المجلة العربية للعلوم الانسانية ـ العدد الخامس ـ المجلد الثاني ـ ص ص (١٤٣ ـ ١٩٠)

رمز المرآة في الفلسفة

محمود رجب

قسم الفلسفة ـ جامعة الكويت

ملخص

يتناول هذا البحث تشبيه المرآة في ثلاث سياقات :

١ ـ **السياق الاستيطيقي (الجمالي)** : فقد أشار أفلاطون في الكتاب العاشر من محاورة « الجمهورية » إلى ما يقوم به الفنان من نقل للعالم وكأنه مرآة عاكسة ومحاكية لهذا العالم ، وإن كان قد حط من قيمة هذه المحاكاة ، لأنها لا تتناول إلا المظاهر . وقد ظل هذا التشبيه بعد أفلاطون ولفترة طويلة أثيراً لدى أصحاب النظريات الجمالية ، يوضحون به طبيعة المحاكاة في هذا الفن أو ذاك .

٢ ـ **السياق الأنطولوجي (الوجودي)** : ظلت المرآة هي التشبيه الأساسي الذي استخدمه متصوفة الاسلام (وبعض الفلاسفة الغربيين مثل هيجل) لتوضيح فكرة التجلي أو الظهور . ففي نظر ابن عربي أن كل شيء سوى الحق ، أو ما يسمى بالعالم ، هو بالنسبة الى الحق كالظل للشخص أو الصورة المنعكسة في المرآة للأصل . هو ظل الله أو صورته الظاهرة .

٣ ـ **السياق الابستمولوجي (المعرفي)**: منذ بدايات الفكر الحديث ، يسيطر على النقاش الفلسفي عن المعرفة تصور الامتثال . وكان هذا يفترض نظرة إلى العقل على أنه مرآة . تعكس الواقع . وقد استخدم الفلاسفة في القرن السابع عشر (من أمثال ديكارت وبيكون ولوك) تشبيه العقل ـ المرآة استخداماً متكرراً وصريحاً .

مقدمة :

الصورة المنعكسة على صفحة المرآة صورة محسوسة . فنحن نستطيع أن نراها بأعيننا وأن نشير اليها بأصابعنا ، بل ويمكن أن يشترك معنا في رؤيتها والاشارة اليها أناس آخرون غيرنا ، أي أنها موضوعية وواقعية . لكن الصورة تختلف ، مع ذلك ، عن أصلها المحسوس الذي يقوم خارج المرآة ، من حيث أنها تفتقر الى ذلك « القوام المادي » الذي يمكن الامساك به . فهي بالنسبة الى أصلها مجرد خيال أو لا واقع . انها باختصار خيال عيني أولا واقع واقعي في آن معا .

هذا الجمع بين بعدي الواقع واللا واقع في وقت واحد ، هو الذي يعطي الصورة المنعكسة على سطح المرآة ، أو انعكاس المرآة بوجه عام ، قيمة فلسفية فريدة ، ويجعل منها ظاهرة متميزة في تاريخ الفكر الانساني . ولذلك نجد الفلاسفة ، على اختلاف مذاهبهم وعلى مر العصور ، يستخدمون « ظاهرة المرآة » وسيلة ايضاح وتفسير لكثير من القضايا والحقائق الاساسية في مجالات فلسفية مختلفة : كالأنطولوجيا (علم الوجود) والابستمولوجيا (نظرية المعرفة) والاستيطيقا (علم الجمال). وغالبا ما نجد كلمة « المرآة » تستخدم في مؤلفاتهم لهذا الغرض ، أي الايضاح والتفسير ، فتكون بذلك رمزا أو تشبيها ، ينتقل بالقارىء من المنظور الى اللا منظور ومن الظاهر الى الباطن .

ورمز المرآة في اعتقادنا ، ذو أهمية بالغة في الفلسفة ، على الرغم من عدم التفات الباحثين اليه . ففي استطاعتنا أن نقدم من خلاله ، هو وحده ، قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة كله . ولكن لما كان انجاز مثل هذه القراءة مما يضيق عنه نطاق هذا البحث ، فسنكتفي فقط ببعض كبار الفلاسفة في مختلف عصور الفلسفة : يونانية ووسطى وحديثة ومعاصرة ، حتى نتبين كيف كان رمز المرآة عندهم مرتبطا ارتباطا وثيقا وعضويا بالمفاهيم والأفكار الأساسية في مذاهبهم ، والى أي مدى يمكن هذا الرمز أن يكون للقارىء بمثابة الضوء المنير والخيط الهادي في محاولاته فهم مذاهبهم تلك وتفسيرها . أما سبيلنا الى ذلك فهو تحليل السياقات التي جاء فيها رمز المرآة في مؤلفات هؤلاء الفلاسفة ، وهي سياقات ثلاثة رئيسية : سياق أنطولوجي ، وسياق ابستمولوجي ، وسياق استيطيقي (وان كان هناك تداخل لا محيص عنه بينها). وسنبدأ بالسياق الاستيطيقي ، لأن رمز المرآة قد ورد فيه لأول مرة عند أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ق . م) الذي يعد أبا لرمز المرآة بلا منازع ، والذي استظل بظل فلسفته أغلب ، ان لم يكن كل ، الفلاسفة الذين سنعرض لهم في هذا البحث .

رمز المرآة في سياقة الاستيطيقي :

في الكتاب العاشر من محاورة « الجمهورية »، وفي اثناء الحديث عن طبيعة الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص ، قدم أفلاطون تشبيها ، أراد به أن يوضح ما يذهب اليه . هذا التشبيه هو تشبيه الفنان ـ المرآة . فاذا كان النجار الذي يصنع الأسرة والكراسي والمناضد يهتدي في صنعه لها بالمثل ، أي أصولها ، ؛ فان الفنان يتبع طريقة أخرى أسهل وأسرع في صنع هذه الاشياء ، بل وغيرها من أشياء لا يقدر النجار نفسه ولا أي صانع آخر على صنعها . فما هي هذه الطريقة ؟.

« انها طريقة ميسورة . بل ان هناك في الواقع طرقا متعددة يمكن بها القيام بهذا العمل بسرعة ويسر . وأسرع الطرق لذلك هي أن تأخذ مرآة وتدور بها في كل الاتجاهات . وسرعان ما ترى نفسك وقد أتيت بالشمس والنجوم والأرض وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الأخرى ، وكل الأشياء التي تحدثنا عنها منذ قليل » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٥٩٦) .

هذا هو ما يقوم به الفنان في نظر أفلاطون : اذ يحاكي الأشياء جميعا ، سواء أكانت طبيعية أو صناعية ، كأنما هو تلك المرآة الدوّارة التي تعكس كل شيء في الكون . ولكن لما كانت هذه الأشياء نسخا من المثل ومحاكاة لها ، فان الأعمال الفنية لن تكون سوى نسخ من هذه النسخ ومحاكاة للمحاكاةة mimésis mimésos مما يبعدها عن الوجود ، الذي هو وجود المثل درجتين فتحتل تبعا لذلك أدنى مراتب الوجود ، أعني مرتبة الظلال والمظاهر . وانطلاقا من هذا المأخذ الاساسي على الفن عموما ، وانطلاقا من تشبيه الفنان ـ المرآة يشن افلاطون حربا لا هوادة فيها على الشعر والشعراء . فالشاعر عنده كالرسام ، هو أيضا مرآة عاكسة محاكية ، أي مقلد . « والمقلد ، أو صانع الصور ، لا يعلم عن الوجود الحق شيئا ، وانما يعرف المظاهر وحدها » . (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠١) ، ثم يمضي أفلاطون في اطلاق الأحكام على الشعر ، حتى تبلغ من القوة حدا لا بد وأن تصيب معه كل من يقرؤها في زماننا الحاضر بقدر غير قليل من الاحباط وخيبة الأمل . فما نعدّه ميزة للشعر ، يعده أفلاطون عيبا ونقيصة فيه . فضلا عن أن الشعر الرديء لم يكن هو الهدف من وراء هذا الهجوم العدواني ، وانما التجربة الشعرية بما هي كذلك ، وهي تلك التجربة التي توصف عادة بأنها استيطيقية . فقد أضحت على يد أفلاطون أشبه بسم نفسي زعاف أو فيروس عقلي فتاك ، يصيب النفس والعقل بالخلل والاضطراب . ومن ثم فلا محيص لنا عن تحصين أنفسنا وعقولنا بذلك المصل الذي يتمثل في معرفة الأشياء على ما هي عليه في الحقيقة ، أي بالعلم episteme الذي هو معرفة يقينية لا يتطرق اليها الشك ، ذلك لأن « الأمر خطير حقا ، وهو أخطر مما يتصوره معظم الناس .

فعليه يتوقف تحول الانسان الى الخير أو الى الشر ، ومن هنا فان من واجبنا أن نقاوم اغراء الشعر ، مثلما نقاوم اغراء المال أو الجاه أو الشهرة ، اذا ما حضنا على اغفال العدالة والفضيلة » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠٨ .

اذن ففي هذا السياق الاستيطيقي من نقد الشعر ، يقدم لنا أفلاطون تشبيه المرآة على نحو طبيعي تماما . فلم يظهر هذا التشبيه فجأة ، ولم يجيء عرضا أو اعتباطا ، لأن أفلاطون كان في محاوراته دائم الاشارة الى تشبيه السطح العاكس ، سواء أكان مرآة أو ماء أو غيرهما من أوجه الأشياء المعتمة المصقولة (كالرخام) التي تتبدى عليها أشباح تسمى بالظلال أو الخيالات . فلو أخذنا محاورة « الجمهورية »، وهي المحاورة التي نعتمد عليها اعتمادا كبيرا في هذا البحث ، لرأينا أن تشبيه المرآة في الكتاب العاشر ما هو في الحقيقة **الا تتمة أو تتويجاً طبيعياً** لتشبيهين سابقين ، يقومان ، بالرغم مما بينهما من اختلافات في الدلالة والسياق ، على أساس الانعكاس : أما الأول فهو تشبيه الخط كما جاء في نهاية الكتاب السادس ، وأما الثاني فهو تشبيه الكهف كما ورد في بداية الكتاب السابع . وعلى هذا ، فاذا كان الشعر من حيث هو محاكاة لا يخرج عن كونه ظنا أو رأيdoxa وما هو بالعلمepisteme ، واذا كان لا يعدو أن يكون ظلالا ومظاهر وأبعد ما يكون عن الوجود الحق ، فان فهم ذلك كله فهما حسنا ليقتضي منا أن نأخذ في اعتبارنا دائما الخطوط العامة لنظريتي أفلاطون في المعرفة والوجود ، بحسب ما يكشف عنهما تشبيها الخط والكهف ، واعتبار هذين التشبيهين كما لو كانا اطارين مرجعيين لتشبيه المرآة . وسبيلنا الآن الى بيان ذلك في شيء من التفصيل :

لم يقف أفلاطون ، الذي يمتد فكره بجذوره الى فكر كل من هرقليطس (٥٤٠ ـ ٤٧٥ق .م) وبارمنيدس (القرن الخامس ق .م)، عند التفرقة الحاسمة التي أقامها هذا الأخير بين الوجود والعدم . فقد نظر الى الأشياء التي نسميها بوجه عام باسم « الموجودات » على أنها أمشاج من الوجود والعدم معا ، أي على أنها عدم موجود ووجود معدوم في آن واحد . فكل الأشياء التي تولد وتفنى ، والتي تجيء وتذهب ، وهي ما يطلق عليه في اليونانية ontagignomena ، أي الأشياء المحسوسة بالمعنى الأعم والأوسع ، هي موجودة ولا موجودة في آن واحد . فهي موجودة ، لكنها ليست موجودة وجودا حقيقيا أصيلا ، فهي ليست ثابتة أو غير قابلة للحركة ، وانما هي متغيرة ومتحركة . انها ـ بعبارة أخرى ـ ليست موجودة على النحو الذي توجد عليه الموجودات الحقة . كما أن هذه الأشياء الفانية لا توجد الا بمقدار « مشاركتها » في الوجود الأقوى للمثل وهي الموجودات الحقيقية التي تهب الأشياء

أشكالها ورسومها . فكل شيء متناه وفان يحيل الى المثال ، فيظهر ، أي الشيء ، نسخة من المثال ومحاكاة له . وتظهر هذه المحاكاة أو تلك النسخة من خلال كثرة كمية . فالشيء الفاني الكمي هو عبارة عن نسخة من المثال الخالد . والتشابه بين الشيء والمثال يبقى في اطار من التباين أو الاختلاف الجذري بين الفاني والخالد . فالشيء المحسوس لا يشبه المثال الا بمقدار ما يكون في الامكان بوجه عام أن يشبه شيء فان شيئا خالدا .

ولكي يقرب أفلاطون الى أذهاننا هذه الموازاة في المشابهة في اطار ذلك التباين غير القابل للتجاوز ، نراه يلجأ الى ظواهر معينة ، مألوفة لنا في عالم الأشياء المحسوسة ، تقوم بوصفها ظواهر مشتقة أو مستمدة من غيرها ومتوقفة عليها ، وتتحدد بوصفها نسخا منها . هذه الظواهر هي ، بمعنى ما ، موجودات « لا واقعية » مثل ظواهر : « الظل » و « النسخة » و « انعكاس المرآة » . فالظل والنسخة والانعكاس تنتج كلها بوصفها مظاهر خاصة في مجال الأشياء المحسوسة . ونحن نميز في العادة الشيء الجسماني ، أي ما له في ذاته قوام مادي ، من ظله ، أو من نسخته ، أو من انعكاسه في المرآة . فالظل والانعكاس لا بد وأن يحيل كل منهما الى الشيء الواقعي في ذاته ، ويظهر كما لو كان يتخذ من هذا الشيء أصلا ومثلما يحيل الظل الى الشيء المحسوس الواقعي ، يحيل الشيء المحسوس بطريقة مماثلة الى المثال . وعلى هذا ، فان أفلاطون حينما أراد أن يوضح العلاقة بين وجود الشيء المحسوس ووجود المثال ، لم يجد خيرا من تلك العلاقة التي نعرفها تمام المعرفة في عالم الواقع المحسوس ، وهي العلاقة بين الشيء ونسخته ، أو بين الأصل وصورته المنعكسة . ولما أراد تقويم المجال المحسوس أنطولوجيا ، استعار نماذجه من هذا المجال نفسه الذي كان يهدف الى الحط من قيمته . فلكي يبين على نحو تأملي أن الشيء المحسوس انما هو مزيج من الوجود والعدم ، رأيناه يلجأ الى ظاهرة يتحقق فيها على نحو ظاهري عياني ذلك المزيج من الواقع واللا واقع . ولقد كانت الظلال والنسخ والانعكاسات هي النماذج التي استعان بها أفلاطون لتوضيح مشكلة الوجود .

والآن ، آن لنا أن نتخذ خطوة أخرى تنقلنا ، من جديد الى الكتاب العاشر من محاورة « الجمهورية »، حتى يتسنى لنا النظر ، على ضوء ما قد أسلفنا منذ قليل ، الى رأي أفلاطون في الشعر باعتباره عدوا مبينا للعلم والوجود .

ان الحجة التي أقام عليها أفلاطون رأيه هذا ، يمكن تقسيمها الى النقاط التالية :[1]

١ ـ الشعر مفسدة للعقل . هذا هو أول ما يطالعنا به أفلاطون ، وذلك حين يقول عن الشعر التراجيدي : « ان هذا النوع من الشعر يؤذي الأذهان التي تسمعه دون أن يكون لديها ترياق ضده ، أعني معرفة الطبيعة الحقيقية لما يتحدث عنه هذا الشعر » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٥٩٥) وقد يكون في هذا ذكرى لتشبيه الخط حيث كان العقل الرياضي يحتل القسم الثالث من أقسام الخط الأربعة .[٢]

٢ ـ تقوى ذكرى الخط هذه حينما يقارن أفلاطون موضوعات المحاكاة بتلك المظاهر الفيزيائية التي تنعكس عشوائيا في مرآة دوارة ـ وهي مظاهر من جميع الأنواع ، والأشكال ، والأحجام تنعكس بلا تمييز . معنى هذا أن المحاكاة mimesis هنا تتوازى مع أدنى قسم من أقسام الخط ، حيث نجد الموضوعات الحسية التي هي نفسها صور ونسخ من المثل تنعكس « في المياه وعلى أوجه الأجسام المعتمة المصقولة اللامعة » . (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٥١١) .

٣ ـ عندئذ يعرض افلاطون وأثناء حديثه عن الرسم ، مضمون المحاكاة على أنه مجرد مظهر أو شبح . وذلك لأن الرسام وهو يحاكي موضوعا من الموضوعات لا يمكن أن يرسم الا جانبا واحدا منه : الجانب الأمامي أو الجانب الأيمن أو الجانب الأيسر . أما أن يرسم الموضوع من جميع جوانبه مرة واحدة فهذا مستحيل تماما . ومن هنا ، فان الرسم ، أي ما هو ظاهر ، يقوم في مقابل ما هو موجود ، أي الحقيقة . (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٥٩٨)

٤ ـ وعلى هذا الأساس ، توضع المحاكاة على النقيض من العلم episteme .

٥ ـ ثم بعد أن يشن أفلاطون هجوما عنيفا على هوميروس والشعراء جميعا باعتبارهم معلمين ، نراه يلخص وظيفة هؤلاء الشعراء بقوله : « انهم يحاكون صور الفضيلة وما شابهها ، أما الحقيقة ذاتها فلا يصلون اليها قط . . . . كما أن الشاعر يضفي بكلماته وجمله على كل فن ألوانا تلائمه ، دون أن يفهم من طبيعة ذلك الفن الا ما يكفي لمحاكاته ، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلا ، ولا يحكمون الا بصورة التعبير ، فيدفعهم السحر الكامن في الوزن والايقاع الى الاعتقاد بأنه حدثهم حديثا خلابا عن القيادة الحربية أو صناعة الأحذية أو أي موضوع فني آخر » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠١) .

٦ ـ واذا صرفنا النظر عن تفرقة أفلاطون بين من يصنع الآلة ومن يستخدمها ، وهي تفرقة كنا قد أشرنا اليها في بحث سابق .[٢] ، فسنجد أن المرحلة التالية في تحليله لموضوعات المحاكاة انما هي في تحديده لها على أساس العادات النفسية الكامنة داخل نفوسنا .

٧ ـ فما هي هذه العادات ؟ ، أو ما هو المجال الذي تجول فيه ؟ يجيب أفلاطون عن ذلك بقوله : انه الخداع البصري الذي تحدثه الألوان ، والذي ينقل الينا آراء متعارضة ومتناقضة في نفس الآن حول نفس الموضوعات . « وهكذا فان كل خلط كهذا انما يوجد في نفوسا » . (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠٢).

٨ ـ أما العنصر الحاسب في نفسنا فهو على العكس يصحح مثل هذا الخلط بالقياس والعد ، ويتجنب بالتالي كل تناقض يتعلق بالموضوع الواحد . وهو بمثابة العلاج الذي يبدد ذلك الخداع ويخلصنا من سيطرة الفروق الظاهرية في الحجم والكم والوزن ، بحيث تصبح السيطرة للملكة التي قامت بالعد والقياس والوزن » .

