# الفصل السادس

# فلسفة الصـــورة

## تمهيد

من سمات عصرنا الراهن هيمنة "الصورة" وسيادتها، لتكون إحدى أهم الأدوات المعرفية والثقافية والاقتصادية. وقد شهدت "الصورة" عدة تحولات مختلفة، أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة، أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعاني الجمالية. وقد قال "أرسطو"إن التفكير مستحيل بدون صور، فالصور تملأ الحياة العصرية وتغزو الأمكنة والأزمنة وتعايش الإنسان منذ بدء الخليقة، وهذا ما أكده المفكر الفرنسي "رولان بارت" حين رأى أن الصورة جاءت لتكسر الحواجز والسدود أمام الجماهير وتلغى التمييز الثقافي والطبقي، وتقتحم إحساسنا الوجداني وتتدخل في تكويننا العقلي؛ بل إنها تؤثر في حياتنا الاجتماعية والسياسية. وفى ظل ثقافة العولمة – التي غزت عالم التكنولوجيا ووسائل الاتصال والتي توظف إمكانيات الإعلام بطريقة محكمة – أصبحت الصورة في كل مكان، ولم يعد ممكناً أن نفكر في كثير من أمور حياتنا اليومية من دون أن نفكر في الصور. وقديماً أدرك ذلك "أوفيد" Ovidius (43 B.C – 18 A.D) حين قال:" ليس في الكون كله ثمة شيء ثابت، فكل شيء في تغير مستمر يسيل كالماء، وأشكال الكائنات عارضة". أما الآن ونحن في القرن الحادي والعشرين وبعد ثورة الإعلام والمعلومات وبث الصور التليفزيونية عبر الأقمار الصناعية، إلى أي مكان فوق سطح كوكبنا، فقد أصبح ممكناً ابتداع عالم من الخيال يسمى "الحقيقة الوهمية" والمقصود به فن صناعة "عالم من الصور"، يمكن أن يظهر لنا وكأنما قد حل محل "الواقع الفعلي"، أو هو بالأحرى "واقع لا واقعي"، يجرى ابتداعه بالكمبيوتر، حتى يبدو لحواسنا أكثر حقيقة من الحقيقة .

## تعريف الصورة

تعطى بعض القواميس تعريفات كثيرة لكلمة "صورة" بدءاً من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي؛ وبخاصة إذا كان غريباً أو غير متوقع. وبين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية، وكذلك الجوانب العقلية، التي تشتمل على الوصف الحي: كالاستعارة الأدبية والرمز، وكذلك الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة،كما تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية [1]. وقد جاءت كلمة "الصورة" في الاصطلاح اللغوي (بالضم وسكون الواو) بمعنى الشكل، والجمع صُوَر وصِوَر وصُوَر، وقد صوره فتصور، وتَصَوَرتُ الشيء: توهمت صورته فتصوَر لي. والتَصاويرُ: التمَاثيلُ. وقال "ابن الأثير" (1160 – 1232 ): الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته. يقال: صورةُ الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصُورةُ الأمر كذا وكذا أي صفته. أما التصوُر فهو حصول صورة الشيء في العقل، أي تخيل صورته في ذهنه. وفى علم النفس: استحضار صورة شيء محسوس في العقل دون التصرف فيه، بمعنى أنه عملية تكوين الأفكار وإحياء منبهات ومثيرات بذهن الفرد،غير قائمة أمامه وقت قيامه بعملية التصور. وعند المناطقة هو إدراك الماهية من غير أن يحكم عليها بنفي أو إثبات. وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني، أي نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط أو نحوهما بالقلم أو بآلة التصوير [2].

وتمتد كلمة "صورة" بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة εικών[3]، التي تشير إلى التشابه والمحاكاة، وتعنى أيضاً الكتابة المقدسة.

وقد تُرجمت إلىImago في اللاتينية وImage في الإنجليزية. وتعبر "الأيقونة" في الفكر اللاهوتي عن اللا منظور، وتتجلى بوصفها صورة صادقة مشابهة للإله، أو هي رمز صادق للإله الحق (أو غيره من شخوص Personae مقدسة كالمسيح). وتُعد"الأيقونة"– من هذا المنظور – إحدى التنويعات العديدة على تفرقة "أفلاطون"Plato (427 – 347 B.C ) بين نوعين من الصور المنعكسة: صور صادقة تقوم على التشابه مع المثل، وصور زائفة تفتقر إلى ذلك التشابه [4]. أما في الاصطلاح السيميوطيقى Semiotics فهي تشير إلى العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والإحالة إلى المدلول، على أساس المشابهة والتماثل. ولعل أول من قدم تعريفاً للأيقونة هو الفيلسوف الأمريكي " تشارلز بيرس" Peirce (1839 – 1914) قصد بها العلامات الأولية أو تلك العلامات التي تحيل إلى موضوعاتها أو إلى مرجعها من خلال التشابه بين الصورة والموضوع، مميزاً بينها وبين "الإشارة" Indice التي تشير إلى موضوعها نتيجة لوجود ترابط ديناميكي بينها وبينه من جهة وبينها وبين حواس الشخص من جهة أخرى. وأما من حيث كونها رمزاً Symbole، فإنها تشير إلى موضوعها من خلال الذهن والفكر الذي يستخدمه، مثل : الألفاظ اللغوية ذات الطبيعة العامة والكلية كمفهوم "الإنسان"، وبالتالي فإن الرمز لا معنى له في ذاته؛ بل يتحدد معناه فقط من قِبَل الذين يستخدمونه بطريقة اصطلاحية، ولكن هذه الاصطلاحية لا تجرى بطريقة عشوائية، إذ إن طبيعة الموضوعات ذاتها هي التي تحكم اتفاقنا على رمز معين وكيفية استخدامنا له [5].

ويرى "ريجيس دوبري" Debray (1940) – في كتابه حياة الصورة وموتها [6] – أن كلمة "الصورة" لا تكاد تنفصل في أصلها اللاتيني واليوناني عن عالم الموت. فالطيف أو الشبح – سواء عبر كلمة Spectrum

أو Simulacrum – يعنى ببساطة التمثل بالصورة؛ وكلمة Imago لا تخرج عن معنى البديل. أما في اليونانية فكلمة ε0κών الذي دلت في الإنجليزية والفرنسية على معاني المعبود أو الصنم، تعنى أيضاً شبح الموتى. كما أن "الصورة" ترتبط بالظلال، فهي– في الحلم – الصورة التي نراها أثناء النوم Onar والتي غالباً ما يولدها إله Phasma هو نفسه ليس إلا شبحاً لنفس متوفاة Psyche. ويرى بعض المفكرين أن كلمة "أيديولوجيا" Ideology تمتد جذورها داخل مفهوم "الصورة"، والتفكير بالصورة. وقد جاءت كلمة "أيديولوجيا" من كلمة "فكرة" Idea التي جاءت من الفعل "يرى" To See في اللغة اليونانية 0δε√ν، وهو فعل كثيراً ما كان يتم ربطه بالفكرة العامة حول "الصنم" Idole أو الصورة المرئية Visible Image التي هي فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك. وكلمة "فكرة" ترتبط كذلك بكلمة Idolum اللاتينية وتعنى صورة بلا مادة وهى مشتقة من الكلمة اليونانية القديمة ε4δωλον التي تعنى "الشكل"Form أو المظهر الخارجي Shape[7]. وهكذا تكون الأفكار التي تُعد تشكيلات عقلية هي – إلى حد ما – نوعاً من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد، وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة .

