

## دور السينما كأداة تكنولوجية في تبسيط الفلسفة ونقلها للعامة

فاطمة مصطفى عبد الحميد (مصر)

نجح فن السينما في تكوين قاعدة جماهيرية عريضة وثابتة منذ ظهوره وإلى الآن، وقد حاول الاستعانة بكل ما يمكن من وسائل مساعدة للوصول إلى هذه الدرجة من القبول والرسوخ والتقدم؛ من ذلك اللجوء لوسائل التكنولوجيا في تحديثاتها المستمرة، والاعتماد على أفكار متجددة تستطيع تحدي المشاهد وجذبه لأكثر وقت ممكن، ولذا كان استنادها على بعض من القضايا والنظريات الفلسفية التي ما زالت تثبت قدرتها على التحور والتلاقي مع الجماهير على اختلاف درجات أفهامهم، هكذا كانت العلاقة بين السينما والفلسفة علاقة انتفاع متبادل؛ حيث حققت الأولى نسب مشاهدة وتأثير ومصدقية أكبر، فيما استطاعت الفلسفة إيجاد وعاء مناسب للتقرب من الناس في سهولهم البعيدة عنها أغلب الوقت. ومن هنا تتأتى أهمية وهدف هذا البحث الذي ينظر للسينما كأداة تكنولوجية متجددة الوسائل إلى عقول الناس ونفسياتهم، فلم تعد مجرد محتوى للتسلية وتقديم النصائح والقيم الأخلاقية المباشرة وعرض القضايا الاجتماعية فقط على ما لذلك من دور، ولكنها أيضاً السبيل الأنسب للفلسفة لنشر أفكارها وإعادتها من السماء إلى الأرض، وتقريبها من أذهان العامة، بعد أن أصبحت تعاني اغتراباً في العالم المعاصر، وخاصة في المجتمع المصري، وأصبح مأواها الرئيس قاعات المحاضرات وزوايا المكتبات. وهو ما يتم إيضاحه باستخدام منهجاً تحليلياً لعرض نماذج من الفلسفات الكامنة في الأفلام السينمائية، وتأويل تلك الأفلام، وبيان دورها التعليمي، مع التركيز على نموذج السينما الأمريكية/ الهوليوودية، بوصفها الأكثر انتشاراً. بجانب الإشارة لنموذج السينما المصرية كحالة داخلية محلية، ولكونها ذات تأثير كبير على المستوى العربي.

### العلاقة بين السينما والأعمال الأدبية ذات الطابع الفلسفي:

بدأت السينما كفكرة عرض صامت موحى، يعتمد على تتابع المشاهد لتكوين قصة، مستخدمة في ذلك لونين فقط هما الأبيض والأسود، ثم بدأت تتطور بتطور العلم والتكنولوجيا البصرية والسمعية لتتحول إلى ما هي عليه الآن. على أن العمل الفني

السينمائي منذ بدايته وحتى الوقت الحالي اتخذ من القصة ركيزة رئيسة في بناءه، تدور حولها الأحداث. ويعد استخدام هذه الأساس أمر ممتد في التاريخ الحضاري؛ حيث عرف الإنسان القصة بمفهومها البدائي منذ الحضارات الشرقية القديمة، فصنع بها ميثولوجيا عبّرت عن "مظاهر الكون والحياة تعبيراً فنياً، خلفه لنا على هيئة قطع فنية أو أدبية"<sup>(1)</sup>، كملحمة جلجامش السومرية، وامتون الأهرام الفرعونية، والرج \_ فيدا الهندية والأفستا الفارسية، وقد ساهمت في إنتاج الدين والفلسفة، كما ظهر أيضاً لدى (هوميروس Homeros) و(هزيود Hesiod) وخاصة في الاحتفالات المقامة للمعبود الإغريقي (ديونيوسوس). ثم بدأت القصة تُمثل من قِبل أفراد لكل منهم دور محدد يؤديه، فيما عرف باسم المسرح؛ وفيه قام (أسخيلوس Aeschylus) و(سوفوكليس Sophocles) و(أرسطوفانيس Aristophanes) بتمثيل الأحداث العامة والقضايا الفكرية في هيئة عمل قصصي<sup>(2)</sup>، وظلت القصة تجسّد كمسرحيات حتى العصر الحديث وظهور (وليم شكسبير William Shakespeare)، لكنها رغم اعتمادها على عناصر الجذب المتاحة وقتها من أزياء ومكياج وديكورات ظلت محدودة في نطاق مكاني محدد، ومحصورة في وقت معين. أما مع تطور تكنولوجيا التصوير فقد بدأت القصة تنتقل فترات إلى الأمام، ورغم كون بدايتها صادمة أولاً من حيث فقدانها عنصر الحديث والألوان، لكنها بشرت بالاستمرارية والانتقال عبر البلدان المختلفة بمجهود أقل. ولا تزال السينما تتطور حتى تحول الأداء الصامت إلى صوت مسموع، وبدأت الألوان تدخل على الثنائية الأولى فتزينها وتجذب النظر أكثر فأكثر، ومع الوقت تحسنت جودة الألوان، والأدوات المساعدة، كما ظهر فن الجرافيك ودخل الحاسوب ليضيف نقلات هائلة على عروض الشاشة الكبيرة، لتتحول إلى " فن قادر على تحريك الجماهير، حيث تحرك الصدمة الحسية آلية روحية توقظ الفكر بداخل كل مشاهد"<sup>(3)</sup>.

ورغم كون التطورات السابقة أضافت إلى السينما، إلا أن ظهورها كان مجرداً في خدمة الرواية، وقد اعتمدت السينما على أنواع مختلفة من السيناريوهات، سواء ما كان منها لاجئاً إلى روايات مكتوبة كأعمال أدبية مستقلة حققت شهرة، فطمحت إليها السينما بهدف بعث الحياة فيها، وتحويلها إلى مناظر وصور وأصوات تلمس المشاهد وتربطه أكثر بالعمل الأدبي. أو ما كُتب خصيصاً للسينما كعمل تجاري يهدف لإمتاع الجمهور، ولا ضرر من إضافة الثقافة إليه في بعض الأحيان، مع مراعاة عدم الإثقال على المشاهد. وسواء كان السيناريو السينمائي راجعاً إلى هذا النوع أو ذاك، إلا أن ما

يهما هنا التركيز على نوعية معينة من الأدب الروائي الذي اعتمدت عليه السينما كمادة لأفلامها، ويحمل في طياته ملامح فلسفية مستترة أو مباشرة؛ مراعية في ذلك تفاوت أذواق العامة الفكرية، ورغبة البعض في التثقيف المسلي، وأحياناً بعث رسائل ثقافية قد تسهم في توجيه الأفكار بطريقة محببة وغير مباشرة تساهم في الارتقاء بالذوق العام، وقد لا يكون الهدف تثقيفي بالدرجة الأولى؛ إذ ربما تكون الغاية وراء تلك النوعية من الأفلام السينمائية تحدي الجمهور مما يخلق تفاعل أكبر بين المشاهد والعمل ويؤدي لنجاحه، تماماً كما كانت الفكرة بالمرحيات أو الروايات التي تحمل لغزاً يُحل في نهايتها، ويحمل الجمهور على التفاعل معها طوال مدة العرض، من خلال إرهاقه فكرياً. وقد استتدت السينما العالمية إلى عدد من الروايات على مدار تاريخها، منها ما يحمل أفكاراً اجتماعية وسياسية وقص تاريخي، ومنها أيضاً ما يحوي جوانب فلسفية مباشرة وغير مباشرة، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