٩ ـ ومن المستحيل أن يكون لملكة القياس رأيان متناقضان عن الموضوع الواحد .

١٠ ـ وعلى هذا ، فان كل فن يقوم على المحاكاة انما يبعد عن « التفكير »phronesis وعن الحكمة بعدا كبيرا .

١١ ـ فاذا رجعنا الى الشعر على وجه التخصيص ، لوجدنا أن مضمونه يتمثل في أفعال وانفعالات دائمة التغير والتقلب ، فضلا عن افتقارها الى الاتساق والترابط .

١٢ ـ ولذلك ، فان الشعر يهيب مباشرة بتلك الملكة التي هي عدو للحساب ـ وهي ذلك الجزء المرضي فينا الذي تحاول القوة الحاسبة وقوة القانون أن تسيطر عليه « فالشاعر المقلد لا يميل بطبيعته الى هذا المبدأ العاقل في النفس » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠٤) ، ونعني به الملكة الحاسبة .

١٣ ـ بالاضافة الى أنه لا يستطيع التمييز بين الكبير والصغير ، أو بين الفاضل والرديء ، « ويعد الأشياء ذاتها أفضل تارة وأردأ تارة أخرى » . (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠٥).

واضح مما سبق أن تشبيه المرآة يلعب دورا رئيسيا ، أو هو بالأحرى بمثابة العصب الأساسي ، في هذه الحجة بنقاطها الثلاث عشر التي يعتمد عليها أفلاطون في نقده للشعر

والشعراء ، وفي اصدار فتواه « بوجوب طرد مثل هذا الفن الضار من دولته » . فأقوال الشعراء ، في نظره ، مثلها مثل مرآة تعكس مضمونا قوامه كثرة أو أشتاتا مشتتة من المرئيات والمظاهر المتقلبة التي لا يمكن أن نقول عنها انها موجودة . فالتجربة الشعرية عبارة عن وظيفة تقوم بها ملكة هي على النقيض تماما من العلم ، ومن الملكة الحاسبة في نفوسنا ، ولذا فهي تقبل الخلط والتناقض فيما تنقله أو تقرره من أقوال . واذا كان من غير الممكن أن نصف أقوالا من هذا النوع بأنها «موجودة »، فما ذلك الا لأنها متقلبة ومتناقضة مع نفسها . فان نفس الشيء يبدو الآن ذا حجم أو بعد معين وفي وقت آخر ذا بعد مختلف . انه ـ بعبارة أخرى . موجود ولا موجود ، مثل الخصي : رجل وليس رجلا . وموضوعات المحاكاة انما هي أشياء من هذا القبيل : أشياء تشارك في الوجود واللا وجود ، وتحتل مكانا وسطا بين الوجود واللا وجود ، « ذلك لأنها لا يمكن أن تكون أكثر غموضا من اللا وجود ، وبالتالي لا يمكن أن تكون أقل وجودا منه ، ولا يمكن أن تكون أكثر وضوحا من الوجود ، وبالتالي أكثر وجودا منه . (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٤٧٩).

من هنا ، كان تشبيه المرآة تشبيها أساسيا عند أفلاطون في بيان الطبيعة الأنطولوجية لهذه الأشياء أو المظاهر الموجودة واللا موجودة في آن واحد ، ذلك لأن انعكاسات المرآة أو الصور المنعكسة على صفحة المرآة تتميز ، هي أيضا وعلى نحو مألوف لنا جميعا ، بأنها خيالات عينية تجمع بين بعدي الواقع واللا واقع معا .

والذين يتأملون هذه المظاهر أو الأشياء المتغيرة لا يصلون أبدا الى العلم أو المعرفة الحقة ، وانما الى الظن فقط . وهذا ما عبر عنه أفلاطون في نهاية الكتاب الخامس من « الجمهورية »، حينما خلص الى التفرقة بين نوعين من البشر : أولئك الذين يحبون الظن philodoxoi ، مثل الشعراء والرسامين ، وأولئك الذين يحبون الحكمة أو الحكمى ، أي الفلاسفة philosophoi . فالأولون يتأملون الكثرة من الأشياء الجميلة ، دون أن يروا الجميل في ذاته ، أو يطربون لسماع الأصوات الجميلة ولمرأى الألوان الجميلة ، وكل ما شابه ذلك من مظاهر الجمال ، ولكنهم لا يطيقون أن يتحدث اليهم أحد عن الجميل في ذاته بوصفه شيئا حقيقيا . أما الأخيرون فهم أولئك الذين يتعلقون في كل الأحوال بحقائق الأشياء .

هذه التفرقة هي ، في جوهرها وكما يقول هافلوك Havelock ، تفرقة بين حالتين للعقل : حالة عينية مختلطة ، وحالة مجردة دقيقة . الحالة الأولى هي حالة الظن ، وهي الحالة العقلية للشاعر ولما يقرره عن الواقع . فهذه الحالة العينية للعقل تنقل نسخة من الواقع

متكثرة ، ومنظورة ، ومتنوعة . فالأحكام التي تطلق على الألوان والأحجام والأشكال أحكام متناقضة . وكذلك العبارات التي تقال عن الأفعال والأحداث وما لها من خصائص أخلاقية ، هي أيضا عبارات متناقضة . فالشيء الواحد هو الآن خير وشر ، وهو الآن كبير وصغير . ومعنى هذا أن الحكم الخلقي المتسق ، مثله مثل القياس الفيزيائي المتسق ، مستحيل . (Havelock, 1963 : 241) . فالشعر اذن وباختصار تقرير خاطيء عن الواقعة الفيزيائية والقيمة الخلقية على السواء . وهذا ما يمثل لب الهجوم الابستمولوجي الذي شنه أفلاطون على الشعر ، وهو الهجوم الذي يمكن تفسيره من خلال هجوم أفلاطون على الخطأ كما كان موجودا في المجتمع بوجه عام . (Havelock, 1963 : 243) .

على أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا ، هو هذا السؤال التالي : هل كان هجوم أفلاطون على الشعر يستهدف القضاء المبرم عليه والاستبعاد الكامل له ، أو على الأقل احداث قطيعة تامة أو طلاق بائن ـ ان جاز هذا التعبير ـ بينه وبين الفلسفة ؟ .

الواقع ـ فيما يقول فنك Fink ـ أن هجوم أفلاطون على الشعراء كان يستهدف في المقام الأول ادعاءهم قول الحق الهاما من الربات وأبولون ، وان كان لم ينكر أو يعارض ببساطة امكانية ما يسمى بالهوس mania ، أي ذلك المس الالهي الذي يصيب الانسان ويتلبسّه . فأفلاطون لم يضع في مقابل جنون الشعر ، أو الهوس الشعري ، عقلا صارما مماثلا لذلك الذي دعا اليه فلاسفة عصر التنوير ، بل بالأحرى عقلا هو ذاته خارج عن ذاته ، أي في حالة من الجذب ، بحيث يعني عنده الهوس الحق . كذلك كان رأي أفلاطون أن ما يزعمه الشعر لنفسه انما هو الفلسفة ذاتها . فالفلسفة عبارة عن انفعال يتأجج ويشتعل لمرأى الأشياء الجميلة ، ويزداد عمقا في الحوار مع الشباب . وابتداء من الأشكال الجميلة والنفوس الكبيرة ، تأخذ الفلسفة في ارسال نظراتها نحو الجميل في ذاته ، أو نحو الجمال الأوحد للمثال ، كما تنتهي بالعثور على ذلك الطريق الذي يتأدى بها من المظهر المحسوس للجميل بوجه عام الى الحق اللا محسوس الذي لا يدرك الا بالفكر الخالص وحده . على أن أفلاطون لم يعارض الشعراء الذين قالوا : ان الجميل هو الحق ، بقوله : ان الحق هو وحده الجميل على الأصالة ، فهو لم يكن يريد معارضة أسطورة بأسطورة أخرى . بل بالأحرى كان يفسر الجميل على أنه طريق ، او درجة ، نحو الحق ، وعلى أنه شكل سابق Vorgestalt لهذا الحق الذي لا يتجلى الا للفكر فقط . فالجميل عند أفلاطون هو بمثابة مظهر منظور ، أو انعكاس محسوس ، للحق الأصيل . وكل ما يظهر في مجال الأشياء المحسوسة ، وفي نور الجمال ، انما هو أشبه بالمؤشر الذي يشير الى الطريق المؤدي الى الموجود الحقيقي . كذلك نار السماء المشعة

التي تنير أيامنا وتبعث الحياة والنماء في مخلوقات الأرض وتجعلها منظورة وقوية ، ليست سوى نسخة منظورة من أسمى المثل جميعا ، أي مثال الخير .

ان العلاقة القائمة بين الجميل والحق هي نفس العلاقة التي تقوم بوجه عام بين المجال المنظور والمجال اللامنظور للفكر ، وجمال الجميل انما يحيل الى ما وراء مما يقع في مجال اللامحسوس . ففي الجمال يظهر الشيء المنظور الارضي وقد افاض عليه المثال اللامحسوس بنوره . ولعل هذا هو السبب في أن أفلاطون كان يولي اهتماما كبيرا الى ما في وجود الجميل من تدرج . فالجمال في نظره مستويات أو درجات ، كل درجة فيه تحيل الى درجة أخرى ، فضلا عن أنه ينقلنا الى ما يعلو عليه ويتجاوزه هو نفسه . فالجسم الكامل جميل ، والنفس أجمل منه ، والفكر أجمل من الاثنين معا ، أما وجود المثال الذي يدركه الفكر وحده فهو الأجمل من الجميع . لقد صارت المقارنة بالجميل هي الطريق الى الفلسفة . وقوة الجمال أصبحت تفسر كما لو كانت هي التي تقودنا صوب الحقيقة . فالجميل هو قائد النفس ومرشدها Psychopompos . وفي محاورات كثيرة ، نرى أفلاطون يشير الى قوة الجمال هذه بوصفها قائدة للنفس وهادية لها ، والى ما يتصل بها من فتنة شيطانية يصنعها الحبFros . فالفلسفة عنده عبارة عن انفعال قائم على الحب ، أي انفعال ينشأ في المحسوس ويفلت من اساره في آن معا . غير أن قيادة الجميل للنفس معرضة هي أيضا لمخاطر جسيمة . فقد تنقلب القيادة Fuehrung وتتحول الى انقيادVer-Fuehrung ، أي الى استسلام يصل الى حد الغواية والافتتان . وهذا يحدث ، بوجه خاص ، حينما لا نتبين في الجميل طابعه كمؤشر ، فيأسرنا سحره الى درجة أن لا نستطيع تجاوزه . وقد أدرك أفلاطون هذا الخطر في الشعر على وجه التحديد . فالشعر لا يظهر بوصفه نمطا مستقلا وأصليا من أنماط تفسير العالم ، بل وبوصفه ضربا من الهوس الالهي .

لكن أفلاطون يقلب ـ رأسا على عقب ـ التفسير الذي كان شائعا لمفهوم « الالهي » Theion : فالآلهة كما صورتها الأساطير اليونانية التقليدية ليست الهية بالمعنى الدقيق للكلمة ، ذلك لأنها تسلك على نحو انساني . فهي تتعارك ، وتتنافس ، وتقع في الغرام ، وتنغمس في ملذات الحس . . . الى آخر هذه الأمور البشرية ، في حين أن الله في جوهره خيرّ ، ومبرأ من صنوف الضعف الانساني ، فهو غير متحرك ، وثابت ، وفي هوية مع ذاته . أي أن الله عند أفلاطون هو كالمثال ، أو بعبارة أدق ، ان المثال هو الله الحق . وابتداء من هذا التصور التأملي لله ، وهو التصور الذي يفكر في الله انطلاقا من المثال ، أدرك أفلاطون أيضا ماهية الهوس ، أي ماهية ذلك المسّ الذي يتملّك الانسان من قبل الله . وعلى هذا

الأساس قال بأن الفلسفة هي الهوس الحق . ومع ذلك فان الطريقة التي امتثل بها أفلاطون هذا الهوس أو الشطح العقلي ، أو الجذب الروحي ، انما تتضمن بعض السمات التي يبدو أنها مستعارة من ذلك الهوس الذي كان يهاجمه . فقد كان أفلاطون يمزج لغة الفلسفة بلغة الانفعال والعاطفة واهتياج الحب . ولم يكن في ذلك تناقض ، طالما أن الشعور المحسوس يكمن في مسيرة الفلسفة ، مثلما يشير الجميل الى الطريق نحو الحق . أو على الأقل يمكن أن يشير اليه . واذا فهمنا الجميل في وظيفته الحقيقية التي تتمثل في قيادة النفس ، فانّا نستطيع أن نحدد انطلاقا من الفلسفة هذا الشكل السابق للحق الذي يحتجبُ في الصورة المحسوسة ، التي يخلقها فن الشعر ، فمن الفلسفة اذن يجب أن يتلقى فن الشعر طابعه ، كما أن الفلسفة هي التي تحدد له الوضع الذي يجب أن يكون عليه . (Fink, 1960 : 90-91) .

ذلك هو معنى نقد أفلاطون للشعر ، كما ارتآه فنك . فهذا النقد لا يرفض الشعر رفضا مطلقا ، وانما هو يرفض فقط ذلك الشعر الذي يدعي أنه يعبر عن حقيقة خاصة وأصلية ، تقوم بمعزل ـ بل وفوق الفلسفة . أما الشعر الذي يجول في مجال الجميل فهو ـ شأنه شأن الجميل بوجه عام ـ عبارة عن مجاز محسوس وموقت يشير ، ويؤدي ، الى الحق . ومن هناك يكون الشعر تقليدا للمعرفة الحقة ، ولكن بطريقة يشوبها الغموض ، تحول بينه وبين المعرفة الواقعية . فالشعر في جوهره محاكاة ،mimesis ، بل هو محاكاة للفلسفة طالما ارتضى أن تهبه الفلسفة طابعه . أما اذا ادعى ، في مقابل ذلك ، أنه يقول هو نفسه الحقيقة الأصلية ، وأنه يقوم على أرضية خاصة به ، فانه يتحول عندئذ ، في رأي أفلاطون ، الى مجرد محاكاة للحياة السابقة على الفلسفة والمفارقة لها . ولما كانت هذه الحياة هي ذاتها محاكاة جاهلة ، لتعلقنا فيها بالأشياء المحسوسة ، فان الشعر يصبح محاكاة للمحاكاة . فالشيء المحسوس نسخة من المثال . والشعر نسخة من الحياة المؤلفة من أشياء حسية ، أي من نسخ ، ومن ثم فهو ـ ودون أن يدري ـ نسخة من هذه النسخ ، **اضافة** الى ما يتوهمه من أنه قريب من الواقع الحقيقي .

هذا النقد الأفلاطوني للشعر كان يحمل ، في الحقيقة ، معنى القرار التاريخي ذلك لأنه عمل على تثبيت وضع ميتافيزيقا الفن لفترة طويلة من الزمن ، لقد تقرر أن الجميل تابع للحق ومتوقف عليه ، وأنه مجرد صورة محسوسة للفكر الخالص اللا محسوس . وكان لهذا القرار نتائج بالغة الأهمية ليس فقط بالنسبة الى تصور الوجود الانساني ، وانما أيضا بالنسبة الى تصور الموجود بعامة . فاذا أردنا تحديدا أو تفسيرا للانسان ، فذلك لا يكون الا من منظور

ما يمتلك من « عقل » . كما أصبح العالم يفسر على أنه بناء عقلي ونظام أخلاقي . فالتناسق البديع الذي نراه في الكون ، هو نتيجة فعل مخطط قام به عقل ـ صانع . غير أن هذا العالم الذي هو اقرب شيء الى البناء الهندسي المنظم ، يتألف مع ذلك من درجات أو مستويات متعددة ، فهناك في القمة المثل التي تدرك بالفكر وحده ، ومن بينها الخيرAgathon ، وهو أسمى المثل جميعا ، ثم العقل الكونيNous . وتحت هذه المثل تجيء المثل الجزئية ، أي الصور الأصلية للأنواع والأجناس ، ولكل ما هو متشابه أو مختلف ، ساكن أو متحرك ، حي أو غير حي . وبعد ذلك يجيء الكونCosmos من حيث هو نسخة من مثال الخير جمعه في مجموع واحد العقل ـ الصانع . هذا الكون غير قابل للفناء . ومن ثم فهو يحتل مكانا وسطا بين المثل الخالدة والأشياء المحسوسة التي تكون وتفسد والتي يحتويها في داخله . وهناك ، أخيرا وفي أسفل الدرجات ، المادة المعتمة أو الأرضChora ، وهي عبارة عن خامة أو عجينة ، ان صح هذا التعبير ، يمارس عليها العقل ـ المهندس ـ للعالم ، نشاطه فيشكلها أشكالا مختلفة ، وهي تمثل أيضا المبدأ الأصلي لكل ما هو محسوس ، أي لكل ما هو غريب عن الروح . من هنا يمكن تفسير الواقع في مجموعه على أنه انتصار شامل لمبدأ العقل ، وعلى أنه نتاج للصنعةTechne الكونية ، فالعقل الكوني ينتج مجموع كل ما هو موجود على نفس النحو الذي ينتج به الصانع آلته ، أي وفقا لخطة مرسومة . وان ما يتشكل بالعقل انما هو نفسه معقول ، ولا يمكن أن يكون مجرد لعبة ، أو نتيجة لعب ، بلا هدف .

في هذا المقام كتب فنك ، في كتابه « اللعب من حيث هو رمز للعالم ، Spiel als Weltsymbol ، يقول : « ان أفلاطون في تصوره للعالم لم يترك اللعب جانبا ، ولم يهمله ، وانما طرده وأخرجه من قلب العالم (بحيث لم يعد عنصرا يدخل في ماهية العالم) ، ودفعه الى دائرة المظهر المحسوس ، ونسب اليه دور الوسيطMittelrrole ، أي دور المشير الى الطريقWeg-Weisung الذي يحيل الى ما وراءه » . (Fink, 1960 : 93) .

