أيديولوجيا العنف في الفَنّ السابع
"رُؤيَة فلسفية"

د. هالة محجوب خضر*

الملخص

يتناول هذا البحث واحدة من أعقد الإشكاليات التي تُواجه السينما المصرية وأكثرها جوهرية، وهي إشكالية العنف السينمائي، والذي أصبح يُقدَّم في الأفلام بصورةٍ فَجّة؛ لوجود اتجاه واضح وصريح لتصديره للجماهير، حيث تتواجد أعمال سينمائية عديدة تشتمل على قدرٍ كبير من العنف والتي كان من نتائجها السلبية على مجتمعنا العديد من الخروقات التي أصبحت تنهش في جسد المجتمع، وهي لم تكن متواجدة من قبل.

ومن هنا دَعَت الضرورة إلى تناول هذا الموضوع البحثي تحت عنوان "أيديولوجيا العنف في الفن السابع.. رُؤيَة فلسفية"؛ وذلك لدَق جَرَس الإنذار لمجتمعنا ولتوضيح وتعميق الصورة له، لكي يتنَبّه جميع طبقاته من التداعيات التي من السهل أن ينجرف وراءها، ونحن في أَمَسّ الحاجة للغنى عنها، وأيضًا لكي يَتَكاتف المجتمع ويُصبح يَدًّا واحدة للسيطرة عليها ومعالجتها بصورةٍ إيجابية حتى لا نَسقط في هُوَّة الانهيار الأخلاقي والسلوكي الذي سوف يُصاب به المجتمع.

مع بَيَان إدانة الفلسفة لهذا العُنف ورفضها له بكل أشكاله التي بَدَت في عُنف لفظي، وجسدي، ونفسي، ووضع الحلول الفلسفية لمعالجتها، ولا يستطيع أحد أن يُنكر أن صناعة السينما في مصر هي أكبر صناعة في الوطن العربي، وأن لها تأثير كبير على البُلدان الأخرى وليس على مجتمعنا فقط .

أما عن إشكالية البحث فَتَكمُن في الإجابة عن التساؤلات التالية: –

١. ما هي الأفكار والخلفيات الأيديولوجية التي تَتَحَكّم في الأفلام المصرية؟
٢. كيف يُمكن للسنيما أن تكون موضوعًا للتفكير الفلسفي؟ ولماذا الربط بينهما؟
٣. هل السنيما هي التي تعكس الواقع أم هي التي تخلقه؟

* أستاذ علم الجمال المساعد - كلية الآداب– جامعة كفر الشيخ

٤. ما المعنى الفلسفي غير الواضح والذي ينطوي على مخاطر قد تُحدثها السينما في المجتمع؟ وهل يُمكن تبريرها؟

٥. هل السينما هي التي تفكِّر أم أن الفكر هو الذي يفلسِف السينما؟

الكلمات المفتاحية: أيديولوجيا – السينما – العنف – العنف السينمائي– فلسفة الفن

مقدمـــة:–

يتناول هذا البحث واحدة من أعقد الإشكاليات التي تُواجه السينما المصرية وأكثرها جوهرية، وهي إشكالية العنف السينمائي، والذي أصبح يُقدَّم في الأفلام بصورةٍ فَجّة؛ لوجود اتجاه واضح وصريح لتصديره للجماهير، كما لُوحِظَ أن السينما حاليًا تَشهد تصاعدًا ملحوظًا لهذا الاتجاه؛ حيث تتواجد أعمال سينمائية عديدة تشتمل على قدرٍ كبير من العنف والتي كان من نتائجها السلبية على مجتمعنا العديد من الخروقات التي أصبحت تنهش في جسد المجتمع، وهي لم تكن متواجدة من قبل.

كما أننا لا نستطيع أن نتغافل أو نغض الطرف عن قدرة السينما على استثارة الرغبات الساديَّة عن بعض الرغبات التي يرفضها المجتمع مثل العنف، لأنها قادرة على إحداث تأثير واقعي على مشاهديها، ومن هنا دَعَت الضرورة إلى تناول هذا الموضوع البحثي تحت عنوان "أيديولوجيا العنف في الفن السابع.. رُؤيَة فلسفية"؛ وذلك لدَق جَرَس الإنذار لمجتمعنا ولتوضيح وتعميق الصورة له، لكي يتنَبّه جميع طبقاته من التداعيات التي من السهل أن ينجرف وراءها، ونحن في أَمَسّ الحاجة للغنى عنها، وأيضًا لكي يَتَكاتف المجتمع ويُصبح يَدًّا واحدة للسيطرة عليها ومعالجتها بصورةٍ إيجابية حتى لا نَسقط في هُوَّة الانهيار الأخلاقي والسلوكي الذي سوف يُصاب به المجتمع.

مع بَيَان إدانة الفلسفة لهذا العُنف ورفضها له بكل أشكاله التي بَدَت في عُنف لفظي، وجسدي، ونفسي، ووضع الحلول الفلسفية لمعالجتها، ولا يستطيع أحد أن يُنكر أن صناعة السينما في مصر هي أكبر صناعة في الوطن العربي، وأن لها تأثير كبير على البُلدان الأخرى وليس على مجتمعنا فقط؛ وهذا يدل على أن الدور الذي يجب أن نقوم به ليس دورًا هَينًا، بل هو من أصعب الأعمال التي سوف تُواجهها الفلسفة وهي تقف أمامها، وتَضع يدها في يد المجتمع للارتقاء به من هذا العدو الفتاك.

أما عن إشكالية البحث فَتَكمُن في الإجابة عن التساؤلات التالية: -

٦. ما هي الأفكار والخلفيات الأيديولوجية التي تَتَحَكّم في الأفلام المصرية؟

٧. كيف يُمكن للسنيما أن تكون موضوعًا للتفكير الفلسفي؟ ولماذا الربط بينهما؟

٨. هل السنيما هي التي تعكس الواقع أم هي التي تخلقه؟

٩. ما المعنى الفلسفي غير الواضح والذي ينطوي على مخاطر قد تُحدثها السينما في المجتمع؟ وهل يُمكن تبريرها؟

١٠. هل السينما هي التي تفكِّر أم أن الفكر هو الذي يفلسِف السينما؟

أما عن المناهج المُتبعة في هذا البحث، فهي: المنهج التاريخي، والتحليلي، والمقارن؛ حيث قمت بتَتَبُّع تطور الأفكار من الناحية التاريخية ورد كل فكرة وأصولها لدى السابقين من الفلاسفة، ومقارنة وتحليل مفاهيم ونماذج وآراء مختلفة عند الفلاسفة.

وينقسم البحث إلى مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة. أما المقدمة فقد قمت فيها بالتعريف بالبحث وتوضيح أهميته والإشارة إلى المناهج المُستخدَمة في إعداده، كما طرحت فيها بعض التساؤلات المُوَجَّهة للدراسة.

أما المدخل فعنوانه "**التعريف بمفهومي العنف والسنيما**"، وسأتناول فيه بالدراسة:

أ- المعنى اللغوي والاصطلاحي للعنف.

ب- مفهوم فن السينما وبدايتها.

وأما المبحث الأول فعنوانه "**التَذَوّق الجمالي للسينما وإشكالية الهَويّة**"، وسأتناول فيه بالدراسة: -

أ- الإرهاصات الأولى لمولد السينما المصرية.

ب- البُعد الأيديولوجي والعقل الفيلمي الفلسفي.

وأما المبحث الثاني فعنوانه "**جماليات فلسفة السينما وتجميل العنف**"، وسأتناول فيه بالدراسة: -

أ- العنف السينمائي في رحاب الفلسفة.

ب- آليات الرقابة على السينما المصرية.

أما الخاتمة فقد دَوَّنَت فيها أهم النتائج التي انتهيت إليها، وقد أعقبت الخاتمة بقائمة ضمتها أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في إعداد البحث.

* * *

مدخل: التعريف بمفهومي الفَنّ والسينما

أ- المعنى اللغوي والاصطلاحي للعنف:-

عَرَّف جميل صليبا العنف بأنه مضاد للرفق، ومُرادف للشدة والقسوة، والعنيف هو المُتصِف بالعنف. فكل فعل شديد يُخالِف طبيعة الشيء ويكون مفروضًا عليه من الخارج، فهو بمعنى ما فعل عنيف(١). أما معجم أكسفورد فذُكِرَ فيه أن العنف في اللغة الإنجليزية Violence، وأن الأصل اللاتيني له هو Violentia، ومعناها الاستخدام غير المشروع للقوة المادية بأساليب متعددة لإلحاق الأذى بالأشخاص والإضرار بالمُمتلكات، ويتضمن معاني العقاب والاغتصاب والتدخل في حريات الآخرين(٢).