والحق أننا نطلق كلمة "الصورة" على مستويات من الدلالة مختلفة [8]، فالصورة قد تعنى اللوحة المرسومة أو اللقطة الفوتوغرافية، وقد تعنى هذا الذي ينعكس على الأسطح الشفافة كالماء الصافي والمرايا المصقولة وما أشبه، وقد تنصرف دلالتها إلى ما يتراءى لنا في الأحلام نوماً أو يقظة؛ وهى – في كل هذه الدلالات – تتطلب أصلاً راسخاً في الواقع يُظهر نفسه بوصفه حقيقة تُعد الصورة بالنسبة إليها نسخة وشيئاً غير أصيل إن طابق الواقع مرة، فلن يطابقه مرات. و"الصورة" – على هذا النحو – أقل من الواقع، إنها

مجرد نسخة يتدهور فيها الأصل الذي نقيس عليه؛ وهو آخذ في الشحوب والاضطراب والتحلل. ويؤدى هذا الفهم إلى وضع الواقع أو الحقيقة موضع الشيء الإيجابي الأصيل، بحيث تبدو الصورة الكيان السلبي اللاحق. وتدل "الصورة" أيضاً على المثال بوصفه بنية ماهوية قبلية عند "أفلاطون" – كما سبق القول – وعند "الأفلاطونية المحدثة". و"الصورة" بهذه الدلالة – سواء شاركت المحسوسات فيها أم لم تشارك – تحتل وضعاً يقابل الوضع الأول، أي أنها هنا هي الأصل الإيجابي والبنية الماهوية السابقة، أما الأشياء فإنها نسخ محاكية للصور؛ بينما تتغير الأشياء وتتحول في تيار الصيرورة تبقى الصور دائما ثابتة لا يعتريها أي تغير أو نقصان. ويُقصد بها كذلك صورة الفكر – كما عند "أرسطو" Aristotle (384 – 322 B.C ) – أو العبارة من حيث هي صورة لغوية، وامتدت هذه الدلالة وأثرت في نظرية المعرفة وإشكالية الحقيقة. و"الصورة " على هذا النحو فكرة تتطابق مع الأشياء من جهة، وتتطابق مع العبارة من جهة أخرى [9]. لكن هناك تنوعات وتباينات في استخدام كلمة "الصورة"، بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية، أو الصور العقلية الداخلية، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج؛ والبعض الآخر يرتبط بالصور التقنية أو الآلية أو ما يُطلق عليه "الصور الرقمية". ولا شك أن "الصورة" – في العصر الحديث – لم تعد تعنى مجرد نسخة أو محاكاة للعالم، فالكلمة تعنى الآن صورة منظمة أو صورة متشكلة؛ وهى ناتج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات، والتي تخلق الواقع من خلال التمثيل. هكذا تطور تاريخ الصور عبر العالم وفى الغرب خاصة [10].

## الصورة في التراث الفلسفي

كانت نظرة "أفلاطون"إلى العالم على أنه مجرد انعكاس للمثل، وما

يصاحبها من قول بأن الموجودات المحسوسة ليست سوى مظاهر وأشباح زائلة وصور باهتة لتلك المثل العقلية؛ هي البداية الحقيقية لنظرية "الصورة". ولقد أورد "أفلاطون" – في الكتابين السادس والسابع من محاورة الجمهورية – سلسلة من التشبيهات تُكون كلها حلقة متكاملة من الصور أو المثل، هي تشبيه "الشمس"، والخط، والكهف [11]. هذه التشبيهات لا تهدف – في واقع الأمر – إلا إلى محاولة الاقتراب من طبيعة المبدأ الأسمى أي مثال "الخير" الذي يتناوله بكل تبجيل وتقديس. فهو يشبه الخير بالشمس، ويشبه العالم الذي يدين بوجوده للخير بالأشياء التي تتلقى نور الشمس ولا ترى إلا بفضله، أما العقل الذي هو وسيلتنا إلى معرفة الخير فهو أشبه بالعين التي هي العضو المختص برؤية النور في الإنسان. وفي تشبيه الخط، يعرض لدرجات المعرفة، التي تبدأ بظلال الأشياء الواقعية وتنتهي إلى تعقل المثل الخالصة؛ وعلى رأسها "الخير"[12]. أما تشبيه الكهف[13] فهو امتداد لهذين التشبيهين السابقين، بل إنه مركب منهما. وهو عبارة عن مقارنة بين نمطين من الحياة: حياة تفتقر إلى الاستنارة مع الظلام في الكهف – على حد قول"أفلاطون"[14] – وحياة مستنيرة تدرك حقائق الأشياء في ضوء الشمس. ويتحدث أيضاً – في محاورة الجمهورية – عن حاسة الإبصار، ويقارن بينها وبين الحواس كافة، ويرى أنها – على عكس الحواس الأخرى – تحتاج إلى شيء أساسي آخر حتى تكتمل عملياتها. وهذا الشيء هو الضوء، ومن ثم "تكون الرابطة التي تجمع بين حاسة الإبصار وإمكان رؤية الشيء أرفع قيمة بكثير من كل الروابط التي تجمع بين بقية الحواس وموضوعاتها، مادام الضوء شيئاً قيماً بحق" [15] .

وقد رأى "أفلاطون" – في معرض حديثه عن كيفية الرؤية أو الإبصار – أن البصر ينبعث منه ما أسماه "بالنار الإلهية" أو "القوة

النورية"[16]، فإذا ما خرجت النار الإلهية من البصر في ضوء النهار اتصلت بذلك النور الذي من نوعها، وإذا اتصل المثل بالمثل (أو الشبيه بالشبيه) على هذه الكيفية اندمجا واتحدا وتكون منهما "الشعاع" الذي به يدرك البصر المُبصَر. أما "أرسطو" وإن عارض مذهب "أفلاطون" في القول بالشعاع الذي يعزى إليه – في نهاية الأمر – الرؤية أو الإبصار، فقد لجأ إلى فكرة الانعكاس في كتبه الطبيعية عند تفسيره بعض الظواهر الضوئية والجوية مما يُرى في السماء، كالأثرين: قوس قزح والهالة [17]، وذهب إلى أن القطرات – المرايا إنما تعكس لون الشمس لأشكلها أو هيئتها؛ بل هناك ما هو أكثر من ذلك: فهي أثناء سقوطها اللامحدود وبلا انقطاع، تقدم اللون نفسه، بحيث لا نرى صوراً متعددة ومنفصلة، وإنما صورة واحدة طويلة ومتصلة. وقد عرض "سنيكا"Seneca (3 B.C – 65 A.D) هذه النظرية في كتابه "أمور الطبيعة"، حيث رأى أن قطرات الماء التي تسقط بأعداد لا حصر لها؛ هي مرايا وصور أو تمثلات للشمس [18]، وتساءل "أبوليوس" Apuleius (125 – 180 A.D) عن سبب رؤية المرء لقوس قزح بألوانه المختلفة في السحاب، أو أن يرى شمساً زائفة تنافس الشمس الواقعية الأصلية من حيث المظهر. ويرجع اهتمام مجموعة من الفلاسفة في العالم اليوناني – الروماني بموضوع الصورة (أو مفهوم الرؤية)، لا من حيث إنها تعكس الواقع وتعبر عن الحقيقة على نحو دقيق؛ وإنما باعتبار أنها تصنع أوهاماً ومظاهر خادعة، لذلك كانت الصورة عندهم رمزاً للمحاكاة الفارغة والظلال العابرة، فضلاً عن الزيف والخطأ.

