظاهر الرغبة، وهو الطرح الذي يتفق فيه مع الفيلم الأمريكي الأول Mother أين صور مخرجه مشهد العلاقة الحميمة بين الإله المُجسد والطبيعة/ الأم في غاية السطحية.

يبقى الجمال الأنثوي مشكلة أيضا على مستوى الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree وThe Scandal؛ حيث تطرح جدلية الجمالي والأخلاقي عندما يثير جمال الأنثى مشكلة أخلاقية في المجتمع بالشكل الذي لا تكون فيه هذه الأخيرة (الأنثى) مصدرا للمشكلة و إنما نتيجة تعاطي الرجل مع جمالها، في الفيلم الإيراني The Willow Tree؛ تتسبب رغبة البطل يوسف موسوي و إعجابه بفتاة شابة جميلة[1] (دون علمها) في انهيار أسرته ورحيل زوجته وابنته عنه، تباعاً يصبح جمال بطلة الفيلم الإيراني The Scandal مشكلة أخلاقية بسبب مطاردة رجل غني يكبرها سنا وابتزازها للارتباط بها في إطار زواج متعة، في مقابل ذلك يعزف الإمام يوسف عن الاستسلام لمحاولاتها الإغرائية في نزعة أخلاقية وتجسيد للتقوى في أقصى تجلياتها إلا أن ذلك لا يتنافى مع طرح السينما الأمريكية؛ فالتوجه الصوفي/ الشيعي للفيلم يصور قدرة الإمام يوسف على علم الغيب وهو مظهر من مظاهر التأله وهي النزعة التأليهية التي تتفق مع طرح تجاوز الكينونة الإلهية للتعاطي مع الجمال في بعده الحسي/ الجنسي.

إذ ذاك يتفق الخطاب الديني في السينما الأمريكية والإيرانية من خلال عينة الأفلام المحللة على أن الجمال مفهوم مدمّر ومصدر اضطراب واختلال الحياة على المستويين الوجودي والاجتماعي، إلا أن

[1]– عندما أستخدم مصطلح "الجمال" و "الجميلة" في إشارة إلى الجمال الأنثوي، فهذا ليس تقييماً ذاتيا لجمال الأنثى داخل الأفلام وإنما تصور صناع هذه الأفلام للجمال ووصفهم له واختيارهم للممثلات اللواتي يرون فيهم تجسيدا لجمال الأنثى.

الفيلم الأمريكي Mother يتعاطى معه كمسألة وجودية في علاقته بالإله الذي يتحول إعجابه المتزايد به إلى مصدر إلهام لتأليف نصوصه/ الأديان التي تتسبب في دمار ونهاية الطبيعة والبشرية، بينما يتجه الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal إلى تناول مسألة الجمال كمشكلة أخلاقية من خلال تعاطي الرجل مع المرأة الجميلة في المجتمع؛ وبالتالي يتخذ الجمال في الفيلمين الإيرانيين بعداً جنسياً/ أخلاقيا، ينزع الخطابين إلى الاعتماد على الأنثى/المرأة لتجسيد مفهوم الجمال في الأفلام الأمريكية والإيرانية، كما تتفق هذه الأخيرة أيضا على أن المرأة الجميلة ضحية النزعة الذكورية في بعديها الإلهي والإنساني.

المبحث الثاني: مؤشر القوى الفاعلة والحجاج:

أولا: القوى الفاعلة:

تعتبر القوى الفاعلة تجسيدا للأطروحة الخطابية على مستوى الخطاب؛ فمن خلال صفتها ووظائفها وأدوارها يتشكل فعل الخطاب الذي ينبني عليه الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، على مستوى هذه الأخيرة وقفنا على العديد من القوى الفاعلة التي تضعها السياقات الأيديولوجية للأفلام ضمن صور محددة عبر نمذجتها؛ وعلى الرغم من تعدد القوى والشخصيات الفاعلة فيها إلا أنه يمكن نلخصها في خمسة صور أساسية تتمثل في صورة الإله، صورة الشيطان، صورة الأنبياء، صورة الرجل وصورة المرأة؛ حيث نقارن بينها على مستوى الخطابين فيما يأتي:

1. صورة الإله:

يشكل الإله قوة فاعلة محورية في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، إلا أنه أكثر مركزية وحضورا واستهدافاً في الفيلمين الأمريكيين مقارنة بالفيلمين الإيرانيين، يسعى الفيلمين الأمريكيين Mother و Doctor Strange إلى تشويه صوره الإله من خلال تصويره على أنه شيطان شرير ووحش قاسي بلا رحمة، أما شكله ففي غاية البشاعة سواء عبر تجسيده في إنسان دميم (mother) أو من خلال تصميمه في شخصية خيالة افتراضية بشعة مخيفة (Doctor Strange)، يتجه الفيلم الأمريكي Mother إلى أنسنة الإله عبر وسمه بصفات وحالات إنسانية كالتوتر والقلق، الاندهاش، التعب، الإعجاب، الحاجة إلى الحب، رفض الوحدة، يصور الإله أيضا عاجزاً عن مساعدة الناس وانتشالهم من الفقر، كما يوصف أيضا بأنه مجنون وقاتل وذو نزعة ذكورية يبجل فيها الذكور على الإناث.

يتجه الفيلم الأمريكي Doctor Strange إلى تبني ذات التصور حيال الإله الذي يوصف بالحقود، الجائع، الخطير، المدمر، المخادع؛ وهي الصفات التي تؤكد عليها الأطروحة الخطابية برمتها مقابل صفاته الإيجابية (الإله) التي يتبناها أتباعه والتي تتمثل في الجمال، العظمة، منقذ الوجود، مانح الحياة الأبدية التي يتناولها الفيلم كأوهام وأكاذيب وخدع لا تعكس حقيقة الإله، إذ ذاك يستهدف الفيلمين الأمريكيين تشويه صورة الإله وإلغائه وإقرانه بالشر والأذى والألم والمعاناة.

في مقابل ذلك ينتهج الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal اتجاها معاكسا من خلال تصوير انتقال الإنسان من الشك في الله إلى الإيمان به ومن الخطأ إلى التوبة؛ حيث أن الصفات السلبية التي يوصف بها كمتسبب في حرمان وشقاء وعذاب الإنسان (The Willow Tree) وبأنه غير عادل ولا ينظر لحال الفقراء (The Scandal) تصورات خاطئة عن الإله سرعان ما يتم تصويبها بإثبات عكسها بما يحقق توبة وعودة الإنسان إلى خالقه.

الجدول رقم (10): يوضح صورة الإله المؤكدة والملغاة من خلال عينة الأفلام المحللة.

فيلم الأمريكي Mother	فيلم الأمريكي Doctor Strange		الفيلم الإيراني The Willow Tree	الفيلم الإيراني The Scandal
صورة مؤكدة	صورة مؤكدة	صورة ملغاة	صورة ملغاة	صورة ملغاة
مجنون قاتل عاجز ذو نزعة ذكورية	حقود جائع خطير مدمر مخادع	جميل عظيم منقذ الوجود الحياة الأبدية	سبب الحرمان سبب الشقاء سبب العذاب	غير عادل

2. صورة الشيطان:

لا يظهر الشيطان كقوة فاعلة إلاّ على مستوى الفيلم الأمريكي Doctor Strange، من خلال التلميح والإيحاء، يتجه هذا الفيلم إلى تصوير الشيطان كقوة تمكن الإنسان من بلوغ الألوهية والانتصار على الإله يتحول الشيطان بذلك قوة خيرة تمنح الحياة من خلال المعرفة العليا/ السحر؛ وعليه يصبح مصدراً للمعرفة الخير، والحرية، أما على مستوى الفيلم الإيراني The Scandal فلا يظهر الشيطان كقوة فاعلة لا بشكل

علني ولا مستتر وإنما يتجه إلى نفي الطبيعة الشيطانية للمرأة التي تسعى المعتقدات الدينية الخاطئة إلى إلصاقها بها، كما ينزع الفيلم إلى اعتبار أهواء ونفس الإنسان مصدراً للشرور والخطايا وأن ربطها بالشيطان مجرد تبريرات وادعاءات وهي نزعة ضمنية لتبرئة الشيطان يتفق فيها مع الطرح الذي يتضمنه الفيلم الأمريكي Doctor Strange دون أن يتهجه (الفيلم الإيراني) إلى التأكيد على الاعتماد عليه أو اعتباره مصدرا للخير كما يفعل الفيلم الأمريكي.

3. صورة الأنبياء:

لا يتناول الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal موضوع النبوة والأنبياء، على عكس ذلك يتجهُ ذاك الخطاب في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange إلى تصوير الأنبياء على أنهم قتلة مجرمون بسبب الأديان التي يعتنقونها ويسعون إلى نشرها، وبالتالي يتم ربط الأديان بالدم والعنف، كما يصبح الأنبياء بسبب ذلك جهلة ذوي سلوك هدام، لا يدركون حقيقة الإله الشرير.

في فيلم Mother، يتم تجسيد شخصية النبي في امرأة تؤدي دور ناشرة كتب/ قصائد الأب/ الإله حيث تظهر منبهرة به من خلال وصفه بالعبقري، لكنها تتحول إلى سفاحة تقتل الناس بالجملة لينتهي أمرها مقتولة هي الأخرى، ذات المنحى يتخذه فيلم Doctor Strange بتصوير قائد الحواريين/ المتزمتين قاتلا يسعى للتقرب من الإله لتمكينه من السيطرة على الأرض وامتلاكها بالقتل وسفك الدماء، كما يتجه الفيلم أيضا إلى تصوير نهايته السيئة بسحبه وبقية المتزمتين إلى عالم الإله البشع المظلم.

4. صورة الرجل:

يشكل الرجل/ الذكر قوة مهيمنة في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، حيث يتنوع تصوير مستويات سلطته وسيطرته من سلطة القرار إلى السلطة الاجتماعية والمالية والسياسية في الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal إلى نبوغه وعبقريته وتحوله إلى بطل خارق نحو نزوع لتأليه في الفيلم الأمريكي Doctor Strange، عدا الفيلم الأمريكي Mother الذي يتخذ اتجاها معاكساً؛ كفيلم ذو نزعة نسوية؛ يتجه لإثبات النزعة الذكورية للإله من خلال اهتمامه بآدم وإعجابه بعقله، ثم الإشارة إلى السلطة التي يمنحها الدين للرجل للسيطرة على المرأة.

في الفيلم الأمريكي Doctor Strange؛ يتصف البطل الدكتور ستيفن سترينج بالعبقرية والنبوغ والطيبة والنبل والحكمة، كما يتحول إلى بطل خارق يحمي الأرض وسكناها من رغبة الإله في تدميرها وامتلاكها، أما في الفيلم الإيراني The Willow Tree؛ فانطلاقا من سياقه الأيديولوجي الصوفي يتجه لبناء صورة الرجل بانتمائه من عدمه لهذه الأيديولوجيا؛ إذ ذاك يصبح الرجل المتصوف راضيا، سعيدا، قنوعا بينما يصبح ذاك الذي لم يدرك التصوف جاحداً، تعيساً ومضطرباً، ووفقا للتصور الذي يضعه الفيلم الإيراني The Scandal للتدين/ الإيمان الحقيقي في مقابل ذاك الزائف؛ يصبح المؤمن الحقيقي تقياً، مضحياً، محسناً، زاهدا، صادقاً، متعففاً، إنسانياً، أما مدعي الإيمان أو المتظاهر فيتصف بالنفاق والاستغلال والشهوانية والكذب والخداع والتحريض على الأذى.

5. صورة المرأة:

يتجه الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة إلى تأطير المرأة ضمن الصورة الكلاسيكية التي تجعلها ضحية الرجل رغم تضحيتها وتفانيها، عدا الفيلم الأمريكي Doctor Strange؛ الذي يتجه اتجاها مضاداً لذكورة النبوة، ليجعل المرأة قائدا ومعلماً للمعسكر المناهض للإله وأتباعه من الأنبياء لتتصف بذلك بالحكمة، الهدوء، الثبات الانفعالي، العطف، الجدية ، الحزم والصرامة، أما في الفيلم الأمريكي Mother؛ فتتصف المرأة التي ترمز للطبيعة بالجمال والصبر والإلهام والتضحية، كما يتمثل دورها في العمل والبناء.

تشترك صورة المرأة من خلال الفيلم الأمريكي Mother في صفتي الصبر والتضحية مع الفيلم الأمريكي Doctor Strange (شخصية بالمر كريستين) و الفيلم الإيراني The Willow Tree (شخصية رويا)، أما الفيلم الإيراني The Scandal؛ فينتهج نهج الفيلم الأمريكي Mother في تصوير البعد الإشكالي لجمال المرأة الذي سبق وتناولناه في قضية الجمال الأنثوي وأبعاده الوجودية والأخلاقية في الخطابين، يتفقُ أيضا الفيلم الأمريكي Mother مع الفيلم الإيراني The Willow Tree على نزوع المرأة إلى البناء والتأسيس والاستقرار مقابل نزعة الرجل إلى الهدم والتغيير.

ثانيا: الحجاج:

يشكلُ الألم والمعاناة بكل مستوياته الجسدية والنفسية والاجتماعية مركز الحجاج على مستوى الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، ترتكز هذه الحجة على مخاطبة

عاطفة المتلقي وجذب تعاطفه نحو معاناة شخصيات الأفلام ليطرح صناعها سؤالاً وجوديا أعمق يستهدفون تثبيته في عقل المتلقي مفاده: لماذا يستمر الإنسان في المعاناة؟ يربطُ الفيلمين الأمريكيين Mother وDoctor Strange الألم بالإله بتصويره حاقداً على الإنسان متخلياً عنه منذ خطيئة النزول من الجنة لتستمر بعد ذلك آلامه ومعاناته على الأرض منذ ولادته إلى غاية موته (mother)، يتجه الفيلم الإيراني the Scandal إلى ربط المعاناة في بعدها الاجتماعي (الفقر) بالسلطة الدينية وتكييفها للدين حسب أهوائها للحفاظ على نفوذها وسيطرتها على المجتمع والاستمرار في استلابه واستنزاف ثرواته باسم الدين والإله، يركز أيضا الفيلم الإيراني The Willow Tree على تصوير ألم ومعاناة الإنسان بالشكل الذي يحوله إلى فيلم تراجيدي/ مأساوي؛ إلا أنه يخرج عن السياق الذي يرتبط فيه الألم بالإله والدين إلى اعتباره طريقاً ضروريا لمعرفة الله؛ ليناقض بذلك وبشكل كامل الأطروحة الخطابية في الفيلمين الأمريكيين.

فيما يتعلق بالحجج العقلية؛ يتجه الفيلمين الأمريكيين Mother و Doctor Strange إلى اعتبار الأديان مصدرا للصراع والحروب المستمرة بين البشر، كما يدحض الفيلم الأمريكي Mother مسألة الألوهية الخيرة بحجة غياب العدالة الإلهية فيما يتعلق بسؤال الغنى والفقر، بينما يرفض الفيلم الإيراني السلطة الدينية التي تتسبب في انعدام العدالة الاجتماعية (الفقر) التي تُضعف توجه/ موقف الناس نحو الدين والتدين؛ إذ ذاك يصبح "الفقر" حجة عقلية في الفيلمين الأمريكي والإيراني المذكورين أعلاه، يجعلها الفيلم الأمريكي سبباً لإلغاء/ إبطال سلطة الإله، بينما يستخدمها الفيلم الإيراني لتبرير إنهاء السلطة الدينية/ رجال الدين.

يلتقي الفيلم الأمريكي Doctor Strange مع الفيلم الإيراني The Willow tree في الحجة العقلية التي تعتبر العالم الحسي/ الوجود المادي سبباً في معاناة الإنسان وآلامه، وهو المصدر/ المستوى الثاني للألم في الفيلم الأمريكي Doctor Strange بعد الإله كما سبق وأشرنا إليه، إضافة إلى هذه الحجج يضيف الفيلم الأمريكي Mother حجة عقلية أقرب في محتواها إلى الفانتازيا والدواعي الأيديولوجية للفيلم التي سنتناولها لاحقا مفادها أن الإله لا يكتفي بالطبيعة التي يستنزفها ويدمرها في كل مرة لعيد التجربة من جديد في إحالة إلى وجود حياة سابقة لهذه الحياة التي نعيش ودمارها وتوجه الحياة الحالية للدمار أيضا لتوجد بعدها حياة أخرى ستتعرض بدورها للدمار والخراب.

المبحث الثالث: مؤشر السياق الأيديولوجي للخطاب:

أولا: التقاطع الأيديولوجي بين الخطابين:

يُجسّدُ الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother وDoctor Strange الأيديولوجيا الإلحادية بأسلوب مُبطن إيحائي، تُمثَّل/ تُبرر هذه الأيديولوجيا في فيلم Mother عبر آليتين للنمذجة؛ أولُها شيطنة الإله وربطه بالشر والأذى وانعكاساتهما على معاناة وآلام الإنسان وثانيها توصيف الإله بالنزعة الذكورية والتمييز الجنسي الذي ينعكس على الأديان التي تُعلي من شأن الذكر وتصغّر/تحط من شأن الأنثى عبر إقرانها بالخطيئة الكبرى والتأكيد على التداعيات التاريخية والاجتماعية والثقافية لهذا المعتقد التي تنعكس في تحقير وازدراء المرأة وخضوعها وتبعيتها الكاملة للسلطة الذكورية.

تتخذُ الأيديولوجيا الإلحادية في فيلم Doctor Strange توجها باطنيا ينتهي بتأليه الإنسان بعد تمكنه من إزاحة الإله عبر المعرفة التأملية الروحية؛ التي تم تجسيدها في العقيدة البوذية وربطها بالاعتماد على الشيطان وصولا إلى الأيديولوجيا الماسونية، في نزوع نحو إثبات هذا التوجه تاريخيا في ربط تسلسلي بين البوذية والشيطانية والماسونية (من القديم إلى الحديث)، إذ ذاك تسعى الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلمين الأمريكيين إلى تدمير الأديان وإزاحة الإله مع توجه فيلم Doctor Strange إلى إحلال الإنسان إلهاً جديدا للكون من خلال المعرفة.

أما السينما الإيرانية؛ فيجسدُ الخطاب الديني فيها من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal الأيديولوجيا الصوفية على مستويين فردي واجتماعي، على المستوى الفردي يتم تمثيل الصوفية كخضوع كامل للإرادة الإلهية النموذج الأكثر صحة لعلاقة الإنسان بالإله/ التدين، في مقابل هذا الخضوع يتمكن الإنسان من إدراك/ معرفة الإله ليتحقق علمه بالغيب في نزعة حلولية للذات الإلهية في الذات الإنسانية؛ إذ ذاك يصبح الخضوع التام للإرادة الإلهية شرطاً لتحقق الحلولية وبالتالي يمكن أن نصطلح على هذه الأيديولوجيا بالصوفية الحلولية. أما على المستوى الاجتماعي؛ فينقد الخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Scandal السلطة الدينية في علاقتها الفاسدة بالسياسة والمال ويقاومها مطالباً ومدافعاً عن الأيديولوجيا/ النموذج العلماني.

إذ ذاك؛ يعتمد الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة على الإستراتيجية التلميحية الإيحائية؛ أين يشير الفيلم الأمريكي Mother إلى أن الإله هو الشيطان، بينما يحيل

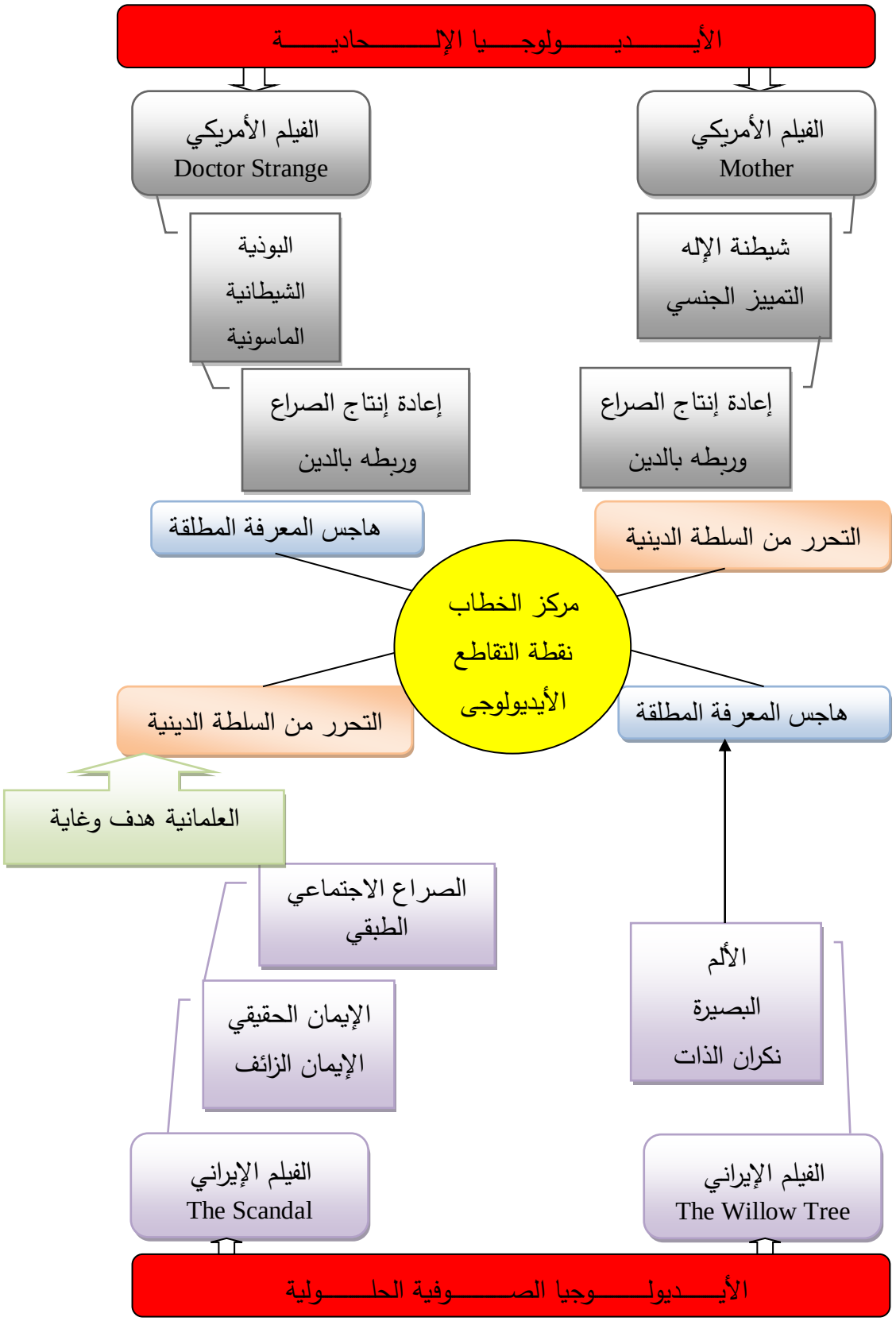
الفيلم الأمريكي Doctor Strange إلى أن الشيطان قوة خيرة مانحة للحياة من خلال المعرفة العليا السحر، أما الفيلم الإيراني The Scandal فيشير ضِمناً إلى فساد السلطة الدينية المتحكمة في الشأن السياسي الإيراني في ظل الحكم المطلق لولاية الفقيه التي يقوم عليها نظام الحكم الإسلامي في إيران.

تباعاً؛ تلتقي الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلم الأمريكي Doctor Strange مع الأيديولوجيا الصوفية الحلولية في الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal في نزوعهما نحو تأليه الإنسان؛ سواء كان ذلك عبر إزاحة الإله والتواطؤ مع الشيطان (Doctor Strange) أو من خلال التوحد مع الإله عبر الخضوع له مما يحقق العلم بالغيب (الفيلمين الإيرانيين)، يحدث ذلك بسبب الميل الشديد للأيديولوجيتين لتحقيق المعرفة المطلقة؛ وهي النزعة التي تصبح مركزا للخطاب الديني في هذه الأفلام.

في ذات السياق؛ تلتقي الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلم الأمريكي Mother مع الأيديولوجيا العلمانية في الفيلم الإيراني The Scandal في نزوعهما نحو التحرر من السلطة الدينية كقوة مؤذية مدمرة ممثلة في الإله (Mother) والحكم الديني (رجل الدين) في إيران (The Scandal)؛ وعليه يصبح التحرر من السلطة الدينية مركزا للخطاب الديني في الفيلمين؛ وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بنقطة التقاطع الأيديولوجي.

على صعيدٍ آخر؛ تعيد الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلم الأمريكيين Mother و Doctor Strange والأيديولوجيا العلمانية في الفيلم الإيراني The Scandal إنتاج الصراع الاجتماعي وتجسيد الوعي الطبقي والتنازع الناجم عنه؛ حيث يرُد الفيلمين الأمريكيين ديمومة الصراع البشري إلى الأديان، كما يجسد الفيلم الإيراني (The Scandal) الصراع الطبقي بين من يملك ولا يملك؛ الطبقة الثرية ممثلة في سلطة رجال الدين والطبقة الكادحة؛ في نزعة تنطلق من الماركسية لتصل إلى العلمانية باعتبارها مطلباً وغاية.

نوضح من خلال هذا المخطط التوضيحي المرجعية الأيديولوجية للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة ونقاط التقاطع الأيديولوجي بينها (مركز الخطاب) وإعادة إنتاج هذه الأيديولوجيات للصراع الاجتماعي:



الشكل رقم (01): مخطط يوضح نقطة التقاطع الأيديولوجي للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية.

المصدر: تصميم الباحث.

ثانيا: الأطر المرجعية

تُشكل التوراة إطاراً مرجعيا نصّياً عاماً للخطاب الديني في الفيلمين الأمريكيين؛ في فيلم mother يتطابقُ تصوير الإله مع المعتقد اليهودي القائل أن الإله غير معصوم بل يخطئ ويثور ويقع في الندم وهو قاس، متعصب مدمر لشعبه، تباعاً يجسدُ فيلم Doctor Strange أسطورة مصارعة النبي موسى للإله والتغلب عليه التي وردت في سفر التكوين، كما يمجد ذات الفيلم على مستوى آخر الشيطان في نزوع نحو الثنوية الإلهية الشِّركية في اقتباس مقارب لما ورد في سِفْر أشعياءْ. أما بالنسبة للخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Willow Tree فيمثل الديوان الشعري المثنوي للصوفي جلال الدين الرومي الذي يوصف بالقرآن الفارسي إطارا مرجعيا نصياً عاماً للخطاب.

على صعيدٍ آخر؛ يُشكل تاريخ اليهود إطاراً مرجعياً (تاريخياً) للخطاب الديني في الفيلم الأمريكيDoctor Strange من خلال الإشارة إلى طائفة الزيلوت Zealots؛ التي تمثل حركة دينية يهودية تصدت للاحتلال الروماني لإقليم يهوذا، تباعاً يشيرُ ذات الفيلم إلى قصة تيه اليهود في صحراء سيناء؛ وهي العقدة اليهودية المركزية التي تحولت إلى حقد ونزعة انتقامية لا متناهية حيال الإله والأديان والمتدينين. أما الفيلم الأمريكي Mother؛ فتشكل حادثة قتل قابيل لهابيل إطاراً مرجعياً تاريخياً للخطاب الديني على مستواه.

تُمثِّل الشخصيات الماسونية؛ أليساندرو كاغليوسترو، بيونسي، دريك بونو وإيمينام إطاراً مرجعياً للخطاب الديني على مستوى الفيلم الأمريكي Doctor Strange، بينما تشكل شخصية المتصوف جلال الدين الرومي إطاراً مرجعيا للخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Willow Tree، تباعاً تشكل شخصية الوالي الفقيه في إيران آية لله الخميني سابقا وعلي خامنئي حاليا؛ إطارا مرجعياً للخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Scandl، يتخذ الفيلم الأمريكي Doctor Strange والفيلم الإيراني The Willow tree الشخصيات المذكورة كمرجعية يتم التأكيد عليها وتبنيها، في حين يرجعُ الفيلم الإيراني The Scandal إلى شخصية الولي الفقيه ليُزيحها ويلغيها.

تتخذ الرموز شكلا فانتازياً/ خيالياً في الخطاب الديني على مستوى السينما الأمريكية سواء من خلال الرموز الماسونية الشيطانية في فيلم Doctor Strange؛ على غرار رمز قرني الشيطان، العين الثالثة، التحية الشيطانية رمز وجه الشيطان، أو من خلال مجسم الكريستال الذي يرمز لاحتراق قلب الإنسانية بفعل الألم والمعاناة؛ في تصوير للإله على أنه سادي يتلذذ بآلام البشر بتحويلها إلى

حجر ثمين؛ وهو الحجر الذي يخفي سر اقتران الشر بالإله في إحالة إلى شجرة معرفة الخير والشر، أما على مستوى السينما الإيرانية فتتخذ الرموز شكلا أكثر واقعية وطبيعية كرمز النملة في الفيلم الإيراني The Willow Tree الذي يدل على ضعف الإنسان، ورمز القبعة السوداء في الفيلم الإيراني The Scandal الذي يشير إلى العمامة السوداء للولي الفقيه في إيران.

خلاصة الفصل:

بعد مقارنتنا للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، وفقا لمؤشرات الأطروحة الخطابية، القوى الفاعلة، الحجاج والسياق الأيديولوجي للخطاب، اتجهت السمات العامة على مستوى الخطابين نحو التباين الشديد؛ في اتجاهها نحو الأديان يتخذ الفيلمين الأمريكيين توجها عدائيا إزاءها، بينما يتخذ الفيلمين الإيرانيين توجها تصحيحيا حيالها، أما على مستوى القوى الفاعلة؛ تعتمد السينما الأمريكية على نموذج البطل الخارق بينما تنزع السينما الإيرانية نحو تجسيد النموذج المثالي، على صعيد آخر وفيما يتعلق بانفتاح وانغلاق الخطاب نجد الخطاب الديني في السينما الأمريكية مغلقا، محسوما يقينياً لا يفتح المجال للمتلقي للمشاركة فيه، في حين يبقى الخطاب الديني في السينما الإيرانية مفتوحا ناقصا ومرتبكا ليفسح بذلك المجال للمتلقي للمشاركة في الأطروحة الخطابية وإكمال نموذجها الإدراكي وفقا لتوجهاته ومعتقداته، أما فيما يتعلق بالمعالجة الخطابية للدين؛ فيتجه الفيلمين الأمريكيين توجها بنائيا، في حين ينزع الفيلمين الإيرانيين نزوعاً أكسيولوجياً وبراكسيولوجياً في نفس الوقت، أخيرا؛ فيما يتعلق بالبدائل التي يعتمدها كل خطاب، ترتكز السينما الأمريكية على البدائل البنائية بينما تستخدم السينما الإيرانية البدائل الاستطرادية.

أما فيما يتعلق بمحور السمات الخاصة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، فتعد مواضيع؛ المعرفة والألم والخير والشر والجمال من أبرز القضايا التي تتناولها الأطروحة الخطابية على مستوى الأفلام، كما تقدم هذه الأخيرة صوراً متعددة حو الإله والشيطان والأنبياء والرجل والمرأة انطلاقا من الأيديولوجيات التي تتبناها التي تتراوح بين الإلحادية والصوفية الحلولية والعلمانية.

تباعا؛ تنقسم الأطر المرجعية على مستوى الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة؛ إلى ثلاثة أنواع/ أقسام، أطر مرجعية نصية وأطر مرجعية تاريخية وأطر مرجعية تتعلق بالأشخاص، كما تنقسم الرمز الذي يعتمدها الخطابين إلى رموز فانتازية/ خيالية ورموز واقعية طبيعية يفرضها الجنس/ الأسلوب الفيلمي والتوجهات الأيديولوجية التي تطبعه.

نتـــائج الدراسة

جاءَ هذا البحثُ موسوماً "**بالخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية؛ دراسة تحليلية مقارنة**" قمنا فيه بتحليل أربعة أفلام سينمائية؛ اثنتين منها أمريكية: Mother (الأم) و Doctor Strange (الدكتور الغريب)، واثنتين إيرانية The Willow Tree (شجرة الصفصاف) و The Scandal (الفضيحة)، في معالجتنا لهذا الموضوع؛ اعتمدنا على منهج تحليل الخطاب بمستوياته/ أدواته الأربعة: تحليل الأطروحة الخطابية، تحليل القوى الفاعلة، تحليل الحجاج وتحليل السياق الأيديولوجي والأطر المرجعية للخطاب، تباعاً استندنا في هذه الدراسة على المنهج المقارن لنصل إلى نقاط التباين والتشابه على مستوى الخطابين، كما ارتكزنا على نظرية **تيون فان دايك** الموسومة بالتحكم الأيديولوجي في النماذج الإدراكية التابعة لمدرسة الخطاب الاجتماعي والإدراكي، وعليه توصلنا إلى النتائج التالية:

1. تنطلقُ الأطروحة الخطابية في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange من الإله وتنتهي إليه لإلغائه وإسقاط الألوهية عنه عن طريق تشويه صورته وجعله مصدراً للشر، بينما لا تتعاطى الأطروحة الخطابية في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree وScandal The مع الإله بشكل مباشر ولا تبغي ذلك؛ بل تتخذ منحى تصحيحيا لمفهومي الدين والتدين وعلاقة الإنسان بالإله والمجتمع.
2. تقدمُ السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و Scandal The؛ نموذجا مثاليا للتدين محددة بذلك رسالة الخطاب ومرجعيتهُ وكيف يجب أن يكون التدين ووضعيته في المجتمع تصبح هذه النماذج المثالية مرجعاً ومرآة تصحيحية لوضعيات اضطراب التدين على المستوى الفردي والخلل في فهم وممارسة الدين على المستوى الاجتماعي، تبقى القوى الفاعلة الأساسية في الخطاب مرتبكة أمام هذه النماذج في نهايات مفتوحة ومواقف مضطربة حيال الإله/ الدين أو محكومة بشرط خارج الدين على غرار شرط العدالة الاجتماعية.
3. الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange خطابٌ محسومٌ، نهائيٌّ ومغلقٌ في نزعته العدائية حيال الإله والأديان، بينما يبقى ذاك في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow tree و the Scandal مفتوحا/ منقوصاً، وعليه يقدم الفيلمين الأمريكيين تصورا كاملاً ومضبوطا للإله والدين فلا يمنح بذلك للمتلقي/ المشاهد سوى خيارات القبول والتبني الكامل للنموذج الإدراكي الذي يطرحه الفيلم أو الرفض والمعارضة المطلقة أو خلخلة المعتقد

الديني لديه ووضعه على سكة الشكْ، بينما تفتح الأطروحات التي يقدمها الفيلمين الإيرانيين المجال للمتلقي أمام خيارات واحتمالات عدة لإكمال النموذج الإدراكي للفيلم وفقا لاتجاهاته ومعتقداته.

4. ينزعُ الخطابُ الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي فيلمي The Willow Tree وScandal The؛ نزوعا أكسيولوجيا في تأكيده على القيم الأخلاقية والإنسانية للدين مع توجه براكسيولوجي لتصوير الممارسة الاجتماعية والسياسية للدين، بينما يتجاوز الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange الواقع إلى الخيال لهدمه وإعادة بنائه من جديد.
5. يهدِمُ/ يُفككُ الخطاب الديني في الفيلم الأمريكي Mother النموذج الإدراكي الذي يجسد الخيرية الإلهية، بينما يتجه ذاك الذي يطرحهُ الفيلم الأمريكي Doctor Strange إلى بناء وتوفير بديل معرفي يحثُّ على الاعتماد على الشيطان، نصطلح على هذه البدائل بالبدائل المعرفية البنائية التي تنطلق من الخيال لإعادة بناء الواقع وفقا لصيرورة أيديولوجية وتاريخية ونفسية.
6. يقترحُ الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلم The Scandal بديل العلمنة نقضاً للإسلام السياسي كنظام حكم قائم على سلطة الولي الفقيه؛ وهو البديل المعرفي المُستنبط من خيارات الواقع التجريبي؛ لذلك يمكن أن نصطلح عليه بالبديل الاستطرادي، وعليه تصبح البدائل المعرفية البنائية في السينما بناء/ ترسيخ لواقع جديد عبر الخيال والبدائل المعرفية الاستطرادية تصحيح/ تصويب لمعطيات الواقع بواقع آخر.
7. تُعدُّ قضايا: الألم، المعرفة، الخير والشر والجمال؛ من أبرز المسائل التي يطرحها الخطاب الديني في السينما الأمريكية والإيرانية من خلال أفلام؛ Mother، Doctor Strange، The Willow Tree و The Scandal.
8. تأخذُ قضية الألم/ المعاناة حيزا كبيرا من الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية؛ حيث لا يخلو أي فيلم من عينة التحليل من مظاهر الألم والمعاناة البشريين، في اقتران واضح بينهما وبين الإله والدين؛ لتتحول بذلك إلى حجة أساسية تستند عليها الأفلام للدفاع عن أطروحاتها الخطابية.
9. يُوعِزُ الفيلم الأمريكي Mother معاناة البشر إلى الإله؛ الذي يصبح معذِّبا للإنسان ومسبِّبا مباشرا لكل آلامه من خلال الدين؛ يضعُ الفيلم نموذجاً إدراكيا تتجسّدُ من خلاله المعاناة الإنسانية ضمن عدة مستويات: الألم النفسي الناجم عن حب الإنسان للإله وتعلقه به مقابل استمراره في تعذيبه المعاناة الناجمة عن الصراعات والحروب التي تسببها الاختلافات والانقسامات الدينية، معاناة الفقر

معاناة الموت وأخيرا معاناة نهاية العالم/ القيامة، يربطُ الفيلم هذه المعاناة البشرية بسببين رئيسين أولهما طرد آدم وحواء من الجنة وتوقف الإله عن محبتهما بسبب الخطيئة التي ارتكباها وثانيهما حادثة قتل قابيل لهابيل التي يُنمذِجُها الفيلم كأصلٍ لكل النزعات والدماء التي تراق على الأرض.

10. يَقرِنُ الفيلم الأمريكي Doctor Strange المعاناة البشرية برغبة الإله في تدمير الأرض والاستيلاء على البشر واستمرار النزاع بينهم بسبب الدين والمعاناة اللامتناهية للإنسان كلما حاول التحرر من سلطة الإله والعذاب الناجم عن ذلك؛ إذ ذاك يصبح الإله مصدرا للمعاناة ونزعته للسيطرة على الأرض والبشر سببا لها أما مستوياتها (المعاناة) فتتمثل في الصراع البشري والعذاب النفسي والجسدي المستمرين.

11. يتعاملُ الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal مع المعاناة الإنسانية من منظورين، في المستوى الأول يربطها بخيارات الإنسان نفسه ذات النزعة المادية، تباعاً يمثل غياب العدالة الاجتماعية سببا بشرياً يُخلف المعاناة، أما في المستوى الثاني تصبح المعاناة اختباراً وطريقا إلى الله وضرورة وجودية لإدراكه وبلوغه، إذ ذاك يصبح الألم خيارا فرديا ثم نكوصاً عن تحقيق العدالة الاجتماعية، لكن كلاهما وكل أنواع المعاناة الأخرى تجارب تتيح معرفة الذات التي تحقق معرفة/ إدراك الإله.

12. تُطرحُ مسألة المعرفة كقضية مركزية على مستوى الخطاب الديني في الفيلم الأمريكي Doctor Strange والفيلم الإيراني The Willow tree، يدافع الفيلمين على روحانية وباطنية المعرفة ويدحضان مقابل ذلك العلوم الظاهرية المادية باعتبارها أوهاماً مضللة؛ يتبنى الفيلم الأمريكي Doctor Strange نموذجاً إدراكياً يبررُ من خلال "السحر" كمعرفة باطنية عُليا، يصبح الشيطان مصدراً لهذه المعرفة، يبررُ ذلك عبرَ الإحالة إلى اعتماد النبي سليمان على الجن/ السحر، أما الفيلم الإيراني The Willow Tree فيدافع عن "البصيرة" كرؤية قلبية/ روحانية تمكن من معرفة الذات والإله وبلوغ السعادة.

