الفصل السادس

يوسف شاهين.. والعلاقة مع الغرب

«يوسف شاهين، متعلق جدا بمصر لكنه منفتح على العالم، وهو مخرج ملتزم ومدافع كبير عن حرية التعبير وبشكل أوسع عن الحريات الفردية والجماعية».. هذا هو ما ورد فى البيان الرئاسى الفرنسى الذى نعى المخرج الكبير الراحل يوسف شاهين، ووجه الرئيس الفرنسى نيكولا ساركوزى تحية تقدير إلى المخرج الراحل واصفا إياه بأنه «مفكر صاحب استقلالية كبيرة وهو مدافع كبير عن تزاوج الثقافات».

يوسف شاهين، أو «جو» كما كان يحب أن يلقبه تلاميذه ومحبوه، استحق من خلال أفلامه التى صنعها على مدى ٥٨ عاما أن يكون مواطنا عالميا، لا مصريا كما تدل شهادة ميلاده وجنسيته.

فجو حاول أن ينقل حسه الإنسانى إلى العالم من خلال أفلامه التى اعتبرها نقاد السينما بصمات فى تاريخ السينما المصرية ومحطات لا يمكن تجاوزها عند التأريخ لفن السينما فى العالم.

وربما يرجع هذا التواصل الإنسانى ليوسف شاهين مع العالم إلى تعدد الروافد التى شكلته فى سنوات التكوين.

فهو ابن لأسرة من أصل لبنانى، هاجرت إلى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر. وهو أيضا ابن لمدينة استثنائية، حيث ترعرع فى الإسكندرية عندما كانت من أهم موانئ البحر الأبيض المتوسط وملتقى لجاليات أجنبية من شتى أصقاع أوربا.

أما تعليمه فكان مزيجا من الفرانكفونية والانجلوساكسونية. فبعد دراسته فى مدارس فرنسية تلقى تعليمه الثانوى فى فكتوريا كولدج، والتى كانت مدرسة النخبة الارستقراطية فى منطقة الشرق الأوسط، حيث تخرج فيها ملك الأردن حسين بن طلال وولى عهد العراق الأمير عبد الإله والمصرفى الأردنى ذو الأصل الفلسطينى خالد شومان والأمير زيد بن شاكر ورئيس الاستخبارات السعودية الأسبق وصهر الملك فيصل كمال أدهم والمفكر الفلسطينى إدوارد سعيد وعمر الشريف، كما درست فيها ملكة أسبانيا صوفيا.

وفى المرحلة الثانية من تكوينه كان يوسف شاهين على موعد مع أمريكا ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تلقى تعليمه الجامعى فى معهد باسدينا للفنون فى كاليفورنيا، وهو المعهد الذى تخرج فيه الممثلان الأمريكيان الكبيران داستان هوفمان وجين هاكمان.

هذه الروافد المتنوعة هى التى أفرزت فكر يوسف شاهين الذى شاهدناه متجسدا فى أفلامه مثل فيلم اليوم السادس (١٩٨٦م)، الذى حاكى فى بعض مشاهده سينما هوليوود الموسيقية خلال خمسينيات القرن الماضى.

وهذه الروافد أيضا هى التى أفرزت أفلام السيرة الذاتية ليوسف شاهين والتى يمكن أن نلحظ فيها بوضوح تأثره باتجاهات سينمائية مختلفة، أبرزها تلك القادمة من فرنسا وهوليوود الخمسينيات والستينيات. فيلمه حدوتة مصرية الذى خرج إلى النور عام ١٩٨٢م مثال واضح على ذلك.

ولم تتوقف تأثير الروافد المتنوعة ليوسف شاهين عند حدود تكنيكه السينمائى، بل امتدت لتشمل موضوعات أفلامه. ففى مرحلة مبكرة من

رحلته السينمائية أخرج فيلم جميلة عام ١٩٥٨م عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد والتى تعامل معها كرمز لثورة الجزائر.

