السينما التجارية : قراءة سيميولوجية

محمد عقا

تحديد الموضوع

تم اختيار صيغة : « الفيلم التجاري » بدافع كبير الى التحديد ، بمعنى أن هذه الصيغة تطرح جانبا كل الانواع الاخرى للأفلام التي لن تدخل في حديثنا، والتي تتطلب دراسة مستقلة بذاتها . نفكر على سبيل المثال في الافلام المسماة علمية ، والموزعة على الجمعيات الثقافية ...

لكي نحدد حقلنا أكثر سنحذف من بين الافلام الموزعة على القطاع التجاري ، الافلام الوثائقية ، وافلام الاشهار ، للاحتفاظ فقط بالافلام المعروضة في قاعات العرض العمومية بالمغرب .

ان صيغة « الفيلم التجاري » لا تتضمن بالنسبة لنا حكما تقييميا ، فيما يخص جودة هذه الافلام ، في الوقت الذي يمكن للايديولوجيا أن تعبر عن نفسها في الافلام ذات « القيمة الفنية العالية » كما في افلام المسلسلات .

المقياس الذي بدا لنا أنه يبرر هذا الاختيار هو مقياس احصائي ، بمعنى أنه في الحالة الراهنة يحدث أن يكون الفيلم السردي أكثر « استهلاكا »، لانه أكثر استيعابا من طرف الجمهور العريض من المتفرجين . بهذا المعنى يشكل بالنسبة لنا أحد الامكنة المفضلة للاستطلاع الايديولوجي .

تقديم :

ان نقاد السينما بالمغرب مجمعون على اعتبار لجنة الرقابة ، بصفتها الهيأة التي تشكل أحد الحواجز الرئيسية لنمو حقيقي لمستوى « العروض » المقدمة في قاعات العرض العمومية . الى جانب هذا طبعا ، يؤكدون على مشكل توزيع الافلام ، المتميز باحتكار الشركات الكبرى الامريكية والفرنسية له ، وبالتقاوب مع موزعين ومستثمرين وطنيين ، لا تهمهم جودة الانتاجات بقدر ما يهمهم ما يمكن جنيه على مستوى المداخيل . على ضوء هذا الواقع يوجد السوق مكتسحا بالمنتوجات الثانوية (المغربية والشرقية) للانتاج الهوليودي. هذا الواقع يؤكده شبه انعدام بنية سينمائية وطنية ، ناتجة بدورها عن غياب سياسة ثقافية موجهة على نحو آخر .

باختصار تطرح الوضعية السينمائية اشكالا . الا أن قصدنا ليس هو تعداد الاسباب العميقة ، بل الوصول فقط الى وصف الرقابة السياسية بوصفها ظاهرة عارضة ، بمعنى ظاهرة سطحية . فرضيتنا هي أن هناك أشكالا أخرى من الرقابة لا تقل أهمية قبل أن تتدخل هذه الاخيرة (الرقابة السياسية). وأن وجود هذه الاشكال لوحدها يتضمن التوجيه للمؤسسة السينمائية نحو فهم محدد للعروض السينمائية . فرضيتنا ، وهي فرضية « كريستيان ميز » Christian Metz ، تسلم كذلك فعلا بوجود ثلاثة نماذج من الرقابة ، تتراتب على مستويين : مستوى المؤسسات المشتمل على الرقابة السياسية والرقابة الاقتصادية ، ومستوى الرقابة الايديولوجية الذى يتدخل قبل التصوير : « بالنسبة للمستوى الدقيق الذي تتدخل فيه على طول العملية التي تقود الى فكرة الفيلم ، هذه الرقابات الثلاث تنتظم على شكل طابق «طبيعي» ومقيد بدقة اكثر : الرقابة السياسية تبتر التوزيع ، الرقابة الاقتصادية تبتر الانتاج ، والرقابة الايديولوجية تبتر الابداع » ■

الرقابة السياسية تبتر التوزيع في الوقت الذي تحد من امكانية الإختيار المقترح (أو المفروض) على « المستهلك » . وذلك باللجوء الى طمس كل ما لا يتماشى ومصالح الطبقة التي تعتبر هي ممثلا لها .

الرقابة الاقتصادية تبتر الانتاج في الوقت الذي تتضمن رقابة ـ ذاتية على الانتاج باسم متطلبات المردودية .

اخيرا الرقابة الايديولوجية ، وفي هذا النطاق يشير « كريستيان ميز » : « ليس من النادر أن هذه الاخيرة لوحدها تنجح بنسبة مهمة في القضاء على عدد مهم من الشاشات السينمائية ، عدد من الاشخاص ، وطرق معينة لمعالجة ذوات هؤلاء الاشخاص ، والتي لم تستطع رقابات المؤسسات أن تقمعها » .

يكمن هذا الواقع في كون المخرجين في غالبيتهم العظمى يظلون متشبثين بالمعايير المستلبة للمؤسسات . هذه الاشياء كلها ترجعنا الى نتيجة ، وهي أن الاشرطة ، حتى وان كانت تمر عبر المحور التجاري ، فهي مسجلة مسبقا في فضاء ايديولوجي ، يتوافق ومصالح أولئك الذين يتيحون توزيعها .

سنحاول في هذا العمل ـ انطلاقا من موقف سينمائي ـ وضع الايديولوجيا في الاطار الأكثر دقة للخطاب الفيلمي .

« المبدأ الوجيه الناجع ، والقادر حاليا على تعريف سيميائية الفيلم (...) هي ارادة معالجة الافلام كنصوص، كوحدات للخطاب، بالاصرار في هذا الاتجاه قصد البحث عن مختلف الانساق (سواء أكانت قوانين أم لا) التي تجري لاخبار هذه النصوص والتفسير الذاتي ضمنها » .

ولكي نتحدث بعبارات « كريستيان ميز » يمكننا القول بأن الايديولوجيا لها ارتباط بـ « القوانين » الفيلمية اللا ـ سينمائية ، بما انه يمكنها التعبير

عن نفسها في لغات أخرى (الادب ، المسرح .. الخ) دون أن تكون خاصة باية واحدة منها . يترتب على هذا أن النسق الفيلمي يمكن أن يصبح فعلا :

ـ المكان الذي يقع فيه جمع القوانين السينمائية بنوع خاص ، والتي تكون ما أسماه السيميائي الفرنسي « اللغة السينمائية » .

ـ القوانين الفيلمية اللاسينمائية والتي تشكل الايديولوجيا جزء منها . يصبح الخطاب الفيلمي اذن هو التجلي ـ أو لنقل بدقة أكثر التحيين المزدوج أو المختلط لهذين النوعين من القانون قبل تدخل اي تحليل . ومن جهتنا ، سنحاول النظر في مختلف أشكال نشاط القوانين الايديولوجية داخل الفيلم الخيالي بصفته خطابا . وهذا ما سيشكل موضوع القسم الثاني من هذا العمل ، وقبل الوصول الى هذه المرحلة ارتأينا من الافضل « معالجة مفهوم الايديولوجيا كما يتصوره « لوي التوسير » في اطار المادية التاريخية ، وفي نفس الاثناء سنحاول موضعة السينما بصفتها مؤسسة في اطار ما يسميه « التوسير » : « الاجهزة الايديولوجية للدولة » .

