الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات و الفنون
قسم الفنون

دكتوراه نقد سينمائي و سمعي بصري

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه LMD في فنون العرض،

تخصص نقد سينمائي و سمعي بصري

موضوع الأطروحة :

تحقق العقل في السينما التاريخية

'مقاربة نقدية ابستمولوجية'

إعداد الطالب :
شهريار بوالبردعة

إشراف :
أ. د. إلياس بوخموشة

لجنة المناقشة:

أ.د. إدريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د. إلياس بوخموشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.حمدان صديق رمضاني	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	عضوا ممتحنا
د. مونية بوخلدة	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	عضوا ممتحنا
د. خديجة بومسلوك	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	عضوا ممتحنا
أ.د. أحمد بن دريس	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية :2021 - 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

أشكر :

الأستاذ الدكتور إلياس بوخموشة من أجل كل هذه السنوات بجامعة سيدي بلعباس، من تدريس و تأطير و توجيه.

أ.د إدريس قرقوى، د. حمدان صديق رمضاني، د. مونية بوخلدة، د. خديجة بومسلوك، أ.د أحمد بن دريس، لقبولهم معالجة رسالتي ضمن لجنتهم.

كل من ساعدني في تجسيد هذا العمل لصبرهم و تفهمهم.

جميع أعضاء الهيئة الإدارية والمدرسين في قسم الفنون بكلية اللغات والآداب والفنون بجامعة جيلالي الليابس، برئاسة الأستاذ عباس صلاي - رئيس القسم.

كما أشكرأيضاً الدكتور حسين بوبيدي، دكتور الفلسفة ودكتور التاريخ لمساعدته القيمة في إيجاد تصور ناجع للمشروع الأولي لهذه الأطروحة.

إهداء

أهدي هذه المذكرة إلى:

والداي اللذان أوصلاني إلى ما أنا عليه،

أختي صليحة التي أولتني دائما اهتماما خاصا،

اختي هند على صبرها وحضورها،

زوجتي،

أطفالي ، بهجة حياتي وسعادتي.

و

إلى الأستاذ الدكتور إلياس بوخموشة مع جزيل الشكر و المودة و الإحترام.

إلى الدكتور دين الهناني أحمد، و الدكتور توفيق خروع.

إلى زملائي و أصدقائي الذين دائما ما كانوا في عوني، الدكتور عبد القادر دحماني، والدكتور أحمد شريكي، و الدكتور عتيق بن قدور.

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع ؛ راجيا المولى عز و جل أن يعلمنا ما ينفعنا، و أن ينفع بنا و يزيدنا من فضله علما.

مقدمـــة

أخذ موضوع معالجة السينما للتاريخ أهمية بالغة، خاصة بعد استرجاع الاهتمام بالفيلم التاريخي في بدايات القرن الحالي، وتطور التقنية المعلوماتية في خلق المؤثرات الخاصة التي من شانها إعادة إحياء ديكورات عملاقة من الماضي، الأمر الذي يعطي لإعادة تصوير الحدث التاريخي جودة ومصداقية تجعل المشاهد ينظر الى هذه الأحداث التاريخية وكأنه يطل عليها حقيقة من شرفة التاريخ: (كما عبر عنها رولاند بارت). فالصورة السينمائية تجعل التاريخ القريب حي ومؤثر. لقد تمكنت الصورة من تجاوز قدرة الكتابات التاريخية على إعطاء نظرة واضحة ومتكاملة لحقبة تاريخية معينة، حتى و لو كانت هذه الحقبة أبعد ما يكون عن عصرنا الحالي.

إن إحياء الحقائق التاريخية عبر المعالجة الدرامية للأحداث التاريخية لا تنزع شيئا عن أهمية الفيلم التاريخي في التعبير عن حقب ولو بعيدة من الماضي، فهذه الإضافة الدرامية هي التي تمكن السينمائي منلفت انتباه المشاهد وا ٍضفاء نوع من التناغم المادي والمعنوي و العاطفي على الحقيقة التاريخية المؤكدة أكاديميا، عبر ملء بعض الفراغات التي لم يتمكن المؤرخ الأكاديمي من تأكيدها، سواءا أكان ذلك لعدم وجود المادة اللازمة، أو لعدم الانتباه لبعض الجزئيات في محاولة هذا الأكاديمي إعطاء تصور كلي لهذه الحقيقة التاريخية.

إن إعادة الخلق التاريخي عبر السينما تستلزم مبدئيا معرفة تاريخية مسبقة وقاعدة تاريخية واسعة، وجب على سينمائي التاريخ اكتسابها عبر توجهاته التاريخية الخاصة أو الاستعانة بأكاديميي التاريخ للتأكد من مصداقية العمل السينمائي التاريخي. إن السينما التاريخية، بفضل كينونتها الفنية والشعبية، هي الأكثر فعالية في إيصال صيرورة أحداث حقب زمنية مضمرة وبعيدة في التاريخ، من خلال إعادة إحياء أحداثها و مناخها العام و تطلعات فاعليها، بعد وضوح رؤية المخرجين السينمائيين في ذلك لحاضرهم وتطلعاتهم الشخصية للمستقبل. إن الخاصية الفنية للسينما تجعل منها أداة جد مقنعة وفعالة في التأثير على المشاهد، بالإضافة إلى هذا فإن خاصيتها الشعبية تجعل من هذا التأثير وهذه الفعالية في الإقناع ذات أرضية متسعة ومتغلغلة في

جميع طبقات المجتمعات، الشعبية منها والراقية على حد سواء، عكس الأعمال الأكاديمية التي تقتصر على طبقة شعبية مثقفة وفي غالب الأحيان لا تخرج من نطاق مجموعة متخصصة في هذا المجال الأكاديمي.

يكتب التأويل الفلسفي للتاريخ حسبـهيجل من خلال ثلاث طر ائق:

- التاريخ الأصلي: وهو كتابات مؤرخين عايشوا أو سمعوا من أناس عايشوا هذا الحدث التاريخي لينقلوه حسب تصورهم العقلي، أو أحاسيتهم لذلك الحدث. لهذا يكون هذا النوع من كتابة التاريخ حاملا مهما لعواطف وروح الأحداث التي نقلت، بحيث تكون هذه الأخيرة قصيرة ومحددة، مع دقة وترابط في أجزائها. و أهم كتابات التاريخ الأصلي هم لهيرودوت وثوكيديتس و أكسيتوفون.

- التاريخ النظري: يختلف هذا النوع من الكتابة عن سابقه بحيث أن المؤرخ هنا لم يعايش الأحداث التي يكتب عنها، إنما يقوم بجمع مادة تاريخية، لدراستها وتصنيفها و الخروج في الأخير بتأكيد مرجعي للأحداث التي استلهمها من كتابات التاريخ الأصلي أو مجموعة مواد أخرى توحي بحقيقة مجريات الحدث الذي درسه. تغلب على هذا النوع من التاريخ الذاتية في تقديم الأحداث، بحيث يغير المؤرخ مجموعة المواد المجمعة من خلال أفكار عصره ولغته وثقافته ودينه. وقد يذهب المؤرخ في هذا النوع من التاريخ إلى استخلاص العبر والمبادئ والدروس الأخلاقية من أحداث الماضي. كما قد يستخدم المؤرخ هنا عدة تفسيرات وروايات مختلفة للحدث التاريخي مع نقدها والمفاضلة بينها.

-التاريخ الفلسفي : يعتمد هذا النوع من التأريخ على العنصرين الأولين اللذين يشكلان مادته للكتابة وهي كما سماها هيجل كتابة في فلسفة التاريخ. وهي حسب تفسير هذا الأخير، دراسة التاريخ من خلال الفكر، لأن التاريخ خاص بالإنسان و أن جوهر الإنسان هو الفكر. فمسار التاريخ الإنساني بالنسبة لهيجل هو تطور عقلي منتظم وحتمي، تحكمه العناية الربانية. و التاريخ كجميع العناصر الكونية الأخرى، له مكونات خاضعة لقانون السببية، يتطور ويتبلور

وفق قوانين خلقية تبدأ من نقطة النشأ، لتنتشر وتتوسع وتتطور إلى نقطة محددة، هي الغاية النهائية التي لا تستطيع أن تخرج عن قوانين الخلق. إن حركة التاريخ البشري، منذ خلق آدم إلى غاية وفاة آخر إنسان على هذه الأرض، عبارة عن أحداث متصلة ومترابطة، وهي في اتصالها وترابطها إنما تؤكد وحدة التاريخ وتماسكه وترابطه. وهذه الوحدة أو هذا التماسك أو الترابط التاريخي، يؤكد إنطلاق التاريخ من نقطة محددة في اتجاه غاية نهائية، وهو في حركته صوب غايته محكوم بسنن ربانية عامة لا تحيد عن مسارها. تهتم هذه الدراسة الفلسفية للتاريخ بتدبر التاريخ عبر إحكام العقل في الصور التركيبية لهذا التاريخ. والعقل بشكل عام هو هيئة تدريس ملائمة للروح البشرية، حيث يسمح تطبيقه بوضع معايير للحقيقة والخطأ، و التمييز بين الخير والشر، وكذلك تنفيذ وسائل لنهاية معينة(التوجيه). كما أن للعقل مقدرة تسمح بالعديد من الوظائف العلمية والأخلاقية والفنية، و نتيجة لذلك يمكن للمرء أن يميز من وجهة نظر المعايير العقلانية:

- العقل كمجموعة من المبادئ التوجيهية للمعرفة أو العمل.
- تحقق العقل كمبدأ في إنشاء وترتيب هذه المبادئ.

اعتبارا لكل ما سبق، وعلما أن الفيلم -كمجموعة صور تركيبية-، مشابه للدراسات التاريخية و الفلسفية نفسها، فإن سينما التاريخ فرصة للمؤرخين و الفلاسفة، لتجربة نظرياتهم عبر هذا الوسيط السمعي البصري، بالتلقي والاتساق وتطبيق ملاحظاتهم وتفسيراتهم الأكاديمية، لمحاولة تحقيق العقل حسب وجهة النضر السينمائية لذلك، بعد تحيين الأحداث التاريخية الجزئية في السينما، و إستنتاج ترابطها في اتجاه إرساء تفسير شامل لمسار الأحداث التاريخية ككل.

لهذا نذهب إلى طرح الإشكالية الآتية: هل مكن السينمائيون السينما التاريخية من تحقيق العقل عبر أحداث أفلامهم، تيمنا بالدراسات الفلسفية للتاريخ ؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات هي:

هل يمكن استخلاص صيرورة العالم منذ البدء عبر أهم أحداث التاريخ العالمية و محطاته البارزة من خلال دراسة أهم الأفلام التاريخية ؟

وباعتبار التاريخ في السينما مستقل في جوانب عديدة عن أطروحات المؤرخين، هل يمكن استنتاج صيرورة عامة جديدة لمجريات التاريخ أم أن هذه الصيرورة هي مجرد تطبيق لتصور مختلف فلاسفة التاريخ؟ وهل نجحت في هذا الهدف أم أن طابعها التجزيئي حال من إمكانية تحقيق صيرورة متكاملة لمنحى التاريخ؟

ماهية صيرورة التاريخ حسب الإنتاج السينمائي له؟ وماهية الغاية النهائية التي نظرت لها؟

هل عبرت النظرة السينمائية للتاريخ عن تصور فلاسفة التاريخ أم كانت مستقلة عنهم؟

هل كانت نظرة السينما للتاريخ أحادية التوجه عبر هيمنة فكر فلسفي بعينه أو أنها عبرت عن اتجاهات مختلفة في فلسفة التاريخ؟

هل أدت السينما نظرة مقنعة لصيرورة العالم؟ وما هي البدائل العقلية التي يمكن اقتراحها لسينمائيي التاريخ؟

انطلاقا من هذه التساؤلات انتهيت الى صياغة عنوان موضوع الأطروحة بالشكل الآتي: " **تحقق العقل في السينما التاريخية :"مقاربة نقدية ابستيمولوجية"**

أهمية الموضوع

تبرز أهمية الموضوع في قوة واتساع تأثير السينما التاريخية في تصور الشعوب لصيرورة العالم و بالتالي للغايات المثلى للإنسانية، بالإضافة إلى عدم وجود مخطط واضح للاتجاه الفلسفي في التعبير عن التاريخ سينمائيا كون هذا الأخير لا يعرض التاريخ إلا في أجزاء متناثرة، فكان لابد من دراسة الرؤى العامة التي قدمتها السينما التاريخية منذ قرن من الإنتاج السينمائي التاريخي، عبر أهم محطات هذا الإنتاج، وأهم الأفلام الجادة تاريخيا، و التي تعنى بتاريخ الحضارات و أهم الأحداث التي غيرت مسار التاريخ، و هي في مجملها

هولوودية، و هي الأكثر تأثيرا في اللاوعي العالمي و تحتكر كتابة مسار الإنسانية أو تكاد، كما أحتكر الغرب من قبل كتابة تاريخ الشعوب، و هي بالتالي (أفلام هوليوود التاريخية) النموذج و العينة المعتمدة في هذه الأطروحة. كل هذا ابتداءا من التأكد من تحقيق العقل في التصور السينمائي للتاريخ والذي من شأنه –عبر التراكم- إعطاء نظرة عامة عقلية لمنحى التاريخ سينمائيا. فالتاريخ بطبيعته حسب رؤية فلاسفة التاريخ كهيجل، وماركس، وفوكوياما و كانت، هو عقلاني من حيث أنه لا يختزل فيما هو ملاحظ حانيا(وهو موضوع التاريخ الأصلي) ولا في بناءات المؤرخين (وهو موضوع التاريخ النظري) لكنه بالأحرى جمع جزئيات في ترابط وسببية في اتجاه حتمية لا يمكن تصورها إلا بعد حدوثها، فتكون بعدها هذه الحتمية عقلية لا يمكن تصور غيرها كبديل لها، لهذا يؤكد الفلاسفة أن منحى التاريخ عقلي لا يخضع لأهواء الصدف بل هو بعد حدوثه حتمي عقلي لا وجود لإمكانية أخرى غير ما هو عليه.

منهج الدراسة:

تقتضي الإجابة عن الإشكالية المذكورة والتساؤلات الفرعية المتعلقة بها، توظيف المنهج الجينيالوجي الذي يذهب إلى تلمس جذور الأفكار ومنابعها، وملاحظة تصورها عبر المكان والزمان، حسب السياقات التي أدت إلى إنتاجها، أكانت سينمائيا أو فلسفيا، كما ينبغي توظيف المنهج التحليلي بهدف استنطاق الأحداث المعبر عنها من خلال الأفلام التاريخية ومعرفة ترابطها وسياق إنتاجها والتأثيرات التي أدت إلى السكوت عن بعض جوانب الأحداث فيها، والفكر العام الذي أنتجت فيه هذه الأفلام والسياق السياسي الذي أثرت فيه. كما يتطلب هذا البحث اعتماد المنهج المقارن من أجل مقارنة النظريات التاريخية السينمائية مع نظيراتها الأكاديمية. بالإضافة إلى مقارنة مختلف الأفلام التاريخية المتطرقة لنفس الموضوع. كما أن المنهج النقدي يفرض نفسه بما أنه محور بحثنا من أجل مناقشة مختلف التوجهات العقلية المنتهجة، فإرساء المسار التاريخي في الأفلام التاريخية وا ٍبراز كينونتها العميقة، بالإضافة إلى

تقديم الآراء المخالفة للنظريات التاريخية الفيلمية، ونقد التصورات المختلفة التي جاءت بها، والتعاطي مع نتائجها وموضعها في البحث العام عن الصيرورة العقلية للتاريخ حسب طرحها السينمائي، كما ينبغي الاعتماد على المنهج التاريخي من أجل وضع الأفلام في سياقاتها التاريخية ومتابعة النصوص التأسيسية المساعدة في إخراجها والبحث في العلاقات القائمة بين منظري التاريخ والسينمائيين في العملية الإخراجية. ومسار هذا التنظير التاريخي في السينما التاريخية عموما.

أسباب اختيار الموضوع

إن السبب الرئيسي الذي دفعني إلى اختيار الموضوع هو تناولي لموضوع السينما التاريخية في موضوع مذكرة الماستر بعنوان"**الكتابة السينمائية للتاريخ: دراسة حالة الفيلم التاريخي الجزائري (التأثير والرؤى)**، وقد ارتأيت استكمال دراسة سينما التاريخ بالتعمق في الأفكار التي تنقلها، بخاصة أني درست أنواع التاريخ الأكاديمي من خلال كتابات هيجل وفوكوياما وجيل مارماس ومارك مايشالك.

لذلك تعتبر هذه الدراسة تعمق أكبر في مواضيع السينما التاريخية. وبعيدا عن هذه الدوافع الذاتية، فإن البحث الفلسفي التاريخي والنقدي في حاجة إلى مناقشة دور السينما كفن مؤثر ومعقد في تركيبته وروابطه المتينة، في توجيه التصور العام العالمي عن الحقيقة الإنسانية الروحية والعقلية والفنية على العموم، كما أن التصور العالمي النقدي والفلسفي في حاجة إلى مشاركة الحضارات المغمورة لإعطاء البديل والاستمرار في تقدم الإنسانية عن طريق الدفع بالفلسفة و التصور العربي الإسلامي في طريق الممارسة العملية التطبيقية والفنية، والمساهمة في الإصلاح الفكري والفني عبر وسيط فني متشعب ومتعدد الأطراف والتأثيرات، ألا وهو الفن السينمائي.

الدراسات السابقة

على حد علمي لا توجد أية دراسة أكاديمية تناولت موضوع تحقق العقل في سينما التاريخ، أو أي موضوع مشابه تناول قضية فلسفة التاريخ أو صيرورة و تأويل أحداث التاريخ في الفيلم السينمائي، فمشاركة الفلاسفة فيما يخص السينما كانت على ثلاثة محاور عامة، و هي السينما كنطاق و مجال النقد والتحليل لكينونتها و نضرياتها التقنية، على غرار كتابات "جيل دولوز" "الصورة-الزمن"و"الصورة –الحركة"، والفيلم السينمائي كتطبيق ومثال للأفكار الفلسفية المعروفة، والفيلم السينمائي كمنتوج فلسفي خالص. لهذا لم نجد أي دراسات سابقة للسينما كتأويل فلسفي متخصص في صيرورة الأحداث الكبرى للتاريخ، و مدى تحقق العقل في هذا المسار التاريخي.

خطة الدراسة

للإجابة عن الإشكالية الرئيسة والتساؤلات الجزئية المرتبطة بها، يحتاج الموضوع إلى وضع خطة تفصيلية تشمل العديد من الأبعاد، مفصلة في ثلاثة فصول: في فصل أول بعنوان **الإطار المفاهيمي والفكري للدراسة**، قدمنا الأسس المعرفية التي يرتكز عليها هذا البحث لتأسيس فهم شامل و وافي لها و التي ستمكننا من الولوج في عمق مواضيع هذا البحث. في فصل ثان بعنوان **الكتابة السينمائية للتاريخ** نتعرف من خلاله عل دور السينما التاريخية في إرساء الروابط مع العصور و الأزمنة السالفة، وذلك بإعادت الأشكال والألوان والحركات وحتى المشاعر لها، مع تبيان أشكال الفيلم التاريخي، و مناهج تصويره لأحداث الماضي، بعد دراسة نقدية لهذا النوع الفيلمي. أما في الفصل الثالث فكان تحت عنوان **واقع تحقق العقل في سينما التاريخ**، بينا فيه من خلال الدراسة و التحليل و النقد بالمطابقة مع النضريات الفلسفية واقع العقل الفلسفي الذي يوجه التأويل السينمائي للأحداث الكبرى للتاريخ. و هذا بعد مراجعة نظرية

للإمكانات الفلسفية للسينما، بالإضافة إلى تتبع و إختيار أهم مرجع فلسفي في التاريخ، ليكون نقطة إرتكاز للمجهود التحليلي و النقدي للتأويلات الفلسفية لسينما التاريخ.

لاشك أ ن محاولات البحث في مثل هذا الموضوع من طرف طالب باحث في تخصص النقد اليبنمائي و السمعي البصري لا تخلو من الصعوبة خاصة أن الموضوع جديد و الدراسة حوله منعدمة أو تكاد، خاصة لإعتماد الموضوع على ثلاث تخصصات هي الفن و الفلسفة و التاريخ، ويمكن حصر أهم الصعوبات فيما يلي:

- أن فكرة العقل تشغل جانبا هاما وجوهريا في الدراسات الفلسفية، ويعني هذا أن نضرياتها عميقة و متشعبة، وهذا ما أدى إلى بذل مجهودا يتمثل في البحث في عمق الأفكار مع كل التصادمات و التأويلات التي تبعتها.

- عدد الأفلام التاريخية الهائل الذي وجب تحليلها للوصول إلى رؤية عامة جادة للتوجهات الفلسفية السينمائية.

- التعرف على جدية المعلومات التاريخية المنقولة سينمائيا و مقارنتها بالمصادر الأكاديمية للتاريخ.

ومن الصعوبات الأخرى نذكر الصعوبات في المصادروالمر اجع المنعدمة حسب مجهودنا البحثي والمتخصصة في فكرة فلسفة التاريخ في السينما.

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي والفكري للدراسة

تمهيد: يقتضي التأسيس للدراسة الضبط المفاهيمي للمصطلحات الواردة في العنوان والمصطلحات التي لها علاقة بالدراسة مثل تحديد معنى فلسفة التاريخ باعتبار أن سينما التاريخ هي انعكاس للرؤية الفلسفية في تفسير التاريخ، و كذا بيان الأساس الفكري و هذا بالحديث عن النظريات الفلسفية التي تفسر التاريخ و نشأة هذا العلم.

1.1 : الاطار المفاهيمي للدراسة

يقتضي التسلسل المنطقي لهذا المبحث التعريف بفلسفة التاريخ أولا ثم بيان مفهوم العقل لأن تناولنا له هو في اطار احدى نظريات فلسفة التاريخ.

1.1.1: تحديد المفاهيم :فلسفة التاريخ، العقل، ابستمولوجيا

1.1.1.1: مفهوم فلسفة التاريخ

1- مفهوم الفلسفة

أ- **لغة:** الفلسفة كلمة معربة فهي « لفظ مشتق من اليونانية وأصله (فيلا-صوفيا)، ومعناه محبة الحكمة . ويطلق على العلم بحقائق الأشياء، والعمل بما هو أصلح.»[1] و أول من استخدم هذا المصطلح هو فيثاغورس .[2]

(1)-جميل صليبا، المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،بيروت ،لبنان،(د.ط)،1982م، ج2،ص 160.

(2) -2Ivan Gobry ,le vocabulaire grec de la philosophie , Ellipses Edition Marketing , paris cedex ,p 101.

وقد جاءت في المعجم اللغوي المعاصر باشتقاقاتها «فلسف َ يفلسفُ فَلْسَفةً، فهو مُ فَلْسِف، والمفعولُ فَلْسَف..، فلسف الشيء َ : فسَّرتفسير ً ا فلسفيًّا، أي عرَّفه بعِلله وأسبابه اعتماد ً ا على العقل "أخذ يفلسف الأمور".[1]

إذا تعنى الفلسفة تفسير الأشياء و معرفتها بعللها، وهذا المعنى اللغوي المعاصر مأخوذ من معنى هذا العلم اصطلاحا

ب- اصطلاحا:

لقد عرف مفهوم الفلسفة تغيرا عبر التاريخ ابتداء من الفلسفة اليونانية و الغربية الى الفلسفة الاسلامية لذا سوف نعطي نماذج لهذه التعريفات.

أ-مفهوم الفلسفة عند اليونان :

بدأ تحديد معناها مع الفلاسفة اليونان ،فكما قلنا سابقا أن أول من استخدم هذا المصطلح هو فيثاغورس بمعنى محبة الحكمة ،ثم جاء أفلاطون وكان أكثر تحديدا فعرف الفيلسوف بأنه « الذي يحب تأمل الحقيقة » [2] فقد أضاف العملية الفكرية التي يسعى من خلالها الفيلسوف الى الوصول الى الحقيقة .

وفي الحقيقة فإن « تطور معنى الفلسفة في الفكر الإغريقي بتتابع المدارس الفكرية, وتغير الظروف السياسية. فقد نظر طاليس والطبيعيون الأوائل إلى الفلسفة على أنها تفسير الوجود, والوقوف على طبيعته, ووضع منهج عقلي يقوم على التعليل المنطقي والبرهان العقلي. بهذا

(1)-أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة،عالم الكتب،ط1،(1429 هـ - 2008 م)،ج3،ص 1739.

(2) -. Ivan Gobry ,le vocabulaire grec de la philosophie,op-cit,p102 .

سموهم حكماء أي: باحثين عن طبائع الأشياء وحقائق الموجودات, وبذلك صار تعريف الفلسفة بأنها البحث في طبيعة الموجودات. .» [1]

لا يبتعد أرسطو عن هذا المعنى فهي بالنسبة له « علم الحقيقة»[2] وقد عرف الفلسفة «بأنها البحث عن الوجود بما هو وجود بإطلاق أو هي البحث في طبائع الأشياء وحقائق الموجودات. وسماها الفلسفة الأولى تمييزا لها عن الفلسفة الثانية أي: العلم الطبيعي, وأطلق عليها كذلك الحكمة؛ لأنها تبحث في العلل الأولى إطلاقا, كما سماها بالعلم الإلهي؛ لأن أهم مباحثها هو الله ... الموجود الأول, والعلة الأولى للوجود. .» [3]

وهذا يعني أن ارسطو قد أطلق « اصطلاح فلسفة على العلم بأعم معانيه. فالعلم النظري يبحث في الطبيعيات والرياضيات والإلهيات, والعملي يتناول الأخلاق والسياسة بعللها الأولى, أو علم الوجود بما هو كذلك, مجردا من كل تحديد أو تعيين. .» [4]

لقد عرفت الفلسفة في العهد اليوناني ازدهارا كبيرا حتى صارت من الترف الفكري أو تلبية للحاجة الى اثارة التساؤلات ، فقد «كان العمل بالفلسفة آنئذ يعني بذل جهد عقلي للكشف عن حقيقة جديدة, أو نزوعا عقليا يدفع إليه الشعور بالجهل وتبعث عليه اللذة العقلية المجردة دون غاية عملية أو حاجة دينية، أي: إنها باختصار كانت تهدف إلى معرفة العلل البعيدة والمبادئ الأولى. وقد سمي هذا قديما بالعلم وظل ممتزجا بالفلسفة حتى مطلع العصر الحديث.»[5]

إذا باعتبار ما سبق ذكره فالعلوم كلها تدخل تحت مضلة الفلسفة.

---

(1)- محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية ،مكتبة الفلاح،الكويت،ط2،(1407هـ-1987م)،ص35.

(2) - Ivan Gobry ,le vocabulaire grec de la philosophie,op-cit,p102

(3)- محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية ،مرجع سابق ،ص35.

(4)- المرجع نفسه،ص35.

(5)- المرجع نفسه ،ص35.

ب-مفهوم الفلسفة في الفكر الغربي الحديث :

لا يبتعد ديكارت عن المعنى اليوناني ويؤكد أن الحكمة تتعلق بكل ما يرتبط بحياة الانسان ،فهي تحتوي كل العلوم « الفلسفة كالشجرة ؛جذورها هي الميتافيزيقا ، وجذعها الفيزيقا وأغصانها هي كل العلوم الأخرى ؛ الطب ،الميكانيكا و الأخلاق.» [1] لذا فهو يعرفها في كتابه مبادئ الفلسفة بقوله "لفظ الفلسفة هذا معناه: دراسة الحكمة وليس معنى الحكمة قاصرا على الحيطة والتبصر في الأمور، بل تفيد أيضا معرفة كاملة لجميع الأشياء التي يستطيع الإنسان معرفتها إما لهداية حياته, أو للمحافظة على صحته, أو لاختراع جميع الفنون"[2]

ومعنى هذا أن ديكارت قد استمر « في النظر إلى الفلسفة على أنها العلم بالمبادئ الأولى, معتبرا إياها علم العلوم.» [3]

أما هيجل فيقول «الفلسفة هي أساس العقلاني ، إنها فهم الحاضر والحقيقي وليس بناء ما بعد الطبيعة » [4] وفي هذا بيان بأن مجال الفلسفة لا يتعدى الى البحث فيما وراء الطبيعة.

ويرى شوبنهاور أن « الفلسفة تتبع من اندهاشنا للعالم ووجودنا» [5] هذا الاندهاش الذي يثير التساؤل و الاستفهام محاولة لفهم العالم و الوجود.

إن أهم الفروق بين الفلسفة القديمة و الحديثة ما وضحه محمد ربيع بقوله «إذا كانت الفلسفة القديمة قد ركزت على البحث في الوجود بما هو وجود، فإن الفلسفة الحديثة كانت معنية بالدرجة الأولى بالبحث في المعرفة وطبيعتها»[6] أي كما عرفها هيجل أنها تعنى بالحاضر و الحقيقي ،إذا الفلسفة القديمة « اهتمت بالوجود ونظرت من خلاله إلى المعرفة.

(1) -qu'est-ce que la philosophie , www.la-philosophie .com.

(2)-عثمان أمين، ديكارت مبادئ الفلسفة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،ص13.

(3)- محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية ،مرجع سابق،ص88.

(4) -qu'est-ce que la philosophie , www.la-philosophie .com.

(5) -qu'est-ce que la philosophie , www.la-philosophie .com.

(6)- محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية ،مرجع سابق،ص87.

بينما على العكس من ذلك اهتمت الفلسفة الحديثة بالمعرفة, ونظرت من خلالها إلى الوجود.» [1]

ج-مفهوم الفلسفة في الفكر الاسلامي

لقد كان للفلسفة اليونانية أكبر تأثير على الفلاسفة المسلمين الذين نقلوها الى الفكر الغربي لذا جاءت تعريفاتهم موافقة لها فقد عرفها الفارابي« بأنها العلم بالموجودات بما هي موجودةو ّعها إلى حكمة إلهية وطبيعية ومنطقية ورياضية.» [2]

أما ابن سينا فقد عرفها « بأنها استكمال النفس البشرية لمعرفة حقائق الموجودات على ما هي عليه, على قدر الطاقة البشرية، أي: التماس العلم بطبيعة الموجودات بما هي كذلك عن طريق النظر العقلي.» [3] أي أنها « الوقوف على حقائق الأشياء كلها على قدر ما يمكن الانسان أن يقف عليه .» [4]

أما الجرجاني فقال « التشبه بالإله بحسب الطاقة البشرية؛ لتحصيل السعادة الأبدية، كما أمر الصادق صلى الله عليه وسلم في قوله: "تخلقوا بأخلاق الله"، أي تشبهوا به في الإحاطة بالمعلومات والتجرد عن الجسمانيات.» [5] وقد انتقد باعتبار أن الانسان لا يمكن أن يتشبه بالله بل عليه أن يلتزم أمره و شرعه تعالى.

نخلص من كل التعريفات السابقة سواء كانت في الفكر الغربي أو الاسلامي ،أن الفلسفة تعنى بالمعرفة سواء كانت ميتافيزيقية أو طبيعية .

---

(1)-محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية ،مرجع سابق ،ص88.

(2)- المرجع نفسه،ص44.

(3)-محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية ،مرجع سابق ،ص44.

(4)-جميل صليبا ، المعجم الفلسفي،المرجع السابق،ج2،ص 160.

(5)-الجرجاني ، التعريفات،دار الكتب العلمية ،بيروت،لبنان،ط1،(1403هـ -1983م)،ص169.

2- مفهوم التاريخ

أ: لغة: يعود لفظ التاريخ الى الجذر اللغوي أرخ وهو يأتي بمعنيين ؛ فيقال التأريخ بمعنى تعريف الوقت [1]ومثله استخدام لفظ التوريخ وهو قليل الاستعمال [2]، ويقال أرخ الكتاب ليوم كذا أي وقته [3]

ب: اصطلاحا :

يرى مصطفى النشار أن تحديد معنى التاريخ عرف تطورا منذ أن ظهرت لفظة Istoria اليونانية و التي جاءت بمعنى "البحث عن الأشياء الجديرة بالمعرفة " ،ثم استخدمه "هيرودوت " و ثيودكيديدس" بمعنى « تتبع الأحداث التاريخية التي صنعها الانسان في الأزمان الماضية و محاولة تمحيص هذه الاحداث وروايتها على نحو ما وقعت به فعلا بقدر الامكان » [4]

ثم اتسع المعنى ليتعدى الأحداث الخاصة بالإنسان الى غيره من المخلوقات عند ارسطو فهو «القص التاريخي لكل ما سبق سواء أكان يتعلق بالأحداث الإنسانية أو الحيوانية أو النباتية أو يتعلق بإنجازات الباحثين السابقين في كل حالات المعرفة الإنسانية » [5]

أما في الحضارة الاسلامية فقد استخدمه ابن خلدون فقال «اعلمأنّ لهم ّ ا كانت حقيقة التّاريخأنّ ه خبر عن الاجتماعالإنساني ّ الّذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثلالتّوحّ شوالتّأنّ سوالعصبيّ ات وأصنافالتّغلّبات للبشر بعضهم على

---

(1)-ابن منظور، لسان العرب ،دار صادر، بيروت، ط3 ، 1414 هـ ،ج3،ص 4.

(2)-الزّبيدي ،تاج العروس ، دار الهداية، (7/ 226)

(3)-ابن منظور، لسان العرب ،المرجع السابق ،ج3،ص 4.

(4)-مصطفى النشار ،فلسفة التاريخ ، دار المسيرة، عمان ،ط1،(1433هـ-2012م)،ص24.

(5)-المرجع نفسه،ص25.

بعض وما ينشأ عن ذلك من الملكوالدّول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوموالصّنائع وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال»[1]

إن تعريف ابن خلدون حدد التاريخ بما يرتبط بالتاريخ البشري فقط وكل ما ينتج عنه من أحداث و صنائع والعلوم و العمران و غيرها .

و في المعاجم الفلسفية المعاصرة ..فقد شمل المفهوم « جملة الأحوال و الأحداث التي يمر بها كائن ما ، وتصدق على الفرد ،المجتمع كما تصدق على الظواهر الطبيعية والانسانية.» [2]

أما جميل صليبا فبين أن التاريخ يطلق على العلم بالأحوال المتعاقبة و على الأحوال ذاتها فقال « و تطلق كلمة تاريخ في أيامنا هذه على العلم بما تعاقب على الشيء في الماضي من الاحوال المختلفة ، سواء أكان ذلك الشيء ماديا أم معنويا [...] وتطلق أيضا على الأحوال المتعاقبة التي مرت بها البشرية » [3]

إذا من خلال التعريفات السابقة نخلص الى أن التاريخ هو تلك الاحداث و الاحوال التي تجري في حقبة زمنية معينة سواء تعلقت بمجريات حياة الانسان فردا أو جماعة كما تتعلق بكل موجود في الطبيعة وبالتالي يحتاج الى مخصص فنقول مثلا التاريخ الجيولوجي لمنطقة ما.

---

(1)-ابن خلدون ، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر،(ت) خليل شحادة ، دار الفكر،بيروت،ط 2، (1408 هـ - 1988 م)ج1،ص 46.

(2)-مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة،(1403هـ-1983م)،ص36.

(3)-جميل صليبا ، المعجم الفلسفي،المرجع السابق،ج1،ص 228.

3- مفهوم فلسفة التاريخ (philosophie de l'histoire):

لقد أن عرفنا مفهومي الفلسفة و التاريخ نأتي الان الى تعريف المركب اللفظي منهما أي فلسفة التاريخ على اعتبار أن هذه الأخيرة هي النظرة الفلسفية للوقائع التاريخية لذا عرفها جميل صليبا في معجمه بقوله « وفلسفة التاريخ تبحث في العوامل الأساسية المؤثرة في سير الوقائع التاريخية ، وتدرس القوانين العامة المسيطرة على نمو الجماعات الإنسانية ، و تطورها على مر العصور .» [1]

أي أن فلسفة التاريخ لا تهتم بالوقائع الجزئية التي ينقلها المؤرخ ،بل تنظر الى الأحداث التاريخية في كليتها لتستنبط منها القواعد و القوانين التي تحكم السيرورة التاريخية لحياة الجماعات ، وغير بعيد ما ذكره فولتير مؤكدا على النظرة النقدية للفيلسوف للوقائع التاريخية قصد استنباط الحكم من خلالها فيقول« هو البحث عن الحكمة في وقائع التاريخ و أحداثه أو دراسة التاريخ من وجهة نظر الفيلسوف دراسة عقلانية ناقدة.» [2]

وهذا ما يذهب إليه النشار بقوله «فيلسوف التاريخ فهو لا يتوقف عند هذه الاحداث التاريخية الجزئية ، بل يهتم أكثر بمحاولة فهم مسار الاحداث التاريخية الانسانية ككل محاولا الوصول الى علتها الكلية الشاملة .» [3]

إن فيلسوف التاريخ لا يحلل الأحداث التاريخية لفترة زمنية واحدة بل يستقرئ الأخبار التاريخية عبر العصور المتتالية ليتمكن من استخلاص القواعد الكلية المتحكمة في تطور الحضارات كما جاء في تعريف علي حسين الجابري إذ قال « و يمكن القول إن فلسفة التاريخ في أبسط تعريف لها عبارة عن النظر إلى الوقائع التاريخية بنظرة فلسفية، و محاولة معرفة

---

(1)-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق،ج1،ص 229.

(2)-علي حسين الجابري ، فلسفة التاريخ و قانون الحضارة قراءة مرآوية جديدة،تحرير علي عبود المحمداوي، فلسفة التاريخ جدل البداية و النهاية و العود الدائم، ابن النديم للنشر،دار الروافد الثقافية، ط1،2012، ص24.

(3)-مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، المرجع السابق، ص22.

العوامل الأساسية التي تتحكم في سير الوقائع التاريخية، و العمل على استنباط القوانين العامة الثابتة التي تتطور بموجبها الأمم و الدول على مر القرون و الأجيال. كما أن هناك من يقول أن التاريخ يسير وفق مخطط معين و ليس بطريقة عشوائية، و أن فلسفة التاريخ هي رؤية المفكر للتاريخ أو حكمه عليه »[1]

إن فلسفة التاريخ تهتم بتاريخ المجتمعات وليس بمجالات التاريخ الأخرى ،بحيث يعمد الفيلسوف من خلال نظرته الفلسفية بتمحيص منهج المؤرخ و مصادره ومصطلحاته وهو ما يورده هذا التعريف « البحث في المبادئ العامة التي يخضع لها تطور المجتمعات، وهي تعنى بتفسير مجرى التاريخ في ضوء نظرية عامة – على أنه كل غير مقسم الى أحداث. وتضع لعلم التاريخ أساسا فلسفيا بتمحيص المنهج الذي يصطنعه المؤرخون و بمناقشة وتحليل المصادر ودراسة مصطلحات المؤرخين.» [2]

لا تقتصر وظيفة فلسفة التاريخ في ضبط القواعد التي تفسر مجرى الوقائع التاريخية بل تتعداه الى استخدام هذه القواعد و القوانين في فهم الأحداث الحالية و التنبؤ بالمستقبلية كما جاء في تعريف جاسم سلطان إذ قال « إن فلسفة التاريخ هي ذلك العلم الذي يحاول أن يكشف القوانين الموجهة لحركة المجتمعات و الدول و النهضات و أسباب صعودها و هبوطها. و ليست وظيفة هذا العلم قاصرة على توصيف هذه القوانين، و لكنه-كأي علم آخر – يسعى لاكتشاف القوانين من أجل استخدامها و توظيفها لمعالجة الظواهر القائمة و المستقبلية .» [3]

إذا مجال الدراسة الفلسفية للتاريخ هي الوقائع الماضية و الأحداث المعاصرة للتمكن من التكهن بما يستقبل من القضايا.

---

(1)-رأفت غنيمي الشيخ ، فلسفة التاريخ،دار الثقافة والنشر ، القاهرة،(د.ط)،(1987-1988م)،ص 7.

(2)-مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة،(1403هـ-1983م)،ص 139.

(3)-جاسم سلطان ،الفكرالإستراتيجي في فهم التاريخ (أداة فلسفة التاريخ) ،مؤسسة أم القرى للترجمة و التوزيع ،المنصورة، ط4،(1431هـ-2010م) ،ص 13.

2.1.1.1- مفهوم العقل و الابستمولوجيا

1- مفهوم العقل

أ-لغة : وردت كلمة عقل بمعان كثيرة نورد منها قول ابن منظور «(عقل) العقل الحجر والنهى ضد الحمق والجمع عقول »[1]

وقد تأتي بمعنى الجمع فنقول «رجل عاقل وهو الجامع لأمره ورأيه مأخوذ من عقلت البعير إذا جمعت قوائمه وقيل العاقل الذي يحبس نفسه ويردها عن هواها»[2]

وتأتي أيضا بمعنى : « نقيض الجهل...ويقال : هو ذو عقل واحد كما تقول : عدم متعقولا يعقلها منك من هنٍ أو عقل»[3]

إذا يدور معنى كلمة العقل حول الفهم و الامساك بزمام النفس فيحجرها عن الزلل.

ب-اصطلاحا:

حسب معجم المصطلحات اليونانية يعتبر العقل، القوة الفكرية للإنسان، و التي تعد من سماته الخاصة، ولجميع أشكال نشاطه.[4] و العقل عند أرسطو هو جزء من النفس ويسميه النفس الناطقة فيقول«و العقل في الانسان قوة صرفة، وهو لا يدرك المحسوسات مباشرة لأنه مفارق ، وهو إما نظري يدرك الماهيات في أنفسها و إما عملي يحكم على الجزئيات بأنها خير أو شر فيغري الناس بالميل اليها أو ينفرهم منها.» [5]

---

(1)-ابن منظور، لسان العرب ،المرجع السابق،ج 11، ص 458.

(2)-الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية،(د.ط)،(د.ت)،ج 30،ص21.

(3)-الخليل الفراهيدي، كتاب العين ،(ت) مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال،(د.ط) ،(د.ت)،ج1،ص 159.

(4) - Ivan Gobry ,le vocabulaire grec de la philosophie , op-cit,p 80.

(5)-محمد عل أبو ريان،تاريخ الفكر الفلسفي،دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية،(د.ط)(د.ت)، ج2،ص162.

إذا هذه القوة تدرك الماهيات و تصدر الأحكام على الجزئيات .كما يقسم أرسطو العقل الى عقل منفعل و عقل فعال و عقل بالفعل . [1]

أما في المعجم الفلسفي فجاء أن العقل يأخذ عدة معان هي:

« 1- بوجه عام : ما يميز به الحق من الباطل و الصواب من الخطأ.

2- يطلق على أسمى صور العمليات الذهنية ، وعلى البرهنة والاستدلال بخاصة.

3- يراد به أيضا المبادئ اليقينية التي يلتقي عندها العقلاء جميعا، وهي مبدأ الهوية، ومبدأ عدم التناقض، ومبدأ العلمية.

4- يطلق اللفظ الأجنبي[Raison] أيضا على ما يساوي السبب.» [2]

إذا يطلق العقل على معان عدة و هي ما يميز به بين الأشياء و على عملية الاستدلال ذاتها و على مبادئ العقل وعلى السبب .

أما في الفكر الاسلامي فنذكر تعريفات بعض العلماء و من ذلك أن العقل لدى جابر بن حيان هو الجوهر الذي تنعكس به صور الأشياء فهو « الجوهر البسيط القابل لصور الأشياء ذوات الصور و المعاني على حقائقها كقبول المرآة لما قابلها من الصور و الأشياء ذوات الألوان و الأصباغ.» [3]

---

(1)-أنظر :أبو ريان،تاريخ الفكر الفلسفي، ج2،ص162.

(2)-مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي،المرجع السابق،ص 130.

(3)-كفاح يحي صالح العسكري، العقل في الحضارة العربية الاسلامية،رند ، دمشق،ط1 ،2010،ص20.

أما القاضي عبد الجبار فقد ربط العقل بالمعرفة التي تحصل لدى المكلف فقال « عبارة عن جملة من العلوم المخصوصة متى حصلت في المكلف صح منه النظر و الاستدلال و القيام بآداء ما كلف.» [1]

و يطلقه الغزالي على معنيين و هما العلم كما لدى القاضي عبد الجبار ثم يضيف القلب فقال « أحدهما أنه قد يطلق ويراد به العلم بحقائق الأمور فيكون عبارة عن صفة العلم الذي محله القلب،والثاني أنه قد يطلق ويراد به المدرك للعلوم فيكون هو القلب أعني تلك اللطيفة.» [2]

إذا العقل عند الغزالي هنا هو القلب باعتبار أن تمييز بين الخير و الشر وبين الحق و الباطل يتم عن طريق هذا الأخير،[3] و العقل أيضا هو العلم .

و مجمل القول أن العقل هو تلك الملكة التي فضل الله بها الانسان وبها يحصل التمييز و بذلك يتم التكليف.

2-تعريف الابستمولوجيا : Epistémologie

لقد عرف جميل صليبا الابستمولوجيا و فرق بينها و بين نظرية المعرفة فقال « الابستمولوجيا لفظ مركب من لفظين : أحدهما ابيستا(Epistémé) و هو العلم، والأخر لوغوس(logos) وهو النظرية أو الدراسة. فمعنى الابستمولوجيا اذن نظرية العلوم، أو فلسفة

---

(1)-كفاح يحي صالح العسكري، العقل في الحضارة العربية الاسلامية،رند ، دمشق،ط1 ،2010،ص22.

(2)-أبو حامد الغزالي ،إحياء علوم الدين، دار المعرفة ، بيروت،(د.ط)،(د.ت) ،ج 3 ،ص4.

(3)- عبد الرحمن الطريري ، العقل العربي و اعادة التشكيل ،وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية،قطر،ط 1، 1413هـ،ص36.

العلوم ، أعني دراسة مبادئ العلوم، وفرضياتها، ونتائجها، دراسة انتقادية توصل الى ابراز أصلها المنطقي، وقيمتها الموضوعية .» [1]

أما نظرية المعرفة : « هي البحث في طبيعة المعرفة و أصلها وقيمتها ووسائلها وحدودها.» [2]و هو ما يؤكده (ري) بقوله « أن نظرية المعرفة هي البحث في قيمة المعرفة وحدودها .» [3]

إذا يفرق جميل صليبا بين الابستمولوجيا و نظرية المعرفة في بيان العلاقة العلاقة بينهما فيقول« ونحن نفرق بين الابستمولوجيا و نظرية المعرفة (Théorie de la connaissance) و إن كانت الأولى مدخلا ضروريا للثانية. ذلك لأن الابستمولوجيا لا تبحث في المعرفة من جهة ما هي مبنية على وحدة الفكر، كما في نظرية المعرفة ، بل تبحث فيها من جهة ما هي معرفة بعدية مفصلة على أبعاد العلوم و أبعاد موضوعاتها , ومع ذلك فإن اصطلاح الابستمولوجيا في الانجليزية مرادف لاصطلاح نظرية المعرفة.» [4]

وعلى هذا فقد عرف جمل صليبا فلسفة العلوم philosophie des sciences: بأنها «الدراسة النقدية لمبادئ العلوم و أصولها العامة وهي الابستمولوجيا» [5]

وهو المعنى الذي حدده لالاند « هي أساسا الدراسة النقدية لمبادئ مختلف العلوم ، ولفروضها و نتائجها ، بقصد تحديدأصلها المنطقي وبيان قيمتها و حصيلتها الموضوعية.» [6]

إذا الابستملوجيا في حقيقتها هي دراسة نقدية للعلوم.

---

(1)-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ج1، ص33.

(2)-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ج2، ص 478.

(3)-المرجع نفسه،ج2،ص 479.

(4)-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق،ج1،ص33.

(5)-المرجع نفسه،ج2،ص 162.

(6)-محمد عابد الجابري، مدخل الى فلسفة العلوم، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط2002،5م، ص18.

2.1.1 :مفهوم السينما و السينما التاريخية

1.2.1.1 : مفهوم السينما

يصعب أن نجد تعريفا للسينما في الكتب المؤلفة في هذا العلم باعتبارها من الامور المعلومة ،عرفت في معجم المصطلحات السينمائية بما نصه «سينما CINÉMA اختصار لكلمة) Cinematographe أي التسجيل الحركي –حرفياً - المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وا إنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلّمة مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأميركية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية..»[1]

اذا لفظ السينما له معان عديدة هي: انتاج الأفلام، عرض الأفلام، قاعة عرض الأفلام ،تاريخ السينما، ما ألف في موضوع السينما حسب تصنيفاتها.

2.2.1.1 : السينما التاريخية

يصعب أن نجد تعريفا للسينما التاريخية، و التعريف الذي بين أيدينا ليس بعيدا عن تعريف فلسفة التاريخ غير أن السينمائي هو الذي يقوم بدور الفيلسوف فهي « إذن مسألة دراسة التاريخ كموضوع للسينما، معتبرا قدرتها على تفسير أحداث قرن ، أو أجواء أو مظهر عصر من العصور ، أو طريقة الحياة في فترة زمنية معينة.» [2]

---

(1)-ماري - تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، كتاب الكتروني ، **http://www.cinematechhaddad.co**

(2) - Antoine de Baecque ,Les formes cinématographiques de l’histoire ,p. 9-21, httpslldoi.org

إذا السينما تقدم التاريخ على ثلاثة أشكال : فهي إما تهتم بسيرورة أحداث فترة زمنية مع تقديم تفسير لها، أو تركز على مميزات عصر من العصور، أو أنها تنقل لنا صورة عن طريقة عيش الناس في فترة زمنية ، وهي في النهاية تعد تأريخا مصورا ، أو وثيقة تاريخية مرئية لحقبة زمنية معينة.

إن علاقة السينما بالتاريخ تتجلى في مظهرين : الأول يتمثل في تصوير السينما المادة التاريخية إما عن طريق افلام تسجيلية أو سينمائية . و الثاني أن تصبح هذه المادة السينمائية وثيقة مرئية يستخدمها المؤرخ كمادة لكتاباته. و بهذا يتضح لنا العلاقة بين السينما و التاريخ ، وا ٍن كان موضوعنا يدخل تحت الصورة الأولى وهي تقديم السينما للتاريخ مستخدمة نظرية من نظريات فلسفة التاريخ لتفسير الأحداث و هو ما سيتم توضيحه لاحقا.

2.1 - الاطار الفكري للدراسة

بعد ضبط المفاهيم مصطلحات الدراسة سوف نحاول الآن الحديث عن نشأة فلسفة التاريخ وعن أهم النظريات التي تفسر حركة التاريخ و نشوء الحضارة.

1.2.1- نشأة فلسفة التاريخ و أهميتها

1.1.2.1- نشأة فلسفة التاريخ

كأي علم لا يمكن أن تكون هناك لحظة فارقة تحدد فيها نشأة فلسفة التاريخ كمصطلح و مفهوم وانما ظهرت مباحث هذا العلم في أعمال الكثير من الشخصيات الفكرية قبل أن يتبلور المصطلح ،و قد وضح هذا جميل صليبا بقوله «و اصطلاح فلسفة التاريخ اصطلاح جديد ، وضع في القرن الثامن عشر . ومن العلماء من يعد" فيكو" (1668-1744م)

صاحب كتاب **العلم الجديد** مؤسس هذا العلم. ،إلا أن مباحث فلسفة التاريخ ترجع الى أقدم العصور ، منها كتاب " مدينة الله" للقديس أوغسطين ، ومقدمة ابن خلدون ، و كتاب الأمير لمكيافيلي (1532م) و كتاب الجمهورية (1577م) "لجان بودن" ، و خطبة في التاريخ العام (1681م) " لبوسويه" ، و الحكومة المدنية (1690م) "لجون لوك" ، ومن الذين بحثوا في فلسفة التاريخ بعد "فيكو" مونتسكيو" ، و "تورغو" و" فولتير" و "غيزو" و "ليسنغ" و"هردر" و" هجل" الذي استنبط قوانين تطور الانسانية من مذهبه الفلسفي العام » [1]

سوف نتتبع في حديثنا عن نشأة فلسفة التاريخ أهم الشخصيات التي أوردها جميل صليبا دون ذكرهم جميعا و هذا لأثرهم في هذا الميدان المعرفي، مع تتبع الترتيب التاريخي لظهورهم كما يأتي:

1-أوغسطين: (354-450م) هو أقدم من اهتم بتفسير التاريخ من خلال كتابه " مدينة الله" [2] وقد كان رجل دين ألف كتابه تفسيرا للكتاب المقدس وتوضيحا لرؤيته الدينية في تفسير مسار التاريخ، فهو لم يكن مؤرخا .[3]

إن البعد الفلسفي في تكوين أوغسطين من خلال تأثره بفلسفة أفلاطون كان لها الأثر في فكره الديني حيث يصعب التفريق بين الفلسفة الأوغسطينية و اللاهوت الأوغسطيني [4] وهو يرى أنه رغم الاختلافات بين أفلاطون و الفكر المسيحي إلا أن الأمر لا يخلو من وجود التوافق بينهما، ورغم هذا التأثر إلا أنه كان ينطلق في شروحاته من الكتاب المقدس. [5]

---

(1)-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق،ج1،ص 228.

(2)-أنظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق،ج1،ص 228.

(3)-أنظر:هاشم يحي الملاح، المفصل في فلسفة التاريخ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان،ط1،(1428هـ-2007م)،ص184.

(4)-أنظر:أ.هـ.ارمسترونغ،مدخل الى الفلسفة القديمة ،ترجمة سعيد الغامدي،كلمة،الامارات العربية ، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1 ،(1430هـ-2009م).ص270.

(5)-أنظر:المرجع نفسه،ص169.

مما ورد في سبب تأليفه لكتابه أنه « لما اجتاح القوط مدينة روما سنة 410ميلادية أوعز الوثنية هذه الكارثة الى هجر الناس للآلهة القديمة وبخاصة عبادة جوبيتر و كانت هذه الحجة الرومانية تتطلب رد ،فجاء الجواب من أوغسطين فكتب مدينة الله (412-427م) ودام تأليفه للكتاب سنوات عديدة، ورغم أهمية الكتاب من الناحية الدينية حيث أثرى ثقافة الكنيسة الكاثوليكية، ولكن هناك مآخذ كثيرة على هذا الكتاب، فيتسم بالإطناب الممل و المتاهات الفلسفية التي لا جدوى منها اطلاقا. و عندما يقرأ المرء أجزاء من الكتاب أو المضامين الهامة منه يتصور و كأنه شرح للكتاب المقدس العهد القديم و الجديد لا أقل و لا أكثر علاوة على الاستطرادات الطويلة ». [1]

تندرج نظرة أوغسطين في فلسفة التاريخ ضمن نظرية العناية الالهية تعني « عند المؤمنين بها و منهم اوغسطين ...الى أن وقائع التاريخ تخضع للمشيئة الالهية فهي التي شكلتها على نحو ما هي عليه ، وعلى ذلك فهذه النظرية تنكر القول بالمصادفة لأنها لا تعني إلا الفوضى أو العبث .» [2] حيث يقول أوغستين في كتابه ' الإعترافات' "يقود الرب خطوات الإنسان ويقرر الطرق التي يتبعها. من سينقذنا إن لم تكن اليد التي أعادت ما فعلته؟"[3]

إن العلاقة بين الأبدي (الله) و المؤقت(الانسان) هي علاقة حقيقية تتجلى في مفهومه للعناية الالهية فالله« في اطار التاريخ البشري هو العناية ، فشئون التاريخ الارضي يتولاها الله الواحد و يحكمها كما يشاء ، وليس في الامكان مطلقا الاعتقاد بأنه ترك ممالك البشر خارج قوانين العناية ، فإن الممالك البشرية تقوم بفضل العناية فهي لم توجد اعتباطا و لا بحكم إحدى الضرورات.» [4]

---

(1)-أحمد حسين السلماني، مدينة الله للقديس أوغسطين،حولية جامعة الجزائر ،ج 1 ،عدد 1، 1986،ص 256-257.

(2)-مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، المرجع السابق، ص168.

(3) Voir Saint Augustin, Les confessions, Traduction, préface et notes: Joseph Trabucco, GF Flammarion, Paris,1946, P95

(4)-المرجع نفسه،ص169.

هذا التفسير المسيحي للتاريخ استنادا للكتاب المقدس جعل أوغسطين « من الرافضين لنظرية التعاقب الدوري للحضارات في التاريخ ذلك أنه كان يعتقد بأن الحوادث لا تتكرر، فاللاهوت المسيحي يعتبر صلب المسيح أهم واقعة تاريخية منذ بداية الخلق و هي حادثة فريدة لا يمكن أن تتكرر لا بالنسبة للمسيح و لا بالنسبة لفرد آخر .»[1]

من خلال ما تقدم ذكره يحق لنا أن نتساءل إن كان حقا أوغسطين منشئ فلسفة التاريخ ؟

يجيب عن هذا التساؤل النشار بقوله « هذه المحاولة لتفسير التاريخ كانت بحق أول نظرة كلية الى التاريخ لكننا رغم ذلك يتعذر علينا التسليم بأن أوغسطين بمحاولته هذه يعد مؤسسا لفلسفة التاريخ لأنه قيد مفهوم العناية الالهية تقييدا لم يتجاوز فيه أصول الديانة المسيحية ، ومن ثم لا يقبلها عدا المسيحي .» [2]

يمكن أن نفهم نظرته الضيقة لتفسير أحداث التاريخ بكونها محاولة أولى لم يسبق اليها، وهي محاولة محدودة النظرة لا يمكن تعميمها.

2- ابن خلدون:

بعد أن لاحظنا كيف كانت نظرة أوغسطين في فلسفة التاريخ نظرة ضيقة تنطبق فقط على التفسير المسيحي، يأتي الحديث عن علم من أعلام الفكر الاسلامي وهو عبد الرحمن بن خلدون صاحب الكتاب الشهير " كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من جاورهم من ذوي السلطان الأكبر" الذي أرخ فيه للأمم المختلفة، ولكن رؤيته النقدية للتاريخ قدمها في المقدمة التي تعد الجزء الأول لكتابه. [3] فينضر إبن خلدون في 'المقدمة' لحياة الإمبراطوريات بمدة قدرها بثلاث أجيال فيقول "الإمبراطوريات، مثل الأفراد،

---

(1)-مصطفى النشار ، فلسفة التاريخ ،المرجع السابق،ص171.

(2)-المرجع نفسه،ص171.

(3)- أنظر:عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ، مجلة البحوث الاسلامية،عدد15،ص244.

لها وجود وحياة خاصة بها؛ إنهم يكبرون، يصلون إلى مرحلة النضج، ثم يبدأون في التدهور. سوف نفهم الآن صحة القول المأثور الذي يخصص للإمبراطوريات حياة مائة سنة." [1]

عن منهج ابن خلدون الذي عمل به في مقدمته يقول "ول ديورنت" « وكان منهجه في "المقدمة" هو أن يعالج أولاً فلسفة التاريخ، ثم يتناول أشغال الناس ومهمتهم وبراعاتهم،وأخيراً يعرض لتاريخ العلوم والفنون، وهو يدون في مجلدات متعاقبة التاريخ السياسي لمختلف الأمم، الواحدة تلو الأخرى، متعمداً التضحية بوحدة الزمان في سبيل وحدة الحضارة، كيف تنشأ، وكيف يحتفظ بها وكيف تنمي الآداب والعلوم والفنون، ولماذا تبلى ، فالإمبراطوريات- مثل الأفراد- لها حياة ولها مسارات خاصة بها. إنها تنشأ وتنضج وتضمحل.» [2]

لم تظهر تسمية فلسفة التاريخ عند ابن خلدون انما سماها علم العمران وفيه حلل أسباب ظهور و سقوط الأمم ، فعد بذلك السباق في هذا العلم قبل فيكو و فولتير وغيرهم، وهذا ما يؤكده عبد الرحمن مرحبا بقوله « فهو المؤرخ لم يأت بجديد ، وربما وجد بين المؤرخين العرب و العجم من يتفقون عليه كثيرا ، ولكنه كصاحب نظرية في التاريخ كان عديم المثال حتى ظهور فيكو vico بعده بأكثر من ثلاثمائة عام . و بعبارة أخرى ان التاريخ عنده لم يعد سردا للحوادث بل أصبح تعليلا لها .» [3]

لقد اعترف له بهذا الفضل الكثير من المفكرين الغربيين و من بينهم أرنولد توينبي الذي كتب عنه في مجلده الثالث من كتابه " دراسة للتأريخ " حيث قال « قد تصور في مقدمته، ووضع فلسفة للتاريخ هي بلا مراء أعظم عمل من نوعه ابتدعه عقل في أي مكان أو زمان »

---

(1) Voir Ibn Khaldoune, El Mouqqadima, traduction et commentaires: William Mac Cuckin de slan, berti editions, Alger, 2000, P366

(2)-ول ديورنت ، قصة الحضارة،ترجمة زكي نجيب محمود، دار الجيل ،بيروت،لبنان،المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم،تونس،(1408هـ-1988م)، ج26،ص80.

(3)-محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان، ط3، 1983م،ص 784.

[1] و في الفقرة نفسها يضيف « إنه لم يستلهم أحداث السابقين، ولا يدانيه أحد من معاصريه، بل لم يثر قبس الإلهام لدى تابعيه، مع أنه في مقدمته للتأريخ العالمي قد تصور وصاغ فلسفة للتاريخ تعد بلا شك أعظم عمل من نوعه .» [2] وهذا اعتراف بأسبقيته في هذا العلم وبل بعبقريته فيه.

كما قال عنه المؤرخ "روبرت فلنت " في كتابه الضخم " تأريخ فلسفة التأريخ" « إنه لا العالم الكلاسيكي ولا المسيحي الوسيط قد أنجب مثيلا له في فلسفة التاريخ، هناك من يتفوقون عليه كمؤرخ، حتى بين المؤلفين العرب، أما كباحث نظري في التأريخ فليس له مثيل في أي عصر أو قطر، حتى ظهر فيكو بعده بأكثر من ثلاثة قرون لم يكن " أفلاطون " أو " أرسطو " أو " سان أو غسطين " أندادا له، ولا يستحق غيرهم أن يذكر إلى جانبه. إنه يثير الإعجاب بأصالته وفطنته، بعمقه وشموله، لقد كان فريدا ووحيدا بين معاصريه في فلسفة التأريخ، كما أن دانتي في الشعر، وروجو بيكون في العلم، لقد جمع مؤرخو العرب المادة التاريخية، ولكنه وحده الذي استخدمها.» [3] وهذا مما لا شك فيه أعظم اعتراف لابن خلدون بعبقريته و كأنه سابق لزمانه.

لقد لاحظ ابن خلدون أن هناك الكثير من الوقائع و الأحداث التي سجلها المؤرخون تحتاج الى تمحيص وا عادة نظر و لا يمكن التسليم بصحتها ،كما أن ذكر الحوادث وسردها فقط لا فائدة منه إلا في توثيق الأحداث ،فأراد من خلال مقدمته « تجريد القوانين و النواميس العامة المسؤولة عن سير التاريخ .» [4] وقد استمد منهجه من علم الجرح و التعديل في الحديث . [5]

---

(1)-عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ، مجلة البحوث الاسلامية،عدد15،ص243.

(2)-عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ ، مرجع سابق،ص243.

(3)-المرجع نفسه،ص244.

(4)-محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية،مرجع سابق،ص 783.

(5)-أنظر :المرجع نفسه ،ص788.

3-فيكو(1668م-1744م)

يرى محمد مرحبا أن فيكو هو أول من افتتح البحوث في فلسفة التاريخ في أوروبا من خلال كتابه كتابه (العلم الحديث)Science nouvelle . [1] وقد عد أبا فلسفة التاريخ لأنه أرسى قواعد جديدة في دراسة التاريخ ، ولكن النشار لا يعد ذلك سببا كافيا لجعله منشئ هذا العلم لأن النظرية التي جاء بها وهي نظرية التعاقب الدوري للحضارات قد سبقه إليها ابن خلدون . [2]

تتلخص نظرية فيكو في أن للتاريخ حركة دائرية حلزونية تتعاقب فيه أدوار ثلاث هي دور الآلهة ويظهر في العهد البدائي ثم دور الأبطال و تسود فيه الأرستقراطية ثم دور الانسان وهو عصر الديمقراطية ،وهذه المراحل مرت بها جميع الشعوب و هي تتكرر و لكن بصورة جديدة فالتاريخ في تجدد دائم . [3]

4-فولتير(1694م-1778م)

يعد فولتير أول من استخدم مصطلح فلسفة التاريخ و هذا في القرن الثامن عشر و تقوم دراسته على التحليل النقدي للتاريخ [4] ، فقد كان برى أن فلسفة التاريخ تعنى ب« دراسة التاريخ من وجهة نظر الفيلسوف ،أي دراسة عقلية ناقدة ترفض الخرافات، وتنقح التاريخ من الأساطير والمبالغات.» [5]

---

(1)-أنظر: محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان، ط3، 1983م،ص 795.

(2)-أنظر: مصطفى النشار ، فلسفة التاريخ،دار المسرة،عمان، الأردن،ط1 ،(1433هـ-2012م)،ص 177.

(3)-أنظر: صائب عبد الحميد، فلسفة التاريخ في الفكر الاسلامي ،دار الهدى،(د .ط)،(د.ت) ص 70-71.

(4)-أنظر:جميل موسى النجار،دراسات في فلسفة التاريخ النقدية،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط1، 2011م، ص 192.

(5)-المرجع نفسه، ص 192.

يقول فولتير في نقده للكتابة التاريخية « إن بعض المؤرخين يهتم بالحروب و المعاهدات و لكني بعد قراءة وصف ما بين ثلاثة آلاف و أربعة آلاف معركة و بضع مئات من المعاهدات لم أجد نفسي أكثر حكمة مما كنت قبلها حيث لم أتعرف الا على مجرد حوادث لا تستحق عناء المعرفة، و أي حكمة تكتسب من العلم بسيادة طاغية على شعب بربري لا هم له إلا أن يغزو و يدمر.» [1]

إن فولتير يريد بنقده هذا استخلاص المعنى العام من خلال تاريخ الشعوب و التي لا يفسرها بالعناية الالهية كما ذهب الى ذلك بعض الفلاسفة ، [2] بل نجد فيلسوف التنوير يرى أن التاريخ يسير « بمقتضى العقل البشري نحو الفضل و الأحسن، لقد تحرر الانسان من الجهالة و الخرافة في العصور التي تحكم فيها العقل، إن التقدم انتصار لقوى النور على الظلام حيث يكون العقل هو المرشد .» [3]

ينتقد فولتير كل تفسير ديني للتاريخ وهنا يقصد تفسير التاريخ ضمن رؤية الكتاب المقدس ،أو تفسير التاريخ ضمن اطار حضارة واحدة، و التطور عنده يكون بفضل ما ينتجه العقل من علوم و تكنلوجيا.

5-هيجل (1770م-1831م)

يعد هيجل من أهم الفلاسفة المثاليين الألمان، حيث كان له تأثيرا كبيرا ليس في ألمانيا فقط بل أيضا في أمريكا و بريطانيا من الفلاسفة و رجال الدين البروتستانت ، وقد أثرت رؤيته للتاريخ في النظرية السياسية . [4] إن آراء هيجل في فلسفة التاريخ هي عبارة عن دروس ألقاها

---

(1)-برترند راسل،تاريخ الفلسفة الغربية،ترجمة محمد فتحي الشنيطي،المصرية العامة للكتاب،1977م،ص 351.

(2)-أنظر:محمد صبحي،في فلسفة التاريخ،مؤسسة الثقافة الجامعية،الاسكندرية،1975 ،ص184

(3)-المرجع نفسه ،ص184.

(4)-المرجع نفسه ،ص180-181.

على طلبته في فترات زمنية مختلفة (1822-1823)وفي عام(1824-1825)و في عام(1830-1831م) وقد جمعت تحت عنوان فلسفة التاريخ ،حاول من خلال هذه المحاضرات الكشف عن الروح المحركة للشعوب بعد دراسة لحضارات الصين و الهند و اليونان و الرومان و العصر الوسيط و الحديث.[1] حيث تجلت هذه الروح في فكرة تحقق العقل في التاريخ و هو ما سنوضحه في موضع آخر.

2.1.2.1 - أهمية فلسفة التاريخ

إن المتتبع لآراء فلاسفة التاريخ ، يستنبط أهمية هذا العلم في بيان المسار الحضاري للأمم وهو ما سوف نجليه في النقاط الآتية:

1-**الربط بين الأحداث المتفرقة :**يرى ابن خلدون أن الحكمة تقتضي النظر في بواطن الأخبار نظرة كلية لاستجلاء أسباب الوقائع وعللها وهذا لتجاوز حشد الأخبار التي لا رابط بينها. [2]

2-**تنقيح التاريخ من الخرافة و ادراك الحكمة منها**:يرى فولتير أن السرد التاريخي للأحداث و الوقائع لا يضيف حكمة أنما هو اغراق في ذكر الحوادث الجزئية المحملة بالخرافة و الغباء ،لذا تظهر أهمية فلسفة التاريخ في أنها تتبع « سير العقل البشري ممثلا في شتى مظاهر النشاط الانساني .» [3]

3-**وسيلة لاستشراف المستقبل**: تتجلى الأهمية الأخرى يحددها ديكارت بكون الوقائع التاريخية الجزئية تحصر المؤرخ في الماضي فيصبح غريبا عن واقعه أما في فلسفة التاريخ « الحالة الابداعية لفكر الانسان ان افادت من حصيلة الماضي ، لا بد أن تنفصب عنه ، اذ

---

(1)-هيجل، العقل في التاريخ،ترجمة أمام عبد الفتاح امام،(د م ن)ص62.

(2)-أنظر: أحمد محمود صبحي ، فلسفة التاريخ ،مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية،(د.ط)،1975م،ص 123-124.

(3)-أنظر: المرجع نفسه ،ص 123.

الحالة التاريخية متعارضة بطبيعتها مع اللحظة الابتكارية ، هذه تشد الى الماضي ، الى الوراء ، بينما الأخيرة خطوة الى المجهول ، الى الأمام .» [1]

4-**ربط الفلسفة بالوقائع للوصول الى الحقيقة** :« وفلسفة التاريخ لا تعوض قصور التاريخ فحسب بل انها تعوض قصور الفلسفة أيضا ، تعاني الفلسفة من قلق دائم مصدره اشتياق الفيلسوف الى الوصول الى الحقيقة فهو دائب البحث عنها، و لكنه يخشى أن يضل السبيل اليها و هو محلق في عالم المجردات، و هذه لفرط تجريدها تفلت دائما من الانسان فلا يستطيع الامساك بها، و من ثم فإن فيلسوف التاريخ يلتمس مادته من واقعية التاريخ .» [2]

5-**تلبية الحاجة النفسية و الفكرية في معرفة المصير**: « للانسان احتياجات فكرية، وكلما انتاب الانسان في حاضره جزع على مصيره في المستقبل لجأ الى الماضي يستوحيه، ان عهود النكبات في التاريخ الانساني كما لاحظ نيقولا برداثيف كانت دائما حافزا الى التفكير في الماضي و في المصير و مثيرة للاهتمام يتفسير التاريخ و تعليله »[3]

2.2.1-نظريات فلسفة التاريخ

بعد حديثنا عن نشأة فلسفة التاريخ من خلال أهم الشخصيات المؤثرة في هذا العلم حسب تاريخ ظهورهم، يأتي الآن التفصيل في نظريات فلسفة التاريخ، حيث نتناول أولا النظرة الاسلامية ثم بعد ذلك نتطرق للرؤية الغربية على اختلاف مدارسها وهذا حتى نبين التموقع الفكري لرؤية هيجل للتاريخ و ان كنا سنتحدث عنه باقتضاب لنترك تفصيل نظريته لفصل آخر كما تقتضيه الدراسة.

---

(1)-أحمد محمود صبحي ، فلسفة التاريخ ،مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية،(د.ط)،1975م،ص 129.

(2)-أحمد محمود صبحي ، فلسفة التاريخ ،مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية،(د.ط)،1975م،ص 129-130.

(3)-المرجع نفسه،ص 130.

