

فلسفة الصورة، من كهف أفلاطون إلى كهف آلان باديو

(Philosophy of Image, From Plato's Cave to Alain Badio's Cave)

فريدة كافي¹، عبد الحليم بلواهم²¹ جامعة 8 ماي 1945 –قائمة- (الجزائر)، kafi.farida@univ-guelma.dz² جامعة 8 ماي 1945 –قائمة- (الجزائر)، belouahem.abdelhalim@univ-guelma.dz

تاريخ الاستلام: 2026/01/14 تاريخ القبول: 2026/04/12 تاريخ النشر: 2026/06/01

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على فلسفة الصورة وتمثلاتها لاسيما عبر السينما؛ فالانتقال من أسطورة الكهف لأفلاطون إلى مكانة الصورة في فلسفة باديو، هو في جوهره تحوّل في النظر إلى وظيفة الصورة من شكل من التفكير الساذج، إلى خلق عالم موازي للعالم الحقيقي.

إن الانقلاب الذي أحدثه باديو في النظر إلى الصورة، رغم أنه شارك أفلاطون الإيمان بالحقيقة إلا أنه تخلى عن مفهومه لها، فهي ليست مفارقة للعالم المادي المحسوس، بل هي حدث ينشأ من صراعات مادية في الواقع أو التاريخ، عبر إجراءات أربعة هي شروط الحقيقة عند باديو التي تتيح إمكانية التفلسف وهي العلم، الفن، الحب والسياسة. السينما وفق منظوره ليست أداة للترفيه، بل هي في حد ذاتها ممارسة فلسفية.

كلمات مفتاحية: الصورة- السينما- الكهف- الحقيقة- الحدث

Abstract:

This study aims to shed light on the philosophy of the image and its representations, particularly through cinema. The transition from Plato's allegory of the cave to the image's place in Badiou's philosophy is essentially a shift in the perception of the image's function, moving from a form of naive thought to the creation of a world parallel to the real world.

The revolution Badiou brought about in the view of the image, while sharing Plato's belief in truth, led him to abandon Plato's concept of it. For him, truth is not separate from the tangible, material world, but rather an event arising from material conflicts in reality or history, through four processes that constitute Badiou's conditions of truth, enabling philosophical inquiry: science, art, love, and politics. Cinema, according to his perspective, is not merely a tool for entertainment, but is itself a philosophical practice.

Keywords: Image, Cinema, Cave, Truth, Event.

*المؤلف المرسل: فريدة كافي

1. مقدمة

شكّلت الصورة منذ فلاسفة اليونان موضوعا فلسفيا يكمن أساسا في القضية الآتية: هل الصورة تكشف عن الحقيقة أم أنها على العكس من ذلك تعمل على إخفائها وتزييفها؟ هذا ما يظهر جليا في فلسفة أفلاطون وموقفه من الصورة وارتياحه من المحاكاة. أما في الفترة الراهنة، ومع التطور التكنولوجي الرهيب، أضحت الصورة هي الوسيط الذي نفكر من خلاله. سواء كان ذلك من خلال خوارزميات الذكاء الاصطناعي أو منصات التواصل الاجتماعي، أو الإعلام بمختلف وسائله، أو السينما. وفي هذه الدراسة سنركز على دور الصورة من خلال السينما؛ فقد يبدو للوهلة الأولى أن كلاً من الفلسفة والسينما موضوعان ينتميان إلى حقلين مختلفين تماما، فالأفلام أو السينما، بشكل عام، تعتمد على الحركة والصور، بينما تتميز الفلسفة بالصرامة العقلية، والبحث في المسائل المطلقة والمجردة. لكن العودة إلى تاريخ الفكر الفلسفي، تظهر أن تصور مكانة أو وظيفة الصورة قد تشكل داخل الفلسفة في حد ذاتها؛ فغالبا ما كانت نظرة الفلاسفة إلى الصورة على أنها شكل بدائي أو ساذج من التفكير بعيدة عن التفكير العقلي المجرد.

يرجع هذا التصور، على وجه الخصوص، إلى فلسفة أفلاطون -كما سبق وأن ذكرنا- هذا الفيلسوف اليوناني الذي قسّم العالم إلى قسمين: عالم المثل وعالم المحسوسات، تتجلى مكانة الصورة في فلسفته واضحة في "أسطورة الكهف"، التي أوضح من خلالها أن التجربة الحسية يمكن أن تزيّف إدراكنا للعالم. لكن في الفترة المعاصرة، طرحت العديد من التساؤلات حول علاقة الفلسفة بالواقع، لاسيما بعد التطور التكنولوجي الرهيب في ميادين عديدة أبرزها السينما والإعلام و منصات التواصل الاجتماعي التي غدت مولدات جديدة للذوق، تساهم إلى حد بعيد في التأثير على الفكر وصياغته وتوجيهه، لذلك أصبحت الفلسفة اليوم أكثر اهتماما بالواقع وما يحمله من مستجدات معقدة تستدعي التحليل النقدي الفلسفي

لذلك، يعد دور الصورة وتأثيرها على الفكر من أهم المسائل التي استقطبت اهتمام الفلاسفة اليوم، لاسيما عبر السينما. ومن أهم الفلاسفة الذين أثاروا وأثروا هذه المسألة الفيلسوف الفرنسي المعاصر آلان باديو Alain Badiou (1937). الذي قدّم رؤية مغايرة للسينما لا كمجرد عمل ترفيهي، بل كفضاء مستقل للفلسف. ومن أجل بحث هذه الدراسة نطرح الإشكالية الآتية: كيف تحوّلت الصورة من الميتافيزيقا إلى أنطولوجيا الحدث؟ تتفرع عنها عدة مشكلات جزئية أهمها: هل تعكس أسطورة الكهف لأفلاطون تقليلا من شأن الصورة؟ ما هو الانقلاب الذي أحدثه باديو في فلسفة أفلاطون؟ ما هي تداعيات تطور السينما على فهمنا للحقيقة ووظيفة الصورة؟

تنطلق هذه الدراسة من فرضية رئيسية مفادها أن التحول في النظرة إلى الصورة بين ميتافيزيقا أفلاطون وبين النموذج البادوي الذي أقرّ بالحقيقة كحدث ليس تحولات عابرا أو سطحيًا، بل هو تحول جوهري مهم تمثل في التحرر من الميتافيزيقا والتحول نحو أنطولوجيا الحدث، يعكس مدى التغير الكبير في الوعي بمكانة الصورة في حياتنا اليوم.

