اللعب الحر بالعلامة الايديولوجية في افلام ايزنشتاين فيلم (المدرعة بتومكن) انموذجا

م.د. خضير عبيس جياد

مديرية تربية واسط/ وزارة التربية

ملخص البحث:

ان التطورات التي حدثت على صعيد تناول السينما للموضوعات والأفكار اعطت للسينما القدرة على الولوج الى هذه العوالم الانسانية والفكرية بطرق وصيغ جمالية وفنية،تعد في غاية الاهمية كونها تعبر عن مفاهيم ايديولوجية بصيغ مباشرة وغير مباشرة، والمناهج النقدية طورت في الصيغ التحليلية للقراءة ، منها استراتيجية التفكيك التي جاءت لتفكك ما تم بناؤه وتعيد بناءه عبر صيغ قرائية جديدة في الاحالة الدائمة الى الدوال والإرجاء المستمر للمدلول. والعلامة الايديولوجية التي تمثلت في السينما الروسية الحاملة للفكر الماركسي، كانت الافلام المحملة بالعلامات الايديولوجية، فكان البحث يتصدى لمعرفة تلك العلامات الايديولوجية وأسس قراءتها وفق المنهج التفكيكي عبر اللعب الحر بالعلامة الذي يعد احد مرتكزات التفكيكية ولأهمية الموضوع تصدى الباحث لموضوعة اللعب الحر بالعلامة الايديولوجية في افلام ايزنشتاين.

Research Summary:

The developments that have taken place at the level of eating movie themes and ideas gave cinema the ability to access to this humanitarian and intellectual worlds in ways and formats aesthetic and artistic, is very important as expressing ideological concepts formats directly and indirectly, cash and curriculum developed in formulas analytical reading, including disassembly strategy that came to the disintegration of what has been built and re-built through a new literacy formulas in the permanent assignment of functions to the constant deferral of meaning. And brand ideology marked by the Russian cinema-bearing thought Marxist, was a film loaded with signs ideology, was the search address to find out that ideological labels and founded read according to the curriculum clastic through free play brand which is one of the pillars of deconstruction and the importance of the subject addressed researcher placed free play brand ideology in films Eisenstein

المقدمة : إستراتيجية التفكيك

إن المعرفة في حد ذاتها كيان متغير ودائم التحول، على اعتبار التغييرات التي تحدث على المجال المعرفي والإنساني. فالتحول صفة دائمة في الوجود وتغيير مستمر، ولكن اشتراط المعرفة يفترض وجود مركز ثابت تدور عليهن. وان القرن العشرين شهد الكثير من التحولات " قرن التحليل في حقول المعرفة والفلسفة، وبذلك اتجه الوعي الأوربي من عملية التركيب والبناء .. لتدخل في ذلك الى مرحلة فلسفة التحليل "([١]). ويرى دريدا ان المركز الثابت له أسماء مختلفة عبر التاريخ مثل الحقيقة ، الوعي ،الله ، الإنسان، وهي تسميات تشير في رأي دريدا الى المدلولات العليا " ان فهم الله هو الاسم الآخر للوغوس* logos بوصفه حضورا ذاتيا ، ومن الممكن ان يكون غير متناه وحاضر ذاتيا ،كما يمكن توليده من خلال الصوت بوصفه صفة ذاتية انه ترتيب الدال الذي يمكن للدال من خلاله ان تستعير من خارج ذاتها الدال الذي تبعثه وتثر فيه في الوقت ذاته"([٢]). ان رفض دريدا للوغوس هو رفض لميتافيزيقيا الحضور([٣]) ، وان الدال بالمفهوم السوسيري لا يحيل الى مدلول على اعتبار ان العلامة عند سوسير هي العلاقة الاعتباطية مابين الدال والمدلول الذي يمثل المفهوم الحاصل من الصورة الصوتية، وبما ان دريدا يرفض التمركز حول الصوت فيتم شطب المدلول والإبقاء على الدال الذي يولد دال آخر وهكذا." وان الحال مع تجربة الصوت ،اذ تحيى هذه التجربة وتعلن عن نفسها بوصفها إقصاء للكتابة ، بمعنى آخر إقصاء للدال الخارجي (المحسوس) المكاني الذي يعوق الحضور الذاتي"([٤]). ويحدد " دريدا ممارسته للتفكيك عن طريق الأمثلة او الحالات وليس عن طريق نظرية عامة او بحث حول موضوع ،

والواقع يقول صراحة ان " التفكيك ليس نظرية او منهجا وليس مذهبا هرمينوطيقيا (تأويليا) بل يمكن تسميته مؤقتا – استراتيجيه للنص –"([٥]).

الاطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث: تعد السينما احدي الفنون القادرة على التعبير عن الأفكار التي تحمل صبغة إيديولوجية إضافة إلى المشاعر والمشاكل والأحداث التي يتعرض لها الإنسان في صورة تعبيرية تنحو منحى جمالي . ان المنهج التفكيكي يرفض في القراءة التمركز حول الصوت وينقل التمركز حول الكتابة ، مما يؤدي الى إهمال المدلول وغيابه وتأكيد حضور الدال ، وان القراءات المتعددة للعلامة تؤدي الى تعدد الدال او لا نهائيته في عملية اختلاف في حضور العلامة من خلال اختلافها مع العلامات الاخرى ، وإرجائها اي التأجيل الدائم للمعنى ،وان ما يقرا من العلامة هو الأثر الدال على الأصل الذي كان اثرا وهكذا تستمر الآثار. من خلال ذلك : كيف يمكن ان تقرا العلامة الإيديولوجية في افلام ايزنشتاين حسب المنهج التفكيكي ، هذا ما سيجيب عنه الباحث من خلال السؤال التالي:كيف يتم اللعب الحر بالعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين؟.

أهمية البحث والحاجة إليه: تأتي أهمية البحث في تصديه للمنهج التفكيكي كقراءة متجددة للنص الفيلمي والآليات التي يتعبها في عملية الحضور الدال وغياب المدلول مما يؤدي إلى لا نهائية الدال في ارتحال للمعنى من قراءة إلى أخرى إما الحاجة إلية: فكونه يتصدى لأحد المناهج النقدية التي تعطي للقارئ الدور البارز في قراءة وتحديد المعنى، وكذلك يعتبر إضافة للمكتبة السينمائية والتلفزيونية، ويفيد الباحثين والدارسين في المجال الفني السينمائي والتلفزيوني.

هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف آليات اللعب الحر بالعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين.**حدود البحث**: يتحدد البحث في تناوله لموضوعة البحث للعب الحر بالعلامة في المنهج التفكيكي، واختيار عينة البحث القصدية (المدرعة بتومكن) لانها تحقق متطلبات البحث

تحديد المصطلحات: العلامة، الايدولوجيا.

العلامة: لغويا علم– العلم بفتحتين (العلامة) وهو ايضا الجبل. ورجل (علامه) أي عالم جدا والهاء للمبالغة. وعلمه الشيء (تعليما فتعلم). و(المعلم) الاثر يستدل به على الطريق ([٦]).(علمه) – علما : وسمه بعلامة يعرف بها .و (علم) نفسه : وسمها بسيمى الحرب . و- له علامة : جعل له امارة يعرفها. العلامة: مايستدل به على الطريق من اثر. (العلم): العلامة والاثر. ([٧]) والعلامة: اصطلاحا حدث مدرك، يشكل دليلا منتجا لمباشرة ما، عند (بريتو).

مفهوم اساسي في السيميائيات يمثل الاشياء بصفة بديل عند بنفنست

الايدولوجيا: تتركب كلمة الايد يولوجيا في اللغات الاوربية من مقطعين: الاول هوidea بمعنى الافكار والثاني هو logos بمعنى علم او دراسة.ويعرف بانه مجموعة من المعتقدات على قدر من التماسك (كالأيديولوجية السياسة التي تعني المعتقدات والقيم والمبادئ الاساسية لحزب سياسي او جناح سياسي .وقد تم صك هذا المصطلح على يد الفيلسوف الفرنسي (دستوت دي تراسي) وذلك للإشارة الى علم دراسة الافكار.ولم يصبح مصطلح الايدولوجيا معبرا عن مفهوم خطير ومهم الا على يد ماركس ، الذي قال : ان افكار الطبقة الحاكمة في أي مجتمع هي الافكار المهيمنة على ذلك المجتمع. ([٨]) يعرف سعيد علوش الايدولوجيا بأنها:

١- جل الافكار: (الاحكام والاعتقادات) الخاصة بمجتمع ما في لحظة ما.

٢- و(الإيديولوجيا) نظام، يمتلك منطقته وصرامته الخاصة ، في التمثيلية، على مستوى الصورة/ المبث/ الافكار / المفاهيم/بحسب حالات يحدد (التوسير)وجودها ودورها التاريخي، في ظل مجتمع ما .

٣- وتخص تمثيلية (الايدولوجيا) ، جماعة اجتماعية ، لا استمرارية نسبية ، ونظام قيمي ، يرتبط بطبقات اجتماعية، منتجة عبر هيمنتها الاجتماعية .