في الولايات المتحدة الأمريكية: فيلم (Gone with the Wind)، والذي أُخذ من رواية تحمل الاسم نفسه للروائية (مارجريت ميتشل -1900 Margaret Mitchell)، ويحمل في طياته أفكار وجودية عن الاختيار والمصير. كذلك الفيلم الحديث والمأخوذ عن رواية بالاسم ذاته (Room) للكاتبة الأيرلندية الكندية (إيما دونوجيو ...-1969 Emma Donoghue)، والذي يرمز بشكل مباشر إلى أسطورة الكهف ونظرية المعرفة عند أفلاطون.

أما في الأدب الروسي: فتظهر روايات عالمية مثل (War and Peace) و (Anna Karenina) للروائي (ليو تولستوي 1828-1910 Leo Tolstoy) بما تحمله من أفكار عن السعي إلى الحرية الشخصية، ومسئولية الذات عنها، في مقابل حجيم الآخر.

وتحول رواية (فيودور ديستوفسكي 1821-1881 Fyodor Dostoevsky) (The Brothers Karamazov) بما تحويه من جدليات عميقة في الميتافيزيقا والبحث عن الذات والحقيقة، إلى عمل سينمائي باللغة الروسية والعربية (الإخوة الأعداء).

ويعكس الأدب الفرنسي: أساليب الفكر والروح الفلسفية هناك، حيث نجد روايتي (Les Misérables) (Notre-Dame de Paris) (فيكتور هوجو Victor Marie) و (Le Conte de Monte-Cristo) (لألكسندر دوماس Hugo 1802-1885)،

1870-1802) Alexandre Dumas، وفي كل منهم دعوات للتمرد على ما يبدو عبثاً بالواقع، كلُّ بأسلوبه وبقدر طاقته. بالإضافة لتحويل رواية (ألبيير كامو Albert Camus 1913-1960) (سوء تفاهم) إلى فيلم مصري باسم (المجهول) يعكس فلسفته العبثية بطريقة تضافر فيها التمثيل والإخراج والصورة لإشباع الجمهور بالفكرة دون تخمة أو ملل.

وفي اليونان: تتحول رواية (Zorba the Greek) (لنيكوس كازانتزاكيس Nikos Kazantzakis. 1957-1883) إلى فيلم يعكس اختلاف وجهات رؤى العالم، ما بين شخص تشاؤمي مستسلم، وآخر متمرد نفعي؛ يدرك واقعه بطريقته، وينال منه ما يستطيع، يعيش اللحظة الحاضرة، وحمل شعار اللا مبالاة.

أما في المملكة المتحدة: التي تتعدد فيها الاتجاهات الأدبية والفلسفية، فنجد البحث عن الذات والغاية، ومحاولة التمرد على الموت في الرواية الفيلم (The Time Machine) (لهربرت جورج ويلز H. G. Wells 1866-1946)، والدفاع عن حقوق الإنسان في الحياة والحب والحرية مع إشارات نسوية قوية في كتابات (جاين أوستن Jane Austen 1775-1817) والتي تحولت لأفلام (Pride and Prejudice) و (Sense and Sensibility).

وفي السينما المصرية: اشتركت الاتجاهات الثقافية في القرن العشرين، والتي غلب عليها الطابع الفلسفي في كثير من الأحيان، في ظهور عدة أفلام بمضامين فلسفية مثل:

(نجيب محفوظ Naguib Mahfouz 1911-2006: الثلاثية، ميرامار، ثرثرة فوق النيل، بين السما والأرض) (إحسان عبد القدوس Ihsan Abdel Quddous 1919-1990: النظارة السوداء، إمبراطورية ميم، إضراب الشحاتين، أنا حرة، الخيط الرفيع) (يوسف السباعي Al-Sibai Yusuf 1917 1978: أرض النفاق، السقامات، رد قلبي، نحن لا نزرع الشوك) (يوسف إدريس Yusuf Idris 1927-1991: الحرام، العيب) (توفيق الحكيم Tawfiq Al-Hakim 1898-1987: الأيدي الناعمة، يوميات نائب في الأرياف) (إبراهيم أصلان Ibrahim Aslan 1935-2012: مالك الحزين/ الكتكات).

وهكذا نرى السينما قد ساعدت الفلسفة على الوصول للعامة، ونقلتها خارج إطار النصوص الجامدة، حيث إن انتشارها المكتوب يعد محدوداً في مقابل السينما التي

أنزلتها من برجها العاجي، وأخرجتها من محدودية قاعات الدراسة، وقرارات الطبقات المثقفة، إلى براح رجل الشارع العادي، ولقمتها إياها بصدر رحب، وفهم يسير على قدر عقله. صحيح أن هذا لم يكن ليحدث مع جميع المدارس الفلسفية، لأن طبيعة العمل السينمائي تحتم عدم المباشرة في عرض الأفكار، ولكنها تحاول -بقدر الممكن- أن تتداخل مع الوعي لتشكّل جزءاً من العقل الباطن للمتفرج.

**تطور فن السينما، وتدعيمها بالأفكار الفلسفية لزيادة الجذب الجماهيري:**

بالرغم مما سبق قوله من عدم لجوء السينما - في العادة - إلى المباشرة في عرض الفكرة، إلا أن ذلك لا يمنع تحول السيناريوهات السينمائية مع الوقت لتشهد تطورات جديدة أتاحت للمشاهد فرصة رؤية أفلام حوارية من الدرجة الأولى مثل أفلام (12 Angry Man) وثلاثية أفلام (Before sunset-Before - Before midnight)، وفيلم (Man from Earth)، وكذلك (Destination Wedding). كما اعتمدت على إبهار الصورة والآداء والجرافيك، لتحول قضايا أنطولوجية وأبستمولوجية عميقة ومعقدة<sup>(٤)</sup>، إلى أفكار متداولة وشعبية، كما في ثلاثية أفلام (Matrix)؛ والتي افترضت كون الإنسان موجوداً داخل مصفوفة، بوعي مغيب يتم التحكم فيه خارجياً، وطرحته من خلال ذلك تساؤلات عن الغاية والمصير، وموقع الشخص بين ما يراه عبثاً، وما يستطيعه بالتمرد.

