

فلسفة الصورة من بناء المفهوم إلى إنتاج المعنى

محمد نور الدين أفاية نموذجاً

The Philosophy of the Image : From Concept Construction to Meaning Production
Mohamed Noureddine Affaya as a Model

نبيل لمنور Nabil LMNOUAR

طالب باحث بسلك الدكتوراه

جامعة محمد الخامس بالرباط - كلية علوم التربية، المغرب

nabil_lmnouar@um5.ac.ma

تحت إشراف د. محمد الشيك محمد Chiguer Mohammed

المدرسة العليا للأساتذة، جامعة محمد الخامس - بالرباط، المغرب

chigmed@gmail.com

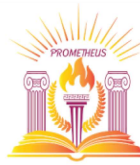
ملخص:

يروم هذا البحث تقديم قراءة نقدية وتحليلية لمفهوم الصورة، وتقويض أسسها الفلسفية في المشروع الفكري لمحمد نور الدين أفاية، حيث تتبلور فكرته الأساسية حول فهم ماهية الصورة وطغيانها في الحياة الإنسانية المعاصرة، بحكم امتلاكها لقدرة هائلة على الإخفاء والإظهار وإنتاج المعنى، إلى جانب تعدد مدلولاتها وتأويلاتها.

كما تسعى هذه الورقة إلى تسليط الضوء على إشكالية جوهرية تكشف عن منعطف إبستيمي من "البراديغم اللساني"، إلى "البراديغم الأيقوني البصري"، وتهدف إلى توطيد وتأسيس ثقافة بصرية يقظة واعية وحرّة، في ظل مناخ عالمي بات ينزاح فيه كل شيء عما هو حقيقي واقعي ملموس، إلى ما هو افتراضي بصري متخيل، كما ترصد أهم التيارات والمدارس الفلسفية التي جعلت من الصورة موضوعاً للدراسة.

وفي هذا الإطار تقترح الورقة البحثية اعتماد المنهج التحليلي النقدي في مقارنة موضوع الصورة وتقنيك خطاباتها المرئية واللامرئية. وهكذا تخلص الدراسة إلى تقويم عام يتضمن القيمة الفنية والجمالية للصورة وتأثيرها على المتلقي، كما يستحضر جملة من النتائج المتعلقة بوظائفها التربوية التعليمية، التي تجعل من الصورة مدخلاً ديداكتيكياً ومعيناً بيداغوجياً للدرس الفلسفي.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الأسس الفلسفية، المفهوم، المعنى، الدرس الفلسفي.



Abstract :

This research aims to provide a critical and analytical reading of the concept of the image, deconstructing its philosophical foundations in the intellectual project of Mohamed Nour Eddine Affaya. The central idea revolves around understanding the essence of the image and its dominance in contemporary human life, given its extraordinary capacity to conceal, reveal, and produce meaning, as well as its multiple interpretations and connotations.

The paper also seeks to highlight a fundamental issue, which reveals an epistemic shift from the “linguistic paradigm” to the “visual-iconic paradigm.” It aims to establish a conscious, alert, and free visual culture within a global context where reality increasingly gives way to virtual, imagined visibility. Furthermore, the study surveys the main philosophical currents and schools that have made the image a subject of academic inquiry.

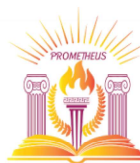
In this framework, the research proposes adopting a critical-analytical methodology to approach the subject of the image and to deconstruct its visible and invisible discourses. The study concludes with a general evaluation addressing the artistic and aesthetic value of the image and its impact on the viewer. It also presents findings related to its educational functions, demonstrating how the image serves as a didactic entry point and a pedagogical aid for the philosophy lesson.

Keywords: Image – Philosophical Foundations – The Concept – The Meaning – Philosophy Lesson

مقدمة:

إن الصورة اليوم أصبحت لوحدها تمثل مشكلة فلسفية نظرا للتغيرات العميقة التي أحدثتها في تشكيل عالم بصري جديد يصعب ملامسة زواياه وأبعاده المرئية واللامرئية، لذلك من الضروري إعادة النظر في الأدوات الفكرية والمنهجية التي تقارب موضوع الأسس الفلسفية للصورة وطرق توظيفها كوسيط ديداكتيكي، من أجل تأسيس مقارنة فلسفية جديدة للغة البصرية قوامها الممارسة الواعية والنقدية لمفعولات الصورة وانزياحاتها وتأثيرها على المشاهد والمتلقي بشكل إيجابي لا سلبي، وكذا التحرر من صسمية الصورة وامبريالياتها وطغيانها في ظل عالم متغير صار ينزاح فيه كل شيء عما هو واقعي ملموس وحقيقي، إلى ما هو بصري افتراضي خيالي.

نحن نعيش الآن في عالم تتخلله الصور بشكل خاطف وسريع وتهيمن عليه النزعة البصرية، حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب ولوحات الإعلانات وشاشات التلفزيون والهواتف الذكية بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة. لقد بات المجتمع الإنساني مجتمعا تقوم فيه الصورة بدور الوساطة في معظم الأنشطة وسلوكياتنا اليومية الاعتيادية إلى درجة حميمة، بل غدت الصورة بنية



معرفية مستقلة تشارك في إنتاج المعنى وتعيد تشكيل رؤيتنا وتصورنا للعالم بشكل لامتناهي. وهذا بالضبط ما أشار إليه المفكر فرانسوا داجونييه François Dagonet بقوله: " يمكن اعتبار الصورة خطيرة ليس لأنها محيرة، ولكن لكونها تنفلت منا وتضاعفنا، دون أن ننسى أنها تعرينا" ⁵⁷.

إن، لا سبيل إلى سبر عوالم الصورة وإنارة كهوفها، إلا بتأسيس ثقافة بصرية نقدية، لأنها تعد الطريق الملكي لتلقي الصور بشكل يقظ يجعل من الفكر البصري موضوعا للتفكير النقدي، غايته كشف ماهية الصورة وفهم انعطافاتها عبر تاريخ الفلسفة، ثم ضبط وظائفها الفنية والجمالية وتحليل آلياتها وميكانيزمات اشتغالها وطرق توظيفها في مختلف مجالات الحياة الإنسانية المعيشية.

إذ يجمع الباحثون على أن فهم الصورة، ومواكبة تحولاتها التقنية واستيعاب مختلف مقارباتها ليس أمرا هينا، وذلك راجع بالأساس إلى تعدد المدارس والنظريات التي اهتمت بدراسة الصورة ضمن إشكالية الخطاب البصري، كما أنها اختلفت في اقتراح عناصر كفيلة ومعايير موحدة في فهم مناسب لمفارقات الصورة. لاسيما وأن عوامل عديدة تتداخل فيها، حيث يتشابك النظر، والحركات، والأشكال، والألوان وتلتقي بكيفيات معقدة داخل المكان والزمن إلى حد ذهب فيه البعض إلى القول بأن النظر يشكل الأداة الرئيسية للفكر.

