سينـــماء
لتعـزيـــز المحتـــوى
المعرفـــي السينمـــائي

CINAMAA
BY FILM COMMISSION

# صورة الفيلسوف في السينما العالمية: تمثيلات العقل بين السيرة والتخييل

أ.د. بدر الدين مصطفى

## الملخَّص

تبحثُ هذه الدراسة في صورة الفيلسوف في السينما بوصفها بناءً تمثيليًّا لا يكتفي بتحويل السيرة الفكرية إلى حكاية، بل يعيد تشكيل معنى العقل داخل المخيال العام ضمن اقتصاد الصورة والصوت والزمن. وتنطلقُ من فرضية أنَّ كلَّ عملٍ سينمائي، من الأعمال التي تتضمَّنُها، لا يستهدفُ استعراضَ شخصية الفيلسوف والظروف المحيطة به بقدر ما يستهدفُ إنتاجَ تصوُّرٍ عن ماهيَّة الفيلسوف ووظيفة التفكير في المجال العام، واختبار علاقة المعرفة بمؤسَّسات السلطة والرقابة والذاكرة. اعتمدت الدراسة على مادة تطبيقية من خمسة نماذج متباينة: "سقراط - 1970" (Socrates) لروبرتو روسيلليني، و"فيتغنشتاين - 1993" (Wittgenstein) لديريك جارمان، و"هانا أرندت - 2012" (Hannah Arendt) لمارغاريته فون تروتا، وهيباتيا في "أغورا - 2009" (Agora) لأليخاندرو أمينابار، وابن رشد في "المصير - 1997" ليوسف شاهين. ولتجنب القراءة الانطباعية، طوَّرت الدراسة نهجًا تحليليًّا ثلاثي المستويات: المستوى التشكيلي/الجسدي لتحليل أنظمة الظهور ورمزية الجسد المفكر داخل الكادر، والمستوى السردي/الحواري لفحص تموضع الفكرة داخل الاقتصاد الدرامي وتحوُّل الحوار إلى صراع على المعنى، ثم المستوى التاريخي/السياسي لقراءة استدعاء الفيلسوف في لحظات الصراع وإعادة كتابة الذاكرة بوصفه اختبارًا لعلاقة السينما بالسلطة والمعرفة. وقد أظهر الجانب التطبيقي أن "العقل" يتبدَّلُ بتبدُّل جهاز الرؤية: فهو عقل عمومي في سقراط، ولغوي-حدّي في فيتغنشتاين، وحُكْميّ/وثائقيّ في هانا أرندت، ومضطهد ومهدد في أغورا، وتداولي/ مقاوم في المصير. كما بيَّنتِ المقارنةُ أنَّ المؤسَّسات (المحكمة، والجامعة، والصحافة، والجماعة، والدولة،...) ليست خلفيةً سرديةً، بل آليات تمنح شرعية التفكير أو تسحبها، وأن التخييل حين يزاحم التوثيق لا يعمل دائمًا بوصفه تشويهًا، بل بوصفه سياسة تمثيل

تُثقل الحمولة الرمزية لاسم الفيلسوف كي تُعبِّر عن الحاضر عبر الماضي. وبذلك تَنتهي الدراسةُ إلى أن صورة الفيلسوف في السينما هي، في جوهرها، صورة لصراع الشرعية حول العقل: كيف يظهر، وكيف يتكلم، وكيف يُحاكَم، وكيف يُقاوِم.

**الكلمات المفتاحية**

صورة الفيلسوف، تمثيل العقل، السيرة، التخييل، الدراسات البصرية، سيميائيات الفيلم، الرقابة، السلطة.

## Abstract

This study examines the cinematic image of the philosopher as a representational construction that does not merely transpose an intellectual biography into a consumable narrative, but rather reconfigures the meaning of reason within the public imaginary through the economy of image, sound, and time. It advances the hypothesis that each film in the corpus does more than depict a philosophical figure: it produces an implicit theory of what a philosopher is and what thinking can (or cannot) do in the public sphere, while testing the relation of knowledge to institutions of legitimacy, censorship, and memory. The analysis focuses on five heterogeneous case studies: Roberto Rossellini's *Socrates*, Derek Jarman's *Wittgenstein*, Margarethe von Trotta's *Hannah Arendt*, Alejandro Amenábar's *Agora* (Hypatia), and Youssef Chahine's *Destiny* (Averroes). To avoid impressionistic commentary, the study develops a three-tier analytical framework: (1) a figural-corporeal level that examines regimes of appearance and the symbolism of the thinking body within the frame; (2) a narrative-dialogic level that traces the positioning of philosophical ideas within dramatic economy and the conversion of dialogue into a struggle over meaning; and (3) a

historical-political level that reads the philosopher's reappearance in moments of conflict and mnemonic reconfiguration as a test of cinema's entanglement with power and knowledge. The comparative analysis shows that "reason" shifts with the cinematic dispositive: it is public and civic in *Socrates*, linguistic and limit-oriented in *Wittgenstein*, juridical and archival in *Hannah Arendt*, exposed and threatened in *Agora*, and vernacularly transmissible and resistant in *Destiny*. It further demonstrates that institutions (the court, the university, the press, the crowd, the state, and the politics of memory) function not as narrative background but as mechanisms that confer or withdraw the legitimacy of thinking. Finally, the study argues that when imagination displaces documentation, it does not necessarily amount to distortion; it can operate as a representational politics that amplifies the symbolic charge of the philosopher's name to speak the present through the past. The cinematic philosopher thus emerges, at bottom, as an image of the struggle over the legitimacy of reason: how it appears, how it speaks, how it is judged, and how it resists.

**Keywords**

Image of the philosopher; representation of reason; biography; fiction; visual studies; film semiotics; censorship; power.

## المقدمة

تَنهضُ هذه الدراسةُ على سؤال يبدو بسيطًا في صورته الأولى، ثم يتكشَّفُ، مع التمعُّن والمضي قدمًا في التحليل، عن شبكة كثيفة من الإشكالات: ماذا يعني أن يظهر الفيلسوف على الشاشة؟ هل يقتصر حضوره على أن تُحوَّل سيرتُه الفكرية إلى حكاية قابلة للتداول؟ أم أن السينما، بما تملكه من اقتصاد في الصورة والصوت والزمن، تعيد تشكيل الفلسفة ذاتها، وتعيد توزيع قيمها في المخيال العام، وتُبدِّل طرائق تلقِّي العقل بوصفه هيئةً وسلوكًا وموقعًا داخل صراعات السلطة والمعرفة؟ تَنطلقُ هذه الدراسةُ من فرضيةٍ مفادُها أن حضور الفيلسوف يتأسس، في الغالب، بوصفه بناءً تمثيليًّا يختزن تصوراتٍ متعارضة عن العقل والمعرفة والشرعية ودور المثقف في المجال العام، وأن هذا البناء لا يكتمل داخل الشخصية وحدها، بل داخل شروط ظهورها، وحدود قولها، والمؤسسات التي تمنحها الاعتراف أو تسحبه منها.

تتَّخذُ الدراسةُ من مجموعة نماذج سينمائية متباينة سياقيًّا وجماليًّا مادتها التطبيقية: "سقراط" لدى روسيلليني، و"فيتغنشتاين" لدى ديريك جارمان، و"هانا أرندت" لدى مارغاريته فون تروتا، وهيباتيا في "أغورا"، وابن رشد في "المصير" ليوسف شاهين. ويتصل هذا التنوع بغايةٍ إجرائية واضحة: إتاحة مقارنة طرائق قولبة صورة الفيلسوف في السينما العالمية، واختبار تحوُّلات صورة العقل حين تتبدَّل علاقة السيرة بالرمز، وحين يتخذ التاريخ مرةً هيئةَ مادةٍ سردية، ومرةً أخرى يتَّخذ هيئة طاقة دلالية تُستدعى لقراءة الحاضر تحت أسماء الماضي.

ولا تُستعمل عبارة "السينما العالمية" في هذا البحث بوصفها ادِّعاءً تمثيليًّا بأن العينة تُغطِّي المدونة السينمائية العالمية أو تستنفد تنوعها، وإنما بوصفها توصيفًا لإطار

المقارنة: عينة عابرة لمدارس وسياقات إنتاج مختلفة تُتيح قياس تحوُّلات صورة الفيلسوف عبر وسائط وتقاليد متباينة. وعليه فاختيار الأفلام الخمسة هو اختيار قصدي يقوم على مبدأ "أقصى تباين" في طرائق تمثيل الفيلسوف وأنظمة ظهوره: محتوى تعليمي/تاريخي عند روسيلليني، ومسرحة تجريدية عند جارمان، وسيرة فكرية تُدير التفكير في تماس مع الأرشيف والفضاء العمومي عند فون تروتا، وملحمة تاريخية/مدينية تُظهر المعرفة بوصفها موضع نزاع عند أمينابار، ثم ملحمة عربية ذات طابع غنائي/تداولي تُحوّل ابن رشد إلى استعارة للصراع على الشرعية الثقافية عند شاهين. وبهذا المعنى، فإن "العالمية" هنا ليست سعة عددية للعينة، بل سعة دلالية في أنماط التمثيل التي تسمح بتكوين مقولات مقارنة دقيقة حول: كيف يظهر العقل، وكيف يتكلم، وكيف يُحاكَم ضمن مؤسسات مختلفة.

ومن أجل ألَّا تتحوَّل الدراسةُ إلى مُجرَّد تجميع انطباعات عن "أفلام الفلاسفة"، فإنها تُفكِّك صورة الفيلسوف عبر ثلاثة مستويات متراكبة: المستوى التشكيلي/الجسدي الذي يفحص العلاقة بين هيئة الفيلسوف وحضوره الجسدي، وبين رمزية العقل كما يعاد إنتاجها سينمائيًّا، مع تحليل الإضاءة وزوايا التصوير وحركة الكاميرا وإيقاع الظهور؛ والمستوى السردي/الحواري الذي يختبر كيفية استدعاء الأفكار الفلسفية داخل اقتصاد الدراما، وتموضعها بين الجدل والمسرحة والتكثيف؛ ثم المستوى التاريخي/السياسي الذي يقرأ استحضار الفيلسوف في لحظات الصراع والرقابة وإعادة كتابة الذاكرة، بما يكشف علاقة السينما بالسلطة والمعرفة وبسياسات الشرعية.

## الإشكالية وسياقها النظري

تتحدَّدُ إشكاليةُ الدراسة في توتُّرٍ يرافق تمثيل الفيلسوف في السينما: توتُّرٌ بين مطلبٍ يوحي بالتوثيق، يرغب في حفظ هيئةٍ تاريخية من التحريف، ومطلبٍ دلالي يرى في التاريخ مادةً قابلة لإعادة الصياغة كي تُنتِج معنى معاصرًا. وداخل هذا التوتر تتولد صورة الفيلسوف بوصفها ساحة صراع تأويلي: قد يُظهِرُ العقلُ مقاومةً علنية، وقد يُظهِرُ هشاشةً تحت الضغط، وقد يُظهِر أيقونةً تبرِّر موقفًا سياسيًّا، وقد يُظهِر قناعًا دراميًّا يتيح للفيلم أن يختبر علاقة الفكر بالمؤسسة وبالجمهور وبالهوية.

تتأكَّدُ الحاجةُ إلى إطار نظري محكَم هنا بوصفها حاجة منهجية، لأن القراءة التي تفتقد أدواتها تنجرف سريعًا إلى أحكام عامة من نوع: الفيلم أنصف الفيلسوف أو أساء إليه، قدَّم الحقيقة أو شوَّهها. الإطار الذي يعين هذه الدراسة على تجاوز ذلك يقوم على فكرتين متساندتين: الأولى تنتمي إلى حقل الدراسات البصرية، حيث تُقرأ الصورة بوصفها قوة فاعلة في تشكيل الوعي وطرائق الاعتقاد، بما يجعل تحليل المرئي تحليلًا للسلطة والمعنى معًا. من هذا المنظور تُفهم صورة الفيلسوف بوصفها وسيطًا يُنتِج دلالة، وليس غلافًا جماليًّا يضاف إلى مضمون ثابت. والثانية تتصل بفلسفة السينما كما تتجلَّى في مشروع ستانلي كافِل (Stanley Cavell): فالعلاقة بين الفلسفة والسينما علاقة ضرورة من حيث إن التفكير الجاد في الفيلم يتصل بأسئلة الفلسفة، وإن الفلسفة، في زمن الصورة، لا تستطيع عزل نفسها عن سؤال الفيلم. ضمن هذا الأفق يغدو السؤال عن صورة الفيلسوف سؤالًا عن شروط التفلسف بالصورة، وعن حدود ما تسمح به السينما من تمثيل للفكر حين يصير حركة وزمنًا وصوتًا ونبرة، وحين يُحاكَم داخل المجال العام بوصفه قولًا لا يكتفي بذاته.

## الفرضية

تَنطلقُ الدراسةُ من فرضيةٍ صريحةٍ: السينما تُنتِج خطابًا بصريًّا يعيد بناء الفلسفة ضمن شروطه الخاصة، ويكشف تحوُّلات في تمثيل العقل داخل الثقافة الحديثة. وبصياغة أكثر إجرائية: كل فيلم من نماذج الدراسة يعرض تصورًا عن ماهية الفيلسوف ووظيفة العقل في المجال العام، ويكشف علاقة التفكير بمؤسسات الحكم وبالرأي العام وبالعنف الرمزي والمادي، بحيث يغدو الفيلسوف في كثير من الحالات كائنًا تُصاغ شرعيته داخل أنظمة الاعتراف والرفض، لا داخل "العبقرية" وحدها.

## التساؤلات

تتفرَّع عن الإشكالية والفرضية مجموعة أسئلة تقود البناء التحليلي: كيف تُصاغ صورة الفيلسوف تشكيليًّا، بوصفها هيئة جسدية وموقعًا داخل الكادر وإيقاعًا في الحضور، وما الذي تقوله هذه الصياغة عن رمزية العقل كما يتخيلها الفيلم؟

كيف تُعاد كتابة الخطاب الفلسفي سرديًّا وحواريًّا داخل الفيلم: أتبقى الفكرة ممارسةً جدليةً، أم تُمسرَح، أم تنضغط في حِكَمٍ مكثَّفة، أم تُستثمَر ذريعةً درامية؟ كيف يعمل البعد التاريخي/السياسي في استحضار الفيلسوف: هل يَحضر شاهدًا على زمنه، أم مادةً لإعادة صياغة الذاكرة، أم وسيلة لقراءة صراع معاصر حول الرقابة والمعرفة والهوية؟

وماذا تكشف المقارنة بين هذه النماذج عن تحوّل صورة العقل من سياق إنتاجٍ إلى آخر، وعن الموقع الذي يحتلّه الفيلسوف في مخيالٍ سينمائيٍّ عالميٍّ يُعيد ترتيب العلاقة بين الفكر والسلطة؟

## المنهجية وإجراءاتها

تعتمدُ الدراسةُ مقاربةً بَيْنيَّةً تستندُ إلى تحليل الخطاب السينمائي والسيميائيات البصرية وفلسفة الصورة، مع الاستفادة من أدبيات التمثيل والهوية والذاكرة، وتترجم هذه المقاربة إلى إجراءات عملية على مرحلتين متداخلتين:

المرحلة الأولى تأسيسية/نظرية، جرى فيها تثبيت المفاهيم الإجرائية التي حكمت التحليل: معنى "صورة الفيلسوف" بوصفها بناء تمثيليًّا، وحدود التماس بين السيرة والتخييل بوصفهما نظامين لتوليد المعنى، ثم بناء شبكة قراءة ثلاثية المستويات (تشكيلي/جسدي، سردي/حواري، تاريخي/سياسي) بوصفها منظومة ثابتة للاختبار عبر الدراسة.