من أهم الفرضيات كذلك، أن الصورة اليوم سواء من خلال السينما كما تطرق إليها باديو، أو عبر وسائل أخرى لم تعد ذلك الشكل غير الناضج من التفكير، بل أصبحت لها عالمها الخاص الذي يحتوي على إمكانيات عديدة وآفاق واسعة للتفكير.

نحن نبقى بحاجة إلى يقظة أفلاطون وتحرر باديو، فالصورة ليست بريئة دائماً، السينما وإن استطاعت خلق حيز للتفلسف كما يعتقد باديو، إلا أنها لا تخلو من أيديولوجيا صانعيها.

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على التحول في مفهوم الصورة ووظيفتها بين العصر اليوناني والعصر المعاصر، والتحويلات التي أنتجت هذا التحول.

كما تهدف إلى السياق التاريخي والفلسفي الذي أدى بباديو إلى بناء أنطولوجيا الحدث.

قد توفر هذه الدراسة أساساً نظرياً للتفكير النقدي في الصورة وتعميق علاقة الفلسفة بالحياة اليومية.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التاريخي وذلك عبر العودة إلى الفلسفة اليونانية لاسيما فلسفة أفلاطون،

كما اعتمدنا على المنهج المقارن من خلال المقارنة بين نظرة كل من أفلاطون وباديو إلى وظيفة الصورة، كما اعتمدنا أحياناً على المنهج النقدي.

2. العلاقة بين الفلسفة والسينما

1.2 الأفلام والفلسفة

أثارت العلاقة بين الفلسفة *Philosophie* والسينما *Cinema* الكثير من الجدل، فالتعارض الذي قد يظهر بينهما مردّه إلى الحدود التي تبدو بين العقل والعاطفة، أي بين طبيعة التفكير الفلسفي العقلي، وبين طبيعة السينما كفن، فهل تطرح هذه العلاقة من خلال اعتبار الفيلم موضوعاً للتفلسف؟ أم أن بعض الأفلام هي تمارين للعقل على التفلسف؟ أم أن الفيلم في حد ذاته يطرح قضايا فلسفية؟ أم هو وسيط فلسفي؟ إلى الحد الذي تؤثر فيه الأفلام على قدراتنا العاطفية، يجب أن يُنظر إليها على أنها تقع أساساً خارج نطاق اختصاص الفيلسوف؛ فمن المعروف أن أفلاطون *Platon* في الكتاب العاشر من "الجمهورية" يُحذر من أن الحكّام الفلاسفة يجب أن يُبعدوا الشعر عن ممالكهم، فالفن، بكل جماله، يُغوي العامة بعيداً عما تُريه لنا الفلسفة، وما تكشفه العقلانية وما تتطلبه، ويستبدله في أحسن الأحوال بنسخة مشوّهة من الواقع. ويريد الفلاسفة المعاصرون، بطبيعة الحال، أن يكون للفيلم مكانة في الثقافة - ولكن ليس في مركز العقلانية فيها، والذي يوجد بالطبع، إن وُجد، في قاعات الفلسفة. وهناك بعض الفلاسفة الذين يعتبرون الفيلم موضوعاً جديراً بالاهتمام الفلسفي الجاد. لكن هؤلاء الفلاسفة يميلون إلى التركيز بشكل أساسي على إثبات أن الأفلام لا تجذب "مجرد" الوجدان البشري، بل أيضاً العقلانية، حيث الافتراض الضمني، الذي يمنع معظم الفلاسفة من أخذ الفيلم على محمل الجد كوسيلة فلسفية هو أننا نمتلك هنا قدرتين مختلفتين تماماً، حتى أولئك الفلاسفة المستعدون للاعتراف بأن أي خط فاصل بين العقل والعاطفة هو في أحسن الأحوال خطٌ ضبابي، من المرجح أن يقاوموا فكرة ستانلي كافيل *Stanley Cavell* القائلة بأن الفيلم، بطبيعته، وسيط فلسفي. (Read Rupert, Goodenough Jerry. 2005, p 40)

هل يمكن للفلم "التفلسف" فعليا وليس مجرد عرض أفكار ذات طبيعة فلسفية؟ في نظر الكثيرين، تعتبر الأفلام بمختلف أنواعها، مركزا مرجعيا مشتركا، تحلل القضايا الاجتماعية، القيم والمسائل الأخلاقية، السياسية والتساؤلات العامة والفلسفية، تجسّد هذا بطريقة مميزة، تعتمد على الصورة والحركة، يتم الوصول إليها بكل سهولة، تتمتع الأفلام بخصائص جمالية مثيرة، وإضافة إلى كونها مسئّية، فهي تمتلك القدرة على التأثير من الناحيتين: العاطفية والعقلية. إذا قورنت الأفلام التي يتم عرضها بالنصوص الفلسفية التي تقوم على الحجج العقلية والمنطقية الصارمة، فهي أقل تعقيدا منها، وهذا ما يفسر شعبيتها الواسعة، فهي متاحة، تؤثر بشكل كبير على عواطفنا، لأنها تمزج بين أشكال مختلفة من الفن كالموسيقى والصور والأدب في الوقت نفسه، مما يجعل منها أداة مؤثرة إلى حد بعيد على عواطفنا تصل إلى قاعدة جماهيرية عريضة.(كوكس داميان، ليفين مايكل. 2018، ص 16-17)