كما عَرَّف معجم كامبردج العنف بأنه "إلحاق ضرر جسدي أو إيذاء شخص لشخصٍ آخر، وتشتمل أشكال العنف: الضرب، والاغتصاب، والتعذيب، والقتل. والعنف هو التعبير الأكثر تَطرفًا عن القوة؛ باحتوائه على أقصى مكامن القوة الكلية والتدمير المادي لفعل اجتماعي من طرف آخر، كما يُمكن للعنف أن يكون تعبيرًا عفويًّا عن علاقات القوة"(٣).

أما اصطلاحيًّا فلم يكن هناك تعريفًا واحدًا أجمع عليه الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع للعنف، بل تَوَسَّعوا في تعريفه. فنجد أن الفيلسوف هيراقليطس Heraclitus (٥٤٠ ق.م- ٤٨٠ ق.م) ذَكَرَ أن العنف ضروريٌ للعالم؛ فلا يوجد شيئًا بدون عنف، فلكي يوجد أي شيء يجب أن يلغي شيئًا آخر، ويقول: "العنف هو أبو وملك كل شيء"(٤). أما الفيلسوف الألماني Leo Strauss (١٨٩٩- ١٩٧٣)، فَذَكَر أن العنف "استجابة لمثير خارجي تؤدي إلى

إلحاق الأذى لشخصٍ آخر في شكل فعل عنيف مشحونة بانفعالات الغضب والهياج والمعاداة، استجابة تُنتج عن عملية إعاقة أو حالة إحباط"(٥).

وأخيرًا يُعرِّف جوهان جالتونج Johan Galtung، المُؤسِّس الرئيسي لمعهد بحوث السلام في أوسلو، "أن العنف موجود عندما يتأثر البشر، حتى تكون إرادتهم الجسدية والعقلية الفعلية أقل من إدراكهم المحتمل، ويتم تعريف العنف هنا على أنه سبب الاختلاف بين الامكانات والفعل الفعلي، بين ما كان يمكن أن يكون وما هو كائن"(٦).

ب-مفهوم فن السينما وبدايتها:-

يُعرِّف مونازا طاهر Munazza Tahir بأن كلمة السينما بالإنجليزية Cinema أُشتقت من الكلمة اليونانية Kinema، وتعني الحركة Movement"(٧)، وفي معجم المصطلحات السينمائية تُعرِّف ماري تيريز جورنو السينما بأنها "اختصار لكلمة Cinematographer (أي التسجيل الحركي حرفيًا)، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام، والسينما الصامتة، والسينما التوهمية، والسينما التجارية"(٨).

أما معظم السينمائيين فَيُعرِّفون ريتشيوتو كانودو Ricciotto Canudo (١٨٧٧- ١٩٢٣) الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل بأنه "أول من أطلق مصطلح الفَنّ السابع على فَنّ السينما؛ حيث شارك في النظرية السينمائية بتقديم صورة استثنائية للنشاط الثقافي في بدايات القرن العشرين في باريس على نطاق واسع ومقياس منقطع النظير"(٩). أما سبب قوة الأفلام وتأثيرها فهو أنها لديها المقدرة على الجذب الواسع للجمهور، ولهذا يجب وضع معاير للتذوق الجمالي للمشاهد

حتى يقدم له عمل سينمائي مرتبط بالواقع وبقدر محاكاة السنيما لهذا الواقع يكون تأثيرها إيجابياً على المشاهد.

المبحث الأول: التَذَوّق الجمالي للسينما وإشكالية الهُويَّة

أ- الإرهاصات الأولى لمولد السينما المصرية:-

إن مصر تُعتبر من أول دول العالم التي عَرَفت فَنّ السينما، وكان أول عرض سينمائي تَشهده في "مقهى زوانى بالإسكندرية في أوائل كانون الثاني عام ١٨٩٦م، أما أول عرض في القاهرة فكان في يوم ٢٨ كانون الثاني عام ١٨٩٦م بالقرب من فندق شبرد القديم"(١٠).

لقد كان للسينما سحرها الذي أعُجب بها العديد من المثقفين، فقد لاحظوا أن السينما ما هي إلا شكلًا من أشكال الفكر، إلا أنها تُفكر بواسطة الصور، وتم تأسيس أول سينما مصرية، "وكان أول مصري يقف أمام الكاميرا كممثل في فيلم شرف البدوي هو الفنان محمد كريم، وذلك عام ١٩١٧م، كما أنه كان أول مُخرج مصري يدرس الفَنّ السينمائي في الخارج"(١١)، وفي عام ١٩٢٣م "ظهر أول فيلم عربي روائي طويل، وهو فيلم في بلاد توت عنخ آمون لصاحبه محمد بيومي وفيكتور روستيو وأنتجته مصر، وعرضت فيما بين عام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٣٠ أربعة عشر فيلمًا، أي بمعدل إنتاج فيلمين سنويًّا إلى أن ظهرت السينما الناطقة"(١٢).

إن السينما فن حديث ورغم حداثته إلا أنه استطاع أن يتطور لأنه فن لا يخلو من أبعاد أيدلوجية فالهدف الأساسي الذي يجب أن يسعى اليه فن السينما هو الارتقاء بها الى مستوى الفكر. ومنذ ذلك التاريخ وحتى يومنا هذا مَرَّت السينما المصرية بمراحل تطور كان لها دورًا كبيرًا في المجتمع؛ فقد

لعبت الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تَمُرّ بها البلاد دورًا كبيرًا في تأثيرها على السينما إيجابًا وسلبًا بدايةً من العصر الذهبي للسينما المصرية وحتى عصرنا الحالي.

بدأت بسينما الأستوديو، ثم مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٥٢- ١٩٦٣)، ثم مرحلة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، والتي تَمَثّلت أفلامها بالسينما الوطنية، ثم مرحلة القطاع العام (١٩٦٣- ١٩٦٩) في عهد الرئيس جمال عبد الناصر، ثم مرحلة الإنتاج الاقتصادي (١٩٧٠- ١٩٨١) في عهد الرئيس محمد أنور السادات، ثم يليها مرحلة الخصخصة وهي المرحلة التي اتسم بها عهد الرئيس محمد حسني مبارك (١٩٨١- ٢٠١١)، ثم المرحلة الحالية.

في هذه المرحلة اتسمت السينما بالعنف بكافة أشكاله وألوانه حتى استطاعت الأفلام أن تصور للمُشاهِد أن العنف هو سَيّد الأخلاق، وأنه الوسيلة الوحيدة ليستطيع الإنسان انتزاع الحقوق من الآخرين، وهذا مُخالف لطبيعة الدور الذي يجب أن يتصف به الفيلم السينمائي، والذي يجب أن يكون "وثيقة اجتماعية مهمة تُساهم في رسم قوانين حركة ديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجَدَليَّة بين الإنسان والمجتمع"(١٣).

ومن أجل قيمة الدور العظيم الذي تلعبه السينما في حياتنا، قال توماس أديسون: "إن من يُسيطر على السينما، إنما يُسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعب"(١٤). إن الدور العظيم الذي تستطيع أن تقوم به السينما لا يُضاهيه دور، حتى أنه أُطلق عليها اسم "القوى الناعمة"؛ فهي قادرة على أن تُرسل أي رسالة وبصورة قوية وتصل بصورة سلسه وبسيطة الى جميع

طبقات الشعب، كما لا يُنكر أحد الدور الكبير للسينما المصرية وتأثيرها على الدول العربية جميعها؛ فَفَنّ السينما هو الفن القادر على تكوين الإنسان رُوحيًّا وفكريًّا. والذي يجعل السينما تتصف بالقوة هو أن هناك سببين: "أولهما احتماليه تأثير الأفلام على المشاهدين الأفراد تأثيراً قوياً، وثانيهما التأثير الاجتماعي والسياسي الذي قد تفرضه أفلام معينه أو السينما بوجه عام على جماهير عريضة"(١٥).

فأصبح فَنّ السينما أشبه بالمفتاح السحري الذي يفتح آفاق واسعة لكثير من المفكرين المبدعين، أو كما قال هنري أجيل "أن السينما هي الفن الوحيد الملموس والذي يرتدى في الوقت نفسه طابعاً ديناميكياً كما يثير تهيجاً في الدماغ"(١٦).