المرحلة الثانية تطبيقية/مقارنة، جرى فيها تحليل كل فيلم وفق المستويات الثلاثة، ثم بناء فصل تركيبي مقارن يستخرج المشترك والفارق، ويحوِّل القراءات من وحدات متجاورة إلى حِجاج ذي نغمة واحدة. وهكذا يتبلور التحليل بوصفه قراءةً لما يصنعه الفيلم بصورة الفيلسوف داخل الثقافة، وليس سردًا لمحتواه فحسب.

## حدود الدراسة

تلتزمُ الدراسةُ بحدود الجانب التطبيقي الوارد في المقدمة، وكذلك بحدود محاور القراءة الثلاثية التي تُمثِّل قلب المنهج. كما تلتزم بأن تكون الاستنتاجات التفصيلية في المستوى التشكيلي مُركّزة على البُنى القابلة للتثبيت والتحقق: أنظمة الظهور، واقتصاد الحوار، وموضع المؤسسة، وبنية الصراع على الشرعية، مع الاستعانة بمواد استقبال موثوقة لتدقيق ما يَرِد في وصف بعض العناصر حين تقتضي الحُجَّة ذلك. ولا تدَّعي الدراسة أن العينة التطبيقية التي تتخذها تُمثِّل كافة أشكال حضور الفيلسوف في السينما، بل تستخدمها بوصفها عينة قصديَّة صُمِّمَت لإنتاج مقارنة قابلة للاختبار حول أنماط تمثيل متغايرة.

ومن ثم فنتائجها تُفهم بوصفها استنتاجات تفسيرية عن تحوُّلات صورة العقل عبر أنظمة تمثيل مختلفة، وليس بوصفها تعميمًا إحصائيًّا على مدونة شاملة.

## خطة الدراسة

بعد هذه المقدمة، تنتقل الدراسة إلى قسم نظري يحرِّر مفاهيم السيرة والتخييل والتمثيل وصورة العقل ضمن أفق الدراسات البصرية وفلسفة السينما، ثم إلى قسم تطبيقي يقارب الأفلام الخمسة وفق المستويات الثلاثة، ثم إلى قسم تركيبي مقارن يستخرج النتائج ويعيد صياغة أطروحة الدراسة على نحو يُبيّن أن العلاقة بين الفكر والصورة علاقة إنتاج وتشكيل للمعنى والشرعية، وأن صورة الفيلسوف في السينما تكشف، في العمق، عن موضع العقل في الثقافة الحديثة حين يُدفع إلى المجال العام بوصفه قضيةً وليس بوصفه فضيلةً مجرَّدة.

## أولًا: الإطار النظري

### 1. مفهوم صورة الفيلسوف بين السيرة والتخييل:

كما سبقَ أنْ أوضحنا في المقدمة، تشتغلُ هذه الدراسةُ على فرضيةٍ مؤدَّاها أنَّ حضورَ الفيلسوف على الشاشة لا يُبنى بوصفِه "شخصيةً تاريخيةً" فحسبُ، بل بوصفِه بناءً تمثيليًّا يُحمِّلُ العقلَ وظائفَ ومعانيَ داخلَ المجال العامّ. وعليه فعبارةُ "صورة الفيلسوف" (The Image of the Philosopher) لا تُحيل إلى زخرفة بصرية تُضاف إلى سيرة مكتملة، بل تُحيل إلى آلية تحويل؛ تحويل شخص معلوم الاسم والنسب إلى كيان دلالي يعمل داخل خطاب مرئي، ويقترح تعريفًا عمليًّا للعقل من خلال الهيئة، والإيماءة، وتوزيع المسافات، وطريقة إدخال الفكرة في الحياة أو إخراجها منها. وبهذا المعنى لا تقع السيرة والتخييل على طرفي نقيض، بل ينتميان إلى نظامين مختلفين لإنتاج المعنى: السيرة تُفعِّل وعد الإحالة

إلى عالم تاريخي محدَّد، والسينما تُفعِّل قدرة الصورة على إعادة ترتيب هذا العالم وفق مقتضيات الرؤية والدراما والإقناع.

"السيرة" (Biography) وفق هذا المنظور الإجرائي، خطاب يقوم على وعد مرجعي؛ أن ما يرويه قابل، من حيث المبدأ، لأن يُنسب إلى زمن وأحداث ومؤسسات وأشخاص خارج النص. غير أن هذا الوعد لا يجعل السيرة أرشيفًا محايدًا؛ فمجرد اختيار نقطة البداية، وتحديد ما يُعدُّ "حدثًا مؤسِّسًا"، وترتيب الوقائع وفق معنى ضمني، يبيّن أن السيرة تعيد إنتاج الحياة عبر نظام من الانتقاء والتأويل.

وتتضاعف حساسية هذا الأمر حين تكونُ الشخصيةُ فيلسوفًا. فالسيرة الفلسفية لا تسرد حياةً فحسب، بل تنسج علاقة بين الحياة والفكرة، بحيث تجعل التجربة شاهدًا، وتُحوِّل الانعطافات إلى قرائن على موقف. وعندما تنتقل هذه العلاقة إلى الفيلم، تدخل في اقتصاد إضافي تفرضه الصورة، حيث الكادر لا يكتفي بالتقرير، بل يصنع تقديرًا ضمنيًّا للقيمة، ويحوِّل ما هو عرضي في السرد المكتوب إلى علامة مركزية في المرئي.

وكمثال توضيحي يُتيحُ نموذجُ سقراطَ الفيلميِّ أن يَبنيَ عقدًا مرجعيًّا كثيفًا: مدينة، ومحاكمة، وصراع عمومي حول شرعية السؤال. وهذا الإطار المرجعي، بمجرد تثبيته، يفتح المجال لأن يتحول إلى محرك دلالي: المدينة تُقرأ بوصفها مؤسسة تُعرِّف المقبول من العقل، والمحاكمة تُقرأ بوصفها لحظة تضع التفكير موضع مساءلة سياسية. وهنا لا تكونُ السيرةُ "مجموعَ الوقائع"، بل حدًا أدنى من المرجعية يكفي كي يشتغل التمثيل على معنى أوسع يتعلق بعلاقة العقل بالمجال العام، وهو ما يلتقي مع موضوع الدراسة بلحظات الصراع والسلطة وإعادة كتابة التاريخ.

المفهوم الآخر الذي يَلزمُ الإشارةُ إليه في سياقنا هذا هو "التخييل" (Fiction). وهو في الفيلم لا يتلخَّصُ في تشويه الوقائع أو تحريفها، بل يقوم بوظيفة بنيوية: إنتاج دلالة من خلال أدوات لا تتاح للسيرة بالطريقة نفسها. فالفيلم يستطيع أن يحوِّل الفكرة إلى حدث، وأن يجعل الصمت قرينة، وأن يستثمر الإيقاع في توليد معنى أخلاقي، وأن يوزّع التعاطف والنفور وفق قرب الكاميرا وبعدها. ويزداد وزن هذا التحديد حين نستحضر ما تقرّره

الدراسات البصرية من أنَّ الصورة في الثقافة المعاصرة تساهم في تشكيل الوعي كما تساهم في تزييفه، وأنَّ تصاعد سلطة المرئي وتغوُّله يدفع إلى مساءلته لا إلى التعامل معه بوصفه ناقلًا بريئًا.

لذلك يُصبحُ السؤالُ المنهجيّ الأقرب إلى موضوع الدراسة: ما الذي يَعِد به الفيلم من جهة الحقيقة، وما الذي يراه أصلًا "**حقيقةً**" قابلة للتمثيل، ثم بأي أدوات يُحقِّق الإقناع: عبر الوثيقة، أم عبر الأداء، أم عبر هندسة السياق؟

وأغلب أفلام الفلاسفة، على ندرتها، لا تستقر على قطب واحد، بل تبني صيغة هجينة تمنح المتلقِّي شرعية مرجعية كافية، وتحتفظ بحرِّية دلالية كافية. هذه **الهجنة** (Hybridity) يمكن تسميتها، على المستوى الإجرائي، من خلال مفهوم "**إعادة التمثيل**" بوصفه آلية تقع بين الوثائقي والخيالي: إعادة إحياء أحداث أو شخصيات تاريخية بوساطة ممثلين وديكورات، مع وعد بالواقعية واشتغال بلاغي لا يغيب عنه التخييل.

أهمية هذه الهجنة أنها تغيّر وظيفة "الانزياح" (Shift) عن التاريخ. فالانزياح قد يكون نقصًا معرفيًّا، وقد يكون تبسيطًا دراميًّا، وقد يكون قرارًا تمثيليًّا يهدف إلى إنتاج معنى معاصر عبر اسم تاريخي. في الحالة الثالثة لا تكفي محاكمة الخطأ بوصفه خطأ، لأن الانزياح يصير جزءًا من الحُجَّة التي يبنيها الفيلم عن العقل والسلطة والذاكرة.

على سبيل المثال: يُبرز نموذج ابن رشد في المصير كيف يتحوَّل الاسم الفلسفي إلى استعارة ثقافية: الفيلسوف يُستدعى لتجسيد صراع حول مُصادرة المعنى، وحول علاقة التفكير بالتحريض، وحول هشاشة الثقافة حين تُنقل من فضاء التداول إلى فضاء المنع. وفي هذا السياق يصبح السؤال الأهم: ما الوظيفة التي يمنحها الفيلم لابن رشد داخل شبكة السلطة والمعرفة؟ هل يضغط التعدد الفلسفي في صورة واحدة قابلة للتداول السياسي؟ هنا لا يُقرأ أي انزياح محتمل في الدقائق التاريخية بوصفه نقصًا فقط، بل بوصفه مؤشرًا على انتقال الشخصية من "سيرة" إلى "صورة" تعمل داخل الحاضر من خلال الماضي، وهو ما يطابق اشتغال الدراسة على لحظات الصراع والرقابة وإعادة كتابة التاريخ.

ولأغراض الدراسة، تُعرَّف صورة الفيلسوف بأنها مجموع الاستراتيجيات التي يشتغل بها الفيلم، تشكيليًّا وسرديًّا وتاريخيًّا، لتحويل شخصية فلسفية إلى تمثيل للعقل داخل المجال العام، بحيث لا تُعرض الشخصية بوصفها فردًا تاريخيًّا فقط، بل بناءً تمثيليًّا يعكس تصورات محدَّدة عن المعرفة والسلطة ودور المثقف.

هذا التعريف يجعل التفريق بين السيرة والتخييل جزءًا من آليات التحليل وليس مجرد خلفية نظرية له.

ولتفادي الأحكام الانطباعية، ستعتمد الدراسة ثلاثة معايير متكاملة لضبط هذه العلاقة (أعني علاقة السيرة بالتخييل) داخل كل فيلم، على أن تُترجَم لاحقًا إلى شبكة قراءة تنسجم مع محاور المقترح الثلاثة.

أ. **معيار المرجعية التاريخية:** ووظيفته رصد درجة التزام الفيلم بإطار تاريخي قابل للتحقق من حيث بنيته العامة: الأحداث المفصلية، والمؤسسات المحيطة بالشخصية، والحدود الزمنية للأفكار في علاقتها بزمن الحياة. أهمية هذا المعيار تحديد مقدار "**الوعد المرجعي**" (Referential Promise) الذي يقدِّمه الفيلم.

ب. معيار التحويل الدلالي: يفحص ما الذي يصنعه الفيلم بالاسم الفلسفي: هل يجعله علامةً أحادية ويضيِّق تعدده؟ هل ينقل الفيلسوف من موقع النظر إلى موقع التبشير أو المرافعة؟ هل يستبدل توترات فلسفية بتوترات أكثر قابلية للتمثيل؟ هذا المعيار يتعامل مع التخييل بوصفه إعادة توزيع للمعنى، وليس مجرد إضافة أحداث فقط.

ت. **معيار اقتصاد الرؤية:** يرصد كيف يُبنى الإقناع بصريًّا؛ عبر القرب والبعد، والصمت والكلام، والعزلة والانخراط، والوثيقة والتمثيل. هذا المعيار هو الخيط الناظم الذي يربط النظرية بالتحليل، لأنه يترجم سؤال "الصورة" إلى مؤشرات قابلة للرصد داخل المستوى التشكيلي/الجسدي الذي تقترحه الدراسة نفسها، قبل الانتقال إلى المستويَيْن السردي/ الحواري، والتاريخي/السياسي.

## 2- الفيلم بوصفه فعلَ تفكيرٍ فلسفي - التأسيس الكافِلِيّ للأطروحة:

لماذا نحتاج إلى هذا المستوى من التأسيس؟ بعد تحديد مفهوم صورة الفيلسوف بين السيرة والتخييل، لا يعود كافيًّا أن نقول إن السينما "تُمثِّل" الفيلسوف، لأن كلمة التمثيل نفسها تنزلق بسهولة إلى معنى اختزالي: كأن الفيلم يكتفي بأن يضع الفيلسوف داخل حكاية، ثم يمضي بنا. بينما موضوع الدراسة -كما تقترحه- يشتغل، في جوهره، على لحظات تتجاوز الحكاية: محاكمة سقراط، وجدل أرندت حول "**تفاهة الشر**"، وحصار هيباتيا، ورمزية ابن رشد في سياق صراع على المعنى. هذه اللحظات لا يمكن قراءتها بوصفها أحداثًا درامية فقط؛ إنها مواضع يختبر فيها الفيلم شروط التفكير، وإمكاناته، وحدوده الاجتماعية والسياسية. ومن هنا تأتي ضرورة التأسيس: كيف يجوز لنا منهجيًّا أن نتعامل مع الفيلم بوصفه ممارسة تفكير، وليس مجرد وعاء ينقل أفكارًا؟

ويقدِّم كافِل، في كتابه "**العالَم المرئيّ:** تأمُّلات في أنطولوجيا الفيلم" (The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film)، أطروحةً تمنح هذه الدراسة مرتكزَها النظري من الداخل: فالتفكير الجاد في الفيلم لا ينفصل عن أسئلة الفلسفة، لأن الفيلم ليس مجرد موضوع للفُرجة بل طريقة مخصوصة لظهور العالم ولتشكُّل الخبرة؛ وبالمقابل لا تملك الفلسفة، في زمن الصورة، أن تُقصي الفيلم عن مجالها، لأن كثيرًا من أسئلتها عن الواقع والإدراك والذات والشك والاعتراف تُعاد صياغتها اليوم داخل وسيط سينمائي يفرض شروطًا جديدة للتفكير.

والأهم منهجيًّا أن هذا "الزواج" يُقدَّم هنا بوصفه ضرورة: حدسٌ موجِّه لدى كافِل بأن علاقة الفلسفة بالفيلم ليست ممكنة فقط، بل لازمة، وأن سوء الفهم لدى الفلاسفة أو لدى دارسي السينما حول جدوى هذا التلاقي هو جزء من المشكلة التي يحاول الاشتغال عليها. ومن شأن هذا أن ينسجم مع غاية الدراسة، فبدلًا من الاحتماء بلغة إنشائية عن "التقاطع"، نُقيم صلة ضرورية تبرِّر الانتقال من تحليل الصورة إلى تحليل التفكير بالصورة.