هذا ما أثار العديد من المخاوف الأخلاقية بشأن تأثير وسائل الإعلام على تفكيرنا، مثل تلك التي طرحها رواد مدرسة فرنكفورت كهريبرت ماركوز Herbert Marcuse وثيرودور أدورنو Theodor W. Adorno والأجيال التي تلت الجيل الأول. أدى العقل التقني "الأداتي" إلى "تشيؤ الإنسان" عبّر عن هذه الفكرة هاربرت ماركوز في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" فالعقل أنتج منطق السيطرة على الإنسان، ولا يوجد خط فاصل وحاسم بين العقل ما قبل التكنولوجي والعقل التكنولوجي، والسيطرة بدورها أصبحت عقلانية أكثر، أما التبعية التي كانت في مرحلة ما قبل التكنولوجيا لازالت قائمة، فتبعية العبد للسيد والقن لصاحب القصر، والوالي للملك حل محلها تبعية من نوع آخر وهي تبعية الإنسان لنظام الأشياء الموضوعي.(ماركوز، هاربرت. 1988، ص 181)

إن لقاء الفلسفة مع السينما لا يمكن تفاديه، فللفن أهميته في حياة الإنسان، وكما أشار سيغموند فرويد Sigmund Freud من قبل، فالفن سبيل العودة من الخيال إلى الواقع، تتعمق السينما في كثير من القضايا التي تعالجها الفلسفة، وليست جميعها، فهناك أفلام تعرضت لموضوعات في الأخلاقيات والميتافيزيقا والدين وعلم الجمال، إضافة إلى مسائل تتعلق بالفلسفة الاجتماعية وقضايا سياسية. كما أن بعض الأفلام تسلط الضوء على جوانب من العلاقات الإنسانية وتستكشفها فلسفيا لاسيما الحب والصدقة والكرهية، تجذبنا بشكل كبير لمشاهدتها لأنها تشد عاطفتنا.(كوكس داميان، ليفين مايكل. 2018، ص 18)

هل يعني هذا أن السينما فرصة جديدة للتفلسف؟ قد يرفض بعض الفلاسفة فكرة أن الشعراء والروائيين والفنانين وصنّاع الأفلام ممن يمتنون مهنا أقل منهم مقاما، ربما ينجحون فيما يخفق فيه الفلاسفة، أو يتفوقون في ممارسة التفلسف بطرق أخرى مشوّقة غير تلك التي ميّزت الفلسفة المهنية، فكتابات بعض الفلاسفة مثل كانط وهيغل وهيوم وراولز ودوميت لا تعتبر حقا كتابات مشوّقة نظرا لصرامتها العقلية وإغراقها في التجريد (كوكس داميان، ليفين مايكل. 2018، ص 24)

وإن اختلفت درجة التشويق بين الفلسفة والسينما، إلا أن نقطة اللقاء المشتركة بينهما هي الحياة اليومية؛ فالمشكلات الفلسفية العامة ليست ابتداعا من قبل الفلاسفة ولا هي حكرًا عليهم، فالمصدر العام لكليهما هو الحياة

الإنسانية المشتركة، السينما تهتم بتجاربنا وسعيننا لفهم ذاتنا، فما يشكل الصلة الجذرية بين الفلسفة والسينما هو أنه لا يمكن اختزال السينما في قدرتها على معالجة القضايا الفلسفية النمطية، فقدرتها على تصوير الحياة في الحقيقة وكما تبدو في الخيال أيضا يعتبر وجه اللقاء الحقيقي. (كوكس داميان، ليفين مايكل. 2018، ص 32)

2.2 الفيلموصوفي

يعتبر مصطلح "فيلموصوفي" **Filmosophie** من المصطلحات الحديثة نسبيا، مكوّن من شقين: فيلم **Film** وصوفي **Sophie** ليصبح المعنى العام الأقرب لهذا المصطلح هو "حكمة الفيلم" أو "فلسفة الفيلم"، والتي تعني هذا النظر في اللقاء بين الصورة والكتابة، الفيلموصوفي هي دراسة السينما كتفكير، أي كيف تمارس السينما الفلسفة، واللقاء بين الصورة والكتابة يعني أن الفلسفة لا توجد فقط فيما هو مدوّن ومكتوب، بل أيضا في الصور. لهذا فهذا الفرع يمتد إلى دراسة التفكير السينمائي "الفلسفي"، إضافة إلى فلسفة العقل السينمائي والتفكير السينمائي، أي تفلسف الفكر السينمائي، تأسيس فلسفة تعتمد على الصور. (فرامبتون، دانييل، 2009، ص ص 281-282)

مفاد هذا الطرح، أن السينما تخلق حيّزا جديدا للتفلسف، وتمنح الفلسفة مستقبلا جديدا، فهي نوع آخر من الفلسفة، بل قد تقع مواضعها خارج حدود الفلسفة في حد ذاتها، يتعلق هذا بمكانة الصورة والخيال والفن ووظيفتهم بالنسبة للفلسفة. حسب وجهة النظر هذه، يمكن للفلسفة أن تستفيد من لغة الفن التي تميل إلى الانزياح المزاجي فتستخدم الرمز والصور والموسيقى أي أنها تخاطب العاطفة وتقترب أكثر من التجارب الإنسانية اليومية. قد تساعد اللغة الشعرية الجمالية الفلسفة التفلسف بطرق عديدة ومتنوعة أكثر اتساعا، فالكتابة الفلسفية تستطيع أن تستخدم التعبير المجازي بطريقة "جديدة". على سبيل المثال في كتاب فيتجنشتاين Ludwig Wittgenstein "مباحث" هناك العديد من الأصوات: الساخر والكوميدي، والصارم، لكنها ممتزجة دائما معا، تتدافع لكي تضع نفسها أمامنا، وكما كتب هو نفسه في "الثقافة والقيمة" أنه بقدر الاقتراب من نوع من الشكل الشعري الجمالي، فإنه لا يقوم بتعليم منهج يجب أخذه على نحو جامد. (فرامبتون، دانييل، 2009، ص 289)