13. يتفقُ الفيلمين الأمريكيDoctor Strange والإيراني The Willow tree، حول الطبيعة الباطنية والروحانة للمعرفة، لكنهما يتباعدان في الوسيلة/ المنهج بين السحر والرؤية القلبية، كما يختلفان في الهدف عندما يصبح "السحر" سبيلا لمحاربة الإله والانتصار عليه والتحكم فيه واستبعاده في الفيلم الأمريكي Doctor Strange و"البصيرة" وسيلة لفهم الذات وإدراك مقاصد الإله ومعرفته.

14. يلتقي الفيلمين الأمريكي Doctor Strange والإيراني The Willow tree؛ في نزوعهما نحو المعرفة المطلقة التي ينتج عنها تأليه الإنسان، عبر انتصار الإنسان الخارق على الإله في الفيلم الأمريكي Doctor Strange واتحاد/ حلول الذات الإلهية مع/ في الذات الإنسانية في الفيلم الإيرانيين.

15. يشكلُ منحُ الحياة مقابل سلبها معياراً للخير والشر في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange، تباعاً يحافظ فيلم Mother جُزئيا على التصور الوحياني للجنة، بينما ينزعُ فيلم Doctor Strange إلى رفع القداسة عن مفهوم الجنة بإحالتها إلى الأرض ومستوى المجال المعيشي للإنسان الذي لا يتمكن من بلوغها إلى بالتمكن من المعرفة الروحانية الصافية واستعداده لحماية الأرض والوجود الإنساني من تهديدات الإله.

16. يحافظ النموذج الإدراكي على مستوى الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal على البعد الأخلاقي والإنساني لقضيتي الخير والشر، حيث يتحقق الخير عندما يكرس الإنسان نفسه لخدمة الآخر والمجتمع، بينما يتخذ مفهوم الشر توجهاً سياسياً عبر نقد/ دحض سلطة رجال الدين (الوالي الفقيه) واستخدامهم للدين لاستمرار إحكام النفوذ والسيطرة من قبل النظام.

17. يتفق الخطاب الديني في السينما الأمريكية والإيرانية من خلال عينة الأفلام المحللة على أن الجمال مفهوم مدمّر ومصدر اضطراب واختلال الحياة على المستويين الوجودي والاجتماعي، يتعاطى الفيلم الأمريكي Mother مع الجمال كمسألة وجودية في علاقته بالإله الذي يتحول إعجابه المتزايد به إلى مصدر إلهام لتأليف نصوصه/ الأديان التي تتسبب في دمار ونهاية الطبيعة والبشرية، بينما يتجه الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal إلى تناول مسألة الجمال كمشكلة أخلاقية من خلال تعاطي الرجل مع المرأة الجميلة في المجتمع، ينزع الخطابين إلى الاعتماد على الأنثى/المرأة لتجسيد مفهوم الجمال في الأفلام الأمريكية والإيرانية، كما تتفق هذه الأخيرة أيضا على أن المرأة الجميلة ضحية النزعة الذكورية في بعديها الإلهي والإنساني.

18. يسعى الفيلمين الأمريكيين Mother و Doctor Strange إلى تشويه صوره الإله عبر تبني نموذج إدراكي يصوره شيطاناً شريراً ووحشا قاسيا بلا رحمة، يتجه الفيلم الأمريكي Mother إلى أنسنة الإله عبر وسمه بصفات وحالات إنسانية كالتوتر والقلق، الاندهاش، التعب، الإعجاب، الحاجة إلى الحب

رفض الوحدة، يصور الإله أيضا عاجزاً عن مساعدة الناس وانتشالهم من الفقر، كما يوصف أيضا بأنه مجنون وقاتل وذو نزعة ذكورية يبجل فيها الذكور على الإناث.

19. تباعاً؛ يتجه الفيلم الأمريكي Doctor Strange إلى تبني ذات التصور حيال الإله الذي يوصف بالحقود، الجائع، الخطير، المدمر، المخادع؛ وهي الصفات التي تؤكد عليها الأطروحة الخطابية برمتها مقابل صفاته الإيجابية (الإله) التي يتبناها أتباعه والتي تتمثل في الجمال، العظمة، منقذ الوجود، مانح الحياة الأبدية التي يتناولها الفيلم كأوهام وأكاذيب وخدع لا تعكس حقيقة الإله، إذ ذاك يستهدف الفيلمين الأمريكيين تشويه صورة الإله وإلغائه وإقرانه بالشر والأذى والألم والمعاناة.

20. ينتهجُ الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal اتجاها معاكسا تماماً؛ من خلال تصوير انتقال الإنسان من الشك في الله إلى الإيمان به حيث تُدحضُ/ تُلغى التصورات السلبية التي يقرنُ بها الإله باعتبارها تصورات خاطئة عن الإله سرعان ما يتم تصويبها بإثبات عكسها بما يحقق توبة وعودة الإنسان إلى خالقه.

21. لا يظهر الشيطان كقوة فاعلة إلاّ على مستوى الفيلم الأمريكي Doctor Strange، من خلال التلميح والإيحاء، يتجه هذا الفيلم إلى نمذجة الشيطان كقوة تمكن الإنسان من بلوغ الألوهية والانتصار وكمصدر للمعرفة، الخير والحرية، أما على مستوى الفيلم الإيراني The Scandal فيُساقُ مفهوم الشيطان لنفي الطبيعة الشيطانية للمرأة، حيثُ ينزع الفيلم إلى اعتبار أهواء ونفس الإنسان مصدراً للشرور والخطايا وأن ربطها بالشيطان مجرد تبريرات وادعاءات؛ وهي النزعة ضمنية لتبرئة الشيطان يتفق فيها مع تلك التي يتضمنها الفيلم الأمريكي Doctor Strange دون أن يتجه (الفيلم الإيراني) إلى التأكيد على الاعتماد عليه أو اعتباره مصدرا للخير كما يفعل الفيلم الأمريكي.

22. لا يتناول الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلمي The Willow Tree و The Scandal موضوع النبوة والأنبياء، على عكس ذلك يتجهُ ذاك الخطاب في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange إلى تصوير الأنبياء على أنهم قتلة مجرمون بسبب الأديان التي يعتنقونها ويسعون إلى نشرها، وبالتالي يتم ربط الأديان بالدم والعنف، إذ ذاك يتموضع الأنبياء حسب هذه الأطروحة ضمن نموذج إدراكي يربطهم بالجهل والسلوك الهدام.

23. يشكل الرجل/ الذكر قوة مهيمنة في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة، حيث يتنوع تصوير مستويات سلطته وسيطرته من سلطة القرار إلى السلطة الاجتماعية والمالية والسياسية في الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal إلى

نبوغه وعبقريته وتحوله إلى بطل خارق نحو نزوع لتأليه في الفيلم الأمريكي Doctor Strange، عدا الفيلم الأمريكي Mother الذي يتخذ اتجاها معاكساً؛ كفيلم ذو نزعة نسوية؛ يتجه لنقد النزعة الذكورية للإله من خلال عبر الإشارة إلى السلطة التي يمنحها الدين للرجل للسيطرة على المرأة.

24. يتبنى الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة نموذج المرأة الكلاسيكية التي تقعُ ضحية الرجل رغم تضحيتها وتفانيها، يختارُ الفيلم الأمريكي Doctor Strange اتجاها مضاداً لذكورة النبوة، ليجعل المرأة قائدا ومعلماً للمعسكر المناهض للإله وأتباعه من الأنبياء لتتصف بذلك بالحكمة، الهدوء، الثبات الانفعالي، العطف، الجدية ، الحزم والصرامة، أما في الفيلم الأمريكي Mother؛ فتتصف المرأة التي ترمز للطبيعة بالجمال والصبر والإلهام والتضحية، كما يتمثل دورها في العمل والبناء.

25. يُجسّدُ الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother وDoctor Strange الأيديولوجيا الإلحادية بأسلوب مُبطن إيحائي، تُمثَّل/ تُبرر هذه الأيديولوجيا في فيلم Mother عبر آليتين للنمذجة؛ أولُها شيطنة الإله وربطه بالشر والأذى وانعكاساتهما على معاناة وآلام الإنسان وثانيها توصيف الإله بالنزعة الذكورية والتمييز الجنسي الذي ينعكس على الأديان التي تُعلي من شأن الذكر وتصغّر/تحط من شأن الأنثى عبر إقرانها بالخطيئة الكبرى والتأكيد على التداعيات التاريخية والاجتماعية والثقافية لهذا المعتقد التي تنعكس في تحقير وازدراء المرأة وخضوعها وتبعيتها الكاملة للسلطة الذكورية.

26. تتخذُ الأيديولوجيا الإلحادية في فيلم Doctor Strange توجها باطنيا ينتهي بتأليه الإنسان بعد تمكنه من إزاحة الإله عبر المعرفة التأملية الروحية؛ التي تم تجسيدها في العقيدة البوذية وربطها بالاعتماد على الشيطان وصولا إلى الأيديولوجيا الماسونية، في نزوع نحو إثبات هذا التوجه تاريخيا في ربط تسلسلي بين البوذية والشيطانية والماسونية (من القديم إلى الحديث)، إذ ذاك تسعى الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلمين الأمريكيين إلى تدمير الأديان وإزاحة الإله مع توجه فيلم Doctor Strange إلى إحلال الإنسان إلهاً جديدا للكون من خلال المعرفة.

27. يعتمد الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة على الإستراتيجية التلميحية الإيحائية؛ أين يشير الفيلم الأمريكي Mother إلى أن الإله هو الشيطان، بينما يحيل الفيلم الأمريكي Doctor Strange إلى أن الشيطان قوة خيرة مانحة للحياة من خلال المعرفة العليا السحر، أما الفيلم الإيراني The Scandal فيشير ضِمناً إلى فساد السلطة الدينية

المتحكمة في الشأن السياسي الإيراني في ظل الحكم المطلق لولاية الفقيه التي يقوم عليها نظام الحكم الإسلامي في إيران.

28. تلتقي الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلم الأمريكي Doctor Strange مع الأيديولوجيا الصوفية الحلولية في الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal في نزوعهما نحو تأليه الإنسان؛ سواء كان ذلك عبر إزاحة الإله والتواطؤ مع الشيطان (Doctor Strange) أو من خلال التوحد مع الإله عبر الخضوع له مما يحقق العلم بالغيب (الفيلمين الإيرانيين)، يحدث ذلك بسبب الميل الشديد للأيديولوجيتين لتحقيق المعرفة المطلقة؛ وهي النزعة التي تصبح مركزا للخطاب الديني في هذه الأفلام.

29. تباعاً؛ تلتقي الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلم الأمريكي Mother مع الأيديولوجيا العلمانية في الفيلم الإيراني The Scandal في نزوعهما نحو التحرر من السلطة الدينية كقوة مؤذية مدمرة ممثلة في الإله (Mother) والحكم الديني (رجل الدين) في إيران (The Scandal)؛ وعليه يصبح التحرر من السلطة الدينية مركزا للخطاب الديني في الفيلمين؛ وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بنقطة التقاطع الأيديولوجي.

30. تعيد الأيديولوجيا الإلحادية في الفيلم الأمريكيين Mother و Doctor Strange والأيديولوجيا العلمانية في الفيلم الإيراني The Scandal إنتاج الصراع الاجتماعي وتجسيد الوعي الطبقي والتنازع الناجم عنه؛ حيث يرُد الفيلمين الأمريكيين ديمومة الصراع البشري إلى الأديان، كما يجسد الفيلم الإيراني (The Scandal) الصراع الطبقي بين من يملك ولا يملك؛ الطبقة الثرية ممثلة في سلطة رجال الدين والطبقة الكادحة؛ في نزعة تنطلق من الماركسية لتصل إلى العلمانية باعتبارها مطلباً وغاية.

31. تُشكل التوراة إطاراً مرجعيا نصِّياً عاماً للخطاب الديني في الفيلمين الأمريكيين؛ في فيلم mother يتطابقُ تصوير الإله مع المعتقد اليهودي القائل أن الإله غير معصوم بل يخطئ ويثور ويقع في الندم وهو قاس، متعصب مدمر لشعبه، تباعاً يجسدُ فيلم Doctor Strange أسطورة مصارعة النبي موسى للإله والتغلب عليه التي وردت في سفر التكوين، كما يمجد ذات الفيلم على مستوى آخر الشيطان في نزوع نحو الثنوية الإلهية الشِّركية في اقتباس مقارب لما ورد في سِفْر أشعياءْ. أما بالنسبة للخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Willow Tree فيمثل الديوان الشعري المثنوي للصوفي جلال الدين الرومي الذي يوصف بالقرآن الفارسي إطارا مرجعيا نصياً عاماً للخطاب.

32. يُوظفُ تاريخ اليهود كإطار مرجعي (تاريخي) للخطاب الديني في الفيلم الأمريكي Doctor Strange من خلال الإشارة إلى طائفة الزيلوت Zealots؛ التي تمثل حركة دينية يهودية تصدت للاحتلال الروماني لإقليم يهوذا، تباعاً يشيرُ ذات الفيلم إلى قصة تيه اليهود في صحراء سيناء؛ وهي العقدة اليهودية المركزية التي تحولت إلى حقد ونزعة انتقامية لا متناهية حيال الإله والأديان والمتدينين. أما الفيلم الأمريكي Mother؛ فتشكل حادثة قتل قابيل لهابيل إطاراً مرجعياً تاريخياً للخطاب الديني على مستواه.

33. تُمثِّل الشخصيات الماسونية؛ أليساندرو كاغليوسترو، بيونسي، دريك بونو وإيمينام إطاراً مرجعياً للخطاب الديني على مستوى الفيلم الأمريكي Doctor Strange، بينما تشكل شخصية المتصوف جلال الدين الرومي إطاراً مرجعيا للخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Willow Tree، تباعاً تشكل شخصية الوالي الفقيه في إيران آية الله الخميني سابقا وعلي خامنئي حاليا؛ إطارا مرجعياً للخطاب الديني في الفيلم الإيراني The Scandl، يتخذ الفيلم الأمريكي Doctor Strange والفيلم الإيراني The Willow Tree الشخصيات المذكورة كمرجعية يتم التأكيد عليها وتبنيها، في حين يرجعُ الفيلم الإيراني The Scandal إلى شخصية الولي الفقيه ليُزيحها ويلغيها.

خاتـــمة

في ضوء النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة؛ يتبين عمق وتشابك الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة وسعة/ تعدد المفاهيم والقضايا التي يتناولها، تتجلى أيضا قوة الأيديولوجيا في تحكمها في النماذج الإدراكية مهما بلغت درجة تعقيدها وتوجيهها الدقيق وفقا لما يخدم تحيزاتها الزائفة، تثبت هذه الدراسة على صعيد آخر الانفصال الكامل للدين عن الخطاب الديني عبر التشويه والتبرير المستمر الذي تفتعله الأيديولوجيا فضلا عن تدميرها للمعرفة وردمها لمفاتيح التاريخ/ الماضي تحت رُكام المزيف والمغيب والمحرف والمسكوت عنهُ.

تصنعُ الأيديولوجيا نماذج إدراكية موازية بنسخ متعددة بشكل مستمر ولا متناهي عن تلك التي تمثل حقيقة الدين ومكوناته، بل تذهب أبعد من الواقع في محاولتها للقبض على كل عناصر الخيال الممكنة ومحاصرة كل مستوياته وأدلتجها مثلما تبين في السينما الأمريكية من خلال فيلمي Mother و Doctor Strange، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بأدلجة الخيال في السينما الأمريكية، تقضي أدلجة الخيال على محاولات التأمل الإنسانية الممكنة وبذلك لا يصبح وعي البشرية بواقعها فقط رهن الأيديولوجيا بل حتى الخيال يُصادر عبر أوعيتها وقوتها اللامتناهية.

أثبتت الدراسة كذلك أن الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال الفيلمين المحللين، ورغم نزعتها الواقعية إلا أنه لم يتمكن من النفاذ من الوظيفة التبريرية للأيديولوجيا، إلى جانب الأثر الجلي لسيطرة ورقابة نظام الحكم الإسلامي في إيران على مخرجات الخطاب الديني التي تتراوح بين دائرتي الولاء والتمرد؛ هذا الأخير الذي جُسّد من خلال مطالبة المؤلف والمخرج الإيراني مسعود دهنامكي بتطبيق العلمانية في فيلمه الذي حللناه The Scandal وعلى الرغم من أن الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال الفيلمين المحللين، لا يخرج عن الظروف الاجتماعية والبيئة الثقافية والنزعة الإنسانية للسينما الإيرانية؛ إلا أن غلوه في الاعتقاد الصوفي القائل بحلول الذات الإلية في الذات الإنسانية واتحادها معها بما يحقق علم الإنسان بالغيب وتحكمه في الواقع وقوانين الطبيعة وحتى الإله ضمن التوجهات الأكثر تطرفا للأيديولوجيا الباطنية المعروفة باسم الكبالا، يضمر بشكل غير مباشر توجها إلحاديا يتقاطع مع نزعة تأليه الإنسان في السينما الأمريكية وتجاوزه للإله، إذ ذاك؛ تثبتُ هذه الدراسة التوجه الإلحادي للسينما الأمريكية من خلال الفيلمين المحللين ودعوتها الضمينة والصريحة للإلحاد والتألُّه والتواطؤ مع الشيطان عبر قلبِ القيم وتبديلها.

تُراهِن هذه الدراسة على النموذج التحليلي الجديد الذي استحدثتهُ؛ والذي يستهدف الكشف عن السمات العامة للخطاب الديني في السينما؛ الذي يتركب من ستة مؤشرات قياس خطابية/ كيفية، نذكرها تباعاً في الاتجاه نحو الإله والأديان، المرآة العاكسة للقوى الفاعلة والعلاقات بينها (الصراع، التكامل، التعاون)، انفتاح وانغلاق الأطروحة الخطابية، المعالجة الخطابية للدين، نوع البدائل المعرفية وفتح المجال الخطابي لمشاركة المتلقي في النماذج الإدراكية للخطاب.

في ذات السياق؛ نؤكد أيضا على المفهومين الجديدين الذين استحدثتهما هذه الدراسة؛ والمتمثلين في البدائل المعرفية البنائية والبدائل المعرفية الاستطرادية، التي يمكن أن تتحول إلى نماذج جزئية في فهم وتفسير الخطاب الديني والخطاب بمختلف أنواعه بشكل عام في السينما، حيث لا يزال المفهومين فتيين وفي حاجة ماسة للتطوير والاختبار إلى جانب مفهوم الخيال المؤدلج الذي يشكل أفقاً بحثياً هاماً وجادا لهذه الدراسة في انفتاحها على مفهومي الخطاب والسينما.

المصادروالمراجع

المصادر:

القرآن الكريم

العهد القديم؛ التوارة

العهد الجديد؛ الانجيل

أولا: المراجع باللغة العربية

- القواميس والمعاجم:

1. أبو الفضل ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
2. شارودو باتريك و مانغونو دومينيك ، ترجمة: المهيري عبد القادر وصمود حمادي: **معجم تحليل الخطاب**، دار سيناترا و المركز الوطني للترجمة، تونس،2008.

- **الكتب باللغة العربية:**

3. أبو عطا الله فرج الله عبد الباري: **نشأة الدين والتدين بين التوحيد والتطور**، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، مصر، 2002.
4. الأزهر العقبي: **محاضرات في علم الاجتماع الديني**، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.
5. الأزهري: ندى **السينما الإيرانية الراهنة (إضاءة على المجتمع الإيراني)**، دار الهدى، سورية، 2012.
6. الأندلسي ابن حزم: **الفصل في الملل والأهواء والمحل**، دار الكتب العلمية، 2005.
7. برجكاني فاطمة: **السينما الإيرانية تاريخ وتحديات**، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي (سلسلة الفكر الإيراني المعاصر)، الطبعة الأولى، بيروت، 2009.
8. بركات عبد العزيز: **مناهج البحث الإعلامي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011.
9. بقور صابر: **داعش برؤية الجزيرة عبر الفايسبوك؛ الخطاب وأنماط الوعي الجماهيري**، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، 2017.
10. جاد سهير: **وسائل الإعلام والإتصال الإقناعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2003.
11. الحاج عبد الرحمان: بنية الخطاب الإسلامي الجديد وتحولات ما بعد 11 أيلول (أعمال مؤتمر تجديد الخطاب الديني؛ مركز الدراسات الإسلامية)، دار التجديد، دمشق، 2004.
12. الخويلدي زهير: **تشريح العقل الغربي (مقابسات فلسفية في النظر والعمل)**، دار ابن النديم للنشر والتوزيع ودار الروافد الثقافية ناشرون، 2013.
13. شلحت يوسف: **نحو نظرية جديدة في علم الاجتماع الديني**، دار الفرابي الطبعة الثالثة، لبنان.

14. شومان محمد: **تحليل الخطاب الإعلامي (أطر نظرية ونماذج تطبيقية)**، الدار المصرية اللبنانية مصر،2007.
15. طعيمة صابر: **الماسونية ذلك العالم المجهول (دراسة في الأسرار التنظيمية لليهودية العالمية)**، دار الجيل، الطبعة السادسة، بيروت، 1993.
16. عبد الحميد الجبار ثامر: **نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.
17. عبد المقصود هشام: **دراسة لخطاب المدونات العربية، التعبيرات السياسية والاجتماعية لشبكة الإنترنت**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
18. العريس إبراهيم: **السينما التاريخ والعالم؛ قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي**، منشورات وزارة الثقافة (المؤسسة العامة للسينما)، سوريا، 2008.
19. عمر أحمد مختار: **معجم اللغة العربية المعاصر**، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
20. العمري محمد: **في بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابةالعربية)**، دار إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، بيروت،2002.
21. غضابنة الطاوس: **الخطاب الديني عند محمد أركون من خلال مشروعه الفكري (الجزء الأول)**، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة/ الجزائر.
22. فضل سهير الله أبو وافية: **الفلسفة الإنسانية في الإسلام**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2005
23. الله دراز محمد عبد: **الدين بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1990.
24. مبارك زكي: **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
25. المشاقبة بسام عبد الرحمان: **مناهج البحث الإعلامي وتحليل الخطاب**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان/الأردن،2014.
26. النورج إبراهيم حمدي: **تحليل الخطاب السياسي في ضوء نظرية الاتصال اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، 2014.

- **الكتب المترجمة:**

27. أموس فوغل، ترجمة أمين صالح: **السينما التدميرية**، دار الكنوز الأدبية.
28. أميريكين أ.س. بوكيت ، ترجمة رنا سامي الخش: **مقارنة الأديان**، دار الرضوان ، حلب.
29. أنجرس موريس: **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، دار القصبة للنشر، الطبعة الثانية، الجزائر، 2006.

30. أندرو ج. دادلي ، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي: **نظريات الفيلم الكُبرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

31. باكلاند وران، ترجمة محمد منير الأصبحي: **فهم دراسات الأفلام (من هيتشكوك إلى تارانتينو)**، منشورات وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2012.

32. برنارد.ف.ديك، ترجمة: محمد منير الأصبحي: **تشريح الأفلام**، المؤسسة العامة للسينما، الطبعة السادسة، دمشق، 2013.

33. بيبر شارلين هس وليفي باتريشيا، ترجمة الجوهري هناء : **البحوث الكيفية في العلوم الاجتماعية**، المركز القومي للترجمة، 2011.

34. دولوز جيل، ترجمة عودة حسين: **الصورة الحركة أو فلسفة الصورة**، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دون طبعة، دمشق، 1997.

35. روبيرتس إيان ، ترجمة: يزن الحاج: **السينما التعبيرية الألمانية (عالم الضوء والظلال)**، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، سوريا.

36. روثمان ويليام ، ترجمة محسن ويفي: **عين الكاميرا (مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليا)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

37. ريكور بول، ترجمة: الغانمي سعيد: **نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)** ،المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/ المغرب،2006.

38. سادول جورج ، ترجمة ابراهيم قنديل: **تاريخ السينما العالمية**، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

39. ستون مارلين، ترجمة حنا عبود: **يوم كان الرب أنثى نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1998.

40. غردلز نيثان، ميدافوي مايك، ترجمة: الناصري بثينة: **الإعلام الأمريكي بعد العراق (حرب القوة الناعمة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

41. كار وليام جاي، ترجمة مجدي كامل: **أحجار على رقعة الشطرنج (التطبيق العملي لبروتوكولات حكماء صهيون)**، دار الكتاب العربي، بيروت، 2011

42. كار وليم: **اليهود وراء كل جريمة**، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، لبنان، 1982.

43. ليبوفيتسكي جيل و سيرو جان ، ترجمة راوية صادق: **شاشة العالم (ثقافة، وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.

44. مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول السينما الصامتة)**، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2010.

45. يونغ سكيب دان ، ترجمة سامح سمير فرج: **السينما وعلم النفس (علاقة لا تنتهي)**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، مصر، 2015.
46. جلال الدين الرومي، ترجمة إبراهيم دسوقي شتا: المثنوي المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دون طبعة، القاهرة، مصر، 1996

- **المجلات والدوريات:**

47. أذربيجاني مسعود ، ترجمة دلال عباس: "علم نفس الدين بمنظار فرويد ويونغ"، **مجلة الإستغراب**، العدد 03، 2016.
48. دفة بلقاسم: **إستراتيجية الخطاب الحجاجي (دراسة تداولية في الرسالة الإشهارية العربية)**، مجلة المخبر، العدد 10، الجزائر، 2016.
49. رشيد شيلوح: **الفساد المالي والاقتصادي في إيران؛ قضايا وتحديات**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2013.
50. عبد السلام ياسمينة: **نظرية الأفعال الكلامية في ظل جهود أوستين**، مجلة المخبر، العدد العاشر، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014.
51. فردناند هلين ، ترجمة زياد عز الدين العوف: **التداولية**، مجلة الأدب العالمي، العدد 125، دمشق، 2006.

- **الرسائل والمذكرات:**

52. بن جيلاني محمد عدلان: **سينمائية الخطاب الفيلمي؛ مقاربة سيميو-شعرية فيلم تيتانيك انمودجا**، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة وهران، السنة الجامعية 2009-2010.
53. الجريبيع محمد عبد الله مكازي: **الخطاب الديني في الفضائيات العربية (دراسة في سوسيولوجيا التأثير على الشباب الأردني)**، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009.

- **المواقع الإلكترونية:**

54. قاموس المعاني الجامع: www.almaany.com
55. قاموس لسان العرب: www. library.islamweb.net
56. بلخير عمر: الخطاب وبعض مناهج تحليله: www. omarbelkheir.wordpress.com
57. المنهج المقارن: www.almaaref.org
58. فرج الحطاب: النظريات الحديثة لدراسة علم الأديان، على موقع الحوار المتمدن: www.m.ahewar.org

59. أحمد محمد هليل: تحديات الخطاب الديني في ظل التحولات المجتمعية والدولية الراهنية، المستودع الرقمي المؤسسي لجامعة نايف العربية للعلوم الأمنية (المكتبة الامنية)، WWW.repository.nauss.edu.sa
60. الخطاب الديني في ظل التحديات المعاصرة: موقع المنتدى العالمي للوسطية، www.wasatyea.net
61. قاموس المعاني: www.almaany.com
62. قاموس لاروس الفرنسي: .www.larousse.fr
63. قاموس أوكسفورد الإنجليزي: www.en.oxforddictionaries.com
64. أمير العمري: ماهي السينما؟ على موقع الجزيرة:www.aljazeera.net
65. موقع السينما الآن: www.cinenow.fr
66. العدد 59 من مجلة "Carrer view" على موقع جامعة فيكتوريا؛ نيوزيلاندا: www.victoria.ac.nz
67. نشأة السينما وتطورها في العالم على موقع: www.yabeyrouth.com
68. أنواع الفيلم السينمائي على موقع: Mass Communication؛ masscomm.kenanaonline.net
69. السينما الإيرانية وصفقة مع النظام، موقع البينة: www.albainah.net
70. حسام فهمي، قصة السينما الإيرانية والثورة الإسلامية، على موقع إضاءات: www.ida2at.com
71. موقع الموطن: www.almowaten.net
72. محمد رضا: فوكس للقرن العشرين إلى كنف ديزني بعد تاريخ عريق، www.aawsat.com
73. صفاء النجار: الله بين تأليه الإنسان في السينما المصرية وأنسنة الإله في السينما الأمريكية، موقع الكتابة www.alketaba.com
74. الإله عند اليهود: www.dorar.net
75. سليمان بن قاسم بن محمد العيد: عقيدة اليهود في الإله من خلال العهد القديم، www.alukah.net
76. كيف عرفت الملائكة أن البشر سيفسدون في الأرض، www.islamqa.info/ar
77. أحمد الدعشوش: الكبالا، www.al-sabeel.net
78. ربى الحسني: اليهودية، www.al-sabeel.net
79. محمود شاهين: **تحولات الألوهة من الذكورة إلى الأنوثة**، www.pulpit.alwatanvoice.com
80. سعيد كفايتي: **حرب السكاكين؛ ابتكار فلسطيني أو أسلوب يهودي قديم**، www.hespress.com.

81. حلمي القمص يعقوب: **مدارس النقد والتشكيك والرد عليها (العهد الجديد من الكتاب المقدس)**، المكتبة القبطية الأرثوذوكسية: www.st-takla.org.
82. الأناجيل السينوبتية، www.marefa.org .
83. ألكسندر بيرزين: أصل القبعات الصفر، www.studybuddhism.com.
84. ألكسندر بيرزين، مات ليندين: ماهي الكارما، www.studybuddhism.com
85. أسامة حامد مرعي: مملكة شامبالا، www.forsan.ahlamontada.com
86. ألكسندر بيرزين: الحروب المقدسة في البوذية والإسلام، www.studybuddhism.com
87. ألكسندر بيرزين: الأنبياء الغزاة غير الهنود في الكالاتشاكرا، www.studybuddhism.com
88. أحمد الدعشوش: **القابالاه**، موقع السبيل، www.al-sabeel.net
89. ثائر الحلاق وأحمد الدعشوش: التصوف، www.al-sabeel.net
90. مقام الفناء الصوفي وشبهات الاتحاد والحلول، www.hindawi.org
91. علي عبيدات: مولانا الرومي والتبريزي عند انفجار قونية، www.thaqafat.com
92. شفيق شقير: نظرية ولاية الفقيه وتداعياتها في الفكر السياسي الإيراني المعاصر، www.studies.aljazeera.net
93. ولاية الفقيه: www.ar.islamway.net
94. سلمان الظفيري: **علماء الشيعة والنسب الهاشمي**، موقع وكالة الاستخبارات المركزية، www.cia.gov.
95. عامًا من الفقر والكوارث الاجتماعية في إيران، www.arabic.mojahedin.org
96. مجيد حريري: ثروة علي خامنئي ولي فقيه النظام الإيراني، www.iranbelaaghnea.com
97. 40 عامًا من الفقر والكوارث الاجتماعية في إيران، www.arabic.mojahedin.org
98. نوال السعداوي، برنامج بدون رقابة على موقع يوتيوب، www.youtube.com.
99. قناة الحرة على موقع يوتيوب: www.youtube.com.
100. تقرير منظمة العفو الدولية؛ إيران 2018: www.amnesty.org.

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية:

- الكتب:

101. Teun Avan Dijk **: Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**,carocci, rome, 2004.
102. Teun Avan Dijk**: Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**.
103. R.Amossy **: L'argumentation dans le discours**, Nathan, 2000.

104. L. Bellenger **: L'argumentation**, paris, 1997.
105. J.Simonet : **L'argumentation stratégie et tactiques,** Dépôt légal, 1990.
106. J.M. Adam : **les textes type et prototype**, Nathan, Paris, 1991.
107. C.Plantin : **L'argumentation**.
108. Teun Avan Dijk **: Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**.
109. Teun Avan Dijk **: Idiology And Discourse (A multidisciplinary introsuction)**.
110. Marianne Jorgensen & Louis Phillips: **Discourse Analysis as theory and méthod** ,SAGE publications,first published,London-Thousand Oaks–New Delhi,2008.
111. Jalal Al Din Rumi, Translation Jawid Mojaddedi: **the Masnavi (book one)**, Oxford University Press Kindle Edition, 2004.

- **المواقع الإلكترونية:**

112. Corinne Vuillaume**:** Représentations du diable dans le cinéma occidental, www.theses.fr .
113. Top 10 Movie Production Companies of All Time: www.reelrundown.com.
114. Warner Bros web site : www.warnerbros.com
115. Sony Corporation: www.sonypictures.com
116. Top 10 Movie Production Companies of All Time; www.reelrundown.com.
117. 20th century fox :www.foxmovies.com
118. Tom Rogers: **The Gospel of Peter: from Jesus the Zealot to Jesus Christ**, www.eclectica.org .
119. James R. Beebe : Logical Problem of Evil, internet encyclopedia of philosophy, www.iep.utm.edu/evil-log/
120. Shambhala The Magic Kingdom, International Kalachakra Network, www.kalachakranet.org.
121. April Holloway : **Shambhala The Magic Kingdom**, www.ancient-origins.net.
122. Cagliostro, www.cosmovisions.com.
123. Alessandro Cagliostro, www.biografieonline.it musician Drake illuminati (freemason) : Nothing Was The Same: What happened to DRAKE, www.edium.com,
124. The Definitive Guide to Illuminati Symbolism in Music Videos: Lil Wayne, Nicki Minaj, **Drake**, and Tyga, www.amazon.com,
125. Drake agent illuminati et révelation choquante sur le monde occulte-Prédicateur Fred Sita www.youtube.com.
126. musician Bono illuminati (freemason): Bono Biography, www.thefamouspeople.com, bono hidden eye, www.illuminatisymbols.info.
127. see also musician Eminem illuminati (freemason): Rappers In The Illuminati, www.ranker.com, EMINEM illuminati , www.secte-illuminati.skyrock.com.
128. also Beyonce illuminati (freemason): Jay Z, Beyoncé, Rihanna... Quel est leur lien avec les Illuminati, www.purepeople.com, The Creepiest Conspiracy Theories About Beyonce, www.youtube.com
129. Tom Sykes : This Is Why So Many People Seem to Believe Beyoncé Is a Witch, www.thedailybeast.com.
130. beyonce's single ladies illuminati message, www.brightestyoungthings.com,

131. Beyoncé “Single Ladies” 99% Satanic choreography.
132. Mark Hodge : BLOOD TRADE Iran’s legal organ market where sick brokers make £45K a month preying on the poor, www.thesun.co.uk
133. Child Labour in Iran, www.hrw.org.

الملاحـــــق

الملحق الأول

التقطيع الزمني لسيناريو فيلم

Mother

المشهد/ الزمن	الشخصية	الحوار
المشهد الأول: 00.00.42 00.04.47	الأم	حبيبي...أخفتني...
	الأب	آسف لم أقصد إخافتك
	الأم	كنت في الخارج؟ لماذا لمْ توقظني.
	الأب	أردتُ أن أكون وحيدا؛ أقصد أردتُ تصفية ذهني وأفسح المجال لأفكاري لتتجلى.
	الأم	وهل تجلت؟
	الأب	لا...
	الأم	ستتجلى لا تقلق ستأتي.
	الأب	لا بد أن رائحتي سيئة.
	الأم	أحبها...
	الأب	يفضل أن أستحم.
المشهد الثاني: 00.04.47 00.06.22	الطبيعة	مشهد صامت (تلوين الحائط)
المشهد الثالث: 00.06.23 00.07.05	الأب	هل أضعها على الطاولة (الأواني).
	الطبيعة	سأتولى ذلك.
	الأب	ممتاز، ليس عليك القيام بكل هذا
	الطبيعة	أريد ذلك، أنت تعمل بكل جهدك
	الأب	نعم؛ صحيح.
المشهد الرابع: 00.07.05 00.10.21	الأب	انتظري هُنا... لا، لا عليك تفضل رجاءً
	آدم	مرحباً..
	الأم	مرحبا..
	الأب	بدأ هذا السيد بالعمل في المستشفى، ماذا تعمل هناك؟
	آدم	أنا جرّاح عظام.
	الأب	حقاً؟
	آدم	لكن غالبا أقوم بالأبحاث والتدريسْ.
	الأب	أبحاث..
	آدم	أجل أعلم؛ هذا ممل قليلا.

	الأب	ليس مملاً على الإطلاقْ، اجلس قليل أنحضر لك شيئا لتشربه.
	آدم	لا، لا أريد.
	الأم	بعض الشاي؟
	آدم	لا، لا أود إزعاجكما.
	الأب	ولكن لا بد أن تُضيَّف، بصفتك طبيب من يعرف قد أتعثر و أنا أنزل السلالم ذات يوم.
	آدم	نأمل ألا يحدثَ هذا.
	الأم	سأحضر البعض.
	الأب	تفضل من هنا رجاءً، أعتذر عن الفوضى ننتقل إلى المنزل بعد أشهر من البناء.
	آدم	إنه مكان رائع.
	الأب	زوجتي تحب الرفقة.
	آدم	زوجتك ! حسبتها ابنتك !
	الأب	هههههه، تفضل بالجلوس.
المشهد الخامس: 00.10.22 00.13.57	آدم	بعدها وردتني تلك الحالة؛ مغنية أوبرا في أواخر العشرينات، عظمتي فخذيها كانتا ملتويتان في الداخل لدرجة أنها لم تستطع مد ركبتيها أكثر من 30 سم
	الأب	حقا؟...
	آدم	شكرا. (على الشاي)
	الأم	لجأتُما لشراب أفضل، من أين لكما بهذا؟
	آدم	أحمل المؤن دوما.
	الأب	لم أتذوق شيئا كهذا قط.
	آدم	يصعب الحصول عليه، اضطررت لمشاركته أتودين الانضمام إلينا؟
	الأب	ليست ميالة لشرب الكحوليات.
	الأم	أشرب أحياناً..
	آدم	تفضلي؛ ضعي القليل في قدح الشاي.
	الأم	أنا راضية بالشاي وحده، شكرا لك.
	الأب	هههههه، طبيبنا البارع يوشك على نشر بحث مهم.

	آدم	"يوشك"، وصفاً مبالغاً، لا يزال أمامي الكثير من الأبحاث لكتابتها.
	الأب	وانتقل إلى هنا لإنهائه.
	الأم	وما الذي أتى بك إلينا؟
	آدم	أخبروني أنه بوسعي أن أجد غرفة هنا.
	الأب	حسب أننا فندق. نتحدث طوال الوقت عن كبر هذا المكان علينا.
	آدم	حسناً عليا الذهاب فعلا إن كنت سأعثر على مكان آخر.
	الأب	لا الوقت متأخر؛ فلتبيت الليلة
	آدم	لا، لا يمكنني.
	الأب	رجاءً، نستمتع برفقتك... صحيح؟
	الأم	أجل طبعا.
	آدم	هل أنت متأكدة؟ حسنا سأحضر بقية أغراضي، هذا لطف و كرم بالغ منكما. لقد تركتها عند...
	الأب	أأنت على ما يرام؟
	آدم	أنا بخير.
	الأب	هل أنت متأكد.
	آدم	أجل؛ دخل شيء في قصبتي الهوائية.
	الأم	نحن لا نعرفه.
	الأب	إنه طبيب.
	الأم	إنه غريب عنّا، سندعه ينام في منزلنا ببساطة؟
	الأب	تودين مني أن أطلب منه الرحيل؟
	الأم	لا (بتحريك الرأس)...
	الأب	أهذا كل شيء.
	آدم	أجل.
	الأم	نحن لا ندخن.
	آدم	تصرف ذكي.
	الأم	في المنزل، أقصد.
	آدم	أعتذر.
	الأم	سأذهب لأحضر لك بعض الملاءات.