ثم تأثر بفكر القومية العربية ومفاهيم الصراع مع الغرب والتحرر من الاستعمار التى كانت سائدة خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضى فى مصر والمنطقة العربية فأخرج يوسف شاهين فيلم «الناصر صلاح الدين» عام ١٩٦٣م، وهو الفيلم الذى اعتبر نقلة فى مسيرة السينما التاريخية فى العالم العربى.

وفى عام ١٩٦٥م يذهب جو إلى لبنان ويخرج لنا بياع الخواتم مع المطربة الكبيرة فيروز، وهو هنا يعتبر من القلائل من مخرجى السينما المصرية الذين خرجوا لصنع أفلام خارج مصر.

لكن بالرغم من عالمية روافد فكر يوسف شاهين فإن اعتزازه بمصريته هو الذى ظهر فى اختياراته لمواضيع أفلامه السياسية.

ففيلمه العصفور الذى أخرجه عام ١٩٧٢م، عبر عن المأزق السياسى والاجتماعى الذى أدى إلى هزيمة حرب عام ١٩٦٧م، وهو هنا نقل مفهوم الهزيمة من الوطن إلى النظام السياسى، بل وتنبأ بالانتصار الذى حققه الجيش عندما عبرت قواتنا قناة السويس عام ١٩٧٣م وهنا كانت المفارقة التاريخية. فالفيلم الذى أحرقت بسببه دور العرض التى عرضته فى بيروت هو أيضا الفيلم الذى كانت أغنيته الرئيسية هى الأغنية التى أذيعت خلال حرب ١٩٧٣م وفى كل ذكرى لها بعد ذلك.

وعندما خاضت مصر حربها مع المتطرفين، وهى الحرب التى سبقت الحرب على الإرهاب بعقد كامل، كان يوسف شاهين عنصرا فاعلا فى

تلك الحرب عبر فيلمه المصير (١٩٩٧م) الذى أتى كرد فعل منه على ما حدث بسبب فيلمه المهاجر (١٩٩٤م) والذى تعرض فيه لقصة النبى يوسف عليه السلام فى مصر.

وبالطبع لم يكن يوسف شاهين غائبا عن علاقة العرب مع الغرب وتحديدا الولايات المتحدة من خلال أفلامه مثل الآخر (١٩٩٩م) والجزء الأخير من سيرته الذاتية، إسكندرية - نيويورك (٢٠٠٤م).

وحتى هجمات الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١م التى وقعت فى نيويورك وواشنطن، كان ليوسف شاهين رأى فيها وحولها، عبر عنه فى الجزء الخاص به فى فيلم (SEPTEMBER 11 (2002 والذى اشترك فيه ١١ مخرجا من ١١ دولة حول العالم.

فى فيلم «وداعا يا بونابرت».. نجد هذا الشاب الصغير الذى تلاحقه الفتاة الفرنسية الشقراء على شاطئ الإسكندرية فى سنة ١٧٩٨م والمسمى «بعلى»، وهو لم يكن فى حقيقة الأمر سوى صورة خيالية - أو سينمائية - لمخرج الفيلم «يوسف شاهين» نفسه، وهو يبحث من خلال تواجده الخيالى فى تلك الحقبة التاريخية، عن منطقه الآنى فى مواجهة الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م، على اعتبار أنه كان يعيش فى ذلك الزمان من خلال الشخصية السينمائية التى ابتدعها، ومنحها اسم «على».

وهكذا تجده يرسم صورة لوالده، تتسم باللامبالاة والعفوية، وعدم الاهتمام بما هو أكبر من الدائرة التى تحيط به ويغنيها بقدراته المادية المحدودة، كصاحب مهنة بسيطة، لا تزيد على كونها مهنة خباز، أو صاحب فرن، يبيع الخبز الطازج للناس.