ولئن كان أفلاطون قد فسر في محاورة « القوانين » ـ وهي احدى محاورات الشيخوخة التي لم تكتمل لوفاته ـ علاقة البشر بالآلهة من منظور اللعب ، وقال بأن الانسان كاللعبة في يد الآلهة ، فانه يستبعد اللعب من نشاط الاله ، ذلك لأن هذا النشاط ينحصر في التفكير أو التعقل الخالص ، طالما استحال علينا ـ كما قال أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق . م) ـ تصور الله نائما او عاملا مثل البشر . فمنذ أيام أفلاطون والله يعرّف على أساس أنه يفكر . وهو يفكر في هذا الذي لا يدرك الا بالفكر الخالص : أي في الوجود الخالد للمثل . انه هو نفسه عقل

العالم . وفي تفكير هذا العقل تكون المثل في وطنها ، أو ـ كما نقول ـ في بيتها . وهذا هو السبب في أن اله الميتافيزيقا اله يفكر في نفسه فهو تفكير في التفكير أو عقل يعقل نفسه noesis noeseos وقد ظل هذا التعريف لله قائما ، على أنحاء شتى وبأشكال مختلفة ، طوال تاريخ الميتافيزيقا ، حتى كان آخر تعبير له عند هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) فيما أسماه « بالمعرفة المطلقة »، أو الفكرة المطلقة التي تنعكس على نفسها فتعرف نفسها . وعندما ينحصر وجود الله في التفكير الخالص بوجه خاص ، فان اللعب ـ وهو امكانية أخرى غير التفكير تقابل معه النوم والعمل ـ يسقط في دائرة الشكل السابق الأولي ، أو المظهر المحسوس ، للحق ، كما هو الحال في نقد أفلاطون للشعر . فالجميل انما يتحول الى مظهر للفكرة ، أو المثال ، أو الحق ، وهو تصور يسود أيضا محاضرات هيجل في « علم الجمال » .

على أن أفلاطون بحصره وجود الله في التفكير العقلي الخالص ، بدلا من أن يحصره في اللعب ، وبقوله بنظرية المثل بوجه عام ، كان يقوم ـ فيما يرى هافيلوك ـ بما يشبه الثورة المضادة للحالة العينية للعقل ، أو التفكير بالصور المحسوسة عند الشعراء ، من أجل الحالة المجردة للعقل ، أو التفكير المجرد عند الفلاسفة ، وهي ثورة كان لها أكبر الأثر في التاريخ من بعده : اذ خلقت نوعا جديدا من تجربة العالم ، هو النوع التأملي ، والعلمي ، والتكنولوجي ، واللاهوتي ، والتحليلي . . . وغير ذلك من أسماء أو صفات يمكن اطلاقها على هذه الحقبة العقلية الجديدة التي وجدت في المثل الأفلاطونية أعلاما تسير تحت لوائها . (Havelock 1963 : 267). وقد ظل الأمر كذلك الى أن جاء نيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) وأعلن موت الاله الميتافيزيقي ، فكان اعلانه هذا في جوهره ثورة على الثورة المضادة التي قام بها أفلاطون ، وبعثا لذلك التفسير الآخر الذي نظر الى الألوهية بوصفها لعبا .

ولسنا نريد ، بطبيعة الحال ، أن ندخل في تفصيلات هذين التفسيرين المتقابلين لوجود الله في تاريخ الفلسفة الغربية ، ذلك ان ما يهمنا هنا بالدرجة الأولى ، هو علاقة اللعب بالشعر عند أفلاطون ، وكذلك علاقة اللعب بانعكاس المرآة ، كما نصل الى نقد النقد الأفلاطوني للشعر ، عن طريق نقد أنموذج المرآة الذي قدمه توضيحا لطابع المحاكاة المميز لكل من اللعب والشعر .

في الكتاب العاشر من محاورة « الجمهورية » يقول أفلاطون ، بعد أن شبه الرسام بالمرآة ، والشاعر بالرسام ، : « . . . ان المقلد يفتقر الى اية معرفة تستحق الذكر بما يقلده . فما التقليد الا نوع من اللهو أو اللعب ، وما الشعراء التراجيديون ، سواء اكتبوا شعرا

للملاحم أو مسرحيات ، سوى مقلدين بكل معاني الكلمة » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٦٠٢) . وواضح من هذا النص أن أفلاطون ينظر الى اللعب على أنه مثل الشعر ، تقليد أو محاكاةmimesis ، ولكن لو ربطنا هذا النص بالنص الذي أشرنا اليه في مستهل هذا البند عن تشبيه المرآة ، لوجدنا أن اللعب هو ايضا كالصورة المنعكسة على صفحة المرآة ، أي عبارة عن نسخة من شيء آخر ، هو لها كالأصل بالنسبة الى الصورة ، أو الظل بالنسبة الى صاحب الظل . وهذا يعني ـ بعبارة أخرى ـ أن أفلاطون في تفسيره للعب على أنه نسخة ومحاكاة ، انما يستعين بتصور الانعكاس ، كأنما النسخة والانعكاس هما عنده واحد ونفس الشيء ، فهل هما كذلك حقيقة ؟[٤]

ان وجود الصورة التي تنعكس على سطح المرآة وأصلها القائم خارجها في وقت واحد ، هو الطابع المميز للمرآة . الأصل والصورة هنا في حالة « معية » أو « تعاصر » فعندما يظهر الانعكاس ، فاننا نجد نفس الأشياء في الواقع الأصلي وفي العالم المنعكس معا . وهذا يعني أنه لا يمكن أن يحدث شيء في العالم المنعكس ما لم يكن هناك في الواقع الأصلي نفس الشيء . والعكس أيضا صحيح ، أي لا يمكن أن يمر شيء في الواقع الأصلي أمام المرآة ـ أو الى جوارها أو فوقها اذا كانت مرآة طبيعية كالماء ـ الا وتنعكس صورته فيها . فهل نستطيع أن نطبق على اللعب الانساني ، وبلا تحفظ ، علاقة التعاصر هذه بين العالم المنعكس والواقع الأصلي ؟ صحيح أنه من الممكن أن يحاكي اللعب نشاطا جادا معاصرا له ، فمثلا يستطيع الأطفال تقليد ما يحدث أمامهم في حياة الكبار ، ولكن بوجه عام لا يعكس اللعب ، في نفس الوقت ، ما يحدث في دائرة الجد . فاللعب ليس محاكاة حرفية أو تقليدا أعمى . كما أنه ليس من الضروري على الاطلاق أن نعمل جديا ، وفي نفس الوقت ، ما نعمله في اللعب .

واذن ففي استطاعتنا القول بأن ظاهرة الانعكاس لا تصلح أنموذجا ، أو على الأقل ليست أنموذجا دقيقا ، لظاهرة اللعب : اذ بينما نجد اللعب لا يوازي بالضرورة فعلا يحدث في دائرة النشاط الجاد ، نجد الصورة المنعكسة في المرآة لا بد أن تتوازى مع أصلها . فالصورة قرين الأصل . ولا فرق في ذلك بين مرآة طبيعية ومرآة صناعية . فهذه الأخيرة لا تحاكي بطريقة أقل حرفية مما تفعل الأولى . وعلى هذا ، فان كان اللعب محاكاة ، فانه ـ ان شئنا الدقة ـ ليس محاكاة من نفس طبيعة الانعكاس ، أي أنه ليس محاكاة حرفية . وكذلك الأمر بالنسبة الى الشاعر ، فهو لا يسلك أبدا ازاء الشخصيات التي يصورها من أمثال مشرعي القوانين أو قادة الحروب أو رجال السياسة كما لو كان مرآة تستنسخ ، بأمانة حرفية ، ما يحدث أمامها من

أفعال يقوم بها هؤلاء الأشخاص . واذا كان الشاعر يستنسخ هذه الأفعال وغيرها مما يقع في الحياة ، فان ذلك ليتم بأسلوب حر ، أو على الأقل لا يتوقف على حضور النماذج التي يصورها حضورا معاصرا له ، أي قبالته . فقد يستنسخها من الذاكرة ، بحسب ما يمثله عنها ، دون أن يكون الشيء المستنسخ قائما على نحو واقعي في نفس لحظة الاستنساخ الشعري .

وقد يقول قائل : ان أفلاطون لم يأخذ نموذج المرآة على هذا النحو الصارم وبهذا المعنى الدقيق ، وأننا باستمساكنا بهذا التعاصر بين الأصل والصورة انما نحيل أفكار أفلاطون الى أفكار لا معنى لها .

لكن الحقيقة هي أن هذا التعاصر ليس جانبا عرضيا ، ولا طابعا ثانويا ، للمرآة وانما هو الطابع (بألف لام التعريف) الذي يميز الصورة المنعكسة على سطح المرآة ، أو ما نسميه بالصورة المرآوية ، من جميع الصور الأخرى (مثل الصورة الفوتوغرافية ، أو اللوحة . . . حيث يمكن أن يضيع الأصل وتبقى الصورة أو العكس) . فالذي يؤلف طابع المرآة من حيث هي كذلك هو هذا التعاصر بين الأصل والصورة ، الذي لا يمكننا تجنبه بأي حال من الأحوال . ولو حاولنا ادراك هذا التعاصر ادراكا تصوريا فسنتبين أنه ينطوي على صعوبات جمة . اننا نعرف أن هناك تجاورا مكانيا وتقاربا زمانيا بين الشجرة القائمة على شاطىء الماء وصورتها المنعكسة في الماء . ومع ذلك ، فان للعالم المنعكس والكامن في داخل هذه الصورة المنعكسة مكانه الخاص به ، أي مكانه اللا واقعي الذي تنفذ فيه نظراتنا ، ولكن لا تستطيع أقدامنا أن تطأه . وفي هذا المكان اللا واقعي الذي لا نستطيع أن نخطو فيه بأقدامنا تحدث أشياء مثل مرور السحاب في السماء . فمن الواضح أن لعالم الصورة المنعكسة زمانه الخاص أيضا ، وهو زمان لا واقعي . ومثلما ينفتح مكان العالم المنعكس على المكان الواقعي كأنه نافذة ، تنفتح أحداث العالم المنعكس على زمان الأحداث الواقعية . التعاصر هنا بين زمانين أكثر منه تعاصر في داخل زمان واحد ونفس الزمان . ومع هذا ، فان هناك أيضا تعاصرا من هذا النوع الأخير . فلو أخذنا مرور السحاب وأثره المعكوس في الماء لوجدنا أنهما في حقيقة الأمر حدثان متعاصران يقعان في زمان واحد ونفس الزمان ، هو زمان الواقع . فعن طريق « حامل الصور » وهو الماء الواقعي تدخل الصورة المنعكسة في المكان وفي الزمان الواقعيين ، وعن طريق « العالم المنعكس » يتثبت زمان ومكان لا واقعيين .

ان هذا العالم اللا واقعي من الصور يتوقف تماما على الواقع الأصلي ، يستنسخه على نحو تماثلي أمين ، بجميع جوانبه في حالة من « التعاصر » المباشر . والصور تبقى ما بقيت الأصول . فالأولى مرتبطة بالأخيرة ولا قيام لها بذاتها .

أما تثبيت الصور على مادة محسوسة بالضوء ، كما هو الحال في الصور **الفوتوغرافية**، فهذا أمر آخر . فمن المؤكد أن انعكاس الأشياء في المرايا الطبيعية هو الذي دفع الانسان الى تثبيت خيالاته وخيالات الأشياء ، وذلك باصطناع الأدوات التي من شأنها الاحتفاظ بالصور ، فتظل قائمة برغم ابتعاد أصلها أو زواله . كما أتاح الانعكاس للانسان ملاحظة الوسائل التصويرية للطبيعة ذاتها ، أن يدرس الطرق التي تمثل بها الطبيعة ، حدود وألوان شيء لا واقعي خيالي ، بواسطة الخطوط والألوان الواقعية . وعندما يتم صنع النسخة تقنيا وتكتسب شكلا مستمرا في مادة معينة ، فان الصورة تأخذ في الانفصال واقعيا عن الأصل . ولكنها مع ذلك تحيل دائما الى الشيء الذي كانت الصورة قد ثبتته . وان كان هذا لا يعني أن يقوم الأصل قبالتنا بالضرورة في كل لحظة نرى فيها الصورة . فالتعاصر بين الأصل والصورة ليس ضروريا في مثل هذه الحالة .

ان الصورة على العكس من الانعكاس ، تتعامل مع الأصل بحرية : اذ تربط بين عناصر شكلية فيه ، وتركز على خصائص وسمات مميزة له ، وتترك عناصر أخرى منه جانبا ، مما يبعدها عن طابع التماثل أو التشابه الحرفي الذي يميز الانعكاس . وعلى هذا ، فان الصورة ، وهي دائما عبارة عن نسخة من الواقع ، انما تترجم هذا الواقع ترجمة فيها تصرف ، ان جاز هذا التعبير ، فهي لا تعكس الواقع ، وانما تفسره . ومعنى هذا أن الصورة يمكن أن تتحرر من النسخ الحرفي وتمثل تركيبا من الألوان والأشكال يجمع بين الحرية والضرورة في آن معا .

لم يكن من قبيل الصدفة اذن أن يقيم أفلاطون نقده للشعر على أساس أنموذج المرآة . فالمرآة هي أقصى طرف للمحاكاة . فهي تمثل ذلك الطرف الذي لا يمكن تجاوزه لعملية الاستنساخ القائمة على مجرد المحاكاة . والانسان لا يصنع ـ بمعنى ينتج أو يخلق ـ شيئا بالمرآة . أما الانسان فلا يملك هنا الا أن يتخذ موقف النظر والتأمل ، وهو موقف سلبي في جوهره . ولذا فان أفلاطون عندما يشبه الفن الشعري بالمرآة ، فانه يؤكد ضمنيا أن الشاعر لا ينشيء شيئا واقعيا مستقلا . انه لا يصنع شيئا سوى أن يعكس مثل المرآة ، فيستنسخ ما كان موجودا من قبل من أشياء محسوسة ، ويكرر الجانب السطحي من الموجودات . ان الشاعر « لا يخلق الا أوهاما لا أشياء حقيقية » (أفلاطون ، ١٩٧٤ : ٥٩٩) . ، أو هو ، بتعبير آخر ، يخلق مظاهر في مجال المظاهر . وحتى يتسنى لأفلاطون أن يستبعد من دولته ذلك الشاعر الذي يدعي قول الحق ، نراه يلجأ الى ظاهرة الانعكاس التي لا تخلق شيئا ، ولا تنسخ الا بطريقة حرفية . أما اذا كان قد اسقط من هذه الظاهرة طابع التعاصر بين الأصل والصورة ، فما ذلك الا لكي يحفظ للنموذج ـ أي المرآة ـ قوته السالبة في استبعاد الشاعر وطرده

من تلك الدولة . وهذا النقد لنقد أفلاطون للشعراء لا ينبني ـ فيما قد يعتقد البعض ـ على المبالغة في تقدير طابع التعاصر لظاهرة الانعكاس ، ذلك لأن هجوم أفلاطون على الشعراء يوحد في الحقيقة بين لحظتين متعارضتين : ما ينتجه ويخلقه الشعراء من ناحية ، ومن ناحية أخرى وظيفة التكرار للمرآة ، وهي وظيفة غير منتجة أو خلاقة على الاطلاق . فقوة الزخم الحقيقية في نقده تكمن في القضية القائلة بأن الانتاج ـ أو الخلق ـ الشعري ، وهو ما يفخر به الشعراء ، انما يرتد الى مجرد تكرار عديم القيمة ويفتقر الى الخلق تماما : اذ أنه نوع من نقل الواقع اليومي الذي هو بدوره مجرد نسخة من المثال الأصلي . وهنا يجب أن نضع في اعتبارنا دائما أن الشاعر ليس هو الذي ينظر الى نفسه على أنه مرآة ، وانما الفيلسوف الذي يعرف درجات الحقيقة ومستويات الواقع الحق ، هو صاحب هذه النظرة الى الشاعر ، وهي نظرة كان من شأنها الحط من شأن الشاعر بالنسبة الى الفيلسوف ، أو التفكير بالصور بالقياس الى التفكير الفلسفي المجرد . وقد كان أفلاطون لا يمل من ترديد القول بأن الصورة ليست شيئا أصيلا أو أصليا ، وانما هي مستمدة من شيء آخر غيرها ، أقوى وأعلى منها في درجة الوجود . وهذا هو الجانب الذي كان يحظى بأكبر قدر من اهتمام أفلاطون ، لأنه كان يتيح له الأخذ بنظام في الوجود ، يتألف من درجات ، كل درجة فيه تحيل الى أخرى ، حتى يتم الوصول الى الوجود الحق الذي لا يدرك الا بالفكر العقلي الخالص .

ومنذ أن قال أفلاطون بأن ادراك الصورة image من حيث هي خيال ، أو التخيل imagining بوجه عام ، ليس معرفة حقيقية ، وانما هو شبه معرفة أو معرفة شبحية ، أي معرفة الظلال والأشباح ـ نقول : منذ أن قال أفلاطون بهذا ، والخيال imagination يحتل في تاريخ الفلسفة مكانة التابع لملكة أعلى وأسمى منه ، هي ملكة التفكير العقلي الخالص (120 : Casey, 1978) . وان كان هذا لا يمنعنا من القول بأن هناك بعض الفلاسفة من أمثال السهروردي (المقتول في ٥٨٧ هـ - ١١٩١م) وابن عربي (١١٦٥ ـ ١٢٤٠) في الفلسفة الاسلامية وكولنجوود Collingwood (١٨٨٩ ـ ١٩٤٣) وباشلار bachelard (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) في الفلسفة الغربية ، بل وبعض العصور مثل عصر النهضة والعصر الرومانسي ، قد أولت الخيال أهمية كبيرة .

وقد كان لتشبيه المرآة الذي قدمه أفلاطون لأول مرة في تاريخ الفلسفة ، دور أساسي ، سواء عند الذين اهتموا بالتفكير العقلي المجرد أو الذين اهتموا بالخيال والصور العينية : اذ استخدمه كل فريق للوصول الى غاية تختلف عن الغاية التي يرمي اليها الفريق الآخر . فضلا عن أن استخدامه كان متنوعا بتنوع السياقات التي ورد فيها . وهذا ما سنفصل فيه القول في بقية البحث . أما الآن فحسبنا أن نبين ما آل اليه تشبيه المرآة بعد أفلاطون في سياق علم الجمال فقط .

اتضح لنا مما سبق أن أفلاطون كان يستخدم ، أساسا ، تشبيه المرآة لتفسير طبيعة الفن عموما والشعر خصوصا ، من حيث أن كليهما يقوم على المحاكاة . ولما كان الفن أو الشعر يحاكي المظاهر ، التي تحاكي بدورها المثل ، التي هي الوجود الحق ، فانه يبعد تبعا لذلك عن الحقيقة درجتين . ومن هنا فلسنا نعدو الصواب لو قلنا ان تشبيه المرآة عند أفلاطون كان يقال على سبيل النقد والقدح ، ذلك أن الغاية التي كان يريدها من وراء استعماله لهذا التشبيه كانت تتمثل ، بوجه عام ، فيما يأتي :

١ ـ الحط ـ أنطولوجيا ـ من شأن المظاهر أو الأشياء المحسوسة ، على أعتبار أنها خليط من الوجود والعدم ، أو هي موجودة ومعدومة في آن معا ، مثلها مثل الخيالات والصور المنعكسة على سطح المرايا .

٢ ـ الثورة ـ ابستمولوجيا ـ على ذلك النمط من التفكير بالصور العينية ، الذي يوقعنا في الخطأ والتناقض ، ولا يؤدي بنا الا الى الظن .