بعد ذلك سنستعمل النموذج (المجرد) « للقانون الفرعي الايديولوجي » المقترح من طرف اومبرطو ايكو ، فمن جهة لكي ننظر ابتداء من أية لحظة يمكن للسيميولوجيا أن تهتم بالظاهرة الايديولوجية ، مما سيتيح لنا من جهة اخرى طرح اشكالية لسيميولوجيا اقتصرت والى وقت قريب على تصور الايديولوجيا بطريقة حصرية الى حد ما . وهذا ما سيشكل موضوع القسم الاول من هذا العمل .

القسم الاول :

من الصعب في الواقع الحديث عن قانون أيديولوجي دون تعريف ما هي الايديولوجيا . بالنسبة لـ « التوسير » : « الايديولوجيا هي تصور لعلاقة الافراد (الخيالية) بوضعية وجودهم الحقيقة . (1) »

ودون الدخول في التفاصيل سنقتصر على القول بان الافراد لا يتصورون في الايديولوجيا أوضاعهم الحقيقية ، بل علاقات خيالية في مكان علاقات الانتاج الحقيقية التي تتحكم فيهم ، بمعنى أن الافراد بتعرفهم على ذواتهم في العلاقات الخيالية المصورة لهم في الايديولوجيا ، يجهلون في نفس الوقت المكان الصحيح المخصص لهم في مسلسل الانتاج الملموس . لن نتسرع في القول بان الايديولوجيا في هذه الحالة هي وعي زائف . يتضمن هذا القول بأنه في الامكان معارضة الوعي السابق « بوعي حقيقي » . لكن فقط وتبعا لـ « التوسير » ، فان نشاط الايديولوجيا متضمن في هذا الفسخ اللا واعي لدى الافراد ما بين عملية الانتاج وعلاقات الانتاج وبان وظيفته ترجع الى اعادة انتاج علاقات الانتاج هذه : « نعتقد انه انطلاقا من اعادة الانتاج ، من الممكن والضروري التفكير فيما يميز الاساسي في الوجود المادي وطبيعة البنية الفوقية ، (2)

سنفهم لكثر فلكثر أهمية اعادة الانتاج هذه ، عندما نسترك أن كل تشكيلة اجتماعية ، في الوقت الذي تنتج فهي مضطرة ، كي تستمر في الانتاج، من اعادة انتاج ـ من جهة وسائل الانتاج التي تشتمل في نفس الوقت على القوى المنتجة ، والوسائل الملحقة (المواد الاولية ـ الآلات الخ) ومن جهة أخرى علاقات الانتاج المتواجدة ، المترتبة ذاتها عن المسلسل الايديولوجي ، بمعنى أنها مؤسسة على علاقات خيالية حيث تطرح ضرورة اعادة انتاجها بدورها ، وباستمرار ، حتى يستمر مسلسل الانتاج دائما وعلى هذه الطريقة في اتجاه علاقات الانتاج التي هي في آخر تحليل علاقات استغلال .

ولتكون اعادة الانتاج هذه ممكنة ، تفترض الوجود المادي للأيديولوجيا ضمن أجهزة محددة ، بمعنى ما يسميه « التوسير » الاجهزة الايديولوجية للدولة » (3) نقصد بـ « الاجهزة الايديولوجية للدولة » عددا معينا من الحقائق التي تتقدم الى الملاحظ الفوري تحت شكل مؤسسات متميزة ومتخصصة » (4) وضمن قائمة « الاجهزة الايديولوجية للدولة » التي اقترحها « التوسير » حيث أشار الى طابعها المؤقت ـ نحتفظ ـ حاليا فقط « بالاجهزة الايديولوجية للدولة » . على مستوى الاعلام ، هذا في الوقت الذي ترد فيه السينما ضمن مختلف الانشطة التي تشكل الاعلام ، وبالاضافة الى هذا فالسينما التجارية بالمغرب ملحقة وبكيفية تشريعية بوزارة الاعلام . ولكن ، أمام التحفر العميق للسينما بصفتها مؤسسة اجتماعية ، ألا يمكننا الحديث عن جهاز ايديولوجي للدولة ، كجهاز سينماتوغرافي ؟

اذا رجعنا الى هذا الوجود المادي للايديولوجيا المشار له أعلاه يمكننا ملاحظة بأنه في حالة السينما ليس لها فقط كوظيفة اعادة انتاج علاقات الانتاج الشمولية ، بل انها تضمن أيضا اعادة الانتاج التحتي للمؤسسة (وهذه ليست حالة التلفزيون مثلا) نوضح : الوجود المادي للايديولوجيا ضمن الجهاز الايديولوجي السينماتوغرافي للدولة (اذا كان ممكنا الاشارة بهذه الطريقة وهذه التسمية للمؤسسة السينمائية) يظهر من خلال ممارسات مصوبة . يتعلق الامر (بصفة عامة) باختيار المتفرج لهذا الشريط أو ذاك ، من بين الاشرطة الموجودة في « سوق » العروض السينمائية ، بشراء ورقة الدخول التي تمنحه مكانته بصفته ذات ـ متفرجة ـ لفيلم أو « لخيال » الخ .. وفي هذا الاطار ستمارس وظيفة التعرف الايديولوجي (الايديولوجي بالمعنى الدقيق) الخ ... نوضح مرة أخرى : في الوقت الذي تهدف فيه كل مؤسسة سينمائية الى اقامة « علاقة الموضوع الجيد » (5) ما بين الشريط والمتفرج ، بتسهيل مسلسل التقمص الاسقاطي ، تخلق هذه العلاقة لدى هذا الاخير رغبة ـ مشاهدة ـ شريط ، إذ بانتقاء حيازة تذكرة الدخول تشترك على هذا النمط في تحقيق أفلام جديدة ، وتضمن في نفس الوقت اعادة لانتاج ظروف وعلاقات الانتاج .

نضاهف اذن في الطرف الآخر الوجود المادي للأيديولوجيا بصفتها مكونة للمؤسسة السينمائية بنفس المقدار الذي توجد نفسها مكونة بواسطتها . هذا الوجود المادي مرتبط بتسمية الافراد الملموسين بصفتهم ذواتا (هنا الجمهور) والذي هو فعلا خصوصية كل أيديولوجية . حيث أنه باقامتنا لعلاقات خيالية . ـ (هنا علاقة المتفرجين (س) بشريط (ص) هي علاقة التعرف) ـ محل الظروف الواقعية للوجود (المكانة الحقيقية التي يمثلها هؤلاء المتفرجون في النظام الاجتماعي) فانها تشكلهم كذوات : (...) كل فرد يملك « وعيا » ويعتقد في الافكار التي يلهمها اياه « وعيه » ويقبلها طواعية عليه أن يتحرك حسب أفكاره ، عليه اذن ، ضمن اعمال معينة تسجيل ممارسته المادية ، وافكاره الخاصة ، بصفته ذاتا حرة » . ألتوسير (6) .

هذا ما يؤسس في نظرنا الاهمية البالغة القصوى للجهاز الايديولجي للدولة (الجهاز التشريعي) والذي يرى أن الفرد بصفة قانونية ممتلك « لحقوق » و « واجبات » . ومن الواجب عليه تصويب ممارسته حسب ما يوحي له به القانون (قانون الطبقة المهيمنة) . ومن جهة أخرى ، يجب التذكير بأن مختلف الاجهزة الايديولوجية للدولة مؤمنة عن طريق تبعيتها لايديولوجية الطبقة المهيمنة .