ب-البُعد الأيديولوجي والعقل الفيلمي الفلسفي:-

إن اللغة السينمائية ترتبط بعناصر تكوين العمل السينمائي مثل "الموسيقى" والحوار" وحركة الكاميرا ويُطلق عليها اسم "طوجرافية"، وتذكر دليلة مرسلي: أنه يُقصد بها "مجموع النظم الخالصة التي تُنظم في خطاب من نمط خاص عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى"(١٧). كما عَرَّفتها نسمة البطريق "بأنها لغة الصورة للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكري والثقافي"(١٨)، ويَكمُن السر في ديمومة الفَنّ السينمائي في أنه يتعامل بمهارة مع مفردات ولغة السينما.

أما كريستيان ميتز Christian Metz، فقد كان له تعريفًا مختلفًا عن سابقيه؛ فقال عن اللغة السينمائية: " بأنها لغة مُركبة تَتَألَّف من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يُؤلِّفان شريط الصور، وهي الصور

الفوتوجرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تُمثّل شريط الصوت، وهي الصوت الشفهي أو الأيقونية؛ كالضجيج، والصوت المنطوق: صوت المُتكلِّم من خلال الحوار أو التعليق، والصوت الموسيقي"(١٩). أما يوري لوتمان Yuri Lotman، فقال عنها "إن إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يُشكِّل أساس اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها تشمل ضمنيًّا فكرة التمييز بين موديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة، وذلك الذي تصنعه وسائل السينما"(٢٠)، وأخيرًا نجد مارسيل مارتن Marcen Martin، فيؤكد على "أن اللغة الفيلمية مبنية على الصورة والفكرة، وهي أقل غموضًا من اللغة المنطوقة؛ فالسينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير الجمالي، وهي لغة الوجود أو الكينونة، وهي ربما كانت أيضًا اللغة المُثلى، وإنها فوق ذلك وبوضوح شديد هي ذاتها وجود"(٢١).

إن السينما بطبعتها تعتبر ذات مكانه عالية وهي قادرة على طرح موضوعات فلسفيه متعددة "لكن من المهم إدراك الأخطار الكامنة داخلها. قد تسبب الأفلام في قدر من التشويش والارتباك عبر طريقه صياغتها وتصويرها، ونتيجة تلاعبها بالمشاعر أو مغازلتها لشتى الأهواء. واقتفاء أثر هذا التشويش يجسد جزء مهما من أي منهج للتحليل الفلسفي للسينما. كثير من الأفلام تغذى تحيزات ورغبات غير واعيه أو بغيضه، وتتغذى عليها وعلى الإشباع الرمزي لرغبات مكبوتة"(٢٢).

يقول موارى سميث، أحد منظري الفلسفة والسينما "إن قدرة الأفلام على أن تصبح من منظور عام فلسفيه امر لا خلاف عليه. تلك حقيقة لا تبعث

على الدهشة إذا نظرنا الى كلا من السينما (بوصفها شكلا فنيا) والفلسفة كامتدادات لقدرة البشر على الوعي بالذات أي قدرتنا على تامل أنفسنا"[٢٣].

لهذا نجد أن الصوة الجمالية التي يتميز بها أي عمل فَنَيّ والتي تصل إلى المُشاهِد، وضع لها الفلاسفة أُسس ومفاهيم؛ وذلك حتى نستطيع أن نحكم على هذا العمل الفَنَيّ بصورة صحيحة. فذكرت سوزان لنجلن Suzanne Len glen (١٨٩٩- ١٩٣٨)، أن هناك بعض المبادئ الجمالية التي يجب أن تكون أساسًا للصورة الفَنَيّة، ألا وهي "الاتساق والوحدة والارتباط بالمضمون الذي تُعبِّر عنه"[٢٤]. وكذلك الفيلسوف جون ديوي John Dewey(١٨٥٩- ١٩٥٢)، يرى "أن الصورة الجمالية تُكون عندما تتحرر الصورة من التحديد الذي يقتصر استعمالها على غاية معينة لكي تخدم أيضًا أغراضًا حيوية مباشرة، فهناك تصبح الصورة جمالية بدلًا من أن تظل مجرد صورة نافعة"[٢٥].

إن هناك سبع دلائل عالمية تؤدي إلى وجود علم الجمال الإنساني ذكرها الفيلسوف دينيس داتون Denis Dutton (١٩٤٤- ٢٠١٠)، وهي:-

١- التَمَكُّن أو البراعة الفَنَيّة الفائقة: إذ يتم إدراك وملاحظة المهارة الفَنَيّة التقنية والإعجاب بها وتقديرها.

٢- المُتعة التي لا تهدف إلى المنفعة؛ فالناس تستمتع بالفَنّ من أجل الفَنّ، ولا تسعى للفَنّ بهدف إطعامهم أو تدفئتهم.

٣- الأسلوب: فالأشياء والعروض الفَنَيّة تُوصَف بأنها ذات أسلوب جيد إذا ما كانت تكويناتها تؤدي الدور الذي من أجله صُنع هذا الشيء.

٤- النقد: فالناس تقوم بإصدار أحكامًا على الأعمال الفَنّية وتقديرها وتفسيرها.

٥- التقليد: باستثناء الموسيقى والفن التجريدي نجد أن الأعمال الفَنّية تَحكي الخبرات الموجودة في العالم.

٦- التركيز الخاص: يبتعد الفَنّ عن الحياة المُعتادة للبشر ويُركز بشكل دراماتيكي على الخبرة.

٧- التَخَيُّل: يَفترض الفَنّانون والجمهور وجود عوالم افتراضية (نظرية) على مسرح الخيال"[٢٦].

إن الفَنّ عمل إنساني وهو نتيجة منطقية للتَذَوُّق، وله غايات وأهداف قد تتفاوت في درجة أهميتها، ولكن هدفه الرئيسي أن يكون وسيلة تعليمية وتثقيفية لتنمية التفكير الإبداعي لدى الإنسان؛ ليستطيع أن يسمو به إلى الناحية الرُّوحيّة ولكن السينما اليوم تجاوزت هذا الذوق.

المبحث الثاني: جماليات فلسفة السينما وتجميل العنف

أ- العنف السينمائي في رحاب الفلسفة:-

من المعلوم أن فلسفة الفيلم عادةً ما يكون لها اتجاه مختلف تماماً عن الكتابة الفلسفية، وهذا النوع من التفكير الذاتي الذي يجلبه الفيلسوف من خلال أفكاره قد يكون غير لائق لتطبيقه على العمل الفني السينمائي، لهذا يتبادر إلى أذهاننا عدة تساؤلات منها: هل توجد علاقة بين الفلسفة والسينما؟ ما الذي يمكن أن تقدمه الفلسفة للسينما والعكس؟ إنه بالمقارنة بينهما نعلم أن السينما صناعة حديثة تعتمد على مقومات تقنية، بينما الفلسفة تاريخها معروف منذ آلاف السنين، كما أنهما لا يتحدثان نفس اللغة، ورغم ذلك نجد

الفلاسفة يعشقون قاعات السينما لِما فيها من أعمال فنية قد يحوي بعضها تصوَّر فلسفى.

كما اعتبر الفلاسفة أن "الصورة بين التعبير السينمائي والتفكير الفلسفي: تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي الشديدة التأثير على الجمهور المُشاهِد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي نجده في الأفلام بصور متحركة، وعليه فالسينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظامًا سيميائيًا"(٢٧).

وكان من أوائل هؤلاء الفلاسفة الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز الذي ربط بين الفلسفة والنقد السينمائي متناولًا في مؤلفه: "الصورة الحركة"، مختلف قضايا السينما منذ ظهورها، وهي محاولة منه لتصنيف الصور والدلالات، لإنجاز قراءة لتاريخ الفلسفة، حيث اعتبر أن (الصورة الحركة) هي الصورة المميزة للصورة السينمائية، وقد حدَّد الصورة بـ: الصورة – الإدراك، الصورة – الإحساس، الصورة –الفعل"(٢٨).

وإذا تساءلنا، هل السينما هي التي تفكر؟ أم أن الفكر هو الذي يفلسف السينما؟ في الحقيقة إن من حق السينما أن تفكر وأن تفلسف الأعمال السنيمائية، لأن هناك علاقة بين الصورة السينمائية والمفهوم الفلسفي.