بعد أفلاطون استمر الأخذ بتشبيه المرآة لتوضيح مفهوم المحاكاة ، وهو المفهوم الذي تتسمى باسمه واحدة من كبرى نظريات الفن . ولكن موضوع المحاكاة لم يعد هو المظاهر المتغيرة ، كما قال أفلاطون ، وانما الحقيقة ذاتها . وقد تكون هذه الحقيقة هي الطبيعة في جوهر الحق والكلي ، لا في تفصيلاتها الجزئية ، وقد تكون هي المثل بالمعنى الأفلاطوني ، سواء أكانت تقوم في عالم مفارق للعالم المحسوس ، أو في داخل الذهن البشري (أي الصور بالمعنى الأرسطي). وحين يرد تشبيه المرآة في هذا السياق ، فانه لا يرد في الأغلب الأعم على سبيل النقد أو الاستهجان ، بل في معرض المدح والاستحسان .

وقد ذهب باحث في نظرية الشعر ، هو ابرامز Abrams الى أن تشبيه المرآة هو أحد تشبيهين اثنين كانت لهما السيطرة على حقل الشعر والنقد لفترة طويلة من الزمن ، أما التشبيه الثاني الذي يشير اليه فهو تشبيه المصباح . ومن هناك كان العنوان الرئيسي لكتابه ، هو « المرآة والمصباح » The mirror and the lamp . ففي مقدمته كتب يقول : « ان التشبيه الأول (المرآة) يقارن العقل بعاكس reflector للموضوعات الخارجية ، في حين أن الثاني (المصباح) يقارن العقل بكاشف Projector يلقي أنوارا تضاف الى الموضوعات التي يدركها . ولئن كان الأول منهما قد طبع القدر الأعظم من التفكير (الاستيطيقي) بطابع مميز منذ أيام أفلاطون حتى القرن الثامن عشر ، فان الثاني يجسد التصور الرومانسي الشائع عن العقل الشعري » .(Abrams, 1958 : vi) ومعنى هذا أنه لما حدث تحول في مجال تفسير الفن والشعر من « المحاكاة » (للحقيقة أو الواقع الحق) الى « التعبير » (عن أحاسيس الفنان أو

الشاعر وانفعالاته)، حدث أيضا تحول في استخدام التشبيهات التي توضح هذين المفهومين والنظريات القائمة عليها ، من « المرآة » الى « الصباح » .

ففي عصر النهضة كانت الاستعانة بالمرآة لتوضيح طبيعة هذا الفن أو ذاك أمرا محببا وأثيرا لدى الفنانين والأدباء . فقد كان الفنان الفلورنسي البرتي Alberti (١٤٠٤ - ١٤٧٢) يتساءل عن الرسم قائلا : « ماذا يمكن الرسم أن يكون ان لم يكن عرضا أو تمريرا لمرآة ازاء الأصل كما هو الحال في الفن عموما ؟» . كذلك كان ليونارد دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) يرجع دائما الى المرآة ، كيما يوضح عن طريق علاقة الرسم وعقل الرسام على السواء بالطبيعة . فقد كتب يقول : « لا بد أن يكون عقل الرسام شبيها بمرآة تأخذ دائما لون الشيء الذي تعكسه ، وتزخر بصور كثيرة كثرة الأشياء التي توجد قائمة أمامها . انك لن تستطيع أن تكون فنانا كبيرا ماهرا ان لم تمتلك تلك القوة العامة التي تمثل بها في فنك الأشكال التي تخلقها الطبيعة بجميع صنوفها »(Abrams, 1958) أما في الأدب فقد كانت الاشارة الى المرآة أمراً مألوفاً ومتكررا ، ليس فقط في ثنايا الكتب ، بل وأيضا في عناوين الكتب ذاتها ، مثل « مرآة العالم » Mirrour of the world لوليام كاكستون و « مرآة العقول » لـ Barclay . على أن تشبيه المرآة كان يشيع في مجال الكوميديا بوجه خاص . فغالبا ما كان ممثلو المذهب الواقعي ونفر غير قليل من كبار النقاد ، ايطاليين وانجليز ، يستشهدون بالكلمات التي قالها دوناتوس Donatus ، في القرن الرابع ، نقلا عن شيشرون (١٠٦ - ٤٣ق . م)، وهي أن الكوميديا في جوهرها هي « محاكاة الحياة ، ومرآة العادة ، وصورة الحقيقة »(Abrams, 1958 : 32)

imitio vitae, specutum consuetudinis, imago veritatis

فاذا انتقلنا الى القرن الثامن عشر ، فاننا نجد نقادا كبارا يستمرون في توضيح مفهوم المحاكاة بالمرآة وما تعكسه من صور . فقد كان الدكتور جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) مثلا شديد الولع بهذا التماثل ، ووجد أن عبقرية شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) تتمثل في أنه « يعرض أمام قرائه مرآة أمينة للعادات والحياة » . وكذلك الأسقف هرد Hurd نراه يوضح تعريف أرسطو للشعر من حيث هو محاكاة بالرجوع الى تشبيه المرآة الذي ذكره أفلاطون في محاورة « الجمهورية »، حتى يبين كيف تتم هذه المحاكاة ، فيقول : « هناك من بين التنوع اللا نهائي لهذه الصورة الأصلية (بالمعنى الأرسطي) التي تحدق فيها عين الشاعر باستمرار ، صور تجذب انتباهه أكثر من غيرها . . . وتدفعه ملكة المحاكاة الفعالة لديه الى تحويل هذه الصور الى نظائر حية مشابهة لها . هذه العملية السحرية يوضحها الفيلسوف الالهي (أفلاطون) توضيحا أخاذا وبارعا ، من خلال التشبيه بمرآة ، تأتي لك -

كما يقول ـ بالشمس والنجوم . . . . . »(Abrams, 1958 : 33) . الى آخر النص الذي يورده هرد كاملا ، والذي سبق أن أوردناه في بداية هذا البند .

اذن ففي الفترة الممتدة بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر ، كانت نظريات الفن السائدة تنظر الى الفن على أنه محاكاة ، وأنه أشبه شيء بالمرآة . وقد كانت هناك ، بلا شك ، اختلافات فيما بينها حول تحديد ماهية الموضوع الذي يتعين على الفن محاكاته . فالبعض منها كان يرى أن الشعر مثلا لا يحاكي الواقع الفعلي ، وانما عناصر وخصائص وأشكالا توجد في باطن الواقع الفعلي أو وراءه . فالمرآة لا تعكس هنا الواقع كما هو موجود بالفعل ، أو الطبيعة الواقعية « الواقعة »، بل الطبيعة « المهذبة المصقولة »refined ، ان جاز هذا التعبير ، أو كما يقول الفرنسيون : La belle nature (الطبيعة الجميلة). ومعنى هذا ان المرآة يجب أن تكون انتقائية : تعكس فقط ما هو جميل ونبيل ، وما ينبغي أن يكون (Abrams, 1958:35). أما النظريات الأخرى في المحاكاة فترى أن الموضوع الذي يتوجب على الفن أن يحاكيه ، انما هو المثل التي تقوم اما في عالم مفارق للعالم المحسوس أو في داخل العقل البشري . وهذا يعني أن الفن لا بد أن يتجاوز الأشياء والظواهر المحسوسة ، الى حيث المثل ، فيحاكيها مباشرة ودون وسيط ، أو مثال الجمال الذي يستمد أشعته من وجود الله . ولكن سرعان ما هبطت هذه المثل من سمائها لتحل في العقل الانساني ، ومن ثم أصبحت مهمة الفنان أن يقلب وجه المرآة الى داخل عقله وروحه ، حتى يعكس ما فيهما من مثل وأفكار . (Abrams, 1958 : 45) .

وعلى الرغم مما بين هذه النظريات القائمة على المحاكاة من اختلافات ، فانها تشترك كلها في اهتمامها بموضوع العمل الفني ، وبتطابق الفن مع الحقيقة ، مما أدى بالتالي الى عدم الالتفات الى دور الفنان وما يضفيه من ذاته على العمل الفني . فلما جاءت النظريات التعبيرية في العصر الرومانسي في أوائل القرن التاسع عشر اهتمت بالفنان وبما يسقطه من ذاته على العمل الفني ، حتى ليبدو ، أي العمل الفني ، وكأنه « خلق جديد » جاء على غير مثال . ومن هنا كانت الحاجة ماسة الى تشبيه آخر ، غير تشبيه المرآة ، كيما توضح عن طريقه هذه النظريات الدور الخلاق للفنان ، فكان تشبيه المصباح ، ومشتقاته مثل : النافورة ، أو الشمس ، أو النبع . . . الخ وكلها تشير الى عملية الابداع ، او الفيض ، أو الاسقاط التي يقوم بها الفنان . فهو يستدمج في داخل نفسه العناصر التي يتلقاها من الخارج ، ثم تتفاعل مع انفعالاته وعواطفه الجياشة ، حتى تنبثق وتتدفق كلها معا ، على نحو جد فريد .

ويذهب ابرامز الى القول بأن هذا التحول من المحاكاة الى التعبير ، ومن المرآة الى

المصباح ، يمكن أن يفهم على نحو أفضل لو ربطنا بينه وبين ذلك التحول الذي حدث في نظرية المعرفة فيما يتعلق بدور العقل في الادراك ومكانته في الطبيعة . ففي الوقت الذي كان ينظر فيه اصحاب نظرية المعرفة من الفلاسفة الانجليز ، أمثال لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) وهيوم (١٧١١ ـ ١٧٧٦) الى العقل على أنه صفحة بيضاء تنعكس عليها آثار الخبرة الحسية أو الانطباعات الحسية ، نرى الشعراء الرومانسيين الانجليز من أمثال وورد زوورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) وكولريدج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) يعدون العقل فعالا وخلاقا أكثر منه قابلا ، يفرض على الطبيعة قوانينه ومقولاته ، وهو ما يعرف فلسفيا عند كنت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) باسم الثورة الكوبرنيقية(Abrams, 1958 : 57-58) . وفي موضع آخر يوجز ابرامز نفس هذه الفكرة بقوله : « ان نظرية العقل ونظرية الفن تتعلق الواحدة منهما بالأخرى على نحو متكامل في أية فترة من الفترات(Abrams, 1958 : 69) فاذا كان العقل عند ناقد القرن الثامن عشر عاكسا للعالم الخارجي ، كان العمل الفني أشبه بمرآة تعرض صورة منتقاة ومنظمة من الحياة . ولما تغير مفهوم العقل في أوائل القرن التاسع عشر ، بحيث أصبح عقلا خلاقا ، تغيرت بالتالي النظرة الى العمل الفني ، فأضحى وكأنه كون آخر أو طبيعة ثانية من خلق الفنان وفيض من ذاته .

ولكن ، هل تشبيه المرآة يقتصر فقط على توضيح مفهوم المحاكاة ويتلاءم فقط مع فكرة العقل القابل أو العاكس ؟ ألا نجد تشبيه المرآة عند أولئك الذين يقولون بالعقل أو الخيال الخلاق ، لتوضيح ما يذهبون اليه من قدرة هذا العقل أو الخيال على خلق عالم جديد ، مختلف عن عالم الطبيعة المحسوسة ؟. أليست ظاهرة المرآة من العمق والثراء ، بحيث يمكن الافادة منها في توضيح أفكار ومفاهيم متباينة مثل المحاكاة والتعبير ، الانعكاس والخلق ؟. وأخيرا ، ألا يمكن أن يكون العقل ، حينما ينعكس على نفسه فيعرفها ، هو المرآة والمصباح معا ؟.

تلك أسئلة نعتقد أنها قد غابت عن ابرامز . وأما الاجابة عنها فستكون في البند التالي ، وخاصة عندما نتكلم عن ابن عربي .

٢ ـ رمز المرآة في سياقه الأنطولوجي :

من يعكس من : الله أم الانسان ؟، من صدى من : الله أم الانسان ؟ أو بعبارة أخرى : من منهما يخلق الآخر على صورته ؟.

ازاء هذه المسألة يوجد في تاريخ الفكر الانساني رأيان متميزان ومتمايزان الى حد التعارض التام . أما الرأي الأول فهو ذلك الذي تعبر عنه الفكرة الدينية القائلة « بأن الله قد خلق الانسان على صورته ». وأما الرأي الثاني فهو الذي يتمثل في الفكرة الفلسفية التي تقول : « بأن الانسان قد خلق الله على صورته ». وقد وجد أصحاب كل رأي من هذين الرأيين في المرآة وسيلة ايضاح ملائمة ، فكان أن ظهر تشبيهان متعارضان : الانسان ـ المرآة من ناحيّة ، والله ـ المرآة من ناحية أخرى .

وقبل أن نبدأ بالحديث عن الرأي الأول ، الذي يعد ـ بلا جدال اكثر شيوعا من الرأي الثاني ، والذي نجد التعبير عنه يختلف من فيلسوف الى آخر بحسب مذهبه العام ومصطلحاته الفنية ـ نقول : قبل أن نبدأ حديثنا عن هذا الرأي ، نحب أن نقرر أمرين :

أما الأمر الأول فهو أن ثمة تداخلا ، فيما قاله الفلاسفة عن هذا الرأي ، بين الانسان والعالم ، على اعتبار أن الانسان انما هو موجود ـ في ـ العالم ، ان جاز لنا أن نستعير هذا التعبير الأثير لدى الفلاسفة الوجوديين ، ومعناه أن هناك بين الانسان والعالم علاقة تكاد تكون عضوية ، بل وتصل الى درجة يستحيل معها تصور انسان في غير عالم . فضلا عن اعتقاد معظم الفلاسفة القائلين بهذا الرأي بأن هناك تماثلا بين الانسان والعالم . فالانسان ، في مذهب ابن عربي مثلا ، عالم أصغر انعكست في مرآة وجوده كل كمالات العالم الأكبر ؛ « المعبر عنه في اصطلاح القوم بالانسان الكبير » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ٤٩).

وأما الأمر الثاني فهو يتعلق بالمنهج الذي اتبعه متصوفة الاسلام في تناول هذا الرأي وغيره من آراء سنتعرض لها في هذا البند ، فالمعروف أن « التأويل » هو ركيزة هذا المنهج . والمعروف كذلك أن التأويل ينصب أساسا على آيات القرآن الكريم . فاذا ما وجد المتصوف في ظاهر آية ما يؤيد مذهبه أخذ بها ، والا صرفها الى غير معناها الظاهر . وهنا يكون التأويل ، أي ردّ الظاهر الى الباطن . ولكن ، اذا عرفنا أن التأويل في اللغة العربية يعني « رد الشيء الى أصله الأول أو الغاية المرجوة منه »، واذا عرفنا ثانيا أن هذا الأصل أو هذه الغاية تمثل « معنى » الظاهر أو الشيء ، وهو معنى محجوب وخفي ، واذا عرفنا ثالثا أن الفنومنولوجيا Phénoménologie ترتكز ، من حيث هي منهج ، على رد الظاهرة الى معناها Logos المحجوب ومقصدها الخفي الذي تتأسس عليه ـ نقول : لو عرفنا ذلك كله ، لكان في استطاعتنا أن نقول ان متصوفة الاسلام في ممارستهم لمنهج التأويل كانوا فنومنولوجيين قبل

ظهور الفنومنولوجيا على يد هسرل (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨)، ولكان تعبير : كشف المحجوب « الذي استخدمه أحدهم ، وهو الهجويري عنوانا لكتابه أكثر التعبيرات العربية إفادة للمعنى المقصود من هذا الاصطلاح الأجنبي : فنومنولوجيا .

نعود الآن الى الرأي القائل بأن الله قد خلق الانسان على صورته ، ونقول ان المادة الدينية لهذا الرأي ، والتي اعتمد عليها متصوفة الاسلام في تأويلاتهم ، هي مادة متعددة المصادر : فهناك أولا ذلك الأثر اليهودي القديم الذي نسبه الصوفية خطأ الى النبي محمد عليه السلام ، وهو « أن الله تعالى خلق آدم على صورته ». وهناك ثانيا آيات قرآنية مثل : « فطرة الله التي فطر الانسان عليها » . (سورة الروم ، آية ٣٠) و « اذ قال ربك للملائكة اني جاعل في الأرض خليفة » (سورة البقرة ، آية ٣٠) وهناك أخيرا ذلك الحديث القدسي ، أو ما يزعم الصوفية أنه حديث قدسي ، الذي يقول فيه الله عن نفسه : « كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبه عرفوني » .

ونعتقد أن ابن عربي هو من بين جميع متصوفة الاسلام اكثرهم اهتماما باستخلاص ما تنطوي عليه هذه الآيات والأحاديث من دلالات فلسفية تتسق مع مذهبه الفلسفي العام في وحدة الوجود ، وأكثرهم استخداما لتشبيه المرآة ، في مختلف كتبه ، لتوضيح فكرة خلق الله للانسان على صورته ، بل وغيرها من أفكار تؤلف معا مقومات مذهبه في وحدة الوجود .

ففي كتابه فصوص الحكم ، الذي يحلل فيه تجليات الحقيقة الالهية ومظاهرها في صور الأنبياء عليهم السلام ، يقول : « لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الاحصاء أن يرى أعيانها ، وان شئت قلت أن يرى عينه ، في كون جامع يحصر الأمر كله ، لكونه متصفا بالوجود ، ويظهر به سرّه اليه : فان رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسَه في أمر آخر يكون له كالمرآة ، فانه يظهر له نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يكن يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ٤٨) .

ولكي يتسنى لنا فهم هذا النص الهام ، والذي سبق أن قدمنا تأويلا له من زاوية الاغتراب[٥] ، يحسن بنا أن ننظر اليه في ضوء مذهب ابن عربي في وحدة الوجود . فمؤدي هذا المذهب أن الحقيقة الوجودية واحدة في ذاتها ، متكثرة بصفاتها وأسمائها ، أو هي بعبارة أخرى « الحق » أو الله ان نظرنا اليها من حيث ذاتها ، وهي « الخلق » أو العالم ان نظرنا اليها من حيث صفاتها وأسماؤها ، أي من حيث ظهورها على هيئة أعيان متكثرة من الموجودات .

وعلى ذلك ، فأن أردنا فهما حسنا للنص السابق ، فعلينا أن نفرق بين الحق من حيث ذاته والحق من حيث أسماؤه الحسنى . فالحق من حيث ذاته هو الغني على الاطلاق ، هو الذات الالهية العارية تماما عن الصفات والأسماء ، بحيث لا يتوقف في وجوده أو في معرفته لنفسه على الخلق . أما الحق من حيث أسماؤه وصفاته ، فهو مفتقر الى الخلق ، وذلك راجع الى أن للحق من الأسماء والصفات ما لا يتحقق الا عن طريق الخلق أو العالم الذي هو مظهرها . ومن هنا ، فان الحق لما شاء أن يرى أعيانها التي لا حصر لها ، او عينه : اذ ليست عينه سوى ذاته المتصفة بالأسماء ، أظهر الخلق على هيئة مظاهر أسمائية وصفائية . ولولا هذا المظهر أو الخلق لظل الحق ذلك « الكنز المخفي » الذي أشار اليه الحديث القدسي الذي أسلفنا ذكره .