1.2.2.1- فلسفة التاريخ في الفكر الاسلامي

1- فلسفة التاريخ عند ابن خلدون

يرى ابن خلدون أن الحضارة « تتعاقب على الأمم في ثلاثة أطوار: هي طور البداوة، ثم طور التحضر، ثم طور التدهور الذي يؤدي إلى السقوط.» [1] فطور البداوة مرحلة تسبق ظهور الدولة التي ان تخلت عن اسباب قوتها انهارت ،فحياة الدولة عنده كحياة الأفراد فقد « حدد عمرها بعمر البشر و أقصاه مائة وعشرون عاما ،فهو يقول "إن الدولة في الغالب لا تعدو أعمار ثلاثة أجيال ،و الجيل هو عمر شخص واحد من العمر الوسط فيكون أربعين الذي هو انتهاء النمو والنشوء " فهي كالكائن الحي يولد وينمو ثم يهرم ويموت .» [2]

يرجع ول ديورانت العلل المؤثرة في الأفراد و من ثم في الدول حسب رؤيته لابن خلدون الى عوامل متعددة ؛وهي العامل الجغرافي و العامل الاقتصادي و العقيدة ثم العصبية. [3]

لا يؤمن ابن خلدون بالنظرة العنصرية بتميز جنس بشري على آخر بل يرى أنه « ليس ثمة تفاوت فطري في القدرة الكامنة بين شعوب الأرض: فإن تقدمهم أو تأخرهم تحدده الأحوال الجغرافية، ويمكن تغييره بتغيير هذه الأحوال، أو بالهجرة إلى مكان آخر.» [4]

تؤثر الأحوال الجغرافية في طبائع البشر وفي شكلهم الخارجي حسب ابن خلدون وهي تتغير بالهجرة و الانتقال من منطقة الى أخرى؛ فسكان الشمال البارد تكون بشرتهم بيضاء وعيونهم زرقاء وشعرهم خفيف ،أما سكان المناطق الحارة فبشرتهم سمراء وشعرهم أسود ،كما يكون أهل الشمال أميل الى الجدية أما أهل الجنوب فيتسمون بخفة العقل و الميل الى المرح و الغناء و الرقص ، كما تؤثر الأطعمة في الخلق فمن يأكلون الطعام الخفيف كأهل الصحراء

---

(1)-عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ،المرجع السابق،ص251.

(2)-جميل موسى النجار،دراسات في فلسفة التاريخ النقدية،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط1، 2011م، ص 195.

(3)- أنظر:ول ديورنت ، قصة الحضارة،مرجع سابق،ج26،ص80-82.

(4)-المرجع نفسه ،ص80-81.

يكونون أصحاء مع سلامة العقل و مقاومة الأمراض أما الذي يتغذون غذاء ثقيلا كاللحوم و الحبوب و التوابل فيصابون ببلادة الجسم و العقل و عدم مقاومة العدوى.[1]

أما المؤثر الثاني فهي العوامل الاقتصادية التي قد تكون سببا في نشأة الدولة وفي انهيارها ،حيث يقسم ابن خلدون الشعوب الى بدو رحل والى شعوب مستقرة وهذا يرتبط بمدى توفر الغذاء في منطقتها ؛ حيث نجد البدو الرحل الذين يتسمون بالشجاعة و قوة الاحتمال و التماسك يغيرون على أهل الحضر طلبا للغذاء وقد يهدمون حضارة ،كما أن السياسة المالية السيئة بفرض الضرائب الباهظة و تركز الثروة في طبقة معينة يؤدي الى اذكاء الثورة وانهيار الدولة.[2]

المؤثر الثالث هو العقيدة فعندما تتوحد العقيدة الواحدة في الدولة وتتم ممارستها ،فهذا يؤدي الى تماسك الناس « وجمع القلوب وتأليفها إنما يكون بمعونة من الله في إقامة دينه. قال تعالى: "لو أنفقت ما في الأرض جميعاً ما ألفت بين قلوبهم". وسره أن القلوب إذا تداعت إلى أهواء الباطل والميل إلى الدنيا، حصل التنافس وفشا الخلاف.وإذا انصرفت إلى الحق ورفضت الدنيا والباطل وأقبلت على الله اتحدت وجهتها، فذهب التنافس وقل الخلاف، وحسن التعاون والتعاضد، واتسع نطاق الكلمة لذلك، فعظمت الدولة، ... وليس الدين عوناً في الحرب فحسب، بل إنه كذلك خير عون على النظام في المجتمع، وعلى اطمئنان النفس وهدوء البال عند الناس فرادى. ولا يتأتى هذا إلا بعقيدة دينية تتقرر بلا مساءلة ولا جدال.» [3]

ويبين ابن خلدون الحاجة الى عقيدة الهية تسترشد بها الشعوب ،بأن الانسان عاجز عن فهم الدنيا لذا فالله وحده من يعرف ما فيه خيرنا فيشرع لنا ما ينفعنا.[4]

---

(1)-أنظر:ول ديورنت ، قصة الحضارة،مرجع سابق،ج26،ص80-81.

(2)-أنظر:ول ديورنت ، قصة الحضارة،مرجع سابق،ج26،ص80-81.

(3)-المرجع نفسه ،ص82.

(4)-المرجع نفسه ،ص82.

المؤثر الرابع هو العصبية « الملك يحصل بالتغلب و التغلب إنما يكون بالعصبية و اتفاق الأهواء على المطالبة.» [1] والعصبية كما يعرفها الجابري هي « مفهوم العصبية عند ابن خلدون بأنها، رابطة اجتماعية سيكولوجية –شعورية ولا شعورية –تربط أفراد جماعة معينة قائمة على القرابة المادية أو المعنوية ، ربطا مستمرا يبرز ويشتد عندما يكون هناك خطر يهدد أولئكالأفراد كافر اد او جماعة.»[2] اذا مصدر العصبية سواء كان قرابة مادية كقرابة الرحم أو معنوية كالولاء أو الدين ،يعود الى الطبيعة البشرية وهي من خصائص البادية وتضعف بحياة الحضر ، إن تكوين الدولة وقوتها واتساعها يعود الى مدى قوة العصبية فبها يحدث التغلب و بالتغلب يحدث الملك.[3]

للعصبية دور كبير في نشوء الدولة و زوالها بينها جميل النجار في قوله « وهكذا تصل العصبية إلى تأسيس الدولة، ولكنها تضعف بعد ذلك لاستبداد السلطان أو رئيس العصبية، أولمحاولته التقليل من شانها خوفا منها، أو بسبب ترف أصحاب الدولة أو تنافس أهل العصبية، فتظهر عصبية قوية تستولي على الحكم و تأسس دولة لها، وهكذا دواليك .فمفهوم العصبية مفهوم ديالكتيكي ...فهي أصل قيام الدولة ،وهي سبب انهيارها في الوقت نفسه.» [4]

وما يعزز دور العصبية هو ارتباطها بالدين فقد لاحظ ابن خلدون « نوعا من العلاقة بين قوة العصبية وبين أمور الديانة والدعوة الدينية أيضا، ففي رأيه أن الدعوة الدينية من غير عصبية لا تتم، كما يلاحظ نوعا من المشابهة بين تأثير الدين وبين تأثير العصبية في الحياة الاجتماعية.»[(5)]

---

(1)-أنظر:ول ديورنت ، قصة الحضارة،مرجع سابق،ج26،ص81.

(2)-جميل موسى النجار،دراسات في فلسفة التاريخ النقدية،مرجع سابق، ص 195.

(3)-أنظر:عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ، مرجع سابق،ص251.

(4)-جميل موسى النجار،دراسات في فلسفة التاريخ النقدية،مرجع سابق، ص 195.

(5)-عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ، مرجع سابق،ص251.

ان الدورة الحضارية للدولة عند ابن خلدون تمر بثلاثة مراحل كالإنسان؛ الولادة ثم الشباب ثم الهرم و الموت وبالنسبة للدولة « فالجيل الأول منها يختص بالحياة البدوية الخشنة البعيدة عن الترف و الملاذ، والذي يتصف بقوة رابطة العصبية فيه و بالشجاعة .أما الجيل الثاني فهو الذي يقوم بتأسيس الدولة و تحقيق الملك، فينتقل من حياة البداوة الخشنة إلى حياة الحضر المترفة، وهذا الجيل تتحول حاله، كما يقول ابن خلدون من "الاشتراك في المجد إلى انفراد الواحد به وكسل الباقين عن السعي فيه " وخلاله "تتكسر سورة العصبية بعض الشيء، وتلين طباع أهله وتذهب عنهم صفات الشجاعة و يملون إلى الترف. والجيل الثالث ينسى عهد البداوة و الخشونة كان لم تكن، ويبلغ فيه الترف غايته، ويصير رجاله "من جملة النساء والولدان المحتاجين للمدافعة عنهم وتسقط العصبية بالجملة وعلى يد هذا الجيل تنقرض الدولة.»[1]

من خلال ما سبق ذكر ه نجد أن ابن خلدون يعد فعلا رائدا من رواد فلسفة التاريخ، حيث توفرت في عمله أهم الشروط التي تجعل ما توصل اليه ممكن التطبيق في قراءة أية حضارة من الحضارات، أجملها عبد الحليم عويس في النقاط الآتية:

1 - الشمولية العالمية في النظرة إلى التأريخ، أو حسب تعبير بعضهم: " النظرة الكلية "؛ فالتأريخ المحلي أو النظرة الجزئية المحدودة، لا يمكن أن تشكل أساسا لتفسير التأريخ.

2 - العلية، فلا تفسير بدون تعليل، ولن تتحقق العبر واستخلاص السنن والقوانين بدون هذه العلية.

3 - الفكر، فإذا كان المؤرخ مجرد مسجل للحدث، باحث عن الطرق الصحيحة لإثباته، فإن مفسر التأريخ يحتاج إلى عمليات فكرية معقدة، في محاولة لجمع جزئيات الماضي،

[100] جميل موسى النجار،دراسات في فلسفة التاريخ النقدية،مرجع سابق، ص 196.

ولاستحضاره في حاضره، عن طريق بنائه بناء تركيبيا، ولاستخلاص أسباب اتجاهه للإيجاب أو السلب. فالجانب المعرفي والفكري أساسي لمفسر التاريخ.

4 - الحركة أو " الديناميكية " فالمفسر للتاريخ يقدم لنا صورة تبدو وكأنها إعادة حية (متحركة) للوقائع، حتى نحس بطبيعة العوامل التي تقف خلف الأحداث. ولهذا يلجأ فيلسوف التاريخ لرصد كل العوامل النفسية " والبيولوجية " والفكرية والعقدية والاقتصادية، ويربط بينها ويعطي لكل عامل حجمه في مرحلته التاريخية. [1]

2-الدورة الحضارية عند مالك بن نبي

إن مالك بن نبي من أهم المفكرين المسلمين في العصر الحديث الذي جمع بين التكوين الديني الاسلامي و العقلانية العلمية بحكم تخصصه الدراسي، وهذا ما أثر في انتاجه العلمي و بحثه عن مشكلات الحضارة و الوضع المزري الذي يعيشه العالم الاسلامي، ومن خلال مؤلفاته و خاصة كتابه شروط النهضة استطاع مالك بن نبي أن يرصد مواضع الوهن في جسد الأمة الاسلامية للخروج في النهاية بوضع رؤية تنتشل الأمة لتضعها على ركب الحضارة .

يرى مالك بن نبي أن الحضارات تتعاقب فلا تأفل حضارة في مكان ما إلا و تظهر حضارة أخرى في أمة أخرى، وهذا التعاقب ينبع من سعي الشعوب الى بلوغ الرقي و التقدم حيث لا يتسنى لها ادراك مشكلاتها إلا بدراسة الأحداث الانسانية [2] نلاحظ هنا ابتعاد مالك بن نبي عن التفسير الغيبي للتاريخ. أما عن امكانية عودة الحضارة الاسلامية الى سابق عهدها فيراه ممكنا إذا ما عادت الأمة الى ما صلح به أولها وفي هذا يقول «وا ِنه لتفكير سديد؛ ذلك الذي يرى أن تكوين الحضارة كظاهرة اجتماعية إنما يكون في نفس

---

(1)-عبد الحليم عويس ،ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ، مرجع سابق،ص248-249.

(2)-أنظر :مالك بن نبي ، شروط النهضة،ترجمة عبد الصبور شاهين،دار الفكر،دمشق،(1406-1986)،ص 20-21.

الظروف والشروط التي ولدت فيها الحضارة الأولى، كان هذا صادرا عن عقيدة قوية، ولسان يستمد من سحر القرآن تأثيره، ليذكر الناس بحضارة الإسلام في عصوره الزاهرة.»[1]

يرصد مالك بن نبي سبب تأخر الأمة الاسلامية عموما و الجزائر خصوصا فيما تعانيه من صنمية جعلت الأمة تعيش القابلية للاستعمار ، وهو يستصحب مفهوم الصنم من العرب قبل الاسلام، ويرى أن لكل شعب يعيش حالة التأخر صنمه الذي يعبده ؛فإن كان وثنا قبل الاسلام، فهو الطرقية في الجزائر المستعمرة، و التي حاربتها الحركة الاصلاحية لجمعية العلماء المسلمين، و التي بثت الوعي في الشعب الجزائري إلا أنها أخطأت سنة 1936م عندما دخلت السياسة و التي يسميها مالك بن نبي بالصنم الذي بلبل مشروع الاصلاح [2]، لأن التغيير لديه يجب أن يبدأ من الفرد الى المجتمع لأن « الحكومة مهما كانت ما هي إلا آلة اجتماعية تتغير تبعا للوسط الذي تعيش فيه وتتنوع معه، فإذا كان الوسط نظيفا حرا، فما تستطيع الحكومة أن تواجهه بما ليس فيه،وا ٍذا الوسط كان متسما بالقابلية إلى الاستعمار فلا بد من أن تكون حكومته استعمارية.» [3]

إن القابلية للاستعمار تتجلى في النفس التي تقبل الذل و الخضوع « وليس ينجو شعب من الاستعمار وأجناده، إلا إذا نجت نفسه من أن تتسع لذل مستعمر، وتخلصت من تلك الروح التي تؤهله للاستعمار.» [4] و السند الشرعي الذي يستشهد به مالك ين نبي هو قوله تعالى{إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ } ومعنى ذلك أن الحكومة لا تتغير إلا بتغير المجتمع الذي يؤثر فيها لذا ما كان على رجال الاصلاح ويتحدث هنا على جمعية العلماء المسلمين أن يخوضوا في السياسة، بل كان عليهم متابعة تغيير الأنفس. [5]

---

(1)-أنظر :مالك بن نبي ، شروط النهضة،مصدر سابق،ص 25.

(2)-أنظر : المصدر نفسه ،ص 28-30.

(3)-المصدر نفسه،ص 30.

(4)-المصدر نفسه ،ص 31.

(5)-أنظر: المصدر نفسه ،ص 31-32.

وتلك ميزة الحركة الاصلاحية لأن التغيير لا يقع ببطولة فرد وقوته كما حدث في تاريخ الثورات في الجزائر انما يجب أن يقوم به المجتمع بأكله.[1]

إن تغيير النفس أيضا يجب أن يطال علاقة الحقوق بالواجبات ،فمما ابتلي به المسلمون عنده المطالبة بالحقوق قبل آداء الواجب حيث ير ى خطأ عبارة (إن الحقوق تؤخذ ولا تعطى) حيث أن «الحق ليس هدية تعطى، ولا غنيمة تغتصب،وا ٍنما هو نتيجة حتمية للقيام بالواجب، فهما متلازمان، والشعب لا ينشئ دستور حقوقه إلا إذا عدل وضعه الاجتماعي، المرتبط بسلوكه النفسي،وا ٍنها لشرعة السماء: غير نفسك، تغير التاريخ!» [2] و مما لا شك فيه أن هذا هو دعوة الى الفاعلية في التغيير تبدأ من النفس لتصل الى مستوى السلوك.

بعد أن شخص مالك بن نبي المرض الذي يعانيه العالم الاسلامي يضع المعادلة التي تنتج التحضر ولكن قبل ذلك يبين لنا خطأ الطريق الذي انتهجته المسلمون من شراء منتجات الحضارة و تكديسها فوقعوا فيما يسمى (الحضارة الشيئية) ولم يهدفوا الى بناء الحضارة [3]، ومما لا شك فيه أن هذا يعبر عن قصور في الفكر ما زال مستمرا الى الآن و بعد وفاة مالك بن نبي.

يضع مالك بن نبي معادلة التالية: حضارة = إنسان + تراب + وقت. و العالم الاسلامي يعاني من مشكلات على مستوى العناصر الثلاث (الانسان،التراب،الوقت) يقتضي حلها. [4] لكن هذه العناصر الثلاث لن تنتج حضارة الا إذا توافر ما يطلق « عليه (مركِّب الحضارة) أي العامل الذي يؤثر في مزج العناصر الثلاثة بعضها ببعض، فكما يدل عليه التحليل التاريخي الآتي مفصلا، نجد أن هذا (لمركِّب) موجود فعلا، هو الفكرة

---

(1)-أنظر :مالك بن نبي ، شروط النهضة،مصدر سابق ،ص 23.

(2)-أنظر: المصدر نفسه ،ص 32.

(3)-أنظر: المصدر نفسه ،ص44.

(4)-أنظر: المصدر نفسه ،ص45.

الدينية التي رافقت دائما تركيب الحضارة خلال التاريخ، فإذا اتضح صدق هذه الاعتبارات عن التفاعل الكيميائي الحيوي وعن ديناميكية الواقع الاجتماعي كان لنا أن نخطط بطريقة ما، مجال تطوره كاطراد مادي نعرف قانونه. وفي الوقت نفسه يسمح لنا ذلك بالقضاء على بعض الأخطاء التي يشعها ما يطلق عليه (أدب الكفاح) في العالم الإسلامي حيث يزكي ضمنا الاتجاه نحو التكديس.» [1]

ثم يبين لنا مالك بن نبي أن الحضارة في سيرورتها التاريخية تمر بثلاث مراحل؛ الميلاد، الأوج ، الأفول و تفصيلها كما يأتي :

1-**طور الميلاد :**وهو مرحلة الفطرة أي المرحلة الطبيعية الغريزية ،حيث نجد أن الفكرة الدينية تعمل على تنظيم هذه الغريزة بقواعد معينة دون الغائها [2] وفي « هذه الحالة يتحرر الفرد جزئيا من قانون الطبيعة المفطور في جسده. ويخضع وجوده في كليته إلى المقتضيات الروحية التي طبعتها الفكرة الدينية في نفسه. بحيث يمارس حياته في هذه الحالة الجديدة حسب قانون الروح.» [3]

فالروح هنا هي العامل الذي ينظم المجتمع وفق الفكرة الدينية التي يتلقاها الانسان و يعمل بموجبها.

2-**طور الأوج :**هو مرحلة العقل أي مرحلة ازدهار العلوم و الفنون فيها، وفي هذه المرحلة العقل لا يسيطر على الغرائز كما كانت تفعل الروح في المرحلة الأولى، فتتحرر الغرائز شيئا فشيئا كلما خفت سلطة الروح فتفسد الاخلاق الفردية و الاجتماعية تدريجيا وتنقص الفعالية الاجتماعية للفكرة الدينية . [4]

---

(1)-أنظر: مالك بن نبي ، شروط النهضة،مصدر سابق ،ص46.

(2)-المصدر نفسه ،ص67.

(3)-المصدر نفسه ،ص67.

(4)-أنظر: المصدر نفسه ،ص69.

3-طور الأفول :هنا تفقد الروح سيطرتها على الغريزة التي « تكشف عن وجهها تماما. وهنا تنتهي الوظيفة الاجتماعية للفكرة الدينية التي تصبح عاجزة عن القيام بمهمتها تماما في مجتمع منحل يكون قد دخل نهائيا في ليل التاريخ وبذلك تتم دورة في الحضارة.» [1]

خلاصة القول أن مالك بن نبي استطاع أن يغوص في الكشف عن مشكلات العالم الاسلامي وأن يضع منهج التطور و التحضر، و هو يقول بالتعاقب الحضاري ،فلكل حضارة ثلاثة أطوار تمر بها ،وعن امكانية استعادة الأمة الاسلامية حضارتها فهو يؤكد على الفكرة الدينية التي صلح بها المجتمع الاسلامي الأول فهي كفيلة بأن تعيد احياء الأمة من جديد.والفكرة الدينية تعوضها في المجتمعات غير الاسلامية الأخلاق التي تمثل عامل التغيير.

2.2.2.1- فلسفة التاريخ في الفكر الغربي

تتعدد النظريات الغربية في دراسة فلسفة التاريخ ولكننا سوف نقتصر على أهم ثلاث مدارس هي: التفسير المثالي عند هيجل و هو أساس الدراسة،التفسير المادي عند ماركس، نظرية التحدي و الاستجابة عند توينبي.

1- التفسير المثالي عند هيجل

لقد اهتم هيجل بدراسة التاريخ و قد قسمه الى ثلاثة أقسام وهي: التاريخ الأصلي الذي يكتبه المؤرخ الذي يعايش الوقائع التاريخية، التاريخ النظري عندما يكتب المؤرخ لمرحلة

---

(1)-أنظر: مالك بن نبي ، شروط النهضة،مصدر سابق ،ص70.

تاريخية سابقة على عصره، التاريخ الفلسفي [1] و الذي يعرفه هيجل بأنه « دراسة التاريخ من خلال الفكر.» [2]

و معنى ذلك أن محرك التاريخ هو العقل و معنى ذلك أن الدراسة الفلسفية للتاريخ هي « التصور البسيط للعقل ،ان العقل هو حاكم العالم ، وبالتالي ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ....أن العقل ... جوهر ،كما هو كذلك قوة لا متناهية ، و المادة اللامتناهية الخاصة به كامنة ضمنا في كل الحياة الطبيعية و الروحية التي ينشئها .كما أن الصورة اللامتناهية ، هي التي تحرك المادة ،أن العقل هو جوهر العالم»[3]

إن للعقل قوة مطلقة تتكشف في العالم [4] ومعنى ذلك أن هناك قوة تسير كل الأحداث الواقعة و التي تعبر عن « العقل المطلق و هو في الحقيقة اتحاد العقل الذاتي بالعقل الموضوعي أو هو في فلسفة هيجل –الله-» [5]

يسمي هيجل هذا العقل بالروح المطلق و لديه « أن الروح المطلق (الكلي المطلق) يسيطر على العالم و يملي التاريخ املاء عاقلا: إن العقل يتخذ التاريخ مجليا (يبدأ فيه) و ميدانا (تحدث فيه إثارة) و التاريخ ليس حوادث متفرقة تافهة تتعاقب اتفاقا، بل هو شبكة متعانقة الحلقات تؤلف مجموعا (عقليا) متماسكا منظما من الحوادث العظيمة الدلالة على تلك الصلة المنطقية التي تربط نحو الكمال. أما الحوادث التاريخية المترابطة العاقلة، فالغاية منها أن تصل بالإنسان إلى حريته.» [6] إذا فالتاريخ ليس أحداثا متفرقة لا رابط بينها بل ينبغي النظر الى كل

---

(1)-أنظر:هيجل، العقل في التاريخ،ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير ،بيروت،ط 3 ،2007م ،ص32-40.

(2)-المصدر نفسه ،ص40.

(3)-برترند راسل،تاريخ الفلسفة الغربية،ترجمة محمد فتحي الشنيطي،المصرية العامة للكتاب،1977م، ص 359-360.

(4)-المرجع نفسه، ص 360.

(5)-فؤاد محسن الراوي، الفكر الاسلامي في مواجهة الفكر الغربي ،دار المأمون ، عمان ،الأردن، ط1، (1430-2009م) ، ص 179

(6)-المرجع نفسه ، ص 180

أحداث التاريخ نظرة كلية ليلحظ العلاقات بين الأحداث و الحكمة منها، و عمل العقل في الطبيعة هو لتحقيق الحرية المنشودة .

وعن الطبيعة الجوهرية لهذه الحرية يقول هيجل «إنها هي في ذاتها الهدف الذي تريد بلوغه و الغاية الوحيدة للروح، وهذه النتيجة هي الغاية الوحيدة التي يستهدفها باستمرار مسار التاريخ الكلي ...هذه الغاية النهائية هي الغرض الذي وضعه الله للعالم ،لكن الله هو الوجود الكامل على نحو مطلق، ومن ثم فلا يمكن له أن يريد شيئا غير ذاته –اعني لا يريد سوى ارادته الخاصة و طبيعة إرادته –أعني طبيعته ذاتها – هي ما نسميه هنا بفكرة الحرية، إذا ما ترجمنا الدين بلغة الفكر.» [1] ومعنى هذا أن الذي يتحقق في الواقع هو ارادة الله تعالى.

بالإضافة الى مقولة هيجل حول تحقق العقل في التاريخ من خلال تجلي الروح المطلق، فإنه يقول أيضا بجدلية الأفكار أي تولد الأفكار من خلال العلاقة الجدلية بين الفكرة و نقيضها، يشرح كل من جورج "بوليتزروجي بيس"، "موريس كافين" في كتابهما جدليته الفكرية بقولهما « أعجب هيجل بالثورة البرجوازية التي أنتصرت في فرنسا وقضت على المجتمع الإقطاعي الذي خيل إليه أنه أبدي لا يزول، فإذا بهيجل يقوم بثورة مماثلة في الأفكار .فينزل الميتافيزيقا وحقائقها الخالدة عن عرشها السامي،وا ٍذا بالحقيقة، عنده، ليست مجموعة من المبادىء الجاهزة، بل هي عملية تاريخية، تبدأ بالمعرفة البدائية لتنتهي بالمعرفة السامية . وهي تتبع في ذلك حركة العلم نفسه الذي لا يتطور إلا إذا عمد إلى نقد نتائجه باستمرار، وتجاوز هذه النتائج. هكذا نرى أن الدافع لكل تحول هو نضال الأضداد.ومع ذلك كان هيجل مثاليا، أي أن طبيعة التاريخ الإنساني، بالنسبة إليه لم تكن سوى تجلي الفكرة الأزلية وهكذا تظل جدلية هيجل جدلية روحية صرفة.» [2]

و مجمل القول في نظرية هيجل تلخصه نفين جمعة في النقطتين الآتيتين:

---

(1)-هيجل،العقل في التاريخ، مصدر سابق ،ص89.

(2)-جورج بوليتزروجي بيس، موريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية ،تعريب شعبان بركات،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت ،ص 27.

أولا :ان للتار يخ ظاهرا و باطنا، ظاهره الأحداث ، وباطنه تلك الروح التي تجعل به مسارا معقولا.

ثانيا : لا تكشف هذه الروح من نفسها الا من خلال صراع ، وذلك هو سر حركة التاريخ. [1]

2- التفسير المادي عند ماركس

تقوم فكرة ماركس في تفسير التاريخ حول الجدلية التاريخية والتي هي وليدة العصر الذي كان يعيش فيه وهو ما عبر عنه مالك بن نبي في قوله « ولقد كان القرن التاسع عشر هو القرن الذي ولدت فيه أول تفسيرات الواقعة الاجتماعية في إطار ظاهرة معينة هي "الحضارة" غير أن ماركس ومدرسته حينما طبقا على هذه الواقعة الاجتماعية منطق الجدلية المادية، فقد كان طبيعيا أن يجدا في الشروط الاجتماعية الخاصة بأوروبا في عهدها الفكتوري ما يبرر النزعة المادية التاريخية في نظرهم.»[2]

لقد تأثر ماركس بأوضاع عصره على المستوى الاجتماعي و الفكري حيث يظهر تأثره بجدل هيكل في عمومه مع اختلاف في تفسيره يتضح في قوله **«** إن طريقتي الديالكتيكية من حيث أساسها لا تختلف عن طريقة هيجل وحسب ،بل و تناقضها بصورة مباشرة .وبالنسبة الى هيجل فإن عملية التفكير ، التي يحولها حتى تحت اسم الفكرة الى ذات مستقلة، هي ديميورغ(خالق،مبدع) الواقع الذي لا يشكل سوى مجرد مظهر لتجليها الخارجي. أما عندي فعلى العكس،فالمثالي ما هو إلاّ مادي منقول الى رأس الانسان و محول فيه.» [3]

معنى ذلك أن الديالكتيك عملية تحدث في الواقع الاجتماعي الخارجي ،تستخلص منها قوانين تفسر حركة الشعوب في التاريخ إن هذه « القوانين التي اكتشفتها المادية ليست سارية

---

(1)-نيفين جمعة علم الدين، فلسفة التاريخ عند أرنولد توينبي ،دون معلومات نشر، ص 75.

(2)-مالك بن نبي ،شروط النهضة ، مرجع سابق،ص 62-63.

(3)-جورج بوليتزروجي بيس، موريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية ،مرجع سابق،ص 28-29.

المفعول في الطبيعة، إذ أنها جميعا قوانين اجتماعية من حيث شكل مفعولها ومن حيث مضمونها، أما المجتمع فهو لا ينفصل عن حياة الناس و نشاطهم ، ولذلك لا يمكن لقوانين الحياة الاجتماعية أن تتجلى إلا عبر نشاط الناس. » [1] وعلى هذا فهي تكون على مستوى الواقع لا الأفكار.وهذا ما يذكره لينين حينما قال أن ماركس برهن على أمرين « أولا : أن الإنتاج المادي وليس الأفكار وهو يشكل أساس التاريخ، وثانيا :إن التاريخ لا يصنعه الأبطال و القادة العسكريون بل الجماهير الشعبية الواسعة و في مقدمتها الشغيلة .» [2]

لقد كان لفلسفة فيكو أكبر الأثر على الماركسية وهي تتلخص في ثلاث نقاط هي:

1-أن البشر هم صانعوا التاريخ وفي هذا يقول ماركس « ان البشر يصنعون تاريخهم الخاص بإتباع كل واحد منهم الغايات التي يرغب في تحقيقها بصورة واعية، ونتيجة هذه الارادات العديدة التي تعمل في اتجاهات مختلفة ،وكذلك نتيجة آثارها على العالم الخارجي هي التي تشكل التاريخ »[3]

2-أهمية التنظيم الاقتصادي و جعله أساس التنظيم السياسي « فقد أكد فيكو أن المجتمعات البشرية بمعناها التام لا تنشأ إلا بظهور طبقة العبيد، فينقسم المجتمع الى طبقتين : طبقة النبلاء ملاك الأرض، وطبقة العبيد الذين يحرثون الأرض و بفلحونها ، ويتحول المجتمع الأسري الى مجتمع اقطاعي. وبعد فترة طويلة من الزمن يبدأ تمرد العبيد على النبلاء للمطالبة بالمساواة معهم في الحقوق المدنية مما اضطر النبلاء الى توحيد صفوفهم لمواجهة ثورة العبيد فنشأت الحكومات الارستقراطية التي كانت أول شكل من أشكال الحكم في العالم.» [4]

3-تأكيد دور الصراع الطبقي في تطور التاريخ « و ظهر هذا الصراع عندما بدأ العبيد في التمرد فكانت ثورتهم ضد الأبطال و يستمر صراع النبلاء و العامة ...و يتابع فيكو مراحل

---

(1)-مصطفى حسن النشار ، فلسفة التاريخ،مرجع سابق، ص 210.

(2)-المرجع نفسه، ص 211 .

(3)-عطيات أبو السعود،فلسفة التاريخ عند فيكو،دار المعارف ،الاسكندرية،(د.ط)،1997م، ص237.

(4)-المرجع نفسه، ص237.

هذا الصراع بتفاصيله حتى يحصل العامة على كافة حقوقهم المدنية و السياسية و تتحول نظم الحكم من الارستقراطية الاقطاعية الى نظم ديمقراطية شعبية حرة.» [1]

إن هذه النقاط الثلاث هي أسس الجدلية التاريخية عند ماركس ، ويستخلص منها أن الحضارة عنده نتيجة حتمية مادية أي عملية ميكانيكية لا ارادية وهذا أمر غير صحيح [2]، و يبرهن مالك بن نبي على الخلل الواقع في هذه النظرية بقوله « فماركس ومدرسته يذهبان إلى ان كل اكتمال تاريخي لا يكون إلا نتيجة الضرورات المادية، وحاجات الإنسان الأساسية وبالتالي الوسائل الفنية التي يخترعها ويستعملها في تلبية تلك الحاجات. فالحاجة والفن الصناعي يمثلان في نظر ماركس مركزي التقاطب لقوى الإنتاج المركزين اللذين يحددان العلاقات الاجتماعية الخاصة بحضارة معينة، كما يحددان هذه الحضارة ذاتها معنويا وماديا. ولكن هذه النظرية لا تفسر لنا النقطة الأساسية الماثلة فيما يحدث من تفكك العلاقات والاجتماعية وتلاشي الحضارات، دون ظهور أي تغيير في طبيعة الحاجات ووسائل الانتاج. فحضارات أمريكا السابقة على العهد الكولومبي. وكذلك الحضارة الرومانية لم تتلاش لفقدها الوسائل الصناعية والحاجات.» [3] إذا الدليل التاريخي الذي قدمه مالك بن نبي يؤكد الخلل في التفسير المادي للتاريخ .

3- نظرية التحدي و الاستجابة عند توينبي (1889م-1975م)

يعد ارنولد توينبي من أهم فلاسفة التاريخ المعاصرين الذين تميزوا بدراسة كل الحضارات دون التحيز للحضارة الغربية وبالتالي فهو لا يقول بوحدة الحضارة بل الحضارات تتعدد،و يرى أن دراسة الحضارة هي الوحدة الأساسية في دراسة التاريخ وليس دراسة الدول

---

(1)-عطيات أبو السعود،فلسفة التاريخ عند فيكو،دار المعارف ،الاسكندرية،(د.ط)،1997م ، ص239-240.

(2)-أنظر:مالك بن نبي ،شروط النهضة ، مرجع سابق،ص63.

(3)-مالك بن نبي ،شروط النهضة ، مرجع سابق،ص63.

لأنها لن تعطي النظرة الكلية الصحيحة. [1] وفي هذا يقول « ولكن ما من شعب بمفرده أو أية دولة قومية في أوروبا يستطيع أن يقدم لنا تأريخا مفهوما قائما بذاته .» [2] وفي تبرير رأيه يعطي مثالا بانجلترا التي لو رجعنا الى تاريخها الماضي لوجدنا توسعها في أماكن عديدة من العالم وبالتالي لم تكن في عزلة أو مكتفية ذاتيا ومثال ذلك التحول الديني الذي يعتبر الأساس في كل تاريخ انجلترا ،لم يقتصر عليها فقط بل طال كل المجتمعات الأوروبية.[3] يلخص مالك بن نبي نظرية توينبي الذي جاء « بتفسير ضخم للحضارة يلعب فيه العامل الجغرافي دورا أساسيا....غير أن " توينبي"يُدخل هذا العامل الجغرافي ضمن مذهبه المتمثل فيما يدعوه "بالتحدي" (défi) ، وهو المذهب الذي يفسر الحضارة كـ"رد" معين يقوم به أحد الشعوب أو الأجناس مواجهة لـ"تحد" معين..والطبيعة بالخصوص- أي الجغرافيا- هي التي تقوم بهذا ((التحدي)) وحسب مستوى التحدي، وفعالية "الرد" عليه من طرف الشعوبالمواجَه به. فإن حضارته تكون بين احتمالات ثلاث:فهي إما أن تقوم بوثبة إلى الأمام.وا ٍما أن تصاب بالتوقف والجمودوا ٍما أن يلفها الفناء بردائه.» [4]

إذا حسب ما سبق ذكره فإن نظرية توينبي تقوم على أساس وجود تحدي من الطبيعة يولد استجابة من الانسان وحسب طبيعة الاستجابة تكون النتيجة إما تقدم أو جمود أو أفول، وفيما يلي تفصيل ما أجمله مالك بن نبي .

إن الحضارت التي درسها توينبي و اعتبرها حية هي المجتمع المسيحي الأورثوذكسي، المجتمع الاسلامي، المجتمع الهندي، و مجتمع الشرق الأقصى[5]، وبالتالي يقر بوجود عدة حضارات وأنها مختلفة و بالتالي ينفي وجود حضارة واحدة وهي الغربية في وقتنا

---

(1)-نيفين جمعة علم الدين ،فلسفة التاريخ عند أرنولد توينبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)،1991م،ص105.

(2)-أرنولد توينبي،بحث في التاريخ،ترجمة طه باقر،الوراق للنشر،ط1 ،2014م،مج1،ص32.

(3)-أنظر: المصدر نفسه،ص32-33.

(4)-مالك بن نبي، شروط النهضة،مرجع سابق،ص 64-65.

(5)-أرنولد توينبي،بحث في التاريخ،مصدر سابق،ص51.

المعاصر رغم ما يتحجج به أصحاب هذه النظرة من أن العالم كله يتبع الغرب في نظامه الاقتصادي و السياسي، مبينا أنه رغم هذا التوحيد يبقى الاختلاف الثقافي بارزا و مهما. [1]

ترتكز نظرية توينبي حول التحدي و الاستجابة، على وجود تحديات طبيعية و أخرى بشرية حيث « أن الأحوال الصعبة هى فقط التي تهيئ للبيئات الطبيعية و البشرية فرصة قيام الحضارات، وبناء على ذلك ينبغي علينا أن ندرس تلك البيئات الطبيعية باعتبارها عاملا مساعدا في نشأة الحضارة و استكمال هذا الجانب من الدراسة يتعلق بميدان البيئات البشرية، حيث يرى توينبي أن هناك خمسة دوافع رئيسية تتصل بطبيعة هذه البيئات هي في الحقيقة مبدعة الحضارات»[2]

تتمثل الدوافع الطبيعية في : الأرض الصعبة ،الأرض الجديدة.
و تتمثل الدوافع البشرية في :النكبات، الضغوط، العقوبات.[3]

يقصد توينبي بارتقاء الحضارة هو في انتقالها من حالة الين أي السكون الى حالة اليانج أي الحركة ، وهذا بوجود تحدي تعقبه استجابة و يتكرر هذا في عملية ارتقاء مستمرة. [(4)] ولكن يشترط في التحدي أن يكون متوسط العنف (يسميه توينبي الوسط الذهبي) لتحفز الحضارة على المضي في الطريق الصاعد ،أما إذا كان التحدي عنيفا فستخفق الحضارة في الاستجابة و كذلك الأمر إن كان التحدي ضعيفا لأنه لن يشكل دافعا للاستجابة و الارتقاء الحضاري. و إذا كان الدافع متوسطا ولم تتمكن الحضارة من الاستجابة للتحدي بشكل متكرر وتخفق في ذلك فإنها لا محالة سوف تنهار وتتدهور.[5]

[(1)]-أنظر: أرنولد توينبي،بحث في التاريخ،مصدر سابق ،ص91.

[(2)]-نيفين جمعة علم الدين ،فلسفة التاريخ عند أرنولد توينبي، مرجع سابق،ص 119.

[(3)]-أنظر : المرجع نفسه،ص119.

[(4)]-أنظر : المرجع نفسه،ص124.

[(5)]-أنظر : نيفين جمعة علم الدين ،فلسفة التاريخ عند أرنولد توينبي، مرجع سابق ،ص129.

نستخلص هنا أن توينبي قد قام باستقراء الحضارات المتعددة ليصل في النهاية الى قانون التحدي و الاستجابة ،ولكن هل تصدق نظريته على الحضارة الاسلامية التي نبعت من الفكرة الدينية، أي من المؤثر الداخلي و ليس الاستجابة لعامل خارجي؟

أخيرا نتوصل من خلال هذا الفصل الى أن فلسفة التاريخ هي علم يتمكن الفلاسفة من خلاله من وضع قوانين تفسر مسار الحضارات في الماضي وتستشرف من خلالها المستقبل لتتفادى المعيقات و تصحح المسار، ونجاح ذلك مرهون بطبيعة النظرية دينية كانت أو مثالية أو مادية أو غيرها، ومن خلال دراستنا السنمائية سوف نحاول اسقاط نظرية هيقل حول تحقق العقل في التاريخ من خلال السينما التاريخية، كونها نظرية محورية في تطور فلسفة التاريخ إبتداءا من القرن التاسع عشر. لهذا سنقدم في بدايات الفصل الثالث - قبل ولوج تفاصيل هذه النظرية- منشأها و تطوراتها عند مختلف فلاسفة القرن العشرين، لنبين في الأخير ديمومة هذه النظرية مقابل فشل كل الإجتهادات الناقدة و المطورة لها، و تبرير إعتمادنا هذه النظرية دون سواها لبحثنا في واقع سيرورة التاريخ سينمائيا، و التوجهات الفلسفية لأهم الأفلام التاريخية.

الفصل الثاني

الكتابة السينمائية للتاريخ

إن هذا الفصل، الذي يتعامل مع تخصص حديث إلى حد ما، سيضم بعض الأفكار الشخصية إلى نظريات الباحثين، و مرجعيات هذا التخصص، مثل 'مارك فيرو'، المؤرخ الذي كان أول من درس السينما كوسيط للتاريخ، قد طر ح تلك الفكرة تحت عنوان "السينما والتاريخ". هذه السينما التي أثارت إعجاب عامة الجمهور والمنظرين من مختلف التخصصات على حد سواء.

لقد عززت السينما التاريخية الروابط والمعتقدات المجردة التي كادت أن تتلاشى، وقامت بتقويتها، فأعادت لها الأشكال والألوان والحركات وحتى المشاعر. لكن لكل شئ نقيضه، ففي سينما التاريخ بعض النقائص والعيوب، بسبب مشكلة التضخيم الدرامي، أو إدراج بعض التفسيرات التي تعتمد على الهويات الثقافية، أو دور العبئ الاجتماعي والسياسي في توجيه الفيلم التاريخي.

هذا التعارض بين الصدق والصرامة من جهة، و التضخيم الدرامي والتلاعب من جهة اخرى، هو ما سنحاول تقديمه من خلال أبحاث منضري هذا الموضوع ، و ذلك بعد مجموعة من التعريفات.

1.2- التعريفات:

1.1.2- التاريخ:

- "معرفة ماضي الإنسانية والمجتمعات البشرية؛ و هو التخصص الذي يدرس هذا الماضي ويسعى إلى إعادة بنائه!المصادر، المواد، طر ائق التاريخ.

على عكس عصور ما قبل التاريخ، وهي فترة معروفة أساسً ا من خلال الوثائق المكتوبة.

- ماضي الإنسانية، تتابع الأحداث التي تشكله، مع الأخذ بعين الاعتبار وبشكل خاص ترابطها، تطورها: حقائق تنتمي إلى التاريخ.

- الذاكرة التي تحتفظ بها الأجيال القادمة من حقائق وشخصيات من الماضي، وهو نوع من الحكم الذي يبدو أنه ناتج عن هذا الاختيار: شخصية يذكرها التاريخ.

- تسلسل الأحداث، و الوقائع الحقيقية، والحالات التي تميز تطور مجموعة بشرية، أو شخصية، أو جانب من جوانب النشاط البشري، إلخ. : الاهتمام بتاريخ منطقة ، مدينة.

- عمل ذو طابع تاريخي، يتعلق بشيء ما أو شخصية معينة، أو ناتج عن مؤلف معين: قصة تيت ليف غير منتهية.

-قصة تدور عن أحداث أو شخصيات حقيقية أو خيالية، ولا تخضع لأي قاعدة ثابتة؛ حكاية تهدف إلى التسلية والإمتاع : سرد رواية او قصة. قصص مضحكة ومخيفة" .[1]

2.1.2 الفيلم:

• "شريط مطلي بمستحلب حساس للضوء ، يستخدم في الكاميرات السينمائية وكاميرات التصوير.

• وثيقة سينمائية تتكون من شريط معالج.

• العمل السينمائي: تصوير فيلم. فيلم في نسخته الأصلية.

• الفن السينمائي: كمهرجان الفيلم الخيالي fantastique

• الوقائع والأحداث التي يكون تسلسلها بترتيب زمني: فيلم حياتي.[1]

[1] : L'histoire,http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/histoire/40070#yieMqoWg6GZKHYKL.99

3.1.2 الفيلم التاريخي:

"تعمل آلة العودة بالزمن في الفيلم التاريخي الخيالي، عندما ترجع الى زمن لم يعش فيه المخرج، على استخدام مزيج من ثلاثة أنواع من الوقود، تكون فيه الابعاد نسبية على حسب الرحلة إلى الماضي:

- **المتفق عليه**، (نسيج الأفكار والصور المتلقاة التي تحكم مؤقتاً تمثيل اللحظة الموصوفة) الذي يغلف صورة التاريخ عندما يُنظر إليه على أنه زخرفة بسيطة، ولكن يمكن أيضاً، -إذا تم إدارته بفكاهة بواسطة روح ساخرة-، أن ينتج إنتقادات لاذعة (على سبيل المثال، ساشا غولت)؛

- **الوثائق**، بمأنها تستند إلى البحث التاريخي ودراسة الأيقونات الزمنية، فهي تتطلب في الأساس على إجراءات فنية ولكنها على الصعيد الجمالي، ليست غاية في حد ذاتها ...

-**خيال** الفنان، الذي يملأ الفراغات التي خلفتها الوثائق (غالباً ما يتجاوزها)، و هو بالتالي، الشرارة التي تبث الحياة في عالم الأمس الذي نعيد خلقه.

إن كل فيلم تاريخي هو بالضرورة إعادة بناء تتضمن وجهة نظر. ومن ثم فهو يفسح المجال لإحتمالية تزوير التاريخ، فغالبا ما يتجاوز الفيلم إطاره سواءا بطريقة علنية أم لا. من خلال رغبته في كشف الماضي، يكتشف الفيلم في نفس الوقت الحاضر الذي صمم فيه. مثال ذلك حديث فيلم *ألكسندر نيفسكي* عن التهديد النازي مباشرة قبل المعاهدة الألمانية السوفيتية، وكشف فيلم *إيفان الرهيب* شخصية ستالين المعذبة، وفيلم *المارسيلية* فيما يخص الاتحاد الضروري لشعب فرنسا في وقت الجبهة الشعبية، وفيلم *الملكان الإثنان* عن الفضائل العليا للطاعة التي يوصى بها لجميع الألمان، و فيلم Sattyricon عن روما المنحلة في

[1] : Film http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/film/33741#8FsGMrSZz63Qccfm.9

الستينيات. أما بالنسبة للأفلام الأمريكية التي تصف تاريخ الإمبريالية الرومانية، فإنها بذلك تحتفل بطريقتها الخاصة بهيمنة الولايات المتحدة على عالم اليوم."[1]

2.2-أعمال الرواد

صرح رولاند بارث " Roland Barthes أنه عندما كان يشاهد بعض الأفلام ً على الشاشة الكبيرة، كان يشعر بأنه يقف على "شرفة التاريخ" ، وهو تصريح يرصد القوة الهائلة للأفلام التاريخية في تمثيل الماضي، بما يشبه وجهة النظر المثالية. كشكل من أشكال التفسير السردي الذي يجلب للحياة الموضوعات العظيمة للماضي التاريخيو قد تم الاعتراف أيضً ا بالفيلم التاريخي لقدرته على إقامة علاقة عاطفية مع الماضي، وهي صلة يمكن أن توقظ شعور ً ا قويً ا بالانتماء القومي.

يعتبر الفيلم التاريخي نوع من الفن الخاص، و قد ظهر منذ الأيام الأولى للسينما، وهو النوع الذي أعطى لتمثيل أحداث الماضي شكلاً أكثر حيوية وجاذبية وقبل كل شيء أكثر إقناعً ا. لقد تم أيضااستخدام الفيلم التاريخي من قبل القوى والدول المتعلمة، لتأسيس وا ٍضفاء الشرعية على أيديولوجيتها، وترسيخ نقاط ارتكاز أيديولوجيتها مع الماضي. "في وقت واحد و بمجرد فهم قادة المجتمعات، الوظيفة التي يمكن أن تلعبها السينما، حاولوا الإستحواذ عليها ووضعها في خدمتهم ؛ مع اختلافات على مستويات الوعي بقيمة الفيلم التاريخي، وليس على مستوى الأيديولوجيات: فكان للحكام نفس الموقف في الغرب والشرق في ما يخص توضيف الفيلم التاريخي... سواء كانت السلطات تمثل رأس المال أو السوفييت أو البيروقراطية، كلها كانت ترغب في اخضاع السينما[2]. "لقد تم استغلال السينما كدعاية لسياسات وطنية معينة، سواء كانت للأنظمة الشمولية أو ما يسمى بالأنظمة الحرة، و قد استخدموا في دعايتهم

[1] : Vincent Pinel, Genres et mouvements au cinéma, Larousse, Paris, 2006, p122
[2] : Marc Ferro Cinéma et histoire, Gallimard, 1993 p20

أساليب المراوغة والذكاء. "عندما أصبحتالسينما فنًا، تدخل روادها في التاريخ بأفلام وثائقية أو روائية، والتي ذهبت منذ بداياتها و تحت غطاء التمثيل، إلى توجيه أفكار الجموع وتمجيد الشخصيات ."[1]

يظهر صانعوا الأفلام الأوائل بشكل أساسي، الملكة في إنجلترا: إمبراطوريتها، أسطولها.... إلخ.في فرنسا يصور صانعو الأفلام إبداعات البرجوازية والمؤسسات الجمهورية. ومع ذلك، فإن أول تمثيل سينمائي جاد للتاريخ كان فيلم 'ولادة أمة' لـ د و غريفيث " DW Griffith " سنة 1915، وقد ألهم هذا العمل السينمائي صانعي الأفلام حول العالم، و قام بتنبيه السلطات، عن دور السينما - وخاصة التاريخية - في ترسيخ أيديولوجية الدولة.

ولادة أمة: "هذا الفيلم، الذي أنتجبعد مرور خمسين عامًا على نهاية الحرب الأهلية، يروي قصة هذه الحرب وإعادة الإعمار التي أعقبتها من وجهة نظر جنوبية. لقد لاقى الفيلمنجاحًا شعبيًا كبيرًا، حيث حقق خمسة عشر مليون دولار وظل أكبر نجاح في تاريخ السينما حتى إصدار" العرض الكبير(The Big Parade) عام 1925، لكنه أثار أيضًا الجدل لخطابه العنصري وتمجيده. لـ Ku Klux Klan، حيث ساهمت شعبية الفيلم في اعادة ولادة هذا الأخير، (حيث أن Klan كان قد اختفى وقت إصدار الفيلم)، مما جعل الفيلم محظور في العديد من المدن في الولايات المتحدة. "كما هو الحال في الرواية، تم القبض على الرجل الأسود، المتهم بمطاردة الشابة البيضاء التي يريد الزواج منها، من قبل أعضاء Ku Klux Klan وتم إعدامه على الفور برصاصة في الرأس."[2]

يمثل هذا الفيلم خطوة أولى نحو توحيد مدة الأعمال السينمائية، ويقترح جريفيث هنا تقسيم قصته إلى جزأين، لمدة إجمالية تبلغ 187 دقيقة (حوالي 3 ساعات و 7دقائق من الفيلم).

[1] : Marc Ferro op. cit, p19

[2] :https://fr.wikipedia.org/wiki/Naissance_d%27une_nation#:~:text=Sorti%20exactement%20cinquante%20ans%20apr%C3%A8s,gouverner%20le%20Sud%20en%20privant

لاحقًا، سيقول المخرج السوفيتي آيزنشتاين عن جريفيث: "إنه أب السينما، لقد خلق كل شيء، اخترع كل شيء. لا يوجد صانع أفلام في العالم لا يدين له بشيء ". هذا لأن جريفيث يولي أهمية كبيرة للتحرير(المونتاج)، وهي لحظة أساسية في صناعة الأفلام في رأي صانعي الأفلام الروس. "[1]

من الناحية المقابلة، و في روسيا ما بعد الثورة البلشفية، اعترفت السلطة الجديدة على الفور بدور السينما في تأطير الشعب. "فقد كتب تروتسكي في عام 1923: إن عدم صيطرتنا على السينما حتى الآن، يثبت إلى أي مدى نحن أخرقون، غير متعلمين، حتى لا نقول أغبياء ... كانت عبارة لينين، "السينما بالنسبة لنا، من بين جميع الفنون، هي الأهم"، فهي تنتشرت في جميع أنحاء العالم."[2] بالنسبة للبلاشفة، يجب أن تكون السينما وسيلة لتعليم الجماهير. فمنذ عام 1918، قدمت السلطة الجديدة الواقع السوفياتي الرسمي من خلال السينما.

لا يزال لحد الساعة فيلم آيزنشتاين، بارجة بوتيمكين Battleship Potemki (تم إنتاجه عام 1925) والذي يصور الثورة الروسية عام 1905، في طليعة مؤرخي السينما.

يتكون الفيلم من خمسة أجزاء:

1. "الرجال والديدان" (Люди и черви): البحارة يحتجون على أكل اللحوم الفاسدة.

2. "مأساة في الخليج" (Драма на тендре): البحارة وزعيمهم Vakulintchouk يثورون. هذا الأخير يموت مقتول.

3. "الموت يطلب العدالة" (Мёртвый взывает): جسد فاكولينتشوك يحمله حشد من الناس في أوديسا الذين جاءوا ليحيوا البحارة كأبطال.

[1] : Naissance d'une nation https://fr.wikipedia.org/wiki/Naissance_d%27une_nation
[2] : Marc Ferro Op.Cit. p140

4. "سلم أوديسا" (Одесская лестница): يقتل جنود الحرس الإمبراطوري سكان أوديسا في درج يبدو بلا نهاية.

5."لقاء مع السرب" (Встреча с эскадрой): السرب المكلف بإيقاف ثورة بوتيمكين يرفض الأوامر.

تم تقديم تمرد طاقم البارجة بوتيمكين في 27 يونيو (14 يونيو) 1905، أثناء الثورة الروسية، على أنه مقدمة لثورة أكتوبر (1917) من وجهة نظر المتمردين.

" تعيد البارجة، في الصورة المصغرة لطاقمها، إنتاج انقسامات المجتمع الروسي وعدم المساواة فيه. إن أحد أسباب التمرد كان مسألة الغذاء. فقد تم تقديم الضباط في الفيلم على أنهم ساخرون وقساة، يجبرون الطاقم على أكل اللحوم الفاسدة، بينما هم أنفسهم يحافظون على أسلوب حياة متميز بين الطاقم (مشهد الأطباق، "يا الله، أعطني خبز يومي). "[1]

لربما كان قرب الثورة من صناعة الفيلم، هو الذي أعطى الفيلم مصداقية لدى الجمهور، فصدق مهما كان درجة وهميته، بسبب الاهتمام بالتمثيل الدرامي والتعبير السياسي الثوري. ففي الواقع،لم يحدث تمرد طاقم البارجة هذا كما سيتم شرحه لاحقًا. لكن ما هو هذا الفيلم الذي نال إعجاب الجماهير ونقاد السينما على حد سواء، ليتم تصنيفه كواحد من أعظم الأفلام في التاريخ؟

فيلم البارجة بوتيمكين"Battleship Potemkin (بالروسية: Броненосец "Потёмкин " Bronenossets" Potiomkin،") هو فيلم سوفيتي صامت من إخراج سيرجي آيزنشتاين، صدر في عام 1925. وهو يتعلق بتمرد البارجة بوتيمكين في ميناء أوديسا لعام 1905، وما تلاه من تمرد وقمع في المدينة . تم حظر الفيلم لفترة طويلة في العديد من الدول الغربية بسبب "الدعاية البلشفية" و "التحريض على العنف الطبقي"، ويعتبر من أعظم الأفلام الدعائية

[1] ***Le Cuirassé Potemkine*** https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cuirass%C3%A9_Potemkine

عبر العصور. في عام 1958، تم اختياره كأفضل فيلم على الإطلاق من قبل 117ناقداً دولياً في معرض بروكسل العالمي." [1]

اقترح غوركي على هذه السلطة البلشفية، مشروع ضخم على تاريخ البشرية، مما يثبت أن الانجذاب إلى سينما التاريخ سار جنباً إلى جنب مع تأسيس الأمة السوفياتية الجديدة، وهذا قد يكون نوع من البحثعن الشرعية والترسيخ في الماضي.

"ومع ذلك، و خلال هذه الفترة الأولىكان الفيلم الخيالي تعبيراً لصانعي الأفلام (آيزنشتاين، بودوفكين، كوليتشوف، فيرتوف، إلخ) أكثر منهتعبيراً لأفكار النظام الجديد."[2] لقد قامت السلطة القائمة بتثبيت جهاز للتدقيق والرقابة على السيناريوهات، وحكمت بشكل سيء على الاختلاف الذي يمكن أن يحدث بين العمل السينمائي و السيناريو، ولم يكن الجهاز قد استوعب بعد بأن المخرج هو المؤلف الحقيقي لعمله، و هذا ما أعطى نوع من حرية التعبير، نظرا لأن الأعمال الأولى لفيرتوف وأيزنشتاين، لاقت نجاحا معتبرا، كما خدم الأيديولوجية البلشفية، على الرغم من وجود سمة معينة من الانتقادات الموجهة للإدارة القائمة. أعطى هذا النجاح متانة لحرية التعبير هذه ولصناع الأفلام السوفييت "فلم يحرموا أنفسهم منها، و ظلت هذه السينما مستقلة، في تعبيرها ومعناها الكامن أيضاً."[3] وقد تمكن كوليتشوف تحت أنف الرقابة، من انتقاد واستنكار محاكمات سنوات العشرينيات من خلال فيلم الوستارن بعنوان Po Zakonu عبر أحداث تجري في كندا.

كمثال آخر على الحرية، الفيلم التاريخي 'إيفان الرهيب'، الذي يعرض "جهود الأمير إيفان من موسكو، الذي حول مجموعة متباينة من الإمارات في القرن السادس عشر إلى دولة روسية موحدة و قوية، و هو ما أدى إلى تضخيم شهرة روسيا الحربية فتوج من أجل ذلك،

[1] : ***Le Cuirassé Potemkine*** op, cit
[2] : Marc Ferro Cinéma et histoire, Gallimard, 1993 p141
[3] : Marc Ferro Ibid p141

كأول قيصر لجميع روسيا." [1] هذه هي الشروط التي وفقاً للقيصر، ستسمح لروسيا باستعادة كامل أراضيها وعظمتها الماضية بإعتبارها روما الثالثة.

هذا التراث الروماني مطالب به أيضاً أيديولوجياً على الجانب الآخر من الكوكب: تستخدم الولايات المتحدة السينما لتعلن نفسها، الوريث الأجدر للحضارة الرومانية، فالأيديولوجية الرومانية مطابقة تماماً للواقع والآمال الأمريكية القائمة على القوة الإمبريالية. تمجد الأفلام التاريخية الأمريكية الأولى روما القديمة، كمثال للحكم والسلطة الممارسة على كل العالم المعروف آن ذاك، (عالم البحر الأبيض المتوسط) .كمثال لهذه الأفلام نذكر QuoVadis (1950)، La Tunique (1953) لهنري كوستر، جول سيزار (1953)) لجوزيف ل. مانكيفيتش، سينوهيه (1954)، لميشيل كيرتس.

كخلاصة لما سبق يمكننا القول أن أعمال الرواد وكذلك السينما التاريخية الأولى هي سينما مرافقة للفعل التأسيسي للأمم الجديدة. سواء أكان جريفيث أو أيزنشتاين، فقد استخدم كلاهما السينما التاريخية لعرض توجهاتهما الأيديولوجية. و هي سينما تتحدث عن التاريخ، بطريقة محورة في دراستها و ممثلة دراميا بلغة معاصرة. لهذا، و مما سبق، يمكننا معرفة كيفية تمثيل الماضي من خلال السينما في الثقافة المعاصرة، و كيف أن الاسلوب و الهندسة المعمارية والبنية الاجتماعية والصراعات السياسية ومعظم الأحداث والقضايا المهمة في الماضي، لا تزال مستجدة لحد الساعة.

3.2- تطوير المعالجة التاريخية بالسينما

بعد نجاح أفلام التاريخ الاولى، شهدت السينما فترتين رائعتين من السينما الملحمية والتاريخية في هوليوود، الأولى في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، مع أفلام

[1] : Ivan le terrible (le film) https://fr.wikipedia.org/wiki/Ivan_le_Terrible_(film)

ملحمية -ذات ميزانية ضخمة- مبهرة، مثل أرض الفراعنة (1955) لهوارد هوكس، الوصايا العشر (1956) لسيسيل ب. دي ميل، بن هور (1959) لويليام ويلر، التونيك (1953) بقلم هنري كوستر، يوليوس قيصر (1953) لجوزيف إل مانكيفيتش، سينوهيه (1954) لميشيل كورتيز، سبارتاكوس (1959) لستانلي كوبريك، أوليسيس (1954) لماريو كاميريني، وهيلين دي تروي (1956) لروبرت وايز.

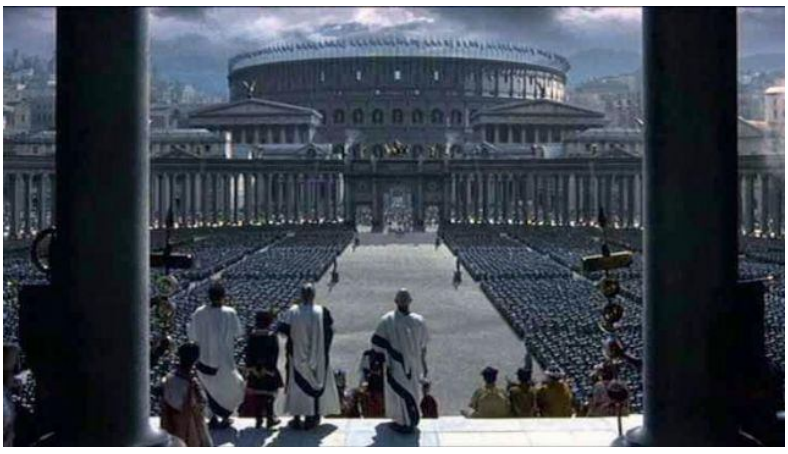
بعد غياب طويل ناتج عن فقدان حماس الجمهور لهذا النوع من الأفلام، ضهرت فترة ثانية للسينما التارخية الملحمية في أوائل العقد الأول من القرن الحالي، والتي تم تعزيز الأفلام فيها بترسانة من التقنيات التكنولوجية الجديدة والمؤثرات الخاصة، التي ستأخذ المشاهد في رحلة عبر الزمن، ليكتشف بنفسه أدق التفاصيل المرتبطة بالفترة التي نقلها الفيلم مهما كان بعدها الزمني.

يمكننا أن نرى تشابه ًا في الموضوعات التي أنتجتها سينما هوليوود في فترتيها السابقة الذكر، ولكن بمقاربات مختلفة في قراءة موضوعاتها: تستند السينما التاريخية في الخمسينيات والستينيات إلى رئى توراتية في سردها للأحداث الماضي، على عكس السينما التاريخية الجديدة للعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، والتي تم تحريرها من القراءات التوراتية لحقب التاريخ، يل السينما اليوم إلى منح الفيلم التاريخي إطار ًا علمي ًا أكثر بكثير من إطاره اللاهوتي.

إن الثورة الرقمية في السينما هي العامل الأساسي في عودة الفيلم التاريخي إلى صدارة المشهد الفني في هوليوود. سنرى إعادة البناء الفخمة للمدرج الروماني في المصارع (2000) لريدلي سكوت (الشكل 01 والشكل 02)، مع استنساخ رقمي أكثر واقعية من الواقع الأثري نفسه. الحشد في المدرج، مضاعف عن طريق الإستنساخ الرقمي لعشرات الآلاف من المتفرجين. لقد أثرت هذه المؤثرات الرقمية على تقنية التصوير نفسها، فحاليا، ليست هناك حاجة إلى حصر إطار التصوير لعدم الخروج عن حدود الديكور، أو لجعل الناس يعتقدون

من خلال الإضافات الصوتيةأن هناك جمهورً ا أكبر من الجمهور الموجود في الصورة. باستخدام المؤثرات الرقمية، تمكنت السينما التاريخية من تقديم أفلام ذات ديكورات غير متناهية الكبر. يستطيع المخرج عبر التقنيات الرقمية، الإعتماد على أكبر الديكورات التي يحتاجها في سرده التاريخي، عبر أوسع اللقطات التي يريد استخدامها. كما يستطيع إستعمال التحريك الرقمي و الخدع البصرية الأكثرتعقيدً ا في تعبيره عن أحداث الماضي. في فيلم طروادة (2004) Troy للمخرج والف جانج بيترسن Wolfgang Petersen، هاجم اليونانيون ساحل طروادة بمئات السفن الحربية (الشكل 03 والشكل 04)، حيث أثارت هذه المشاهد الذهول و الإعجاب اتجاه أبطال التاريخ ورواده كما لم يحدث من قبل ، سواء عن طريق المسرحيات أو قراءة المخطوطات التاريخية. إن إعتماد السينما التاريخية على المؤثرات هو إرتقاء بالمشاهد لمحاكات الطبيعية التاريخية في تفاصيلها اللأكثر تعقيدا و دقة.

الشكل 01: المقام الأركيولوجي للكوليزيوم



الشكل 02: الكوليزيوم عبر صورة السنثيز في فيلم المصارع (2000) لريدلي سكوت

الشكل 03: الإنزال الحربي بسواحل طروادة في فيلم طروادة (2004)

الشكل 04: الأسطول الحربي الإغريقي في فيلم طروادة (2004)

بدأ النقاش حول التاريخ والسينما في الستينيات عبر دراسات مارك فيرو، و هو مؤرخ سباق في دراسة السينما كوسيط للتاريخ. "يصر سورلين وفيرو على أن الأفلام تخبرنا أكثر عن الحقب التي تم فيها إنتاج الفيلم مما تخبرنا عن الحقب التي تصوره تاريخيا على الشاشة. يرى فيرو، على سبيل المثال، أن الأفلام التاريخية مقسمة بين تلك التي تتماشى مع التيارات

الفكرية السائدة (أو المعارضة) وتلك التي تقدم رؤية مستقلة أو مبتكرة للمجتمعات،"[1] وبالتالي فهناك علاقتان للفيلم السينمائي بالتاريخ: الفيلم كعامل للتاريخ، والفيلم كإعادة لتكوينه، و بالتالي التأكيد على أنالفيلم يشكل شكلاً مميز ًا من أشكال التاريخ".[2]

منذ دراسة مارك فيرو أصبحت الجامعة و مجالالإصدار أكثر انفتاح ًا على دراسة العلاقة بين تاريخ و السينما. التفكير في هذا التقرير "يأخبعد ًا جديد ًا من خلال إنشاء مجلة متخصصة، هي الفيلم و التاريخ، التي تقدم مجموعة من المراجعات والمقالات الاستقصائية والاقتراحات التربوية ، وقد حفز ت هذه المجلة "الفيلم والتاريخ"على إنشاء الدراسات و المقالات النقدية للأفلام في مجلات أخرى ، وفي النهاية قدمت جائزة John E. O'Connor ، التي تمنحها الجمعية التاريخية الأمريكية تقديراً لأحد المحررين المؤسسين لمجلة Film and History - لإنجازه المتميز في السينما التاريخية"[3] بالنسبة لأوكونور، الفيلم عبارة عن "تمثيل للتاريخ" و "دليل على التاريخ الاجتماعي والثقافي" على حد السواء."[4] تم إنشاء مجلات متخصصة أخرى في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي ، تتناول نفس إشكالية التاريخ في السينما ، وأهمها "عرض الماضي *Screening the Past* ، مجلة التاريخ الأمريكي *The American Historical Revue* ، المراجعة التاريخية الأمريكية *Journal of American History* والتاريخ اليوم *histoire aujourd'hui*."[5]

يرفض العالم الأكاديمي، المستاء من نجاح أفلام التاريخ الأولى، أي دور للسينما كوسيلة للتاريخ، على غرار إيان جارفي، الذي يعتبر أن السينما لا تمثل "الماضي بأي شيء. هذا التعقيد سببه قلة المعلومات ".[6] ويرجع هذا التحيز ، بحسب مؤيدي الوسط السينمائي في

[1] Marnie Hughes-Warrington, History Goes to the Movies, Routlege, London, 2007, P4

[2] Antoine de Baecque, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze* [En ligne], 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 23 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/1895/1312, P17

[3] Marnie Hughes-Warrington, History Goes to the Movies, Routlege, London, 2007, P4

[4] Ibid

[5] Ibid

[6] Ibid

التاريخ ، إلى المقارنة من خلال التطابق بين النموذج العلمي للكتابات التاريخية و الإبداع السينمائي فيه. بالنسبة لمارك فيرو ، "كان الازدراء الأولي للمؤرخين فيما يتعلق بالسينما يرجع قبل كل شيء إلى حقيقة أنهم لا يفهمون وظيفتها ولا لغتها".[1]

إن روبرت روزنستون هو أول من كشف التناقضات بين المؤيدين والمنتقدين للسينما كوسيلة في التاريخ ، "فالمشكلة الرئيسية، حسب رأيه، هي المقارنة الروتينية للتاريخ السينمائي مع التاريخ المكتوب، كما لو كان هذا الأخيرمعيار ًا راسخا دون رفض، حيث لا يحوي-هو نفسه- أي إشكال في صناعتة للتاريخ ".[2] بالنسبة إلى روزنستون، يجب أن نعتبر سينما التاريخ نظام ًا تأويلي ًا جديد ًا، يتعامل مع التاريخ وفق ًا لقواعده الخاصة وشروطه الخاصة، فالفيلم، وفق ًا له، "قدقدم طرق ًا جديدة للتفكير في الماضي حيث يمكن دراسته والاستمتاع به، حسب شروطه الخاصة ".[3]

حتى لو كان يتلاعب بالحقائق التاريخية، من خلال الإضافة والاختيار والتمثيل الدرامي، فإن الفيلم التاريخي من خلال قدرته على إعادة بناء الماضي بألوانه وملابسه وعاداته وزخارفه، ناجح أيض ًا في إبهار على حد سواء، عامة الناس، و المتخصصين في التاريخ من الجمهور. "هناك بالتأكيد، كما أوضحت ناتالي زيمون ديفيس ، تناقض ًا عميق ًا بين العمل السينمائي في إعادة تركيب التاريخ، ومنهج المؤرخين الذي يعتمد بصورة أساسية على تفسيري الأرشيف ... بينما قد يحاول المؤرخ تجربة واقع الماضي من خلال إعتماد كنوز من الحيل والجهود، يحققها المخرج تقريب ًا بطريقة طبيعية ". [4] ذلك لأن الفيلم التاريخي في جوهره، يتلاعب بالوقت ليسجل لحظة من الماضي بكل تفاصيلها، تفاصيلغالب ًا ما يتم تجاهلها أو نسيانها من قبل المؤرخين أنفسهم.

---

[1] Zoé Protat, Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire. *Ciné-Bulles*, *27*(2), https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2009-v27-n2-cb1081648/33349ac, 2009, 03/02/22, P45

[2] Marnie Hughes-Warrington, History Goes to the Movies, Routlege, London, 2007, P5

[3] Ibid

[4] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P32

في 'تاريخ الأشياء ما قبل الأخيرة' ، تمكن Kracauer من تقديم توليفة ملونة للغاية، لدور السينما في إعادة بناء الماضي، حيث يكتب: "السينما تحوم فوق التاريخ مثل طائرة هليكوبتر أو طائرة، تلتقط صور ًا طوبوغرافية، وا ٍن لم تكن بعلو النظرية التأريخية، التي يخفي عنها هوسها بالانتظام والمفاهيم، معالم المناظر الطبيعية أدناها. تنخفض السينما بدرجة كافية لفحص التفاصيل من المشهد الطبيعي، ثم تتفع للاستمتاع بمنظور يبدو أكثر ملاءمة لإ حاءا. في بعض الأحيان تقترب لمستوا، تطير فيه فوق التاريخ إلى درجة مشاهدة أفلامه المعروضة هناك، في عدد من 'سيني بارك' الهواء الطلق. "[1] لذلك، تستحوذ السينما على التاريخ، في منضور التاريخ المجزأ أو التاريخ الماورائي،جعله نظام ًا جديد ًا ، مختلف ًا ولكنه مكمل للتاريخ الأكاديمي.

بالنسبة إلى روزنستون ، "فإن وجود هذه النقاشات لا يقلل من مساهمة السينما أو أهميتها (في مجال التاريخ) ، بل علىلعكس تمام ًا.من الآن فصاعد ًا، يعتمد قيام الأفلام، الروائية والوثائقية، بعمل تاريخي حقيقي". باعتبارها "حقيقة" متغيرة، يتم استدعاؤها وتحليلها بانتظام من قبل المؤرخين الذين يدركون ردو ًها الحقيقي، المخالف لمجرد التكرار البسيط للمعلومات المعروفة آنفا."[2]

إنه لمن المعلوم حاليا، تأسس الفيلم التاريخي كفن مؤرخ. ففي عالم ما بعد القراءة، أصبحت الذاكرة الجماعية العالمية، سينمائية بإمتياز. لقد أدى نجاح فيلم التاريخ لأكثر من قرن من الزمان، إلى إنشاء مرساة عميقة في التاريخ، لذاكرة الشعوب.

الشق الثاني من تطور النقاش في مجال الفيلم التاريخي هو سينمائي داخلي: فمنذ الساعات الأولى للسينما التاريخية، اختلف صناع السينما بين الفيلم الوثائقي و الفيلم الروائي الدرامي، من أجل إعادة خلق أحداث الماضي. المثال الأكثر تمثيلا لهذا الصراع، الاختلاف

[1]Antoine De Baecque, , L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P49

[2] Zoé Protat, Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l’histoire. *Ciné-Bulles*, *27*(2), https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2009-v27-n2-cb1081648/33349ac, 2009, 03/02/22, P49

بين عالمي المدرسة السينمائية السوفييتية، بين فيرتوف، الذي يدافع عن الفيلم الوثائقي باعتباره الوسيلة التاريخية الوحيدة للسينما، وأيزنشتاين الذي يفضل الفيلم الدرامي والخيالي للتطرق إلى أحداث الماضي.