كذلك في فيلم (Inception) الذي تناول فكرة الشك عند (رينيه ديكارت René Descartes 1596-1650)، وتعمق في فرضية الفرق بين الوجود واللا وجود من خلال الحلم، ثم ترك الجمهور متسائلاً في النهاية تساؤل الحكيم الصيني القديم (جوانج زي Zhuangzi): أي الفرضين هو الحقيقة، والآخر هو الحلم؟!<sup>(٥)</sup>

كما عرضت لفكرة التناسخ من خلال فيلم (The Fountain)، ووضعته في إطار من التفكير في واقع الوجود الإنساني الهش، ومصيره نحو الموت الذي لا مفر منه. والأمر نفسه في فيلم (The Myth)؛ الذي يعكس ارتباط الشعب الصيني بالتناسخ. وتناولت -أيضاً- فكرة الوعي، وخصوصيته، وإمكانية تطوره لدى كائنات آلية، من خلال أفلام مثل: (I, Robot). ومن قبل الفيلم المصري (المليونير المزيف) الذي لفت إلى الفكرة بطريقة كوميدية، بل ونوه عن إمكانية تطور المشاعر والإرادة -أيضاً- لدى الروبوت. واقتحمت مجال السيبرنتيقا Cybernetics، وطرحته إمكانية المزج بين

الإنسان والآلة كما في فيلم (Replicas).

وقد كان نصيب الأسد من الأفكار الفلسفية كان موجهاً نحو القضايا الأخلاقية، والأسئلة

الوجودية؛ بوصفهما قريبا الصلة من جمهور المشاهدين، وأكثر قدرة على جذب تفاعلهم إلى الشاشة الكبيرة، أي أن دور الفكرة هنا كان خادماً لصناعة السينما، بقدر ما كانت السينما داعمة ومروجة للفكرة.

وأبرز تلك الأفكار الأخلاقية هو العودة للمناداة بقيم المحبة والصدق والتسامح والصدقة، والمسئولية تجاه أفعالنا، وقبول الآخرين، كما في فيلم Mona Lisa (Smile) و(عسل إسود).

وقد برز الفكر الوجودي من خلال التساؤلات المرهونة بوجود الإنسان الواعي، أي البحث عن الهدف، وتأكيد الوجود، والاختيار، والماهية، ويظهر ذلك في أفلام (shoes) و(Breakfast at Tiffany's)، وحوارات فيلم (الخائنة) و(ثرثرة فوق النيل).

كما تناولت السينما إشكالية المصير والموت، في طرحها لأفكار عن نهاية العالم، والانتحار؛ فمن الناحية الأولى نجد فيلم:

(Seeking A Friend for The End of The World) الذي أظهر الرؤية العبثية لوجود يعيش فيه الإنسان بلا حول ولا قوة أمام قوى الطبيعة، وحتمية الموت، وظهور العلاقات الإنسانية كغاية ليس لذاتها، بل لأنها تعطي للحياة البشرية معنى. كذلك أظهر فيلم (The Sunset Limited) ، مشاعر الإنسان المعاصر في ظل العلمانية الدينية، ودوافع الانتحار، وضياح الغاية، والتشكيك في وجود ثوابت، من خلال جلسة حوارية ثنائية طويلة هي مدة الفيلم السينمائي.

هكذا نجح التعاون المتبادل بين الفكرة الفلسفية، والعرض السينمائي، في تحويل جمهور عريض في جميع أنحاء العالم إلى التفكير الفلسفي ولو في أقل درجاته تجريباً، من حيث " يمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا في الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة... والسينما ليست بغريبة عن هذه الإجراءات"<sup>(٦)</sup> فإذا كانت الصورة قد نقلت التجريد إلى هيئة مشاهد وأشخاص، إلا أنها ساهمت في تعريف المشاهد على كثير من الأفكار الفلسفية، ومنحته الفرصة ليتدرج مرة أخرى من التصوير إلى التجريد من خلال فن الكتابة الجدلية، وإكساب القصة بعض الغموض\_ أحياناً\_، صحيح أن هدفها من ذلك

هو رهن الجمهور عقلياً معها حتى الانتهاء من العرض، وتحقيق أكبر درجة من المكسب المادي، ولكن هذا في حد ذاته يعد نوعاً من النفعية الفلسفية، والتي أدت في النهاية إلى كسب مشترك، للعمل والفكرة والمتفرج، وبذلك تحول الفيلم السينمائي إلى ما يشبه "مقال في جريدة؛ يمكن أن يجعل النظرية تبدو مفهومة أكثر للجمهور"<sup>(٧)</sup>

رابعاً: العولمة ودورها في انتشار الفكر الفلسفي من خلال العمل السينمائي:

مع ظهور الثورة التكنولوجية في القرن العشرين، وتطورها السريع خاصة بعد انتشار وتعميم الإنترنت، بدأت الأعمال السينمائية تخرج عن محدودية المكان، وتنتشر في كثير من دول العالم، متخطية حاجز اللغة عن طريق الترجمة، فأصبحت الأفلام السينمائية الهوليودية متاحة في غالبية الكوكب، مجاوزة في الغالب المشكلات السياسية، والمسافات الشاسعة بين الغرب والشرق،<sup>(٨)</sup> إذ تكفي ضغطة زر للاتصال بالإنترنت، وإعادة عرض عمل بعينه آلاف المرات، ما ساهم في زيادة الإلمام بالعمل وتحليله، وتأويله كذلك، فأصبح المشاهد عنصراً مساهماً في العمل من خلال توقع الأحداث والنهايات. وبهذا بات اكتشاف العواملثقافة الدول والتعرف على جزء كبير من نمط تفكيرها، معتمداً بصفة رئيسة على ما تصدره هي في العمل السينمائي، وهو ما ظهر بوضوح بعد الحرب العالمية الثانية، والانتقال إلى السينما الحديثة التي كانت "تكافح لتمثيل شكوك مجتمع محطم وتحدياته"<sup>(٩)</sup>. لكن ذلك تحول في بعض الأحيان إلى تشويش الرؤى وإخفاء الحقائق، للظهور بمظهر أيديولوجي براق، وأضحت البروباجندا السينمائية تساهم في نشر صور، وإيصال رسائل ممنهجة في الحرب والسلام، وهذا ما تبهت إليه بعض الدول عندما منعت أفلام دول أخرى بعينها على غير وفاق سياسي وفكري معها، ككوريا الشمالية والولايات المتحدة الأمريكية. بالإضافة إلى ما سبق تحولت السينما إلى التعديل في الماضي، من خلال إعادة صياغة أحداث ووقائع تاريخية ماضية، وتنافست كل دولة في تزيين ماضيها، وتبرير عنفها أحياناً، بل وتحويله إلى بطولة، مع ما في ذلك من تلاعب في ذهن المشاهد سواء لدعم حكومات، أو قلب الرأي العام تجاه موضوع أو أشخاص بعينهم عن طريق تكرار الغاية والمعلومة الكامنة وراء النص الظاهر، مستعينة في ذلك بفكرة الازدواج أي استخدام "وسائل متعددة للتعبير، ويمكن لكل واحدة منها أن تعبر عن الشيء نفسه"<sup>(١٠)</sup>.