	الأب	سأرشدك إلى غرفتك.
	آدم	شكرا لك.
	الأب	مجددا أعتذر عن الفوضى.
	آدم	لا عليك، أقدر صنيعكما فعلا.
المشهد السادس:	آدم	وهذا، أعشق هذا...كيف لك أن تحوز كل هذه النسخ؟
00.13.57	الأب	حسنا، أنا مؤلفه.
00.15.59	آدم	يا....أنت المؤلف؟ أنا معجب كبير.
	الأب	هل سبق وقرأته؟
	آدم	قرأته مرات كثيرة، كلماتك غيرت حياتي...أعتذر لا بد وأنك تسمع هذا دوما
	الأب	ليس حقا، لا
	آدم	وهذه، ما هذه؟
	الأب	احترس، هذه حساسة للغاية. كانت هدية؛ هدية خاصة جدا.
	آدم	هدية منك؟
	الأم	لا
	الأب	عندما كنت أصغر سناً، فقدت كل أغراضي في حريق.
	آدم	يؤسفني هذا.
	الأب	يصعب تخيل ما وقع، خسارة كل شيء؛ ذكرياتك وأعمالك وحتى فرشاة أسنانك القذرة، لم أعرف إن كان بوسعي إبداع أي شيء مجددا حتى وجدت هذه بين رماد الحريق، أليس هذا مذهلا؟ أمدتني بالقوة لأبدأ من جديد وبعدها قابلتها...أنتِ (الأم) وبثت الحياة مجددا في كل غرفة، ردت الروح في كل شيء حتى أصغر تفصيلة.
	آدم	بنفسك
	الأم	نعم
	أدم	عجباً، إذن لست جميلة وحسب...
	الأم	أتيت لأقول إني سأتجهز للنوم
	آدم	أعتذر لم أقصد...(يبدأ بالسعال)
	الأب	أأنت على ما يرام أتود بعض المياه؟
	الأم	هل أنت على ما يرام؟

	الأب	سأوافيكِ قريبا. متأكد أنك لا تريد بعض الماء، تناول القليل فحسب، تفضل... اجلس.
المشهد السابع:	الأم	أكل شيء على ما يرام؟
00.16.00	الأب	أفرط في الشرب فحسب، سيكون بخير.
00.18.41	الأم	ما هذا ...(عندما رأت جرح ظهره)
	الأب	امنحيه بعض الخصوصية. حسنا انهض..هيّا انهض
المشهد الثامن:	الأب	صباح الخير، رائحة طيبة.
00.18.41	الأم	صباح الخير، ما الذي حدث ليلة أمس؟
00.21.38	الأب	لم أستطع النوم، كنت متحمسا للغاية.
	الأم	ما سبب تحمسك؟
	الأب	قصصه، أعجبني عقل الرجل، ملهم جدا التحدث إلى أحد يقدر العمل فعلا.
	الأم	أحبُّ عملك.
	الأب	طبعا تحبينه، أعرف هذا.
	الأم	إذن، هل تحسن؟
	الأب	عذرا؟
	الأم	هل يشعر بتحسن؟ أهو على ما يرام؟
	الأب	إنه بخير، ثانية واحدة...
	آدم	آسف أحتاج لإشعالها وحسب، لا تقلقي بشأن هذا سأدخن في الخارج....صباح الخير.
	الأم	صباح الخير، كيف تشعر؟
	آدم	ممتاز..
	الأم	هل تحسنت حالتك؟
	آدم	تحسنت؟
	الأب	صباح الخير، كيف كان نومك؟
	آدم	نمت كالأطفال.
	الأب	هههههه
	آدم	أتتني أحلام صافية، لا بد أن الجو هو السبب.
	الأم	أنا متحيرة.... (يرن الباب) من الطارق؟

	الأب	سأفتحه.
	الأم	لا، سأفتحه أنا.
	آدم	أتنتظران ضيوفا؟
	الأب	لا يأتينا زوار في العادة.
	حواء	مرحبا.
	الأم	كيف أساعدك؟
	آدم	تمكنت من الوصول...نصفي الآخر
	حواء	تخلص من هذه هلا فعلت، لا أستنشق الدخان.
	الأب	يسعدني مقابلتك.
	حواء	أنا الأسعد.
	الأب	تفضلي.
	الأم	لم أدرك أنكما متزوجان....الفطور
	حواء	إنه يحترق...
	الأم	لا تفعلي...
	حواء	آسفة ...
	الأم	سأتكفل بهذا
	الأب	اجلسي، سأفتح النوافذ
	آدم	دعيني ألقي نظرة على يدك؟
	الأم	هل أنت على ما يرام؟
	حواء	أظن ذلك...
	آدم	أنت بخير...أحضري الثلج.
	الأم	الثلج.
	آدم	الحرق ليس بالغا إنك على ما يرام.
	الأم	أنا حقا آسفة
	حواء	لا تبالي لهذا...تسعدني مقابلتك.
	الأم	تسعدني مقابلتك
المشهد التاسع: 00.21.38 00.24.59	آدم	كنت تخليتُ عن الرومانسية، وبدأت بالاعتياد على الوحدة، لكن بعدها تلاقينا صدفة رأيتها وعلمتُ فورا أنها المرأة التي أود قضاء بقية حياتي معها.
	الأب	حب من النظرة الأولى.

	حواء	و أنا كذلك، كيف كنت لأقاوم وسامتك...أتصدقينني أليس كذلك (متوجهة بالحديث للأم)
	الأب	تعالي اجلسي. (للأم) إذن، لم تساورك لحظة شك ولا مرة؟ (لحواء)
	حواء	هذا صحيح.
	آدم	لا أصدق. لم تساورك أي لحظة شك؟
	حواء	لا ولا واحدة... تدركان هذا النوع من الانجذاب، صحيح ؟ لا بد أنكما تدركانه أعني أنكما مختلفان للغاية، لا بد أن اختلافكما سر انجذابكما
	آدم	أنت في غاية الجمال..تعالى هنا (آدم يقبل حواء)
	حواء	بعدها أنجبنا أطفالا، أفسدوا كل شيء
	الأب	لديكما أطفال؟
	حواء	أجل، اثنان.
	آدم	ولدان.
	الأب	جميل.
	آدم	أنظر هذا ابني الأكبر (يريه صورته على الهاتف)
	الأب	دعني أرى
	آدم	وبعدها أتى ابن أمه
	الأب	عينان مدهشتان
	حواء	وأنتما لديكما أطفال؟
	الأب	ليس بعد لكننا نريد الإنجاب
	حواء	ما الذي تنتظرانه، لم لا ننهي الإفطار وتشرعا بالأمر؟
	الأم	حسنا؛ أود الانتهاء من المنزل وهو يعمل على مؤلفه الجديد.
	آدم	تكتب مجددا إذن؟
	الأب	أجل.
	آدم	مذهل، تبا ولكن نقف عقبة في طريق تأليفك، هذا آخر شيء قد نريده.
	الأب	لا؛ على الإطلاق أبدا، مرحب بكما للبقاء هنا قدر ما تريدان
	آدم	هذا لطف كبير منك
	حواء	لا؛ لا ينبغي أن نفرض أنفسنا عليهما.

	آدم	حبيبتي؛ لديهما الكثير من الغرف.
	حواء	بالحديث عن الأولاد، هل لديك هاتف، لا توجد أي إشارة هنا.
	الأب	نفضل الأمر هكذا.
	آدم	ليس عليك الاتصال به يوميا.
	الأم	هناك واحد في المطبخ، يمكنك استخدامه.
	حواء	لا؛ لا عليك.
	آدم	أيمكننا الاسترخاء في عطلة نهاية الأسبوع.
	حواء	لا يا حبيبي أود أن أعلمه أننا بخير، مجرد اتصال سريع.
	الأب	ما الخطب؟
	الأم	لماذا أقدمت على هذا دون مشورتي؟
	الأب	أقدمت على ماذا؟
	الأم	دعوتهما للبقاء.
	الأب	لم أظن أنه أمر مهم.
	الأم	هذا غريب
	الأب	ماذا؟
	الأم	أعلمت أن لديه زوجة؟
	الأب	لا (بإيماءة الرأس).
	الأم	ما أخبار كتاباتك؟
	الأب	كنت أستمتع في الحقيقة بعدم تفكيري بشأنها، لكن الآن بما أنني أفكر بها فعليَّ الذهاب وانجازها، عليَّ العمل فعلا.
المشهد العاشر:	حواء	عصير الليمون...
00.24.59	الأم	احترسي...
00.29.19	حواء	فكرت أنه لعلك تريدين البعض منه.
	الأم	نعم شكرا
	حواء	وصفة عائلية سرية.
	الأم	ما السري بخصوص الليمون؟
	الأم	ما أخبار يدك؟
	حواء	مازالت توخزني.
	الأم	أنا آسفة...
	حواء	لم تكن غلطتك، ليس لديك أي مسكنات صحيح؟

	الأم	لا (بإيماءة الرأس)
	حواء	أتخبريننني بالحقيقة؟
	الأم	ليس لدي فعلا، أنا آسفة.
	حواء	حسنا، ألا تشعرين بالعطش؟
	الأم	حسناً. فهمت قصدك الآن، إنه قوي (الليمون)
	حواء	أعلم لكن لحظة؛ لا أصدق بأنك قمت بكل هذا العمل وحدك.
	الأم	لما لا؟
	حواء	لأنه كثير من العمل
	الأم	حسناً، نقضي كل وقتنا هنا، أود أن أجعله فردوسا وأنا أحب العمل
	حواء	و أتى ثماره.
	الأم	شكرا لكِ.
	حواء	هلا اصطحبتني في دولة تفقدية؟
	الأم	بالتأكيد.
	حواء	أود أن أشكرك على استضافتكما، كان زوجك في غاية الكرم.
	الأم	على الرحب والسعة.
	حواء	حسناً من أين نبدأ؟
	الأم	حسنا كان هذا الجزء الأصعب، كان متضررا بشدة؛ تساقط الطلاء، وكانت فتحة السقف مهترئة، لذا اضطررت للإتيان بالكثير من مواد التأسيس محاولة للحفاظ...
	حواء	أليس هذا أصعب بكثير من البداية من جديد؟
	الأم	ماذا تقصدين ؟
	حواء	لمَ لا تبنيا منزلا جديد وحسب؟
	الأم	إنه منزله...
	حواء	أيمكنني أن أطرح عليك سؤالا؟ لمَ لا تريدين أطفالا؟
	الأم	عذرا؟
	حواء	رأيت ردة فعلك قبل قليل، أعرف هذا الشعور عندما تبدئين حياتك وتحسبين أن أمامك كثير من الوقت، أتعرفين لن تظلي يافعة إلى الأبد، فلتحظي بأطفال، بعدها ستنشآن شيئا ما معا هذا ما يحول بين تداعي الأزواج، كل هذا مجرد مظهر

		خارجي... إنك تريدين الإنجاب، أهو المعارض؟
	الأم	عليا العودة إلى العمل...
	حواء	إذن لماذا قال....أنا آسفة؛ هل بالغت في تدخلي، أفعل هذا أحيانا، لكل علاقة مشاكلها وفارق العمر بينكما كبير، أتخيل معاناتكما. أيعمل هناك؟
	الأم	هذا شأن خصوصي.
	حواء	ألا يمكنك تركي لألقي نظرة؟
	الأم	لا يجب تواجد أحد فيها في غير حضوره
	حواء	عجباً، إنك تحبينه حقا.ليكن الرب في عونك
	الأب وآدم	يدخلا البيت وهما يضحكان.
	الأم	إلى أين ستذهب؟
	الأب	سأصطحبه إلى الخارج.
	آدم	سنذهب للتمشية.
	الأم	تمشية؟
	آدم	تصوروا أني سأتمشى تمشية سريعة
	حواء	تريث في مشيك
	آدم	لن أسرع حتى لا تشتعل سيجارتي بسرعة
	آدم	ألا تودان القدوم؟
	حواء	لا لدينا ملابس للغسيل. ستريني مكانه صحيح؟
	آدم	من أي اتجاه
	الأب	لا يهم
المشهد الحادي عشر: 00.29.19 00.31.31	حواء	توطدت علاقتهما، ألا تظنين هذا؟ زوجي ليس محبا للطبيعة عادة، أظن أنكما لم تصلا لهذه المرحلة بعد، هذا ثقيل جدا فيه كثير من العُدّة.
	الأم	سأحضره أنا.
	حواء	أيهما ؟(أي غسالة)
	الأم	التي على اليسار، مهلا سأساعدك.

	حواء	يا للهول؛ هذه هي المشكلة إذن؟
	الأم	ماذا هناك؟
	حواء	عليك المحاولة أكثر من هذا، آسفة . صدقيني عندما يزداد عمر الرجال، فعليك إبقاء العلاقة مثيرة للاهتمام.
	الأم	ليس عجوزا لهذه الدرجة.
	حواء	ما أخبار حياتكما الجنسية؟
	الأم	لا أشعر بالارتياح للتحدث بهذه الأمور
	حواء	أحاول المساعدة وحسب، أعني أنظري لحالك، إن لم يكن منجذبا نحوك، فالسبب إما تقدم العمر أو ...
	الأم	أو ماذا؟
	حواء	أتعرفين دعك من الأمر، هذا لا يخصني، أظن أن الشراب يشوش أفكاري.
	الأم	لا عليك أكملي قولك.
	حواء	حقا، من الواضح أنه مازال يحبك. سأسكب المزيد...
المشهد الثاني عشر: 00.31.31 00.35.23	الأم	أنتِ؛ سبق وأن أخبرتك أنه لا يحب دخول أحدهم هنا في غيابه
	حواء	إنها مذهلة؛ ما هذه؟
	الأم	عليك المغادرة فعلا
	حواء	رجاءا أردت تفقدها وحسب...
	الأم	عليك الذهاب
	حواء	لا أعرف لمَ تهولين الأمر.
	حواء	أوه لقد عادا...
	الأب	تفضل من هنا...
	حواء	عزيزي...
	الأب	دعني أحضر بعض الماء.
	حواء	هل أنت على ما يرام؟
	حواء	تدخينك اللعين، هل أنت بخير.
	الأب	بدأ بالسعال للتو.

	حواء	هيا لأعطيك دواءك. إن رغبت بطفل ثالث...
	الأب	كان هذا موتِّرا، لن تصدقي ما أخبرني به للتو
	الأم	لم يُسد هذا الحوض بعد...
	الأب	ماذا، مهلا، أحدث شيء ما ؟ ماذا حدث ماذا؟
	الأم	لديه إحدى صورك في حقيبته.
	الأب	لمَ كنت تفتشين حقائبهم؟
	الأم	هذا ليسَ موضوعنا، لم يأتِ إلينا صدفة، إنه معجب مجنون
	الأب	أعرف
	الأم	معذرة؟
	الأب	هذا ما أخبرني به أثناء تمشينا، إنه يموت.
	الأم	أوه (الأسف)
	الأب	لهذا أتى إلى هُنا، أراد مقابلتي قبل رحيله.
	الأم	حسناً، لماذا لم يخبرنا بذلك؟ لم كذِبَ؟
	الأب	لا أعلم، إنه رجل صاحب كبرياء...يعجبني هذا
المشهد الثالث عشر: 00.35.24 00.38.43	الأب	ماذا فعلت؟
	آدم	أنا في غاية الأسف، كلانا في غاية الأسف، كنت أخبرها بالقصة وبعدها ... سقطت من أيدينا وحسب، سنبحث ونجد غيرها...
	حواء	يمكننا دفع ثمنها...
	الأب	أصُمتا... أعتذر لصراخي، أحتاج إلى لحظة وحسب.
	آدم	كانت حادثة.
	الأم	أظن أنه من الأفضل أن تغادرا.
	حواء	قُلنا أننا آسفان.
	آدم	عزيزتي لا تجادليها.
	حواء	ماذا تريد أكثر من هذا؟
	آدم	ستكون الأمور على ما يرام.
	الأب	رجاءً، رجاءًا...

المشهد الرابع عشر:	الأم	ماذا تفعل؟ ...ماذا تفعل؟
00.38.43	الأب	لن يدخلا إلى هنا مجددا
00.40.11	الأم	لا تقلق طردتهما خارجا.
	الأب	أجل، وإلى أين سيذهبان؟
	حواء	أتحتاجين إلى شيء ما ؟
	الأم	هل أنتما مستعدان؟
	حواء	ماذا تعنين؟
	الأم	نريد أن تغادرا
	حواء	أنتما أم أنتِ؟
	الأم	حاولت بكل جهدي
	حواء	حسنا، اسمعي ...عليّا تفقد زوجي...
المشهد الخامس عشر:	هابيل	مرحباً، مرحباً أين الجميعْ....مرحباً من أنت؟
00.40.15	الأم	من أنتْ؟ ماذا تفعل هنا ؟
00.44.57	هابيل	ماذا يفعل أي منّا هنا... صحيح؟ أين أمي؟
	الأم	إنها....انتظر هنا ؟
	هابيل	يا له من منظر جميل...
	الأم	هل دعوتِ ابنك؟
	حواء	ماذا تفعل هنا ؟
	هابيل	أمي، حاولت الاتصال بك ولم أفلح
	حواء	ما الخطب؟
	هابيل	جاء إلى المنزل وعثر على الوصية
	حواء	ماذا؟
	هابيل	أجل...يتصرف بشكل أهوج
	الأم	أعتذر، لكن أيا كان عليكما إنهاء هذا...
	قابيل	أبي...
	حواء	ماذا؟ هل أتى...
	الأم	من هذا ؟
	قابيل	أبي... أجل...أركض إلى حضن أمك فورا.

	هابيل	تتبعني، ما خطبك؟
	الأم	لا يفترض أن تكون هنا
	قابيل	أين والدي؟ من هي؟ من أنت؟ (للأم)
	هابيل	إنه لا يرغب في رؤيتك
	قابيل	هذا ليس صحيح، هل هو هنا؟....أبي...
	آدم	أيها الولدان، لماذا أنتما هنا؟
	قابيل	ما هذه، أتعرف علامَ وقعت؟
	آدم	بالطبع أعرف.
	حواء	اذهب واستلق.
	آدم	قلتِ إنك أخبرته.
	حواء	لا يا عزيزي لم أقل هذا كنتُ....
	قابيل	أردتَ هذا، كيف لك أن تفعلها ؟
	آدم	إنها لسبب وجيه يا بني.
	حواء	دعني أشرح لهُ.
	آدم	لا، أنا سأحدثهُ، إنك محق كان عليا إخبارك بنفسي..وأنا آسف توقف؛ فعلته لصالحنا جميعا
	هابيل	أنصت إلى أبي وحسب.
	آدم	إنها وديعة؛ عليكم اتخاذ القرار كجماعة قبل إنفاق أي شيء
	قابيل	لن ينفع هذا، هل عليا استئذانهما في كل مرة أنفقُ فيها بنسا؟
	آدم	سترغمكم على التوافق وهذا أهم شيء.
	قابيل	ستنحاز إليه ككل مرة.
	آدم	إنك لا تنصتُ إلي...
	حواء	لا؛ أنا أود دعم كلاكما.
	قابيل	تودين دعمي؛ تودين توجيهي فحسب.
	حواء	هذا ليس عادلا.
	قابيل	لم تثق بي ولا بأي شيء حاولت فعله قط... لا تفعل هذا يا أبي، إنهما يكرهاني...
	آدم	إنهما لا يكرهانك.
	حواء	إننا نحبك، إنك ابني...

	قابيل	فلتعامليني كابنك إذن.
	الأم	وصل ولديهما، دخلا عنوة ولم استطع إيقافهما.
	الأب	أعلم.
	قابيل	أجل إن لم تضيعا المال كله.
	آدم	اخرس
	قابيل	مجددا؛ يفقد أعصابه عندما لا يسير الأمر على هواه.
	آدم	لنناقش الأمر في الخارج.
	قابيل	لا؛ أود التحدث عن هذا الآن، أود التحدث عنه الآن يا أبي.
	آدم	اخرس، إن كنت بحاجة إلى المال، فسأعطيك المال.
	قابيل	لا أود حسنتك اللعينة.... لا تلمسيني (لحواء)
	الأب	اهدأ...
	قابيل	أنت الشاعر، الكتاب العظيم؟ إنك لا تعرف أي شيء، كذبوا علي يقومون بسرقتي.
	الأب	لا أعرف قصتهم، لكن هلاّ هدأت، هلا فعلت؟...شكرا لك يمكنكم الجلوس هنا...لنجلس ونناقش الموضوع.
	هابيل	لا؛ أبي يموت يا أمي وكل ما يهتم له أمواله.
	حواء	لا؛ توقفا ...
	هابيل	أنظر إلى أبي...أنظر إلى ما فعلت...
	الأم	توقفا...توقفا رجاءً
	الأب	أيمكنك التنفس...تنفس
	قابيل	تعالى هنا...
	هابيل	ما خطبك...
	الأم	توقفا...لا...توقفا...لا... ابتعدي ...(قابيل يقتل هابيل)
	قابيل	انهض، انهض...توقف عن التظاهر انهض..انظر إلي ... ليس غلطتي، لم يحباني قط، لطالما أحباه أكثر...كانا يتجاهلاني، قولي أنك تفهمين الأمر...عليك فهم الأمر...
	الأب	ماذا فعلت بأخيك..
	حواء	صغيري...ماذا فعلتْ؟ ماذا فعلت؟
	قابيل	أنت السبب...
	حواء	استفق...افعل أي شيء (تقول للأب) ساعدني

	الأب	مناشف...
	الأم	مناشف...حسناً.
	الأب	الطبيب، أحضريه...
	الأم	حسنا.... تعالى بسرعة.
	آدم	ماذا هناك.
	الأم	إنه ينزف.
	حواء	إنه ينزف بشدة.
	الأب	إنه لا يستفيق.
	حواء	احرص، إياك أن تسقطه.
	الأب	(للأم) سأتصل بك من المستشفى.
	الأم	لا؛ ابقى معي رجاءً.
	آدم	رجاءً، نحن في حاجة إليه
	الأب	أغلقي الباب سأعود بأسرع وقت ممكن.
	الأم	أرجوك، لا تتركني....أرجوك لا تتركني.
المشهد السادس عشر: 00.44.58 00.49.36	الأم	مشهد صامت: تنظيف دماء هابيل من أرضية المنزل.
المشهد السابع عشر: 00.49.36 00.53.43	قابيل	تركوك وحدك تماما. بتّ تفهمين موقفي. بالتوفيق
	الأب	أأنت على ما يرام؟
	الأم	كان هنا..
	الأب	أعرف؛ أوصلتني الشرطة إلى المنزل، سيعثرون عليه لا تقلقي
	الأب	هل قام بأذيتك؟
	الأم	لا...
	الأب	فعلا...
	الأم	أجل...
	الأب	حسنا؛ اجلسي... دعيني أحضر لك بعض الماء. لا عليك، كل شيء على ما يرام.
	الأم	ماذا حدث في المستشفى؟
	الأب	كنت أمسك بيد الفتى عندما مات.
	الأم	هذا فظيع...هل أنت على ما يرام.

	الأب	أنا متعب؛ أحتاج إلى الاستحمام بمياه ساخنة. هل ستأتين؟
	الأم	أجل...
	الأب	ماذا هناك؟
	الأم	سآتي بعد دقيقة.
	الأب	متأكدة؟
	الأم	أجل..
المشهد الثامن عشر: 00.53.43 00.54.43	الأب	عادوا بسرعة.
	الأم	ماذا يفعلون هنا؟
	الأب	ليس لديهم مكان للذهاب إليه، لذا أخبرتهم أنه لا مانع من دعوة بعض الأصدقاء وأفراد العائلة، سأذهب للتعامل معهم.
المشهد التاسع عشر: 00.54.43 00.59.02	الأب	أنا آسف جدا ...
	حواء	شكرا لك...
	الأب	يُؤسِفني جدا مصابكم. رجاءً، اعتبروا المنزل منزلكم.
	الأم	أنا آسفة جدا...
	أحد أفراد عائلة آدم.	هلا رفعنا نخبا؟
	أحد آخر	تأكد أن يتناول الجميع.
	حواء	هلا قلت شيئا، يكن لك احتراما كبيرا
	الأب	طبعا..
	حواء	شكرا لكْ...يا جماعة ...
	الأب	كيف لنا أن ندرك قدر ألمك؟ تضحية الوالدين، كل هذه السنوات من القلق، طوال سنوات وساعات وثوان..لكن في كل ثانية قدر غير محدود من الحب...والآن فجأة يبدو أن لا شيء موجود لحُبه، مجرد فراغ شاسع وظلام صامت، لكن إياك والخوف، في قلب هذا الظلام، ثمة صوت بكاء يُسمع، عالي وقوي، فقط أنصت...
	آدم	باكيا: أوه رباهْ...
	الأب	أتسمعون هذا ؟ أتسمعون هذا؟ إنه صوتُ الحياة، إنه صوت

		الإنسانية، إنه صوت ابنكما، ينتحب حباً، حبه لكما
	حواء	شكرا لكْ...
	الأب	من دواعي سروري.
	العائلة والأصدقاء	نخب سماع هذا ...نخب سماع هذا..
	حواء	شكرا لقدومكم جميعا، وكونكم معنا الليلة، أنا وزوجي متأثران للغاية، فقدنا ابننا اليوم، أعجز عن تصديق أنه منذ ساعات قليلة كان يقف هناك، وكنت أضمه بين ذراعي.. كان مفعما بالحياة ...
	ضيف جديد	يقرع الباب تفتح الأم الباب: مرحبا.
	ضيفة أخرى	شكرا لك
	ضيف آخر	أين يجب أن أضع هذه؟
	ضيفة أخرى	ربما هنا...
	حواء	لا أعرف ماذا أقول، أريد أن أشكر مضيفنا العزيز على حسن ضيافته في وقت حاجتنا.
	الأب	بالتأكيد...
	حواء	فرجاءً أود أن أرفع نخب لطفك... عزيزي لست مضطرا لفعل ذلك..
	آدم	لا...أريد فعلهُ... أحببتُ ابني...أحببته، (يبكي) لا يمكنني أن تصديق هذا، يجب أن ألقي كلمة تأبينية (يبكي) آسف...لا يمكنني فعلها. هلا يقولها أحد...هلا قلت شيئا ؟
	الأم	أنا ....لطفلكم.
	الأب	لطفليكما، تعالي...دعينا لا ننسى الذي ما زال في البرية، أينما يذهب أينما كان... مرحبا انضموا إلينا رجاء...
	ضيفة جديدة	سأضع هذه في المطبخ فحسب
	الأب	أجل من هناك... لعله يجد العطف والحنان...

المشهد عشرون:	ضيفة أخرى	سأنتظر هنا ...
00.59.02	ضيف آخر	سأعود على الفور ...
01.00.36	ضيفة أخرى	مرحبا كيف حالك...
	ضيفة أخرى	بخير، نظرا إلى ما حدث...
	الأم	معذرة؛ أيمكنك النزول، هذه المغسلة غير مدعمة بعد
	ضيفة أخرى	أنا آسفة... (تسقط شيئا زجاجيا) أوه هذا زجاج.
	ضيف آخر	(أسود البشرة يحضن الأم) كان ذلك جميلا جدا، أليس كذلك.. لا بأس، أيمكنني استخدام هاتفكم...
	الأم	بالتأكيد إنه في المطبخ....لا إنه....معذرة...
	حواء	إلى أين ذهبت؟
	الأم	كنت لتوي في...أكرر أسفي الشديد على خسارتك
	حواء	أعرف أنك آسفة ..
	الأم	أستطيع تخيل...
	حواء	لا، لا يمكنك تخيل الشعور إن لم يكن لديك طفل ... تعطين وتعطين وتعطين... ليس كافياً أبدا.
	الأم	فهمت...
	حواء	حقا؟ لم لا ترتدين لباسا لائقا على الأقل.
المشهد الواحد والعشرون:	الأم	لا يمكن أن تكونا هنا
01.00.36	أحد الضيوف (أسود البشرة)	معذرة؟
01.02.20	الأم	يجب أن تغادر.
	أحد الضيوف (أسود البشرة)	سنخرج خلال حظات.
	الأم	هذه غرفتنا...ك
	أحد الضيوف (أسود البشرة)	يضحك: لابأس...يضحك مرة أخرى: غرفتك... هيا فلنجد مكانا آخرا.
	الأم	معذرة (عندما يفتح شيخ الباب عليها)
	ضيف آخر كبير السن	أكتشف المكان فحسب.

المشهد الثاني والعشرون:	الأم	المعذرة؛ هلا ذهبتما إلى الأسفل رجاء؟
01.02.20	ضيفة أخرى	(ملامحها آسيوية) من هنا؟
01.03.30	الأم	أجل... ماذا تفعل؟
	الضيف (أسود البشرة)	ليس أمرا كبيرا، جمعت المال للكلية أثناء دراستي بالعمل في الدهان.
	الأم	لكن لماذا تدهن بيتي؟
	الضيف (أسود البشرة)	لقد عامل الجميع بلطف.. هذا أقل ما يمكننا فعله...
	الأم	توقفي...توقفا كلاكما.
	الضيف (أسود البشرة)	لا مشكلة.
المشهد الثالث والعشرون	الأب	ها أنت ذي؛ إلهتي، تعالي إلى هنا، أفسحوا لها مكانا من فضلكم، شكرا لك..عليك سماع هذه القصص.
01.03.30		
01.04.00	الأم	كل هؤلاء الناس ؟!
	الأب	أعلم، إنهم يروحون عن أنفسهم فحسب
	الأم	إنهم يدهنون منزلنا...
	الأب	(يسقط أحدهم من الكرسي ويضحك) هل أنت بخير...
	أحد الضيوف	أخبرتك أن تكف عن الشراب
	الأم	سأهتم بها...
المشهد الرابع والعشرون:	ضيفة أخرى	بعد قضاء بعض الأيام مع أمي...
01.04.00	الأم	أرجوكما، انزلا من هناك
01.05.33	الضيف	آسف، عن اذنك...
	الضيفة	ما خطبها...
	الضيف	لا أدري
	ضيف آخر	هاي:لم نتقابل بعد...أعرف هذه العائلة منذ سنين، ماذا عنك؟
	الأم	هذا منزلي
	الضيف	إنه بيت جميل، أتودين أن نتمشى قليلا؟
	الأم	ماذا؟
	الضيف	التمشي معي

	الأم	لا... من فضلكما....
	الضيف	خذي رقمي.
	الأم	لا؛ لا أريد رقمك...
	الضيف	لماذا تقولين ذلك، لا تعرفيني حتى.
	الأم	أتركني
	الضيف	لماذا؟
	الأم	لأني لا أعرفك... انزلا من هناك...
	الضيفة	من أين؟
	الضيف	أعطيني رقمك، لا تعرفين بما قد أخدمك
	الأم	لا أريد أي شيء منك.
	الضيف	وقحة
	الأم	عني وشأني
	الضيف	أتعرفين ماذا، أغربي عن وجهي، أنت ساقطة متعجرفة.
	الضيفة	المغسلة لا مشكلة بها، إنها بخير حقا...
	الأم	لا، كفا عن فعل ذلك...لا تفعلا ذلك توقفا...توقفا أخرجوا... أخرجوا جميعكم.
	الأب	ماذا حدث؟
	الأم	يأبون الاستماع.
	الأب	لا بأس؛ سنصلح هذا، يمكن إصلاحه. من فضلكم لا تذهبوا...لا تذهبوا...سنغلها
	آدم	كان شرفا لقاؤك، لن ننسى كل ما فعلته من أجلنا.
	الأب	إلى أين ستذهبون ؟
المشهد الخامس والعشرون 01.05.33 01.08.27	الأب	لقد رحلوا... هيا لننام، لست مضطرة لفعل ذلك
	الأم	فعل ماذا؟ تنظيف فوضاهم؟
	الأب	قمنا بعمل صالح اليوم، أرادوا مكانا ليحتفوا بالحياة، كانوا بحاجة إلى الليلة.
	الأم	ماذا عما أحتاجه أنا؟ مات صبي هنا اليوم، مسحت دمه،

		وأنت هجرتني
	الأب	لم أهجرك، فقدوا ابنا لتوهم، خسروا ابنين.كنت أساعدهم لا علاقة لهذا بنا، إنه شأنهم.
	الأم	لا، ليس بشأنهم بل بشأنك...لطالما كان بشأنك أنت وعملك...أتظن أن هذا سيعينك على التأليف، لا شيء يعينك. أعدت بناء هذا المنزل بأكمله، حائط بحائط وأنت لم تكتب ولا كلمة
	الأب	أعلمت إني آسف، أعجز عن التأليف، إني غير قادر على التفكير، كل ما أحاول فعله هو أن أدب الحياة في هذا المنزل، أفتح الباب لأناس جدد وأفكار جدد، تظنين أنك عاجزة عن التنفس، أنا من يختنق هنا، بينما تتظاهرين بعدم وجود مشكلة، سيكون كل شيء على ما يرام سيكون كل شيء بخير ستكون بخير حال، أتعرفين لا تسير الحياة كما يريدها المرء دوما.
	الأم	أنت محق، حياتي لم تسر كما أردتها بكل تأكيد
	الأب	معذرة؟
	الأم	تتحدث عن رغبتك في أن نحظى بأطفال لكن غير قادر حتى على مضاجعتي...
المشهد السادس والعشرون: 01.08.29 01.10.20	الأم	أنا حُبلى، أنا حبلى...سنحظى بطفل، إني جادة
	الأب	أنى لك علم ذلك؟
	الأم	لأني أعرف، أنا حبلى..
	الأب	طفل...
	الأم	هل أنت سعيد؟
	الأب	سعيد؟...(يبكي) هذه أجمل هبة ... (ينتفض من سريره) قلما قلم...
المشهد السابع والعشرون 01.10.20 01.11.05	الأم	ماذا تفعل؟
	الأب	أكتب
	الأم	ماذا؟
	الأب	أكتب، ليلة أمس..أولئك الناس..ألمهم وحبهم القابع وراء ألمهم وبعد ذلك...أنتِ...نحن والآن الحياة، تأتيني الأفكار، إنها...

		أعرف ماذا أقول، إنما عليا إيجاد الكلمات، هذا كل شيء.
	الأم	هذا مذهل.. حسنا...لا أريد مقاطعتك... أنا سأبدأ العمل على القيامة...
	الأب	أحبك
المشهد الثامن والعشرون 01.11.05 01.11.28	الأم	(مشهد صامت) رمي المحلول الأصفر الذي كانت تشربه في المرحاض.
المشهد التاسع والعشرون 01.11.29 01.12.25	الأم	(مشهد صامت) تحضير ملابس الطفل الذي سيأتي ووضعها في سريره، تغطية مكان قتل هابيل بالسجاد وتفقد الأب وهو يكتب في غرفة (وجود سرير الطفل في الغرفة التي قتل فيها هابيل)
المشهد ثلاثون: 01.12.25 01.16.50	الأم	لقد تحرك...لقد تحرك... ما الأمر ...أهذه هي؟
	الأب	أنهيتها...
	الأم	هل لي برؤيتها؟ (تقول باكية) إنها جميلة
	الأب	حقا؟ لماذا تبكين؟
	الأم	إنها فقط كثيرة...
	الأب	أترين أنها جيدة...
	الأم	إنها مثالية...
	الأب	إذن ماذا يحدث؟
	الأم	هل سأخسرك؟
	الأب	أبدا... (يرن الهاتف) ألو..أهلا...نعم...حقا؟
	الأم	من المتصل؟
	الأب	لحظة واحدة، أمهليني ثانية، لقد أحبوها...
	الأم	من أحبها؟
	الأب	ماذا، أجل، سأكون هنا متأهبا..ألو..هل أنت موجودة ..

	الأم	من كان المتصل؟
	الأب	ناشرة مؤلفاتي
	الأم	هل قرأته؟
	الأب	أجل بالتأكيد لماذا؟... (تعاود الناشرة الاتصال) أجل، مرحبا من جديد...الصحافة؟ تعرفين شعوري بشأنها، أفضل ألا أتكلم معهم، لكن إن رأيته أمراً لا بد منه...سأكون هنا منتظرا.
المشهد الواحد والثلاثون: 01.16.50 01.19.08	الأب	مذهل...
	الأم	إننا نحتفل، لقد بيعت كل النسخ في يوم واحد
	الأب	إنك في غاية الجمال
	الأم	استرح سأحضر كل شيء...
	الأب	يبدو لذيذا...دعيني أساعدك.
	الأم	لا؛ اجلس
	الأب	لا سأساعدك
	الأم	حسنا...هلا أحضرت الخبز.
	الأب	حسنا
المشهد الثاني والثلاثون: 01.19.09 01.22.24	أحد المعجبين	مهلا رجاءً، أيمكنني رؤيته؟
	معجب آخر	بعد إذنك، لدي سؤال؟
	الأم	ماذا تفعل؟ من هم ؟
	الأب	لا أعلم ..انتظروا رجاء أنتظروا...
	الأم	ماذا يريدون؟
	الأب	لا أعلم، أتوا هنا لرؤيتي
	أحد المعجبين	رجاءً، أريد التقاط صورة معه فحسب.
	الأب	ابقي كل شيء دافئ، سأدخل على الفور. كان لديك سؤال، ماهو ؟
	أحد المعجبين	ما كنت أقول، سافرنا مسافة طويلة، وأشعر أن،...حسنا هذه الكلمات ؛ أشعر أنها مكتوبة لي، بالتأكيد كتبت لكْ.
	الأب	إلهتي، تعالي هنا...
	أحد المعجبين	تعالي...
	الأم	لا، إبقى بعيدا عني.