واعتبارا لذلك، سنحاول من خلال عتبات هذه الدراسة إبراز التصور المعرفي الذي يسعى إلى توضيح العمليات الفكرية المرتبطة بمجالات إنتاج الصور وتلقيها، فالصورة وما تحمله من معطيات ورموز وتأويلات، ليست مجرد مادة خام تفرض ذاتها على مجال إدراك المتفرج ووعيه، وإنما تمارس مفعولها الخاص في تشكيل ذوقه ورؤيته للأشياء من حوله، كذلك سيركز موضوع الدراسة على الجانب الديدانكتيكي للصورة وشروط استقبالها من طرف المتلقي لها في مجال التربية والتعلم، لأن ذلك يساعده على القيام بقراءة واعية للخطاب البصري، دون أن يغفل إشكالية طبيعة الصورة وماهيتها، والتفاعلات التي تحصل مع من يتلقاها، وكأنها كيمياء أو لغة جديدة يجب على كل فرد إتقان شفراتها. الأمر الذي يدعونا نحن أيضا كباحثين ومشتغلين بحقل الصورة من الناحية المنهجية إلى ضرورة التدقيق في الإشكالات التي تفرضها طبيعة هذا البحث وذلك من خلال طرح التساؤلات التالية:

⁵⁷ François Dagenet, Philosophie de l'image, Ed Verin 1986 ,P21

- هل يمكن فعلا تحديد ماهية الصورة تحديدا فلسفيا دقيقا؟
- ثم كيف يتم فهم انزياحات وانعطافات الصورة عبر تاريخ الفلسفة الطويل؟
- وفي مستوى ثان ما هي أبرز المدارس والنظريات التي اهتمت بمقاربة موضوع الصورة من الناحية الفنية والجمالية والتواصلية؟
- ثم ما هي المسوغات التي دفعت المفكر المغربي محمد نور الدين أفاية أن ينقل مجال الصورة وإدراكها من هامش التفكير إلى مركزه؟
- وأيضا، كيف يمكن استثمار هذا المنجز والإطار النظري المفاهيمي حول الخطاب البصري إلى عدة منهجية ومقاربة ديداكتيكية لتحليل ميكانزمات وآليات الصورة في الدرس الفلسفي؟

1 - الصورة وانزياحاتها:

لا يعطى العالم كلية، لأنه كثيف وغني ومعقد، الأمر الذي يدفع بالمبدعين والأدباء والرسامين والسينمائيين إلى تحويل الثراء اللامحدود للعالم إلى صور وأصوات وألوان وإيقاعات ورموز بصرية، وهو نفس التوصيف الذي ينطلق منه فيلسوف الصورة المغربي محمد نور الدين أفاية بالقول: " ليس العالم سوى جماع صور بالقوة ...، سواء كانت هذه الصور حسية أو عقلية أو متخيلة...⁵⁸. ومن هنا فالفكر البصري والإدراك البصري لا ينفصلان، بل إن التجربة البصرية ذاتها تؤكد على ضرورة التمييز بين التلقي السلبي وبين الاستقبال الفاعل والنشط لمنتجات الصورة، انطلاقا من أهمية التربية والثقافة باعتبارهما يقومان بأدوار مؤثرة في نوعية تعامل الفرد مع الصورة والواقع، وأيضا مع الإنتاج السمعي البصري عموما.

فإذا كان بعض المهتمين بالثقافة البصرية يذهبون إلى القول أنها لا ترقى إلى مستوى البحث العلمي الدقيق، كما أنها بالفعل ليست فرعا مستقلا من فروع المعرفة الإنسانية، بل كاد يحصل الاتفاق بينهم أنها مجال (بني) تتداخل في تشكيله معارف مختلفة ، فإن البعض الآخر منهم لم يمنعهم ذلك من اقتراح تعاريف إجرائية لها، من بينها تعريف ديبورا كريتيس Deborah Curtiss الذي حدد معنى الثقافة البصرية " بأنها هي القدرة على فهم وصياغة الجمل البصرية ...، كما تشمل الخبرة الشخصية، والمعرفة والخيال، بالإضافة إلى الخبرات الاجتماعية، والتكنولوجيات، وتذوق الجماليات⁵⁹. علاوة على

⁵⁸ محمد نور الدين أفاية، معرفة الصورة، في الفكر البصري، المتخيل، والسينما ص 14.

⁵⁹ فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتعلم البصري، ص 87.

تعريف ويلمان Wileman الذي قدم تعريفاً مشابهاً لمفهوم الثقافة البصرية: "بأنها القدرة على قراءة وفهم ما نراه"⁶⁰.

في معرض هذا الحديث يسعنا قول المعلم الأول أرسطو: "إذا كانت النفس لا تفكر أبداً بدون صور"⁶¹، في تلمس ووضع الأصابع على الخيوط الرقيقة والرفيعة لماهية الصورة. علاوة على هذا القول الأرسطي، تضعنا بعض القواميس في هذا الباب أمام عدة تعريفات متباينة ومتداخلة لمعنى كلمة (صورة)، بدءاً من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج أو (النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو موضوع معين، أي الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، خاصة إذا كان غريباً أو غير متوقع كالأشباح مثلاً، كما أن هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالجوانب المرئية والعقلية والتي تشمل على الوصف الحي والاستعارة والرمز المتخيل.

كما ذكر أيضاً المفكر الأمريكي و. ج. ت. ميتشل W.J.T Mitchell في كتابه: "الأيقونولوجيا، الصورة والنص والأيديولوجيا"، أن كلمة أيديولوجيا تمتد جذورها داخل مفهوم الصورة، وقد جاءت كلمة أيديولوجيا Ideology من كلمة فكرة Idea التي تشتق من الفعل يرى "to see". أما في اللغة الإغريقية فهو فعل كثيراً ما يتم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم⁶² eidolon. ويضيف شابير إلى أفكار ميتشل هنا قوله إن كلمة فكرة Idea تتفرع كذلك عن كلمة Idolum اللاتينية، وهي كلمة تشير إلى الصورة بلا مادة، نسبة إلى الجذر اليوناني القديم eidolon الذي يحيل إلى الشكل Form أو المظهر الخارجي Shape. وهكذا ترتبط الأيديولوجيا بشكل أو بآخر بالصور والتفكير من خلالها، كما يؤكد شابير دائماً. وعلى غرار هذه التشقيقات اللغوية والاصطلاحية، نلاحظ أن كلمة صورة Image، تمتد بجذورها إلى الجذر اليوناني القديم أيقونة Icon، والتي تفيد معنى التشابه والمحاكاة، وقد تم ترجمتها إلى Imago في اللاتينية وImage في الإنجليزية، حيث ستلعب هذه الكلمة ودلالاتها دوراً محورياً في فلسفة أفلاطون، وكذلك ستشغل لاحقاً حيزاً هاماً في تأسيس العديد من أنظمة التمثيل أو التمثيل representation للأفكار والنظريات المعرفية في الثقافة الغربية. وهو نفس المعنى الذي يحيل إليه كل من ديفيد داونتج وسوزان بازرجان في كتابهما "الصورة والأيديولوجيا" على أن الصورة والأيديولوجيا قد شكلا أساساً صلباً للفلسفات

⁶⁰ المرجع نفسه، ص 92.