ولم تكن نظرة العلماء إلى هذه المسألة مختلفة كثيراً عن نظرة الفلاسفة، فابن "الهيثم" (965 – 1040) مثلاً يستخدم كلمة "الأغلاط" في كتابه " المناظر"[19]، ليستبعد ما يمكن اعتباره صورة أو مرآة معصومة من الخطأ،

فنراه يبحث بحثاً مستفيضاً في أغلاط البصر أو صور المُبصرات بالانعكاس. يقول في المقالة الثالثة: " إن البصر قد يعرض له الغلط في كثير مما يدركه من المُبصرات، ويدركها على خلاف ما هي عليه، فإذا أدرك مبصراً من المُبصرات، وكان على بعد متفاوت، فإنه يدرك مقداره أصغر من مقداره الحقيقي، وإذا كان المُبصر قريباً جداً من البصر أدرك مقداره أعظم من مقداره الحقيقي، وإذا أدرك البصر شكلاً مربعاً أو كثير الأضلاع من البعد المتفاوت أدركه مستديراً إذا كان متساوي الأقطار ومستطيلاً إذا كان مختلف الأقطار... وأمثال هذه المعاني كثيرة وكثيرة الأنواع. وجميع ما يدركه البصر على هذه الصفة فهو غالط فيه " [20]. إذن فالأغلاط أو المغالطات الناشئة عن الصور أو المرايا المختلفة، والتي أثارت فلاسفة مثل: "أفلاطون" و""أبوليوس"، قد صيغت صياغات رياضية مع براهين هندسية، وأخذت شكل النظريات عند "إقليدس" Euclid (323 – 283 B.C) و"هيرون السكندري" Heron of Alexandria(125 – 180 A.D) و"ابن الهيثم". فعلم الصورة أو المرايا – سواء بالنسبة إلى علماء الرياضة أو الفلاسفة أو الشعراء – هو علم الوهم والخيال والخداع .

وفى العصور الوسطى المسيحية، حذر القديس "أوغسطين" st. Augustine (354 – 430) من تلك الرغبة البصرية التي تحول عقولنا بعيداً عن الاهتمامات الروحية، إنها الرغبة التي ترتبط بحب الاستطلاع أو الفضول المعرفي التي تحدث عنها خلال تصنيفه لما أسماه "شهوة الأعين"؛ ففي مقابل المتعة البصرية المرتبطة بالجمال، فإن الفضول – في رأى "أوغسطين" – يتحاشى الجميل، ويذهب وراء نقيضه تماماً، من أجل لذة الاكتشاف والمعرفة؛ فيجتذب الفضول المشاهد نحو المناظر غير المألوفة وغير الجميلة أيضاً. إنه يكون مصحوباً برغبة في المعرفة لذاتها، وهى

رغبة قد تؤدى بصاحبها إلى الاهتمام بالتحولات المرتبطة بالسحر والعلم[21]. وقد تحدث "أوغسطين" عن نظرية "الإشراق" أو "الشعاع"، ورأى أن كل حكم صادق يفترض إشراقة طبيعية من الله على الذهن، فالعقل الذي خُلق من العدم لا يستطيع أن ينتج الضروري؛ أي الوجود الحق – تماماً كما أن الأم لا تستطيع أن تهب الجسد الفاني إلى وليدها – إن الله هو الذي يُخصب فكرنا "بكلمته"، إنه ليس فحسب السيد الداخلي أو المسيطر الباطني بوصفه صوتاً يهمس في أذن العقل، وإنما هو النور الذي يجعله يرى أو هو "النور الحقيقي الذي يُنير كل إنسان آت إلى العالم" [22]. وإذا انتقلنا إلى عصر النهضة الأوروبية، وجدنا محاولة لمعرفة الله أو المجد الإلهي من خلال آثاره وصوره، ويتضح هذا مما كتبه السير "والتر رالي" Sir Raleigh Walter(1552 – 1618) عن "تاريخ العالم"، يقول: "إننا نرى ظل طلعة الله البهية في أنوار السماوات المجيدة، وفى كفالته الرحيمة لكل من يحيا في كنف خيره العظيم، وأيضاً في إيجاده للعالم في مجموعه وخلقه إياه من العدم عن طريق القدرة المطلقة لكلمته وسلطانه وجبروته " [23]. ويؤدى بنا هذا النص إلى ما قام به مفكرو عصر النهضة ومن قبلهم فلاسفة العصور الوسطى، من استخدام لمجاز صورة العالم لبيان فكرة فلسفية مفادها أن العالم ليس سوى بناء تسلسلي بالغ الإتقان، أي أنه مؤلف من سلسلة مترابطة الحلقات أو المراتب، وكل مرتبة فيه تعكس جوهر أو نظام المرتبة الأخرى؛ فيصبح كل شيء منعكساً في كل شيء، والسلسلة هنا ما هي إلا صورة تعبر عن حال الكمال والإحكام الذي يميز خلق الله.

وارتبطت دراسة "الصورة" في تراث المذاهب الفلسفية الحديثة بعدة تيارات رئيسية تتمثل في: المذهب المادي، والمذهب الروحي، والمذهب الفينومينولوجى، والمذهب الوجودي. وقد عول المذهب المادي في تفسير

علاقة الصورة بالإدراك على فكرة "التداعي" التي تؤول إلى تصورات ترابطية تتحرك في نطاق سيكوفزيائى يحلل العمليات السيكولوجية برده إلى ما يحدث في الجهاز العصبي من متغيرات [24]. ويمثل "هيوم" (Hume 1711 – 1776) هذا الاتجاه، وذلك لأنه لم يكتف باعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ للانطباعات الأصلية على الحس، وإنما عَدها نسخاً تبدو في وضع انفصال؛ كما رأى أن الخيال بإمكانه أن يفصل الأفكار البسيطة بعضها عن بعض ثم يعيد ربطها من جديد، هذا الترابط ينشأ عن علاقات التشابه والتجاور ألزماني والمكاني والسببية [25]. وقد عارض "هكسلى" (Huxley 1894 – 1963) نظرية "هيوم" في الصور، وذهب في نقده إلى أنه من المحتمل عندما تُستنسخ الانطباعات أو الصور المعقدة بوصفها ذكريات، ألا تعطى كل تفاصيل الموضوعات الأصلية بدقة تامة [26].

وقد سبق "هيوم" في تفسيره الخاص بتداعي المعاني "اسبينوزا" (Spinoza 1632 – 1677) فيما قدم من تفسير مادي للذاكرة يقوم على أن الجسم البشرى إذا ما تأثر بجسمين أو أكثر في وقت واحد، فإن ذهنه عندما يتخيل أيا منهما فيما بعد، يتذكر الآخر بدوره. أما "كانط" (Kant 1724 – 1804) فقد رأى – في القسم الخاص بالاستنباط المتعالي – أن ملكة الخيال تستعين بالصورة وبالزمان لكي تخلق رسوماً تخطيطية أو رموزاً يمكن أن تندرج تحتها حدوس حسية، وبفضل فعل الخيال تحقق الأنا ذاتها، فتتصل بالكثرة وتوحدها وتعارضها وتضع ذاتها [27]. وعالج "برجسون" Bergson (1859 – 1941) في كتابه "المادة والذاكرة"[28] مفهوم الصورة والذاكرة وعلاقة الإدراك الحسي بالتخيل. وقد رأى – في هذا الكتاب – أن تقريب المادة من الشعور لا يستلزم نقل المادة إلى داخل العقل وجعلها مجرد فكرة،على نحو ما ذهب "باركلى" Berkeley (1685 – 1753)، وإنما يكون

بوضع المادة في منتصف الطريق بين الامتداد الهندسي وبين الفكرة الخالصة. فليست الأشياء أجساماً جامدة تماماً كما أنها ليست روحاً بالمعنى الدقيق، وإنما هي بين الاثنين وجود وسط؛ وهذا الوجود الوسط يسميه "برجسون" صوراً. والصورة عنده هي " نوع من الوجود بين الشيء والتصور" [29]، والأجسام – على هذا النحو – هي مجموعة من الصور تتركز وتتحد فيما بينها فتبدو روحاً أو فكراً، وتتشعب وتفترق فتبدو مادة أو جسماً. والجسم الإنساني صورة تؤثر في الصور الأخرى، وهذا الجسم لا يصنع التصورات أو يُبعثها، وإنما هو مركز عمل وأداة لاستقبال التأثيرات الصادرة عن الصور الأخرى.