فالمتأمل في علاقة السينما بالواقع لا يلبث أن يتبين وجود أسلوبين لمقاربتهما: "الأول يؤمن أن بديع الصورة يعكس الواقع، وأن تطابقه صورة طبق الأصل له، والثاني يضع الواقع موضع إشكال، وبالمثل هناك منهجان لمقاربة السينما في علاقتها بالحقيقة: أولهما يدَّعى أن ما تلتقطه عين

الكاميرا هو الحقيقة العارية من كل الشوائب، في حين أن الثاني يقوم باستشكال الحقيقة ومساءلتها"[٢٩].

نستنتج من ذلك أن هناك علاقة تربط بين الصورة السينمائية والفلسفة، وأن ما نطلق عليه "الفلسفة السينمائية"، والتي تعتمد اعتماداً قوياً على الأسلوب وإيجاد كلمات مناسبة للتعبير عن التجربة الجمالية، ما هي في الواقع إلا أمراً أساسياً لفهم معنى الأفلام.

كما تظهر فلسفة السينما في الفلسفة التحليلية Analytic Philosophyمن خلال أمران: "**الأول:** أنها تتَّبع منهجًا بديلًا للدراسات السينمائية المشبعة بالتحليل النفسي؛Psychoanalysis، مفضلة عليه البناء على نتائج علم النفس المعرفيCognitive Psychology، **والثاني:** أنها تؤكد على ضرورة أن يقدم علماء السينما آراءهم وحججهم بوضوح وصرامة مفهومية أكثر"[٣٠]، ولهذا كثرت الأسئلة حول علاقة الفلسفة بالسينما، وكان لابد من وجود دورًا مهمًا تقوم به الفلسفة من خلال الكشف عن أبعاد وآثار العنف السينمائي على المجتمع المصري، وهذا هو الغرض الحقيقي الذي تقوم عليه هذه الدراسة؛ لأن تناولنا لفلسفة السينما بمعناها الضيق، وأقصد به الجانب الخاص بالدراسات السينمائي يجعلنا نتساءل: ما إذا كان ينبغي على القائمين في هذا المجال أن يُنَظِموا العنف في الأفلام أم لا؟ فهي مسألة ليست هَيّنة، بل مُعقدة، فبالعودة إلى جذور الفكر اليوناني، لنتعرف هل تناول فلاسفة اليونان مفهوم العنف بصورةٍ مباشرة في فلسفتهم أم لا؟ لُوحِظَ أن مُحاورات أفلاطون جميعها كانت تدور حول العدالة، والمساواة، والفضيلة، والسعادة، والعلم، ولم يتطرق إلى مفهوم العنف مطلقًا، رغم أن

العنف كان متواجدًا في مجتمعه، بل على العكس من ذلك ففي "محاورة فيليبوس Philebus" أكد أفلاطون على أنه لا يتعيّن علينا أن نخاف من لا أخلاقية التراجيديا؛ لأن هناك احتمالات منطقية متعددة حول حدوث انقلاب في الخط التراجيدي للعمل الفَنّي، والذي قد يتوقف على ما إذا كان البطل خيّرًا أم لا؟ لأنه ربما يكون حظه عاثرًا أو جيدًا؟

أما أرسطو فقد تناول العنف من خلال فَنّ التراجيديا، فقال: "إن التراجيديا هي محاكاة لِما هو أفضل؛ لذلك يجب أن نحذو حذو رَسَّام الصورة الشخصية الماهر، فهو يُعبِّر عن الملامح المُميزة للشخص الذي يرسمه دائمًا إلى أن تكون الصورة أفضل من الأصل"(٣١)، ولقد وَظَّف أرسطو حديثه عن التراجيديا في كتابه "فن الشعر Poetics" في الفصل السادس، لكي يشرح طبيعة التراجيديا الإغريقية، وتناول العنف في نظريته الخاصة بالتطهير Catharsis، وهي النظرية التي ترى أن "الإحباط والظلم يُولِّدان الميل نحو العدوان عند الفرد، ويُمكن إشباع هذا الميل بالعدوان المباشر أو بمشاهدة الآخرين يرتكبون الجرائم ويقومون بالعدوان"(٣٢).

إن أرسطو هنا يعتقد أن العنف عندما يراه الإنسان العادي في الأعمال الفَنّيّة، وحين يندمج المُشاهِد مع بطل العمل الفني فَيُخرج ما بداخله من عنفٍ وفي نفس الوقت يفرح؛ لأنه لم تَحل عليه الكوارث التي حلَّت بالبطل؛ بمعنى أن لها تأثيرًا علاجيًا على الصحة العقلية للمُشاهِد؛ فهي تُعطي إحساسًا مُمتعًا بالراحة تنتهي معه المشاعر الشريرة، وبهذا استطاعت "التراجيديا بترفعها بالمُتفرِج أن تُحقِّق هدفًا دُنيويًّا ساميًا؛ وذلك بالكيفية والقوة كلتيهما اللتين تفعلها الموسيقى"(٣٣).

"ولقد استخدم البعض القياس الأرسطي؛ لكي يُثبت مفهوم الهُويَّة لديه على النحو التالي:-

الفريق الأول:

كل شيء يضر بالمجتمع يجب محاربته (مقدمة كبرى)

السينما مُضرة للمجتمع (مقدمة صغرى)

يجب محاربة السينما (النتيجة)

الفريق الثاني:

التطور الفكري والثقافي مطلب حضاري (مقدمة كبرى)

السينما شكل من أشكال التطور الثقافي والفكري (مقدمة صغرى)

السينما مطلب حضاري (النتيجة)"[٣٤]

ما نستنتجه من هذا القياس، أننا مستمرون في مرحلة تطور فكري وعلمي، وأن اختلاف الآراء شيءٌ إيجابي وليس سلبي.

وهناك فلاسفة كانت السينما هي المنطلق الأساسي لتفكيرهم مثل: هنري برجسون، جيل دولوز، إدجار موران، ولقد أثنى جيل دولوز (١٩٢٥- ١٩٩٥) في مؤلفه "الصورة الحركة (فلسفة الصورة)" على عبقرية الفيلسوف برجسون Bergson (١٨٥٩- ١٩٤١)، فقد كان من أوائل الفلاسفة الذين اهتموا بفن السينما، حيث خصص فصلًا في كتابه الشهير "التطور الخلاق" ١٩٠٥ لمناقشة الآلية التي تعمل بها السينما، فقال عنه دولوز "لقد كانت أطروحته المتمثلة في المقاطع المتحركة والصور الزمنية، هي التي ارتبطت بطريقة بجوهر

السينما"[٣٥]، وكان هذا ضمن سياق اهتمامه بموضوع الحركة، ولهذا أطلق برجسون على فَنّ السينما اسم "الوَهْم السينماتوغرافي"، فقال" ليست الصورة إلا لحظة تلتقط من انتقال مستمر، إذن فإدراكنا الحسي يعمل هنا أيضًا على تجميد التيار المستمر للحقيقة الواقعية في هيئة صور منفصلة"[٣٦]، فهو يقصد بالمنهج السينماتوغرافي، التفكير، أي الذى يكون ضد فكرة الصيرورة التي هي مبدأ الحياة، وذلك لأن العقل الإنساني ينتقل من حالة إلى أخرى، كما تنتقل الصور فوق الشريط السينمائي، وهو هنا يُشبِّه الحركة في العقل بالصور التي تعرضها شاشه العرض ، وفى كلتا الحالتين فإن هذه الحركة كاذبة أو وهمية، أما صيرورة الأشياء الفعلية، فالعقل لا يستطيع أن يدركها لأنها تتجاوز حدوده، ويعتبر جيل دولوز رائدًا للحركة الفلسفية الجديدة، وبسببها ظهرت العديد من الأعمال الفَنّيّة التي تحثّ على العنف أو الكراهية أو الإباحية، وهي تعرض العديد من المُوبقات للجمهور على أنها أشياء من طبيعة الإنسان الذي لا يستطيع التخلُّص منها.