مع ما سبق إلا أن السينما ليست في كل حالاتها موجهة، بل تبقى هناك مساحة من الحرية الإبداعية، والتي تهدف إلى خلق نوعاً من التواجد المشترك، وتوحيد صف

البشرية تجاه قضايا أخلاقية، أو عالمية كالتغيرات المناخية كما في فيلم ( The Day After Tomorrow ) و(2012). وفي الفسحة القليلة من التواجد الطاغي لحماية الولايات المتحدة الأمريكية للعالم من خلال علمائها، وأبطالها الخارقين، تظهر فكرة البطل العالمي أو المُخَلَّص، والذي يهدف من خلال وجوده لمساعدة البشر جميعهم، دون تمييز بين عرق أو جنس أو دين، فكأنه الملاك الحارس الأمريكي الحامي للكوكب، وهو في تواجده المثالي والمنتصر دائماً هذا، يعكس شيئاً من البحث فيما وراء الإنسان، حيث يستقر الإنسان الأعلى في إحدى الزوايا، ويقع في زاوية أخرى الخوف الوجودي التقليدي من الوجود الأنطولوجي والكزمولوجي، ويكاد يعلن عن نفسه كصرخة استغاثة للتشبيب بمطلق أعلى يزيح عن البشرية قلقها الناتج عن قلة الحيلة والضعف المادي، وبمثل هذا المفهوم تتحول السينما إلى فكر فلسفي عالمي، في مقابل الأيديولوجيا الموجهة. ويتضح ذلك أيضاً من خلال التكايف العالمي في مواجهة أخطار خارجية غير أرضية، وهنا تتضاءل كل الخلافات وتنزاح جانباً، ليتوحد جنس بكامله، ويتحول البشر إلى مجتمع عالمي تربطه روح المحبة والتسامح المرجوة.

كما تراعي الأعمال السينمائية خلق أبعاد وجودية ونفسية لأبطال العمل، فتقرب بين الأفراد باختلاف جنسياتهم وخلفياتهم الثقافية والاجتماعية، لتحتويهم مضامين أعمق ممثلة في شعار (الكل في واحد لأجل الكل)، ليصبح من الممكن لرجل روسي التعاطف مع نظيره الأمريكي المفترض، بل إن قيمة التجاوز هذه تظهر بوضوح في أفلام تبحث عن المسؤولية والفعل الحر، كما في الفيلم الألماني (Land of Mine) الذي يطرح تساؤلاً غير مباشر عن مسؤولية الشعب الألماني عن الحرب العالمية الثانية، وهل هو قرار الحاكم وجماعته، أم أن المسؤولية تتخطاهم لتتال من جميع أفراد الشعب، بما في ذلك الأقليات والأطفال؟ ومن هذه الزاوية تنمو مشاعر التسامح وتتواصل بين أشخاص العمل والمشاهدين.

ويبدو من النقطة السابقة أن اعتماد العمل السينمائي يكون منصّباً على المشاعر لإيصال وتعميق الفكرة، مستهدفاً بذلك الوصول إلى لاوعي المُشاهد بطريقة شعرية<sup>(11)</sup>. وربما لذلك تنجح فيما تجده كتب الفلسفة صعباً أي التأثير في العامة، وهذا هو السبب الذي من أجله كانت الوجودية فلسفة حياتية تمثل رجل الشارع في نضاله السياسي وحياته الاجتماعية، وهو ما استوعبته السينما ونجحت في تحقيقه، معتمدة على التأثير النفسي للمشاهدين، والتواصل معهم من خلال المشاعر التي توحد بين جماعة البشر



رغم كل اختلافاتهم.

وهكذا، فقد عملت وسائل الاتصال التكنولوجية الحديثة على تحسين العمل السينمائي، وطريقة عرضه، وجودة المشاهدة، وعلى ما لها من توجهات ميسية قد تبث أفكار الفرق من ناحية، فإنها لا تغفل كذلك الروح الجمعية للمشاهد العالمي، لكونها تسعى لتحقيق أكبر قدر من الانتشار والقبول، فتخلق بذلك توازناً يستقيم به الفكر، ويمنح المتفرج الحرية في التأويل، وقبول البعد الذي يراه من زاويته.

#### خامساً: صيرورة العلاقة بين الفكرة والسينما والمشاهد:

يدور الجدل الهيجلي حول صيرورة ثلاثية تتكون من الفكرة ونقيضها، ومطلق يجمع بينهما، فإذا أسقطنا هذا المكون الجدلي على موضوع البحث بقليل التصرف، يمكننا قول التالي:

الفلسفة بتاريخها الطويل من النظريات هي اللبنة الأولى \_هنا\_ في الصيرورة، كونها تمثل العقل في مظهره الواعي، فتدرك نفسها، وعالمها، وما وراء هذا العالم أيضاً، لكنها تدركه \_في الغالب\_ إدراكاً مجرداً، لذلك تقبع في ارتفاعها بعيداً عن زحام الوقائع، ما يعني فقدان سبل التفاهم المباشر مع أكثر العامة. ثم تأتي الوقائع والأحداث اليومية، لتشكل نقيض الفكرة في عليائها، فرغم كون المواقف تحتوي أفكاراً، إلا أنها لا ترتفع لتكون تجريدية، بل تظل جزئية محدودة، مرتبطة بالأفراد سواء كانت خاصة ومحدودة بزمان ومكان معينين، أو بإمكانها التكرار كنمط الحياة اليومي واللازم للعيش على اختلاف التفاصيل أيضاً.

ثم تأتي السينما لتصبح هي المطلق الجامع للفكرة والنقيض في كثير من الأحيان، وبرغم كونها \_أحياناً\_ مجرد حقل ترفيهي مسلي ومغيب للعقول لتلبية رغبات الجمهور كما وصفه فلاسفة المسرح العبثي وعلى رأسهم

(صمويل بيكيت 1906-1989 Samuel Barclay Beckett)<sup>(١٢)</sup>. فهي في ذلك تجرد المشاهد للحظات تطول أو تقصر من همومه، وتمنحه القدرة على التعايش مع عالم ليس عالمه، ولكنه يتفاعل معه لدرجة إخراج انفعالاته وضغوط الحياة النفسية في صورة ضحكات أو دموع يشارك بها أبطال العمل السينمائي، حتى أصبحت المشاعر الموجهة للعمل تشبه تلك الموجهة للأحداث الواقعية، لدرجة أن يرى البعض "استجابات المتفرج للأحداث المتخيّلة تشابه كثيراً الاستجابات للأحداث الحقيقية"<sup>(١٣)</sup>. والسينما برغم كونها

دوماً تحمل فكرة، سواء احتوت على تجريد أو أنها مجرد عنصر ترفيه، " فلا يمكن لفيلم أن يوجد بدون تفكير"<sup>(١٤)</sup>، لكن الفلسفة تمنحها كثيراً من الثقل، وتعزز موقفها الفني، وتعلي من قيمتها الثقافية، ومن ناحيتها هي أيضاً تحقق نفع للفلسفة من خلال الانتشار والتأثير في العقول، لذلك فإن "السينما تمنح مستقبلاً جديداً للفلسفة"<sup>(١٥)</sup>، فإذا كانت الفلسفة ساكنة السماء، فالسينما ابنة الواقع، وقريبة الصلة بالنوع البشري كله.