إن الحديث عن السينما هو في الواقع حديث عن التكنولوجيا، لذلك فإن أنصار هذه المقاربة لا يعتقدون أن التكنولوجيا نقمة على الإنسان، بل على العكس من هذا، لابد أن يفتح الإنسان على هذا "اللغز"، فالتفكير السينمائي المرن يمكن رؤيته على أنه مجرد استخدام يمزج بمرونة بين التكنولوجيا والحياة، من هنا تظهر قيمة التفكير التأملية كما عرّفه هايدغر **Martin Heidegger** فالطبيعة الجوهرية للسينما تأملية، أما السينما التجارية أو صناعة الفلم الساذجة هي التي تكشف وحدها عن جانب حسائي، ذلك الذي يختزل السينما إلى قصة، إلى لغة، إلى تكنولوجيا، أي تلك التي تغفل الجوهر. ومفهوم العقل السينمائي يعيد هذا التفكير السينمائي التأملية إلى قلب السينما، ويسمح لنا بأن نتأمل معنى ما يحتمل أنه يستقر في كل لحظة من التفكير السينمائي. (فرامبتون، دانييل، 2009، ص 293)

3. السينما وفق منظور آلان باديو

1.3 مفهومه للفلسفة

في كتابه "بيان ثان من أجل الفلسفة" يرى باديو أن قيام الفلسفة ووجودها لا يمكن اختزاله في ميدان واحد، وإنما هو مرهون بأربعة حقول رئيسية للإبداع الإنساني وهي الحقول التي تتغذى منها الفلسفة: السياسة، العلم، والفنون (الفنون التشكيلية والموسيقى، والشعر والأدب، والمسرح والرقص، والسينما) والحب. هذه المجالات الأربعة هي ما يسميه "إجراءات الحقيقة" procédures de vérité " حيث يقول: "في الوقت الذي أتحدث فيه عن السينما والمسرح والرياضيات والشيوعية والعلاقات الرومانسية، فإنني أتحدث في الواقع عن العلاقة بين الفلسفة وإحدى ركائزها الأساسية. وبالمثل أتحدث أيضاً عن العلاقة التي تربط بين تلك المجالات بعضها ببعض: علاقة السينما بالسياسة أو علاقة الحب بالمسرح مثلاً. فاكتشاف العلاقات بين الفلسفة وهذه الميادين من شأنه أن يخلق حيّزاً جديداً للتفكير. عند لحظة اللقاء هذه تظهر الفلسفة. (باديو، آلان. 2024)

لذلك، فهو يعتقد أن الحقيقة ليست مجرد وصف للواقع، كما أنها ليست علاقة التطابق بين الفكر والواقع، بل هي شيء يحدث حيث يقول: "إن أي حقيقة لا يمكن أن تصدر إلا من حدث event ما". (باديو، آلان. 2021. ص92)

أي أن الفلسفة لا تتعلق بموضوع محدد حتى تصبح له أداة معرفية أو علمية، وليست تفكيراً في شيء خاص، بل هي في الأساس سعي إلى خلق مساحة من المشكلات يمكن فيها وضع "إجراءات الحقيقة" الأربعة، الفلسفة ليست قوالب جاهزة من الحكمة، بل هي عملية بناء مستمرة، يبتكر العلم في كل مرة، أما الفن فهو إبداع أشكال جديدة للإدراك، والحب هو خروج من الذات نحو الآخر، لذلك فهو شكل جديد من اللقاء المنفتح، أما السياسة فهي خلق إمكانات جديدة للتعايش معاً. أي ما يتم طرحه من مشكلات خاصة بكل مجال منها وما تم ابتكاره في كل مجال. ما تم ابتكاره مثلاً في سينما "جودار"، أو في نظرية اللانهاية لعالم الرياضيات "وودين"، أو في العلاقة الحديثة بين الجنس والحب، أو في الصور الرمزية السلبية للشيوعية، وهذه كلها مجرد أمثلة فقط. القاسم المشترك بين إجراءات الحقيقة تلك، وبالتالي ما يميز حقائق عصرنا. (باديو، آلان. 2024)

2.3 إجراءات الحقيقة

في السنوات الأخيرة، أدى صعود تقنية الواقع الافتراضي Virtual Reality (VR) إلى إعادة فحص هذا الرمز القديم، أي أسطورة الكهف لأفلاطون. يخلق الواقع الافتراضي بيئات رقمية غامرة يمكن أن تحاكي أو تنفصل عن العالم المادي، مما يتحدى مفاهيمنا حول ما هو حقيقي وما هو وهم. فمع تقدم التقنية، يصبح الواقع الافتراضي أكثر تطوراً، مما يسمح للمستخدمين بتجربة محاكاة تشبه الحياة الواقعية، يضمحل معها الخط بين الافتراضي والحقيقي. هذه القدرة على صنع واقع بديل تقدم تشابهاً معاصراً مع كهف أفلاطون، حيث يمكن اعتبار الظلال على الجدار أشكالاً أولية للتجارب الافتراضية. قبول السجناء لهذه الظلال كواقع يعكس كيف يمكن للناس قبول المحاكاة الرقمية كتجارب أصيلة، وليست افتراضية. يجلب الواقع الافتراضي أبعاداً جديدة لمواضيع الوهم والتنوير