أما إدجار موران Edgar Morin (١٩٢١م)، فيرى أن السبب الرئيسي لهذا التَحَوّل الذي طرأ على السينما، "هو الصورة التي تُعَدّ في حدّ ذاتها غامضة وسحرية، لذلك فهي تستقطب كل أحلام الإنسان"[٣٧]؛ ولهذا يُشَكِّل خطاب العنف والجريمة في السينما المصرية مرحلة مهمة من تاريخ هذه التجربة السينمائية، لِما لها من انعكاساتٍ سيئة على المجتمع؛ "فأصبحت تُقَدَّم في صورةٍ جمالية، كما أن تجسيد لَذّة العنف والقتل على الشاشة يُعزِّز الرغبة في تنفيذ مشاهد العنف لدى بعض المُهيئين لذلك السلوك"[٣٨]، وهذا ما أكده باحث في الأفلام المصرية بالجامعة الأمريكية في القاهرة، بقوله: "إن الأفلام الجديدة أكثر رُعبًا من السينما المصرية الكلاسيكية في الخمسينيات والستينيات، لكني متأكد أن العنف له تأثير

على الناس، وإن السلطات القانونية تقول: إن جرائم العنف في تصاعد"[٣٩]، وإني أميل إلى هذا القول، بإن السينما تخلق الواقع، حيث تحتوي الأفلام على السلبيات العديدة وخصوصًا في المجتمعات الفقيرة.

ولقد أصدرت الأكاديمية الأمريكية لطب الأطفال تقريرًا عام ٢٠١٣، تؤكد فيه "أن العنف في الأفلام قد تضاعف منذ عام ١٩٥٠م وحتى يومنا هذا، وأن عنف البنادق تضاعف ثلاث مرات منذ عام ١٩٨٥م"[٤٠]. هنا قد يتساءل البعض: متى بدأت العلاقة بين الفلسفة والسينما؟ إن العلاقة بينهما قد بدأت عندما قرَّر الإنسان أن يذهب إلى السينما، وبهذا تحولت السينما إلى "كهف أفلاطون"، تلك الأسطورة الشهيرة والتي جعلت من قاعة السينما كهفًا يرتاده الناس لمُشاهدة الأفلام، لكن ماهية السجين الأفلاطوني مختلفة جذريًّا عن ماهية المُشاهِد في قاعة السينما، حيث إن سجناء الكهف يبدون في صورة سلبية، وكذلك أفعالهم، ويجلسون ووجوههم للحائط ، بينما من يذهب ليشاهد السينما هو إنسان مشارك في الحدث بأفعاله وانفعالاته، ويدرك بشكل قبلي أن ما يراه مجرد سينما، فنظرة الفيلسوف إلى تلك الأعمال الفَنّيّة عبر تاريخها السينمائي تختلف اختلافًا تامًا عن نظرة الإنسان العادي، فالسينما شكل من أشكال الفكر، إلا أنها تُفكر بواسطة الصور، ولكن السينما بكل أسف لا تدرك المشكلة الفلسفية الكامنة بداخلها، بينما تستطيع الفلسفة أن تُرينا القيمة الحقيقية المختفية للسينما، لكي تُساعد الفلسفة، وهكذا فإن الفلسفة تبدو كقوات طوارئ أكاديمية تأتي لكي تُصَنِّف الفوضى التي خَلَّفتها الدراسات السينمائية"[٤١].

إن القول بإن السينما تمارس الفلسفة، هذا ليس مجرد تعبيرًا لفظيًا، فالسينما لديها المقدرة على أن تغوص في بحر العديد من الموضوعات الفلسفية وأن

تعالجها، وإن الأفلام الجيدة التي تتناول قضايا فلسفية تتخطى في العمل الإبداعات الفنية السينمائية العادية، وإذا ظن البعض أن المواجهة التي تحدث بين السينما من خلال أعمالها والفلسفة، هل سيكون لها نتائجًا إيجابية؟ الإجابة: نعم، لأنها مواجهة تدعو إلى التجديد لكل منهما، كما أنها تعتبر استجابة لحل مشكلات ذلك المجتمع، وقد كتب الفيلسوف ستانلي كافيل Stanley Cavell (1926–2018) في العديد من كتبه ومقالاته، أن الفيلم يشارك هذا الاهتمام مع الفلسفة، فهو يرى أن السينما الآن تقف في مرحلة وسط بين الحضور والغياب، وبين الافتتان والغرابة في الوقت ذاته، ومن الأشياء التي جعلت كافيل متميزاً في الفلسفة الجمالية المعاصرة، هي اعترافه بأثر السيرة الذاتية على فكره الفلسفي، فقد كان يرى أن "الطريقة التي تُعبِّر بها الأفلام عن الفكر تحدياً فريداً للفلسفة، والتي كانت من قبل مرتبطة تقليدياً بالتجريد والتعميم في الواقع، وأن اللقاء بين الفيلم والفلسفة يفتح مجالًا للتفاؤل المتبادل أو الحوار بين الصور والمفاهيم، التي قد تمكنا من استكشاف طرق مختلفة للتفكير أو لعمل الفلسفة"(٤٢).

إن أسلوب كافيل يهتم بضرورة التزاوج بين الفلسفة والسينما في الواقع، لأن تلك العلاقة بالنسبة له هي مسألة جمالية، أما فلسفة الفيلم التي وضَّح فيها التجربة الجمالية "فقد حاول أن يفتح آفاقاً جديدة للتفاهم، قد تغير الطريقة التي نفكر بها في العلاقة بين الفلسفة والسينما، لأن طريقته هي حجة من المعقولية الجمالية، والتي تتطلَّب ادعاءات جمالية وتفسيرات تشبه ممارسه النقد الفني مع وجود قيود تأويلية"(٤٣).

أما العنف فإنه يحتاج إلى الفلسفة، لعمل تحليل شامل له من جميع جوانبه، كما يجب أن يتصف هذا التحليل بالشمولية والمعيارية، وخصوصًا في المسائل الأخلاقية والفَنّيّة والاجتماعية، لأن الاهتمام بإثارة الحالة المزاجية للفرد على الشاشة هو في النهاية إلهام فلسفي والتزام أخلاقي وتحدي أدبي.

ويرى الفيلسوف بيونج تشول هان Byung Chul Han (١٩٥٩م)، "أن العنف موجود في كل مكان ومتواصل، ولكن يتغير شكله الخارجي حسب الكوكبة الاجتماعية الموجودة، وبهذا يتحول العنف من المرئي إلى غير المرئي، من الجبهي إلى الفيروسي، ثُمّ إلى النفس، ومن الواقع إلى الظاهر، أي أنه انتقل من السَلبيّة المُتَفجِّرة الفَجَّة إلى الإيجابية بدون عداء أو هيمنة، وهذا يخلق انطباعًا كاذبًا بأن العنف قد اختفى، والحقيقة أن العنف يُخفي نفسه؛ لأنه أصبح واحدًا مع المجتمع"(٤٤).

وبالرغم من أنّ السينما اليوم في تستخدم أحدث التقنيات التكنولوجية، إلا أنها لم تتخلّ عن نمطية التقنية الجمالية التي تتسم بها، والتي مازالت تخُصَّها ولكنها انتقلت إلى نمطية مغايرة تمامًا، فحدث تحوّلًا مفاهيميًا مفزعًا، حيث أصبح العنف وما يترتب عليه من أفعالٍ من أساسيات أعمالها؛ ولأنه يحمل في طياته مفهوم أخلاقي سلبي، فلهذا لا تستطيع الفلسفة أن تَغُض البصر عن هذه الظاهرة أو تتجاهلها؛ لأنها باتت من الخطورة بحيث يصعب إغفالها، ولقد تم توصيف القرن العشرين بأنه قرن العنف الطويل في السينما.

لهذا قَدَّم الفيلسوف جيمس دود James Dodd (١٩٦٨م) طريقة لمعالجة الفلسفة لظاهرة العنف، فقال: "هذه ليست مهمة سهلة طالما أنه ليس واضحًا حتى أن العنف هو كائن فلسفي مناسب، وأن هناك سببًا مهمًا لهذا ألا وهو،

وجود تخصصات أخرى تَدَّعي أن العنف هو هدفها القانوني، وهنا يشير Dodd إلى العلوم العسكرية أو السياسية الدولية أو القانونية، الأمر الذي يميل إلى تطوير منهج تقني في موضوعه"[٤٥]؛ ولهذا السبب وَجَبَ على الفلسفة أن تتحرك اتجاه العنف، فقط إذا أرادت أن تجعله في نطاق اختصاصاتها، كما أن هناك دورًا كبيرًا يجب أن تقوم به النخبة المثقفة، وذلك من خلال "حشد مواردها الفكرية بعناية أكبر، مما يجعل الكثير من التفصيلات والفئات الدقيقة في فهمنا أكثر مما يسمح به أي نموذج ثنائي الذكاء، ويجب أن نرفض ردود الفعل غير المحسوبة للإدانة المباشرة أو الصريحة قبل أن نفهم بنية وتاريخ تلك الطريقة في العنف، وطرق عملها الاستراتيجي، ونقاط ضعفها وقيمها"[٤٦].