بالنسبة لصانعي الأفلام الوثائقية، فإن تمثيل التاريخ يدين بالأصالة والإخلاص للماضي، وواقعية تمثيله. عكس هذا يعتمد الفيلم الروائي على شخصية وثقافة صانعه، بالإضافة للقيود الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تعيقه. يبدو الفيلم الوثائقي مما سبق، الأكثر ملاءمة لالتقاط وتمثيل أحداث التاريخ، في صرامته وأكاديميته المعروفة؛ "ومع ذلك، توصل المفكر السلوفيني سلافوي زيزاك Slavoj Zizek في مقال له عن السينما بعنوان Lacrimae rerum إلى نتيجة معاكسة لذاك الطرح: ففي روما القديمة، تم لعب" الدموع العامة "(Lacrimae rerum) أثناء احتفالات القرابين، دموع مصطنعة، لكنها مفيدة. كانت تعني للجميع أننا كنا نبكي من أجل الآخر الكبير. ينتقد Zizek دموع السينما الوثائقية من خلال تجربة Krzysztof Kielowsky ، هذا الأخير الذي يعتبرها انفصالا حاسما في عمله. يقول هذا المخرج أنه شعر بالخوف من دموع حقيقية أثناء تصويره لفيلم وثائقي بعنوان : "الحب الأول" First Love (1974) ، لأب شاب يبكي يوم ولادة طفله الذي حمله بين ذراعيه مبتهجً ا،بهذا الفرح الزائف والفاحش تقريبً ا، قرر Kieslowski التخلي عن الفيلم الوثائقي من أجل الفيلم الروائي،معتقدً ا أنه لا يمكن للمرء أن يترجم واقع التجربة الذاتية، إلا من خلال إعطائهلظهرً ا روائيا. بعد تخليه على الوثائقي، تمكن المخرج من تطوير شكله السينمائي الخاص، والذي عرفه ZIZEK في المقام الأول على أنه فكرة تاريخية، "فيلم روائي يحكي التاريخ ويصنعه "[1]. لهذا يمكن استنتاج أن الفيلم الروائي قد يكونأكثر تطابقًا مع وجهة نظر الواقع، مقارنة بالفيلم الوثائقي. فمن خلال سعيهم لالتقاط الأحداث في جديتها و حقيقتها؛ يتلاعب صانعو الأفلام بالتحرير والتقنيات الخاصة بالسينما، لتمثيل الأحداث بواقعيةووضوحً يمكن أن ترقى له أكثر من كاميرا الواقع أو العين المجردة، كما أن رواد الفيلم الروائي،

[1] : Antoine De Baecque, , L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P27

يدافعون عن وجهة نظرهم، من خلال استنكار استخدام الفيلم الوثائقي في الدعاية، التي تأخذ صورة من الحقيقة وتعرضها بطريقة تخدم أيديولوجية، دون أن يحملها الحدث الحقيقي.

على غرار الصراع خارج التخصص، سيتم تسوية الصراع داخل السينما من خلال توافق و ترابط داخلي، إعتبارا للمصالح المشتركة، بحيث تتطور الأفلام الروائية و الوثائقية، ويتقدمان في خطين متوازيين ، يواجه كل منهما الآخر دون التقاء بعضهما ببعض؛ على الأقل لغاية الآن: فمنذ بداية القرن الحادي والعشرين، بدأ الفيلم الوثائقي التاريخي يقترب من تقنيات التمثيل الدرامي للسينما الروائية ، دون أن يفقد اهتمامه الأساسي، وهي المعالجة الواقعية، وفقًا لترتيب أكاديمي؛ ناهيك عن ضهور الوثائقي الروائي كنوع من انواع الافلام الوثائقية docu-fiction، وهو نهج يقع في المحور، بين الرواية (الخيال) والوثائقي. أكثر من ذلك، إفتتح المخرج الأمريكي ميل جيبسون نهجًا مباشرًا للسينما الروائية التاريخية بمحاكاة لصيقة للتاريخ الأكاديمي، دون تحيز أو تدخل شخصي، لدرجة يمكن فيها القول بأنها الحقيقة التاريخية المطلقة ؛ و هذا من خلال فيلميه الروائيين، آلام المسيح (2004) The Passion of Jesus و أبوكاليبتو (2006) Appocalypto ، في الفيلم الأخير ، يذهب المخرج إلى حد استخدام فريق ممثلين من أمريكا الجنوبية و باستخدام لغة الاهالي الأصليين لأمريكا الجنوبية. للأسف، لم يستكشف أو يتعمق بعد دارسي السينما في هذا النهج الجديد. وقد تعرض ميل جيبسون للهجوم اللاذع بسبب أفلامه الصريحة والسينما التي يقدمها، و التي لم تتسامح مع السياسات و الأيديولوجيات الهوليوودية. سينما "جيبسون"، كما يمكن تسميتها، تستحق البحث في حد ذاتها، لأنها تجربة مبتكرة في مجال الكتابة السينمائية للتاريخ العالمي. مع أن تطور الأفلام التاريخية متعدد و متنوع، إلا أن تجربة "جيبسون" فتحت منظورًا لا يمكن لأحد أن يتخيل حجمه و تداعياته. سنحاول تحليل الفيلم التاريخي "جيبسون" في الفصل الفرعي التالي الذي سيتناول دور فيلم هوليوود التاريخي في صنع التاريخ العالمي.

4.2. - مساهمة الفيلم التاريخي في إعادة بناء الماضي

قدمت السينما، كإعادة بناء تاريخية أو كأرشيف مرئي، مساهمات كبيرة في مختلف مجالات التنمية المجتمعية. الفيلم التاريخي هو المصدر الأول للتاريخ الذي وضع في متناول المواطنين العاديين، و هو رؤية واضحة لاستمرارية التنمية البشرية. "ندوات ومؤتمرات واجتماعات وأعمال برنامجية ومنشورات جماعية" تبعت اللحظة التي تبلورت فيها الدراسات حول"السينما والتاريخ"؛ فقد أتاحت فهما أفضل للسينما والمجتمع في اوقات معينة وفي التصوير السينمائي، منهم : الثورة السوفيتية، الجبهة الشعبية، الاحتلال والتعاون في فرنسا، الأفلام النازية، تمثيلات للثورة الفرنسية على الشاشة، بعض أعمال جان رينوار، فريتز لانغ، سيرجي آيزنشتاين، أبيل جانس، ستانلي كوبريك أو ديفيد لين".[1]

بهذا المعنى، جعلت السينما التاريخ مرئياً، من خلال صانعي الأفلام الكبار، وأن المسيرة التاريخية للإنسان قد تم تطويرها وتوليفها وتقديمها في أنجح أشكال الواقع ؛ الآن يمكننا "تصفح فيلم مثل الأطلس التاريخي للحظة معينة".

لقد أتاح الفيلم التاريخي إعادة عرض الماضي على الشاشة بوسائل الفن السابع: الديكور، والغوص في المستندات، واحياء الأجساد والشخصيات التاريخية؛ فأعيد بهذا، خلق حقبة من الماضي وسرد أحداثها، بطريقة تشعرك بأن التاريخ أصبح حقيقة ملموسة. وهكذا "تعود العصور القديمة إلى الحياة ... في زمن السينما من خلال هذا النوع الرئيسي الذي هو" الفيلم التاريخي" ." [2]

كما تم تقديم الفيلم التاريخي لأكاديميي التاريخ، كوسيلة لتجربة هذا الأخير، و فرصة ثانية لملاحظة-عن طريق هذه الوسيلة المرئية-، قابلية استقبال وتماسك كلماته ودراساته الأكاديمية.

[1] : Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P27

[2] : Antoine De Baecque, Ibid P439

يأخذ المخرج - من خلال أفلامه التاريخية - دور المؤرخ الأعظم، ويسمح للمؤرخ الأكاديمي – نظرا لأنهم مطالبون بهذا التحدي- أن يصنع التاريخ من خلال أجزاء من الأفلام، بينما يستكشف من خلال هذه الإبداعات التاريخية مشاكل واهتماماة الزمن الذي هو فيه(المخرج)، و "الغوص مرة أخرى من خلال استعادة الماضي، مع الكشف عن تناقضات وتوترات ومناقشات عصره."[1]

يقوم المخرج من خلال فيلمه التاريخي، بالربط بطريقة ما، بين الماضي والحاضر، في حلقة توضح أنه لطالما كان على الإنسانية الدفاع على مر العصور التاريخية المختلفة على نفس القيم و حسب نفس الإلهام.

المثال الأكثر رمزية لهذه الحلقة التاريخية هو فيلم ستانلي كوبريك، الذي تم إنتاجه في عام 1960: سبارتاكوس. لقد جعل هذا الفيلم شخصية سبارتاكوس مشهورة لعامة الناس. يظهر فيلم كوبريك سبارتاكوس كروح ثورية من أجل الحرية، تقود العبيد إلى فك أغلالها؛ لقد كان هذا الموضوع الشغل الشاغل لأمريكا في الستينيات، مع الحركة العظيمة للأمريكيين السود من أجل حقهم الدستوري، والحرية والمساواة، في أمريكا تلك الحقبة، القائمة على التمييز العنصري والرق. يعرض ستانلي كوبريك بوضوح مواقفه المناهضة للحرية والأخوة بين الأجناس، وكان كوبريك أول من شكك في الإمبريالية الرومانية، التي قام بتمجيدها صانعو الأفلام الأوائل، حين اتخذت كنموذج ومرجع لقيم أمريكا الوليدة. اختار كوبريك كيرك دوغلاس ليجسد شخصية سبارتاكوس، "يظهر الصدام بطريقة قوية في صراع العبدين، بين سبارتاكوس ودرابا، المصارع الأسود الذي حاول سبارتاكوس مصادقته، في حين أن درابا قد رفض المبادرات الو دية التي قام بها سبارتاكوس لأنه، كما قال له : ""أنت لا تريد أن تعرف اسمي، لا أريد أن أعرف اسمك ... المصارعون لا يرتبطون إذا حدث واجتمعنا في الساحة مع ًا، فسوف أضطر إلى قتلك". غير أنه عندما أتت لحظة الحقيقة، إمتنع درابا (وودي سترود) عن قتل سبارتاكوس

[1] : Antoine De Baecque, op, Cit P439

(كيرك دوغلاس). ففي لحظة اتخاذ القرار، إختار درابات التضحية بنفسه"[2]. تضحية ألهمت تمرد سبارتاكوس على رأس جيش من العبيد من أجل الحرية. لقد تم مخالفة هذا العرض من قبل المؤرخين المعاصرين الذين شددوا على أنه لا توجد رواية تاريخية تذكر أن هدف متمردي سبارتاكوس كان إنهاء العبودية في الجمهورية الرومانية، وأنه لا يبدو أن أفعال قادة المتمردين كانت موجهة لذلك"[3]. حتى مع رفض أكاديميي التاريخ، "يشير الفيلم إلى أن العبودية والعنصرية كانا في قلب التاريخ الأمريكي، كما كانت العبودية في مركز تاريخ روما".[4]

يقدم كوبريك من خلال هذا الفيلم تفسير ً ا لعمل سبارتاكوس الذي يبدو بديهيا، من حيث أن أي إنسان من الماضي أو الحاضر أو المستقبل، سيسعىدائم ً ا نحو حريته، وبنفس التفكير يستجيب لإنشغالات زمنه و مجتمعه في خضم النضال ضد الفصل العنصري؛ وهكذا تنغلق الدائرة بضم الماضي والحاضر في نفس العمل السينمائي. هذا التدخل للحاضر في الماضي يضفي على الفيلم التاريخي "قدرة شبه مفاهيمية على تقديم نفسه كشكل من أشكال التاريخ. ومن ثم يصبح أداة مثالية لتطوير تفسير للتاريخ[5]. روبرت روزنستون بعمله / فيلم عن التاريخ، هو الباحث الأكثر تفاؤلاً من أجل التأريخ السينمائي، وقد كتب أن: " في مفهومنا، أن السينما ليست تاريخ ً ا، مع ذلك فهي نوع من التاريخ".... تعطينا الأفلام أدوات لرؤية الواقع بطريقة جديدة - بما في ذلك حقائق الماضي الذي اختفى منذ زمن عن أعيننا ... شكل جديد من التفكير التاريخي، و هو ما يمكن أن نطلق عليه: التاريخ باعتباره رؤية .[6]

يقترح روزنستون أنه يجب اعتبار بعض صانعي الأفلام كمؤرخين، وأن أفلامهم شكل جديد من التاريخ، و رؤية له.

---

[2] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010 P86
[3] : Spartacus https://mythologica.fr/rome/bio/spartacus.htm 1_03_2017
[4] : Robert Burgoyne,Op, Cit, P86
[5] : Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P440
[6] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010 P09

يتدخل الفيلم التاريخي، بالإضافة إلى مساهمته التاريخية البحتة، بطريقة اجتماعية وسياسية، في اللحظات المفصلية للأمم. لقد رأيناه يرافق إنشاء أمة أمريكية جديدة بعد 50 عامًا من الحرب الأهلية (ولادة أمة 'Griffith 1915'، كما ساهم في نجاح الثورة البلشفية (البارجة بوتمكن 'Eisenstein Potemkin 1925')، ومعارضة ثم مواجهة النازية (الديكتاتور 'شابلن 1940')، و مرافقة السياسة المناهضة للشيوعية خلال الحرب الباردة (دكتور دزيفاجو 'ديفيد لين 1965)، و اتباع الزخم لتحرير الشعوب بموجة إنهاء الاستعمار الأفريقي (معركة الجزائر) جيلو بونتي كورفو1966 ... إلخ.

إن أنبل مهمة، وأثقل عبء، الذي يجب على الفيلم التاريخي أن يحمله، للشعوب المحررة مؤخرًا - كما فعلت في بداية القرن الماضي، مع الدول الحديثة في الوقت الحالي - هي بناء استمرارية الهوية عبر العصور. "المشكلة هي التساؤل عما إذا كانت السينما والتلفزيون تعدل أو لا تعدل رؤيتنا للتاريخ، مع العلم أن هدف التاريخ ليس فقط معرفة ظواهر ماضي ولكن أيضًا تحليل الروابط التي توحد الماضي بالحاضر، والبحث عن الاستمرارية والتمزق".[1]

سيكون التحدي هو إنشاء ترسيخ للأمم – التي تم الاستلاء عليها من قبل التاريخ الأكاديمي للفائز في ماضيهم لإضفاء الشرعية على طموحاتهم بالعظمة والتنمية. يجب أن يخلق الفيلم التاريخي - وخاصة بالنسبة للشعوب المستعمرة سابقًا شعورًا بالانتماء الذي استهزأت به لفترة طويلة القوى الاستعمارية التي عملت على سلبهم كل شرعية تاريخية؛ يجب أن يعيد الفيلم التاريخي فيهم "رابطة عاطفية مع ماضيهم" وفي نفس الوقت يقوي روحهم القومية.

[1] : Marc Ferro Cinéma et histoire, gallimard, 1993, P217

5.2 - هوليوود في صنع التاريخ العالمي

من خلال استوديوهات هوليوود الضخمة والدعم الثابت من الدولة الأمريكية للسينما الوطنية، تمكنت السينما الأمريكية من الهيمنة الحقيقية على الثقافة في جميع أنحاء العالم، فلا يوجد بلد على المعمورة يفلت من تأثير هذه السينما عليه يدفعنا هذا تلقائيًا إلى أخذها كمثال لدراسة تأريخ العالم من خلال السينما. يحظى الفيلم التاريخي الأمريكي دائمًا بنجاح كبير، من خلال الوسائل العظيمة و الهائلة الموضوعة تحت تصرفه، لإعادة إنتاج صورة التاريخ في أدق تفاصيله؛ إن موضوعات أفلام هوليوود التاريخية متنوعة ومترامية الأطراف لدرجة أنه من المستحيل عدها كاملة لذلك سنحاول التركيز على الأفلام التاريخية التي تتناول موضوعًا يتعلق بشكل حصري أو جزئي دراسة التاريخ الجزائري أو محيطه الحيوي المباشر. لذلك سنأخذ أمثلة في هذا الفصل لأفلام تتناول تاريخ الجزائر الخاص أو انتمائها الاقليمي و الثقافي الأفريقي أو العربي أو المتوسطي. لكن قبل ذلك، لنحاول التفكير في أنواع الأفلام التي يمكن الاستشهاد بها كأفلام تاريخية.

1.5.2 - الأنواع في أفلام هوليوود التاريخية:

يعتبر الفيلم التاريخي منذ بداية السينما كما رأينا سابقًا، نوعًا يجلب انتباه الجمهور وصانعي الأفلام على حد سواء، فقد كان هذا النوع الفيلمي الأكثر شعبية والأكثر إثارة للجدل في إنتاج الأفلام الأمريكية. كان التاريخ موضوعا هاما للإنتاجات الضخمة من حيث الموارد والديكورات والكوادر الفنية والتقنية، إنها الإنتاجات الضخمة بامتياز في النظام الصناعي الهوليوودي. فمن ولادة أمة إلى التعصب ثم الوصايا العشر وبن حور. من سبارتاكوس إلى هيلين طروادة، من ذهب مع الريح إلى دكتور زيفاجو، لم تضعف هذه الجاذبية خلال قرن من الزمان من السينما، لكنها عرفت تقلبات وتحولات هزت في كل مرة رؤيتنا للتاريخ. "إن تاريخ

السينما الأمريكية مليء بأعمال الخيال التاريخية والأعمال الدرامية التي كثيرا ما فتحت نوافذ جديدة على الماضي وأثارت الاهتمام بالشخصيات المنسية والأحداث التاريخية الخاصة."[1] فمن بداية السينما التاريخية و وصولا إلى السينما التاريخية لما بعد الحرب، و الى غاية الفترة المعاصرة، لم يتوقف الفيلم التاريخيأبد ًا عن التطور. يدفعنا هذا التنوع وهذا التطور إلى التساؤل حول الأنواع المختلفة للأفلام التاريخية، و دراستها وترتيبها حسب فئات وفقا لمعايير متعددة. حسب دراسات روبرت بورغوين، فإن "الأفلام تنقل أحداث الماضي بمختلف الطرق، والأساليب السينمائيةوالتصور ات السردية، وطريق الخطاب التي تحددها رموز التعبير، حسب توجه الفيلم ومنهجه."[2]تأسس الفيلم التار يخي منذ البداية كنوع في حد ذاته، ومع ذلك تدعونا مختلف الانتاجات الضخمة والفترات الرئيسية للإنتاج إلى إعادة النظر في هذا المنطق من خلال تقديم مجموعة من الأنواع المختلفة للفيلم التاريخي، وكلها تندرج تحت هذا التصنيف أي "الفيلم التاريخي". حتى الآن، تمت كتابة معظم الدراسات من قبل المؤرخين، وليس من منظور الدراسات السينمائية، وتناولت في المقام الأول إلتزام الفيلم أو انحرافه عن المصادر التاريخية، بدلاً من معالجة كيفية هيكلة الأفلام. قدم بورغوين دراسة جد مثيرة للاهتمام في إستكشاف الأنواع المختلفة من الأفلام التاريخية.وفقً ا لدراسات ريك التمان، حول نظرية النوع السينمائي التي ذكرها روبرت بورغوين، يشير ألتمان إلى أن مناهج النوع السينمائي ركزت على النماذج التالية في تصنيف الأفلام:

- **المنهج النحوي**: وهو الهيكل السردي و الشكلي لمجموعة معينة من الأعمال، ومن ثم المجموعات التي تُنشئ سيرورة القصة.

- **المنهج البراغماتي**: الذي ينظر إلى الطريقة التي يتم بها تعبئة النصوص، من أجل فهم أكبر لدى الجماهير المختلفة، وبالتالي تعني أشياء مختلفة لجماهير مختلفة.

[1] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P05
[2] : Robert Burgoyne, Op. Cit, P05

- **المنهج الدلالي**: الذي يشمل السمات المشتركة الأكثر عمومية والمواقف والشخصيات والخصائص الخاصة بالفيلم كعناصر مكو ّ نة للنوع.

إن عمل 'ألتمان' حول العلاقات النحوية والدلالية والبراغماتية لأشكال النوع، معقدة ومتباينة، وسيكون من الشاق للغاية شرحه في دراستنا، التي لا تهدف بشكل خاص لهذا النوع من الدراسة، لذلك سنكتفي بعرض ٍ موجز ٍ ، للإخبار عن مصادر دراسات بورغوين واختياراته التحليلية. يقترح بورغوين انطلاقا من دراسات التصنيف الدلالي، نوع ًا من الأفلام التار يخية التي تشمل الأنواع الفرعية. و وفق ًا له، "يمكن تصنيف الغالبية العظمى من الأفلام الأمريكية التي تأخذ الماضي كموضوع، في واحدة من خمس مجموعات هي: الفيلم الحربي وفيلم السيرة الذاتية والملحمة وفيلم ما وراء التاريخ وفيلم الأحداث المعاصرة ."[1]

على الرغم من أن الفيلم الحربي وفيلم السيرة الذاتية والملحمة من الأنواع الراسخة و القائمة بذاتها، إلا أن بورغوين يعتبر هذا التصنيف للنوع متقلب ً و غير دقيق، لهذا يقترح مجموعة شاملة تجمعهم مع ًا في كيان أكبر، وهي الفيلم التاريخي : "تشكل هذه الأنواع الفرعية الخمسة مع ًا كوكبة من أفلام 'الجمهور العريض' تتميز بتركيزها على الماضي التاريخي. وأؤكد أن هذه الأنواع الفرعية، مجتمعة، تعطينا نموذج ًا عملي ًا لكيفية تمثيل التاريخ في السينما الأمريكية ."[2]

1.1.5.2 - الفيلم الحربي:

لطالما جذب الفيلم الحربي صانعي الأفلام والجمهور لساحات العرض الكبيرة. منذ الحرب العالمية الأولى بين عامي 1914 و 1918، واجه الجمهور عبر السينما حقيقة الحرب وجها ً لوجه بكل فظائعها. ولكن بطريقة أكثر عمق ًا، كان الفيلم الحربي بعد الحرب العالمية الثانية

[1] : Robert Burgoyne, Op.Cit. P03
[2] : Robert Burgoyne, Ibid, P04

بالنسبة للقوى الشمولية والديمقراطية موجه للدعاية: رافق كل من ستالين وروزفلت وهتلر المجهود الحربي بخلية سينمائية ، بهدف التصوير ثم إلغاء صور المجهود الحربي الواقعي ، لدعم المجهود الدعائي. تم تصوير الحرب العالمية الثانية على نطاق واسع، لتستخدم فيما بعد كدعامة للصدق (للحقيقة) لمختلف صانعي الأفلام المتواطئين مع الحرب وسياستها الدعائية، أو نقادها والمعارضين لها.

لقد جلب نجاح الفيلم الحربي الانتباه لحروب من عصور مختلفة: حروب العصور القديمة، حروب العصور الوسطى، حروب القرن الثامن عشر، الحروب الاستعمارية، الحرب العالمية الأولى، الحرب العالمية الثانية، حروب إنهاء الاستعمار والحروب المعاصرة. وفقاً لروبرت بورغوين، فقد تميزت الأفلام المعاصرة في مدى مصداقية وواقعية مقاطع ساحة المعركة، حيث تأسر قوة العرض هذه، المشاهد الذي يجد نفسه مندمجا بشكل مباشر في هذه التجربة. ويعتمد 'بورغوين' في تبيان آرائه لهذا النوع التاريخي على فيلم "إنقاذ الجندي ريان "، الذي يحكي إنزال القوات الأمريكية في نورماندیا خلال الحرب العالمية الثانية، يحكي الفيلم الجهود الجماعية المبذولة لإنقاذ جندي واحد ؛ وذلك للتأكيد على أهمية الفرد في المجهود الجماعي، الشيء الذي سينتج عنه نجاح باهر. يعطي فيلم إنقاذ الجندي ريان (سبيلبرغ 1998) من خلال المؤثرات الخاصة المذهلة ، مصداقية ساحة المعركة. مصداقية "مدعومة بشهادة المحارب القديم D-day فيما يتعلق بدقة وصف القتال في الفيلم[1]". يشهد هذا الفيلم بطريقة دقيقة على مناخ الحرب أثناء الانزال على نورماندیا، الذي شهد دخول الولايات المتحدة في الحرب ضد النازيين، و هي "الأحداث التي تبرز في الضمير الشعبي الأمريكي - إنزال ذالك اليوم - كرمز للجهود الحربية الأمريكية. تكمن مساهمة الفيلم الفريدة في ثقافة الذكرى

[1] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P13

التي تطورت حول قدامى المحاربين في الحرب العالمية الثانية في جاذبيته الكبيرة للتعاطف والشعور، وهو تضخيم، أقوله، يشجعه التصوير السينمائي والمؤثرات الخاصة".[1]

يتطابق هذا الفيلم تمامًا مع أفلام الحرب في السبعينيات التي تدور حول موضوع حرب فيتنام، ويتجاوز هذه الحقبة لترسيخ الفيلم الحربي في آخر حرب جيدة أو نضيفةبعيدًا عن انتقادات حرب الفيتنام. "حيا الجمهور الفيلم، لمصداقية لقطات ساحة المعركة، وكذلك لاستحضاره القوي للحنين إلى حقائق "الحرب الجيدة الأخيرة". أعاد هذا الفيلم للحياة، الفيلم الحربي التقليدي، الذي عرف بالسمعة السيئة في فترة ما بعد حرب فيتنام[2]. من الواضح أن سينما هوليوود تريد محو القوة المعارضة لأفلام السبعينيات عن حرب فيتنام، وأن أفلام الحرب الحالية تريد إعادة مجد الجيش الأمريكي. هذا النجاح وهذا الشغف أعادا بشكل قاطع تأسيس فيلم الحرب باعتباره الفيلم التاريخي المهيمن في السينما الأمريكية. "إنقاذ الجندي ريان" يظهر كعمل استذكار الفيلم التاريخي "الحربي". يعتمد هذا العمل على الابتكار التكنولوجي للفيلم الذي وضعه "في تقليد طويل من أفلام الحرب التي ابتكرت من حيث المؤثرات الخاصة وعمل الكاميرا الإبداعي وتصميم الرقص الجماعي في خدمة الواقعية والقوة العاطفية[3]. هذا المزيج من الشحنة العاطفية القوية وتقنيات التصوير السينمائي المبتكرة تعطي لأفلام الحرب دورًا في تكوين الشعور بالهوية الوطنية والتماسك الوطني. وهو دور لوحظ في الأفلام التاريخية الأولى للسينما(كما ناقشناه سابقا). بالاضافة الى" نهاية العالم الآن" و "باتون" من إخراج فرانكلين شافنر و الذي شارك في تأليفه فرانسيس فورد كوبولا. يعرض باتون بلا مجاملة صورة للجنرال الشهير في الحرب العالمية الثانية. على شاكلة جورج باتون نفسه، تبين أن الفيلم مثير للجدل للغاية. صرح ديفيد براون (مخرج الاستوديو ومنتج): "لقد كانت حقبة مناهضة للحرب بشدة، فلماذا أنتج فيلم" باتون "؟ اعتبره البعض فيلما مناهضا للحرب واعتبره البعض الآخر فيلما

[1] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P13
[2] : Robert Burgoyne, Ibid, P13
[3] : Robert Burgoyne, Ibid, P14

عسكريا.لقد نجح لأنه كان جيد ًا ". كان للفيلمنجاح ً ا، وقد حصل على سبع جوائز أوسكار، بما في ذلك أفضل ممثل وأفضل مخرج وأفضل سيناريو وأفضل فيلم.[1]

2.1.5.2 - الفيلم الملحمي (الملحمة):

يقدم المعجم *Le Petit Robert* التعريف التالي للنوع الملحمي: "الذي يروي عن طريق الشعرعملا ً بطولي ً ا". لذلك ستكون الملحمة قصيدة طويلة أين تندمج الأسطورة مع التاريخ. هدفه : التعرف على بطل أو حقيقة عظيمة.عّلى الرغم من أن الفيلم الملحمي أكثر إبداع ً ا (ابتكارا) في تفسيره للأحداث التاريخية من الأشكال الأخرى للفيلم التاريخي ، فإن الملحمة تجسد، من منظور جيل دولوز نهجا ً تاريخي ً ا متماسك ً ا بشكل ملحوظ، والذي يقارن بالتأريخ الألماني الكلاسيكي في القرن التاسع عشر.

في هذا التقليد، يتم تقديم التاريخ العالمي من خلال تنسيق ثلاثة أنماط نقدية - الضخم العتيق و النقد الأخلاقي، وهو أسلوب أنتهج لجعل الماضي مجسد ً ا في الحياة المعاصرة ، من خلال الملحمة التاريخية لهوليوود. من خلال توظيف هذه المنظورات الثلاثة، يخلق الفيلم الملحمي تعبيرا مذهلا عما يسميه دولوز "التاريخ العالمي[2]"تُعر ّف هذه القصة العالمية بخصائص متشابهة تظهر في سمات معينة لأفلام ملحمية مختلفة ، في أشكالها المعمارية وطريقة بروز الحضارات وطريقة إندثارها. أخذت الملحمة الأمريكية عمل المؤرخين فيما يتعلق بالتاريخ العالمي ، لتقديمه في صورة أخرى، فلا يأخذ صناع الفيلم هذا التاريخ إلا ليخوزه ويعيدوا تشكيله في إطار قراءة جديدة، من خلال إعطائه منظورات الثقافة المعاصرة. الملحمة في هوليوود "تتواصل عبر القمم مع الحضارات العظيمة القديمة، وهو موضوع تم توضيحه جيد ً ا في اللقطة الختامية لـ" الوصايا العشر "، عندما يقف موسى على حافة جبل ويده مرفوعة

[1] : Kevin Burns, Les plus grands succés de la 20th Century Fox, 20th Century Fox Film Corporation – 2000
[2] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P14

في وداع و يحمل الكتابة المقدسة في يده الأخرى ، وهو وضع يذكرنا مباشرة بتمثال الحرية"[1].

يعتبر "سبارتاكوس" Kubrick Spartacus(1960) و "المصارع" Ridley Scott Gladiator(2000) " أحسن من يجسد هذا النوع من الأفلام التاريخية. يمكننا أن نرى في الفيلم الأول، انعكاس الحرب الباردة وتعبير المثقفين عن الحرية والمساواة لأمريكا العنصرية في سنوات الخمسينيات والستينيات، وفي الفيلم الثاني، التساؤل حول ثنائية الإمبريالية، بين الحرية الديمقراطية و الهيمنة، في أمريكا التي ترى نفسها في حالة انحدار. "لا يمكن إنتاج الأفلام الملحمية إلا في وقت لا يزال فيه الايمان بالأساطير الوطنية؛ أو- في أحسن الأحوال- عندما تشعر أمة بالانزلاق نحو الانحدار، مما ينتج عنه موجة من استحضار الحنين إلى الأساطير."[2]

يعد الفيلم الملحمي جزءًا من تقليد طويل من الاقتراض من الماضي الروماني لانتقاد وبلورة جوانب من الهوية الوطنية الأمريكية ، وهذا واضح لأنه منذ "السنوات التأسيسية للدولة القومية، تم استخدام تصوير روما القديمة لربط المثل العليا المدنية للأمة الوليدة(الأمريكية) بالماضي الكلاسيكي مع دلالاتها الجاهزة للديمقراطية والنبل.غالبًا ما تم تصوير جورج واشنطن، على سبيل المثال، في الأزياء الرومانية، وتم تصميم الهندسة المعمارية لواشنطن العاصمة على غرار منتدى الطراز الروماني."[3]

حتى و لو أنه عرف انحدارا لعدة عقود، فإن الفيلم الملحمي يعود في بداية القرن الحادي والعشرين ، بأفلام ذات تمثيل تاريخي قوي، بالاعتماد على تقنية الصورة - لإعادة إنشاء ديكورات بدرجة كبيرة من الكمال المهيب – و بالاعتماد أيضا على الأطروحات التنقيحية الجديدة للتاريخ، من أجل تمثيل هذا الماضي وفق تفسيرات جديدة، تاريخية وسينمائية.

[1] : : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, PP 14-15
[2] : Robert Burgoyne, Ibid , P 15
[3] : Robert Burgoyne, Ibid,, P 15

الأفلام الملحمية الأكثر تمثيلاً لهذه الفترة المعاصرة هي: المصارع "Gladiator" (2000)، مملكة السماء "Kingdome of heaven" (2005)، قلب شجاع "Braveheart" (1995)، تروي "Troy" (2004).

3.1.5.2 - فيلم السيرة الذاتية:

السيرة الذاتية هي النوع الفرعي للسينما التاريخية الأكثر تمثيلاً لتاريخ السينما ، فهي تقدم الأحداث التاريخية ، وفقاً لرؤية الشخصية الرئيسية التي يجب متابعتها مؤكدين على الغموض والتعقيد وأبعاد الحياة المتعددة للشخصية.

اختار بورغوين "قائمة تشاندلر" كأكثر الأفلام تمثيلا لفيلم السيرة الذاتية، ومع ذلك فإن فيلم "مالكولم إكس" (1992) سيكون حسب رأيي الشخصي الأكثر تمثيلاً لفهم التعبير الأمريكي، من خلال وسيط شعبي لم يستكشف كثيرا، وهو حركة "المسلمين السود الأمريكيين". ، التي تطورت خلال الستينيات لتأخذ - ولو بالقوة - الحقوق الدستورية للأمريكيين السود. هذا الفيلم كان له تأثير مثير للإعجاب في وقت صدوره، بين منتقد ومعجب بهذه الشخصية العظيمة التي تمثل النضال ضد التمييز العنصري ،خاصة خلال أعمال الشغب التي قام بها السود في لوس أنجلوس.

- **<u>أعمال الشغب في لوس أنجلوس (1992)</u>**

"في نهاية شهر نيسان / أبريل 1992، برأت محكمة أمريكية ثلاثة من ضباط الشرطة البيض الأربعة المتهمين بالضرب المبرح لسائق السيارة الأمريكي الأسود "رودني كينغ" بعد مطاردته على خلفية القيادة المسرعة. أثار هذا احتجاجات جماهيرية بمشاركة كثيفة، ليس فقط من السود ولكنأيضاً من الأمريكيين اللاتينيين. أضرم المتظاهرون النار في 5599 مبنى.

قُتل 53 شخصاً ، وأصيب أكثر من 2000. كان لأعمال الشغب في لوس أنجلوس عام 1992 تأثير كبير على الثقافة الشعبية الأمريكية.[1]

وقع الاعتداء قبل عام من أعمال الشغب، قدم سبايك لي في بداية فيلم السيرة الذاتية ل Malcom X، مقطع فيديو لاعتداء الشرطة على رودني كينغ. تم إصدار الفيلم في نفس وقت أعمال الشغب. أشارت العديد من أصوات هوليوود بإصبع الاتهام إلى المخرج سبايك لي، لاتهامه بإثارة الكراهية، من خلال أفلامه: "كتب وورد(الصحفي) ملاحظات لاذعة حول مدينة كان. وقد كان ميكي رورك (وايت ساندز) قد أخبر صحفي 'إيفيننج ستاندرد' اللندنية في ميلانو في بداية الأسبوع : "دماء لوس أنجلوس تسقط على أولئك الذين حرضوا على هذه الثورة". وصرحت صحيفة حول أعمال الشغب: "الرسل الأشرار للسينما السوداء وموسيقى الراب ، وأفلام مثل أعمال (سبايك) لي و (جون) سينجلتون[2]". مالكوم إكس من هذا المنظور هو الأكثر تمثيلا لرؤية بورغوين لفيلم السيرة الذاتية التي ، بالنسبة له ، "توضح قيمة الفيلم للجمهور الكبير كوسيلة للذاكرة العامة ، وذاكرة متداولة اعلاميا على نطاق واسع ، حقاً عامة وجماعية ."[3]

استعاد (استرجع) الحشد الشعبي مالكوم إكس كقائد للنضال ضد التمييز العنصري، بعد أكثر من 30 عاماً على وفاته، من خلال فيلم السيرة الذاتية لسبايك لي. يوضح هذا الحدث تماماً دور الحاضر في تفسير الماضي من خلال الفيلم التاريخي؛ ولكن أيضا، توغل الماضي في توجهات الحاضر، من خلال نفس الفيلم التاريخي. وهذا يفسر الأهمية الاستراتيجية للكتابة السينمائية للتاريخ في الدول المتعلمة.

[1] : https://fr.sputniknews.com/international/201607081026518964-cinq-emeutes-importantes-usa/
[2] : **Mickey Rourke slams Spike Lee** http://ew.com/article/1992/05/22/mickey-rourke-slams-spike-lee/
[3] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P 17

4.1.5.2 - الفيلم الميتا التاريخي:

الفيلم الميتا تاريخي، هو ذلك الفيلم الذي يراجع التاريخ التقليدي والمعترف به، بدءً ا من عناصر جديدة، أو قراءة جديدة لنفس الأحداث المفسرة سابقا، يقسم روزنستون الأفلام التاريخية إلى ثلاث فئات عريضة : أولئك الذين" يشاهدون " التاريخ - الأفلام التي تقدم يلاتمذ تجريبيً ا و تقليديً ا للماضي، في اطار أكثر أو أقل واقعية؛ تلك التي "تشكك (تجادل)" بالتاريخ و هي التي تشكك في المعارف السردية الميتا تاريخية؛ وتلك التي "تعيد النظر" في التاريخ، والأفلام التي ترفض الواقعية التي تدعي إظهار العالم "كما هو" لصالح "الأسلوب التعبيري للتمثيل الذي يوسع مفردات المؤرخ ، مثل تلك الخاصة بـ .JFK[1]

JFK هو المثال الأكثر تمثيلا للفئة الثالثة وهي الفئة الأكثر مراجعة للتاريخ التقليدي ، حيث تم تطويرها من قبل وسائل الإعلام، أو حتى من قبل جيل معين من الأفلام التاريخية، هذا الفيلم يعرض اغتيال JF Kennedy في ظل مسارات جديدة منتقدين بشدة السيناريوهات التي وضعتها وسائل الإعلام والتحقيقات في ذلك الوقت بأسلوب جدلي ، ويتحدى بشدة الرؤية الموضوعة لهذا الاغتيال. باستخدام الأفلام الأرشيفية والصور الخيالية، يضع الفيلم الجمهور في مناخ هائج ومعذب، الذي تميزت به تلك الفترة. قدم بورغوين فكرة ما وراء التاريخ هذه على أنها ما بعد الحداثة، "JFKهو المثال الأيقوني لأسلوب الفيلم الذي يتخذ منهجً ما بعد الحداثة لتصوير الماضي"[2]. في الواقع ما بعد الحداثة في السينما هي ثقافة احتجاج وتأكيد للأقليات المختلفة، التي تم تصويرها بنمطية من قبل العولمة المتسارعة، و التي تعتبر سينما هوليوود هي المتحدث الرسمي باسمها؛ هناك تقاليد قوية للمقاربات المبتكرة جذريً ا للسينما التاريخية في السينما الوطنية الأخرى - نتذكر على الفور السينما السوفيتية وسينما أمريكا اللاتينية الجديدة و السينما الأوروبية المختلفة".[3]

[1] : Robert Burgoyne, Op.Cit., P 17
[2] : Robert Burgoyne, Ibid P 17
[3] : Robert Burgoyne, Ibid PP 17-18

في بداية القرن الحادي والعشرين ، يمكننا أن نلاحظ توسعًا في الاتجاه الميتا التاريخي (ما وراء التاريخ)، في سينما الدول النامية، مثل السينما الصينية والتركية والإيرانية والروسية وغيرها ، التي تريد استعادة ماضيها بعيدًا عن الصور النمطية الغربية.

5.1.5.2 - الفيلم الإخباري:

سنأخذ كمثال لهذا النوع الفرعي فيلم "مركز التجارة العالمي" و "يونايتد 93"، "كلا الفيلمين يعبران بشكل رمزي عن إحساس مجزأ ومفتت للمعلومات التي تأتي جزئيًا وبعد فوات الأوان، وفقدان نهج شامل، و رؤيا غير محدودة ،وانهيار الأنظمة التي تبدو مُدارة لفهم الأحداث. في الوقت نفسه ، يستحضرون القيمة الدائمة لقصص البطولة ، ويقدمون سردًا للأحداث التي لا يمكن استيعابها بعد في ثقافة أكبر[1] ". في ظل فقدان المعالم والرؤية ، يحاول الفيلم الإخباري إبراز البطولة، في مواجهة الأحداث المدمرة التي تتجاوز أي إمكانية للتفسير العام؛ وبالتالي فإن القصة مجزأة لتقديم المأساة من خلال الأعمال البطولية. نوع من الاستجابة المؤلمة للكارثة التي لا تزال صعبة الاستيعاب وخارجة عن أي أهمية ثقافية حالية. لم يسجل كل من "يونايتد 93" أو "مركز التجارة العالمي" أيا من السياقات المعقدة ، والآثار الثقافية والاجتماعية المؤلمة ، والخسائر المدمرة أو التغيرات العميقة في الحياة الوطنية التي تميز أحداث الحادي عشر من سبتمبر. بدلاً من ذلك، فان نموذج السرد الخطي والقيود الكلاسيكية للشخصية والمكان والزمانية تفرض بنية صارمة وفريدة من نوعها".[2]

يتم سرد مأساة الحادي عشر من سبتمبر من خلال الأعمال الشجاعة لرجال الإطفاء الذين ضمنوا إنقاذًا بطوليًا على حساب حياتهم. لم يتم تطوير التحليل الشامل لمدخلات و مخرجات وسوء الفهم والتغييرات المتعلقة بهذه الكارثة على الحياة الأمريكية من خلال السينما

[1] : Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P 18
[2] : Robert Burgoyne, Ibid, P 18

فيهذا التار يخ المعاصر بسبب عدم النضج، فلا يمكن تحليله إلا عبر تجزئته من خلال هذا النوع الفرعي التاريخي الذي هو الفلم الاخباري.

2.5.2 - مساهمات وأضرار فيلم هوليوود التاريخي

الحديث عن هوليوود هو الحديث عن عاصمة العالمية للسينما ، فهي تصدر إنتاجاتها إلى أكثر من 150 دولة. هذه القوة الثقافية، المدعومة من القوى السياسية الأمريكية، تعمل على اللاوعي العالمي من خلال سينما مؤطرة سياسياً لخدمة المصالح والتوجهات الثقافية للسيطرة والهيمنة. ومع ذلك، أخرجت الحرية المؤطرة للسينما الأمريكية روائع لا تخدم إلا الضمير الحي في إتجاه التاريخمدفوع ًا بمبادرة شخصية لصانعي الأفلام الأمريكيين الكبار.

1.2.5.2 - أفلام تاريخية ذات تأطير سياسي

مع إنتاجات مثمر للأفلام التاريخية، والتيغالب ًا ما وجهت سياستها الخارجية، أعادت هوليوود كتابة التاريخ العالميوفق ًا لرؤية منقوصة لبلد وعرق غربي ، كانت دائم ًا مهيمنة بالقوة. إنها قصة كتبها المنتصرون على حساب الأقليات المهزومة. ومع ذلك، فإن هذه الأفلام، في الأساس تاريخية، قد تم التحقق منها تاريخي ًتلتج انغماس ًا تام ًا للجمهور في الماضي الذي لم يستطيع تخيله بهذه الدقة.

هذا التصور البصري للماضي أعطى للإنسانية استمرارية تاريخية لم يسبق لها مثيل.

كان لكتابة التاريخ في هوليوود تأثير واضح على البشرية جمعاء غالب ًا ما يكون هذا التأثير ضار و منقوص، ولكنه لا يستبعد مساهمات إعادة البناء الدقيقة (في الصورة ، والصوت، والأفكار ، والأزياء ، وما إلى ذلك) لعالم لا يمكننا حتى تخيله، خاصة في مجتمعات مرحلة ما بعد القراءة. ولا يزال هناك بعض المبادرات التي ليس لها هدف سوى توضيح جزء من التاريخ وفق أخلاقيات الصدق العلمي.

إنتاجات هوليوود للأفلام التاريخية عديدة ومتنوعة. سيعطي هذا الجزء من الدراسة لمحة عن الأفلام التاريخية ذات الصلة المباشرة أو الجزئية بتاريخ الأقلية المهزومة سابقا كالجزائر أو المتعلق بالفضاء الأفريقي أو العربي المسلم.

كانت معظم الأفلام التاريخية الأمريكية استهزائية و تشهيرية بالأفارقة و شعوب جنوب الصحراء الكبرى وشمال إفريقيا والعرب المسلمين، لأسباب تتعلق بالهيمنة والتأثير، ولكن أيضً ا لأسباب تتعلق بدوائر الضغط اليهودي التي استقرت في وقت مبكر جدً ا في هوليوود. "ساعد التأثير الصهيوني القوي في هوليوود على تشويه صورة المسلمين والعرب، وهو تأثير بدأ بعد عامين من انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول عام 1897 وا ٍنتاج فيلم (دريفوس)، بالإضافة إلى" عشرات الأفلام " التي تكرس فكرة الهجرة إلى أرض الميعاد، أو التي تجسد الأساطير اليهودية[1]. كان اللوبي اليهودي أو الصهيوني مثابرا منذ تأسسيسه في بداية إنشاء هوليوود، وقام بانتاج أعمال تمجد هذه الأقلية، في نظر الإنسانية، وتقديمها على أنها "أمة الله المختارة "! وظهرت الأفلام التوراتية للمصالحة بين اليهود والكنيسة الكاثوليكية، وهي مصالحة أصبحت ملموسة رسميً ا في عهد البابا يوحنا بولس الثاني. سيكون فيلم Ben Hur من تأليف William Myler (1959)، والذي يحكي قصة نبيل يهودي تم تجريده من ممتلكاته وتمت سوء معاملته من قبل الرومان (في نفس عهد يسوع) والذي انتهى به المطاف في الأسر، ثم يستعيد حريته ويسعى للانتقام من الرومان ولكن ينتهي به المطاف بمساعدة يسوع في حمل صليبه إلى مكان الذي يتم فيه صلبه. أراد هذا الفيلم تبرئة اليهود من اضطهاد وقتل يسوع (حسب العهد الجديد).

إن ثانيإنتاج الكبير كر ّس اليهود بشكل نهائي في اللاوعي العالمي هو "الوصايا العشر" لسيسيل ب. دي ميل (1955). يحكي هذا الفيلم خروج شعب إسرائيل، بعد تحريره على يد النبي موسى، من براثن العبودية المصرية.على الر غم من الرغبة الخبيثة في التأريخ، فإن إنتاج هذا الفيلم لم يكن بأي حال من الأحوال بنية تقديم الحضارة المصر ية الألفية على أنها

[1]: أحمددعدوش، ضريبة هوليود، دار الفكر، دمشق، 2011، ص18

حضارة السود، أو الخيوط الأفريقية: تم إعطاء دور الفرعون إلى يول برينر، وهو أمريكي من أصل روسي سويسري. قد يظن المرء أنه كان تيلانو ً ا ظرفيا ، في أمريكا العنصرية خاصة في النصف الأول من القرن العشرين، لكن النسخة الجديدة من الوصايا العشر: الخروج، الآلهة والملوك ، لريدلي سكوت (2014)، استمرت في نفس التجريد التاريخي،حيث يتم تمثيل المصريين دائم ً ا على أنهم رجال بيض، فقد أعطي دور الفرعون إلى جويل إدجيرتون، الممثل الأسترالي، وهو لا يشبه بأي حال من الأحوال المصريين من زمن الفراعنة. هذا التزوير الجسيم - من قبل إنتاج كبير أراد أن يتوافق مع أفكار المؤرخين - يؤكد عدم ارتياح عميق للغرب في اتجاه الأفريقيالذي يتم تمثيله دائم ً ا على أنه عرق مقاوم لأي تقدم. بالنسبة للغرب ، لا يمكن لمثل هذه الحضارة بأي حال من الأحوال أن تكون أفريقية (حتى مع وجود أكثر الأدلة وضوح ً ا). في الواقع، تريد الأبحاث الغربية أن تؤرخ المباني المصرية إلى 10000 سنة قبل الميلاد، من قبل شعب لا يزال مجهولاً ، وأن المصريين الأفارقة لم يفعلوا شيئ ً ا سوى استعادة هذه الحضارة الجاهزة لتزيينها وتجهيزها بنقوشهم الخاصة، بعد محو الأصلية الخاصة بالشعب القديم (الحضارة القديمة). في فيلم ريدلي سكوت، تم تصوير أبو الهول برأس أكبر يمثل حاكم ً ا آخر، بينما يمثل أبو الهول الحالي - برأس أصغر - فرعون خفر ع ، أو والده خوفو. ما يوحي بأن تمثال أبو الهول قد أعيد نحته في العصر الفرعوني الجديد و إعادة إستعماله لصالح شخصية جديدة غير التي وجدت منذ آلاف السنين قبل الحقبة الفرعونية. إن التزوير في هذين الفيلمين الملحميين بامتياز، هو تأخير حقيقي للتاريخ الأفريقي والشرقيمن ناحية أخرى، يمثل تفاني ً ا حقيقي ً ا للصهاينة في تزوير التاريخ. بما يخدم تطلعاتهم في الأرض الفلسطينية، لبناء شرعية تاريخية على حساب الفلسطينيين المحرومين من أرضهم و تاريخهم. فمنذ إعلان إنشاء إسرائيل على الأرض الفلسطينية عام 1948 "تولت هوليوود مهمة الدعاية المجانية، لهذا الخلق، بتمثيلها على صورة الخروف البريء، المحاط

بقطيع من الذئاب ... كما قامت هوليوود أيضا بانتهاج سياسة الانتاج المشترك الغير معلنة مع مركز الفيلم التابع للحكومة الصهيونية ."[1]

سمح اللوبي الصهيوني في هوليوود بشكل استثنائي لأقلية ببناء شرعية إلى جانب الغرب الأبيض لكنه مهيمن ومدمّر تجاه كل ثقافة أخرى مختلفة عن ثقافته. بالاضافة الى أن هوليوود تخضع بشكل وثيق للسياسة الخارجية الأمريكية، فقد روجت منذ بداياتها للسياسات الأمريكية لتبريرداخليًا أو خارجيًا)أفعالها السياسية وا لهامها الثقافي.

تستخدم هذه الأفلام ذات الدلالات السياسية في إضعاف الأنظمة التي تحتج على سيادتها. النتائج: أفلام تاريخية مثل دكتور دزيفاجود ديفيد لين (1965) أو لاحقًا آخر إمبراطور للصين لبرناردو بيرتلوتشي (1987) والتي تقوض الشيوعية السوفيتية والصينية.
المثال الأكثر صلة الذي يتعلق مباشرة بدراسة الحالة الخاصة بنا كعرب هو"لورنس العرب" Laurence of Arabia، بقلم ديفيد لين (1962). يعرض هذا الفيلم قصة الضابط تي إي لورانس الذي وحد القبائل العربية لشن حرب على الأتراك.

يقدم هذا الفيلم الخلافة العثمانية كمستعمر للعرب، و يأتي الرجل الأبيض الغربي لمساعدتهم (العرب) على تحرير أنفسهم من براثن الاستعمار، ومساعدتهم على بناء وحدتهم الاقليمية. هذه الصورة المبسطة لواقع دولة الخلافة وتاريخ تأسيسها تضر بتاريخ الحضارة الإسلامية. فالفيلم يمجد شخص الجندي الانجليزي على حساب العرب الذين صورهم على أنهم متوحشون حقيقيون قادرون على القتل مقابل قطرة ماء. يتم تقديم الشخصية الرئيسية على أنها محبة للعرب ، لكنها في النهاية تتعرض للخيانة من قبل حكومتها ، والتي لن تمنح الحرية للأمة العربية المتفق عليها منذ البداية، من أجل نهاية الحرب والانتصار على الأتراك. تشير الحقائق التاريخية إلى خطة بريطانية لإضعاف الإمبراطورية العثمانية (الخلافة)، وتقسيم الأراضي العربية إلى دول صغيرة تهيمن عليها القوات الغربية في ذلك الزمان. وهي خطة تم تنفيذها بعناية من قبل ضابط الاستخبارات البريطاني (لورنس العرب) لصالح بلاده.

[1]: أحمددعدوش، ضريبة هوليود، دار الفكر، دمشق، 2011، ص18

تريد أمريكا (بعد سقوط الشيوعية)، إعادة تشكيل المنطقة العربية وفق إحتياجاتها الجديدة "تحولت نظرة الغرب إلى الإسلام باعتباره العدو الأول في رقعة الشطرنج للصراعات الاستراتيجية و الذي تزامنت مع اندلاع حرب الخليج الثانية، وا ٍعلان سيادة الولايات المتحدة على العالم." [1]

اتخذت سياسة هوليوود لاحقً ا (بعد 11 سبتمبر 2001) فيما يخص المسلمين اتجاهً ا جديدً ا: تقديم المسلم حصريً ا على أنه إرهابي. "فبعد شهرين فقط من هجمات 11 سبتمبر، استدعى أحد مستشاري الرئيس كبار المنتجين والمخرجين في هوليوود إلى البيت الأبيض، لإيجاد السبل الممكنة لإشراك هوليوود في الحرب على الإرهاب."[2]

2.2.5.2 - الأفلام التاريخية بمبادرة صانعي الأفلام

لم يتمكن هذا التأطير السياسي وتوجهات جماعات الضغط في هوليوود التي تستخدم دكتاتورية المال والربح من طمس الأصوات المعارضة الحرة في عالم هوليوود الديمقراطي، والمنفتح على جميع المبادرات المنتجة للثروة، والتي تتجنب ببراعة العبة السياسية و جماعات الضغط. الفيلم التاريخي الأول، الذي خرج عن هوليوود التقليدية في ذلك الوقت، والذي أعطى صوتً ا للأقليات كان بلا شك سبارتاكوس.

تم إنتاج الفيلم من قبل المخرج ستانلي كوبريك في عام 1960 في بيئة دعاوى مكارتي القضائية. هذه البيئة التي كانت تطارد بجنون المفكرين الشيوعيين في الولايات المتحدة.فيلم سبارتاكوس مستوحى من رواية هوارد فاست ، الذي سجن هو نفسه خلال المحاكمات ضد الحمر(الشيوعيين). يتتبع هذا الفيلم حياة وانجازات العبد المصارع سبارتاكوس، الذي جمع جيشً ا من المصارعين ، لتحرير العبيد من براثن إمبريالية روما البلا رحمة. مثل كل فيلم تاريخي عالي الجودة، يستجيب سبارتاكوس لمخاوف الحاضر الأمريكي من خلال إعادة

[1] : أحمددعدوش، ضريبة هوليود، دار الفكر، دمشق، 2011، ص21
[2] : أحمددعدوش، Ibid، ص22

إنشاء قصة من الماضي. إنه يعطي الكلمة للأقليات السوداء للمطالبة بحقوقها المدنية في أمريكا التي لا تزال قائمة على التمييز العنصري. الفيلم يضع أمريكا الستينيات وجهاً لوجه مع صورتها في الماضي: الإمبريالية الرومانية العمياء لم تستطع، بدافع الغطرسة والغرور، أن ترى وصول ثورة دموية كادت أن تدمر المملكة. من خلال هذا الفيلم يدافع سبارتاكوس عن تطلعات أقلية مضطهدة بعد 2000 سنة من وفاته. بل أكثر من ذلك، فإن هذا الفيلم التاريخي، المشبع بالقيم ووجهات النظر ورموز الأسرة في الماضي القديم، يضع الرجل الأسود، لأول مرة منذ ألفي عام، في وضع لا يساوي الرجل الأبيض، بل يتفوق عليه.حيث يتمتع درابا (المصارع الأسود)بجاذبية المحارب النبيل القوي جداً في شخصيته الشجاعة وفي جسده االمنحوت (الشكل 01)، في الساحة (الحلبة) يهزم سبارتاكوس لكنه يقرر العفو عليه على حساب حياته ، من خلال الهجوم على، كراسوس، السناتور الروماني الذي أمر بعرض المصارعين هذا، للاستفادة من متعة رؤيتهم يقتتلون. من خلال هذه الحركة القوية بشدتها، يلهم درابا سبارتاكوس بأنفاس الثورة. في هذا الفيلم، كان سبارتاكوس العظيم ملهما و موجها من قبل مرشد أسود، بينما في أمريكا الستينيات، كان الأسود مشجوبا: منحط، أدنى، خاضع، تابع ... بل وحتى في نفس مستوى الحيوان.

يُعد فيلم Kubrick دليلاً ملموساً على أن الفيلم التاريخي يمكن أن يكون، ليس فقط انعكاساً للحاضر، أيضاً مسرّعاً لأحداث المستقبل، من خلال تقديم مستوحى من قيم ورموز التاريخ، التي لا تصف ما حدث فحسب،بل أيضاً ما يمكن أن يحدث. ومع ذلك، فإن هذا الطموح في تبني رموز الماضي، لتعزيز أفكار الحاضر، يخون تجاوزات الفيلم التاريخي، وهو تجاوز مصدره التفسيرات الثقافية الخاصة بالحاضر، وكذلك تأثير بعض الكتابات التي شوهت التاريخ الأكاديمي نفسه.

إذا كان هذا الفيلم قد نجح في إحياء حقوق الأمريكيين السود ، فإنه - عن طريق الإهمال أو الاستبدال - فشل في تحرير سبارتاكوس من احتيال المؤرخين الاستعماريين: رفض مؤرخو الإمبراطوريات الاستعمارية في نهاية القرن الثامن عشر الاعتراف بـ بأن سبارتاكوس من

العرق النوميدي، على الرغم من أنها حقيقة مكتوبة بالأبيض والأسود، من قبل المؤرخين الرومانيين الأوائل المعاصرين لثورة سبارتاكوس. لم يرغب المؤرخون الأوروبيون الاستعماريون في القرن التاسع عشر في ترك هذه الشخصية العظيمة، كتراث، لدول شمال إفريقيا وخاصة الجزائر.

يمكننا أن نقرأ في القاموس الكبير للقرن التاسع عشر: "سبارتاكوس: زعيم ثورة المصارعين والعبيد ضد روما، توفي سبارتاكوس عام 71 قبل الميلاد، تراسيا الأمة، **نوميدي العرق**، مساعد في الجيش الروماني، لا يريد عبودية متنكرة لذلك هجر الجيش، تم القبض عليه و بيع في كابوا كمصارع ."[1]

في موسوعة لاروس العظيمة للقرن العشرين، تم بتر النص الأصلي على النحو التالي: "سبارتاكوس: رئيس العبيد المتمردين. الراعي السابق من تر اسيا، المساعد الروماني الهارب الذي أصبح عبد ًا وبيع في كابو كمصارع ..."[2] لم يذكر الأصل النوميدي لسبارتاكوس. ومع ذلك ، يمكن لهذه المعلومات أن تجيب على سؤال مركزي حول سبارتاكوس كونه راعي ًا بسيط ًا ، كيف يمكن لسبارتاكوس أن يكون فارس جيد ًا (الشكل 06)، يشن حرب ًا على ظهور الخيل؟ هذا لأن النوميديين كانوا خلال هذه الفترة (القرن الأول قبل الميلاد) أعظم الفرسان في البحر الأبيض المتوسط. لقد حاربوا على ظهور الخيل، وأذهلوا خصومهم بالتعامل مع هذا الحيوان. بالعودة إلى قصة سبارتاكوس، نرى أن هذا الشغف للحر ية يأتي من رابطة أخوية، تتجاوز الكلمات بين أفريقيين أحرار . من هذا نتسائل حول نسيان هذا االشخصية العالمية، رمز الثورة وتطلعات الشعوب المضطهدة ، في بلد ، قام بالاضافة الى تاريخه الخاص بواحدة من أعظم الثورات في القرن العشرين. على الرغم من أن أسطورة الثورة هذه (سبارتاكوس)، طالبت به جميع الثورات التاريخية من العصور القديمة إلى القرن الماضي. نصبت له التماثيل و كرست له الكتب والقصائد والمسرحيات. كانت استعادة

[1] : Pierre Larousse, grand dictionnaire du 19 Siècle, Larousse, Paris, 1873, Tome 14

[2] : Grand Larousse encyclopédique, Larousse, 1968

هوية سبارتاكوس (نوميديا) مرجعية ثورية في الفترة الاستعمارية لبلد مثل الجزائر لا غنا عنها. أما الآن، فيمكن أن يكون شرف وعزة للجزائر بين الدول الكبرى في التاريخ.

فيلم المصارع (2000) لريدلي سكوت، هو فيلم آخر عن العبودية الرومانية. يحكي استعباد ماكسيموس ، قائد الجيوش الرومانية الذي قاتل إلى جانب مارك أوريل في ألمانيا. بعد إستنتاجه اغتيال الإمبراطور على يد ابنه كومودوس، ثار ماكسيموس ضد الأمبراطور الجديد، لكن انتهى به المطاف إلى العبودية، حيثأصبح مصارعًا في حلبة روما. من حلبته، تحدى ماكسيموس الإمبراطور الجديد وانتهى به الأمر بقتله قبل أن يموت بدوره ، محررا بذلك روما من أيدي إمبراطور مجرم، لصالح ديمقراطية مجلس الشيوخ، كما أراد ذلك الإمبراطور مارك أوريل نفسه قبل اغتياله.

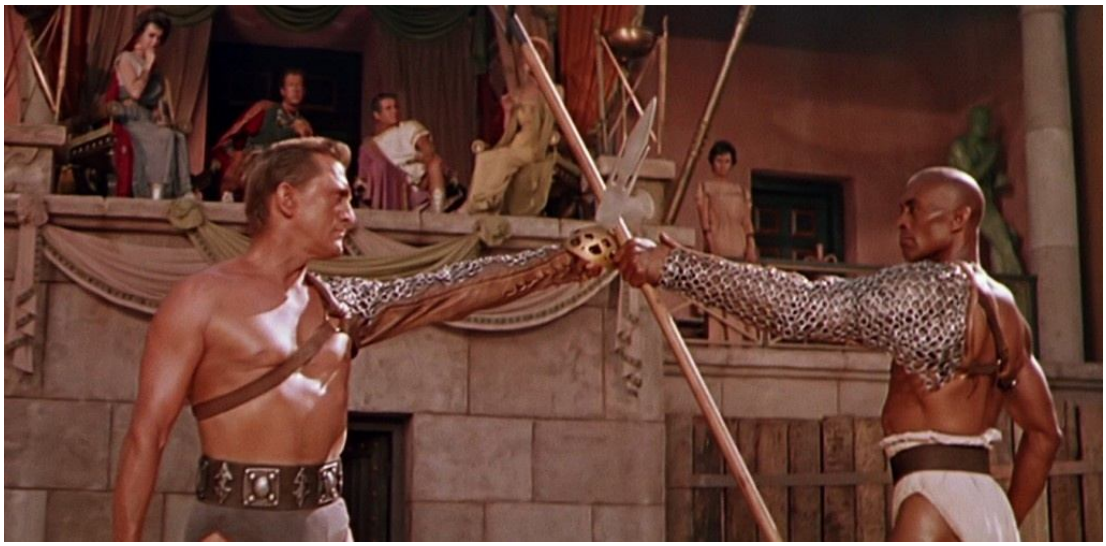
هذا الفيلم المستوحى بشكل واضح من عمل كوبريك (سبارتاكوس)، جمع بين صفتين حسنتين لسبارتاكوس ولدرابا في نفس الشخصية، "كما فعل درابا يقوم ماكسيموس بتصرف حر، فبعد قتال حتى الموت يعتق خصمه[1]".على شاكلة درابا، العبد الأسود، يعفو البطل المصارع (الإسباني) عن مصارعًا اغريقي آخر ويقود النزاع من داخل الحلبة، إلى مستوى الإمبراطور، بينما لا يزال في عبوديته. "مثل سبارتاكوس، يصبح ماكسيموس في نهاية الفيلم المثل الأعلى رهز ا منافسا لروما[2]"، ومثل سبارتاكوس، يستعين ماكسيموس (الإسباني) أيضًا رجل أفريقي أسود، كمرشد، متمثلا في شخص جوبا النوميدي، وهو موحد ينقل "حكمة الأجداد" إلى ماكسيموس الذي يرتدي التماثيل للتعبد البدائي . بعد وفاة ماكسيموس في الحلبة ، دفن جوبا التماثيل قائلا لصديقه "الآن نحن أحرار وسنراك مرة أخرى، ولكن ليس الآن، ليس الآن". "يمكن فهم دفن التماثيل من طرف المصارع الأسود، باقتراحه الواضح لمستقبل جديد، على أنها بذرة أمة جديدة و حضارة جديدة".[3]

[1] : Robert Burgoyne, The Hollywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P94
[2] : Robert Burgoyne, Ibid, P94
[3] : Robert Burgoyne, Ibid, P97

حتى لو كان هناك تحريف للقصة من خلال شخص نوميدي يتمتع بمواصفات بدنية لرجال جنوب صحراء أفريقيا (الشكل 7)، فإن الفيلم يضع النوميديين الأفريقيين كقاعدة مقارنة بالأقليات الأخرى التي تشترك في أسره، مثل الإغريق أو الألمان على الرغم من أنهم أوروبيون. فربما يقترح هذا الفيلم أن هذا النوميدي (جوبا) الذي لن ينضم إلى سبارتاكوس الآن في الحياة الآخرة ، سيقود التحدي المتمثل في إنشاء حضارة جديدة ، وحضارة - لما لا - مستوحاة من روح هذا الرجل الأفريقي المقدمة من خلال هذين الفيلمين (سبارتاكوس و المصارع)، كروح حساسة وفخورة ومجردة ، حضارة تركز أكثر على الإنسان أكثر من أي مطلب مادي، حضارة ستكون حضارة الحكمة أكثر منها حضارة التقنية.

يعيد ريدلي سكوت اختراع البيئة التجارية والاجتماعية بين جيتول (الطوارق)، والقرطاجيين، المصارع الرئيسي يشتري عبيده (بما في ذلك جوبا وماكسيموس) ، في مدينة تمبكتو ، التي كانت ذات يوم مدينة مزدهرة. لقد أثبت المؤرخون المعاصرون هذه العلاقة التجارية بين قرطاج والصحراء ً بالأدلة المادية المعتمدة على التصوير بالأقمار الصناعية. أعيد إنتاج بيئة الجيتول بدقة في الفيلم، بصورة تعكس حياة الجيتول مماثلة لحياة العرب في الآداب واللباس والشخصيات (الشكل 8). ألم يعلن عمرو بن العاص هناك بعد أول اتصال مع البربر: أقسم أنهم "عرب".

حتى ولوكان هناك عدم دقة في تمثيل شعوب شمال إفريقيا، فإن هذان الفيلمانيعتبر ان مساهمة تاريخية وثقافية كبيرة للجزائريين والأفارقة بشكل عام. يعيد هذان الفيلمان احياء تاريخ شمال إفريقيا من رماده، هذا التاريخ الذي أحرقه المؤرخون الأكاديميون خلال الغزوات الكبرى للقرن التاسع عشر.



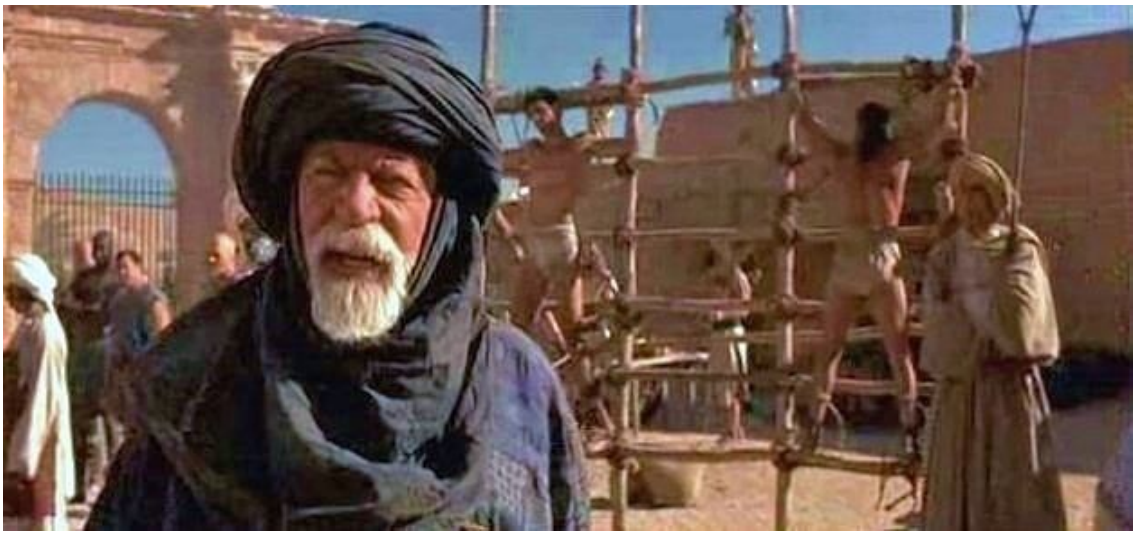
الشكل 05: كيرك دوغلاس وودي سترود في سبارتاكوس ودرابا على التوالي (سبارتاكوس)[1]

الشكل 06: كيرك دوغلاس في سبارتاكوس (سبارتاكوس)[2]

[1] :m http://www.best-article-directory.info/635204-woody-strode-spartacus.ht

[2] : http://www.swashbuckler-films.com/spartacus.html

"الشكل 07: راسل كرو ودجيمون هونسو في ماكسيمون وجوبا على التوالي (المصارع) "[1]



"الشكل 08: أوليفر ريدانز بروكسيمو (المصارع)"[2]

[1] : http://exploderblog.com/index.php/2016/12/05/recap-gladiator

[2] : http://www.americanrhetoric.com/MovieSpeeches/moviespeechgladiator2.html

أكثر الفيلم أدهش الغرب في تاريخ المسلمين هو "الرسالة" لمصطفى العقاد (1976). يتتبع هذا الفيلم التاريخي سيرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في رسالته النبوية دون أن يجسده.

مثل أي عمل يتحرى المصداقية، دون تدخل سياسي أو لوبي أمريكي، كان للرسالة (الفيلم) منتقديه الذين استخدموا كل القوة المتاحةلعرقلة إنتاجهلقد الفيلم بملقط: في الواقع وفقًا لباتريشيا العقاد (زوجة الفقيد) "لا تزال الرسالة تخضع للرقابة من قبل معظم التلفزيونات الأوروبية والأمريكية."[1]

كان العقاد صاحب رؤية حقيقية، داعياً العرب إلى استثمار هوليوود، نظراً لأهمية السينما في الاعترف و التأثير على الساحة الدولية ،حيث قال: "قليل من الغضب يا أمم العرب، بدلاً من شراء السلاح، كان من الأفضل للعرب أن يأخذوا حصص في شبكات التوزيع الكبيرة مثل CBS و Fox ، هكذا يمكن أن يكون لنا تأثير."[2]

الرسالة هي واحدة من الأفلام القليلة التي تكرس الإسلام على نطاق عالمي من خلال إعادة إنتاج تاريخية دقيقة. بهذا الفيلم، يتم تقديم القيم الإسلامية دوليًا، وهو نوع من الصحوة للمسلمين حتى أولئك الذين لا يمارسون دينهمعلى نطاق عالمي ، يقدم هذا الفيلم جزءًا كبيرا من مناهضة الإسلام للعبودية ، من خلال تحرير بلال، الذي تحمل كل المعانات دون أن يجفل ، ضد إرادة سيده ، بكلمة لا تزال أسطورية لحد الساعة على فم بلال:" أحد ، أحد".