أما المشاهد فبوصفه موجود ذو هوية وجودية، هو كيان قادر على جمع التناقضات وتأليفها، فهو بذلك يكون قادراً على إدراك العمل السينمائي بشموليته، وبما فيه من أفكار وعناصر ترفيه، فكأنه وعي مفارق للمركب الجدلي، رغم اندماجه معه بمشاعره وأفكاره، إلا أنه مستطيع النظر إليه من الخارج ليراه من جميع جوانبه، ويقراً ما وراء النص، ويسبغ عليه تأويلاته، ويصبح لديه القدرة على تمييز ما وراء الفكرة الظاهرة<sup>(١٦)</sup>. فإذا كانت الفلسفة قد دعمت السينما بالأفكار، وكانت السينما قد أعطت للفلسفة القدرة على التواصل مع المشاهد، فإنه بدون المشاهد وقدرته على التلقي والتحليل، ما كانت الفكرة الفلسفية وصلت إليه، ولا كان للسينما قيمة بدون جمهورها. وهذه القدرة الإنسانية ناتجة عن موهبة التخيل الطبيعية لدى الشخص، والتي أركتها السينما في هيئة صور وتركيبات تشبه الخيال في تأثيرها وتكوينها "فما يظهر على الشاشة ليس شكلاً خالصاً من الواقع، ولا شكلاً خالصاً من السينما، ولكنه فئات من المعلومات الأولية الحسية، مُشكّل بالفكر والخيال، ومن أجلهما، في مواجهة موضوع ما"<sup>(١٧)</sup>، خاصة بعد استخدام المؤثرات الحاسوبية التي أنتجت عوالم مختلفة كثيراً عن الواقع المعاش<sup>(١٨)</sup>، فأصبح المشاهد يرى كائنات فضائية تعيش على كواكبها البعيدة الأشبه بالجنان، وأصبح حلم السفر في الزمان والمكان متاحاً وممكناً، وبتنا نرى الحيوانات تتحدث وتكوّن مجتمعات أشبه بالإنسانية، أما عوالم ديزني الأسطورية؛ فهي محتوى مثالياً لأحلام اليقظة. كل ذلك بات ينافس الإنسان في خياله، ويقترّب من دواخله أكثر فأكثر. وعلى الرغم من أن الصورة يُتوقع كونها محدّة للخيال في مقابل الكتاب الذي يعطي في العادة الأركان العامة، ثم يطلق عنان القارئ لتخيل باقي التفاصيل، فإنه السينما تولت مهمة تجميع عناصر الإبهار، وأعطتها صورة واقعية ساعدت على نقل الخيال إلى مستويات أعلى، فإذا كان الخيال قديماً يسبح في تصوير الكائنات الفضائية وفق صور خاصة بكل فرد حسب معطياته التخيلية، فإن ظهور صور لتلك المخلوقات المفترضة في الأفلام السينمائية أعطى للمشاهد معطيات أخرى

أكثر تقدماً ليُطعمَ بها خياله، فنزيد جوانب التخيل مرة بعد أخرى، خاصة مع اختلاف صور المتخيلات من فيلم لآخر، ومن فترة زمنية للأخرى بتكنولوجيا أكثر تقدماً. وليست الصورة فقط المساهمة في تنشيط ملكة التخيل، بل احتواء العمل على أفكار مجردة يعمل على تحفيز وتنشيط ذهن المُشاهد، ليتخيل ليس فقط صوراً، وإنما أيضاً أفكاراً ومجريات أحداث، فإذا كان فيلم (Interstellar) قد توقف عند حد وجود ثقباً دودياً فيزيقياً ينقل البشر من كوكبهم الأم إلى كوكب آخر، فإنه ترك للمشاهد التفكير في معضلة السببية ومن أتى أولاً السبب أم النتيجة. وهكذا ساعد المزج الثلاثي لتفاعل الفكرة مع التكنولوجيا السينمائية مع المشاهد المتلقي في تكوين صيرورة لنسق مكتمل ومتسق مع ذاته.

ورغم أن الفلسفة تتوارى خلف إبهار العمل السينمائي، والذي يلحظه العامة في الوهلة الأولى قبل التدقيق وإمعان النظر، إلا أن تأثيرها يبقى لما بعد انتهاء العمل المصور، حيث تبقى الفكرة في ذهن المُشاهد لمدة أطول من الزمن، وتخرج معه من قاعة السينما، لدرجة انتشار ظاهرة منصات التحليل للأعمال السينمائية، من جميع جوانبها (قصة وإخراج وتمثيل ومؤثرات)، وغالباً ما يكون النصيب الأكبر للقصة وبخاصة إذا كانت تحتل التأويل والجدل الفلسفي، ما يخلق بناءات فكرية على هامش العمل على مواقع الإنترنت، تتولى مهمة تحليله، وتوسع دائرة التأثير والتفاعل بين العمل والمُشاهد، وبين المشاهدين بعضهم البعض.

وإذا كان تأثير الفلسفة على السينما هو الأصل والابتداء، فإن الفلسفة كعادتها تقوم بدورها الفكري، وتلتقط الإشكالات وتطرحها وتتعامل معها أينما وجدتها، لذلك فقد عادت على السينما، لتتنظر إليها كما تنتظر للواقع، ومنحت افتراضاتها بعداً فكرياً محتملاً، لذلك نراها تطرح أسئلة عن مسؤولية الجرائم التي يرتكبها الروبوت، "وهل في وسع الروبوت فهم أي شيء؟"<sup>(١٩)</sup>، وتضع سيناريوهات السفر عبر الزمن موضع نظر، كما تخلق من الزومبي إشكالية محل دراسة لفلاسفة العقل، وتتساءل عن علاقة الأنا بالآخر في ظل وجود كائنات فضائية. فتصبح العلاقة \_هنا\_ تفاعلية بين السينما والفلسفة من ناحية تبادل المنافع، حتى إن السينما نفسها، قد تعيد الطرح الفلسفي لقضية افتترضتها هي من البداية، كما في معضلة الزومبي، التي افتترض بعض فلاسفة العقل إمكان وجودهم، فيما أنكروا آخرون تلك الإمكانية كونهم وجوداً مختلفاً في ماهيته عن البشر أصحاب الوعي، ما داموا يفكرون ويختارون<sup>(٢٠)</sup>. ومنها عادت السينما لعرض

القضية من خلال فيلم (Warm Bodies) لتجعل من حالة وضع الزومبي حالة يمكن الخلاص منها كالمرض العارض، ومنحته القدرة على الاختيار والحب وتكوين الصداقات واتخاذ المواقف والقدرة على التخطيط المنظم.