٤- ولا تمثل (الايدولوجيا) نظام العلاقات الواقعية التي تحكم الوجود الفردي ، بل تحكم العلاقات الخيالية لأفرادها بالعلاقات الواقعية التي يعيش هؤلاء في ظلها.([٩]) فالايدولوجيا ليست مخصوصة في السياسة فقط وإنما هو نظام حياتي يوجد في كل مفاصل الحياة ليعبر عن عادات وأفكار وتقاليد الشعوب.عبر منظومة من السلوكيات التي تعطي لنا الايديولوجية السائدة في مجتمع ما.

الاطار النظري

المبحث الاول- إستراتيجية التفكيك

إن المعرفة في حد ذاتها كيان متغير ودائم التحول، على اعتبار التغييرات التي تحدث على المجال المعرفي والإنساني. فالتحول صفة دائمة في الوجود وتغيير مستمر، لكن اشتراط المعرفة يفترض وجود مركز ثابت تدور عليهن. وان القرن العشرين شهد الكثير من التحولات "قرن التحليل في حقول المعرفة والفلسفة، وبذلك اتجه الوعي الأوربي من عملية التركيب والبناء... لتدخل في ذلك الى مرحلة فلسفة التحليل"([١٠]).ان دريدا يرفض التمركز حول الصوت فيتم شطب المدلول والإبقاء على الدال الذي يولد دال آخر وهكذا." وان الحال مع تجربة الصوت ،اذ تحيى هذه التجربة وتعلن عن نفسها بوصفها إقصاء للكتابة، بمعنى آخر إقصاء للدال الخارجي (المحسوس) المكاني الذي يعوق الحضور الذاتي" ([١١]). ويحدد " دريدا ممارسته للتفكيك عن طريق الأمثلة او الحالات وليس عن طريق نظرية عامة او بحث حول موضوع ، والواقع يقول صراحة ان "التفكيك ليس نظرية او منهجا وليس مذهبا هرمينوطيقيا (تأويليا) بل يمكن تسميته مؤقتا – استراتيجيه للنص –"([١٢]). ولابد من فهم المرتكزات التي تستند عليها إستراتيجية التفكيك:

أولا: الحضور والغياب: ان رفض (دريدا) للوغوس التمركز حول الصوت ونقل التمركز حول الكتابة . في ثنائية الحضور والغياب حضور الصوت والغياب بالنسبة للكتابة، في تأكيد للميتافيزيقيا الغياب التي بنى عليها الكثير من المفاهيم لحضور الدال وغياب المدلول. وان العلامة لدى **دريدا** في حضورها تأكيدا لغياب ما تمثله، فالعلامة عند (امبرتو ايكو) في استعمالها "العلامة توجد كلما استعمل الانسان شيئا محل شيئا محل شيئا اخر"([١٣]) حيث تصبح العلامة بديلا للشيء المعبر عنه. وان "استخدام اللغة باعتبارها بنية اثر، لنقوم بإلغائها في الوقت الذي نقوم فيه قراءتها"([١٤]). على اعتبار ان الدال في حركة مستمرة، وان ما يقوم دريدا في تمرده على مفهوم الاصل هو احياء التقليد كل من **(نيتشة، وفرويد)** في عمليات القلب المستمرة للتراتب وتبادل الادوار المستمر بين ماهو اصلي وما هو ثانوي، حيث يكشف عالم النفس (سيغموند فرويد) "عن اثر وتفاعلات وأهمية اللاوعي عند الانسان لفهم حركته واندفاعاته وتصوراته بالأشياء الداخلية فيه او الأشياء الخارجية لديه واللاوعي يعد قوة أخرى تقابل قوة الوعي/ الحضور العيني المباشر"([١٥]). وان ميتافيزيقيا الحضور التي تمثل الحضور الفكري من افلاطون لحد الآن ،ويحدد **دريدا** موقفه الرافض لميتافيزيقيا الحضور التي تعني "القول بوجود سلطة او مركز خارجي يعطي الكلمات او الكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها"([١٦]). وحيث ان اللغة تكتسب مصداقيتها من إحالتها الى المركز او السلطة الخارجية . ان مفهوم

الغياب والحضور لدى **دريدا** يتمثل في ان العلامة اللغوية في حضورها تأكيد لغياب ما تمثله، ومن هنا استمد دريدا مفهوم (قيد الشطب) وعلى وجه التحديد " الاثر" الذي تقول عنه سبيفاك " هو (الاثر) علامة غياب الحضور، علامة حاضر يكون بالفعل حالة غياب ، علامة غياب الاصل الذي هو شرط الفكر والتجربة"([١٧]). ان غياب الاصل هو المدعاة الى القول بوجود العلامة وإعطائها الدال على الشيء ،وان حضور الشيء هو انتفاء للعلامة ودورها الدال فالغياب سلطة للمعنى وتأكيد آلية على اعتبار ان الكتابة هي التمركز حول نص غائب منتجه والباقي لنا الحرية في القراءة والتأويل.