حقق الفيلم نجاحًا كبيرًا في أوروبا والولايات المتحدة، وهو اكتشاف حقيقي بالنسبة للغرب الذي لم يعرف الدين الإسلامي وسيرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، إلا من خلال تشهير بعض المستشرقين. " اعتنق 30000 أمريكي الإسلام بعد مشاهدة الفيلم."[3]

[1] : Faycal Métaoui, L'incroyable histoire d'Erissala, El Watan, jeudi 8 octobre 2009, P20

[2] : Faycal Métaoui, Ibid, P20

[3] : Amin Reda, Mustapha El Akkad a été tué alors qu'il préparait un grand film sur Saladin, Liberté, Jeudi 10 Janvier 2008, P8

بعد غياب كبير في ميدان الفيلم التاريخي، عاد العقاد إلى هذا التخصص في أواخر التسعينيات ، ليخرج فيلماً عن صلاح الدين، لكنه لم يجد تمويلاً في هوليوود، فالتفت إلى دول الخليج ، لكن دون جدوى ". فيلم صلاح الدين بقي، مشروع العمر، الذي عمل المخرج مصطفى العقاد على إنتاجه لمدة عشر سنوات، حتى وفاته ."[1]

قررت هوليوود في عام 2005 إنتاج فيلم عن الحروب الصليبية ولكن بدون العقاد، "في عام 2005، أوفى المخرج البريطاني ريدلي سكوت (...) بوعده بصنع فيلم عن الحروب الصليبية بعنوان: "مملكة الجنة"، مع نص كتبه كاتب السيناريو اليهودي ويليام ماناهان (...) كلف هذا الإنتاج 130 مليون دولار[2] ". لم ينزعج العقاد من كل ذلك وأعلن أن هذا الموضوع يمكن تقديمه من خلال أفلام مختلفة، وأن سيناريو فيلمه عن صلاح الدين والحروب الصليبية يربط تاريخ هذا الوقت المتمثل بالصراعات العربية العربية، مع حالة الانحلال و المواجهة الحالية للعرب لبعضهم. "مصطفى العقاد كان صاحب رؤية عظيمة رسم لوحة على صلاح الدين الأيوبي من شأنه تحسين صورة الإسلام والعرب، في حرب صليبية في العراق لا تنطق باسمها."[3]

لقد أصبح العقاد أكثر فأكثر تفاؤلا بإمكانية إنتاج فيلمه حتى وفاته عام 2005، حين اغتيل في هجوم إرهابي، في الأردن، البلد الذي لم يسبق له أن شهد مثل هذه الهجمات، لا قبل هذا الحدث المأساوي ولا بعده "، و يبقى السؤال بلا إجابة : من يقف وراء مقتل مخرج الرسالة، الأمريكيون الذين لا يريدون قوة إعلامية جديدة تدمر مخططاتهم الإقليمية، أو الموساد:الناشط جد ًا في الأردن، الذي يخشى عودة شخصية قوية ذات رؤيا (...) في الوقت الحالي، نسب التحقيق في اغتيال مصطفى العقاد الجريمة إلى جماعة تابعة للقاعدة، قريبة

[1] : أحمددعدوش، ضريبة هوليود، دار الفكر، دمشق، 2011، ص144

[2] : أحمددعدوش، Ibid، صص 144-145

[3] : Amin Reda, Mustapha El Akkad a été tué alors qu'il préparait un grand film sur Saladin, Liberté, Jeudi 10 Janvier 2008, P8

من الإرهابي الأردني الزرقاوي[1] ". يجب علينا التساءل، لماذا يذهب الزرقاوي ويغتال مخرجا يريد أن يصنع فيلما عن صلاح الدين!؟ في هذا السياق ، يبدو أن فيلم ريدلي سكوت المبني على سيناريو السيناريست اليهودي ويليام ماناهان هو تحريف لمشروع العقاد، خاصة عند دراسة ظروف إنتاجه والرسائل التي ينقلها.

فيما يتعلق باختيار شخصية صلاح الدين أجاب غسان مسعود الذي جسد صلاح الدين، على أسئلة المخرج، "ففي نهاية المقابلة سأله المخرج: هل تعتقد أن صلاح الدين كان رجل دولة أم رجل حرب؟ فأجاب مسعود: بل رجل دولة. وبالفعل حصل مسعود، بعد ظهر اليوم نفسه، على الدور (...). صرح باسم اليخوري للصحافة السورية أنه كان مرشحا للدور لكنه لم يحصل عليه لأن المخرج أراد أن يقدم صلاح الدين كزعيم سياسي، وهو ما كان يتعارض مع جسده المهيب ، كأن المخرج لم يرد الكثير من صفات البطل لصلاح الدين حتى في لياقته البدنية، إلا أن التاريخ يؤكد فروسيته منذ صغره."[2]

في السينما التي تدعي إعادة كتابة التاريخ العالمي، نجد فقط عملين حقيقيين متجهين للحضارة العربية الإسلامية على الرغم من أنها حضارة ألفية. الفيلم الثاني بعد الرسالة يبدو كأنه نوطة خاطئة في سيمفونية إعادة كتابة التاريخ من خلال السينما، في هذه السيمفونية المؤلّفة بشكل أساسي من طرف هيمنة هوليوود: "المحارب الثالث عشر، فيلم أمريكي من إخراج جون ماكتييرنان، صدر عام 1999. وهو مقتبس من رواية مملكة روثغار (أكلة الموتى) لمايكل كريشتون: مثقف من بغداد يتم إرساله إلى المنفى، ثم في الطريق ينضم إلى مجموعة من مقاتلي الفايكنج ، الذين كانوا ذاهبين لدعم ملكهم ضد غارات البرابرة ، الوندال. سيكون هو المحارب الثالث عشر للمجموعة"[3]. حتى لو كانت قصة حرب الفايكنج ضد البرابرة بمساعدة العربي أحمد محض خيال، فإن الفيلم مبني على شهادة ابن فضلان خلال أول

[1] Amin Reda, Mustapha El Akkad a été tué alors qu'il préparait un grand film sur Saladin, Liberté, Jeudi 10 Janvier 2008, P8

[2] : أحمددعدوش، ضريبة هوليود، دار الفكر، دمشق، 2011، ص149

[3] : Le 13e guerrierhttps://fr.wikipedia.org/wiki/Le_13e_Guerrier

اتصال له مع الإسكندنافيون القدماء (الفايكنج) 921 - 924 م انظر الشكل (09-10-11) يعرض الفيلم العربي (أحمد) الذي يؤدي دوره أنطونيو بانديراس في صورة الرجل النبيل المثقف الذي يكتشف البربرية و الهمجيةلكن أيضً ا يكتشف شجاعة رجال الشمال.

"الشكل 09: أنطونيو بانديراس وعمر الشريف في أحمد بن فضلان والشيزيدق على التوالي (المحارب الثالث عشر) "[1]

"الشكل 10: أنطونيو بانديراس في أحمد بن فهدلان (المحارب الثالث عشر)."[2]

[1] : http://www.avcesar.com/source/software/bluray/1145/
[2] : http://papyblues.com/?p=20034

"الشكل 11: أنطونيو بانديراس في أحمد بن فضلان (المحارب الثالث عشر)."[1]

رغم تقديم المؤرخين لسيرة أحداث هذا الاتصال الأول بين العرب والإسكندنافيين، فإن الفيلم (المحارب الثالث عشر)هو الذي استطاع أن يوفر أساساً يمكن لصانعي الافلام أن يستلهموا منه إعادة إنتاج صورة عرب العصر العباسي فيما يخص إيماءاتهم و ملابسهم وحركاتهم وصلواتهم وشجاعتهم وحضارتهم.... بإختصار فيما يخص عظمتهم؛ وهو تفصيل لم تستطع رسالة ابن فضلان نفسها من إعادة إنتاجه في الذهنيات العربية ، والتي خدشتها الأفلام الغربية ورسمت لها تاريخا كاريكاتوريا و فقط.

لا يأخذ الفيلم المنحى المعروف للفيلم التاريخي بالمعنى الصحيح الذي شرحناه سابقاً - تحليله لزيارة إبن فضلان إلى الدول الاسكندنافية ثانوي بالنسبة للسرد الدرامي - إنه توازن متناسب بين الخيال والواقع وتأثيره على العرب ضئيل للغاية ، ربما يعتقدون أن القصة ليست سوى اختراع : هذه الزيارة التي قام بها العرب إلى بلاد الفايكنج ليست حاضرة في الوعي الثقافي العربيوالتاريخ العباسي ليس مصوراً على الإطلاق في أذهان الشعوب العربية، بل وأكثر من ذلك، يتم تصويره في أفلام الترفيه الغربية كريكاتوريا، مثل أفلام علاء الدين وشهرزاد. قلة من الباحثين قد درسوا هذه الرسالة الحديثة في أسلوب عرضها للقصة: "لم أر قط أجساداً أكثر كمالا كما لو كانوا نخيلا (...) هم أكثر مخلوقات الله تنفيرا و اشمئزازا، لا

[1] : http://www.avcesar.com/source/software/bluray/1145/

يغتسلون لا من بول ولا من براز (...) ولا يغسلون أيديهم بعد الأكل، بل هم مثل الحمير الضالة ، يأتون من بلادهم ، للرسو في نهر إيتيل ، وهو نهر كبير ، ويبنون منازل كبيرة من الخشب (.. .) هذه هي طبيعة الأشياء عند شعوب دول الشمال، كما رأيتها بأم عيني. [1]" كل هذه التفاصيل أعيد إنتاجها في فيلم " المحارب الثالث عشر " بدقة كبيرة لتقديم الرجل العربي على أنه حامل الحضارة للأوروبيين و هذا على عكس عادة الأفلام التاريخية الغربية : أحد مشاهد النهاية تقدم ملك الفايكنج (بوليويف)، وهو يتعلم الكتابات الأولى في حياته على رمال الشاطئ: "لا إله إلا الله" باللغة العربية.

سيكون من المثير للاهتمام تقديم فيلم أخيرعلى الرغم من أنه ليس فيلم ًا تاريخي ًا ، لكنه يستخدم المصادر التاريخية بوضوح لبناء رواية لا تمنح أي دقة أو تو افق تاريخي، فالحقائق في هذا الفيلم موزعة بشكل سيئ في تواريخ خيالية. "10000 قبل الميلاد (2008) هو فليم مغامرة أمريكي وفيلم خيالي بطولي من إخراج رولاند إمريش، صدر في عام 2008.

من المفترض أن تدور أحداث القصة في فترة الانتقال من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث. غير أن هذا الفيلم، الخيالي، لا يتوافق مع المعرفة العلمية الحالية (...). من المفترض أن أحداث القصة تدور في نهاية العصر البليستوسيني ، لكن إعتماد ًا على قواعد التاريخ من المفروض أن تحدث في أواخر درارياس، غير أن العصر يتعلق بالبليستوسين الخيالي ، وفق ًا لكلوسر نفسه (السيناريست). وهكذا، يقدم الفيلم العديد من المفارقات والأكاذيب التاريخية الأخرى. " [2]

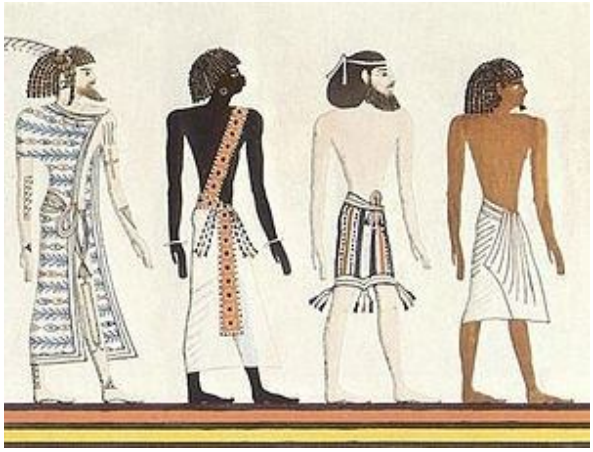
جاء اهتمامنا بهذا الفيلم من جانب أنه مستوحى بوضوح من كتابات هيرودوت لتاريخ الأشخاص الذين يعيشون في جبال شمال إفريقيا، الذين أعتمدوا في عصرهم على صيد مختلف الوحوش والحيوانات. الإشارة الثانية إلى الشعب الليبي هي رحلة هؤلاء الصيادين وراء صديقهم المحتجز: يمشون 03 أيام للوصول بالكاد إلى المناطق الصحراوية، ويلتقون بأناس

[1] : محسن جاسم الموسوي ، التراث الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي،بيروت، 2004، ص ص 555-557

[2] : 10000 BC https://fr.wikipedia.org/wiki/10_000_(film)

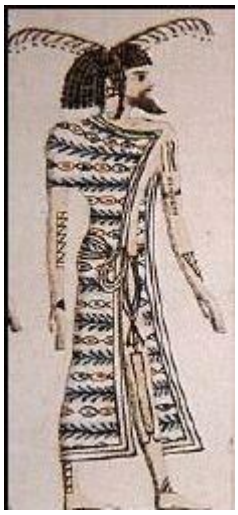
من ذوي البنية السوداء الإفريقية، ثم يتجهون باتجاه النجم الشرقي ، وبالتالي باتجاه مصر حيث وجدوا شعوبًا أفريقية مختلفة في أعمال الشاقة لبناء هرم مماثل لهرم خوفو. هذه المسيرة لمدة ثلاثة أيام نحو الصحراء وملاقات شعوب إفريقيا، لا يمكن أن تبدأ إلا في شمال إفريقيا لأن ابطال الفيلملا يعبرون البحر المتوسط. النقطة الثالثة لإلهام وصف الشعب الليبي هي التشابه في البنية الجسدية لقبيلة الصيادين هذه مع الصور المرسومة على جدران مقبرة سيثي الأول من القرن الثالث عشر قبل الميلاد (انظر الشكل 13 والشكل 14).

لم نجد أي إشارة تتحدث عن الإستلهام من تاريخ الشعب الليبي لتصوير هذا الفيلم، بل نجد المخرج يتحدث عن قصة خيالية تتعلق بالشعوب الأوروبية! مرة أخرى، في غياب المرجع التاريخي للبلدان إفريقيا ، يحتكر الأوروبيون المراجع التاريخية للآخرين، على شاكلة تاريخ الشعب اليوناني المفهرس كتاريخ لشعوب أوروبا، بينما لم يعتبر (اليونانيون القدامى)أبدًا أنفسهم أوروبيين في العصور القديمة، و الأدلة العلمية الحديثة تقدمهم على أنهم أشخاص من اللون الداكن، وبالتالي من أصل مصري وشرقي.



"الشكل 12 بالترتيبمن اليسار: رسم لليبي ونوبي وآشوري ومصري على قبر سيتي الأول."[1]

[1] : Libye antique https://fr.wikipedia.org/wiki/Libye_antique



الشكل 13:رسم على قبر سيتي الأول لشخصية ليبية[1]

الشكل 14: صورة لبطل الفيلم 10000 قبل الميلاد[2]

هذه التوليفة من الأفلام الهوليودية تخبرنا عن التحديات و الأفكار والمكانة التي يحتلها الفيلم التاريخي في تقرير مصير الشعوب وفي التوجه الحضاري للبشرية. وما الاغتيال الإرهابي الإسلامي المزعوم للراحل مصطفى العقاد إلا مقياس للمأساة الناتجة عن عناد الغرب في سياسته للسيطرة على الكتابة السينمائية أحادية الجانب للتاريخ، أي الكتابة الهوليوودية لتاريخ البشرية.

[1] : Libye antique https://fr.wikipedia.org/wiki/Libye_antique
[2] : www.wall.alphacoders.com/bycategory.php?id=171661

3.5.2 - تجاوز الهيمنة الهوليوودية: معركة الجزائر (الفيلم):

1.3.5.2 - سينوبسيس:

يعيد الفيلم إحياء النضال من أجل السيطرة على قصبة الجزائر في عام 1957، حيث قامت وحدات المظلات المقاطعة العاشرة التابعة للجنرال ماسو بتفكيك شبكات جيش التحرير الوطني في المدينة. تم بناء سرد العمليات بشكل أساسي على شخصيتين: علي لابوانت، مقاتل من جيش التحرير الوطني، والعقيد ماتيو، قائد وحدة المظليين. يبدأ الفيلم بالتحضير للهجوم على المنزل الذي يختبئ فيه علي، بعد "اعترافات" المشتبه به الذي قبض عليه المظليين. ويتكون الجزء الرئيسي من القصة في استرجاع طويل للذكريات يتتبع الأحداث التي أدت إلى لهذه النتيجة وللانتصار الظاهر للجيش الفرنسي؛ من حملة الهجمات الإرهابية التي شنتها جبهة التحرير الوطني وبعض النشطاء من الجزائر الفرنسية ، إلى تطويق الشرطة العسكرية للقصبة من قبل الجيش واعتقال القادة الرئيسيين لجبهة التحرير الوطني في الجزائر العاصمة. ينتهي الفيلم بتدمير مخبأ علي لا بوينت ووفاته. إلا أن الصور الأخيرة تظهر مظاهر الفرح في الجزائر العاصمة بعد اتفاق إيفيان، وبالتالي النصر النهائي للمتمردين." [1]

2.3.5.2 - الإنتاج والتقنيات:

ولد هذا المشروع العظيم من إرادة المخرج لإنتاج فيلم عن حرب التحرير الجزائرية، وكان السيناريو الأولي لـ "فرونكو سوليناس" يسمى باراسوا ٍدراكًا منه لمشروع بونتو كورفو، يقدم ياسف السعدي مشروعه حول معركة الجزائر إلى بونتي كورفو ، واستقر الأخير مع سوليناس في الجزائر العاصمة لمدة 18 شهر ًا، للتشبع بواقع الأرض وتكييف السيناريو الأولي. السيناريو الذي سيطلق عليه معركة الجزائر.

بالإضافة إلى الشهادات، فإن قرب المخرج من آثار الحرب التي لا تزال مرئية بعد ثلاث سنوات من الاستقلال، سمح للمخرج ببناء عمله، في أقرب صورة ممكنة للواقع مثل التعذيب،

[1] : Jean Michel Guallard, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies,CDDP, 2010, P31

وسطوة المظليين على قلب المدينة، القنابل في سلال ... إلخ. ؛ تم تصوير كل هذا في تمثيل بونتي كورفو لهذه المعركة.

"في عام 1964، كان لا يزال هناك العديد من آثار القتال: المباني التي دمرتها القنابل، وآثار الرصاص والصدمات على الجدران ... و هناك حكاية يرويها فريق العمل تقول أنهم وجدوا حتى بعض خراطيش الجيش الفرنسي! لذلك لم يكن من الضروري إعادة تهيئة الديكور."[1] اختار بونتي كورفو مع مدير التصوير الفوتوغرافي الأبيض والأسود للاقتراب أكثر من تأثير الواقع - رغم وجود الألوان في السينما، يظل اللون الأسود والأبيض هو لون التقرير، "إستعمال اللون، السينماتوسكوب، انها حرب العروض الكبرى لهوليوود، أي "الحرب المزورة "[2]

صورة (قاتي) Gatti - مدير التصوير - ضبابية في بعض الأحيان، والعمق غير مضبوط بشكل جيد للإيحاء بأن التصوير تم في حالة إستعجال ، بنفس طريقة مراسلي الحرب العظماء "يمكننا اقتباس عرض الانفجارات من خلال تشويش الصورة واهتزازها، كما لو أن الفيلم والكاميرا كانا يشعران بآثار الانفجار والحرارة المنبعثة. في ذلك الوقت، غامر عدد قليل من أفلام الحرب باستخدام هذا النوع من المعالجة والتي أصبحت الآن تقريباً صورة نمطية لأفلام الحركة.... من خلال القيام بهذا العمل، أراد بونتي كورفو وباعترافه، ممارسة ديكتاتورية صريحة للحقيقية ."[3]

بالإضافة إلى تأثيرات الكاميرا، صور المخرج فيلمه مع ممثلين غير محترفين مثل بطل الفيلم علي لابوانت "الذي جسده إبراهيم حجاج بعزم وحيوية وشغف، وقد قدم على أنه البطل المأساوي للفيلم ، المجاهد الرمز للثورة الجزائرية. كان الممثل (...)قد عاش حقاً بعض الأحداث التي تم تصويرها، مثل المشهد الذي ينزل فيه درجاً متداعياً يتبعه حشد غاضب،

[1] : Jean Michel Guallard, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies, CDDP, 2010, P31
[2] : Jean Michel Guallard, Ibid, P32
[3] : Jean Michel Guallard, Ibid, P33

واستعاد حجاج بكل طبيعية الغضب الذي اجتاحه انذاك"[1]. "بالنسبة إلى هؤلاء الممثلين الذين لم يعرفوا بالضرورة السينما ، كانت نوعا من الانغماس في خضم اضطرابات معركة الجزائر. بحسب شهادة بونتي كورفو، فقد سيدتان صغيرتان وعيهما أثناء تصوير مشهد الهجوم على أحد المقاهي، حيث فقدت إحداهما زوجها في هجوم مماثل ..."[2] وهو الأمر الذي لعب بالتأكيد لصالح الواقعية التي سعى إليها المخرج ؛ كانت اضطرابات الحرب لا تزال حية في ذلك الوقت.

لطالما نفى بونتي كورفو أي تحكم فوقي أوتوجيه مجبر في فيلمه، وهو ما تؤكده بوضوح مواقف الفيلم اتجاه الاستعمار و اتجاه الثوار. إن هجمات جبهة التحرير الوطني تُعرض بشكل جيد على أنها أعمال رعب متعمد، يتحملها جعفر وبن مهيدي على هذا النحو، وضحاياها من النساء والأطفال، بمن فيهم العرب ؛ حتى أن الكاميرا تركز على الجثث، لفترة طويلة جداً، ربما لدقة العرض وعدم اخفاء إحراج معين (...) إن استحضار التعذيب يؤكد منذ مشهد البداية، هذه الرغبة في الموضوعية، هذا التحيز في عرض المشاهد: يتم تقديمه كحقيقة، مرجع موضوعي للاستراتيجية الفرنسية في الجزائر ... بدون حكم أخلاقي[3]". موقف التكافؤ واضح للغاية، عندما نرى أن المخرج يجسد الثوار وكذلك جلادهم في الجيش الاستعماري ، وهو ما لم يحدث أبداً في هذا النوع من أفلام الحرب ، حيث يُنسب الدور السيئ دون إعطائه الكلمة ،ماتيو أو الجنود لا يظهرون أبداً كوحوش ؛ العقيد على وجه الخصوص، جندي محترم وبارد لديه مهمة صعبة لإنجازها بوسائل "استثنائية"، وظيفته البوليسية لا تتفق مع الأخلاقياته العسكرية للقتال في ضوء النهار، في مواجهة خصم محدد بوضوح[4] ". لكن قناعات المخرج واضحة: في لوم جبهة التحرير الوطني على استخدام الإرهاب ضد فرنسا. جاء الرد من بن مهيدي على صحفي طرح عليه سؤالاً حول استخدام

[1] : Jean Michel Guallard, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies, CDDP, 2010, P33
[2] : Jean Michel Guallard, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies,CDDP, 2010, P33
[3] : Jean Michel Guallard, Ibid, P33
[4] Jean Michel Guallard, Ibid, P33

الإرهاب بقنابل مخبأة في سلال (أعيد تشكيلها في الفيلم) - كان ردا بليغا "أعطونا قاذفاتكم، سنقدم لكم سلالنا ". يقابل المخرج سخرية العقيد الفرنسي وبرودته بحماسة وتألق علي لابوانت في أوج صراعاته.

على الرغم من التأكيد شبه المؤكد في فيلم بونتي كورفو على استخدام التعذيب من قبل الجيش، أنكرت الإدارة الفرنسية ذلك إلى غاية الاعترافات الشهيرة لموريس بابون ، بعد حوالي خمسين عامًا من إستقلال الجزائر.

من خلال اخراجه التشريحي الدقيق، يمثل فيلم معركة الجزائر سردياً حقيقياً.

3.3.5.2 - ميلاد أمة:

أخرج فيلم معركة الجزائر بحرية تامة ، وكانت الثقة كبيرة لدرجة أن جميع عناصر الإنتاج أتيحت للمخرج ، دون سيطرة أو توجيه. يمكن أن تكون هذه ثقة السلطات الجزائرية في مُثُل بوت كورفو، التي تم عرضها بشكل جيد في ذلك الوقت - التي تم التأكيد عليها بأنها مناهضة للاستعمار - ؛ أو ربما قلة الخبرة بعد الثورة للقيادة الجزائرية، الشيء الذي عمل لصالح المخرج.

أكد جميع مثقفي دول العالم الثالث أنه خلال هذه السنوات الأولى بعد الحرب، استفادت الجزائر من حركة الحرية والعمل الإيجابي التي ألهمت فناني العالم بأسره. – وفي هذا الاطار أقيم مهرجان الجزائر الأفريقي (باناف) عام 1969. كل ثوار القارة كانوا حاضرين ولكن أيضا الفنانين والمثقفين والصحفيين .....لم يتم استبعاد الأمريكيين السود: المغنية نينا سيمون، والشاعرة مايا أنجيلو، ورجل الجاز آرتشي شيب ، اطارات من "بلاك بونترز"، مثل ريموند هيويت وستوكلي كارمايكل وديفيد هيليارد وا إيموري دوغلاس وكاثلين كليفر ... [1]"هذه الحرية

[1] : Jules Crétois, Black Alger, Jeune Afrique, N°2932, 19-25 Mars 2017, P48

الممنوحة للرجال فو قيمة، أنجبت عملاًحقق" إنجاز ًا يتمثل في استعادة بطولة شعب، وجزء ًا من تاريخ الجزائر بواقعية مدهشة للغاية."[1]

نجحت معركة الجزائر في الحصول على الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي عام 1966والذي اعتبرته فرنسا استفزاز ًا لا يمكن إنكاره ضد فرنسا من جانب لجنة التحكيم. روبرت كارتييه-بريسون وفرانسوا تروفو الحاضرين للحصول على اللقب حينها قاموا بمقاطعة حفل الختام. [2]" تبعتها طريق طويل من المقاطعة والحظر والتظاهرات الفرنسية ضد هذا الفيلم". ألغيت بعض محاولات البرمجة بعد التخريب في المسارح ؛ "في باريس، دمر سان سيفرين بعبوة ناسفة ، نتج عنه جريحان. لم يتم توضيح ملابسات الهجوم ولم يتم التعرف على أي من فاعليه. تم سحب الفلم نهائيا من القاعات الباريسية. واختفى من المشهد الفرنسي لمدة ثلاثة وثلاثين عاما [3]". "ومن ناحية أخرى، قامت الصحافة هذه المرة بالاستفتاء بالإجماع لصالح الفيلم و أحيا النقاد الفرنسيون مزاياه الفنية، باستثناء" كتيبات السينما "التي تتحدث عن" اعتذار عن الإرهاب."!!!" [4]

حقق الفيلم نجاح ًا باهر ًا في الولايات المتحدة،يتّم عرضه أيض ًا بانتظام ... للمتدربين الأجانب من مدرسة الأمريكتين ... كجزء من الدراسات المتعلقة بحرب العصبات والقتال ضد رجال العصابات في المناطق الحضرية التي طورتها إدارة ريغان في أمريكا اللاتينية. هذا الإعتراف المتأخر لم يكن بلا شك يستهوي ياسف سعدي وجيلو بونتي كورفو! ... في 27 أغسطس 2003، تم عرض الفيلم وفقً ا لمقال نشرته صحيفة "لوموند" بتاريخ 08 سبتمبر، على ضباط الأركان ... في البنتاغون ، بحضور دونالد رامسفيلد ، لإعطائهم لمحة عامة عن تقنيات مكافحة - الحرب الخارقة التي طورها الفرنسيون في الجزائر."[5]

[1] : Abdelkrim Tazaroute, Cinéma Algérien, Rafar 2016, P 18
[2] : Jean Michel Guallard, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies,CDDP, 2010, P35
[3] : Ibid
[4] : Ahmed Bedjaoui, La guerre d'Algérie dans le cinéma mondiale, Chihab, 2016, P55
[5] : Jean Michel Guallard, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies,CDDP, 2010, PP 35-36

بفضل دقته وتألقه الفني، تمكن بونتي كورفو من إثارة اللاوعي الجزائري الشعبي، وهو فعل تأسيسي حقيقي اجتمع حوله جميع السكان ككل، من أجل عمل أحادي الاتجاه: بناء الأمة الجزائرية الجديدة، التي تم مقاطعتها بسبب آلام الاستعمار الفرنسي خلال 132 عاما من الحروب و التعذيب و السجن و المحو الثقافي وتدمير أعمق المعتقدات الجزائرية. يكشف بونتي كورفو بنفسه عن نيته للصحفي الفرنسي بعد إطلاق الفيلم: "أردت أن أثير الانتماء العاطفي لجمهور غير موجه، لصالح نضال الشعب الجزائري من أجل حريته. لم أرد أن أصنع لا فيلم حزبي ولا فيلم مناهض للفرنسيين. معركة الجزائر هي ميلاد أمة [1]". في الواقع، فإن المقارنة منهجية وواضحة: لقد لعبت معركة الجزائر نفس الدور التأسيسي، الذي لعبه فيلم ولادة أمة لجريفيث في الولايات المتحدة الأمريكية و أسطول السفينة الحربية بوتيمكين في روسيا، وكتابته السينمائية للتاريخ . لقد خلدت الكتابت السينمائية للتاريخ لهذا الفيلم الثورة الجزائرية إلى الأبد. سيكون من الصعب تخيل هذه الثورة في الأجيال الجديدة بدون فيلم بونتي كورفو.

تعد معركة الجزائر واحدة من الأفلام النادرة التي تعبر الزمن دون تغيير. مثل فيلم سبارتاكوس لكوبريك، الذي خلد الشخصية، من خلال تأريخها السينمائي، ستخلد الجزائر في اللاوعي العالمي، من خلال التأريخ السينمائي لفيلم جيلو بونتي كورفو.

يطرح هذا الفيلم أسئلة جديدة لكل جيل، ويبقى مواكب للعصر حتى بعد خمسين عام ًا من وجوده داخليًا وملهم ًا وم ُوحِّد ًا خارجي ًا. يثبت مقال بقلم جيل كريتوا (Jules Crétois) مدى تأثير هذا الفيلم: "فيلم طويل، معركة الجزائر، انتاج لجيلو بونتي كورفو، صدر في الولايات المتحدة عام 1966 ، سيرسي الأفق الجزائري في الوعي الرجل الأسود الأمريكي".

ولتوضيح تأثير الفيلم، يقتبس المؤرخ سمير ميجلي في كتابه "الطرق السوداء إلى الإسلام" ، الصادر في عام 2009، مقالة لتلك الفترة الزمنية بقلم فرانس كوفينغتون، طالبة العلوم السياسية في جامعة هارلم. "هل يمكن تطبيق الأساليب الثورية المستخدمة في معركة الجزائر

[1] : Ahmed Bedjaoui, La guerre d'Algérie dans le cinéma mondiale, Chihab, 2016, P55

على هارلم؟" كما يرسم مالكولم إكس شبهاً بين قصبة الجزائر العاصمة، التي زارها، وغيتو هارلم. بالنسبة له يجب على المضطهدين السود الأمريكيين محاربة "احتلال الشرطة" للغيتو كما حارب الجزائريون احتلال القصبة". وقد ازدهرت الشعارات التي تشير إلى معركة الجزائر خلال أعمال الشغب والمظاهرات التي هزت بعد ذلك الحي الأسود في التفاحة الكبيرة." [1]

من خلال الثقة في قوة الحقيقة والتألق الفني لبونتي كورفو، تمكنت السينما الجزائرية بعد الحرب من دفع الجزائر إلى صدارة أعلى المجالات الثقافية في العالم؛ لكن في الأوقات المضطربة من المراجعة و التحريف التاريخي ، الذي غرسته المنظمات الفرنسية لمحو الثقافة الجزائرية - التي لم توقف اعتداءاتها على الجزائر منذ الاستقلال - بالإضافة إلى التحلل المؤسساتي للثقافة في الجزائر، يبدو أن تأثير الفيلم يتضاءل: تتناثر قيم الأمة الجزائرية من خلال الأعمال التشويهية المغرضة، التي تخلط و تشوش الكتابة السينمائية لعمل مؤسس، والذي مثل ونأمل في أن يستمر في تمثيل... ميلاد أمة (معركة الجزائر).

[1] : Jules Crétois, Black Alger, Jeune Afrique, N°2932, 19-25 Mars 2017, PP 47-48

الفصل الثالث

واقع تحقق العقل في سينما

التاريخ

قبل التطرق لموضوع فلسفة التاريخ في السينما ، من خلال البحث في سبب محتمل لتفسير أحداث الماضي من خلال السينما، يجب علينا أولا أن نستكشف السينما كفلسفة. و هو ما يمكن تسميته بـ"فلسفة الفيلم".

1.3 - فلسفة السينما:

حتى لو أن مجال دراسةور السينما في الفلسفة حديثًا جد ًا، إلا أن أول فكرة فلسفية للسينما تعود إلى كهف أفلاطون في "الجمهورية": بين 514 و 517 ق م.

يصف أفلاطون في الجمهورية سجناء محتجزين منذ طفولتهم في كهف، حيث مجال رؤيتهم الوحيد هي الظلال المسقطة على جدار من الثقب الذي يعكس ظلال الأشخاص المارين أمام النار (مصدر الضوء). تتجلى رمزية أفلاطون، في تحرير هؤلاء السجناء للوصول إلى المعرفة التي هي مصدر الضوء في الخارج. لقد تمت مقارنة "العبيد بالسلاسل" في رمزية الكهف في السنوات الأخيرة على نطاق واسع بمشاهدي السينما. في الأساس، انخرطت هذه المقارنة مع الفكرة الرائعة التي استحضرها أفلاطون، وهي فكرة مشاهدة الأفلام قبل 2000 عام من الظهور التقني للسينما ".[1] يعارض أفلاطون من خلال قصته الرمزية الفن كبديل للواقع. فهو يمتدح الفنانين لفنهم في "الجمهورية"، لكنه يطردهم من جمهوريته. تتعارض هذه الرمز ية للوهلة الأولى مع الفن كوسيلة للتأمل، وبالتالي مع الفيلم كفلسفة. ومع ذلك، فإن كون أفلاطون نفسهفناذ ًا، وحقيقة استخدامه "الصورة" كوسيط للتفلسف، تحيي الجدل حول فلسفة الفيلم. لهذا سوف نتوسع في هذه المناقشة بشكل أكبر فيما يلي.

هناك ثلاثة مقاربات يمكن أن ننتهجها في دراسة السينما والفلسفة وهي:

المقاربة الأولى، وهي السينما كموضوع للتفكير الفلسفي: تقنية سينمائية واجتماعية ونفسية (دراسة فلسفية للظاهرة السينمائية).

[1] Tal S. Shamir,Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, NewYork, 2016, P88

المقاربة الثانية، وهي الفيلم كتطبيق ومثال للأفكار الفلسفية: جميع الطلاب اليوم مشبعون بالسينما وغالبًا ما يأخذ مدرسو الفلسفة أمثلتهم من مشاهد الأفلام لتقريب أفكارهم من الطلاب، الذين سيستوعبونها بطريقة مصورة وملموسة.

المقاربة الثالثة، و هي الفيلم كتفسير للأفكار الفلسفية، أو سيرة الفلاسفة: يفسر صانعو الأفلام أفكار الفلاسفة من خلال الفعل الدرامي أو من خلال الحوار و نادرًا ما ينسخون حياة وعمل الفيلسوف على الشاشة. وقد يستعمل الفيلم لتحفيز وتوجيه الأفكار الفلسفية التي سيدرسها الفلاسفة مثل أي إنتاج فلسفي آخر.(لا يوجد ميل فلسفي لبيرجمان في أفلامه، ومع ذلك فإن جميع أفلامه تحتوي على دراسات وتفسيرات فلسفية.)

قبل دراسة الفلسفة من خلال السينما علينا البدء أولاً بفهم ماهية الفلسفة؟ ومن هو الفيلسوف؟

1.1.3- التعاريف:

1- الفلسفة

- ممارسة نظرية (لكن ليست علمية)، تحتوي على الكل كموضوع، والسبب كوسيلة، والحكمة كهدف. يتعلق الأمر بالتفكير بشكل أفضل، للعيش بشكل أفضل. الفلسفة ليست علمًا، ولا حتى معرفة (إنها ليست معرفة إضافية ، إنها تفكير حول المعرفة المتاحة)، ولهذا السبب، كما قال كانط، لا يمكن للمرء أن يتعلم الفلسفة: يمكن للمرء فقط أن يتعلم التفلسف. نفس الموضوع، في نص مشهور، اختصر مجال الفلسفة إلى أربعة أسئلة: ماذا يمكنني أن أعرف؟ ماذا يجب أن أفعل ؟ ما الذي يسمح لي أن أتمنى؟ ما هو الانسان؟

لاحظ أن الثلاثة الأولى "تتعلق بالأخيرة" (المنطق، إنترود، الثالث). لكني أود أن أضيف جميع الأسئلة الأربعة تقود إلى الخامس، وهو بالتالي السؤال الرئيسي للفلسفة، لدرجة أنه يكاد يكفي تعريفها و هو: كيف نعيش؟

بمجرد محاولتنا الإجابة على هذا السؤال بذكاء، فإننا نقوم بالفلسفة، بشكل أو بآخر، بصورة جيدة أو سيئة. وبما أنه لا يمكن تجنب السؤال، يجب علينا أن نستنتج أن المرء لا يفلت من الفلسفة إلا من خلال الغباء أو الظلامية[1] ".

2- الفيلسوف

"إنه شخص يمارس الفلسفة. بعبارة أخرى، يستخدم العقل لمحاولة التفكير في العالم وحياته، من أجل الاقتراب من الحكمة أو السعادة."[2]

مقفولتير تفسير ًا آخر: "الفيلسوف، عاشق الحكمة، أي الحقيقة. كل الفلاسفة كان لديهم هذه الشخصية المزدوجة ؛ لا يوجد في العصور القديمة أحد لم يقدم أمثلة عن الفضيلة للرجال، ودروس ًا في الحقائق الأخلاقيةيمكن أن يكونوا جميع ًا مخطئين في الفيزياء؛ لكنها ليست بتلك الضرورة لتسيير الحياة، لدرجة أن الفلاسفة لم يكونوا بحاجة إليها. استغرق الأمر قرون ًا لمعرفة بعض قوانين الطبيعة. يوم واحد يكفي للرجل الحكيم أن يعرف واجبات الإنسان"[3].

2.1.3- فلسفة السينما (نظريات السينما):

منذ بداية السينما، أثارالفيلم جدلا ً حيوي ًا لمحاولة تحديد موقعه كفن جديد: جوهره، وقربه من الواقع، وعلاقته بالفنون الأخرى وأنماط تعبيره. "العوالم السينمائية عبارة عن تجارب لأشياء معقدة ذات أبعاد رمزية / معرفية وعاطفية. يجب أن تتناول النظرية التي تجسد بشكل كامل ما هو أكثر إقناع ًا وأكثر تفرد ًا و يجب أن تتطرق الى إبداعهم ووجودهم الموضوعي وتجاربهم

[1] André Comte-Sponville, Dictionnaire philosophique, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p698
[2] Ibid.
[3] Voltaire, Dictionnaire philosophique, Flammarion, Paris, 2010, p506

الشخصية من طرف المشاهدين"[1]. جميع مجالاتها فلسفية لأن "أي مجال فكري يواجه مشاكل تتعلق بإمكانية وجوده يصبح بالتالي فلسفياً"[2].

يقدم لنا فرانسيسكو كاسيتي توليفة شاملة لنظريات السينما في عمله "نظريات السينما بعد عام 1945".لكننا سنكتفي الآن بملخص موجز لتاريخ نظرياته حسب نهجها وتاريخ ظهورها.

1.2.1.3- منهج الماهية (الجوهري):

و هو المنهج الأول، و قد ضهر في بداية القرن العشرين مع نجاح الأفلام الأولى "السينما". في ذلك الوقت، بدأت السينما بنقاش عميق لتعريفها والمطالبة بها كفن جديد، قدمها (Ricciotto Canudo)، من خلال قوة جماعات الضغط ، على أنها الفن السابع.

إن الجدل حول السينما هو أولا وقبل كل شيء نقاش عشاق السينما. شكك هؤلاء المنظرون الأوائل في الفيلم باعتباره حقيقة يجب أن تحفظ مرور الوقت. في الواقع، السينما هي نتاج اختراع علمي. لم يجد الأخوان لوميير (المخترعون الأوائل للسينما) احتمال لاختراعهم غير انه استخدام وثائقي لواقع الحياة اليومية. سيقوم الإخوة لوميير بتصوير مشاهد من الحياة اليومية في فرنسا والجزائر ومصر. تتمتع جميع أفلامهم اليوم بقيمة أرشيفية كبيرة. على الجانب الآخر من النقاش، نرى السينما كأداة مثالية للتحرر من الواقع واستخدام المؤثرات المرئية والتحريرية للخروج من قبضة الوقت الحقيقي والتعبير عن الذات في الوقت السينمائي. إن نجاح الأفلام الأولى لجورج ميلييه (رحلة الى القمر) هو الذي طور هذا الذوق لسحر عالم وهمي وخيالي. يحدث هذا النقاش في معظم الأوقات بطريقة معيارية أو توجيهية: نقول *ما هي السينما*، وفي أغلب الأحيان ما يجب *أن تكون*[3].

---

[1] Yacavone, Daniel (2008) 'Towards a Theory of Film Worlds',
Film-Philosophy, vol. 12, no. 2:. <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/yacavone.pdf>,P83

[2] *Thomas E. Wartenberg, The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, oxon, 2009, P549

[3] Voir L. Jullier, « Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel », chapitre coupé de *Lire les images de cinéma* (L. Jullier & M. Marie), Larousse, 2007.

يدافع منظرو الأفلام في فرنسا، مثل أبيل جانس، ولويس ديلوك، وجيرمين دولاك، عن السينما الغير السردية. و استخدم صانعو الأفلام السوفييت في عشرينيات القرن الماضي الديالكتيك الهيغلي لتقديم مفهوم جديد كلي ًا للفيلم (التحرير): سيعطي المشهد "أ" متبوعا بالمشهد "ب" معنا ليس في المشهد "أ" ولا في المشهد "ب". سيرجي أيزنشتاين هو الرائد في تحرير الأفلام. هذا الأخير ألف عدة كتب في التحرير والسينما بشكل عام ولكن أيضً ا فسيفولود بودوفكين (فن السينما) وليف كوليشوف بتجربته الشهيرة في التحرير.

في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، ارتفعت الأصوات ضد "نظام النجوم" في هوليوود. ينظر إلى السينما على أنها أداة للاغتراب. في وقت لاحق في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، تم نشر العديد من الكتب حول موضوع السينما: مقال عن الأشكال المستقبلية للسينما من تأليف Barjavel، و تاريخ السينما لـ Bardèche & Brasillach بالإضافة إلى العديد من الكتابات من مدرسة فرانكفورت.

في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ، كتب العديد من المنظرين عن السينما ، ولا سيما André Basin (ما هي السينما) و Siegfried Kracauer (نظرية السينما). وكذلك مدرسة فرانكفورت. التفكير هنا دائم ً ا ما يكون معياري: نحن ندعم الواقعية الإيطالية الجديدة. نرفض المؤثرات والمؤثرات الخاصة. نعم للقطات المتسلسلة .... الخ.

2.2.1.3- نظريات الدراسات الجامعية:

تغلغل الجدل حول ظاهرة السينما في العالم الأنجلوفوني وفي فرنسا، تدريجيا إلى الجامعات في نهاية الحرب العالمية الثانية، ولكن على نطاق أوسع ابتداءا من السبعينيات، "يمكننا أن نميز، على سبيل المثال، تيار الفكر الفرنسي الذي يجمع بين جان إبستين وأندريه بازين وجيل دولوز، وسلسلة متعاقبة من الأساليب بالإنجليزيةبدء ً ا من هوغو مونستربرغ إلى نويل كارول. في البداية، لعبت نظرية السينما الألمانية دور ً ا هاما، ويشهد على ذلك أسماء بيلا بالاس، رودولف أرنهايم، سيجفريد كراكور، والتر بنجامين، بيرتولت بريخت. لكن نتيجة للنازية

والحرب العالمية الثانية ، فقدت ألمانيا مكانتها البارزة على الساحة النظرية الدولية. الشيء نفسه ينطبق على النظرية الروسية قبل وبعد ستالين." [1] حاول الأكاديميون ابتداءا من السبعينيات والثمانينيات إعادة دراسة كل ما تم تطويره سابقًا كنظرية السينما الكلاسيكية من خلال إعادة تقديمها بتفكير معاصر وبالمثل، بُذلت جهود لاكتشاف وإعادة طبع كتابات غير معروفة عن السينما المعاصرة والسينما القديمة، من طرف مجموعة واسعة من المؤلفين، بما في ذلك صناع الأفلام والفنانين والنقاد الأدباء والمثقفون والفلاسفة والعلماء، و المنظرون الاجتماعيون"[2]

في هذه المرحلة، لم يبقى المنهج الجامعي حول السينما معياريًا، بل يميل إلى البنيوية، وهو يدرس السينما كلغة: و هذه هي نظريات اللغة السينمائية.

يعد كريستيان ميتز، أول من تساءل عن طريقة فهم الفيلم. فالسينما حسب ميتز لغة تشتمل على إشارات ودلالات ومعاني ورموز ومراجع. كانت سيميولوجيا كريستيان ميتز في طليعة نظريات السينما في الستينيات، وأصدر منذ عام 1968 "مقالات حول المعنى في السينما".

يوضح 'بيير باولو باسوليني'تشابهًا بين السينما واللغة المكتوبة. فبالنسبة له ، الفيلم هو النص والتسلسل والجملة واللقطة هي الكلمة."[3]

بإيحاء من 'جاك دريدا'، يعترف تيار التفكيكيين باستحالة أي لغة إلتقاط الحقيقة الكاملة للواقع، حيث أصبحت الدراسات السينمائية، مستوحاة من التحليل النفسي. فيقوم هؤلاء بانتقاد حقيقة أن السينما تقوم بصنع واقع بديل لمصلحة الأقوى (القوى المهيمنة) بعدعاجز ها عن تمثيل الواقع الحقيقي للعالم. في أعقاب البنيويين، نقوم بتشريح سردية السرد السينمائي. يؤثر

[1] Thomas Elsaesser et Malte Hagener. Traduit de l'anglais par Jeremi Szaniawski Presses universitaires de Rennes, 2011, www.pur-editions.fr-13/06/2017

[2] Miriam Hansen, "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, The University of Chicago, 1993, p442

[3] Voir L. Jullier, « Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel », chapitre coupé de *Lire les images de cinéma* (L. Jullier & M. Marie), Larousse, 2007.

نعوم تشومسكي على البحث في "البنية العميقة للغة السينمائية."[1] كل هذه النظريات الناتجة عن الدراسات الجامعية تنبثق من تفكير وأسئلة ذات طبيعة فلسفية. فقدتأثر منظر ي الدراسات الجامعية إلى حد كبير بالفلاسفة. تستخلص نظرية السينما مفاهيمها من تخصصات راسخة، مثل التحليل النفسي والأنثروبولوجيا والسيميائية واللغويات والنظريات الأدبية.

3.2.1.3- توزيع وتخصص دراسات السينما (دراسات ما بعد الحداثة):

في هذه المرحلة من تطور الدراسات السينمائية ، فإن التخصصات المعاصرة ، وخاصة ما بعد الحداثة ، هي التي تبحث السينما كوسيلة للدراسة وكموضوع: الفلسفة وعلم الجمال حيث يجد تكوين هذين التخصصين اهتمام ً ا متزايد ً ا بدمج السينما كموضوع للدراسة. إن مثال 'ستانلي كافيل' أو 'جيل دولوز' كاشفة للغاية لهذا الأمر، لكن يبقى عمل الفيلسوف سلاجوي زيزيك (دليل المنحرف للفكر) هو الأكثر اكتمالاً في تمثيله لـ "فلسفة السينما": هذه السلسلة الوثائقية، التي يضع فيها زيزك نفسه في ديكور الأفلام التي يحللها، بإعادة عرض فاترة لبعض المشاهد المختلفة ، يحلل فيها الأيديولوجيا السينمائية. من خلال هذا الفيلم الوثائقي، يستعين 'زيزك' و في نفس العمل، بمختلف الأنماط الفلسفية للسينما: الفيلم كوسيلة للتعبير الفلسفي خارج الكتابة الفلسفية، والفيلم كمولد فلسفي والفيلم كتحقيق فلسفي. سنتطرق أكثر لهذا الفيلم الوثائقي في الختام الجزئي لهذا العنوان الفرعي.

إن التاريخ، الذي تأثر بنظريات مارك فيرو حول التاريخ الضمني للسينما، أدى منذ التسعينيات إلى ظهور العديد من الدراسات حول الدور التأريخي للسينما واعتبار صانعي الأفلام ك 'ميتا مؤرخين'.

[1] L. Jullier, « Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel », chapitre coupé de *Lire les images de cinéma* (L. Jullier & M. Marie), Larousse, 2007. P4

يركز القانون والاقتصاد أيضًا على السينما لدراسة، من بين عدة أمور أخرى، حقوق الطبع والنشر والأشكال الاقتصادية للأفلام، ونضامها المالي في بلدان مختلفة وفي مجتمعات مختلفة.

يعد الاستقبال أيضًا موضوعًا حديثا في الدراسات السينمائية: بشكل عام، الأفلام هي نمط من الاقتراح، تختلف آثارها من مجتمع إلى آخر اعتمادًا على طريقة استقبال المتفرجين. هذه الدراسات هي دراسات اجتماعية وأنثروبولوجية.

لقد قدمنا الخطوط الرئيسية لنظريات السينما التي حاولت وتحاول دائمًا، تفسير هذا الوسيط البسيط في فهمه واستقبال محتواه ، وفي نفس الوقت المعقد في دراسة أساليبه. هذا التعقيد هو الذي يتطلب تفكيرا فلسفيا في "مجالات مثل، نظرية الفيلم المعرفي، ونظرية الفيلم التحليلي النفسي، وما بعد الحداثة، ونظرية الفيلم الماركسي ، والواقعية الجديدة ، والسيميائية، ونظرية المؤلف. والنوع والفيلم."[1]

3.1.3- الفيلم كتحقيق فلسفي

باعتبار الفلسفة تفكر في كل ما له علاقة بالإنسان. و من أجل الحديث عن مواضيع مصورة ، يتجه الفلاسفة أكثر فأكثر إلى الأفلام السينمائية لتوضيح أطروحاتهم. فبمحاولتها لمحاكاة الواقع، تصبح السينما انعكاسًا لوجود الإنسان على الأرض بكل تعقيداته وأنماطه. إن الثقافة العامة للطلاب وعامة الناس هي سينمائية إلى حد كبير، غالبًا ما يشير الفلاسفة إلى المشاهد السينمائية لموضوعاتهم المستوحاة من الحياة اليومية (التي لا يمكن أن تلمس أفرادًا معينين) ، بحيث يكون المشهد السينمائية داعما للفكرة الغامضة والتي بتمثيلها بصريًا، تمكن محاور الفيلسوف من إستيعابها. و بهذا تكون النتيجة أكثر إرضاءً ، لأن التفكير الفلسفي عميق ومعقد بشكل عام. "يمكن استخدام الأفلام لتقديم رسوم توضيحية حية وجذابة على الصعيد العاطفي للقضايا والأفكار الفلسفية، وعندما تتوفر افتراضات أساسية كافية ، يمكن أن تساهم

[1] Tal S. Shamir, Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, New York, 2016, P6

أفكار الأفلام في استكشاف أطروحات وحجج محددة، مما يوفر فهماً فلسفياً أفضل "[1]. وبذلك تكون المعرفة الفلسفية أكثر وضوحاً وبصيرة يمكن أن تكون هذه المعرفة توضيحاً لمبدأ يريده مخرج الفيلم السينمائي، أو توضيحاً يستخدمه الفيلسوف، لمبدأ فلسفي منشود من خلال الفيلم، دون علم مخرجه. يمكن أن يكون مثال ذلك في الحالة الأولى، علاقة بيرغمان بعلم النفس الفلسفي 'لإينو كايلا' في كتابه "من حياة الدمى المتحركة"، في حين أن أحد الأمثلة على الحالة الأخيرة يكمن في استخدام 'كاسبار هاوزر' لهرتسوغ كتوضيح لنظرية 'لاكان' للغة.

يعتمد بعض الفلاسفة الذين ينتقصون من الفلسفة السينمائية، على رمزية أفلاطون للكهف في *الجمهورية*، لدحض فكرة هذه الفلسفة السينمائية. لكن، في الحقيقة فإن نفس هذهالرمز ية هي التي تدعم فرضية الفيلم كتوضيح أو تحقيق فلسفي: بادئ ذي بدء، يخبرنا أفلاطون عن السحر الذي يمكن أن يجلبه لنا مشهد الظلال. إنه نفس الانبهار أو السحر الذي يتمتع به عامة الناس الآن في عروض الأفلام، وهو في الواقع فن جماهيري بامتياز؛ "كما يشير كونستانس بينلي (1990 ، 61 ، مقتبس في جيلمور، 2005)، على سبيل المثال، "إن السجناء المقيدين بالسلاسل مفتونين بالظلال على جدار كهف أفلاطون هم أول المتفرجين على" السينما "؛ التغييرات التاريخية الوحيدة على الجهاز منذ ذلك الحين لم تكن إلا بعض التعديلات التقنية "[2]. ونتيجة لذلك، فإن الثقافة السائدة في جميع المجتمعات هي الثقافة السينمائية ، وبالتالي فإن الإشارة إلى الأفلام الروائية كصور توضيحية للأطروحات والموضوعات الفلسفية، يضمن فهمها ،عند جمهورمشبع بنفس الثقافة السينمائية ."يمكن أن تكون هذه الأفلام جزءاً من العملة الثقافية المشتركة لطلابها. ويمكن أن يؤدي استخدام أمثلة

[1] Paisley Livingstone, Cinema, Philosophy, Bergman, Oxford, New York, 2009, p11
[2] Tal S. Shamir, Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, NewYork, 2016, P88

من الأفلام للأغراض التعليمية إلى زيادة مشاركة الطلاب في الموضوع، و احياء مناقشات الندوة بأمثلة درامية مستخلصة من وسيط معروف لدى معظم الطلاب "[1].

إن الفكرة الثانية التي يمكن استخلاصها من رمزية الكهف، هي حقيقة أن أفلاطون نفسه كان بحاجة إلى توضيح مرئي لإثبات أطروحته: "السؤال الرئيسي الذي يجب طرحه حول رمزية الكهف هو لماذا قد يحتاج أفلاطون إلى قصة رمزية حية ومصورة أو سينمائية لشرح ما وراء الطبيعة. هل أفلاطون، الذي كان أحد أعظم المناهضين لإمكانات الفن في التعبير عن الحقيقة، سيستخدم أداة فنية كهذه إن لم يكن بحاجة مطلقة لها لشرح أفكاره الميتافيزيقية أو فهمها؟ هل يمكن اعتبار هذه الرمزية المرئية / السينمائية، هذه التجربة الفكرية، كإشارة إلى أن أفلاطون يحتاج إلى أداة فنية ، ومرئية ، وحتى سينمائية للتعبير عن فلسفته؟ أنا أزعم أن الإجابة على السؤال الثاني هي نعم: من أجل شرح فلسفته، كان أفلاطون في حاجة إلى تصور نوع من الفكر أو الإدراك السينمائي 2000 عام قبل اختراع السينما ".[2]

تعتبر ثلاثية "ماتريكس" للأخوين واتشوسكي، خير مثال على هذا النوع من العلاقة بين الفلسفة والسينما. يدمج هذا الفيلم من نوع الخيال العلمي، الناجح للغاية، " بمهارة الموضوعات الفلسفية المشهورة ومشاهد الحركة، المصممة باستخدام أحدث المؤثرات الخاصة." [3] "ماتريكس" هو فيلم يصعب تلخيصه، حيث أن أفكاره متنوعة ومبعثرة. في هذا الفيلم توجد "المصفوفة" وهو برنامج كمبيوتر تم إنشاؤه بواسطة آلات ذات ذكاء اصطناعي متطور للغاية، التي تخلق حياة افتراضية للبشر الذين يتم الاحتفاظ بهم في حالة غيبوبة من الوهم مرتبطين بجهاز ليكونوامصدر ا كهربائي أساسي لهذه الآلات لبقائهاو إستمرار تشغيلها. تم الاتصال بـ نيو (كيانو ريفز)، وهو بطل الفيلم، من قبل مورفيوس (مورانس فيشبورن) و هو قائد التمرد. يكتشف نيو، بعد إلغاء البرمجة، أن حياته كانت مجرد وهم من الواقع الافتراضي

[1] Jerry Goodenough , A Philosopher Goes to the Cinema " Film *as* Philosophy", Pulgrave Mc Milan, New York, 2005, P2

[2] Tal S. Shamir, Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, New York, 2016, P88

[3] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P882

الناتج عن الكمبيوتر. يرى مورفيوس أن *نيوهو* الشخص المختار الذي سيكون قادر ًا على تحرير البشر من طوق عبودية المصفوفة، فيوجهه بمساعدة المتبصر للدخول إلى برنامج هذه الأخيرة، من أجل السيطرة عليها كبديل للآلات. هذه الرواية عن الحياة الوهمية والمبرمجة هو توضيح لرمزية الكهف لأفلاطون. وهي توحي إلى أن الحياة البشرية ليست إلا وهم، وأن الوجود المطلق الوحيد هو وجود الله. تشير هذه الفكرة الفلسفية أيضا إلى مواضيع فلسفية معترف بها ومتنوعة: "الفرق بين المظهر والواقع، أسئلة الإنغماس solipsisme، طبيعة الأحلام ، إلخ. توضح أيضا بعض حركات شكوك ديكارت المنهجية في *التأملات*، ويكيف حالة الدماغ في صندوق *بوتنام*، ويشير لآلة تجربة *نوزيك* "[1] . على الرغم من وضوح هذه الأفكار و الأسئلة، إلا أن الفيلم يتجنب الاقتراب منها بطريقة فلسفية بحتة. فهو يستخدمها كأساس لبنائه السينمائي الخيالي، ويبقى سؤاله الفلسفي المركزي هو "ما هو الحقيقي؟".

إن، أيّ مجال فكري يواجه مشاكل تتعلق بإمكانية وجوده يصبح بالتالي فلسفي ًا. لذلك، و على سبيل المثال، يصبح العلم فلسفي ًا عندما يطرح أسئلة حول ممارساته الخاصة، على شاكلة "ما هو التفسير؟". يسمح لنا هذا بفهم سبب اعتبار فيلم "ماتريكس" (1999) مثالاً جيد ًا للفيلم الذي يطرح مشكلة فلسفية ، لأنه يقدم بوضوح فرضية الشك الراديكالي[2] ". إن حيوية الفكرة الفلسفية وتوضيحها المرئي هي التي تجعلها نقطة انطلاق مثالية لمناقشة ومجادلة هذه الموضوعات الفلسفية العظيمة ، ولم لا، للحصول على نتيجة أخرى؛ نتيجة تستند إلى اختبار أو ممارسة الفكرة الفلسفية، من خلال فن هو بالتأكيد وهمي، ولكنه يميل إلى محاكاة الواقع.

هناك فيلم آخر يقدم توضيحا مماثلا لهذا السؤال عن واقع الحياة: (1990) "Total Recall" لـ Paul Verhoeven استناد ًا إلى قصة قصيرة كتبها مؤلف الخيال العلمي المعروف Philips K. Dick : دوغ قايد (أرنولد شوارزنيجر) هو رجل ذو مظهر جسدي مشابه أكثر لمظهر الجندي منه لرجل عادي ً ، يعيش حياة يومية سلمية يحلم دائم ًا أنه يعيش على المريخ.

---

[1] *Stuart Kendall*, Terrence Malick, film and philosophy, Continuum, London, P149

[2] *Thomas E. Wartenberg, film as philosophy, The Routledge Companion to Philosophy and Film,* Routledge, oxon, 2009, P550

إنه مهووس بهذه الفكرة (ضد رغبة زوجته "شارون ستون") لدرجة أنه قرر تحديد موعد رحلة افتراضية إلى المريخ من خلال وكالة متخصصة. قبل إطلاق البرنامج الافتراضي في ذاكرته، يتعطل دماغه، في حالة من الهوس والارتياب التام، يستيقظ دوغ مقتنعً ا بأنه عميل سري. بعد أن يتم تنبيهه من طرف زوجته، التي في الحقيقة ليست بزوجته، تتم ملاحقته بينما يحاول التمييز بين الخيال والواقع. "نجد في Total Recall العديد من الموضوعات المفضلة لديك فيليبس (تم استكشافها في رواية 'هل يحلم الأندرويد بخراف كهربائية؟ ، والذي أصبح عام 1982، فيلم الخيال العلمي الكلاسيكي Blade Runner ، لريدلي سكوت)، مثل البحث عن الهوية والإدراك والذكريات والواقع والخيال".[1]

هناك طريقة أخرى لاستحضار الفلسفة بطريقة مركزيةفي السينما، و هي الفيلم المخصص للفلسفة.لكن هذه الفئة من الأفلام كانت نادرة جدً ا ؛ كانت هناك محاولة جادة لإنتاج فيلم روائي طويل عن فيلسوف: إنه فيلم " ديريك جرمان فيتجنشتاين (1993). تم إنتاجه بميزانية صغيرة ، وهو تمثيل خاص وأحياناً ً غامض لمشاهد من حياة الفيلسوف[2] ". منذ ذلك الحين، بدأ استغلال هذا النوع من الموضوعات السينمائية بدرجات متفاوتة من النجاح. يمكننا الاستشهاد بما يلي من الأفلام: الأيام الأخيرة لإيمانويل كانط لفيليب كولين (1996) ، دياس دي نيتشه إم توريم لجوليو بريسان (2002) ، كونفوشيوس لهو مي (2010) ، طريقة خطرة لديفيد كروننبرغ (2011) و كارل ماركس الشاب لراؤول بيك (2016).

4.1.3- الفيلم كتفكير فلسفي (السينما الفلسفية)

و هو المجال الأكثر أهمية في موضوع هذا البحث: إذا كان بإمكان السينما أن تكون فلسفية، فيمكنها البحث عن العقل في المسار التاريخي للإنسانية منذ الخلقوا ٍعطاء نموذجها الخاص في فهم تطور مسار "التاريخ". "لا يمكن أن يكون الله قد خلق عملاً ً غير مفهوم. كونه

[1] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P783

[2] *Stuart Kendall*, The Tragic Indiscernibility of *Days of Heaven, in* Terrence Malick, film and philosophy, Continuum, London, p149

هو نفسه العقل، لا يمكن أن يكون قد خلق التاريخ بدون أن يكون له معنى." [1]من أوغسطين إلى هيجل ، يحاول الفلاسفة دمج فكرة التاريخ العالمي في تفكيرهم الفلسفي. نقطة الالتقاء بين الفلسفة والسينما في هذا التخصص - التاريخ - هي بالضبط قدرتهما على التفسير. بعبارة أخرى، البحث عن تحقق العقل في التاريخ. تخصص في الوقت الحالي العديد من الأعمال للسينما الفلسفية، وهو موضوع يثير أكثر فأكثر، التفكير والنقاش سواء في الوسط الفلسفي أو في الدراسات السينمائية. السينما الفلسفية هو مجال بحث إقتحم بنجاح إبتداءا من أعمال جيل دولوز(الصورة حركة. سينما 1-1986؛ و الصورة الزمن. سينما 2-1989) وستانلي كافيل (العالم شوهد The world viewed -1979). كتب دولوز في عمله Cinema II الصور ة زمن: "إن عدم القدرة على التمييز بين الحقيقي والخيالي، أو بين الحاضر والماضي، بين الحقيقي والافتراضي، لا ينتج بالتأكيد في العقل أو في الروح، إنه السمة الموضوعية لبعض الصور الموجودة والتي هي بطبيعتها مزدوجة".[2] إن السينما بطبيعتها الغير المحدودة، أثرت بالتأكيد فيأفكارنا وا إدراكنا لأنفسنا، وعلاقتنا بالعالم:دائم ًا ما يكون الفيلم ذو الطابع الواقعي مشحون ًا بالافتراضية والخيال. فهذه الافتراضية السينمائية، التي تريد أن تكون واقعية، هي التي تفضلأحيان ًا تصورنا للحياة الواقعية التي، بالقياس، تكون أحيان ًا بنفس القدر من الافتراضية. لا يوضح الفيلم الدرامي الخيالي الحدود بين العرض الفني والواقع، فالواقع يكون من خلال مشهد الفيلم عرضا فنيا، بينما يميل العرض الفني إلى الاندماج في الواقع. لهذا يرى جيل دولوز، أن الإزدواجية ليست في إدراك بعض الأشياء، بل هذه الأشياء هي نفسها التي تكون مزدوجة في وجودها. و هو ما يتجلى بوضوح من خلال السينما.

[1] Christian Nadeau, Étude critique de Maurice Lagueux, *Actualité de la philosophie de l'histoire. L'Histoire aux mains des philosophes*, Société de philosophie du Québec, https://id.erudit.org/iderudit/008652ar , 25 avr. 2020, P6

[2] *Stuart Kendall*, The Tragic Indiscernibility of *Days of Heaven, in* Terrence Malick, film and philosophy, Continuum, London, p148

بالإضافة إلى ما سبق، فالفيلم التاريخي الذي يتعامل مع حقائق الماضي، والمشبع بالنوايا والأفكار وتصورات الحاضر، يمزج الماضي بالحاضر في حلقة يكون فيها العالم في حالة من إعادة البدء المستمر.

من الواضح أن كافيل نفسه من مؤيدي السينما الفلسفية، حيث يقول: "لقد أشبعت السينما الرغبة في إعادة الإنتاج السحري للعالم من خلال السماح لنا برؤيته (العالم)دون أن نر ى. ما نرغب في رؤيته بهذه الطريقة هو العالم نفسه، أي كل شيء، ولا شيء أقل من ذلك. ما أخبرتنا به الفلسفة الحديثة (سواء لـ 'كانط'، أو 'لوك'، أو 'هيوم') هوميتافيزيقي ًا بعيد المنال أو (بالأحرى كما قد يذكره 'هيجل' أو 'ماركس' أو 'كيركجارد' أو 'نيتشه')بعيد ًا عن متناولنا الميتافيزيقي." [1]

إن توجه لكافيل هذا، هو بالضبط ما نريد استكشافه من منظور شامل للقوانين السببية للتاريخ، فما لا ندركه من النظام الميتافيزيقي يصبح محسوس ًا بفعل الزمن السينمائي، والذي، من خلال التنظيم الهرمي المختزل أو المضغوط أو المقلوب أو المختلط للمعلومات، يطلعنا عن مسببات الظاهرة التاريخية ؛ أي، نوع من الخوارزمية البشرية الوجودية، التي تستطيع من خلال الدراسة، أن تعلمنا بالنتيجة النهائية أو الغاية المثلى. إن هذه الغاية المثلى، أو معرفة الحكمة من الخلق، هي السؤال المركزي، وجوهر كل فلسفة، والتي،- كما هو معلوم-، تتعامل مع ظروف و حياة الإنسان على الأرض.

إن هذا الزمن السينمائي الذي يصفه دولوز، ليس توقف للحركة بل "ترويج لحركة غير طبيعية، مما يجعل من هذه الإشكالية، إشكالية سينمائية بقدر ما هي إشكالية فلسفية".[2]

إن هذه الدراسات الفلسفية لدولوز وكافيل في اتجاه السينما كانت إفتتاحا للسينما الفلسفية. هذا لا يعني أن النقاش حول الفلسفة في السينما قد أغلق، على العكس من ذلك، فالجدل أكثر إحتدام ؛ حيث يتهم منتقدي فلسفة السينما دولوز و كافيل بالانغماس في الولع السينمائي وراء

[1] Stanley Cavell , The World Viewed, Reflections on the ontology of film, Harvard University Press , Cambridge, 1979, P101

[2] Gilles Deleuze, Cinéma 2 L'image-temps, Les éditions de minuit, Paris, 1985, p53

موضعهم كفلاسفة. يعلن معارضو رؤية كافيل للسينما أن "الكتاب الأول المخصص للفن السابع لفيلسوف مشهور"، هو مجرد كتاب لنظرية السينما، بالمعنى الأوسع للمصطلح، و الأقل تخصصًا."[1] أما فيما يتعلق بدولوز، فإن تساؤلاته عن السينما ليست ممثلة وفقًا لمنتقديه، إلا للأفلام التي سمحت بها السينيفيليا الفرنسية في ذلك الوقت، وبالتالي ليست ممثلة للسينما ككل.

لقد وجه المزيد من الفلاسفة انتباههم إلى السينما، منذ العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. يضهر هذا الارتباط المتزايد، في عدد الأعمال الفلسفية حول السينما والمقالات السينمائية ذات الدلالات الفلسفية.

تدعي السينما أنها قادرة على أن تكون فلسفية في بعض أفلامها على شكلين فلسفيين: السينما كصورة توضيحية لأفكار الفلاسفة المعروفين، و هو ما يمكن تسميته بالتجربة الفلسفية للسينما. والسينما ذات الفلسفة الخاصة بصانعي الأفلام، وهي التيفتتح نقاشًا فلسفيًا حول فكرة جديدة في المجال الفلسفي، و هو ما يمكن أن نطلق عليه بالتعبير الفلسفي للسينما.

يشير منتقدو السينما الفلسفية الحاليون إلى أنه في كلتا الحالتين السابقتين(التجربة والتعبير الفلسفيين)، تظل السينما معتمدة على كتابات الفلاسفة. ففي الحالة الأولى، يبقى الفيلسوف هو مصدر الفكر الفلسفي الذي صوره صناع الأفلام. أما في الحالة الثانية، فيحتاج الفيلم ذي الأفكار الفلسفية إلى تفسير مكتوب من قبل الفلاسفة، لاستكشاف كل العمق الكامن فيها؛ و بعبارة أخرى، فإن أي معنى فلسفي يتخيل المرء إدراكه في الفيلم، ما هو في الواقع إلا إسقاط للرؤى الفلسفية للفيلم.

يرفض ليفينغستون إمكانية مشاركة الأفلام في الفكر الفلسفي الإبداعي، أو تشكيل مفاهيم فلسفية جديدة. و هو يعتبر هذه الفكرة "جريئة"، "لأنه إما أن المحتوى الفلسفي للفيلم يمكن إعادة صياغته شفهيًا، وفي هذه الحالة لا يكون له صلة خاصة بالفيلم، أو لا يمكن إعادة

[1] Dominique Chateau, Les philosophies du cinéma, 2éme ed., Armand Colin, Paris, 2010, p68

صياغته، وفي هذه الحالة يتساءل المرء عما إذا كان هذا المحتوى المفترض موجود ًا أصلا."[1]

هذه التبعية للمخرج لفائدة الفيلسوف تقلل من صحة أي ادعاء فلسفي للسينما، فـ" التأليف السينمائي يرفض فكرة أن الأفلام يمكن أو ينبغي تفسيرها أو فهمها على أساس التفكير أو النضريات التي يعبر عنها شخص ما عليها."[2]

يرجع حل هذه الإشكالية الى تعريف الفلسفة ذاتها. حيث يشير موراي سميث إلى أن بعض المؤلفين المؤيدين للسينما الفلسفية "يستخدمون" استراتيجية توسعية "يدعم فيها المفهوم الغامض والشامل للفلسفة حسبهم، الادعاء بأن الأفلام لها أهمية فلسفية كبيرة ؛"[3]

على النقيض من ذلك، يؤكد توماس إي.ارتنبرغ أنه سّيكون مقيد ًا بشكل غير ضروري إستخدام مصطلح "فلسفة" للإشارة فقط إلى المؤتمرات والمنشورات العلمية في المجلات الأكاديمية ، الأمر الذي من شأنه أن يحول دون وجود السينما في المشهد الفلسفي." [4]

إن التعمق في هذا النقاش سيأخذنا أبعد مما يخدم هذه الدراسة، لهذا سيكون كافيا إستنتاج الموضوعات الفلسفية المعترف بها في الأفلام السينمائية، بالإضافة إلى التعرف على المساهمات الفلسفية لبعض المخرجين السينمائيين في عدد من أفلامهم. وبالتالي، سيكون النهج المتبع في هذه الدراسة هو اعتبار "فلسفة السينما" كطريقة أخرى للفلسفة، و هو نظام فلسفي يستخدم أدوات مختلفة عن أدوات الفلاسفة، و الخاصة بالسينما. ففي هذا القرن لما بعد القراءة، من الضروري إعادة النظر في مواقف معينة، والتي تعتبر عقائدية في الفلسفة. و هي عقائد يمكنها في وضعنا الحالي تغيير تطورنا الطبيعي، بالنظر إلى أننا نعتمد أكثر فأكثر على الظاهرة السينمائية والسمعية البصرية في توجيه ثقافتنا وأفكارنا. "يتطلب عصرنا أن نستكشف ونفهم الإمكانات الكاملة لهذه الحكمة. يدعونا عصرنا إلى إعادة الفلسفة إلى

---

[1] Christopher Falzon, Philosophy through Film, Internet Encyclopedia of Philosophy, https://iep.utm.edu/phi-film, 15/05/2020,P 6

[2] Paisley Livingstone, Cinema, Philosophy, Bergman, Oxford, New York, 2009, P63

[3] Smith, Murray «Film Art, Argument and Ambiguity».,dans Murray Smith et Thomas E. Wartenberg (éd.) *Penser à travers le cinéma: le film comme philosophie* . Blackwell, Oxford, 2006, P49

[4] Thomas Wartenberg, *Penser à l'écran: le film comme philosophie*, Routledge, New York, 2007, P45

أصولها، إلى الناس، إلى مكانها. يدعونا عصرنا إلى الانخراط في إمكانات جديدة للحكمة وفلسفة جديدة ، ألا و هي الفلسفة السينمائية." [1]

سيكون أكثر ملاءمة في هذا المستوى من الدراسة، تحليل أفلام معينة، وملاحظة مساهماتها الفلسفية.