والحقيقة، فكما يخضع السجين الذي يهرب من الكهف لتحوّل عميق في الفهم، يمكن كذلك لمستخدمي الواقع الافتراضي خوض تجارب حول طبيعة الإدراك والواقع. يمكن للواقع الافتراضي توسيع الوعي البشري من خلال تقديم تجارب جديدة أو كانت تبدو مستحيلة، مما يتحدى ويوسّع في الآن ذاته من معارفنا التقليدية. على سبيل المثال، يمكن للواقع الافتراضي محاكاة أحداث تاريخية، مما يسمح للمستخدمين بعيش تجربة التاريخ مباشرة، أو إنشاء عوالم جديدة تماماً، مما يعزز فهماً أعمق للأحداث والتصورات. علاوة على ذلك، يبرز استخدام الواقع الافتراضي في التعليم والتدريب إمكانياته للتنوير والتطوير. يمكن لطلاب الطب إجراء العمليات الجراحية في بيئة افتراضية خالية من المخاطر، ويمكن لرواد الفضاء محاكاة مهام فضائية للتحضير للتحديات الحياتية الحقيقية. توضح هذه التطبيقات كيف يمكن للواقع الافتراضي أن يكون أداة لكسب المعرفة والمهارات التي تتجاوز طرق التعلم التقليدية. هذا يتوافق مع فكرة أفلاطون بأن التنوير ينطوي على التحرك فيما وراء المظاهر السطحية لفهم الحقائق الأعمق. (Onaghola, Azibalua. Ebikekeme, Lany. 2025. P61)

في هذا العصر، الذي باتت فيه الصورة نافذتنا على العالم، حريّ بنا استئناف السؤال حول وظيفة الصورة: هل لازالت الصورة تؤدي دور التزييف والإخفاء مثلما ورد ذلك في أسطورة أفلاطون؟ الواقع أن الصور عصر في أفلاطون ليست نفسها الصور اليوم، فالتطور التقني الكبير ساهم بشكل فعّال في تطور الصور عبر وسائل عديدة، فالعالم اليوم غارق في الصور، يتم التعامل بها ومن خلالها. استطاعت الصور خلق عالم موازي للعالم الحقيقي، بل ويفوقه أهمية في كثير من الأحيان. لذلك نشهد عودة الفلسفة اليوم إلى التحليل النقدي لوظيفة الصورة، وهذا ما يظهر جلياً في فلسفة باديو التي عاد من خلالها إلى أسطورة الكهف لأفلاطون، لكن هذه المرة يبدو معه أفلاطون مقلوباً رأساً على عقب، والمقصود هو الثورة أو الانقلاب الذي أحدثه باديو في النظر إلى دور الصورة، بل والقطيعة مع مُثُل أفلاطون. ليست الفلسفة، بنظر باديو، متعالية على الواقع، بل هي ممارسة تنتج عن التفاعل بين الشروط الأربعة التي ذكرها: العلم، السياسة، الفن والحب؛ والحقيقة لا تصدر إلا من حدث ما، فهي وإن وجدت أو "ظهرت" فوجودها منسوج من الأجسام واللغات، لذلك فهو يصف نفسه بأنه "أفلاطوني أنيق" وليس أفلاطونيا عامياً، فهو لا يعتقد، كما اعتقد أفلاطون، أن الحقائق قبل صيرورتها في العالم قد كانت توجد من قبل في "موضع معقول" مفارق أو منفصل، وأن ولادتها ليست سوى هبوط من السماء إلى الأرض. (باديو، آلان، 2021، ص 39)

إنّ أيّ "ثورة" (في أيّ واحد من الحقول الأربعة: الحب والفن والعلم والسياسة) هي "حدث"، أي شيء ما يطرأ على الكثرة القائمة ويغيّر هوية العالم أو النظام القائم. فالحدث يعيد ترتيب العناصر في العالم ويمنحها معنى جديداً. ولذلك كل حدث هو "في موقف" أو "متموقع" أو يمكن أن نموقعه، أي يمكن أن نبنيه بوصفه "مفهوماً" يفكر، أي يصبح قاعدة للتفكير. ولذلك لا يمكن أن يقع أي تغيير في البنى الكبرى دون "موقع حدثي" (مثلاً: طبقة عاملة، الأنماط الفنية، مأزق علمي، تجربة حب): لكنّ الحدث ليس طبيعياً أبداً، لا يوجد حدث محايد. الحدث ليس "واقعة" طبيعية. يجب أن يوجد "موقع" يجعل الحدث ممكناً، لكنّ الموقع مجرد "شرط كينونة للحدث" وهو غير كاف. (المسكيني، فتحي، 2024)

لكن متى يقع حدث ما أو وثورة ما حسب باديو؟ لا يمكن أن ينشأ الحدث من فراغ، فهو دائماً ينشأ ضمن موقف مادي، وموقع محدد يمنحه إمكانية الظهور. يقول باديو: "ليس ثمة حدث إلا ضمن موقف يقدّم على الأقل موقعاً ما. الحدث مرتبط، في تعريفه ذاته، بنقطة، تتمركز فيها تاريخية الموقف. كلّ حدث له موقع قابل للتفرّد في موقف تاريخي ما. يشير الموقع إلى النمط المحلي من كثرة 'معنوية' بحدث ما. لا يكفي أن يوجد موقع داخل الموقف حتى يكون ثمة حدث. ولكن من أجل أن يكون ثمة حدث، يلزم التعيين المحلي للموقع، وبالتالي يلزم موقف حيث يُقدّم على الأقل متكرّر على حافة الفراغ." (المسكيني، فتحي، 2024)