ما الذي يفعله الفيلم بالواقع؟ يضع كافِل نقطة تأسيسية تضيء مباشرةً موضوع "صورة الفيلسوف": الفيلم لا "يمثِّل" الواقع بالمعنى الذي قد تمثِّله بعض اللوحات، بل

"يُسقِط" الواقع ويحجبه في آن، أي يشتغل بمنطق الإسقاط والعرض على شاشة، وليس بمنطق إعادة تمثيل الواقع عبر يد الفنان وحدها.

صورة الفيلسوف إذن ليست مجرد اختيار ممثِّل يشبه الشخصية، ولا مجرد محاكاة لملامح تاريخية، بل هي نتاج علاقة خاصة بين وسيط قادر على إحضار "أثر الواقع" وبين اشتغال دلالي يعيد ترتيب هذا الأثر. ولذلك فإن السؤال عن "صدق" الصورة لا يحسمه التحقق التاريخي وحده، بل تحسمه كيفية إنتاج "أثر الواقع" بصريًّا، ثم كيفية تسخيره لصناعة معنى عن العقل.

ويقرر كافِل أن ما يظهر على الشاشة "حقيقي"، لكنه لا "يوجد الآن"، ومِنْ ثَمَّ يغدو العالم الفيلمي صورة متحركة للشك. والمعنى هنا يتجاوز الشك المعرفي المدرسي؛ إنه يشير إلى وضع إنساني يختلط فيه حضور العالم بغيابه: نرى العالم دون أن نملكه، ونحصل على يقين بصري دون يقين وجودي كامل. ومع ذلك لا تتحول الفكرة إلى عدميَّة، لأن إمكان الشك جزءٌ من شروط المعرفة الإنسانية ذاتها، ولا يلزم عنه أننا لا نستطيع معرفة العالم أو أنفسنا فيه.

إن صورة الفيلسوف في السينما تُقرأ، في عمقها، بوصفها تفاوضًا على الذات والغير. فحين يظهر الفيلسوف بوصفه معزولًا، أو محاصَرًا، أو موضوعًا للريبة، فذلك لا يحيل فقط إلى "سيرة"، بل إلى تمثيلٍ للذات الحديثة وهي تحاول أن تؤسِّس شرعية التفكير داخل عالم لا يمنحها ضمانًا مسبقًا.

كيف سنقرأ "**تفكير**" الفيلم دون خَلْطِهِ بالتطبيق؟ ما الذي نأخذه من هذا التأسيس في القسم النظري، قبل أن نصل إلى التحليل الفيلمي؟ نأخذ مبدأً واحدًا صارمًا: الفيلم لا يُختزل إلى "محتوى فلسفي" يمكن تلخيصه في جُمَل، بل يُفهم بوصفه بناءً يختبر شروط المعرفة والذات والعالم عبر وسيطه الخاص. وهذا ما سيحدد طريقة استخدام المحاور الثلاثة لاحقًا:

- المستوى التشكيلي/الجسدي هو موقع إنتاج "أثر الواقع" الذي تحدَّث عنه كافِل، وموقع صياغة تجربة الشك واليقين بصريًّا.
- والمستوى السردي/الحواري لا يُقرأ بحثًا عن اقتباسات، بل بحثًا عن كيفية تحويل الفكرة إلى حدث يُمتحن فيه العقل اجتماعيًّا.
- والمستوى التاريخي/السياسي لا يُقرأ بوصفه خلفية للأحداث، بل بوصفه شرطًا تتجسَّد فيه أسئلة الشرعية: شرعية السؤال والتفكير والذاكرة.

### 3- آليات إنتاج صورة العقل في السينما:

لا تُفهم صورة الفيلسوف -بوصفها تمثيلًا للعقل- إلا بوصفها حصيلة آليتين تعملان معًا: آلية بصرية تُنتج الإقناع عبر ما يُرى وكيف يُرى، وآلية ثقافية/مؤسسية تمنح هذا الإقناع شرعية اجتماعية داخل السرد. ولأن الصورة في الثقافة المعاصرة لا تكتفي بتشكيل الوعي، بل قد تسهم في تزييفه، فإن تحليل صورة العقل يبدأ من تفكيك شروط ظهورها، لا من مطابقة مضمونها مع "حقيقة" خارجية.

الفيلسوف على الشاشة لا يُقدَّم كمنطقٍ في ذاته، بل بوصفه جسدًا داخل نظام رؤية يرفع قيمته أو يضعفها، ومسافةٌ تُقرّبه فتصنع حميميةً، أو تُبعِده فتصنع هالةً حوله، وحركة كاميرا تُحاصِر أو تُحرِّر، وصمتٌ يُقرأ تردُّدًا أو سكينةً أو عجزًا. هنا تتحدد صورة العقل بوصفها نتيجة لاقتصاد الرؤية: ما الذي يسمح الفيلم بإظهاره من التفكير؟ وما الذي يحجبه؟ وكيف يُحوِّل الرؤية إلى معيار ضمني للجدارة المعرفية؟ هذا الاقتصاد لا ينفصل عن طبيعة المرئي بوصفه سلطةً متنامية تتغوَّل على أشكال التواصل الأخرى، وتفرض شروطها على ما يُعَدُّ معقولًا ومقنعًا.

لذلك لا تُعامل الإضاءة أو الزاوية أو المونتاج بوصفها حيلًا جمالية، بل بوصفها قرارات معرفية تُحدِّد: هل يُرى العقل بوصفه يقينًا أم بوصفه ارتيابًا؟ هل يُرى بوصفه عزلةً أم بوصفه وظيفةً عمومية؟

ولضبط التحليل من الانزلاق إلى التماهي، تُستعاد هنا قاعدة سيميائية حاسمة مفادها عدم الخلط بين الصورة وبين الشيء الذي تُمثِّله. ومن هنا لا يجوز قراءة أداء الممثِّل بوصفه دليلًا على "ماهية" الفيلسوف التاريخية، ولا يجوز أخذ هالة الوجه أو نبرة الصوت بوصفهما حقيقة عن العقل. فما يُحلَّل هو وظيفة هذه العلامات داخل نظام تمثيلي: كيف يشتغل الوجه كأداة لإنتاج الاعتراف أو الشك؟ كيف يصير الجسد دليلًا على صدقية الفكرة أو على انفصالها عن الحياة؟ وكيف تُدار الحدود بين الفيلسوف بوصفه اسمًا في التاريخ، والفيلسوف بوصفه صورةً في المخيال؟ وتأسيسًا على ذلك، تُعامل كل قراءة أخلاقية مباشرة لصورة الفيلسوف بحذر منهجي، لأن الأخلاق في السينما لا تأتي فقط من "ما قيل"، بل من كيفية توزيع الرؤية، ومن ترتيب التعاطف، ومن إيقاع الإدانة والتبرير.

وصورة العقل لا تتشكَّل في الفراغ. فحين يُستحضر الفيلسوف في السينما، فإن الاستحضار يجيء غالبًا في لحظات الصراع والرقابة وإعادة كتابة التاريخ، بما يكشف عن علاقة السينما بالسلطة والمعرفة. لهذا لا يكفي أن تُقرأ هيئة الفيلسوف بمعزل عن المؤسسات التي تحيط به: المحكمة، والجامعة، والكنيسة، والدولة، والجماعة، والصحافة، أو حتى "الجمهور" بوصفه سلطة رأي. هذه المؤسسات لا تظهر بوصفها خلفية محايدة؛ إنها تُعرِّف العقل عبر آليات شرعنة أو نزع شرعنة: تجعل السؤال جريمة، أو تجعل الفكر ترفًا، أو تجعل الفلسفة تهديدًا للأمن الرمزي للجماعة. وفي هذا الموضع يتبلور معنى السيرة والتخييل بأقصى صرامته: الانزياح عن التاريخ لا يُقرأ فقط بوصفه خطأ، بل بوصفه قرارًا تمثيليًّا حين يكون هدفه تشكيل علاقة محددة بين العقل والمؤسسة- علاقة تُجسِّدها السينما بوصفها تجربة مرئية لا بوصفها تقريرًا معرفيًّا.

### 4- المستويات المقترحة للقراءة:

إذا كان التأسيس السابق يُحدِّد كيف تُنتج السينما صورة العقل، فإن تحويله إلى قراءة قابلة للتحكيم يقتضي اقتراحَ نهجٍ تحليليٍّ في ثلاث طبقات:

أ. **المستوى التشكيلي/الجسدي:** ومهمته فحص العلاقة بين هيئة الفيلسوف وحضوره الجسدي، وبين رمزية العقل كما يُعاد إنتاجها سينمائيًّا، مع تحليل الإضاءة وزوايا التصوير وحركة الكاميرا.

وهذا المستوى يجيب عن سؤال محدد: أي نوع من "العقل" يصنعه الفيلم بصريًّا؟ عقل متعالٍ أم عقل هش؟ عقل عمومي أم عقل منفي؟ ويُترجم إلى مؤشرات قابلة للرصد: المسافة، ومركزية الجسد داخل الكادر، والإيقاع بين الكلام والصمت، وعلاقة الجسد بالمكان، وتحولات الإضاءة بوصفها تحولات في شرعية العقل.

ب. **المستوى السردي/الحواري:** ووظيفته تحليل البنية الحوارية التي تُستدعى فيها الأفكار الفلسفية داخل الفيلم، وتعيين مدى احتفاظ السينما بطبيعة الخطاب الفلسفي أو إعادة صياغته ضمن الاقتصاد الدرامي.

وهنا لا يكون السؤال: هل ذُكرت الأفكار على نحوٍ صحيح أم لا؟ بل: بأي صورة دُعيت إلى السرد؟ هل حُوّلت الفلسفة إلى مرافعة؟ أم إلى جدلٍ حي؟ أم إلى حِكَمٍ جاهزة تُنتج سلطة رمزية للفيلسوف بدل أن تُنتج تفكيرًا؟

ت. **المستوى التاريخي/السياسي:** وهو يختص بدراسة السياقات التي يُستحضر فيها الفيلسوف، وخاصة لحظات الصراع والرقابة وإعادة كتابة التاريخ، بما يكشف علاقة السينما بالسلطة والمعرفة.

وفي هذا المستوى تُقرأ الصورة بوصفها تدخلًا في الذاكرة العامة: كيف يحدّد الفيلم "من يملك" تعريف العقل؟ وكيف تتحول الفلسفة إلى موضوع نزاع على الشرعية وليس مجرد نشاط معرفي معزول؟

بهذا الترتيب لا يُخلَط النظري بالتطبيقي، لأن النهج المقترح لا يَشْرع في محاكمة أفلام بعينها بعد، بل يحدّد شروط القراءة التي ستحكم التعامل معها. وهو أيضًا يحقّق الصرامة التي نبتغيها: لا تُستعمل الصور بوصفها شواهد مباشرة على الحقيقة، ولا تُختزل الشخصيات

إلى رموز جاهزة، بل يُعاد بناء معنى "صورة العقل" بوصفها حصيلة قرارات بصرية، وبنية حوارية، وسياق مؤسسي/سياسي.

## ثانيًا: القسم التطبيقي: قراءة نقدية لخمسة نماذج وفق المحاور الثلاثة

### 1. "سقراط - 1970" (Socrates)/ روبرتو روسيليني: تمثيل العقل بوصفه ممارسة عمومية

يُدرَس فيلم "سقراط" لروبرتو روسيليني بوصفه حلقة داخل مشروعه التربوي/المعرفي في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وهو مشروع أراد له صاحبه أن يخرج من منطق "الفرجة" إلى منطق "الإفهام"، وأن يستعيد التاريخ الفكري بوصفه موضوعًا سرديًّا، وليس مجرد خلفية جمالية تُزيَّن بها الدراما. وهذا السياق ضروري لأن صورة الفيلسوف هنا لا تُصاغ عبر آليات السيرة السينمائية المعتادة، بل تُبنى ضمن تصور روسيليني نفسه لوظيفة الصورة، وما ينبغي للصورة أن تفعله حين تتناول الفكر. من الناحية التعريفية، الفيلم عبارة عن عمل أوروبي مشترك (RAI- ORTF- TVE) صُوِّر في إسبانيا، ويستعيد السنوات الأخيرة من حياة سقراط داخل أفق سياسي مضطرب يبدأ، دالًّا، بمشهد هدم أسوار المدينة بعد هزيمة الحرب البيلوبونيسية وبروز حكم الطغاة الثلاثين. وهو، في بنيته، اقتباس مركَّز من محاورات أفلاطون الأساسية المرتبطة بالمحاكمة والموت: الدفاع، وأوثيفرون، وكريتو، وفيدون.

لقطة من فيلم "سقراط - 1970" (Socrates) تُظهر الفيلسوف وسط محاوريه

### أ. المستوى التشكيلي/ الجسدي: الجسد بوصفه وعيًّا مفكرًا

صورة سقراط في هذا العمل غير مُؤسَّسة على مفهوم "هالة العبقرية" التي تحوزها الشخصيات المؤثرة في التاريخ، بقدر ما تتأسَّس على عادية الجسد وهو يتحرك داخل المجال العام، كأن الفيلسوف ليس استثناءً من المدينة، بل اختبارًا دائمًا لها. ويتعزَّز هذا المعنى حين تُقرأ اختيارات روسيلليني الأسلوبية بوصفها سياسة في الرؤية: ميلٌ إلى اللقطة الممتدة، وإلى إعادة التأطير أثناء اللقطة بدل الإكثار من القطع، بما يُنتج زمنًا بصريًّا يسمح للفكرة أن تظهر تدريجيًّا داخل المشهد. في هذا السياق تكتسب تقنية "البانسينور" (Pan Cinor zoom lens) التي طوَّرها روسيلليني قيمةً تحليلية، لأن وظيفتها -بحسب توصيفات بحثية عن مشروعه التعليمي- تمكين إعادة ضبط الإطار دون قطع، وتوسيع إمكانات اللقطة والمتوالية، بما يُخفِّف من هيمنة المونتاج كسلطة تفسيرية فوق المادة المصوَّرة.

وبهذا المعنى، يصبح الجسد السقراطي "جسدًا إجرائيًّا": جسد يشرح بالفعل قبل القول. فهدوء الإيقاع وامتداد اللقطة لا يُقدِّمان الفيلسوف بوصفه بطلًا، بل يُقدِّمانه منهجًا في الانتباه، وكأن الفيلم يعادل بصريًّا ما نعرفه فلسفيًّا عن الطريقة السقراطية بوصفها مساءلة تدريجية، تُحرِّك اليقين عبر التعرية الهادئة للذات العارفة ليس بالمباغتة الخطابية التي تحسم النقاش دفعةً واحدة.