	الأب	لا أتركها، شكرا لكْ.. يحبونها، يفهمونها كلها، لكنها تؤثر في كل شخص بطريقة مختلفة، إنه أمر رائع تعالي يودون لقاءكِ
	الأم	لا، لا أريد تعالى إلى الداخل.
	الأب	لكنهم قدموا من مسافات بعيدة جدا.
	الأم	أنظر إليْ، أنا على وشك إنجاب طفلنا...لماذا لا يكفيك هذا؟
	الأب	بالتأكيد يكفيني، لن أذهب إلى أي مكان أنا هنا معك
	الأم	أريد أن أكون لوحدي معك.
	الأب	أنا معك، أمهليني لحظة فقط.
المشهد الثالث والثلاثون 01.22.25 01.23.55	وافدة جديدة	تعالى بسرعة، تماسك فحسب، احبسها واثقة أنا هناك حمام قريب جدا.
	الأم	المعذرة
	الوافدة	أتعرفين مكان الحمام؟
	الأم	يجب أن ترحلي
	الوافدة	إلى أين أذهب؟
	الأم	لا أعلم لكن لا يمكن أن تكوني هنا..
	الوافدة	لكن ابني، إنه...(يتبول الطفل على الأرض)
	الأم	حسنا، تعالي معي
	الوافدة	شكرا جزيلا، سأعود لأنظف المكان
	الأم	أأنت من فتح الباب؟
	الوافدة	لا بأس، نجففك
	الأم	بعد انتهائك، أريد أن تعودا إلى الخارج... ماذا تفعل؟
	وافد آخر	(يتبول في الحمام) أريد ببعض الخصوصية، من فضلك؟
	الأم	سيدي....
	وافد آخر	أنتظر منذ وقت طويل...عن إذنك.
	وافد آخر	انتظري دورك أيتها السيدة
	الأم	لا، كيف دخلتم إلى هنا؟
	وافد آخر	هل يمكنك تصويرنا رجاءا؟ (أمام آثار دماء هابيل)
	وافد آخر	لا سأتولى الأمر؟ حسنا اجلس على الأرض

	وافدة (سوداء)	إنها جميلة.
	الأم	لا تلمسوا ذلك.
	وافدة أخرى	كف عن دفعي.
	الأم	يجب أن تخرجوا جميعا. سيدي...
	وافد مسن	سأستلقي قليلا فحسب، لا أشعر أني بخير.
	الأم	لا، لا يمكنك الاستلقاء هنا
	الوافد المسن	لماذا، هل تقيمين هنا؟
	الأم	أعيش هنا، هذا منزلي
	الوافد المسن	(يضحك) منزلي؟ يقول الشاعر أنه منزل الجميع.
المشهد الرابع والثلاثون: 01.23.56 01.24.36	وافد آخر	طعام وشراب أصدقائي...أعتقد أنه هنا.. هذا جميل لدينا خضروات...
	الأم	توقفوا جميعكم.
	وافد آخر	تفقد الخزانة والثلاجة...
	الأم	ماذا تفعلون؟
	وافد آخر	(يحمل الطبق الذي حضرته الأم) أووو جميل.
	الأم	لا، هذا ليس لك.
	الوافد	قال أننا نتشارك.
	الأم	لكنه ليس ملككم.
	الوافد	إنهم جائعون وعطشى...الآن خذ الفواكه والجبن والمخللات.
	وافد آخر	يبدو رائعا فلنتشاركه، سأقطع هذا.
المشهد الخامس والثلاثون 01.24.37 01.25.21	صوت مجهول	يمكنك الجلوس هنا سيدي..لا صور تواقيع فحسب.
	وافدة جديدة	مؤلفاتك جميلة جدا.
	الأم	ما هذا، ماذا تفعل؟
	الأب	أظهر لهم تقديري... أهلا مرحبا.
	الناشرة	أهلا، العبقري خاصتي، أنظُر إليك، وصلت الطبعة الثانية
	الأب	عظيم
	الناشرة	أتمنى لو أخبرتني بشأن هذا الإقبال؟

	الأب	هل قابلت....؟
	الناشرة	ها هي ذي...الإلهام ، حسنا يجب أن أكون صادقة كنت قلقة قليلا بشأن اختبائه معك هنا، خشيت ألا تؤلف مجددا أبدا
	الأب	بالتأكيد لا.
	الناشرة	لكن أي شيء فعلتِه كان يستحق العناء، تأملي حالك أنت مستعدة للولادة، كيف تشعرين أتشعرين بالحر الطقس حار أم أشعر وحدي بذلك، إنه شديد السخونة.
المشهد السادس والثلاثون 01.25.22 01.26.37	وافد آخر	إنها معي هنا (الإطار الذي ستوضع فيه النسخة الأصلية)
	الناشرة	نعم، هلا تعذرينني...دعني أراها أخرجها.. نعم هذا ما أردته بالضبط. أين النسخة الأصلية؟
	الأب	هناك إلى جانب المكتب.
	أحد الوافدين	وجدتها ...
	الناشرة	سآخذها شكرا لكْ
	الوافد	لا تلمسيها، أبعدي يدك عنها.
	الأب	مهلا، على مهلك.
	الناشرة	أحاول وضعها في هذا الإطار.
	الأم	توقفي، أعيدي هذه، أعيديها.
	وافدة عجوز	(بعدما أخذتا الكتاب وقلم التوقيع) لا، يجب أن أنال إحدى أغراضه، كلا.
	وافدة أخرى	إنها لي...
	الوافدة العجوز	أنت فعلتها، الآن عليا إيجاد غرض آخر.
	الأم	أخرجوا جميعا، توقفوا هذه الأغراض ليست ملككم. (تحمل الهاتف تتصل بالطوارئ)
	الطوارئ	الطوارئ، ما حالتك الطارئة؟
	الأم	أيمكنك مساعدتي، إنهم يسرقون كل شيء
	وافدة أخرى	(تقطع المكالمة وتأخذ الهاتف من الأم) شكرا لكْ
	الأم	كنت أستخدمه
	الوافدة	لا بأس تشاركي كما قال الشاعر.
	وافد آخر	(يأخذ منها الهاتف) أجل تشاركي...
	الوافدة	هذا ليس تصرف صائب.

المشهد السابع والثلاثون: 01.26.38 01.28.25	وافد آخر	أنظري لقد علّمك (وضع الأب علامة على جبين إحدى الوافدات) علّمني أنا أيضا أرجوك..شكرا لكْ.
	الأم	توقفوا..توقفوا عن لمسه، إنهم يخربون كل شيء.
	الأب	إنها مجرد أغراض، يمكن استبدالها لا تقلقي
	الناشرة	من فضلك، بعض الصور.
	الأم	لا لا...
	الناشرة	أنظري إلى العدسة مباشرة، احرص على ضمه في الصورة.. لا تذهبي، واحدة أخرى رجاءً.
	الأم	(تمسك رأسها وتصرخ)
المشهد الثامن والثلاثون 01.28.26 01.37.25	الوافد	مرحبا بك لتثبيت شكرك على الباب. كلماته كلماتك... (يضع علامة بالأسود على جبينها)
	وافدة جديدة	شكرا لك (بالإسبانية)
	صوت مجهول	احذري وأنت تنزلين، التالي رجاءً، تقدمي
	الوافد	كلماته كلماتك...(يضع علامة بالأسود على جبينها) إن أردت ثبتي أفكارك على الحائط.
	الوافدة	شكرا لك (بالانجليزي)
	صوت مجهول	التالي...
	الناشرة	ها أنت ذي، أين كنت تختبئين؟
	الأم	(لرجل من الهنود الحمر يقتلع لوحا من النافذة ويرميه) لماذا تفعلين هذا؟
	الوافد (من الهنود الحمر)	لإثبات أننا كنا هنا.
	وافدة أخرى	(رجل يحاول ضربها) ابتعد عني ماذا تفعل بحق الجحيم؟
	صوت مجهول	سوف أقتلك...
	وافد آخر	احذر انتبه نحن نمر (يحمل مع شخص آخر سرير الرضيع)
	الأم	لا، لا تفعلا...
	الوافد	هاي أنتِ...(يمسك بالأم)
	الأم	أتركني...
	الوافد	لا، لا يمكنك الرحيل، إنه يحبك.

	الأب	سأهتم بالأمر، إلى أين تذهبين؟ لا تذهبي...
	الأم	لا تريدني هنا...
	الأب	استمعي إليْ، أنا هنا، اسمعي عليا أن أخبرك شيئا... الطفل... الطفل؟
	الأم	الأم (بإيماءة الرأس) نعم.
	الأب	تعالي إلى هنا تعالي، أغلقوا الباب...نحتاج إلى مساحة انتظري هنا سأعود على الفور. إلى الوراء...امنحونا بعض المساحة.
	شرطي	الشرطة، انبطحوا على الأرض.
	الأم	ساعدوني...
	الشرطي	إلى الجدار...
	الأم	أرجوك لا تفعل، طفلي، طفلي أرجوك...
	الأب	ابتعد عنها...
	الشرطي	(يرش شيئا في عينيه) تراجع.
	وافد آخر	(رجل يجر امرأة من شعرها) إلى أين تذهبين؟ أدخلي..
	مجموعة نساء	(يصرخن) ماما...فليساعدنا أحد رجاءً.مامي ، مامي...
	وافد آخر	كيف حال آنجل؟
	وافد آخر	ملوث...
	الوافد	تفقد من غير ملتنا. (goyes)
	وافد آخر	تعيش الحرية (يتحدث باللغة العربية)
	صوت مجهول	لم أفعل أي شيء.
	صوت مجهول	أدخل إلى هناك.
	صوت مجهول	صمتاً، أبقوا أفواهكم مغلقة.
	الناشرة	(تطلق النار على رؤوس الناس) الإلهام أين كنت تختبئين... أجهزوا عليها...حسناً ستة آخرين...
	جندي	مكانك، أووو لا...تعالي...هل أصابك أذى؟
	الأم	الطفل...
	الجندي	مسعف...
	صوت مجهول	(شخص هارب) من هنا، أسرع، اذهب فحسب.
	الأب	عزيزتي، هذا أنا...

	الأم	ماذا يحدث؟
	الأب	لا أعلم، يجب أن آخذك إلى مكان آمن.
	الأم	هناك..إلى الخارج
	الأب	لا...إنه خطر للغاية. تعالي معي بهدوء. من هنا...
	الأم	الباب...
	الأب	لا، من هذا الطريق...
	الأم	الباب..
	عجوز فقيرة	هذا هو، إنه الشاعر...لم يهجرنا في النهاية
	الأب	يجب أن نسرع، ابقي قريبة.
	عجوز فقيرة	نحتاج إلى المال، يجب أن نأكل أرجوك.
	الأب	تراجعوا، أرجوكم، لا أستطيع...آسف لا يمكنني.
	أحد الفقراء	ماذا تعني بأنك لا تستطيع؟
	الأب	لن أنساكم.
	أحد الوافدين	(الذي كان يضع علامة في رؤوس الناس) أيها الشاعر، إلى هنا تعالْ، إلى الأعلى هنا
	الأب	سيحموننا...هيا أمسكتك
	أحد الوافدين	أمسكي يدي...
	الأب	امنعوهم من التقدم...اجلسي هنا ارتاحي
	وافدة	(سوداء البشرة) أنا طبيبة..
	الأب	طبيبة، ساعديها رجاءً...سأعود على الفور
	الطبيبة	هذا جيد...
	وافد آخر	لا تتركنا..
	الأب	(يدفعه ليسقط مع السلم) ابتعد
	الطبيبة	أنظري الي، أنصتي إلي ..يكاد الطفل يخرج قليل فحسب يمكنك فعلها...ادفعي فحسب...يجب أن تدفعي...ادفعي كدت تنتهين.أشعر بقمة الرأس...
	الأب	تحركي رجاء، سأهتم بأمرها.
	أحد الوافدين	انتظر رجاءً يمكنني مساعدتك.
	الأب	سيولد طفلي...
	أحد الوافدين	دعني أساعدك.

	الأب	أغلق الباب...
المشهد التاسع والثلاثون 01.37.26 01.45.51	الأب	إننا آمنون..لا بأس طفلنا قادم... إنه صبي...أنظري...غطيه...
	الأم	ماذا يحدث... ما سبب هدوئهم الشديد
	الأب	لا أعلم..
	الأم	لا تفتحه...لا تفعل ذلك...أغلق الباب...أوصده
	الأب	أحضروا لنا هدايا... (طعام وشراب)...تفضلي
	الأم	ماذا يفعلون...؟
	الأب	ينتظرون فحسب..
	الأم	ينتظرون ماذا؟
	الأب	لا أعلم.
	الأم	أجبرهم على الذهاب... أرجوك ..أرجوك أجبرهم...
	الأب	حسناً... المزيد من الهدايا، أنظري ملابس نظيفة لك...
	الأم	هل يغادرون؟
	الأب	ماذا؟... لا، إنهم يريدون أن يروه فحسب...
	الأم	لا، أجبرهم على الذهاب...
	الأب	لا يمكنني...
	الأم	بلى يمكنك، إنهم يعشقونك سينصتون إلى كلامك، لم لا تجبرهم؟
	الأب	لا أريدهم أن يذهبوا... إنه جميل...دعيني أحمله...
	الأم	لا...
	الأب	دعيني أحمله..دعيني أحمل طفلي
	الأم	لا...
	الأب	دعيني أحمله...
	الأم	لا...
	الأب	أنا والده...
	الأم	وأنا أمه...

		أرجوك، أجبرهم على الذهاب.
المشهد أربعون: 01.45.52 01.48.20	الأم	لا....أعطيني طفلي...أين هو...؟ مهلا توقف... لا إنه طفلي..أعد لي طفلي...
	صوت من الحشود	حمداً للرب، تبارك...
	الأم	ستؤذونه...إنكم تؤذونه... أين هو...؟ أين طفلي؟
	الكاهن	إنه لم يمت، الصوت، لا زال يصرخ ليُسمع صاخبا قويا أنصتي..هل تسمعين ذلك؟
	الأم	لا... لا ...(تصرخ وتبكي)
	الكاهن	هل تسمعين ذلك، إنه صوت الحياة صوت البشرية صرخة حبه..حبه لكِ (صوت البكاء)
	الأم	قتلتموه...قتلة...
	أحد الوافدين	(يضربون الأم) موتي أيتها الساقطة، عاهرة قذرة، داعرة خنزيرة، خذي هذا أيتها العاهرة...ساقطة، أقتلوا الخنزيرة
المشهد الواحد والأربعون 01.48.20 01.51.09	الأب	أرجوكم توقفوا ارحلوا دعوها وشأنها ماذا تفعلون ؟ أنظري ماذا فعلوا بك... ماذا تفعلون؟ (يصرخ)
	الأم	(تبكي) قتلوا طفلي...قتلتموه...لقد قتلتموه...
	الأب	أنا آسف جدا، إني في غاية الأسف أرادوا رؤيته فحسب أرادوا لمسه فحسب، وبعد ذلك ...كان...إنه مريع، أنا آسف جدا لكن لا يمكننا، لا يمكننا ترك موته يذهب هباءً حبيبتي، ربما لما حدث أن يغير كل شيء...أن يغير الجميع
	الأم	عما تتحدث؟
	الأب	أنا وأنت يجب أن نجد سبيلا لنسامحهم...
	الأم	ذبحوا ابننا...
	الأب	أعلم؛
	الأم	أنت مجنون
	الأب	استمعي إلي...
	الأم	أنت مجنون...
	الأب	استمعي إليهم إنهم في غاية الأسف...إنهم آسفون بحق.

		اسمعي، تحلي بالإيمان بي، أرجوك. يجب أن نسامحهم، يجب أن غفر لهم..أرجوك..
	الأم	تصرخ (لا) قتلة، قاتل ...آن الأوان لتخرجوا من منزلي
	الأب	أرجوك لا تغادري...رجاءً أترجاك...لا تهربي سنعيد البناء. لا تتركيني وحيدا.
	صوت مجهول	من هنا ذهبت إلى الأسفل...
المشهد الثاني والأربعون 01.51.10 01.52.15	الأب	لا تفعلي...أرجوك لا تفعلي...أحبك
	الأم	لم تحبن قط، بل أحببت مقدار حبي لك، منحتك كل شيء ووهبت كل ما منحتك...
	الأب	لا...لا...لا...
المشهد الثالث والأربعون 01.52.16 01.55.46	الأم	ماذا تكون؟
	الأب	أنا؟ أنا أنا ...وأنت؟ كنت داري
	الأم	إلى أين تأخذني؟
	الأب	إلى البداية...لن تتألمي أكثر.
	الأم	أكثر ما يؤلمني أني لم أكن كافية
	الأب	إنه ليس خطأك.لا يكفيني شيء أبدا، ما كنت لأبدع لو كان كافياً، وعليا أن أبدع فهذا ما أفعله، هذه هويتي، الآن يجب أن أجرب كل شيء من جديد...
	الأم	لا، دعني أذهب فحسب...
	الأب	أحتاج إلى شيء واحد أخير
	الأم	لم يبق لدي ما أعطيك
	الأب	حبّكِ، لا يزال هنا (القلب) أليس كذلك...
	الأم	(بإيماءة الرأس) نعم. تفضل خذهُ
المشهد الرابع والأربعون 01.55.47 01.56.21	أم جديدة	حبيبي... (بداية أخرى)
جينيريك النهاية 01.56.22 02.01.12	أغنية (صوت أنثى)	لماذا تستمر الشمس بالإشراق؟، لماذا تتسابق موجات البحر إلى الشاطئ؟، ألا يعرفون أن نهاية العالم قد تكون قد حلت إن توقفت عن حبي، لماذا تستمر الطيور بالغناء؟ لماذا تتلألأ النجوم فوقنا؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد حلت، انتهى

		عندما خسرتُ حبك، أستيقظ صباحا وأتساءل لماذا لا يزال كل شيء على حاله؟ ولا يمكنني أن أفهم، لا يمكنني مطلقا أن أفهم، كيف تستمر الحياة كما تستمر؟ كيف يستمر قلبي بالنبض؟، لماذا تبكي عيناي هاتان؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد حلت، انتهى لما قُلتَ وداعا، لماذا يستمر قلبي بالنبض؟ ولماذا تبكي عيناي هاتان؟ ألا يعرفون أن نهاية العالم قد حلت، انتهى عندما قلت الوداع .

الملحق الثاني

التقطيع الزمني لسيناريو فيلم

Doctor Strange

المشهد/ الزمن	الشخصية	الحوار
جينيريك البداية 00.00.00 00.00.41	/	/
المشهد الأول: 00.00.42 00.02.43	كايسيليوس (وجماعته)	قتل أمين المكتبة (بقطع رأسه) وتمزيق ورقة من كتاب السحر.
	المعلمة الكبيرة	سيد كايسيليوس؛ هذه الطقوس لن تجلب لك سوى الغم.
المشهد الثاني: 00.02.44 00.04.34	كايسيليوس	منافقة (صراع بين كايسيليوس وجماعته والمعلمة الكبيرة)
المشهد الثالث: 00.04.34 00.05.41	دكتور سترينج	جولة التحدي يا بيلي، هيا يا بيلي لا بد أنك تعبث معي
	بيلي	كلا يا دكتور
	دكتور سترينج	"الشعور الرائع" أغنية المغني تشاك مانجيوني 1977 حقا بيلي؛ قلت أن هذه ستكون صعبة
	بيلي	إنها في عام 1978.
	دكتور سترينج	لا يا بيلي بالرغم من أن أغنية الشعور الرائع حققت أعلى الإيرادات في عام 1978 لكن الألبوم صدر في ديسمبر 1977.
	بيلي	لا ويكيبيديا تقول...
	الطبيبة	أين تخزن كل هذه المعلومات عديمة الفائدة؟
	دكتور سترينج	عديمة الفائدة؟ الرجل دخل ضمن أفضل العشرة الأوائل ببوق فلاجيل.
	الطبيبة	سأتولى هذا يا ستيفن لقد أنهيت دورك هيا اذهب سنغلق الجرح الآن.
المشهد الرابع: 00.05.42 00.06.03	دكتور سترينج	ما هذا؟
	دكتورة بالمر	إنها إصابة بطلقة نار
	دكتور سترينج	من الرائع أنك أبقيته حيا، انقطاع التنفس، القيام باختبار جذع الدماغ بعد اختبار ردة فعل الأعصاب أظن وجدت المشكلة يا دكتورة بالمر. لقد تركت الرصاصة في رأسه
	الدكتورة بالمر	شكرا؛ إنها تؤثر على نخاع الدماغ. لقد احتجت لأخصائي ليشخص موت الدماغ، شيئا كهذا لا يبدو مطمئنا بالنسبة لي.
	دكتور سترينج	علينا أن نسرع.
المشهد	الدكتورة بالمر	دكتور ويست ما الذي تفعله مهلا.

الخامس: 00.06.03 00.06.36	الدكتور ويست	اقتناء الأعضاء، إنه متبرع.
	الدكتورة بالمر	تمهل أنا لم أوافق على ذلك
	الدكتور ويست	لست بحاجة إليك لتفعلي ذلك، لقد أعلنا حالة موت الدماغ بالفعل.
	الدكتور سترينج	هذا سابق لأوانه جدا، علينا أن نجهزه لعملية حج القحف
	الدكتور ويست	لن أتركك تجري العملية على رجل ميت
	الدكتور سترينج	ما الذي تراه
	الدكتور ويست	رصاصة
	الدكتور سترينج	رصاصة مثالية، إنها متصلبة، لقد صلبت الرصاصة بخلط الرصاص مع الأنتيمون؛ إنها معادن سامة وبمجرد أن تتسرب مباشرة إلى السائل الشوكي الدماغي...
	الدكتور ويست	سيتوقف الجهاز العصبي المركزي
	الدكتورة بالمر	علينا أن نبدأ.
	الدكتور سترينج	المريض لم يمت بل إنه يحتضر، هل مازلت تريد أخذ أعضائه.
	الدكتور ويست	سأساعدك
	الدكتور سترينج	كلا الدكتورة بالمر ستساعدني
المشهد السادس: 00.06.37 00.08.22	الدكتورة بالمر	شكرا لك...وضع الصورة على الفور
	الدكتور سترينج	ليس لدينا وقت لهذا
	الدكتورة بالمر	لا يمكنك فعل هذا يدويا
	الدكتور سترينج	يمكنني وسأفعل
	الدكتور ويست	إنه ليس وقت التباهي يادكتور سترينج
	الدكتور سترينج	مارأيك قبل عشر دقائق عندما قررت الوقت الخطأ للموت الأعصاب القحفية سليمة...دكتور ويست غطي ساعتك
المشهد السابع: 00.08.23 00.08.33	الدكتور سترينج الدكتورة بالمر	مشهد صامت: إخطار عائلة المريض بنجاة ابنهم
المشهد الثامن: 00.08.34 00.10.06	الدكتورة بالمر	أتعرف؛ ما كان عليك أن تهينه أمام الجميع
	الدكتور سترينج	وما كان عليا أن أنقض مريضه أيضا، لكن كما تعلمين أحيانا لا يمكنني أن أمنع نفسي من فعل هذا.
	الدكتورة بالمر	نيك طبيب رائع
	الدكتور سترينج	ولكنك جئت إليْ

	الدكتورة بالمر	أجل لأني كنت في حاجة لرأي ثانٍ، لكن كل ما احتجت إليه هو واحد كُفء
	الدكتورة بالمر	حسنا، مع ذلك لهذا السبب يجب عليك أن تكون جراح أعصاب عند الاستدعاء، يمكنك أن تشكل فرقاً
	الدكتور سترينج	لا يمكنني العمل في محل جزارتك اسمعي إني أستخدم طريقة المرور إلى الحبل الشوكي، لأحفز الخلايا العصبية في الجهاز العصبي المركزي على الأثل عملي سينقذ الآلاف من الناس على مدار الأعوام القادمة، في غرفة الطوارئ كان عليا إنقاذ أبله سكير مسلح
	الدكتورة بالمر	أجل أنت محق، في غرفة الطوارئ أنت الوحيد الذي ينقض حياة الناس، لا شهرة لا مقابلات على "سي.أن.أن" حسنا أظن سيكون على البقاء مع نيك
	الدكتور سترينج	انتظري لحظة؛ ظننت أنكما تتامان معا آسف يدخل هذا ضمن اشمئزازي.
	الدكتورة بالمر	إنه صريح في الواقع، لدي قانون صارم جدا ضد مواعدة الزملاء في العمل، أُطلق عليه اسم "سياسة سترينج"
	الدكتور سترينج	جيد؛ سعيد لأن هناك شيء مسمى على اسمي، كما تعرفين أني اخترعت طريقة استئصال الصفيحة الفقرية مع ذلك لا يبدو أنه لا أحد يود أن يسميها "تقنية سترينج"
	الدكتورة بالمر	نحن اخترعنا هذه الطريقة
	الدكتور سترينج	كما تعرفين، يجب أن أعترف بأني أشعر بالإطراء جدا حيال سياستك، اسمعي سألقي الليلة خطاباً في حفل عشاء الجمعية العصبية تعالي معي
	الدكتورة بالمر	خطاب ارتباط آخر؟ كم هذا رومانسي جدا...
	الدكتور سترينج	كنت تحبين الذهاب لمثل هذه الأشياء معي وكنا نستمتع معا
	الدكتورة بالمر	لا؛ أنت من كان يستمتع فقط، لم تكن تتعلق لنا بل تتعلق بك
	الدكتور سترينج	لا تتعلق بي فقط
	الدكتورة بالمر	ستيفن؛ كل شيء كان يتعلق بك
	الدكتور سترينج	ربما يمكننا أن نربط اسمينا معا: "تقنية سترينج- بالمر"
	الدكتورة بالمر	تقنية "بالمر-سترينج-

المشهد التاسع: 00.10.07 00.10.34	الدكتور سترينج	مشهد صامت: الدكتور سترينج يحضر نفسه للذهاب للحفل
المشهد العاشر: 00.10.35 00.12.02	الدكتور سترينج	بيلي بماذا جئت لي؟
	بيلي	لدي عقيد سلاح جوي عمره 35 سنة تعرض لكسر أسفل العمود الفقري، كسر في الفقرة الصدرية الوسطى
	الدكتور سترينج	يمكنني أن أساعده مع مساعدة 50 شخصا آخر ، جد لي شيئا آخر يستحق وقتي.
	بيلي	لدي أنثى عمرها 68 سنة تعاني من ورم متقدم في جذع الدماغ
	الدكتور سترينج	أجل هل تريدني أن أفسد سجلي المثالي؟ بالطبع لا
	بيلي	ماذا بشأن أنثى عمرها 22 سنة لديها غرس الكتروني في دماغها ليسيطر على نوبات الفصام عندها بالضوء
	الدكتور سترينج	هذه تبدو حالة مثيرة للاهتمام... هل يمكنك أن ترسل لي...لقد تحصلت عليها (وقوع الحادث وانقلاب سيارة الدكتور سترينج)
المشهد الحادي عشر: 00.12.03 00.12.18	الدكتور سترينج	مشهد صامت: إدخال الدكتور سترينج إلى غرفة العمليات
المشهد الثاني عشر: 00.12.19 00.13.31	الدكتورة بالمر	مرحبا؛ لا بأس ، سيكون كل شيء بخير
	الدكتور سترينج	ماذا فعلوا
	الدكتورة بالمر	لقد نقلوك بسرعة في المروحية، لكن استغرق الأمر بعض الوقت ليعثروا عليك، الساعات الحساسة لتلف الأعصاب مرت بينما كنت في السيارة
	الدكتور سترينج	ماذا فعلوا
	الدكتورة بالمر	وضعوا 11 دبوسا مقوما للصدأ في العظام، لديك تمزق متعدد في الأربطة تلف أعصاب شديد في كلتا اليدين لقد بقيت في غرفة العمليات لـ 11 ساعة
	الدكتور سترينج	أنظري إلى هذه المثبتات
	الدكتورة بالمر	لا يمكن لأحد أن يفعل أفضل من هذا

	الدكتور سترينج	كان بمقدروي أن أفعلها بشكل أفضل
المشهد الثالث عشر: 00.13.32 00.14.08	الدكتور سترينج	(بعد نزع الضماد على يديه) لا، لا...
	الدكتور سويت	امنح جسدك وقتا للشفاء
	الدكتور سترينج	أنتم دمرتموني
المشهد الرابع عشر: 00.14.09 00.14.25	الدكتور سترينج	كم بقي حتى يمكنني....
	الطبيب	دكتور سترينج هذه الأنسجة لا تزال في مرحلة الشفاء
	الدكتور سترينج	إذن سرعها، ضع دعامة تحت الشريان العضدي والكعبري
	الطبيبة	هذا ممكن؛ العملية تجريبية والتكلفة لكن الأمر ممكن
	الدكتور سترينج	كل ما أحتاجه هو الإمكانية
المشهد الخامس عشر: 00.14.26 00.14.48	الدكتور سترينج	مشهد صامت: الدكتور سترينج يخضع للعملية الجراحية الثانية
المشهد السادس عشر: 00.14.49 00.15.44	مختص العلاج الفيزيائي	ارفع ...ارفع أرني قوتك
	الدكتور سترينج	إنها غير مجدية
	مختص العلاج الفيزيائي	إنها ليست كذلك يا رجل يمكنك فعلها
	الدكتور سترينج	إذن أجبني، خلال شهادة البكالوريوس؛ هل سبق أن عرفت أحدا يعاني من تلف عصبي بهذه الشدة، أن يفعل هذا ويتعافى فعلا
	مختص العلاج الفيزيائي	أجل رجل واحد؛ كان حادث مصنع أصيب بالشلل وساقه أتلفت تماما، كان يعاني من ألم في كتفه جراء دفع الكرسي المتحرك كان يأتي إلى هنا ثلاث مرات في الأسبوع في وأحد الأيام توقف عن القدوم ظننت أنه مات بعد بضعة أعوام مر بجانبي في الشارع.
	الدكتور سترينج	هل مشى؟
	مختص العلاج الفيزيائي	أجل مشى

	الدكتور سترينج	هراء؛ أرني ملفه
	مختص العلاج الفيزيائي	يمكن أن يستغرق مني بعض الوقت لأسحب ملفه من الأرشيف، لكن إذا كان سيثبت أن تغطرسك مخطئ فإنه يستحق العناء
المشهد السابع عشر: 00.15.46 00.15.56	الدكتور سترينج	مشهد صامت: صعوبات يواجهها الدكتور سترينج في حياته بسبب عجزه عن استخدام يديه
المشهد الثامن عشر: 00.15.57 00.18.21	طبيب آخر	لقد تفقدت جميع أبحاثك، وقرأت جميع الأوراق التي أرسلتها لكن ولا واحدة منها تجدي نفعا، لا أظن أنك تدري معنى شدة الضرر ،ما تريده مني مستحيل ستيفن لدي سمعة لأحافظ عليها لا يمكنني مساعدتك، بالتوفيق صديقي
	الدكتور سترينج	لا، لا انتظر أرجوك...
	الدكتورة بالمر	لا يريد أن يفعلها...
	الدكتور سترينج	إنه عديم الجدوى، هناك طريقة جديدة في طوكيو، إنهم يزرعون خلايا المتبرع الجذعية ثم يتم جمعها وتصميمها بشكل ثلاثي الأبعاد في سقالة خلوية، إن تمكنت من الحصول على قرض؛ قرض صغير 200 ألف دولار
	الدكتورة بالمر	إنك دوما تنفق الأموال أسرع مما يمكن أن تكسبها، لكنك الآن تنفق الأموال التي ليست لديك حتى، ربما حان الوقت للتفكير بالتوقف
	الدكتور سترينج	لا، الآن بالضبط هو الوقت الذي لا يجب أن أتوقف، لأنه كما ترين لا أشعر بأي تحسن
	الدكتورة بالمر	لكن هذا لم يعد علاجاً، إنه مجرد هوس هناك بعض الأمور لا يمكن إصلاحها
	الدكتور سترينج	الحياة بدون عملي
	الدكتور بالمر	مازال هناك حياة، هذه ليست النهاية هناك أشياء أخرى يمكنها أن تعطي معنى لحياتك
	الدكتور سترينج	مثل ماذا؟ مثلك أنتِ؟
	الدكتورة بالمر	هنا يجب أن تعتذر
	الدكتور سترينج	هنا يمكنك الرحيل
	الدكتورة بالمر	حسنا، لا يمكنني أن أشاهدك وأنت تفعل هذا بنفسك بعد الآن

	الدكتور سترينج	إنه صعب جدا عليك صحيح؟
	الدكتورة بالمر	أجل صعب علي وإنه يكسر فؤادي أن أراك على هذا الحال
	الدكتور سترينج	لا، لا تشفقي علي...
	الدكتورة بالمر	أنا لا أشفق عليك
	الدكتور سترينج	حقا، ما الذي تفعلينه هنا الآن؟ تجلبين الجبن والنبيذ كما لو أننا أصدقاء قدامى سنخرج في نزهة، لسنا أصدقاء يا كريستين إننا بالكاد عشيقين، إنك فقط تحبين القصص العاطفية أليس كذلك هل أنا هكذا بالنسبة لكِ الآن، المسكين ستيفن سترينج حالة خيرية، إنه أخيرا يحتاج إليْ، بالنسبة لك شخص آخر عديم القيمة لتعملين عليه تصلحينه وتعيدينه إلى العالم بقلب مبتهج، إنك تهتمين كثيرا أليس كذلك؟
	الدكتورة بالمر	ودعا ستيفن...
المشهد التاسع عشر: 00.18.22 00.18.54	الدكتور سترينج	مشهد صمات: يتفقد ملف جوناثان بانجبورن الذي كان مصابا بالشلل وشفي
المشهد عشرون: 00.18.55 01.21.02	الدكتور سترينج	جوناثان بانجبورن؛ مصاب بجرح كامل في القطعة العنقية 7و8 من الحبل الشوكي
	جوناثان بانجبورن	من أنت؟
	الدكتور سترينج	مشلول من منتصف الصدر إلى الأسفل وشلل جزئي في كلتا اليدين
	جوناثان بانجبورن	أنا لا أعرفك
	الدكتور سترينج	أنا ستيفن سترينج جراح أعصاب، كنت جراح أعصاب
		في الواقع هل تعرف يا رجل أظن أني أعرفك زرت عيادتك ذات مرة لكنك رفضت رؤيتي ولم أتمكن حتى من تجاوز مساعدتك لأراك
	الدكتور سترينج	لقد كان مرضك مستحيل العلاج
	جوناثان بانجبورن	لا مجد لك في هذا الأمر صحيح؟
	الدكتور سترينج	لقد تعافيت من حالة لا يتعافى منها أحد أبدا ، أنا أحاول أن أجد

		طريقة لأتعافى
	جوناثان بانجبورن	حسنا، لقد تخليت عن جسدي، ظننت أن الشيء الوحيد الذي تبقى لي هو عقلي على الأقل يجب عليا أن أنعش هذا، لقد جلست مع معلمين ونساء مقدسات حملوني رجال غرباء إلى قمم الجبال لأرى رجل دين وأخيرا وجدت معلمي انتعش قلبي وتعمقت روحي وبطريقة ما شفي جسدي، وكانت هناك أسرار أعمق لأتعلمها وقتها لكن لم تكن لدي القوة لاستقبالها لقد اخترت القبول بمعجزتي والعودة إلى الديار، المكان الذي تبحث عنه يدعى قمر تاج لكنه يكلفك الكثير
	دكتور سترينج	كم؟
	جوناثان بانجبورن	أنا لا أقصد المال حظ موفق...
المشهد الواحد والعشرون: 00.21.03 00.23.27	الدكتور سترينج	(في كاتماندو عاصمة نيبال) معذرة قمر تاج، أتعرف أين تكون قمر تاج؟ يا رفاق ليس بحوزتي أي مال
	السارق	ساعتك تفي بالغرض
	الدكتور سترينج	لا أرجوك إنها كل ما تبقى لي
	السارق	ساعتك (يهم هو والعصابة بضربه)
	المعلم موردو	هل تبحث عن قمر تاج؟
المشهد الثاني والعشرون: 00.23.28 00.24.26	الدكتور سترينج	هل أنت واثق بأنك قصدت المكان الصحيح، هذا المكان يبدو قمر تاج مصغر
		ذات مرة وقفت في مكانك وكنت أيضا قليل الاحترام، لذا هل أقدم لك بعض النصائح إنسى كل شيء تظن أنك تعرفه
	الدكتور سترينج	حسنا...
المشهد الثالث والعشرون 00.24.27 00.31.29	المعلم موردو	معبد معلمنا؛ معلمتنا الكبيرة
	الدكتور سترينج	أكبر واحدة؟ ما هو اسمها الحقيقي، حسنا أنسى كل شيء أظن أني أعرفه، أنا آسف أشكرك أيها المعلم الكبير على رؤيتي
	المعلمة الكبيرة	على الرحب والسعة، شكرا كل أيها المعلم موردو، المعلم هامير، سيد سترينج

	المعلمة الكبيرة	كلا، ليس بعد الآن بالتأكيد أليس هذا هو سبب قدومك إلى هنا، لقد خضعت للعديد من العمليات سبعة صحيح
	الدكتور سترينج	أجل، إنه شاي جيد...هل عالجت رجلا يدعى بانغبورن لقد كان مشلولا لقد ساعدته على المشي مجددا
	المعلمة الكبيرة	أجل
	الدكتور سترينج	كيف عالجت إصابة كاملة بين قطعتي العنقية 7 و8 الشوكية
	المعلمة الكبيرة	أنا لم أعالجها، لم يكن يقوى على المشي ولكي أقنعته بأنه بوسعه أن يفعلها
	الدكتور سترينج	إنك لا ترين أنه مرضي بدني نفسي
	المعلمة الكبيرة	عندما أعدت ربط الأعصاب المتضررة هل أنت قمت بشفائها أم جسدك؟
	الدكتور سترينج	إنها الخلايا
	المعلمة الكبيرة	والخلايا مبرمجة فقط لتعالج نفسها بطرق محددة للغاية
	الدكتور سترينج	هذا صحيح
	المعلمة الكبيرة	ماذا لو أخبرتك بأن جسدك يمكنه أن يقتنع بمعالجة نفسه بجميع أنواع الطرائق
	الدكتور سترينج	إنك تتحدثين عن عملية التجديد الخلوي، إنها تقنية طبية عالية المخاطر، هل لهذا السبب أن تعملين هنا دون مجلس طبي مراقب، أعني أن الاختبار التجريبي هو علاجك؟
	المعلمة الكبيرة	تماما
	الدكتور سترينج	إذن؛ لقد اكتشفتِ طريقة إعادة برمجة الخلايا العصبية للشفاء الذاتي
	المعلمة الكبيرة	كلا سيدي سترينج، إني أعرف كيف أعيد توجيه الروح لشفاء أفضل للجسد
	الدكتور سترينج	الروح لشفاء الجسد؟
	الدكتور سترينج	حسنا؛ كيف سنفعل ذلك من أين نبدأ؟
	المعلمة الكبيرة	ألا تحب الخريطة
	الدكتور سترينج	لا إنها جيدة جدا، كما تعرفين رأيتها من قبل في متاجر بيع الهدايا
	المعلمة الكبيرة	وما رأيك بهذه الخريطة
	الدكتور سترينج	الوخز بالإبر حقا رائع
	المعلمة الكبيرة	وما رأيك بهذه؟

	الدكتور سترينج	إنك تريني صورة رنين مغناطيسي؛ لا أصدق هذا
	المعلمة الكبيرة	كل واحدة من هذه الخرائط رسمت من قبل شخص، الذي يمكنه أن يرى الجزء وليس الكل
	الدكتور سترينج	لقد أنفقت آخر دولار للقدوم هنا بتذكرة بلا عودة وأنت تتحدثين عن الشفاء بالاعتقاد
	المعلمة الكبيرة	أنت رجل ينظر إلى العالم من ثقب الباب، محاولا طيلة حياتك أن توسع ذلك الثقب لرؤية الكثير ومعرفة المزيد والآن عند سماع أنه لا يمكنك توسيعه بالطرق التي لا يمكنك تصورها ترفض الإمكانية
	الدكتور سترينج	أرفض هذا؛ لأني لا أؤمن بالقصص الخيالية الشاكرات أو الطاقة أو قوة الإيمان، لا يوجد شيء اسمه الروح إننا مصنوعين من مادة لا شيء أكثر من ذلك، إننا مجرد بقعة صغيرة خاطفة في كون غير مكترث
	المعلمة الكبيرة	تظن أنك قليل الشأن
	الدكتور سترينج	و أنت تظنين أنك تفهميني صحيح؟ لكن أنت لا تفهميني بل أنا أفهمك... ماذا فعلتِ لي للتو؟
	المعلمة الكبيرة	لقد أخرجت شكلك النجمي من شكلك المادي
	الدكتور سترينج	ماذا وضعتِ لي في الشاي؛ سيلوسيبين، مخدر؟
	المعلمة الكبيرة	إنه مجرد شاي، مع القليل من العسل
	الدكتور سترينج	ماذا حصل للتو؟
	المعلمة الكبيرة	للحظة؛ دخلت البعد النجمي، المكان حيث الروح منفصلة عن الجسد
	الدكتور سترينج	لماذا تفعلين هذا بي؟
	المعلمة الكبيرة	لأريد فقط أنك لا تعرف الكثير، افتح عينيك
	الدكتور سترينج	لا لا لا ماذا يحدث؟ هذا ليس حقيقي هذا ليس حقيقي
	المعلم موردو	دقات قلبه ترتفع بشكل خطير
	المعلمة الكبيرة	تبدو بخير بالنسبة لي ... تظن أنك تعرف كيف يعمل العالم، وهل تظن أن هذه المادة الكونية هي كل ما هناك؟ ماهو الحقيقي؟ ما هي الأسرار التي تقع بعيدة عن حواسك، في أصل الوجود العقل والمادة يلتقيان الأفكار تشكل الواقع، هذا الكون هو الوحيد الذي يعتبر عدد لا نهائي عوالم بلا نهاية، بعضها خيرة ومانحة للحياة وأخرى مليئة بالحقد والجوع أماكن مظلمة