سادساً: نموذج تفصيلي لفيلم فلسفي ذو نجاح وانتشار جماهيري (أمريكي ومصري):

### أ/ الفيلم الأمريكي (The Matrix Trilogy):

يقوم الفيلم على فكرة فلسفية رئيسة تتعلق بالحاكاة، حيث يفترض حدوث كارثة بشرية، أدت لعدم إمكانية الحياة على سطح الكوكب، وبالمقابل يتمكن البشر الناجون من الحياة في عمق قريب من باطن الأرض، حيث القدرة على البقاء بفعل توليد الطاقة من الحرارة هناك، كما يفترض أن البشر قد تمكنوا قبل الحادث من إنتاج آليات متطورة للغاية على هيئة روبوتات امتلكت القدرة على تطوير وعيها، وأصبح لها نوع حرية، وبفضل القوة التي حازتها تلك الروبوتات استطاعت أسر مجموعة من البشر وزراعتهم في مزارع بشرية لاستخلاص نوع من الطاقة منهم، ولضمان عدم استيقاظ البشر وعودة الوعي إليهم، عملت على مدهم بإمكانات عديدة من التصورات والأحداث والأفكار بتفاصيل يومية، لإيهامهم بأنهم يحيون حياة طبيعية واقعية، لا على هيئة خيال وحاكاة. وفي المقابل، ولأن لكل فعل رد فعل معاكس؛ يعمل البشر الناجون في مدينة باطن الأرض على المقاومة أو التمرد ضد ذلك الواقع العبثي، ومحاولة تحرير أبناء جنسهم النيام<sup>(١)</sup>، وفي هذا الإطار يتناول الفيلم عدة نظريات فلسفية بداخله من ضمنها ما يلي:

يقدم الفيلم بصفة رئيسة فكرة المحاكاة؛ حين يتخيل وجود افتراضي لكل إنسان، ويُعمل خيال المشاهد في تخيل كون واقعه الذي يظنه حقيقياً ما هو إلا برنامج حاسوبي مكتوب، ومتحكّم به بفعل موجودات أخرى خارجية أو مفارقة. كما يعرض لمشكلة التعامل مع الوعي وتطوره داخل الكيانات غير البشرية عن طريق تصور برامج الحاسوب التي امتلكت وعي واستقلالية مكنتهم من التمرد على النظام الآلي. كذلك تظهر فكرة العبث ومقاومته بالتمرد حين يضطر البشر الناجون لمنح وجودهم قيمة وغاية، فيبدؤون بالعمل على تخليص أقرانهم من سجونهم الجسدية والعقلية. مع إدخال عنصر المُخلّص الذي يعمل على تحرير العالم، وهي لمحة دينية تعود على (المسيح). والفيلم بأجزائه الثلاثة يمثل صورة للجدل عند (فريدريك هيجل Georg Friedrich Hegel 1770-1831)؛ حيث يبدأ من بسط الفكرة، والوصول للمُخلّص المنتظر، ثم

ينقل إلى النقيض بالتشكيك في حقيقة هذا المخأص، وأخيراً يمثل الجزء الثالث المطلق الذي يحوي كلا الجزئين في صيرورة مرنة تحقق التوازن.

ويناقش الفيلم فكرة الاختيار الحر، وإشكالياتها والمسئوليات الناتجة عنها؛ حين يتم تخبير البطل بين معرفة حقيقة العالم الافتراضي الذي يحياه، وبين الواقع البعيد عن مجالات إدراكه الحسي، ووعيه العقلي، وفي إطار ذلك تتبدى إشكالية اختيار المجهول التي يناقشها (سيفروس)، وهل يكون الشخص مسئولاً عما لا يدري عواقبه، أم أنه يختار وفق معارفه المحدودة، ويُلمَّز بنتيجة هذا الاختيار، فتتحول الحرية هنا إلى ظاهر ليس حقيقياً؟! وهو بهذا يطرح إشكالية أخرى حول معنى السعادة وارتباطها بمعرفة الحقيقة، فما الضمان على كون عالم الحقيقة خارج كهف الظلال الأفلاطوني مرغوباً وبسبب السعادة ما دما لم نعرفه من قبل؟<sup>(٢٢)</sup>.

وفي إطار تدريبات البطل (نيو) على الخلاص من زيف الماضي، يظهر تساؤل آخر يتعلق بالشك في المعرفة الناتجة عن الإدراك الحسي، وهل يمكن أن تؤثر على عقولنا ووعينا أيضاً؟ أم أن العقل إذا ما توصل إلى حقيقة بديهية يمكنه التعامل مع نسبية الحواس وظواهر العالم الخارجي، ويبسط عليها مفاهيمه.

أما في لقاء (العرافة)، فالسؤال يكون عن طبيعة الهوية الشخصية؛ وهل الإنسان سيد مصيره، أم أنه محكوم بقدره المحتم؟ وما مدى التغييرات التي يمكن أن يصل إليها ليكون صاحب هوية وجودية لاحقة على الوجود؟ وهو ما يحاول بطل الفيلم طول مدة العرض الإجابة عليه.

وفي الجزء الثاني يظهر نمط الجدل السقراطي بوضوح بين البطل، وبين كبير حكماء مدينة البشر (القائد هامان)؛ حين يحاول الثاني طرح أسئلة تتوال دون تقديم إجابات، لكنه في المقابل يدفع البطل للتفكير ومحاولة توليد تلك الإجابات ذاتياً.

ويأتي ظهور شخصية (المورفيجيان) كطرح لفكرة السببية، وهو نفسه تجسيد لقانون تداعي المعاني عن (ديفيد هيوم David Hume 1711-1776)، كما يعكس صورة للمعبود الإغريقي (هاديس) مختطف (بيرسفوني)، والذي يحكم عالمه بعدالة شعرية تتمثل في كون مصير الموتى مقرون بأفعالهم الدنيوية وفق علاقة سببية حتمية، أما في الفيلم فهو يدفع الأبطال للتساؤل عن العلة الأولى الحقيقة وراء واقعة ما، لا العلة البسيطة السابقة مباشرة على المعلومات، ويؤكد أن الوجود كله محكوم بمبدأ سببي، وأن

إدعاء الفوضى هو جهل بالمسببات، حتى يصل إلى أن المعرفة هي السبيل للقوة، وكلما ازدادت المعرفة، زادت قوة الإنسان وقدراته العقلية.

ومع ظهور شخصية (المعماري) تبدأ فكرة الشيطان الماكر الديكارتية في الظهور<sup>(٢٣)</sup>؛ حين يزلزل ثوابت البطل التي ظنها من قبل يقينية، ويغرس بذور الشك بداخله، تجاه حقيقته كمخّص، وتجاه عالمه البشري الواقعي، وإمكانية نجاته.

كما ينوه الفيلم لمبدأ اختلافات الهوية الشخصية، وكيف أن البشر رغم تشابهات كثيرة تجمعهم، فهم مختلفون في دواخلهم، وهذا الاختلاف يظهر من خلال إمكانات الفعل الذي يختارونه، لذلك تكون الإمكانية وسيلة الشخص للوصول إلى هويته التي هي في حالة صيرورة مستمرة لا تنتهي إلا بالموت الذي هو غاية وجودنا كما عند (مارتن هيدجر 1889-1976)(Martin Heidegger)<sup>(٢٤)</sup>.