نقطة أخيرة قبل أن ننهي حديثنا عن الاجهزة الايديولوجية للدولة : يوضح « ألتوسير » بأن هذه الاجهزة بالرغم من اشتغالها بنوع من الهيمنة لصالح الايديولوجيا ، فانها تلتجيء بطريقة ثانوية الى القمع في شكله المادي أو العنيف . هذا ما يمكن أن يفسر وجود العديد من الرقابات التي تتراتب على طول المؤسسة السينيماتوغرافية.

والآن بعد أن حاولنا تقديم تعريف عام للايديولوجيا ، وبعد أن حددنا السينما في اطارها العام كمؤسسة ، سنرى الى أي حد يمكن للسيميائية كطريقة للتناول الشمولي التعرف على الظاهرة الايديولوجية . لهذه الغاية سنعالج اقتراحات السيميائي الايطالي « أو مبيرتو ايكو » التي ستفيدنا ، نظرا لكونها أرضية لمعالجة الميدان الاكثر تحديدا : الخطاب الفيلمي .

انطلاقا من عنصر تعريف الايديولوجيا من طرف ماركس ، أي كوعي زائف ، ناتج عن عملية التمويه النظري لعلاقات الانتاج الملموسة يخرج اومبرتو ايكو بخلاصة هي أن : « الايديولوجية في هذه الرسالة المنطلقة من وصف واقعي ، تحاول تبرير صحتها النظرية المعتقد فيها تدريجيا من طرف المجتمع بصفتها عنصرا لقانون معين » (7) .

وهكذا فان السيميائية ، في نظر « ايكو » ، لا يمكنها التعرف على الانساق الدلالية الناتجة عن ظروف مادية محددة الا في الوقت الذي « تصبح فيه تجربة هذه الظروف قانونا » (8) .

ويجب أيضا تعيين الاتجاه الذي يطابق تشكل الانساق الدلالية نموذجا من التعرف الايديولوجي . لهذه الغاية حاول السيميائي الايطالي صياغة نموذج بسيط لقانون فرعي أيديولوجي يمكننا تلخيصه على النحو التالي :

لنتصور وعاء يخضع محتواه لقوة معينة : فالرسالة / زززز / باشارتها الى : « درجة عالية من الحرارة والضغط » يمكنها أن تفرز مفهومين متعارضين: « الراحة » و « الخطر » ، لهذا فاختيار هذه الطريقة أو تلك تحدده عوامل مختلفة على مستوى نفعي ، بمعنى حسب موقفنا الاختياري ، اما الحصول على أكبر قدر من الحرارة بالرغم من التعرض للخطر أو الاكتفاء بحد أدنى من الحرارة عوض التعرض لخطر انفجار الوعاء . وبمجرد ما يمزج مجموع هذه التقديرات في الكفاءة الجماعية ، فانه في نفس اللحظة ينظمها دلاليا ، ويعطي أصلا لشبكة مفاهيمية يطرح قانونها الفرعي الاول : / الطاقة = « الانتاجية القصوى » ـ الثاني : / الانتاجية القصوى / = « الفائدة القصوى للمجتمع » ـ والقانون الفرعي الاخير يطرح : / الفائدة القصوى للمجتمع / = « تبرير الخطر » ـ قانون فرعي آخر يمكن طرحه : / احترام الامن الفردي / = « القضاء على كل خطر » .

من جهة أخرى اذا افترضنا مثلا بأن الرسالة / زززز / باشارتها الى « درجة قصوى من الحرارة والضغط » هي دائما وبطريقة أوتوماتيكية مرتبطة بمفهوم : « الراحة » سنجد انفسنا أمام : ترابط سكوني ما بين الرسالة / زززز / (التي تصبح على هذا النحو هزة بلاغية.) وفكرة الراحة. (...) استعمال هذا المفهوم الاول المتفائل عوض الثاني (= الخطر) الذي يعتبر ممكنا يعطي للرسالة وظيفة ايديولوجية ساكنة . فالرسالة بدورها أصبحت أداة ايديولوجية، تغطي باقي العلاقات. هنا نجد الايديولوجيا كوعي مزيف (9)

في هذا المعنى نلمس انساق الانتظار الايديولوجية للمتلقين . فعوض أن تعري مختلف العلاقات التي تقام ما بين هذه الرسالة الخاصة ومختلف الانساق الدلالية التي لا تحتفظ سوى بنسق واحد وتكسب في نفس الوقت وظيفة تغميضية .

لهذا السبب يصادر « أومبيرتو ايكو » على ضرورة نشاط ما بعد دلائلي تكون له مهمة ابراز زيف الوحدة الوهمية المقامة ما بين استعمال بلاغي متفجر ، وأحد الانساق (واحد منها فقط) السيميائية المعزولة اصطناعيا عن اطارها العام ، أي اطار كل الانساق السيميائية . (10)

يرجعنا هذا الى القول بأن على المحاولة الدلالية أن تحدد لها كغاية شرح العلاقة ما بين استعمال محدد للرسالة ، ونسق سيميائي خاص بها .

من كل هذا يتبين أن الايديولوجيا ينظر لها في مختلف المعاني :

ـ تطابق تصور العالم « يشارك فيه عدد كبير من الاشخاص . والى حد ما

المجتمع بأكمله » . ـ تقتضي انساقا أيديولوجية للترقب ، بمعنى الاستعدادات الايديولوجية للمتلقي ، والتي لها وظيفة استنتاج ـ انطلاقا من بنية دالة ـ بعض الانساق السيميائية فقط ، ويجب أن يتم الامر بطريقة انتقائية . هذا ما حدا بـ « أومبيرتو ايكو » الى التركيز على ضرورة مواجهة هذه الانساق بمحاولة تهدف الى ازالة الزيف التي تكون من مهامها تسليم « رسائل اخبارية » (هذه الاخيرة يتم تعريفها على أساس أن لها وظيفة مرجعية فقط) . وكذلك التحليل الدلالي بكشفه لنا عن ممارسة الرسائل الاخبارية ، كما يكشف في نفس الوقت عن : الحركة المستمرة التي عن طريقها يشكل الخبر أبعاد القوانين والايديولوجيات من جديد ، وذلك بترجمة ذاته في قانون جديد وفي أيديولوجية جديدة » (II)

الى حدود هذه النقطة من التحليل ، نعتقد أنه من الضروري استخدام بعض نقاط النموذج المستعمل من طرف « ايكو » وبعض الخلاصات التي استنتجها .

علاوة على المظهر العام للنموذج المقترح ، يمكننا أن نعترض على صاحبه ، كونه اختار (وا نعلى سبيل المثال فقط) نموذجا محددا (مأخوذا من السيبرنطيقا) عرض نموذج آخر ، هذا الى حد أنه ليس يقينا بأن رسالة من نوع / زززز / هي محض رسالة تأشيرية ، يمكن أن يتولد عنها مفهومان مختلفان ، وبالاحرى ، اذا كان من عمل آلة معينة ، التي تشتغل هنا كموجه للرسالة ، هكذا ، حتى وان افترضنا لهذه الرسالة وجود متلقين آخرين (= آلة أخرى مثلا ـ عامل متخصص ـ أو جماعة من التقنيين) تكون لهم مهمة أو وظيفة فك رموز هذه الرسالة ـ سيصعب علينا في كل هذا التمييز بين جانب الايديولوجيا والاشارات البسيطة بل وأكثر من هذا : يمكننا الذهاب في هذه الحالة الى حد الشك في وجود هذه الاشارات (أو العلامات) .