### ب. المستوى السردي/الحواري: الدراما بوصفها اقتصادًا للجدل

تُقارِب البنية السردية في سقراط نموذجًا خاصًّا من "الدراما الحوارية"؛ فالمحور ليس سلسلة أحداث تتصاعد، بل سلسلة مواقف تُدار فيها المعرفة بوصفها مسؤولية علنية. وكون السيناريو يستند مباشرة إلى محاورات أفلاطون يجعل الحوار هنا مركز الثقل، لكنه لا يُترك على حاله الفلسفي الخالص، بل يُعاد ترتيبه داخل صرامة زمنية وإيقاعية درامية، بحيث يُختبر السؤال الفلسفي من زاوية قابلية التمثيل: ما الذي يمكن للصورة أن تحمله من الجدل قبل أن يتحوَّل إلى محاضرة، وما الذي يمكن للمشهد أن يضيفه إلى الخطاب قبل أن يبتذله. غير أن هذا "الاقتصاد" لا يخلو من ثمن نقدي. فقراءات سينمائية لعمل روسيلليني التلفزيوني تشير إلى توتُّر ملازم: ادعاء "المعلومات" يصطدم بانتقائية حادة تضع سقراط داخل صورة ثقافية محددة أكثر مما تقدمه بوصفها إعادة بناء محايدة للتاريخ أو للفكر نفسه؛ أي إن المشاهد لا يرى "حقيقة سقراط" بقدر ما يرى "مكان سقراط" داخل المخيال الذي يصنعه الفيلم.

### ت. المستوى التاريخي/السياسي: الفيلسوف بوصفه تمثيلًا لأزمة المدينة

يختار الفيلم أن يضع سقراط على خلفية انهيار المدينة الديمقراطية بعد الحرب، ما يعني أن المحاكمة لا تُقرأ بوصفها مصادفة أخلاقية، بل بنية سياسية ترى في "السؤال" خطرًا. افتتاحية هدم الأسوار وحكم الطغاة الثلاثين ليست تفصيلًا تاريخيًّا محايدًا، بل تأسيس

دلالي: المدينة حين تُجرَّد من حصانتها الخارجية تبحث عن عدو داخلي، والفيلسوف -بما يمثله من مساءلة ومن قلب لمعاني الفضيلة والتقوى والطاعة- يصبح هدفًا مريحًا.

ويتقاطع هذا الاختيار مع نزعة روسيليني التعليمية الأوسع: التركيز على "المبتكرين" في السياسة والأفكار، وعلى لحظات التحول التي تُعاد فيها صياغة العلاقة بين المعرفة والسلطة. وفي هذا الإطار لا تبدو شخصية سقراط موضوعًا تاريخيًّا فحسب، بل نموذجًا يتيح للفيلم أن يختبر سؤالًا معاصرًا: هل يسمح المجال العمومي بوجود عقل نقدي خارج المنطق الدعائي؟ هنا يتضح أن تمثيل الفيلسوف ليس تمثيلًا للمعرفة وحدها، بل تمثيل لنوع من المواطنة الفكرية، ولحدود التسامح السياسي مع سؤالٍ لا يقبل أن يتحوَّل إلى شعار.

يُقدِّمُ سقراطُ إذن، ضمن مشروع روسيليني الدرامي، صورة للفيلسوف بوصفه عقلًا عموميًّا يعمل في وضح المدينة، وليس عقلًا متعاليًّا يحتمي بعزلته. ويتجسد هذا التصور عبر ثلاثة مستويات متضافرة: جسدٌ "تعليمي" يفرض زمنًا هادئًا للرؤية، وحوارٌ يحوِّل الدراما إلى اختبارٍ للمعنى، وسياقٌ تاريخي/سياسي يضع السؤال الفلسفي في قلب أزمة السلطة. وفي الوقت نفسه، تكشف القراءة النقدية أن ادعاء "الوثيقة" لا يلغي أن الفيلم يصنع سقراطه الخاص، أي أنه يعيد كتابة صورة الفيلسوف وفق شروط التمثيل ووفق فلسفة روسيليني عن وظيفة الدراما والمعرفة.

## 2. "فيتغنشتاين - 1993" (Wittgenstein)/ ديريك جارمان - تمثيل العقل بوصفه مأزقًا للغة وحدود القول

ينتمي فيلم "فيتغنشتاين" إلى نمط سيريٍّ غير تقليدي: "سِيرة أفكار" لا تستند إلى واقعية المشهد التاريخي بقدر ما تستند إلى تكثيفٍ مسرحيٍّ يضع الشخصية داخل فضاء أسود شبه خالٍ، ويترك للأداء واللغة والموضع داخل الكادر مهمة صناعة الدلالة. وهو إنتاج بريطاني/ياباني، مدته 72 دقيقة، أُنجز ضمن سياق مؤسسي شاركت فيه (4 Channel)

والـ(BFI)، وأنتجه (طارق علي). كما ارتبط الفيلم، في أصل فكرته، بمشروع أوسع لتقديم أعمال درامية عن الفلاسفة تُعرَض على شاشات التلفاز، قبل أن يتحوَّل إلى فيلم سينمائي بميزانية محدودة نسبيًّا، ما جعل "التقشُّف" الجمالي جزءًا من هوية العمل لا يمكن إغفاله.

لقطة من فيلم "فيتغنشتاين - 1993" (Wittgenstein) تُبرز التكوين البصري المجرَّد والخلفية المسرحية الداكنة

على مستوى الكتابة، تبدأ الحكاية من نصٍّ كتبه الناقد الأدبي (تيري إيغلتون) بتكليفٍ، ثم أُعيد تشكيله جذريًّا على يد جارمان في أثناء ما قبل الإنتاج والتصوير؛ مع الاحتفاظ بجزءٍ وافر من الحوار، وتقليص الشروح التفسيرية، والاتجاه إلى بناء لقطات/مشاهد أقرب إلى الومضات/اللوحات. وهذه المعلومة لا يمكن التعامل معها تعاملًا عارضًا أو هامشيًّا، لأنها تُعلن، منذ البداية، توتُّرًا مضمَرًا بين "فيلسوف الأفكار" و"شخصية الفيلسوف"، وهو توتُّر سيظهر لاحقًا في تلقِّي العمل نفسه، حيث تُقرأ اختيارات جارمان بوصفها تحويلًا لمركز الثقل من "الشرح" إلى "التمثيل".

### أ- المستوى التشكيلي/الجسدي: المشهد بوصفه صيغة قَضَويَّة

يُبنى حضور فيتغنشتاين هنا على اقتصاد رؤية شديد التحديد: فضاء أسود، عناصر قليلة، وممثلون يتحركون كما لو كانوا داخل مسرح تجريدي. هذه الصياغة ليست مجرد حلٍّ لضغوط الميزانية، بل هي قرارٌ دلاليٌّ ينسجم مع ما يُراد للفيلسوف أن يرمز إليه: عقلٌ يقيم على الحافة الفاصلة بين **ما يمكن قوله** و**ما يتعذر الإفصاح عنه**. فالستائر/الخلفية السوداء تُستثمر بوصفها أدوات تجرد العالم من زخارفه، وتحوَّل المشهد إلى بِنية شبه منطقية، تُعلي من "شكل العبارة" ومن الطابع الاقتراحي للموقف. وهذا المعنى يظهر صراحة في قراءة كيران كاشيل لعمل جارمان والتي ترى أن الستائر السوداء تؤكد "الصيغة الاقتراحية" لمشاهد جارمان، أي أنها تجعل اللوحة السينمائية أقرب إلى بِنية جُمَلٍ تُعرض بصرامة.

من هنا يمكن فهم الجسد بوصفه "نحوًا بصريًّا": الجسد ليس حاملًا للفكرة فقط، بل هو طريقة انتظامها داخل الفراغ. وفي هذا المستوى تُقرأ التشكيلات بوصفها ترجمة لمحنة *فلسفة اللغة*: عندما يصبح العالم أقل حضورًا، تصبح اللغة أكثر عبئًا، ويغدو العقل مرئيًّا عبر شِدَّته وحِدَّته وتوتره وليس عبر "واقعية" المكان. وتذهب قراءة (غوشيا جانغ) إلى وضع الفيلم في صلة مباشرة بنص فيتغنشتاين المبكِّر "**الرسالة المنطقية الفلسفية**" (تراكتاتوس)، عبر المقابلة بين بناء الفيلم بوصفه سلسلة مشاهد/قضايا، وبين فكرة أن العالم يمكن أن يُصاغ عبر ما يشبه "منطق القول" وحدوده.

### ب- المستوى السردي/الحواري: من تفسير الفلسفة إلى مسرحة اللغة

يتخلَّى السرد هنا عن التطور الكرونولوجي المتدرج لصالح بِنية "مشاهدية" تتقدم عبر محطات مختارة من الحياة والفكر، مع اعتمادٍ كبير على الحوار المكثَّف الذي يستثمر التورية والحدة. ويلاحَظ هنا أن الفيلم منسوج إلى حد كبير من اقتباسات، وأن حواره الملون

يكشف أن فيتغنشتاين التاريخي لم يكن مجرد شخصية صارمة جافة، كما تشير إلى أن نص إيغلتون أُعيدت صياغته جذريًّا على يد جارمان، مع الإبقاء على روح المناوشة اللفظية وتقليص التفسير المدرسي.

لكن هذا الاختيار نفسه يفتح بابًا لقراءة نقدية مزدوجة، فمن جهة، تُشير قراءاتٌ إلى أن الفيلم "فيتغنشتاينيٌّ" في طبيعته، وأنه قادر على جعل ثيمات مركزية في فلسفة فيتغنشتاين محسوسة ومرئية، بل صالح كأداة في التفكير والتعليم الفلسفي. ومن جهة ثانية، تُسجِّل قراءات أخرى وجود اعتراض داخل الوسط الفلسفي يرى الفيلم سطحيًّا أو مُبتذِلًا، وهو اعتراض لا يَفصل غالبًا بين ما "يفعله" الفيلم بوصفه وسيطًا، وبين ما "لا يستطيع" فعله دون أن يتحوَّل إلى محاضرة.

وفي تحليل صورة الفيلسوف، لا تُستعمل هذه المفارقة للحكم على الفيلم، بل لتمييز وظيفة الحوار فيه: الحوار ليس أداة لإيصال "محتوى" فقط، بل أداة لتمثيل العلاقة المضطربة بين اللغة والحقيقة، وبين الرغبة في الدقة واستحالة أن تحتوي اللغةُ العالمَ احتواءً تامًّا. وبذلك يصبح التوتر بين "الأفكار" و"الشخصية" جزءًا من صورة العقل نفسها: عقلٌ يُرى وهو يصارع لغته بقدر ما يصارع العالم.

### ت- المستوى التاريخي/السياسي: مؤسسات المعرفة بوصفها مسرح الشرعية

يُستعاد فيتغنشتاين داخل فضاء يتقاطع فيه الأكاديمي بالشخصي: كامبردج، وعلاقات مع رموز فكرية واقتصادية، وحياة "عقل" داخل مؤسسات تنتظر منه تفسيرًا بينما هو يزعزع شروط التفسير. ومن الممكن أن نضيف إلى ذلك أيضًا علاقته بـ (برتراند رَسِل) و (جون مايناردكينز)، إضافة إلى "عذابه الشخصي" بوصفها محاورَ مفصلية لا تنفصل عن الصورة المعروضة للعقل. كما تُظهر وثيقة إنتاجية/ تاريخية قريبة من كواليس العمل (كتبها طارق علي في الغارديان) أن جارمان كان يريد للفيلم أن يكون "مقتصدًا" ومُجرَّدًا، وأن التقشف ليس فقط نتاجًا لضرورة مالية، بل بوصفه انسجامًا مع الفلسفة نفسها.

هذا الجانب التاريخي/السياسي لا يتجلَّى في "تسجيل أحداث" بقدر ما يتجلَّى في تمثيل شروط شرعية المعرفة: المؤسسة تُريد من الفيلسوف قابلية للتداول، بينما يصرُّ الفيلسوف على مساءلة قواعد التداول ذاتها. ومن ثم تُقرأ السيرة هنا بوصفها ميدانًا لاختبار علاقة العقل بمؤسساته: هل يكون العقل "مقبولًا" حين يصير شرحًا، و"مقلقًا" حين يصير نقدًا لمعيار الشرح؟

يقدِّم فيتغنشتاين نموذجًا مغايرًا جذريًّا لصورة الفيلسوف مقارنةً بسقراط روسيلليني: ليس عقلًا عموميًّا في ساحة مدينة، بل عقلًا يُعرَض داخل مختبر لغوي/بصري شديد التجريد. في المستوى التشكيلي/الجسدي تتحول الخلفية السوداء إلى جهازٍ لصنع "منطق مرئي" تُعرض فيه المشاهد كأنها قضايا، بما يقرِّب بنية الفيلم من سؤال الصيغة والحدِّ. وفي المستوى السردي/الحواري يُدار التمثيل عبر لغة مقتصدة لامعة تُظهر الفكرة وهي تُصارع قابلية القول، مع انقسام واضح في التلقي بين من يرى في الفيلم تجسيدًا "فيتغنشتاينيًّا" بالغ القوة، ومن يتهمه بتسطيح الأفكار المعقدة. أما في المستوى التاريخي/السياسي فتُقرأ السيرة بوصفها اختبارًا لشرعية التفكير داخل المؤسسة؛ وبذلك تكتسب صورة الفيلسوف معناها بوصفها صورة للعقل في مأزق اللغة والمؤسسة معًا.

### 3. "هانا أرندت - 2012" (Hannah Arendt) / مارغاريته فون تروتا - الذات العمومية ومعضلة الحكم

يعالج فيلم "هانا أرندت" لحظةً محددة من سيرة المفكرة أكثر مما يعالج السيرة في امتدادها الزمني: لحظة تغطيتها لمحاكمة أدولف أيخمان في القدس، وما أعقب نشر مقالاتها في ذا **نيويوركر** (The New Yorker) من صراعٍ فكري وأخلاقي داخل الوسطين الأكاديمي واليهودي الأمريكي، ثم تحوُّل الخلاف إلى محاكمة رمزية لأرندت نفسها في المجال العام. في هذا الاختيار تتبدَّى استراتيجية الفيلم: فعوضًا عن أن يعرض الفيلسوفة بوصفها بطلة سردية تتقدم عبر أزمات شخصية، يضعها بوصفها ذاتًا عمومية تقع عند تقاطع ثلاث

سلطات: سلطة الحدث التاريخي، وسلطة المؤسسة الأكاديمية والإعلامية، وسلطة الذاكرة الجماعية التي ترفض ما تراه مساسًا بسرديتها الأخلاقية.

### أ- المستوى التشكيلي/ الجسدي: الجسد المفكِّر بين العزلة والعمومية

لا يمنح الفيلم أرندت هيئةً بطولية بالمعنى التقليدي، بل يبني حضورها عبر تفاصيل الجسد المفكر: الإقامة الطويلة في الصمت، وثقل النظرة، والجلوس المتكرّر أمام الدخان والورق، ثم الانتقال من فضاء المكتب الخاص إلى فضاء المحكمة بوصفه فضاء رؤية خالص.

لقطة من فيلم "هانا أرندت - 2012" (Hannah Arendt) تُظهر "هانا أرندت" جالسة إلى طاولة الصحافة في قاعة المحكمة، خلال متابعتها محاكمة "أيخمان"

هذه النقلة هي التي تصنع محورًا بصريًّا دقيقًا: أرندت لا تذهب إلى المحكمة لتشهد واقعة فحسب، بل لتختبر إمكانية الحكم حين يصير الشر منظومةً إدارية في جسد موظف. يدعم هذا التصور قرارٌ بصري بالغ الدلالة يذكره الوصف المرجعي للفيلم: إدماج لقطات أصلية بالأبيض والأسود من محاكمة أيخمان لعام 1961 داخل البنية الدرامية، بما في ذلك مشاهد الشهادة ومرافعات الادعاء. بهذا الإدماج لا يعود أيخمان مجرد شخصية ممثلة، بل يصبح حضوره أثرًا وثائقيًّا يقاوم الخيال، ويقيّد ميل الفيلم إلى الشرح، ويحوّل فعل النظر إلى فعل مساءلة: عين أرندت لا تكتفي بملاحظة المتَّهَم، بل تقيس صدمة التباين بين فداحة الجريمة وملامح الموظف العادي، وهنا تتشكل في مستوى الرؤية بذرة مفهوم "**تفاهة الشر**" (Die Banalität des Bösen) بوصفه صدمة معرفية قبل أن يكون صياغة نظرية.