3.2 لقاء الفلسفة والسينما

في ثمانينيات القرن العشرين، كتب الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز Gille Deleuze (1925-1995) كتابين غريبين ومشوّقين: "السينما 1: الحركة-الصورة" و"السينما 2: الزمن-الصورة"، واللذان طرحا منهجاً استفزازياً للتفكير في العلاقة بين الفلسفة والسينما. أصرّ دولوز على أنه لا يكتب فلسفة عن السينما ولا عنهما. وجادل، كأني شكل من أشكال التعبير الإبداعي، بأنه لا ينبغي قراءة الأفلام أو تفسيرها من منظور الأنظمة الفلسفية، أو استخدامها لتوضيح مفاهيم أو موضوعات فلسفية. فالفلسفة تواجه السينما لأن الأفلام، بطريقتها الخاصة، تُنتج طرقاً جديدة للتفكير تُؤدّد الفلسفة. عندما نُشرت كتب دولوز، كانت على خلاف مع معظم ما اعتُبر كتابات جادة عن السينما آنذاك. لم تكن نقدًا بالمعنى التقليدي: لم تُصنّف الأفلام أو تُقارن؛ لم يكن الفيلم عند دولوز موضوعاً للمعرفة ولا مثلاً للتعبير الأيديولوجي. لم يضع الأفلام في سياقاتها الثقافية أو المؤسسية، ولم يناقشها من حيث أنواعها أو مواضيعها أو حكاياتها. بل اقترح أن السينما ممارسة جديدة نسبياً للصور المكونة من الحركة والزمن، وليست انعكاساً للعالم ولا موضوعاً يُفكّر فيه في علاقته بوعي المشاهد أو نفسيته. باختصار، كانت شكلاً جديداً من التفكير، لأنها خلقت صوراً لا تُفرّق بين الواقع الذهني والواقع المادي. ولكن ما معنى أن تُفكّر السينما أو تمتلك أفكاراً؟ (Baumbach, Nico. 2013)

في كتابه "سينما"، يُشيد باديو بدولوز لرسمه الصلة بين الفلسفة والسينما، ولكنه في النهاية لديه مفهوم مختلف للفلسفة وطرق مختلفة في التفكير فيما قد يُشكل فكرة في السينما. بالنسبة لباديو، توجد الفلسفة عندما أو لأن الأشياء لا تسير بسلاسة أو لا تتكامل. لا يُنظر إلى الفلسفة على أنها ممارسة إبداعية، كما هو الحال بالنسبة لدولوز. بدلاً من ذلك، تُقدم الفلسفة علاقة جديدة مثل شكل جذري من المونتاج يربط بين العناصر المتعارضة، ليس من أجل تعددية غامضة ولكن للوصول إلى نقطة تأكيد. كما أن الفلسفة ليست تفسيرية؛ فهي لا تُنتج المعرفة أو الفهم ولكنها تحاول التفكير في النقاط التي تفشل فيها في تفسير الأحداث في العالم. إنه يتقدم بشكل بديهي، ساعياً إلى التعبير عن رهانات المشكلة الفلسفية وتوضيح الخيار الذي يجب اتخاذه، وهو خيار يقع على جانب ما يسميه "الحقيقة". الحقيقة هي استثناء، شيء ينشأ عن حدث، وإذا تم الاعتراف به، فإنه يخلق وضعاً أو عالماً جديداً لا يمكن أن يستمر في نفس الوقت مع الوضع القديم. (Baumbach, Nico. 2013)

رغم أن باديو تأثر كثيرا بكتابات دولوز حول علاقة الفلسفة بالسينما، فهو الذي أثار هذا الرابط في فكره؛ إلا أنه اختلف معه حول طبيعة الفلسفة في حد ذاتها، الفلسفة والسينما عند دولوز يشتركان في إنتاج المفاهيم والصور، والسينما تفكر من خلال الصور والحركة والزمان، كما تفكر الفلسفة من خلال المفاهيم، الفلسفة والسينما يلتقيان لأن كليهما ينتج مفاهيم وصور جديدة. أما الفلسفة عند باديو فهي أشبه بمونتاج جذري، لذلك كانت الحقيقة بالنسبة إليه هي شيء جديد يظهر نتيجة حدث قد يخلق وضعاً جديداً، فالحدث يؤلّد الحقيقة، وهي بدورها تنتج منه، الفلسفة بهذا المعنى ليست إبداعاً من قديم، بل تظهر عند لحظة أو أزمة معينة. إذا كانت السينما مكونة من صور، وإذا كانت عبارة عن علاقة مُتصوّرة مع العالم، عندها ستكون عرضة للنقد الفلسفي، وهذا ما نجده في تاريخ الفلسفة "الارتياح من الصور": الفلسفة تقف ضد سلطة الصورة بطبيعتها العقلانية الصارمة، وأقدم نقد وجّه للسينما في تاريخ الفلسفة تجلّى في أسطورة الكهف عند أفلاطون، وهي أقدم عرض للسينما في الفلسفة. وهذا يرجع لقوة الفلسفة، كانت أسطورة الكهف عرضاً سينمائياً، مهمة الفلسفة فيه هي تدبير الخروج من الكهف، والهروب من دكتاتورية الصورة. (باديو، آلان، 2015)