فالغاية اذن من اظهار الخلق أن يرى الله تعالى نفسه في صورة تتجلى فيها صفاته وأسماؤه ، فيكون العالم عندئذ كالمرآة يرى فيها الله نفسه . « ورؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة » ذلك لأن هذه الرؤية الثانية تعطيها طبيعة المرآة ، أي المحل المنظور فيه . وهنا يجيء ـ وعلى نحو طبيعي تماما ، ومتسق مع مذهب يقول بالتجلي أو الظهور الالهي ـ تشبيه العالم ـ المرآة ، لالقاء الضوء على هذه الفكرة التالية : ان الله قد خلق العالم على صورته ، أي أن العالم انعكاس لأسماء الله وصفاته . وان كان الخلق لا يعني في مذهب وحدة الوجود الايجاد من العدم ، وانما التجلي الالهي الدائم في صور الموجودات المتكثرة . ففي العالم تجلي الوجود الالهي وبالعالم عرفت صفات الله وأسماؤه . وهذا معنى قوله في الحديث القدسي المذكور « . . . فبه عرفوني » .

ولكن هل تتوقف مشيئة الحق عند حد اظهار العالم ـ المرآة ، أو مرآة العالم ، التي يرى فيها نفسه ؟ ، أليست الغاية من خلق الخلق أن يعرف الله ؟ ، أليس الانسان هو أقدر المخلوقات جميعا على معرفة ربه ؟ . ان الأمر يقتضي اذن جلاء مرآة العالم ، حتى تتحقق فيها معاني الرؤية الواضحة . وكان الانسان هو عين ذلك الجلاء ، فلولاه لبقيت تلك المرآة معتمة لا يظهر عليها بوضوح أي أثر الهي فيرى أو يعرف . يقول ابن عربي : « وقد كان الحق سبحانه أوجد العالم كله وجود شبح مسوى لا روح فيه ، فكان كمرآة غير مجلوة . ومن شأن الحكم الالهي أنه ما سوّى محلا الا ويقبل روحا الهيا عبر عنه بالنفخ فيه ، وما هو الا حصول الاستعداد من تلك الصورة المسواة لقبول الفيض التجلي الدائم الذي لم يزل ولا يزال . . . فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم ، فكان آدم عينَ جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة . . . . » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ٤٩) .

آدم (الانسان) اذن هو تلك المرآة المجلوة التي ظهرت فيها ، باختصار ووضوح ، صور الموجودات كلها . أو هو بعبارة أخرى « المختصر الشريف » و « الصورة الجامعة » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ٥٠)، لكل كمالات العالم الأكبر ، أو كمالات الحضرة الالهية الاسمائية والصفاتية . ولهذا فان الحق لما شاء أن يرى أعيانها أو عينه في صورة جامعة شاملة ، خلق الانسان : ذلك الكون الجامع الذي ظهرت فيه حقائق الوجود ومراتبه .

وكذلك الأمر بالنسبة الى الانسان ، ان أراد أن يعرف ربه ؛ عليه أن ينعكس الى داخل نفسه ليتأملها : اذ فيها تظهر أسماء الله وصفاته ، أي ألوهيته . وهذا هو معنى الكلمة المشهورة التي تنسب الى الامام علي : والتي تقول : « من عرف نفسه فقد عرف ربه »[٦] . أما معرفة الحق في ذاته ، أي من حيث هو ذات عارية عن الصفات والأسماء ، فمستحيلة على الانسان . ولبيان ذلك نرى ابن عربي يلجأ الى تشبيه المرآة والصورة الظاهرة فيها ، فيقول : « ان التجلي من الذات لا يكون أبدا الا بصورة استعداد المتجَلىً له وغير ذلك لا يكون . فاذن المتجَلىً له ما رأى سِوَى صورته في مرآة الحق ، وما رأي الحق ولا يمكن أن يراه مع علمه أنه ما رأى صورته الا فيه : كالمرآة في الشاهد اذا رأيت الصورة فيها لا تراها مع علمك أنك ما رأيت الصُّوَرَ أو صورتك الا فيها . فأبرز الله ذلك مثالا نصبه لتجليه الذاتي ليعلم المتجَلىً له أنه ما رآه وما ثمَّ مثال أقرب ولا أشبه بالرؤية والتجلي من هذا . وأجهد في نفسك عندما ترى الصورة في المرآة أن ترى جرم المرآة لا تراه أبدا البتة » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ٦١ - ٦٢) . ومعنى هذا أن الحق في ذاته لا يُرَى ولا يعْلمَ لأنه لا يظهر في صورة مطلقة ، مثل الناظر الى نفسه في المرآة يرى صورته هو ولا يرى جرم المرآة مهما أجهد نفسه في محاولة ذلك .

ولكن ابن عربي سرعان ما يستغل التشبيه بالمرآة والصورة في معنى آخر ، فنراه يشبه الخلق بالمرآة والحق بالصورة الظاهرة فيها . فكما أن الحق مرآة الخلق ، كذلك الخلق مرآة الحق . وفي هذا يقول ، استطرادا للنص السابق ، « . . . فهو (أي الحق) مرآتك في رؤيتك نفسك ، وأنت مرآته في رؤيته أسماءه وظهور أحكامها ، وليست (أي هذه الأسماء وأحكامها) سوى عينه » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ٦٢).

ويتوسع ابن عربي في استعمال هذا التشبيه ، فيوضح من خلاله العلاقة بين الحق من حيث هو وحدة والخلق من حيث هو كثرة . فشبه العين الوجودية (أي الحق) بالمرآة ، والكثرة الوجودية (أي الخلق) بالصور التي يراها الرائي في المرآة . يقول : « ' وقد علمت قطعا ان كنت مؤمنا أن الحق عينه يتجلى يوم القيامة في صورة فيعرف ، ثم يتحول في صورة

فينكر ، ثم يتحول عنها في صورة فيعرف ، وهو هو المتجلي ـ ليس غيره ـ في كل صورة . ومعلوم أن هذه الصورة ما هي تلك الصورة الأخرى : فكأنّ العين الواحدة قامت مقام المرآة ، فاذا نظر الناظر فيها الى صورة معتقده في الله عرفه فأقّر به . واذا اتفق أن يرى فيها معتقد غيره أنكره ، كما يرى في المرآة صورته وصورة غيره . فالمرآة عين واحدة والصور كثيرة في عين الرائي ، وليس في المرآة صورة منها جملة واحدة ، مع كون المرآة لها أثر في الصور بوجه وما لها أثر بوجه : فالأثر الذي لها كونها تردّ الصورة متغيرة الشكل من الصغر والكبر والطول والعرض ، فلها أثر في المقادير ، وذلك راجع اليها . وانما كانت هذه التغيرات منها لاختلاف مقادير المرائي : فانظر في المثال مرآة واحدة من هذا المرايا ، لا تنظر الجماعة ، وهو نظرك من حيث كونه ذاتا : فهو غني عن العالمين ، ومن حيث الأسماء الالهية فذلك الوقت يكون كالمرايا : فأي اسم الهي نظرت فيه نفسك أو من نظر ، فانما يظهر في الناظر حقيقة ذلك الاسم : فهكذا هو الأمر ان فهمت » . (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ١٨٤).

ونلاحظ في هذا النص ، الذي تعمدنا ايراده كاملا لما ينطوي عليه من أهمية بالغة في فهم مذهب ابي عربي ، أن الذات الالهية التي تشبه بالمرآة هنا هي الحق من حيث أسماؤه الحسنى ، أي الذات الالهية الظاهرة في الموجودات ، فكل اسم من الأسماء الالهية انما هو بالنسبة الى صور الموجودات التي يتجلى فيها كمرآة بالنسبة للصور الظاهرة فيها . ولهذا أشار ابن عربي في آخر النص الى المرايا بالجمع ، قاصدا بذلك الأسماء الالهية ، لا الى مرآة واحدة . فكأن العالم غرفة من المرايا . أما الحق من حيث ذاته فهو لا يعرف ولا ينكر ولا يقال فيه ان صور الوجود تظهر فيه ، ذلك لأنه منزه عن كل صورة ومبرأ عن كل تعين ، فهو « غني عن العالمين » كما جاء في القرآن .

هذا التشبيه بالمرآة والصور الظاهرة فيها ، يذكرنا بتشبيهين آخرين ، كان ابن عربي قد أشار اليهما قبل ذلك : أولهما عن الشخص وظله ، والثاني عن النور والزجاج . فالعلاقة بين الحق والعالم هي كالعلاقة بين الشخص وظله ، والنور والزجاج الملون . وفي وصف ذلك يقول ابن عربي : « اعلم أن المقول عليه « سوى الحق » أو مسمى العالم هو بالنسبة الى الحق كالظل للشخص ، وهو ظل الله ، وهو عين نسبة الوجود الى العالم لأن الظل موجود بلا شك في الحس ، ولكن اذا كان ثَمَّ من يظهر فيه ذلك الظل : حتى لو قدرت عدم من يظهر فيه ذلك الظل : كان الظل معقولا غير موجود في الحس ، بل يكون بالقوة في ذات الشخص المنسوب اليه الظل . فمحل ظهور هذا الظل الالهي المسمى بالعالم انما هو أعيان الممكنات :

عليها امتد هذا الظل ، فتدرك من هذا الظل بحسب ما امتد عليه من وجود هذه الذات » . (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ١٠١ ـ ١٠٢) . ثم يورد التشبيه الثاني فيقول : « ان الحق بالنسبة الى ظل خاص صغير وكبير ، وصاف وأصفى ، كالنور بالنسبة الى حجابه عن الناظر في الزجاج يتلون بلونه ، وفي نفس الأمر لا لون له . ولكن هكذا تراه . ضرب مثال لحقيقتك بربك . فان قلت : ان النور أخضر لخضرة الزجاج صدقت وشاهدك الحس ، وان قلت انه ليس بأخضر ولا ذي لون لما أعطاه لك الدليل ، صدقت وشاهدك النظر العقلي الصحيح . فهذا نور ممتد عن ظل وهو عين الزجاج فهو ظل نوري لصفائه . كذلك المتحقق منا بالحق تظهر صورة الحق فيه اكثر مما تظهر في غيره » . (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ١٠٣ ـ ١٠٤).

هذه التشبيهات الثلاثة : المرآة وصورها ، الشخص وظله ، النور والزجاج ، التي استخدمها ابن عربي لتوضيح العلاقة بين الحق والخلق ، أو الله والعالم ، تؤدي كلها الى نتيجة ، تذكرنا بما قاله أفلاطون ، وهي أن العالم ظلال وأشباح وليس له وجود حقيقي في ذاته . وان كان له وجود فهو وجود « مستعار » من الوجود الحق الذي هو وجود الله . وهذا يعني أن ليس ثمّ الا وجود واحد . « فإذا كان الأمر على ما ذكرته لك ـ هكذا يقول ابن عربي ـ فالعالم متوهم ما له وجود حقيقي . وهذا معنى الخيال » (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ١٠٣). أي أن الخيال يريك الشيء في صورة أخرى ، فان تأملته تبين لك انه هو هو . « واذا كان الأمر على ما قررناه فاعلم أنك خيال . . . فالوجود كله خيال في خيال ، والوجود الحق انما هو الله خاصة من حيث ذاته وعينه لا من حيث أسماؤه » . (ابن عربي ، ١٩٦٦ : ١٠٤).

ولكن ابن عربي حين يتكلم في النصوص التي أوردناها في الفقرة قبل السابقة عن « ظل معقول » و « ظل نوري » يمتد على أعيان الممكنات ، فانه يقصد بذلك عالما آخر غير العالم الحسي الذي نشهده بحواسنا ، هو « عالم المثال » أو المثل المعَلَّقة التي تعد ظلالا ورسوما للمثل الأفلاطونية النورية . ذلك أن ابن عربي اذ يعبر عن فيضان الوجود عن الحق الواحد بامتداد الظل على الموجودات ، يرى أن الظل يختلف كثافة ولطافة ، أو نورا وظلمة ، بمقدار بعده أو قربه من مصدره . فالعالم المحسوس يمثل أكثف الظلال والعالم المعقول ألطفها ، أما عالم المثال فهو بين بين .

وقد كان ابن عربي ، مثله في ذلك مثل حكماء الاشراق من متصوفة الاسلام ، يقول بأن هناك ثلاثة عوالم :

١ ـ العالم العقلي ، أي عالم المعقولات ، وهو ما يطلق عليه الاشراقيون اسم عالم « الجبروت » .
٢ ـ العالم المثالي ، أي عالم الروح والأرواح ، وهو في لغة أهل الاشراق عالم « الملكوت » .
٣ ـ العالم الحسي ، أي عالم الأشياء المحسوسة ، وهو عند الاشراقيين عالم « المُلك » .

ولكل عالم من هذه العوالم الثلاثة صور وجودية ومعرفية ، هي على التوالي :

١ ـ الصور العقلية ، ٢ ـ الصور المثالية ، ٣ ـ الصور الحسية .

والحق أن السهروردي المقتول ، أو شيخ الاشراق كما يلقبه تلامذته . كان أسبق من ابن عربي في الحديث عن عالم المثال . وهذا ما قرره مؤلف ، مجهول الاسم ، في رسالة له عن المثل الأفلاطونية ، فقد قال عن عالم المثال هذا أنه « يسمى عالم المثال المعَلّق وعالم الخيال وعلم الأشباح المجردة ، ويسمى في لسان الشرع بالبرزخ ومبتدع القول بوجوده صريحا من الحكماء هو صاحب الاشراق ، وزعمه أن أوائل الحكماء كانوا يقولون به كما قال في (كتاب) « حكمة الاشراق » . (بدوي ، ١٩٤٧ : ٨٥) .

على أن الذي يعنينا هنا في المحل الأول هو أن هؤلاء القائلين بوجود عالم المثال ، ابتداءً بالسهروردي ومرورا بابن عربي وانتهاءً بالاشراقيين المتأخرين من الفرس ، كانوا يعتمدون ، اعتمادا يكاد يكون كاملا ، على ظاهرة المرآة والصور المنعكسة على سطحها ، في ايضاح ما في هذا العالم المثالي من أمور ، لا يقوى الحس ولا العقل على ادراكها ، ومن ثم كان التشبيه بالمرآة وصورها أمرا محسوسا أريد به تفسير ما هو في نفسه غير محسوس ، ولا يدرك الا بتلك الملكة التي أطلقوا عليها اسم « الخيال » .

اننا اذا تأملنا في الصور المرئية في المرآة ، نجد ـ كما سبق أن ذكرنا ـ أننا نراها بأعيننا ، فهي محسوسة وموجودة هناك ، ونستطيع أن نشير اليها كذلك . ولكنها مع ذلك ليست موجودة فيها على وجه التحقيق ، لأن الصور لا تنطبع على صفحة المرآة انطباع صورة الخاتم على الشمع مثلا . فهي اذن موجودة ولا موجودة ، واقعية ولا واقعية ، في آن واحد . ولئن كان أفلاطون قد استغل هذه الخاصية المميزة للصور المرآوية في الحط من شأن الأشياء المحسوسة ، فان متصوفة الاسلام قد استندوا اليها في تبرير اعتقادهم بوجود عالم المثال الذي يحتوي على أمور تجمع بين المتناقضات ، مثل الأجساد الروحانية والارواح الجسدية . وهذا ما ذهب اليه

واحد منهم ، وهو محسن فيض (تلميذ ملا صدرا ـ صدر الدين الشيرازيّ المتوفي في ١٠٥٠ هـ = ١٦٤٠م) حين وصف هذا العالم المثالي في كتابه « الكلمات المكنونة » فقال : « وفيه تجَسَّد الأرواح وتروَّح الأجساد ، وتَشَخَّص الأخلاق والأعمال ، وظهور المعاني بالصور المناسبة لها ، بل ظهور الأشباح في المرايا وسائر الجواهر الصقلية والماء الصافي ايضا ، فانها كلها من هذا العالم بل وفيه ما يرى في الخيال من الصور : في منام كانت أو يقظة ، فانها متصلة بهذا العالم مستنيرة منه . . . وهو واسطة العِقْد ، اليه تعرج الحواس ، واليه تنزل المعاني . . . وبه يصح ما ورد من أخبار معراج النبيﷺ من رؤية الملائكة والانبياء مشاهدة ، وفيه حضور الأئمة المعصومين عند استحضار الميت . . . » (كوربان ، ١٩٤٥ : هامش ٨١).

لكن ابن عربي كان ، فيما نعتقد ، أكثر توسعا من هؤلاء الاشراقيين في اجراء تنويعات على لحن المرآة وصورها ، ان جاز لنا استخدام هذا التعبير الموسيقي ، من أجل أن يبين حقيقة عالم المثال هذا ، الذي يقع في الوسط (واسطة العقد) بين العالم العقلي والعالم الحسي ، فيقوم كالبرزخ الذي يفصل بين العالم السماوي والعالم الأرضي ، وهو معنى ما جاء في الآية القرآنية التي تقول : « السماوات والأرض وما بينهما » .

ففي « الفتوحات المكية » يتكلم ابن عربي عن الصورة في المرآة من حيث هي جسد برزخي ، فيقول : « الصورة في المرآة جسد برزخي . كالصورة التي يراها النائم ، اذا وافقت الصورة الخارجية . وكذلك الميت والمكاشف . وصورة المرآة ـ (هي) أصدق ما يعطيه البرزخ ، اذا كانت المرآة على شكل خاص ، ومقدار جرم خاص . فان لم تكن كذلك ، لم تصدق في كل ما تعطيه . بل تصدق في البعض .

واعلم أن أشكال المرائي تختلف ، فتختلف الصور . فلو كان النظر بالانعكاس الى المرئيات ـ كما يراه بعضهم ـ لأدركها الرائي على ما هي عليه ، من كبر جرمها وصغره . ونحن نبصر في الجسم الصقيل الصغير ، الصورة المرئية ، الكبيرة في نفسها ، صغيرة . وكذلك الجسم الكبير الصقيل ، يكبِّر الصورة في عين الرائي ، ويخرجها عن حدّها . وكذلك العريض والطويل والمُتموَّج . فاذن ليست الانعكاسات تعطي ذلك . فلم يمكن الا ان نقول : ان الجسم الصقيل (هو) أحد الأمور التي تعطي صور البرزخ . ولهذا لا تتعلق الرؤية فيها الا بالمحسوسات ، فان الخيال لا يمسك الا ما له صورة محسوسة ـ أو مركب من

أجزاء محسوسة ـ تركّبهَا القوة المصورة ، فتعطي صورةً لم يكن لها في الحس وجود أصلاً ، لكن أجزاء ما ، تركّبتْ منه ، محسوسة لهذا الرأي بلا شك » (ابن عربي ، ١٩٧٤ : ٦٢ ـ ٦٣).

تلك « مسألة » كان ابن عربي قد أشار اليها في الباب السابع عشر من الجزء الأول من « الفتوحات المكية »، وهي لا تعدو في حقيقتها أن تكون مجرد « ارهاص » لما سيجيء بعد ذلك من ربط « متعمد » بين الصورة المرآوية والبرزخ والخيال . ففي الباب الثالث والستين من نفس الجزء ، نجد ابن عربي يحدد البرزخ تحديدا بالغ العمق ، ويستعين بما تتميز به الصورة الظاهرة في المرآة من جمع بين بعدي الوجود والعدم ، الواقع واللا واقع ، على ايضاح حقيقة هذا العالم البرزخي ، عالم المثال ، الذي لا تقوى عين الحس ولا عين العقل على ادراكه . فليس ثَم الا ملكة واحدة قادرة على ذلك ، هي ملكة الخيال .