غير أن حضور الأرشيف لا يلغي التخييل، بل يعيد توزيعه: الأرشيف يثبت مادة النظر، والتمثيل الروائي يخلق شروطها الوجدانية. ولهذا يكتسب جسد أرندت داخل فضاءات البيت والجامعة قيمة خاصة، لأنه ليس جسدًا شخصيًّا محضًا، بل جسد يعبر من الداخل إلى الخارج، من عزلة التفكير إلى خشونة العلن. ولهذا نجح الفيلم في إظهار شبكة العلاقات التي تحيط بها، بل وجعل زوجها (بلوخر) و (ماري مكارثي) جزءًا من دينامية التفكير وليس مجرد سندٍ عاطفي، فالفيلسوفة هنا لا تُرى كعقلٍ منفصل، بل كذات تعيد تركيب العالم عبر الحوار والصداقة والانتماء، ثم تُدفع إلى مواجهة جمهورٍ يطالبها بأن تفكِّر وفق قواعده لا وفق قواعد التفكير.

### ب- المستوى السردي/ الحواري: التفكير بوصفه حدثًا، والجدل بوصفه حبكة

يبني الفيلم حبكته على فكرة واحدة تقريبًا: أرندت تكتب، والجمهور يردُّ. ومن ثم ينهض السرد على تحويل التفكير إلى حدثٍ درامي عبر سلسلة من الصدامات الحوارية: مع الأصدقاء، ومع زملاء الجامعة، ومع دوائر يهودية كانت ترى في كتابتها خيانة، ومع المؤسسة الصحفية التي فتحت لها المنبر وأدخلتها، في الوقت ذاته، إلى قلب العاصفة.

ويميل الفيلم إلى الاقتصاد في "الشرح الفلسفي" المباشر، ويستعيض عنه بمواقف يتصادم فيها تعريف الفعل نفسه: ما معنى أن تفكِّر؟ هل التفكير تعاطف؟ هل هو ولاء؟ أم هو التزام بالحقيقة كما تراها الذات، حتى حين تُكلِّفها عزلة اجتماعية؟

تظهر المسألة بأقصى حِدَّتها حين يستعيد الفيلم مضمون الخلاف حول قراءة أرندت لأيخمان: رفضها تحويله إلى شيطان استثنائي، وإصرارها على أن المشكلة تكمن في تعطُّل القدرة على التفكير والحكم داخل النظام الشمولي، بما يسمح بارتكاب الشر من دون دافع شيطاني رومانسي. ويُغلق الفيلم هذه الحبكة بخطابٍ لطلابها يوجز فكرتها في أن المحكمة كانت تحاكم رجلًا على أفعاله، لا نظامًا أو أيديولوجيا، وأن أيخمان بدا كمن تخلَّى عن ملكة التفكير، فصار الشر ممكنًا بوصفه طاعة بلا حكم، وهذه الصياغة هي التي يربطها الفيلم بمفهوم "**تفاهة الشر**".

غير أن السرد لا يقدِّم هذا الموقف بوصفه حقيقة نهائية متفقًا عليها، بل بوصفه عُقدةً تأويلية تاريخية ما تزال مثار نزاع حتى اليوم. فبعض النصوص القانونية/الفكرية التي تناولت استقبال كتاب أيخمان في القدس تشير إلى استمرار التنازع حول معنى التفاهة، وحول ما إذا كانت القراءة قد أُسيء فهمها أو أُفرغت من بعدها الأخلاقي. والنقاش النقدي حول الفيلم نفسه يعيد إنتاج هذا الانقسام: هناك من يرى أن الفيلم يقدِّم *تفاهة الشر* بوصفها دعوةً للانتباه إلى قابلية الشر للانتشار عبر العادية والامتثال، وهناك من يتحفَّظ على أن ذلك قد يقترب من تعميم أخلاقي يُسقط الفروق بين الفاعلين والمقاومين، أو يبالغ في جعل أيخمان مُمثِّلًا للجميع.

وتبرز هنا أيضًا قيمة شهادات صانعة الفيلم. فقد صرحت فون تروتا في حوار صحفي بأن أرندت ما تزال محل حب ونقد في آن، وأن الخلاف حول مفهوم التفاهة وطريقة تناولها لأيخمان لا يزال قائمًا، وأن الفيلم يتعامل مع أرندت بوصفها شخصية مركَّبة، لا أيقونة مصقولة.

بهذا تصبح الحوارية في السرد طريقة لإبقاء "الفيلسوفة" داخل توترها: مفكرةٌ تعمل تحت ضغط سوء الفهم، لكنها لا تستبدل استرضاء الجمهور بالتفكير.

### ت- المستوى التاريخي/ السياسي: محاكمة الفيلسوفة، وسياسات الذاكرة والشرعية

يُستعاد الحدث التاريخي في الفيلم بوصفه اختبارًا لمفاهيم الحكم والمسؤولية، كما يُستعاد أيضًا بوصفه اختبارًا لسياسة الذاكرة. محاكمة أيخمان ليست الخلفية التي تتحرك فوقها أرندت، بل المركز الذي يعيد تعريف شروط القول: من يملك حق التفسير؟ ومن يملك حق تسمية الشر؟ بذلك يتجاوز الفيلم السؤال الشائع عن "تاريخية" السيرة، ويتجه إلى سؤال المؤسسة: الجامعة، والصحافة، والجماعة السياسية، وجمهور الناجين. هذه المؤسسات لا تظهر بوصفها محايدة، بل بوصفها فضاءات تمنح الشرعية أو تنزعها، وتقرر إن كانت الفلسفة تفكيرًا مسؤولًا أم استفزازًا عديم الحساسية.

وهنا يبرز قرار الفيلم الأهم: تحويل أرندت نفسها إلى موضوع محاكمة رمزية. فهي لا تُحاكم قانونيًّا، لكن يُحاكم صوتها، وتُحاصر علاقاتها، ويُعاد تعريفها اجتماعيًّا، وتُطالب بأن تنتمي بالولاء قبل أن تنتمي بالحكم. هذا البناء ينسجم مع بعض القراءات الأكاديمية التي رأت أن الفيلم ينتهي بترك أثرٍ مقلق: الشر لا يحتاج إلى شخص استثنائي، بل قد يتغذّى من البيروقراطية، ومن الامتثال، ومن تعليق الحكم، وهو ما يدفع المتلقّي إلى اختبار علاقته بالمسؤولية بدل الاكتفاء بإدانة الماضي.

في الوقت نفسه، يفتح الفيلم -عبر إدماج الأرشيف- سؤالًا عن أخلاق التمثيل: ما الذي تفعله السينما حين تُدخل الوثيقة إلى الدراما؟ هل تمنحها حصانة من النقد أم تجعل نقدها أشد إلحاحًا؟ ثمة قراءة ضمن مشروع أرندت في كلية بارد تلفت النظر إلى أن استخدام اللقطات الوثائقية يُستثمر بحساسية، لكنه قد يختلط، عند بعض المتلقين، بتأويلات عن علاقة أرندت بـ (هيدغر)، بما يثير سؤالًا حول حدود الاستدعاء الشخصي داخل لحظة سياسية شديدة الحساسية.

إن هذا النقاش، حتى حين يكون تفصيليًّا، يكشف وظيفة الصورة في المجال العام: السيرة تُقرأ بوصفها سياسة، والسياسة تُقرأ بوصفها سيرة، والسينما تُسرّع هذا التداخل.

يقدِّم فيلم "هانا أرندت" صورةً للفيلسوفة بوصفها ذاتًا عمومية يتحدد معناها في لحظة حكمٍ تاريخية وليس في سرد متكامل لسِيرتها الذاتية. وعلى المستوى التشكيلي/الجسدي يشتغل الأرشيف بوصفه معيارًا للرؤية، ويشتغل جسد أرندت بوصفه وسيطًا بين عزلة التفكير وضغط العلن.

أمَّا على المستوى السردي/الحواري فيتحول التفكير إلى حبكة: الكتابة تُنتج حدثًا، والحدث يُنتج صراعًا على الشرعية، والخطاب الختامي يضع مفهوم تفاهة الشر في مركز التمثيل بوصفه تعريفًا للشر مرتبطًا بتعطل التفكير. وعلى المستوى التاريخي/السياسي فينفتح الفيلم على سؤال أوسع: من يملك حق الحكم في الذاكرة، ومن يملك حق تسمية الشر، وكيف تُحاكم الفلسفة حين ترفض أن تكون عزاءً أخلاقيًّا سريعًا.

### 4. "أغورا - 2009" (Agora)/ أليخاندرو أمينابار: المعرفة بوصفها موضع نزاع، والعقل بوصفه جسدًا مُهدِّدًا

يؤسِّس "أغورا" صورة هيباتيا على تقاطعٍ مزدوج: تقاطع معرفي يتمحور حول سؤال الكون وحدود البرهان، وتقاطع سياسي/ديني تنفلت فيه المدينة من توازنها المؤسسي، فتتحوَّل شرعية القول إلى غنيمة، ويتحوَّل العلم من ممارسة هادئة إلى علامةٍ تُستهدف.

بهذا المعنى لا يقدِّم الفيلم "سيرة" بقدر ما يبني مجازًا تاريخيًّا عن هشاشة العقل حين يفقد المجال العام قدرته على احتمال الاختلاف.

لقطة من فيلم "أغورا - 2009" (Agora) تُظهر "هيباتيا" وهي تتشبَّث بالمعرفة وسط اضطراب المجال العام

### أ. المستوى التشكيلي/الجسدي: الجسد العالِم بوصفه ترجمة مرئية لعقلٍ محاصر

يُصاغ حضور هيباتيا بصريًّا عبر توتُّرٍ مستمر بين فضاءات ثلاثة: فضاء الدرس والبحث، وفضاء الشارع بوصفه كتلةً متحركة، وفضاء السلطة المدنية. هذا الانتقال المتكرر لا يُستخدم لتزيين السرد، بل لتأسيس معنى: العقل هنا ليس مقولةً مُجرَّدة، بل جسدٌ يتفاوض على حقه في الوجود داخل المدينة، ويُختبر في كل مرة ينتقل فيها من "الفضاء الداخلي" إلى "الفضاء العمومي". وتستقر صورة هيباتيا، كما لاحظ (روجر إيبرت)، على نزعة واضحة إلى نفي الإغواء الدرامي السهل لصالح تمثيل امرأة "مكرَّسة للمعرفة" لا تستثمر جمالها بوصفه رأسمالًا سرديًّا.

في هذا المستوى أيضًا تُقرأ اللقطات الواسعة للمدينة، وما تقابله من لقطات قريبة لهيباتيا في فعل النظر والقياس، بوصفها سياسة رؤية: جعل المعرفة مرئية بوصفها ممارسة (كتابة، ورسم، وتفكير، وتجربة) في مقابل جعل العنف مرئيًّا بوصفه طاقة جماعية تُلغِي

الفرد. ومن ثم يتجسَّد "العقل" لا بوصفه خطابًا، بل بوصفه هيئة تُجَرَّد تدريجيًّا من ضمانات الحماية الاجتماعية.

**ب. المستوى السردي/الحواري: دراما أفكار وثمن الاختزال**

يُقدَّم السرد في "أغورا" بوصفه "فيلم أفكار" يضع العلم في مواجهة التعصب، ويعيد تنظيم المادة التاريخية وفق محور تفسيري واحد شديد الوضوح. هذا الاختيار يمنح الحبكة توترها، ويجعل المشاهد العلمية (وخاصَّةً ما يتصل بنقاش مركزية الأرض/ الشمس) قلبًا دلاليًّا يتكرر بوصفه علامة على انشغال هيباتيا بما لا تنشغل به المدينة.

غير أن وضوح هذا المحور السردي يُنتِج أثرًا منهجيًّا جانبيًّا لا يمكن إغفاله عند قراءة صورة هيباتيا: فكلما اتَّجه الفيلم إلى تكثيف الصراع في ثنائية حادة (العلم/التعصُّب)، اضطر إلى تبسيط شبكة الملابسات التاريخية والفلسفية التي لا تنفصل، في الواقع، عن تشكُّل تلك اللحظة. ومن هنا لا يعود الجدل حول "الدقة التاريخية" مجرد تدقيق خارجي في التفاصيل، بل يصبح مؤشرًا على آلية اشتغال التخييل نفسها: إذ إن الحاجة إلى تثبيت معنى معاصر واضح -تقديم هيباتيا بوصفها رمزًا لعقلٍ علميٍّ مبكِّرٍ في مواجهة قوى الإغلاق- تدفع السرد إلى إسناد بعض الاستبصارات أو الصيغ العلمية إليها بصيغة توحي بتجاوز زمنها، وهو ما قد يعترض عليه بعض مؤرخي العلم بوصفه انزياحًا أناكرونيًّا. وبهذا المعنى فإن الأناكرونية، هنا، ليست "خطأً" يقع خارج منطق الفيلم، بل أثرٌ متولد من منطق التمثيل حين يقدِّم التاريخ بوصفه وعاءً لاستعارة راهنة لا بوصفه مادةً تُستعاد ببرودٍ توثيقي. وهنا تتضح قيمة التمييز الذي اعتمدناه في دراستنا بين المرجعية والتحويل الدلالي: فالسرد لا يخطئ لأنه يختار، بل لأنه يختار بما يضاعف حمولة الاسم التاريخي (هيباتيا) بوصفها وعاءً لمعنى معاصر. ومع ذلك فإن هذا التحويل نفسه هو ما يجعل الفيلم مهمًّا ضمن دراستنا، لأنه يَعرض كيف تُستثمر "السيرة" لصياغة موقفٍ حاضر من المعرفة والسلطة.

### ت. المستوى التاريخي/السياسي: المدينة معملًا للشرعية، وهيباتيا موضوعًا للصراع

يؤكِّد التلقِّي النقدي للفيلم أن صورته عن الإسكندرية ليست وصفًا محايدًا، بل هي بناءٌ يضغط التاريخ داخل سؤال الشرعية: من يملك حق الكلام؟ ومن يملك حق تعريف "الحقيقة"؟ ومن يملك حق ضبط المجال العام؟ في هذا الإطار تصبح هيباتيا مركز إسقاط: تُستدعى لتجسيد العقل الذي لا يملك جماعةً تحميه، ولذلك يغدو وجودها نفسه علامةً قابلةً للاستهداف.

ويظهر أثر "سياسات الذاكرة" بوضوح في الانقسام حول الفيلم: ففي مقالته "الدقة التاريخية في فيلم أغورا" يلاحظ (جوشيا مارك) استمرار النقد الصادر من بعض الكُتَّاب المسيحيين لطريقة تصوير الفيلم للمسيحيين الأوائل، ويجادل في المقابل بأن جوانب من هذا التصوير لها ما يسندها من مصادر ودراسات عن المرحلة. وفي المقابل، تُقدَّم نصوص نقدية من خارج الحقل الأكاديمي الفيلم بوصفه دعائيًّا/ متحيزًا، وتعدِّد ما تراه "عدم دقة تاريخية".