هذا الأب لم يكن يهمه ذلك التناقض الذى يعيش فيه أبناؤه الثلاثة – على العاشق لحضارة الغرب – وبكر المتفانى فى حب الإسلام – ويحيى المراهق الصغير المتردد بين حضارة الغرب وأصالة الإسلام..

هكذا انتقل «يوسف شاهين» بأسرته من القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر، ونقل مع أسرته اهتماماته الفكرية والحضارية كلها من القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر، ليعاصر بخياله الحملة البونابرتية الفرنسية على مصر، بمنظوره الشخصى، كما لو كان حيا يرزق أثناءها..

وقد تعمد «يوسف شاهين» الفصل بين المعطيات التاريخية المباشرة للحملة البونابرتية، وبين نظرته الشخصية المعاصرة فى مواجهة أهداف تلك الحملة.. واستخدام فى الجانب التاريخى المباشر، الممثلين الفرنسيين الذين تركهم يتحدثون فى الفيلم بلغة فرنسية مترجمة إلى العربية، وترك لنفسه العنان فى الجانب المصرى بلغة عربية صميمية...!

هكذا يمكن أن نفهم فيلم يوسف شاهين «الوداع يا بونابرت – الجانب التاريخى منه باللغة الفرنسية – والجانب الدرامى الذى يقدم فيه يوسف شاهين وجهة نظره الخاصة يدور باللغة العربية.

وهذا يعنى أننا لسنا أمام فيلم تاريخى بحت بقدر ما نحن أمام مواجهة معاصرة لتاريخنا الحديث والذى تعتبر الحملة الفرنسية فيه، بداية تحول من التبعية الكاملة للحكم العثمانى بكل مساوئه المعلن عنها، إلى مرحلة بدأ فيها العد التنازلى لانهيار الحكم العثمانى على الوطن العربى المستتر، متأثرا بما جلبه « كافاريللى» من معدات حضارية إلى أهل الشرق فى مصر وفلسطين..

وعمل مثل هذا، لا يقدر عليه سوى « يوسف شاهين» فى نقل الماضى إلى الحاضر، ونقل الحاضر إلى الماضى، عملية تحتاج إلى خيال مجنون، وإحساس مبدع..

هذا الخيال المجنون، وذلك الإبداع فى الأحاسيس أمران متلازمان مع شخصية يوسف شاهين السينمائية التى تميزت بقدرتها على الربط بين الماضى والحاضر بواقعية وموضوعية فريدة من نوعها، ربما لم يسبقها إليها، أحد من المخرجين السينمائيين فى العالم العربى.

فقد كان قادرا على إخراج فيلم تاريخى مباشر ينال من الجماهيرية الكثير، ولكنه فضل أن يقدم لنا، شيئا غير عادى، وغير مألوف، أراد أن يقدم لنا « حدوتة مصرية» فى القرن الثامن عشر، بعد أن قدمها لنا فى القرن العشرين.

بهذا الأسلوب السينمائى غير العادى، حاول أن يستفز مشاعرنا الوطنية والقومية، من خلال التركيبة الإنسانية لشخصية « على» بطل الفيلم هذه الشخصية المجنونة بحب مصر، والتى تقدر بوضوح الدين الإسلامى والأزهر الشريف، والتى تعشق فى الوقت نفسه القفز على واقع التخلف الذى يعيشه الناس من حولها، بالوصول إلى مراكز المعرفة والتنوير أيا كان منبعها، دون تفريط بالحب المثالى للوطن، أو التقدير اللامحدود للإسلام..

تلك الأمور التى نلمسها بإخلاص شديد فى أفلام يوسف شاهين القديمة، من «الناصر صلاح الدين»، إلى «الأرض»، إلى «العصفور» إلى «الإسكندرية ليه» إلى «حدوتة مصرية»..

ونشاهد تلك الغادة الشقراء ذات العيون الخضراء، فى بداية « الوداع يا بونابرت» كما شاهدناها فى بداية « الإسكندرية ليه» وهى تحميه من شر الجنود أثناء إحدى المظاهرات الصاخبة.