		حيث القوى أقدم من زمن الكذب الجوع الشديد والانتظار من أنت في هذا الكون المتعدد يا سيد سترينج هل رأيت هذا من قبلي في متجر الهدايا؟
	الدكتور سترينج	علميني
	المعلمة الكبيرة	لا
المشهد الرابع والعشرون: 00.31.30 00.31.45	الدكتور سترينج	لا لا لا افتحوا الباب أرجوكم
المشهد الخامس والعشرون 00.31.45 00.33.12	المعلمة الكبيرة	شكرا أيها المعلمون، هل تظن أني كنت مخطئة عندما طردته
	ماستر موردو	خمس ساعات مرت ومازال عند عتبة بابكم هناك قوة فيه
	المعلمة الكبيرة	العناد الغطرسة الطموح كلها رأيتها من قبل
	ماستر موردو	هل يذكرك بكايسليوس
	المعلمة الكبيرة	لا يمكنني إرشاد تلميذ آخر موهوب لأفقده في الظلام
	ماستر موردو	إنك لم تفقدين، أردت القوة لأهزم أعدائي إنك منحتني القوة لأهزم شياطيني والعيش ضمن قانون الطبيعة
	المعلمة الكبيرة	لم نتخلص أبدا من شياطيننا يا موردو، نحن نتعلم لنحيا في سمو عنهم فقط
	ماستر موردو	لا تزال الصفحات المسروقة بحوزة كايسيليوس،إذا قام بفكها سيجلب علينا الخراب جميعا، قد تكون هناك أيام مظلمة قادمة، لعل قمر تاج يمكنه أن ستفيد من رجل كسترينج
المشهد السادس والعشرون: 00.33.13 00.34.15	ماستر موردو	هذا السرير، استرح تأمل إن استطعت المعلمة الكبيرة سوف تستدعيك
	الدكتور سترينج	ما هذا
	ماستر موردو	الرقم السري للواي فاي، نحن لسنا متوحشين
المشهد السابع والعشرون 00.34.16 00.35.27	المعلمة الكبيرة	لغة الفنون الغامضة قديمة قدم الحضارات، سحرة العصور القديمة أطلقوا على هذه اللغة اسم التعويذات، ولكن إذا كانت هذه الكلمة تسيء إلى مشاعرك الحديثة يمكنك أن تسميها "البرنامج" شفرة المصدر التي تشكل الواقع، نحن نسخر الطاقة المسحوبة من أبعاد أخرى من أكوان متعددة لإلقاء التعويذات لاستحضار الدروع والأسلحة

		لصناعة السحر
	الدكتور سترينج	ولكن حتى لو أصابعي بإمكانها فعل ذلك، فيداي ستلوح في الهواء فحسب، أعني كيف أصل من هنا إلى هناك
	المعلمة الكبيرة	كيف قمت بتوصيل الأعصاب المقطوعة وإعادة العمودي الفقري مجددا فقرة بفقرة
	الدكتور سترينج	بالدراسة والممارسة سنوات من ذلك
المشهد الثامن والعشرون 00.35.28 00.38.23	وانغ	سيد سترينج
	الدكتور سترينج	ادعوني بستيفن رجاءً، وأنت؟
	وانغ	وانغ
	الدكتور سترينج	وانغ فقط مثل أديل أو أرسطو، دريك ، بونو، ايمينام
	وانغ	كتاب الشمس الخفية، النوفا الملكية، المخطوطات ذات القوة المطلقة، مفتاح سليمان
	وانغ	أنهيت كل هذا؟
	الدكتور سترينج	أجل
	وانغ	تعالى معي، هذا القسم للمعلمين فقط ولكن في تقديري يمكن للآخرين استخدامه، علينا البدء بتمهيد ماكسيم، كيف هي لغتك السنسكريتية
	الدكتور سترينج	أنا أجيد الترجمة من غوغل
	وانغ	اقرأ السنسكريتية الكلاسيكية
	الدكتور سترينج	ما هذه؟
	وانغ	المجموعة الخاصة بالمعلمة الكبيرة
	الدكتور سترينج	إذن، هي ممنوعة ؟
	وانغ	لا توجد معرفة ممنوعة في قمر تاج بل فقط بعض الممارسات
	وانغ	هذه الكتب متقدمة للغاية على أي شخص إلا على الساحر العظيم
	الدكتور سترينج	هذا به صفحة مفقودة
	وانغ	هذا كتاب كاغليوسترو؛ كتاب دراسة الزمن، واحدة من الطقوس سرقت من سيدي سابق، المغتصب يدعى كايسليوس بعدما شنق أمين المكتبة السابق مباشرة وأزال رأسه، أنا لست حارس هذه الكتب لذا إذا سرق أحد كتب هذه المجموعة مجددا فسأعلم وستكون في عداد الموتى قبل تركك لمجمع
	الدكتور سترينج	ماذا لو تأخرت قليلا، أنت تعلم؟ أهناك أي رسوم متأخرة عليا

		معرفتها؟ تعرف الناس كانوا يظنون أني مضحك
	وانغ	هل كانوا يعملون لديك؟
	الدكتور سترينج	حسنا كان من الممتع التحدث معك، شكرا على الكتب وعلى القصة المرعبة وعلى تهديد حياتي
المشهد التاسع والعشرون 00.38.29 00.39.36	كايسيليوس	الآن نتلقى الطاقة لتدمير من خاننا، من خان العالم (طقوس سحرية)
المشهد ثلاثون: 00.38.37 00.41.25	المعلم موردو	السيطرة على خاتم الانتقال، هي ضرورة للفنون الغامضة، فهي تمكننا من السفر في جميع أنحاء الكون المتعدد، كل ما عليك فعله هو التركيز التخيل أن ترى الوجهة في عقلك أنظر أبعد من العالم الذي أمامك تخيل كل التفاصيل فكلما كانت الصورة واضحة أمامك كلما كان أسهل وأسرع أن تأتي البوابة
	المعلمة الكبيرة	أريد لحظة بمفردي مع السيد سترينج
	الدكتور سترينج	يدايْ...
	المعلمة الكبيرة	الأمر ليس متعلق بيديك
	الدكتور سترينج	كيف غير متعلق بيديْ؟
	المعلمة الكبيرة	المعلم هامير...شكرا لك أيها المعلم هامير، لا يمكنك إجبار نهر على الخضوع عليك أن تستسلم لتياره وتستخدم قواه بنفسك
	الدكتور سترينج	يمكنني التحكم بها عن طريق التنازل عن السيطرة ؟ هذا غير معقول
	المعلمة الكبيرة	ليس كل شيء معقول، ليس كل شيء مضطر ليكون كذلك فكرك نقلك بعيدا في الحياة ولكن لن يأخذك أبعد من ذلك استسلم ستيفن، أسكت غرورك وقواك ستزداد تعالى معي
المشهد الواحد والثلاثون: 00.41.25 00.43.05	الدكتور سترينج	انتظري؛ أهذا ...
	المعلمة الكبيرة	قمة افريست...جميل
	الدكتور سترينج	أجل حقاً، الجو بارد جدا ولكنه جميل
	المعلمة الكبيرة	في درجة الحرارة المنخفضة هذه يمكن للإنسان البقاء 13 دقيقة فقط قبل أن يبدأ في فقدان تام لوظائف الجسم، ولكن من المحتمل أن تصيبك نوبة خلال أول دقيقتين استسلم ستيفن...
	المعلم موردو	كيف حال تلميذنا الجديد

	المعلمة الكبيرة	سنرى...خلال أي لحظة الآن...
المشهد الثاني والثلاثون: 00.43.05 00.44.29	وانغ	ماذا تريد سترينج
	الدكتور سترينج	كتب عن الإسقاط النجمي
	وانغ	لست مستعدا لأجل هذا
	الدكتور سترينج	جربيني بيونسي ، بحقك أنت سمعت عنها إنها نجمة كبيرة أليس كذلك؟ هل ضحكت من قبل؟ أرجوك أعطني الكتاب فحسب
	وانغ	لا...
المشهد الثالث والثلاثون 00.44.30 00.45.50	المعلمة الكبيرة	ذات مرة كنت تتوسل لي في هذه الغرفة لأسمح لك بالتعلم، الآن قيل لي أنك تشكك في كل درس مفضلا التعليم الذاتي
	الدكتور سترينج	ذات مرة في أخبرتني في هذه الغرفة أن أفتح عيناي، الآن قيل لي أنه يجب أن أقبل بقواعد لا معنى لها بثقة عمياء
	المعلمة الكبيرة	مثل قاعدة عدم استحضار البوابة في المكتبة
	الدكتور سترينج	وانغ وشى بي؟
	المعلمة الكبيرة	أنت تتقدم بسرعة في مهاراتك السحرية، تحتاج لمكان آمن لممارسة تعاويذك. أنت الآن في البعد العاكس في الحاضر ولكن غير المكتشف العالم الحقيقي يتأثر بما يحدث هنا، نستخدم البعد العاكس للتدريب والحماية وفي بعض الأوقات لاحتواء التهديدات لا تريد أن تصبح عالقا هنا دون خاتمك للانتقال
	الدكتور سترينج	مهلا آسف، ماذا تعني بالتهديدات ؟
	المعلمة الكبيرة	التعلم عن الأكوان المتعددة غير المحدودة تشمل تعلم المخاطر التي لا حصر لها وإن أخبرتك بكل شيء لا تعرفه فعلا ستهرب من هنا وأنت مذعور
المشهد الرابع والثلاثون: 00.45.51 01.24.36	الدكتور سترينج	إذا؛ كم عمرها؟
	المعلم موردو	لا أحد يعلم عمر الساحرة العظيمة
	المعلم موردو	هي فقط من "كالتيك" ولا تتحدث عن ماضيها أبدا
	الدكتور سترينج	وأنت تتبعها حتى وإن كنت لا تعرفها ؟
	المعلم موردو	أعرف أنها حازمة ولكن لا يمكنني التنبؤ بها لا ترحم ولكن عطوفة جعلتني ما أكونه ثق بمعلمك ولا تفقد طريقك
	الدكتور سترينج	مثل كايسيليوس

	المعلم موردو	هذا صحيح
	الدكتور سترينج	أنت تعرفه
	المعلم موردو	عندما جاء إلينا في البداية كان قد خسر كل شخص أحبه، كان رجلا منتحبا ومحطما يبحث عن الإجابات في الفنون الغامضة، تلميذ عبقري ولكن كان مغرورا عنيدا يشكك في المعلمة الكبيرة ويرفض دروسنا غادر قمر تاج، تبعه تلاميذه كالغنم، أغوته العقيدة الخاطئة
	الدكتور سترينج	سرق طقوسا محرمة صحيح؟
	المعلم موردو	أجل
	الدكتور سترينج	ماذا تفعل
	المعلم موردو	لا مزيد من الأسئلة
	الدكتور سترينج	ما هذا؟
المشهد الخامس والثلاثون 01.24.37 00.48.13	المعلم موردو	هذا أثر قديم، بعض السحر يكون قويا للغاية لذلك نشبع به الأشياء ، لنسمح له بأخذ الضربات التي لا يمكننا تحملها هذه عصا "ليفينغ ترايبونال"، هناك الكثير من الآثار القديمة عصا "واتومب" أحذية اندفاع "فولتر"
	الدكتور سترينج	إنها تخرج من فمك فحسب أليس كذلك؟ متى أحصل على أثري القديم
	المعلم موردو	عندما تكون مستعدا
	الدكتور سترينج	أعتقد أني مستعد
	المعلم موردو	أنت مستعد عندما يقرر الأثر أنك مستعد، أما الآن استحضر سلاحا.
	الدكتور سترينج	قاتل قاتل وكأن حياتك تتوقف على ذلك، لأنه يوم ما قد تكون
المشهد السادس والثلاثون 00.48.14 00.54.38	الدكتور سترينج	أولا افتح عين أغاموتو، دورمامو البعد المظلم؛ الحياة الأبدية
	المعلم موردو	توقف؛ التلاعب باستمرارية الاحتمالات ممنوع
	الدكتور سترينج	كنت أفعل بالضبط ما قيل في الكتاب
	وانغ	وماذا قال الكتاب عن مخاطر أداء هذا الطقس
	الدكتور سترينج	أجل لا أعلم لم أصل إلى هذا الجزء بعد
	المعلم موردو	التلاعب بالزمن بإمكانه خلق فروع في الوقت، بوابات بعدية غير مستقرة مفارقات واسعة حلقات زمنية تريد أن تعلق في عيش نفس اللحظة مجددا ومجددا إلى الأبد ولا يبقى لك وجود على الإطلاق
	الدكتور سترينج	عليهم حقا وضع تحذير بشأن القيام بهذه الطقوس

	وانغ	كان يمكن لفضولك أن يقتلك، لم تكن تتلاعب باستمرارية الزمكان بل كنت تدمرها، نحن لا نعبث بقوانين الطبيعة بل نحافظ عليها
	المعلم موردو	كيف تعلمت فعل هذا؟
	المعلم موردو	أين تعلمت قول التعاويذ اللازمة لتفتحها
	الدكتور سترينج	لدي ذاكرة تصويرية؛ هذا حصلت على الماجستير والدكتوراه في نفس الوقت
	المعلم موردو	ما فعلته للتو يحتاج أكثر من ذاكرة جيدة، أنت ولدت من أجل الفنون الغامضة
	الدكتور سترينج	وإلى الآن مازالت يداي ترتعشان،
	وانغ	إلى الآن أجل
	الدكتور سترينج	وليس إلى الأبد
	المعلم موردو	نحن لسنا أنبياء
	الدكتور سترينج	متى ستخبرني من نحن؟
	وانغ	في حين الأبطال الخارقين مثل المنتقمون يحمون العالم من المخاطر المادية، نحن السحرة نحافظ عليه من التهديدات الغامضة، المعلمة الكبيرة هي الأحدث في سلسلة طويلة من السحرة العظماء التي تعود لآلاف السنين إلى أب الفنون الغامضة "أغاموتو" القدير، نفس الساحر الذي صنع العين التي اقترضتها بتهور. أغاموتو قام ببناء ثلاثة أقداس في أماكن السلطة حيث المدن الكبيرة مقامة الآن؛ هذا الباب يؤدي إلى القدس في هونغ كونغ، وهذا إلى القدس في نيويورك وهذا إلى القدس في لندن، معا الأقداس تولد درعا واقيا حول عالما
	المعلم موردو	الأقداس تحمي العالم ونحن السحرة نحمي الأقداس
	الدكتور سترينج	من ماذا؟
	وانغ	كائنات الأبعاد الأخرى التي تهدد عالمنا
	الدكتور سترينج	مثل "دورمامو"
	المعلم موردو	من أين عرفت هذا الاسم ؟
	الدكتور سترينج	قرأته للتو في كتاب كاغليوسترو؛ لماذا؟
	وانغ	دورمامو يسكن في البعد المظلم، خارج الزمان إنه الغازي الكوني مدمر العوالم كائن بقوة لا نهائية وبجوع لا نهاية له، في مسعى ليغزو الكون بأكمله ويجلب كل العوالم إلى بعده الظلامي وتعطشه إلى

		الأرض أكثر من أي شيء آخر
	الدكتور سترينج	الصفحات التي سرقها كايسيليوس
	وانغ	هي طقوس للاتصال بدورمامو وتحسب الطاقة من البعد المظلم
	الدكتور سترينج	حسنا حسنا، أتيت إلى هنا لأعالج يداي وليس للقتال في حرب غامضة
	وانغ	لندن...
المشهد السابع والثلاثون: 00.54.39 01.05.04	كايسيليوس	دانيال أرى أنهم جعلوك سيد القدس
	دانيال	أتعرف ماذا يعني هذا؟
	كايسيليوس	هذا يعني أنك ستموت وأنت تحميه
	الدكتور سترينج	توقف...
	كايسيليوس	منذ متى وأنت في قمر تاج يا سيد...
	الدكتور سترينج	دكتور سترينج
	كايسيليوس	ربما؛ من أنا لأحكم... لا تعرف كيف تستعمل هذا صح؟ ستموت هنا...لا يمكنك إيقاف هذا يا دكتور
	الدكتور سترينج	لماذا لا أعرف حتى ما هذا؟
	كايسيليوس	إنها البداية والنهاية، الكثير يصبح القليل، ليصبح الواحد أخبرني سيد الدكتور أنت عالم أنت تفهم قوانين الطبيعة كل شيء يكبر في السن كل شيء يموت، في النهاية شمسنا ستنطفئ وكوننا سيصبح جليدا ويفنى ولكن البعد المظلم إنه مكان خارج حدود الزمن، هذا العالم ليس مضطرا للموت دكتور هذا العالم يمكنه أخذ مكانه الصحيح من بين عوالم أخرى كثيرة كجزء من الواحد؛ الواحد العظيم والجميل ويمكننا جميعا العيش للأبد
	الدكتور سترينج	حقا، ما الذي ستكسبه من بعد العصر الجديد المثالي؟ مثلك مثل الجميع الحياة الأبدية
	كايسيليوس	الناس يفكرون من ناحية الخير والشر ولكن في الحقيقة الزمن هو العدو الحقيقي لنا جميعا، الزمن يقتل كل شيء
	الدكتور سترينج	وماذا عن الناس الذين قتلتهم؟
	كايسيليوس	صغار، أجزاء ضئيلة في كون غير مكترث، أجل أترى ما نفعله، العالم ليس كما نريد أن يكون تتوق الإنسانية للأبدية لأجل عالم خارج

		نطاق الزمان لأن الزمن هو من يستعبدنا، الزمن إهانة الموت إهانة. دكتور نحن لا نسعى لحكم هذا العالم بل نسعى لإنقاذه لنسلمه إلى دورمامو الذي هو مقصد كل تطور وسبب كل الوجود
	الدكتور سترينج	السحرة العظماء يدافعون عن الوجود
	كايسيلويس	ما الذي جلبك إلى قمر تاج دكتور؟ أهو التنوير؟ القوة؟ أتيت لتشفى كما نحن جميعا، قمر تاج مكان يجمع الأشياء المحطمة جئنا جميعا بوعود الاستشفاء، ولكن عوضا عن ذلك أعطتنا المعلمة الكبيرة خدع رخيصة السحر الحقيقي تحفظه لنفسها ألم تسأل نفسك لماذا كيف تمكنت من العيش طوال هذا الوقت؟
	الدكتور سترينج	نعم، رأيت الطقوس في كتاب كاغليوسترو
	كايسيليوس	إذا؛ أنت تعرف، الطقوس تعطيني القوة للإطاحة بالمعلمة الكبيرة وتدمير مكانها المقدس لتدع البعد المظلم يدخل لأن ما بحوزة المعلمة الكبيرة دورمامو يعطيه بلا ثمن؛ الحياة الأبدية إنه ليس مدمر العوالم يا دكتور بل منقذ العوالم
	الدكتور سترينج	كلا بحقك، أنظر إلى وجهك دورمامو جعلك قاتلا، كيف يمكن أن تكون مملكته ، أتعتقد أن هذا مضحك؟
	كايسيليوس	لا دكتور، المضحك أنك فقدت خاتمك للانتقال
المشهد الثامن والثلاثون 01.05.05 01.12.27	الطبيبة	سيدي كيف يمكنني مساعدتك؟
	الدكتور سترينج	أين الدكتورة بالمر؟ أين هي؟
	الطبيبة	في جهة الممرضات
	الدكتور سترينج	كريستين...
	الدكتورة بالمر	ستيفن؛ يا إلهي ما هذا؟
	الدكتور سترينج	نحن في حاجة لكرسي عمليات الآن، أنت فقط، الآن ليس لدي وقت
	الدكتورة بالمر	ماذا حدث؟
	الدكتور سترينج	طُعنت، اندحاس في القلب
	الدكتورة بالمر	ماذا ترتدي... تجويف الصدر واضح
	الدكتور سترينج	الدم في كيس التامور؛ كيس بحيط بالقلب
	الدكتورة بالمر	لا، لا، لا، ستيفن ستيفن، يا إلهي
	الدكتور سترينج	إلى الأعلى قليلا، أرجوك كوني حذرة في استخدام الإبرة
	الدكتورة بالمر	ستيفن، أوه ما الذي أراه ؟

	الدكتور سترينج	جسدي النجمي
	الدكتورة بالمر	هل أنت ميت؟
	الدكتور سترينج	كلا كريستين ولكني أحتضر
	الدكتورة بالمر	صحيح، حسنا، لم أر جرحا كهذا من قبل ما الذي طعنت به؟
	الدكتور سترينج	لا أعلم، سأتلاشى الآن، ابقيني على قيد الحياة حسنا؟
	الدكتورة بالمر	حسنا، حسنا..يا إلهي يا إلهي ...هل أنت بخير ؟ بعد كل هذا الوقت تأتي إلى هنا فحسب تطير خارج جسدك
	الدكتور سترينج	اشتقت لك أيضا بالمناسبة، أرسلت لك بريدين إلكترونيين ولكنك لم ترد قط
	الدكتورة بالمر	لماذا سأرد؟
	الدكتور سترينج	كريستين أنا آسف للغاية على كل شيء وقد كنت على حق، كنت أحمقا تماما وعاملتك بشكل رهيب كنت تستحقين ما هو أفضل بكثير
	الدكتورة بالمر	توقف من الواضح أنك في صدمة ، ما الذي حدث؟ أين كنت؟
	الدكتور سترينج	بعد أن أخفق الطب الغربي في علاجي، توجهت إلى الشرق وانتهى بي المطاف في كاتماندو
	الدكتورة بالمر	كاتماندو؛ ماذا ؟ مثل أغنية بوب سيغر
	الدكتور سترينج	بيوتيفول لوزر 1975 الوجه الأول، وبعدها ذهبت إلى منطقة اسمها قمر تاج وتحدثت لامرأة تعدى المعلمة الكبيرة
	الدكتورة بالمر	انضممت إلى جماعة دينية إذن
	الدكتور سترينج	كلا لم أفعل، ليس تماما، علموني أن أفهم قوى لم أكن أعلم بوجودها أصلا
	الدكتورة بالمر	صحيح؛ مثل الجماعات الدينية
	الدكتور سترينج	ليست جماعة دينية
	الدكتورة بالمر	هذا ما سيقوله أي عضو منتسب لها مهلا ستيفن؛ ماذا تعتقد أنك ستفعل
	الدكتور سترينج	تأخرت عن اجتماع الجماعة الدينية
	الدكتورة بالمر	هذا جنون، إلى أين أنت ذاهب؟ هلا أخبرتني بالحقيقة
	الدكتور سترينج	ثمة ساحر قوي أذعن لكيان قوي مما يمكنه إخضاع قوانين الفيزياء المطلقة، لقد حاول قتلي بكل ما لديه من جهد ولكني تركته مقيدا في قرية غرينيتش والطريقة الأسرع للوصول إلى هناك عن طريق بوابة

		أبعاد التي فتحتها في خزانة المنظفات
	الدكتورة بالمر	حسناً لا تخبرني لا بأس
	الدكتور سترينج	أنا مضطر للذهاب حقا
المشهد التاسع والثلاثون 01.12.27 01.16.32	المعلم موردو	سترينج؛ هل أنت بخير؟
	الدكتور سترينج	إنه مصطلح نسبي ولكن بلى أنا بخير
	المعلم موردو	عباءة الطيران، جاءت إليك
	المعلمة الكبيرة	ليس بالعمل الهين، إنها متغيرة .. لقد فر كايسيليوس
	الدكتور سترينج	أجل، يمكنه أن يطوي الحيز والمواد كذلك
	المعلمة الكبيرة	هل قام بتطويع المواد خارج بعد المرآة؟
	الدكتور سترينج	أجل...
	المعلمة الكبيرة	كم كان المزيد منهم؟
	الدكتور سترينج	اثنان... تركت أحدهما جثة في الصحراء والآخر جثته في القاعة، المعلم دارم كان في البهو
	المعلم موردو	لقد أعيد إلى قمر تاج
	المعلمة الكبيرة	انهار قدس أقداس لندن، لم يتبق سوى نيويورك وهونغ كونغ لحمايتنا من البعد المظلم ، لقد دافعت على قدس أقداس نيويورك من الهجوم وبرحيل القائم عليه فإنه بحاجة لواحد آخر المعلم سترينج
	الدكتور سترينج	لا، أنا الدكتور سترينج ولست المعلم سترينج، عندما أصبحت طبيبا قطعت عهدا بألا أسبب أي ضرر وها أنا قتلت رجلا ولن أفعل ذلك مجددا، أصبحت طبيبا لأنقذ حياة الناس لا لأسلبها
	المعلمة الكبيرة	أصبحت طبيبا لتنقذ حياةً واحدة دون غيرها، حياتك أنت
	الدكتور سترينج	مازلت ترين من خلالي...
	المعلمة الكبيرة	أرى ما قد رأيته دوما، غرورك المفرط ترغب بأن تعود إلى وهمك بأنه بإمكانك التحكم في أي شيء، حتى الموت الذي لا يمكن لأحد التحكم فيه ولا حتى أعظم طبيب ستيفن سترينج
	الدكتور سترينج	ولا حتى دورمامو؛ إنه يقوم بعرض الخلود
	المعلمة الكبيرة	خوفنا من الموت هو ما يمنح الحياة لدورمامو، إنه يقتات عليه
	الدكتور سترينج	كما تقتاتين عليه؟ تخبريني عن السيطرة على الموت حسنا أنا أعلم كيف تفعلين ذلك، فقد شاهدت الطقوس المفقودة كم كتاب كاغليوسترو

	المعلة الكبيرة	احرص تماما أن تزن ما ستلقيه من كلمات يا دكتور
	الدكتور سترينج	لأنك لا تحبذينها؟
	المعلمة الكبيرة	لأنك قد تجهل ما تتفوه به
	المعلم موردو	ما الذي يتحدث عنه
	الدكتور سترينج	أتحدث عن حياتها الطويلة مصدر خلودها، إنها تستقطب قوى من البعد الداكن لتبقى حية
	المعلم موردو	هذا غير صحيح
	الدكتور سترينج	لقد شاهدت الطقوس وحللتها، أعلم كيف تقومين بذلك
	المعلمة الكبيرة	سيعود المتزمتون بمجرد اتحادهم وسنحتاج كل التعزيزات اللازمة
	الدكتور سترينج	إنها ليست كما تظن
	المعلم موردو	لا يحق لك أن تقول هذا، ليس لديك أدنى فكرة عن المسؤولية الملقاة على عاتقها
	الدكتور سترينج	لا ؛ لا أريد معرفة ذلك
	المعلم موردو	أنت جبان
	الدكتور سترينج	هل لأني لست قاتل؟
	المعلم موردو	أولئك المتزمتون سيقضون علينا كلنا، وأنت تحشد قواك للقضاء عليها أولا
	الدكتور سترينج	ماذا تعتقد أني قد فعلت الآن؟
	المعلم موردو	لقد أنقذت حياتك، وبدأت تعوي بعدها ككلب مجروح، لا فكرة لديك عن الأمور التي فعلتها والجواب هو نعم بدون تردد
	الدكتور سترينج	حتى لو كانت هنا طريقة أخرى
	المعلم موردو	ليست هناك طريقة أخرى
	الدكتور سترينج	أنت تفقد للخيال
	المعلم موردو	كلا ستيفن؛ بل أنت الذي يفتقد للصلابة، لقد عادوا...
المشهد أربعون: 01.16.33 01.22.03	المعلم موردو	علينا أن ننهي هذا حالا ، سترينج تعالى إنه هنا وقاتل...
	الدكتور سترينج	البعد المعاكس، لا يمكنك التأثير على العالم الحقيقي هنا، من سيضحك الآن يا أحمق؟
	كايسيليوس	أنا...
	الدكتور سترينج	ليس لديهم خاتم الانتقال، لن يتمكنوا من الهرب صحيح؟
	المعلم موردو	أركض...اتصالهم بالبعد المظلم يجعلهم أكثر قوة في البعد المعاكس،

		لن يتمكنوا من التأثير على العالم الحقيقي ولكن بوسعهم قتلنا، هذا ليس ذكاء بل انتحار
	شيخ	يا له من أمر مضحك
	الدكتور سترينج	لقد كانت غلطة
	المعلم موردو	ذلك صحيح، إنها تستقطب من قوى البعد الداكن
	المعلمة الكبيرة	كايسيليوس
	كايسيليوس	أتيتك مكسورا، تائه وأنزف، وثقت بك كمعلمتي بينما ألقيت عليا أكاذيبك
	المعلمة الكبيرة	حاولت حمايتك ...
	كايسيليوس	من الحقيقة
	المعلمة الكبيرة	من نفسك
	كايسيليوس	لدي معلم جديد الآن
	المعلمة الكبيرة	دورمامو يقوم بخداعك؛ لا تملك أي فكرة عما هو عليه في الحقيقة، حياته الأبدية ليست نعيما بل شقاء
	كايسيليوس	كاذبة...
المشهد الواحد والأربعون 01.22.05 01.23.08	الدكتور سترينج	كريستين...
	الدكتورة بالمر	هل تمزح بي؟... يا إلهي
	الدكتور سترينج	لا أثر للرجفان
	الطبيبة	هل المسبب عصبي؟
	الدكتور سترينج	أجل، نيك يجب أن نخفف الضغط على دماغها
	الدكتورة بالمر	إنها مستمرة بالانهيار، نحن نفقدها
	الدكتور سترينج	عليك بزيادة الأكسيجين
	الدكتورة بالمر	أريد عربة إنعاش، حدقتيها منبسطتان، ليست هناك أي ردود لا أقرأ أي نشاط دماغي
	الدكتور سترينج	ماذا تفعلين؟ تعالي أنت تموتين
المشهد الثاني والأربعون 01.23.09 01.26.12		
	الدكتور سترينج	عليكِ أن تعودي إلى جسدك الآن ليس لديك متسع من الوقت
	المعلمة الكبيرة	ما الوقت سوى أمر نسبي، فجسدك لم يصل إلى القاع بعد. أمضيت عدة سنوات أنظر عبر الزمن، أترقب هذه اللحظة تحديدا ولكن لا يسعني أن أرى أبعد منها، لقد قمت بمنع أزمنة مستقبلية رهيبة لا

		حصر لها وبعد كل واحدة منها هناك أخرى تعقبها وجميعها يؤدي إلى هنا بدون أن تتخطاها
	الدكتور سترينج	أتعتقدين أن هذا موعد موتك؟
	المعلمة الكبيرة	هل تتساءل عما رأيته في مستقبلك؟
	الدكتور سترينج	لا....نعم
	المعلمة الكبيرة	لم أر أبدا مستقبلك وإنما احتمالاته فحسب، تملك كما كبيرا من الطيبة، كنت دائما نابغة ليس لكونك تتوق للنجاح بل بسبب خوفك من الفشل
	الدكتور سترينج	ذلك ما جعلني طبيبا عظيما
	المعلمة الكبيرة	إنه بالضبط ما منعك من العظمة، الغرور والخوف مازالا يمنعانك من تعلم أبسط الدروس وأعلاها شأنا على الإطلاق
	الدكتور سترينج	وماذا تكون؟
	المعلمة الكبيرة	الأمر لا يتعلق بك، عندما أتيت إلي في المرة الأولى سألتني كيف تمكنت من علاج جوناثان بانغبورن، لم أفعل، قام بتسيير طاقة بُعدية مباشرة إلى جسده
	الدكتور سترينج	يستخدم السحر ليمشي على الدوام
	المعلمة الكبيرة	باستمرار؛ كان يملك الخيار، لكي يعود إلى حياته أو ليخدم أمرا أعظم من ذاته
	الدكتور سترينج	هل يمكنني من استعادة يداي مجددا، وحياتي القديمة
	المعلمة الكبيرة	يمكنك ذلك، وستكون الدنيا أقل اهتماما لذلك، كرهت استقطاب القوى من البعد الداكن ولكن كما تعلم على الفرد تخطي القواعد للحفاظ على الخير الأكبر
	الدكتور سترينج	لكن موردو لن يرى الأمر هكذا
	المعلمة الكبيرة	لقد أصبحت روح موردو قاسية جامدة، صيغت بنيران عنفوانه إنه بحاجة لمرونتك، تماما كما أنت في حاجة لقوته باتحادكما فقط ستواتيكم فرصة كبح دورمامو
	الدكتور سترينج	أنا لست جاهز
	المعلمة الكبيرة	لا أحد كذلك أبدا لا يمكنك أن تختار وقتك الموت ما يمنح الحياة قيمتها أن تعلم أن أيامك معدودة ووقتك بدأ ينفذ ستعتقد أنه بعد كل هذا أنا مستعدة لكن أنظر إلي أطيل اللحظة بمقدار ألف لحظة فقط

		لأتمكن من رؤية الثلج
المشهد الثالث والأربعون 01.26.13 01.28.17	الدكتورة بالمر	هل أنت بخير؟ لا أدري ماذا يحدث
	الدكتور سترينج	أعلم، ولكنني نضطر للذهاب الآن، قلتِ لي أن خسارة يداي لا يجب أن تمثل نهاية المطاف وأنها يمكن أن تكون البداية
	الدكتورة بالمر	لأن هناك طرقا أخرى لإنقاذ حياة الناس...الطريق الأصعب
	الدكتور سترينج	الطريق الأغرب... لا أريدك أن تذهبي
المشهد الرابع والأربعون 01.28.18 01.29.19	وانغ	عليكم اختيار أسلحتكم بعناية لن يتخطى أحد قدس الأقداس، لا أحد ....كايسيليوس
	كايسيليوس	أنت في الجهة الخاطئة من التاريخ وانغ
المشهد الخامس والأربعون 01.29.20 02.30.50	الدكتور سترينج	لقد ماتت
	المعلم موردو	لقد كنت محقا، لم تكن ما ظننتها
	الدكتور سترينج	لقد كانت معقدة
	المعلم موردو	معقدة...البعد الداكن متغير خطِر، ماذا لو أنه أدركها علمتنا أنه محظور بينما استقطبت قواه لسلب قرون من الحياة
	الدكتور سترينج	فعلت ما رأته الصواب
	المعلم موردو	ألا ترى، تجاوزاتها أدت بالمتزمتين إلى دورمامو ، كايسيليوس كان نتاج خطأها وها نحن نعاني نتاج خداعها العالم يشتعل
	الدكتور سترينج	موردو لقط سقط قدس أقداس لندن وقدس أقداس نيويورك هوجم مرتين وتعلم إلى أين سيتجهون بعد ذلك
	المعلم موردو	كونغ كونغ
	الدكتور سترينج	أخبرتني أن أحارب كما لو أن حياتي على المحك لأنه في أحد الأيام قد تكون كذلك واليوم هو ذلك، لا يمكنني أن أهزمهم بمفردي
المشهدالسادس والأربعون 01.30.50 01.39.48	المعلم موردو	لقد انهار قدس الأقداس البعد الداكن دورمامو قادم لقد فات الأوان، لا شيء سيوقفه
	الدكتور سترينج	ليس بالضرورة
	كايسيليوس	لا...
	الدكتور سترينج	أتخطى قوانين الطبيعة، أجل أعلم...
	وانغ	لا تتوقف الآن، عندما سيشيد قدس الأقداس مجددا سيقومون بمهاجمته يجب أن نحميه

	المعلم موردو	انهض ستورينج، انهض وقاتل سننهي هذا الأمر
	كايسيليوس	لا يمكنك مقاتلة ما هو حتمي، أليس جميل عالم يتخطى الزمن ويتخطى الموت
	الدكتور سترينج	يتخطى الزمن...
	كايسيليوس	لقد رحل، لقد رحل ستيفن سترينج ليرضخ لقواه
	الدكتور سترينج	دورمامو جئت لعقد صفقة
	دورمامو	جئت لتموت، أصبح عالمك لي مثل جميع العوالم
	الدكتور سترينج	دورمامو جئت لعقد صفقة
	دورمامو	جئت لتموت، أصبح عالمك لي الآن، ما هذا وهم
	الدكتور سترينج	لا إنه حقيقي...
	دورمامو	جيد...
	الدكتور سترينج	دورمامو جئت لعقد صفقة
	دورمامو	ماذا يحدث
	الدكتور سترينج	مثلما منحت كايسيليوس قوى من بعدك أحضرت كذلك قواي من بعدي، هذا هو الوقت زمن متكرر لا نهائي
	دورمامو	كيف تجرؤ
	الدكتور سترينج	دورمامو جئت لعقد صفقة
	دورمامو	لا يمكنك القيام بهذا إلى الأبد
	الدكتور سترينج	في الحقيقة يمكنني هذا، هذا ما آلت إليه الأمور الآن، كلانا عالق في هذا إلى الأبد
	دورمامو	إذن ستظل تموت إلى الأبد
	الدكتور سترينج	أجل ولكن الجميع على الأرض سيعيشون
	دورمامو	ولكنك ستعاني
	الدكتور سترينج	المعاناة صديق قديم
	الدكتور سترينج	دورمامو جئت لعقد صفقة
	دورمامو	أوقف هذا
	الدكتور سترينج	دورمامو، دورمامو، دورمامو
	دورمامو	لن تنتصر أبدا
	الدكتور سترينج	لا، ولكن يمكنني أن أخسر مرارا وتكرارا إلى الأبد، وهذا سيجعلك أسيري

	دورمامو	لا، توقف أوقف هذا، حررني
	الدكتور سترينج	لا، جئت لعقد صفقة
	دورمامو	ماذا تريد؟
	الدكتور سترينج	أخرج المتزمتين من الأرض، وأوقف اعتداءك على عالمي ولا تعد أبدا افعل ذلك وسأنهي الحلقة
المشهد السابع والأربعون 01.39.48 01.42.39	كايسيليوس	ماذا فعلت
	الدكتور سترينج	عقدت صفقة
	كايسيليوس	ما هذا ؟
	الدكتور سترينج	إنه كل ما تمنيته، الخلود كجزء من الواحد، لن تحب ذلك. برأيي كان يجب أن يسرق الكتاب كله لأن التحذيرات تأتي بعد التعاويذ
	وانغ	هههههه، هذا مضحك...لقد نجحنا
	المعلم موردو	أجل لقد نجحنا ولكن أيضا بواسطة انتهاك قوانين الطبيعة
	الدكتور سترينج	أنظر حوليك لقد انتهى الأمر
	المعلم موردو	أما تزال تعتقد أنه لن تكون هناك عواقب وخيمة سترينج، لا ثمن سندفعه، لقد تخطينا قواعد مثلها ستوجهك ردود أفعال على الدوام ، لن أتبع هذا المسار
المشهد الثامن والأربعون 01.42.39 01.44.45	وانغ	اختيار حكيم، ستضع عين أوغاموتو مجددا عندما ستتقن قواها أكثر، إلى ذاك الحين، من الأفضل ألا تجوب الشوارع وأنت ترتدي حجر اللانهاية، لديك هدية من الفنون الغامضة لكن مازال لديك الكثير لتتعلمه، موت المعلمة الكبيرة سينتشر عبر الأكوان المتعددة لم يعد للأرض كبير سحرة للدفاع عنها يجب أن نكون متأهبين
جينيريك النهاية 01.44.45 01.55.20	/	/

الملحق الثالث

التقطيع الزمني لسيناريو فيلم

The willow tree

المشهد/ الزمن	الشخصية	الحوار
00.00.00 00.01.47	/	جينيريك البداية
المشهد الأول: 00.01.47 00.03.29	يوسف	قل لي، لم أخبر أحداً بعد... إلى متى سأستطيع تحمل هذا ؟ يوماً، أسبوعا، شهراً، هل أقلق على نفسي أم عليهم... إذا اكتشفوا ذلك الأمر، أيمكن أن يتعاملوا معه
	مريم	أبي، لأبي يوسف وجدتهم.
	يوسف	جيد، ألق بهم أنا جاهز...
	مريم	أنا الصغيرة وأنت الكبيرة...واحد اثنان ثلاثة...هيا
	يوسف	سأربح ...
	مريم	لا أنا سأربح...هيا اذهب اذهب...ربحتْ.
	يوسف	ماذا عني ؟
	مريم	أنت عالق في وسط الجدول
	يوسف	وإذا غششتي؟
	مريم	أقسم بالله...
	يوسف	بالطبع لا، إنها لعبة وفقط
	مريم	إذن لماذا تبكي؟
	يوسف	أنا لا أبكي، عيناي أحرقتني قليلا، هيا بنا...
	مريم	هل سنذهب للجبل غدا يا أبي ؟
	يوسف	لا أدري، ربما
	مريم	ولكنك وعدت أننا سنذهب يوم الجمعة مع أمي رويا
	يوسف	حسنا، نعم ولكن ربما يكون عندي عمل غدا
	مريم	أبي لا تعمل غداً رجاءً.
	يوسف	(يضحك) حسنا سنذهب.
المشهد الثاني 00.03.29 00.04.17	صوت المذياع	الرومي بكياسته وعقله المتفتح، أعطى كل ما لديه لشمس التبريزي وقال له أحرقه، أكان شمس يحصل على شيء في مقابل ذلك؟ بالنسبة للرومي، فقد راهن دوما على الحب ولم ينتظر شيئا في المقابل
	رويا	يوسف، من فضلك اغسل يدي مريم
	يوسف	هذا ما أفعله، أين قطرة عيني؟
	رويا	هنا على الطاولة..