أما المشكل الآخر الذي يطرح نفسه فانه يتعلق بالرسائل الاخبارية التي سيكون لها ، حسب السيميائي الايطالي بعد مرجعي محض : بهذا المعنى لا نستطيع بعد تمييزها عن الرسائل من نوع / زززز / التي هي بدورها ، وفي الاصل ، محض رسائل اخبارية .

اذن ، من الصعب القول بأنها تعني ضرورة : « اعادة تشكيل أبعاد الترقبات الايديولوجية المرتبطة بالمتلقين الفعليين للرسائل السابقة ، حيث أن هذا يرجع الى القول بأن الرسائل ، منظورا لها في ذاتها ، وعلى مستوى الاشارة ، هي محايدة وخالية من كل أيديولوجية .

وبأن هذه الاخيرة لا تظهر الا لان هذه الرسائل يجب أن تفهم من طرف الكفاءة الجماعية . هذا ما حدا « بأومبيرتو ايكو » الى تقديم الخلاصة التالية وهي أن الرسائل الاخبارية تترجم بدورها الى أيديولوجية جديدة .

هكذا يبقى للمشكل مطروحا ، وسيبقى كذلك ـ الا ما استمررنا في الاعتماد على المفاهيم وحدها للعمل الايديولوجية واكتفينا على اقتباس الاشارة كمستوى محايد ، وطبيعي الخ ...

بالفعل اعتقدت سلالة بكاملها من السيميائيين في ايجاد حل للمعارضة القائمة ما بين : المفهوم / الاشارة ، ومعجزة لوضع « خط فاصل » بين ما هو ايديولوجي ولا ايديولوجي .

كنا مضطرين اذن للقيام بهذه الجولة للوصول الى فرضية : فيما يخص المجال الفيلمي تبرز الايديولوجيا على مستوى المفهوم ، وكذلك على مستوى الاشارة ، وليست مرتبطة بصفة خاصة بالمفهوم . يمكننا على أكثر تقدير وضع تراتبية حسب الاهمية . وذلك فيما يخص الشكل الذي تأخذه على صعيد المفهوم وكذلك على صعيد الاشارة ، من أجل هذا يجب التسليم بوجود شكل مزدوج للأيديولوجيا .

القسم الثاني

قبل تقديم تعريف نظري للشكل المزدوج للأيديولوجيا كما أنتجتها المادية الجدلية ، سنرى أولا ، وبشكل مختصر العلاقات التي تقام داخل النص الفيلمي ، ما بين دلالة الاشارة والمفهوم .

اكيد أنه اذا ما سلمنا بوجود الايديولوجيا وان على مستوى الاشارة (بالاضافة الى تواجدها على مستوى المفهوم) فان الامر سيبدو مثيرا في ميدان تتموضع فيه الدلالة دفعة واحدة تحت غطاء التشابه . بمعنى تحت غطاء الارسال الميكانيكي المزدوج لشريط ـ الصورة ولشريط ـ الصوت . وهكذا فان الاشارة ، الناتجة انطلاقا من التشابه ، عليها ميثياء الحد من حظ العوامل الدخيلة . خاصة أنه ليس هناك تشويه حقيقي للموضوع المصور ، بل هناك مجرد تحريف ثانوي ، ادراكي محض هذا على خلاف الكتابة او الموسيقى كمثال من بين باقي اللغات .

والحال أن ما يتمفصل مع المغامرة السينمائية ـ يعني التشابه الذي من المفروض أن ينتج لقطة تاشيرية فقط ، يشكل قبليا النقطة النهائية لمغامرات ثقافية أخرى .

هكذا يحدد « كريستيان ميز » من بين القوانين الخارج ـ سينمائية التي تدخل في صميم التشابه :

1 / الادراك نفسه (أنساق بناء فضاء ـ « الاشكال » و « الاعماق » الخ ...) خاصة وأنه شكل في وقت سابق نسق مضمون فهم متغير حسب « الثقافات » .

2 / التعرف والتحقق من المواضيع المرئية او الصوتية التي تظهر على الشاشة بمعنى الفترة (هذه الفترة بدورها فترة ثقافية ومتخلقة) على الاستعمال

الجيد للوازم التاشير التي يقدمها الفيلـم .

3 / مجموع « الرمزيات » والمفاهيم، لمستويات مختلفة مرتبطة بمواضع (بعلاقات المواضيع) خارج الافلام ، بمعنى داخل الثقافة .

4 / مجموع البنيات السردية الكبرى الرائجة خارج الافلام (لكن داخلها أيضا) وضمن كل ثقافـة .

5 / أخيرا ، وعلى نحو دقيق مجموع الانساق السينماتوغرافية التـي تعمل على تنظيم في شكل خطاب من نوع خاص ـ لمختلف العناصر المقدمة للمتفرج من أدن الاجهزة الاربعة السابقة . (12)

وخاصية هذه القوانين أيضا هي أنها مقدمة من طرف المتفرج على أنها جزء من التعرف المرئي ، والسمعي « العادي » جـدا و « الطبيعـي » جـدا . وأمام ما يمكن أن يقدم ظاهريا الغياب الكلي للصدفة في مجـال السينمـا ، يوجد مع ذلك هامش للصدفة يمكننا نعته بالايديولوجي . « (...) الطابـع الميكانيكي للعملية الفيلمية القاعدية (الارسال المزدوج للصورة والصوت) له كنيجة ادخال تصاميم دلالية ، على المنتوج النهائي ، حيث تبقى بنيتها الداخلية لا ـ فيلمية ، وتخضع لنماذج ثقافية بشكل واسع » . (13)

تثبت هذه القوانين وجود الايديولوجيا على كل مستويات الفيلم مثـل الاختيار الذي يجريه المخرج للزاوية التي تسمح له بتسآل هذا الموضوع أو ذلك ، والذي له علاقة بالفيلم . وقد نعت « كريستيان ميز » هذه العملية بـ « طريقة التصوير » . واعتقد « ميز » بعد قراءته لنصوص « بالمسليف » أنه اكتشف تعريفين للمفهوم . الاول مفاده أن المفهوم ليس له دال خاص . لان الدال مشكل على مستوى الاشارة . فهذا التصور الاخير للمفهوم تم استعماله برواج من طرف الكثير من السيميائيين : فقد أفرز لدى « بـارط » الخطاطـة « المشهورة » أي « الرسم بواسطة التكديس » :

تصميم المفهوم	دال	مدلول
تصميم الاشارة	مدلول دال	

اما التعريف الثاني فيسلم فيما يخص بوجود دال خاص بمستوى الفهم.

ان المدلول على مستوى الاشارة يمكن أن يطابق العديد من الدالات على نفس المستوى . في حين أن المدلول على مستوى المفهوم لا يحتمل سـوى عاملا واحدا من كل الدالات المقدمة من طرف الاشارة . وعلى هذا النحو نصل الى ادراك أن الدال على مستوى المفهوم ، كتقطيع لنص الاشارة ، وانتقـاء لدال واحد ، يمكن أن يطابقه ـ على نحو ما ـ دال خاص به .