كما أعرب الفيلسوف جلانفيل ويليامز Glanville Williams (١٩١١-١٩٩٧) عن مبدأ الضرورة بهذه الصورة، فقال: "إن بعض الأفعال التي كان من الممكن أن تكون خاطئة لولا ذلك صحيحة، يتم تقديمها عن طريق غرض جيد أو بضرورة اختيار أقل الشَرَّين ضرراً"[٤٧].

ب- آليات الرقابة على السينما المصرية:-

إن العلاقة التي تربط بين الإنسان والسينما، هي علاقة متينة وقديمة؛ لأن فَنّ السينما فَنّ يبحث في الجمال ويُقدمه لمشاهديه، والإنسان بطبعه تَكمُن بداخله قيم جمالية يستطيع أن يُنميها لصالح مجتمعه إن أُتيحت له الفرصة لعمل ذلك وبما تُقدمه السينما من أعمال فَنّيّة، ولقد اجتهدت السينما طوال سنوات عديدة في أن ترتقي بالذوق الفَنّي، وأن تسمو به، وهذا ما كانت تنشده، ولكن رويدًا رويدًا بدأت السينما في التراجع بسبب تسرب بعض الأعمال السلبية إليها، وعندما لاحظت الدولة ذلك قررت أن تُنشأ هيئة

للرقابة على الأعمال السينمائية المصرية، والتي اعتمدت باسم "قانون الرقابة" وذلك عام ١٩٤٨م، وكان هدفه "الارتفاع بمستوى الأفلام المصرية لتكون دعاية طيبة لمصر، وقد صدر هذا القانون في المرحلة التي شهدت ظهور الاتجاه الواقعي في السينما المصرية لأول مرة في فيلم "العزيمة"، إخراج كمال سليم عام ١٩٣٩"(٤٨).

لقد "كان أول قانون رقابي يُطبق على السينما هو لائحة التياترات (المسارح) في ١٢ يوليو عام ١٩١١م"(٤٩)، وإن من أهم المنطلقات التي تنطلق منها الرقابة، هي أنها تعتمد على "ضرورة وجود مفاهيم وقيم دينية وقومية وسياسية وأخلاقية في العمل الفَنّي ذاته، وذلك بسبب التأثير الذي يُمَكِّن السينما كوسيلة اتصال؛ ولذلك فهذا الجهاز هو الذي يتبعها قبل وأثناء وبعد إنتاج مادتها الفَنّية"(٥٠). حيث ظهر نوعًا من الاستغلال التجاري أُريدَ من خلاله توجيه هذا الفَنّ الراقي ليُقدِّم أعمال تُحقِّق أرباحًا ومكاسبًا تُجارية، هذا هو الدور الحقيقي للأعمال الفَنّية والذي هو إصلاح الواقع، وليس السيطرة على عقول الشباب ببث أعمال تحث على العنف، "كما أن المهمة الأساسية التي يعتمد عليها بناء مضمون الفيلم أو البرامج المختلفة، هو توفير المادة الفيلمية الصادقة التي تُعبّر عن فكر وتراث وقضايا المجتمع المختلفة"(٥١).

وعندما سُئل البروفيسور Richard J. Bernstein في مُؤلَّفه"Violence Thinking without Bannisters"، ما الذي يُمكن أن نتعلَّمه من تاريخ العنف من أجل تطوير المزيد من العلاقات السلمية بين الناس؟ أجاب: "إننا بحاجة إلى أن نكون محددين عندما نتحدث عن العنف؛

لأنه لن يختفي تمامًا من العالم في المستقبل، وحينها سنصبح مدركين لأشكال جديدة من العنف لا يمكننا توقعها الآن، ورغم ذلك فإنني غير متشائمًا"(٥٢).

لقد اتفق العديد من الكتاب والمثقفين، وأيضًا القائمين بالعمل في المجال السينمائي، على أن السينما اليوم ليست في أفضل حالاتها، وأن لغة الحوار أصبحت تحمل الكثير من الإسفاف، وأن مشاهد العنف والدم أصبحت لا يحتملها المُشاهِد.

حقًا إن الحال الذي آل إليه حال السينما المصرية اليوم أصبح مُخزيً ومُشين، ونتساءل في تعجب: أين دور الرقابة على الأعمال السينمائية؟ هل خلعت الرقابة يديها من السيطرة على الأعمال الهابطة، وتساهلت معهم، أم أن دورها انتهى ولم يعد له وجود؟ أين دور الرقابة السلطوي؟ وكيف خرجت من بين يديها أعمال مُسِفَّة تتصف بالعنف الفَجّ والألفاظ السوقية البذيئة، مثل: فيلم عبده موته، الألماني، إبراهيم الأبيض، قلب الأسد؟ وأين القائمون على الرقابة، ولماذا أصبحت أيديهم مرتعشة؟

إن نظام الرقابة على الفيلم يُحتِّم عليه ملاحظة بعض القيم الأخلاقية في حل الصراع الإنساني، فيجب على المراقب أن يغير من أثر مشاهدة العنف وهي تظهر على الشاشة، أما من يَدَّعون أنهم يقومون بدورهم في المجتمع، وهم في الحقيقة اليد التي تقضي بكل يُسر على أخلاقيات وقيم وسلوكيات شبابنا، فهل يوجد لدينا كنز نخاف عليه لنحميه أكثر من شبابنا؟ وبالتالي يمكننا إنقاذ السينما من التورط في المبالغة في عرض تلك الأعمال غير الأخلاقية.

خاتمة:-

١. لا يستطيع أحد أن يُنكر أن الشباب يَميل بطبيعته إلى فن السينما، ويكون أكثر تقبلًا فيما تدعوه إليه؛ ولِما لها من دورٍ محوريٍّ في توجيه سلوك الأفراد، فهي أيضاً لديها المقدرة على التعبير عن العواطف والمشاعر والأفكار الإنسانية، ولهذا لم تعد السينما ذات دورٍ قاصرٍ على تسلية الجمهور أو ملئ أوقات فراغه، فالمَقصِد من ورائها هو الثقافة وخدمة المجتمع، ولكن بمرور السنوات قَدَّمَت لمجتمعنا المصري مجموعة من الأعمال التي تتصف بالعنف الداكن وارتكبت جرائم بأشكال غير مسبوقة من قَبل؛ بسبب تلك الأفلام، والتي أصبحت بدورها تَسبق الواقع.

٢. إن العنف موجود في نسيج عالمنا البشري منذ بدء الخليقة وسيظل حتى نهايتها ولا نستطيع أن نُنكره، وهناك العديد من الهيئات العالمية التي ترفضه وتُحاربه بكافة أشكاله، إلا أننا نجد في مجتمعنا من يُدَّعمه ويُروج له، بدعوى أنه تعبيرٌ عن الواقع الاجتماعي المُعاش، وهذا مُخالِف للحقيقة وأبعد ما يكون عنها.

٣. رغم أن كلًا من الفلسفة والسينما ينتميان إلى عالمين مختلفين، إلا أنه توجد بينهما أشياء مُشتركة؛ فكما أن للفلسفة جماليات، كذلك السينما، ولِهذا يجب أن تُشحذ الجهود وتُقام محاولات فلسفية فَنّيَّة وجمالية، حتى يتم الربط بين الفن ونظريات علم الجمال؛ لكي تُقدِّم أعمال ذات شكلٍ جمالي داخل العمل السينمائي، كما تُقدِّم للمُتلقي عملًا فَنّيًّا ذا معايير أخلاقية تَتصف بالذوُّق الجمالي، وبذلك يتم الربط بين جماليات السينما

والواقع الاجتماعي المُعاش؛ فَيَظهر في النهاية العمل الفَنّيّ من خلال جماليات الصورة السينمائية؛ لأن من أهم المُمَيّزات التي يتميّز بها الفن السينمائي هو أنه يسعى إلى الكمال وإصلاح الواقع المرير.