⁶¹ أرسطو طاليس، كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، ص 117.

⁶² و. ج. ت. ميتشل، الأيقونولوجيا، الصورة والنص، والأيديولوجيا، ص 23.

الغربية لمادة طويلة، أي استخدامهما في السياقات والدراسات الفنية، والأدبية، والتاريخية، والجمالية⁶³. لذا من الضروري أن نضع في حسابنا الجوانب أو السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية، ونحن نتحدث عن الصور في الخطاب النقدي المعاصر.

أما بخصوص اختيار المفكر أفاية الاشتغال على مشروع الصورة، لم يكن راجعا إلى محض ترف فكري ينبغي تقليده أو استنساخه، وإنما السبب يعود في جزء منه إلى وجود مفارقات وصعوبات حالت دون تحديد طبيعة ثابتة للصورة على الرغم من اجتياحها فضاءات العالم، نظرا لسطوة البصري والانعطاف الكبير من مركزية لغة والنص إلى مركزية المرئي والصورة، أو كما يعبر عن ذلك الأستاذ أفاية بشكل صريح في متنته بالقول: "لقد اجتاحت الصورة مختلف أبعاد حياة الإنسان، إلى درجة أبقت به أفضل قوتها الجبارة تحت سلطتها التأثيرية، فلا يستطيع الإفلات من قبضتها أو الهروب من امبراطوريتها⁶⁴". فلو تأملنا مثلا المنجز من أعمال أفاية، خاصة تلك التي تناول فيها بالتحليل النقدي موضوع الصورة، لألفيناه يقر في مناسبات عدة بتعذر تقديم جامع وشامل ونهائي للصورة. لكن ذلك لم يمنعه من محاولة اقتراح تحديد إجرائي لها، لا يختلف في مجمله عن التعريفات السابقة للصورة.

لعل كثرة الدلالات والمعاني التي ترسخت حول حقيقة الصورة، يرجع أحد أسبابه إلى اختلاف الحقول المعرفية التي تجعل من الصورة موضوعا لتفكيرها، من جهة أولى (علم النفس، علم الاجتماع، السيميولوجيا، الميديا...)، وأيضا إلى عدم استقرار المعاجم واتفاقها على معنى ثابت للصورة من جهة ثانية، إضافة إلى المسوغ الثاني الذي يعود إلى التباس البعد الأنطولوجي للصورة، فهي موضوع الرؤية. غير أنها بالمقابل ما يجعل المرئي يرى، وما يشهد على صحة هذا الافتراض هو أن الصورة تمثل موضوعا للتفكير وأداته في الوقت نفسه، وهذا ما يضاعف من كثافة حمولتها وتقلها التاريخي وتلويحاتها الثنائية مثلا نجد (الصورة الحسية / الصورة الذهنية. الوجود / الغياب. الحضور / العدم)، وغيرها من الثنائيات اللغوية. إلا أن هذه الفروق والاختلافات المعجمية التي تنسب إلى طبيعة الصورة سواء في اللغة اليونانية أو اللاتينية أو العربية، تعكس ثراء اصطلاحيا لا غنى عنه للباحث أو الدارس لمجال الصورة أو الخطاب البصري المعاصر. لكن هذه التباينات ينتج عنها صعوبات وتعقيدات جمة في تحديد دلالاتها بشكل تام وقطعي. فإذا كانت الصورة من جهة أولى هي "أيقونة" eikon، أي الشبيه والمثيل؛ فهي بهذا

⁶³ Downing, and Bazargan (1997), image and Idéologie in Modern postmoderne Discoures, p4

⁶⁴ محمد نور الدين أفاية، صور الوجود، في السينما والفلسفة، ص 42.

المعنى " نسخة copie " أو خيال أو ظل" كما هو الحال عند أفلاطون، ومن جهة ثانية فالصورة هي " فانتاسما Phantasma حيث تفيد الظهور في ضوء النور، وفي مستوى آخر تحيل الصورة على " النمط أو الطراز (Tupos) ويدل على الختم، الأثر، الصك، العلامة...، زيادة على لفظ " السيمولاكر Simulacre" الذي يدل على الشبح، تتضافر إلى ذلك كلمة imago التي ترادف القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى، وهو المعنى الذي تعززه الكلمة اليونانية " eidôlon " التي اشتق منها لفظ " idole الصنم"، وتشير إلى خيال الموتى وشبحهم وطيفهم⁶⁵. أما في اللسان العربي فنعثر على مدلولات متباينة للفظ الصورة فهذه الأخيرة تفيد: " الهيئة، والوجه، والسمة، والتصوير، بمعنى الوهم أو التوهم، والتصاوير، بمعنى التماثيل .."⁶⁶. وبالتالي فالصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء، وكذا هيئته وصفته ونوعه.

الظاهر إذن، أن الدلالة الإجرائية في مشروع أفاية واشتغاله على موضوع الصورة، تتحدد انطلاقاً من رصده للخصائص التي تميز أنواعها المتباينة، وتفصل بين مستوياتها المتفاوتة، فإذا أخذنا على سبيل المثال لا الحصر الصورة السينمائية، تبين لنا أنها تشكيل بصري متعدد وجمعي، كما أن تنوعها الهائل وكثافتها الدلالية وثرائها الرمزي يجعل وظيفتها التبليغية والتواصلية لا تستجيب لصرامة المنطق اللساني، يقول مفكرنا في هذا الصدد: " إن الصورة السينمائية هي تشكيل بصري متعدد وجمعي، يلتقي فيه الإدراك والوعي والثقافة والجمال والسلطة والتاريخ.... ، تنغيا التبليغ والتواصل وتسجيل الملاحظة التاريخية من خلال لغة لها معاييرها، كما تستهدف استقراء الواقع بأسلوب يختلف عن الأشكال السردية للأجناس التعبيرية الأخرى⁶⁷. وهو قول يفصح عن مدى هيمنة وحضور الصورة بكيفية اجتياحية لكافة المجالات والميادين الإنسانية، كما يرصد مسار تطور وتقدم الصورة عبر تاريخ الفلسفة المتشعب والمتنوع على مستوى المواقف والمذاهب، ثم درجة القرابة أو النفور التي يتخذها كل تيار أو مدرسة فلسفية في علاقتها بالصورة.

⁶⁵ ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، مؤسسة هنداوي، 2017، ص 17.

⁶⁶ محمد جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تصحيح محمد أمين عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، مادة صورة، ص 438-441.

⁶⁷ محمد نور الدين أفاية، الصورة والمعنى، السينما والتفكير بالفعل، ص 70.