أيام الجنة لتيرينس مالك (1978):

تدور أحداث الفيلم في عام 1916. بعد قتله لرئيسه في مصنع الصلب عن طريق الخطأ، يهرب بيل (ريتشارد جير) ، مع أخته الصغيرة ليندا (ليندا مانز) وصديقته آبي (بروك آدامز) في قطار متجه إلى تكساس.يجد الثلاثة عملاً موسمياً مع مزارع ثري من تكساس (سام شيبرد). يتظاهر "بيل" و "آبي" بأنهما شقيقان لتجنب المتاعب. تغوي آبي المزارع الشاب فيطلبها للزواج من شقيقها المزعوم بيل. مع العلم أن المزارع الثري لم يكن لديه سوى سنة واحدة ليعيش من مرض غير محدد ، شجع بيل آبي على الموافقة على الزواج من أجل ميراثه. يستقر بيل مع الزوجين الشابين في منزلهما. تبدأ آبي في الوقوع في حب زوجها بينما ينفد صبر بيل مع استقرار الحالة الصحية للمزارع. ينتهي الأمر بالمزارع بمفاجأة بيل وآبي ويكتشف علاقتهما الحقيقية. يهدد المزارع بيل بمسدس ، لكن بيل هو الذي يتمكن من قتل المزارع بالمفك الذي كان يستخدمه على دراجته النارية. يجد الهاربون الثلاثة أنفسهم مرة أخرى على الطريق عندما يلحق بهم رئيس عمال المزرعة، و بمساعدة الشرطة ، يقتل بيل. ترث "آبي" زوجها المزارع المتوفى، وتضع أخت عشيقها "ليندا" في مدرسة داخلية، وتترك البلدة برفقة في قطار عسكري متجه إلى الحرب العالمية الأولى.

يعبر الفيلم عن العلاقات الإنسانية من منطلق اللامبالات، حيث يذكرنا برواية ألبير كامو (الغريب) بتقديم فكرة العبثية. كما يقترح الفيلم أيضاً ادعاءً معيناً عن التحرر(الطيش و الخلاعة).

[1] Tal S. Shamir, Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, New York, 2016, P23

على عكس ذلك، يرى كافيل في هذا العمل رؤية ميتافيزيقية بحتة: ف"هل يجب علينا أن نحاول التعبير عن الموضوع على أنه موضوع يتم فيه اختزال أعمال البشر وعواطفهم وتشابكاتهم في كل لحظة، في التفاهة بفعل جولات الأرض والسماء العرضية؟ أعتقد أن الفيلم يحتوي بالفعل على نظرة ميتافيزيقية للعالم. كنني أعتقد أن المرء يشعر بأنه لم ير َ مشهد ًا للوجود البشري أبد ًا - دعنا نسميها الساحة بين الأرض (أو الأيام) والسماء - أدرك بهذه الطريقة في فيلم من قبل".[1]

حتى و لو كانت الشخصيات، في رأينا، مادية في اتجاه أفكار *نيتشه*، من خلال شجب المثالية والأخلاق ، وادعاء اتباع نهج نسبي لتراث الأفكار - الدينية في كثير من الأحيان - المنصوص عليها في القواعد المطلقة ؛فإن كافيل يرى أعمق من ذلك في هذا الفيلم، فليست القصة أو الشخصيات هي التي تشكل الاهتمام الأساسي للفيلم بالنسبة له. فهو يراها أقل أهمية مقارنة بتأمل مالك، مناخ من الواقعية الشعرية تضعنا بين عالمين: العالم الأرضي والعالم السماوي. إن جمال هذا التعبير السينمائي هو الذي يثير إعجاب كافيل.

إن هذه العلاقة بين كافيل ومالك هي التي يمكن أن تفك شفرة الترابط بين السينما والفلسفة. فقدكان مالك طالب ًا في فصل الفلسفة لكافيل. ولكن ألهذا يمكننا الجزم بأن فلسفة مالك السينمائية مجرد توضيح لفلسفة دروس كافيل؟ لست متأكد ًا تمام ً ا، لأن هذا الأخير يحاول من خلال نضرياته الخوض في تفكير فلسفي لم يتم التعبير عنه من قبل لتحليل أفلام مالك، واستخلاص كل الوجه الفلسفي منها. كما أنه من غير المحتمل أن لا يكون مالك قد احتفظ بأي شيء من فلسفة كافيل أو دروسه الفلسفية.

لهذا يمكن الجزم أن العلاقة بين صانعي الأفلام والفلاسفة، هي علاقة أقرب ما تكون من علاقة تبادل وفحص ومناقشة بين أشكال فلسفية متميزة و مختلفة ولكنها متكاملة.

[1] *Ian Rijsdijk*, The Belvedere and the Bunkhouse: Space and Place in *Days of Heaven, in*Terrence Malick, film and philosophy, Continuum, London, p127

"القدر" Predestination لمايكل وبيتر سبيريج (2014):

هو فيلم يستكشف دسائس القدر. وهو موضوع يصعب إدراجه في تفكير فلسفي مكتوب، لكنه يبدو معقولاً من خلال السرد السينمائي الفلسفي. يصعب وصف حبكة الفيلم كتابةً، ومن الصعب جداً استيعابها في فلم سينمائي. تتمحور قصة الفيلم حول إمكانية السفر عبر الزمن من جهة وعواقب التأثير على التاريخ من جهة أخرى. لكن المفارقة الأصعب للإستيعاب خلال ساعة واحدة و 37 دقيقة من الحبكة الروائية، هي حقيقة الولادة في حلقة زمنية مقدرة. من الصعب للغاية تفسير هذا التناقض من خلال الكلمات. ومع ذلك، فهو معقول كفكرة داخل الفيلم. تتركز المفارقة على إمكانية أن يلد الشخص من خلال العلاقة زوجية مع ذاته المستقبلية من خلال السفر عبر الزمن. هذا الفيلم معقد لدرجة أنه من الصعب تخيل فكرة رمزية فلسفية يمكن أن تلقي الضوء على هذه المفارقة(paradoxe). مّا يبدو معقداً عندما يتم تناوله في الوسط المكتوب، يكون أكثر منطقية في الوسط السينمائي. وهذا يعزز حجتي بأن بعض الأفكار الفلسفية وبعض المفارقات تتجلى بشكل أفضل من خلال الفلسفة السينمائية من ما هو ممكن في الفلسفة المكتوبة أو الشفوية."[1]

بعد انفجار القنبلة التي أحرقته بشكل خطير ، نكتشف وجه جون دو (ايثان هوك) المزروع جراحياً. جون هو عميل خالد يسافر عبر الزمن لإبطال(إفشال) أكبر قضايا القتل، في محاولة لإنقاذ أكبر عدد ممكن من الأرواح. "جين" (سارة سنوك) نوع من ثنائي الجنس (ذكية وموهوبة) ، تعيش حالتها بشكل سيء. تعيش معضلة مزدوجة تؤثر عليها بعمق. تكتشف عند ولادتها أن لديها أعضاء تناسلية أنثوية وذكورية. عمليتها القيصرية المعقدة أجبرت الأطباء على استئصال أعضائها التناسلية الأنثوية، و الخضوع بعد ذلك لعملية جراحية ترميمية تسمح لها بأنصتبح رجلاً متجانساً جنسياً . المعضلة الثانية هي أن الرجل الذي أحبته ووالد طفلتها التي عمدت باسم "جين" (باسمها) - قد غادر مع ابنتها.

[1] Tal S. Shamir, Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, New York, 2016, P188

تم تجنيد "جين" بسرعة من قبل "جون" عميل خالد. في مهمتها الأولى في الماضي ، اكتشفت أن الرجل الذي تحبه و الذي هرب بإبنتهما هو في الواقع هي بالذات من المستقبل !!!. في نهاية الفيلم ، نكتشف أن "جون" هي "جين" أي نفس الشخص في أعمار مختلفة وازمنة المختلفة (قبل وبعد زراعة الوجه). ستكون مهمة جون الأخيرة هي كشف القناع عن المجرم الذي قتل الآلاف بقنبلة في الماضي. ولدهشته، اكتشف أن المجرم المعني هو بنفسه ولكن أكبر منه سناً قدم من مستقبل أبعد! فقتله قائلاً: "لن أكون أنت". بالإضافة إلى الحبكة المتناقضة للحلقة الزمنية المقدرة سلفًا للتكاثر الذاتي ، تتركنا النهاية نتساءل عما إذا كان بإمكاننا تغيير مصيرنا أم لا.

من الواضح أن هذا الفيلم هو موضوع للعديد من الحبكات الفلسفية السينمائية، حول الخلق و القدر. يبدو أنه ينفي الكتابات اللاهوتية الغربية التي تحكم قناعات الشعوب منذ فجر التاريخ.

- تقرير الأقلية Minority Report لستيفن سبيلبرغ (2002):

جون أندرتون (توم كروز) ، هو رئيس منظمة ما قبل الجريمة الحكومية. بمساعدة ثلاثة متحولين (précogs) البريكون الذين يملكون هبة الإدراك المسبق ، تتمثل مهمة جون في إيقاف المجرمين المزعومين الذين شوهدو في عملية قتل من قبل البريكون ، قبل تنفيذ جرائمهم مباشرة. ولكن في يوم من الأيام ، أعطت البريكون جون رؤية له وهو يرتكب جريمة ضد رجل لا يعرف حتى. أُجبر جون على الفرار ، فلاحقه زملاؤه وفقًا لنظام وقف "الجريمة المسبقة".

يطرح الفيلم فكرتين مختلفتين لكن مترابطتين: القدر والإرادة الحرة، لكي تتحرر الإرادة يجب أن يكون لديك مستقبل بديل، وبالتالي ليس لديك مصير(القدر). "لذلك نصل إلى منظورين حول المصير والاختيار، وكلاهما تم تصويرهما في هذا الفيلم. من المنظور الأول ، تتطلب الإرادة الحرة الحقيقية مستقبلاً بديلاً. للحصول على إرادة حرة، يجب أن يكون بإمكاننا الهروب من مصيرنا. حوار ذو صلة بين داني ويتوير (محقق في وزارة المدعي العام) وجوردون فليتشر (ضابط شرطة ما قبل الجريمة) وجون أندرتون (رئيس مبادرة ما قبل الجريمة) ، قد يطلعنا على نوايا الفيلم.

ويتوير: دعونا لا نخطئ. نعتقل الأشخاص الذين لم يخالفوا أي قوانين.

فليتشر: لكنهم سيفعلون. إن ارتكاب الجريمة هو ميتافيزيقيا مطلقة. يرى البريكون المستقبل وهم لا يخطئون أبداً.

ويتوير: لكن ليس المستقبل إذا أوقفته. أليست هذه مفارقة أساسية؟

أندرتون: نعم إنه كذلك. أنت تتحدث عن التحديد المسبق الذي يحدث طوال الوقت. (يقوم أندرتون بدحرجة كرة على طول المنضدة. أمسكها ويتوير قبل أن تسقط على الأرض). لماذا التقطتها؟

ويتوير: لأنه كان على وشك السقوط.

أندرتون: هل أنت متأكد؟

ويتوير: أجل.

أندرتون: لكنه لم يسقط. لقد أمسكت به. حقيقة أنك منعت هذا من الحدوث لم تغير حقيقة أنه سيحدث.

ويتوير: هل سبق لك أن كانت لديك نتائج إيجابية خاطئة؟ هل ينوي أحد قتل رئيسه أو زوجته لكنه لن ينهي ذلك أبداً؟ كيف تعرف البريكون الفرق؟

أندرتون: لا ترى البريكون ما تنوي فعله ، فقط ما ستفعله. لذا ترى البريكون ما ستفعله. إلا أنك لن تفعل ذلك. سيوقفك شيء ما: وحدة ما قبل الجريمة.

في كتابه "التفكير من خلال الفيلم" ، يذكر المؤلفون عبثية سرد الفيلم ، فبالنسبة لهم لا يمكننا تغيير المستقبل. إذا استطعنا تغييره ، فسيصل إلينا في الوقت الحاضر في حالته المتغيرة بفعل بشري ، يقول داميان كوكس: "هذا تناقض صارخ. لا ترى البريكون ما سيحدث. إنهم يرون الأشياء التي ستحدث ما لم يتم منعهم من الحدوث. يرون نوعا من المستقبل المشروط ..... من المهم للتاريخ أن يخطئ البريكون في بعض الأحيان. إنهم يرون مستقبلاً

معيناً ، لكن الناس لديهم القدرة على تغيير المستقبل.أحياناً يكون للناس مستقبل مختلف؛ يمكنهم تغيير مصيرهم.يقدم لنا جون أندرتون مثالاً لذلك [1]".

في رأيي، لم يخطئ البريكون، فالرجل بإرادته الحرة يتصرف في مصيره حتى يدركه. بشكل أوضح مع الإرادة الحرة، فإن القدر قابل للتغيير حتى يصبح حقيقة (مستوفى). يقدم لنا القرآن أمثلة كاشفة للغاية عن هذه الفكرة: ففي سورة الكهف، يذهب موسى للقاء رجل حكيم على أمل التعلم منه. هذا الرجل هو نوع من المصير المشخص. شبيه بقصة "تقرير الأقلية"، يعمل "الخضر"على المستقبل المحتمل جداً لتغييره. لم يصبر موسى على مجريات الأحداث، فإنتقد صاحبه، ليعطيه هذا الأخير تفسير ما لم يصبر عنه.

و بَيْذِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا

يَعْمَلُونَ السَّفِينَةُ الْفِكَانَتْ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا

اهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا

رَبُّهُمَا فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا

تِيمَيْنِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا."[2]

يمكن أن يكون المستقبل مجرد حلم (رؤية)، أو علم بقوانين السببية، حتى اليوم الذي يصبح ساريا (حاضرا). أي تغيير في هذه القوانين السببية سيحدث تغييراً في الرؤية طالما أنها

[1] Damian Cox, Michael P. Levine, Thinking through film: doing philosophy, watching movies, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012, P55.

[2] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات 78 - 82.

ليست حقيقة بعد. بكل ما لديه من علم، يتحدث الرجل الحكيم عن المستقبل على أنه احتمال. لذلك لا يمكن للمستقبل إلا أن يكون مرادفًا لاحتمال سببي، طالما أنه خاضع لإرادة الإنسان، وبالتالي فهو حلم أو رؤية.

التذكار (Memento) وفلسفة الهوية لكريستوفر نولان (2000):

يعاني ليونارد شيلبي (جاي بيرس) من فقدان ذاكرة خاص إلى حد ما، فهو ينسى كل شيء بمجرد أن يترك مكانًا أو شخصية. ومع ذلك ، فإن ذاكرته البعيدة لا تزال سليمة. يعود سبب فقدان الذاكرة القصيرة هذا إلى صدمة في الرأس. و للبحث عن قاتل زوجته، يجهز نفسه بكاميرا فورية. يريد ليونارد شيلبي الانتقام من القاتل، لكن هذا الأخير في النهاية ليس الشخص الذي كان يعتقد شيلبي أنه هو. في الواقع قتل ليونارد شيلبي زوجته عن طريق الخطأ. إنه يرفض نفسياً ذنبه حتى وصل به الأمر إلى فقدان ذاكرته وبالتالي فقدان هويته.هذه القصة هذه هي بحث عن الهوية.لا يتم تعريف هذه الشخصية في الفيلم إلا من قبل المشاهد: وهي هوية للغائب (الشخص الغائب)a la troisiéme personne

ان أسئلة الهوية هي مواضيع فلسفية ، لا سيما أسئلة جون لوك في القرن السابع عشر وجان بول سارتر في القرن العشرين.

"اعترف الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (1632-1704) أنه بمرور الوقت عندما نطرح أسئلة حول الهوية ، يجب أن نضع في اعتبارنا أن المعيار الذي يحدد هوية الشيء سيختلف عبر الزمن، اعتمادًا على كيفية وصفنا لهذا الشيء".[1]

في البداية، علينا أن نتساءل ما إذا كانت الهوية تتحدد وفقًا لمعيار داخل الإنسان أو خارجه. الهوية هي جسدية أو شخصية، جوهرية أو فكرة.

[1] Mary M. Litch, Amy Karofsky, Philosophie through film, Routledge,Third Edition, New York, 2015, P66.

"[يجب] تكييف [فكرة] الهوية مع الفكرة التي تنطبق عليها. وبالتالي فهي ليست وحدة المادة التي تشمل جميع أنواع الهوية، أو ستحددها في جميع الأحوال ؛ ولكن من أجل تصورها والحكم عليها بشكل صحيح، يجب على المرء أن يأخذ في الاعتبار لأي فكرة توحي الكلمة التي يتم تطبيقها: انه شيء أن تكون نفس المادة ، وشيء آخر ان تكون نفس الانسان، وشيء ثالث ان تكون نفس الشخص، إذا كانت الشخص و الانسان والجوهر، ثلاثة أسماء تمثل ثلاثة أفكار مختلفة."[1]

كمايثير الفيلم أيضاً مسألة ترتيب نظريات السينما. يتوازى سرد الفيلم، مع ترتيب غير التسلسلي (غير كرونولوجي) (بالألوان) الأحداث الأخيرة من القصة ، بحيث يتصاعد تسلسل الأحداث ويكتشف في نفس الوقت جون بنفسه، الحقائق التي فقدها من ذاكرته؛ وسرد تسلسلي (كرونولوجي) ثان (باللونين الأبيض والأسود) للحقائق المصورة في مشاهد قصيرة المدة في التركيب غير الزمني. "إن السؤال عن كيفية حل هذه الألغاز السردية يثير تساؤلات حول الأنطولوجيا وتفسير السينما الشعبية والأسئلة الفلسفية حول طبيعة العقل والمسؤولية الأخلاقية والحرية والذات."[2]

إن الروح هي التي تفكك كل هذه البراعة السردية، فالمشاهد ليس مجرد ناسخ، لا دور له إلا تجميع الأفكار تحت تأثير التقنيات الفنية. فهو يشارك في تطوير مشروع الفيلم. من خلال قدرته المثبتة و المعروفةمسبقاً من صانعي الأفلام. ولذلك فإن هذا الأخير يأخذ على عاتقه مسؤولية أخلاقية، والتي كانت منذ بداية الفلسفة موضع نقاش.

[1] Mary M. Litch, Amy Karofsky, Philosophie through film, Routledge,Third Edition, New York, 2015, P67.
[2] Andrew Kania, Memento, The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, oxon, 2009, P659

بليد رانر Blade Runner لريدلي سكوت (1982):

في عام 2019، و في مدينة لوس أنجلوس المزدحمة ذات الطبيعة المدمرة، أجبر المفتش ريك ديكارد (هاريسون فورد) على استئناف الخدمة للبحث عن **المتماثلون** "Repliquants"، الروبوتات المتمردة التي تعود من كوكب المريخ و المحكوم عليها بالعمل الجبري و التي تشكل خطر ً ا على البشر، بانتحالها لشخصية البشر. يسعى **المتماثلون** بقيادة روي باتي (روتجر هاور) خلف صانعهم لكي يمنحهم حياة أطول كما هي حياة البشر. يعثر المفتش ريك ديكارد صدفة و دون إستعداد على هذه الروبوتات القوية والخطيرة. "لقد أثار فلم **بليد رانر** ، المليء بالرمزية ، الكثير من الجدل على مر السنين. يجادل بعض المعجبين بأن الفيلم يدور حول الدين ويعطي مثالاً بروي باتي (روتجر لهور) الذي يخرق يده بمسمار ، في إشارة محتملة إلى صلب المسيح ، وبـ تيريل (جو تورکل) صانع **المتماثلون** ، صورة الإلاه الذي يراقب مخلوقاته."[1]

تدفعنا البيئة الاصطناعية للخيال العلمي إلى طرح أسئلة وجودية، خاصة في المجتمعات الحداثية التي لا تقسم إلا بالمعرفة العلمية الملموسة والمثبتة. عكس المجتمعات المحافظة ذات التراث الديني والميتافيزيقي القوي، التي لا تنظر في هذا النوع من الأسئلة : حول الخلق، وسبب الوجود، أو العلاقة مع الخالق.

في دور الخصم (الشرير) ، يظهر القائد **المتماثل** روي خلف صورته القوية وغير الحساسة، بعض الهشاشة و المشاعر الشعرية ، يطالب **المتماثل** بإنسانيته في مجتمع لا يعتبر هم من البشرية لأنهم من خلقة اصطناعية.

يطرح الفيلم سؤالاً فلسفياً قديما، ما هو الإنسان؟ إن كل هذه الأسئلة مثل: ما هي "الهوية الشخصية؟ ما هي الأدوار التي يلعبها العقل / الرغبة / الذاكرة في الوجود البشري؟" يتطرق

[1] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P675

إليها فيلم **بليد رانر** كموضوعات رئيسية. يمكن القول إن هذه هي أنواع الأسئلة التي تنشأ بشكل طبيعي من روايات الخيال العلمي الأسود التي تقدم درجة عالية من عدم اليقين."[1] لا يمكن أن يكون عدم اليقين هذا ملموساً أو محسوساً إلا من خلال السرد القصصي السينمائي القوي، و الذي يمنحنا وهم الانتماء إلى بيئة الخيال العلمي هذه.

بليد رانر Blade Runner لدينيس فيلنوف (2017):

هذا الفيلم هو تكملة لأول فيلم بليد رانر (1982) لريدلي سكوت.

2049 ك (ريان غوسلين) هو الجيل الأخير من **المتماثلين،** يعمل كمفتش في قسم شرطة لوس أنجلوس. أصبح **المتماثلون** الآن هم المسؤولون عن القضاء على **متماثلي** الجيل القديم الذين أصبحوا مرتدين. يبقى المحقق السابق ريك ديكارد (هاريسون فورد) ، بلايد رانر من الدفعة الأولى مفقود. في مهمته لإزالة (القضاء) على مرتد في مزرعة، يكتشف ك (K) ً ا من شأنه أن يخل بالترتيب المحدد مسبقاً لـ **المتماثلين**. هناك ذرية من **المتماثلة و** الأب هو المفتش السابق ديكارد. يحمي ك المفتش ديكارد من أجل إثبات حقيقة ماضي ومستقبل النسخ المتماثلة " **المتماثلون**". تكتشف لوف (سيلفيا هوكس) أسرار المفتش ك ، وتسعى ورائه للقضاء عليه واستعادة ديكارت وابنته المخفية لصالح منشئ النسخ المتماثلة " **المتماثلون**". انتهى الأمر بـ ك بالتضحية بنفسه من أجل إنسان (ديكارت) ليثبت لنفسه إنسانيته التي يسعى إليها في كينونته.

مثله مثل الجزء الأول، "لا يخشى هذا الجزء من السير في إتجاهذي محتوى فكري عالٍ ، وتطوير موضوعات طموحة، مثل الموت ومفهوم الهوية والعبودية والطبيعة الخادعة للذكرى.

[1] Deborah Knight and George McKnight, What Is It to Be Human?, in The Philosophy of Science Fiction Film, The University Press of Kentucky, Lexington, 2008, P27

إن فيلم المؤلف الطويل هذا ، دقيق وغامض ، وعلى الرغم من الإيحاءات القليلة لفيلم 1982 ، فإن **بليد رانر** 2049 ، ببيئته الخاصة ، يفرض نفسه كتحفة فيلمية خالصة."[1]

يضهرK ، كرجل ليس لديه أي رومانسية اتجاه العالم الطبيعي ، ويبدو أنه اعتنق الاصطناعية من حوله وفي نفسه.

الملازم جوشي: لم يكن لدينا أي منكم طفلا.

الملازم جوشي:هل تتذكر شيئ ًا؟

K: لدي ذكريات، لكنها ليست حقيقية، إنها مزروعة.

يعلم k أنه كائن اصطناعي، ويعرف أن ذكرياته مزروعة، ويعرف أن صديقته منتج استهلاكي. تتمثل مهمته في إزالة النموذج الأقدم من **المتماثلين** الذي تم حظره بعد سلسلة من التمردات العنيفة. ليس لدى ك أي مشكلة مع تصفية **المتماثلين** لأنه يعتقد أنهم لا يملكون روحا لعدم ولادتهم طبيعيا.

K: أن تولد هو أن يكون لديك روح على ما أعتقد.

تظل مسألة الروح واحدة من أعظم أسرار الكون. إنها ازدواجية واضحة في الطبيعة ؛ بين المادة وما يحركها ، المادة واللامادة. لقد سمحت لنا اللغة ببناء الذات الرمزية، وبناء دونية لا مثيل لها لأي مخلوق آخر، ووضع مسافة أكبر بيننا وبين بقية الطبيعة في هذه العملية التي منحتنا روح ًا ؛ إيمان خاص بأننا أبناء عدن (الجنة). و هي فكرة الوجود قبل المادة و الإستمر ار بعدها. ولكن، ربما يكون الأمر الأكثر إثارة للاهتمام من طبيعة الروح هو سبب تصميمنا على المطالبة بها.لأنه خارج الروح، غالب ًا ما يكون هناك إخضاع و دونية لكل ما يوصف بأنه

[1] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P942

بدون روح؛ كالطبيعة و الحيوانات و **المتماثلون**. "لهذا نتساءل ما إذا كانت إنسانيتنا هي نتاج للعظمة فقط التي نصنعناها لأنفسنا؟ أو عذر نختلقه لتفوقنا الذي أعلناه بأنفسنا؟ يمكن أيضا أن يصبح سؤال الروح سؤالاً عقلانيا: ماذا يعني بناء الذات الرمزية لعوالمنا الاجتماعية؟ كيف نتعامل مع الآخرين؟ انظم إليهم أم ضدهم؟ في عالم بليد رانر غير الطبيعي، حيث تبقى الذات المركبة فقط، نجد نموذجًا مصغرًا لهذه المشكلة المميزة للإنسان وتطور الذات الرمزية ؛ بداية الروح وتكرارات وجودها. المتماثلون هم مرآة إنسانيتنا. نسأل ليس فقط عما يمكن العثور عليه ، ولكن أيضًا من يبحث ولماذا."[1]

الختم السابع The seven seal لانجمار بيرجمان (1957)

"يعود 'أنطونيوس بلوك' (ماكس فون سيدو) بعد عشر سنوات من حرب صليبية ...، و يعتقد أن الإيمان بالله هو كارثة يجب أن يتخلص منها الجنس البشري، في أحاديثه مع خادمه، الذي هو شريكهفي المناظرة و رفيقًا له."[2] يصادف بطل الفيلم الموت مجسدتا في شخصية غريبة تخبره بقرب موته، لكنه يراهن حياته في لعبة شطرنج.(الشكل 15) "الرهان في لعبة الشطرنج التي تُلعب طوال الفيلم بين الموت والفارس، ليست حياة الصليبي بقدر ما هي إيمانه بالله والدين والإنسان. في النهاية، سيولد الأمل من عائلة مقدسة يعتبرها بديلة لعائلته (البهلوان المبتهج ، وزوجته المرهفة المشاعر وطفلهما البريء المليء بالحياة). ينقذ بلوك هذا الأخير من الطاعون بالانضمام طواعية في رقصة الموت. والتي تطالب بأرواح الكائنات الفاسدة والمنحرفة".[3]

يحتوي هذا الفيلم على موضوعفلسفي قديم جدًا حول معنى الحياة وعن الله والموت. يخبرنا الحوار بين الفارس والموت عن النوايا الفلسفية لصانع الفيلم:

[1] Deborah Knight and George McKnight, What Is It to Be Human?, in The Philosophy of Science Fiction Film, The University Press of Kentucky, Lexington, 2008, P27
[2] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P326
[3] Ibid.

الفارس: إنني أدعو [الإلاه] في الظلام ولكن يبدو أنه ليس هناك أحد ً ا.

الموت: ربما لا يوجد أحد هنا.

الفارس: إذن الحياة رعب شنيع. لا أحد يستطيع أن يعيش في وجه الموت وهو يعلم أن كل شيء لا شيء.

الموت:معظم الناس لا يفكرون أبد ً ا في الموت أو عدم جدوى هذه الحياة.

الفارس: لكن في يوم من الأيام ، سيتعين عليهم الوقوف على هذه اللحظة الأخيرة من الحياة والنظر إلى الظلمات.

الموت: عندما يأتي ذلك اليوم ...

"الشكل 15: لعبة الشطرنج بين البطل و الموت في الختم السابع

يعترف بيرجمان بتأثير إينو كايلا في بناء أفكاره السينمائية. عمل كايلا في عدة مجالات منها الفلسفة وعلم النفس والفيزياء والمسرح. و هو مشهور جدا في السويد. ومع ذلك ، لم تُترجم أعماله إلا في الدول الاسكندنافية. أعلن بيرجمان في عام 1957أنه قد تأثر فلسفيًا بعمل كايلا ، 'سيكولوجية الشخصية' فيصرح أن "أطروحته القائلة بأن الإنسان يعيش بشكل صارم وفقًا لاحتياجاته - السلبية والإيجابية - أوقعتني في إضطراب ، لكنها صحيحة بشكل رهيب. وقد بنيت على هذه الأرضية[1] ".

من الواضح أن حقيقة البناء على أرضية محددة، لا تشكلتوضيحًا بسيطًا لأفكار الآخرين. "تعمل أفكار كايلا كمقدمة، لكن تطوير بيرغمان للشخصيات والأحداث يعد استكشافًا للنتائج والأسئلة التي ليست بأي طريقة محتويات بسيطة لهذه المقدمات. علاوة على ذلك، سوف أزعم أنه على الأقل في موضوع رئيسي واحد ، فإن موقف بيرجمان الفلسفي مخالف تماما لموقف كايلا. لذلك من المستحيل "اختزال" الأعمال السينمائية المعقدة لبيرغمان اختزالها في مجرد رسوم توضيحية بسيطة لمبادئ كايلا".[2]

أعلن بيرجمان لاحقًا أنه لا يحبذ الفلسفة في قراءاته ؛ فمعظم قراءاته هي بالأحرى روايات. ومع ذلك ، يعتبر بيرجمان المخرج الأكثر غزارة في الإنتاج من الناحية الفلسفية.

استنتاج جزئي

في الختام، يمكننا أن نلاحظ الاستخدام الحالي في الأفلام السينمائية للمواضيع الفلسفية المعترف بها، وكذلك الإنتاج الفلسفي لبعض صانعي الأفلام في بعض أفلامهم. إن مثال تيرينس مالك، وإنجمار بيرجمان، وأندريه تاركوفسكي، وستانلي كوبريك كاشفة للغاية لهذه

[1] Paisley Livingston, Ingmar Bergman, The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, oxon, 2009, P562

[2] Paisley Livingstone, Cinema, Philosophy, Bergman, Oxford, New York, 2009, P128

الحقيقة. و في نفس نهج كافيل، فإن السينما هي اكتشاف جديد للفلسفة. وهي فن خاص يتجاوز من خلال أدواته النقاش الفلسفي الكلاسيكي (المعتاد).

2.3 - المراجع الفلسفية للسينما التاريخية

إن التاريخ والسينما هو موضوع الساعة في الأبحاث الحديثة حول السينما وأساليبها. بعد القصة واللغة السينمائية والصورة في السينما ، اتجه الباحثون - المؤرخون - للنظر في مكون جديد للسينما: تاريخيتها الضمنية. لم يتعامل الباحثون مع السينما كأرشيف تاريخي، ولكن كأداة لإعادة تكوين التاريخ بأدق تفاصيله. يلخص سنقفيلد كراكوي (seigfield cracauer) دور السينما فيما يتعلق بالتاريخ على النحو التالي: "تحوم السينما فوق القصة مثل طائرة هليكوبتر أو طائرة ، وتلتقط صور ًا طبوغرافية ، ولكن ليس بنفس علو النظرية، التي يخفي عنها هوسها بالانتظام والمفاهيم، معالم المشهد أدناه. تنزل السينما إلى مستوى منخفض بما يكفي لفحص تفاصيل المشهد ، ثم ترتفع مرة أخرى للاستمتاع بمنظور يبدو أكثر ملائمة وأكثر إيحاء ً ا لها. في بعض الأحيان يقترب الأمر لدرجة أنه يطير فوق التاريخ لدرجة رؤية الأفلام تُعرض في بعض السينمات المفتوحة في الهواء الطلق"[1].

على الرغم من وجود الإشكالية الأولية في درجة الواقعية ، على الرغم من التباعد بين الحقائق التاريخية و التشكيل الفني ، على الرغم من التعارض بين الصرامة التاريخية و التكوين الدرامي، فإن السينما والتاريخ يكتشفان درجة عالية من التقارب بينهما: كلاهما عبارة عن تمرير (استعراض) للصور عبر الزمن. في الواقع، تكمن أهمية السينما التاريخية في رؤية المخرج الفنان نفسه: فهي لا تأخذ في الاعتبار **التاريخ الأصلي** الذي هو شهادة مباشرة من المؤرخين المعاصرين للأحداث التي يصفونها ؛ و أقل من ذلك ، لا يصف المخرج الحقائق

[1] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P49

التاريخية وفقًا للصرامة وأساليب ومتطلبات للتاريخ التأملي الذي يحاول ، وفقًا للأساليب القائمة على المستند أو الأرشيف أو الأدلة الأثرية ، أن يقدم تاريخ شعب بأكمله ،أو بلد أو العالم: في الواقع ، من المفترض أن يكون التاريخ التأملي مطلقًا ، بحيث يفصل نفسه عن أي تأثير مجتمعي أو زمني أو فردي. وفقًا لهايدن وايت:" ...لا تتكون ما يسمى بـ "الطريقة التاريخية" إلا من أمر "تلخيص التاريخ" (بدون أي فكرة عن ماهية العلاقة بين "التاريخ" و "الحقيقة") وتجنب كل من مفهومي التحديد المفرط و فائض الخيال بأي ثمن. (الحماس). " [1] لهذا فالاهتمام الأساسي للمخرج الفنان بالنسبة للتاريخ هو **فلسفة التاريخ**. فهي شأنها شأن السينما، تعتمد فيجوهر ها وأساليبها على الخيال والتفسير والتركيب.

1.2.3 - نشأة فلسفة التاريخ:

و ُلد هذا التخصص مع دروس فلسفة للتاريخ لهيجل التي ذ ُشرت عام 1837 ، بالإضافة إلى رؤية جديدة لفلسفة التاريخ التي فكر فيها في نفس الوقت شيلينق (schelling) من خلال كتابه 'فلسفة الميثولوجيا' عام 1842. يعتمد الموقفان الفلسفيان على نموذجين مختلفين، الأول ديالكتيكي والثاني فينومينولوجيهنذ "البداية ، نواجه خيارًا معرفيًا لبناء فلسفة التاريخ. ومع ذلك، فإن المفهومين يستجيبان لنفس المشروع لفلسفة جديدة للتاريخ قادرة على التفكير في التعليم الذاتي للإنسانية في التاريخ ".[2]

يؤكد الديالكتيك الهيجلي نفسه على أنه علم حركة التاريخ ، في حين أن فينومينولوجيا شيلينغ تشبه إلى حد كبير النظرية الدينية للو عي. "إن الديالكتيك الهيجلي يركز على مفهوم الحركة الذاتية للتاريخ وعلى علاقة التعالي المتأصلة في التحديد المحتمل لهذه الحركة. يتركز

[1] Paul Newall The Philosophy of History http:/www.galilean-library.org 2005, p01

[2] Marc Maesschalck, Genése de la philosophie de l'histoire, El Borhane, Alger 2016, P29

الحل الثاني على مفهوم التمكين ، و من بناء القدرات ، والوعي الذي يؤدي إلى وجهة نظر جوهرية حول قدرة الوعي على إنتاج نظام الأزمنة ، للتعرف على نفسه كمنتج لنظام الأزمنة."[1]

سيتم استعادة و تحوير الفرضيتين، من طرف ماركس من أجل الديالكتيك وديلثي للظواهر ية، لينتهي بها المطاف لاحقا للرفض من طرف فلاسفة القرن العشرين المعنيين بفلسفة التاريخ.

في الواقع، لا مادية ماركس ولا مثالية 'ديلثي' تسمح لنا بتأهيل التاريخ بشكل مناسب ؛ "لذلك فإن جيل المفكرين للنصف الثاني من القرن العشرين، كانوا منشغلين بسبب هذا الرفض لفلسفة التاريخ، وهو رفض ليس لبناء فلسفة التاريخ كما أعطيت في أصلها، ولكن رفض للتزاوج المنفعي المرغم بين التاريخ والمادية من جهة، والمثالية والانعكاسية من جهة أخرى. وبالتالي فقد تم طمس الاختيار الأصلي بين الديالكتيك والظواهر ية. حيث أن كل التقاليد تقوم على رفض الآخر."[2]

مع التخلي عن فلسفة التاريخ، تم تحديث لاهوت التاريخ، ولا سيما مع أعمال جوستاف ثيلس.

يحاول لاهوت التاريخ لـ 'ثيلس' الخروج من الجدل اللاهوتي، للدفع بالنقاش والتفكير ضد نظرية التطور والماركسية. حيث يشرح ثيلس،" أنه للقيام بذلك ، لا يمكن للمرء أن يفكر في لاهوت التاريخ إلا من خلال التحرك من جهة نحو نزع الأسطير ة عن قصة الأصل(البدأ)، ومن جهة أخرى نحو إزالة الطوباوية للنهاية. إن لاهوت التاريخ هذا لن يتخذ الشكل الدفاعي، بل على العكس، سيضع نفسه في وضع يسمح أن يكون الجدل هو الذي يحرك المجتمع بين

[1] Marc Maesschalck, Genése de la philosophie de l'histoire, El Borhane, Alger 2016, P29
[2] Marc Maesschalck, Genése de la philosophie de l'histoire, El Borhane, Alger 2016, P41

الأصل(البدأ) والنهاية، و هو الذي يجب أن يسلط الضوء على العمل الفكري اللاهوتي، وليس الجدل اللاهوتي الداخلي الذي ينبغي أن ينير المجتمع "[1]. فبالفعل أن التاريخ بالنسبة إلى اللاهوت الكاثوليكي، ما هو إلا تاريخ الخلاص: تكرار لما أعطاه المسيح.

نظرا للبعد الزمني الكبير عن رحيل المسيح، يتفكر اللاهوت في معنى الإنتضار، سيظهر عندئذ مفهوم آخر: الرجاء كشرط أساسي للتفكر في علاقتنا بالتاريخ. "في قلب هذا الجدل بين "الموجود بالفعل " و"و الغير موجود بعد " يكمن الجدل بين التجسيديين و"علماء الأمور الأخيرة"[2]

يقدم هذا النقاش بالنسبة لتيلس، مخططاً للتاريخ ذو بعد روحاني خالص، وبالتالي فهو بعيد كل البعد عن الطبيعة والمجتمع اللذين يمثلان صميم التفكير حول فلسفة التاريخ التي يريد تيلس دمجها وحلها من خلال اللاهوت.

بعد هذا النقاش، فإن أوضح فكرة تنبثق من التفكير اللاهوتي الحالي تحدد العصر المسيحي بقدوم المسيح. "لقد بلغ الامتلاء، والإيمان يقف مندهشا، عاشقا، أمام المعجزة. يبدو أن الزمن توقف. إن ما قدمه المسيح بنفسه هو الشيء النهائي المطلق، والذي لا يمكن بأي حال تجاوزه بمرور الوقت. جاء المسيح مع اقتراب نهاية الزمان ، قبل التحول إلى الحياة الأبدية بقليل.لهذا السبب يبدو أن كل ما سبق يشكل تقدماً فريداً اتجاهه."[3]

إن فلسفة التاريخ في رفضها للتطور الأخير لفكرها، لا تأخذ أي توجه لاهوتي لإيجاد الحلول الازمة لها ، يفضل الفلاسفة العودة إلى أسس هيجل لبناء فكرهم الجديد في فلسفة

[1] Marc Maesschalck, Genése de la philosophie de l'histoire, El Borhane, Alger 2016,, P58
[2] Ibid, P53
[3] Hans Urs von BALTHASAR, La théologie de l’histoire, Matane, Québec p416

التاريخ، لأن فلسفة التاريخ تكاد تُعرّف على أنها تخصص خاص لهيجل. "ومن الواضح أيضا أنه على الرغم من كل الانتقادات ، فإنه تخصص لا يزال قائما."[1]

بعد الملاحظات السابقة ، من البديهي الاعتماد على نظريات هيجل لدراسة التفسير الفلسفي للتاريخ في السينما ، مع محاولة إعطاء قراءة نقدية معرفية للمفاهيم الفلسفية للتاريخ في السينما.

2.2.3 - تحقق العقل في التاريخ لهيجل

بنى هيجل رؤيته، على عقل التاريخ الذي تتحكم في أحداث الماضي، وفق حكمة توجه العالم. إن أحداث الماضي ليست أجزاء متفرقة، ولا تراكمات مفككة، على العكس من ذلك، وفقًا لهيجل ، تبني أحداث الماضي منطقًا ووحدة، لا تسمح بأي إمكانية لتسلسلها، بخلاف ذلك الذي يتم إنتاجه بالفعل، بينما يمكن أن يقترح تعدد المسارات الممكنة قبل حدوثه مسارًا عشوائيًا وغير منطقي، بطريقة عشوائية وغير منطقية.

يؤكد هيجل بالنسبة لتحقق العقل أن التاريخ العالمي هو سلسلة عقلانية من الأحداث تتسلسل كل واحدة إبتداءا من الأخرى. فبالنسبة له، يحكم العقل العالم: و هو ذكاء أسمى يتحكم في وقوع أحداث التاريخ وفقًا لقوانين واضحة، "ولكن ليس ذكاءً بمعنى وعي الفرد، وليس عقلاً بحد ذاته. يجب التمييز بين هذين الاثنين بعناية.تسير حركة النظام الشمسي وفقًا لقوانين ثابتة ؛ هذه القوانين هي أسبابها.لكن لا الشمس ولا الكواكب التي تدور حولها وفقًا لهذه القوانين، تدرك ذلك. وبالتالي، فإن التفكير في وجود سبب (عقلانية) في الطبيعة، وأن

[1] Marc Maesschalck, Genése de la philosophie de l'histoire, El Borhane, Alger 2016, P53

الطبيعة تحكمها قوانين عالمية وغير قابلة للتغيير، لا يفاجئنا؛ فقد اعتدنا على ذلك. " [1] و بذلك فان دور الإنسان هو ترجمة قوانين الواقع هذه إلى معرفة ينبثق منها الفكر، وهذا هو دور الفلسفة ذاته؛ ولكن لا ينبغي في أي حال من الأحوال إعطاء للفلسفة مهمة التنبؤ أو النؤة. "يجب أن نسعى بالنسبة للتاريخ إلى هدف عالمي، الهدف النهائي للعالم -وليس هدفًا معينًا للعقل الذاتي أو الشعور الإنساني. علينا أن نفهم هذا الهدف بعقل لأن العقل لا يستطيع أن يجد غايته في أي هدف نهائي خاص، ولكن فقط في الهدف المطلق"[2] لذلك، فإن تطور التاريخ يتخلله درجة الحرية والوعي بها ،من شعب منضم داخل الدولة.

لقد بدأ هذا التطور حسب هيجل من الشرق إلى الغرب، مثله مثل ضوء الشمس، الذي ينير البشرية من الشرق إلى الغرب. لهذا فإن آسيا هي بداية التاريخ وأوروبا هي نهايته.

بهذه القراءة إستنتج هيجل أن التاريخ قد مر بمراحل مختلفة في تطوره:

- تمثل آسيا (الهند والصين ؛ بلاد فارس ومصر) مرحلة الطفولة: "هذا هو الشكل الأول لوجود الشعب. ما يظهر هنا أولاً وقبل كل شيء هو دولة لم يكتسب فيها الشخص حقه بعد، و بالأحرى نظام أخلاقي فوري يخلو من القوانين السائدة "[3].

- اليونان تمثل مرحلة المراهقة "هنا تتطور الفردية في الأخلاق المباشرة. وهنا يرتفع مبدأ الفردانية و الحرية و الذاتية ، ولكن موضوعة في الوحدة المادية الملموسة. كما هو الحال في آسيا، فإن مبدأ العالم اليوناني هو النظام الأخلاقي. لكنها أخلاق تتغلغل في الفرد وبالتالي تعني الإرادة الحرة للأفراد ".[4]

[1] GWF Hegel , *Reason in History*, traduit par Robert S. Hartman, Bibliothèque des arts libéraux, Prentice Hall, 1997 p5
[2] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965 p48
[3] Ibid p282
[4] Ibid, p287

- تمثل روما مرحلة النضج: "الدولة والقوانين والدساتير هي الأهداف ويجب على الفرد أن يضع نفسه في خدمتهم: هذا الفرد يختفي فيهم ويصل إلى نهايته (هدفه) بالوصول الى النهاية الكونية"[1]

- تمثل الحضارة الجرمانية مرحلة شيخوخة الروح. "الشيخوخة الطبيعية ضعف ، أما شيخوخة الروح فهي نضج كامل، العصر الذي يعود فيه إلى الوحدة ، لكن كروح. كقوة غير متناهية ، تحتوي الروح في نفسها على لحظات تطورها السابقة، وبالتالي تبلغ كمالها "[2].

يعتبر هيجل أن تاريخ العالم ليس سوى ترويض لإرادة الطبيعية للخضوع للنظام ولجعلها تطيع المبدأ العام، وفي هذا الإطار، وصل الشعب الجرماني إلى مرحلة النضج، مع الاعتراف بأن هذا الشعب مازال في مرحلة البناء لغاياته. " يمكننا أن نطلق الجرمانية على الأمم التي أوكلت إليها روح العالم مبدأها الحقيقي. إن مبدأ عالم الروح الحقيقي هذا هو المصالحة المطلقة للذاتية القائمة بذاتها مع الإلاه الذي هو في ذاته ولذاته، مع ما هو حقيقي وجوهري، هنا تكون الذات حرة لنفسها وتكون حرة فقط بالقدر الذي تصبح فيه ملائمة لما هو كوني وبقى في جوهر ه. إنه عهد الحرية الملموسة."[3]

3.2.3 - التاريخ في السينما:

بسبب علاقته بالزمن، فإن الفيلم تاريخي بالتعريف. فيلم التاريخ هو نوع معين من الفن، ظهر منذ الأيام الأولى للسينما كما(رأينا سالفا)، وهو النوع الذي أعطى لتمثيل أحداث الماضي شكلاً أكثر حيوية وجاذبية و الأهم من أي شيء آخر،أكثر إقناع ًا. لاقت الأعمال

[1] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire,* traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p289
[2] Ibid, p292
[3] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire,* traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965 p292

السينمائية التاريخية منذ بداية السينما، نجاح هائل عند عامة الجماهير، بالإضافة لإهتمام محترفي التاريخ (المتخصصين في التاريخ). أنتج فيلم Quovadis لـ Enrico Guazzoni، في عام 1913 ،و هو مقتبس من الرواية التي تحمل نفس الاسم للكاتب البولندي هنريك سينكيويتز: يحكي الفيلم عن اضطهاد المسيحيين في القرن الأول تحت حكم الإمبراطور نيرون. يمكن العثور على المصادر الوثائقية للفيلم في "أعمال بيير" وفي الرواية المتجانسة لهنريك سينكيويتز.

حصل عمل رئيسي آخر للسينما التاريخية على نجاح كبير في عام 1914، وهو 'كابريا' لجيوفاني باستروني: يحكي الفيلم عن الحرب البونيقية الثانية التي واجهت فيها الإمبراطورية الرومانية القرطاجيين من خلال تتبع مصير طفلة صغيرة (كابريا)سُرقت من والديها الرومانيين ، وبيعت في قرطاج ليضحي بها الكاهن الأكبر 'كارتالو' للإله 'مولوك' ، ثم تتبعها قصة رائعة للبحث عن الحرية في فوضى الحرب البونيقية التي ستشهد صراع الرومان و القرطاجيين والنوميديين.

بالنظر إلى النجاح الهائل لهذه الاقتباسات التاريخية، تتابعت العديد من الإنتاجات السينمائية التاريخية في عصور مختلفة من سينما هوليوود، والتي هي الأكثر ديناميكية والأكثر إقناعًا في إعادة إنتاج صور الماضي. فكان إنتاج كل من : التعصب (1917) لـ دي دبليو غريفيث، كو فاديس (1950)، لا تونيك (1953) لهنري كوستر، جول سيزار (1953) لجوزيف إل مانكيفيتش، سينوهيه (1954) ، لـ ميشيل كيرتس وآخرين.

إن أعظم أفلام التاريخ مستوحاة من الكتاب المقدس. فالتعصب (1917) لدي دبليو جريفيث، هو مثال فيلم الكتاب المقدس. تم اقتراح هذا العمل السينمائي في 4 أجزاء والتي تم تطويرها على التوازي: التاريخ البابلي القديم (539 قبل JC) يوضح الصراع بين الأمير

بيلشاصر أمير بابل وكورش الكبير في بلاد فارس. كان سقوط بابل نتيجة التعصب الناتج عن الصراع بين المصلين من إلهين بابليين متنافسين - بل مردوخ وعشتار.

قصة الكتاب المقدس "اليهودية" (حوالي 27 م) تروي كيف أن - بعد الزواج في قانا والمرأة الموقوفة بفعل الزنى - أدى التعصب إلى صلب المسيح. هذا الجزء هو الأقصر من الأربعة.

التاريخ "الفرنسي" لعصر النهضة (1572): يحكي قصة التعصب الديني الذي أدى إلى مذبحة البروتستانت الهوغونوتيين التي تم الاحتفال بها في عيد القديس بارثولوميو، والتي أثارتها العائلة المالكة الكاثوليكية.

"التاريخ الأمريكي الحديث" (حوالي عام 1914):يُظهر كيف تساهم الجريمة والتزمت الأخلاقي والنزاع بين الرأسماليين القساة والمضربين في تدمير حياة الأمريكيين المهمشين "[1].

تروي أفلام التاريخ الكبرى الأخرى أحداث الماضية التي سجلها المؤرخون الأكاديميون.

و قد كان "بارجة بوتيمكينفيلم ً ا رائع ً ا آخر من بدايات السينما. إنه فيلم سوفيتي لسيرجي آيزنشتاين، صدر في عام 1925. ويتناول تمرد جنود البارجة بوتيمكين في ميناء أوديسا عام 1905 ، بالإضافة إلى التمرد و القمع الدموي الذي أعقب ذلك في المدينة. قدم الفيلم مساهمة كبيرة للايدولوجيا والسياسة البلشفية : فقد أدى نجاح هذا الفيلم، إلى إنتشار السياسة البلشفية في زمن كافح فيه هذا الطرف السياسي القوي للغاية (البلشفي) لتوسيع مبادئه الشيوعية والماركسية إلى مستوى الشعب.

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Intolerance_(film)

يقدم كلا الفيلمين صراعا من أجل الحرية في ظل التعصب والحرب والدم. يبدأ هذا الصراع من قبل النخب التي تنعكس فيها روح شعوبها. الحرية المنشودة هي ترجمة لتطور وعي العقل في حد ذاته.

في أعقاب الأفلام السينمائية التاريخية الأولى، تستمد الأفلام الأكثر تمثيلاً لتاريخ البشرية أصولها من النصوص الدينية (الكتاب المقدس بشكل أساسي)، أو من الأساطير اليونانية أو من كتابات المؤرخين القريبين من الواقع التاريخي المقدم. كما تحملهذه الأفلام أيضًا ثقلا فلسفيًا لا يعكس بالضرورة المصادر التاريخية التي نشأت منها.

ليس من دور صانعي الأفلام تفسير أعمالهم ،" وبالتالي ، فإن الأمر متروك لمؤلفي السينما للاستفادة من الترخيص التفسيري الممنوح لهم ، لمحاولة اقتراح سبل القراءة المثالية(للفيلم). لأن العمل العظيمهدائمًا ما يتجاوز الأغراض الواعية لمبدعه ويخفي شبكة مهمة من الإمكانات العقلية السرية التي يعود إلينا أمر تسليط الضوء عليها ".[1] من هذا المنظور سنستخلص أنه حتى لو كانت هذه الأفلام (الأولى أو الحديثة) ذات إيحاءات مختلفة، فإنها حتما ما تقدمالتاريخ وفقًا لرؤية حديثة،حيث تطفو صورة التاريخ من جديد مع إحياء لأحداث الماضي حسب مشاغل الواقع الحالي و التطلعات الحالية للمستقبل. و بهذا، يُعاد النظر في هذا الماضي وفقًا لقراءة فلسفية حديثة ، أياً كانت تياراتهاحتمًا ستستمد جوهرها من نظريات هيجل الفلسفية للتاريخ.

لقد اخترنا قائمة غير شاملة من الأفلام التي تمثل تطور الحضارات والتي كان لها تأثير ثابت على الذاكرة الجماعية لكل الشعوب ، وسيكون هدفنا في هذا المستوى من الدراسة هو تحديد وجود أو عدم وجود نظريات هيجل، في معالجة التاريخ لهذه الأفلام.

[1] Vincent Jaunas, Stanley Kubrick, École Doctorale Montaigne-Humanités, 2017, P19

- المصارع Gladiator (2000) لريدلي سكوت:

يقدم الفيلم روما في ذرو ة مجدها. يخدم الشعب الروماني المثل العليا للحرية في دولتهم ، وهو المثل الأعلى الذي من أجله سيغزون الشعوب البربرية من أجل تمديد نورهم وعدم المخاطرة بزوال هذا النور الذي هو روما. يدفع الإمبراطور 'ماركوس أراليوس' حياته ثمنا من أجل إرادته لإعادة تحويل روما إلى جمهورية وتطهير مجلس الشيوخ من فساد أعضائه (المتأثرين بالفاد وا ٍهمال هموم الشعب، خارج أي نموذج روماني)، فيخلفه ابنه الديكتاتور الفاسد 'كومود'(جوهاكيم فينكس)، الذي لا يملك أي ضمير. سوف يدفع كومود روما سريعا في إتجاه حرية الانحطاط و اللامبالابتعيد ً ا عن أصولها وم ُ ثُلها العليا من عمل و كدح من أجل هدف مشترك، مثالي وعالمي.

يقدم المخرج روما في صورتها المثالية ، تمام ً ا كما قدمها هيجل للحضارة التي وصلت إلى "العصر الرجولي للتاريخ. في هذا االسن حياة الرجل (الانسان)يست خضوع ً ا لإرادة السيد التعسفية ، ولا لجمال التعسف الفردي: إنه سن الأشغال الشاقة ، فالإنسان يعيش في الخدمة وليس في ضوء حرية هدفه. الهدف يبدو له كشيء عالمي ولكن في نفس الوقت شيء جامد يجب أن يكرس نفسه له. الدولة والقوانين والدساتير هي الاهداف وعلى الفرد ان يضع نفسه في خدمتها ".[1]

يبدأ الفيلم بنص يصف امتداد روما: "في أكثر من ربع سكان العالم يعيشون ويموتون في ظل قواعد قيصر. "في بداية الفيلم يتساءل مارك أوريل(ريتشارد هاريس): "كيف سيتذكرني التاريخ؟ كرجل حرب ، كفيلسوف ، أو كطاغية ". ثم يعلن أنه "يريد أن يكون الإمبراطور الذي أعاد روما لشعبها ووضع حدا للفساد الذي جعلها تذبل و تموت".

[1] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire,* traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p289

الفيلم عبارة عن بحث عن الحرية ونضال بطل(في شخص الجنرال ماكسيموس(روسل كرو) من أجل جعل روما جمهورية مرة أخرى.

- تروي (2004) لوولفجانج بيترسن:

يعرض الفيلم تعدد الممالك اليونانية الحرة والمغامرة التي وحدها التحالف تحت قيادة الملك أجاممنون - الملك المتعطش للمجد - للاستيلاء على المدينة-الدولة 'طروادة' ، مدينة في أوج مجدها وحضارتها. ومع ذلك ، يبدو أن هذه المملكة في حالة ركود و سبات لا يسمح بتطورها، ووفقاً لمعايير هيجل للتطور الديالكتيكي للأنسانية، فهي خارج مجرى التاريخ. لأن، حسب نضرية هيجل، "لكل شعب مبدأه وهو يتجه نحوه وكأنه نهاية لكيانه: بمجرد الوصول إلى هذه الغاية، ليس لديه المزيد ليفعله في العالم." [1] إن حكم طروادة، هو بالفعل حكم على الحضارات الشرقية الأولى: يعترف شعب طروادة بوحدانية الإلاه في شخص أبولو، بالإضافة إلى وجود ملك يمثل هذا الأخير و الذي يجب أن يخضع شعبه، دون أي حرية فردية. وهو بالفعل، "معرفة الإرادة الأساسيةالمستقلة و الحرة لنفسها والتي ستقف تجاهها الذاتية الفردية في علاقة إيمان وثقة وطاعة.وبشكل أكثر تحديداً ، يتم تعريف هذا الوضع على أنه النظام الأبوي (البطريركي) "[2]. لا توجد في هذه الدولة، قوانين يمكن أن تأخذ بهاذا الشعب، خارج معتقدهم البدائي و المنحط. ففي هذا الفيلم، نرى الملك بريام (بيتر أوتول) يستجوب العراف(الأوراكل) للتنبؤ بنتيجة الحرب ضد الإغريق لتحديد موقفه منها، فيخبره الكاهن أنه رأى نسراً في السماء، علامة على انتصار شعب طروادة ضد خصومه الإغريق.

بالإضافة لما سبق يقدم هذا الفيلم نوعاً من العلمانية الملحدة أو عدم الإيمان، ففي مشهد من الفيلم نرى البطل 'أخيل' (براد بيت)، يقطع رأس التمثال المخصص لأبولو، في دهشة من شعب طروادة. نحن هنا في مواجهة نوع من الفلسفة النيتشوية، التي تندد بالتخلي عن الحقوق

[1] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire,* traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p282
[2] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire,* traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p286

الأخلاقية المسيحية، "مات الإله"، وهي نسخة من أفكار الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر ، حيث تخلى الإنسان عن طريق تقدمه المذهل عن الإيمان بالإله ، ليصبح ملحدا. ففي نفس سياق ما ذكر سابقا، -من حمل الفيلم التاريخي في سرده لأحداث الماضي، لأفكار الحاضر و تطلعات المستقبل- يعكس الفيلم الوضع الحالي للغرب من تخل عن المسيحية ونقد التدين، لصالح الإيمان بالإرادة الإنسانية كقانون في حد ذاته. في الحقيقة، هذا الفيلم هو رمز لنجاح الدولة (اليونانية) العلمانية والمتحررة من ثقل الإيمان، في مواجهة دولة دينية (طروادة) لا تعتمد إلا على العناية الإلهية.

- آلام المسيح (2004) لميل جيبسون:

هذا الفيلم هو تمثيل وفي للغاية للنصوص التوراتية لأحداث آخر 12 ساعة من حياة يسوع المسيح. يركز الفيلم على معاناة المسيح الجسدية، بتعذيبه، ثم صلبه، المطالب من رجال معبد القدس للحاكم الروماني، بعد الثورة عليه و على رسالته، دون تحديد لمضمون هذه الرسالة، ما عدى أنها تعارض الشرائع اليهودية. حيث يتهم الحاخامات يسوع بانتهاك قواعد الهيكل. لم يعرض خلال 127 دقيقة من الفيلم، إلا لقطات العنف والضرب الذي تعرض لها يسوع (جيم كافيزيل).يترك العنف أحياناً المساحة لرؤا مخيفة عن الشيطان المخنث (ثنائي الجنس) ثم يصلب بطل الرواية في نهاية الفيلم.

لا يدعي هذا الفيلم الذي يبقىمن بين أكثر أفلام هوليوود ربحاً، أنه حامل لأي تفسير فلسفي أو لاهوتي لحياة ومكانة يسوع ؛ على العكس من ذلك، فهو يتهم يهود القدس بشكل واضح لدورهم في اعتقال وتعذيب وصلب يسوع على يد الجيش الروماني في يهودا. رغم هذا فإن هذه الأحداث هي حلقة الربط في مسار الإنسانية حسب النضرية اللاهوتية في فلسفة التاريخ، كما ذكر سالفا.

- الوصايا العشر (1956) لسيسيل ب. ديميل:

يعرض الفيلم إنكار الحرية الفردية في الإمبراطورية المصرية، والثورة التي قادها رسول الله (موسى عليه السلام) لصالح الشعب اليهودي الموحد. يتحرر هذا الشعب اليهودي من نير العبودية المصرية من أجل إنشاء أمة جديدة تسترشد بالقوانين (الوصايا العشر) وتكون مهمتها النهائية هي المصلحة العالمية في نشر الحرية عبر القوانين الربانية. "هل الرجال ملك للدولة؟" يتساءل ديميل. "أم هي أرواح حرة في ظل الله؟ تستمر هذه المعركة نفسها اليوم في جميع أنحاء العالم. " في مقاربته هذه ، الفراعنة القمعيين هم السوفييت ، والعبرانيون الشجعان هم الأمريكيون ..." **الوصايا العشر**" فيلم تاريخي رائع، ليس بسبب ما يقوله عن موسى، ولكن بسبب ما يقوله عن الحرب الباردة في أمريكا. "هو ا!" أمر موسى. "أعلنوا الحرية في جميع البلدان، لجميع سكانها."[1]

- الرسالة (1976) لمصطفى العقاد:

الرسالة هو من الأفلام القليلة التي تكرس الإسلام على نطاق عالمي من خلال انتاج تاريخي دقيق لنضال النبي محمد "صل الله عليه و سلم" من أجل الاعتراف بوحدانية الله. تم تقديم القيم الإسلامية على المستوى الدولي عبر هذا الفيلم، وهو نوع من الصحوة للمسلمين - حتى المسلمين غير المتدينين - على نطاق عالمي.يقدم هذا الفيلم جزء ًا جميلا ً من كفاح المسلمين ضد العبودية، من خلال تحرير بلال بعد أن تحمل كل الآلام دون تردد ، ضد إرادة سيده؛ بكلمة من فم بلال، لا تزال أسطورية لحد الساعة: أحد، أحد.

الفيلم تكريس كامل و دقيق لفكرة إنشاء الدولة في ظل الاعتراف بالله وشرائعه، التي ستحكم هذه الأمة لتتطور من حالة الحضارة الطبيعية المطلقة العنان، إلى حضارة يحكمها الاعتراف بالروح، وفق ًا لقانون ونظام أخلاقي.

[1] Alex von Tunzelmann, Real history, Atlantic Books, London, 2015, p21

يعكس فيلم العقاد، خلال إعطاء بلال دوراً مركزياً، الحالة الاجتماعية في تلك الحقبة (العقاد مواطن أمريكي من أصل سوري) ، حيث يناضل الأمريكيون السود من أجل الاعتراف بالحقوق المدنية ضد التمييز العنصري. فبالنسبة له ، فإن رسالة الله هي الفعل التأسيسي للقوانين التي تحكم حرية الإنسان في رحلته نحو غايته النهائية في الأرض.

يتنبأ فيلم "الوصايا العشر" بخلق أمة جديدة تسترشد بالقوانين الربانية وتكون مهمتها النهائية هي المصلحة العالمية في نشر الحرية من خلال هذه القوانين، أما فيلم "الرسالة" فهو تكريس و فعالية لهذا الخلق في شعب فجر ثورة يقودها رجل استثنائي، كان على السواء رجل دولة و رجل حرب و رجل قانون ، رجل حكيم هو الرسول محمد "صل الله عليه و سلم".

من الصعب رؤية تأثير لاهوت التاريخ في الأفلام، حتى بين الأقدم منها ؛ يبدو أن المخرجين - وخاصة المعاصرين منهم - قد تحرروا من التدين المسيحي، ليتجهو نحو الإلحاد. في الحقيقة،من الصعب جداً نسخ هذه الرؤية اللاهوتية للتاريخ عبر العصور والحضارات، خاصة تلك ما قبل العصر المسيحي.

يجب الإشارة أنه و بالرغم من الإستشهاد بفيلم مستوحى من الحضارة الإسلامية "الرسالة"، تظل الفلسفة الإسلامية بعيدة كل البعد على الفكر الحديث حول التاريخ الذي طوره هيجل. حتى لو كان تاريخ الحضارة الإسلامية قد عرف فلاسفة عظماء كتبوا ضنياً عن التاريخ (مثل ابن خلدون)فإن الجدل الحالي حول فلسفة التاريخ غريب تماماً عن الفكر الإسلامي الحديث.

لطالما كان الجدل الفكري في هوليوود حول أفلام التاريخ حداثي، يعكس بوضوح روح هذا القرن البعيد عن الدين ؛ روح تأخذ مصادرها بالضرورة في الرؤية الهيغلية للتاريخ ؛ " إن إرث هيجل عميق جداً لدرجة أنه أثر في كل شيء ... من الوجودية إلى الداروينية إلى علم

الظواهر إلى الفلسفة التحليلية. فبشكل عام ، سيطر هيجل على القرن منذ وفاته ، وقوة تأثيره لم تهدأ أبدًا ، بالنظر إلى أن الماركسية والفاشية غير مفهومتان بدون فهم الهيجلية" [1]

استنتاج جزئي:

لم يخلق هيجل فلسفة التاريخ فحسب ، بل قام أيضًا بتشكيل تاريخ القرن العشرين نفسه. بالطريقة نفسها ، السينما - التي هي فن القرن العشرين بامتياز - لا يمكن إلا أن تكون هيجلية في تعبيراتها العميقة. لكن هيجل نفسه لم ينكر الإيمان المسيحي، بل إنه مركزي في رؤيته الفلسفية. ولكن، على عكس اللاهوت المسيحي ، فإن التاريخ بالنسبة لهيجل لم ينجز من خلال حياة المسيح (التجسد incarnationistes) ، ولا هو انتظار للقيامة (escatologistes)؛ بالنسبة له ، التاريخ هو تطور للحرية نحو الغاية النهائية لكمالها:تعرف الروح لذاتها و بذاتها. لقد أثارت هذه الرؤية الجدل حول التاريخ، فكانت الأفكار الإلحادية أو المسيحية (ولكن ليست اللاهوتية)هي الأكثر وضوحًا في الأعمال السينمائية التاريخية.

3.3 - القراءة الفلسفية للتاريخ العالمي من منظور السينما:

في هذا المبحث سنقوم بتحليل الأفلام الأكثر تمثيلا للأحداث الكبرى في تاريخ البشرية، الأبطال الذين غيرو مجرى التاريخ وأدو إلى تسارعه. سيكون هذا العرضكرونولوجيًا، وسيكون موضوعنا هو الدراسة النقدية للأفلام التي تتناول هذه الموضوعات وفقًا للرؤية الفلسفية للتاريخ الذي جسدها الفيلم ، مع الإشارة في كل مرة إلى النسخة الهيجلية لهذه الرؤية و مع نقد معرفي إبستمولوجي للمرجعين (السينما وهيجل). لن تكون هناك حاجة لدراسة أفلام ما قبل التاريخ، لأن فلسفة التاريخ لا تتعامل مع أحداث خارج التاريخ: و التي لا تخدم غاية

[1] Will Gutzman , Hegel: A Force of History, *Valley Humanities Review* ,2015, p11

هذه الدراسة. لكن قبل الدراسة الكرونولوجية للتاريخ في السينما، يجب أن نقدم العناصر النضريةلفلسفة التاريخ وفقًا لرؤية هيجل ومقابلاتها في السينما.لفراسة التاريخ فلسفيًا، يقدم هيجل مجموعة من المفاهيم التي تحكم التفسير الفلسفي للتاريخ العالمي. السينما، كما عرض سابقاً هي تجسيد للفلسفة من خلال التجربة: أي شرح أو تجربة سينمائية لما يتعلق بنظرية فلسفية معينة. في هذا السياق سنستكشف أولاً مختلف النظريات التي تحكم العقل (العقلانية) في التاريخ لهيجل و مقابلها التجريبي في أفلام التاريخ.

1.3.3 - تقديم أدوات قراءة العقل الهيغلي في السينما:

1.1.3.3 - تحديد الروح

- فكرة العقل:

تقدم فلسفة هيجل مفهوم العقل:العقل الذي وفقًا لهيجل يحكم العالم ، ليس فقط في معناه المادي والطبيعي ، ولكن أيضًا في مكونه الروحي. لذلك، فإن التاريخ العالمي نفسه قد أنجز بشكل عقلاني من أجل هدف نهائي ومطلق وعالمي. "يجب أن نجلب إلى التاريخ الإيمان وفكرة أن عالم الإرادة لا يترك للصدفة. الغاية النهائية تهيمن على حياة الشعوب؛ العقل موجود في التاريخ الكوني -ليس ذاتيًا، ولا عقلاخاصًا-، بل عقل إلاهي مطلق: هذه هي الحقائق التي نفترضها مسبقًا هنا. ما سيثبتها هو نظرية التاريخ الكوني نفسه، لأنها صورة وعمل العقل. "[1]

تتجلى مظاهر العقل في عناصر معينة هي مسار الشعوب: ولادة الحضارات وموتها، ونضال شعب من أجل تحرره وحريته ... إلخ. ثابر صناع الأفلام،في وقت مبكر جدًا من

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p38

بدايات السينما ، في التفكير والتركيب المقنع لمسيرة الإنسانية في التاريخ، وقد نقلت السينما من خلال تلك القصص الوصفية، مسار الشعوب وحضاراتها، غالبا ما تكون قصصا خاصة، والتي تعنى بفترة معينة وشخصيات محددة جيدا؛ ولكن في خلفية الفيلم ترتفع كل روح وخصوصية شعب وعصر بعينه. لذلك ، لا يمكن تقديم فكرة العقل في السينما إلا من خلال دراسة جميع الأفلام المهمة و المؤثرة، التي تمثل اللحظات الكبرى في مسار الإنسانية منذ بدايات الحضارات، و هو بالضبط المطلوب تبيانه من خلال الأقسام التالية لهذه الأطروحة.

- الروح:

الروح ليس كائنا طبيعيا، مثل الحيوان الذي هو على ما هو عليه في الحال. الروح نتاج لنفسها، تجعل نفسها ما هي عليه. كيانها ليس وجودا في حالة راحة، بل حالة نشاط محض: أن كيانها قد أُنتج بنفسه، وأصبح لنفسه، وصنع نفسه بنفسه." [1] فالروح إذا في حركية، تنتقل من حالة إلى أخرى، وهي تحول لنفسها مع نفسها ومن تلقاء نفسها. هذا يعني أنها تميز نفسها من لحظة إلى أخرى ، وأنها تغمس في التغيير وتسمح لنفسها بأن يتم تحديدها بطرق مختلفة: مسيرة تدريجية تعرف بها الروح حقيقتها وتحققها، و ما التاريخ العالمي الا مظهر من مظاهرها. "كل ما هو تاريخي هو مرحلة من هذه المعرفة بالذات. الواجب الأسمى، وماهية الروح نفسها، هو التعرف على ذاتها و تحقيقه. وهو ما أنجزته في التاريخ: إنه يحدث في أشكال محددة، وهذه الأشكال هي الشعوب التاريخية. كل شعب من هذه الشعوب يعبر عن مرحلة، و هي حقبة في التاريخ العالمي. بتعبير أعمق: هذه الشعوب تجسد المبادئ التي أوجدتها الروح والتي كان عليها أن تدركها و تحققها في العالم. لذلك فهناك علاقة ضرورية بينهما لا تعبر عن شيء سوى عن طبيعة الروح ذاته."[2] في فيلم طروادة ينجرف التحالف اليوناني بروح جديدة وشابة، هذه الروح المنتصرة المتوهجة، تتحدى الآلهة الكلاسيكية . يعبر

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p97
[2] Ibid.

عن هذا مشهد قطع أخيل رأس تمثال الإله أبولو أمام المعبد الذي كان مكرسا له. يرتبط هذا الشعب ارتباطًا وثيقًا بجيرانه من طروادة ، ومع ذلك فإن هذا الشكل الجديد للروح (الشعب اليوناني)يبرز من بين الشعوب الأخرى ويرى نفسه بحاجة إلى إعادتهم بالقوة في ظل ما آلت اليه (ما أصبحت عليه)، رغبة في تحقيق هذا الشكل الجديد من الروح في العالم.

يقدم التاريخ التأملي، وفقًا للنصوص والاكتشافات الأثرية، هذه الحرب الكبرى في التاريخ على أنها "صراع بين الإغريق ودول الاتحاد 'الحيثي' في نهاية العصر البرونزي ، في القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وأنه في هذا الصراع ، كان الأمر يتعلق بتوحيد المواقف ذات المصلحة التجارية، ولا سيما السيطرة على الطرق البحرية عند مدخل الدردنيل."[1] في الواقع، لقد كان "الاليادة" لـ**هومروس** هي النص الأوحد في ألهام أفلام حرب طروادة (120فيلم في المجموع)، وهي عمل فني يمنح هذه الأفلام كل عمق الروح الإنسانية. فالتفاصيل و الحركات والحوارات في الفيلم هي التي تضفي عليه عمقًا فلسفيًا. و مثال ذلك:

- ديناميكية مشاهد الإغريق في مقابل اللامبالاة و الرتابة عند شعب طروادة.

- براعة و دهاء الإغريق (بناء حصان طروادة) في مقابل قدم تفكير شعب طروادة (الكهنة يتنبؤون بمصير الحرب).

- اتحاد الشعوب كمنطلق لأمة تتألق في قيمها وأفكارها (اليونان القديمة).