هذه العملية تشبه في مجال السينما « طريقة التصوير » السينمائي المتحدث عنه أعلاه كي نجسد أهمية : « طريقة التصوير » السينمائي التي تحدث عنها « كريستيان ميز » ؟

يمكننا أن نلاحظ ، في أفلام « الرعب » مثلا : « منزل الشيطان » : القط الذي يلعب الدور الرئيسي على طول الفيلم ، حيث يسبق ظهوره دائما . الظهور الشيطاني الذي يجسد الشيطان بطريقة مجازية . هذا الواقع يشدد عليه اختيار المخرج للون (اللون الاسود) وحجمه (الكبير) بالاضافة الى لحظات ظهوره التي تظهره كل مرة في وقفة عدوانية . هذه الصفات الثلاث (اللون ، الحجم ، الوقفة) تساعد على اضفاء مفهومية الرعب المميزة لهذا الشريط . هذه الوظيفة، كما نلاحظ ، لا يمكنها أن تؤدي من طرف أي قط (عادي) ، حتى وان كان على وجه التقريب أسود وذا حجم كبير . ان ما يهم هي طريقة تصويره السينمائي، التي هي دائما مرتبطة بوقفته العدوانية وبالمظهر المفاجيء لظهوره ، الذي يتجاوز من بعيد رشاقته . وبهذا المعنى فان كل « طريقة للتصوير » السينمائي تشكل فعلا : دالا على مستوى المفهوم مطابقا لـ : لمدلول على مستوى المفهوم يتطابق في هذا الواضح مع الخوف .

يتضح اذن أن الايديولوجيا تشتغل على مستوى الاشارة (مما يتيح لنا أكثر منحها وظيفة محايدة لاعادة انتاج الواقع) وعلى مستوى المفهوم . وكما يقول ميشيل كولان فان « الفيلم كنص لا يشرح فحسب المفهوم الايديولوجي لمخرج ما أو طبقة اجتماعية ، ولكنه يؤشر للمواضع الفيلمية ، حسب أيديولوجية ضمنية للعمل الفيلمي » (14) .

وهكذا نسلم ، تبعا لكولان ، بأن الاشارة ، بصفتها مجموعة من القوانين ، تتيح التعرف على المواضيع ، وتنتج شكلا أوليا للأيديولوجيا ، وبأن المفهوم ، بصفته مجموعة من القوانين الرابطة للمواضيع فيما بينها ، ينتج شكلا ثانيا للأيديولوجيا .

تعريف نظري للشكل المزدوج للأيديولوجيا

يضاف الى هذا ، فضلا عن السابق أننا استنتجنا مع « التوسير » بأن على كل تشكيلة اجتماعية في الوقت الذي تنتج ، ولكي تستمر في الانتاج ، اعادة انتاج أوضاع انتاجها . عليها اذن اعادة الانتاج والقوى الانتاجية التي تؤسس عملية الانتاج ، وعلاقات الانتاج المترتبة عنها .

والشكل المزدوج للأيديولوجيا يمكن أن يكون ، كما يشير الى ذلك « ميشيل كولان » ، على النحو التالي : (...) ان الانعكاس على مستوى البنية الفوقية للتناقض الاساسي المعرف لنمط الانتاج والايديولوجيا هي اذن مزدوجة في الوقت الذي نجد أن لانعكاساتها أيضا مصدرا مزدوجا : تقني (يمكن الرجوع الى عملية الانتاج) سياسي (الرجوع الى العلاقات الاجتماعية

للانتاج) » (15) .

ويعرف هربرت في مقالته : « ملاحظات من أجل نظرية عامة للايديولوجيات » ـ عملية الانتاج بصفتها :

« التركيب الخصوصي لـ : الموضوع (المادة الاساسية) .

لـ : الاداة وقوة العمل المجهزة بالمفاهيم .

الاجرائية المناسبة .

نلاحظ في هذا الاطار بأن التركيب ـ رأي ما سبق أن نعتناه بالتحقيق التقني لـ : « الواقع » ـ يجري تحت مراقبة ايديولوجية من نوع تقني تجريبي يضمن المعنى للموضوع المنتوج ويعرف العلاقات الاجتماعية الانتاجية بصفتها : « (...) القانون المحايث لتشكيلة اجتماعية معينة ، وذلك بمنح العناصر المنتجة مكانتها في نظام المكانة الاجتماعية . قلنا سابقا بأن أداة تغيير الممارسة السياسية تملك شكل خطاب معين » (16) .

ان التعريفين الاول والثاني يقربنا من تعريف الشكل المزدوج للأيديولوجيا كما يذكرها هربرت : « عامل المعرفة « أ » يحيلنا الى الشكل التجريبي للأيديولوجيا حيث نواته المركزية هي انتاج تصويب ما بين « الدلالة » و « الواقع » الذي يطابقها » . (17)

أما « عامل المعرفة الايديولوجية « ب » فانه يحيل الى **الشكل التضميني المتشدق** : حيث نواته المركزية هي انسجام العلاقات الاجتماعية للانتاج مع النموذج المتمفصل ، المتحكم ظاهريا في قانون التصويب للأفراد فيما بينهم » . (18)

ان الشكل التجريبي للأيديولوجيا الذي يطابق عامل المعرفة « أ » يقوم « بوظيفة واقعية » حيث تسيطر علاقة دال / مدلول وتكتسب في نفس الوقت وظيفة مهيمنة دلاليا . ويقوم الشكل التضميني للأيديولوجيا ، الذي يحيل الى عامل المعرفة بـ « وظيفة التعرف » حيث يسيطر الاندماج على مستوى الدلالات فيما بينها ، ويقوم على اثر هذا الواقع بوظيفة أكثر نحوية فنحصل بهذا الشكل على اللائحة التركيبية التالية :

تعيين فعل المعرفة	الايديولوجي « أ »	الايديولوجي «ب»
مصدر الفعل	تقني	سياسي
شكل الايديولوجيا	تجريبي	تضميني
وظيفة الايديولوجيا	«وظيفة الواقع» الدلالية علاقة مدلول / دال	«وظيفة التعرف» علاقة دال / مدلول نحوية .

ويبقى كذلك عدم تحديد وجود ايديولوجية «أ» في حالة صافية ، بمعنى أنه لا يمكننا تصور شكل «أ» للأيديولوجيا منفردة ، كما انه لا يمكننا تصور

عملية انتاج بدون علاقات للانتاج وعلى الايديولوجيا في شكل «أ» كذلك بالضرورة نقل نموها من شكل « ب » كي تكون معقولة .

شكل « أ » للايديولوجيا في الفيلم السردي

في الفيلم السردي ، وخاصة على مستوى « شريط ـ الصورة » يرتبط الاول التقني للفعل الايديولوجي «أ» بالكاميرا التي تمثل التقنية السينمائية بكاملها بطريقة كنائية . والشكل الايديولوجي الذي تنتجه هو من طبيعة تجريبية ، ويقوم بـ « وظيفة واقعية» ، بمعنى أنها تقوم بمطابقة « الدالات بالمدلولات » .

وفيما يتعلق بالمثل المذكور سابقا والخاص بـ : « طريقة التصوير السينمائي » فقد حاولنا توضيح ان الجهاز التقني القاعدي في السينما لا يمكنه أن يلعب أو يقوم بوظيفة محايدة ، وظيفة الارسال المزدوج (صوت ـ صورة) لانه خاضع لمدافع المخرجين الايديولوجية (هؤلاء الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) .