٤. إن أرسطو عندما ذَكَرَ أن مُشاهَدة العنف في العمل الفني يجعل المُتلقي يقوم بتفريغ المشاعر المكبوتة العدوانية بداخله، والحقيقة أنه كان يَقصد من وراء ذلك أن جمال التراجيديا يَتمتع بنوعٍ من النقاء لا ضرر منه، وهذا ما أكَدَّه من قبله أفلاطون في محاورة "فيليبوس Philebus"، عندما ذَكَرَ أنه لا يَتَعَيَّن علينا أن نخاف من لا أخلاقية التراجيديا، حيث خشى أفلاطون على الشباب الأثيني أن يعتقد أن الإنسان الخَيَّر إنسان غير سعيد، وأن الإنسان الشرير يعيش حياة سعيدة أفضل منه؛ ولِهذا دعا إلى ضرورة وجود رقابة جمالية، لأن الأخلاق والعدالة يدعوان إلى السمو الجمالي، وهذا ما ندعو إليه الآن في عصرنا الحديث، لأنه وبعد مرور مئات السنوات لم تتغيَّر مطلبنا، وبالتالي فالرقابة التي لا تقوم بدورها في مجتمعنا هي رقابة يجب أن تَتَنَحَّى جانبًا بجميع القائمين عليها، وَيَحلّ محلهم أُناس يَعرفون كيف يُوافقون على أعمالٍ فَنّيّة تجعل المُتَلقي سعيدًا وتُحَفِّز المشاعر الطيبة الكامنة داخله وتُرقي من مستوى جماليات فكره الإنساني، وهذا ما أَكَدَّ عليه الفلاسفة المُعاصرون من رفضهم للعنف وما يَنتج عنه من مفهوم أخلاقي سلبي يَضُرّ بالمجتمع.

٥. إن الأفكار الفلسفية التي تناولها العديد من الفلاسفة من خلال موقفهم ضد العنف في السينما، وجدوا أن تجسد ذلك على شاشة السينما سيكون بصورة أفضل إذا ما ارتبط بالفلسفة، وذلك لأن الشاشة لديها القدرة على

التعمُّق في الفلسفة وتقديم ما يصبو إليه الفيلسوف بصورة فنية ذهنية مبدعة وفريدة من نوعها، فالأفلام التي تقدم أفكارًا فلسفية واعية وتقوم بتوضيحها ومناقشتها، قد حصلت عليها من النصوص الفلسفية التي تعد هي المصادر الرئيسية للعديد من الأفكار والمواقف المختلفة التي يتناولها المبدع في أعماله السينمائية، كما أن الفلسفة بارتباطها بالفن تعمل على ضرورة وجود مبدأ أخلاقي تدعو إليه في مجتمعها الذي تصبو إلى الارتقاء إليه.

٦. مَرَّت السينما المصرية بتغيرات جذرية، فأصبحت تتناول موضوعات جريئة وخطيرة على المجتمع حتى أُصيب بشيءٍ من الانحراف، وأصبح الهدف الأساسي من ورائها هو استغلال الجماهير، وذلك من خلال عرض أفلام معينة تعود على أصحاب رُؤوس الأموال بالعائد المادي الضخم، وكان من نتائج ذلك انحراف أخلاقيات الشباب؛ فحدثت زيادة في نسبة العنف وارتكاب الجرائم، فيتأثّر المُشاهِد بما يراه في العمل الفَنّيّ، ومن كثرة مشاهد العنف الدَمَويَّة أصبحت تُوحي للمُشاهِد أنها أمرٌ عادي وطبيعي، فيتقمص الشاب دور المجرم الذي ظهر في مظهر أنيق وقام بأعمالٍ بطولية ويُقلِّده في طريقة كلامه أو ارتداؤه لملابسه أو حركاته الجسديَّة؛ وذلك نظرًا لأدائه المُتقن مع استخدام التكنولوجيا الحديثة في التقنيات الحركيّة للمُمَثِّل، فتظهر لقطات العنف بصورةٍ تجعل المُتلقي يتمنى أن يقوم بمثل ما يفعله المُمَثِّل مُتجاهلًا العواقب الخطيرة التي سوف تَنتج عن ذلك؛ لِهذا يجب علينا تجاوز تلك الظاهرة ومحاولة القضاء عليها.

هوامش البحث:-

(١) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني (دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨٢) ص١١٢

(2) C. Tontonsetal, The Oxford dictionary of English etymology (Charendon press, Oxford, 1966) p982

(3) Bryan S. Turner, The Cambridge dictionary of sociology (Cambridge university press, U.K Cambridge, 2006) p652

(٤) سعود المولى، في الحوار والمواطنة والدولة المدنية (دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠١٢) ص٤٥٩

(٥) وديع شكري، العنف والحرية (دار النهضة العربية للعلوم، ط١، بيروت، ١٩٩٧) ص٣٢

(6) Mark Vorobej, The concept of violence, 6-10-2016, p3 www.ndpr.nd.edu

(7) Munazza Batool Tahir, Creation of ideology. Through the language of cinema a feminist discourse study of media and behavior alsciences, volume 2, 2010, p1 available online at: www.sciencedirect.com

(٨) ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، ص١٦ متاح على www.scribd.com

(9) Temenuga Trifonova, European film theory (Routledge, New York, 2009) p226

(١٠) جان الكسان، السينما في الوطن العربي (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٢) ص٢٣

(١١) أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة: معجم الفن السينمائي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣) ص٥٠

(١٢) مؤمن السميحي، في السينما العربية (سليكي إخوان، طنجة، ٢٠٠٥) ص١٢

(١٣) انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك: الأعلام الجديد، تطور الأداء والوسيلة والوظيفة (الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، ط١، العراق، ٢٠١١) ص١٠٤

(١٤) فؤاد دوارة، السينما والأدب (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، مصر، ١٩٩١) ص١٨

(١٥) داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة، ماذا تقدم أحدهما للأخرى، ترجمه نيفين عبد الرؤوف، مراجعه هانئ فتحي سليمان (الناشر مؤسسه هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧) ص ٣٩

(١٦) هنري أجيل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس (دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠) ص ١٠٧

(١٧) دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، نص صورة (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٦) ص٨٧

(١٨) نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٦) ص١١٢

(١٩) جورج سادول، العناصر الدالة للغة السينمائية، ترجمة محمود إبراقن (حوليات جامعة الجزائر، العدد ١٠، ١٩٩٧) ص١٨٥

(٢٠) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد (دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥) ص١١١

(٢١) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي (أقلام عربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠١٧) ص ص١٢، ١٣

(٢٢) داميان كوكس، مايكل ليفين، المصدر السابق، ص ١٨

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٢٠

(٢٤) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال (دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت) ص٣٨

(٢٥) جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم (دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣) ص١٩٦

(26) Denis Dutton, The art instinct beauty, pleasure and human evolution (Oxford university press, Oxford, 2009) p270

(٢٧) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم (الوراق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن ،٢٠٠٧) ص ١٩٤

(٢٨) جيل دولوز، الصورة الحركة (فلسفة الصورة)، ترجمة: حسن عودة (المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧) ص٢٠٩

(٢٩) حسن العمراني، الفلسفة والسينما، مجله فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية، المغرب، العدد ٤٩–٥٠، مايو ٢٠٠٢) ص ٥٠

(٣٠) أيمن حمودة، هل أُغلقت الصّالة؟ .. فلسفة السّينما دون سينما http://www.almothaqaf.com/qadayaama

(٣١) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي (دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٣) ص٢١

(٣٢) محمد قيراط، الآثار السلبية للجريمة والعنف والانحراف في وسائل الإعلام الجماهيري (مجلة المعيار، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد ١٢، ديسمبر ٢٠٠٦) ص٢٦٠

(٣٣) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان (دار الحقيقة، بيروت، د.ت) ص١٠

(٣٤) سطام المقرن، جدل السينما وفلسفة أرسطو، ٢٠١٠/٧/٢ www.alwatan.com.sa تاريخ الدخول: ٢٠١٨/٨/٢٥

(٣٥) جيل دولوز، المرجع السابق، ص ٨

(٣٦) هنري برجسون، التطور الخالق، ترجمة محمود قاسم (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤). ص ٢٦٨

(٣٧) إدجار موران، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة: علي الشوباشي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢) ص٣٨