هناك فيلم آخر يعكس تماما تطور العقل في التاريخ. إنه فيلم "كابيريا" والحرب بين الرومان والقرطاجيين: يقدم الفيلم -كما سبق ذكره في القسم السابق -، روما على أنها الحضارة الفاضلة التي يجب أن تحارب قرطاجة الفاسدة و المنحطة حسب الفيلم. يمثل سقوط قرطاجة نقطة انهيار الروح الشرقية(الممثلة في الحضارة القرطاجية) في مواجهة الروح الغربية التي

[1] Hervé Dumont, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA, p178

تمثلها روما. إنالروح الرومانية حسب هذا الفيلم مخترعة وديناميكية وا ٍنسانية: فقصة هذا الفيلم في حد ذاتها مبنية على حقبة درامية من حياة 'كابريا'، التي اختطفها القراصنة القرطاجيون وباعوها للمعبد، ليتم التضحية بها للإلاه الوحشي 'مولوك'، مع مئات من السجناء الآخرين. لكنه يتم انقذها بمساعدة العملاق العبد 'ماسيستا'، وسيده 'فولفيو أكسيليا'، وهو جاسوس روماني في قرطاجة. في آخر الفيلم، تتزوج كابيريا بعد العديد من السنوات عندما تصبح شخصا بالغا، من منقذها 'فولفيو أكسيليا'. يعرض الفيلم بكل وضوح الروح القرطاجية المنحلة من خلال المشهد الهائل للإلاه 'مولوخ'، وهو وحش ذو ثلاث عيون ينفث النار من فاه. لكن أكثر فكرة تظهر هذا الانحلال في الفيلم، هي الأضاحي بالعبيد والقرصنة. تمثل الشخصيات القرطاجية على أنها قاسية وخسيسة في مقابل الرومان الطيبين والإنسانيين. "للقرطاجيين ودينهم دور سلبي واضح: قادتهم مخادعون، متعطشون للدماء، متلاعبون ومثيرون للحرب؛ الرجال يرتدون البرنوس، والنساء محجبات ... فقط حنبعل ينجو من هذا الكاريكاتير العنصري."[1]

- **الحرية:**

الحرية هي خاصية أساسية للعقل عند هيجل، و جميع الخصائص الأخرى للروح لا يمكن أن تحيا إلا من خلال الحرية وهي تميل إلى إنتاجها. يعتبر هيجل في دراسته لمسار الإنسانيةأن الشعوب غير الحرة ليست جزء ًا من مجرى التاريخ، وبالتالي ليس لها دور في رحلة تعرف الروح على نفسها بنفسها و لنفسها. "تُعرف طبيعة الروح من خلال نقيضها التام. و نقيض الروح هو المادةتفام ً ا كما أن كينونة المادة هي الجاذبية، كذلك الحرية هي كينونة الروح."[2]

[1] Hervé Dumont, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA, p275
[2] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p75

إن النشاط هو جوهر الروح، لكي تتحقق، يجب على الروح أن تجد حريتها التي هي العنصر الأول الضروري لتحققها. في الواقع، إن حرية الروح ليست موجوداً ثابتاً، ولكنها نفي مستمر لكل ما يتحدى الحرية. إن إنتاج الذات لنفسها وجعلها هدفاً لها، ومعرفة لذاتها، هو نشاط الروح."[1]

إن موضوع الحرية في السينما التاريخية، موضوع متكرر للغاية، بل إنه أساسي في معالجة أحداث التاريخ الفيلمي، سواء كأفراد أو كأمم: "الوصايا العشر" (1956) لسيسيل بي ديميل ، أو "الخروج" (2014) لريدلي سكوت، كلاهما يحكي قصة تحرير الشعب اليهودي من العبودية المصرية. كان الشعب اليهودي في ذلك الوقت -وفقاً لهذه الأفلام- روحاً رائعة بإعترافهم بالوحدة الإلهية. من الواضح أن حالة العبودية التي عاشها هذا الشعب على مدى 4 قرون، جعلته مجرد متفرج لمجرى التاريخ، بين الشعوب الرئيسية لتلك الحقبة. عبقريته وتمكنه من التعرف على روح العالم، تقلص إلى لا شيء في خضم عبوديته. لكن و بمجرد تحرره كشعب، يصبح لأول مرة -وفقاً لبطل الفيلم نفسه "كريستيان بيل"- ، أمة سيكون لها فيما بعد دور بالغ الأهمية في تاريخ البشرية.

يعرض فيلم "الرسالة" (1979) لمصطفى العقاد تحرير العبد الأسود "بلال" كعنصر مركزي في الكشف عن تاريخ آخر رسالة إلاهية عبر النبي محمد (صل الله عليه وسلم). بمجرد فتح شبه الجزيرة العربية ، ظهرت أمة جديدة ، أمة سيكون لها دور مركزي في تطور روح العالم، وستؤثر إلى الأبد في نضال هذه الروح من أجل التعرف على ذاتها. تقديم العقاد لتحرير رجل الأسود بلال كصورة مركزية للرسالة المحمدية، لا يستند للروايات التاريخية على النبي محمد (صل الله عليه وسلم)، فلم تقدم هذه الروايات قط تاريخ هذا الأخير كمحرر للعبيد.

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p76

في فيلم "كبيريا" (1914) للمخرج جيوفاني باسترون ، الذي يحكي - كما سبق أن قدمنا - الحرب البونيقية ضد روما ، يقدم هذا الأخير في تكوينه الدرامي ، تحرير الشابة كابريا بعد سنوات عديدة من الأسر ، كعمل يمثل الروح الرومانية (المحررة والإنسانية) في مقابل قرطاج العبودية و الأجرام. رغم الغياب التام لفترة التحرير هذه في تاريخ الحروب البونيقية، من كتابات المؤرخين الأوائل. ومع ذلك ، فإن كتابات المؤرخين الرومانيين الأوائل، تقدم بوضوح القرطاجيين كمجرمين، يضحون بالأطفال الفقراء من أجل مجد آلهتهم.

يكاد يكون تحرير الأفراد والشعوب أمراً محورياً في الدراما التاريخية ، ويتفق صانعو الأفلام تماماً في هذا مع نظرية هيجل عن الحرية ، ودور الشعوب الحرة في تطور البشرية؛ و حتى في تمثيل هيجل لتطور روح العالم. فيمكننا -بالإضافة للأفلام السابقة الذكر - الاستشهاد بـ" قلب شجاع" Braveheart(1995) ، و "آلام المسيح" The Passion of the Christ (2004) ، و Apocalypto لميل جيبسون (2006) ، The Patriot (2000) لرولاند امريش Roland Emmerich، المصارع Gladiator (2000) لريدلي سكوت Ridley Scott، Spartacus (1965) لستانلي كوبريك، بن هور (1959) لوليام ويلر ... كلها أفلام تقدم الحرية كعنصر مركزي في تمثيلهم الدرامي للتاريخ.

- **الشعوب :**

يركز سرد الفيلم في السينما الكلاسيكية بشكل عام على انجازات الفرد: البطل، الشخص الذي من خلاله سيتم إنشاء مسار التاريخ أو تسريعه أو تحويله. لكن في هذا التحول، سيتأثر كل من حوله: عائلته أو قبيلته أو شعبه. لا يحتفظ التاريخ العالمي إلا بحركة الشعوب. ضهور و تطور الحضارات ثم تدميرها. إن هذه الحركة الحضارية هي مسألة شعوب. فالشعوب البربرية أو المتحضرة هي التي تحدد حركة التاريخ. لكن الشعوب مختلفة في خصائصها وتطلعاتها، و لكل شعب روحه الخاصة.وفقاً لنظرية هيجل للتاريخ ، " الشكل

الملموس (Geslaltung) الذي تتخذه الروح(الذي نتخيله أساسًا كوعي ذاتي) ليس شكل فرد بشري بعينه. الروح هي فرد في أساسها؛ لكننا في عنصر التاريخ الكوني لا نتعامل مع الأشخاص الفرديين الذين تم اختزالهم في شخصيتهم الخاصة. ففي التاريخ، الروح هي فرد ذو طبيعة عامة عالمية ومحددة، و هي الشعب؛ والروح التي نتعامل معها هي روح الشعب (Volksgûst)."[1]

في فيلم الوطنيThe Patriot (2000) لرولاند إمريش، يقود بطل الفيلم (بنيامين مارتن) -الذي لعبه ميل جيبسون-، الثورة التي ستحدد مصير شعبه الذي يقاتل من أجل استقلال بلاده (الولايات المتحدة الأمريكية) عن الحكم(الوصاية) البريطاني. أما بالنسبة لفيلمApocalypto أبوكاليبتو (2006) لميل جيبسون ، فهو يدور حول بقاء بطل الرواية (جاغوار باو) الذي لعب دوره رودي يونغبلود حيا في مواجهة إنحطاط وهمجية شعب المايا الذي بلغ مرحلة نهاية حضارته. يقدم هذان الفيلمان شعبين بروح مختلفة لكل منهما: الأول يحمل قيم نبوغه، والثاني رذائل انحداره و فنائه.و هذا بالضبط ما يخبرنا به هيجل عن وعي روح الشعوب: فبالنسبة له ، يتم تمييز الأرواح الشعبية وفقًا للتمثيل الذي يصنعونه عن أنفسهم ، وفقًا للسطحية أو العمق الذي إستوعبو به الروح. يشكل النظام الأخلاقي للشعوب وقانونها (das Recht des Sittlichen) الوعي الذي تمتلكه الروح لنفسه . انه المفهوم الذي تمتلكه الروح عن نفسها. وبالتالي فإن ما يتحقق في التاريخ هو تمثيل للروح."[2]

لكن هذا الوعي ليس ثابتًا، إنه في تقدم دائم؛ هذا الاختلاف في وعي الروح هو الذي يحدد مسار الشعب، وبالتالي يساهم في مسيرة التاريخ العالمي." الروح الشعبية هي في الأساس روح بعينها، لكنها في نفس الوقت ليست سوى الروح الكونية المطلقة - لأن هذه الأخيرة فريدة من نوعها. روح العالم (Weltgeist) هي روح الكون كما تتجلى في الوعي البشري. بينها وبين

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p80
[2] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p80

الناس نفس العلاقة بين الأفراد و'الكل' الذي هو جوهرهم. تتوافق روح العالم هذه مع الروح الإلهي الذي هو الروح المطلق. بقدر ما يكون الله كلي الوجود، فهو موجود في كل إنسان ويظهر في كل ضمير: هذا هو روح العالم. يمكن للروح الخاصة لشعب ما أن تتراجع و تختفي، لكنها لا تشكل بهذا، إلا مرحلة في التقدم العام لروح العالم، وهذا الأخير لا يمكن أن يختفي.. لذا فإن روح الشعب هو الروح الكوني في تشخص معين تابع له."[1]

- الغاية النهائية

بصرف النظر عن أي نهاية مؤقتة أو دورية أو زمنية، والتي هي مجرد مرحلة في البناء والاعتراف بالروح في حد ذاتها وبذاتها ، يوجد وراء كل هذه التغييرات في تاريخ البشرية هدف نهائي يجب أن يختتم التاريخ العالمي؛ هذه هي الغاية النهائية. "إنه إذن الهدف النهائي الذي تسعى إليه البشرية، والذي وضعته الروح لنفسها في العالم والذي تحققه، مدفوعتا بقوة مطلقة لانهائية."[2]

لا يمكن لروح الشعب أن تهتم بأي شيء سوى معرفتها لذاتها. إنه الهدف الذي سيتحقق في نهاية التاريخ، والذي يبرر التقدم المستمر للإنسانية وحيويتها المستمرليس تقدمًا علميًا أو ماديًا، والذي لا يمكن إلاأن يكون ثانويًا بالنسبة للغاية النهائية لروح العالم. إن التقدم المادي "ما هو إلا فكرة حديثة، أي فكرة خاطئة. يبقى الأوروبي اليوم، من حيث القيمة، أقل بكثير من أوروبي عصر النهضة؛ و حقيقة مواصلة تطوره ليس لها أي نتيجة ضرورية مطلقة في السمو، النمو، التعزيز." [3] التقدم بالنسبة للروح هو المسار الذي يتطلبه الوصول إلى الوعي بذاتها أو لجعل العالم مناسبًا لهذه الذات.

[1]GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, pp81-82
[2] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p95
[3] Friedrich Nietzsche, L'Antéchrist. Trad. Jean-Jacques Pauvert, 1967, p.79

إن تطوير فكرة الغاية النهائية ومسارها في السينما هو جوهر هذه الأطروحة. لذلك سيتم تطوير و دراسة هذه الفكرة في العناوين المستقبلية.

2.1.3.3 - وسائل تحقق العقل:

- مكر الروح:

في جميع الأحداث العالمية الكبرى ، وفي كل ثورات العالم ، نلاحظ أن الفاعلين في هذه الأحداث التاريخية الكبرى لا يصلون أبداً إلى أهدافهم الشخصية المحددة لتحقيق مصالحهم الذاتية. فالنتيجة الحتمية لأفعالهم، هي اضطراب كبير متعلق مباشرة بمصير الشعب، وفشل في تحقيق الغايات الشخصية للبطل. فالحرب العالمية الثانية، على سبيل المثال، ليست إلا شغف و غاية شخصية لرجل واحد (هتلر)، تصور نفسه مع شعبه الجرماني، الأعظم في العالم. وأنه منوط بمهمة تجسيد هذه العظمة من خلال الهيمنة على الشعوب الأخرى الأدنى منزلة. حلم هتلر بالرايخ الألماني العظيم، لكن حملته الحربية الطويلة انتهت بالفشل. فتم غزو بلاده من قبل دول التحالف، ثم تم إعدامه. ومع ذلك، فإن روح العالم خلال هذه الفترة ما هي إلا تحقيق للإضطرابات وانكسار القوى الأوروبية القائمة، والتي سيطرت على العالم من قبل، بالإستعمار الوحشي و الهمجي. فقد تبنى العالم بعد هتلر القوانين الدولية المصممة على قيم عالمية معينة للقانون والحرية والتبادل، و شهد عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، تصفية للإستعمار في كل من إفريقيا وآسيا التي هيمنت عليهما قوتان عظيمتان في ذلك الوقت: فرنسا وبريطانيا العظمى. أصبحت هاتان الدولتان في ما بعد الحرب هشتان وعاجزتان في مواجهة تصاعد حروب التحرير الوطنية واستسلمتا لنظام عالمي جديد مؤيد لحقوق الدول وحريتها، وبالتالي دخولها في مسار التاريخ. كان هذا النظام الجديد بمثابة توازن بين القوتين العالميتين الجديدتين ، الولايات المتحدة الليبرالية والاتحاد السوفيتي الشيوعي. لذلك يمكن القول بأن مكر

روح العالم قد تلاعب بالغايات الخاصة لهذه الشخصية العظيمة في التاريخ، حيث لم يتمكن، بعد سعيه لإرضاء أهواءه، من تحقيق مآربه، بل ما حققه هو عقل التاريخ. "يثير التاريخ تفاوت بين تطلعات الأفراد والشعوب، من ناحية، والنتيجة الفعلية لهذه التطلعات من ناحية أخرىنظر ً ا لإعتبار هيجل له كأحد الفاعلين في التاريخ الحديث الذين تجاوزوا كل الحدود، فإن نابليون، على سبيل المثال، في نفس الوقت هو أصل القانون المدني، - وهو تجديد كبير للقانون -أنتج شغفه بالسلطة النتيجة التي تتجاوز ه. بشكل عام، يظهر الرجال العظماء لهيجل كوسيلة في خدمة الفعلالكوني، ولهذا السبب ينتهي الأمر دائم ً ا بخيبة أمل لتطلعاتهم الفردية: فحالما يتم إنجاز دورهم الإلهي، " يسقطون مثل الخراطيش الفارغة."[1]

في تاريخ سبارتاكوس، استبعد المؤرخون بشكل قاطع أي ارادة أو رغبة من قبل هذا البطل لتحرير العبيد. يزعمون أنهم لم يعثروا على أي دليل كتابي أو مادي على إرادته لتحرير العبيد؛ بالنسبة لهم إنها سلسلة من الأحداث المتصادفة التي قادت سبارتاكوس إلى الثورة ضد روما.لا" يُعرف أي شيء تقريبً ا عن أهداف وطموحات سبارتاكوس الحقيقية. يصوره بلوتارخ وأبيان على أنه تكتيكي جيد ولكنه مفاوض ساذج وقائد بدون هدف سياسي واضح."[2] ومع ذلك ، فإن فيلم سبارتاكوس للمخرج ستانلي كوبريك يقدم هذا البطل بشكل واضح كمحرر، يجسد روح جميع الشعوب الخاضعة والمستعبدة، التي تطمح إلى الحرية. من الواضح أن المخرج يقارب بين حرب العبيد هذه والرهانات السياسية لروما داخل مجلس الشيوخ. فمن خلال هذه الأحداث، منحت العناية الإلهية الجنرال كراسوس الفرصة للسيطرة على السلطة وحل مجلس الشيوخ. كانت نجاحات سبارتاكوس الأولى ضد روما " لصالح كراسوس، الذي حصل على السلطة المطلقة، مما أثار استياء أعدائه السياسيين مثل غراتشوس، سيناتور العوام(مواطني الدرجة الثانية لروما)." [3]علاوة على ذلك ، يقحم المخرج سيزار كفاعل في هذه

[1] Romain Ttreffel, La raison dans l'histoire selon Hegel, https://1000-idees-de-culture-generale.fr/raison-histoire-hegel/

[2] Hervé Dumont, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA, p287

[3] Ibid, p294

الأحداث، بينما لا يذكره التاريخ الأكاديمي في هذه الفترة من التحديات السياسية والعسكرية ضد التمرد. يمثل هذا الإقحام الغير موثق، النتيجة النهائية بعد سنوات من ثورة سبارتاكوس، فبالنسبة لمخرج الفيلم، فان قيصر هو نتاج حرب سبارتاكوس. استخدم مكر العقل في التاريخ، الإلهام الفردي لإنجاح تصميمه لأمة عظيمة، توحدها إرادة وطموح الإمبراطور "قيصر"، بصرف النظر عن المصالح الخاصة لهذا الأخير وأسلافه، ولتجسيد مخطط الروح الرومانية: "بقدر ما كان أعداؤه سادة مقاطعات الإمبراطورية الرومانية، كان انتصاره عليهم في نفس الوقت غزوا للإمبراطورية بأكملها: وهكذا أصبح ، دون أن يمس بشكل الدستور، السيد الفردي للدولة. في حين أن السلطة الوحيدة (الدكتاتورية) في روما التي منحت له من خلال تحقيق هدفه، كانت للوهلة الأولى سلبية، لكنها كانت في نفس الوقت وفي شخصه ذاتها، عزيمة ضرورية في تاريخ روما وفي تاريخ العالم."[1]

بمجرد تأسيس روما كقوة قاهرة في العالم، يتم اغتيال قيصر، وينتهي دوره في إرادة روح العالم. جميع الأهداف الخاصة لسبارتاكوس وكراسوس وقيصر تم إحباطها، لكن أدوارهم الإلهية تم إنجازها بشكل جيد وفقاً لمخطط مكر 'روح العالم'.

- الرجال العظماء

"الرجال العظماء" هم النقطة المركزية في مخطط دهاء الروح. فهذه الأخيرة تتلاعب بشغفهم ومصالحهم الشخصية لتحقيق هدف من تصميم الروح. إن شغف الرجال العظماء هو الذي يجلب عنصراً جديداً لشعوبهم: وهو غايتهم الخاصة. الهدف ليس اقتراحاً مباشراً من مجتمعهم، أو نصيحة من هم حولهم. فهدفهم ينبع من ذواتهم، و هم الذين يعرفون بالضبط ما هو قدرهم. إنهم لا يجدون الراحة إلا في تحقيق شغفهم، حتى و لو تعرضوا للوم الأخلاقي والحكم والتضحية بالذات. كان سيزار مثال الرجل العظيم الذي ضحى بكل شيء من أجل

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p113

تحقيق شغفه. "كان لدى قيصر الفكرة الأكثر دقة حول ما يسمى بالجمهورية الرومانية. كان يعلم أن قوانين (الأوكتوريتاس) و (الكراميناتس) التي يفترض أن تكون هي العليا ، تم في الواقع الاستهزاء بها وتسليمها إلى التعسف الخاص؛ كان يعلم أنه حر في إلغائهكان قادر ًا على القيام بذلك لأنه كان من الصواب القيام به. لو كان قد استمع إلى شيشرون ، فما كان ليحدث أي شيء. عرف قيصر أن الجمهورية كانت كذبة، وأن شيشرون كان يلقي بخطابات فارغة، وأن الشكل الجديد يجب أن يحل محل هذا الصرح الأجوف، وأن الشكل الذي كان يصنعه كان ضروري ًا."[1]

لقد ترك الرجال العظماء مثل الإسكندر وقيصر ونابليون وهتلر، بصمتهم على ما هو عالمي حتى لو تم إلقاء اللوم عليهم، وفي النهاية اغتيالهم؛ حيث إن نضالهم من أجل الخاص هو الذي كان ضروري ًا لتحقيق ما هو كوني. و في النهاية يختفي الخاص لصالح ما هو عالمي. كان على قيصر أن ينجز ما كان ضروري ًا وأن يعطي الضربة القاضية للحرية المحتضرة. لقد هلك هو نفسه في المعركة، لكن بقي ما هو ضروري:الحرية وفق ًا للفكرة تتحقق في ظل الصدفة الخارجية."[2] فالرجال العظماء إذا، هم العل المحرك للتاريخ ومسر ِّعه.

إن الوجود الذي تمنحه إرادة روح العالم في الغايات الخاصة للرجال هو الذي ينسب لهم عظمتهم، وهو ما يمنحهم قوتهم.هذا المحتوى موجود أيض ًا في اللاواعي الجماعي للرجال الآخرين، لكنه ليس جوهري ًا لغاياتهم الخاصة، وبالتالي فهم لا يظهرون معارضة معتبرة للرجل العظيم. على العكس من ذلك ، يجتمع هؤلاء تحت إمرته لتحقيق ميولاتهم الكامنة.

تتناسبسينما هوليوود الكلاسيكية تمام ًا مع فكرة الرجل العظيم. فدائما ما يكون للفيلم بطل في قلب الأحداث الدرامية السينمائية. على عكس السينما السوفيتية، التي لا تؤمن إلا بالإنجاز الشعبي الجماعي، فإن الهدف و العامل المحفز في أحداث الأفلام الكلاسيكية، هو

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p129
[2] Ibid, p129

الشخصية المركزية التي تخرج عن مجريات حياتها المألوفة، من أجل تحقيق هدفها في ظل مواجهة معارضة و عوائق الخصوم: حيث ، "تعيش الشخصية حياتها المعتادة. ثم تنشأ مشكلة تؤدي إلى التساؤل عن جدو ى حياته اليومية. من هنا يولد موضوع الفيلم الذي يولد الرغبة و العمل ثم العودة إلى الشخصية العادية..... في هذا النوع من السرد، يجب أن تكون المشكلة التي نواجهها معقدة بما يكفي لجعل الشخصية نشطة حتى نهاية الفيلم ... الشخصية النشطة هو ما يعرف في العصور القديمة بالبطل، لأنه متفوق على زملائه وعلى المتفرجين: إنه محبوب من الآلهة. هذا هو السبب في أنه لا يستطيع ولا يجب أن يموت هباءا، ولكنه يموت فقط لإنقاذ البشرية والأرملة واليتيم. إنه يحتاج إلى موتة عظيمة "[1]. في الفيلم الكلاسيكي ، يتمتع البطل بكل امتيازات القوى العليا أو العناية الإلهية أو الإلاه. هو حامل للإرادة الإلهية وله القدرة على تنفيذها. لذلك يبدو أن البطل الدرامي مستوحى مباشرة من الرجل العظيم في فلسفة التاريخ لهيجل. في الواقع ، من الواضح، مثل ما هو الحال في فلسفة هيجل التي تعد استمرار ً ا للأفلاطونية اليونانية، أن الشكل الدرامي للسينما مستوحى أيض ً ا بشكل مباشر من التمثيل المسرحي اليوناني القديم. (ففي الماضي كتب أرسطو هذه العناصر الأساسية للفعل الدرامي في كتابه "فن الشعر").

3.1.3.3 - مادة تحقيق الروح

- الدولة:

لا يمكن لأي شعب أن يدخل مجرى التاريخ إلا إذا تم تنظيمه وتوحيده في شكل دولة. " تكون الدولة منظمة بشكل جيد وقوية في ذاتها عندما تتحد المصلحة الخاصة للمواطنين مع الغاية العامة للدولة، عندما تجد المصلحة الخاصة وغاية الدولة إحداهما في الأخرى، رضاها

[1] Jean-Marie Roth, *l'écriture de scénarios*, Chiron, Paris, 2006, p42, p43

وا ٍنجازها"[1]. يخرج الشعب الممزق أو الخاضع لدولة أخرى غير دولته، من مجرى التاريخ وبالتالي يصبح غير جدير للدراسة. فـ"شرف الشعوب هو استقلالها".[2]

يجد الإنسان الذاتي كل موضوعيته في الدولة، حيث يكمن كيانه وقيمته ونشاطه الروحي، فيجد تحقق العقل فيما يجب عليه تحقيقه بموضوعية داخل الدولة. و باختياره الخاص وباستخدام حريته يجب أن يحد من حريته من خلال الخضوع للقوانين، فهو يعلم أنه يجد حريته في هذا الخضوع. فشرط تحقيق الحرية يعتمد على الدولة والمجتمع. " الانسان في كل ماهو عليه هو مدين به للدولة : ففيها يكمن كيانه. كل قيمته، كل واقعه الروحي، فهو لا يملكه إلا من خلال الدولة. ما يشكل واقعه الروحي هو حقيقة أن العقل، كيانه الخاص، يصبح مادة بالنسبة له ككيان ذو معرفة ويقدم نفسه له كموضوعية قائمة على الفور. هكذا يكون الإنسان ضمير ًا، و هكذا يشارك في الأخلاق والقوانين و الحياة الأخلاقية وحياة الدولة"[3]. بالإضافة إلى أنه في ظل الدولة يتحقق ما هو كوني. حيث أن استقلال الفرد لا يكون محسوسا وحقيقي الآ في خضم الدولة، ومن خلال الدولة يمكن للفرد أن يقابل (يعاكس) ذاتيته و الموضوعية الكونية.

الدولة ليست فر دية، فهي في علاقات مع دول أخرى ومن خلال هذه العلاقات تجد الكونية، "العلاقات الوحيدة التي تستحق الأخذ بعين الاعتبار هي تلك التي تعطي قيمة لمبدأ تفوق العقل ولكن لا يمكن لأي دولة أن تطالب بمثل هذا الحق. تفترض الدول الفردية نفسها كأفراد مستقلين، ولا يتم احترام استقلال كل دولة إلا بقدر ما يكون استقلال جميع الدول الأخرى مفترض ًا مسبق ًا. يمكن تحديد هذه العلاقات من خلال المعاهدات، وفي هذه المرحلة يجب أن تكون الأسباب القانونية على الأقل حاسمة. "[4]

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p175
[2] Ibid, p175
[3] Ibid, p136
[4] Ibid, p175

يتم تمثيل مادة إدراك الروح هذه بشكل جيد في الأفلام التاريخيةدائمـ ًا ما يكون الأمر في هذه الأفلام، مسألة إبداعات أو صراعات أو حروب دول أو حتى ثورات بين الدول: على الرغم من أن فيلم "Cabirria" يتناول في الواجهة قصة معينة تتعلق بتحرير طفلة صغيرة ، إلا أنه يروي في الواقع عن دولة القانون في روما مقارنة بقرطاج : الصراع والحرب بين دولتين عظيمتين. "تظهر الحرب هنا على أنها ضرورية لتأكيد الضمير الوطني، لأن الرومان، المتحضرين البواسل، متفوقون أخلاقياً على القرطاجيين الساميين."[1]

يرتبط المسار الكامل للحضارات العالمية التي عرضتها السينما - والذي يثير اهتمامنا في هذه الدراسة -ارتباطـًا وثيقـًا بحالات االأزمنة المختلفة. سنعود إلى هذا بمزيد من التفصيل في الدراسة النقدية للتفسير الفلسفي لأفلام التاريخ.

- **الدين:**

بالإضافة إلى الدولة، فإن الدين هو العنصر الآخر الذي لا غنى عنه لتحقيق الدولة. الدولة نفسها قائمة على أساس الدين. ينبثق الدين من داخل هذه الدولة، فهو ليس شيئـًا خارجيـًا عنها، وليس منالمفترض أن ينظم سلوك الأفراد وفقـًا لها، "على العكس من ذلك، فإن الدين هو الباطنية الأولى: الدين هو الذي يتحدد ويعمل في نفوسهم (الأفراد). يجب أن يرتقي الانسان إلى الدين من خلال التعليم، ويجب الحفاظ على الدين بنفس الطريقة التي يجب أن يُدرس بها العلم."[2]

غالبـًا ما يتم تصوير الدين في سينما التاريخ بشكل كاريكاتوري. على الرغم من أنه يحتل موقعـًا مركزيـًا في نظام الدولة، إلا أنهغالبـًا ما لعب - وفقـًا لأفلام التاريخور-ـًا ضارـًا بالدولة. و هذا ما نلاحظه بالفعل في فيلم Troy: حيث يشير المخرج إلى أن فشل ملك

[1] Hervé Dumont, l'antiquité au cinéma, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA, p277
[2] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p155

المدينة الدولة 'طروادة' راجع لسذاجته في مواجهة المتدينين. على عكس شعب طروادة، فان المحارب اليوناني "أخيل" لا يحترم الآلهة: لقد قطع رأس تمثال أبولو عند مدخل المعبد.فوفقاً للمخرج فان هذه الواقعية الخارجة عن التعاليم الدينية هي التي حققت نجاح اليونانيين.

أما في فيلم Cabiria، الدين القرطاجي منحط وبربري، يقوم بالتضحية بالأطفال الأبرياء الصغار لتمجيد الإله، في المقابل فان الرومان إنسانيون ، طيبون وعارفون (علماء). سيجدون الطريقة التي ستقودهم إلى نصر مدوي على قرطاج.

يبدأ فيلم Exodus بمشهد نقدي اتجاه الدين والمعتقدات المصرية: عندما كان الفراعنة يستعدون للحرب ضد شعب الهكسوس Hexose، خاطب الفرعون أولاً الأوراكل (المستبصرين) ورجال الدين قبل مخاطبة الجنرالات، يضحك موسى على دجلهم ، ولكن تبين أن إحدى النبوءات صحيحة: سوف ينقذ ابن الفرعون من الموت ، وبالتالي -وفقاً للنبوة - سيتم ترقيته للحكم. الأمر الذي يقلق ابن الفرعون بشدة. ومع ذلك ، يوضح هذا الفيلم بشكل مثالي فكرة هيجل عن الدين. في نهاية الفيلم، يتحقق هدف الروح: يحرر موسى شعبه من خلال هجرة جماعية من مصر لتأسيس دولة جديدة على أرض جديدة. دولة تقوم على دين حقيقي. ديانة غير ديانة مصر المنحرفة والباطلة والمنحطة. دين متأصل في داخل الأفراد ليحكم جهودهم وفق أوضاع دولتهم.

وفقاً لهيجل، إذا لم يتم استيعاب الروح في عمقها الحقيقي، فإن حياة الناس ستكون غير عقلانية، وتعسفية، وغير حرة. في نهاية المطاف ، سيؤدي فشل الدين إلى فشل الدولة. وهو باختصار ما يمكننا استنتاجه من القراءات المختلفة لبعض أفلام التاريخ الأساسية.

2.3.3 - قراءة نقدية للعصور التاريخية الكبرى في السينما:

أقدم الموضوعات التي تتناول الحضارات في أفلام التاريخ هي مواضيع توراتية. منذ فيلم "الوصايا العشر" لسيسيل بي ميل (1923 و 1958) ، تم تناول قصة موسى على نطاق واسع في السينما الأمريكية في أوقات مختلفة وبطرق متعددة.

حتى لو لم يكن التاريخ اليهودي جزءًا من المراحل الكبرى لتاريخ الحضارات، إلا أنه أطول مدة مستمرة تتعرف فيها روح الشعب لذاتها. وهو الشرط الأولي لتطور روح الإنسانية إلى جانب تحقيق الحرية. نذكر هنا أن الحرية الجوهرية البحتة، هي الوصايا والقوانين التي لا تتزعزع في نفسها ولذاتها، وموقف الأشخاص اتجاهها هو تبعية كاملة. فلا يجب أن تتفق هذه القوانين مع الإرادة الفردية، وبالتالي فالمواطنين هم على شاكلة الأطفال الذين يطيعون والديهم، بدون إرادتهم وحكمهم".[1]

لهذا ففيلم الوصايا العشر لسيسيل ب دوميل هو تصوير سينمائي لما سبق، حيث تأسس قصة موسى في السينما، لهذه المرحلة الحاسمة في تطور روح الكون. فبعد خروج الشعب اليهودي من مصر وتحريره من عبودية فرعون، أنشأ موسى دولة تكون فيها حرية الأفراد مشروطة بالقانون الإلهي (الوصايا العشر)يمكن تعميم هذا التاريخ ، الذي يبدو فريدًا من نوعه، بعد تخليده من خلال السينما ، إلى جميع ممالك بلاد ما بين النهرين والشرق الأدنى والشرق الأوسط. كلها قصص فريدة من نوعها، لكن تحتوي كلها على نفس العناصر التأسيسية، رغم أنها -على عكس التاريخ اليهودي- لم تحافظ على كتاباتها التاريخية. لهذا لم تبذل هوليوود ولا المؤرخين الأوائل، عناء إحياء هذه القصص، التي لا تزال مرئية من خلال بعض الأدلة التاريخية والأثرية الهزيلة. لذلك سوف نأخذ التاريخ التوراتي ، الذي طورته

[1] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p281

هوليوود، كمثال لاستكشاف هذا الجزء الأول من تاريخ البشرية (أي الاعتراف بالروح المطلقة) وفقًا لمخطط هيجل.

بعد الدراسة المعمقة للأفلام التاريخية، يتبين إنقسام التصوير السينمائي للتاريخ العالمي إلى قسمين في فترتين متتابعتين، الأولى هي تصوير التاريخ سنمائيا حسب الرؤية التوراتية والأسطورية ؛ أما الثانية فهي تصوير التاريخ سنمائيا حسب التأويل العلمي والمادي لمختلف المصادر التاريخية.

1.2.3.3- المعالجة الأسطورية للتاريخ في السينما

وفقًا للبحث الشامل الذي أجراه Hervé Dumont ، فإن أكثر من 260 فيلمًا في العالم هي من مصادر توراتية ، 90 منها تم إنتاجها في هوليوود. "و بذلك انتقل العهد القديم إلى هوليوود بعد جولة وجيزة إلى فيينا في أوائل العشرينات ، ... أنتجت استوديوهات كاليفورنيا - لأسباب اقتصادية بشكل أساسي، خلال فترة الكساد وسنوات الحرب عشرين فيلمًا رائعًا من قبل DW Griffith، و Cecil B. DeMille ، و Henry King ، و Raoul Walsh أو King Vidor، وهم من أصحاب الوزن الثقيل الذين جابوا العالم وشهدوا عدة أجيال من المتفرجين "[1]؛ لقد كانت أفلامًا ضخمة بديكوراتها العملاقة وبالعدد الهائل من الممثلين الثانويين وعدد من الحيوانات، التي تعد بعشرات الآلاف. مكنت هذه الأفلام من خلال نجاحها الجماهيري الكبير هوليوود من تطوير ونشر الفكر التأسيسي للأيديولوجية اليهودية-المسيحية، وجعلت من الكتابات التوراتية تاريخًا عالميًا. حتى عندما تتناول أفلام هوليوود موضوعات الحضارات الكبرى خارج المسيحية واليهودية ، يبقى شبح الثقافة اليهودية المسيحية حاضرا في التصوير التاريخي لهذه الفترات الحضارية المختلفة.

[1] Hervé Dumont, l'antiquité au cinéma, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA, p18

- **الوصايا العشر** (1956) **The Ten Commandment de Cecil B. DeMille :**

كان لهذا الفيلم الأول عن موسى أثر اكبير ا في الترويج للتاريخ اليهودي على الصعيد الدولي، من خلال دقته، و الدرامى التي وضفها، ومستواه التقني والفني. في هذا الفيلم، طورت شخصية موسى بحيث تكاد تكون بدون إرادة خاصة، إنه أداة بسيطة من أدوات الله، من أجل تنفيذ الإرادة الإلهية من خلال المعجزات التي تقوم بها يد موسى بإرادة ربانية. في هذا الفيلم يحب الله قومه الذين يؤمنون به، فيساعدهم ضد فرعون مصر. يغرق فرعون الذي يدعي النبوة، بعد مطاردته للشعب اليهودي وموسى، في مشهد مذهل بتصويره لمعجزة فتح البحر، أمام هروب الشعب اليهودي من بطش فرعون.(شكل 16)

الشكل 16: معجزة فتح موسى للبحر في **الوصايا العشر**

"في المقدمة التي يخاطب فيها الجمهور عند العرض ، يؤكد المخرج أنه أراد تصوير" قصة ميلاد الحرية "، حرية تحترم الشرائع الإلهية ولا تخضع لأهواء ديكتاتور"[1]. سيكون هذا

[1] Hervé Dumont, l'antiquité au cinéma, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AUistoire _CINEMA, p50

الشعب، لبعض الوقت، مثالا في معرفتة لروح العالم، وبالتالي لن يبقى للإنسانية إلا الإرتقاء إلى مستوى اليهود، لتتمكن الروح من معرفة نفسها بنفسها في روح العالم.

بعد التحرير، قدم الفيلم اليهود الفارين، على أنهم شعب متعدد و كثيف يبحث عن أرض لبناء دولته. إن بناء الدولة (لذي تم تطويره سابقاً) هو أحد الشروط الضرورية لتطور معرفة روح الشعب في روح العالم. بتأسيس الدولة يدخل الشعب اليهودي في مجرى التاريخ العالمي. ولكن كيف؟ ولأي غرض؟ سنرى أن هذا الشعب، دائما ما يكون مرتبطا بأهم أحداث التاريخ. سنشرح هذه الفكر بالتفصيل في العنوان التالي، الذي سيتناول الرؤية العامة للعقل الذي يحكم العالم، بعد التحليل الكامل للأفلام التاريخية المهمة.

- سليمان وملكة سبأ (1956) Solomon and Sheba de king Vidor -

يثبت هذا الفيلم بشكل نهائي الشعب اليهودي في دولته، مع ملك عظيم يؤسس العدل والحرية والسلطة والتدين. لكن شبح الإنحطاط للعبودية والوثنية لا يزال قائماً ، تجسده ملكة سبأ وحلفاؤها المصريون. يأخذ هذا الفيلم بعض الحريات، ضد كل الحقائق التاريخية، لترجمة أحداثحاضر ه (الصراع بين الكيان الصهيوني (إسرائيل) ومصر)، في سرده للتاريخ: "بعد سرد افتتاحي يلمح بشكل غامض لحرب الحدود بين إسرائيل ومصر. كما هي اليوم، كانت قبل ميلاد يسوع الناصري بألف سنة.ومعركة حدودية خرقاء و غير واضحة، تستقر الصورة على أنها ثنائي بين القادة والملكة -التي تم تقديمها تجلد فريقً ا من المركبات- من جهة، و سليمان الذي سرعان ما أسس كملك "يعلم الناس أن جميع البشر متساوون ولا أحد في العبودية".[1] في الأخير تخرج إسرائيل منتصرة من مكائد الملكة سبأ، التي تقبل في النهاية التدين والوحدة الإلهية. "تحول أو شفاء غير مقنع يدخل في التوليف الأخير للفيلم عندما تعترف بقوة تابوت العهد".[2]

[1] Derek Elley, The epic film: Myth and History , Routledge, 2014, p41
[2] Ibid.

على نفس الأسس، و بالاعتماد على كتابات هوميروس والفكر اليهودي-المسيحي، طورت السينما الفترة التاريخية العظيمة للحضارة اليونانية بهدف تحقيق النجاح التاريخي للإلياذة (حوالي 725 ق م) والأوديسا، الناتج عن موضوعاتها الأسطورية. " تحتكر ثلاثة مجالات فقط الأضواء. أولاً وقبل كل شيء، الأساطير الخالصة (الجنيات والفكاهة والتباعد والتأثيرات الخاصة) التي تبلغ ذروتها في عام 1957 بسلسلة أعمال كمال الأجسام من قبل هيركوليس الملقب ستيف ريفز. لأن قوة ووفرة تواجد اليونان في القطاع السمعي البصري هو عالمها وصراعاتها ومخلوقاتها الرائعة حقًا (حوالي 400 فيلم). ثم تأتي حرب طروادة وتجوال أوديسيوس. "[1] أول فيلم ناجح عن حرب طروادة (1250 ق.م.) هو هيلين طروادة (1955) لروبرت وايز.

على عكس كل التوقعات، فإن قصة الإسكندر الأكبر تواجه تردد ًا و معارضة من جانب الغرب. منذ فلاسفة التنوير، حتى ظهور السينما ، سيكون الإسكندر بالنسبة للغرب، الشخصية المهيبة ولكن غير المحبوبة من قبل مواطنيهملحمة الفاتح الشاب، غير المتوافقة مع مـ ُ ثُل التنوير والثورة الفرنسية والقومية البرجوازية، تعرضت للكسوف لعدة قرون، بينما شرع المؤرخون تدريجياً في توضيح أهميتها وحدودها الحقيقية".[2]

تغلغلت الحضارة اليونانية في البحر الأبيض المتوسط والعالم الشرقي عبر ملكا الإسكندر، لإهتمامه بالتبادل والمساواة بين اليونانيين والشرقيين. و هذه هي بالضبط النقطة التي أضر به لاحقا و لفترة طويلة مع مواطنيه اليونانيين، ثم مع الغرب في العصور الوسطى ،التي تدعي أنها امتداد للحضارة اليونانية. "تعكس السينما، بطريقتها الخاصة، توترات وترددات البحث التاريخي.بينما قد يتوقع المرء معاملة تفضيلية مماثلة لتلك المخصصة لغير ه من الغزاة العظماء في الماضي، مثل يوليوس قيصر أو نابليون (الذي يحمل الرقم القياسي المطلق على

[1] Hervé Dumont, l'antiquité au cinéma, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AUistoire _CINEMA, p125
[2] Ibid, p235

الشاشة)، إلا اننا سننتظر ما يقارب الستين سنة من عمر السينما حتى نجد معالجتا سينمائية غربية لهذا الموضوع، "[1]سيكون هذا الفيلم 'الإسكندر الأكبر' لروبرت روسن (1956).

كما هو الحال مع الحضارات السابقة، تقدم الأفلام المستوحاة من إلياذة هوميروس شعبًا متوهجا قليل الحضارة، يجتمع في اتحاد فدرالي لغزو الممالك الغنية والمتحضرة: يقدم روبرت وايز في هيلين طروادة (1955)، الإغريق كملاحين ومغامرين عظماء، في مواجهة حصن طروادة العمرانية و الغنيةو المتحضر ة . ستتغلب الروح اليونانية الملتهبة و المفترسة، على أعظم القوى الرتيبة و التي عفا عليها الزمن. لقد توحداليونانيون لغزو العالم، في تحدٍ لتسريع وتغيير مسار التاريخ.

في فيلم The 300 Spartans(1961) لرودي ماتي، يجسد اليونانيون المثل الأعلى للديمقراطية (المخصصة للمواطنين اليونانيين)، والروح المتعالية بالتضحية ضد بلاد فارس، التي تشخص إمبراطورية الاستبداد، القادمة من الشرق بلا روح وبدون إيمان. مملكة الإستعباد و الدمار. إن هذه الديمقراطية المخصصة للنخبة اليونانية بالتحديد، هي التي ستظهر ترددها اتجاه قصة الإسكندر الأكبر. رجل يبدو حتى اليومتقدمًا عن زمانه، برغبته في توحيد العالم، تحت راية الحرية والمساواة بين جميع الشعوب.

هناك أفلام أخرى عن سقراط وأفلاطون (موت سقراط (399 قبل الميلاد) (1953) لسيدني لوميت وسقراط (1970) لروبرتو روسيليني) سترفع الفلسفة اليونانية إلى مستوى مصدر الحكمة، دين من نوع جديد، سيهيمن العالم.

في نهاية المطاف،كانت أعظم المو اضيع التي طورتها هذه الأفلام هي الحرية، وتفوق الديمقراطية اليونانية، وظهور الفلسفة والعقل.

إن الحضارة الأخيرة التي ميزت العالم القديم هي روما. لقد تناولت الأفلام التاريخية الكبرى هذا الموضوع و أهمها هي: كابيريا(1914) Cabiria لـ Giovanni Pastrone ،

[1] Hervé Dumont, l'antiquité au cinéma, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AUistoire _CINEMA, p235

سقوط الإمبراطورية الرومانية (1964) لـ Anthony Mann، سبارتاكوس(1964) Spartacus لـ Stanley Kubrick وبنهور (1959) BenHure لـ William Wiler.

تتبع معالجة السينما للتاريخ الروماني نفس نمط معالجة التاريخ اليونان القديمة ، ولكن مع المزيد من التوثيق والمرئيات المتعلقة بهذه الحضارة، والتي، كما نعلم، تأخذ معظم خصائصها من الحضارة اليونانيةوتجدر الإشارة أيضً ا إلى أن السينما الأمريكية ستستخدم في معالجتها الاستقراء من الإمبراطورية الرومانية لتوطيد السياسة الخارجية الأمريكية، و تأسيس الولايات المتحدة كأفضل خليفة للحضارة الرومانية.

"هيمنت رسالة الحرية و الشخصية والسياسية من الناحية الموضوعية على الفيلم الملحمي التاريخي،والتي غالبً ا ما يتم التعبير عنها في شكل المسيحية المنتصرة (أو الصهيونية) - غالبً ا ما يشعر المرء بأنه امتياز خاص بدلاً من كونه تصويت على الثقة أو الشعبية فقط(لهذه الهيمنة). في النوع اليوناني وحده - وبدرجة أقل في النوع الروماني الإمبراطوري العلماني - إستطاعت رسالة الحرية هذه أن تعلو دون إسطدام بالقيود الدينية."[1] يحمل النصف الأول من قرن السينما بوضوح الدلالة الدينية.

على عكس أثينا، سيتعين على روما في النهاية إدخال المسيحية إلى الغرب، وهو التوحيد الضروري وفقًا لهيجل، للصعود بأوروبا إلى مستوى الحضارة النشطة في تطور التاريخ العالمي. كان فيلم بن هور (1959) Ben Hure لـ ويليام ويلر هو أول من أدخل المسيحية الرومانية إلى السينما: "إن انتصار يهوذا بن هور الأخير على عدوه الروماني مسالا ليس نهاية القصة ، بسبب تأثير تكفير موت يسوع المسيح عن ذنوب يهوذا بن هورو عائلته، الذي تم تصويره بطريقة درامية في نهاية الفيلم ". [2] هذا الفيلم هو بالإضافة لما سبق، محاولة للتوفيق بين المسيحية واليهودية: ففي نهاية الفيلم، يساعد بن حور يسوع المسيح على حمل صليبه. بل أكثر من ذلك، يشير الفيلم إلى أن مساهمة الشرق (التوحيد اليهودي) هي العامل

[1] Derek Elley, The epic film, Myth and History, Routledge , London, 2014, P6
[2] Larry J. Kreitzer, Ben Hur - Bible and cinema, Routledge, 2013, p38

المكمل للحضارة الرومانية والغربية بشكل عام. في بن هور Ben Hure، "هناك صراع أيديولوجي واضح بين اليهودية وروما طوال الفيلم، حيث تم تصوير الشعب اليهودي على أنه أمة مؤمنة حرمت من الحرية من قبل الإمبراطورية الرومانية الوثنية القمعية. ويتجسد هذا الصراع في الصدام بين يهوذا بن هور ومسالا، والنتيجة لا يمكن إلا أن تكون انتصار اليهودي على الروماني، والأخلاقي على اللاأخلاقي."[1] لكن هذا الانتصار هو أيديولوجي لا سياسي. حيث ستستمر روما في تطورها بفضل الدين الشرقي.

تتشابه الحضارتان الرومانية واليونانية في أفلام التاريخ: فبعد سقوطها وضمها للإمبراطورية الرومانية، ظلت أثينا لفترة طويلة العاصمة الفكرية لعالم البحر الأبيض المتوسط، الغربي والشرقي والشمال إفريقي. بل إن الأفلاطونية ارتقت إلى مستوى الدين قبل انتشار المسيحية. إلا أن " هذه اليونان الرعوية، في الخيال الجماعي(الغربي)، التي تبدو بدوية مقارنة بروما الحضارية، ليس لها علاقة تذكر بالقرن العشرين وتحدياته العضيمة، بصرف النظر عن الاحترام الذي يُظهره هذا القرن لها كمهد للثقافة الغربية."[2] لهذا تبقى روما هي الأكثر تمثيلا للحضارة الغربية الحالية.

إن الفترة الحضارية الأخيرة في تاريخ البشرية هي الثنائية الإسلامية المسيحية:

حتى ولو كانت المسيحية هي السباقة في الضهور شرقا وغربا، فإن تطورها يكاد يكون موازيًا لتطور الإسلام في العالم. يقدم هيجل الإسلام على أنه سالف للمسيحية، في ضوء تطورها السريع، مقارنة بالمسيحية التي استغرق تحقيقها قرونًا. فحسبه "سرعان ما أصبح الإسلام إمبراطورية عالمية بسبب تجريد مبدأه؛ باعتباره نظامًا عالميًا، فهو بالتالي سابق للمسيحية".[3] بالنسبة لهيجل، فإن الفترة التاريخية الأخيرة هي الفترة المسيحية الجرمانية، متجاهلا بذلك وجود النظام الإسلامي.

[1] Larry J. Kreitzer, Ben Hur - Bible and cinema, Routledge, 2013, p38
[2] Hervé Dumont, l'antiquité au cinéma, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AUistoire_CINEMA, p125
[3] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p293

منذ نظرية هيجل في التاريخ، أثبت هذا الأخير(التاريخ) استمرارية وتطور الإسلام كنظام دائم.

تتعامل قلة من الأفلام مع هذه الازدواجية بين المسيحية و الإسلام، التي لا تزال موضوع الساعة، ربما بسبب عدم البعد عن الموضوع، وهو ما لا يسمح للسينما بإستخلاص صورة واضحة له. في كتابه "صراع الحضارات" ، يقدم عالم السياسة صمويل هنتنغتون نظريته حول الصراعات العالمية الحالية والمستقبلية وفقاً لهذه النظرية "إن تطلع الغرب للعالمية تدفعه بشكل متزايد إلى الصراع مع الحضارات الأخرى، وخاصة الإسلام والصين ؛ على المستوى المحلي، فإن حروب الحدود ، خاصة بين المسلمين وغير المسلمين، ستخلق تحالفات جديدة وتؤدي إلى تصاعد العنف ، الأمر الذي يدفع الدول المهيمنة إلى محاولة "وقف هذه الحروب".[1] تبتعد السينما الأمريكية عن هذا الموضوع. فالفيلم الوحيد عن الحروب الإسلامية المسيحية هي عن الحرب الصليبية في فيلمKingdom of Heaven(2005) لـ Ridley Scott's. أما بالنسبة لظهور الإسلام ، فهناك فيلم الرسالة (1979) لمصطفى العقاد، وقبله كوفاديس (1951) لميرفين ليروي، الذي يصف ظهور المسيحية في روما تحت حكم الإمبراطور نيرون، بالإضافة إلى عدد قليل من الأفلام الأخرى، التي تتحدث في تفاصيل توراتية عن حياة يسوع المسيح.

إن جميع أفلام التاريخ الرئيسية ذات الدلالة التوراتية أو الأسطورية هي سعي، في التضحية والحرب، من أجل الحرية والارتقاء بالجنس البشري، و بالتالي فهي تسير على أعقاب نظرية هيجل، مع العلم أن "الهيجلية هي إستيعاب لمفهوم الحرية باعتباره جوهر الروحانية وا ظهار ذلك الجوهر باعتباره سلبية مطلقة ؛" [2] ومع ذلك، فإن المعالجة الفلسفية للفترات التاريخية الكبرىهي أسطور ية أكثر من كونها تخميناعقلانيً ا.

[1] Samuel P. Huntington, Le choc des civilisations, Énmons ODILE JACOB, 1997, PARIS, P16-17
[2] André Reix. Michel Hulin, Hegel et l'Orient, Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 79, n°43, 1981, p. 408

2.2.3.3- المعالجة العلمية للتاريخ في السينما:

بعد توقف دام عدة عقود، استأنف إنتاج الفيلم الملحمي مع القرن الجديد (الحادي والعشرين)، ليصعد إلى مقدمة المشهد السينمائي. بتشجيع من براعات تقنيات الرقمنة، تمكنت استوديوهات هوليوود من إعادة بناء أزمنة الماضي الأكثر روعة وإثارة للإعجاب، من خلال الصور المنشأة رقميا. بفضل تطور التقنيات الرقمية ثلاثية الأبعاد تعيد الأفلام التاريخية للقرن الجديد إنشاء أفخم المعابد والتماثيل والمدن والقصور، بشكل مطابق للأصل؛ تدعم الصورة السينمائية بآلاف السفن الحربية و بمئات الآلاف من الجيوش والدبابات. ليصبح العرض السينمائي مبهرا لدرجة أنه يأخذ الجمهور في رحلة عبر الزمن، ليعيش لحظة الماضي بكل تفاصيلها.

لا يخضع فيلم التاريخي للتغييرات على المستوى التقني فحسب، بل إن التحليل التاريخي نفسه موضع تساؤل و تخمين. فلإقناع الجمهور - الذي أصبح أكثر تعلم و مادية من أي وقت مضى-، ينأى فيلم التاريخ بنفسه عن الأطروحات التوراتية أو الأسطورية، و يعتمد تحليل أحداث الماضي على الأدلة و التفكر العلمي، الذي يذهب بالفيلم التاريخي إلى أبعاد جديدة، مغايرة للتصورات الأولى للأحداث الأسطورية والتوراتية.

إن الروح المطلقة التي هي أساس وموضوع مسار تاريخ البشرية، موضع تساؤل، بل ورفض: ففي رؤية هذه الأفلام الجديدة، فإن الله قاسٍ ، قد تخلى عن الإنسانية لمصيرها، ويتلاعب بفكر أنبيائه. لهذا يجب على الإنسانية -حسب هذه الأفلام - أن تبني تاريخها بنفسها بالإعتماد على التكنولوجيا والعلم و على قواها الابتكارية.

- النزوح: الآلهة والملوك (2014) بقلم ريدلي سكوت Exodus: Gods and kings (2014)

يعطي فيلم ريدلي سكوت قصة موسى عمقاً فلسفياً وتاريخياً جديداً. على عكس الفيلم الأول (الوصايا العشر)، يتخذ هذا الفيلم (Exodus) نهجاً أكثر حداثة وانتقاداً للنصوص التوراتية. في هذا الفيلم يتجسد الإله في صورة طفل. إن الصبي غاضب من حال الشعب

اليهودي، شعب مؤمن وصالح، لكنه سقط في الاستعباد على يد فرعون الكافر المتجبر. يأمر الإلاه موسى بتحرير شعبه من نير العبودية، فيعود موسى إلى مصر بالسلاح، ويشن ثورة على فرعون، لكنه لا يحقق أهدافه، بل والأسوأ من ذلك، يكلف شعبه قمعا دموي.

في حوار غاضب بين الله وموسى، سيخلق المخرج اضطرابا يتجاوز الحدود الدينية، حتى العلمانية منها."[1]

موسى:أعرف كيف أخوض حربا، لكن إذا لم تستمع إلي فلماذا أخذتني بعيدا عن عائلتي. (غاضبا)

الرب: لم أفعل، أنت فعلت. (يقترح أنها كانت فكرته).

موسى: لست بحاجة إلي!

الرب: ربما لا.

موسى: إذن لا أفعل أي شيء؟

الرب:من الآن فصاعدا، يمكنك المشاهدة.

أريد أن أراهم يتوسلون لي لأتوقف.

عندما يشرح له الرب العقوبة الأخيرة على المصريين، يرفض موسى:

موسى: كيف يمكنك فعل هذا؟..لن أكون جزءا من ذلك.

يعارض موسى الرب بشدة، ويجد عقوبته قاسية وغير مناسبة، مما يفتح الباب أمام الاحتجاج على الإرادة الإلهية. فبالنسبة للمخرج، في هذه المرحلة من تطورها، يمكن للإنسانية الإنفصال عن روح العالم ، بدلاً من التعرف على نفسها فيه.

في نفس الإتجاه، يقترح الفيلم أن وحي الرب لموسى ما هو إلا حالة نفسية للنبي: في لقطة من الفيلم، يتبع أحد التلاميذ موسى بتكتم،ليرى تلقيه الوحي من الرب، فينظر إليه بحذر، لكنه لا يرى إلا موسى يتحدث إلى نفسه بغضب. فالمخرج بهذا يرفض فكرة الوحي

[1] David Tollerton, *Exodus: Gods and Kings* and the Secular-Religious Transgression of Sacred Boundaries Biblical reception4, Bloomsbury, London, 2017, p165.

الإلهي، طالما لم يثبتها شهود التاريخ. حتى حادثة الانفتاح الإعجازي للبحر، والتي سمحت للشعب اليهوديبالهروب بعيد ًا عن جلاديه (جيش فرعون) ، أنجزتبصري ًا كظاهرة طبيعية (ظاهرة المد والجزر) (شكل 17) و (شكل 18). كما يحاول المخرج تفسير عقوبات الرب المسلطة على مصر، على أنهامصادفات طبيعية مثبتة علمي ًا: في بعض لقطات الفيلم، يحاول عالم مصري إعطاء تفسيرات علمية ومنطقية للكوارث الطبيعية التي أصابت مصر لفرعون. أكثر من ذلك، في واحد من المشاهد الأخيرة للفيلم، نرى موسى يكتب بيديه ألواح الشرائع (الوصايا)، المفترض عند كل الديانات التوحيدية أنها وصايا إلاهية.

(شكل 17): المد في معجزة فتح البحر لموسى **النزوح: الآلهة والملوك (2014)**

(شكل 18): الجزر في معجزة فتح البحر لموسى **النزوح: الآلهة والملوك (2014)**

ومع ذلك، فإن جل الأفلام الملحمية التي تحكي العصور التاريخية الكبرى، لا تزال في جوهرها، سعي للحرية: ففي مشهد من فيلم Exodus ، يعرض المخرج من خلال حوار لموسى، معنى الحرية ودور اليهود في نشرها للبشر جمعاء:

العبري: لن نلتزم بقوانينكم، نحن أحرار.

موسى: لا توجد حرية خارج القوانين.

.....

موسى: أولئك الذين لا يريدون أن يعيشوا بموجب القانون، يجب أن يموتوا بموجب القانون.

اذهبو وأعلنو الحرية في كل البلدان ولجميع سكانها.

موسى: يجب أن يحكم الإنسان بالقانون وليس بإرادة رجل آخر.

"على الرغم من أن منتج الفيلم ومخرجه وكاتب السيناريو أصروا على تمييز الفيلم عن اللكنة المسيحية النموذجية لملاحم الخمسينيات - أطلق عليها صانعو الفيلم اسم "ملحمة الرجل المفكر" - فإن ذكرى الأفلام الملحمية التي سبقتها،تُعلم وتلون رسالتها السردية ".[1]

لقد أعيد إنتاج أهم أفلام الخمسينات والستينات التاريخية و الملحمية، على شاكلة Gladiator(2000) لـ Ridley Scott، 300(2007) لـ Zack Snyder، Troy (2004) لـWalfgang Petersen ، ألكساندر (2004) لـ Oliver Stone ، كلها أخرجت على ضوء الدين الجديد ... العلم: الإنسان ما هو إلا ما يقدر على بنائه بيديه، ورؤيته بعينيه. إن الفيلم الذي يعكس أكثر انفصام سينما التاريخ عن الروح ، (بالإضافة إلى الخروج: الآلهة والملوك) ، هو نوح (2014) لدارين أرونوفسكي:

- نوح (2014) لدارين أرونوفسكي Noah (2014) de Darren Aronofsky

يصور هذا الفيلم نوحًا على أنه نبي الله الذي يوحى له مهمة إنقاذ الحيوانات من طوفان مصيره تدمير البشرية جمعاء. سيبني نوح فلكًا يحمل عليه جميع الحيوانات، مع زوجته وأطفاله الثلاثة وفتاة صغيرة تبناها عندما كانت طفلةً (شكل 19). ترفض زوجة نوح "ناعمة" ترك أطفالها الثلاثة دون تذوق سعادة الحياة و الخلفة ورؤية إستمرار ذريتهم، فتطلب مساعدة متوشالح (جد نوح) لشفاء الفتاة المتبناة "إيلا" من عقمها لتزوجها لإبنها سام:

متوشالح: "هذا هو العدل" رافضا فكرة "ناعمة".

ناعمة: "عدل؟" هزت رأسها. " بأي طريقة ؟ »

بينما كان يتكلم، كان صوت متوشالح يعلو أكثر فأكثر.

[1] Robert Burgoyne, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010, P80

متوشالح: "الخالق يهدم هذا العالم لأننا أفسدناه وملأناه بالعنف. وبالتالي، نحن أنفسنا سوف ندمر بدورنا. ماذا يمكن أن يكون أكثر إنصافا من ذلك؟"

في نهاية المطاف، يتقبل متوشالح مساعدة "الناعمة" في شفاء"إيلا". تنجب هذه الأخيرة في المشاهد الأخيرة للفيلمفتاتين توأمتين قرر نوح قتلهما، احترام ًا لإرادة خالقه، وعدم إعطاء الإنسانية فرصة أخرى للتجدد ... في اللحظة الأخيرة ، يتراجع نوح:

نوح: "لا أستطيع" ، شاكيا. "لن افعلها." ظر ا إلى السماء وكأنه يخاطب الخالق مباشرة: "لا أستطيع أن أفعل هذا".

(شكل 19): فلك نوح في **نوح (2014)**

على نفس نهج موسى في فيلم Exodus، يعمل نوح ضد إرادة الخالق، الذييعتبره قاسياً .

يقترح فيلم دارين أرونوفسكي أن تاريخ البشرية ما هو إلا انفصال عن الله و السير ضد مشيئته، عكس أي فكرة للتقدم في التاريخ نحو اعتراف روح البشرية بالروح المطلقة. الإنسانية فشل في الخلق، و بدايتها الجديدة لن تكون إلا بالقسوة والقوة المدمرة التي تولدها البشرية. إن رسالة المخرج واضحة من خلال حوار بين نوح و خصمه "توبال كاين" (شكل 20):

"توبال كاين": "الخالق لا يهتم بما يحدث لهذا العالم. لم يسمع عنه أحد منذ أن وسم قايين. نحن لوحدنا. كالأطفال الأيتام. ملعونون حتى أصبحنا نحارب بعرق جبيننا من أجل البقاء." ثم

يستمر ضاحكا على نوح: "اللعنة إذا لم أفعل كل ما يلزم لتحقيق ذلك. إلى الجحيم إذا لم آخذ ما أريد ".

(شكل 20): صراع نوح (روسل كرو) ضد توبال كاين (راي ونستون) في **نوح (2014)**

- آلام المسيح ، لـ ميل جيبسون (2004) The Passion of Christ, Mel Gibson:

إنه الفيلم الأكثر تأثيرا على أذهان الناس و مشاعرهم، وقد ترك بصمة لا تمحى في تاريخ يسوع واليهود. تعرض المخرج للاضطهاد والشجب من قبل جماعات الضغط اليهودية وكل هوليوود، لتأثيره السلبي على صورة اليهود في العالم. بينما يحكي فيلم "الوصيا العشر" نجاح روح الشعب تحت العقيدة الإلهية والقوانين السماوية من خلال دولة يقودها بطل تتجمع فيه تطلعات شعب بأسره ؛ بينما يعطي هذا الفيلم الأمل في تعميم هذا النجاح لجميع الشعوب التي ستأخذ الشعب اليهودي كمثال، يأتي فيلم "شغف المسيح" ليدمر كل هذا الأمل: فبالنسبة لجيبسون، فإن هذا الشعب قد انفصل نهائياً عن الله. هؤلاء الناس أصبحوا مخادعين ومدعين. يقودهم ملك فاسق ومتهور وكهنة حاملين للشريعة، مزورون ومخادعون. لقد سقط بالتأكيد مثال روح الشعب الذي يتعرف، من خلال الحرية داخل نضام ودستور الدولة، على نفسه

داخل روح العالم، الذي طورته السينما المستوحاة من الكتاب المقدس في الخمسينيات والستينيات. في نهاية الفيلم، يقتل هذا الشعب إلهه بوحشية شيطانية، طورتها أكثر المشاهد عنفا و دموية. تخدم فكرة موت الإلاه، في الأفلام التي تتناول تاريخ يسوع والمسيحية، الفلسفة السينمائية الحالية الملتزمة بالأطروحات التي روج لها نيتشهNietzsche وشوبنهاورSchopenhauer.

قبل قرن من الزمان كتب نيتشه: "مات الإلاه! بقي الإلاهميتاً! وقد قتلناه! كيف نواسي أنفسنا، نحن، أكثر القتلة دموية؟ أقدس وأقوى ما يمتلكه العالم حتى الآن، نزف حتى الموت تحت سكيننا، ...أليس حجم هذا الفعل كبير جداً بالنسبة لنا؟ ألا يجب علينا أنفسنا أن نصبح آلهة ".[1] سيفتح هذا البيان للأجيال الجديدة الباب أمام الإلحاد، باسم العلم والحداثة. "تأخذ كلمته (نيتشه) اليوم معناها الكامل ، على نطاق عالمي: لأول مرة في تاريخ البشرية ، أصبح الإلحاد منظمة سياسية ؛" [2] التي ستشمل كل الحياة التعليمية والثقافية في الغرب ؛ "لكن العالم الدنيوي الغير مؤمنليس بالضرورة عالماً يعارض الله بفكر إلحادي. إنه عالم يغيب فيه الله والمقدس. وبهذا المعنى، فإن العلم والتكنولوجيا فيالعالم الحديث دنيويان تماماً. إن علومنا وتقنياتنا الرائعة تجعل من الممكن دحر حدود الموت، والتي من خلال اختراعاتها رفعت مستوى معيشتنا ومكنتنا من مكافحة الفقر والمجاعة والمرض بشكل فعال، وهذه العلوم و التقنيات ليس لها مكان للقداسة ".[3] حسب رأي هذا التوجه الفلسفي.

[1] Friedrich Nietzsche, Complete Works of Friedrich Nietzsche, Delphi Classics, London, 2015, P708
[2] Dirk Pereboom, La mort de dieu dans la philosophie moderne, https:/www.cambridge.org/core. University of Basel Library, au 10 Juillet 2017 at 16:58:50, PP92-93
[3] Ibid. P93

3. 4 - علم التأريخية(l'Historiosophie) في السينما

1.4.3- البعد العقلاني في الرؤية السينمائية للتاريخ

حتى لو كانت الأفكار الفلسفية الحالية عن التاريخ في السينما متناقضة، فإن مصدرها الأول هو فلسفة هيجل للتاريخ، فمن ناحية أو أخرى، كل النظريات الفلسفية الحالية هي تأويلات تنبثق عن فلسفة هيجل للتاريخ. لكن، رغم الحضور الكامل للعناصر النظرية التأسيسية لفلسفة العقل في التاريخ في السينما التاريخية، فإن جوهر هذا العقل متعارض تماما منظرية هيجل، التي ترى في الإنسانية تطور ًا نحو روح العالم ؛ هذا الجوهر مشوه، فالفيلم التاريخي الحديث يطور فكرة الخطيئة الأصلية وعقاب الله. إله ترك البشرية لمصيرها لشدة قسوتها وإمكاناتها التدميرية.

يمكننا أيضً ا أن نلاحظ أنه في جهد السينما لمعالجة التاريخ، لهتم كثير ً ا بأي تفسير لنهائياتو أسباب العقل المباشرة لمسار الأحداث في التاريخ، ولا حتى لأهم الفترات التاريخية. فعلى سبيل المثال، لم يرافق انتشار أفلام التاريخ عن الحرب العالمية الثانية - وهو أحد الأحداث الكبرى في القرن الماضي - أي إرادة فلسفية لتحديد أي تحقق للعقل في التاريخ لهذه الفترة من تطور روح العالم، و هي هذه الحرب المدمرة في أوروبا. فرغم الوضوح النسبي في تأويل غايات العقل، التي يمكن أن تقرأ وفقً ا للحقائق التاريخية لفترة ما بعد الحرب، وانهيار القوى الأوروبية القديمة- على أنها تخلص من الاستعمار المتتالي لأفريقيا والدول الآسيوية، و بالتالي تقدم الحرية و دخول الشعوب المهمشة في مجرى التاريخ. لهذا فيمكن القول بأن السينما لم تتمكن (بالنسبة لهذا الحدث) من تلخيص مسببات ونتائج هذه الكارثة الإنسانية في أوروبا.

يخبرنا هذا المسار التاريخي بوضوح، أن إفراط هتلر في سعيه لتحقيق غاياته الخاصة، أدى به إلى إنهاء حياته وهو يبكي (Der Untergang 2004)عن فشله، حيث تبخرت غاياته

الذاتية لإفساح المجال لغايات روح العالم، و هي على الأرجح، إنهاء استعمار إفريقيا وآسيا، إثر إضعاف القوى الأوروبية المستعمرة.

لم يكن الفكر السينمائي قادر ًا على إدراك التقدم العقلاني والضروري لروح العالم لهذا الحدث الكبير للقرن العشرين. الأفلام الرئيسية عن الحرب العالمية الثانية، مثل قائمة شندلر (1993) لـ ستيفن سبيلبرغ، إنقاذ الجندي رايان (1998) لـ ستيفن سبيلبرغ، فيوري (2014) لـ ديفيد آيرز، دونكيرك (2017) لـ كريستوفر نولان ، تمجد جهود الديمقراطية الأمريكية، التي جائت لإنقاذ الحرية الأوروبية ضد الفاشية والإرهاب النازي. إلا أنه من الواضح أن تطور مسار الحرية في أفلام التاريخ واضحتمام ًا في السينما الأمريكية، ولكن بإستبدال الشعب الجرماني (حسب نظرية هيجل)، بالشعب الأمريكي ، الذي يستمد قوتهضمني ًا من العرق الآري الجرماني الأبيض الذي هاجر إلى شمال أمريكا. بالنسبة لسينما التاريخ، فإن الحضارات القديمة الأولى لا تدافع عن الحرية؛ و الحضارة الإسلامية غائبة أو وحشية، وذروة الحرية هي الحضارة الغربية الحالية.

كرس بعض المخرجين أنفسهم للتفسير الفلسفي لمسار أحداث ما وراء التاريخ، والتي يترجمونها في أفلامهم بحثًا عن غاية في حد ذاتها ولذاتها، نهائية أو جزئية، مرتبطة بهذا الحدث الكبير في تاريخ الإنسانية الذي يعالجونه، على غرار ميل جيبسون في أبوكاليبتو (2006): يصور الفيلم انحطاط ووحشية محاربي المايا (حوالي عام 1500)، المسؤولين عن أسر رجال قبائل الغابات الصغيرة، من أجل التضحية البشرية في إحتفالاتهم الدينية الكبرى. بعد هروبه في أعماق الغابة، تمكن بطل الفيلم من قتل ملاحقيه الواحد تلو الآخر، للوصول في النهاية لشاطئ حيث ترسو السفن العملاقة التي تحمل الرجال البيض: إنه اكتشاف العالم الجديد من قبل الغرب، وسرعان ما - كما نعرف كلنا - تبدأ الإبادة الجماعية لهذا العرق و حضارته في هذه القارة، التي أطلق عليها الرجل الأبيض 'عالمه الجديد'.

يقدم لنا المخرج بوضو ح، من خلال تقديمه للإنزال الغربي في العالم الجديد بعد تطويره لخصائص شعب المايا المتعسفو القاتل، تحقق العقل لهذا الحدث التاريخي الهام، الذي أدى إلى انقراض حضارة المايا هذه، والغالبية العظمى من شعب هذه القارة. من الواضح أن جيبسون، من خلال هذا الفيلم، يحاول تبرير جرائم الغرب في العالم الجديد. لقد تلاعبت روح العالم بالهدف الخاص للغرب (البحث عن الثروة) للمساهمة- من خلال هذه التضحية العظيمة للروح-، في تحقيق الغاية النهائية لهذا الشعب وحضارته: أي الإبادة.

قد تتمكن السينما من اكتشاف الغاية النهائية المطلقة لروح العالم، من خلال الجمع بين هذه الغايات النهائية الخاصة في أفلام تصور الأحداث الكبرى لتاريخ، ومنه إعطاء رؤية حقيقية لنهاية التاريخ، و بالتالي الإجابة على الأسئلة الرئيسية لهذه الدراسة.