فالمرأة لها حيزها الكبير فى حياة يوسف شاهين وتفكيره، فزوجته التى وقفت بجانبه فى حدوتة مصرية وتلك الفتاة القاهرية وجد عندها راحته وسعادته بعد هزيمة ١٩٦٧م فى فيلم العصفور.. هى نفسها المرأة التى داوت جروحه فى فيلم الإسكندرية ليه وهى نفسها التى أخذته بعيدا عن الحقد والكراهية الذى عاشته أسرته فى فيلم عودة الابن الضال.. وهى نفسها ابنة التاجر الفرنسى التى ودعته بدموعها وهو يترك الإسكندرية متجها إلى القاهرة فى الوداع «يا بونابرت».

وقديما قالوا: وراء كل عظيم امراة عظيمة.. وهو يؤكد هذا القول فى كل أفلامه..

وتقديره الشديد للإسلام والأزهر الشريف – برغم أنه يدين بالمسيحية – كان واضحا فى فيلم العصفور، وفى الناصر صلاح الدين، وأخيرا فى الوداع يا بونابرت، حبه لوطنه مصر، ولأمته العربية، واضح فى فيلم الأرض بالذات، وفى فيلم «حدوتة مصرية»، وفى فيلم «الوداع يا بونابرت» وفى فيلم «جميلة» و فى فيلم «الناصر صلاح الدين»، وفى فيلم «الإسكندرية ليه»، وفى فيلم «العصفور» أيضا..

لقد عاش «شاهين» متنقلا بين مصر وفرنسا والجزائر لمدة خمسة عشر عاما، وأنتج وأخرج فيلما مصريا – جزائريا مشتركا هو: «عودة الابن الضال» وكان يقصد فيه الكثير من الاتجاهات السياسية والاجتماعية التى

نتجت عن هزيمة يونيو ١٩٦٧م – من ضمنها حبه الأزلى للعلم والمعرفة، والتقرب من حضارة الغرب، ومنافستهم فى عقر دارهم، وهى القضية المحورية لشخصية «على» فى فيلمه الأخير «الوداع يا بونابرت»..

وفى أواخر شهر مايو ١٩٩٧م، خرجت الصحف المصرية وبعض الصحف العربية الأخرى، بعناوين عريضة مفادها أن دورة ذلك العام لمهرجان «كان» السينمائى منح سعفته الذهبية لفيلم «المصير»... وعلى الفور فيما بدأت أقلام تمتدح الفيلم وصاحبه على اعتبار أنه أدخل السينما العربية، من جديد، فى «العالمية»، راحت أقلام أخرى، فى مصر وخارجها، تشن الهجوم المعتاد: فيلم «المصير» يساير الغرب وهو يمالئ الصهيونية ولولا هذا لما كان حقق أى فوز!.

كانت الأسطوانة المعهودة فى كل مرة يحقق فيها مبدع عربى، سينمائى أو غير سينمائى، فوزا فى الخارج. غير أن هذا كله لم يكن مفيدا يومها، لا للذين امتدحوا الفيلم و «فوزه الكبير»، ولا للذين أغاظهم ذلك «الفوز».. وذلك لأن فيلم «المصير» لم يفز فى «كان» يومها بأية جائزة خاصة به. صحيح أنه كان مشاركا فى المسابقة الرسمية، وأن معظم الذين شاهدوه رأوا أنه، حقا يجدد، شكلا ومضمونا وأجواء ولغةً سينمائية ليس فقط فى السينما المصرية والعربية ككل وينهل من قلب التاريخ شخصية فكرية عربية فذة (الفيلسوف الأندلسى ابن رشد)، غير أن الفيلم لم يفز لا بالسعفة الذهبية ولا بغيرها.