فالبرزخ في نظر ابن عربي « عبارة عن أمر فاصل بين أمرين ، لا يكون متطرفا أبدا ، كالخطّ الفاصل بين الظل والشمس ، وكقوله ـ تعالى ـ: « مَرَجَ البحرين يلتقيان ، بينهما برزخٌ لا يبغيان ». ومعنى « لا يبغيان » أي لا يختلط أحدهما بالآخر . وان عجز الحس عن الفصل بينهما ، والعقل يقضي أن بينهما حاجزا يفصل بينهما ـ فذلك الحاجز المعقول هو البرزخ ، فان أدرك بالحس ، فهو أحد الأمرين (الظل أو النور)، ما هو البرزخ . وكل أمرين يفتقران ـ اذا تجاورا ـ الى برزخ ، ليس هو عين أحدهما ، وفيه قوة كل واحد منهما .

ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم ، وبين معدوم وموجود ، وبين منفي ومثبت ، وبين معقول وغير معقول ـ سمي برزخا اصطلاحا . وهو معقول في نفسه . وليس (ذاك) الا الخيال . فانك اذا أدركته ـ وكنت عاقلا ـ تعلم أنك أدركت شيئا وجوديا ، وقع بصرك عليه ، وتعلم قطعا ، بدليل ، أنه ما ثَم شيء رأساً وأصلاً . فما هو هذا الشيء الذي أثبتَّ له شيئية وجودية ، ؛ ونفيتها عنه ، في حال اثباتك اياها (؟)» (ابن عربي ، ١٩٧٥ : ٤٠٧ ـ ٤٠٨).

« الخيال ، كالبرزخ ، لا موجود ولا معدوم ، لا معلوم ولا مجهول ، ولا منفي ولا مثبت » . تلك هي اجابة ابن عربي عن السؤال الذي طرحه على نفسه . ولكي يقرب الى الأذهان هذه الاجابة التي تبدو كما لو كانت لغزا يعصى على الفهم ، سرعان ما يلجأ الى تشبيهه الأثير : المرآة ، فيشبه الخيال ، وبالتالي البرزخ ، بالصورة التي يراها الانسان في

المرآة . فالانسان الذي يتأمل صورته في المرآة يعلم أنها ليست بالضبط صورته فهي مجرد صورة تختلف ، ان قليلا وان كثيرا ، عنه كأصل لها . ومع ذلك لا يستطيع أبدا أن ينكر أنها أيضا صورته ، فهي هو : اذ يتعرف على نفسه فيها . كذلك يعلم أن الصورة ليست موجودة في « المرآة » ، مثلما توجد صورة الختم « في » الشمع ، ولا هي موجودة بينه وبين المرآة . ثم ينتهي ابن عربي من هذا التحليل العميق ـ الذي يكاد يكون فنومنولوجيا ـ لظاهرة المرآة وصورها المرئية ، الى أن الصورة المرئية المرآوية انما هي موجودة ومعدومة ، معلومة ومجهولة في آن معا ، أو هي ـ بعبارات من عندنا ـ لا واقع واقعي ، أو خيال عيني ، وهذا ما كنا قد انتهينا اليه من تحليل لهذه الظاهرة من زاوية الأنطولوجيا الفنومنولوجية .[٧] والآن فلنقرأ تحليل الشيخ الأكبر كاملا ، حتى نتبين الى حد يقترب من التحليل الفنومنولوجي المعاصر ، وكيف يستغل ما هو مألوف لنا ومحسوس في ايضاح ما هو في ذاته غير محسوس ، بل ولا معقول . يقول ما نصه : « الخيال ، كالبرزخ ، لا موجود ولا معدوم ، لا معلوم ولا مجهول . ولا منفي ولا مثبت . كما يدرك الانسان صورته في المرآة : يعلم ، قطعا ، أنه ادرك صورته أصغر مما رأى . ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته . ويعلم أنه ليس في المرآة صورته ، ولا هي بينه وبين المرآة ، ولا هو انعكاس شعاع البصر الى الصورة المرئية فيها من خارج ، سواء (أ) كانت صورته أو غيرها . اذ لو كان كذلك لأدرك الصورة على قدرها ، وما هي عليه . وفي رؤيتها في السيف ، من الطول أو العرض ، يتبين لك ما ذكرنا . مع علمه أنه رأى صورته بلا شك . فليس بصادق ولا كاذب في قوله : « انه رأى صورته ، ما رأى صورته » .

فما تلك الصورة المرئية ؟ وأين محلُّها ؟ وما شأنها ؟ فهي منفية ، ثابتةٌ ، موجودة ، معدومة ، معلومة ، مجهولة . (ابن عربي ، ١٩٧٥ : ٤٠٩ ـ ٤١٠) . انها عند ابن عربي عبارة عن مفارقة رمزية ، أو حقيقة تحيل الى ما وراءها من أمور تشبه تلك التي تنتمي الى عالم المثال . فبهذه الحقيقة « نبّه الله عبده أن تجليات الحق له أرقُّ وألطف معنى ، من هذا الذي حارت العقول فيه ، وعجزت عن ادراك حقيقته ، الى أن بلغ عجزها أن تقول : هل لهذا ماهية ، أو لا ماهية له ؟ . فانها لا تلحقه بالعدم المحض ـ وقد أدرك البصر شيئا ما ـ ، ولا بالوجود المحض ـ وقد علمت أنه ما ثَم شيء ـ ، ولا بالامكان المحض . والى مثل هذه الحقيقة ، يصير الانسان في نومه ، وبعد موته . فيرى الأعراض صورا قائمة بنفسها ـ تخاطبه ويخاطبها ـ ، أجسادا لا يشك فيها . والمكاشف يرى في يقظته ما يراه النائم في حالة نومه ، والميت بعد موته ـ كما يرى ، في الآخرة ، صور الأعمال توزن مع كونها أعراضا . . . » (ابن عربي ، ١٩٧٥ : ٤١٠) .

بعد ذلك يتكلم ابن عربي باختصار عن العملية الرمزية التي يقوم بها الخيال والتي تؤلف ، في الحقيقة ، ماهيته ، فيقول : « ان الخيال أوسع المعلومات . ومع هذه السعة ، التي يحكم بها على كل شيء ، قد عجز أن يقبل المعاني مجردة عن المواد ، كما هي في ذاتها . فيرى « العلم في صورة لبن ، أو عسل ، وخمر ، ولؤلؤ ». ويرى الاسلام في صورة قُبَّة ، وعَمَد . ويرى « القرآن في صورة سمن وعسل ». ويرى « الدين في صورة قيْد ». ويرى « الحق في صورة انسان . وفي صورة نور ». فهو الواسع الضيق . والله « واسع » على الاطلاق . . . فان النور سبب الكشف والظهور . اذ لولا النور ، ما أدرك البصر شيئا . فجعل الله هذا الخيال نورا ، يُدرك به تصوير كل شيء ، أيّ أمر كان . . . فنوره ينفذ في العدم المحض ، فيصوِّره وجودًا . فالخيال أحق باسم « النور » من جميع المخلوقات ، الموصوفة بالنورية » (ابن عربي ، ١٩٧٥ : ٤١٨) .

كذلك يدرك الخيال بنوره مدنا مثالية ، أو أراضي سماوية ، ان صح هذا التعبير ، توجد في عالم المثال أو البرزخ ، وهي أقرب شيء الى ما يسمى في عصرنا الحديث باسم **اليوتوبيات** » . « ومن جملة تلك المدن : جابلق ، وجابرص ، وهورقليا ذات العجائب »[٨] . وهي عند ابن عربي « أرض الحقيقة ». وفي وصفها ـ الذي يعتمد على ظاهرة المرآة وصورها ، كتب في الباب الثامن من الجزء الأول من الفتوحات ـ يقول : « . . . .وفيها من العجائب والغرائب ما لا يُقْدَر قدره ويبهر العقولَ أمرُه . وفي كل نَفَس خلق الله فيها عوالم « يسبحون الليل والنهار لا يفترون ». وفي هذه الأرض ظهرت عظمة الله ، وعَظَمت ـ عند المشاهد لها ـ قدرُته . وكثير من المحالات العقلية ، التي قام الدليل الصحيح العقلي على احالتها ، هي موجودة في هذه الأرض . وهي مسرح عيون العارفين ، العلماء بالله ، وفيها يجولون . وخلق الله من جملة عوالمها عالما على صورنا ، اذا أبصرهم العارف يشاهد نفسه فيها . وقد أشار الى مثل ذلك عبد الله بن عباس ـ رضي الله عنه ـ فيما روى عنه في حديث « هذه الكعبة ، وأنها بيت واحد من أربعة عشر بيتا » و « أن في كل أرض من السبع الأرضين خلقا مثلنا ، حتى أن فيهم ابن عباس مثلي ». وصدقت هذه الرواية عند أهل الكشف » (ابن عربي ، ١٩٧٢ : ٢٥٨).

ويمضي ابن عربي بعد ذلك في وصف « أرض الحقيقة » هذه ، فيتكلم باستفاضة عما فيها من أنهار وأشجار وجبال ، وعن سكانها وما لهم من عادات وانماط في السلوك . . . الى آخر هذا الوصف الذي يؤلف في النهاية نوعا فريدا وطريفا من الجغرافيا ، يمكن تسميته تجاوزا

« بالجغرافيا الروحية »، أو « الجغرافيا النفسية »، ذلك أن الأرض هنا ليست سوى « رؤية » يراها الخيال . . « الذي ينفذ في العدم المحض ، فيصوِّره وجودا » على حد تعبيره . غير أن هذا كله لا يهمنا في شيء على الاطلاق ، وانما الذي يهمنا حقيقةً في النص السابق ، هو التفات ابن عربي الى ما تتيحه تجربة المرآة للانسان من امكانية فريدة في نوعها ، هي أن يرى نفسه في اكثر من صورة ، فاذا وقف شخص بين مرآتين ، فانه يرى صورته تتكرر وتضاعف صورةً بعد صورة . ولهذا استشهد ابن عربي بقول عبد الله بن عباس ، ابن عم الرسول ، وهو : « ان في كل أرض من السبع الأرضين خلقا مثلنا ، حتى أن فيهم ابن عباس مثلي ».

وختاما لما ذكرناه عن ابن عربي ، نحب أن نقرر أن فلسفةً مثل فلسفة ابن عربي ، تنظر الى خلق الله للانسان والعالم ـ أيًا ما كان هذا العالم : عقليا أو مثاليا برزخيا أو حسيا ـ، على أنه في جوهره ظهور وتجل ، كان من الطبيعي لها أن تعتمد في ايضاح هذه الفكرة المجردة على ظاهرة عينية قوامها التجلي والظهور ، ونعني بها ظاهرة المرآة وصورها الظاهرة فيها .

وهذا ما قام به فيلسوف آخر في الفلسفة الغربية ، هو هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)، في كتابه « ظاهريات الروح ». فالقراءة الحرفية لعنوان الكتاب تقول : « علم ، أي دراسة منهجية ، لظواهر ، أي تجليات ، الروح ». وانطلاقا من هذه القراءة يمكن القول بأن هيجل يحاول في هذه الدراسة أن يتبع مسار الروح الانساني وتطوره في مختلف أشكاله وصوره . وكنا قد عرضنا في موضعين سابقين كيف كان يستخدم هيجل ، في هذا الكتاب ، تشبيه العالم ـ المرآة ، ليفسر كثيرا من الحقائق المتعلقة بمذهبه .[٩]

أما ما لم نعرض له من قبل فهو أن تصور هيجل عن « الروح الموضوعي » بالذات يمكن أن يفهم على نحو أفضل ، لو أننا نظرنا اليه من خلال انعكاس الصور في المرآة .

فالروح الموضوعي عند هيجل عبارة عن تحقق عيني للروح ، يظهر على هيئة صور متعينة ومحددة للحياة الاجتماعية والثقافية . ومعنى هذا أن كل صورة من هذه الصور ، انما هي تعبير مباشر ، وبالتالي مغترب ـ اغترابا يتفاوت قوةً وضعفاً بمقدار قوة تعبيره أو ضعفه ـ عن المبدأ الذي ينتظم كل فترة في التاريخ . يتجلى هذا المبدأ في الشعب على أنه هو روح الشعب ، وان كان يمثل في ذاته مرحلة في تطور « الفكرة » التي تظل هي هي داخل تشكلاتها المختلفة .

من هذا المنظور ، لن تكون صور الحياة الاجتماعية ، مثل الأسرة والدولة . . . الخ ، الا ظواهر للفكرة ومجالي لها ، أي انعكاسات للماهية . وهذه الانعكاسات أو المجالي لا توجد

بذاتها ، وانما هي تستمد وجودها من وجود الفكرة ، التي تنظر الى نفسها فيها كما لو كانت مرايا . وقد تبدو ، لأول وهلة ، تلك الصوره العينية للحياة الاجتماعية مختلفة بعضها عن بعض . لكن التحليل ، فيما يرى ألتوسيرAlthusser ، سرعان ما يجردها من اختلافاتها الظاهرة ، بحيث تتبدى ، في نظر الفيلسوف الهيجلي ، كما لو كانت سواء ، أي متساوية فيما بينها عمليا باعتبارها ظواهر مغتربة عن المبدأ الذي تعبر عنه . (Althusser, 1965: 210) .

هذا عرض يبلغ من الايجاز والتبسيط حدّا قد تختفي معه ، فيما يرى البعض ، تفصيلات وصعوبات كثيرة في مذهب هيجل . ولكن من ذا الذي لا يتبين في نصوص عديدة لهيجل تلك الانعكاسات المرآوية المتكثرة التي تظهر فيها ماهية واحدة بسيطة ، وكأنما هي ذلك الشخص الذي يقف في غرفة من المرايا فيرى صورته متكثرة متكررة ، تضّاعف صورةً بعد صورة الى ما لا نهاية ؟

ففي نص من نصوص الشباب يقرر هيجل صراحة الحضور الكلي الشامل للفكرة المطلقة في أعيان الموجودات (باصطلاح ابن عربي) ، فيقول : « كما توجد الكلية الشاملة للحياة في طبيعة الأخطبوط ، وكما توجد في طبيعة العندليب والأسد أيضا ، ؛ كذلك الروح العالمي ، لديه احساس بذاته في كل شكل in Jeder Gestalt (من أشكاله) . نعم قد يكون هذا الاحساس بالذات بليدا dumpf أو مرهفا لكنه احساس مطلق في كل الأحوال . ففي كل شعب ، وفي كل مجموعة من العادات والقوانين ، توجد ماهيته أو ماهيتها ، وهي تلعب مع نفسها » . (Hegel, 1971: II, 12) .

أما في « الموسوعة » فاننا نرى هيجل يشير الى هذا الحضور في كل شيء ، حينما حدّد الفكرة المطلقة Notion « بوصفها كلية شاملة . كل لحظة فيها هي الكل » . (Hegel, 1892, 16) ، ومعنى هذا أن الشعوب والعادات والقوانين ينتظمها جميعا خيط واحد ، على اعتبار أنها لحظات لكلية اجتماعية واحدة .[١٠]

ان في كل فترة من فترات التاريخ روحا أو مبدأ روحيا تعبّر عنه وتُظْهِره جميع صور الحياة العينية . وهذا ما يؤكده هيجل في محاضراته عن « تاريخ الفلسفة » حينما كتب في المقدمة يقول : « يتعين علينا أن نضع دائما نصب أعيننا تلك الفكرة التي تقول أن ليس ثَم الا روح واحد وحيد ومبدأ واحد وحيد ، يعبر عن نفسه في الدولة السياسية ، كما يُظْهِر نفسه (أو يتجلى) في الدين ، والفن ، والأخلاق ، والعادات الاجتماعية والتجارة والصناعة » . (Hegel, 1954: 134) .

ولقد كان لهذه الفكرة الهجلية التي تقول بأن الماهية الواحدة تُظْهِر نفسها في كثرةٍ من الصور العينية ، تراث فلسفي ، سبق أن عرضنا بعضا منه في شيء من التوسع عند ابن عربي الذي قال بأن الحق الواحد يُظْهِر نفسه ـ من حيث أسماؤه وصفاته ـ فيما لا حصر له من صور العالم ومجاليه . وكان الكندي (٧٩٦م ـ ٨٧٣م) قد عبّر ، قبل ابن عربي وهيجل ، عن نفس الفكرة مستخدما نفس التشبيه ، أي تشبيه العالم ـ المرآة ، حين ذهب الى « أن العالم مخلوق لله ، وفعل الله في العالم انما هو بوسائط كثيرة . . . فالأعلى يؤثر فيما دونه . . . أما المعلول فلا يؤثر في العلة . . وكل ما يقع في الكون يرتبط بعضه ببعض ارتباط علة بمعلول . ثم اننا متى عرفنا موجودا من الموجودات معرفة تامة كان لنا منه مرآة تنعكس فيها سائر الموجودات الأخرى في العالم ». (دي بور ، ١١٩) . والى نفس الفكرة ونفس التشبيه ذهب ليبنتز (١٦٤٦ ـ ١٧١٦) ، فقال في عبارات تكاد تطابق عبارات الكندي ، ما نصه : « ولما كانت كل الأشياء مرتبطة ببعضها البعض نتيجة لامتلاء العالم ، كان كل جسم يؤثر على كل جسم تأثيرا يقل أو يكثر حسب مسافة البعد بينهما ، كما يتأثر تبعا لذلك برد فعله ، فيترتب على ذلك أن تكون كل مونادة (ذرة روحية) مرآة حية قادرة على الفعل الباطن ، تمثل العالم من وجهة نظرها ، كما تخضع لنفس النظام الذي يخضع له ». (ليبنتز ، ١٩٧٤ : ٩٤)

فاذا ما انتقلنا الآن الى الرأي الثاني الذي يقول بأن الانسان هو الذي خلق الله على صورته ، وأن الله ـ لا العالم ولا الانسان ـ انما هو الصدى والظل لوجود الانسان ، لوجدنا أنه على العكس من الرأي السابق ، بلا جذور عميقة في تراث الفلسفة ، ولهذا فان أنصاره من الفلاسفة قلة قليلة اذا ما قورنوا بأنصار الرأي الذي أسلفنا ذكره .

لقد نسِب الى اكسينوفان (حوالي ٤٢٧ ـ ٣٥٥ق . م) قوله : « ان الناس هم الذين استحدثوا الآلهة وأضافوا اليهم عواطفهم وصوتهم وهيئتهم . فالأحباش يقولون عن آلهتم انهم سود فطس الانوف ، ويقول أهل تراقية ان آلهتهم زرق العيون حمر الشعور ، ولو استطاعت الثيران والخيل لصورت الآلهة على مثالها . . . » (كرم : ٩٩ ـ ١٠٠).