2- الأسس الفلسفية للصورة:

إذا كنا قد بينا في الجزء الأول من هذه الدراسة مدى صعوبة الإحاطة الشاملة بمحددات الصورة، إذ يقترح كل مجال اجتهاده الخاص للاقترب من شكلها ومضمونها وتجلياتها الرمزية من الجماليات، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والسيميولوجيا، مروراً بالنقد الفلسفي، إلى ما ينعته ريجيس دوبروي "بالميديولوجيا". وغيرها من الاجتهادات النظرية التي تدخل ضمن الدراسات البصرية، فبمقدار ما تتكاثر أشكال ومعاني وتعريفات الصور وتتنوع، بقدر ما يبدو أنه من الصعب ادعاء التمكن من مفاهيمها كلية، فالصورة لا تحيل دائماً على الوقائع والحالات، والمعاني نفسها، إذ تختلف نظرة مؤرخ الفنون، عن زاوية نظر الأنثروبولوجي، وكذا تأمل الفيلسوف، وبالتالي فالصور هي بمثابة حوض دلالي لم تخيل ثقافي عابر للأزمنة والأمكنة يسميه: **ويليام جون طوماس ميتشل بالبصرية (visualité)** ⁶⁸. وهذا ما يعكس تعدد مقاربات الصورة، وغنى المفهوم من متن فلسفي إلى آخر.

يرى أفلاطون في محاوره "فيدرون" أن المرء إذا أمسك بالصورة، فإنه قد تمكن من الإمساك بالروح، وفي عرف هذا الفيلسوف أن هذه العملية ليست في متناول أي كان، ولا سيما من يبقى من الناس مشدوداً إلى العالم الحسي، إذ الحكيم وحده هو المالك لقواه العقلية، فهو الذي يستطيع التخلص من إغراءات الأشياء المادية، ومن خلالها يكشف عن حقائق الصور والجواهر اللامتناهية، فمنذ أفلاطون وحتى ديكارت، كانت الرؤية الخلفية تعبيراً عن الضوء الطبيعي للعقل، فالضوء هنا هو ضوء أو نور فطري طبيعي، أما الانفعالات فقد وصفت بأنها أشياء مظلمة وفاسدة ومتغيرة وتوقع الإنسان في الوهم والزيغ والظلال، وقد عبر أفلاطون عن هذا المشهد بقوله في كتابه الجمهورية: "إن الضوء هو الرابطة النبيلة بين عملية الرؤية البصرية والعالم المرئي، إن ضوء العقل هو الذي يربطنا بمثالية الرؤية التي تتجاوز المرئي في مداه، وهي رؤية لا تكتفي بالحدوث عند مستوى المرئي البصري فقط، بل تتجاوزه بدرجات كبيرة" ⁶⁹.

إلى جانب ذلك كتب أفلاطون في موضع آخر من محاوره "فيدرون" عن سقراط الذي ينبغي أن يكون حذراً كي لا يعاني سوء الحظ الذي يحدث للناس الذين ينظرون إلى الشمس ويحدقون فيها، معتبراً

⁶⁸ W. J.T. Mitchell, que veulent les images ? Une critique de la culture Visuelle, P33.

⁶⁹ فؤاد زكرياء (1985)، جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 160.

أنهم قد يؤذون عيونهم، أما ما ينبغي أن يفعلوه وهو أن ينظروا إلى صورة الشمس المنعكسة على الماء، أو على وسيط مماثل لا إلى الشمس ذاتها.

هكذا يكون الخطر الذي يوحى إليه أفلاطون لا يتمثل فقط في إمكانية الإصابة بالعمى بفعل التحديق في الشمس، ولكنه يشمل أيضا أن يقتنع المرء بالظلال والأشباح المنعكسة عن الصورة، أي تلك الأوهام التي تستولي على أبصارنا في هذا العالم المادي، مبرزا أن نشاط العين المرتبط بالعالم المرئي، يرجع في جوهره إلى النشاط العقلي الخالص.

ترتبط رؤية أفلاطون الخاصة حول الصورة بنظريته العامة حول الفن والإبداع، بل بنظريته العامة حول الوجود، ففي الجمهورية نعثر على محاورته الشهيرة التي اتهم فيها الشعراء واستبعدهم من مدينته المثالية والفاضلة، بحجة أن الصور التي يقدمها الشعراء هي مجرد محاكاة، أي صور وهمية، كما أنها تهدد الحقيقة والنظام في الدولة المثالية. إن الشاعر بالنسبة لأفلاطون هو مجرد صانع للصور المشوهة ونسخ عن الحقيقة، ومن تم ينبغي مراقبة الشعراء حتى لا يقدموا إلى الشباب تلك الصور المزيفة، وهنا يشبه أفلاطون عمل الرسام مثلا بهذه العملية التي يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهره وخيالاته للأشياء، فإذا رسم الفنان كرسيا، فإن هذا الكرسي من درجة ثالثة من حيث الوجود، إذ هناك أولا فكرة الكرسي كما صنعها في ذهنه، ثم هناك ثانيا الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان، وبالتالي فإن العمل الفني يحاكي فقط مظاهر هذه الأشياء الجزئية فحسب، فالفنان أبعد ما يكون عن (الخلق)، بل أقل مرتبة من (الصانع ذاته). ولذلك نظر أفلاطون إلى الفن عموما، وإلى الشعر خصوصا على أنه يزيّف صورة الواقع ويقدم نموذجا مشوها عنه.⁷⁰

وغير بعيد عن هذا التصور يقدم أفلاطوناً "أمثولة Allegory" أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها والمعروفة باسم "أسطورة الكهف لأفلاطون"، ومغزاها أن الناس الذين يعيشون في العالم الحسي، كأنهم يعيشون في كهف منذ ولادتهم لم يخرجوا منه قط، وهم مقيدون بأغلال تربطهم بجدران الكهف، بحيث لا يتمكنون من الالتفات إلى وراء، وأن كل ما يمكنهم رؤيته هو ظلال الأشياء وهم يعتقدون أن هذه الظلال هي الحقيقة، بل إنها مجرد أوهام ربطها عالم الاجتماع والفيلسوف، الفرنسي "جان بودريار" في مؤلفه "محاكاة الواقع Simulacres et simulation" خلال القرن العشرين بما تفرض وسائل الإعلام المرئية

⁷⁰ المرجع نفسه، ص 408-420.