كان يوسف شاهين هو الذى فاز وعن مجمل إنتاجه السينمائى. أما الجائزة فكانت واحدة من أرفع الجوائز التى منحها مهرجان «كان» لفنان

مشارك فيه، طوال تاريخه. والحكاية هى أن المهرجان اعتاد أن يمنح فى عام تحمل دورته رقما مدورا، جائزة كبرى لمبدع من كبار مبدعى السينما فى العالم. وكان قد فعل ذلك فى الدورة العشرين للمهرجان حين أعطى «سعفة العشرينية» للمخرج السويدى الكبير انجمار برجمان. ولما كان عام مشاركة يوسف شاهين بفيلم «المصير»، العام الخمسين لانطلاقة المهرجان، أى يوبيله الذهبى، قرر أهل المهرجان فى هذا العام أن تمنح «سعفة الخمسينية» ليوسف شاهين، مكافأة وتتويجا لعمله السينمائى ككل.

وعلى هذا يمكن القول إن شاهين بعد برجمان حصل فى ذلك العام على واحدة من أكبر الجوائز التى منحها لمبدع فى تاريخه. وهى جائزة لن تمنح ثانية إلا فى الدورة الخامسة والسبعين.

وقال الناقد السينمائى اللبنانى الكبير إبراهيم العريس أن توضيح سوء الفهم الذى أحاط بمسألة حصول شاهين، أو حصول فيلمه، على السعفة الذهبية، يجب ألا ينسينا أبدا أن فيلم «المصير» كان فيلما كبيرا، وأن جمهور «كان» سواء كان من أهل السينما بشكل عام، أم من النقاد، استقبله استقبالا طيبا، معتبرا أن صاحب «الأرض» و «العصفور» عرف مرة أخرى كيف يمزج اللغة الفنية باللغة الفكرية، والسيرة الغارية بالسيرة الذاتية، وكيف يطل على الماضى العربى المجيد من خلال زمننا الراهن، كما أطل على هذا الزمن الراهن من خلال الماضى ودروسه. ولعل علينا هنا، قبل أى شىء آخر أن نقول أن فيلم «المصير» يمكن اعتباره واحدا من أهم الأفلام التاريخية فى السينمات العربية، كما أنه واحد من أهم الأفلام السياسية المعاصرة.

ويضيف العريس: للوهلة الأولى، إذا، يحاول «المصير» أن يقدم سيرة ما، لأبى الوليد ابن رشد، المعتبر واحدا من أكبر الفلاسفة فى الفكر العربى والإسلامى، كما أنه من كبار المفكرين الذين ربطوا بين الفكر اليونانى القديم (من خلال شروحاته المنطقية على أرسطو، والسياسية على أفلاطون)، والفكر المعاصر فى زمنه.. غير أن الجمهور، «النخبوى» أول الأمر، الذى اندفع لمشاهدة «المصير» وهو يتطلع للتعرف إلى تفاصيل حياة ابن رشد وفكره وكيف يمكن الفنّ السابع أن يقدمهما، أدركوا بسرعة، كما أشرنا يومها، إلى أن «المصير» ليس تماما الفيلم الذى كانوا يعتقدون وينتظرون. وبسرعة أيضا فهموا أن البيئة الحقيقية التى يتحدث عنها الفيلم ليست بالتمام أندلس القرن الثانى عشر، بل هى مصر وربما العالم العربى كله، فى القرن العشرين أو فى شكل أكثر تحديداً، اللحظة الانعطافية بين القرن العشرين وما يليه.

والحقيقة أنه نادرا ما تمكن فيلم عربى قبل «المصير» من أن يتأرجح بين الماضى والحاضر كما فعل «المصير»، ونادرا ما تمكن فنان قبل شاهين من أن يقيم ربطا بين العام والخاص كما فعل صاحب «المصير». ومع هذا فإن ما نراه على الشاشة هو «ابن رشد» ومدينة قرطبة و «الخليفة المنصور» وبضع شخصيات، عربية وأسبانية وغير ذلك، تضعنا منذ لحظات الفيلم الأولى فى قلب القرن الثانى عشر بزهوه وقسوته، بآلامه وتناقضاته، القرن الذى يعبّر شاهين عن نظرته إليه وإلى ازدهار التاريخ العلمى العربى فيه بكل بساطة ومباشرة.