مقارنة بكهف أفلاطون، لدينا عالم معقد ومتشابك من الصور، أمر أبعد مما تخيله أفلاطون من قبل، وعلى الرغم أنه يبدو هناك تعارض بين الفلسفة والصور، لكن، في الواقع، لا يمكننا اختزال السينما إلى مجرد صور، فهي ليست كهف أفلاطون، بل أكثر تعقيداً منه، هناك غموض أو وهم لا يؤدي وظيفة سلبية بالنسبة للصور التي كانت تؤدي دوراً سلبياً أو تمثل واقعا زائفاً بالنسبة لأفلاطون، السينما تشكل "واقعا جديداً"، فهي مركبة من مجموعة من الصور المعقدة، هذه الصورة لا تمثل في حد ذاتها الحقيقة، بل هي "صور تعليمية" Didactic of Images ما يعني أنها ليست بديلاً عن الواقع، ولكنها شيء يقو الجديدي عن الواقع في غياب الواقع الحقيقي لن بشكل جديد للمعرفة، ضمن هذه العلاقة، فإنه لا يوجد تناقض بين الفلسفة والسينما بل إن هذه الأخيرة شرط من شروط قيام الفلسفة، فهي نمط من التفكير والإبداع فهي "أفق للتفلسف" إمكانية جديدة للتفكير، وبالتالي، فإنه لا يمكننا التفلسف دون أي علاقة مع السينما، فهي عنصر جوهري جديد في عالمنا اليوم، بإمكانها أن تفتح عدة إمكانيات للتفلسف. (باديو، آلان، 2015)

لكن يمكن قراءة أسطورة الكهف لأفلاطون من زوايا متنوعة، فهو أول فيلسوف وضّح مكانة الصورة في الحياة البشرية ودورها في عملية المعرفة، وعلى الرغم أنه يكاد يكون اتفاق بين الفلاسفة والباحثين على أن أفلاطون قد قلّل من شأن الصور ومنهم باديو نفسه —كما سبق وأن أشرنا إلى هذا— إلا أنه في الواقع لم يكن ليوضح موقفه الفلسفي لولا لجوئه إلى الصور؛ في كتابه "الجمهورية"، يصوغ أفلاطون أسطورة قوية ومؤثرة، هي أسطورة الكهف. يصوّر غير المستنيرين فلسفياً كأسرى مقيدين بحيث لا يرون سوى ظلال أمامهم على جدار كهف، فيعتبرون هذه الظلال حقيقةً. يجادل أفلاطون بأن التنوير الفلسفي لا يأتي إلا عندما نهرب من الكهف ونخرج إلى ضوء الشمس حيث يمكننا رؤية الأشياء الحقيقية. إن التجربة الحسية لا تمنحنا سوى الظلال. من أجل فهم الطبيعة الحقيقية للواقع، وهي المهمة الأصلية للفلسفة، علينا أن نتحرر من الاعتماد على التجربة الحسية وأن نستخدم العقل وحده.

للهولة الأولى، قد يبدو هذا تحيزًا فلسفيًا عميقًا ضد الصورة البصرية كوسيلة للتنوير الفلسفي. وتبدو الأمور أقل تفاؤلًا عند النظر إلى الصور السينمائية، لأن بنية السينما الحديثة تُدكرنا بكهف أفلاطون. ففي السينما أيضًا، نجلس في مكان مظلم، مشدودين إلى صور منعزلة عن العالم الواقعي. وهكذا، كجمهور سينمائي، نبدو مرة أخرى كأسرى أفلاطون، وقد يبدو أن الأفلام لن تُساعدنا إطلاقًا في فهم الفلسفة، لا يمكن للفلسفة أن تبدأ إلا بالهروب من السينما. ومع ذلك، هناك طريقة أخرى للنظر إلى ما يُخبرنا به كهف أفلاطون؛ من خلال هذه الأسطورة، يستخدم أفلاطون نفسه الصور لتوضيح موقفه الفلسفي، ولإيصال معنى ما يريد قوله. الصور التي يستخدمها أفلاطون ليست وهمًا أو مجرد مظهر يجب أن نُبعد أعيننا عنه لنبدأ في الفلسفة. بل إنه يلعب دورًا إيجابيًا في خطابه الفلسفي، كتوضيح أو تنوير لموقفه، ومن ثم فهو بمثابة طريق لفهم تفكيره الفلسفي. (Falzon, Christopher, 2022, p4)

لا يقتصر الأمر على أفلاطون، فاستخدام الصور لتوضيح المواقف والأفكار الفلسفية بهذه الطريقة واضح في تاريخ الفلسفة؛ لجأ الفلاسفة دائمًا إلى مجموعة واسعة من الصور والأساطير لتوضيح موقف، أو صياغة مشكلة، أو توفير أساس للنقاش. يكشف استعراض سريع للأدب الفلسفي عن: خاتم يمنح الاختفاء، وحمار يموت جوعًا بين رزمتين متساويتين من القش، ورؤى عديدة لمجتمع مثالي، ورؤى غريبة للحياة بدون أي نوع من السلطة، وشيطان شرير يدفع الناس إلى الخطأ حتى في ما يعتقدون أنه الأكثر وضوحًا، وقطعة شمع ذائبة... إلخ وكما تقول الفيلسوفة الفرنسية المعاصرة ميشيل لو دووف Michèle Le Doeuff فإن هذا الأدب يحتوي على "عالم تصويري كامل يكفي لتزيين حتى أكثر كتب "تاريخ الفلسفة" جفافًا". (Falzon, Christopher, 2022, p p4-5)

السينما، كما يرى البعض، هي شكل آخر من أشكال المعرفة، وكما يعتقد باديو نفسه، لكنها لا تقدم العالم دون وسيط، فهي تقدم عالمها الخاص، لاسيما مع التطور التقني الرهيب، تمثل امتدادا للرؤية والسمع والتفكير، السينما حدث بلا ذاكرة أو سياق أو تاريخ، تزج عالمنا عن مكانه لتقدم عالما آخر، إن الصور التي تصنعها كاميرا الصورة المتحركة سوف تسمح لنا فقط بأن نعيش الشيء من خلال سلسلة من المنظورات، وإن أنطولوجيا الصورة ذاتها لن تسمح لنا أبدا لفهم الشكل ككل، وبهذا المعنى فإنه ليس هناك فن آخر أقل إعدادا لكي يقدم لنا رؤية كلية الوجود للتجربة البشرية بالمقارنة مع السينما، ولذلك فإنه ليس هناك فن آخر يمثل تجسيدا أكثر دقة لميتافيزيقا حدائية ونسبية أكثر من الشكل السينماتوغرافي. (فرامبتون، دانييل، 2009، ص 308)