الحديث على الإنسان من أوهام وأغلال وقيود وابتعاد عن الحقيقة، بسبب العرض المكثف لوسائل الإعلام والميديا التي أصبحت تغزو الحياة المعاصرة.⁷¹

تدلنا هذه المحاورات على الاهتمام الكبير الذي أولاه أفلاطون لحاسة الإبصار ولعامل الضوء، أما الظلال لدى أفلاطون فتمثل كما يقول فؤاد زكرياء: " اللاوجود، بينما ترمز الشمس إلى الوجود الكامل...، وكذلك أسطورة الكهف فهي أشبه بمقارنة بين نمطين من الحياة: حياة تفتقر إلى الاستنارة مع الظلام داخل الكهف، وحياة مستنيرة تدرك الحقائق في ضوء الشمس"⁷². ومهما يكن من أمر هذا التصور المثالي، فإن الحقيقة يستحيل امتلاكها في عالم الواقع ما دامت تسكن في عالم المثل " les Idées"، وأن عملية التقاطها متوقفة على عقل تأملي خالص، لكن بالرغم من إلحاح أفلاطون على تبيين قيمة العقل وجعله أداة وحيدة للانتقال من علم المحسوسات إلى عالم المعقولات، فإنه في الآن نفسه أفسح المجال للمخيلة والقدرة التخيلية على خلق عوالم غير مرئية بشكل محسوس مع تلميذه أرسطو الذي يرى في تأمل صورة محاكية مناسبة لما يسميه " بالتطهير" la catharsis و يعني به تهيئنا معينا للأهواء. غير أن أرسطو لا يتعارض مع أستاذه أفلاطون بخصوص التقييم الأخلاقي للصور فحسب، بل يرى في ملكة إنتاج الصور عبر المحاكاة لدى البشر خاصية طبيعية لها دور معرفي، بمعنى أن الإنسان يختلف عن بقية الحيوانات بحضور هذه المملكة، وبأنه يكتسب أولى معارفه بواسطة المحاكاة.

وبالعودة مرة أخرى إلى تاريخ الفلسفة نسجل بوضوح تام كيف أن أرسطو قد قام بعملية قلب مدهش للأفلاطونية، ودليله في ذلك أننا نحب مشاهدة الصور، لأننا في نفس الوقت الذي نتأمل فيه الصورة، نتعلم كيف نفهم، وكيف نستدل عن الأشياء. أي أن أرسطو عوض التركيز على البعد الخداعي للصورة، رأى فيها العكس من ذلك واعتبرهما طريقا ملكيا للمعرفة " إذن فتأمل الصورة ليس إغواء سلبي، وإنما هو نشاط فعال يسعى إلى المعرفة والفهم"⁷³. وفي سياق مماثل يتحدث أرسطو عن حاسة الإبصار بوصفها أهم الحواس، لأنها مصدر أساسي من مصادر المعرفة الإنسانية وموضوعها أساسا هو الرؤية والمرئي، ومن دون الضوء تكون الرؤية مستحيلة في أي مكان.

⁷¹ أشرف منصور (2003)، صمنية الصورة، نظرية بودريار في الواقع الفائق، ص 226.

⁷² فؤاد زكرياء، مرجع سابق، 149-150.

⁷³ مصطفى النشار 1985، نظرية المعرفة عند أرسطو، القاهرة، دار المعارف، ص 49.

مع كل التغيرات التي حدثت في أشكال الخطاب في الثقافة الإغريقية، عمل أرسطو على تحويل القصيدة والصورة والدراما إلى أنماط وأجناس من الموضوعات الشكلية التي يمكن للذات المستكشفة أن تتعرفها، فأرسطو بعزله العناصر الشكلية للحبكة والشخصية والفكرة والمشهد واللعن، بوصفها تمثل جانبا من النظام الطبيعي للأشياء، جعل من السهل علينا بدرجة كافية أن نرى النظام الشكلي للصور، أي أنه أعاد النظر في الدور الخاص بالمحاكاة التي يقوم بها الشاعر والتي كان أفلاطون يحذر من توظيفها واستعمالها في النظام التعليمي أو التربية أو الثقافة المكتوبة التي تقصي بعض أشكال الثقافة الشعبية. وإذا نظرنا إلى المحاكاة في التراجيديا، كما يراها أرسطو، فإنها ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة والسعادة والشقاء، حيث لا زالت أصداء فكرة المحاكاة لدى أرسطو تتردد في التراث الغربي والعربي معا، إذ تعني فكرة المحاكاة في نظر بعض الباحثين المعاصرين أن أفضل ترجمة لكلمة "محاكاة Mimesis" الإغريقية، ليست هي "التقليد imitation" كما شاع الأمر، ولا هي "التمثيل Représentation". بل الأصوب ترجمتها إلى "المماثلة Simulation"، وهدفها حفظ المسافة التي تتيح لنا الابتعاد والاقتراب، التأمل والاندماج في نفس الوقت، أي تلك المسافة التي تجعلنا ندرك ما يحدث أمامنا على أنه حدث، على أنه صورة أو مشهد، ونحن نفهم ذلك الحدث بواسطة التأمل والتفكير (النظر العقلي)، وأيضا الرؤية والإدراك والمشاهدة والنظر بالمعنى الحسي، هكذا يبدو جليا أن أرسطو هبط بالصور من (عالم المثل) كما كان مع أفلاطون، إلى (عالم الواقع).

لقد كان لما فعله أرسطو أهمية كبيرة في هذا المجال، لأنه طرح ربما لأول مرة فكرة قابلية تحقق هذه العناصر الشكلية الخاصة "بصورة العمل الفني أو شكله"، من أجل إحداث أكبر قدر من الأثر في المتلقي، وهي الفكرة المحورية التي وضعت البذور الأساسية الأولى لما سمي بعد أرسطو بنحو أربعة وعشرين قرنا "بعصر الصورة"، عصر المظهر والإبهار والامتناع الحسي، عصر الصورة، عصر الشاشات العملاقة والذكى التي تملأ الدنيا صراخا، والذي يكاد يعصف بعقولنا وحواسنا وإبداعنا وقيمنا الجمالية. لكنه أيضا عصر التقنية والمعرفة والسيطرة على الطبيعة، فكما هو معلوم أن الحداثة الفكرية الغربية قد قامت بعض مقوماتها على العقلانية الديكارتية التي تحولت شيئا فشيئا إلى عقلانية نقدية ذات بعد إنساني مع فلسفة الأنوار، إلى أن تبلغ أعلى درجاتها في القرن التاسع عشر، بحيث شكلت الأرضية التحتية لظهور مدارس أخرى نقيضة لها كالعلوم والفلسفات التجريبية في إنجلترا والنزعة البرغماتية النفعية في أمريكا. داخل هذا التوتر الداخلي الذي ميز الحداثة الغربية، عملت الفلسفة الحديثة والمعاصرة على اعتماد

مناهج مختلفة في عملية الإدراك والفهم والتخيل والوصول إلى المعرفة والحقيقة واليقين، فبالرغم من سيطرة المدرسة العقلانية على هذه الحقبة من تاريخ الفلسفة، فإن اتجاهات أخرى دعت إلى الانفلات من ضوابط العقل، وفتحت المجال للحواس والمخيلة واللاوعي وفضلت التناقض والاختلاف على القول بالوحدة والتطابق.