حاولنا بعد ذلك نعت الوظيفة الايديولوجية للشكل «أ» بصفتها أكثر دلالية بمعنى أنها تقوم بـ « وظيفة ما هو واقعي » . ونضيف الآن أنها تلتجيء مع ذلك الى حد أدنى من التنظيم النحوي المرتبط **بالمنظور السطحي** (وهو تصوير مساحة ذات ثلاثة أبعاد فوق مساحة ذات بعد مزدوج) **وبالحركة** (التتابع لـ 24 صورة في الثانية) . هاتان الخاصيتان لهما مهمة تنظم الدلالات المنتوجة بواسطة الكاميرا ، بهدف انتاج الحركة المستمرة ، ولها ، كأثر ، موضعة المتفرج (« ذات » ـ « عين ») كمنتج لـ المدلولات المنجزة بواسطة الكاميرا بصفتها (« ذات ـ عين متعالية ») : « ان الكاميرا تقوم مقام ذات متعالية . مما يعني ان الكاميرا ، تتحرك ، وتختار اتجاها معينا ، مدارا لضبط الشيء، وتشكيل الذات المتعالية بمقتضي تعدد وجهات النظر» (19)

هذا الانزلاق يطابق في نظرية التحليل النفسي **التقمص البدائي** : « التقمص البدائي في السينما يمكن أن يعرف بصفته انفساخا للذات المتفرجة ، وذلك بتشكيل العين بصفتها ذاتا متعالية محررة من ضغوط الجسم » ... هذا التقمص بالكاميرا هو اكثر فعالية الى حد أن المتفرج لا يستغرب ، كما يشير « ميز » عندما تتحرك الصورة (منظر جميل) ويعرف فعلا انه لم يحرك رأسه (...) ذلك انه ليس في حاجة لتحريكه فعلا . لقد حركه كمتقمص لحركة الكاميرا بصفتها ذاتا متعالية ، وليس كذات تجريبية ... » (20)

كل هذا يساعد على جعل المتفرج ذاتا لخطاب في شكل تخميني .

الشكل « ب » للايديولوجيا في الفيلم السردي

الشكل «ب» للايديولوجيا هو نتاج الفيلم المنظور له كخطاب ، بمعنى كمجموع لـ الدالات داخلة في علاقات، لها بهذا المعنى وظيفة نحوية بالاساس،

اذن وظيفة للتعرف . شكل «ب» هذا ، يعني موضعة المتفرج في نقطة معينة من السلسلة الفيلمية بواسطة دال أساسي يطابق في الفيلم السردي ممثلا معينا .

هذا المسلسل مرتبط بالتقمص الثانوي الناتج بدوره عن التقمص البدائي ، وليكون مسلسل التقمص الثانوي ممكنا فمن الضروري أن يقوم الممثل ـ الذي يتقمصه المتفرج ـ بوظيفة مزدوجة :

ـ وظيفة ممثل ـ موصل ، يربط بين الامكنة ، الاحداث ومختلف الاشخاص ، ويضمن بهذه الكيفية الاستمرارية الفيلمية .

ـ وظيفة سياسية تنعت الذات المتعالية .

رأينا سابقا بأن الاثر الايديولوجي من نوع «ب» هو من اصل سياسي ، ويقوم بوظيفة التعرف . فالمتفرج ، بتقمصه لنقطة معينة من السلسلة الفيلمية ، بواسطة ممثل ـ موصل ، يتعرف على نفسه في مجموع التواصل المطروح من طرف الفيلم ، مما يعني في نفس الوقت جهل المكانة الحقيقية التي يحتلها تجاه هذا الفيلم . وبنفس النتيجة جهله لمكانته داخل البنية السياسية « حيث ان الفيلم بصفته خطابا ينتج وقائع للمعرفة » (21) .

هذا التعرف ـ عدم التعرف ، لكونه ناتجا عن التقمص الثانوي ، يحدث عند الذات المتفرجة تهيؤا لهضم كل ما يقوله ويفعله الممثل الذي يتقمصه .

« هنا تتدخل أو لبات الاعتقاد المرسل ، المعطى ـ التقريبي للشهادة ـ الحكاية ـ البرهان أو الاسطورة التي تتعرفعلى (الذات الجماعية) في الخطاب الذي تنطقه بمعنى المنطوق داخلها » . (22)

وبما أن الايديولوجيّة تلتجيء في شكل «أ» بقيامها بوظيفة دلالية أساسا الى حد ادنى في التنظيم النحوي، فبنفس الكيفية يشتغل الخطاب الايديولوجي في شكل «ب» بطريقة راجحة على التركيبة النحوية ، ومع ذلك يلجأ الى الخاصية الدلالية الثانوية الغالبة » التي تمسح آثار التراكيب النحوية وتضع الخطاب تحت كفالة « الواقع » ، وذلك بمنحه شكل لا ـ خطاب . وسيترتب على هذا كما سنرى فيما بعد التمتين القوي لمسلسل التقمص .

الشكل «أ» والشكل «ب» للايديولوجيا في الفيلم السردي

في التعريف النظري للشكل المزدوج للايديولوجيا ، قلنا بأنه لا يمكننا تصور ايديولوجية من شكل«أ» في حالتها الصافية، حيث يقتضي الامر لكي تكون واقعية نقل نموها عبر الشكل «ب» . ويقودنا هذا الى نتيجة : تقام ما بين شكل «أ» وشكل «ب» للايديولوجيا علاقة تكامل أساسية ، وان الايديولوجيا المهيمنة هي ايديولوجية شكل «ب» . في الوقت الذي نجد ان الفيلم يعرف قبل كل شيء بطبيعته الخطابية . بهذا المعنى يشكل الشكل (أ) مستوى اوليا ، مادة أولية ، اذ بمثولها تحت شكل « كتلة للحقيقة » غير متمفصلة ـ حيث تطغى العلاقة دال / مدلول ـ تضع الفيلم تحت ضمانة الواقع وتتيح بمعنى

معين تقمص المتفرج للخطاب الايديولوجي الذي يرسل اليه . انطلاقا من هذا يصبح من الممكن التمييز ضمن الفيلم ما بين مستويين يطابقان وبالتعاقب الشكل «أ» والشكل «ب» للايديولوجيا :

1) المستوى الدلالي : يشكل التقطيع الرئيسي للواقع في عناصر « نحوية مركبة » دنيا ومتفرقة قادرة على انتاج تراتبات ، وهو مستوى منتج للصورة ، بمعنى العلاقة دال / مدلول حسب القوانين للصورية الخصوصية .

2) مستوى التركيب النحوي : المشتمل على قوانين الترتيب لعناصر « التراكيب النحوية » في شكل علاقات قادرة على انتاج تراتبات . وهو مستوى منتج للتمثل المشكل للصورة (المستوى الدلالي) كخرافة تدمج الذات في بنيتها.

وبتعبير آخر فان التمثل قد يكون الترتيب « لعناصر التراكيب النحوية الدنيا المتفرقة » المنتوجة من طرف الشكل «أ» للايديولوجيا . تقوم وحدة الفيلم اذن بمفصلة شكل «ب» على شكل «أ» .