(٣٨) خالد هلال المطيري، العنف من الواقع إلى السينما (الجريدة الكويتية، عدد ٥٠٨، ٢٠٠٩/١/١٢ www.aljarida.com تاريخ الدخول: ٢٠١٨/٨/٢٧

(39) Egyptian films lift veilonsex, violence: Enter tainment new emphasis challenges con servative Muslim culture july keuters, 5/1993 www.articles.latimes.com

(40) Have movies become more violent oven the years? www.wmmonsensemedia.org تاريخ الدخول: ٢٠١٨/٨/٢٨

(٤١) دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف (المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩) ص٢٦

(42) Robert Sinnerbrink, *Cavellian Meditations*: *How to Do Things with Film and Philosophy* (The Journal of Cavellian Studies, no, 2, 2014) P. 51

(43) Ibid, P. 57

(44) Byung Chul Han, *Topology of violence*, translated by: Amanda Demarco (The MIT Press, London, 2018) p35

(45) James Dodd, *Violence and Phenomenology* (Routledge, New York, 2009) p238

(46) Elizabeth Grosz, *The time of violence deconstruction and value* (College literature the johns hopkins university press, New York, 1999) p141

(47) Glanville Williams, *The sanctity of life and the criminal law* (Alfred. A.Knoph, New York,1957) p198

(٤٨) مؤمن السميحي، حديث السينما (سليكي إخوان، ط١، طنجة، ٢٠٠٥) ص ص٩٧، ٩٨

(٤٩) جان الكسان، مرجع سابق، ص٢٩٣

(٥٠) تحسين محمد صالح، آداب الفن السينمائي (الجنادرية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٦) ص١٥

(٥١) نسمة أحمد البطريق، نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥) ص٩

(52) Brad Evans and Richard Bernstein, *The stone. the intellectual life of violence* (The New York Times, 26 Jun, 2017) www.nytimes.com

تاريخ الدخول: ٢٠١٨/٨/٢٨

قائمة المصادر والمراجع:-

أولًا: المصادر المترجمة إلى العربية:-

١. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي (دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٣).

٢. جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم (دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣).

ثانيًا: المراجع العربية:-

١. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال (دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت).

٢. انتصار إبراهيم عبد الرازق، صفد حسام الساموك، الأعلام الجديد، تطور الأداء والوسيلة والوظيفة (الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، ط١، العراق، ٢٠١١).

٣. تحسين محمد صالح، آداب الفن السينمائي (الجنادرية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٦).

٤. جان الكسان، السينما في الوطن العربي (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٢).

٥. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، نص صورة (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٦).

٦. سعود المولى، في الحوار والمواطنة والدولة المدنية (دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠١٢).

٧. فؤاد دوارة، السينما والأدب (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، مصر، ١٩٩١).

٨. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم (الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ،٢٠٠٧).

٩. مؤمن السميحي، حديث السينما (سليكي إخوان، ط١، طنجة، ٢٠٠٥).

١٠. _____، في السينما العربية (سليكي إخوان، طنجة، ٢٠٠٥).

١١. نسمة أحمد البطريق، نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥).

١٢. _____، الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٦).

١٣. وديع شكري، العنف والحرية (دار النهضة العربية، ط١، بيروت، ١٩٩٧).

ثالثًا: المراجع المترجمة إلى العربية:-

١. إدجار موران، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢).

٢. أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان (دار الحقيقة، بيروت، د.ت).

٣. جيل دولوز، الصورة الحركة (فلسفة الصورة)، ترجمة حسن عودة (المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧).

٤. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ترجمة وتقديم أحمد يوسف (المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩).
٥. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة، ماذا تقدم أحدهما للأخرى، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مراجعة هاني فتحي سليمان (الناشر مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧).
٦. فريق من الاختصاصيين، تحرير: فيليب برونو، المجتمع والعنف، مراجعة أنطوان مقدسي، ترجمة إلياس زحلاوي (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت، ١٩٩٣).
٧. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي (أقلام عربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠١٧).
٨. هنري أجيل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس (دار الطليعة، بيروت،١٩٨٠).
٩. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد (دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥).

رابعًا: المراجع الأجنبية:-

1. Dodd, James, *Violence and Phenomenology* (Routledge, New York, 2009).
2. Denis, Dutton, *The art instinct beauty, pleasure and human evolution* (Oxford university press, Oxford, 2009).
3. Grosz, Elizabeth, *The time of violence deconstruction and value* (College literature the johns Hopkins university press, New York, 1999).

4. Han, Byung Chul, *Topology of violence, translated by: Amanda Demarco* (the MIT press, London, 2018).
5. Tontonsetal, C, *The Oxford dictionary of English etymology* (Clarendon press, Oxford, 1966).
6. Turner, Bryan S, *The Cambridge dictionary of sociology* (Cambridge university press, U.K Cambridge, 2006).
7. Trifonova, Temenuga, *European film theory* (Routledge, New York, 2009).
8. Williams, Glanville, *The sanctity of life and the criminal law* (Alfred. A.Knoph, New York,1957).

خامسًا: المعاجم العلمية:-

١. أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣).

٢. جميل صليبا المعجم الفلسفي، الجزء الثاني (دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨٢).

سادسًا: المجلات العلمية:-

١. جورج سادول، العناصر الدالة للغة السينمائية، ترجمة محمود إبراقن (حوليات جامعة الجزائر، العدد ١٠، ١٩٩٧).

٢. حسن العمراني، الفلسفة والسينما (مجلة فكر ونقد، مجلة ثقافية فكرية، المغرب، العدد ٤٩ -٥٠، مايو ٢٠٠٢).

٣. محمد قيراط، الآثار السلبية للجريمة والعنف والانحراف في وسائل الإعلام الجماهيري (مجلة المعيار، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد ١٢، ديسمبر ٢٠٠٦).

سابعًا: المقالات العلمية:-

١. أيمن حمودة، هل أُغلقت الصّالة؟ فلسفة السّينما دون سينما. www.almothaqaf.com/qadayaama

٢. خالد هلال المطيري، العنف من الواقع إلى السينما (الجريدة الكويتية، عدد ٥٠٨، ٢٠٠٩/١/١٢) www.aljarida.com

٣. سطام المقرن، جدل السينما وفلسفة أرسطو، ٢/٧/ ٢٠١٠ www.alwatan.com.sa

٤. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور www.scribd.com

5. Brad Evans and Richard Bernstein, *The stone. the intellectual life of violence* (The New York Times, 26 Jun, 2017) www.nytimes.com
6. Mark Vorobej, The concept of violence, 6-10-2016 www.ndpr.nd.edu
7. Munazza Batool Tahir, Creation of ideology. Through the language of cinema, a feminist discourse study of media and behavior AL sciences, volume 2, 2010, www.sciencedirect.com
8. Egyptian films lift veilonsex, violence, Enter tainment new emphasis challenges con servative Muslim culture July keuters, 5/1993 www.articles.latimes.com
9. Have movies become more violent oven the years? www.wmmonsensemedia.org .

Abstract

This research deals with one of the most complex and fundamental problems facing Egyptian cinema, which is the problem of cinematic violence, which has come to be presented crudely in films. Because there is a clear and explicit tendency to export it to the masses, as there are many cinematic works that contain a great deal of violence and which had negative consequences on our society many of the violations that have become devouring the body of society, which was not present before.

Hence the necessity to address this research topic under the title "The Ideology of Violence in the Seventh Art ... A Philosophical Vision". This is to sound alarm bells for our society and to clarify and deepen the picture for it, so that all its layers of repercussions are easily drawn into awareness of them, and we are in dire need of indispensability, and also for society to come together and become one hand to control it and treat it in a positive way so that we do not fall into the chasm of behavioral collapse That will afflict society.

With the statement of the condemnation of philosophy to this violence and its rejection of it in all its forms that appeared in verbal, physical and psychological violence, and the development of philosophical solutions to address it, no one can deny that the film industry in Egypt is the largest industry in the Arab world, and that it has a great influence on other countries and not On our society only.

As for the research problem, it lies in answering the following questions: -

1. What are the ideas and ideological backgrounds that control Egyptian films?
2. How can cinema be an object of philosophical reflection? Why link between them?
3. Are cinemas reflecting reality or creating it?
4. What is the unclear philosophical meaning that carries the dangers that cinema may create in society? Can it be justified?

5. Is the cinema that thinks, or is thought that philosophizes cinema?

Key Words: Ideology - Cinema – Violence - Cinematic Violence- philosophy of art.