## الصورة وعالم الظاهريات الوجودية

عالجت فلسفة الظاهريات [30] ( الفينومينولوجيا) عند "هوسرل" Husserl (1859 – 1938) موضوع الإدراك والتخيل، من خلال أفكار أساسية تدور حول ضرورة التمييز بين الشعور وبين موضوعاته، وعدم الخلط بين التجربة وبين محتواها. وتتمثل هذه الأفكار أيضاً في الفصل بين الموضوع الحقيقي الواقعي والموضوع القصدى، بين موضوع العقل وفعل التعقل؛ وذلك في سياق العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم. وناقش"هوسرل" في كتابه "الأفكار"– وهو الكتاب الذي جعله مقدمة عامة للظاهريات الخالصة – المفاهيم الخاصة بالصورة والعلامة [31]، وذهب إلى أن الصعوبة إنما تنشأ عن ذلك الميل إلى تناول الإحساسات والمظاهر كما لو كانت علامات أو صوراً للأشياء الواقعية التي لا تُدرك مباشرة في ذاتها. وهذا التصور خاطئ، ذلك أننا لا نُدرك المظاهر أولاً، ثم نستنبط بعد ذلك الواقع منها، وإنما نحن نُدرك الواقع مباشرة؛ أي نعاينه عن طريق المظاهر والإحساسات.

أما "سارتر" Sartre (1905 – 1980) فقد اهتم بدراسة الصورة المتخيلة في كتابيه "الخيال" و"الخيالي"، وهذا الاهتمام هو – في حقيقة الأمر – إعادة صياغة التمييز بين الإدراك الحسي والخيال، وهو التمييز الذي أهملته فلسفة "برجسون"، حين خلطت بين الموضوع الخارجي وتصوره الخيالي؛ وجعلت كلمة "صورة" تؤدى المعنيين. إن الإدراك الحسي هو تمثل لأشياء حاضرة حضوراً فعلياً، أما الخيال، فإنه تمثل لهذه الأشياء في غيابها، بمعنى أن الخيال "يوجد– على حد قول سارتر – على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء، لأنه ليس شيئاً موجوداً وجوداً واقعياً، وإنما هو يوجد بوصفه غياباً؛ أي وجوداً لا واقعياً" [32]. وفى كتابه "الوجود والعدم"، يرى "سارتر" أن الموضوع الخيالي غير قائم فئ الوجود، أي أنه عدم، ونحن عندما نتخيله نُدرك أن هناك عدماً يتخلل الوجود؛ فالوجود يتخلله العدم والعدم يقوم في الوجود. إذن "فالإدراك – كما يقول – لا شأن له بالخيال، إنه يستبعده بالدقة، والخيال يستبعد الإدراك. والإدراك ليس أبداً جمع صور مع إحساسات، فهذه النظرية ينبغي استبعادها نهائياً، وتبعاً لذلك ... ليس المهم البحث عن الصور، بل إيضاح المعاني التي تنتمي حقاً إلى الأشياء "[33]. وينفى"باشلار" Bachelard (1884 – 1962) أن يكون التخيل إدراكاً عدمياً لغياب الأشياء، ولكنه إدراك مباشر لجوهر الموجودات. وفى هذا السياق يستبعد ربط الصورة بغياب الموجودات، ذلك لأن كيان الصورة سيكولوجي، بينما يمتد كيان الموضوعات الحقيقية بجذوره في الواقع الفعلي. وليست إيجابية الصورة عند "باشلار" دليلاً على واقعيتها أو رسوخها في عالم الفعل، وإنما هي – في الحقيقة – لا تتعدى كونها حكم قيمة أو تأكيد موقف نظري وخلقي، يقول في كتابه "شاعرية أحلام اليقظة": " الخيال ليس مجرد ملكة من

بين الملكات الإنسانية، وإنما هو الملكة السيكولوجية التي تميز الوجود الإنساني ... بوصفه موجود خُلق ليتخيل "[34].

ورأى "ميرلوبونتى" Merleau-Ponty [35] (1908 – 1961) أن "سارتر" قد أخفق في تحليله للصورة المتخيلة، فمن المستحيل أن نفهم الصورة المتخيلة من خلال فحص الإمكانية الخالصة لتلك الصورة بوجه عام، أو من خلال تعريف سوف يُطبق فيما بعد على الأمثلة التجريبية المشابهة. لقد فهم "سارتر" الجانب المختفي من الشيء على أنه متخيل غائب، طالما أنه ليس منظوراً في فعل الإدراك، أما "ميرلوبونتى" فيرى أن هذا الجانب اللا مرئي يكون حاضراً في خبرتي الإدراكية، وإن كان مختفياً فحسب عن رؤيتي [36]. ولقد تأثر – في هذا الصدد – بمذهب "الجشطالت" Gestalt [37] ومن كتابات "هوسرل" المتأخرة، وذلك عن الكيفية التي تتيح لنا وصف الموضوعات الغائبة أو الأجزاء غير المرئية من الموضوعات الحاضرة. وفى كتاب "العين والعقل" يوضح "ميرلوبونتى" أن الإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية، وأن هذه الرؤية تتجه أول الأمر إلى سطح العالم لكنها لا تلبث أن تتوغل داخله، بحيث يُدرك الإنسان العالم المحسوس ويبلغ خفاياه من غير أن يتخلى عن الرؤية[38]. وانفتاح الرؤية على العالم لكي تُدركه، معناه أن هناك تلاقياً وجودياً يتم لا بين الأفكار وحدها، ولا بين أحوال النفس وحدها ولا كذلك بين أحوال النفس وأفعالها وأحوال الجسم وأفعاله، وإنما يتم – هذا التلاقي – في الجسم الذي يشعر والعالم الذي يوجد معه في وحدة لا تنفصم. يقول في كتابه "المرئي واللا مرئي": "إن العلاقة بين الأشياء وبين جسمي فريدة حتماً، فهي التي تجعلني أحياناً في الظاهر، وهى كذلك التي تدفعني أحياناً نحو الأشياء بحد ذاتها، أنها تلك العلاقة التي تثير وتُحرك الظواهر، وهى كذلك التي توقفها وتدفعني إلى وسط العالم [39].

لقد أعاد "ميرلوبونتى" الصلة بين الرائي والمرئي، كما أعاد بالمثل الصلة التي قطعها "ديكارت" Descartes (1596 – 1650) بين النفس والجسم، ومن ثم لم يعد الجسم أداة أو وسيلة تستخدمها النفس للرؤية، وإنما أصبح الأنا المتجسد هو الذي يرى. ولم تعد الرؤية واحدة من أفعال الأنا (أفكر الديكارتي) والتي تتم كلها بغير جسم، وإنما أصبحت فعلاً يحدث في الجسم المنضوي أو الموجود في مكان، يقول: "اللغز في أن جسمي هو في الوقت ذاته راء ومرئي، إن الجسم الذي ينظر إلى الأشياء كلها، يمكنه أيضاً أن ينظر إلى نفسه، وأن يتصرف فيما يرى عندئذ على "الجانب الآخر" من قدرته الرائية، إنه يرى نفسه رائياً ويلمس نفسه لامساً، فهو مرئي ومحسوس بالنسبة إلى نفسه" [40]. ويتحدث "ميرلوبونتى"عن طبيعة الرؤية في فن التصوير، فيرى أن المُصور وحده هو الذي يُدرك العالم، ذلك لأنه – بنظرته وبعمل يده – يحول العالم إلى مجموعة من اللوحات، وإدراك العالم عن طريق رؤية المُصور تقضى الإقرار بأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الرؤية والحركة. "فأنا – كما يقول ميرلوبونتى – أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه. والعالم المرئي وعالم مشروعاتي المتحركة عبارة عن أجزاء شاملة من الوجود ذاته" [41]. وعلى هذا النحو، فإن المُصور من خلال لوحاته يخلق لنا العالم المرئي من جديد، فتتبين لنا أسراره وتتكشف معالمه التي لا تُدركها العين العادية.