في النهاية يمكننا أن نؤكد أن السينما في سعيها إلى العقل في التاريخ خلصت إلى اللاعقل في سينما التاريخ. يتم تقديم اللاعقل تحت غطاء العقل الأسطوري المسيحي في المقام الأول ثم العقل التكنولوجي الحديث، الذي زيف مسار التاريخ لصالح الأفكار المادية الملحدة، بعد تشويه الواقع الإلهي و سبب الخلق نفسه.

السينما بشكل عام، مثلها مثل السينما التاريخية، ما هي إلا مقياس لهذه الرؤية الجديدة للخلق ، ودور الإنسان على الأرض ، ورحلته عبر قرون من الحضارات المستوحاة من فلسفة نيتشه الإلحادية ، يعتقد الإنسان الآن أنه مالك و سيد لنفسه ، قادر ، بفضل تقنيته وعلمه ، على رفع نفسه إلى مستوى الإله. "إذا كان الإلاهميتً ا ، فسيكون من الضروري استبدال مفهوم الإنسان كمخلوق يواجه خالقه، بمفهوم الإنسان المافوقبشر ي ".[1] هذا المفهوم هو بالنسبة لهذا القرن الغربي الإلحادي، الغاية النهائية لرحلة الإنسانية على الأرض. من خلال هذه

[1] Scarlett Marton, Dictionnaire Nietzsche, Éditions Robert Laffont, Paris, 2017, P56

الملاحظة، نستنتج إبتعاد سينما التاريخ عن "الهيغليانية كإستيعاب لمفهوم الحرية كجوهر الروحانية؛ حرية في علاقتها مع المتعالي (الله)".[1]

من خلال السينما الغربية الإلحادية، و تحقيقا لعقلها التكنولوجي الرافض للتعالي، لن تتمكن البشرية في الغالب من تجاوز "صراع الروح مع العالم، حيث يصطدم العقل بالعلم" [2] كما تنبأت له نظرية هيجل في كتابه *العقل في التاريخ*.

إذا حكمنا على الوضع الحالي للتاريخ وفقاً للسينما -، على أنه نهاية له، فسنرتكب نفس الأخطاء و القصور الذي ارتكبه هيجل فيما يخص نهاية التاريخ من خلال تجلي روح الشعب الجرماني المسيحي، أو فوكوياما فيما يخص نهايته للتاريخ بعد سقوط جدار برلين. فالتاريخ لا يزال في طور التكوين و الصراع. تعكس السينما التاريخية ، في تفسيراتها لرحلة الإنسانية في سعيها للسمو، تطور الفكر والحرية. خاصة منذ الفتح الروماني للبلدان البربرية الأوروبية، ثم الفتح الأوروبي للعالم الجديد - المؤرخ بإصهاب من قبل السينما-. لكننا لا نقترب في أي حال من الأحوال عن طريق السينما التاريخية من الهدف النهائي لجميع تحولات المذكورة و التي سرعت مجرى التاريخ. فكيف يمكننا أن نتوقع أنه "تحت الجلبة السائدة على السطح، لم يتم إنجاز عمل صامت وسري"[3]والذي سيمتد إلى المستقبل ويعطي معنى واضحاً لأحداث الماضي.مستقبل مبني وفقاً لمخطط تم استقراءه من نفس الشروط السببية التي شكلت التاريخ، والتي تمت دراستها سبقاً. لذلك يمكننا أن "نؤكد منذ البداية أنه بدون إمكانية معرفة المستقبل، بدون تصور المستقبل كجزء لا يتجزأ من التاريخ، والذي يمثل تحقيق مصير البشرية، من المستحيل تماما الوصول إلى معرفة الكلية العضوي و المثالية، بالإضافة إلى

[1] Voir André Reix, Michel Hulin, Hegel et l'Orient, Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 79, n°43, 1981. https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1981_num_79_43_6151_t1_0408_0000_2
Fichier pdf généré le 25/04/2018 P408

[2]André Reix, Michel Hulin, Hegel et l'Orient, Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 79, n°43, 1981. https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1981_num_79_43_6151_t1_0408_0000_2
Fichier pdf généré le 25/04/2018 P408

[3] GWF Hegel, *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p55

معرفة السيرو ة العملية المبينة و الحكيمة للتاريخ الكوني. لهذا السبب، فإن التحقق من إمكانية معرفة المستقبل هو سؤال أولي لا غنى عنه تمامً ا فيما يتعلق بالبنية العضوية للتاريخ "[1] وبالتالي تحقق العقل المنشود لهذا الأخير. لهذا سنذهب فيما يلي دلر اسة فيلم الخيال العلمي ذو الدلالة الفلسفية، كمنتج سينمائي لتاريخ المستقبل، بعد التحقق من الإمكانية الفلسفية لهذا الأخير (تاريخ المستقبل).

2.4.3- تاريخ المستقبل في السينما

تاريخ المستقبل مصطلح يمكن أن يكون غامضا في المظهر، فكيف نتحدث عن تاريخ أحداث ليست موجودة بعد؟

على الرغم من التناقض الضاهر في الوهلة الأولى، فإن تاريخ المستقبل هي نقطة نقاش مركزية في فلسفة التاريخ. فبصرف النظر عن البشائر النبوئية في بعض الديانات، كان كانط هو أول فيلسوف يحاول إعطاء تاريخ تنبؤي للبشرية. في كتابه "صراع القدرات (1798)". لطالما حملت الإنسانية مخاوف بشأن المستقبل ورغبة في التنبؤ به. لهذا إهتم الكهنة ورجال الدين بالنبوءات بأمر من الملوك ومختلف الحكام. حتى الديانات التوحيدية الثلاثة الحالية (سوف نرى ذلك لاحقً ا) تتفق نوعا ما على تفاصيل يوم القيامةو أحداث نهاية الزمان.

بعيدا عن تلك التنبؤات سوف نعالج هذا الموضوع حسب مرجعيتنا الفلسفية: فلسفة هيجل للتاريخ وتفسيراتها وانتقاداتها الحالية.

يرفض هيجل أن يتحدث عن تاريخ المستقبل، على الرغم من معرفته بالفلسفة الكانطية. فبالنسبة له ، الفلسفة لا تهتم بالنؤ ة. مثال ذلك تعامل هيقل مع موضوع أمريكا في التاريخ، حيث يؤكد أن "هذه الدولة (أمريكا الشمالية) لا تهمنا ... هذا الجزء من العالم كان ينتمي

[1] August Cieszkowski, Prolegómenos a la historiosofía, Trad. Jaime Franco Barrio, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Salamanca, P72

بالفعل جزئيًا إلى الماضي عندما تواصلت معنا، وهو جزئيًا غير جاهز بعد لتولي دوره في التاريخ. لذلك فإن أمريكا هي بلد المستقبل ... "[1].

يعتقد كانط من خلال كتابه "صراع القدرات"، أنه قادر على استقراء معارف التاريخ على المستقبل للتنبؤ بأحداثه. و هو بهذا "يضع مشروعه على مسافة متساوية بين التنبؤ العلمي، بناءً على قوانين الطبيعة التي يفتقر لها مجال العلوم الإنسانية، وبين الخطاب التنبئي (Weissagend ، النبوي)، الذي يدعي أنه ينطلق من إلهام خارق للطبيعة."[2]

ان هذا الفشل في التقدير الإستقرائي للعلوم الإنسانية هو الذي أثر سلبا على دراسة المستقبل. و لربما كان إمتناع هيجل عن المغامرة في مجال تاريخ المستقبل هو نتاج معرفته بهذا النقص في دراسات العلوم الإنسانية. و هو في حقيقة الأمر، بالكاد شرح أسباب هذه الاستحالة، بل" إنه يذكر بشكل أساسي التأخية، وا شراك الفرد في زمنه الحالي. في كتابه "تاريخ الفلسفة" ، يقدم حجة أبيقورية: سواء كان المستقبل أم لم يكن، فهذا لا يعنينا؛ لا ينبغي أن يكون سببًا للقلق بالنسبة لنا. هذا هو الفكر الصحيح فيما يتعلق بالمستقبل."[3]

ومع ذلك، فإن فلسفة التاريخ عند هيجل تقوم على دراسة رحلة العقل لإدراك نفسه بنفسه، بحيث يقدم هيجل خلالها مفهوم نهاية التاريخ. لكن هل يفتح لنا هيجل بذلك دراسة المستقبل؟ كان هيرمان فان إيرب واضحًا في هذا الموضوع، في مقالته "نهاية التاريخ ومفهوم هيجل للحداثة" يقول ما يلي: "ضد الفكرة القائلة بأن فلسفة هيجل للتاريخ تهدف إلى تحديد مجمل التاريخ، وبالتالي مستقبله أيضًا، يمكن التأكيد على أن التاريخ بالنسبة لهيجل لا يعنى إلا بالماضي". [4] أي أن التاريخ لا يتعامل إلا مع ما حدث بالفعل من الماضي أو الحاضر، و بالتالي لا يعنينا من مفهوم هيجل لنهاية التاريخ إلا فكرة الهدف والغاية النهائية (نظرية تحقيق

---

[1] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965, p242

[2] Christophe Bouton, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375, p77

[3] Christophe Bouton, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375, p78

[4] Herman Van Erp, «The end of History and Hegel's conception of modernity », IDEAS Y VALORES NO. 107 AGOSTO 1998 BOGOTÁ, COLOMBIA, p3

الروح)، بعيدا عن فكرة التنبؤ بالمسار اللازم لذلك. " لا يمكن للفلسفة أن تتوصل إلى تصور ملموس لكيفية تحقيق العقل لغاياته إلا من خلال معرفة المسار الفعلي للتاريخ. وبالتالي، يجب اعتبار "نهاية التاريخ" مفهوما رجعيا تكون قراءته في نفس وقت المفهوم الفلسفي للماضي."[1]

على الرغم من التوافق العميق بين فلسفة هيجل و المسيحية، و رغم تطرق الكتب الدينية المسيحية لنهاية الزمان ونهاية العالم، إلا أن فلسفة هيجل لم تعنى بهذه التنبؤات.

يذكر القرآن في عدة آيات قصة نهاية الزمان، كما هو الأمر في الكتابات التوراتية، لكن لا تشمل هذه النهاية أي ذكر للمسار نحو هذه النهاية، و الذي يمكن أن يشكل تاريخ المستقبل، لهذا يجب تصميم تاريخ المستقبل على أساس معرفة اللبنات الأساسية للتاريخ و إستقرائها، على شاكلة المستبصر الذي يتنبأ بالمستقبل، ليس من خلال الرؤية المنقولة من العالم الآخر، ولكن من خلال تحليل المعرفة التي ستؤدي إلى افتراضات مستنيرة للمستقبل.

لقد كتبت عدة مقالات ذات الحمولة الفلسفية التنبئية بعد هيجل، لتثري النقاش حول تحقق العقل في التاريخ. إبتداءا من ماركس وكونت(Comte) إلى فوكوياما وهاراري اليوم، ادعى الفلاسفة (و هم ماديون ملحدون في كثير من الأحيان) أنه بإمكانهم توقع مسار الأحداث المستقبلية. ففي كتابه "نهاية التاريخ والرجل الأخير"، الذي نُشر حديثًا بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، يدعي فوكوياما أنه تعرف على نهاية التاريخ في سقوط الشيوعية وانتصار الرأسمالية، من خلال عالم أحادي الجانب يوجهه الغرب الديمقراطي والليبرالي (الولايات المتحدة الأمريكية).

في مقدمة هذا الكتاب، يثني ألان بلوم على فوكوياما: "يخبرنا فوكوياما أين كنا، و أين نحن، والأهم من ذلك، يتكهن بمكاننا المحتمل - بوضوح وحركة مذهلة من الفكر والخيال. إن إتقانه للفلسفة السياسية والحقائق السياسية يأخذنا إلى ما وراء الأحداث اليومية، لفهم معنى وضعنا. "[2]

[1] Herman Van Erp, «The end of History and Hegel's conception of modernity », IDEAS Y VALORES NO. 107 AGOSTO 1998 BOGOTÁ, COLOMBIA,, p3

[2] Francis Fukuyama, The end of History and the last man, The free press, 1992, Newyork, p. preface

حتى لو ترك فوكوياما الباب مفتوحاً أمام احتمال حدوث تناقض قادم في النظام الديمقراطي الليبرالي، ما يؤدي إلى مواجهة جديدة أو ثورة جديدة ، والتي ستوسع مرة أخرى مسار التاريخ نحو مرحلة جديدة من تطور التاريخ البشري ، فهو يؤكد أنه "اذا تطورت المجتمعات البشرية عبر القرون نحو شكل واحد من التنظيم الاجتماعي والسياسي مثل الديمقراطية الليبرالية أو تتقارب نحوه ، إذا لم يكن هناك أي بدائل قابلة للتطبيق للديمقراطية الليبرالية، وا ٍذا لم يعبر الأشخاص الذين يعيشون في الديمقراطيات الليبرالية عن استياء جذري، فيمكننا القول إن الحوار قد وصل إلى نتيجة نهائية ومحددة، سيُجبر الفيلسوف التاريخي على قبول مزاعم الديمقراطية الليبرالية بالتفوق والنهاية. "[1]

وفقاً لحجج فوكوياما، فإن العلم الحديث جنباً إلى جنب مع "النضال من أجل الاعتراف" يؤديان في نهاية المطاف إلى الانهيار النهائي للاستبداد، وهاتين القوتين الدافعتين للتاريخ (العلم الحديث و النضال من أجل الاعتراف) -كما كان الحال مع انهيار الاتحاد السوفيتي-، تؤديان الى تأسس الديمقراطيات الرأسمالية الليبرالية، كعمل نهائي للتاريخ. و بالتالي، النهاية المحتملة للتاريخ.

في الوقت الحالي، ينال فيلسوف آخر كل التكريم و الاهتمام من القوى الديمقراطية والليبرالية، فقد أشاد به باراك أوباما، وبيل جيتس، ومارك زوكربيرج، إنه 'يوفال نوح هراري' مؤلف كتاب 'Homo deus' موجز عن تاريخ المستقبل'. يتقفى المؤلف في عمله أثر فلاسفة العقلانية التقنية؛ بالنسبة له فان العلم بديل عن الدين وعن الإلاه. يرى هذا المؤلف أن إحدى معارك العلم الرئيسية في المستقبل هي الحرب ضد الموت أو الشباب الأبدي. بالنسبة له "حتى لو لم نحقق الخلود في حياتنا، فان الحرب ضد الموت غالبا ما ستظل المشروع الرائد في القرن المقبل. إذا أخذنا في الاعتبار إيماننا بقدسية الحياة البشرية، وأضفنا ديناميكيات المؤسسة العلمية، وركزت على كل ذلك احتياجات الاقتصاد الرأسمالي، فإن حرباً لا هوادة فيها

[1] Francis Fukuyama, The end of History and the last man, The free press, 1992, Newyork, p37

على الموت، تبدو حتمية."[1] وفقا للمؤلف فان هذا الخلود سوف يدمر إلى الأبد حاجتنا للفن والأيديولوجية والدين.

المسعى الثاني للإنسان في المستقبل وفقًا لهراري هو السعادة ، لذلك فهو يعتمد أساسًا على فلسفة أبيقور اليوناني القديم، وفلاسفة القرن التاسع عشر، جيريمي بنثام، ورائد الحركة النسائية جون ستيوارت ميل.

بالنسبة لأبيقور "فإن عبادة الآلهة مضيعة للوقت، فلا حياة بعد الموت، والسعادة هي الهدف الوحيد للحياة."[2] استمر بنثام وخليفته 'جون ستيوارت ميل' على نفس المنوال. فبالنسبة لهذا الأخير، فان السعادة ليست سوى الاستمتاع وغياب الألم، وكل ما هو ما وراء اللذة والألم، لا هو جيد ولا سيئ. أي شخص يحاول استخلاص الصواب والخطأ من شيء آخر - مثل كلمة الله أو المصلحة الوطنية -يخدعك وربما يخدع نفسه أيضًا. "[3]

من دون الخوض في الكثير من التفاصيل حول عمله، من الواضح أن هراري هو في خضم وحامل لأفكار و رؤية ما أسماه بنفسه : التقنو -دين(دين التقنية).وفقًا لرؤيته ما سيوجه البشرية ابتداءا من القرن الحادي و العشرين، لن يكون كلامًا إلهيًا أو أيديولوجياوأخلاقً ، سيكون بالأحرى تكنولوجيا النانو و علم الوراثة وعلوم الكمبيوتر والتحكم في المعلومات. الإله الجديد هو الليبرالية التي يدعمها عباقرة 'وادي السيليكون'(La silicon valley).

من المدهش أن تلقى هذه الحركة الفكرية قبولاً متزايدًا في الدول الغربية. ففي" زمن أبيقور، كان مثل هذا الحديث يعتبر تدنيسا للمقدسات، و في زمن بنثام وميل كان يعتبرهدامًا للغاية، أما في فجر القرن الحادي والعشرين، فقد أصبح العقيدة العلمية."[4]

مع ما يسمى بالشكوك حول الحياة الآخرة التي ولّدتها قرون من الكاثوليكية الفاشلة، أصبح الإلحاد هو وجهة النظر الوحيدة في الغرب. لم يعد إنسان هذا العصر يسعى في البحث عن الخير من خلال كلمة الله للوصول إلى الجنة السماوية والأبدية. فهو بالأحرى يبحث عن

[1] Yuval Noah Harari, Homo deus une brève histoire de l'avenir, Éditions Albin Michel, 2017, Paris, p.38
[2] Voir Yuval Noah Harari, Homo deus une brève histoire de l'avenir, Éditions Albin Michel, 2017, Paris, p.40
[3] Yuval Noah Harari, Homo deus une brève histoire de l'avenir, Éditions Albin Michel, 2017, Paris, p.46
[4] Ibid.

الخلود والسعادة الأرضية. بعبارة أخرى، "من خلال السعي وراء النعيم والخلود، يحاول البشر في الواقع رفع أنفسهم إلى مرتبة الآلهة"[1] للوصول أخير ً ا إلى الفردوس الأبدي على الأرض، خارج إرادة الله و حساب الآخرة. في خضم توجهه التقنو -فلسفي، يجزم هراري عنعثور ه على مفاتيح الوصول إلى هذه الرتبة، وفقً ا له، هناك ثلاثة اتجاهات معقولة يجب اتخاذها: "الهندسة البيولوجية وهندسة سايبورغ وهندسة الكائنات غير العضوية."[2] دون التعمق أكثر في الدراسة المادية لتاريخ المستقبل لهراري، يجب أن نشير الى أن غالبية الفلاسفة المعاصرين يحذون حذو فلاسفة التنوير. على الرغم من أن فلسفتهم هذه أدت إلى عصر الحداثة التي تأكد فشلها في القرن العشرين، لهذا ذهب بعض الفلاسفة المعاصرين (مثل فوكوياما وهاراري) إلى محاولة بث حياة جديدة في هذه الأخيرة (الحداثة)؛ بإعطائها فرصة جديدة لمراجعة تناقضاتها والخروج من مأزقها (طريقها المسدود).

حقق تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر في تحفة النقد الألماني Dialectics of Light ، أحد أكثر الانتقادات شمولاً للعلم والتكنولوجيا والرأسمالية والفاشية والشمولية، "لقد اعتقدوا أن العلم والتكنولوجيا ليسا، كما يُزعم كثير ً ا ، قوى تحرر من ماض أسطوري مظلم، بل هي بالأحرى أدوات للقمع الجديد."[3] هذه الفكرة هي بالتأكيد نتيجة التجربة النازية التي شهدها فلاسفتنا الاثنان. فقد أدى تفاؤل التنوير حول العلم إلى أسوأ نظام فاشي وشمولي في التاريخ الأوروبي الحديث: أدخلت النازية، أوروبا في أسوأ حرب في تاريخها، بينما كان من المفترض أن يؤدي التقدم في الفكر الى رفع العقل لهذهالشعوب إلى مستوى من الحرية ولإعتراف الروح بذاتها. إن النازية بالنسبة لأدورنو وهوركهايمر، و التي كانا شاهدين عليها، ليست مصادفة لمسار العقل في فلسفة التنوير، بل على العكس ، إنها المسارالمنطقي لتطور فكرة العقل؛ لهذا يستخدم فلاسفتنا ديالكتيك "تعارض جذري ً ا مع الرؤية الديالكتيكية لهيجل. فبدلاً من وضع تقدم ً ا في مراحل التاريخ نحو الوعي بالذات والحرية المطلقةيرى أدورنو وهوركهايمر تقدم ً ا في

[1] Yuval Noah Harari, Homo deus une brève histoire de l'avenir, Éditions Albin Michel, 2017, Paris, p.46
[2] Ibid, P46
[3] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington , P158

مراحل التاريخ نحو الجنون المطلق، و المتجسد في شمولية القرن العشرين."[1] إن فكرة جنون العلم والتكنولوجيا هذه هي الأكثر تجسيدا في أفلام الخيال العلمي ذوي النهج الفلسفي التنبؤي حول مستقبل البشرية. إن تعصب الحداثة بالنسبة لهذه الأفلام، سيقود الإنسان إلى الهاوية.

في جو هذه الفلسفة المادية، تبرز السينما العالمية - و هي نتاج الدول الغربية بامتياز - وخاصة أفلام الخيال العلمي كأحسن وسيطلنشر تنبؤات المستقبل و الرؤية المستقبلية لحضارة القرن الحادي و العشرين. سنجد في هذه الأفلام، السفر عبر الزمن و السفر في الفضاء، والمجتمعات التي يتحكم فيها تطور تكنولوجيا الكمبيوتر والذكاء الاصطناعي ، وتكنولوجيا النانو والهندسة الوراثية. تأخذنا التقنية السينمائية المتقدمة والمؤثرات الخاصة في رحلة إلى المستقبل بدرجة من الواقعية حتى توهمنا بإشرافنا على هذه الوقائع المستقبلية، وبالتالي تقبل فرضياتها و أبعادها. "يتميز هذا المكان والزمان المتخيلان بشكل أساسي بـ" التطورات" في العلوم التي تستكشف بشكل معقول عواقب ما هو معروف الآن ويتم البحث فيه بنشاط (في مجالات مثل الذكاء الاصطناعي ، والتلاعب الجيني، والسفر عبر الفضاء، وعلم العقاقير، وما إلى ذلك)."[2]

لِ الأفلام الأكثر تألقاً وتأثيراً في ما سبق ذكره هي أفلام حرب النجوم (1977-2005) لجورج لوكاس ، وماتريكس (1999) لواتشوسكي ،و بليد رانر (1982) لريدلي سكوت ، و بليد رانر (2017) لدينيس فيلنوف.

إن المؤثرات الخاصة والتكنولوجيا الرقمية في السينما الحالية، تسهل لصناع أفلام الخيال العلمي بأخذ الجماهير في رحلة عبر الزمن إلى عالم "يسمح لأي شخص بإستيعاب المفاهيم الفلسفية الأساسية و هو جالس على كرسه المريح، من خلال حبكات وشخصيات أفلام الخيال العلمي الناجحة بشكل مذهل. للتعرف أكثر حول: طبيعة واقع ماتريكس؛ الخير والشر في حرب النجوم؛ الأخلاق في الكائنات الفضائية؛ الهوية الشخصية لأجمالي الاستدعاء (Total

[1] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington, P157

[2] *R. Barton Palmer*, Imagining the Future Contemplating the Past, Science Fiction Film, The University Press of Kentucky, Edited by Steven M. Sanders, 2008, Kentucky, P170

Recall) ؛ معضلة الروح والجسمterminator لتارميناتور ؛ الإرادة الحرة في تقرير الأقلية minoritty report؛ الموت ومعنى الحياة في بليد رانر؛ وأكثر من ذلك بكثير."[1] *تحمل* جميع هذه الأفلام في خلفيتها فكرة الحداث التي قادت البشرية إلى الجنون التكنولوجي وتطور التاريخ نحو الجنون و الشمولية؛ بعيدا عن الوعي بالذات، والحرية المطلقة التي نظّر لها هيجل.

في بداية فيلم بليد رانر Blade Runner للمخرج ريدلي سكوت (الذي استعرضناه سابقا)، نرى عين تعكس الفوضى السائدة في مدينة لوس أنجلوس المستقبلية، تتداخل مع الشكل الهرمي لمباني شركة 'تيريل'. في تاريخ مصر، تمثل العين الموجودة في الهرم، الإله (العين التي ترى كل شيء). على شاكلة الفلاسفة المعاصرين الذين توقعوا تطور الإنسان من خلال المعرفة إلى مستوى الإله الخالق، فان 'إلدون تيريل' (صانع النسخ المتماثلة Replicants) يعتبر نفسه بمثابة الإلاه: إنه يتحكم في إبداعاته دون قلق، بالنسبة له و للنسخ المتماثلة Replicants أنفسهم، لا يمكن أن يكون لهذا العرق نفس قيمة الإنسان. فمنذ اللحظة التي بدأ فيها البشر في خلق حياة اصطناعية، اعتبروا أنفسهم بمثابة الإلاه، فبدأوا بفقدان إنسانيتهم. في الفيلم ، تم تكليف The Blade Runners (وحدة شرطة خاصة لتنظيم النسخ المتماثلة) بإبادة الربليكنتReplicants القادرين على الحنين إلى الماضي وعلى حرية الفكر. إن حرية الفكر هذه، هي التي تدفع النسخ المتماثلةReplicants إلى المطالبة بإنسانيتهم، إنسانية تجرد منها البشر في عالم دمرته التكنولوجيا(حيثاختفت الحياة البرية تمام ًا)، بينما تبحث عنه آلات الربليكنت(المتماثلين). يذهب روي، زعيم المتماثلين المتمردين، إلى حد قتل صانعه إلدون تيريل، الغير قادر على إطالة حياته. وهو يذكرنا في هذا بأسطورة صلب المسيح وقتله (قتل الإلاه).

[1] Mark Rowlands, The Philosopher at the End of the Universe, Ebury Press, 2003, London, P. Preface

تتماشى تكهنات هذا الفيلم بمستقبل البشرية تمامًا مع فلسفة نيتشه، والتي تعد المرجع الأساسي للفلاسفة المعاصرين. يقول نيتشه، "مات الإله! بقي الإلاهميتًا! ونحن من قتلناه!" كيف نعزي أنفسنا نحن قتلة القتلة؟ أكثر ما امتلكه العالم حتى الآن من قداسة ومن قوة فقد دمه تحت سكيننا. "من سيطهرنا من هذا الدم؟" بأي ماء يمكننا تنقية أنفسنا؟ ما هي الكفارات، وأية ألعاب مقدسة سنضطر إلى اختراعها؟ أليست عظمة هذا العمل كبيرة جدا علينا؟ ألسنا مجبرين على أن نصبح بكل بساطة آلهة بأنفسنا - حتى لو تظاهرنا وكأننا أهل لها؟"[1].

يقدم فيلم بليد رانر The Blade Runners، -بالإضافة إلى الغالبية العظمى من أفلام الخيال العلمي ذات الأفكار الفلسفية-، الإنسانية في سعيها للارتقاء إلى مستوى الإله، ليس من خلال تعرف روح العالم على نفسها في الروح المطلقةو الغير القابلة للتجزئة، ولكن من خلال التقدم المادي و العلمي، الذي به سيتخطى الإنسان حدود خلقه؛ هذا الخلق المعترف به عند غالبية البشر على أنه خلق إلهي، ولكن يحاول العلم والفلسفة الحديثة استبداله بمصدر مثبت ماديًا.

على نفس المنوال، يصور فيلم المصفوفة (Matrix 1999) للأخوين واشوسكي، فوضى المستقبل، الناتجة عن العلم، في عالم دمرته الحرب بين البشر والآلات. يسيطر الذكاء الاصطناعي على البشرية لاستعبادها وتوليد الطاقة الضرورية لبقائه. توفر هذه المجموعة من أفلام الخيال العلمي المظلمةتوضيحًا بيانيًا لعدد من القضايا الفلسفية.

عندما أصبح كوكب الأرض بعد الحرب، صحراءا غير مضيافة، قامت المصفوفة، وهي برنامج تم إنشاؤه بواسطة الآلات، بالتحكم بالبشر من أجل تغذية نفسها بطاقتهم و ذلك من خلال منحهم حلمًا متناغما و منسجما، و الذي يعتبرونه على أنه هو الحياة اليومية. يرى "مبرمج متواضع، يعمل ليلاً كمخترق Hacker باسم نيو (كيانو ريفز)، شكوكه الديكارتية حول الطبيعة الحقيقية للواقع قد تم التحقق من صحتها بعد أن قامت شخصية غريبة و جميلة و غامضة ترينيتي (كاري آن موس) بتقديم له القرصان الأسطوري زين مورفيوس (لورانس

[1] *Friedrich Nietzsche , Complete Works of Friedrich Nietzsche,* Delphi Classics, 2015, Hastings, P 708

فيشبورن). قبل اقتراح مورفيوس بالخضوع للتكنو تريب Techno-trip لإلغاء البرمجة العقلية،" [1] يكتشف نيو الخداع: فباستثناء عدد قليل من المتمردين تتحكم المصفوفة في جميع السكان بالتخذير الفكري. البشر "ممددين و فاقدين الوعي في حاضنات أوتوماتيكية، يتم خداع البشر بجعلهم يعتقدون أنهم يعيشون في الواقع ويقودون حياة مثمرة، ولكن في الحقيقة فان أجهزة الكمبيوتر، كمصاصي الدماء، تقوم بتفريغهم من الليبيدو الثمينة. مورفيوس متأكد من أن نيو هو "الشخص المختارالمّسياني الذي، وفقاً للأسطورة، سيأتي يوماً ما لإنقاذ الجنس البشري من استعباده الأبدي."[2]

هذه النظرة النقدية لديالكتيك التنوير - من حداثة وتكنولوجيا وعلوم تطبيقية - التي هي أصل هذه الفكرة السينمائية للفوضى في تاريخ المستقبل، بعيدة كل البعد عن تفاؤل فوكوياما الحماسي لاتجاه الديمقراطية الليبرالية، و نهايته المزعومة للتاريخ.كما أنها أبعد من أفكار النظام العلمي الجديد لهراري. تستعير السينما عن طيب خاطر فكرة العقل التكنولوجي في المستقبل، لكنها لا تستشعر بأي حال من الأحوال، التفاؤل الذي يتبناه الفلاسفة المعاصرون اتجاه هذه الفكرة.

إن مصدر الإلهام الأول، في أفلام الخيال العلمي ذات الفكر الفلسفيقديم جداً في تاريخ السينما. فجميع أفلام الخيال العلمي الحالية ذات المواضيع الفلسفية، تأخذ مصدرها من فيلم Metropolis(1927) للمخرج فريتز لانغ: "تقع أحداث فيلم Metropolis بعد مائة عام في المستقبل (حوالي عام 2026)، وهو فيلم صامت (مع تسجيلات موسيقية) يصور رؤية مظلمة لمدينة المستقبل البائسة. تم تصميم مدينة متروبوليس على غرار نيويورك كما تخيلها المخرج بعد قرناً من الزمان، في المستقبل، والتي تبدو اليوم وكأنها مناضر خرجت مباشرة من فيلم بليد رانر Blade Runner: ناطحات السحاب في كل مكان، والطائرات النفاثة التي تحلق

[1] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P882
[2] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P882

على كل مستوى، و المونوراي الذي يربط كل طابق بالآخر، والمروحيات تحوم في منتصف كل ذلك." *(شكل 21)*[1]

شكل 21: مدينة ميتروبوليس، ميتروبوليس (1927)

جوه فريدرسن (ألفريد أبيل) هو مصمم متروبوليس صُممت المدينة من أجل النخبة التي تعيش بالراحة والمتعة الأكثر تنوعًا. من أجل حسن سيرها، تخبئ المدينة في قبوها آلات جهنمية، والتي تعتمد في عملها على طبقة عاملة تعيش في جحيم الأقبية. غير قادرين بأي شكل من الأشكال على الوصول إلى السطح، يستسلم العمال لحياتهم كعبيد.

"يدرك فريدر فريدرسن، الابن المدلل لسيد متروبوليس، البؤس الرهيب للعمال. ويكتشف سير العالم بفضل ماريا الإنسانة الملائكية: و هي داعية السلام التي تدعو بلا كلل من أجل التوفيق بين الرؤساء و العمال، و تعمل بنفس الوقت بسرية و بإيقاع جهنمي(متسارع) على إحدى الآلات الرهيبة. يتآمر السيد مع Rotwang وهو مهندس مجنون، و يطلق أنثى الروبوت التي صنعها في المدينة والتي جعلها النسخة الشريرة لماريا. بعد أن قامت بالرقص عارية في ملهى ليلي متدهور، تحرض نقيضة ماريا الحشد على أعمال شغب عنيفة، مما

[1] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington , P154

يمنح الفرصة للانغ(المخرج) لتدمير الكثير من ديكور المصنع عن طريق تفجيره أو إغراقه في المياه. لكن فريدر والماريا الحقيقية يغيران الوضع عن طريق إنقاذ أطفال المدينة من الفيضان. يتوّحد المجتمع أخير ًا عندما قررت ماريا أن القلب (فريدر) يجب أن يلعب دور الوسيط بين الدماغ (السيد) والذراعين (العمال)."[1]

نجد في هذا الفيلم شخصية الصانع (الخالق) الذي يضع نفسه بمرتبة الإلاه، و فوضى مدن المستقبل رغم التقدم التقني و العلمي، واختفاء الحياة خارج مدينة متروبوليس، والحرية المصادرة ، والعبودية ، وغياب الأديان. لكن الأمر الأكثر إثارة للدهشة في فيلم فريتز لانغ هو تنبأه بانحدار العقل التنوير ي إلى الفاشية الألمانية والاستبداد، سنوات قبل استيلاء هتلر على السلطة عام 1933. جوه فريدرسن (الخالق) هو التشخيص المثالي لهتلر.

يحمل هذا الفيلم العديد من الرموز. يشير التركيب الكامل لديكورات المدينة إلى رؤية فلسفية عميقة: زخرفة المدينة الواقعة تحت الأرض هي رمزية رباعية "أولا: هذا العالم يوجد تحت الأرض، و الذي يرمز الى ماضيه، أي " الماضي المدفون" مع ألاف من جماجم و عظام لأجيال من المؤمنين والعاملين المختفين منذ زمن بعيد.ثانيً ا، كونه يبلغ من العمر ألفي عام، فإن ذي صلة واضحة بميلاد المسيحية. بالإضافة إلى وجود مجموعة كبيرة من الصلبان على المذبح الحجري.ثالثًا، كونها تحت الأرض و تقريبً ا مضلمةتمامً ا، فهي مرتبطة بالعصور المظلمة للفكر المسيحي في العصور الوسطى.بعرًا ا ، ماريا هي أيضً ا ماري أو المادون(مريم العذراء) ".[2]

في الفيلم ماريا طيبة و نقية، فهي تعتني بأولاد العمال، و حتى نبوءاتها مأخوذة من المسيحية. تتنبأ بقدوم المنقذ الذي سينقذهم من سلاسل الخالق ليحقق المساواة مع العالم العلوي. يرمز هذا الجزء من المدينة بكل مكوناته إلى الماضي الميتافيزيقي والمسيحي للغرب. يمثل الجزء الفاخر والبهيج والحر، يمثل الحداثة. فمن "الماضي المظلم، المدفون، الخيالي،

[1] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P57

[2] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington , P162

تنشأ ولادة عظيمة لتنوير العقل. فها هي المدينة الجديدة في العالم العلوي، المشعة بالنور، والمتحررة - غير الدينية، العلمية والحديثة بالكامل."[1]

يمثل الفيلم العقل في التاريخ ، العقل الذي تطور من العصور الوسطى المسيحية الميتافيزيقية والمظلمة إلى الحداثة غير الدينية(الملحدة: لا تتحدث النخبة عن الله أو الدين)، بالاعتماد كلي ًا على التكنولوجيا والابتكار. تنحلل البشرية (العبيد والنخبة على حد سواء) بوجود التكنولوجيا، في ايقاع الروبوتات: في المدينةكل شيء منظم ومسيطر عليه تمام ًا، فالنخبة ترتّدي زي ًا موحد ًا تمام ًا مثل العمال)، وتتحرك في الصف واحد في سيرهم (مثل العمال)، تتبع القواعد وتعمل كل شيء في الوقت والنظام المناسبتمام ًا مثل العمال)."[2]

إن النظام التكنولوجي في المستقبل شمولي وفاشي، و العلم يدفع بالبشرية إلى الاستعباد، سواء أكان بشري ًا أو انسان اتوماتيكي أو آلي ًا. هذا هو الموضوع الرئيسي لجميع أفلام الخيال العلمي ذات الاتجاه الفلسفي التنبئي، كما يبدو أن مصدر كل ما سبق هو الإنجاز الفيلمي المهيب لفريتز لانغ. بل أكثر من ذلك ، لأن فيلم Metropolis هو الفيلم الفلسفي الوحيد الذي يمكن أن يدعي أنه أدرك المستقبل كما سيكون قبل الفلاسفة أنفسهم: وقد أكدت الفاشية النازية هذا بعد عقود من إخراج الفيلم. في حين أن الحرية والعقل المسيحي الجرماني كانا في نظر هيجل الحالة الناضجة للروح للوصول إلى كليتها و اكتمالها ، و أن روح العالم (حسب قوله) عهدت بمبدأها الحقيقي للشعب الجرماني لتحكم الحرية الملموسة العالم ؛ثم يأتي النظام النازي بالكاد بعد قرن من نضرية هيجل لنقضها، وكشف كل وحشية العقل لروح هذا الشعب وهذه الأمة. آلة حرب تقوم على ابتكار تكنولوجي غير مسبوق، وأيديولوجية تنظّر للتسلسل الهرمي للجنس البشري مع وجود العرق الآري في قمة الهرم. "بطريقة أو بأخرى فهم لانغ على وجه التحديد كيف أن التنوير، باعتباره فلسفة العقل التكنولوجي في الأساس، لايؤدي

[1] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington, P162
[2] *Ibid* , P164

بشكل مباشر إلى الروح المطلق، كما ادعى ذلك هيجل، ولكن إلى الجنون المطلق."[1] و بعبارة أخرى، عودة الحضارة الحالية إلى البربرية (الهمجية).

بعد مرور عدة عقود من فيلم متروبوليس، وبعد إدراك الجنون الأيديولوجي النازي، درس الفلاسفة آثار فلسفة التنوير على العالم المعاصر: في كتاب "ديالكتيك العقل" لماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، والذي نُشر عام 1947 في أمستردام، قدم هاذان الفيلسوفان نقدا لاذعا لعقل التنوير. فبالنسبة لهم "الذروة القصوى لديالكتيك العقل هذ ، والذي ، على عكس الديالكتيك الهيجلي، لا يفسح المجال لـ" Aufhebung (الإلغاء) والذي يصالح الروح مع نفسها، و التفكير مع الوجودان ، لكنهلجدلاً (ديالكتيك)لبياً منطقياً للتمزق الذي يجب أن يفسر الانحراف الجوهري للعقل الذي سيتحقق منه هذا الديالكتيك السلبي في ثلاث أحداث معاصرة : أوشفيتز، التي لا يمكن تصورها على أنها حادث بسيط أو انحراف للتاريخ في خضم ديناميكية Aufklärung (التنوير)، ومغامرات الديالكتيك الماركسي في الستالينية، وظهور "رجل أحادي البعد" في المجتمعات الغربية." [2]

لذلك من الواضح أن هوركهايمر وأدورنو يشجبان جدلية العقل التي فسرها خلفاء هيجل، أولئك الذين رفضوا الأسس الميتافيزيقية لـ "العقل في التاريخ".

وفقاً لنضرية Horkheimer & Adorno هوركهايمر وأدورنو، يجد العقل نفسه في أزمة هوية بعد انتصاره وتدمير ه للميتولوجيا (الأساطير) (بما في ذلك الدين، غالباً ما يتم استيعابه كأسطورة)لا يمكن للعقل أن يظل خاملاً ، فهو الآن وحده بعد تدميره و رفضه لكل ما هو ميثولوجي، و هو بهذا عنيف وشاملً ، نوع من الإله الجديد، وبالتالي ميتولوجيا جديدة. و بتحوله إلى ميتولوجيا (أسطورة) مرة أخرى، سينقلب العقل ضد نفسه، بنفس العدوانية

[1] *Jerold J. Abrams*, Op,Cit , P164

[2] Pierre Belaval, « Une présentation : La dialectique de la raison de Max Horkheimer & Theodor Adorno », *Germanica* [En ligne], 8 | 1990, mis en ligne le 28 novembre 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/germanica/2446 ; DOI : https://doi.org/10.4000/germanica.2446, P4

و الوحشية التي عارض بها الأساطير الأصلية. لتفسير هذه الظاهرة، استخدم هوركهايمر وأدورنو مصطلح *الارتداد* (réversion) لوصف عودة العقل في شكل ميتولوجي.

السبب الثاني *للارتداد* هو رفض إسقاط الخصائص الذاتية(subjectives) على الطبيعة، وهو أساس الأسطورة. بعد هذا الرفض، "لم يتبقى لنا إلا عالم بلا اله، بلا روح، محبط من الوهم، بدون أشكال أو أهداف غائية(téléologiques). بعبارة أخرى، كل ما تبقى هو كتلة غير اتجاهية، فقاعية، ميكانيكية، دورية، وعنيفة بالكامل تذهبأساسا " إلى القوة". هذا هو السبب في أن أدورنو وهوركهايمر يؤكدان أن التنويريون قد تراجعو بالتالي نحو الميتولوجيا (الأساطير) التي لا يستطعو بالمطلق، الهرب منها. فقد عكست الأساطير في أشكالها جوهر النظام القائم - الحركة الدورية ، والمصير ، والسيطرة على العالم كحقيقة - وتخلت عن الأمل ».[1] "

هذا الارتداد وفقا لفكرة فلاسفتنا وهذا الوجود المطلق ، - حتى و لو كان مقنعا - للأساطير (خاصة اليهودية المسيحية) ، موجود بوضوح في فيلم فريتز لانغ السابق. من المدهش أن نلاحظ في متروبوليس، أفكار التكنو - شمولية Techno-tolitarisme، عقود قبل هتلر وستالين، وأن ندرك فيه بقايا من الفكر الأسطوري القديم، بفترة طويلة قبل نظرية الارتداد التي لبينها أدورنو وهوركهايمر. فشخصية جوه Joh، صانع و مصمم ميتروبوليس Metropolis، هي الأكثر تمثيلاً للأساطير القديمة،من خلال إشارتها إلى الكتابات التوراتية. جوه هو المصمم الذي يقيم في أطول مبنى في المدينة. كما في القصة التوراتية، فإن الأشخاص الذين بنوا برج بابل للوصول إلى السماء لكي يتشبهو بالله، قد تم تأديبهم فدمر الله برجهم.

[1] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington , P161

هذه الفكرة عن الإنسان الذي، من خلال العلم، يتمثل بإله،التي تجد جوهرها في الأساطير المقدسة، لا تزال مستعملة في مواضيع الفلسفة المعاصرة ، مثل فلسفة هراري، التي قدمناها سابقاً.

حتى في عصر العلم والتكنولوجيا المتقدمة، لا تزال البشرية تحمل بقاياها الأسطورية من العصور القديمة. ريتشارد رورتي وألسدير ماكنتاير ، "يدعيان أن البشر ليسوا مفكرين نقيين بقدر ما هم مبدعين أو صناع قصص و أساطير."[1]

إن ما يسمى بالشكل الأسطوري، الذي افترضه هيجل في رؤيته للعقل، يقتصر على الاعتراف بالروح والله على أنهما جوهر رؤيته الفلسفية، من أجل تطوير نظرياته العقلانية البحتة. لم يستخدمهيجل أبداً الكتابات المقدسة أو الأساطير الجرمانية لدعم أطروحاته، ولم تحمل فلسفته أي بقايا أسطورية خالصة. حتى لو كان هيجلمقتنعاً بأن التعاليم المسيحية هي التيعرفت أخيراً على الحرية البشرية، وأن المسيحية الجرمانية هي التي ستحمل روح العالم، فإنها مجرد تصورات تطبيقية لنضرياته العقلية الخالصة. فبالنسبة لهيجل، "بقدر ما يكون الله كلي الوجود ، فهو موجود في كل إنسان ويظهر في كل ضمير: هذا هو روح العالم. يمكن للروح الخاصة لشعب ما أن تتراجع، تختفي، لكنها تشكل مرحلة في المسيرة العامة لروح العالم وهذه الأخيرة لا يمكن أن تختفي."[2] ما يصفه هؤلاء المنتقدون بأنه أسطورة في فلسفته هو في الواقع فكرة لا غنى عنها بشكل مطلق لترسيخ الفكر، في مواجهة نسبية أفكار التطور الديالكتيكي. هذا (الإله) المطلق، حتى و لو لم يكن قابلاً للقياس، حتى و لو لم نتمكن من وضعه في معادلة، فان حواسنا تتعرف عليه، فهو جلي من خلال تمظهره في الطبيعة وفي أنفسنا، و في الخلق عموما.

إن تأريخ سينما الخيال العلمي يعتمد بالتأكيد على العقل التكنولوجي، مع ترسيخ للعقل الأسطوري (بشكل أساسي اليهودي المسيحي). كما وضحه لنا أدورنو وهوركهايمر. في ظل

[1] *Jerold J. Abrams*, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington , P161

[2] GWF Hegel , *la raison dans l'histoire,* traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965 p82

عدم وجود فهم جيد للعقل عند هيجل، فإن فلسفة التنوير (مصطلح التنوير لم يتم تناوله هنا بالمعنى الضيق لفلسفة التنوير في القرن الثامن عشر، ولكنه مأخوذ بالمعناه الواسع لـ "الفكر قيد التقدم" ، و حتى "فلسفة التقدم") ، اتبعت مسار العلم الحديث، حيث "سيتخلى العقل عن المعنى، ويستبدل المفهوم بالصيغة، والسببية بالقاعدة والاحتمال"(المصدر). أي شيء لا يتوافق مع معايير الحساب والمنفعة يصبح موضع شك للعقل. وهو يدعي أنه يضع ضمن المعادلة ليس فقط الطبيعة، ولكن أيضا العالم الاجتماعي والاقتصادي. هذا العلم الناضج يطور ثقة لا تتزعزع في إمكانياته للسيطرة على العالم، فـ"يتصرف اتجاه الأشياء مثل الديكتاتور اتجاه الرجال، الذي لا يعرفهم إلا بقدر ما يمكنه التلاعب بهم."[1]

إن فلسفة التنوير ليست هي المسار الوحيد لتفسير العقل في التاريخ لهيجل، ولكنها الوحيدة التي تمت الموافقة عليها وتطويرها واستمرارها كنظرية مطلقة للعقل.

قدم الفيلسوف البولندي أوغست تشيزكوفسكي (1814-1894) قراءة رائعة لهيجل في نظريته حول الهستوريوزوفيا(l'historiosophie) أو التأريخية. تشيزكوفسكي هو أحد التلاميذ المتحمسين للفلسفة الهيجلية. كما تم تقديمه سابقا، يدعم تشيزكوفسكي نظرية تاريخ المستقبل. ينتقد الفيلسوف في كتابه "بروليجومينا الهستوريوزوفيا *Prolégomènes à l'historiosophie* " المنشور في برلين عام 1838 - والذي تم استخراجه من النسيان في وقت متأخر عام 1973 – ينتقد هذا الفيلسوف نظرية 'العقل في التاريخ' لهيجل مع محاول استكمالها.

كما عرضناه سابقاً، فان هيجل لا يتعامل في دراسته للعقل في التاريخ إلا مع الماضي فقط. فبالنسبة له، التاريخ الذي يجب أن يشكل العقل من خلال سعيه إلى الحرية مقسم إلى أربع فترات، دون إحترام للديالكتيكية التي وضع نظريتها بنفسه. هذه الفترات هي: الفترة الشرقية، والفترة اليونانية، والفترة الرومانية، وفي النهاية، الفترة الجرمانية المسيحية. ينتقد Cieszkowski تشيسكوسكي هذه الرؤية ويعيد نظرية هيجل إلى الديالكتيك الخاص به،

[1] Pierre Belaval, « Une présentation : La dialectique de la raison de Max Horkheimer & Theodor Adorno », *Germanica* [En ligne], 8 | 1990, mis en ligne le 28 novembre 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/germanica/2446 ; DOI : https://doi.org/10.4000/germanica.2446, P2

فحسب هذا الأخير، يجب أن تمتد فلسفة التاريخ للمستقبل لإستكمال الفترات الديالكتيكية الثلاثة. فعلى عكس هيجل يرى تشيسكوسكي، انه لا يجب التمييز بين الفترات الثلاثة حسب درجات وأشكال الحرية التي طورتها الحضارات المختلفة، ولكن بالأحرى حسب طريقة إدراك و أنجاز هذه الفترات التاريخية. وفقاً لتشيسكوسكيCieszkowskiيتميّز التاريخ بثلاث فترات: "فترة الشعور(الإحساس)، وفترة الفكر، وفترة العمل، حيث تتجلى الروح كفن وجمال في عالم ما قبل المسيحية القديم، و كفلسفة وحقيقة في العالم المسيحية- الحديثة ، وكدين وخير في المستقبل.وهكذا ، فإن المستقبل يندمج في التاريخ ، ويتميّز بإدراك فكرة الخير من خلال العمل ؛ فلن يكون الفكر، و فلسفة (هيجل)، نقطة الذروة ونهاية التاريخ، ولكن فقط المرحلة ما قبل الأخيرة، كمنطلق للمرحلة المستقبلية من بناء التطبيق العمليla praxis لمجتمع جديد وأفضل إبتداءا من النموذج النظري لفلسفة هيجل السابقة."[1]

كان Cieszkowski تشيسكوسكي أحد الهيغليين الشباب المتحمسين، لكن لا يمكن تصنيفه على أنه شاب هيغلي يساري، على الرغم من أن فلسفته في العمل (الحركةl'action) ساهمت لاحقاً في بناء اليسار الهيغلي وانحراف النظرية الهيغلية مع ماركس وإنجلز. "بالنسبة لتشيزكوفسكي، لقد رفع هيجل الفلسفة إلى ذروتها، وحول حب المعرفة إلى معرفة،«صوفيا بامتياز» « *Sophia par excellence* ». ولكن يجب استخلاص كل النتائج من هذا، من خلال الارتقاء بالفلسفة الهيغلية للتاريخ، والتي تتوقف عند عتبة المستقبل، الى 'علم التاريخ' Historiosophieقادر ليس فقط على فهم العصور الماضية ، ولكن قادر أيضاً على معرفة "جوهر و كينونة المستقبل" وبالتالي يشمل في لمحة واحدة الكلية العضوية للتاريخ."[2]

إن فكرة دمج المستقبل في دراسة الماضي ليست فكرة جديدة، و لم يكن تشيزكوفسكي Cieszkowski أول من اكتشف هذا المسار، بل إن هذه الفكرة سابقة لهيجل نفسه. لهذا

[1] August Cieszkowski, Prolegómenos a la historiosofía, Trad. Jaime Franco Barrio, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Salamanca, P2

[2] Christophe Bouton, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375, p78

نتسائل عن سببـوفض هيجل رفضا قاطعـًا للتكهن بالمستقبل، هل هو نقص في مخيلته؟، أم عتبة فكرية لم يستطيع تجاوزها؟، أم هناك مفهوم ملموس يمنعه من هذه التخمينات، لم يرد تطوريـه في دراسته؟ لقد كان كانط حذرا فيما يخص التاريخ التنبؤي في مقالاته عام 1798. وعلى النقيض من ذلك ، و من خلال نظامه المثالي المتسامي(عام 1800)، "اقترح شيلينغ Schelling تقسيم التاريخ العالمي إلى ثلاث فترات ، تم وضع الآخيرة منها في المستقبل الغير محدد، الذي سينكشف فيه حكم العناية الإلهية(La providence). يقدم فيتش Fichte في دروسه حول شخصية(مميزات)العصر الحالي، والتي نُشرت عام 1806، خطة مسبقة للتاريخ في خمسة فترات. الفترتان الأوليتان تنتميان إلى الماضي، والثالثة الخاصة - بالخطيئة المستهلكة - تنتمي إلى الحاضر، و الفترتان الأخيرتان إلى المستقبل، الذي سيشهد انتصار الحرية والعقلانية الخالصة. في نهاية المطاف، يعتبر الرفض الهيغلي لأي خطاب عن المستقبل استثناءـًا في فلسفات التاريخ.[1] . يبقى أن نعرف لماذا.

على طريقة أسلافه، يرى تشيزكوفسكي Cieszkowski أنه يمكن التنبؤ بالمستقبل وذلك بمجرد التعرف على القوانين السببية التي تحكم أحداث التاريخ، أو من خلال استقراء المستقبل من أحداث الماضي. "المستقبل كحقبة جديدة، تتبع معرفة جوهرها من البنية العضوية للتاريخ"[2]، ولكن كما قال كانط ، لكي تعرف المستقبل عليك أن تحققه (تدركه).

بالنسبة لتشيزكوفسكي Cieszkowski فان المستقبل ليس مجال التفكير (الفلسفة)، بل هو مجال الفعل (La Praxis). سيكون الإنسان في المستقبل فاعلا ابتداءا من الحقيقة التي تتجلى من العقل، ففي الفلسفة التي نشأت في الفترة السابقة لفترة المستقبل؛ "ومع النظام الهيغلي، بلغت الفلسفة أرقى أشكالها في صورة "المثالية المطلقة" وفقـًا لصيغة KL Michelet. اكتشف هيجل كل شيئ أساسي، لقد ختم الفلسفة، ورفعها إلى المعرفة المطلقة. لا

[1]Christophe Bouton, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375, p83

[2] August Cieszkowski, Prolegómenos a la historiosofía, Trad. Jaime Franco Barrio, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Salamanca, P42

يمكن لأي تطور لاحق إلا أن يكتقييد ًا للمجال الفلسفي وتجاوز ًا لنفسه في مجال الفعل."[1] لكننا خارج التفكير الفلسفي في مجال الفعل هذا. فكيف لنا أن نتوقع مجرى الأحداث؟ لا يمكن استقراء المستقبل من أحداث الماضي، لأنهما فئتان مختلفتان. المستقبل هنا في مجال التطبيق العملي(la praxis)، لكن التطبيق العملي(la praxis) هنا ليس هو عمل الماركسيين، فهو ليس مجرد تجسيد في النشاط الاجتماعي.المستقبل هو تطبيق عملي، لكنه أيض ًا تصور جديد. لذلك لا يمكن لتشيزكوفسكي Cieszkowski سوى رسم عام لكينونة المستقبل في فئة الفعل العامة، والتي تحظر كل توقعات أكثرتحديد ًا و دقة."[2]. فبعد الفن، الذي حلت محله الفلسفة، سيحل الفعل أو التطبيق العملي محل الفلسفة بدورها. لن يعمل الوعي في المستقبل حسب تفكير فلسفي، بل حسب الفعل (La praxis)، بمعرفة لنقد الموجود(L'existant)، والواقع المراد تغييره، من أجل الوصول إلى الغاية المنشودة. في هذا الشكل الجديد (التطبيق العملي) لا يمكن للمرء أن يتنبأ بالمستقبل لأنه ينتمي إلى مجال خارج مجال الفلسفة. لا يمكن التعرف على الشكل الجديد في المستقبل إلا عند تحقيقه. "وبالتالي فإن الفترة المستقبلية الثالثة من التاريخ العالمي فقيرة للغاية من حيث المحتوى، فهي أفق فارغ مفتوح للفعل."[3]

من خلال هذه الفترة التاريخية الثالثة، سيتم اكتمال تاريخ البشرية وسيشهد تحققه، حيث أن الفترتين الأوليتين (فترة الفن والفلسفة) هما مجرد مفاهيم أولية لهذه المرحلة الثالثة المستقبلية. لقد ،"ظل "التأريخ" Historiosophie في حالة "البروليجومينا"(التوطئة)، التي لم يتحقق تطورها الملموس، المعلن في الختام، والذي لا يمكن أن يتحقق، و ذلك تحديدا بسبب المفهوم الجديد للمستقبل الذي يظهر فيه، ليس بمثابة أفق من التوقع، ولكن كمجال للفعل."[4]

من خلال اتخاذ مسار نقدي اتجاه هيجل، يصل تشيزكوفسكي Cieszkowski إلى نفس النتيجة التي توصل إليها هيجل: استحالة معرفة المستقبل، هذه الاستحالة "التي أكدها هيجل

[1] Christophe Bouton, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375, p90

[2] Ibid , p92

[3] Ibid , p92

[4] Ibid , p92

بإصرار، يمكن تفسيرها من خلال بعدها العملي، الذي يستمد من ما وراء المعرفة، من حرية الإبداع اللامحدودة للعقل." [1]

مع اعتراضه على هيجل وبمفهومه الجديد للفترات التاريخية، توصل تشيزكوفسكي Cieszkowski إلى نفس نتيجة هيجل، لا يستطيع المرء التكهن بالمستقبل. هذا لا يعني أن قراءته لهيجل خالية من المفاهيم. فالواقع أن فكرة الفعل بالتحديد هي التي تبرر استحالة التكهن بالمستقبل. إذا كان هيجل هو الذي أعلمنا بالغاية النهائية، فإن تشيزكوفسكي Cieszkowski يعرفنا عن البيئة التي تتحقق فيها. بعيداً عن فترات هيجل التاريخية الأربع، لا يعتقد تشيزكوفسكي أن الفترة الألمانية المسيحية هي فترة تاريخية. "تشير أزمة القرون الثلاثة الماضية (من الإصلاح البروتستانتي إلى الثورة الفرنسية) إلى نهاية حقبة وليس بدايتها: كان نابليون بالنسبة للعصر المسيحي ما كان عليه قيصر للعصر القديم:ليس ممهداً للحرية، بل عبقريتها المدمرة التي هيئت للمستقبل "[2]. يؤكد التطور الحالي للحرية هذه القراءة، فهذا التطور المزعوم للحرية الألمانية المسيحية (حسب هيجل) ما هو إلا تطور سلبي. كما يضهر جليا اليوم، فبعد ما يقارب القرنين من الزمان عن نظرية هيجل للتاريخ، تضهر الحرية الغربية كحرية مدمرة، تؤدي إلى الفردية الجامحة، والمادية الملحدة.

هذه الرؤية الجديدة للعقل وفقاً لتشيزكوفسكي، التي لا تزال تبحث عن تطبيقاتها، هي بعيدة كل البعد عن تصور التنوير لها، تصور وفقاً لمنتقديه-، يحكم على الهستوريوزوفيا l'historiosophie بالسير الدائم في دائرة مفرغة، بين علم الأساطير والعلوم التقنية. إن تشاؤم الحداثة هذا يحتكر ويوجه كل الجهود الفلسفية والفنية المعاصرة. يبدو أن السينما، وهي مجال دراستنا، مكرسة حصرياً لهذا المجال من التفكير، كما يمكن القول أنها سجينة لهومع ذلك نجد في بعض الأفلام أفكاراً فلسفية حول مستقبل البشرية بنهج فريد من

[1] Christophe Bouton, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375, p92

[2] August Cieszkowski, Prolegómenos a la historiosofía, Trad. Jaime Franco Barrio, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Salamanca, P42

نوعه. يقدم فلم أفتار Avatar (2009) لجيمس كاميرون فكرة رائعة عن مستقبل البشرية، والتي يمكنا تشبيهها بتحقق روح العالم. عالم جديد حيث يبدو مفهوم (التطبيق العمليPraxis) فاعل في الحيات اليومية لكائناته. يجعلنا هذا الفيلم نكتشف التعايش المثالي بين روح العالم وجميع إبداعاتها المادية و التي تتحرك وفقا لأرواحها الخاصة: "يحاول جندي أن يجد السلام الداخلي في خضم الحرب من خلال التواصل مع الطبيعة واكتشاف وجود أعمق وأكثر حباً بين السكان الأصليين (مخلوقات فضائية) الذين تم تقديمهم له على أنهم أعداؤه، تصادم الثقافات حتمي، فيجد الجندي نفسه محاصراً بينهما، مستعداً للقتال باسم العدالة والحب ضد حلفائه القدامى: البيض، الجشعون، الأغبياء "[1]. نستكشف من خلال هذا الفيلم، حياة شعب الفضائيين (Na'vis) في عام 2154، الذين يعيشون في قمر كوكب بوليفين المسمى باندورا pandora، بعيون جيك سولي Jake Sully (Sam Worthington). "باستخدام أحدث التقنيات. يستطيع Jake Sullyالمصاب بالشلل، الركض بحرية في جسم "الأفاتار" الخاص به، وهو جسم فضائي محسّن يمكنه من البقاء على قيد الحياة في الأجواء القاسية لكوكب Pandora "[2]. يعيش بطل الفيلم تحديا هاما، فيجب عليه إقناع هؤلاء السكان الأصليين بمغادرة موطنهم الطبيعي، للسماح لشركة إستغلال المعادن القادمة من كوكب الأرض بإستغلال حقل معادن نادرة و نفيسة للغاية، تقع في قلب مدينة شعب النافي Na'vi .

يعرض هذا الفيلم بشكل واضح الفرق بين، من ناحية، أرض غارقة في أزمة حضارية وأخلاقية، نتاج لنجاحها التكنولوجي، الذي هو أصل كل مشاكلها صحية و الاجتماعية و البيئية، ومن ناحية أخرى، كوكب خارج بعيد عن الأرض، يعيش في وئام تام بين شعبه ومخلوقاته وروحه المطلقة. كوكب تقوم فيه الحضارة على الانسجام والترابط بين جميع الكائنات (Tsunayhu)، عبر خيلة طويلة يمكنها ربط أفراد هذا الشعب بالروح العليا "إيوا"، وبالتالي فهم غاياتهاو إرادتها (شكل 22). "عندما يظهر قادة الشركات مثل سلفريدج رغبتهم

[1] Steven Jay Schneider, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018, P913
[2] Ibid

في القضاء على البشرية و الانقراض باسم الربح قصير المدى، فإنهم يظهرون نظام قيم مختل و شديد الالتواء و غير قابل للإستيعاب منطقياً. كيف يمكن لل Na'vi ألا ينظروا إلى البشر على أنهم مجانين، في حين أن هذه الكائنات(البشر) تفشل في رؤية ما هو واضح للغاية؟ " [1].

شكل 22: إتصال جايك (سام وورثنج) ب"إيوا" عن طريق خيلته من خلال رابط "Tsahaylu". **أفتار** (2009)

عند إصداره فيلم Avatar، كان معظم الحديث حول رسالته المؤيدة للبيئة، وموضوعها المتمثل في الحفاظ على الطبيعة بدلاً من مجرد استغلالها وا ٍساءة استخدامها. لكن الحقيقة هي أن الفيلم مليء بالأفكار والمو اضيع الفلسفية، "فهو بشكل أساسي شكل مناهض للتنوير، "الأفكار والنظريات المجردة" التي يتناولها وتتحداها، والتي تنشأ من تطبيق العقل لتشكيل التجربة الإنسانية وا ٍعادة تصميم العالم الطبيعي لصالح الإنسان." [2] كلمة Avatar في عنوان هذا الفيلم هو تحور روح البشر إلى جسد يعاد تكوينه من الحمض النووي البشري و الحمض النووي لشعب النافي Na'Vi. ولكن أكثر من الجانب المادي لتفسير العنوان، هناك الصورة

[1] *Kyle Burchett,* Respecting Life and Mind in All Organisms, *Avatar and philosophy*, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P90

[2] *R. Barton Palmer*, Imagining the Future Contemplating the Past, Science Fiction Film, The University Press of Kentucky, Edited by Steven M. Sanders, 2008, Kentucky, P171

الرمزية وفقاً للرؤية الوجودية لشعوب Na'Vi التي تقول أن "كوكبهم بأكمله - معادنه الثمينة ونباتاته وحياته الحيوانية ، بالإضافة إلى كائنات Na'vi أنفسهم - يشكلون الجسد أو التجسد للوعي المطلق، وهي الروح الإلهية التي تترأس الكوكب بأسره والمعروفة لدى النافي Na'vi بالإله إيوا."[1]

اكتشف العلماء البشريون برئاسة الدكتورة جريس أوغسطين رابطاً تحت الأرض مشابه للخلايا العصبية في الدماغ البشري، وهو يربط جميع النباتات على هذا الكوكب. يمكن لشعب Na'vi أنفسهم الاتصال بمخلوقات أخرى من خلال خصلة يمكنها نقل إشارات طاقوية وحركية وعاطفية. بفضل هذا الرابط الذي يسمونه "تساهايلو"، يمكن لكائنات ال Na'vi التواصل مع جميع المخلوقات وحتى مع الروح Eywa للشعور وتبادل المعلومات. هذا الرابط هو في الواقع اندماج للأرواح المتصلة، وهو اندماج يتمكن من خلاله شعب Na'vi من التلاحم في مجال أوسع بكثير ... مجال الروح المطلقة. تجربة جسدية وروحية ثابتة لاستخراج الحكمة التي تسمح لهم بأن يكونوا ممثلي روح العالم على كوكبهم. "بينما يعجب جيك بسذاجة بجمال Pandora ، تقوم Grace و Norm بإدخال الحقن في الجذور ودراسة الصور على شاشة الكمبيوتر." [2] تحاول جريس (عالمة البعثة) تطبيق أساليب العلم التجريبي من خلال قراءة متجزئة، لوصف مجال شمولي وموحد، وهو مجال روح العالم. "لقد اتضح أن ما يقيسونه هو تحويل الإشارات بين جذور الأشجار، والتي تقول جريس إنها آلية بيولوجية توفر تأكيداً علمياً لاعتقاد Na'vi في الترابط بين الحياة على Pandora. تحاول جريس شرح اكتشافها لسيلفريدج الجاهل (مدير مهمة استغلال المعادن على باندورا)."[3] في حوار ساخن بين جريس (العالمة) وسيلفريدج (مدير الشركة)، تحاول فيه جريس إنقاذ أشجار باندورا من أشغال استغلال المعادن المدمرة:

[1] *James Lawler,* Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy,* John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P104
[2] *James Lawler,* Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy,* John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P108
[3] *Ibid.*

جريس: هناك نوع من الاتصال الكهروكيميائي بين جذور الأشجار، تشابه نقاط الاشتباك العصبي بين الخلايا العصبية. ولكل شجرة صلات بعدد عشرة أس أربعة مع الأشجار حولها. وهناك عشر أس اثنا عشر شجرة على باندورا.

سيلفريدج: وهذا كثير على ما أعتقد.

جريس: عدد هذه الروابط أكثر مما يوجد في دماغ الإنسان.

إنها شبكة ذات بعد هائل ، حيث يستطيع Na'vi الولوج إليها.

وبفضل ذلك يمكنهم تبادل البيانات من الذاكرة ، في أماكن مثل التي دمرتها للتو.

سيلفريدج: إنها مجرد أشجار سخيفة.

"لا يرى سلفريدج إلا الأشجار فقط، لكن جريس، بما أنها عالمة، ترى الهياكل الجزيئية الغامضة والإشارات الكهربائية التي يتواصلون من خلالها، معتقدة بأن الأمر يتعلق بالآلية الحقيقية للواقع"[1]. على الرغم من أن لديها نظرة علمية في مواجهة جهل سلفريدج، إلا أن غريس عمياء بنفس القدر بعمق موضوعها: "ما ينقص تحليل جريس هو المبدأ الموحد الذي يربط كل هذه الأجزاء معًا، الروح الذي يجعل من الطبيعة أكثر من مجرد مجموعة متنوعة من العناصر المنفصلة التي تتفاعل بطرق مثيرة للاهتمام ، أي الكل الموحد."[2]

بينما تحد غريس من أفقها بهذه العلوم التجريبية الاختزالية، يترك جيك نفسه منفتحا لهذه الطبيعة الفاخرة. فكان اختياره أن يترك نفسه للتجارب الجديدة، ويفرغ نفسه مسبقًا من أي مخاوف وقناعات. حيث يقول عن نفسه أنه مثل الفنجان الفارغ.

تتولى نيتيري، ابنة زعيم قبيلة نافي بعد أن أنقذته من مخالب الحيوانات البرية، مسؤولية تعاليم جيك. من خلال رابط "Tsahaylu"، يتصل جيك بالمخلوق الطائر الخاص به وبمخلوقات مختلفة لتواصل روحه مع الحيوانات، في تجربة مشاركة واحترام. كما أنه يتصل أيضا بروح "إيوا" ليتشرب حكمة القدماء، ويتلقى التعليم من روح العالم، فيصل في النهاية

[1] *James Lawler,* Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy,* John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P109

[2] *Ibid.*

للرؤية من خلال عين إيوا. تمكنت روح جيك من التلائم مع روح شعب النافي Na'vi. إنه يعتبر الآن الحياة في جسد النافيNa'vi على أنها الحياة الحقيقية وأن حياة جسده البشري هي الحلم. يذكر هذا الحدث من الفيلم بقصة أفلاطون الرمزية عن الكهف في كتاب الجمهورية. فوفقا لأفلاطون، كأن الإنسانية أسيرة لأوهامها، و أن الحياة ما هي إلا انعكاسات وضلال للواقع. كأن الإنسانية تعيشجميع ًا في كهف مظلم لا ترى سوى ضلال الحياة الحقيقية خارج الكهف، من خلال شعاع الضوء صغير يخرج من ثقب الحائط. لفهم حقيقة الوجود، يجب الخروج من الكهف ورؤية النور الكامل للحياة الحقيقية. لربما من هذا المعنى طور تشيزكوفسكي Cieszkowski فكرته عن حقبة التطبيق العملي(La praxis): أي الوصول إلى المعرفة الشاملة بالمعنى الميتافيزيقي والديني للمصطلح، خارج العلوم التجريبية، مع قنوات نقل موثوقة وعالمية، لتطلق العنانأخير ً ا للفعل والتطبيق العملي، إبتداءا من هذه المعرفة.

مثله مثل رجل الكهف لأفلاطون، ومثل معظم البشر، اعتقد جيك أن حياته في عزلة عن جسده الأرضي، والتي كانت في حالة انكار للمعرفة المطلقة (بالمعنى الميتافيزيقي والديني)، هي الحياة الحقيقية. خرج جيك من حياة الجهل في جسده البشري إلى تلك المعرفة من خلال جسد الأفاتار، الذي منحه إمكانية الرابط "تساهيلو" و الذي تواصل من خلاله مباشرة مع المعرفة المطلقة، أي فكر إيوا بعيد ً ا عن معرفته الأرضية بالعلوم التجريبية، التي لا تؤدي إلا إلى "طريق مسدود يجعلها غير قادرة على استيعاب الواقع الحي كما هو موجود خارج فكرنا."[1] "ينعكس هذا الفهم الجديد في اكتشاف جريس، الذي تحققت منه و هي مشرفة على الموت، وهو أن هناك شيئ ًا أكبر في باندورا، ليس ذلك الذي يمكن قياسه في بيولوجيا الغابة، وهو حقيقة روحها المهيمنة والموحدة، الإله إيوا. "أنني معها يا جيك" ، قالت بينما تترك روحها جسدها لتتحد مع روح باندورا. "إنها حقيقية! "[2].

[1] *James Lawler,* Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy,* John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P110
[2] *Ibid,* P112-113

من الواضح أن الفيلم يمثل أفكار هيجل عن الروح. فيقول أن "العلم هو تعبير عن فقدان الارتباط بالطبيعة الذي يميز الحضارة التكنولوجية، التي لا تعتبر الطبيعة ككيان موحد ولكن كتجميع للموارد من أجل الاستغلال البشري."[1]

حتى مع انفتاحه على الميتافيزيقيا والفلسفة الهيغلية، فإن الفيلم ينحرف عنه صراحة من خلال اتجاهه النسوي،و استخدام صفة أنثوية لوصف روح عالم باندورا، وهي أفكار الحركة النسوية و التي تتبع بالأحرى فلسفة ما بعد الحداثة. هذه الأخيرة تقود الفكر الغربي حول الوجود إلى طريق مسدود، كما تطرقنا اليه سابقا. و لفكر ما بعد الحداثة، التي ما هي إلا هروب من تناقضات و إفلاس الحداثة، هو مراجعة الأفكار الفلسفية السائدة، بالرجوع إلى المراجع المتينة للفلسفة و هي على الأغلب الفلسفة الأفلاطونية ، و فلسفة وكانط وهيجل.

بعد انتصاره على القوة التكنولوجية المدمرة لأمثاله البشر، "يمر جيك عبر 'عين إيوا' في نهاية فيلمأفاتار، تاركًا جسده القديم وحياته القديمة وراءه، ليتجسد بالكامل في 'الشعب'، فهو يدرك بهذاضمنيًا حقيقة تعريف هيجل للروح. إنه يتغلب على الانفصال عن الطبيعة والكائنات الأخرى التي فرضتها الحضارة التكنولوجية الأنانية. يمكنه الآن الاتصال بالروح الإلهية للكوكب"[2] ليجديرًا وقادرًا على تمثيلها بشكل جيد ، وأن يتصرف في الحياة اليومية وفقًا لحرية الإختيار و إرادته الخاصة في اتجاه علم روح العالم، و هو ما يمكن تشبيهه بالتطبيق العملي (La Praxis) ونهاية التاريخ لسيزكوفسكي Cieszkowski .