لقد أحدث ديكارت تحولاً هائلاً في صيرورة الفكر الغربي حين أكد على اعتبار العقل الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة، وأن الفكر هو جوهر وقيمة الشخص، لذا فإن تأكيده على العقل يستلزم بالضرورة استبعاد كل ما يشوش على هذه الملكة ويخدعها ويوقع بها في الزلل أو الخطأ، وهذا ما دفع ديكارت إلى التشكيك في عمل المخيلة واعتبارها "سيدة الخطأ والظلال"، وبذلك يكون مؤسس العقلانية الفرنسية، ومدشن الحداثة الغربية على الصعيد الفكري قد سطر للفلسفة زاوية أحادية الرؤية تنتقص من القيمة الوجودية للصورة ونشاط المخيلة.

وإذا كان ديكارت قد حكم على المخيلة بالإقصاء والتهميش في فلسفته واعتبرها مصدر للتشويش والخطأ. فإن كانط أعطاها أهمية مختلفة تماماً في فلسفته الترانسندنتالية، ففي نقده للعقل الخالص أنزل المخيلة منزلة الوسط بين مستوى الإدراك والفهم، وهذا معناه أن كانط يرى في المخيلة إطاراً تركيبياً للإدراك والمفهوم، وبالتالي يسلم بالضرورة بكون المخيلة شرطاً "قبلياً" لوحدهما، إذ بفضلها يحصل التراكم وتتوفر إمكانية إصدار الأحكام، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فقد أعطى كانط للمخيلة شرعية الحديث عنها في عملية المعرفة حيث أدخلها في التركيب العام الذي يتم بين الإدراك والمفهوم، ومن ثم رفع عنها تهمة التشويش على العقل وإزعاج طمأنينته.

وإذا جاز لنا المقارنة بين هذين التصورين السابقين، بين النزعة العقلانية التي انتقصت من أهمية الحواس والإدراك في تشكيل معرفة يقينية بالموضوعات والظواهر، فإن النزعة الكانطية قد أعادت الاعتبار لقيمة "الحساسية" ودور المخيلة في بناء عملية فهم الواقع والعالم. غير أن الاتجاه الفلسفي الذي عمل على إعادة النظر في أهمية المخيلة في الفكر وأعطاهما بعدها الوجودي المناسب، هو الاتجاه الفينومينولوجي، حيث تولدت مفردات جديدة داخل هذا التيار مثل: "صور Image ومخيل Imaginaire، ومخيلة Imagination، وتخيل Fiction، بوصفها عناصر أساسية من التصور الفينومينولوجي للعالم،

والوعي، والواقع، والأشياء. فالصورة عند سارتر تشير إلى ذلك التنظيم التركيبي الكلي للوعي⁷⁴ باعتبار أن الوعي ذو طبيعة راهنة وعينية، يوجد في ذاته ولذاته، ويمكنه أن يعطى للتفكير علاقة الوعي بالموضوع.

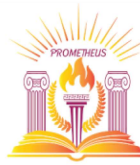
أن ندرك، وأن نفهم، وأن نتخيل، هذه المعادلة التي شكلت محور "القصدية" في ظاهريات إدموند هوسرل، ستحضر أيضا بشكل أكثر اجتهدا مع الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبنتي في كتابه "فينومينولوجيا الإدراك" بحيث يبرز أنه لا يمكن اختزال الموضوع إلى مجموع الأجزاء بحكم أن شيئا ما قد يظهر أنه لا علاقة له بالموضوع، أو يتوقف في وجوده على وجود الأجزاء. ومعنى هذا القول إن هناك قوة أكثر أهمية من الحواس المتجزئة، تتجاوز ملكة الفهم، وتتمثل أساسا في الجسد، فالجسد هو ما يمنح للإدراك معناه ويوفر له شروط تنظيمه أولا وقبل كل شيء، وبفضله تنتظم التجربة الحسية، وفي العلاقة التي ننسجها مع الواقع يتقدم العالم أمامنا وتفاعل مع معطياته بشكل قصدي ومباشر.

من المؤلف أيضا كعرف فلسفي في تراث النظرية البصرية، والحديث عن فلسفة الصورة، ذلك العمل الجاد الذي قدمه المفكر الفرنسي ريجيس دوبري من خلال كتابه "حياة الصورة وموتها"، والذي يعد مرجعا أساسيا في تاريخ حاسة الإبصار منذ عصور ما قبل الميلاد وحتى الآن، وهو يتتبع الشفرات التي تحدد ملامح الخطاب البصري في كل حقبة زمنية من تاريخ البشرية، إنه يتتبع ثقافة الصورة عبر العصور ويربطها بالأبعاد والتغيرات الدينية والسياسية والتكنولوجية لكل عصر، مركزا على الصورة بوصفها هي الخيال والظل، هي الحلم والشبح، هي الأيقونة والعبادة، هي اللوحة والتماثيل والمتحف، هي وجود الإنسان وحياته وأصنامة ومماته، هكذا يتسم دوبري بالقدرة الكبيرة على تجميع المعطيات وتفكيكها ومناقشتها.

يقسم دوبري تاريخ النظرة في الغرب إلى ثلاث مراحل ترتبط كل مرحلة منها باختراع محدد: الأولى بالكتابة، والثانية بالطباعة، والأخيرة بالتقنيات السمعية - البصرية، بحيث يحددها في المراحل التالية:

1 - مرحلة اللوجوسفير logosphere، أو الخطاب أو الأصنام أو المنتجات الخاصة بعالم الرسم والصورة eidolon. ويمتد هذا العصر من اختراع الكتابة حتى ظهور الطباعة.

⁷⁴ Jean Paul Sartre, l'imaginaire, Paris, Gallimard, 1940, P223.



2 - مرحلة الجرافو سفير Graphosphère " أو الكتابة ويربطها الكاتب بمرحلة الفن منذ نشأة

الطباعة، حتى ظهور التلفزيون الملون الذي يراه أكثر دلالة من الصورة الفوتوغرافية والسينما.

3 - مرحلة الفيديو سفير Vidé⁷⁵ sphère أو عصر المرئيات أو الشاشات الذكية والبرمجة

الحاسوبية، ويؤرخ له من بداية سنة 1968 إلى حدود العصر الذي نعيش فيه الآن، وكان نتيجة التغييرات الاجتماعية والتقنية التي شهدتها العالم الغربي. حيث دشنت التقنية مرحلة جديدة يمكن أن نسميها بحضارة الصورة التي يذوب فيها الواقع إلى مجموعة من الصور الافتراضية التي تحاكي الواقع، وأحياناً أخرى تتجاوزها إلى عوالم خيالية متعالية عن الواقع ذاته.