## الصورة وفكر ما بعد الحداثة

يُوصف فكر ما بعد الحداثة [42] بأنه فكر جمالي يُعلى من شأن القيم الجمالية بوصفها بديلاً معاصراً للعقلانية، ومن الجسد والرغبة بديلاً للعقل والفكر، ومن الصيرورة والاختلاف بديلاً لقوانين الهوية وعدم التناقض. لقد

رأى هذا الفكر، أن إخراج الإنسان من النسق الذي حوله إلى ماهية عقلية مجردة، يمكن أن يتحقق خارج لغة المنطق وأسوار العقل؛ وذلك بالعودة إلى الفن واللغة. وقد أكد "رولان بارت" في بحثه (بلاغة الصورة) أن الأحكام الكلية تنبثق غالباً من منظومة فكرية مكتملة أو من تكوينات منطقية تدعى الشمول، ثم تصير سجينة النظرة المقعرة التي تشكلها هذه النظم [43]. ووفقاً لهذا الفهم، فإن المفكر لابد أن ينطلق من إشكاليات جزئية يحاول الإجابة عنها إجابات جزئية لا تدعى الشمول، ومن هنا يدعو "جيل دولوز" لصورة جديدة للمفكر والمثقف، صورة أكثر واقعية وأكثر التصاقاً بالحياة. "لقد صار المثقف – كما يقول دولوز – يتقلب بين أمكنة نوعية وبين نقاط فردية ... وبات قادراً على أن يتكلم لغة الحياة، بدل لغة الحق" [44]. في هذا السياق، يرى "فوكو" أن كل نص فلسفي عليه أن يعطيك – في نهاية المطاف – معنى الحياة والموت، ويقول لك هل الله موجود أم لا؟ وما هي الحرية؟ وما ينبغي عمله في الحياة السياسية؟ وكيف تتصرف مع الآخرين؟" [45].

انحاز "فوكو" إلى طرائق اكتشاف البنية المعرفية أو الخطاب المعرفي السائد خلال كل فترة زمنية، كما تحدث عن المؤسسات الاجتماعية والثقافية المهيمنة، وكان مهتماً بالأشكال المختلفة للسلطة في المجتمعات الحديثة. وفى كتابه "المراقبة والمعاقبة"، تحدث عن الفحص، فقال: إنه يدمج التقنيات التي تراقب وتقنيات العقوبة التي تضبط. إنه نظرة ضابطة وهو رقابة تتيح التوصيف والتصنيف والعقاب. إنه يقيم على الأفراد رؤية يمكن من خلالها المفاضلة بينهم ومعاقبتهم"[46]. ويغطى مفهوم الفحص – عند "فوكو" – كل ما يحدث خلال عمليات فحص المرضى في العيادات والمستشفيات، وفحص المساجين في السجون، وفحص التلاميذ في المدارس، والجنود في معسكرات الجيوش، وغير ذلك من المواقع التي تجرى فيها عمليات الفحص التي تُحول

الإنسان إلى شيء أو رقم أو موضوع مناسب للرؤية والعرض والتقييم. إن تحليل عمليات الفحص هذه توضح العلاقة بين الضوابط أو القيود الاجتماعية والسياسية وسلطة النظرة المحدقة أو قدرتها الخاصة على تحويل البشر إلى موضوعات تجرى مراقبتها وعقابها عند الضرورة. ومن خلال النظرة المحدقة، وكون المرء دائماً موضوعاً وهدفاً لهذه النظرة، يجرى التحكم في سلوك المجرمين وتأهيلهم، ومن ثم تصبح النظرة المحدقة الخارجية بعد ذلك نظرة محدقة داخلياً، أي يصبح السجين هو السجان هو المراقبَ والمراقِب، وقد أصبحت هذه الآلية أو هذه المنظومة الخاصة بالمراقبة والعقاب جزءاً من الفكر البصري في العالم الحديث.

وانطلق "جيل دولوز" من مفهوم "فوكو" بأن عملية المعرفة والتفكير تنشأ من خلال ارتباط عالم الرؤية أي عالم الصور، بعالم الكلام أي عالم اللغة؛ وكل عالم من هذين العالمين له استقلاليته الذاتية وميدانه الخاص .وقد احتلت إشكالية العلاقة بين ما هو مرئي وما هو مكتوب[47]، أو النص – الصورة، مكانة هامة في التراث الغربي؛ واتخذت أشكالاً عديدة وفقاً للحقول المعرفية التي تمت مناقشتها، ففي الابستمولوجيا المعاصرة، كان السؤال عن الكيفية التي تتم بها عملية المعرفة واكتساب الوعي. أيهما يمتلك الأولوية والسيادة على الوعي ..اللغة أم المرئي؟ هل التفكير يتم بواسطة اللغة ؟ أي هل العقل يُترجم كل ما يراه إلى لغة؟ وبدون هذه العملية تفقد الأشياء دلالاتها، أم أن المرئي له لغته الخاصة التي تتجاوز أية صياغة لغوية وتعلو عليها؟ هل اللغة تستوعب ما هو مرئي بحيث تنوب عنه في غيابه؟ أم أنها مجرد قوالب وصياغات تحفز الذهن على استحضار الصورة والمشهد؟.

وفى كتاب "دولوز"[48]. عن "فوكو" – المعرفة والسلطة – يتحدث "دولوز" بتوسع عن إشكالية العلاقة بين نظام المرئيات ونظام العبارات،

ويرى أن كلا منهما له عالمه المستقل والمتمايز، وليس هناك أولوية لأحدهما عن الآخر، وإن ما بين الكلام والرؤية – أو ما يُرى وما يُعبر عنه – ثمة انفصال، فما يُرى لا يجد موقعه إطلاقاً فيما يقال، والعكس صحيح. ولعل "دولوز" بهذا المفهوم يعبر عن رفضه لأطروحة "بارت" التي ذهب فيها إلى" أنه من الصعب تصور نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاتها أن توجد خارج اللغة، فلا وجود للمعنى إلا باللغة، وعالم الدلالة ما هو إلا عالم اللغة... إذن كل نظام دلالي يمتزج باللغة، والماهية البصرية تعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لسانية؛ كالسينما والهزليات والصور الصحفية"[49]. لكن ينفى"دولوز" إمكانية أن تحل اللغة محل الأشياء، كما أن الصورة لا يمكن أن تحل محل اللغة، ولا توجد علاقة من أي نوع بين الصورة والنص، بين الكتابة وما هو بصري[50]. وهذا الاستقلال لا ينفى وجود علاقة بينهما، لكنها ليست علاقة ترابط وتصالح، كما أنها ليست علاقة انفصال وخصام؛ إنها علاقة صراع وصدام تتم داخل عملية التفكير ذاتها بين المشهد البصري واللغة. وفى هذا الإطار، يناقش "دولوز" العلاقة بين فعل اللغة والصورة في السينما[51]، ويرى أن هناك انفصال بين كلا المكونين في الصورة السينمائية، حيث تسير الأصوات في جانب، بينما يسير المرئي في جانب آخر. ولا يوجد تسلسل يتجه من المرئي إلى العبارة، أو من الأخيرة إلى المرئي.