ولا تُستخدم هذه المواد لحسم النزاع لصالح طرف، بل لتعيين حقيقة منهجية تخص موضوع هذه الدراسة: حين تدخل صورة الفيلسوفة إلى السينما، لا تبقى صورة معرفة فحسب، بل تتحول إلى عقدةٍ في صراع الذاكرة على الماضي، وفي صراع الحاضر على معنى العقل ذاته.

يُنتج أغورا صورةً للفيلسوفة بوصفها عقلًا مكشوفًا داخل مدينة تتنازعها مؤسسات وقوى جماهيرية تُعيد تعريف الشرعية. في المستوى التشكيلي يتجسَّد العقل في جسدٍ ينقل المعرفة من كونها فكرة إلى كونها ممارسة مرئية، وفي المستوى السردي تُبنى دراما الأفكار بثمنٍ يتمثَّل في اختزالٍ يفتح باب "الأناكرونية" بوصفها قرارًا تمثيليًّا يخدم معنى معاصرًا، وفي المستوى التاريخي/السياسي يُقرأ الفيلم بوصفه وثيقةً عن صراع الشرعية أكثر مما يُقرأ بوصفه استعادةً محايدة لماضٍ مكتمل.

### 5. "المصير - 1997" / يوسف شاهين: ابن رشد بوصفه استعارة للعقل المهدّد

يُعالج المصير سيرة ابن رشد داخل أندلس القرن الثاني عشر بوصفها مادة تاريخية قابلة للتكثيف الدلالي، لأن الغاية الأوضح للفيلم تتجه إلى مساءلة صعود الأصوليات وآليات قمع الفكر في الحاضر العربي عبر استعادة ماضٍ "مُمَثَّل" لا "مستعاد" بحرفيته. يقدم الفيلم ابن رشد -القاضي والفقيه والفيلسوف- بوصفه مركز عالَم عِلمي متعدد ومفتوح، ثم يُدفَع هذا العالَم إلى الانكماش تحت ضغط جماعة متشدِّدة تتوسل الدين لتصفية المختلفين، وتستثمر تردد السلطة السياسية ومساوماتها. هذا المنحى يرتبط بسياق إنتاج شديد الدلالة: عملٌ صِيْغ كنوع من الاستجابة الفنية لمناخ عنف أصولي واحتقان اجتماعي شهدته مصر في التسعينيات، مع احتفاظه بفضائه الأندلسي كي يوسِّع دلالة الصراع ولا يحصره في جغرافيا بعينها.

لقطة من فيلم "المصير - 1997" تُظهر "ابن رشد" في فضاء الكتابة والدرس

### أ. المستوى التشكيلي/الجسدي: الجسد المفكر بوصفه سياسة في الظهور

يعيد الفيلم بناء صورة الفيلسوف عبر تحويل "العقل" إلى هيئة اجتماعية مرئية: ابن رشد يعيش في قلب مجتمع مديني، محاطًا بالتلاميذ والأسرة وأصدقاء الفن، ويُقدَّم حضورُه بوصفه حضورًا مبهجًا، يتجاور فيه العقل مع متعة العيش. وهنا تظهر وظيفة الغناء والرقص بوصفها قرارًا جماليًّا له معنىً سياسي: اقتران الفلسفة بالأغنية والرقصة هو صورة من صور العصيان الرمزي في وجه سلطة تقمع وتحرِّم وتجرِّد الحياة من حقها في الفرح. ويمكن قراءة هذا الاقتران بوصفه مقاومة مزدوجة للسلطة الدينية والسلطة السياسية، فالفيلم يشتغل كما لو كان عملًا موسيقيًّا من نوع ما كي يجعل الفلسفة قابلة للتداول الشعبي دون أن يُفرغها من توترها.

وتتأكد هذه البنية الجسدية في تمثيل نور الشريف الذي يتحرك، ويرقص أحيانًا عند ومضة الفكرة، كأن الفيلم يترجم الفكرة إلى طاقة جسدية لا محضَ تصوُّرٍ نظريٍّ مجرَّد. غير أن هذا الاختيار نفسه يستدعي اعتراضًا مقابلًا يقرأ "الابتهاج الجسدي" بوصفه انزياحًا حادًّا عن صورة ابن رشد التاريخية، ويتعامل معه بوصفه علامة على أن الفيلم يستخدم الاسم الرُّشدي لإنتاج خطاب معاصر، وليس لإعادة بناء سِيرة دقيقة. هذه الملاحظة -حتى في حِدَّتها- تكشف الموضع الفاصل بين السيرة والتخييل الذي أشرنا إليه في الإطار النظري لهذه الدراسة: فجسد الفيلسوف في السينما يتحوَّل إلى جهاز دلالي، وحين يتغير هذا الجهاز تتغير دلالة العقل نفسه في نظر المتلقي.

### ب. المستوى السردي/الحواري: تحويل الفلسفة إلى حبكة، وتحويل الرقابة إلى دراما

يبني المصير سردَه على مسار صراع واضح البنية: سلطة سياسية تُقرِّب الفيلسوف وتنتفع منه، ثم تتراجع تحت ضغط جماعة متشدِّدة، فتغدو المعرفة هدفًا مباشرًا. في قراءة الناقد السينمائي (مالك خوري)، يعمل الفيلم بوصفه "استراتيجية مقاومة حداثية" ضد

التعصب الديني، ويستثمر لحظة أندلسية متخيلة جزئيًّا كي يزن بها توترات سياسية وعقلية راهنة.

ويمدُّ هذا السرد شبكة علاقات تجعل الصراع قابلًا للتمثيل: الخليفة المنصور، وابنان أحدهما قريب من ابن رشد والآخر يُستدرج إلى معسكر المتشدِّدين، ومستشار يمارس لعبة الازدواج، وتلاميذ يتخذون قرارًا وقائيًّا بنسخ الكتب يدويًّا وإرسالها إلى "مكان أكثر أمنًا" تحسُّبًا لانقلاب المزاج السلطوي.

على مستوى الحوار، يقدِّم الفيلم فكرة مركزية ترتبط مباشرة بصورة العقل: النصُّ المقدَّسُ قابلٌ للتأويل، والعقلُ مُنِحَ كي يَفهم باستقلالٍ دون تبعية، والقراءة الحرفية قد تتحول إلى أداة سلطة. وتُلخِّصُ قراءةُ روجر إيبرت هذا المحور بوضوح، وتستثمره لتفسير سبب توتر الفيلم بين الدين والتفسير والاحتكار.

غير أن الحوار نفسه لا يأتي بوصفه درسًا فلسفيًّا، بل بوصفه مادة نزاع اجتماعي: ما يُقال في مجلس العلم يعود في الشارع كسلاح اتهام، وما يُكتَب في الكتب يعود في المؤسسة السياسية كملف إدانة. وهذا التحويل هو لبُّ صورة الفيلسوف هنا: الفيلسوف لا يُحاكَم على "فكرة" مجردة، بل على وظيفة الفكرة داخل ميزان القوى.

### ت. المستوى التاريخي/السياسي: صناعة الخوف، وتواطؤ السلطة، وسياسات إحراق الكتب

يقدِّم المصير الصراع على أنَّه صراعٌ على الشرعية قبل أن يكون صراعًا بين أشخاص. المتشددون يعملون داخل فراغ يصنعه خوف النخبة السياسية الأرستقراطية وترددها، ثم يحولون الدين إلى أداة تعبئة، ويجعلون المعرفةَ قرينةً بالخطر. ابن رشد يظهر في نسخة "مُمَثَّلة" من الأندلس وسط تواطؤ سياسي وخطاب أصولي، ويُفتتح الفيلم بحرق "زنديق" ويُختتم بحرق الكتب، كعلامة على أن الفلسفة تقع في الوسط من لعبة السُّلطة، وأن العنف تجاه الفكر يمتلك تاريخًا طويلًا. وتدعم قراءة خوري هذا التوجيه عبر ربط الفيلم بصعود

التعصُّبِ منذ منتصف الثمانينيات في المجال العربي، وتأكيد أن اختيار الماضي لم يكن حنينًا تاريخيًّا لدى شاهين بقدر ما كان مناورة رمزية لقول الحاضر.

يمنح المصير عينة هذه الدراسة صورتها الأكثر مباشرة عن "العقل بوصفه قضية عامة". فعلى المستوى التشكيلي/الجسدي يتحول الفيلسوف إلى جسد يحتفي بالحياة، ويُقتَرَحُ الغناءُ والرقصُ بوصفهما لغة مقاومة. وعلى المستوى السردي/الحواري تُبنى الفلسفة كحبكة: فكرة التأويل تتحول إلى وقود صراع، والنَّسْخ اليدوي للكتب يصبح استباقًا لعنف متوقع. وعلى المستوى التاريخي/السياسي يظهر أن القمع لا يحتاج إلى وحشية صريحة دائمًا؛ يكفي تردُّد السلطة وتحوُّل الدين إلى أداة تعبئة كي يتحول العقل إلى "مهدّد"، وتصبح الكتب -بما تمثِّله- هدفًا نهائيًّا للعنف.

### ثالثًا: تحولات صورة العقل بين النماذج المختارة

لا يستهدف هذا القسم من الدراسة تلخيص ما سبق على هيئة إعادة سرد، بل أن يعيد ترتيب نتائجه في صورة بنية واحدة تُظهر كيف تتشكل "صورة الفيلسوف" بوصفها تمثيلًا للعقل عبر اختلاف أنظمة الرؤية، واختلاف طرائق الحكي، وكذلك اختلاف المؤسَّسات التي تمنح الشرعية أو تسحبها. ومن ثم فإن المقارنة لا تقوم على تشابهات سطحية بين أفلام متباعدة، بل على قياسٍ منهجيٍّ لثلاثة محاور ثابتة: التشكيلي/الجسدي، والسردي/الحواري، والتاريخي/السياسي. وعبر هذه المحاور يتضح أن كل فيلم لا "يصوِّر" عقلًا قائمًا خارج وسيطه، بل يصنع عقلًا وفق شروط الوسيط: شروط ظهوره، وشروط قوله، وشروط بقائه.

ولتفادي أن تُفهم التسميات التركيبية الواردة في هذا القسم (مثل: العقل العمومي، واللغوي/الحدي، والحكمي/الوثائقي، والمُضطهد/المهدد، والتداولي/المقاوم) بوصفها أحكامًا وصفية عامة، تُرفق الدراسة في النهاية جدولًا إجرائيًّا يبيّن كيف تُسنَد كل تسمية إلى مؤشرات قابلة للرصد داخل المستويات الثلاثة المعتمدة في التحليل:

التشكيلي/الجسدي، والسردي/الحواري، والتاريخي/السياسي. ويتيح هذا الجدول تتبُّع مسار الاستدلال من العلامة إلى النتيجة، ويُظهر أن هذه الأوصاف لا تُنسب إلى الشخصيات بوصفها "صفات نفسية"، بل تُستخلص بوصفها وظائف تمثيلية للعقل داخل جهاز الفيلم والسياق المؤسسي الذي يحكمه.

### 1. المحور التشكيلي/الجسدي، أنظمة الظهور وصناعة السلطة الرمزية والهشاشة

يتبدَّى الفرق الأوضح بين الأفلام الخمسة في صورة الجسد المُفكِّر داخل الفضاء. فيلم "سقراط" ينتمي إلى نظام ظهور عمومي تتقدم فيه المدينة على الفرد: الفيلسوف يُرى وهو يتحرك بين الناس، ويُقاس عقله بقدرته على تحويل اللقاء إلى سؤال، وبقدرته على البقاء في المجال العام دون أن يتحول إلى نبيٍّ أو خطيب. لذلك يصير الجسد هنا "جسدًا منهجيًّا": حضوره ليس موضوع فتنة درامية، بل طريقة لإظهار إيقاع التفكير نفسه، حيث يُنتَج المعنى عبر زمنٍ يسمحُ بالتدرُّجِ، ويجعل العقل ممارسةً قابلة للمشاهدة.

على الضد من ذلك يقع فيلم "فيتغنشتاين"، حيث يجرَّد العالم ليجرَّد العقل: ليس لأن العالم غائب عن فلسفة فيتغنشتاين، بل لأن الفيلم يعيد صياغته كأثر لغوي/صوري. الخلفية السوداء والاقتصاد الشديد في العناصر يقلبان وظيفة الجسد؛ فيتحول الجسد من "فاعل اجتماعي" إلى "صيغة" أو "قضية"، وتصبح حركة الفيلسوف داخل الفراغ ترجمةً لحدود القول، وللتماس المؤلم بين الدقة واستحالة الاحتواء. هنا يُصنَعُ العقل بوصفِه توترًا داخليًّا أكثر منه وظيفةً عمومية؛ عقل يتبدَّى عبر الانقباض والحدَّة وتقطيع الظهور إلى لوحات.

أمَّا "هانا أرندت" فيفتح نهجًا ثالثًا، يتوسط العمومي والتجريدي، ويؤسِّسه الأرشيف. أرندت ليست جسدًا في ساحة ولا جسدًا في فراغ، بل جسدٌ على عتبةٍ مستمرة بين الداخل والخارج: مكتب، وصداقة، وجامعة، ثم محكمة تُرى عبر الوثيقة. إدماج الأرشيف في البنية الروائية يجعل النظر جزءًا من معنى العقل: لا يصبح العقل نتيجة تأملٍ ذاتي فقط، بل نتيجة

مواجهة مع "أثر" واقعي لا يمنح نفسه طيّعًا، ويجبر التفكير على أن يتحمل صدمة العادية التي تتجاور مع الجريمة. هكذا تُصاغ أرندت بوصفها ذاتًا عمومية يتأسس عقلها على القدرة على الحكم، وعلى تحمل عواقب هذا الحكم في المجال العام.

في حين يُقدِّم "أغورا" نظام ظهور رابعًا يختبر العقل بوصفه جسدًا مُعرَّضًا. فهيباتيا تتحرك بين فضاءات متعارضة لا تمنح التفكير حصانة، بل تكشف هشاشته حين يصبح علامةً داخل صراع جماعي. وهنا تُنتَج صورة العقل عبر الانتقال المتكرر بين فضاء المعرفة وفضاء الكتلة؛ وبين فعل القياس وفعل التهديد. ولذلك يَغدو الجسدُ معيارًا سياسيًّا: ما يُحاكَم ليس فكرة مفردة، بل حق الجسد المفكر في أن يظهر أصلًا داخل المدينة.

أمَّا "المصير" فيضيف نظام ظهور خامسًا، حيث لا يُصنَعُ العقلُ عبر التقشُّف ولا عبر العزلة، بل عبر البهجة بوصفها موقفًا. جسد ابن رشد ليس جسدًا مهدّدًا فقط، بل هو جسدٌ يُعلِنُ حقَّ الحياة في الفرح، ويجعل الفلسفة قرينة للغناء والرقص والهواء الطلق؛ ومن ثم تصبح البهجة لغة مقاومة تُعادِل، في اقتصاد الفيلم، حق التأويل وحق الاختلاف. وهنا لا تتخذ الصورة مسار "السلطة الرمزية" التقليدية للفلاسفة، بل مسار "التداول": عقلٌ يطلب أن يُرى وأن يُشارك، وليس عقلًا يَنشُدُ القداسةَ.