	يوسف	عيناي لا يزالا يحرقاني.
	رويا	تعالى سأساعدك. الشاي جاهز، وأنا أيضا عملتُ واجب فخامتك...
	يوسف	ويقولون أن الملائكة في السماء فقط.
	رويا	(تضحك) لا تكن سخيفا.
المشهد الثالث: 00.04.17 00.05.43	رويا	(تضع الدواء في عيون يوسف) متى ستأتي نتائج التحليل ؟
	يوسف	ليس مهماً...
	رويا	أريد أن أتحدث مع طبيبك.
	يوسف	أعذريني، لا أستطيع الرؤية ولكن أستطيع الكلام.
	رويا	أريد أن أتأكد...
المشهد الرابع: 00.05.44 00.06.45	يوسف	متى أتيت إلى هنا ؟ ألا زلتي قلقة ؟
المشهد الخامس: 00.06.46 00.08.33	يوسف	لدي شيء أخبرك به، أنسيت كل شيء عني ؟ أنا يوسف الذي حرمته من مباهج الدنيا ولم يشكُ، وبدلا من النور والضياء عشت في الظلام والعتمة ولم أعترض وجدت السعادة والسلام في هذه الجنة الصغيرة ، كل هذه السنوات من الشقاء ألا تكفي؟ والآن تريدين أن تسببي لي المزيد من المعاناة والألم؟ وهل سأعود من هذه الرحلة إلى أسرتي المحبة؟ هل سيركعني هذا السقم؟ وإلى متى أشكو مع فعلته بي؟ أرجوك مزيد من التعاطف لا تأخذي حياتي مني...
المشهد السادس: 00.06.47 00.09.45	أم يوسف	هذه تميمية يا بني.
	يوسف	أدعي لي يا أمي.
	أم يوسف	اللهم استجب لدعائنا.
	يوسف	رويا...
	رويا	لا تقلق
	عم يوسف	ها قد حان الوداع، لقد اعتنيت بكل شيء، السيد كاشاني سينتظرك في باريس وقد أخبرته بكل شيء، حفظك الله
	يوسف	شكرا على كل شيء عمي.
	عم يوسف	هيا بنا ستتأخر...
المشهد السابع: 00.09.46	كاشاني	مرحبا أنا كاشاني، سعدت بمقابلتك.
	يوسف	أنا الأسعد...ممتن لكرمك.

00.12.05	كاشاني	لا عليك، هيا بنا. أنا سعيد أخيرا قابلتك، آمل أن رحلتك لم تكن مرهقة
	يوسف	لا أنا بخير..
	كاشاني	أكره الطيران، إنه ممل للغاية، لقد رتبت مواعيد فحوصاتك ، ستمكث في بيت ضيافة قرب المستشفى إنه مريح للغاية متأكد أنه سيعجبك، العديد من الإيرانيين يمكثون هناك حين يأتون للعلاج
	يوسف	لقد أثقلت عليك كيف لي أن أشكرك...
	كاشاني	لم تثقل...عمك محمود كأخي، حين كنت أدرس هنا منذ سنتين، ساعدني محمود أنا مدين له. من الأفضل أن تغلق النافذة ليلا، قد يبرد الجو كثيرا. أنا بالأعلى، إن احتجت أي شيء أطلب 9، حسنا؟
	يوسف	نعم، لا تقلق.
	كاشاني	حفظك الله.
المشهد الثامن: 00.12.06 00.13.16	كاشاني	صباح الخير دكتور.
	الطبيب	صباح الخير سيد كاشاني، كيف حالك؟ سيد كاشاني، هل أنت على علم بحالة السيد يوسف؟
	كاشاني	بعض الشيء...
	الطبيب	لا أخفيك أن حالته خطيرة للغاية، التحاليل التي أجريت في طهران أظهرت ورما سرطانيا تحت العين اليمنى، غالبا خبيث.
	كاشاني	هل يهدد حياته؟
	الطبيب	بالتأكيد، وإذا كان الورم ينمو فقد نحتاج إلى إزالة عينه، ولكن لا يمكننا اتخاذ أي قرار قبل أن نقوم ببعض التحاليل، وقبل ذلك السيد موسوي سيخضع لمجموعة من الفحوصات لتقييم الحالة.
المشهد التاسع: 00.13.18 00.13.55		
	مريم	(صوتها على المسجلة) هل أخبرك ماذا تحضر لي معك؟ دمية جميلة، أبي يوسف نحن في انتظار عودتك، هذه القصيدة لك: أيتها الفراشة الملونة لقد عدتي...لقد وقفت على النافذة وأعجبتك حديقتنا الجميلة...
المشهد العاشر:	مرتضى	(صوت جرس الكنيسة)مرحبا صديقي...
	يوسف	معذرة من أنت؟

00.13.56 00.15.38	مرتضى	اسمي مرتضى.
	يوسف	ماذا تفعل هنا؟
	مرتضى	ما المشكلة؟
	يوسف	لقد تشابك فجأة...
	مرتضى	تفضل تفضل بعض الجوز، دعني ألقي نظرة.
	يوسف	شكرا لك.
	مرتضى	رأيتك حين أتيت، أنا أعالج هنا، إنها المرة الثالثة لي.
	يوسف	حاذر لكي لا تكسره.
	مرتضى	ثق بي لا داعي للقلق. تفضل مزيدا الجوز، سيمنحك بعض الطاقة.
	يوسف	شكرا.
	مرتضى	المسمار ضعيف سأصلحه.
	يوسف	أتعتقد أن الشريط سيكون بخير
	مرتضى	لا تقلق، لدينا الكثير من الوقت هنا، أتستعمل الأشرطة للتدريس في الجامعة.
	يوسف	نعم، ولكن كيف عرفت أني أدرِّس في الجامعة؟
	مرتضى	استمع، أتسمع الطيور؟ إنها متجهة إلى الغرب. خلف بيت الضيافة هناك غابة مليئة بالطيور، أذهب هناك يوميا إذا أردت يمكننا الذهاب اليوم.سأصلح شريطك لاحقا.تعال هيا بنا.
المشهد الحادي عشر: 00.15.39 00.16.28	يوسف	لم تخبرني، ما الذي أتى بك إلى هنا؟
	مرتضى	شظية غبية، تذكار من الحرب لا تزال في رأسي تؤثر على بصري، أنظر كل هذه الأشجار ليس بينها شجرة جوز واحدة.
	يوسف	وماذا عن أشجار الصفصاف؟
	مرتضى	أشجار الصفصاف ليس لها ثمار.
	يوسف	ولكنها تعيد لي ذكرياتي وتجلب لي الحظ.
	مرتضى	كيف ذلك؟
	يوسف	عندما كنت في مدرسة المكفوفين أعطوني صفصافة صغيرة لأرعاها، كبرنا معا وهي الآن أطول مني.
	مرتضى	هناك بركة كبيرة هناك لربما نجد بعض الصفصاف هيا بنا لنلتقط صورة.

المشهد الثاني عشر 00.16.28 00.17.38	الطبيب	لدي أخبار رائعة لك، الفحوصات أكدت أن الورم حميد ولا يشكل أي خطر.
	كاشاني	هذا غير معقول.
	الطبيب	هناك المزيد؛ أتعرف أن السيد موسوي فقد بصره في سن الثامنة ؟
	كاشاني	نعم
	الطبيب	شرر الألعاب النارية أحرق قرنيتا عينه، وأصيبت الشبكية بضرر كبير.
	كاشاني	هكذا فقد بصرهُ.
	الطبيب	ولكن لاحظنا أن شبكية عينيه حساسة للضوء، وهو ما أعطانا بعض الأمل.
	كاشاني	الأمل...الأمل في ماذا؟
	الطبيب	في استعادة السيد موسوي جزئيا لبصره
	كاشاني	كيف، هذا غير ممكن...
	الطبيب	صدقني، أنا متفاجئ مثلك تماما
	كاشاني	لا بد أن أخبر أسرته في الحال.
	الطبيب	من الأفضل ألا تعطيهم الكثير من الأمل، هناك فحوص أخرى يجب أن نجريها قبل زرع القرنية، لا شيء مضمون.
المشهد الثالث عشر: 00.17.39 00.18.41	يوسف	أعلم أني كنت على خطأ، خطئي الأكبر أني لم أفهمك كفاية، الآن أعلم أنك لم تسقطن من كتاب رحمتك ولم تنسن، أنت معي وتحميني فقط لو يكتمل عليا إحسانك، والآن بعد أن أخذت بيدي أرجوك دلني على الطريق، أسعى لضيائك أكثر من أي شخص آخر، وإذا ما خرجت من هذه الظلمة سأكون معك إلى الأبد.
المشهد الرابع عشر: 00.18.42 00.20.57	يوسف	من هناك، أهذا أنت سيد مرتضى...
	مرتضى	أيها الخبيث، أراهن أنك تستطيع أن تراني
	يوسف	العطر الجميل لن يكون إلا أنت...
	مرتضى	سمعتُ الأخبار الطيبة وأنا سعيد للغاية... الآن فهمت كيف أن هذه الصفصاف تجلب لك الحظ.
	يوسف	من أخبرك؟
	مرتضى	أنت تقلل من شأني إذن...
	يوسف	تعالى اجلس...

	مرتضى	دعني فقط ألتقط الجوز...
	يوسف	ماذا عنك، هل أجريت العملية.
	مرتضى	لا، الشظية اللعينة ميئوس منها، إذا أجروا لي العملية فقد أصاب بالعمى تماما، أنا لا أريد ذلك أفضل أن أعمى ببطء. وأنت متى موعد عمليتك.
	يوسف	بعد أيامْ...
	مرتضى	هل أنت متحمس
	يوسف	لا أعلم، أنا متحمس وخائف
	مرتضى	خائف ألا ترى ؟
	يوسف	وربما خائف من الإبصار، لقد عشت في عالم آخر 38 سنة، لا أعلم ما قد يحدث...
	مرتضى	كُل هذا؛ غني بالفسفور وهو جيد لعينيك.
	يوسف	شكرا.
	مرتضى	آه؛ كدت أنساه لقد أصلحتُ شريطك، هاهو...
	يوسف	شكرا جزيلا لك
	مرتضى	وهذه هي البقايا...لقد أنهيت عملي ولا بد أن أغادر
	يوسف	إلى أين؟
	مرضى	(يغني)أعطني فرصة أخرى أيها الصياد، أنا ظبي ولد في هذا الجبل، رصاصتك ثقبت جانبي الأيمن ولكني مجروح من الجانب الأيسر، لقد جرحت قلبي، لقد جرحت قلبي أنا لست إلا ظبيا، إلا ظبيا...
المشهد الخامس عشر: 00.20.58 00.27.52	يوسف	إنها ليلتي السابعة والخمسون بعيدا عن إيران، ولكني أشعر أن سنينا مرت منذ رأيت أسرتي، غدا سينزعون الضمادات هل سأرى؟، هل سأظل أعمى؟، هل سأرى أم لا ؟ ولكني...(الإبصار)
المشهد السادس عشر: 00.27.53 00.32.21	/	مشهد صامت: عودة يوسف إلى إيران واستقبال عائلته وأصدقائه له في إيران.
المشهد السابع عشر:	محمود	أدوخ بمجرد التفكير في كل ما عليكَ أن تراه...لا أصدق لا بد أني أحلم، غير معقول ولكنه صحيح، بوران أخبرتني الخبر عندما كنت

00.32.22 00.34.01		في زحمة المرور كنت في غاية السعادة فتحت النافذة وصحت: أيها الناس يوسف يستطيع أن يرى عينا يوسف تبصران، لا بد أنهم ظنوني مجنونا... أتذكر كنا نذهب إلى الشلال المزدوج، إنه أول شيء أريدك أن تراهْ.
المشهد الثامن عشر: 00.34.02 00.37.45	رويا	هذا هو حينا "داركه" نحن تقريبا في المنزل.
	يوسف	أين نحن؟
	رويا	بعد حوالي 200 متر من المخبز.
	يوسف	أيمكن أن تتوقفي؟
	رويا	لماذا؟
	يوسف	فقط توقفي...
	رويا	نحن ذاهبون في الاتجاه الخاطئ، إنه الشارع على اليسار...
المشهد التاسع عشر 00.37.46 00.40.22	رويا	لماذا تنظر إليْ هكذا؟
	يوسف	ألا تريدين أن تبدلي ثيابك؟
	رويا	بالطبع، أشعر بالبرد قليلا
	مريم	أين أنت يا أمي، تعالي أنا خائفة.
	رويا	أنا هنا حبيبتي.
	مريم	أنا خائفة.
	رويا	إنه الرعد فقط، لا تخافي، أنا هنا...
المشهد عشرون: 00.40.23 00.41.49	مريم	بابا يوسف بابا يوسف
	رويا	اجرِ...انتظرنا...لوحي لهُ...اضربيه...اقذفيه
	يوسف	أترين رميت عليك أيضا...
المشهد الواحد والعشرون: 00.41.50 00.42.32	مريم	ما هذا اللون؟
	يوسف	أصفر
	مريم	وهذا؟
	يوسف	أبيض
	مريم	جيد وهذا؟
	يوسف	أسود
	مريم	لا، بنفسجي
	يوسف	أهو بنفسجي؟ أنت محقة.

	مريم	أتعرف كيف يشرب السمك الماء؟
	يوسف	لا، لا أعرف...
	مريم	السمك الصغير يشرب هكذا ...والكبار يشربون هكذا...
	يوسف	أنا أحب هذا...
المشهد الثاني والعشرون: 00.42.33 00.43.11	رويا	احذر يوسف...
	يوسف	لا تجري مريم توقفي...
	مريم	أراهنك لن تستطيع الإمساك بي...
	يوسف	قلتُ لك توقفي أيتها اللئيمة، توقفي مريم...
	مريم	جدتي نحن قادمون
المشهد الثالث والعشرون 00.43.12 00.46.12	أم يوسف	يوسف عزيزي تعالى، أريد أن أخرج الطعام الذي نذرته
	بوران	أعذرني سيد يوسف، أختي باري ستقودني إلى الجنون، تخجل أن تعطيك أطروحتها بنفسها، من فضلك اقرأها إنها مهمة للغاية بالنسبة لها
	رويا	قولي لها أني سأقرؤها ليوسف بنفسي وأكتب لها ملاحظاته.
	بوران	شكرا جزيلا لكِ.
المشهد الرابع والعشرون 00.46.13 00.48.10	مريم	أمي تعالي، عمتي باري هنا...
	رويا	إنها باري؛ جلبت الصور...دعيني أراهم أولا، باري كانت في عجلة، طلبت منها أن تدخل ولكنها كانت متأخرة عن درس الموسيقى...أنظري إلى مريم الوديعة.
	مريم	أنظري كم هو بديع هذا المكان...
	رويا	نعم إنه جميل جدا...
	مريم	أنظري إلى هذه، إنها جميلة، عمتي باري تصور هنا، لماذا تصور؟
	رويا	لنستطيع أن نتذكر اللحظات هذه اللحظات الحلوة.
المشهد الخامس والعشرون 00.48.10 00.52.28	محمود	هيا بنا...سيداتي سادتي أعذروني...سيد أميري أنا ذاهب إلى الورشة.أنا سعيد جدا أنك جئت لزيارتي.
	يوسف	شكرا لكَ عمي...
	محمود	دعني أريد ورشتي، سأحضر لك كوبا ممتازا من الشايْ.سترى كيف نصنع المجوهرات، أنا واثق أنك ستستمع.
المشهد السادس والعشرون:	رويا	لقد زرعت نبتات للأطفال في مدرسة المكفوفين، بحلول الربيع سنعطي جائزة لصاحب أطول شجرة.ما رأيك؟

00.52.29 00.53.28	يوسف	هذا جيد.
	رويا	لقد اتصلوا ثانية من الجامعة اليوم...إنهم يريدون معرفة ما إذا كنت ستدرس الفصل المقبل.
	يوسف	أنا لم أقرر بعد، ربما أغير وظيفتي
	رويا	وتعمل في ماذا؟
	يوسف	لا أعلم، أي شيء غير الجامعة.
	رويا	لماذا لا تأتي إلى المدرسة، يمكنهم أن يستفيدوا من خبرتك.تعالى معي غدا.
	يوسف	انسي الأمر...
المشهد السابع والعشرون 00.53.29 00.56.59	رويا	رسائل من الجامعة...
	يوسف	حسنا...
	رويا	أنا مسرورة أنك غيرت رأيك. المدرسون والأطفال سوف يسعدون للغاية.إنهم بالتأكيد في حاجة لخبرتك هناك... سيد عباس تعال هنا وساعدني من فضلك.
المشهد الثامن والعشرون 00.57.00 00.59.11	باري	(على الهاتف) مرحبا عزيزتي رويا، أنا باري، هل أنت هنا؟ أعلم أنك مشغولة جدا هذه الأيام، ولكن أردت أن أسأل هل قرأ السيد يوسف رسالتي بعد؟ وما رأيه فيها؟ أردت أن آتي وأحادثه لكني خجلت نوعا ما، لا أستطيع أن أنظر إلى عينيه إنه شعور غريب، رويا سأكون متوترة جدا يوم مناقشة رسالتي وأشياء أخرى، رجاء أخبريه أني في عجلة، حبي وقبلاتي حتى أراكِ. أوه؛ هناك حفلة لفرقة مولانا لقد أردتك وأستاذ يوسف...
	رويا	هل زرعت الأصائص؟
	مريم	نعم...
	رويا	كم عددها؟
	مريم	أربعة...
	رويا	لكن هناك أكثر من أربعة...
المشهد التاسع والعشرون 00.59.12 01.00.04	يوسف	(يقرأ أطروحة باري) اللغة الرمزية للصوفيين وجدت قبل فترة طويلة من حافظ...ورد الفعل المناسب بين الحساسية والنظرة، فالشعر يرسم صورة المشاعر الداخلية؛ فاللقاء مع شمس أخرج مشاعر الرومي شعرا ...مجد أعماله فتحت عيني لرؤية حبيبي وأنا أحمد الله على ذلك، أنا

		ضعيف بدون لطفك لا أقدر على شيء.
المشهد الثلاثون: 01.00.05 01.03.20	مريم	أبي الزهور تتفتح تعالى و أنظر...
المشهد الواحد والثلاثون 01.03.21 01.04.27	رويا	لقد كنت قلقة للغاية، أين كنت؟
	يوسف	قلقة بشأن ماذا؟
	رويا	أو لا أقلق؟
	يوسف	توقفي عن لعب دور الأم. أنا بالغ الآن و سني 45 سنة .
المشهد الثاني والثلاثون 01.04.28 01.04.52	يوسف	رويا آنا آسف...(تغادر رويا دون أن ترد عليه)
المشهد الثالث والثلاثون: 01.04.53 01.07.46	يوسف	سلام...
	البواب	السلام عليكم.
	يوسف	أريد أن أرى باري أذرنوش.
	البواب	لا يمكنك الآن إنهم يتمرنون.
	يوسف	ومتى سينتهون؟
	البواب	بعد ساعة...
	يوسف	شكرا جزيلا.
المشهد الرابع والثلاثون 01.07.47 01.08.57		
	أم يوسف	احترسي لكي لا تقعي، سلام عزيزتي...
	مريم	اشتقت لك كثيرا...
	أم يوسف	ما الأمر؟
	رويا	لا شيء.أنا ذاهبة إلى كاشان مع مريم.
	أم يوسف	وحدك؟
	رويا	نعم.
	أم يوسف	أحدث شيء في كاشان؟
	رويا	لا؛ لا تقلقي عليا فقط أن أذهب.
	أم يوسف	ماذا حدث؟

	رويا	(تنهار باكية)
المشهد الخامس والثلاثون 01.08.58 01.12.28	يوسف	سلام أمي، أين الجميع؟
	أم يوسف	أتيت لأسلك نفس السؤال...ماذا حدث؟
	يوسف	أين هم؟
	أم يوسف	أحقا تهتم؟
	يوسف	أهذا سؤال أمي، بالطبع أهتم.
	أم يوسف	لا أعتقد ذلك؛ لو كنت تهتم لكانت هنا وليس في كاشان
	يوسف	كاشان؟ لماذا لم تقل رويا شيئا؟
	أم يوسف	وهل تحتاج لذلك؟
	يوسف	عماً تتحدثين؟
	أم يوسف	يوسف ما الذي تفعله بحياتك؟
	يوسف	أي حياة؟ أيفهم أي أحد كم عانيت طوال هذه السنين البائسة ؟ دون أن أنطق بكلمة، الكل أسف لحالي؛ أنت، زوجتي وكل من حولي، أنا لا أحتاج لأي أحد بعد الآن، أريد الحياة التي تحق لي، لقد فقدت أجمل سنين عمري، أنظري حولك لتري ماذا حصّلت، أتسمي هذه حياة؟ أربعة أشجار ومنزل ظننتها جنة صغيرة، لقد سئمت هذه الجنة أريد أن أعيش حياتي، نعم أريد أن أعيش بطريقتي، أتستطيعين أن تفهمي، أتستطيعين؟ أمي، أمي...
المشهد السادس والثلاثون 01.12.29 01.04.15	/	(مشهد صامت: تركيز يوسف مع المرأة الجميلة في الميترو)
المشهد السابع والثلاثون 01.14.16 01.14.41	صوت امرأة	سيد يوسف؛ إنها ليس بالمنزل.
	يوسف	سلام...
	صوت امرأة	سلام عليكم، ألم تعلم؟
	يوسف	ماذا؟
	صوت امرأة	الليلة الماضية؛ أمك لم تكن بصحة جيدة، السيدة كوكب والجيران أخذوها إلى المستشفى...
	يوسف	مستشفى؟ أي مستشفى؟

	صوت امرأة	سأسأل ابنتي...
المشهد الثامن والثلاثون 01.14.42 01.15.37	/	(مشهد صامت: والدة يوسف في المستشفى)
المشهد التاسع والثلاثون 01.15.38 01.16.22	محمود	عليك أن تدير حياتك؛ ما الذي تريد أن فعله؟ عليك أن تفكر بعائلتك، بأمك المريضة، لا يمكنك أن تستمر هكذا. إذا أردت أن تبدأ وظيفة جديدة أو تستثمر في شيء ما؛ أستطيع أن أعطيك ما تريد، لم لا تعمل معي ومن سيكون أفضل منك ؟ لأشهر الآن وأنت تجلس في بيتك؛ تتجنب العمل، الحياة والجامعة، لقد منحت حياةً جديدة استغلها
المشهد أربعون 01.16.23 01.19.06	يوسف	(مشهد صامت: رمي الكتب والأوراق وحرقها مع كل الصور)
المشهد الواحد والأربعون 01.56.22 02.21.23	يوسف	(يقرأ رسالة مرتضى) سلام يوسف، لقد اشتقت إليك فعلا، أردت أن أراك ثانية، أخبرني ما الذي يستحق النظر؟ وأخبرك أنا ما الذي يستحق العمى؟، منذ عميت رأيت أشياء رائعة؛ احزر ماذا؟ وجدت غابة مليئة بأشجار الجوز، أود أن أصحبك إليها يوما وسنأكل حتى نشبع من الجوز، كم رأيت إلى الآن؟ أعيناك مستمتعة؟ أسئلة كثيرة ، أرأيت أي أشجار صفصاف؟ أود أن أعرف إن كانت تجلب لك الحظ؟ أرسلت لك الصورة التي وعدتك بها لتعلم أني أفكر بك دوما.صديقك مرتضى.
المشهد الثاني والأربعون: 01.21.24 01.21.58	الطبيب	عيناه لا تستجيب للنور، لربما هو رفض لنسيج القرنية المزروع.
	محمود	دكتور؛ أهناك أمل؟
	الطبيب	يجب علينا إجراء المزيد من الفحوصات.
	يوسف	لن أمكث هنا...
	محمود	اهدأ يوسف...
	يوسف	أريد أن أخرج من هنا ...
	محمود	سيكون كل شيء على ما يرام...
	الطبيب	من فضلك اهدأ...
	يوسف	رجاءً؛ أخرجني من هنا، أخرجوني من هنا.

المشهد الثاني والأربعون: 01.21.59 01.26.08	محمود	لنذهب إلى كاشان مع بوران وباري، سنذهب لرؤية رويا ومريم، الخلافات جزء من الحياة...أعدك كل شيء سيكون بخير، عليك ألا تفقد الأمل. لقد تحدثت إلى الأطباء سأرسلك إلى الخارج، سأدفع مهما تكلف الأمر لتبصر ثانية... إلى أين أنت ذاهب، ستصدمك سيارة...انتظر أخبرني إلى أين أنت ذاهب؟ انتظر ستصدمك سيارة
	يوسف	ابتعد عني، أتركني، اذهب بعيدا...
المشهد الثاني والأربعون: 01.26.09 01.31.23	يوسف	(يقرأ ما كتبه من قبل) إلهي أسألك فرصة أخرى، لأبدأ حياةً جديدة ...
جينيريك النهاية 01.31.24 01.33.46	/	/

الملحق الرابع

التقطيع الزمني لسيناريو فيلم

The Scandal

المشهد/ الزمن	الشخصية	الحوار
00.00.00 00.00.43	/	تلاوة الآية: (لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۚ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ.) سورة الحشر الآية 21.
جينيريك البداية 00.00.44 00.02.34	/	صوت الآذان.
المشهد الأول: 00.02.35 00.03.34	أفسانة	إني غاضبة من هذا الإله ومن جميع أوليائه، حتى إني أعتقد أن ليس لديه الوقت لمتابعة أوضاع المستأجرين من أمثالنا الذين حُكم عليهم بإخلاء البيوت، هم لديهم أضرحة وقباب فكيف لهم أن يفكروا بأمثالنا. حسنا يا رب أنا سيئة أنا ضائعة أنا منحرفة، لكن ما ذنب أمي المظلومة أن تمر بهذه الظروف، أرأيتِ لا يجيب ولكن لا تحزني أنا ذاهبة لكي أجد حلا كيفما كان، إذا تأخر حامد التافه مجددا فسوف أعاقبه بشدة كل هذه الدروس الخصوصية وفي النهاية لا ينجح إلى بطلب استرحام بليد، أمي أمي أحبك كثيرا.
المشهد الثاني 00.03.35 00.03.52	جعفر	السلام عليكم، لقد ألقيت التحية أيتها المغرورة... هل تظنين أنني سأتركك وشأنك.
المشهد الثالث: 00.04.17 00.05.13	أفسانة	مشهد صامت: أفسانة تتمشى في الشارع وجميع الرجال يحدقون بها.
المشهد الرابع: 00.05.14 00.07.18	أفسانة	ألو...أهذا أنت يا حامد ماذا؟ هل أنت أعمى يا عم، هناك اختراع اسمه البوق، المزمار، الصفارة أي شيء أعطني يدك دعني أساعدك
	ميرزا	كلا سأنهض وحدي
	جعفر	يا للحظ لو منا نحن لكانت اصطدمت بنا شاحنة كبيرة ونزل صاحبها صاحب الشارب الكث أصلع الرأس وناولنا عدة آلاف من الشتائم من العيار الثقيل
	أحد الباعة	ميرزا لا تدعها تذهب، أطلب أن يحضر لها الضابط ويسجل مخالفة

		بحقها.
	جعفر	في حالات كهذه لا يأتي ضابط المرور بل شرطة الآداب.
	أفسانة	عندما تصطدم سيارة بأمك اتصال بشرطة الآداب أيها الحيوان البري.
	جعفر	سكوت اخرسوا...
	بائع آخر	أليس لديكم غيرة حتى تتحرشوا بأعراض الناس، أختاه لو أمت سأسلخ جلدهم كما تقشر البرتقالة، حتى الرجال من أصحاب الشهامة لم يعودوا كالسابق.
	أحد السيدات	كان الرجل منهم يشيح ببصره عندما يتحدث مع أعراض الناس وما دخلك أنت حتى تدخل أنفك في أي شيء يحدث
	البائع	أليس لديها أهل يحمونها؟
	السيدة	العيبُ فيها ومنها تتزين بكل هذا وتطرش وجهها بكل الألوان وتأتي لتتبختر في الشارع
	أفسانة	فلتقتلع عينك من شدة الحسد، ليس تبرجا، لقد خلقت جميلة هكذا خرجت من المصنع
	سيدة أخرى	لا يعلم سوى الله من أين تأتي بكل هذه الثياب رغم فقركم
	السيدة	الأمر بسيط، تعمل في دور الأزياء ويضعون صورها على المجلات...لا تضحك... ثم يتصدقون عليها بقطعة ثياب يشترونها من سوق الملابس المستعملة بدل أتعابها لتأتي وتتفاخر أمامنا اذهبي واحصلي على رزقك بعيدا من هنا اذهبي...
المشهد الخامس: 00.07.19 00.08.09	أفسانة	سوف أبرحك ضربا يوما يا جعفر...انتبه يا سيد انتبه لا ترسل أبناء الناس إلى الموت ليست لعبة أتاري كي تحصل على النقاط.
	السائق	اللعنة على الشيطان وأبناء الحرام.
	أفسانة	لم تشتم ذلك المسكين يا أخي غض البصر وركز في عملك ولا داعي لتشويه سمعة الشيطان، أصبح الناس لا يستحون.
	السائق	أي حياء يا سيدة؟ وقع نظري على أوراق الثبوتية التي خطفتها من يتيم الأم المسكين الذي لا نعرفه...
	أفسانة	ارتدي الثياب القصيرة تليق بك أكثر وتبدو فيها أكثر جمالا...
المشهد السادس: 00.08.10 00.09.45	شريف	أرموا بكل الأثاث إلى الخارج، أخلوا البيت بالكامل، ماذا؟ تشهدون جميعا أني أنذرتها مائة مرة كي تسدد الديون لم تعر الأمر أية أهمية هل أذنبت؟ يا جماعة هذا البيت ملك لي أريد أن أهدمه وأبني

		مكانـه برجـا مـا شـأن الآخـرين بـذلك، كـل عملـي قـانوني وهـذا حكـم المحكمة.
	صديقة أفسانة	يا حاج هل يمكن أن تعطيها فرصة أخرى إكراماً لنا؟
	شريف	الموضوع ليس لـه علاقة بالطلب والرجاء، وصل الأمر إلى هنا ديون أبيها التي كانت حقوقا للناس من جهة والأجرة المتراكمة عليها من جهة أخرى
	أفسانة	دعوه وشأنه، الذنب ذنبكم من كثرة ما قلتم له حاجنا حاجنا صدق الدور وتوغل فيـه المتظـاهر المرائـي الخـداع أي حـاج هـذا شـوه سـمعة كـل الحجاج.
	شريف	عفوا يا أختي الشيخة، إذا كان الآخرون يجهلونك فأنا لن ينطلي عليا هذا الأمر لأنه إذا أراد أحد أن يجدك ما عليه سوى الذهاب إلى شارع "جوردن" أو "فرشته" ليجدك هناك تقتنصين الفرص لتصطادي مغفلا ما، لقد لوثت عيون رجال المنطقة وفاحت الرائحة النتنة من البيت بسببك. لو استطعت التبرير أمام الناس فلن أستطيع التبرير أمام الله لا أستطيع أن أبرر تأجير البيت لفاسقة.
المشهد السابع: 00.09.46 00.10.47	حامد	إلى أين ذهبت يا أختي اتصلت على البيت فلم تردِّ؟
	أفسانة	هل ابتلعت التحية أيها الغيور وما دخلك إلى أين سأذهب أبعد السماعة عن فمك فقد خنقتني راحة الحليب أيها الطفل الصغير.
	حامد	كان مجرد سؤال، قلقت عليك، ثم ألم تقولي أني رجل البيت؟
	أفسانة	لا داعي أن تقلق يا رجل البيت، سأعود سريعا، ثم أين أنت يا رجل البيت؟
	حامد	مممم؛ لـدي دروس إضـافية لأن موعـد الامتحانـات قـد اقتـرب لـذلك سأتأخر بالمجيء.
	أفسانة	حامد، عد سريعا إلى البيت عندما تنتهي.
	حامد	حسنا، في أمان الله.
المشهد الثامن: 00.10.48 00.12.37	أفسانة	كانت رحلة ممتعة.
	السائق	إلى أين يا سيدة، أين الأجرة؟
	أفسانة	ولمَ الأجرة ؟
	السائق	هل ترينها تاكسي اركب واشكر، عندما أعود ليلا إلى البيت يجب أن أطعم زوجتي وأولادي.

	أفسانة	لقد سمعت الكثير من هذا الكلام، تلصصت بنظرك حتى اكتفيت وفوق ذلك تريد أجرة أيضا حتى عندما يذهب المرء إلى السينما ليشاهد فيلما جيب أن يشتري التذكرة، خذ أيها الجائع.لستُ راضية على الإطلاق أتمنى ألا تفرح بها.
	جعفر	إذا كان يضايقك أخبريني فقط وسوف أقطع له أذنه.
	أفسانة	أنت؟ !
	جعفر	أنظري، يجب ألا نصد محبينا بهذا الشكل
	أفسانة	لقد نمى لك ذيل وأنا قطعته من الجذور.
	جعفر	تعلمين أني لا أتحرش، ألاحقك أينما ذهبت، لقد بات وجهي يشبه الطرقات من كثرة العراك والضربات، ولكن اسمحي لي أن أرعاك كرجل دعيني أكون لك مظلة تحميك سآتي لخطبتك موافقة ؟
	أفسانة	ألست ترهق نفسك بهذا الجهد، المرأة مقدسة ولكي يصبح أحد مظلتها يجب أن يكون رجلا وليس ذكرا فحسب.
	جعفر	ألستُ رجلا يا أفسانة؟
	أفسانة	الرجال في السابق كانوا يعتبرون نساء حيهم كأعراض ولم يلاحقوهم من مكان لآخر.
	جعفر	أي والله ، والنساء في السابق لم يكونوا يتلونون بالأحمر والأبيض كي يخرج أي رجل رأسه من نافذة الدكان ليحدق بهن.
	أفسانة	ماذا قلت؟ سأصفعك على وجهك يا جعفر.
	جعفر	سوف ترين السيئ أقسم بحياة جعفر سوف ترين المكروه بعينه.
المشهد التاسع: 00.12.39 00.13.41	شريف	ما الذي جاء بها الآن، سوف تلفت انتباه الموظفين كلهم قلت لها أن تأتي بعد انتهاء الدوام الإداري تبا. آسف يا حاجتي، تعلمين أني لم أعشق في حياتي غيرك وأني أرى ملامحك في تقاسيم وجهها فقلت في نفسي بما أن وضعنا المادي جيد فيجب أن نحتضن هذه الفتاة حتى لا تُجر للفساد بسبب فقرها فأنت تعلمين أنه لا أحد يستطيع أن يكون بمنزلتك عندي.
	سكرتيرة شريف	يا حاج ظننت أن هناك ضيف عندك، هل تكلم نفسك؟
	شريف	يا عمي أحم أحوم أحيم أي شيء، لماذا تفتحين الباب وتدخلين مباشرة؟
	سكرتيرة شريف	يا حاج وهل أنا غريبة ؟
	شريف	حسنا اذهبوا ...اذهبوا جميعا وقولي للعم رجب أن يذهل أيضا لدي

		بعض الأعمال هنا.
	سكرتيرة شريف	هل أذهب أنا أيضا؟
	شريف	نعم أنت أيضا.
	سكرتيرة شريف	حسنا...
المشهد العاشر: 00.13.42 00.13.55	أفسانة	كم يوجد جائعون هنا.
	رجب	إلهي لا تحرمنا هاتين العيون الملوثة... إلى ما تنظرون؟ اهتموا بأعمالكم...
المشهد الحادي عشر: 00.13.56 00.15.43	أفسانة	لدي موعد مع حاجكم..
	سكرتيرة شريف	ليس حاجنا بل رئيسنا، ثم لا أعتقد بأنه سيستقبلك بهذه الهيئة وكل هذا التبرج
	أفسانة	لا داعي للإرشاد والوعظ أخبريه أنني أفسانة وسيخبرك ماذا يجب أن تفعلي ...حاجكم.
	سكرتيرة شريف	يا سيدة رئيسنا.
	أفسانة	حاجكم...
	سكرتيرة شريف	سيدي الدكتور؛ يوجد سيدة هنا تريد أن تقابلكم وأعتقد أنها مخطئة تدعى أفسانة.
	شريف	حسنا أرشديها لكي تدخل.
	سكرتيرة شريف	هل يجب أن أوضح هذا الأمر أيضا متأكد؟ شكلها مريب حاجنا، هل تريد أن أدخل معها؟
	شريف	ناولها السماعة أيتها السكرتيرة الفضولية.
	سكرتيرة شريف	نعم حاضر..يريد التكلم معك.
	شريف	سلام عليكم سيدتي...أهلا وسهلا، لو سمحت غطي شرارات النار، فهذا لا يليق هنا لا يمكن تكميم أفواه المتواجدين هنا. ماذا تفعل يا عم رجب لم لا تنتبه لقد أحرقت السيدة.
	رجب	أتعلم ماذا تقول يا حاج، هذه السيدة هي التي قلبت الشاي عليا وأحرقتني، ثم تطلب مني أنا الانتباه...
	شريف	تفضلي...تفضلي
	أفسانة	أيها اللعوب...استمتعنا بوقتنا.
	شريف	لا أريد ضيافة، اذهب واغسل السيارة لأننا ذاهبون للمسجد عند المغرب.