فمن ناحية لدينا هنا عند بداية الفيلم، مفكر فرنسى يدعى جيرار بروى، يحرق بأمر من السلطات المدنية والكنسية فى إقليم اللانجدوك

الفرنسى، تحديدا لأنه متأثر بمؤلفات «الكافر» ابن رشد ويؤلف على منوالها. وبروى يحرق مع كتبه ومع مؤلفات ابن رشد فى الوقت الذى يقرر فيه ابنه جوزيف أن يتوجه إلى مدينة قرطبة الأندلسية ليتابع رسالة والده الفكرية وتتلمذ هو الآخر على صاحب «فصل المقال». وهكذا يتيح لنا انتقال يوسف من اللانجدوك إلى قرطبة، مكانة يقيمها شاهين بين «عصر الظلمات» الأوربى، وعصر التنوير العلمى العربى فى الأندلس، حيث إن مرور يوسف فى سوق قرطبة، سيضعه أو يضعنا، (نحن المتفرجين طبعا) على تماس مباشر مع حضارة تُشترى فيها كتب الفكر فى الساحات العامة، ويتنافس فيها طلاب العلم الفقراء على شراء الكتب والمخطوطات مع الخليفة وكبار أعيان المدينة. وبعد ذلك عندما ينضم يوسف (جوزيف) إلى حلقة الأهل والأصدقاء المحيطة بابن رشد، تكون النقلة قد تمت وترسم أمامنا على الفور صورة العلاقة بين المثقف والمدينة، ومن ثم بينه وبين سلطة المدينة فى أندلس الموحدين، وهذه العلاقة سرعان ما تقودنا بالطبع إلى علاقة ابن رشد بالخليفة المنصور لنكتشف مدى التداخل بين الفيلسوف والحاكم ونمط العلاقات (حتى العائلية) التى تربط بينهما.

انطلاقا من تلك اللحظة، يدخل الفيلم فى تشابكات العلاقات السياسية والفكرية، ويروى لنا حظوة ابن رشد لدى الخليفة، ثم محنته ومحنة الكتب والفكر معه، حين تتحول الأمور السياسية من وضع يحتم على الحاكم سؤال المثقف والتحالف معه، إلى وضع تنتفى فيه الحاجة إلى ذلك.

وفى هذا السياق، من الواضح أن فيلم «المصير» اعتبارا من تلك اللحظة لا يعود فيلما تاريخيا، يتصرف فى العلاقات والشخصيات بعض الشىء، بل يبدأ المزج والخلاف وذا دلالة بين التاريخ وزمننا الراهن، لينقل إلينا رسالته الرئيسة.

هنا مرة أخرى، من الواضح أن درس التاريخ ليس هو ما يهم يوسف شاهين مرة أخرى ليس التاريخ بالنسبة إلى شاهين أكثر من ذريعة لرحلة مكوكية بين الماضى والحاضر، رحلة ستشتغل فى شكل أساسى من طريق اللغة، إذ هنا لن يبدو من البراءة بمكان أن يكون يوسف شاهين قد اختار العامية المصرية أداة التعبير فى الفيلم. إذ كان فى وسعه أن يختار عربية فصحى بعض الشىء، للوهلة الأولى للوصول إلى حل تقنى بحت. بيد أن نظرة معمقة إلى «الخطاب» الخفى للفيلم، سيكشف لنا الدور الرئيس الذى أُريد للغة النطق فى الفيلم أن تلعبه. إذ إننا إن أغمضنا أعيننا واستمعنا إلى الحوار سنفاجئ أنفسنا وقد دخلنا الزمن الراهن مباشرة.