إلا أن هذا التحقيب الكرونولوجي لتاريخ الصورة، لا يعني بالضرورة القطيعة التامة بين هذه المراحل الواسطية فهي في الغالب لا تتعارض، وإنما هيمنة إحداها في العصر الذي تسود فيه، وبالتالي فعلى هذا النحو لم تقض تنقية الطباعة على معالم الثقافة الشفهية التي حذر منها أفلاطون، وأعاد لها الاعتبار تلميذه أرسطو في العديد من الميادين والمجالات الحيوية الإنسانية والإبداعية، كما أن التلفزيون لم يقلل من قيمة الفنون وارتداد المتاحف والتذوق الجمالي الذي تحدث عنه كانط، غير أن كل مرحلة في نفس الوقت تتميز عن سابقتها بسماتها الفارقة، إذ أن فن الصورة يؤكد الانتقال من مرحلة السحر إلى المرحلة الدينية، والفن ينقلنا من اللاهوت إلى التاريخ، ومن الإلهي إلى الإنساني، أما المرئيات والبصريات قد نقلتنا من عالم الأفراد إلى محيطهم، ومن الكينونة إلى الخضوع تحت رقابة الوسائل السمعية البصرية التي تحفل بها طقوس حياتنا اليومية.

3- الصورة كمدخل ديداكتيكي في الدرس الفلسفي:

إن الفلسفة اليوم تجد نفسها في مجتمعات جديدة كل الجدة، هي المسماة بمجتمعات الشاشة " Sociétés de l'écran "⁷⁶ أو مجتمعات المعلومة " Sociétés de l'information " ، لأن الفلسفة في العصر الحاضر تواجه خصوصاً أكثر شراسة من السفسطائيين على عهد سقراط وأفلاطون، إنها: " وسائل الاتصال media، والإعلاميات Informatique، وعلم التسويق Marketing"، وهذا ما يؤكد جيل دولوز بقوله: "إن الإعلاميات والاتصال والتسويق التجاري هي التي تستحوذ اليوم على كلمات (مفهوم)،

⁷⁵ : Régis Debray, Vie et mort de l'image, une histoire de regard occidental, FG Gallimard, P321-332.

⁷⁶ عبد العالي معروز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، ص 228.



(وإبداع)⁷⁷. بمعنى أن هذه الوسائط السمعية - البصرية أصبحت تنافس الدور الذي كانت تلعبه الفلسفة على مدار تاريخها، والمتمثل أساسا في النقد والتفكير وتحرير الإنسان من دوغمائيته وأوهام الصورة وأصنامها الجديدة.

وهو يسعى لا يتحقق، إلا باستثمار الجهود التي قدمها الفيلسوف المغربي محمد نور الدين أفاية داخل عوالم الصورة، وشغفه وطموحه المشروع في تأسيس مقاربة فلسفية مغايرة للغة البصرية وإعمال النقد في منطوقاتها ومضموماتها قصد تحليل وفهم آليات وخلفيات اشتغال الصورة، لأن عصرنا الحالي هو "عصر الصورة"، ويكفي هنا أن نذكر بكلام الدكتور أفاية: "نعيش في زمن طغيان الصورة على الحضارة التي تتقاسمها اليوم، بطرق لا متكافئة، وبأنماط لإدراك واستعمال يختلف من وسط إلى آخر...، بسبب الحضور الكاسح للتلفزيون والتواصل الاجتماعي، وفي ضوء الاقتصاد الجديد للصور وتضخمها تنامت أسباب التشويش على النظر إلى كل شيء"⁷⁸. وهو قول يلزم عنه بالضرورة معرفة وفهم كيفية تلقيها ومشاهدتها وتوظيفها وتوظيفها بشكل صحيح وبطريقة مفيدة وفعالة، وبممارسة واعية ونقدية وحرّة دون السقوط في متاهاتها ومنزلقاتها وسلبياتها التي تضاهي أحيانا إيجابياتها.

من هنا تبرز الحاجة الملحة والعميقة أكثر إلى دمج الفنون البصرية في العملية التعليمية-التعليمية في الرفع من درجة الوعي العلمي والمعرفي، ثم مواكبة التطور المشهود في فلسفة التربية وأنظمة التعليم العالمية، ومن بين هذه المداخل نجد مدخل الصورة التي باتت تحتل موقعا متميزا ومكانة مرموقة في المجال التعليمي، إذ من خلالها يتم تطوير الجانب النفسي والجسدي والعقلي والانفعالي لدى المتعلم، وأيضا تحسين جودة التعليمات، كما يستطيع المدرس والمتعلم على حد سواء ممارسة عملية الفهم والإفهام بوصفها وسيلة ديداكتيكية مرنة في التحصيل الدراسي ومدخل بيداغوجي متعدد الوسائط التعليمية والتربوية، بالإضافة إلى أن جودتها مرتبطة أساسا بحسن اختيارها ونمط استعمالها.

الأمر الذي سيوجهننا في نهاية هذه الورقة البحثية إلى التركيز على دور الفنون البصرية والصورة عامة، من خلال نموذج علاقة الفلسفة بالسينما التي شكلت مجالا أساسيا من اهتمامات وكتابات المفكر أفاية على وجه الخصوص، فالصورة الديداكتيكية هي: "تلك الصورة التي يصطلح عليها بالصورة التعليمية، أي أنها تراعي جوانب التخطيط والتدبير والتقييم، ولولا ذلك لما سميت بالصورة الديداكتيكية،

⁷⁷ المرجع نفسه، ص 230

⁷⁸ محمد نور الدين أفاية، معرفة الصورة في الفكر البصري، المتخيل والسينما، ص: 9.

لأن أي وسيلة ديداكتيكية إلا وتكون مبنية وفق منظور تعليمي ومراعية لشروط أساسية تخول لها التوظيف داخل الفصل. فهي صورة هادفة ومفيدة ومغذية، تستخدم كوسيلة ومدخل محوري في بناء التعلم⁷⁹. ومن خصائص الصورة في الميدان التعليمي، أنها تعد عاملاً مشوقاً لإثارة اهتمام وحافزية المتعلم، على المستوى الوجداني، والنفسي، والعقلي، والحركي. كما أنها تمكنه من تحصيل مجموعة من القدرات التي تساعد في تطوير أساليبه التعليمية وتقوية ملكة التخيل، وإنتاج إبداعات بصرية، وبذلك يكون الإدراك البصري للصورة عند المتعلم عملية معرفية متعددة الجوانب، فهي مرتبطة أساساً بالانتباه والخبرة والوعي، والذاكرة، ومعالجة المعلومات واللغة، وبالتالي فإن حدوث الإدراك رهين بمدى تكامل وتفاعل هذه العمليات بعضها ببعض في آن واحد.

وهي لربما نفس التجربة التي يمكن أن نرصد ملامحها على وجه عملي تطبيقي من خلال علاقة الفلسفة بالسينما، إذ يشكل توظيف الفن السينمائي في درس الفلسفة منعطفاً جديداً يأتي في إطار السعي إلى تجديد الوسائل الديداكتيكية المعتمدة في الممارسة المهنية لمدرسي الفلسفة، واستجابة للتحديات الراهنة التي تواجه الدرس الفلسفي، والتي لا تزال تخضع في كثير من الأحيان لهيمنة النموذج التربوي التقليدي القائم على منطق الالتقاء والتلقين والحفظ والمبالغة في التجريد، على حساب تنمية الفكر الحر والمستقل، والحسن النقدي لدى المتعلمين، وهو ما يفقد حصة الفلسفة طابعها التفاعلي ويحولها إلى لحظة دراسية جامدة يغيب عنها التشويق وتطغى عليها الرتابة، إذ يتم اختزال الدرس الفلسفي في كونه مادة دراسية جافة، وبعيدة عن اهتمامات المتعلمين وأسئلتهم الوجودية المرتبطة بالعالم المعاصر.