أما "بودريار" فرأى أن الحضارة الغربية – في النصف الثاني من القرن العشرين – قد أعلت من شأن الصورة وجعلت منها وسيطاً هاماً من وسائط المعرفة. هذه المكانة – التي احتلتها الصورة – قد أدت إلى غياب الواقع وتواريه خلف عالم من الصورة المحاكية أي نسخة غير ذات أصل محدد Simulacrum[52]. إن مثل هذه الصورة أو هذه النسخة من الصورة ليس لها مقابل محدد في الحياة الفعلية، إنها ليست تمثيلاً لشي محدد ويصعب

تمييزها عن الواقع أو فصلها عنه، وهكذا فإنه يمكن اعتبارها نوعاً من الواقع الزائف، الذي يمكنه أن يتجاوز الواقع الفعلي ذاته. وتعتبر الصورة المحاكية المرحلة الأخيرة من تاريخ الصورة، التي تتمثل في الحركة من حالة كانت الصورة فيها بمنزلة الأقنعة التي تحل محل حالات الغياب للواقع الفعلي، إلى حالة (أو حقبة جديدة) لا تحمل الصور فيها أي علاقة بأي واقع أيا كان. إنها تتمثل في حالة المحاكاة الخالصة نفسها؛ إنها صور محاكية لكنها لا تحاكى إلا نفسها [53]. ولذلك رأى "بودريار" أن تصوراتنا عن الواقع تُشَكل من خلال التليفزيون وأشكال الميديا، هذه الأشكال تقف كبدائل ورموز للواقع، بل تكون هي الواقع؛ حيث لا نعرف الواقع إلا من خلالها. هكذا حولت هذه الوسائل – كما يقول – كل الحياة الاجتماعية وكل الواقع إلى صورة، لكنها صورة ليست أصلية ولا الواقع التي تحاول محاكاته أصلى، والنتيجة غياب الحقيقة"[54]. ولا شك أن هذه الآراء عن عالم المحاكاة غير ذات الأصل والصور الزائفة – تخلو من كل طابع نقدي، ذلك لأن "بودريار" لا يقدم أي وسيلة يمكن من خلالها التغلب على هذا العالم الزائف الذي يفترض وجوده. وهذا قول يصح أيضاً على "دولوز" .

ومجمل القول، أن "الصورة" – شأنها شأن ظواهر أخرى عديدة – قد مرت بمراحل تحول وتطور حتى بلغت ما بلغته الآن من تقدم تقنى هائل على كافة المستويات[55]، إلا أنه يمكن التمييز بين مرحلتين رئيستين تحولت الصورة فيهما من الشي ونقيضه. المرحلة الأولى هي مرحلة الحداثة، حيث كانت هناك علاقة هوية بين الصورة والموضوع المشار إليه، أي بين ما تُجسده الصورة وبين الواقع الفعلي؛ وفى هذه المرحلة كانت الصورة مرتبطة بسياق تاريخي واجتماعي وسياسي. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة ما بعد الحداثة، حيث لم ترتبط الصورة بأية واقعة أو حدث محدد، أي إنها تمتلك

قدرة ذاتية على العمل دون الارتباط بموضوع أو سياق معين، بمعنى أنها عبارة عن نسخ زائفة لا ترتبط بأي أصل محدد. وهذا على خلاف ما ذهب "أفلاطون"، حيث امتلكت الصورة قوة الأصل، قوة تفوق الواقع ذاته. لكن الصورة تحولت – في هذه المرحلة – من كونها محاولة لمحاكاة الواقع إلى نموذج يحاول الواقع محاكاته.

*****

# الهوامش

(1) د. شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة:** السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد (311) 2005، ص 16.

أيضاً: **د. حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور**، مجلة فصول، عدد (62)، 2003، ص 26 .

(2) ابن منظور، **لسان العرب**، دار الحديث، القاهرة، 2003، (المجلد الخامس)، (باب الصاد)، ص 427 .

– المُعجم الوسيط، **مجمع اللغة العربية**، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، 1958، الجزء الأول، (باب الصاد)، ص 548 .

أيضاً: التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1998، (المجلد الثالث) (باب الصاد) ص 34.

كذلك: جميل صليبا، المُعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1971، ص 741.

(3) يشير مصطلح "أيقونة" إلى أحد أشكال العلامة، ويبدو فيه الدال شبيهاً أو محاكياً للمدلول على نحو واضح) من حيث المظهر أو الصوت أو الملمس ..إلخ)، أي مماثلاً له في خصائصه. ومن هذه الأشكال الأيقونية للعلامة مثلاً: الصور الشخصية، (البورتريهات)، الرسوم التوضيحية، والنماذج القياسية A Scale - Model، والاستعارات اللغوية، والأصوات الواقعية في الموسيقى، والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية، وأشرطة الصوت المدمجة في أفلام السينما والتي تسمى عملية "الدوبلاج"Dubbed film soundtrack، والإيماءات التي تحاكى معاني الكلمات .

يُنظر إلى: دانيال تشاندلر، **مُعجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)**، ترجمة وتقديم د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. نهاد صليحة، تصدير د. فوزي فهمي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002، ص 81.

(4) **The Encyclopedia of Philosophy**, Paul Edwards, editor The Macmillan Company and the Free Press ,New York , 1967,(Volume 4) , p.133.

أيضاً:

- A ,R, Lacey, **A Dictionary of Philosophy**, Routledge ,& Kegan Paul LTD, 2000, p.143.

كذلك: د. محمود رجب، **فلسفة المرآة**، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص ص 186 – 187.

(5) Peirce, **Philosophical Writings** ,selected and edited with introduction by Justus Buchler, Dover Publications, Inc New York, 1955 ,P.102.

أيضاً: د. الزواوي بغورة، **العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)**، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد (3) المجلد (35) يناير – مارس 2007، ص 102 .

(6) دوبري، **حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي**، دار نشر أفريقيا، المغرب، الدار البيضاء 2000، ص 17.

(7) د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، ص 16.

(8) د. عاطف جودة، **الخيال: مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 67. كذلك: **الموسوعة الفلسفية العربية**، إشراف د. معن زيادة، معهد الإنماء العربي، 1986، المجلد الأول (الاصطلاحات والمفاهيم)، ص 538.

(9) O'Connor, D, J, **The Correspondence Theory of Truth**, Hutchinson university Library, London, 1975, p.7.

(10) د. شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 80.

(11) د. فؤاد زكريا، **الدراسة التي صدر بها ترجمته لمحاورة أفلاطون الجمهورية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985 ص 149.

(12) أفلاطون، **محاورة الجمهورية**، دراسة وترجمة د. فؤاد زكريا (الكتاب السادس 509–510)، ص ص 414 - 415.

يُنظر أيضاً :

- Douglas Cairns , Fritz Gregor Herrmann and Terry Penner, **The Ethics and Metaphysics in Plato's Republic**, Edinburgh University Press , 2007. P.206.