ثم يأتي الجزء الثالث ليتضمن فكرة الثورة والتمرد للمطالبة بالحق في المعرفة والاختيار، وتجريم تعقيب الوعي وتحديده، وبناءً على هذا تدور المعركة الأخيرة بين البطل (نيو/ مستر أندرسون) وبين (العميل سميث) في مشهد ممطر موحى بالتمعيد المسيحي لينتج عنه ميلاد بشر جدد خلصاء من الاستغلال والتجهيل، و(العميل سميث) نفسه يبدو ممثلاً للفلسفة العدمية حين يتحدث عن أن غاية الحياة هي الانتهاء، وأن أي أهداف أخرى ما هي إلا أوهام للإدراك الحسي اخترعها البشر للمساعدة على منح وجودهم\_ الذي هو من وجهة نظره بلا معنى ولا هدف\_ قيمة ولو مزيفة.

وهكذا بالرغم من احتواء الفيلم على العديد من الحركات القتالية، وعوامل المحاكاة الحاسوبية، والأفكار اللاهوتية، فإنه شهد حضوراً قوياً للعديد من الأفكار الفلسفية، ونجح في توظيفها بسلاسة، وجمعها في نسق مترابط وصل إلى المشاهد بأبسط الطرق الممكنة، وتمكن من إثارة خياله وتفكيره لبعض الوقت.

### ب/ الفيلم المصري (البداية):

يقدم فيلم (البداية) للكاتب (لينين الرملي ...-1945 Lenin El Ramly) عرض مبسط وواضح لفكرة العقد الاجتماعي؛ حيث يتحدث عن تكوين مجتمع جديد صغير ومحدود، تكوّن بفعل ظروف طارئة هي سقوط طائرة في واحة نائية، ويمثل كل فرد من أفراد هذه الطائرة رمزاً لفئة من فئات المجتمع، فمنهم الرأسمالي الذي يستغل أفكاره للكسب المادي والسيطرة على الموارد، ويدعم مكانته بخلق شكل من القدسية يصل إلى

حد صنع التماثيل له. ومنهم المثقف الذي برغم فهمه لطبيعة الواقع وما يدور فيه، لا يستطيع تغييره، بل على العكس يجد هوة بينه وبين باقي الفئات المستغلّة، تعمقها لغة حوارهِ وتعميق أفكارهِ، فكأنه هنا نموذج للفيلسوف المنعزل في برجهِ العاجي، وهو يمثل برغم ذلك نواة التمرد على الظلم، وتوطيد مبادئ عامة لباقي الفئات تكفل لهم الحرية والمساواة والديمقراطية. وهناك أيضاً عامة الشعب الذين يرمزون لطبقة البروليتاريا المطحونة، والتي يدعم وسيلة تغييبها جهلها، وبالرغم من كونها فئة متديّنة، إلا أن هذا الجهل ساعد على استغلال تدينها لأجل مصالح أصحاب السلطة. كما توجد طبقة الحراس أو الجنود، والتي تعمل على حماية الطاغية في البداية بدافع من الجهل والطمع في مكاسب يفيض بها عليها، ولكنها تتحول مع الوقت إلى جانب الأكثرية حين تثور، وتفهم كون مطالبهم عادلة، فيكون هذا الانحياز بداية سقوط الطاغية، وإعلاء صوت الديمقراطية. بالإضافة إلى وجود الصوت الإعلامي الذي يظهر بشكل حيادي، ثم يبدأ بالانضمام إلى جهة الحاكم لأجل مصالح خفية، ولكنه أخيراً يعكس الواقع الفعلي، وينضم لباقي الفئات المطالبة بحقوقها. أما العلماء فيظهر دورهم كباحثين عن حلول جذرية للأزمة، فهم لا يلقون بالألّ للمشكلات السياسية ولا للحكم، ولكنهم يفكرون بموضوعية في أصل المشكلة، ويبدعون في وضع الاقتراحات، ومن ثم العمل على تطبيقها، وهو ما ينجح تحقيقه بالفعل في آخر الأحداث حين يحصلون على طائفة إنقاذ.

ويمكن عرض بعض المقاربات التأويلية الظاهرة خلال الفيلم كما في: موافقة الكاتب على رؤية (توماس هوبز-1679-1588) (Thomas Hobbes) لحالة الطبيعة الأولى، حيث يبدو الإنسان ذنباً لأخيه "ونتيجة لهذا يكون لكل إنسان الحق في الاعتداء على الآخرين"<sup>(٢٥)</sup>، يستغلهم ويحاول سرقتهم. وسقوط الطائرة ووقوعهم في منطقة معزولة هو أقرب لتصور وجود الإنسان في عالم أنطولوجي يشعر نحوه بالاغتراب، ويراه لا يتفق معه ولا يلائمه كما يرى أصحاب النظرة العبثية، ولكنهم رغم ذلك يفضلون التمرد قدر المستطاع، جاعلين لوجودهم معنى ولو محدود من خلال المحاولة للبدء بالحياة من جديد. وهناك أيضاً الرؤية النفعية التي تطرح تساؤلاً حول مصلحة الفرد في مقابل الجماعة على المدى القريب والبعيد، وهو ما ظهر بجلاء في استغلال الطاغية لباقي الفئات الأخرى لتحقيق منفعتهِ الذاتية. كما ظهرت العلاقة بين الأنا والآخر بشكل متوتر في البداية، فتحوّل ذلك الآخر إلى عدو يرغب في سلب الشخص ممتلكاته

وجوده، ولكنه من جانب آخر استطاع أن يكون صديقاً حين استدعت المصلحة المشتركة. وأخيراً هناك فكرة تخصيص العمل التي نادى بها (Plato 427-347 B.C) في جمهوريته، وهو ما تم اتباعه في أحداث الفيلم؛ حين منح الطاغية كل فرد دور يقوم به في المجتمع الجديد يلائم إمكاناته.

هكذا استطاعت السينما المصرية نقل بعض القضايا الفلسفية، متبعة في ذلك أسلوباً كوميدياً، محاولة من خلاله تقريب الفكرة إلى طبقات متنوعة اجتماعياً وثقافياً ومادياً، وما كان لكل تلك الأطياف على تعدد توجهاتها أن تلجأ لكتب الفلسفة وتقرأ فيها، فضلاً عن فهم الكثير من أفكارها التي قد تستغل على العامة وذوي المستويات التعليمية المحدودة.

### سابعاً: نتائج البحث:

١- فن السينما هو فن ذو طبيعة خاصة لأنه يعد تجميع للعديد من الفنون الأخرى، وأهمها هو فن القصة والتمثيل، وبالرغم من كون التمثيل القصصي له تاريخ قديم على المسارح، إلا أن تكنولوجيا العمل السينمائي ساعدت على تقريبه بصورة أكثر شخصية من المشاهد، حيث استطاعت التماهي معه في العديد من اللحظات، وتعاملت معه بشكل أعمق وأقرب إلى نفسه، لأنه لم يعد ملزماً بمشاهدة الفيلم في أماكن عامة، بل أصبحت المادة السينمائية قريبة منه لدرجة المرافقة في المنزل، مما عمل على صنع حالة وجودية تربط المشاهد بالعمل، وتجعله يعده انعكاساً لمشاعره، ويظهر هذا في اتجاهه للانتقاء من بين خيارات عديدة متاحة له كل الوقت وفي كل مكان تقريباً بفعل تكنولوجيا الاتصال الحديثة، ليتجه إلى أقربها من حالته النفسية والمزاجية، مما ساعد أكثر على ربط الفكرة بوعي المشاهد.