يمكن إعتبار هذا الفيلم على أنه مقارنة بين الحالة النهائية المتطورة للروح في صورة روح شعب النآفيNa'vi و الحالة الأولية أو البدائية لها، و هي الروح البشرية. "ففي حالاتها الأكثر بدائية، فان الطبيعة هي الروح في حالة من اللاوعي، أو ربما ينبغي أن نقول الوعي المستتر(الكامن)، مثل الحالة التي نكون فيها عندما ننام."[3] و هذه الحالة هي -في المفهوم و المعتقد الديني-، تاريخ الخلق الأول ونزول الإنسان الى الأرض. "يمكن بعد ذلك فهم التطور

[1] *Ibid,* P105
[2] *James Lawler,* Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy,* John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P113
[3] *Ibid,* P105

الطبيعي على أنه عملية طويلة وتدريجية من الاستيقاظ (اليقظة)، الذي من خلاله سيظهر الوعي و الارادة تدريجيا في أشكال أكثر قوة."[1] وهو وفقاً لهيجل وسيزكوفسكي، الفترات التاريخية الكبرى لتطور الحرية ووعي الروح لنفسها بنفسها، حيث تكون "ذروة هذه العملية هي ظهور كائنات مدركة لذاتها - مثلنا ومثل شعب النافي Na'vi - والتي يمكنها إدراك هويتها مع الروح المطلقة أو الله ، الذي كان" المحرك" الخفي لكل هذه الحبكة التطورية." [2] إنها حالة من التوافق بين الروح الخاصة والروح المطلقة التي ربما يحاول الفيلم أن يصورها من خلال حياة شعوب النافي Na'vi في كوكب باندورة Pondora.

يتميز فيلم أفاتار Avatar بعمق ووضوح فلسفي غير مسبوق، لكن هذا لا يعني أنه مكننا من إكتشاف أسرار الفترة التاريخية الأخيرة، وهي فترة التطبيق العملي(la praxis)، من خلال تطابق شعوب النافي Na'vi مع الروح المطلقة. فالفيلم سضهر نوعا من السطحية أو الثغرات الفلسفية، في وصفه للمواقف الرئيسية عند شعب النافي Na'vi: حيث صور الفيلم أفعال و إختيارات هذا الشعب بتوجيه من الحدس وليس المعرفة واليقين. فقد كان من المفترض أن ينقل الرابط "تساهيلو" المتصل بروح إيوا، المعرفة اللازمة من أجل أفعال معرفية و يقينية، من دون شك أو لجوء إلى الحدس: "فعندما تهبط atokirina على طرف سهم كان يستهدف جايك بقصد قتله، تدرك نيتيري أن هذه البذرة من الشجرة المقدسة، هي روح نقية تتفق مع إيوا، و ترى أفعالها بوضوح شديد. و بصفتها tsahìk مستقبلية : أي مترجمة لإرادة إيوا، فلا يمكنها تجاهل مثل هذه العلامة الواضحة،"[3] لكنها تبقى بهذه المبادرة (الحركة) في مجال الحدس، فهي ليست على وعي ومعرفة بأفعالها. انها ليست واعية بإرادة الروح المطلقة، و التي هي الحالة النهائية للفترة التاريخية الأخيرة (التطبيق العملي La Praxis) –كما تناولناه سابقا-. الروح ترى أفعال "نيتيري" لكن هذه الأخيرة في جهل وذهول أمام إرادة روح إيوا بإنقاذ 'جيك'

[1] *Op-cit*, P105
[2] *James Lawler*, Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy*, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P105
[3] *Kyle Burchett*, Respecting Life and Mind in All Organisms, *Avatar and philosophy*, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P94

الأفاتار. إن اختيار "نيتيري" مساعدة هذا الشخص المتطفل، تنطلق من الحدس وليس المعرفة. "كيف يمكن أن تكون إرادة إيوا إنقاذ حياة شخص لا يستطيع الرؤية (الرؤية الكامنة)، شخص قد يكون ممتنًا لارتكابه جريمة قتل؟"[1] تتساءل "نيتيري" بعد أن أنقذت جيك من مخالب الحيوانات البرية، مما أسفر عن مقتل العديد منها. "أنت لا تشكر على ذلك،" توبخ الجاهل سائر الأحلام. "إنه أمر محزن."[2]

يمكن التحقق من نفس الملاحظة في المشاهد بعد تدمير شجرة شعب Na'vi: جيك مطرود من قبيلته، وشعب 'النافي' في حالة من الفوضى والإستسلام. حتى عندما يتصل جيك من خلال رابط "تساهيلو" بإيوا، فإن روحه الخاصة لم تتمكن منمعرفة إرادة و القدر الذي تحضره الروح المطلقة "إيوا" فيما يتعلق بالتدمير الوشيك للنواة المقدسة للغابة المسمى 'عين إيوا'. يحاول جيك التحذير من خطر وشيك "في صلاته لإيوا قبل مشهد المعركة الحاسمة: انظر ي إلى العالم من حيث أتينا. ليس هناك خضرة هناك. لقد قتلوا أمهم. وسيفعلون نفس الشيء هنا."[3] في نهاية المعارك ضد الترسانة البشرية المدمرة، يتفاجأ جيك وشعب النافي Na'vi بالتدخل المفاجئ و المرغوب لإيوا: لقد انضمت جميع مخلوقات باندورا إلى شعب النافي N'avi في معركتهم من أجل الخلاص النهائي، هذا الخلاص الذي يسترشد بحدس جيك أكثر من أي معرفة من الروح المطلقة.

حتى و لو صور لنا الفيلم عالما يمكن تخيله كعالم البراكسيس La Praxis، فإنه مازال في أعماقه منحسرا بشكل أساسي في رؤى الفترات التاريخية الأولى، تلك الخاصة بالفن والفلسفة. خاصة الفترة الرومنسية من هذه الأخيرة.

يدرك هيجل أن هناك شيئًا مرتفعًا" في المثل العليا الرومانسية، بإرتقاء الحدس والشعور فيها فوق المعرفة المجردة. بالطبع، من المهم أن نشعر بارتباطنا بالطبيعة، لأن جيك ارتبط بالحصان الكبير وعجائب باندورا المجنحة. ولكن، كإطار عام لفهم الطبيعة، يمكن أن يؤدي

[1] *Kyle Burchett,* Respecting Life and Mind in All Organisms, *Avatar and philosophy*, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P94
[2] *Ibid*
[3] *Ibid,* P91

هذا النموذج الرومانسي إلى اختراعات خيالية و غريبة من جميع الأنواع."[1] لكن في مجال المعرفة الذي يجب أن ينهي الفترة التاريخية الأخيرة وبالتالي نهاية التاريخ من خلال إنجاز الرسم النهائي للروح المطلقة، يمثل الحدس خطر ًا على مجرى التاريخ، "الخطر هو أن الاعتماد على المشاعر والحدس بشكل مطلق يتركنا ساذجين للغاية، ومستعدين لتصديق أي كاهن (أوراكل) ينزل الرمح مدعيا التحدث إلى صوت الطبيعة."[2]

التاريخ - كما نعلم - يسترشد بالعقل، فهو ليس مجال الحدس، وفي استمرارية لهيجل – كما ذكرنا - اختصر سيسكوفسكي هذه المراحل التاريخية إلى ثلاث مراحل: مرحلة الشعور، ومرحلة الفكر، ومرحلة الفعل (التطبيق العملي La praxis). لكن هذا الأخير (التطبيق العملي) هو مجال لا تستطيع الفلسفة نفسها وصفه، لأنه خارج مجال تفكيرها نحن نعلم أيض ًا أنه "بدون إمكانية معرفة المستقبل، بدون المستقبل المصصم كجزء لا يتجزأ من التاريخ، والذي يمثل تحقيق مصير البشرية، من المستحيل الوصول إلى المعرفة الكلية العضوية والمثالية، بالاضافة الى المعرفة العملية الحكيمة للتاريخ الكوني. لهذا السبب، فإن التحقق من إمكانية معرفة المستقبل هو سؤال أولي لا غنى عنه تمام ًا فيما يتعلق بالبنية العضوية للتاريخ."[3]

فكيف يمكننا معرفة ما إذا كان حدث محوري في التاريخ هو مجرد مقدمة لنتيجة في المستقبل. قد تدمر هذه الملاحظة سبب وجود فلسفة التاريخ، التي تحاول، من خلال التفكير الفلسفي، فهم مسار الإنسانية وشرح أسبابها. هل هذا يعني أنه يجب التخلي عن العقل في التاريخ كمجال للدراسة والبحث؟ قد يكون تدخل الدين في هذه الوضعية هو الحل، مع الاعتماد على فلسفة هيجل للتاريخ، التي لا تتعامل إلا مع الماضي التاريخي، وبالمحافظة على الجوهر الميتافيزيقي والديني لفكره. لطالما كان الدين -كما تم التحقق منه سابق ًا - حجر الأساس في بناء التاريخ، الأكاديمي والسينمائي. لذلك قد يكون الدين قادر ا اليوم، بمحتواه

[1] *James Lawler*, Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy*, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P110

[2] *James Lawler*, Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, *Avatar and philosophy*, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex, P111

[3] August Cieszkowski, Prolegómenos a la historiosofía, Trad. Jaime Franco Barrio, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Salamanca, P72

الميتافيزيقي، على كشف أشكال نهاية مسار الإنسانية في الممارسة العملية(La praxis)، وبالتالي التكهن بمستقبلها بمعرفة هذا الشكل الذي يتدخل في مسار التاريخ خارج تخصص الفلسفة. تحمل الديانات التوحيدية الثلاث شحنة ميتافيزيقية مهمة، مثل القصة القرآنية المذهلة عن لقاء موسى والخضر. رجلين بتخصصات مختلفة: علم موسى، وربما التطبيق العملي La praxis للخضر. معرفة موسى مسترشدة بالقيم والشرائع في مواجهة و نقد أعمال الخضر المسترشدة بمعرفة الإرادة الإلهية وتداعياتها المستقبلية.

مع أن السينما لم تتوجه تماما إلى الدين إلا من خلال الميتولوجيا اليهودية المسيحية، إلا أنه هناك مشروعان سينمائيان يمكن أن يفاجئاننا في هذا المجال: أفاتار 2 لجيمس كاميرون، المقرر عرضه في عام 2022، وخاصة فيلم "شغف المسيح: القيامة 2" لميل جيبسون. حيث كشف Caviezel ، الممثل الذي لعب دور يسوع في الفيلم الأول "آلام المسيح" (2004) أن العمل جار على التكملة الطموحة للغاية للفيلم الأول، حيث قال: "أخبرني ميل جيبسون للتو بإرسال المسودة الثالثة للسيناريو. سننجزه. و سيسمى آلام المسيح: القيامة. و سيكون أعظم فيلم في تاريخ العالم". [1] هذا الفيلم، المقرر عرضه في عام 2022، سيتتبع عودة النبي عيسى في نهاية الزمان، وفقاً للكتاب المقدس(المسيحي) التي تصف نهاية التاريخ.

[1] Neeraj Chand, The Passion of the Christ: Resurrection (2022) - News - IMDb, https://www.imdb.com/title/tt5795232/news, 22 September 2020, 12/9/21, 11:59 PM

خاتمة

الخاتمة

تعتبر دراسة العقل في السينما التاريخية موضوعًا مبتكرًا ومعقدًا بسبب مقوماته المتنوعة والمتشابكة. تتطلب هذه الدراسة تعميقا معرفي في العديد من التخصصات والعلوم ، نذكر منها السينما والتاريخ والفلسفة. تستدعي الإشكالية في هذا الموضوع تحليلاً نقديًا شاملاً للعديد من أفلام التاريخ، يمكن من خلاله، الخروج بإجابات حقيقية وعقلانية ونتائج عملية. لهذا، و رغم الجهود الكبيرة المبذولة، من الصعب إعتبار هذه النتائج شاملة ونهائية، فالموضوع يقتضي المزيد من التحقيق والتوضيح. ستكون هذه المساهمة المتواضعة أساسًا للبحث في هذا المجال، من حيث البناء على نتائجها الموضوعية الموضحة في ما يلي:

- لقد فرض الوسيط السينمائي نفسه كعنصر مركزي في إعادة كتابة التاريخ، والنتيجة هي المساهمة الكبيرة للسينما في التخصصات الأكاديمية للتاريخ ، و الترسيخ العالمي للإنسانية في ماضيها. فقد أصبحت الأشكال السينمائية للتاريخ في زمننا هذا، ذاكرة وافية للأخلاق والمعتقدات والعادات والحقائق التي رسحت في أذهان عامة الناس. لقد أعادت الكتابة السينمائية للتاريخ العالمي، خلق ذاكرة بشرية تعود إلى أزمنة بعيد في تاريخها. و تتجسد هذه الذاكرة في طاقات الإنسانية التي لا تقهر، في معتقداتها العميقة، في نموذجها الحضاري والثقافي، في تطور روحها وتحقق العقل فيها، في نزاهتها وفي مشاعرها العاطفية، من أجل الوصول إلى النهاية المثالية التي لا تقبل الرجوع عنها. من أجل كل ما سبق أصبحت السينما موضوعا أساسيا في مختلف مجالات البحث، خاصة التاريخي منه.

- أما بالنسبة للدراسات الفلسفية من خلال السينما، بالإمكان ملاحضة الاستخدام الشائع للموضوعات الفلسفية المعترف بها في الأفلام السينمائية، كما يمكن الإعتراف بالجهد الفلسفي المبذول عند بعض المخرجين السينمائيين، في عدد من أفلامهم. إن مثال تيرينس مالك ، وا إنجمار بيرجمان ، وأندريه تاركوفسكي ، وستانلي كوبريك كاشفة للغاية لهذا التوجه. لهذا كتب

كافيل: إن السينما اكتشاف جديد للفلسفة. و السينما فن خاص يتجاوز المخرج من خلال أدواته النقاش الفلسفي الكلاسيكي (المعتاد).

- لقد عادت فلسفة هيجل إلى مركز الدراسات الفلسفية للتاريخ. في أكثر البحوثالمعاصر ة في هذا المجال، فبعد غياب طويل عن الساحة العلمية الفلسفية، أثبتت كل الدراسات التي حاولت نقد و تحوير نضريات هيجل للعقل في التاريخ، أثبتت محدوديتها وتناقضها ، على غرار مساهمات ماركس و نيتشه في هذا المجال. لذلك فإن "تحقق العقل في التاريخ" لهيجل لا يمكن إلا أن يكون هو المرجع الأساسي لأي دراسة فلسفية للتاريخ في السينما. لم يبتدع هيجل فلسفة التاريخ فحسب، بل كان المؤثر الأساسي للأحداث التاريخية الأساسية للقرن العشرين نفسه. وبنفس الطريقة، لا يمكن للسينما - التي هي فن القرن العشرين بامتياز - أن تكون إلا هيجلية في تفسيرها الفلسفي العميق لأهم أحداث الماضي.

خلاصتا إن التاريخ في فلسفة هيجل، هو تطور للحرية من أجل هدف نهائي للروح في تكاملها، بالتعرف للروح لنفسها بنفسها.

- تؤكد جميع أفلام التاريخ، التطابق الهيكلي بين المكونات السينمائية للفيلم التاريخي ، و تلك الخاصة بالمخطط الهيجيلي للعقل و الروح في التاريخ، فكلاهما يتمحور حول المفاهيم التالية:

- البطل الذي يجب أن يسرع مسار التاريخ، خدمة لغاياته الخاصة (خلافا للسينما السوفيتية) ، فيموت في النهاية، ليحقق غايات العقل في التاريخ على حساب غاياته الشخصية.
- تحقق تأسيس الدولة والدين (أو العلم)، كشرط أساسي لولوج الشعوب في مجرى التاريخ .
- حيلة التاريخ، التي تتلاعب بشغف البشرية لتحقيق مخططاتها الخاصة ... إلخ

- إن أكثر المواضيع ترددا من التاريخ في الأفلام الأولى للسينما هو موضوع النبوة و الاعتراف بالله في بلدان الشرق الأوسط، بالإضافة إلى قصص الحروب الأولى من أجل التطلع إلى الحرية و تحقيق وحدة الدولة.

في نفس سياق إعادة بناء هيجل لأحداث التاريخ الكبرى، تم تمثيل الحضارة اليونانية في السينما ، لكن بخجل، كدولة فتية وشابة، ذات قيم جديدة تكتسح من خلالها تقاليد الشيخوخة والحضارات القديمة المجاورة. أما إحياء الدولة الرومانية في السينما الذي كان غزيرا و متنوعا، فلم يحمل بصمات الفكر الهيجيلي في تقديم روما كباعثة لنوع جديد من الحرية ، فعكس ذلك، قدمت هذه الدولة كإمبراطورية مزدهرة لكن وحشية و محتلة، لتصبح من خلال السينما النموذج الذي يهتدى به في تكوين الإمبريالية العالمية الجديدة، و تبرير سطوتها و جبروتها، على غرار الدول الغربية الإستعمارية ثم الولايات المتحدة الأمريكية المعاصرة.

إن أكبر فجوة بين دراسة هيجل للفترات التاريخية الكبرىو التركيب السينمائي للتاريخ، هي الحقبة المسيحية الجرمانية: تنبأ هيجل بالهيمنة المسيحية الجرمانية، كتتويج للعقل في التاريخ، بالإعتراف بالحرية لكل البشرية ؛ الدولة المنشودة ، التي كتب لها أن تحقق الغاية النهائية للعقل في التاريخ، وبالتالي نهاية التاريخ نفسه. على العكس من ذلك، تصف السينما بدقة، من خلال العديد من الأفلام، تسرد مجريات الحرب العالمية الثانية، و فشل النموذج المسيحي الجرماني، الذي حول ألمانيا كما نعلم، إلى دولة فاشية مدمرة.

- كما يمكن التحقق منها إبتداءا من النتيجة السابقة، فإن الديالكتيك ذو الأربع فترات التاريخية حسب درجة نضج الحرية لهيجل، لم يتم التحقيقه عبر السينما. حيث يقدم فيلم التاريخ رؤيتين مختلفتين لمسار التاريخ: سينما تقدم العالم تحت الضوء الخرافة و الأسطورة (خاصة التوراتية منها)، وسينما أخرى أكثر حداثة تصور تاريخ البشرية على ضوء العلم والتكنولوجيا، بصرف النظر عن الاعتراف بالعقل المتعالي. فالإنسان حسب السينما المعاصرة، و عبر مساره

التاريخي، سيرتفع بالعلم إلى مرتبة الإلاه، ويكتب تاريخه في معزل و على الرغم من هذا الأخير.

تعكس الرؤية السينمائية حالتين للعقل في التاريخ: العقل الأسطوري القديم، والعقل التكنولوجي المستوحى من فلاسفة التنوير.

لاُ نظر السينما إلى الديالكتيك الهيجيلية في سيرورة التاريخ. فبالنسبة لها، لا توجد لا أطروحة ولا نقيضها، و لا حل أخير. وبذلك نستنتج من خلال التحليل النقدي المعرفي للسينما التاريخية، تطور الفكر الفلسفي الغربي المهيمن، من الفكر الأسطوري إلى الفكر العلمي المادي الإلحادي.

- إن تلخيص نتائج البحث في أفلام التاريخ الأساسية، لا يشير إلى أي تقدم للبشرية منذ اعتراف الحضارات الشرقية بخالق. إن تطور الحرية - وهو السبب الضروري ولكن غير الكافي لتطور الروح نحو الاعتراف بذات روح الإنسانية يتغير دائم ًا من خلال عودة الهيمنة والفاشية والعبودية. يميل التاريخ من خلال السينما إلى إعطاء تطور دوري في مجرى التاريخ. فبالنسبة لها، لا شيء جديد، كل شيء هو إعادة لما سبق. فجرمانيا المسيحية التي، بحسب هيجل ، كانت ستؤدي إلى أنجع أشكال الحرية، من أجل الارتقاء بروح العالم نحو واقعه المتعالي، هي إخفاق مرير لفكر هيجل العملي. لقد تراجعت جرمانيا إلى الفاشية الهتلرية. أما فيما يخص المسيحية و بمفاهيمها الغامضة، فقد تجاوزها الفكر الغربي المعاصر، واشيئ الذي سيؤدي بالبشرية إلى عالم من الوثنية العلمية. رغم هذا لا يجب اعتبار هذا الوضع كنهاية مأساوية للتاريخ ، ففشل الفكر العملي للتاريخ الهيجيليليس حتمي ًا فالديالكتيك السلبية للعقل، الذي دعت إليه فلسفة التنوير (العقل التكنولوجي)، ليس الوسيلة الوحيدة لتطوير الفكر الهيجيلي. و البديل الوحيد المتاح لممارسة نظرية هيجل للعقل، قد قدمه أندريه تشيزكوفسكي، -الذي طالما نسيه الفكر الفلسفي للقرن السابق- من خلال نضرية الديالكتيك في الهيستوريوزوفيا (Historiosophie)، والذي يشمل، بالإضافة إلى أحداث التاريخ ، دراسات

تأملية حول المستقبل، من خلال استقراء هذا الأخير حسب قوانين سيرورة أحداث الماضي. لهذا وجب تحليل أفلام الخيال العلمي الفلسفية في هذه الدراسة ، للتمكن من تتبع تحقق العقل في السينما التاريخية.

- إن دراسة تحقق العقل في السينما التاريخية وفي التاريخ بشكل عام، لم يستطع بعد، إعطاء النتائج المتوقعة للتعرف على تطور روح العالم، فمن المتفق عليه أن استقراء القوانين المستمدة من دراسة تاريخ البشرية، هو الذي سينير الدارس لإستمباط تاريخ المستقبل. لكن الواقع يذهب خلاف ذلك، لأن القوانين السببية التي تحكم التاريخ دائم ًا ما يتم تحويرها عن طريق تزوير الحقائق التاريخية سينمائيا، لأسباب دينية أو سياسية أو أسباب أخرى ... من خلال ما سبق، من المرجح ، أن الجهد التخيلي لصانعي أفلام الخيال العلمي ذي الدلالة الفلسفية هو الذي سيوجهنا أكثر، لواقع تحقق العقل في السينما التاريخية، من خلال دراسة تاريخ المستقبل.

إن أفلام الخيال العلمي هذه، هي نتاج للإدراك الفلسفي للإنسانية في تاريخها، و توقع للوضعية المستقبلية لروح العالم. و دراسها ستكشف حتما المسار الحقيقي لروح العالم في تطوره. هذا لأن التاريخ في السينما ومعرفتنا التاريخية عموما، ليسا إلا بروزليجوميا(prolégoméne) للهيستوريوزوفيا (Historiosophie) وتطبيقاتها السينمائية.

- إن النظام التكنولوجي في المستقبل شمولي وفاشي، والعلم يدفع بالبشرية إلى العبودية، سواء أكانت للإنسان ً أم للبشري المطور أم للآليين. تلك هي المو اضيع الرئيسية لجميع أفلام الخيال العلمي ذات التوجه الفلسفي التخميني ويبدو أن مصدرها جميع ً ا هو العمل المهيب لفريتز لانغ (متروبوليس (1927)). هذا الأخير هو العمل السينمائي الفلسفي الوحيد، الذي يمكن أن يدعي أنه أدرك المستقبل كما سيكون ، قبل الفلاسفة أنفسهم: فقد أكدت الفاشية النازية ذلك بعد عقود من إخراج الفيلم. من خلال فيلم متروبوليس ، أدرك لانغ أن العقل التكنولوجي لفلاسفة التنوير سيؤدي إلى الجنون المطلق ، بعيد ً ا عن مفهوم هيجل للروح المطلقة. و بعبارة أخرى ، عودة الحضارة الحالية إلى البربرية. بعد عدة عقود من إخراج فيلم متروبوليس ، وبعد

ملاحظة الجنون الأيديولوجي النازي، درس بعض الفلاسفة آثار فلسفة التنوير على العالم المعاصر: ففي عمل "ديالكتيك العقل" لماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو،الذي نُشر عام 1947 في أمستردام ، تهجم فلاسفتنا بنقد لاذع لنضرية العقل عند فلاسفة التنوير.

- تستند معظم أفلام الخيال العلمي إلى نفس نضرية العقل التكنولوجي المعتمد في أفلام التاريخيةالمعاصر ة ، رغم هذا يوجد فيلم أفاتار (Avatar) الذي يمكن أن يكون مثالا يهتدى به في دراسة الأفلام التي تمكن من إنشاء تصور يمكن أن يعكس الفترة التاريخية الأخيرة التي شرحها تشيزكوفسكي (Cieszkowski) . فهذا الأخير يقدم الديالكتيك ، في ثلاث فترات: فترة الفن ثم فترة الفلسفة وفي الأخير فترة العمل (التطبيق العمليLa Praxis)، حيث تنتمي الفترتان الأولتان إلى الماضي ,و الفترة الأخير إلى المستقبل.

يعطي فيلم أفاتار (Avatar) للوهلة الأولى إنطباعا بتجسيده لعالم يمكننا استيعابه في مخيلتنا على أنه مطابق للفترة الأخيرة لديالكتيك تشيزكوفسكي (Cieszkowski) (التطبيق العمليLa Praxis)، لكن، و بعد التحليل المعمق لأحداث الفيلم، نستنتج أنه لا يزال منطويا في رؤى الفترات التاريخية الأولى، تلك الخاصة بفترة الفن وفترة الفلسفة، خاصة التوجه الرومانسي لهذه الأخيرة ، المبني على الحدس لا العقل.

- من الواضح أن الفترة التاريخية الأخيرة يجب أن تختتم تاريخ البشرية بتتويج روح العالم، و بتحقيق الغاية النهائية التيدائم ًا ما كانت تفعل نشاطها. لذلك يجب على السينما أن تستوعب العملية الواضحة في سيرورة التاريخ العالمي، مسترشدة في ذلك بالعقلوا ٍعطاء هذا التاريخ بنية عضوية، تسمح بالتكهن بنتائج المستقبل، إبتداءا من توطئة (prolégoméne) التاريخ التي لم تكشف بعد كل أسرارها. و لهذا فالمهمة جد صعبة و معقدة، خاصة أن هذا المستقبل، وفقً ا لسيزكوفسكي، سيتحقق خارج المجال الفلسفي.

في ضل عدم تخصص الفلسفة بهذه الحقبة الأخيرة(la praxis) و عدم معرفتها بها، قد يكون الدين، عبر نصوصه الميتافيزيقية و التنبؤية، هو الحل في كشف أشكال نهاية مسار الإنسانية في ضل تلك الممارسة العملية(La praxis)، وبالتالي التكهن بالمستقبل، بمعرفة هذا الشكل الذي يتدخل في مسار التاريخ خارج تخصص الفلسفة.

تحمل الديانات التوحيدية الثلاث شحنة ميتافيزيقية و تنبؤية مهمة، و بما أنها كلمة الروح المطلقة (الله) فهي على معرفة بما لم تستطع الفلسفة من تصوره (مجال سيرورة الحقبة التاريخية الأخيرة). مثال ذلك، القصة القرآنية المذهلة عن لقاء موسى والخضر. رجلين بتخصصات مختلفة: علم موسى، وربما التطبيق العملي La praxis للخضر... معرفة موسى مسترشدة بالقيم والشرائع، في مواجهة و نقد ممارسات الخضر المسترشدة بمعرفة الإرادة الإلهية وتداعياتها المستقبلية. لسوء الحظ، لم يكن هذا الحمل التنبئي، حتى الآن، ميدانا للتحقيق السينمائي. ومع ذلك، هناك مشروعان سينمائيان يمكن أن يفاجئانا في هذا المجال في المستقبل القريب: جيمس كاميرون أفاتار 2، المقرر عرضه في عام 2022، لكن بخاصة "آلام المسيح: القيامة 2" لميل جيبسون. سيعرض هذا الأخير عودة النبي يسوع(عيسى) في نهاية الزمان، وفقاً للكتابات المسيحية، التي تصف نهاية التاريخ.

إن فلسفة التاريخ الإسلامي غائبة في هذه الدراسة المتواضعة، لأنها تفتح مجالاً مختلفاً تماماً لفلسفة التاريخ الغربية المهيمنة، على توجهات السينما العالمية. لذلك يوصى بشدة دراسة فلسفة التاريخ الإسلامي، لخلق بديل لسينما هوليوود، وتطوير العقل في سينما التاريخ، بناءً على فلسفة التاريخ الإسلامية، من خلال دراسة دور الحضارة الإسلامية في مسار الإنسانية، الذي غيب في جميع الدراسات الفلسفية للتاريخ، و بالتالي الوصول لنتائج خاطئة كون المعطيات مبتورة من جزء مهم منها. كما أنه يمكن الإعتماد على المحتوى الوصفي لأحداث المستقبل في القرآن و السنة لتكوين نضرة شاملة و متكاملة لتطور العقل في التاريخ و بالتالي في السينما التاريخية.

إن إستمرار نضريات هيجل و Cieskovsky كنواة لنظام الدراسة الموصى بها سابقاً، هو أساسي لتطوير هذا النوع من الدراسة، إلا أنه من الواضح أن الفلسفة الصوفية تحمل نفس مكونات فلسفة العقل لهيقل و تشيزكوفسكي، و قد تكون تتويجا لها. لهذا يمكن للبعد الصوفي، الذي هو التجربة المباشرة للمطلق، أن يجسد الفترة التاريخية الأخيرة لسيسكوفسكي، فترة الفعل (التطبيق العملي).

الملاحق

فيلموغرافيا التاريخ (باللغة اللأصلية للأفلام)

المرحلة التاريخية الأولى (الشرق - مصر)

Exodus: Gods and Kings	**2009**	**Ridley Scott** is a 2014 biblical epic film directed and produced by Ridley Scott and written by Adam Cooper, Bill Collage, Jeffrey Caine, and Steven Zaillian. The film stars Christian Bale, Joel Edgerton, John Turturro, Aaron Paul, Ben Mendelsohn, Sigourney Weaver, and Ben Kingsley. It is inspired by the biblical episode of the Exodus of the Hebrews from Egypt led by Moses and related in the Book of Exodus.
The Ten Commandments	1956	**Cecil B. DeMille** Influential Italian silent film set during the Second Punic War between Rome and Carthage.

المرحلة التاريخية الثانية (الإغريق)

300	2006	**Zack Snider** King Leonidas of Sparta and a force of 300 men fight the Persians at Thermopylae in 480 B.C.
Troy	2004	**Wolfgang petersen** An adaptation of Homer's great epic, the film follows the assault on Troy by the united Greek forces and chronicles the fates of the men involved.
Alenander	2004	**Oliver Stone** Alexander, the King of Macedonia and one of the greatest army leaders in the history of warfare, conquers much of the known world.
300: Burn of a ampire	2014	**Noham Murro** Greek general Themistocles of Athens leads the naval charge against invading Persian forces led by mortal-turned-god Xerxes and Artemisia, vengeful commander of the Persian navy.

Cléopâtre	1899	One of the earliest Roman movies, by innovative filmmaker Georges Méliès.
Cabiria	1914	Influential Italian silent film set during the Second Punic War between Rome and Carthage.
Intolerance	1916	D. W. Griffith epic with multiple story lines set in different eras, one of which concerns the life of Christ during the Roman Empire.
Cleopatra	1917	Early version of the Egyptian queen's story, with Theda Bara in the title role and memorable Art Nouveau style.
Ben-Hur: A Tale of the Christ	1925	Silent version of the Wallace novel. Its chariot race and naval battle are nearly as spectacular as the more famous 1959 versions. Worth viewing just for those scenes.
The Sign of the Cross	1932	Famous Cecil B. DeMille Bible epic starring Claudette Colbert and Charles Laughton.
Cleopatra	1934	Cecil B. DeMille spectacle with Claudette Colbert as vampy Egyptian Art Deco queen.

Scipione l'africano	**1937**	*Scipione l'africano* is set during the Second Punic War fought between the Roman Republic and its main rival for control of the western Mediterranean, the North African city-state of Carthage.
Caesar and Cleopatra	1945	Yet another film version of the famed romance, with Claude Rains and Vivien Leigh in the title roles.
Julius Caesar	1950	Adaptation of the Shakespearean play, with epic staple Charlton Heston as Julius Caesar.
Quo Vadis	**1951**	*Quo Vadis* was a high-profile movie that established a successful and lucrative template for epic films set in classical antiquity and ushered in an entire decade's worth of sword-and-sandal flicks of varying degrees of quality
Julius Caesar	1953	Probably the most famous and interesting version of Shakespeare's play, with worth-seeing performances by Marlon Brando as Caesar and James Mason as Brutus.
The Robe	1953	Popular Bible epic that follows the *Quo Vadis* formula of a Roman soldier converted by a pious Christian woman, set during the reign of a mad emperor.
Demetrius and the Gladiators	1954	Sequel to *The Robe* starring Victor Mature that features surprisingly violent gladiator scenes.
Attila	1954	Only slightly historically accurate but entertaining biopic about the king of the Huns, with Anthony Quinn as Attila and Sophia Loren as sister of the Roman emperor.

Jupiter's Darling	1955	Odd and ill-conceived attempt to insert aquatic film star Esther Williams into a Roman historical film.
Hannibal	1959	Italian epic with frequent sword-and- sandal star Victor Mature in the title role as the Carthaginian general intent on conquering Rome.
Ben-Hur	**1959**	*Ben-Hur* is an unusual sword-and-sandal movie in that very little of the action takes place in Rome, but instead mostly occurs in the remote frontier province of Judea and the surrounding territories. Additionally, much of the plot concerns tensions between the Roman administrators of the conquered province and various indigenous groups, such as the Jews.
Spartacus	**1960**	The core plot of *Spartacus* is based on actual events. In 73 BC, a slave named Spartacus was being trained at a gladiator school run by Lentulus Batiatus near the southern Italian city of Capua. Spartacus led the gladiators in a rebellion, and about 70 of them escaped into the countryside.
Revenge of the Barbarians	1960	Italian movie about the sack of Rome by Alaric and the Visigoths in AD 410.
King of Kings	1961	Reverential Bible epic starring Jeffrey Hunter as a famously blonde and blue-eyed Jesus.
Barabbas	1961	Bible epic that also features dramatic gladiator battles. Stars Anthony Quinn and Jack Palance.
The Rape of the Sabine Women	1962	Italian sword-and-sandal film about the earliest days after the foundation of the city of Rome.
Constantine and the Cross	1962	Somewhat fictionalized biographical film about the early career of the first Christian emperor.

Brennus, Enemy of Rome	1963	Italian flick vaguely based on historical events from early Roman history.
Cleopatra	**1963**	On the surface, it seems that *Cleopatra* should be one of the more historically informative films set in the ancient world. It covers one of the most pivotal periods in Roman history—the final years of the Roman Republic and the creation of the empire—and features some of the most famous figures in Roman history, including Julius Caesar, Mark Antony, Octavian (aka Augustus), and, of course, Cleopatra herself. The movie depicts a number of important historical episodes, such as Caesar's assassination, the struggle between Antony and Octavian, and the Battle of Actium.
Carry On Cleo	1964	Absurdist British comedy that is part of the Carry On series of historical spoofs.
The Fall of the Roman Empire	**1964**	Directed by Anthony Mann This historical film made a statements of contemporary relevance. This, then, was the central idea that the filmmakers wanted to explore: How does a great civilization unravel? And is such a decline inevitable? With the United States then at the pinnacle of its economic and political power and influence, it was a theme with obvious relevance for Americans of the mid-1960s.
Hero of Rome	1964	Typical, somewhat-campy Italian sword- and-sandal flick loosely based on the Roman expulsion of the Etruscan kings and the legendary Roman hero Mucius Scaevola.
Coriolanus: Hero without a Country	1964	Low-budget Italian film that takes loose inspiration from the conflict between plebeians and patricians during the early Roman Republic.
A Funny Thing Happened on the Way to the Forum	1966	Successful comedy that cleverly recycles tropes from the ancient Roman comic playwright Plautus.
Massacre in the Black Forest	1967	Based on the ambush and destruction of four Roman legions by Germanic barbarians in the Teutoburg Forest.

The Caesars	1968	British TV miniseries about the first family of Roman emperors. Interesting as a precursor to *I, Claudius.*
Fellini Satyricon	**1969**	The *Satyricon* is a rather racy picaresque novel that traces the amorous and seriocomic adventures of Encolpius, a pleasure-seeking young Roman man. The main one involves a three-way love triangle of Encolpius; his sometime friend and sometime rival, Ascyltus, another decadent young man; and Encolpius's pretty 16-year-old slave boy, Giton, who is an object of lust for both.
Julius Caesar	1970	Uninspiring adaption of the Shakespearean play, with Charlton Heston playing Antony.
Antony and Cleopatra	1972	Stilted adaption of the Shakespearean play, with Charlton Heston playing Antony.
***I, Claudius* (TV series)**	**1976**	Both the novel and the miniseries are told from the perspective of the elderly emperor Claudius, who is writing his memoirs. The action is set between 24 BC and AD 54, a particularly eventful period in Roman history covering the reigns of the first four emperors, Augustus, Tiberius, Caligula, and Claudius—all of whom were related by blood as members of Rome's first family of emperors, the Julio-Claudians.
The Eagle of the Ninth	1977	British TV series based on the popular young adult novel by Rosemary Sutcliff.
Warrior Queen	1978	British TV series about Boudicca, the queen of the Iceni tribe in Britannia who led a rebellion against Rome. Stars Sian Phillips, who played Livia in *I, Claudius.*
Caligula	1979	Infamous X-rated film about the demented emperor, made by *Penthouse*'s Bob Guccione and starring Malcom McDowell.

Monty Python's Life of Brian	**1979**	*Monty Python's Life of Brian* methodically moves through a number of the most well-known clichés of the ancient epic—which had previously been presented in a solemn or reverential manner—and uses humor to deflate their pretentiousness.
Masada	1981	Excellent TV miniseries starring Peter O'Toole that offers a fairly accurate account of the Roman siege of the Jewish fortress.
History of the World, Part I	1981	Irreverent Mel Brooks comedy that contains one sequence set in ancient Rome.
The Last Days of Pompeii	1984	TV miniseries based on the novel by Edward Bulwer-Lytton. Contains a number of cameos by big-name actors, including Laurence Olivier, Ernest Borgnine, Ned Beatty, and *I, Claudius*'s Augustus, Brian Blessed.
Quo Vadis	1985	Yet another version of the book—in this case, a rather superfluous TV miniseries.
The Last Temptation of Christ	1988	Provocative exploration of the life of Jesus, directed by Martin Scorsese.
Cleopatra	1999	TV miniseries about the Egyptian queen, with Timothy Dalton as Julius Caesar and Billy Zane as Mark Antony.

Titus	1999	Extremely visually creative but disturbing version of the Shakespearean play directed by Julie Taymor.
Gladiator	**2000**	**Director : Ridley Scott** In AD 180, the emperor was indeed Marcus Aurelius, and he had in fact been battling Germanic barbarians for more than a decade. However, in AD 180, this war was nowhere near reaching a decisive military conclusion, and Rome was not close to winning—nor was there any "final stronghold" in Germania whose conquest would bring peace.
Druids	2001	Biopic about Gallic chieftain Vercingetorix and his fight against the legions of Julius Caesar, with Christopher Lambert in the title role.
Attila	2001	TV miniseries with Gerard Butler as Attila that gives a rather sympathetic treatment to the king of the Huns.
Julius Caesar	2002	TV movie about the Roman politician with an interesting cast, including Richard Harris and Christopher Walken.
The Passion of the Christ	2004	Mel Gibson's rather-violent take on the crucifixion of Jesus.
Empire	2005	Middling TV miniseries about the rise of Octavian and his establishment as the first emperor.
Hannibal	2006	BBC pseudo-documentary, with Alexander Siddig as the brilliant Carthaginian general.

***Rome* (TV series)**	**2005 – 2007**	HBO's *Rome* is set during the turbulent final decades of the Roman Republic. The 12 episodes of the show's first season, which premiered in 2005, cover the years 52 to 44 BC and trace the struggle for dominance among Julius Caesar; his rival, Pompey the Great; and the members of the Roman Senate, as embodied by characters like Brutus and Cicero, who are trying to preserve their traditional power.
The Last Legion	2007	Despite its title, only very tangentially connected to the legend of the lost legion. More of a fantasy film about Arthurian legend.
Agora	2009	Good film about the 4th century AD female philosopher Hypatia of Alexandria, played by Rachel Weisz.
Spartacus: Blood and Sand, Gods of the Arena, Vengeance, War of the Damned (TV series)	2010 – 2013	Successful TV series made by STARZ based on the story of Spartacus. Notable for high levels of sex and violence.
Centurion	**2010**	Whereas Sutcliff's novel concerns efforts to retrieve the Ninth's eagle standard, the 2010 film *Centurion* is a prequel set 20 years earlier that imagines the circumstances of how the Ninth was actually lost.
The Eagle	**2011**	The 2011 film *The Eagle* is directly based on Sutcliff's novel and is set in AD 140, 20 years after the events of *Centurion*. The son of the commander who lost the Ninth's eagle standard, now a centurion himself, comes to Britain determined to redeem his family's honor. Played by Channing Tatum, the character is called Marcus Flavius Aquila—again, a less-than-subtle use of names to indicate what is important about him, since *aquila* in Latin means "eagle."
Pompeii	2014	Uninspired tale based on the eruption of Vesuvius and the destruction of Pompeii in AD 79.
Ben-Hur	2016	Unnecessary and inferior remake of the 1959 classic.

Der Untergang *Downfall*	2004	**Oliver Hirschbiegel** This Oscar-nominated thriller depicts Adolf Hitler's final days hidden in a Berlin bunker, as described by Traudl Junge, the Nazi party leader's secretary.
Walkyrie	2008	**Bryan Singer** . If he had always been a faithful servant of his country, Colonel Stauffenberg was worried to see Hitler precipitate Germany and Europe into chaos. Realizing that time is running out, he decides to go on the offensive: in 1942, he tries to convince several senior officers of the need to overthrow Hitler. A year later, while recovering from his war wounds, he joined the German Resistance to develop Operation Valkyrie to eliminate the Führer. Initially just one of the many conspirators, Claus von Stauffenberg soon finds himself on the front line: he is the one who will have to assassinate Hitler...
Dunkirk	2017	**Christopher Nolan** here's a lot more to this Christopher Nolan-directed film than Harry Styles's cameo. (Though, it's certainly a welcomed contribution.) The film confronts the Allies' evacuation of Dunkirk, on the shore of northern France, from the perspective of land, sea, and air.
Schindler's List	1993	**Steven Spielberg** Steven Spielberg's magnum opus is the definitive on-screen depiction of the Holocaust.
Saving Private Ryan	1998	**Steven Spielberg** Spielberg brought the horrific violence of war front and center with the staggering depiction of the Invasion of Normandy starring Tom Hanks, Matt Damon, and Vin Diesel.

فيلموغرافيا تاريخ المستقبل (باللغة الأصلية للأفلام)

Avatar	2009	**Director:** James Cameron Iconic sci-fi films conjure up distinctive new worlds – and few are as retina-dazzlingly vibrant as Pandora, Avatar's planet of bioluminescent flora, bright blue fauna, and giant floating rock formations
Minority report	2002	**Director:** Steven Spielberg Philip K. Dick's cerebral sci-fi sometimes proves a challenge to adapt, but Steven Spielberg brought one of his most cinematic works to the screen without worrying about being totally faithful.
Blade Runner 2049	2017	Director : **Denis Vilneuve** That's partly thanks to cinematographer Roger Deakins, in charge of framing some of the most stirring sci-fi imagery of the last several decades – the image of Ryan Gosling's Replicant blade runner K confronted by a giant pink projection of Ana de Armas' wish fulfilment android Joi is an all-timer. But elsewhere, Villenueve continues to delve into what makes us human in a narrative that expands the original story without contradicting or disrespecting it, all while providing a subversive spin on the usual 'chosen one' narrative.
Metropolis	1927	Director: Fritz Lang It's considered the first science fiction film, and it certainly retains an air of real power. Fritz Lang's masterpiece set the template for so many movies to come, any number of which owe it a debt in terms of design aesthetics. A meditation on industrialism and the crushing difference in classes, it was famously as tough for the actors and extras Lang hired to work on the film as for the characters they play.
The Matrix	1999	Director: Lana Wachowski, Lilly Wachowski At the dawn of the Internet age, the Wachowskis gave Hollywood science fiction a major upgrade. Drawing from cyberpunk anime, philosophy, and religion, the sisters cooked up an era-defining tale that spoke to generational malaise, the rise of technology, and a pre-millennial society ready to break out of its long-held programming. Keanu Reeves is hacker Neo, who comes to learn that the world isn't real – he and the rest of humanity are living in a computer simulation called the Matrix, while being harvested as fuel for sentient machines.
Blade Runner	1982	Director: Ridley Scott Blade Runner conjures a bleak vision of a then-future 2019 Los Angeles – an imperious flame-belching hellscape in which Harrison Ford's 'blade runner' cop Rick Deckard is tasked with tracking down a group of human-engineered Replicants who have escaped back to Earth from a working colony

ثبت عربي فرنسي بأهم المصطلحات المترجمة

Epistémologie	الابستمولوجيا
Epistémé	ابيستا
Solipsisme	أسئلة الإنغماس
téléologiques	الغائية
I d é o lo g i e	إيديولوجيا
Transcendental	الترنسندنتالية/ متسام
évolution	التطور
Réflexion	التفكير أو التأمل
Progrès	التقدم
La divination	التنبؤ
Substance	جوهر
Intuition	حدْس
Dialectique	الديالكتيك / الجدل
Raison	عقل (تحقق العقل)
Action	الفعل
Compréhension	الفهم
Nationalisme	القومية أو الوطنية
valeur	القيمة
subjective	ذاتية

Téléologiques	الغائية
Logos	لوغوس
Temps	التوقيت / الزمن
Imaginaire Social	المخيال الاجتماعي
Distance temporelle	المسافة الزمنية
Catégories	المقولات/ الأصناف/ الأنواع
Analogie	المماثلة
Methodologie	الميتودولوجيا
Régression	نكوص
Annulation	الإلغاء
Positivité	الوضعية/ الأيجابية
la Conscience	الوعي التاريخي/ الوعي
La Praxis	التطبيق العملي(عمل، الفعل)
Historiosophie	علم التاريخ العضوي
Prolégoméne	التوطئة
L'existant	الموجود، الوضع الحالي
La providence	العناية الإلهية
Sophia	صوفي، علم
Réversion	الإرتداد
l'action	الحركة، الفعل

الفهارس

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع العربية

- القرآن الكريم

- عبد الرحمن الطريري، العقل العربي و اعادة التشكيل، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، قطر، ط 1، 1413هـ.
- محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، (1407هـ-1987م).
- أ.هـ.ارمسترونغ، مدخل الى الفلسفة القديمة، ترجمة سعيد الغامدي، كلمة، الامارات العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، (1430هـ-2009م).
- ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، (ت) خليل شحادة، دار الفكر،بيروت، ط 2، (1408هـ-1988 م) ج1.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ،ج3.
- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج 3 .
- أحمد حسين السلماني، مدينة الله للقديس أوغسطين، حولية جامعة الجزائر، ج 1، عدد 1، 1986.
- أحمد دعدوش، ضريبة هوليود، دار الفكر، دمشق، 2011.
- أحمد محمود صبحي، فلسفة التاريخ، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، (د.ط)، 1975م.
- أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، (1429 هـ - 2008 م)، ج3.
- أرنولد توينبي، بحث في التاريخ، ترجمة طه باقر، الوراق للنشر، ط1، 2014م، مج1.
- الجرجاني، التعريفات، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1403هـ-1983م).
- الخليل الفراهيدي، كتاب العين، (ت)مهدي المخزومي وا إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت)،ج1.
- الز ّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، (د.ط)، (د.ت)، ج 30.
- برتزند راسل، تاريخ الفلسفة الغربية، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، المصرية العامة للكتاب، 1977 م.
- جميل موسى النجار، دراسات في فلسفة التاريخ النقدية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2011م.

المكتبة بركات، منشورات كافين، أصول الفلسفة الماركسية، تعريب شعبان موريس بيس، بوليتزروجي - جورج بيروت. العصرية، صيدا،

- رأفت غنيمي الشيخ، فلسفة التاريخ، دار الثقافة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (1987-1988م).

- صائب عبد الحميد، فلسفة التاريخ في الفكر الاسلامي، دار الهدى، (د .ط)، (د.ت).

- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، (د.ط)،1982 م، ج2.

- عبد الحليم عويس، ابن خلدون و ريادته لعلم تفسير التأريخ، مجلة البحوث الاسلامية، عدد15.

- عثمان أمين، ديكارت مبادئ الفلسفة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

- عطيات أبو السعود، فلسفة التاريخ عند فيكو، دار المعارف، الاسكندرية، (د.ط)،1997 م.

- علي حسين الجابري، فلسفة التاريخ و قانون الحضارة قراءة مرآوية جديدة، تحرير علي عبود المحمداوي، فلسفة التاريخ جدل البداية و النهاية و العود الدائم، ابن النديم للنشر، دار الروافد الثقافية، ط 1 ،2012.

- فؤاد محسن الراوي، الفكر الاسلامي في مواجهة الفكر الغربي، دار المأمون، عمان، الأردن، ط1، (1430-2009م)

- كفاح يحي صالح العسكري، العقل في الحضارة العربية الاسلامية، رند، دمشق، ط1، 2010 .

- ماري- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، كتاب الكتروني

- مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، (1406-1986).

- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، (1403هـ-1983م).

- محمد عابد الجابري، مدخل الى فلسفة العلوم،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 2002 م.

- محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1983م.

- محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ط)(د.ت)، ج2.

- مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، دار المسيرة، عمان ،ط1، (1433هـ-2012م).

- هاشم يحي الملاح، المفصل في فلسفة التاريخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1428هـ-2007م).

- هيجل، العقل في التاريخ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير ، بيروت، ط 3،2007م .

- ويل ديورنت، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، تونس، (1408هـ-1988م)، ج26.

http://www.cinematechhaddad.co

- جاسم سلطان، الفكر الإستراتيجي في فهم التاريخ (أداة فلسفة التاريخ)، مؤسسة أمالقرى للترجمة و التوزيع ،المنصورة، ط4، (1431هـ-2010م).

-محسن جاسم الموسوي، التراث الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.

-نيفين جمعة علم الدين، فلسفة التاريخ عند أرنولد توينبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،1991م.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية:

- Lacarriére J, Hérodote et la découverte de la terre, Arthaud, 1968
- Ferro Marc Cinéma et histoire, Gallimard, 1993
- Kendall Stuart, The Tragic Indiscernibility of Days of Heaven, in Terrence Malick, film and philosophy, Continuum, London
- langendorf jj, Philippe D'hugue, couteau-bégarie hérvé, le cinéma et la guerre Economica 2006
- Meynier Gilbert, L'Algérie des origines, La découverte, Paris, 2010
- Abrams . Jerold J, The Dialectic of Enlightenment in Metropolis, in The philosophy of science fiction film, The University Press of Kentucky,2008, Lexington
- André Comte-Sponville, Dictionnaire philosophique, Presses Universitaires de France, Paris, 2001
- Andrew Kania, Memento, The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, oxon, 2009
- Bedjaoui Ahmed, La guerre d'Algérie dans le cinéma mondiale, Chihab, 2016
- Burchett Kyle, Respecting Life and Mind in All Organisms, *Avatar and philosophy,* John Wiley & Sons, 2014, West Sussex
- Burchett Kyle, Respecting Life and Mind in All Organisms, Avatar and philosophy, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex
- Burgoyne Robert, The Holywood historical film, The Blackwell Publishing, 2010
- Burns Kevin, Les plus grands succés de la 20th Century Fox, 20th Century Fox

Film Corporation – 2000
- Cavell Stanley , The World Viewed, Reflections on the ontology of film, Harvard University Press , Cambridge, 1979
- Chateau Dominique, Les philosophies du cinéma, 2éme ed., Armand Colin, Paris, 2010
- Cieszkowski August, Prolegómenos a la historiosofía, Trad. Jaime Franco Barrio, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Salamanca
- Cox Damian, Michael P. Levine, Thinking through film: doing philosophy, watching movies, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012.
- Crétois Jules, Black Alger, Jeune Afrique, N°2932, 19-25 Mars 2017
- De Baecque Antoine, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008
- Deleuze Gilles, Cinéma 2 L'image-temps, Les éditions de minuit, Paris, 1985
- Elley Derek, The epic film, Myth and History, Routledge , London, 2014
- Elley Derek, The epic film: Myth and History , Routledge, 2014
- Fukuyama Francis, The end of History and the last man, The free press, 1992, Newyork, p. preface
- Gobry Ivan, le vocabulaire grec de la philosophie, Ellipses Edition Marketing, paris cedex
- Goodenough Jerry , A Philosopher Goes to the Cinema " Film *as* Philosophy", Pulgrave Mc Milan, New York, 2005
- Grand Larousse encyclopédique, Larousse, 1968
- Guallard Jean Michel, Elisabeth Rhodas, La fin des colonies,CDDP, 2010
- Gutzman Will , Hegel: A Force of History, *Valley Humanities Review* ,2015
- GWF Hegel , *la raison dans l'histoire*, traduit par Kostas PAPAIOANNOU, librairie Plon, 1965
- GWF Hegel , *Reason in History*, traduit par Robert S. Hartman, Bibliothèque des arts libéraux, Prentice Hall, 1997
- Hansen Miriam, "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, The University of Chicago, 1993
- Harari Yuval Noah, Homo deus une brève histoire de l'avenir, Éditions Albin Michel, 2017, Paris
- Huntington. Samuel P, Le choc des civilisations, Énmons ODILE JACOB, 1997, PARIS
- Ibn Khaldoune, El Mouqqadima, traduction et commentaires: William Mac Cuckin de slan, berti editions, Alger, 2000
- Jaunas Vincent, Stanley Kubrick, École Doctorale Montaigne-Humanités, 2017

- Jullier. L, « Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel », chapitre coupé de *Lire les images de cinéma* (L. Jullier & M. Marie), Larousse, 2007.
- Kendall Stuart, Terrence Malick, film and philosophy, Continuum, London
- Knight Deborah and McKnight George, What Is It to Be Human?, in The Philosophy of Science Fiction Film, The University Press of Kentucky, Lexington, 2008
- Kreitzer. Larry J, Ben Hur - Bible and cinema, Routledge, 2013
- Larousse Pierre, grand dictionnaire du 19 Siècle, Larousse, Paris, 1873, Tome 14
- Lawler James, Hegel's Philosophy of Nature and the Avatar of Spirit, Avatar and philosophy, John Wiley & Sons, 2014, West Sussex
- Le coran, Essai de traduction du professeur Muhammad Hamidullah, Sourat 18, Ver 78-82.
- Litch . Mary M, Amy Karofsky, Philosophie through film, Routledge,Third Edition, New York, 2015
- Livingston Paisley, Ingmar Bergman, The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, oxon, 2009
- Livingstone Paisley, Cinema, Philosophy, Bergman, Oxford, New York, 2009
- Maesschalck Marc, Genése de la philosophie de l'histoire, El Borhane, Alger 2016
- Marton Scarlett, Dictionnaire Nietzsche, Éditions Robert Laffont, Paris, 2017
- Métaoui Faycal, L'incroyable histoire d'Erissala, El Watan, jeudi 8 octobre 2009
- Murray, Smith «Film Art, Argument and Ambiguity».,dans Murray Smith et Thomas E. Wartenberg (éd.) *Penser à travers le cinéma: le film comme philosophie* . Blackwell, Oxford, 2006
- Nietzsche Friedrich , Complete Works of Friedrich Nietzsche, Delphi Classics, 2015, Hastings
- Nietzsche Friedrich, L'Antéchrist. Trad. Jean-Jacques Pauvert, P., 1967
- Palmer R. Barton, Imagining the Future Contemplating the Past, Science Fiction Film, The University Press of Kentucky, Edited by Steven M. Sanders, 2008, Kentucky
- Pinel Vincent, Genres et mouvements au cinéma, Larousse, Paris, 2006
- Reda Amin, Mustapha El Akkad a été tué alors qu'il préparait un grand film sur Saladin, Liberté, Jeudi 10 Janvier 2008
- Reix André. Michel Hulin, Hegel et l'Orient, Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 79, n°43, 1981
- Rijsdijk Ian, The Belvedere and the Bunkhouse: Space and Place in Days of Heaven, inTerrence Malick, film and philosophy, Continuum, London
- Roth Jean-Marie, *l'écriture de scénarios*, Chiron, Paris, 2006,

- Rowlands Mark, The Philosopher at the End of the Universe, Ebury Press, 2003, London, P. Preface
- Saint Augustin, Les confessions, Traduction, préface et notes: Joseph Trabucco, GF Flammarion, Paris,1946
- Schneider Steven Jay, 1001 films à voir avant de mourir, Omnibus, Paris, 2018
- Shamir .Tal S,Cinematic Philosophy, Palgrave Macmillan, NewYork, 2016
- Tazaroute Abdelkrim, Cinéma Algérien, Rafar 2016
- Tollerton David, *Exodus: Gods and Kings* and the Secular-Religious Transgression of Sacred Boundaries
- Van Erp Herman, «The end of History and Hegel's conception of modernity », IDEAS Y VALORES NO. 107 AGOSTO 1998 BOGOTÁ, COLOMBIA,
- Voltaire, Dictionnaire philosophique, Flammarion, Paris, 2010
- Von BALTHASAR Hans Urs, La théologie de l'histoire, Matane, Québec
- Von Tunzelmann Alex, Real history, Atlantic Books, London, 2015
- Warrington -Marnie Hughes, History Goes to the Movies, Routlege, London, 2007
- Wartenberg . Thomas E, film as philosophy, The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, oxon, 2009
- Wartenberg .Thomas E, The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge, oxon, 2009
- Wartenberg Thomas, Penser à l'écran: le film comme philosophie, Routledge, New York, 2007
Biblical reception4, Bloomsbury, London, 2017,

المقالات:

- Mickey Rourke slams Spike Lee http://ew.com/article/1992/05/22/mickey-rourke-slams-spike-lee/
- Belaval Pierre, « Une présentation : La dialectique de la raison de Max Horkheimer & Theodor Adorno »,
- Bouton Christophe, « L'histoire de l'avenir. Cieszkowski lecteur de Hegel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : http:// journals.openedition.org/rgi/375 ; DOI : 10.4000/rgi.375
- De Baecque Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », 1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze

- Elsaesser Thomas et Hagener Malte. Traduit de l'anglais par Jeremi Szaniawski Presses universitaires de Rennes, 2011, www.pur-editions.fr-13/06/2017

- m http://www.best-article-directory.info/635204-woody-strode-spartacus.ht

- Reix André, Hulin Michel, Hegel et l'Orient, Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 79, n°43, 1981. https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1981_num_79_43_6151_t1_0408_0000_2

- Touazi Noureddine , Décryptage de genre. Grandeur et décadence du péplum El Watan le 14 - 05 – 2011

- Yacavone, Daniel (2008) 'Towards a Theory of Film Worlds',

[En ligne], 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 23 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/1895/1312, P17

Fichier pdf généré le 25/04/2018

Film-Philosophy, vol. 12, no. 2:. <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/yacavone.pdf>

Germanica [En ligne], 8 | 1990, mis en ligne le 28 novembre 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/germanica/2446 ; DOI : https://doi.org/10.4000/germanica.2446

مواقع ألكترونية:

- http://exploderblog.com/index.php/2016/12/05/recap-gladiator

- https://fr.sputniknews.com/international/201607081026518964-cinq-emeutes-importantes-usa/

- 10000 BC https://fr.wikipedia.org/wiki/10_000_(film)

- Christian Nadeau, Étude critique de Maurice Lagueux, *Actualité de la philosophie de l'histoire. L'Histoire aux mains des philosophes***,** Société de philosophie du Québec, https://id.erudit.org/iderudit/008652ar , 25 avr. 2020

- Christopher Falzon, Philosophy through Film, Internet Encyclopedia of Philosophy, https://iep.utm.edu/phi-film, 15/05/2020

- Dirk Pereboom, La mort de dieu dans la philosophie moderne, https:/www.cambridge.org/core. University of Basel Library, au 10 Juillet 2017 at 16:58:50,

- Film http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/film/33741#8FsGMrSZz63Qccfm.9

- Hervé Dumont, https://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA

- http://papyblues.com/?p=20034

- https://fr.wikipedia.org/wiki/Naissance_d%27une_nation

http://www.americanrhetoric.com/MovieSpeeches/moviespeechgladiator2.html

- http://www.avcesar.com/source/software/bluray/1145/

- http://www.swashbuckler-films.com/spartacus.html
- https://en.wikipedia.org/wiki/Intolerance_(film)
- Ivan le terrible (le film) https://fr.wikipedia.org/wiki/Ivan_le_Terrible_(film)
- L'histoire, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/histoire/40070#yieMqoWg6GZKHYKL.99
- LA MALÉDICTION DE CHAM, LA BIBLE A-T-ELLE MAUDIT L 'HOMME NOIR ?HTTP://MEDIAAFRIK.COM/LA-MALEDICTION-DE-CHAM-LA-BIBLE-A-T-ELLE-MAUDIT-L-HOMME-NOIR/
- Le 13e guerrierhttps://fr.wikipedia.org/wiki/Le_13e_Guerrier
- ***Le Cuirassé Potemkine*** https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cuirass%C3%A9_Potemkine
- Libye antique https://fr.wikipedia.org/wiki/Libye_antique
- Naissance d'une nation https://fr.wikipedia.org/wiki/Naissance_d%27une_nation
- Neeraj Chand, The Passion of the Christ: Resurrection (2022) - News - IMDb, https://www.imdb.com/title/tt5795232/news, 22 September 2020, 12/9/21, 11:59 PM
- Paul Newall The Philosophy of History http:/www.galilean-library.org 2005
- qu'est-ce que la philosophie , www.la-philosophie .com.
- Romain Ttreffel, La raison dans l'histoire selon Hegel, https://1000-idees-de-culture-generale.fr/raison-histoire-hegel/
- Spartacus https://mythologica.fr/rome/bio/spartacus.htm 1_03_2017
- www.wall.alphacoders.com/bycategory.php?id=171661
- Zoé Protat, Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire. *Ciné-Bulles*, *27*(2), https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2009-v27-n2-cb1081648/33349ac, 2009, 03/02/22

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ- ل
الفصل الأول :الاطار الاصطلاحي والفكري للدراسة	
1.1 - الاطار المفاهيمي للدراسة	14
1.1.1- تحديد المفاهيم	14
1.1.1.1- مفهوم فلسفة التاريخ	14
2.1.1.1- مفهوم العقل و الابستمولوجيا	23
2.1.1- مفهوم السينما و السينما التاريخية	27
1.2.1.1 - مفهوم السينما	27
2.2.1.1 - السينما التاريخية	27
2.1 - الاطار الفكري للدراسة	28
1.2.1- نشأة فلسفة التاريخ و أهميتها	28
1.1.2.1- نشأة فلسفة التاريخ	28
2.1.2.1 - أهمية فلسفة التاريخ	36
2.2.1- نظريات فلسفة التاريخ	37
1.2.2.1- فلسفة التاريخ في الفكر الاسلامي	38
2.2.2.1- فلسفة التاريخ في الفكر الغربي	46

الفصل الثاني: الكتابة السينمائية للتاريخ	
1.2-التعريفات	56
1.1.2-التاريخ:	56
2.1.2 -الفيلم:	57
3.1.2-الفيلم التاريخي:	58
2.2-أعمال الرواد	59
3.2- تطوير المعالجة التاريخية بالسينما	64
4.2. - مساهمة الفيلم التاريخي في إعادة بناء الماضي	72
5.2 - هوليوود في صنع التاريخ العالمي	76
1.5.2 - الأنواع في أفلام هوليوود التاريخية	77
1.1.5.2 - الفيلم الحربي	79
2.1.5.2 - الفيلم الملحمي (الملحمة):	81
3.1.5.2 - فيلم السيرة الذاتية	84
4.1.5.2 - الفيلم الميتا التاريخي	85
5.1.5.2 - الفيلم الإخباري	86
2.5.2 - مساهمات وأضرار فيلم هوليوود التاريخي	87
1.2.5.2 - أفلام تاريخية ذات تأطير سياسي	88
2.2.5.2 - الأفلام التاريخية بمبادرة صانعي الأفلام	92
3.5.2 - تجاوز الهيمنة الهوليوودية: معركة الجزائر	106

1.3.5.2 - سينوبسيس	106
2.3.5.2 - الإنتاج والتقنيات	107
3.3.5.2 - ميلاد أمة	109
الفصل الثالث: واقع تحقق العقل في سينما التاريخ	
1.3 - فلسفة السينما	114
1.1.3- التعاريف:	115
2.1.3- فلسفة السينما	116
1.2.1.3- النهج الأساسي	117
2.2.1.3- نظريات الدراسات الجامعية	118
3.2.1.3- توزيع وتخصص دراسات السينما	120
3.1.3- الفيلم كتحقيق فلسفي	121
4.1.3- الفيلم كتفكير فلسفي	125
2.3 - المراجع الفلسفية للسينما التاريخية	143
1.2.3 - نشأة فلسفة التاريخ	144
2.2.3 - العقل في التاريخ لهيجل	147
3.2.3 - التاريخ في السينما	150
3.3 - القراءة الفلسفية للتاريخ العالمي من منظور السينما	158
1.3.3 - تفسير أدوات قراءة العقل الهيغلي في السينما	159
1.1.3.3 - تحديد الروح	159
2.1.3.3 - وسائل التنفيذ	167
3.1.3.3 - مادة تحقيق الروح	171

2.3.3 - قراءة نقدية للعصور التاريخية الكبرى في السينما	174
1.2.3.3- المعالجة الأسطورية للتاريخ في السينما	176
2.2.3.3- المعالجة العلمية للتاريخ في السينما	183
3. 4 - علم التأريخية(l'Historiosophie) في السينما	189
1.4.3- البعد العقلاني في الرؤية السينمائية للتاريخ	189
2.4.3- تاريخ المستقبل في السينما	194
خاتمة	225
الملاحق	235
الفهارس	247
قائمة المصادر والمراجع	247
فهرس الموضوعات	255

ملخص

العقل في التاريخ هو الموضوع الفلسفي الأكثر مركزية وأهمية في مجالات الدراسات الفلسفية، حيث يكمن دوره في شرح معنى الحياة ومسارها المحتمل نحو نهاية التاريخ، و بذلك، الإجابة على السؤال المحوري للإنسانية، وهو: لماذا نحن هنا وما هو هدفنا. أو بطريقة أخرى ما هو الغرض من الخلق. انضم العديد من الفلاسفة إلى هذه الرغبة في قراءة التاريخ ككتلة عضوية، لفهم معناه. لكن وحدها نظرية العقل في التاريخ لهيجل التي جعلت من هذه الرغبةظام ً ا فلسفيا متناسقا.

يعتمد الفيلسوف في تأويله، على التأريخ الأكاديمي للعصور التاريخية الكبرى. لكن حاليا، أثبتت السينما التاريخية نفسها كالمصدر الأكثر نشاطًا للتاريخ في أذهان مجتمعات ما بعد القراءة المعاصرة. فالسينما، التي تملك مؤهلاتتأريخية، لديها أيض ً ا، مثلها مثل الفلسفة، القدرة على تأويل الأحداث التاريخية. لهذا و بعد الدراسة المكثفة لقدرة السينما على إعادة كتابة التاريخ، و دراسة إمكاناتها الفلسفية، سعى هذا البحث إلى إيجاد تأويل فلسفي سينمائي لتاريخ العالم، من خلال التحليل والنقد المعرفي، ثم استيعاب أفكاره العقلانية.

إن تاريخ العالم محكوم بالعقل، لكن إدراك هذا العقل يمكن أن يحيد أو يغيب من طرف الوسيط الفلسفي. بهذا المعنى، تحقق العقل في السينما التاريخية في شكلين مختلفين متأثر ا بالتوجه الثقافي الغربي في وقته: أولاً ، العقل الأسطوري، في النصف الأول من القرن السينمائي. ثم العقل التكنولوجي، و هو الأحدث، و الذي يستمد أفكاره من فلاسفة التنوير، القائمة على مبدأ قدرة الإنسان العلمية للإرتقاء إلى مستوى الإله. في النهاية، تبدو فكرة وجود مجال إدراك للتاريخ خارج النطاق الفلسفي وثيقة الصلة بالموضوع. لذلك قد يكون من المهم للسينما أن تتبع نهج ً ا غير نهج الفلسفة، وهو نهج "الممارسة" والذي ربما يمكن تصويره سينمائيا من خلال الإلهام اللاهوتي أو الديني، و بالإعتماد على الجهد التنبئي لسينما الخيال العلمي، للوصول أخير ً ا إلى تحقق العقل العقلاني في سينما التاريخ.

هذه الدراسة ليست سوى مقدمة لمجال دراسي يجب أن يكون متعدد التخصصات و واسع الأفق، مع النقد و التدقيق.

Résumé

La raison dans l'histoire est le sujet philosophique le plus centrale et le plus important dans les champs d'études philosophiques, son rôle est d'expliquer le sens de la vie et son cheminement probable vers la fin de l'histoire, et de ce fait, répondre a la question la plus centrale de l'humanité, qui est : pourquoi on est la, et quel est notre but. Ou d'une autre manière, quel est le but de la création. Bien des philosophes ce sont joints à cette volonté de lire la globalité de l'histoire, pour en comprendre le sens. Mais c'est la raison de l'histoire de Hegel qui en a fait une discipline.

Le philosophe s'appuis pour son interprétation, sur les récits des grandes périodes historiques. Mais durant ce dernier siècle, le cinéma d'histoire c'est définitivement imposé comme la source d'histoire la plus active dans l'esprit des sociétés en poste lecture. Le cinéma qui porte une faculté historisante, détient aussi, a l'image de la philosophie, une capacité d'interprétation des événements historiques.

Après l'étude appuyée de la capacité du cinéma à réécrire l'histoire, ainsi que l'étude de sa capacité à philosopher, cette recherche s'est efforcé de trouver, par l'analyse et la critique épistémologique, l'interprétation de la philosophie cinématographique de l'histoire du monde, et d'en comprendre les réflexions rationnelles.

En effet, L'histoire du monde est gouvernée par la raison, mais la perception de cette raison peut être détourné ou altérer par le medium philosophique. C'est dans ce sens que le cinéma historisant s'est réalisé sous deux formes de raison, influencé par l'orientation culturelle occidentale de son époque: d'abord la raison mythologique, dans la première moitié du siècle cinématographique. Ensuite la raison technologique, plus récente, s'appuyant sur la philosophie des lumières, basée sur l'idée d'une capacité scientifique de l'homme, l'aidant à ce substitué a dieu. A la fin l'idée d'un champ de réalisation de l'histoire en dehors du domaine philosophique semble très pertinente. Il sera peut être important pour le cinéma de suivre une autre approche que celle de la philosophie, celle de la praxis, quelle pourra peut être illustré a partir des inspirations théologiques ou religieuses, pour arriver enfin a la raison pure ou rationnel dans le cinéma d'histoire, et en se référant l'effort prédictif du cinéma de science fiction.

Cette étude n'est qu'un prolégomènes a un champ d'études qui se doit d'être multi-disciplinaire, imaginatif, critique et précis.

Abstract

Reason in history is the most central and important philosophical subject in the fields of philosophical studies, its role is to explain the meaning of life and its probable course towards the end of history, and to This fact, answering the most central question of humanity, which is: why we are here, and what is our purpose. Or in another way, what is the purpose of creation. Many philosophers have joined this desire to read the whole of history, to understand its meaning. But it is the reason in history of Hegel which made it a discipline.

The philosopher relies for his interpretation on the stories of the great historical periods. But during the last century, history cinema has definitely imposed itself as the most active source of history in the minds of societies in post-reading. Cinema, which has a historicizing faculty, also has, like philosophy, a capacity to interpret historical events.

After the intensive study of the capacity of cinema to rewrite history, as well as the study of its capacity to philosophize, this research endeavored to find, through analysis, criticism and epistemology, the interpretation of cinematographic philosophy of world history, and to understand its rational reflections.

Indeed, the history of the world is governed by reason, but the perception of this reason can be diverted or altered by the philosophical medium. It is in this sense that historicizing cinema was realized in two forms of reason, influenced by the Western cultural orientation of its time: first, mythological reason, in the first half of the cinematographic century. Then the technological reason, more recent, leaning on the philosophy of the lights, based on the idea of a scientific capacity of the man, helping him to substitute god. In the end the idea of a field of realization of history outside the philosophical domain seems very relevant. It may be important for the cinema to follow an approach other than that of philosophy, that of praxis, which can perhaps be illustrated from theological or religious inspirations, to finally arrive at pure or rational reason in the cinema of history, and referring to the predictive effort of science fiction cinema.

This study is only a prolegomena to a field of study which must be multidisciplinary, imaginative, critical and precise.