4. خاتمة

نستنتج مما تم عرضه، أنه لا يمكن تجاوز أسطورة الكهف لأفلاطون، فالاعتقاد الذي يرى أنها قللت من شأن الصورة في فلسفة أفلاطون، هو اعتقاد بعيد عن الصحة، فالسجين الذي عاد لإنقاذ السجناء واجهوه بالرفض والسخرية. السجين يرمز إلى الفيلسوف أو الشخص المستنير بنور العقل، وهو رمز لدور الفلسفة والفيلسوف، ومع طغيان سلطة الصورة اليوم، فإنه يصعب على الناس الاعتقاد بغير ما تقدمه الصورة، مما يزيد من شقاء الفيلسوف اليوم في رحلته نحو الحقيقة لاسيما وأن دور الصورة عبر مختلف الوسائط قد تحول من مجرد الترفيه إلى خلق حيز خاص بها للتفكير بل التأثير والتوجيه.

من سيهرب من كهف الصورة اليوم ويقنع السجناء بالتخلي عن معتقداتهم المألوفة التي رسختها وسائط البيئة الافتراضية؟ الواقع أن العالم الذي تخلقه الصور لم يطمس الخط الفاصل بين ما حقيقي وما هو افتراضي، بل ساهم في إضعاف التقدير العقلي والنظر النقدي لما يوجد في هذه البيئة الافتراضية.

باديو من خلال فلسفته، أراد قلب فلسفة أفلاطون لاسيما موقفه من الصورة، بداية من اعتقاده بأن الحقيقة ليست مفارقة للعالم المادي، فهي تنتج عبر إجراءات، وتبعاً لذلك فالمعرفة هي إنتاج وليست تذكر كما اعتقد أفلاطون من قبل، العالم المادي هو "الموقع" الذي يمنح الحقيقة الفضاء المادي، عكس أفلاطون الذي أبدى ازدراءه من العالم الحسي، في فلسفة أفلاطون التقليدية، الفيلسوف هو الحاكم، بينما عند باديو هناك حقول أربعة للفلسفة، ينتجها العالم والفنان والسياسي والمحب.

لذلك، يمكن القول أن فلسفة السينما عند باديو مثيرة للاهتمام، قدم من خلالها نظرة جديدة للصورة عبر السينما مغايرة لما كان سائداً وشائعاً قبله، من أن السينما مجرد وسيلة للترفيه بل هي مشهد من مشاهد التفلسف، وهي فضاء تظهر فيه الأفكار الفلسفية من منطلق محسوس. فهي تختلف عن الفنون الأخرى؛ من حيث أنها أكثر قدرة منها على تقديم فكرة فلسفية من خلال الصورة والصوت والحركة، والفلسفة ليست مجرد شرح أو تفسير فقط للفيلم، بل الفيلم في حد ذاته يخلق أفقا خاصا به للتفلسف. لكن باديو لم يحرر الصورة بعد من كهف أفلاطون، فالكهف وإن كان يبدو مختلفا بين أفلاطون وباديو إلا أنه لم يتغير، انتقل السجناء من كهف بدائي إلى كهف أكثر تطوراً وتعقيداً.

5. قائمة المراجع:

باديو، آلان. (2021). *بيان ثان من أجل الفلسفة*، ترجمة: فتحي المسكيني، (ط1). العراق: منشورات الجمل.

فرامبتون، فرامبتون. (2009) *الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما*. ترجمة وتقديم: أحمد يوسف. (ط1) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

كوكس، داميان، ليفين، مايكل. (2018). *السينما والفلسفة، ماذا تقدم إحداهما للأخرى*. ترجمة: نيفين عبد الرؤوف. (ط1). مصر: مؤسسة هنداوي.

ماركوز، هاربرت. (1988). *الإنسان ذو البعد الواحد*، ترجمة: جورج طرايشي. (ط3) بيروت: منشورات دار الآداب.

باللغة الأجنبية:

Read, Rupert, Jerry Goodenough (2005). *Film as Philosophy, Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. First Published. New York: Palgrave Macmillan.

Falzon, Christopher. (2022) *Philosophy goes to the movies , An introduction to philosophy*. First Published, London and New York: Routledge.

Onyaghola, Azibalua, Wada Larry Ebikekeme . (2025) *Plato's Cave and Virtual Reality: Reinterpreting the Allegory for the Digital Age, African Journal of Humanities and Social Sciences*, 5(1) p 61.

Baumbach, Nico. (2013). *Philosophy's Film : On Alan Badiou's "Cinema*. Los Angeles Review of Book. 21/09/2013.

<https://lareviewofbooks.org/article/philosophys-film-on-alain-badiou-cinema/>

المواقع:

باديو، آلان. (2024). *السينما وكهف أفلاطون، السينما كأفق للتفلسف*. ترجمة: Rzm. من موقع:

le 25/12/2025) <https://url-shortener.me/7RGG> (consulté

باديو، آلان. (2024) لقاء خاص، حاوره: بدر مصطفى، ترجمة: نجلاء فرغلي، منصة معنى. من موقع

<https://mana.net/11682> (consilté le 12/11/2025)

المسكيني، فتحي. (2024). *الديمقراطية ليست حدثا: آلان باديو والانتقال من حرية الرأي إلى "حرية الحقيقة"*،

منصة معنى. من موقع [/https://mana.net/17767](https://mana.net/17767) (consulté le 10/10/2025)