خاتمة:

ما يمكن استنتاجه عموماً من هذه الدراسة، هو أن الصورة أضحت رهاناً أساسياً في الأزمنة المعاصرة، فهي مدار صراع ثقافي ومعرفي، ثم إيديولوجي تسويقي تجاري، كما أنها استثمار في ملكة التخيل والإبداع وإمتاع للذوق وإتحاف جمالي وفني للعين، إضافة إلى بعدها التواصلية التعليمية في مجال التربية والاعلام والثقافة.

إذن لا مناص، في الأزمنة المعاصرة من تجاهل أو ممانعة الصورة. لذلك كان الرهان الأساسي الذي يحرك هذه الدراسة هو معالجة إشكالية الصورة فلسفياً، كون الصورة تعبير فني وجمالي، مثلما هي

⁷⁹ فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، وقائع وتحولات، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ص 124.

ترويج وتسويق وإشهار وترفيه في مجال السياسة والاتصال والصناعة الثقافية، إذ أصبحت الصورة اليوم تمثل للفلسفة تحديا غير مسبوق، فبعد أن كانت الفلسفة في بداياتها تخشى الصورة، وخاصة مع أفلاطون بسبب كونها تحمل في طياتها قدرة على التضليل وقوة على التزييف، ومن ثم اعتبرها هذا الأخير طيفا وظلال و (simulacre) يعاند الحقيقة. أما وقد شفيت الفلسفة المعاصرة من رهاب الصورة فقد صارت مدعوة أكثر إلى استئناف النظر في أبعاد الفكر البصري وانزياحاته وانعطافاته الرقمية خوارزمياته اللامتناهية، وإلى التأمل والتفكير في كينونة الإنسان المعاصر الهشة والسائلة، داخل عالم بات فيه كل شيء ينزاح إلى هوية بصرية كاسحة.

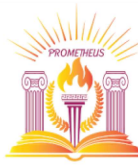
إننا نعيش بالفعل في "عصر الصورة"، لقد أصبحت هذه الأخيرة مرتبطة بالإنسان على نحو مكثف، يكتسح حضورها مختلف جوانب وتفاصيل حياة الإنسان، حيث لعبت الميديا، خاصة التلفزيون والسينما والهواتف والأنترنت، دورا أساسيا في تشكيل وعي الإنسان بأشكال إيجابية حينا، وأشكالا سلبية حينا آخر، وهذا ما يثبت فرضية طغيان الصورة في وسائل الإعلام، في العروض الفنية والسياسة، في الأسواق والشوارع والرياضة، في التربية والتعليم.

لكن بالرغم من كل هذه الجهود الفكرية والفلسفية التي تحدثنا عنها في مقاربتنا لأدبيات فلسفة الصورة، ما زالت مباحث الصورة في العالم العربي في نظر الباحث المغربي فريد الزاهي من خلال ترجمته لكتاب "ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها"، تعاني الضعف والوهن نظرا إلى هيمنة اللغوي على البصري في حقل الثقافة العربية المعاصرة، علاوة على الصعوبة المنهجية التي تطرحها مقارنة الصورة بمختلف أنواعها وأنماطها.⁸⁰

وهو نفس الطرح الذي يدافع عنه الأستاذ عبد العالي معزوز، من خلال مؤلفه "فلسفة الصورة"، حيث يصرح فيما يتقاطع مع هذا التصور، قائلا: "يقتضي عصر الاتصال والصورة وعالم الميديا من الفلسفة العربية أن تفتح أفقا جديدا للتفكير وأن تتجه نحو مقترح جديد هو المقترح الميديولوجي أو الاتصالي ...، الذي باستطاعته الكشف لا عن قوة الأفكار، بل قوة وسائل نشر الأفكار"⁸¹. لأننا انتقلنا اليوم عمليا من رأسمالية البضائع والسلع، إلى الاقتصاد اللامادي المرتكز على رأسمالية العلم والمعرفة والتكنولوجيا وسرعة المعلومة وحروب الصورة.

⁸⁰ عبد الحميد شاكر، عصر الصورة، السلبات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد 311 يناير 2005، ص 8.

⁸¹ عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق 2014، المغرب، ص 244.



المراجع

المراجع العربية:

- أفاية، م. ن. (2019). *الصورة والمعنى: السينما والتفكير بالفعل*. المركز الثقافي للكتاب.
- أفاية، م. ن. (2021). *معرفة الصورة في الفكر البصري: المتخيل والسينما*. المركز الثقافي للكتاب.
- أفاية، م. ن. (2022). *صور الوجود: في السينما والفلسفة*. المركز الثقافي للكتاب.
- ابن منظور. (1999). *لسان العرب* (ط. 3، تحقيق محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي). دار إحياء التراث العربي.
- أرسطو. (1949). *كتاب النفس* (أحمد فؤاد الأهواني، مترجم). دار إحياء الكتب العربية.
- دواير، ف.، ومور، د. م. (2015). *الثقافة البصرية والتعلم البصري* (نادية جودت عزمي، مترجمة؛ ط. 2). مكتبة بيروت.
- دوبري، ر. (2017). *حياة الصورة وموتها* (فريد الزاهي، مترجم). مؤسسة هنداوي.
- الزاهي، ف. (2018). *من الصورة إلى البصري: وقائع وتحولات*. المركز الثقافي للكتاب.
- زكرياء، ف. (1985). *جمهورية أفلاطون: دراسة وترجمة*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شاكر، ع. ا. (2005، يناير). *عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات*. عالم المعرفة، (311).
- معزوز، ع. ا. (2014). *فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل*. أفريقيا الشرق.
- ميتشل، و. ج. ت. (2020). *الأيقونولوجيا: الصورة والنص والأيدولوجيا* (ع. حذيفة، مترجم؛ ع. شيحة، مراجعة). هيئة البحرين للثقافة والآثار.
- النشار، م. (1985). *نظرية المعرفة عند أرسطو*. دار المعارف.

المراجع الأجنبية:

- Dagognet, F. (1986). *Philosophie de l'image*. Éditions Vrin.
- Debray, R. (1995). *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*. Gallimard.
- Downing, D. B., & Bazargan, S. (Eds.). (1991). *Image and ideology in modern/postmodern discourse*. State University of New York Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- Mitchell, W. J. T. (2014). *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (M. Boidy, Trad.). Les Presses du Réel.
- Sartre, J.-P. (1940). *L'imaginaire : Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard.
- Tozzi, M. (2023). *Lire philosophiquement un film*. Côté Philo / Association ACIREPH.