(13) ربط "جان بودريار" Baudrillard (1929 – 2007) بين أوهام الكهف عند "أفلاطون" وبين ما تفرضه وسائل الإعلام المرئية الحديثة – خلال القرن العشرين – على الإنسان من أوهام وقيود وأغلال ؛ وابتعاد عن الحقيقة. وقد رأى "بودريار" أن الصورة المصنوعة التي هي مجرد انعكاس للواقع، يُنظر إليها بوصفها هي الواقع ذاته، وتصبح لها مصداقية تفوق مصداقية الواقع الحقيقي. ولا يدرك الناس الطابع الاصطناعي في ثقافة الصورة، إذ إن تقنيات صانعها خافية عليهم، ويأخذون ما هو صناعي على أنه طبيعي ؛ وعندما تصبح الصورة بديلاً عن الواقع تكون قد اتخذت الطابع الصنمي أو الاصطناعي، أي الطابع الزائف.

يُنظر في ذلك إلى: أشرف منصور، **صنمية الصورة** : نظرية بودريار في الواقع الفائق، مجلة فصول، عدد (62)، 2003، ص 226 .

أيضاً: بودريار، المصَطنع والاصطناع، ترجمة د. جوزيف عبد الله، مراجعة د. سعود

المولى، المنظمة العربية للترجمة، الحمراء، بيروت – لبنان، 2008، ص 25 .

(14) أفلاطون، **محاورة الجمهورية**، (الكتاب السابع 514)، ص 418. يُنظر أيضاً :

- Nicholas. P. White, **A Companion To Plato's Republic**, Hackett Publishing Company, 1979, p.30.

(15) أفلاطون، **محاورة الجمهورية**، (الكتاب السادس 508)، ص 411.

**(16)** النار الإلهية التي تحدث عنها "أفلاطون" تسمى عند "الإسلاميين" بالروح الباصر، وهى عند "الأفلاطونيين" جنس النور الذي ينبعث من الأجسام المضيئة بذاتها، وتستضيء به الأجسام الكثيفة .

(17) يقول "أرسطو": "أما العمود الذي يُرى في السماء والألوان التي تُرى في السحاب كهيئة العمود، فإنها تراعى جنبتى الشمس لا فوقها ولا دونها ولا بإزائها. ولا تُرى بالليل لأنها إنما ترى في الشمس، وأكثرها ما تُرى في المغرب ... وأما كينونتها فمن أجل أن السحاب إذا كان مختلف الأجزاء ... وكان قريباً من الشمس لم يُرَ له شكل، ولكنه يرى فيه لون مستطيل خمري وأخضر، وما أشبه لون قوس قزح. وكينونة العمود أنه داخل في الألوان لا في الأشكال والهيئات ".

أرسطو، **في السماء والآثار العلوية**، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1961، ص ص 86 – 87 .

أيضاً: د. محمود رجب، **فلسفة المرآة**، ص 18.

(18) Seneca, **Natural Questions**, Translated by Harry M. Hine, The university of Chicago Press, Chicago and London ,1992,p.25.

(19) يعُد كتاب "المناظر" واحداً من أهم مصادر علم البصريات، وقد تناول فيه "ابن الهيثم" موضوعات المرايا المحرقة بأنواعها المختلفة، وفى الهالة وقوس قزح، وفى كيفية الأظلال، وفى موضوع الخزانة المظلمة ... هذا بالإضافة إلى المسائل البصرية التي تعرض لها أحياناً في مؤلفاته الفلكية. وكان يهدف – من خلال هذا الكتاب – إلى وضع أسس علم جديد، وقد وُفق في ذلك توفيقاً لم يُسبق إليه، وصار كتابه مرجع الباحثين في البصريات في العالم الإسلامي وفى أوروبا إلى مطلع القرن السابع عشر الميلادي.

(20) ابن الهيثم، **كتاب المناظر: المقالات (1، 2، 3) في الإبصار على الاستقامة**، تحقيق عبدالحميد صبره، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983، (1/3)، ص 342 .

(21) د. شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، ص 93.

(22) إنجيل يوحنا – الإصحاح الأول (آية 8)، ص 145 من العهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، 1985 .

أيضاً: إتين جلسون، **روح الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط**، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولى، القاهرة، 1996، ص ص 191 – 192 .

كذلك: على زيعور، **أوغسطينوس مع مقدمات في العقيدة المسيحية والفلسفة الوسيطية**، دار إقرأ، الرملة – البيضاء بيروت – لبنان، 1983، ص 209 .

(23) Quoted by Raleigh Trevelyan, **Being a True and Vivid Account of the life and Times of the Explorer, Soldier ,Scholar ,Poet and Courtier – The Controversial Hero of the Elizabethian Age**, A john Macrae Book, Henry Holt and Company, New York, 2002 ,P.40.

أيضاً: د. محمود رجب، فلسفة المرآة، ص 65.

(24) لمزيد من التفصيل يُنظر إلى: **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، إشراف د. فرج عبد القادر طه، دار سعاد الصباح، الكويت – القاهرة، 1993، ص 193 .

(25) لا شك أن الخيال حين ينتقل من فكرة إلى أخرى تشابهها، فإنه ينتقل أيضاً في أجزاء المكان والزمان لكي يتصور الأشياء طبقاً لقانون التجاور. وعندما تنشأ العلاقات بين الأشياء، فإن ذلك يحدث حينما يكون موضوع ما سبباً في أفعال وحركات موضوع آخر أو يكون علة لوجوده. يقول "هيوم": "إن للتداعي (أو الترابط) بين الأفكار أسساً ثلاثة: التشابه والتجاور الزماني أو المكاني ورابطة العلة والمعلول أو السببية ". يُنظر إلى :

– Hume, **A Treatise of Human Nature** ,edited by L.A. Selby – Bigge M.A, Oxford at the Clarendon Press, 1960,p.11.

أيضاً: د. زكى نجيب محمود، **ديفيد هيوم**، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، ص 51.

كذلك : د. عاطف جودة، الخيال: **مفهوماته ووظائفه**، ص 15.

(26) Huxley, Collected Essays ,Harper and Brothers Publishers New York, 1959, p.327.

(27) بوترو، **فلسفة كانط**، ترجمة د. عثمان أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص108 .

(28) يتعرض كتاب "برجسون" "المادة والذاكرة" لدراسة العلاقة بين فعل الشعور وبين الجسم أو الجهاز العضوي، كما يتعرض للصلة بين الإدراك الحسي والذاكرة، وبين الإدراك الحسي والصور المادية. وتلقى هذه الدراسة الكثير من الأضواء على طبيعة العلاقة بين الروح والمادة.

لمزيد من التفصيل يُمكن النظر إلى: د. زكريا إبراهيم، **برجسون، سلسلة نوابغ الفكر الغربي**، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص ص 105 – 106.

(29) Bergson, **Matter and Memory** ,Translated by Nancy .Margaret Paul and W. Scott Palmer, New York, Zone Books,1988.p.17.

أيضاً: حبيب الشارونى، **بين برجسون وسارتر: أزمة الحرية**، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص ص73 – 74.

(30) ارتبط اسم الظاهريات في البداية بمعنيين: الأول هو، وصف الأحداث الذاتية للمعرفة (من إدراك حسي، وتخيل، وتمثل)، وهى تلك الأحداث التي يطلق عليها "هوسرل" اسم الأفعال، بوصفها ظواهر. والمعنى الثاني هو، وصف الشيء المعروف (المدرك الحسي، والمتخيل، والمتمثل) أي الظاهرة التي تقدم نفسها وتتجلى من تلقاء نفسها في فعل المعرفة .

يُنظر إلى: د. محمود رجب، **المنهج الظاهرياتى في الفلسفة المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص 53.

أيضاً:

- Herbert Spiegelberg, **Husserl's phenomenology and Existentialism**, The Journal of Philosophy,Vol, 57, No.2 (Jan.21.1960), p. 62.

(31) يُنظر في ذلك إلى:

– Husserl, Ideas: **General introduction to phenomenology Translated** by W .R .Royce Gibson, London :G ,Allen &Unwin, New York, the Macmillan, co, 1931,pp.129-130.