هذا هو أول تعبير فلسفي عن الرأي القائل بأن الانسان هو الذي خلق الله على صورته . أما آخر تعبير ـ فيما نعلم ـ عن هذا الرأي فينسب الى فويرباخ (١٨٠٤ ـ ١٨٧٢)، الذي تتردد في فلسفته فكرة محورية مؤداها أن الله ليس سوى ماهية الانسان في صورة اله . والحق

أن هذه الفكرة ذاتها قد عبر عنها هيجل فيما يسمى « بمؤلفات الشباب الدينية » التي لم يقدّر لفويرباخ أن يقرأها : اذ نشرت لأول مرة عام ١٩٠٧ . وسبيلنا الآن أن نتناول هذه الفكرة عند الأصل ، نعني : هيجل بدلا من أن نعرفها من الصورة والصدى ، نقصد : فويرباخ ، خاصة وأن هيجل قد استخدم في بيانها تشبيه الله ـ المرآة ، وهو موضوع اهتمامنا .

صحيح أننا نستطيع أن نقرأ في مواضع كثيرة من مؤلفات هيجل المختلفة نصوصا تقرر ، وبصراحة ، أن الله خلق الانسان على صورته مستشهدا بالكتاب المقدس على ذلك . لكن هذه النصوص تصطدم بنصوص أخرى كثيرة تقول بما يتعارض وهذه الفكرة تعارضا يقلبها رأسا على عقب : اذ تقول بأن الانسان هو الذي خلق الله على صورته .

والواقع أن هاتين الفكرتين المتعارضتين انما تدوران في فلك مشكلة الاغتراب عند هيجل . فهل يغترب الله عن ذاته في العالم وفي الانسان ؟ ، أم أن الانسان هو الذي يغترب عن ذاته في الله من أين يصدر الاغتراب والى اين يتجه ؟ أمن الله الى الانسان ؟ أم من الانسان الى الله ؟ . قد يبدو من طرح مثل هذه التساؤلات ، وعلى هذا النحو ، أن في الأمر اثنينية : اله وانسان ، في حين أن الحقيقة هي أن أحد الطرفين أصل والآخر مجرد صورة أو مظهر وانعكاس لهذا الأصل .

وفي الوقت الذي نرى فيه هيجل يتكلم ، في « ظاهريات الروح » و « الموسوعة » عن الروح أو الفكرة المطلقة ، أو ان شئت قلت الحق ، وهو في حال من الاغتراب عن الذات ، من أجل أن يصل الى تمام المعرفة بذاته في تجلياته ومخلوقاته المختلفة ـ نراه في « مؤلفات الشباب الدينية » يتكلم عن الانسان الذي لا يعرف نفسه في مخلوقاته ، فيعاني شقاءا في الوعي وانفصالا عن الواقع وضياعا فيما خلق . وفي هذا الاطار يقدم هيجل تصور الله من حيث هو « خلق » انساني ، يظهر في أوقات الشّدة والبؤس من تاريخ الانسان .

المعروف أن عنوان : « مؤلفات الشباب الدينية لهيجل » هو من وضع الناشر نول الذي قام ، ولأول مرة ، بنشر الجانب الأكبر منها عام ١٩٠٧ . وربما كان أول سؤال يتبادر الى ذهن القارىء لهذه المؤلفات ، هو السؤال التالي : هل هذه المؤلفات دينية حقا ؟ . ان نقد هيجل لما أسماه « وضعية » الديانة المسيحية ، ونظرته الى المسيح على أنه مجرد انسان ، يُنطِقه فلسفة كنت الأخلاقية ، وتفسيره للاناجيل تفسيرا يستبعد ما فيها من قداسة ومعجزات ، ونظرته الى الدين لا على أنه مجموعة من الحقائق المفارقة للطبيعة ، وإنما بوصفه تعبيرا عن الشعوب ، وهو

التعبير الذي يتحول مع مرور الزمن الى شيء غريب عن هذه الشعوب نفسها ـ كل ذلك يجعل هذه المؤلفات أقرب الى أن تكون « لا دينية » من أن تكون « دينية » .

على أن ما يهمنا في هذه المؤلفات انما هو تلك الصفحات التي تظل عصيّة على الفهم لو لم تُؤَسَّس على الفكرة القائلة بأن الله صورة الانسان ، وانعكاس للوعي الجماعي للشعوب أو هو ـ بعبارة أخرى ـ نتيجة للاغتراب الانساني . فقد كان هيجل يرى ، وقبل فويرباخ ، أن الله ليس سوى اسقاط مثالي للحب الانساني ، بمعنى أن الانسان يخلع ما في نفسه من حب ويسقطه على موجود سماه باسم الله . يقول : « في الحب وحده يتحد الانسان بالموضوع . يصبح هو الألوهية . عندئذ يحس الانسان المنفصل بالرهبة والاحترام ، ازاءه ، أي ازاء هذا الحب الذي هو نفسه ، ذلك لأن وعيه البائس الشقي ، أي الوعي بانفصاله انما يستثير فيه الخوف من الألوهية » . (Hegel, 1971: I, 242)

لم ينظر هيجل الى هذا الانفصال بين الانسان والحب المتأله ، أي الحب وقد صار الٰها ، على أنه أمر سرمدي ، قد فرض على الانسان منذ الأزل وسيظل قائما الى الأبد ، فهناك عصور لم يكن الانسان فيها منفصلا عن الصورة التي رسمها لنفسه . ومعنى هذا أن الانفصال انما هو مصير تاريخي ، أي ينشأ نتيجة ظروف تاريخية ويزول بزوالها . ولهذا كان هيجل ينظر الى اليونان القديمة باعجاب وحنين شديدين ، لأن الاتحاد بين الأصل والصورة كان قائما ، ومن ثم كان الانسان واحدا مع نفسه bei sich selbst sein ، ولم يشعر بالانفصال على الاطلاق « ففي العصور القديمة كانت الآلهة تقيم بين البشر ، ولكن مع ظهور الانفصال ، انسلخت الآلهة عن البشر . . . حتى بلغ الانفصال درجة لا يمكن معها أن يتحقق الاتحاد الا بالقوة . فالحب لا يمكن أن يكون إلا قبالة الشبيه das Gleiche ، وإلا قبالة المرآة ، وإلا قبالة صدى وجودنا Das Echo Unseres Wesens (Hegel, 1971, I: 242-243)

وفي موضع آخر يذهب هيجل الى القول بأن الآلهة تختلف باختلاف العصور والشعوب . فالآلهة تمثل على نحو مثالي ما يتمثله البشر عن ماهياتهم ونقائصهم . « قل من آلهتك ، أقل لك من أنت » . فالشعب يتمثل الله على نفس النحو الذي يتمثل به علاقته بالله ، أو على نفس النحو الذي يتمثل به نفسه . كذلك الدين يصبح هو نفسه ذلك التصور الذي يصنعه الشعب عن نفسه . ثم يقرر هيجل صراحة « أن الله انما هو مرآة Spiegel العصر . تعكس ما يعانيه الانسان » . (Hegel; 1971, I, 210) .

الله اذن هو المرآة التي يرى فيها الانسان ماهيته ، وهو صدى هذه الماهية وصورتها Bild . على ضوء هذه الفكرة يفسر هيجل خصائص الله في الدين اليهودي على اعتبار أنها انعكاس لخصائص الشعب اليهودي وأنبيائه ، فنراه يتناول شخصية سيدنا ابراهيم بالتحليل ، فيذكر أن « اله ابراهيم هو صورة حياة ابراهيم في المرآة » . (Hegel, 1971, 1,411) . والاله الذي يعبده سيدنا ابراهيم « يمثل بالنسبة اليه كليته المتحققه » (Hegel, 1966, 1,412) ، « وكان يثبت نظرته دائما على صورة وجوده هذه في المرآة das Bild seines Wesens in Spiegel (Hegel, 1971, 1,410)

والواقع أن فكرة هيجل عن الله ـ المرآة ، لا يمكن أن تفهم ـ كما سبق أن ذكرنا ـ الا في اطار فكرة أعم ، هي فكرة الاغتراب ، كما عرضها في « مؤلفات الشباب الدينية ». فالاغتراب ، كما قال في أحد المواضع من هذه المؤلفات ، عبارة عن نقل كل ما هو سام وجميل في الطبيعة الانسانية ، واسقاطه على موجود أو فرد غريب im das fremde Individuum ، حتى يصير هذا المخلوق الذي صنعه geschaffen الانسان وكأنه هو الخالق ، فيعبده . ولا يظهر الاغتراب بهذا المعنى الا في ظروف تاريخية بالغة التعاسة ، تقهر الانسان وتقضي على كرامته وحريته . وذهب هيجل الى أن التغلب على هذا النوع من الاغتراب لن يكون الا باسترداد Wiede raneinung الانسان لصفاته ، وخاصة الحرية ، وامتلاك ذاته من جديد . (Hegel, 1971; I, 99-100) . وهذا معنى قوله : « ما على جيلنا الا أن يضطلع بمهمة جمع الكنوز (أي صفات الكمال الانسانية) التي بعثرها اسلافنا لحساب السماء » . (Papaioannou, 1961 : 25).

ولما بدأ هيجل ، بعد مؤلفات الشباب ، يغيّر من نظرته الى الاغتراب ، بحيث صار مجرد تخارج Entaeusserung ، أي تجل وظهور للروح أو الفكرة المطلقة ، تخلى عن فكرة الله ـ المرآة ، ولم تعد تتردد في المؤلفات اللاحقة لمؤلفات الشباب الا فيما ندر . ولعل هذا ما يفسر لنا لماذا ينسب فلاسفة من أمثال ماركس ولينين وانجلز هذه الفكرة الى فويرباخ : اذ لم يتسن لهم قراءة مؤلفات الشباب الدينية لهيجل ، حيث وردت فيها تلك الفكرة بعبارات واصطلاحات تكاد تشبه ما قاله فويرباخ فيما بعد .

٣ ـ رمز المرآة في سياقة الابستمولوجي :

اذا كنا في البند السابق قد تناولنا ، من خلال تشبيه المرآة ، علاقة الله بالعالم والانسان من ناحية ، وعلاقة الانسان بالله من ناحية أخرى ، فاننا في هذا البند سنتناول ، ومن خلال

نفس التشبيه ، علاقة قوى المعرفة في الانسان : حسًا كانت أو عقلا أو قلبا أو خيالا ، بموضوعات المعرفة ، أيا ما كانت هذه الموضوعات : الوجود ، الطبيعة ، الله . . . الخ . وحسبنا لبيان ذلك أن نقدم « تخطيطا عاما » لنظرية المعرفة عبر مراحلها الأساسية في تاريخ الفلسفة ، وان كان يتعين علينا أن نقرر ، منذ البداية ، أن هذا التخطيط العام قد لا تدخل فيه بعض التفصيلات من آراء الفلاسفة ، أو ـ بعبارة أدق ـ تتعارض معه هذه التفصيلات ، ان كثيرا وان قليلا ، بحيث لا ينطبق عليها تمام الانطباق .

على الرغم من أن ظهور نظرية المعرفة (الابستمولوجيا) كمبحث مستقل في الفلسفة ، حديث نسبيا : اذ يرجع الى ديكارت ولوك ثم كنت في الفلسفة الحديثة ، فان هذا لا يعني أنها لم تكن موجودة قبل ذلك في الفلسفة اليونانية والفلسفة الوسيطة . فالواقع أنها كانت « متضمنة » في نظرية الوجود (الأنطولوجيا) على نحو يصعب معه الفصل بينهما .

لقد كان أفلاطون ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ينظر الى الوجود على أنه درجات أو سلسلة من الحلقات ، تقابلها درجات المعرفة . فهناك ـ بحسب التفسير الشائع لفلسفته ـ ما يسمى بعالم المثل ، وهو عبارة عن أفكار عقلية كلية تتميز كلها ، وبالرغم مما بينهما من تدرج في الوجود ، بالأزلية والثبات . وهي لا تدرك الا بالعقل وحده . وهناك أيضا العالم المحسوس ، وهو عبارة عن جزئيات من الأشياء المحسوسة ، سواء أكانت طبيعية أو صناعية ، وما لها من ظلال وأشباح . وهي تدرك بالحواس . وقد كان لفكرة « الانعكاس » دور هام في تصور أفلاطون للوجود والمعرفة . فكما أن العالم المحسوس أنعكاس أو نسخة من عالم المثل ، كذلك المعرفة انعكاس للوجود .

غير أن معرفة الوجود أو الواقع الحق عند أفلاطون لا تتم الا عن طريق النظر اليه والتحديق فيه بعين العقل . ذلك لأن للعقل عينا تدرك المعقولات والكليات ، مثلما تدرك عين الجسم المحسوسات والجزئيات . ومن هنا فان فكرة « التأمل » أي فكرة معرفة التصورات أو الحقائق الكلية بوصفها نظرtheorial ، انما تجعل من عين العقل أنموذجا لا مفر منه لأسمى أنواع المعرفة . وقد ذهب جون ديوي (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢) الى أن تشبيه عين العقل ليس سوى نتيجة لفكرة سابقة مؤداها أن المعرفة لا بد أن تكون بما هو ثابت . يقول في كتابه « البحث عن اليقين » : « لقد صيغت نظرية المعرفة على مثال ما هو مفروض أن يتم في عملية الابصار ، فالشيء الخارجي يعكس الضوء على العين فيرى . وهذا الفعل يضيف اختلافا الى العين والى الشخص صاحب جهاز البصر ، ولكنه لا يضيف شيئا ما للشيء

المبصر ، فالشيء الواقعي هو الشيء الذي يتربع ثابتا على عرش العزلة كأنه ملك ينظر اليه محدقا فيه . والنتيجة التي لا مناص منها هي القول بنظرية « المعاينة spectator theory في المعرفة أو « نظرية المتفرج ». (ديوي ، ١٩٦٠ : ٤٧ ـ ٤٨) .

واذا صرفنا النظر عما يرتّبه ديوي على نقده لهذه النظرية من رفض لثنائية الفكر والعمل ، أو العين واليد ، أي ثنائية أهل النظر الذي يتفرجون ويتأملون ويتكلمون وأهل العمل الذين يمارسون ويصنعون بأيديهم الأشياء ، وهي الثنائية التي كانت تتجسد في انقسام المجتمع اليوناني الى طبقتين : السادة والعبيد ـ نقول : اذا صرفنا النظر عن هذا ، فاننا نستطيع أن نستخلص من هذه النظرية أن تشبيه عين العقل الذي قال به أفلاطون انما يحمل في طياته أفكارا ، كان لها أبلغ الأثر من بعده على مسار نظرية المعرفة . من هذه الأفكار فكرة الامتثال ، أي حضور أو مثول التصور الكلي أمام العقل ، فيعاينه مباشرة . فهكذا تتحقق المعرفة بالكليات والحقائق العامة . وكذلك فكرة الحقيقة من حيث هي تطابق ما بالأذهان مع ما بالأعيان . وأخيرا فكرة العقل ـ المرآة ، أي العقل من حيث هو مرآة تعكس الواقع الخارجي ، وتمتثله على هيئة صور أو تصورات كلية . وغالبا ما تكون هذه الأفكار الثلاث مرتبطة بعضها مع بعض ، أو تتضمن الواحدة منها الأخريين معا .

بعد أفلاطون ظهرت هذه الأفكار بوضوح شديد مع ظهور نظرية المعرفة مبحثا مستقلا في الفلسفة الحديثة . ولكن قبل أن نبين ذلك ، نحب أن نتوقف قليلا عند « أفلاطوني الاسلام » من المتصوفة ، لنعرف كيف كانوا يستخدمون تشبيه المرآة في سياق نظرية المعرفة .

نحن نعرف أن موضوع المعرفة الأساسي عند المتصوفة هو الحق سبحانه . فهم يريدون مشاهدة وجه الله . وهذا يعني ـ بعبارة أخرى ـ أن معرفة الله لكي تكون تامة وحقيقية ، لا بد أن تكون معرفة عيانية ، أي تقوم على المعاينة والمشاهدة وجها لوجه ، ان صح هذا التعبير . ولكن ، أين محلّها ؟ وما مصدرها ؟. يكاد يجمع المتصوفة على أن القلب هو محل تلك المعرفة ومصدرها في آن معا . ولما كان القلب عندهم يوصف « باللطافة »، كان تشبيه بالمرآة ، وهي مصنوعة من زجاج شفاف ، أنسب له من غيرها . وربما كان الغزالي (١٠٥٨ ـ ١١١١م) أكثر المتصوفة الاسلاميين حديثا عن القلب ـ المرآة ، وعن ضرورة تنقية القلب وتفريغه من شواغل الدنيا ، حتى يصير كالمرآة المجلّوة ، يلوح فيها جمال الحق . ففي كتابه « احياء علوم الدين » كتب عن القلب من حيث هو ملكة من ملكات المعرفة بوجه عام ،

فقال : « للقلب بابان : باب مفتوح الى عالم الملكوت ، وهو اللوح المحفوظ وعالم الملائكة ، وباب مفتوح الى الحواس الخمس ، المتمسّكة بعالم الملك والشهادة . . . . » (الغزالي ، ١٩٣٣ ، ٣ : ١٨) . « فالقلب قد يتصّور أن يحصل فيه حقيقة العالم وصورته ، تارة من الحواس وتارة من اللوح المحفوظ ، كما أن العين يتصور أن يحصل فيها صورة الشمس ، تارة من النظر اليها ، وتارة من الماء الذي يقابل الشمس و يحكي صورتها ، فمهما ارتفع الحجاب بينه وبين اللوح المحفوظ رأى الأشياء فيه ، وتفجّر اليه العلم منه ، فاستغنى عن الاقتباس من داخل الحواس ، فيكون ذلك كتفجّر الماء من عمق الارض » (الغزالي ، ١٩٣٣ ، ٣ : ١٧). وفي « كيمياء السعادة » يبين الغزالي كيف يعكس القلب ما في اللوح المحفوظ من صور ، مستخدما في ذلك تشبيه المرآة ، فيقول : « ان القلب مثل المرآة ، واللوح المحفوظ مثل المرآة أيضا ، لأن فيه صورة كل موجود . واذا قابلت المرآة المرآة الأخرى ، حلّت صور ما في احداهما في الأخرى ، وكذلك تظهر صور ما في اللّوح المحفوظ الى القلب اذا كان فارغا من شهوات الدنيا . فاذا كان مشغولا بها كان عالم الملكوت محجوبا عنه » (الغزالي : ١٢) . وتفريغ القلب من شهوات الدنيا شرط ضروري لحصول المعرفة بعالم الملكوت ، وبالحق . وهو ما ينتمي الى باب المجاهدة الصوفية ، أو ما يسميه الغزالي « علم المعاملة ». وهو عبارة عن « صقل مرآة القلب » (الغزالي ، ١٩٣٣ ، ٣ : ٤١) بالزهد والجوع والسهر والصمت والاعتزال عن الناس ، فالسهر مثلا « يجلو القلب ويصفّيه وينوّره ، فيضاف ذلك الى الصفاء الذي حصل من الجوع ، فيصير القلب كالكوكب الدّري والمرآة المجلّوة ، فيلوح فيه جمال الحق » (الغزالي ، ١٩٣٣ ، ٣ : ٦٥).