في مكان آخر، رأينا تبعا «لميشال كولان» بأن الشكل المزدوج للايديولوجيا هو « الانعكاس على مستوى البنية الفوقية للتناقض الرئيسي المعرف لنمط انتاجي ... يقودنا هذا الى اعتبار أن وحدة الفيلم مؤسسة على التناقض القائم ما بين الشكل «أ» والشكل «ب» للايديولوجيا . بمعنى ما بين المستوى الدلالي (المرجعي) ومستوى التركيب النحوي (الترتيبي) . بالاضافة الى أن كل شيء هو ذاته مكان للتناقض ما بين الوظيفة النحوية المركبة، والوظيفة الدلالية . ولهذا يجب أيضا تحديد بأن « قانون التناقض » لا يعرف لوحده البنية الفيلمية ، وان النتيجة الطبيعية المترتبة عنه هي التناقض الآخر الذي يقام هذه المرة ـ على مستوى علاقة المتفرج ـ الفيلم ـ ما بين التقمص البدائي ، والتقمص الثانوي . اذن يفترض الامر رؤية كيف يبرز هذا التناقض (20) ، وكيف يطرح الحل في الفيلم السردي

ان الجهاز التقني القاعدي في السينما (الانارة ـ نسخة الشريط ـ الشاشة) بتطابقه مع النظام الادراكي للمتفرج (الارسال ـ والانعكاس الذاتي) يمتن مسلسل تقمص الكاميرا : « عندما اقول انني « أشاهد » الفيلم، اقصد بهذا خليطا غريبا لاتجاهين متناقضين : الفيلم هو ما اتلقاه ، لكنه أيضا ما أرسله (...) بارساله ، فاني أقوم بدور جهاز الارسال ، بتلقيه فانني عبارة عن شاشة ، في هاتين الصورتين ، انني كاميرا مرشوقة ، لكنها مع ذلك مسجلة ، (24) .

وفي النطاق الذي يرتبط فيه التقمص البدائي بالتقمص بالكاميرا ـ ويشكل الذات المتعالية واضعا وحدة الصورة ـ يمكن التقرب من « بنية المرآة » ، بمعنى تشكل الانا عن طريق نوع من التجمع الخيالي « للجسم المفتت » بواسطة الامتداد وتشكيل كيان نفسي ـ متجه نحو نقصان المقاطع

المتفرقة وغير المستمرّة « للظواهر والوقائع المعاشة » . وفي معنى جامع : « كما أن مرحلة المرآة يمكن أن توصف كتقمص بدائي في النطاق الذي تشكل فيه الأنا ، فان التقمص المنتوج بواسطة شكل «أ» للايديولوجيا يعتبر بنفس الكيفية بدائيا ، اذ أنه يشكل الذات الموحدة للصورة » (25) .

رأينا سابقا أن التقمص البدائي يتيح التقمص الثانوي ، نوضح ذلك الآن بقولنا : في الوقت الذي تضمن فيه وحدة الصورة الناتجة عن التقمص البدائي ، يصبح النظر ممكنا في وحدة التمثل الناتجة عن التقمص الثانوي والمتيحة للاستمرارية السردية .

وهكذا فان التقمص المنتوج بواسطة الشكل «ب» للأيديولوجيا في النطاق الذي له كأثر ، موضعة الذات ــ المتفرجة داخل الخرافة (بواسطة ممثل ــ موصل (26) . ثم نسيان هذه الموضعة) (27) يقتضي بأن يقيم المتفرج مع الفيلم علاقة خيالية ، بمعنى « علاقة بالموضوع » (28) . بالمعنى الذي قصدته « ميلاني كليني » أي علاقة تترجم ب (أوهام) ، انجاز هلوسي لرسوم ما . يمكننا القول اذن بأن التقمص المتعلق بالشكل «ب» خاضع لمبدأ اللذة ، في حين أن التقمص المنتوج بواسطة شكل «أ» يمكن نعته بأنه خاضع لمبدأ الواقع. والحال أن هذين المبدأين كما يؤكد على ذلك « فرويد » متناقضان فعلا : النمو « الطبيعي » للذات يقتضي حل اشكال هذا التناقض ، وذلك بترك مبدأ اللذة يطابق متطلبات مبدأ الواقع . هذا ما يتيح من جهة أخرى للأنا الانجاز المعقول لمبدأ اللذة (29) .

يقوم فيلم الخرافة السردي على طريقة مشابهة في الوقت الذي يحل فيه التناقض الموجود ما بين شكل «أ» وشكل «ب» للأيديولوجيا ، وذلك باظهار الخطاب الايديولوجي لشكل «ب» تحت صيغة اللا ــ خطاب ، بمعنى « كنسق لعلل مباشرة » ، حيث يخضع تركيب «الوحدات الدلالية الايديولوجية» لعلاقة شفافة شبيهة بالعلاقة المكونة لـ : دال / مدلول ، هذا ما يفسر أهمية الخاصية الدلاليةالثانوية . ولكي نجسد هذه المسألة يمكننا ملاحظة أن المخرج « سيدني بولاك » حرص في فيلم أيام الكوندور الثلاثة Les 3 jours du Condor. على الاستمرارية السردية ، مضمونة بواسطة تسلسل منطقي (من سبب الى نتيجة) ناتج عن تفاعل مستويين (تراكيب الصيغ فيما بينها) ما هو ظاهر ، وما هو ضمني (المضمر) . بواسطة التراكيب المشكوك فيها من طرف المتفرج. فعلاقة السببية الناتجة عن تفاعل هذين المستويين تمنح للفيلم طابعا حقيقيا وتقوي بهذا المعنى تقمص المتفرج للشريط .

في البداية ، يتعلق الامر بمكتب هو : « جمعية التاريخ الادبي » . وفي لقطة متعاقبة يظهر الفيلم مرة مستخدمي الادارة (منسجمين ، ومستغرقين في العمل) ومرة ثانية أصحاب سيارة في الخارج يراقبون باب البناية (30) .

في لحظة معينة يسقط المطر . ويشعر « كوندور » ، عضو الادارة والشخصية الرئيسية في الفيلم ، بعد وصوله متأخرا ، بحاجة للأكل ، لكن عليه أن يخرج لشراء « ساندويش » . وبما أن المطر لم يتوقف فضل «كوندور» الخروج من الباب الخلفي . رغم معارضة الحارس (نسمع من فم أحد الممثلين بأنها عادته عندما ينزل المطر) . اذن ، ودون ان يعلم بذلك (كما سنعرف فيما بعد) سينجو من مراقبة القتلة الذين بقوا يترقبون المدخل الرئيسي ، أثناء غياب « كوندور » تلقى أصحاب السيارة الاشارة بتطبيق الاوامر : ابادة المستخدمين ،والاستيلاء على الوثائق .

وبمجرد ما انتهت هذه العملية ، يرجع كوندور و « الساندويش » في يده . هكذا يكون هذه المرة قد أفلت من المذبحة . يكتشف « كوندور » التقنع الفجيع الذي يمارسه أشخاص معينون . ثم احساسه بسخط جارف ، دفعه للانتقام لفريقه والتعبير عن نيته في متابعة القتلة .

اذن لكي يعلل هذه المتابعة (التي يمكن اعتبارها نواة الفيلم) كان من اللازم المرور عبر عدد كبير من التطورات التي هي شروط يجب تحقيقها : اظهار « كوندور » بصفته واحدا من المستخدمين (استغلال الصيغة الايديولوجية : « روح الجماعة ») ثم اخراجه من مكان العملية حين وقعت المذبحة (استغلال الصدفة : وصوله متأخرا ـ المطر ـ الخروج من الباب الخلفي ...) حتى يظهر التبرير « طبيعيا » ، منطقيا ، ومسلما به .

لهذا ، وكما قلنا سابقا ، يلجأ الفيلم السردي ، لتغطية التناقض الموجود ما بين شكل «أ» ذي الخاصية الدلالية المهيمنة ، والشكل «ب» ذي التراكيب النحوية المهيمنة الى « خاصية دلالية ثانوية » لها مهمة « تطبيع » (أو اضفاء معنى) على تراكيب الصيغ فيما بينها ، ومنح الخطاب مظهرا واقعيا ، أو معطى ـ تقريبا .