	رجب	حسنا يا حاج...أعصابه متشنجة.
	سكرتيرة شريف	اذهب وستنظف المكان لاحقا، لما لا تزال واقفا؟ اذهب هيا.
المشهد الثاني عشر 00.15.44 00.16.54	أفسانة	أراك تلعب الدور بشكل جيد، تؤدي دور الحاج الناسك في الأحياء الفقيرة وهنا مكتب فخم وخدم وحشم، إن أمثالكم والله هم من شوه صورة المسلمين.
	شريف	وأخيرا وافق غزالنا الهارب على الجلوس على طاولة المفاوضات.
	أفسانة	أي غزال هذا؟ أشعر أنني صرصار وأنت تمسك بكمبيالات المرحوم أبي وتضرب بها على رأسي كالنعال.
	شريف	ما هذا التشبيه، أي صرصار؟ أنت طاووس يا سيدتي.
	أفسانة	لو لم يكن لديك هذا المال ما كان أحد لينظر حتى في وجهك ثم تأتي وتستغل فقر الناس.
	شريف	ولكني وضعت هذا المال تحت قديمك، كي لا تتسكعي هكذا في الشوارع وكي لا يتكلم الناس عنك ويقولون بنت شوارع
	أفسانة	من تركب تصبح بنت شارع ومن يُركب لا يكون؟ فليفتح الجميع أعينهم جيدا كي يروا أن لجامهم بيد أفسانة وليس لجام أفسانة بيدهم.
	شريف	إلى أين بهذه السرعة، حاليا لجام حي كامل بيدك أنت.
	أفسانة	لا أدري ماذا أصابك؟ تحصل على حكم بالإخلاء، ثم ترسل لي رسالة تتودد فيها.
	شريف	هنا مربط الفرس، الآن يمكننا عقد صفقة تفضلي واجلسي وسوف أشرح لك.
المشهد الثالث عشر: 00.16.55 00.18.41	رجب	هل يتعاركان؟
	سكرتيرة شريف	لمَ لا تطرق الباب قبل الدخول؟
	رجب	عندما يكون الباب مفتوحا فأي شيء سأطرق فيه؟ المهم ماذا جرى؟
	سكرتيرة شريف	لا شيء اصبر قليلا...
المشهد الرابع عشر: 00.18.42 00.19.10	شريف	لا أعتقد أنك مضطرة لتحمل تبعات ديون المرحوم والدك، كل يوم مطالبات كل يوم فضيحة.
	أفسانة	آخر الكلام، ماذا تريد مني؟
	شريف	أريد أن أسعدك، هل لك في ذلك أم لا؟ جواب في كلمة واحدة: نعم.
	أفسانة	كيف بالمال؟

	شريف	المال هو أحد الوسائل، هذا ما أستطيع فعله لوحدي، هل هذه طريقة مناسبة لجني المال بالتلاعب بهذا وذاك؟ عزيزتي يجب أن يكون المال شرعيا، ذاك المال حرام يا طاووستي، هل تعتقدين أنك ستتمكنين من تسديد الديون بالقروش التي تجنينها، لكن لو وافقت سأجعل كل هذه الشيكات والكمبيالات جزءً من مهرك.
	أفسانة	ألا يتعبك هذا الجهد، كم مرة سأقول هذا، لن أصبح زوجة أحد.
	شريف	يفعلون ما يحلوا لهم من انحرافات وعندما يسمعون بالشرع والعرف والقانون يتهربون منه، اسمه عقد مؤقت.
	أفسانة	أي كشريحة مسبوقة الدفع والشريحة الثابتة أليس كذلك.
	شريف	لكن هذه الشريحة تعبأ بشكل دائم...
	أفسانة	كل فتيات المبنى والحي والمدينة، لماذا أنا؟
	شريف	يجب أن يكون العشب حلو المذاق في فم الماعز كما يقول المثل، وأنت حلوة المذاق بالنسبة لي. أنا أريدك هل أذنبت؟
	أفسانة	ألم تسمع،ولكن ألم تسمع بأن العشق في الكبر لا يجلب سوى الفضيحة.
	شريف	أولا الحب لا يعرف صغيرا ولا كبيرا، ثانيا يقال أن النار لا تشتعل سوى من جذع الشجرة القديمة وثالثا لم أفتح عيني على الدنيا إلا ووجدت يد المرحومة زوجتي قد وضعت في يدي وفتحت عيني الثانية لأرى يا ويلي الدنيا مليئة بالحوريات ونحن نبحث عنها في الجنة. ماذا حدث...ماذا حدث...
المشهد الخامس عشر: 00.19.10 00.19.32	شريف	اذهبي واحضري كوبا من الماء، لقد فقدت وعيها أو أطلبي الإسعاف. ماذا تفعلين هنا ألم أقل لك اذهبي.
	سكرتيرة شريف	قلت في نفسي قد تحتاج هذه المسكينة إلى كوب ماء وسكر كالأخريات ، فلأبقى للمساعدة.
	شريف	حسنا سيأتي دوما دورك وتحتاجين إليه.
	سكرتيرة شريف	كلا يا حاج فأنت لا ترى إلا دجاجة الجيران بطة أما أنا لست حتى بيضة في نظرك.
	شريف	أصبحت تغردين كالبلابل أيضا. هيا بسرعة.
المشهد السادس عشر: 00.19.33	رجب	تفضلي اشربي هذا...
	شريف	لقد أخفتنا، هل تعانين من مرض ما لا سمح الله...
	أفسانة	كلا، ولكن أعتقد أن أحدا غيري هو المريض.

00.20.40	شريف	هيا أخرجا...أخرجا من هنا. أخرج كي يدخل الهواء.
	رجب	عفوا يا حاج ولكن الهواء يدخل من النافذة فما دخلي أنا.
	شريف	حسنا أخرج هيا، أخرجا... أنظري؛ الحديث الذي دار بيننا حديث بين بالغين وعاقلين، فلا تخبري الناس بذلك عندما تهذبين إلى الحي.
	أفسانة	أنا أفهم، أنت شخص لديك مكانتك كما يقال، أعطيني أسبوعا لأفكر.
	شريف	إن كنت ستوافقين فلماذا الأسبوع، سأمزق الآن حكم الإخلاء حتى تتمكني من اتخاذ القرار بحرية
	أفسانة	بحرية...
المشهد السابع عشر: 00.20.41 00.21.01	سكرتيرة شريف	يا للعجب، مفعول الماء والسكر كان سريعا وقد عاد ضغطك طبيعيا كما أرى...
	أفسانة	بما أنك ترينه كل يوم فقد تعودت وضغطك يصبح معتدلا عند رؤيته.
	سكرتيرة شريف	ماذا...كلما كان القرد أبشع كلما كانت حركته أكثر... أف منك يا حاج...
المشهد الثامن عشر: 00.21.02 00.21.37	شريف	الحمد لله جرت الأمور على خير...أين الكمبيالات؟ أيتها الحرباء السارقة، أوقعت نفسك في الفخ. السلام عليكم؛ شرطة النجدة ؟
المشهد التاسع عشر 00.21.38 00.22.40	الشرطي	سلام سيدتي..اقتربي قليلا لأتحدث معك في أمر. أركضا وراءها...
المشهد عشرون: 00.22.41 00.26.14	أفسانة	ألا يوجد أحد في المنزل...
	يوسف	انتبهي يا ابنتي وانظري أمامك كي لا تتعثري في حياتك.
	أفسانة	وهل لديك عين في مؤخرة رأسك؟ أقسم بحياة أمي لو اقتربت مني سأضربك.
	يوسف	لطيف، متى كان الضيف يضرب صاحب البيت؟
	أفسانة	لم أسرق شيئا من بيتك، أقصد لا يوجد شيء يسرق
	يوسف	بالعكس إن احتجت لشيء ولم تجديه هناك ورأيته في مكان آخر، أخبريني كي أعطيك إياه لتأخذيه معك.

	أفسانة	لم كل هذه المراوغة؟ إن كنت تعتقد أنك ذكي فأنا النبوغ بذاته. علمت أن الشرطة تبحث عني فتسعى لتأخيري ريثما يصلون أليس كذلك؟ أنا راحلة تشرفنا... أقسم بحياة أمي أني أخطأت، أقسم بالله وبهذا الولي المدفون هنا، اذهب وأقنعهم بالرحيل كيفما كان، أقسم لو دخلت السجن فمسؤولية امرأة عجوز وطفل ستكون على عاتقك افعل شيئا أرجوك. أقسم بشرفي أني سأعوض لك ذلك، ليس لدي نقود ولكن كما تحب أنت موفق؟
	يوسف	أستغفر الله
	أفسانة	ما بك، لماذا تغير لونك؟ أهالي المنطقة يتمنون لو أنظر إليهم فقط، طيب لا تخبرهم بوجودي هنا اتفقنا؟
	الشرطي	السلام عليكم...كيف الصحة
	يوسف	عافاكم الله... ماذا حصل؟
	الشرطي	لا شيء مولانا، هناك سارق هرب من أيدينا...
المشهد الواحد والعشرون: 00.26.15 00.27.47	يوسف	يا الله ...
	أفسانة	أف أف بسم الله الرحمن الرحيم... السلام عليكم.
	يوسف	وعليكم السلام ابنتي...
	أفسانة	كيف استطعت لفلفة الأمور يا حاج؟
	يوسف	لفلفة...؟
	أفسانة	أقصد كيف خدعتهم كي لا يدخلوا المنزل؟
	يوسف	لم يسألوا شيئا ولم أجبهم بأي كذبة.
	أفسانة	يا لبراءتك، من المؤكد أنك خفت على نفسك من الفضيحة لو وجدوني هنا.
	يوسف	تناولي ما تشائين ريثما أعود.
	أفسانة	تريد أن تخجلني بالخبز والملح، لم أتوقع منك ذلك دعني أصدق أنك تستحق ارتداء هذا الزي وأنك إنسان نجيب كأبناء الأنبياء.
	يوسف	ليس كل أبناء الأنبياء معصومين. ليس الرداء دليل على سلامة النفس ادعي لي أن أكون إنسانا أو كما قلتِ بريئا.
	أفسانة	إن أذني مليئة بالمواعظ، حسن هيا، اذهب قبل أن يسيئوا الظن بك..
	يوسف	يسيئوا الظن بمن؟
	أفسانة	بعمتي...بمن بنا نحن الاثنين. واطمئن بعد خروجك سوف أرحل وانهي

		المشكلة.
	يوسف	كما تشائين لكن الخروج في الوقت الحالي ليس في مصلحتك. في أمان الله.
	أفسانة	أي والله، عجوز يدعي البطولة والله، صدق أني سأبقى ولا يريد سوى استغلال الفرصة.
المشهد الثاني والعشرون: 00.27.48 00.28.16	الشرطي	نسألكم الدعاء يا حاج ، أنا أحب كثيرا المشاركة في صلاة الجماعة، ولكن كما تعلم العبادة ليست صلاة فقط فخدمة الخلق عبادة أيضا
	يوسف	أحسنت، لكن صلِّ أيضا فللصلاة أجرها أيضا.
المشهد الثالث والعشرون 00.28.18 00.28.29	أفسانة	أف أف يا لهذه الورطة، لا يبدو أنهم سيرحلون.
المشهد الرابع والعشرون 00.28.30 00.29.23	يوسف	مشهد صامت: الحاج يوسف يتمشى في المدينة وسط احترام وتقدير كبير من الناس.
المشهد الخامس والعشرون 00.29.24 00.31.29	يوسف	السلام عليكم...هل من يستطيع تحول التراب إلى ذهب بكيمياء عينيه أن يلقي علينا نظرة أيضا.
	ميزرا	ما شاء الله.
	يوسف	متى ستصلح القطن الخاص بي يا ميزرا؟ وفي نفس الوقت ليت تصلح لي فمي ولساني فليس في أقوالنا عمل ولكن الناس تنظر إليْ بايجابية مفرطة دون سبب.
	ميزرا	ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع.
	يوسف	أحسنت...أحسنت.
	ميزرا	ومن يرتفع أكثر كان لوقوعه صدى أكبر.
	يوسف	نعم، نعم صحيح بارك الله فيك...
	ميزرا	فالسالك ينتبه كي لا يشتهر كثيرا حتى إذا وقع لا يصدر صوتا عاليا.
	يوسف	أحسنت، صحيح ما تقول يا ميزرا فمضار الشهرة أكثر من منافعها.
	ميزرا	هذا إذا كان لها نفع في الأساس، لكل شيء ضريبة فالجمال ضريبته

		الوحدة والمال ضريبته الحساب العسير وضريبة الشهرة الفضيحة والترصد من قبل الآخرين، يا حاج هؤلاء الذين ينحنون بتقبيل الأيادي يشبهون القوس كلما انحنى كلما كان للسهم أثر بالغ وكان قاتلا أكثر.
	يوسف	نعم؛ وأنا مع كل هذا المديح أصبحت وسط مجموعة كبيرة من الرماة المترصدين، نسأل الله حسن العاقبة لنا جميعا وللجميع.
	ميزرا	لم يتحدث قدماؤنا عبثا فالسلامة في أن نكون مجهولين.
المشهد السادس والعشرون: 00.31.30 00.34.47	يوسف	تعز من تشاء وتذل من تشاء؛ يعني أن عزة أي إنسان أو ذل أي إنسان بيد الله وطوعا لمشيئته، يُروى أن الملائكة تضحك على أعمال البشر في موضعين: الأول عندما يريد الله أن يعز شخصا ويأتي الحساد ليمنعوا ذلك والثاني عكس ذلك عندما يريد الله أن ينزل شخصا إلى الأسفل أن يعاقبه أن يذله ويأتي أمثالنا ليمنعوا ذلك، يا ابن آدم الأمر ليس بيدك بل بيد الله وحده.
	أفسانة	يا إلهي...
	يوسف	لن أضيع وقتكم أكثر من هذا
	شاب من الحضور	سوف أحضر لك كوبا من الماء يا حاج.
	يوسف	أشكركم جميعا على حسن استماعكم. النتيجة التي نستنتجها من هذا الحديث القدسي هي التوكل يعني أن الإنسان يجب أن يتوكل على الله في كل أموره
	الشابْ	لعنة الله على الشيطان، ماذا يجري هنا؟ ماذا تفعل يا حاج نسأل الله حسن العاقبة.
	يوسف	السادة الحضور طهروا أفواهكم بصلوات خافتة لأن الناس تستريح في منازلها، إذا سمح لي السادة نكمل درسنا غدا إن شاء الله. لأني أشعر بتوعك تصبحون على خير موفقين. في أمان الله.
	الشاب	أعتذر يا حاج ولكن أردت أن أقول شيء باختصار لو سمحت.
	يوسف	نعم تفضل...
	الشابْ	لا إله إلا الله، سأحدثك في فرصة لاحقة قد لا يكون المكان مناسبا أستأذنك.
المشهد السابع والعشرون	أفسانة	تفضل يا حاج... يا الله.
	يوسف	يا الله.. على رسلك يا ابنتي.

00.34.48		أرى أنك تجهز جيشا يا حاج.
00.37.11	يوسف	أي جيش، السادة طلاب علم.
	أفسانة	عندما رأيت كل هؤلاء المشايخ في بهو المنزل قرأت الفاتحة على روحي. قلت لنفسي خرجت من الحفرة لأقع في البئر.
	يوسف	عندما تجيدين الصعود بالحبل فلا فرق إن وقعت في حفرة أو بئر ستنقذين نفسك.
	أفسانة	بعد إذنك سوف أخفف العبء وأرحل قبل أن يتفضل الشيطان ويدخل تحت جلدك.
	يوسف	أستغفر الله، إلى أين ستذهبين؟ بقاؤك مرحب به.
	أفسانة	كلا رأيت عينك تتلفت يمينا ويسارا وأعتقد أنه من السيئ أن يروني هنا، من المؤسف أن يرحل عنك كل أولئك المريدين وكما قلت أنت حتى لا تضحك الملائكة على الإنسان. بالإذن
	يوسف	العفو، لكن ذهابك ليس في مصلحتك.
	أفسانة	ليس في مصلحتي ولا في مصلحتك أن أبقى أنا، مع كل الذين خرجوا من بيتك الآن هل تعتقد أن الشرطة مخبولة كي لا تهذب.
	أفسانة	يا حاج لا نليق ببعضنا، أين أنا وأين أنت ولكني صاحبة نخوة ولا أنكر الجميل، من الواضح أن كل هذه الشهرة لم تجلب لك شيئا لذلك أنت فقير إلى هذا الحد. عندما تفرج أحوالي وأسدد ديون شريف سآتي وأعوضك بكل شيء أقسم بشرفي.
	يوسف	لا داعي للتعويض وشرفك أقسمت به قبل هذا لا تبيعيه بثمن بخس.
	أفسانة	حسنا عوضا عن ذلك سأدعو لك في صلواتي ما رأيك بهذا؟
	يوسف	نعم هذا جيد، كم من باب مغلق فتح بالدعاء.
	أفسانة	إلهي بحق هذا الولي الذي هو شقيق الإمام... أي إمام؟
	يوسف	الإمام الثامن الرضا عليه السلام كافل الغزال.
	أفسانة	هو هذا أكرمه من عندك بحيث تصبح لديه مرسيدس.
	يوسف	إلهي آمين.
	أفسانة	يا حاج، صدقا أنك صاحب نخوة شكرا لك في أمان الله.
	يوسف	سوف تعود...
المشهد الثامن والعشرون	أفسانة	كيف علم أنهم لم يرحلوا بعد؟ كأنه ديفيد كوبرفيلد. ليس في مصلحتك...ليس في مصلحتك.

00.37.12 00.37.31		
المشهد التاسع والعشرون 00.37.32 00.40.11	أفسانة	عفوا، لم يرحلوا بعد يبدو أنهم يشكون...
	يوسف	يشكون بي أم بك؟
	أفسانة	بك طبعا و لولا ذلك ما كانوا ليبقوا هنا...
	أفسانة	عفوا، هل شاركتني نصيبا من العشاء؟
	يوسف	نعم؛ تفضلي على العشاء...
	أفسانة	لأني أرى طبقا ثانيا على المائدة وكأنك تنتظر أحدا
	يوسف	قلت أنك ستعودين، فأردت أن تتناولي العشاء ولا تبقي جائعة.
	أفسانة	لقد بدأت أخاف منك، هل يمكنك أن ترى خلف الجدار؟ حتى أنك قلت لي لا تذهبي.
	يوسف	ما هذا يا ابنتي، لا يمكنني أن أرى أمامي فما بالك خلف الجدار.
	أفسانة	هل تسمح لي بالبقاء الليلة هنا والدخول.
	يوسف	لماذا تقفين عند الباب، تفضلي أدخلي إعتبريه بيتك.
	أفسانة	أقسم بشرفي سأعوض لك كل هذا.
	يوسف	هذه المرة الثالثة التي تقسمين فيها بشرفك.
	أفسانة	الأمر لا يحتاج شرفا أن هنا بشحمي ولحمي. لماذا تقلي البيض وحدك ألا تهتم بك زوجتك؟ أخ..أخ.أخ ماذا ستقول لها عندما ستأتي؟ ستقول جميلة الحي هنا وأعجبتني واستطاعت إغوائي، وأنا الحمارة ماذا سأقول فلست وسيما ولا غنيا ماذا سيقولون عني؟ سيقولون هذه الفتاة التي أخذت كل الذكور إلى البحر وأرجعتهم عطشى وقعت في...
	يوسف	لا تقلقي من زوجتي فلقد انتقلت إلى رحمة الله منذ سنوات.
	أفسانة	إذن لا مشكلة في بقائي هنا الليلة يا للفرحة.
	يوسف	لا مشكلة ؟
	أفسانة	أقصد كان من الجيد لو مازالت حية، كنا لنجلس في هذه الغرفة ونتحدث ونتسامر وكنت ستنام أنت مرتاح البال، ليس للصباح طبعا فقد كنت لتستيقظ وتصلي و تدعوا مثل والدتي.
	يوسف	حقا؟ أمك جيدة إذن..
	أفسانة	نعم، فأمي ليست مستهترة مثلي، لا يفوتها وقت الصلاة أبدا.

	يوسف	بارك الله فيها.
	أفسانة	فديتها بنفسي، من المؤكد أنها قلقة عليا كثيرا الآن.
	يوسف	أسأل الله أن يحفظ جميع الأمهات بحق سيدتنا الزهراء.
المشهد الثلاثون: 00.40.12 00.41.10	يوسف	كما يبدو ليس مقدرا لك الذهاب الليلة، لا بأس لو قضيت ليلة سيئة في بيت أحد الفقراء لا مشكلة. لقد هيأت لك الفراش تفضلي واستريحي هنا.
	أفسانة	لا يا رجل؟ هيأت الفراش، أحسنت يا حاج بدأت تدخل اللعبة بارك الله بهذا الشيطان الرجيم الذي استطاع أن يغوي هذا العبد الصالح أيضا، نعم فالشرطة في الخارج وأنا مضطرة وهكذا، عندما أقسم بشرفي يجب أن أكمل حتى النهاية أيا كان فهو أفضل من السجن.
المشهد الواحد والثلاثون 00.41.11 00.43.05	أفسانة	هل أصبت بوخز في ضميرك حتى تمتم هكذا؟ مؤكد أنك تشعر بالذنب لأنك آويتني عندك.
	يوسف	ما هذا الكلام، أنت في مقام ابنتي.
	يوسف	ألم يكن الفراش ملائما لذلك لم تستطيعي النوم؟
	أفسانة	كلا فالمرء لا يشعر بالأمان في هذه المدينة وعينه مفتوحة فما بالك وعينه مغلقة.
	يوسف	عندما تخرج اللؤلؤة من الصدفة تمتد الأيادي إليها، هذه هي ضريبة إظهار المفاتن.
	أفسانة	هذا صحيح، ولكن عيون الرجال أصبحت لا تطاق عداك أنت طبعا، فأنت بعيد عن هذه الحسابات. يا حاج أريد أن تقرأ لي الطالع عبر هذا الكتاب لأعرف ماذا سيحدث لي...
	يوسف	هذا ديوان شعر وليس كتاب طالع، قد يحتوي على بعض مما يصف حالتنا.
	أفسانة	لقد أضمرت...
	يوسف	تقبل الله... تغمض عينيك أم هذا فعل دلال منك، لا والله أنك تدعي النوم حيلة منك وما إغماض عينيك إلا كي تجعل الخصم يغفو، وما إن نام حتى تمد يدك إلى الذهب الذي بحوزته، مدت السلاسل ووضعت الأفخاخ الأبدية، من تريد أن تقيد ومن تريد أن تحرر. تقتل هذا العاشق البريء كي تنال الثواب، تقتله ثم تصلي على قبره...

المشهد الثاني والثلاثون 00.43.06 00.44.04	يوسف	فأنت كالساقي تذهب العقل من الرأس، وأحيانا توزع الحلوى على المارة كي يلتفتوا إليك...
	صاحب المخزن	أسرع يا عبد الله. انتبه يا حاج حتى لا تقع على الأرض.
المشهد الثالث والثلاثون: 00.44.05 00.44.49	يوسف	السلام عليكم ...
	السيدة	عليكم السلام يا حاج... كنا في انتظارك... تفضل.
	أفسانة	هل كنت تظنين ذلك.
المشهد الرابع والثلاثون 00.44.50 00.45.34	الشرطي	السلام...
		هل تتابعون كل الملفات بهذه حضرة الرقيب.
	الشرطي	نعم؛ خاصة المستهترين المتذاكين الذين يظنون أنهم يفلتون من كل شيء.
	أفسانة	هل ظننتم أنكم ستقبضون على لص سرق ثلاثة مليارات حتى حشدتم كل هذه القوات.
	شرطي آخر	عذراً سيدتي، لم نحشدهم ...أنت من جيش الحي كله وراءك.
	أفسانة	اخرس أنت...
	الشرطي	تفضلي... تفضلي...
المشهد الخامس والثلاثون 00.45.35 00.47.27	شريف	قلت لك لا تعانديني... أخبرتك بذلك أم لم أفعل؟
	أفسانة	نعم يا حاج... فعلت ذلك.
	شريف	ألم أقل لك أريد أن أنتشلك من الفقر والشقاء... فعلت أم لا؟
	أفسانة	نعم يا حاج... فعلت ذلك.
	شريف	لا إلـــه إلا الله، إذاً لمـــاذا ســـرقتي الأمـــوال والشـــيكات والصـــكوك والكمبيالات من الشركة؟
	أفسانة	تذكرني هذه الكمبيالات بأبي فأردت أن أحتفظ بها في دفتر ذكرياتي.
	شريف	أليس من المؤسف أن تتعفني في السجن لمدة سنتين.
	أفسانة	سنتين؟ !
	شريف	إن لم أتنازل فهذا الحد الأدنى هل الصبر علي كان أقسى من السجن؟
	أفسانة	أعجبني هذا المنطق...

	شريف	لأنك عديمة الإنصاف ...يعتصر قلبي لمجرد رؤية الأصفاد في يدك وأنت تكلمينني بهذه الطريقة.
	أفسانة	وهل لديك قلب؟
	شريف	وافقي ولا تدمي قلبي أكثر من هذا عندما أراجع نفسي أشعر بالندم الشديد.
	أفسانة	لكن إن دخلت السجن وتعرفت على أصدقاء السوء عندها ستنتفي فكرة الزواج... أردت أن ألقي الحجة فحسب.
	الجندي	ماذا يحدث هنا يا عم هل أتيت لترفع دعوة أم لتطلب يدها؟
	شريف	نحن نتحدث... فنحن أقرباء
	الجندي	هل أنت والدها؟
	شريف	كلا جدها...
	الجندي	لو سمحت...لقد مضى ستة عشر شهراً على الخدمة الإلزامية وبقي لي شهران وضعنا المادي ليس سيئاً فإذا سمحت لي أن آخذ عنوانكم حتى أزوركم مع أهلي.
	أفسانة	لا أدري لما كل خطابي يعانون من السمنة.
	شريف	ما شاء الله... ما شاء الله... عندما تنتهي خدمتك سنفكر في ذلك إن شاء الله.
	الجندي	هل يمكنني تدلني على عنوانكم كي نقوم بزيارتكم. تفضلوا... تفضلوا، حضرة الرقيب بانتظاركم. تفضلوا... أعتذر لأنني أسير أمامك.
المشهد السادس والثلاثون 00.47.28 00.49.58	أفسانة	فرق كبير بين بنات المناطق الراقية اللاتي يضعن سلاسل ذهب في أيديهن وأعناقهن وبنات المناطق الفقيرة اللاتي يضعن القيود في أيديهن وحبل المشنقة حول رقبتهن.
	شريف	سيدي الرقيب... قلب هذا العبد لا يتحمل أن يرى هذه الفتاة المذنبة في السجن.
	أفسانة	كف عن هذه الترهات، وكأنه يشفق علي...
	الرقيب	ماذا قلتِ؟
	أفسانة	سيدي أنا لدي مشكلة وهي أنني أكلم نفسي دائما...

	الرقيب	عندما تتحدثين هنا يدون كل شيء وتجلبين مشكلة أخرى لنفسك... تفضل ووقع هنا.
	شريف	بسم الله الرحمن الرحيم...
	أفسانة	سلمت يداك وشكراً لكم أيضاً... استمتعنا بوقتنا...
	الجندي	سيدتي هل تريدين أن أحمل حقيبتك حتى الباب؟
	السجانة	لا داعي لذلك، سيدي من المفيد إلقاء نظرة على محتويات حقيبتها إنها مثيرة للريبة...
	أفسانة	سيدي، الحقيبة الشخصية تعتبر من الخصوصيات. هل يعني أننا لا نملك خصوصيات في هذه المدينة.
	الرقيب	أهلاً أهلا... خصوصيات؟...يبدو أنك سرقت هذه الأشياء من شخص آخر أيضاً.
	أفسانة	أين النقود ثياب وحسب؟ إنها ثياب والثياب يجب أن تغسل أنا أغسلها...أغسل هذه الثياب لرجل عجوز لأنال الثواب من كثرة الثواب الذي يناله المرء على هذا العمل يجب أن يبتلع حتى رغوة الصابون التي تطفو على الغسيل.
	الرقيب	أحسنت...
	شريف	...ثواب... أنت؟ ولعالم دين؟ أمر جيد
	الجندي	لا أدري من هو هذا الملاك الذي تحب أن تغسل له ثيابه عندما فتحت الحقيبة فاح المكان عطراً جميلاً..
	الرقيب	كيف نجحت أنت في مادة اللغة الفارسية في الابتدائي.
	الجندي	طلب استرحام.
	الرقيب	نعم... كفى تمثيلاً اتصلي بذلك الشخص كي يأتي إلى هنا ويدلي بشهادته لنتثبت مما تقولينه.
	أفسانة	يا سيدي، هذا الشخص مؤمن لم يعطن رقم هاتفه حتى أتصل به كي يحضر إلى هنا بأقدامه المباركة. خذي السيدة إلى نظارة النساء.
	شريف	سيدي، أقترح أن ترسل شرطياً وسيارة إلى منزل هذا الشخص فإذا كان ما تقوله صحيحاً فخُلت و إلا فأبقوها في الحجز.

	الرقيب	يبدو أن هذه القضية أصبحت تتعقد. فكي لها الأصفاد... سأذهب بنفسي.
المشهد السابع والثلاثون 00.49.59 00.50.51	شريف	لا إله إلا الله... اللعنة على الشيطان.
	الرقيب	أعتذر منك مولانا... حصل سوء تفاهم
	يوسف	وأعتذر منك أيضاً... عفواً... في أمان الله.
	شريف	ماذا حصل يا سيدي؟
	الرقيب	كانت صادقة... لم تسرق الحقيبة كان الشيخ قد أعطاها إياها كي تغسل له ثيابه لمَ لم تقترب وتلقي التحية.
	شريف	خفت... خفت أن يخجل؟
	الرقيب	الفتاة؟
	شريف	كلا الشيخ...
	الرقيب	لماذا؟ لم يفعل شيئاً... فقد ساعد الفتاة.
	الرقيب	ساعد فتاة؟! الفتاة سيئة السمعة في الحي...
	شريف	كم أنت بسيط وكم الشيطان متلوٍ يدخل إلى أي شخص من منفذه الخاص لم أعد أفهم شيئاً...
	الرقيب	تتسرع في الأحكام وتسيء في الأحكام هذا ليس صحيحاً... أنصحك بذلك تفضل هيا لنذهب.
المشهد الثامن والثلاثون 00.50.52 00.52.07	أفسانة	شكراً لك يا عم... هذه ثيابك
	يوسف	ألم تقولي أخذتها لتغسليها؟
	أفسانة	هل تشاهد الكثير من الأفلام؟ صحيح أنك لم تفشي بي ولكنني لست كوزيت ولست أنت جان فالجان... ولا تنسى أنا أيضاً كان باستطاعتي أن أخبرهم كي يسألوك ماذا كنت تفعل في منتصف الليل في الحي السفلي وبثياب متنكرة هل تعلم كم كنت ستسجن على هذا الفعل؟ هذا يسمونه تزوير...
	يوسف	خذيهم واغسليهم كي لا أقع في الكذب وبعدها نصبح متصافيين.
	أفسانة	لا داعي لكل هذا الادعاء بالتدين لا أريد الكذب لا أريد أن أكذب أنا لا

		أغسل حتى الثياب المتسخة لوالدتي فكيف بـ...لا تنسى أني أردت أن أعوضك ولكنك رفضت ورحت تقرأ الأشعار في البهو وليكن في علمك يكفي أنني تحدثت معك مما يجعلك لا تطلبني بشيء لا تستحق سوى البؤساء الذين تذهب إليهم في منتصف الليل ودع هذا الملف مغلقاً.
	يوسف	ستغسلينها وتكوينها أيضاً.
المشهد التاسع والثلاثون 00.52.08 00.54.15	حامد	أمي العزيزة هل تريدين مني شيئاً؟ أنا ذاهب.
	أفسانة	حامد، لو تأخرت هذه الليلة سوف أجعل فمك... كلا ليس فمك سأكسر رأسك بنفسي هذه المرة.
	حامد	يا عمي، هذه الرأس إما يجب أن تكسر من أجل أختي وأما أختي ستكسرها... لم يعد هناك فرق اكسريها أنت أيضا ً
	أفسانة	طبت وابت الأخوة والغيرة... صفقوا له.
	حامد	حسناً يكفي، أنا ذاهب وبالمناسبة لدي دروس إضافية هذه الليلة أيضاً.
		أمسكي طرف القماش اعصري...
	صديقة أفسانة	بالمناسبة يا أفسانة هل تنوين على شيء دون علمنا قد تكون حالة جديدة...
	صديقة أفسانة	هذه ضريبة هذا النوع من العمل إنها لا تحرك ساكناً فما بالك وغسل الثياب المتسخة للناس.أخبرينا الحقيقة ماذا علّقت بصنارتك هذه المرة.
	صديقة أفسانة	ليس صنارة، بل شبكة بأكملها المتعارف في السوق هو خطف القلوب والأبصار ولكن صديقتنا أعلى مستوى... تخطف القلب والدين معاً.
	صديقة أفسانة	لكن أبي يقول الفتاة التي تقضي ليلة خارج بيتها تستحق الحرق.
	صديقة أفسانة	إذا؛ الشيخ أيضاً دخل على الخط.
	أفسانة	أي خط يا حمقاء، وهل نحن في سيارة أجرة من كثرة حماقته أمضيت الليل كله عنده ولم يفعل شيئاً سوى قراءة الكتب.
	صديقة أفسانة	إذاً أصبحت خارج الموضة لم تعد سكينتك تجرح.
	صديقة أفسانة	برأيي وافقي على تاجر السجاد هذا وأنهي المسألة.

	أفسانة	لكنني عرفت هذا الرجل... يبدوا أن مستواه رفيع عندما يقف خطيباً في المسجد يلتف حوله الناس مثل النحل وعندما يسير في الشارع كل أنواع البشر تنحني له...لا يبدو الأمر تزلفاً يبدوا أنهم يحبونه بصدق ...هكذا ناس يمكن ابتزازهم إلى أقصى حد لخوفهم على سمعتهم، هل تجبرني على غسل ثيابك سوف أحيك لك شيئاً يجعلك تركض ورائي العمر كله استعيري اليوم سيارة صديقك الجميلة فلدي الليلة برنامج حافل لشيخنا.
المشهد أربعون 00.54.16 00.55.38	جعفر	انسى أمره عن أي نوم تتكلم في الليل يختفي ويذوب في الأرض والفجر يكون أول الواصلين إلى المسجد.
	شريف	ألم تذهب الفتاة إلى بيته في الأيام التي مرت؟
	جعفر	وهل فقدت عقلها؟ كل هؤلاء الذين يريدونها ويطلبون رضاها وتذهب إلى الشيخ العجوز؟
	شريف	لا تتجاوز حدك يا هذا لن أسمح لك بتوجيه الإهانة لمولانا الشيخ فهمت؟...اتبع الفتاة كي لا تورط الشيخ في أمر ما هل فهمت أم ماذا؟ ..لا يوجد سوى جعفر.
	جعفر	إنك تستخف بي يا سيد شريف أنا أستاذ في عملي والأقوى في كل هذا السوق.
	شريف	لا تتفاخر عليْ يا هذا ...لا يوجد سوى جعفر... تلحق بها كظلها ليلاً ونهاراً ولكن إياك أن تقترب منها هل فهمت؟ أريد تقريراً كاملاً واضح أم لا؟
	جعفر	نعم بالتأكيد ولو لم تطلب مني فأنا أتابعها منذ فترة لأنني أريد أن ألقنها درساً أساساً من لم ينتبه لهذه الشطابة؟
	شريف	حطابة ماذا؟
	جعفر	ليس حطابة بل شطابة...
	شريف	وماذا يعني؟
	جعفر	الفتاة التي تتسبب في ضرب الرجل لا أدري هكذا يقولون... لا أدري.
	شريف	انتبه جيداً وإلا سوف أرسلك إلى مكان لا يجدك فيه الجن الأزرق هل

		فهمت سأجعلهم يضعونك في كيس ويرمونك...
	جعفر	حسناً... حسناً ولم العصبية...إذا أصبحت أنا شرطة الآداب الخاصة بجانبكم... حاضر.
	شريف	هيا اخرج من هنا.
	جعفر	شكرا لك.
المشهد الواحد والأربعون 00.55.39 00.57.27	يوسف	لو كنت أميراً على نفسك فأنت رجل... لو غضضت النظر عن عيوب الناس فأنت رجل... ليست الرجولة في مد القدم وإعاقة حركة الآخرين.... لو مددت يدك وساعدت من سقط أرضاً فأنت رجل... يا رب سقطنا جميعنا فأمسك بأيدينا يا الله... يا الله... يا الله... يا الله...
	شريف	مولانا لو سمحت لي ... الناس واقفة فلو تكرمت وطلبت من الجالسين التقدم خطوة واحدة كي نفتح المجال للآخرين بالجلوس أيضاً.
	يوسف	لقد قال السيد شريف الليلة زبدة الكلام ...تقدم إلى يا عبدي خطوة واحدة لأتقدم نحوك عشر خطوات، كل كلام الليلة يختصر في ما قاله هذا السيد.
	شريف	منذ عدة أيام وأنا أصارع نفسي في طرح موضوع عليك.
	يوسف	تفضل... خيراً إن شاء الله.
	شريف	لقد شاهدت في الرؤيا ثعباناً جميلاً تحوم حولك وتريد أن تأخذك منا.
	يوسف	وهل هذا الثعبان ذكراً كان أم أنثى ألم تتبين ذلك في الرؤيا؟
	شريف	لست عالم حيوانات ولكن هذا النوع من الحيوانات تكون أنثاه جميلة في العادة طبعاً سماحتك أدرى وتعلم الأمور قبل أن نعرفها نحن.
	يوسف	هذا من لطفك، نسأل الله أن يختم لنا بحسن العاقبة إن شاء الله.
المشهد الثاني والأربعون: 00.57.28	يوسف	تفضلوا... يقول مولانا أمير المؤمنين عليه السلام "أَمَا إِنَّهُ لَيْسَ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ إِلاَّ أَرْبَعُ أَصَابِعَ" فهناك فرق بين أن ترى الأمر أو تسمع عنه للأسف نحن الناس نحكم

00.59.57		على الأمور بناء لما نسمعه وهذا ليس من الإسلام.
	الشابْ	ليس أنني لم أرى يا شيخ قبل مدة عندما كنا نحضر درس الأخلاق في بيتكم شاهدت شيئاً في الداخل أدخل الشك والريبة إلى نفسي فخفت أن يكون أستاذنا وشيخنا وقدوتنا مبتلياً لا سمح الله بمغريات الدنيا والحديث الذي ذكرتموه ينطبق علي سامحني يا مولانا.
	يوسف	العفو... نسأل الله حسن العاقبة لنا جميعاً الدنيا كعروس لها ألف طالب وتتزين لكل طالب مثلما يهوى فلأحدهم بالجمال وللآخر بالمال والثالث بالشهرة وهكذا دواليك.
	الشاب	والبعض الآخر يا مولانا... استغفر الله ليس من المصلحة بقاؤنا هنا استغفر الله لو تأذن لي سوف أذهب من هنا.
	أفسانة	نسيت أن تذكر استغفر الله لمرتين بعد.... مولانا أحضرت لك ثيابك.
	يوسف	لم أسلمك الثياب في الطريق كي أستلمها منك هنا.
	أفسانة	لقد ذهبنا إلى بيتك فلم نجدك فذهبنا إلى بيتك الثاني إن لم تصعد معي سوف أفضحك هنا أمام المسجد والبنات هنا لا يتعاطين شيئاً لا تدخين ولا سواه لا إيجابي ولا سلبي ولا صلاة ولا صيام ولا زكاة لا يتعاطين أي شيء صفحة بيضاء بالكامل.محاضرة واحدة منك تكفي لكي يهتدين بالكامل.
	يوسف	أستغفر الله...
	صديقة أفسانة	في المحصلة نعتبرك شيخنا نحن أيضاً لا تقل أنك لست كذلك
	يوسف	نعم كذلك... لو قبل الله منا... ولم لا أكون...
	صديقة أفسانة	افترض أننا نريد أن نسألك عن أمور شرعية.
	أفسانة	يا حاج في الشارع مصيبة فتفضل كي يسألن ما لديهن من أسئلة في الطريق.
	يوسف	إذاً اسمحن لي بالذهاب إلى البيت لتبديل ملابسي وسأكون في خدمتكن

		إن شاء الله. قد وضع الحبيب (الله) سلسلة في عنقي فيأخذني أين ما يريد هو يا إلهي أنت أعلم بي وأعلم بحالي فارفق بي رضيت برضاك يا رب.
المشهد الثاني والأربعون: 00.59.58 01.00.18	جعفر	سلام يا عم... خرج الطير من القفص أتحدث عن أفسانة... لا تدري ما فعلت...الشيخ يوسف نعم... نعم ذهب وأبدل ملابسه وخرج معها والخبر انتشر في الحي كالنار في الهشيم لا تدري من اتصل بي... لا تخف... ها هي أمامي.
المشهد الثالث والأربعون 01.00.19 01.03.23	أفسانة	هل خفت أن آخذك إلى مكان سيء؟
	يوسف	كلا لا يوجد خوف فعندما يكون حافظي هو من أعرفه فإنه يحفظ الزجاج بجنب الحجر.
	صديقة أفسانة	شكراً يا حاج... أصبحنا الآن حجارة و جنابك الزجاج؟
	يوسف	كلا يا ابنتي هذا مثل يضرب لا تنزعجي بل بالعكس، أنت لست زجاجة بل مرآة أقصد نحن جميعاً مرآة لبعضنا البعض.
	صديقة أفسانة	مولانا هل تنزعج إذا شربت سيجارة؟
	يوسف	أنت تشربين السيجارة أم السيجارة تشربك؟
	أفسانة	أحسنت على هذا الكلام أراك شاعراً وقد أخفيت ذلك.
	يوسف	هذا من لطفك...
	أفسانة	ما الفرق بين من يشرب من؟
	يوسف	هذا مرتبط بأحوال أمثالنا مع هذه الدنيا على سبيل المثال هذه السيارة لو كان همنا شكلها وموديلها وثمنها ولونها فعندها ستكون السيارة هي من تركبنا ولسنا من نركبها والآن يا ابنتي أنت تشربين السيجارة أم السيجارة تشربك؟
	صديقة أفسانة	سيؤلمني رأسي إن لم أشربها.
	يوسف	إذاً مع عدم المؤاخذة هي التي تشربك وليس العكس.
	صديقة أفسانة	وأنت هل تشرب شيئاً.
	يوسف	نعم أنا أيضاً أشرب وآكل فالشهرة تأكل المرء والثياب تأكل والعبادة مثلاً لو تحولت إلى تجارة أو عادة تصبح مثلها مثل الإدمان لا فرق والذي