هذا هو تشبيه القلب ـ المرآة ، كما نجده عند الغزالي وغيره من متصوفة الاسلام ممّن تأثروا ، بدرجات مختلفة وعلى أنحاء شتى ، بالأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة ، ولو صرفنا النظر عما تميزوا به من محاولات التوفيق بين ما أخذوه عن أفلاطون وأفلوطين وبين ما جاء في القرآن الكريم ، فاننا نلاحظ ما هو أهم من ذلك ، فيما يتعلق بذلك التشبيه ، وهو أن القلب عندهم هو المحل الذي يظهر فيه الحق تعالى ، وهو أيضا المصدر أو الأداة التي يرى بواسطتها الحق ، كأنما القلب هو المرآة والعين في آن واحد .

فاذا انتقلنا الآن الى الفلسفة الحديثة ، رأينا تزايد الاهتمام بمسائل نظرية المعرفة ، وخاصة مسألة « العقل » من حيث هو قوة معرفية « لطيفة » تتميز عن الجسم ، بل وتميز الانسان من الحيوان . وقد كان لتصنيع الزجاج ، والمرايا المصنوعة منه ، أثر كبير في انتشار تشبيه العقل

بالمرآة بين مفكري القرنين السادس عشر والسابع عشر ، سواء أكانوا أدباء وفنانين ، أو علماء وفلاسفة . ولم يكن ذلك بالأمر المستغرب وقتئذ ، لأن العالم كما تصوّره العلم ولاحظه ، وكذلك العالم الذي اكتشفه الرسام ـ كان كل منهما عالما قد نظر اليه من خلال أجهزة وأدوات صنعت من زجاج : كالعدسات ، والميكروسكوبات ، والتلسكوبات ، والمرايا والنوافذ . وقد ذكر ديكارت ، في وصف كتاب عن التاريخ الطبيعي أخفق في تأليفه ، كم كان يتمنى أن يصف في هذا الكتاب « كيف تشكل الزجاج من هذا الرماد عن طريق تكثيف حرارته فقط : فقد تبدى لي تحويل الرماد الى زجاج أمرا لا يقل إثارة للدهشة والعجب من أي شيء آخر في الطبيعة » . (Mumford, 1967: 131) ومن اليسير علينا أن نفهم دهشة ديكارت وعجبه . فقد كان الزجاج في الواقع أشبه بنافذة أطلّ منها الانسان في ذلك الوقت على عالم جديد خيالي ، يختلف عن العالم المألوف لديه ، والذي يراه بحواسه المجردة . فمن خلال الزجاج ، أو على الأصح الأدوات المصنوعة من زجاج ، يصبح الكبير في العالم المألوف صغيرا ، والصغير كبيرا ، والبعيد قريبا . . . الخ . كما أصبحت ، بفضل الزجاج ، بعض أسرار الطبيعة التي كان يلفها الغموض واضحة جلية . وها هو شكسبير ، وعلى لسان احدى شخصياته في مسرحية « دقة بدقة » ، يتكلم عن الماهية الزجاجية glassy essence للانسان ، (Cunningham, 1952 : 266) ، قاصدا بها العقل أو الروح الانساني الذي يتميز به الانسان عن القرد . فالعقل زجاجي ـ أو شئت فقل لطيف ـ لأنه يعكس كالمرآة الله .

ولما أراد بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) أن يوضح مذهبه الشهير في الأصنام الأربعة ، التي هي عبارة عن أفكار باطلة وآراء سابقة تعشّش في الذهن ، فتحول بينه وبين تكوين صورة كافية ومطابقة للعالم ـ لجأ الى تشبيه الذهن بالمرآة الزجاجية ، فقال : « ان الذهن اذا لم يتحرر ويتخلص من تلك الأصنام فسيكون أبعد ما يكون عن طبيعة المرآة الصافية المتساوية التي تنعكس فيها أشعة الأشياء بحسب زاوية سقوطها الحقيقية ، وسيكون بذلك أشبه بمرآة سحرية مليئة بالخرافة والخداع »(Bacon, VI, 11: 276) . بعبارة أخرى نقول : ان ماهيتنا الزجاجية هي عند بيكون « ذهن الانسان » . وهذا الذهن كان في الأصل صافيا ونقيّا . ولكن مع مرور الوقت وبعد تطور طويل ، علقت به وترسبت فيه أباطيل عديدة متنوعة ، صنفّها بيكون الى أربعة ، أسماها بالأصنام أو الاوهام ، فصار ، أي الذهن ، أشبه بالمرآة المعتمة غير المجلوة التي تقدم صورة مشوهة عن العالم . ولذلك ، دعا بيكون الى ضرورة تفريغ الذهن وتطهيره مما علق به من أوهام وأخطاء ، حتى يصبح كالمرآة المجلّوة المصقولة ، فيعكس العالم على نحو مطابق أو كاف . « بهذا الشرط فقد تبين لنا مرآة الذهن العالم كما هو . فنقطة

انطلاق بيكون هي اذن ـ وكما يقول ارنست بلوخ A.E. Bloch ـ مثل الصورة والانعكاس (صورة ـ انعكاس) . فثم أربعة أصنام . . . تعارض كمال مطابقة الواقع » . (بلوخ ، ١٩٨٠ : ١٠١).

أما اذا تساءلنا عن السبب الذي حدا بهؤلاء المفكرين وغيرهم في القرنين السادس عشر والسابع عشر الى ايثار الزجاج أو المرآة الزجاجية صفة تميز ماهية الانسان ، أي عقله ـ لكان الجواب أن العقل ، مثل المرآة ، يقبل الصور الجديدة دون أن يطرأ عليه هو نفسه تغيير ما ، وان كانت الصور التي تظهر فيه صوراً عقلية وليست صورا حسية كما هو الحال في المرايا المادية . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن المرايا تصنع من مواد أنقى وألطف من غيرها ، مما يجعل المشبّه بها ، وهو العقل ، يقّرب صاحبه ، أي الانسان ، من مرتبة الملائكة ، ويبعده في نفس الوقت عن مرتبة البهائم والحيوانات .

لكن مذهب ديكارت في العقل والتفرقة بين العقل والجسم ، كان يمثل في الحقيقة منعطفا رئيسيا في مسار الفلسفة : اذ كان بداية حقيقية لظهور نظرية المعرفة كمبحث فلسفي مستقل ، يهتم به الفلاسفة اهتماما يميزهم عن غيرهم من رجال الفكر ، بل نستطيع أن نقول انه كان بداية ظهور الفلسفة نفسها كصناعة أو « حرفة » خاصة ، لها مجالها الخاص الذي تجول فيه بعيدا عن الدين على وجه التخصيص . هذا المجال هو العقل . فقد كان العقل في نظر ديكارت أشبه بالساحة الجوانية الخاصة ، أو المرآة الجوانية ، التي تحدث فيها أفعال المعرفة وأحداثها . فبينما كان أفلاطون يرى المثل مجرد كيانات عقلية ، لها وجود واقعي خارجي ، والمعرفة امتثالات لهذا الواقع الخارجي ، نرى ديكارت يحّول هذه المثل الخارجية الى طبائع بسيطة في العقل ، أي لها وجود جواني في العقل نفسه ، وتصبح المعرفة امتثالات جوانية للواقع الخارجي . ففي تصور ديكارت أن الامتثالات توجد داخل العقل ، وأن العين الجوانية ، عين العقل ، هي التي تراها وتواجهها من حيث هي عناصر عقلية .

ان الشك قديما كان في جوهره موقفا أخلاقيا ، وأسلوبا في الحياة . أما الشك عند ديكارت وكما نراه في كتاب « التأملات في الفلسفة الأولى »، فقد كان يدور حول سؤال محدد وبالغ الدقة ، سؤال « محترف »، هو كيف نعرف أن شيئا هو في جوهره عقلي يمتثل شيئا هو في جوهره غير عقلي ؟، وكيف نعرف ان كانت ما تراه عين العقل مرآة أو حجابا ؟ . الشك هنا يدخل في صميم التفكير بطريقة فلسفية وكان من نتائجه ظهور مشكلة الوعي في الفسفة

الحديثة ، أو على الأصح مشكلة العلاقة بين العقل والجسم ، المعروفة باسم ثنائية العقل ـ الجسم .

ففي استطاعتنا القول بأن ديكارت كان أول من فصل ، بحسم ووضوح ، بين أحوال الوعي وهي أحداث تقع في الحياة الجوانية للانسان ، وبين الأحداث التي تقع في العالم الخارجي . كذلك نظر ديكارت الى الاحساس ـ وهو ما كان ينتمي عند اليونانيين الى الجسم ـ على أنه فعل من أفعال التفكير ، لأنه مصحوب بالوعي مثله مثل الفهم والتصور والشك . . . الخ . فبعد أن طرح ديكارت تساؤلا عن ماهيته ، أجاب بقوله : « أنا شيء مفكر »، ثم تساءل عن هذا الشيء المفكر : ما هو ؟ : « انه شيء يشك ، ويفهم ، ويتصور ، ويثبت ، وينفي ، ويريد ، ولا يريد ويتخيل ، ويحس أيضا » (ديكارت ، ١٩٦٩ : ١٠١) . ويستطرد ديكارت قائلا : وحتى على فرض أني أحلم أثناء نومي « فمن المحقق على الأقل أنه يلوح لي أني أرى ضوءا وأسمع دويا وأحس حرارة . وهذا لا يمكن أن يكون زائفا . وهو على التدقيق ما يسمى فيّ بالاحساس وهو لا يخرج عن التفكير » . (ديكارت ، ١٩٦٩ : ١٠٣).

وربما كانت هذه النظرة الى الاحساس هي التي دفعت لوك الى اعتبار كل موضوع مباشر يظهر في الذهن أثناء التفكير ، انما هو « فكرة » idea . وهذا استخدام جديد لكلمة « الفكرة » يدين به لوك الى ديكارت . فقد صارت كلمة « الفكرة » في معناها الجديد تدل على محتويات الذهن البشري . (Kenny, 1967: 226) . ومعنى هذا ، بتعبير آخر أن العقل أصبح وكأنه ذلك المجال الجواني الذي تحدث فيه مختلف الأحاسيس والمشاعر والأفكار الواضحة والمتميزة ، وتمّر أمام عين جوانية تعاينها وتراها مباشرة . فالعقل هو بمثابة المرآة التي تظهر على صفحتها هذه الأفكار وهو في نفس الوقت بمثابة العين التي تلاحظها .

والجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن لوك قد شبّه العقل صراحة بالمرآة ، مثلما شبّهه بالصفحة البيضاء tabula rasa ، على اعتبار أن الموضوعات التي تحدث فيه انما ترتسم على صفحته مثلما ترتسم الصور على سطح المرآة . (Abrams, 1958: 345) . وان كان لوك قد حذف من هذا العقل ـ المرآة ما كان ديكارت قد زوّده به من أفكار فطرية .

غير أن كنت سرعان ما عاد الى ما يشبه الأفكار الفطرية والطبائع البسيطة عند ديكارت ، فقد استعاض باطارات مشكّلة وقوالب محوّرة تنطوي عليها قوى المعرفة الموجودة لدينا .

وتلك هي الصور الأولية (أو القبلية) للحساسية ، ومقولات الفهم وأفكار العقل . فنحن لا نعرف الحقيقة أو المعقول في ذاته ، بل في ذاتنا . هنا يواجه العقل نفسه وعلى نحو جذري ، وينقلب وجه المرآة الى الداخل ليعكس ما يدور فيه ويبين ما في بنيته هو نفسه من صور ومقولات وافكار تتشكل وتتحور من خلالها معرفتنا بالموضوعات . لقد صارت الفلسفة عند كنت هي نظرية المعرفة ، مهمتها فحص قوى العقل وحدوده . وهذا يعني أننا بازاء علم نقدي فيه يقوم العقل بتحليل ذاته وفحص قواه من أجل معرفة ضروراته وقوانينه الخاصة . وعلى هذا ، فان كان ما قام به ديكارت يمثل « بداية » نظرية المعرفة بمعناها الدقيق ، وهي البداية التي تابعها لوك ، فان ما قام به كنت كان بمثابة وعي العقل بذاته مما يعني وصول نظرية المعرفة على يديه الى مرحلة التمام والاكتمال .

الهوامش

١ ـ اعتمدنا في تقسيم هذه الحجة على كتاب هافلوك التالي :

Havelock, E., **Preface to Plato,** (Basil Blackwell, Oxford, 1963,) pp. 238-239

٢ ـ راجع الكتاب السادس من « جمهورية افلاطون » .

٣ ـ راجع بحثنا ، الفلسفة والمرآة ، البند الثالث ، « **حوليات كلية الآداب** » ، الحولية الثانية ، ١٩٨١ ـ الكويت .

٤ ـ اعتمدنا في تناول هذه المسألة على كتاب فنك :

Fink, **Spiel als Weltsymbol,** (Kohlhamer, Stuttgart, 1960,) S. 104-107

٥ ـ راجع في ذلك كتابنا ، **الاغتراب** ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٨ ، الصفحات التالية : ٨٩ ، ٩٩ ، ١٦٥ .

٦ ـ أوّل الشيعة ، وبخاصة الاسماعيلية منهم ، هذه الكلمة على النحو التالي : « من عرف نفسه فقد عرف ربّه ، تعني انه يعرف امام عصره ، أي وجه الله بالنسبة اليه . وبالعكس فان من يموت دون أن يعرف امامه يموت ميتة جاهلية ، أي دون أن يعرف نفسه » . ويعتمد هذا التأويل على خطبة البيان الشهيرة المنسوبة الى الامام الأول ، والتي قال فيها من بين ما قال : « أنا وجه الله ، أنا مرآته . . . » .

Cf. Corbin, H., **En Islam Iranien,** (Gallimard, Paris, II, 1971,) p.261

٧ ـ راجع بحثنا السابق ذكره عن « المرآة والفلسفة » البند الثالث .

٨ ـ قصاب باش زاده ، رسالة في المثل الأفلاطونية والمثل المعلقة والفرق بينهما في كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوي « المثل العقلية الأفلاطونية » ، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٥١ . ومما ذكره ايضاً في هذه الرسالة قوله : « وأما المثل المعلقة فواسطة كالمرآة بين عالم المحسوس والمعقول ، ينطبع عليها من عالم العلو فوقها ومن عالم السفل تحتها ، وفيها لكل موجود من المجردات والأجسام والأعراض حتى الحركات والسكنات والأوضاع والهيئات والطعوم والروائح ـ مثال قائم بذاته . فان جميع (ما) يرى في المنام ويتخيل في اليقظة ، بل يشاهد في الأمراض وعند غلبة الخوف ونحو ذلك من الصور المقدارية التي لا تحقق لها في عالم الحس ـ كلها من عالم المثال . . . » .

٩ ـ أما الموضع الأول فهو في كتابنا ، **الاغتراب** ، الفصل الثالث من الباب الثاني . وأما الموضع الثاني فهو في البند الثاني من بحثنا « **المرآة والفلسفة** » .

١٠ ـ انظر في ترجمة Begriff notion بالفكرة الشاملة كتاب الدكتور امام عبد الفتاح امام ، **المنهج الجدلي عند هيجل** ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٩ ، هامش ص ٩٩ .

المراجع العربية

١ ـ ابن عربي (١٩٧٥)، **الفتوحات المكية** ، السفر الرابع من الجزء الأول ، الدار المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٢ ـ ابن عربي (١٩٧٤)، **الفتوحات المكية** ، السفر الثالث من الجزء الاول ، الدار المصرية العامة للكتاب القاهرة .

٣ ـ ابن عربي (١٩٧٢)، **الفتوحات المكية** ، السفر الثاني من الجزء الأول ، الدار المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٤ ـ ابن عربي (١٩٦٦)، **فصوص الحكم** ، تحقيق الدكتور ابو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

٥ ـ أفلاطون (١٩٧٤)، الجمهورية ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٦ ـ بدوي د . عبد الرحمن (١٩٤٧)، **المثل العقلية الأفلاطونية** ، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة .

٧ ـ بلوخ ، ارنست (١٩٨٠)، **فلسفة عصر النهضة** ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت .

٨ ـ ديكارت (١٩٦٩)، **التأملات في الفلسفة الأولى** ، ترجمة الدكتور عثمان أمين ، الانجلو ، القاهرة .

٩ ـ ديوى (١٩٦٠)، **البحث عن اليقين**، ترجمة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة .

١٠ ـ دى بور (بدون تاريخ)، **تاريخ الفلسفة في الاسلام** ، ترجمة الدكتور محمد عبد الهادي ابو ريده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة .

١١ ـ السهروردي (١٩٤٥)، **« مجموعة في الحكمة الالهية من مصنفات شهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي »** تحقيق ومقدمة لكوربان ، مطبعة المعارف ، استانبول .

١٢ ـ الغزالي ، (١٩٣٣) ، **احياء علوم الدين** ، طبعة عثمان خليفة ، القاهرة .

١٣ ـ الغزالي (بدون تاريخ) ، **العقود واللآلي من رسائل الامام الغزالي** ، المطبعة المحمودية التجارية ، مصر .

١٤ ـ كرم ، يوسف (بدون تاريخ) ، **تاريخ الفلسفة اليونانية** ، لجنة التأليف والترجمة والنشر .

١٥ ـ ليبنتز ، (١٩٧٤) ، **المونادولوجيا والمبادىء العقلية للطبيعة والفضل الالهي** ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة ، القاهرة .

المراجع الاجنبية :

Abrams, M.H. **The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.** New York: The Norton Library, 1958.

Althusser. **Pour Marx.** Paris, Maspero, 1965.

Bacon, Francis: **The Advancement of Learning,** bk.II in **Works,** VVI.

Boker, H. **The Image of Man.** New York: Harper Torch books, 1961.

Casey, E. The Image/Sign Relation in Husserl and Freud'' in **Crosscurrents in Phenomenology,** ed. by Bruzina and Wilshire Nijhoff. The Hague, 1978.

Corbin, H.I. **En Islam Iranien.** Paris: Gallimarad, 1971.

Cunningham, J.V. 'Essence' and The Phoenix and the Turtle'' in **English Literary History,** 19. 1952.

Fink, Vgl. **Spiel als Weltsymbol.** Stuttgart, Kohlhammer, 1980

Havelock, E. **Preface to Plato.** Oxford: Blackwell, 1963

Hegel. **Werke I, Fruehe Schriften.** Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

——— : **Worke II, Jenaer Schriften.** Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

——— : **Histoir de La Philosophie,** trade Francaise par Gibelin. Paris, Vrin, 1954.

Kenny, A: "Descartes on Ideas" in **Descartes: A Collection of Critical Essays,** ed. by Doney, W. New York: Garden City, 1967.

Mumford, L. **Technics and Civilization.** London: Routledge, 1967.

Papaioannou. **Hegel.** Paris: Editions Seghers, 1961.

Wallace(translator). **The Logic of Hegel.** Oxford: Clarendon Press, 1891.