ينتيج « الانجاز الجيد » لرغبة المتفرج . هكذا يتحول الفيلم الى خطاب أيديولوجي . هنا نجد اذن نفس المبدأ الذي يتحكم في تحقيق اللذة بواسطة الانا ، وذلك يجعلها متمشية مع متطلبات الواقع ، (41) . على اثر هذا سنميل الى الاستنتاج بأن الأيديولوجية تستمد نجاعتها من واقع أنها تتكيف مع البنية النفسية للذات ـ المتفرجة ، يعني اشباع رغبتها حسب معطيات الواقع، لكن في النطاق الذي نجد فيه أن الميل الاساسي للأيديولوجيا ـ ان لم نقل وظيفتها ـ هو اعادة انتاج علاقات الانتاج ، بمعنى تجديد العلاقات القائمة سابقا . وسنميل الى التسليم بأن الايديولوجيا ، على عكس ما سبق ذكره ، هي التي تجعل « أنا » المتفرج مطابقة لبنيتها الخاصة . وفي الاتجاه تكون مبدئيا نشيطة : « في هذا « التحديد السامي » للواقع عن طريق الخيال ،

وللخيال عن طريق الواقع ، نجد الايديولوجيا مبدئيا نشيطة ، تقوي أو تغير علاقات الافراد بأوضاع وجودهم المادي، في هذه العلاقة الخيالية نفسها.» (32)

هـــوامـــش :

1. Louis Althusser : « Idéologie et appareils idéologiques de l'Etat » In. la Pensée 151/1970, P. 24.

2) المرجع السابق ص. 9 .

3) يجب التذكير بأن ادخال هذا الجهاز الجديد في المؤسسات ، يسجل ضمن تمنين للنظرية الماركسية في الدولة من طرف التوسير .

4) بالرغم من كون اغلب المؤسسات، مؤسسات خاصة (هذه حالة السينما التجارية بالخصوص) لا يمنعها من اشتغالها كاجهزة ايديولوجية للدولة ، تضمن اعادة الانتاج المؤسع لعلاقات الانتاج . راجع لوي التوسير ص. 14 1970 .

5) كما يقصده « كريستيان ميز » في مقاله : « الدال الخيالي » المنشور بمجلة : «تواصل» عدد : 23 ـ 1975 . راجع على الخصوص ص : 6 ـ 7 ، يمكن الرجوع ايضا الى النقطة 4 من القسم الثاني من هذا العمل .

6) المرجع السابق ، ص. 28 .

7. Umberto Eco : la structure absente. Mercure de France 1972. p. 145.

8) المرجع السابق ، ص. 147 .

9) المرجع السابق ، ص. 148 .

10) المرجع السابق ، ص. 149 .

11) المرجع السابق ، ص. 164 .

12. Metz (Christian) : Essais sur la signification au cinéma, T. 1, Section 3. Klincksiesk 1968 p.p. 67, 68.

13) المرجع السابق ، ص. 140 .

14. Michel Colin : Film, transformation du texte du roman, thèse 3ème cycle, 1974, p. 22.

15) المرجع السابق ، ص. 23 .

16) هربرت ، وقد اشار له كولان في اطروحته .

17) المرجع السابق ، ص. 78 .

18) المرجع السابق .

19) المرجع السابق .

20. Metz, Chr. : le signifiant imaginaire, in communications n° 23, 1975 ed. Seuil p. 36.

21) ميشيل كولان ، ص 45 .

22) المرجع السابق ، ص. 76 .

23) كلمة تناقض غير ماخوذة هنا في معناها العادي : التعارض او الخلاف لكن كمفهوم اساسي

للديالكتيك المادي والذي يعني وحدة الاضداد .

24) ميشيل كولان ، ص. 36 .

25) المرجع السابق .

26) يجب تسجيل ان مفهوم « الممثل ـ الموصل » لا يعني فقط « البطل » ، بطل الشريط في هيئته البشرية (وهذه هي الحالة الغالبة) بل يمكن ان يتخذ خصائص حيوانية دون ان ينقص مسلسل التقمص من ضخامته . هذا الواقع يتيح لنا توضيح بان الذات ـ المتفرجة يتعرفها على نفسها في الخطاب الايديولوجي بواسطة « الممثل ـ الموصل » لا تكون بالضرورة ذات احد منا ، وذلك حسب الطبيعة الانسانية لهذا الاخير ، لكن بصفة ان « الممثل ـ الموصل » يتصف بعدد معين من الخصائص ، يضفي عليها المتفرج قيما ثمينة . بمعنى آخر كون « الممثل ـ الموصل » انسانا ام حيوانا ليس بدلائم في مسلسل التقمص الثانوي

هذا الواقع تؤكده الافلام التي يلعب فيها الحيوان « الدور الرئيسي » ، هذه حالة «كروس الابيض» ، وهو شريط يظهر فيه الكلب (كروس) (كون اسم الكلب هو عنوان الفيلم له دلالته على هذا الصعيد) . هكذا يمكننا اعتبار الشريط بكامله تطويرا لخصائص الوفاء (الاغاثة) (الالم) ... الممنوحة للكلب ، والمضفاة عليها قيم ثمينة بواسطة المتفرج ، تنتج تقمص هذا الاخير للخطاب الذي تندرج فيه هذه الصفات بشكل راهن .

27) يتعلق الامر خاصة بنسيان نوعي . يشير « ميز » في هذا الصدد : امام افلام من هذا النوع (الافلام السردية) يتخذ المتفرج رؤية وعي خاصة لا تختلط لا مع الحلم ولا مع احلام اليقظة ، ولا مع الادراك الواقعي ، الا انها تأخذ منها بعض الشيء وتستقر في مركز المثلث الذي نرسمه » (كريستيان ميز ص 134 ـ 1975) يتضح اذن بان تشابك انظمة الوعي الثلاثة هذه لا يضع موضع الشك النسيان من طرف المتفرج لموضعه ذاته ، بصفتها ذاتا لخرافة .

28) يجب التدقيق اكثر ، وذلك بالقول بانه في حالة السينما يتعلق الامر خاصة بعلاقة مع « موضوع جيد » ، اذ ان تقمص الفيلم لا يصبح ممكنا وناجعا ايديولوجيا الا بشرط ان يجيب هذا الاخير على الرغبات اللاشعورية للذات ـ المتفرجة .

هذا الامر يؤكده ، كما يشير الى ذلك « كريستيان ميز » ، واقع أن المؤسسة السينمائية لكي تضمن اعادة انتاجها ، تقوم اساسا على توزيع الافلام المنظور لها « كمواضع جديدة ».

29) راجع ص 366 من كتاب « مدخل الى التحليل النفسي (سيجموند فرويد) منشورات بايو.

30) نظرا لانعدام الامكانيات التقنية من المسلم به اننا هنا سنقتصر على البناء « الوحشي » والعمومي لبعض لحظات الفيلم ، بمعنى اللحظات التي تبدو انها تجسد لنا دور الخاصية الدلالية الثانوية .

31) لفظ « واقع » مأخوذ هنا بالمعنى الدقيق الذي يعطيه له « ميشال كولان » : « الواقعي يعني الملموس الموضوعي ، الواقع ما تستوعبه الذات من الواقعي » .

32) لوي التوسير ص. 241 ، ذكره ميشيل كولان في أطروحته .