٢- ساعدت السينما الحديثة على ربط البشر ببعضهم البعض، وتشكيل جزء من وعيهم الجمعي على اختلاف انتماءاتهم، وبالرغم من السلبيات التي ظهرت على إثر ذلك كانتشار وتفاقم ظواهر العنف، إلا أنها أيضاً نجحت في خلق أجيال على درجة من الثقافة الفلسفية حتى من دون قراءتهم لنظريات الفلاسفة، وبما أن الإنسان تنمو بداخله بذرة التفلسف بالفطرة، فإن لديه القدرة على استشفاف الأفكار الفلسفية سواء الواضحة أو تلك التي بين السطور، وسواء أدرك انتمائها للفلسفة أو فهمها في إطار علاقتها بالعمل الفني، فهو يتفاعل معها قبولاً أو رفضاً، مكوناً مع الوقت درجة من الوعي الفلسفي يمكن التعامل معها في مرحلة ما للمساهمة في خلق



مجتمعات أكثر نضجاً وفهماً لقضايا الواقع وما بعدها، وإعادة الفلسفة إلى مكانتها التي تستحقها في المجتمع كمادة للحوار وطريقة للتعامل وحل المشكلات، وربما تكوين مدارس فلسفية معاصرة تنافس المدارس الغربية في أوج ازدهارها.

٣- ساعدت السينما مع ما تحتويه من فلسفات مقننة على تقبل الآخر والانفتاح على الثقافات الأخرى، فلم يعد هذا الآخر غيراً بالضرورة، بل أصبحت النظرة الموضوعية متاحة ومعروضة، خاصة مع ظهور التأويلات الناتجة عن الأفكار الفلسفية في الأفلام العالمية، وعكس الرؤية الشاملة لطبيعة شخصية الآخر، فبعد أن كان الشرير شريراً بالكلية، أصبحت السينما المعاصرة تعرض جوانب أخرى خيرية بداخله، بل إن فلسفة الفيلم قد تدفع المشاهد للتعلق بظروف تكوّن الشر، حين يعود إلى الأصول مجاوزاً المعطى الحاضر، بالنمط نفسه الذي تتعامل به الفلسفة الذاهية للبحث عن العلل البعيدة.

٤- استطاعت السينما تنبيهنا إلى قيمة التسلية كوسيلة للتعلم، فلم يعد مقبولاً مناقشة العامة بلسان فلسفي صرف، ومطالبتهم بفهمه والتعامل معه، لذلك قد تكون هناك حاجة للتنبيه على اللغة الفلسفية من ناحية، وطريقة عرض الفكرة وتبسيطها عند طرحها للعامة، ولا مانع من ضخ المادة الفلسفية من خلال قصص وحكايات رمزية، للكبار والأطفال، لمحاولة التقليل من الفجوة الحادثة بين الفلسفة والعامة.

### ثامناً: قائمة المصادر والمراجع:

- ١- طه باقر: مقدمة ملحمة كلكامش (أودييسة العراق الخالدة)، ص ٤
- ٢- جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، العدد ٣٨٥، بغداد، ١٩٨٦، ص ٩٣.
- ٣- سلمى مبارك: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد ١٥، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١.
- ٤- توماس إي وارتنبيرج: السينما باعتبارها فلسفة، من كتاب/ دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٨٦٥.
- 5- Herbert A. Giles(Trans.): Chuang Tzu, Mandala Books, London, 1980, p. 47.
- ٦- دانييل أريخون: قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١١.
- ٧- توماس إي وارتنبيرج: السينما باعتبارها فلسفة، من كتاب/ دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٨٧٦.
- ٨- دوغلاس جومري: هوليوود الجديدة، من كتاب موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما المعاصرة ١٩٩٥-١٩٦٠)، المجلد الثالث، إشراف جيوفري نوويل سميث، ترجمة أحمد يوسف، مراجعة هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٥٨.
- ٩- دادلي أندرو: ما هي السينما (من منظورات أندريه بازان)، ترجمة زياد إبراهيم، مراجعة جلال الدين عز الدين على، مؤسسة هنداوي سي أي سي، الطبعة الأولى، المملكة المتحدة، ٢٠١٧، ص ١٢٦.
- ١٠- صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو، سلسلة الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر، الطبعة الأولى، بغداد\_العراق، آب ١٩٨١، ص ٤٥.
- ١١- دانييل فرامبتون: (نحو فلسفة للسينما)، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد ١٤٠٤، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٤٩.
- ١٢- صبار سعدون سلطان: ثلاثية صموئيل بيكيت، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، الكويت، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٥، ص ٨٧.
- ١٣- كارل بلاتينيا: العاطفة وإحداث التأثير: من كتاب/ دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١٥٤.
- ١٤- دانييل فرامبتون: المرجع نفسه، ص ٢٩٥.
- ١٥- المرجع نفسه: ص ٢٨٢.
- ١٦- كرييس فالزون: لماذا الأخلاق، من كتاب/ دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تحرير بيزلي ليفينجستون

- وكارل بلاتينيا، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣ من كتاب/، ص ٩٣٣.
- ١٧- دادلي أندرو: ما هي السينما، ص ٩٤.
- ١٨- هبة إبراهيم سيد علي: التكنولوجيا الرقمية Digital Technology في تصميم مواقع التصوير السينمائية الافتراضية، مجلة العمارة والفنون، العدد الثاني عشر، الجزء الثاني، ص ٦٧٧.
- ١٩- داميان كوكس ومايكل ليفين: السينما والفلسفة (ماذا تقدم إحداها للأخرى)، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مراجعة هاني فتحي سليمان، مؤسسة هنداوي سي أي سي، الطبعة الأولى، المملكة المتحدة، ٢٠١٧، ص ١٠٣.
- ٢٠- سوزان بلاكمور: ما الوعي (مقدمة قصيرة جداً)، ترجمة مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة - جمهورية مصر العربية، ٢٠١٦م، ص ١٥.
- ٢١- داميان كوكس ومايكل ليفين: السينما والفلسفة، ص ٨١.
- 22- Charles L. Griswold, JR: Happiness and Cypher's Choice: Is Ignorance Bliss?, from/ The Matrix and Philosophy (Welcome to The Desert of Real), ed. William Irwin, Perfect Bound, New York, P.127.
- ٢٣ - ٢٣- داميان كوكس ومايكل ليفين: المرجع نفسه، ص ٨٦.
- ٢٤- زكريا إبراهيم: الوجود والزمن لهيدر، موسوعة تراث الإنسانية، المجلد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٣٤.
- 25- Hobbes, Thomas: Leviathan, Produce by/Edward White and David Widger, Printed for/ Andrew Croke, at the Green Dragon, U.S.A, 25January 2013.