		نسميه نحن عمل لكن العمل أمر جيد يا ابنتي إن مشكلتنا هي أنه ليس لدينا عمل نحن نتكلم فقط.
	أفسانة	أقترح عليك أن تحافظ على طاقتك هذه التي تستهلكها في الخطابة سنصل بعد قليل إلى مكان مليء بالأخوات اللاتي ضللن الطريق يمكنك هناك أن تتلاعب بعقولهم بقدر ما تشاء عسى أن يدخلوا الصف أيضاً.
	يوسف	أينما وجدت أذن تسمع فمنبرنا وخطابنا ينشط ولكن الفيلا التي خططتن لأخذي إليها فلا يوجد فيها لا أذن تصغي ولا خطاب يلقى.
	أفسانة	كيف علم أننا نأخذه إلى فيلا قلت لكما أن شيخنا يشبه ديفيد كوبرفيلد نعم هو السيد فيلد الذي تحدث عنه الموضوع ليس تمثيلية ولا خطة الحكاية هي أنني قمت بمراهنة رفاقي على أنني أستطيع أن آخذك إلى حفلة من هذا النوع ليستفيدوا من حضورك وبمجيئك أكسب الرهان وأسدد به ديوني.
	صديقة أفسانة	ومع انتهاء الليل كل يذهب بحال سبيله وهكذا تكون قد فرجت عن مديون ولن تضطر أفسانة أن تأتي إلى منزلك وتحصل فضيحة وتجبر أنت على الشهادة وهكذا.
	يوسف	يبدو عليك أنك طالبة أليس كذلك؟
	صديقة أفسانة	نعم يا حاج كيف علمت؟
	يوسف	يبدوا أنك نجحت في عدة مواد عند الشيطان...
المشهد الرابع والأربعون 01.03.24 01.05.37	أفسانة	لا تعاند كثيراً صحيح أنني استنجدت بك وأكلت عندك وأصبح بيننا خبز وملح ولكن لن يضيرك لو صرفت قليلاً من ماء وجهك من أجلي.
	صديقة أفسانة	إن لم تكن تنوي النزول من السيارة فمد يدك وحيهم كي تكسب أفسانة الرهان.
	يوسف	أنا منذ مدة أمد يدي لأرشدكم إلى الطريق الصحيح ولكنكم غير مكترثين.
	أفسانة	أحسنت يا حاج... بدأت تدخل اللعبة.
	يوسف	لكن برأيي دخولكم إلى هذه الحفلة لأن الأمر ليس في صالحكم وستواجهون مشاكل.
	أفسانة	يا إمام الرضا... لقد كفلت الغزال فاكفل هذه الحمارة أيضاً أخبرني الحقيقة... كيف علمت أن الشرطة ستداهم المكان الآن فقد كنت معنا

		طوال الوقت.
	يوسف	لو كنت أنا معكن لكنا جميعاً في الحبس الآن أعتقد أنه بسبب وجودكن معي فأنتن حرائر الآن.
	أفسانة	قل لي لمَ لم تسمح لي بالدخول إلى البيت عندها كنت سأعتقل كالباقين وكنت سترتاح مني ولم يعد هناك يضايقك أو يبتزك.
	يوسف	في المحصلة من واجبي أن أمسك بيدك يا ابنتي فإن أمسك بيدك قبل وقوعك في الذنب أفضل أم أمسكها وأنت متلبسة؟
	صديقة أفسانة	يا إلهي لا يجوز يا مولانا أن تمسك بيدها قل سأمسك بكم قميصها.
	أفسانة	في المحصلة لم أعرف هل أنت شاعر أم عامل أم شيخ.
	يوسف	أن تصبح شيخاً فسهل ولكن أن تصبح إنساناً فصعبٌ.
المشهدالخامس والأربعون 01.05.38 01.06.47	أفسانة	ماذا تفعل هنا؟هل هذه هي الدروس الخصوصية التي كنت تتحدث عنها؟ هذا بدل أن تكمل دراستك لتصبح ذو قيمة ألا تستحي من نفسك؟
	حامد	لماذا تضربينني؟... أنهي دروسي الظهر وأعمل في الليل ما الخطأ في ذلك لم يجب أن أخجل... أنت التي يجب أن تخجل من هذا الرجل الذي معك في السيارة أنا أعمل كي لا نبقى جائعين هل تعلمين ما يقال عنك في الحي. وماذا عني؟
	أفسانة	لو كنت كما تقول لما كان وضعنا هكذا حامد... حامد... حامد...
المشهدالسادس والأربعون 01.06.47 01.07.01	حامد	مشهد صامت: دخول حامد إلى المستشفى.
المشهدالسابع والأربعون 01.07.02 01.09.24	يوسف	يا من اسمه دواء وذكره شفاء يا من اسمه دواء وذكره شفاء يا من اسمه دواء وذكره شفاء.
	أفسانة	إن القدر الذي قدره الله لنا كان سيئاً...غضبك علي أوصلني إلى هنا يا حاج يوسف.
	يوسف	إن البلاءات والمشاكل هي نتاج أعمال البشر أنفسهم لم أصعد السيارة كي أغضب عليك.
	أفسانة	لمَ لم تذهب؟

	يوسف	بقيت لأعرف بكم تدينين لهذا الرجل ولم رفع دعوة ضدك.
	أفسانة	المسيطر مالياً هو المسيطر سياسياً.. يريد أن أجاريه بأي طريقة...
	يوسف	تجاريه بماذا؟
	أفسانة	إنس يا عم...
	يوسف	خيراً إن شاء الله.
	أفسانة	إلى أين يا عم؟
	يوسف	أذهب... قد أتمكن من الدعاء...
	أفسانة	لمن؟
	يوسف	لشقيقك... سوف يشفى إن شاء الله.
	أفسانة	لو كان دعاؤك مستجاباً لما كان وضعك بهذه الحال، هو يحتاج الآن إلى النقود بدل الدعاء مكتب الدخول لا يقبل بالدعاء يريدون المال كي يدخلوه إلى غرفة العمليات مال من ذلك النوع الذي أخرجته تلك الليلة من الحقيبة وأخذته إلى بيت زوجتك تلك.
	يوسف	ما رأيته كانت أموال شرعية من الناس وقد أوصلناها لأهلها لم يتبق منها شيء.
	أفسانة	لا شأن لي... أريد النقود وبسرعة أيضاً أو أريك وجهي الآخر سآتي إلى المسجد وأريك كيف تكون الفضيحة لا أعلم سر عملك في الليل ولكن تخيل لو علم الناس أن شيخهم على علاقة بهذه أو بتلك ولم هذه وتلك، سأقول لهم أنك أردتني أنا... حضور النقود سيضمن لك إغلاق فمي.
	يوسف	ماء الوجه هذا له صاحبه ولستُ أنا بل إن كل شيء بيده هو.
	أفسانة	يا عم ترى حالي فلا تتركني وحيدة فأنا مديونة وأمي مريضة وحياتي متدهورة وأخي بين الحياة والموت لا تجعلني أنكسر وأخسر نفسي يا حاج لا تجعلني أنكسر.
المشهد الثامن والأربعون 01.09.25 01.09.44	يوسف	مشهد صامت.

المشهد التاسع والأربعون 01.09.45 01.11.43	أفسانة	عفواً... هل ستتحسن حالة أخي؟
	الممرضة	إن شاء الله... لكنه في الغيبوبة حالياً بالمناسبة... لم تدفع شيئاً لمكتب الدخول إلى الآن.
	أفسانة	لا مشكلة في ذلك، ذهب أبي ليحضر النقود سوف يدفع دفعة كبيرة على الحساب حتى الصباح.
	الممرضة	إن شاء الله... اهدئي... اهدئي عزيزتي.
	صديقة أفسانة	ماذا حدث؟ هل تحسن؟ هل استفاق؟
	أفسانة	وماذا يفعل هذا هنا؟
	صديقة أفسانة	تعلمين أننا معدمون والأصدقاء جمعوا ما استطاعوا ولكن المبلغ قليل جدا، فقلنا أن يأتي ويساعدك، أنا التي ذهبت وتكلمت معه لا تقلقي تكلمت معه باسمي وليس بالنيابة عنك.
	أفسانة	أخطأتما بفعلتكما هذه... تنحيا جانباً... لمَ أتيت إلى هنا؟
	شريف	عندما يقع عزيز في مشكلة فالواجب الإنساني يقضي بالمساعدة.
	أفسانة	لست عزيزة أحد.
	شريف	ولكنك ستصبحين عزيزتي في نهاية المطاف قسم الشرطة... الكمبيالات... التنازل...
	أفسانة	لست بحاجة لنقودك... لا تقلق وسوف أسدد ديونك أيضاً اذهب يا سيد ولا تقف هنا.
	شريف	كما تشائين ولكن أردت أن لا تنكسري أمام الغرباء...لنذهب.
المشهد خمسون: 01.11.44 01.12.58	صاحب المخزن	يعطيك العافية يا عمي الحاج.
	يوسف	أتيت كي أطلب منك المساعدة التي أخبرتك عنها
	صاحب المخزن	وأنا قلت يا عمي بأن الحاج بأن العامل المياوم لا يحق له مساعدة ثم إن المبلغ الذي تطلبه يعادل راتب ستة أشهر هل تريد أن تتقاضى ستة أشهر مقدماً؟
	يوسف	لا أطلب المال لنفسي هناك مسلم وقع في مشكلة وأنت ستكون شريكاً في الثواب إن شاء الله.
	صاحب	ليرحم الله أباك، أنت أولى بالمساعدة من غيرك ألم تسمع بالمثل الذي

	المخزن	يقول بأن الشمعة المخصصة لإضاءة البيت محرمة على المسجد.
	يوسف	ومن المؤكد أنك سمعت بأن كرامة المسلم أعظم عند الله من كرامة المسجد، توكلت عليك يا رب.
	صاحب المخزن	طيب خذ أجرة اليوم يا حاج...يا حاج...
المشهد الواحد والخمسون 01.12.59 01.15.26	يوسف	حفظكم الله... موفقين... استريحوا الغرض من إشغالكم هو التحدث بشأن الهدايا التي كان أعضاء هيئة الأمناء يصرون على إعطائي إياها.
	ميزرا	وأنت كنت ترفضها.
	يوسف	نعم...
	ميزرا	ولابد أن هذه المرة كسابقاتها تُصر فترفض.
	يوسف	كلا لن أرفضها هذه المرة. هناك حاجة.
	شريف	في الحقيقة يوجد الكثير من المخصصات لك عند هيئة الأمناء وأنا لست سوى أمين صندوق... تفضل...تفضل.
	يوسف	إن لم يكن هناك مشكلة أريد كافة الأمانات حتى التي تعود للسنوات الماضية... أعتذر أريدها لفعل خير.
	شريف	يبدوا أن فعل الخير هذا، مهم جداً نسأل الله أن يكون لدى الجميع من هذا النوع من الأفعال.
	يوسف	الخير هو خير على الدوام... لا فرق في ذلك. أشكركم جميعاً... أستودعكم الله... في أمان الله يا الله... يا سندي يا رب.
	ميزرا	لماذا أراك مغتماً يا سيد شريف؟
	شريف	بدأت أقلق يا ميرزا... منذ مدة وأنا أفكر بأن الحاج يوسف لم يعد كالسابق.
	ميزرا	ماذا تريد أن تقول أيها المؤمن؟
	شريف	برأيك ألم تنقص نورانية الشيخ ألم تلاحظ عليه أنه بدأ يخفت قليلاً؟
	ميزرا	وهل تمتلك مقياساً للضوء... في أمان الله
المشهد الثاني والخمسون 01.15.27	شريف	مرحباً سيدتي... عندما يقع المرء في المشاكل تنهال عليه دفعة واحدة من كل حدب وصوب، وعندما يعلم الناس يبدؤون بالاستغلال المجتمع... مليء بالضباع التي تنتظر فريستها كي تقع وتنال منها لا

01.17.45		تتخدعي بالناس أيّا كان الزي الذي يرتدونه إن وصلتك رسالتي فأنا في المكتب
	أفسانة	آلو لا تقفل الخط... ماذا تريد... متى؟ أصبحت جميلة أليس كذلك؟ لم هذا الحزن؟ لم يكن يسرق... كان يعمل المسكين ظنّاً منه أنه رجل البيت لو كان أبي على قيد الحياة... لو كنا نملك المال لو... لو... لو دون أي جدوى... ألم تريْ... كنت تدعين طوال الليل ولكن ربك لم يفعل أي شيء لحامد ولذلك ذاهبة إلى أبواب جهنم كي أنقذ حياة عبد من عباد الله... لا أنقذه بل أشتريه. افترضي يا أمي أن هذه خريطة العالم وقد علقها الله بأربعة دبابيس عندما خلقها وكما ترين أعطى أحدهم المال والآخر القصر والآخر باخرة أما نحن فمكاننا تحت هذا الدبوس بالضبط لا يرانا الله ولا يسمع صوتنا لذا يقولون لا تقع الحجر إلا في طريق الأعرج.
المشهد الثالث والخمسون 01.17.46 01.20.26	يوسف	السلام عليكم يا ابنتي...
	أفسانة	كيف وجدت عنواننا؟
	يوسف	إن الله يرى جميع خلقه حتى الذين يعيشون تحت دبوس خريطة العالم.
	أفسانة	كنت تستمع إلى كلامي مع الله...لا بد أنك تعرف إلى أين ذاهبة وتريد أن تمسكني متلبسة أليس كذلك.
	يوسف	كلا يا ابنتي فقد قلت لك سابقاً...أريد أن أمسك يدك.
	أفسانة	ألا تخشى على سمعتك حتى أتيت إلى باب بيت امرأة سيئة السمعة وبهذه الثياب؟
	يوسف	لو تأخرت وكنت قد ذهبت ما كنت لأستطيع التبرير لصاحب هذا الزي بأنني لم أفعل شيئاً من أجلك.
	أفسانة	ألقي نظرة من حولك وشاهد كيف يحدقون بنا من كل جانب ليكن الله في عونك لا نعلم ما الملف الذي يدونونه لك في سرهم
	يوسف	لا تقلقي... فالله لا يقرأ الملفات التي يدونها الناس فلديه عين ناظرة ولا ينتظر ما يقال دائماً نفكر بما يقال عنا ولا نفكر ماذا يقول هو عنا.
	أفسانة	أنت مفلس تماماً أظنك نهبت صندوق المسجد.
	يوسف	كلا إنه حلال... حلال هذه هدية الله لعبده المضطر كي لا يظن أن الله ناسيه.

	أفسانة	يا عم روبن هون إن وضعي أسوأ مما تظن هل أصرف هذه النقود على علاج أخي أم على تسديد ديون أبي.
	يوسف	سددي الديون بهذه النقود وأما قضية أخيك فلن تحل إلا بيد الله لقد دعونا أنا والناس لأخيك وأنت أيضاً ادعي له فإذا ذهبت إلى المستشفى ووجدت الله قد شفاه فرجاء لا تتكبري على الله وكوني صديقة له.
المشهد الرابع والخمسون 01.20.27 01.21.53	أفسانة	مشهد صمات: توجه أفسانة إلى المستشفى واستيقاظ حامد من الغيبوبة.
المشهد الخامس والخمسون 01.21.54 01.23.13	جعفر	أنظر سيد شريف... وسط الحي...
	شريف	لا إله إلا الله... ألو...ألم نتفق على أن تأتي إلى الشركة ماذا؟ أم أنك تلاعبت بأحد آخر...يوماً تغسلين ثياب الشيخ ويوم آخر تأخذين تبرعات مجالس عزاء الإمام الحسين ماذا فعلت بقلب هذا العجوز حتى وهبك كل ما يملك وما لا يملك ماذا كان ينقصني يا عديمة الإنصاف انظري يا فتاة الإناء الذي لا يُطعمني فليطهى به رأس كلب...وبما أن الأمور وصلت إلى هنا فنحن لا نريد عالماً فاسداً ولا مستأجراً سيء السمعة...اغربي عن الحي من اليوم ولا تعودي وأما هذا العجوز العاشق فتدبيره عندي.
	جعفر	هل شاهدته؟ هل كان جيداً؟ ماذا أفعل به؟
	شريف	انشره في الحي...
	جعفر	هل أنت متأكد يا سيد شريف؟
	شريف	نعم وستنال الثواب الإلهي... هيا اذهب.
المشهد السادس والخمسون 01.23.14 01.24.47	يوسف	السلام عليكم يا ولدي...هل تنتظرني لنذهب للمسجد؟
	الشاب	السلام عليكم يا شيخنا... حضرت لتوديعك
	يوسف	خيراً إن شاء الله... ماذا حصل؟
	الشاب	ليس خيراً مولانا... ليس خيراً، لستُ بخير.
	يوسف	ماذا حصل؟
	الشاب	إلى أين سنذهب واقترح عليك يا مولانا أن لا تذهب للمسجد أيضاً أنا وأمثالي لم يعد باستطاعتنا أن نرفع رؤوسنا...صورتك مع تلك المرأة... أستغفر الله أستاذنا وشيخنا ومرادنا ومدرس أخلاقنا هل سينتهي المطاف

		بكل تلك الدروس إلى الفضيحة لا إله إلا الله... أنا عائد إلى مدينتي لم يعد باستطاعتي استكمال الدروس لقد حصلت على ديني وإيماني منك والآن أشعر أن الدنيا تنهار على رأسي...
	يوسف	مشكلتك يا عزيزتي أنك حصلت على دينك وإيمانك مني الدين والإيمان يجب الحصول عليهما من النبع وليس من العبد أكمل دراستك يا ولدي وإن كان لدي خطأ فلا تنسيه إلى الدين فالإسلام منزه عن الشوائب إنما العيوب من المسلمين أنفسهم.
المشهد السابع والخمسون 01.24.48 01.25.52	يوسف	السلام عليكم...السلام عليكم يا سيد أسد الله..السلام عليكم...
	جعفر	هذا الذي تراه متعبداً في المحراب يقوم بالسيئات عندما يختلي عن الأعين.
المشهد الثامن والخمسون 01.25.53 01.28.24	يوسف	السلام عليكم ...السلام عليكم...السلام عليكم يا سيد ميرزا
	ميرزا	عليكم السلام...
	يوسف	كيف حالك بخير؟
	ميرزا	بخير...الهي لك الحمد.
	شريف	ألا تريد أن تسأل لمَ لم يعد الناس يحبون الصلاة خلفك؟ لمَ لم يعد أحد يصدقك؟
	يوسف	أي شيء قد حصل، بالنسبة لي لا يتعدى كونه تخفيفٌ للأعباء.
	شريف	كلا... الفضيحة ليست تخفيفاً للعبء بل خفة في الإيمان الذي يضيع هباءً تأخذ أموال المجالس والمنابر وتعطيها لفتاة فاسقة وتتوقع بعدها أن يصلي الناس خلفك؟
	يوسف	لتلك الفتاة بعض الأخطاء ولكنها ليست فاسقة.
	شريف	لقد هتكت حرمة لبوس الدين بأفعالك هذه دع العباءة والعمامة وهذه الجبة لأهلها اخلعها ودعها جانباً.
	يوسف	رسالتنا إنقاذ الناس وليس همنا العافية لأنفسنا
	شريف	أين تقبيل الأيادي... أين حلت المحبة لك؟ أين، ها؟
	يوسف	لم يقبلونا في حي المحسنين..إن لم تكن راضياً فغير القضاء.
المشهد التاسع	البائع	لدينا أفلام جديدة... أفلام هندية أفلام إيرانية...فضائح هيا "القلب

والخمسون 01.28.25 01.28.57		المتجمد"، هيا "المنفصل"هيا اقترب وشاهد... فضائح هيا "القلب المتجمد" هيا "المنفصل"... فضيحة الشيخ... هل تريدين شراء فيلمك؟
المشهد ستون 01.28.58 01.29.49	شريف	إذا فسد العالِم فسد العالَم، إذا فسد العالِم فسد العالَم... لا شأن لي برواد المسجد ما يهمني هو أنتم الباعة أهل الحي فإذا أراد رواد المسجد الصلاة وراءه أو لم يصلوا لا شأن لنا ولكن بالنسبة لنا فقد فقدنا الشيخ يوسف يجب أن نخاف على فلذات أكبادنا كي لا ينحرفوا يجب أن نيبس جذور الفسق والفجور في هذا الحي سنتحرك باتجاه بيتها حتى نخرج هذه الفاسقة من الحي اللعنة على الشيطان كثيراً.
	جعفر	سنتحرك يا حاج... هيا بنا..
	سكان الحي	اللعنة على الشيطان كثيراً اللعنة على الشيطان كثيراً... اللعنة على الشيطان كثيراً اللعنة على الشيطان كثيراً...
المشهد الواحد والستون 01.29.50 01.32.57	صديقة أفسانة	ماذا يحدث... كل أهالي الحي جاؤوا إلى هنا ماذا فعلت يا فتاة؟ يقول الناس أنهم يريدون إخراجكم من البيت لماذا؟
	سكان الحي	اللعنة على جالبة الفساد...اللعنة على مشوهة سمعة الناس.
	شريف	السادة والسيدات... تفضلوا، تفضلوا... هذا البيت ملكي... حلالي... تفضلوا من لم يذهب إلى الحج فليسمعني جيداً يوجد مكان في الحج يسمى رمي الجمرات حيث يرجم فيه الشيطان والشيطان موجود في كل مكان كل من ينشر الفساد ويضل الناس عن طريق الحق فهو شيطان.
	جعفر	اللعنة على الشيطان...
	سكان الحي	كثيراً...
	شريف	هذا البيت ملكي وأنا أجرت هذا الملك لامرأة فاسقة يا رب سامحني على ما فعلت هذه المرأة الفاسقة حرفت عابد حيناً عن جادة الصواب بإغوائها وأعمالها السيئة دمرت ثلاثين سنة عبادة لهذا العابد نعوذ بالله من وساوس الشيطان الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس.
	جعفر	اللعنة على الشيطان...
	سكان الحي	كثيرا...
	شريف	لدي طلب منكم الليلة احملوا أحجاركم ودمروا هذا البيت الفاسد على رأس الفاسقة التي فيه.
	سكان الحي	ارحلي أيتها الفاسقة...

	أفسانة	ماذا أيها الشجعان... ترمونني بالحجارة كم واحد منكم يجب أن يرجم لو نشر الله أفلامه أنت كم مرة جرحت يدك وأنت تتلصص على أعراض الناس وأنت يا جعفر... هل نسيت ثم أيها الثوم يا ذو الرائحة الكريهة أصبحت تدعي الشرف الآن؟ أنت... أنت... أنت يا عم... أنت... أنت...لكن الذي تتهمونه بي كان الرجل الوحيد في هذه المنطقة التي فرشت له مائدة المعصية ولم يتناول منها كل التمجيد الذي كنتم تمجدونه في النهار كان يجر بها حمولة الناس في الليل كي يكسر نفسه لكنني أن الحمارة التي كنت أعتقد أنه يدعي المشيخة كي يتلاعب بكم تحمل الجوع ولكن لم يمد يده للأموال الشرعية.
المشهد الثاني والستون 01.32.58 01.34.48	أفسانة	مرحباً يا صغيرة...
	الطفلة	سلام...
	أفسانة	هل شقيقتك في البيت؟
	الطفلة	ولكن ليس لدي شقيقة... إنها أمي...
	أفسانة	هيا اذهبي وناديها...
	الطفلة	ماما... ماما... هناك امرأة جميلة تريدك...
	السيدة	السلام عليكم
	أفسانة	وعليكم السلام...هل الحاج موجود؟
	السيدة	أي حاج؟
	أفسانة	لا داعي للإنكار ذهبت إلى بيته ولم أجده... من المؤكد أنه هنا... هيا ناديه...
	السيدة	يا سيدة لا أفهم ماذا تقولين...
	أفسانة	ادخلي وناديه قبل أن أفضحك أنت والحاج معاً...
	السيدة	ولكن أنا لدي سمعة... أنا متزوجة...
	أفسانة	حسناً قولي لزوجك أن يأتي إلى هنا...
	السيدة	والله يا سيدة لا يستطيع زوجي المجيء...
	أفسانة	لكن أنا أستطيع الدخول... تنحي جانباً...
	السيدة	لو سمحت أخفضي صوتك... هذا زوجي وهؤلاء هم الجيران.
	أفسانة	أوصلي تحياتي لمولانا الشيخ...

	السيدة	يا سيدة أستحلفك بالله... مولانا رجل محترم فلا تظني السوء به... فأنت رأيت وضعنا بالله عليك يا سيدة.
المشهد الثالث والستون 01.34.49 01.38.12	أفسانة	أتيت إلى المسجد كي أفضحه أمام الجميع ولكن وجدت أنني أنا التي على رؤوس الأشهاد... أنا... لقد صرف أموال المجالس على سيئة السمعة مثلي ولكن لم يسمح بأن أسلم نفسي لأهواء بعض الأنذال هذا الرجل نال شفاء شقيقي من رب العباد بدعائه وتوسله يبدوا أن لهذا الرجل كلمة مسموعة في الأعالي وفي السماء أكثر من الأسفل ومن قبل أمثالكم ذلك الرجل يشبه المطر الذي عندما يمطر لا يميز بين شوكة مثلي وبين شجرة مثمرة اضربوا... يجب أن تكسر امرأة مثلي كي لا نُفضح ولكن أقسم برب العباد لو كُسرت وأصبحت ألف قطعة فستظل كل قطعة مني تفضحكم جميعاً هيا اضربوا ماذا تنتظرون... اضربوا
	ميرزا	قال زيد لامرأة فاحشة أنك مخمورة وكل حين تضعين قدم في فخ مختلف فقالت له أيا زيد أنا كما وصفت ولكن هل أنت كما تدعي.
المشهد الرابع والستون 01.38.13 01.39.39	يوسف	مشهد صامت: يوسف يصلي في الشارع والجميع يصلي خلفه
جينيريك النهاية 01.39.40 01.42.43 01.33.46	/	/

قائمة الجداول والمحتويات

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	قضايا ومقولات أطروحة فيلم Mother	101
02	ظهور القوى الفاعلة لفيلم Mother حسب عدد اللقطات	107
03	قضايا ومقولات أطروحة فيلم Doctor Strange	138
04	ظهور القوى الفاعلة لفيلم Doctor Strange حسب عدد اللقطات	149
05	قضايا ومقولات أطروحة فيلم The Willow Tree	172
06	ظهور القوى الفاعلة لفيلم The Willow Tree حسب عدد اللقطات	180
07	قضايا ومقولات أطروحة فيلم The Scandal	204
08	ظهور القوى الفاعلة لفيلم The Scandal حسب عدد اللقطات	211
09	تباين السمات العامة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية	229
10	صورة الإله المؤكدة والملغاة من خلال عينة الأفلام المحللة	237

قائمة المحتويات

العناوين	الصفحة
مقدمة	**أ، ب، ت**
الفصل الأول: الإجراءات المنهجية والنظرية للدراسة	
المبحث الأول: إشكالية الدراسة	04
أولا: موضوع الدراسة	04
ثانيا: مفاهيم الدراسة	08
ثالثا: أسباب الدراسة وأهدافها وأهميتها	09
المبحث الثاني: نوع الدراسة منهجيتها وعينتها	10
أولا:نوع الدراسة	10
ثانيا: منهج الدراسة	11
ثالثا: أدوات الدراسة	16
رابعا: مجتمع الدراسة وعينتها	20
المبحث الثالث: الدراسات المشابهة ومنظور الدراسة	21
أولا: الدراسات المشابهة	21
ثانيا: منظور الدراسة	22
خلاصة الفصل	23
الفصل الثاني: الخطاب الديني...المفهوم والامتدادات	
المبحث الأول: مفهوم الخطاب	26
أولا: تعريف الخطاب	26
لغة	26
اصطلاحا	27
الخطاب في اللفظ القرآني	27
الخطاب في الثقافة الغربية	28
الخطاب في الثقافة العربية	31
الخطاب؛ نقد صيرورة المفهوم	34
ثانيا: استراتيجيات الخطاب:	37
الإستراتيجية التضامنية	37
الإستراتيجية التوجيهية	40
الإستراتيجية التلميحية	41

الإستراتيجية الإقناعية.....42
المبحث الثاني: مفهوم الدين.....45
أولا: تعريف الدين.....45
لغة.....45
اصطلاحا.....46
ثانيا: نظريات نشأة الدين.....47
نشأة الدين من المنظور الغربي.....47
النظرية الطبيعية.....47
النظرية الروحية.....48
النظرية النفسو اجتماعية.....49
النظرية التوتمية.....50
نشأة الدين من المنظور الإسلامي.....52
فطرة
الله.....52
استمرارية التوحيد.....53
إرسال الرسل.....53
المبحث الثاني: الخطاب الديني.....54
أولا: مفهوم الخطاب الديني.....54
ثانيا خصائص الخطاب الديني.....56
ثالثا: تحديات الخطاب الديني المعاصر.....57
خلاصة الفصل.....58

الفصل الثالث: السينما الإيرانية والأمريكية

المبحث الأول: السينما...الفيلم تأصيل المفاهيم.....61
أولا: تعريف السينما/الفيلم.....61
لغة.....61
اصطلاحا.....62
ثانيا: نشأة السينما وتطورها.....65
مرحلة السينما الصامتة.....65
مرحلة السينما الناطقة.....67

مرحلة السينما المعاصرة.....69
ثالثا: خصائص المشاهدة السينمائية.....70
رابعا: أنواع الفيلم السينمائي.....71
خامساً: أثر الأفلام.....75
سادسا: وظائف الأفلام.....77
المبحث الثاني: السينما الإيرانية.....81
أولا: السينما الإيرانية لمحة عامة.....81
ثانيا: الدين في السينما الأمريكية.....84
ثالثا: الرقابة في السينما الإيرانية.....87
المبحث الثاني: السينما الأمريكية.....88
أولا: السينما الأمريكية لمحة عامة 88
ثانيا: اقتصاديات السينما الأمريكية؛ الشركات والمنتجين.....90
خلاصة الفصل.....95
الفصل الرابع: الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلم Mother
المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم.....98
المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب.....102
أولا: القوى الفاعلة.....102
شخصية الإله.....102
شخصية الطبيعة.....105
آدم وحواء.....106
ثانيا البنية الحجاجية لفيلم Mother.....107
الاستمالات الحجاجية العقلية.....107
الاستمالات الحجاجية العاطفية.....114
استمالة التخويف.....116
المبحث الثالث: سياق الخطاب.....118
شيطنة الإله.....118
ثانيا المرجعية النسوية.....124
ثالثا: النزعة الذكورية/ الأبوية.....128
خلاصة الفصل.....130

الفصل الخامس: الخطاب الديني في السينما الأمريكية من خلال فيلم Doctor Strange

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم.....135
المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب.....139
أولا: القوى الفاعلة.....139
شخصية الدكتور سترينج..... 139
شخصية المعلمة الكبيرة.....141
شخصية موردو.....141
شخصية كايسيليوس.....142
شخصية دورمامو.....146
ثانيا البنية الحجاجية لفيلم Doctor Strange.....149
الحجة المنطقية السببية.....149
الحجة العاطفية.....149
المبحث الثالث: سياق الخطاب.....150
فيلم الدكتور سترينج؛ مزيج ميثولوجي ديني.....150
ثانيا: من النزعة الباطنية إلى النزعة الشيطانية 156
ثالثا: من النزعة الشيطانية إلى الأيديولوجيا الماسونية.....161
خلاصة الفصل.....165

الفصل السادس: الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلم The Willow Tree

المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم.....170
المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب.....173
أولا: القوى الفاعلة.....173
شخصية يوسف موسوي..... 173
شخصية الزوجة رويا.....176
شخصية مرتضى.....178
شخصية كايسيليوس.....142
شخصية دورمامو.....146
ثانيا البنية الحجاجية لفيلم The Willow Tree.....180
الحجة المنطقية السببية.....181

الحجة العاطفية.....181
المبحث الثالث: الصوفية إطار مرجعي للخطاب.....181
المعاناة والألم سبيل إلى الله.....182
ثانيا: ثنائية البصر والبصيرة تجليات الرؤية الباطنية 156
ثالثا: الذات والآخر؛ تجاوز الأنا.....190
خلاصة الفصل.....195
الفصل السابع: الخطاب الديني في السينما الإيرانية من خلال فيلم The Scandal
المبحث الأول: الأطروحة الخطابية للفيلم.....199
المبحث الثاني: القوى الفاعلة والبنية الحجاجية للخطاب.....205
أولا: القوى الفاعلة.....205
شخصية الإمام يوسف..... 205
شخصية أفسانة.....207
شخصية الحاج شريف.....209
ثانيا البنية الحجاجية لفيلم The Scandal.....212
حجة الدليل.....212
الحجة المنطقة.....212
المبحث الثالث: سياق الخطاب؛ تعالق الاجتماعي والسياسي بالديني.....213
خلاصة الفصل.....224
الفصل الثامن: الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية؛ الاقتراب والابتعاد
المبحث الأول: مؤشر الأطروحة الخطابية.....227
أولا: السمات العامة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية.....227
ثانيا: السمات الخاصة للخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية.....229
قضية الألم.....229
قضية المعرفة.....231
قضية الخير والشر.....232
قضية الجمال.....234
المبحث الثالث: مؤشر القوى الفاعلة والحجاج.....236
أولا: القوى الفاعلة.....236

صورة الإله.....236
صورة الشيطان.....237
صورة الأنبياء.....238
صورة الرجل.....238
صورة المرأة.....239
ثانيا: الحجاج.....239
المبحث الثالث: مؤشر السياق الأيديولوجي للخطاب.....241
أولا: التقاطع الأيديولوجي بين الخطابين.....241
ثانيا: الأطر المرجعية.....244
خلاصة الفصل.....245
نتائج الدراسة.....247
خاتمة.....256
المصادر والمراجع.....259
الملاحق
الملحق الأول: التقطيع الزمني لسيناريو فيلم Mother.....269
الملحق الثاني: التقطيع الزمني لسيناريو فيلم Doctor Strange.....304
الملحق الثالث: التقطيع الزمني لسيناريو فيلم The Willow Tree.....331
الملحق الرابع: التقطيع الزمني لسيناريو فيلم The Scandal.....345
قائمة الجداول والمحتويات
قائمة الجداول.....380
قائمة المحتويات.....381

ملخص الدراسة

تناولت هذه الدراسة التحليلية المقارنة موضوع "**الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية**" بتفكيك وتحليل أربعة أفلام؛ فيلمين إيرانيين The Willow Tree و The Scandal، وفيلمين أمريكيين Mother وDoctor Strange، انطلقَ البحث من سؤال إشكالي رئيس مفادهُ: ما هي الأيديولوجيا الكامنة في الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المختارة وما الفرق بينهما؟ وما هي النماذج الإدراكية التي ينتجُها الخطابين؟ اعتمد هذا البحث على ثنائية منهجية تجمع بين منهج تحليل الخطاب والمنهج المقارن، كما ارتكز على نظرية التحكم الأيديولوجي في النماذج الإدراكية لتون فان دايك.

اتجهت السِّمات العامة على مستوى الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية من خلال عينة الأفلام المحللة نحو التباين الشديد؛ في اتجاهها نحو الأديان؛ حيث اتخذ الفيلمين الأمريكيين Mother وDoctor Strange توجها عدائيا إزاءها، بينما اتخذَ الفيلمين الإيرانيين The Willow Tree و The Scandal توجها تصحيحيا لتموضع الدين في المجتمع، أما على مستوى القوى الفاعلة؛ اعتمدت السينما الأمريكية على نموذج البطل الخارق بينما اتجهت السينما الإيرانية نحو تجسيد النموذج المثالي.

تباعاً؛ وفيما يتعلق بانفتاح وانغلاق الخطاب جاءَ الخطاب الديني في السينما الأمريكية مغلقا، محسوما يقينياً لا يفتح المجال للمتلقي للمشاركة فيه، في حين يبقى الخطاب الديني في السينما الإيرانية مفتوحا ناقصا ومرتبكا ليفسح بذلك المجال للمتلقي للمشاركة في الأطروحة الخطابية وإكمال نموذجها الإدراكي وفقا لتوجهاته ومعتقداته، أما فيما يتعلق بالمعالجة الخطابية للدين؛ فاتجه الفيلمين الأمريكيين توجها بنائيا، في حين ينزع الفيلمين الإيرانيين نزوعاً أكسيولوجياً وبراكسيولوجياً في نفس الوقت، أخيرا؛ فيما يتعلق بالبدائل التي يعتمدها كل خطاب، ارتكزت السينما الأمريكية على البدائل البنائية بينما استخدمت السينما الإيرانية البدائل الاستطرادية.

يجسد الخطاب الديني في الفيلمين الإيراني الاعتقاد الصوفي القائل بحلول الذات الإلية في الذات الإنسانية واتحادها معها بما يحقق علم الإنسان بالغيب وتحكمه في الواقع وقوانين الطبيعة، إذ ذاك يُضمر توجها إلحاديا يتقاطع مع نزعة تأليه الإنسان في الفيلمين الأمريكيين وتجاوزه للإله، تباعاً؛ تثبتُ هذه الدراسة التوجه الإلحادي للسينما الأمريكية من خلال الفيلمين المحللين ودعوتها الضمينة والصريحة للإلحاد والتألُّه والتواطؤ مع الشيطان عبر قلبِ القيم وتبديلها.

Abstract

This comparative analysis examined the topic "religious discourse in Iranian and American cinema" by dismantling and analyzing four films; Two Iranian films the willow tree and the scandange, and two American films inspired by a problematic question of its reproduction chairman: what is the ideology underlying the religious discourse in Iranian and American cinema through the chosen sample films and what is the difference between them? And what cognitive models do speech writers produce? This research was based on a methodological duality combining discourse analysis with a comparative approach, as well as on ideological control theory in ton van dyke's cognitive models.

General features of the level of religious discourse in Iranian and American cinema based on the sample films analysed tended to be very different; Towards religions; The American films mother and robstrange took a belligerent orientation, while the Iranian films the willow tree and the scandal took a corrective orientation of the position of religion in society, but at the level of power; American cinema relied on the superhero model, while Iranian cinema went on to embody the perfect model.

Successively; As far as the opening and closing of discourse is concerned, the religious discourse in American cinema is closed, defined-definitely not open to the recipient, while the religious discourse in Iranian cinema remains incomplete and confusing, thus allowing the recipient to participate in the discourse and complete its cognitive model in accordance with his orientation and beliefs, and the rhetorical treatment of religion; The American films are structurally oriented, while the Iranian films are Oxyologically an Braxologically oriented

finally; Regarding the alternatives for each speech, American cinema relied on the constructive alternatives while Iranian cinema used the discursive alternatives. The religious discourse in the two Iranian films embodies the sufi belief that the divine self will come to the human self, united to bring about anthropology and the rule of reality and the laws of nature, as it implies an atheistic orientation that intersects with the human deification of the American films and its transgression of god, respectively; This study confirms the atheistic orientation of American cinemas through both analytic films and their implicit and explicit call for atheism, divinity and complicity with the devil through the heart and changeability of values.