وأكثر من هذا ها هو ذا شاهين، فى الفيلم، ومباشرة بعد محاولة قتل الشاعر مروان، يجعل محاول قتله، الشاب المتطرف، يتلفظ أمام ابن رشد، القاضى الذى يحاكمه، بالعبارات نفسها التى تلفظ بها فى تسعينيات القرن العشرين فى مصر ذلك الشاب المتطرف الذى طعن نجيب محفوظ فى عنقه محاولا قتله.

لقد كان واضحا انطلاقا من هذا المثل أن يوسف شاهين انما وقف، فى هذا الفيلم، فى قلب الراهن المصرى والعربى. ومن هنا عبثا نحاول

أن نعثر فى كتب التاريخ المعتمدة على سيرة لابن رشد تشبه ما شاهدناه فى الفيلم. والحقيقة أن هذا البعد لم يسهُ عن بال وإدراك كبار النقاد العالميين الذين حيّوا الفيلم فى «كان» ١٩٩٧م وصفقوا له... لكنهم فهموا أن السعفة يجب أن تذهب، هذه المرة، لا إلى الفيلم نفسه بل إلى مبدعه.

ويرى الكاتب الخليجى «طارق أوشن» أنه لا يمكن الحديث عن الآخر فى السينما العربية دون الرجوع إلى تجربة يوسف شاهين ومدرسته السينمائية. فمنذ فيلمه «عودة الابن الضال» ١٩٧٦م، حيث يحلم البطل بتخطى واقعه بالهجرة إلى أمريكا مرورا بالجندى الإنجليزى الظريف فى «إسكندرية ليه» والجنرال المستنير المثقف والإنسانى فى «وداعا بونابرت» والفارس الأوربى النبيل ريتشارد قلب الأسد وزوجته لويزا فى «الناصر صلاح الدين» قبل ذلك.

نجد الآخر الدينى والجغرافى حاضرا بقوة فى «المشروع السينمائى الشاهينى»، حيث يظهر مؤنسا، وديعا، مثقفا وقابلا للتواصل الإنسانى برغم أنه يشكل جزءا من المشروع الاستعمارى (جندى، جنرال، ملك، أمريكا....)، مما دعا النقاد إلى اتهام شاهين بقصور نظرته إلى الآخر وتجاهله معطيات تاريخية مؤكدة تجعل الصورة التى يقدمها عنه مبتورة ومنتقاة وكأنه يرى هذه العلاقة بنصف عين.

هذا السعى المضنى إلى التواصل مع الآخر المنطلق من منظور حوار الحضارات وعالمية الثقافة، كما يدعو إليه كثير من المثقفين العرب من أمثال إدوارد سعيد (الذى ظهر ممثلا فى فيلم «الآخر»)، كان حاضرا دوما فى أفلام يوسف شاهين خصوصا بعد ارتمائه الاضطرارى

فى أحضان الإنتاج المشترك، وهو ما تكرس بشكل أكثر كثافة فى «المهاجر»، حيث شخصية العبرانى رام الذى أنقذ مصر من الخراب، و«المصير» مجسدا فى شخصية جوزيف المسيحى الذى يحاول الاحتفاظ بكتابات ابن رشد والهروب بها من الحرق والإتلاف، ثم فى «الآخر» – هكذا صراحة– الذى يصبح فيه مشروع مجمع الأديان عربة حاملة لتلك الرغبة الدفينة لدى شاهين فى التوحد مع الآخر(أمريكى/ يهودى وأوربى/ مسيحى) وربما الارتماء فى أحضانه كلية، برغم كل هذا التاريخ الخاص بالعلاقات الفعلية / الاستعمارية، حيث تطابقت المؤسسة الدينية اليهودية مع المشروع الاستعمارى الصهيونى، وحيث لعب التبشير المسيحى من خلال مؤسساته الدينية دور الكتيبة الفكرية للمشروع الاستعمارى الأوربى.

* * *