وعليه تتيح المقارنة استخلاص فكرة مركزية مُؤدَّاها أنَّ العقل في هذه الأفلام لا يمتلك هيئةً واحدةً؛ إنه يتغير بتغير نظام الرؤية. العقل عمومي في "سقراط"، ولغوي/شكلي في "فيتغنشتاين"، وحكمي-وثائقي في "هانا أرندت"، ومهدد في "أغورا" وتداولي/احتفالي في "المصير". كل هيئة ليست وصفًا لشخصية فحسب، بل تعريفٌ سينمائيٌّ لماهيَّةِ العقل، وكيف يُرى، وكيف يُحاكَم.

## 2. المحور السردي/الحواري، تحويل الفكرة إلى حبكة

إذا كان المحور الأوَّل يقيس "كيف يظهر العقل"، فإن المحور الثاني يقيس "كيف يتكلَّم العقل" عبر هندسة الصراع. فـ "سقراط" روسيلليني يشتغِلُ بوضوحٍ على الدراما الحوارية

بوصفها اختبارًا للمعنى. الحدث لا يتقدم بقدر ما يتقدم الجدل؛ والحبكة تتشكل حول قدرة السؤال على كشف التناقضات داخل المدينة. لذلك يتجنب الفيلم تحويل الفيلسوف إلى مركز عاطفي؛ فالدراما تقوم على مسؤولية الكلام، وعلى كشف حدود الإجابات حين توضع تحت ضغط العلن. أمَّا "فيتغنشتاين" فيختار بنية لوحية، ويُعامِلُ الحوارَ بوصفه مادة مسرحة للغة نفسها. الفكرة لا تُقدَّم بوصفها نتيجة، بل بوصفها صراعًا على الصياغة: التوتر بين ما يريد الفيلسوف أن يقوله وما تسمح به اللغة أن يُقال. هكذا لا يكون الحوار أداة توصيل، بل نظامًا لتمثيل مأزق القول، بحيث تتحول الجملة إلى حدث لأنها تضع المتلقي أمام حدٍّ لا يُرى عادة في السيرة التقليدية: حدّ العلاقة بين المعنى وإمكان التعبير عنه. في حين تُبنى حبكة "هانا أرندت"، على حدثٍ مفارق: حدث الكتابة وردّ الفعل عليها. السرد هنا لا يبحث عن أفكارٍ ليعرضها، بل يَعرض كيف تتحول الفكرة إلى صدام اجتماعي وأخلاقي. لذلك يصبح الحوار في الفيلم بِنيةَ مُحاكمةٍ مستمرَّةٍ: محاكمة الفكرة، ومحاكمة صاحبتها، ومحاكمة حقها في الحكم. لا يتطلب الفيلم كثيرًا من الشروح المباشرة لأن الصراع نفسه يقوم مقام الشرح: يتضح معنى التفكير عبر كلفة التفكير.

ويندرج "أغورا" في نمط "فيلم الأفكار" بوضوح أكبر: ثنائية العلم والتعصُّبِ تُدار كبنية سردية حاكمة. وهنا تتحول الفكرة العلمية إلى علامة تتكرر، ويُدفع التاريخ إلى التكثيف كي يَخدِمَ وَحدةَ المعنى. ومن ثم فإن قوة السرد تأتي من وضوح الاستعارة، وثمنه يأتي من ضغط التعقيد التاريخي في ثنائية عالية الحدة.

ويتخذ "المصير" شكل الملحمة التي تجعل الرقابة حبكة، وتجعل الفلسفة موضوعًا للصراع الاجتماعي. يتحول الحوار هنا إلى وقود تعبئة؛ الكلمة تخرج من مجلس العلم إلى الشارع، ثم تعود إلى السلطة على هيئة ملف إدانة. وإلى جانب ذلك يستخدم الفيلم الغناء والرقص بوصفهما "حوارًا بديلًا" يكمل ما لا تستطيع العبارة وحدها أن تحمله: الدفاع عن حق الحياة في التعدد، وحق المعنى في ألا يُختزل في تفسير واحد.

تُظهر المقارنة، في هذا المحور، أن السينما حين تمسُّ الفلسفة لا تفعلُ ذلك على طريقة "شرح الأفكار"، بل على طريقة "بناء عداوات للفكرة" أو "بناء كلفة للفكرة". الفكرةُ

تصبحُ حبكةً حين تدخل الاجتماع، وحين تتبدل وظيفتها من معنى ذهني إلى قوة تُهدد نظامًا قائمًا.

### 3. المحور التاريخي/السياسي، مؤسّسات الشرعية ومواقع المحاكمة

يكشف المحور الثالث أن صورة الفيلسوف لا تُستكمل داخل الفرد، بل داخل المؤسسات التي تملك حقَّ الحكم: محكمة، وجامعة، وصحافة، وجماعة، وسلطة سياسية، أو ذاكرة جماعية. يُعادُ بناءُ "سقراط" داخل محكمة المدينة. المؤسسة هنا هي معيار الشرعية الأول: المدينةُ تُقرّرُ ما يُعَدُّ معرفةً نافعةً وما يُعَدُّ تهديدًا، وتحوّل السؤال إلى جُرم. ولذلك يغدو سقراط مُمثِّلًا لأزمة المجال العام حين يَضيقُ بالسؤال. أما "فيتغنشتاين" فيتحرك داخل مؤسسة المعرفة الحديثة: الجامعة والفضاء النخبوي. الصراع ليس صراع محاكمة قانونية، بل صراع على شروط التفسير والقبول: المؤسسة تريد عقلًا قابلًا للتداول، بينما يُصِرُّ الفيلسوفُ على زعزعة قواعد التداول. ومن ثم تصير السياسة في الفيلم سياسة معيار: مَن يُقرّر ما يُعَدُّ "فهمًا" وما يُعَدُّ "تعقيدًا غير مُنتِجٍ".

يُقدِّم "هانا أرندت" النموذج الأكثر كثافة من حيث تداخل المؤسسات: محكمة حقيقية تُرى عبر الأرشيف، صحافة تمنح المنبر وتفتح العاصفة، جامعة تتحول إلى مسرح للاتهام والدفاع، جماعة ذاكرة تطالب بالولاء قبل الحكم. هكذا تُبنى أرندت بوصفها "ذاتًا عمومية" تقع في قلب سياسة الذاكرة: من يملك حق تسمية الشر، ومن يملك حق تفسير الماضي، ومن يملك حق أن يربط المسؤولية بتعطل التفكير.

أما "أغورا" فيضع العقل داخل صراع جماعي تنفلت فيه المدينة من أدوات الضبط. الجماعة هنا ليست جمهورًا، بل قوة تُعيد تعريف الشرعية عبر العنف، وتحوّل المعرفة إلى علامة على الاصطفاف. لذلك تصبح الفيلسوفة موضوعًا للصراع لأنها لا تدخل في منطق الجماعة، ولأن وجودها نفسه يزعج اقتصاد السلطة في لحظة انتقال.

في "المصير" تصبح الدولة جزءًا من المشكلة لا إطارًا للحل: السلطة السياسية تتقلب، تقترب من العقل حين ينفعها وتبتعد عنه حين يشتد ضغط المتشددين. وبذلك يتجسَّد معنى شديد المعاصرة: الخطر لا يأتي من التعصب وحده، بل من قابلية السياسة للمساومة على المعرفة. إحراق الكتب ليس تفصيلًا دراميًّا؛ إنه إعلان عن انتقال الصراع من الجسد إلى الأثر، ومن الشخص إلى ما يمكن أن يبقى بعده.

والنتيجة المقارنة هنا أن الفيلسوف في السينما يُعرَّف غالبًا بوصفه كائنًا "محكومًا" قبل أن يكون كائنًا "حاكمًا": محكومًا بإجراءات الشرعية، وبسقف التسامح، وبمزاج الذاكرة، وبقدرة المؤسسة على احتمال التفكير.

وتُثبِت هذه المقارنة، في صورتها النهائية، أن صورة الفيلسوف في السينما ليست محاكاة حرفية للسيرة، ولا تلخيصًا للأفكار، بل هي إنتاج لعقلٍ مرئي داخل شروط وسيطٍ لا يسمح بالحياد: الصورة تمنح حضورًا، ثم تسحبه؛ تمنح يقينًا بصريًّا، ثم تزرع فيه شكًّا؛ وتضع التفكير داخل مؤسسات تُقرِّر شرعيَّتَه قبل أن يُقرِّر هو شرعيَّة العالم. وبهذا المعنى لا تصبح السينما مجرد مجال لتمثيل الفلسفة، بل مجالًا يشتغل على أسئلة الفلسفة نفسها: كيف يظهر العالم للذات، وكيف يُبنى الحكم، وكيف يصير العقل موضوعًا للصراع حين يدخل التاريخ، ليس من منطلق ماضوي، بقدر ما هو تمثيلٌ لسياسةِ الحاضر.

| - الفيلم<br>- السنة<br>- المخرج | التسمية الإجرائية للعقل | مؤشرات المستوى التاريخي/السياسي | مؤشرات المستوى السردي/ الحواري | مؤشرات المستوى التشكيلي/ الجسدي |
|---|---|---|---|---|
| "سقراط- 1970" (Socrates) - روبرتو روسيلليني | العقل العمومي | المحكمة/المدينة | الجدل محرك السرد؛ الحوار ممارسة علنية لا تقريرية؛ الفكرة | حضور في فضاء المدينة/الساحة؛ حركة في المجال المفتوح؛ إيقاع |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | معيار الشرعية؛ تجريم السؤال بوصفه تهديدًا للنظام | تُختبر أمام الآخرين | رؤية يسمح بالتدرُّج |
| "فيتغنشتاين- 1993" (Wittgenstein)<br>ديريك جارمان | العقل اللغوي- الحدّي | المؤسسة المعرفية/النخبوية<br>مسرح التوتر؛ صراع على معايير الفهم والتداول | مشاهد/لوحات عوضًا عن الحبكة الخطية؛ توتر الصياغة وحدود التعبير؛ تقليل الشرح المدرسي | تجريد بصري/فضاء أسود ومسرحة؛ الجسد علامة على حدّ القول؛ تقليل الواقعية لصالح الصيغة |
| "هانا أرندت- 2012" (Hannah Arendt) - مارغاريته فون تروتا | العقل الحكمي/ الوثائقي | تعدد المؤسسات (محكمة/صحافة/جامعة/ذا كرة جماعية)؛ محاكمة رمزية لحق الحكم | الكتابة حدثٌ درامي؛ الحوار نزاع على التفسير والشرعية؛ الحكم يمر عبر المجال العمومي | إدماج الوثيقة/الأرشيف ؛ فعل النظر جزء من الحكم؛ جسد كاتب/شاهد (صمت، وكتابة، ومعاينة) |
| "أغورا- 2009" (Agora) - أليخاندرو أمينابار | العقل المضطهد/ المهدَّد | المدينة/الجماعة تنتج الإقصاء؛ صراع الشرعية يتجه إلى المصادرة والعنف | المعرفة تُستدعى بوصفها علامة نزاع؛ تكثيف الصراع في بنية أفكار؛ ضغط التعقيد لصالح الاستعارة الحادة | جسد معرفي في فضاءات متعارضة (بحث/شارع/ سلطة)؛ انتقالات تكشف هشاشة الظهور؛ قابلية الاستهداف |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| "المصير- 1997" - يوسف شاهين | العقل التداولي/ المقاوم | الدولة/السلطة فاعل متقلب في الشرعية؛ صراع على المعنى داخل المجال العام | الفكرة حبكة مقاومة؛ التأويل في مواجهة التحريم؛ الرقابة/حرق الكتب<br>محور دلالي | حضور اجتماعي/ احتفالي؛ الغناء/الرقص بوصفهما سياسة ظهور؛ الجسد وسيط للمعنى |

**تُعتمَدُ التسميةُ التركيبيَّةُ لكلِّ فيلمٍ عندما تتضافرُ مؤشراتُها في مستويين على الأقل من المستويات الثلاثة (التشكيلي/الجسدي، السردي/الحواري، التاريخي/السياسي)، وليس بناءً على سمة واحدة معزولة**

## مناقشة

يمكن تلخيص ما انتهى إليه التحليل في أربع أطروحات مترابطة تعيد صياغة فرضية الدراسة، وتوضح كيف تعمل صورة الفيلسوف في السينما بوصفها بناءً تمثيليًّا يشتبك مع المعرفة والسلطة والذاكرة العامة أكثر مما يكتفي بمحاكاة الوقائع والتاريخ.

### الأطروحة الأولى: السينما تصنع عقلًا مرئيًّا عبر الجسد قبل أن تصنع أفكارًا

تُبيِّنُ المقارنةُ أنَّ الفيلمَ يبدأُ من الجسد بوصفه حاملًا للمعنى: هيئة الوقوف والجلوس، وإيقاع المشي، وتوتر اليدين، وحدة النظرة أو انكسارها، ومكان الجسد داخل الكادر. في "سقراط" لروبرتو روسيليني تُقدَّم الفلسفة حضورًا علنيًّا داخل المدينة؛ جسد الفيلسوف يتحرك بين الناس ويُقاس بقدرته على الاستمرار في السؤال في فضاء مفتوح. وفي "فيتغنشتاين" لديريك جارمان يصبح الجسد مختبرًا للصرامة والقلق؛ المسرحة المتعمدة، والخلفية السوداء، واختزال المكان، كلها تُحيل العقل إلى توتر داخلي لا يستقر. أمَّا "هانا أرندت" لمارغاريته فون تروتا فيُعاد فيه تعريف جسد الفيلسوف بوصفه جسد كاتب وشاهد: سيجارة، وصمت طويل، وتدفق للكتابة، وتكوينات داخلية تجعل التفكير فعلًا يوميًّا متوترًا في مواجهة محكمة اجتماعية وإعلامية. وفي "أغورا" لأليخاندرو أمينابار يُبنى جسد هيباتيا بوصفه عقلًا علميًّا مُحاصرًا؛ يتنازعُ على حقِّهِ في الفضاء بين مؤسسة دينية صاعدة ومؤسسة سياسية متبدِّلة، فيتحول الجسد إلى علامة لهشاشة المعرفة أمام العنف. أما "المصير" ليوسف شاهين فيوسِّع الجسد ليغدو جسدًا جماعيًّا: رقص، وغناء، وسوق، واحتفال يقاوم الكآبة بوصفها إحدى تقنيات التطرف. بهذه الكيفية لا تكون صورة الفيلسوف مجرد سيرة، بل تقنية لتجسيد فكرة العقل في هيئة ملموسة تقرر ما الذي يبدو عقلًا وما الذي يبدو خطرًا.