أيضاً: د. محمود رجب، **المرجع السابق**، ص 202.

(32) Sartre, **Imagination: A Psychological Critique**, Translation with an introduction by Forrest Williams ,University of Michigan Press, 1962, p. 4.

لهذا الكتاب ترجمة عربية قام بها د. نظمى لوقا، تحت عنوان: **التخيل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

كذلك: د. سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، الجزء الأول، ص 158.

(33) سارتر، **الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية**، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، منشورات دار الآداب – بيروت، 1966، ص 945 .

(34) باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة**، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1991، ص ص 73 – 74.

أيضاً: د. غادة الإمام، **جاستون باشلار: جماليات الصورة**، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2010، ص 225.

كذلك: د. محمد على الكردي، **نظرية الخيال عند جاستون باشلار**، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 1980، ص 202.

(35) وقف "ميرلوبونتى" على فلسفة الظاهريات، وكتب مقدمة طويلة صدر بها كتابه عن "الإدراك الحسي". وفى هذه المقدمة حاول أن يستخرج من الفلسفة الفينومينولوجية مبادئ فلسفة وجودية تعود إلى الواقع وتعترف بالعالم المُدرك .

(36) يُنظر في ذلك إلى:

– Merleau -Ponty, **The Primacy of Perception: And other Essays on phenomenological Psychology, the philosophy of Art, History and Politics ,**Edited with An Introduction by M. Edie, Northwestern University Press. 1964,pp.13-14.

أيضاً: د. سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص 205 .

(**37**) استخدم أصحاب مذهب "الجشطالت" مصطلح "الصورة" للإشارة إلى وحدة الوعي أو الشعور، بوصفها "كلا" لا سبيل إلى تجزئته أو تفكيكه أو إرجاعه إلى عناصر أولية جزئية .

(38) ميرلو – بونتى، **العين والعقل**، تقديم وترجمة د. حبيب الشارونى، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1989، ص 3تة.

أيضاً:

- Taylor Carman and Mark B. N. Hansen, **The Cambridge Companion Merleau-Ponty**, Cambridge University Press,2005,p.78.

(39) ميرلو–بونتى، **المرئي واللا مرئي**، ترجمة د. سعاد محمد خضر، مراجعة الأب نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 21.

(40) ميرلو–بونتى، **العين والعقل**، ص 18.

كذلك:

– Merleau-Ponty, The Incarnate Subject, Humanity Books, New York. 2001,p.33.

(41) ميرلو–بونتى، **العين والعقل**، ص 17.

(42) بدأ فكر "ما بعد الحداثة" في سبعينيات القرن العشرين، بعد التغيرات التي طرأت على الساحة الفكرية الفرنسية نتيجة انتفاضة الطلاب في مايو 1968، وتلاقى مع المشروع الفرنسي ما بعد البنيوي. ووجد هذا الفكر المناخ النظري الملائم له من خلال أعمال "رولان بارت" R. Barthes (1915 – 1980) و"فوكو" Foucault (1926 – 1984) و"جيل دولوز" G. Deleuze (1925 – 1995) وجاك دريدا J. Derrida (1930 – 2004). وفى عام 1979 صدر كتاب "وضع ما بعد الحداثى" لجان ليوتار J. Lyotard (1924 – 1998) الذي

يعتبره البعض البيان النظري الأول لفكر ما بعد الحداثة.

(43) Barthes, **Image, Music, Text,** essays and translated by Stephen Heath ,New York, Hill &wang, 1978.p.32.

أيضاً د. بدر الدين مصطفى، **فلسفة ما بعد الحداثة**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الأردن، 2011، ص 54.

(44) دلوز، **المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو**، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، 1987، ص 99 .

(45) نقلاً عن: محمد الشيخ، **المثقف والسلطة: دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1991، ص 71 .

(46) فوكو، **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن**، ترجمة د. على مقلد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، 1990، ص ص 196 – 197.

أيضاً: د. شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، ص 106.

كذلك:

- Sara Mills, Michel Foucault, London ,New York ,Routledge 2003.p.97.

(47) يعبر تاريخ الحضارات عن محاولات لإيجاد تواصل بين ما هو مرئي وما هو مكتوب، ويرجع ذلك إلى قدماء المصريين حيث تمدنا اللغة الهيروغليفية بنموذج للعلاقة بين الكلمة والصورة. وأسهمت الحضارة الغربية الكلاسيكية بدورها بمحاولات لعقد الموازنات بين شتى ألوان الفنون، وتوصلت إلى أن التصوير الزيتي والأدب يشتركان في أداء وظيفة واحدة ألا وهى التصوير، سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية .

لمزيد من التفصيل يُنظر إلى: مارى تريز عبد المسيح، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 16.

(48) دلوز، **المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو**، ص 41 .

أيضاً: د.بدر الدين مصطفى، **فلسفة ما بعد الحداثة**، ص ص 228 – 229.

(49) بارت، مبادئ **علم الدلالة**، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1987، ص 28.

(50) **An introduction to the philosophy of Gilles Deleuze**, edited by Jean Khalfa, London, New York: continuum,2003, p.114.

(51) تحدث "دولوز" عن مفهوم السينما في كتابيه: "الصورة – الحركة سينما 1"، و"الصورة – الزمن سينما 2" وشكل الكتابان معاً أول محاولة فلسفية جادة لسد الثغرة التي كانت بين الفلسفة والسينما.

لمزيد من التفصيل يُنظر إلى: دانييل فرامبتون، **الفيلموسوفى: نحو فلسفة السينما**، ترجمة وتقديم أحمد يوسف المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، عدد (1404)، ص 100.

(52) Simulacrum هي نسخ بلا أصل محدد، وقد استخدم "بودريار" هذا المصطلح للإشارة إلى نوع معين من التمثيل المعرفي (أو التمثل) الذي لا يحمل أي علاقة بأي واقع محدد. والشكل الرئيسي لهذه النسخ هو ما يواجهنا من نصوص تنتمي إلى ثقافة ما بعد الحداثة.

يُنظر إلى: دانيال تشاندلر، **مُعجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)**، ص 202 .

أيضاً:

– Richard J .Lane, **Jean Baudrillard**, London and New York. 2000,p.83.

(53) د. شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة**، ص 130- 131 .

(54) Baudrillard, **Selected Writings**, edited and introduced by Mark Poster, London, Routledge,Press,2001, p.170.

(55) يقسم "دوبري" تاريخ الصورة في الغرب إلى ثلاث مراحل ترتبط كل مرحلة منها باختراع محدد: الأولى بالكتابة، والثانية بالطباعة، والأخيرة بالتقنيات السمعية – البصرية. وهذه المراحل هي: مرحلة اللوجسفيرLogosphere أو الخطاب أو الأصنام أو المنتجات الخاصة بعالم الرسم والصورة، وتمتد من اختراع الكتابة حتى ظهور الطباعة. ومرحلة الجرافوسفير Graphosphereأو الكتابة ويربطها الكاتب بمرحلة الفن منذ نشأة الطباعة حتى ظهور التليفزيون الملون الذي يراه أكثر دلالة من الصورة الفوتوغرافية والسينما. والمرحلة الأخيرة هي مرحلة الفيديوسفير videosphere أو عصر المرئيات أو عصر الشاشة الذي نعيش فيه الآن.

يُنظر إلى: ريجيس دوبرى، **حياة الصورة وموتها**، ص 166 .

أيضاً محمد الكردي، **مع ريجيس دوبريه: حياة وممات الصورة، تاريخ النظرة في الغرب**، مجلة فصول، عدد (62)، 2003، ص 244 .

* * * * *