## الأطروحة الثانية: الحوار الفلسفي يتحول في السينما إلى صراع درامي لا إلى درس

حين تُنقل اللغة من الفلسفة إلى السينما، تفقد طابع البرهان المتدرج لصالح اقتصاد التوتر: سؤال - رد، تشكيك - دفاع، سخرية - غضب، صمت - انفجار. في "سقراط" يظل الحوار محورًا رئيسًا، لكنه يُبنى بوصفه مواجهة داخل فضاء سياسي مهدد، بحيث يَصيرُ الكلامُ نفسُهُ فعل مقاومة. وفي "فيتغنشتاين" تُجزَّأ الأفكار إلى مشاهد قصيرة أشبه بالنكتة السوداء أو المفارقة المسرحية، فيُستبدَلُ الإقناعُ بالحساسية الإشكالية: أن تقول الفلسفة ما تستطيع قوله وأن تصمت حيث ينبغي الصمت. وفي "هانا أرندت" لا تتحقق الفلسفة عبر مناظرة أكاديمية، بل عبر سردية قراءة وكتابة ومحاكمة: إن محاكمة أيخمان تُعاد صياغتها داخل الفيلم بوصفها سؤالًا عن فهم الشر، وليس بوصفها ملفًا قضائيًّا فقط، ومن ثم يصبح الحوار الفلسفي موزَّعًا بين أرندت وأصدقائها وخصومها والنص الذي تكتبه. وفي "أغورا" تُقابَل لغة العلم بلغة السلطة الدينية والجماهيرية، فتغدو المفاهيم العلمية جزءًا من معركة تعريف الحقيقة. وفي "المصير" يتحول الحوار إلى جدل جماهيري: الفيلسوف لا يناقش خصمًا واحدًا، بل يناقش مناخًا اجتماعيًّا قابلًا للاشتعال، لذا تنخرط الموسيقى والرقص في وظيفة خطابية توازي البرهان، وتُستثمَر الفنون بوصفها فضاءً عامًا بديلًا.

## الأطروحة الثالثة: التاريخ في هذه الأفلام ليس خلفية، بل مادة للمعنى

يَكشِفُ التحليلُ أنَّ استحضارَ التاريخ داخل تلك الأعمال كان بِنْيَةً تشتغل على الذاكرة: محاكمة سقراط تُقرأ كصورة عن أزمة الديمقراطية حين تخاف السؤال؛ فالإطار التاريخي يُنتِج معنىً سياسيًّا معاصرًا أكثر مما يسرد حدثًا قديمًا. وفي "فيتغنشتاين" يصبح تاريخ القرن العشرين -الحرب، والطبقة، والجامعة، والهوية- مادةً لتفسير صرامة العقل وليس محض سياق خارجي. وفي "هانا أرندت" يتجسد التاريخ في الأرشيف: لقطات محاكمة أيخمان، والصحافة، والجدل العام؛ أي أن الفيلم يضع المشاهد داخل طريقة تشكل ذاكرة سياسية حديثة. وفي "أغورا" تتخذ قصة الإسكندرية هيئة استعارية عن ذاكرة المعرفة

حين تُحاصر: المكتبة، والشارع، وصراع الجماعات الدينية تعمل رموزًا لانتقال السلطة من العقل إلى العصبية. وفي "المصير" يتجسد التاريخ في قصة ابن رشد بوصفها تاريخًا محتملًا للحاضر: إحراق الكتب ليس حدثًا ماضويًّا، بل صورة مكثفة لاقتصاد الخوف الذي يتكرر كلما صعدت سياسات التكفير والتطهير الثقافي.

### الأطروحة الرابعة: صورة الفيلسوف تتحدد وفق وظيفة اجتماعية للعقل

يُوضِحُ المسارُ التطبيقيُّ أن الفيلسوف في السينما يؤدي وظيفة اجتماعية تختلف من فيلم إلى آخر، وهذه الوظيفة تحكم اختيارات السرد والبناء البصري: في "سقراط" ثمة وظيفة تعليمية/سياسية، يتجسَّدُ فيها العقلُ بوصفِهِ ممارسةً علنية. وفي "فيتغنشتاين" تتبدى الوظيفة الإبستمولوجية/الأخلاقية، حيث يتجسَّدُ فيها العقلُ بوصفِهِ صراعًا مع اللغة ومع الذات. وفي "هانا أرندت" هناك وظيفة الشهادة المدنية، التي يتجسَّدُ فيها العقلُ بوصفِهِ جرأةً في تسمية ما يُراد طمسه. ومع هيباتيا في "أغورا" تظهر الوظيفة العلمية/التنويرية، التي يتجسد فيها العقل بوصفه معرفة تعيش تحت التهديد. ومع ابن رشد في "المصير" تتجلَّى وظيفة المقاومة الثقافية داخل مجتمع يتنازع عليه خطابان: خطاب الانفتاح وخطاب التحريم. والقاسمُ المشترَكُ بين هذه الوظائف أن العقل لا يَظهر جوهرًا مجردًا، بل علاقة: علاقة بين فرد وجماعة، بين معرفة وسلطة، بين لغة وصورة، وبين تاريخ ومتخيَّل. ومن ثم فإن صورة الفيلسوف في السينما ليست صورة شخص، بل صورة نظام اجتماعي يفاوض مكان العقل وحدوده.

### النتائج ومسارات التوسع

تُظهِرُ الدراسةُ أنَّ صورةَ الفيلسوف في السينما ليست تابعةً للسيرةِ ولا ظلًّا للأفكار، بل بناءٌ تمثيليٌّ يُنتِجُ تعريفًا عمليًّا للعقل داخل المجال العام. فالفيلسوف على الشاشة لا يُستحضر بوصفه "من كان" بقدر ما يُستحضر بوصفه "ما الذي ينبغي أن يدل عليه".

وبهذا المعنى لا تعمل السينما هنا بوصفها وسيطًا ناقلًا للفلسفة، وإنما فضاءً يعيد توزيع شروط التفلسف: شروط الظهور، وشروط القول، وشروط الاعتراف، وشروط البقاء.

وعبر المقارنة التي أجريناها يتَّضح أنَّ تمثيل العقل يتغير بتغير جهاز الرؤية: الواقعية التعليمية تُنتج عقلًا عموميًّا زمنه التدرُّج، والتجريدُ المسرحيُّ يُنتِجُ عقلًا لغويًّا زمنه الحدّ، وإدماج الأرشيف يُنتج عقلًا حكميًّا تتأسس شرعيته على النظر، فيما تُنتج الملحمة الغنائية عقلًا تداوليًّا يقاوم ببهجة الحياة، وتُنتج المدينة المنفلتة عقلًا معرَّضًا يُقاس وجوده بقدرته على النجاة من المصادرة. لذلك كانت المؤسسات على اختلافها حاضرة بوصفها آلياتٍ لصناعة الشرعية: إنها التي تمنح العقل حق الكلام أو تسحبه منه، وهي التي تجعل الفيلسوف، في أغلب النماذج، كائنًا "محكومًا" قبل أن يكون كائنًا "حاكمًا".

ولا تنتهي الدراسة إلى فصلٍ مريح بين السيرة والتخييل، بل إلى تعيين موضع التوتر الذي يولد منه المعنى. فحيث تتقدم وظيفة الاستعارة على مطلب إعادة البناء الدقيق -كما في "أغورا" و"المصير"- لا يصبح "الانزياح التاريخي" مجرد خطأ، بل جزءًا من سياسة التمثيل: تضخيم رمزي يجعل الاسم الفلسفي وسيطًا لتأويل الحاضر. وحيث تُشدِّد الأفلام على الوثيقة أو على التقشف الصوري أو على الواقعية التعليمية، لا ينعدم التخييل، بل يغيِّر موضعه: ينتقل من اختراع الوقائع إلى هندسة الرؤية والزمن، وإلى توزيع التعاطف والريبة، وإلى صياغة الكلفة الاجتماعية للفكرة. وعليه يثبت التطبيق أن السينما، حين تتناول الفيلسوف، لا تقدِّم "نظريةً" عن العقل، بل تُقيم تجربة للعقل: تجربة تُرى، وتُسرد، وتُحاكم، وتُقاوَم، وتُعاد كتابتها داخل صراعات الشرعية.

إن هذه الدراسة لا تدَّعي استنفاد كل تمثيلات الفلاسفة في السينما العالمية، لأنها اشتغلت على نماذج محددة ذات هدف تحليلي، كما أنها لا تنطلق من افتراض أن الفيلم قادر على تقديم الفلسفة بوصفها نسقًا حجاجيًّا كاملًا، فلكل وسيط شروطه وحدوده. وقد اعتمد التحليل على التضافر بين مشاهدة النماذج المختارة ومواد الاستقبال النقدي والحوارات والمراجعات بوصفها نصوصًا موازية تساعد على إعادة بناء أفق التلقي والجدل الذي أنتجه الفيلم في سياقه.

ومن الممكن أن يفتح هذا التحليل ثلاثة مسارات لاحقة: أولًا توسيع النماذج لتشمل أنماطًا أخرى لصورة الفيلسوف، مثل الوثائقيات، والسينما التجريبية غير السيرية، والأفلام التي تجعل الفيلسوف شخصية ثانوية لكنها دالَّة. ثانيًّا دراسة الفوارق بين تمثيل الفيلسوف وتمثيل العالِم أو الفنان في السينما، بما يكشف اختلاف سياسات الشرعية بين مجالات المعرفة. ثالثًا إجراء مقارنات عبر تلقي الجمهور بلغات وثقافات مختلفة، لأن صورة الفيلسوف لا تُنتَج داخل الفيلم وحده، بل تتشكل أيضًا عبر نقد الصحافة، والمنصات الرقمية، والذاكرة الجمعية.

# قائمة المراجع

## 1. الكتب والدراسات والمقالات:


- Ali, T. (2000, June 18). *No bums or willies please, Derek*. *The Guardian*.
- Artemi, I. A. (2010, February 16). *The historical inaccuracies of the movie "AGORA"*. *Orthodox Christianity Then and Now*.
- Burdon, P., Appleby, G., LaForgia, R., McIntyre, J., & Naffine, N. (2014). *Reflecting on Hannah Arendt and* Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil. *Adelaide Law Review, 35*, 429-445.
- Cashell, K. A. (2012). *Charm and strangeness: The aesthetic and epistemic dimensions of Derek Jarman's* Wittgenstein. *Film-Philosophy, 16*(1), 101-126.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film* (Enl. ed.). Harvard University Press. (Original work published 1971)
- Cramer, M. (2012, November-December). *Rossellini's History Lessons*. *New Left Review*, (78).
- Ebert, R. (1999, April 2). *Destiny*. *RogerEbert.com*.
- Ebert, R. (2010, July 21). *Christians 1 library, Pagans 0*. *RogerEbert.com*.

- Finke, L. A., & Shichtman, M. B. (2016). *Song, dance, and the politics of fanaticism: Youssef Chahine's* Destiny. *Screening the Past*, (41).

- Gang, J. (2022). *Derek Jarman and everything that is the case*. *Critical Inquiry, 48*(4), 631–651.

- Harris, B. (2013, May 29). *Margarethe von Trotta on* Hannah Arendt. *Filmmaker Magazine*.

- Hiruta, K. (2014, July). *A woman like us? On Margarethe von Trotta's "Hannah Arendt"*. *Journal of Philosophy of Life, 4*(3), 90–98.

- Khouri, M. (2006). *Anxieties of Fundamentalism and the Dynamics of Modernist Resistance: Youssef Chahine's* Al Maseer *(The Destiny)*. *CineAction*, (69).

- Mark, J. J. (2014, February 17). *Historical accuracy in the film Agora*. *World History Encyclopedia*.

- Olsen, M. (2010, May 30). *Indie Focus: In "Agora," a faceoff between faith and science*. *Los Angeles Times*.

- Owen, D. (2013, January 15). *Hannah Arendt – a film by Margarethe von Trotta*. *Amor Mundi (Hannah Arendt Center for Politics and Humanities, Bard College)*.

- Quintana, Á., & Xifra, J. (2015). *Visual-spatial intelligence in propaganda and public relations discourse: The case of Roberto*

*Rossellini's early and educational-historical films*. *Public Relations Review*. Advance online publication.

- Salas, H. (2002, July). *Rossellini, Roberto*. *Senses of Cinema*, (21).
- Warwick Classics Network. (n.d.). *Agora (2009)*. University of Warwick.
- Wymer, R. (2019). *Derek Jarman*. Manchester University Press.
- بوشتلة، محمد صلاح. (2022، 2 فبراير). ما بينَ الفلسفةِ والسينما ابنُ رشد في فيلم المصير. مجلة نزوى.
- مصطفى، بدر الدين. (2022). مما ينبغي إسكاته إلى ما يمكن الإفصاح عنه. مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، 80 (7)، 11-44.

2. **الأفلام الواردة في الدراسة وروابط مشاهدتها:**

- «سقراط - 1970» (Socrates) — Roberto Rossellini
- «فيتغنشتاين - 1993» (Wittgenstein) — Derek Jarman
- «أغورا - 2009» (Agora) — Alejandro Amenábar
- «هانا أرندت - 2012» (Hannah Arendt) — Margarethe von Trotta
- "المصير - 1997" — يوسف شاهين

## ملحق: فيلموغرافيا مختارة لأفلام تتمحور حول فلاسفة ومفكرين (سيرية ووثائقية)

*هذه القائمة عبارة عن فيلموغرافيا إرشادية مختارة، لا تدّعي الاستنفاد، وغايتها إتاحة خريطة أولية لحقل الفيلسوف على الشاشة وتسهيل توسيع دائرة الدراسة لاحقًا.

### أولًا: أعمال سيرية/درامية تتمحور حول فيلسوف


- Adolfi, J. G. (Director). (1933). Voltaire [Film]. United States.
- Amenábar, A. (Director). (2009). «أغورا» Agora [Film]. Spain.
- Bharavi, J. K. (Director). (2013). Jagadguru Adi Shankara [Film]. India.
- Chahine, Y. (Director). (1997). «المصير» Destiny [Film]. Egypt/France.
- Cohen, I. D. (Director). (2006). Les Amants du Flore [Television film]. France.
- Eyre, R. (Director). (2001). Iris [Film]. United Kingdom/United States.
- Falena, U. (Director). (1919). Giuliano l'Apostata [Silent film]. Italy.
- Huillet, D., & Straub, J.-M. (Directors). (1987). The Death of Empedocles [Film]. West Germany.
- Hu, M. (Director). (2010). Confucius [Film]. China.
- Iyer, G. V. (Director). (1983). Adi Shankaracharya [Film]. India.
- Jarman, D. (Director). (1993). «فيتغنشتاين» Wittgenstein [Film]. United Kingdom/Japan.
- Menaul, C. (Director). (1999). The Passion of Ayn Rand [Television film]. United States.
- Montaldo, G. (Director). (1973). Giordano Bruno [Film]. Italy/France.
- Peck, R. (Director). (2017). The Young Karl Marx [Film]. France/Germany/Belgium.
- Rossellini, R. (Director). (1970). «سقراط» Socrates [Television film]. Italy.

- Rossellini, R. (Director). (1972). Augustine of Hippo [Television film]. Italy.
- Rossellini, R. (Director). (1972). Blaise Pascal [Television film]. Italy.
- Rossellini, R. (Director). (1974). Cartesius [Television film]. Italy/France.
- Von Trotta, M. (Director). (2012). «هانا أرندت» Hannah Arendt [Film]. Germany/France.
- Yarmatov, K. (Director). (1957). Avitsenna (Avicenna) [Film]. Soviet Union.


## ثانيًا: وثائقيات/ أفلام تتمحور حول فلاسفة أو تفكيرهم


- Barison, D., & Ross, D. (Directors). (2004). The Ister [Documentary]. Australia.
- Dick, K., & Ziering Kofman, A. (Directors). (2002). Derrida [Documentary]. United States.
- McMullen, K. (Director). (1983). Ghost Dance [Film]. United Kingdom.
- Taylor, A. (Director). (2005). Zizek! [Documentary]. United States/Canada.
- Taylor, A. (Director). (2008). Examined Life [Documentary]. Canada.
- Van Davis, J. (Director). (2009). Only a God Can Save Us [Documentary]. United States.