ثانيا: الاختلاف / الإرجاء: يعد هذا المفهوم احد مرتكزات المنهج التفكيكي كونه يتعلق بالعلامة والأثر الذي تتركه تلك العلامة، وان (العلامة) تحمل صفتي الاختلاف والإرجاء كونها تعرف باختلافها عن العلامات الأخرى وإنها ترجئ المعنى وبذلك يصح الدال وتعدديته السبب في إرجاء المعنى، ومن الاختلاف والإرجاء تتولد الحركة الذهنية من حيث تحفيز او تذكير الذهن بالباقي من العلامة. ويعد الاختلاف من المفاهيم الهامة عند (**سوسير، ودريدا**) ، ويعتمد عليه في النظرية الادبية ويؤكد سعيد علوش "توجد في اللغة الاختلافات، اي ان العلامة لا تمتلك مضمونها، وهذا ما يميزها عن باقي العلامات ، ويكون (الاختلاف) اول شرط لظهور المعنى، ويمكن التعرف عليه، انطلاقا من رصيد التشابهات (الهوية/ الغيرية"([١٨]). في حضور الشيء مقابل الشيء الاخر(الغيري) فيعرف باختلافه عن الاخر.

ثالثا: الأثر Trance: ان مفهوم العلامة عند دريدا هو علامة غير مكتملة، وإنها تترك اثرا، وان الاختلاف والإرجاء اللذان يعدان القوة التي تمتلكها العلامة في المنهج التفكيكي ،يجعل الأثر احد المشتركات المهمة لدى العلامة في دلالتها على الأشياء، ويرى (دريدا) في الاثر "بوصفه علامة غير مكتملة ،اي انها تخفي ما وراءها أفكارا غير الفكرة التي تظهرها"([١٩]). وهو ما يعني ان التعارض موجود داخل العلامات لإنشاء مدلولات مستمرة النمو والتوالد، فالمتلقي يمحو العلامة غر الوافية في فكره حتى يشير الى عدم تكاملها، ومن وجهة نظر التفكيكين لا وجود للعلامة المتكاملة، انها توحي للمتلقي بما غير موجود فيها ، وان العلامة لا يكون لها قيمة او وجود مالم يدرك الاثر، وهي (الآثار) عبارة عن معاني غائبة لأجل ان تعطي اختلافها مع المدلول الحاضر. وان العلامة لدى دريدا" ليس اكثر من (آثار، آثار، آثار) في حركة مراوغة مستمرة واللعب المستمر ومقاومة التثبيت"([٢٠]). ويلخص مفهوم الاثر نظرة التفكيكية الى" النص باعتباره اثر لأثر آثار"([٢١]). وتأتي اهميته كونه يضم تحت مظلته المصطلحات التفكيكية وهي الحضور والغياب والاختلاف والإرجاء واللعب الحر بالعلامة . فالأثر وهو حضور لعلامة وفي نفس الوقت غياب تلك العلامة وهو يختلف كأثر لعلامة عن الأثر الآخر للعلامة الأخرى وكذلك يرجئ المعنى لغياب العلامة وحضور أثرها فهو يحمل المفاهيم التفكيكية كحضور وغياب دلالة على وجود الأثر. ويرتبط مفهوم الاثر في التفكيك بمفهوم "الحضور" و"الحضور" الذاتي . اما بالنسبة لدريدا فهو يرى في الاثر " شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر والحضور ولا يمكن ان يقوم اي مفهوم سواء كان الاثر او الحضور الا على محو الاثر كما يصفه دريدا"([٢٢]).

رابعا: اللعب الحر بالعلامة: ان اهم جاءت به التفكيكية بعد ان قوضت مركز الفكر الغربي في إلغائها سلطة العقل (ميتافيزيقيا الحضور) الذي تبنته الفلسفة منذ بداياتها، وسلطة العقل logos تعني (العقل والكلام ولمعنى) وهو ثلاثي حاول دريدا ان يقوضهم في نقل كل منهم في الاتجاه المضاد، سلطة العقل(ميتافيزيقيا الحضور) أصبحت لديه سلطة اللا عقل (ميتافيزيقيا الغياب) ونقل الأهمية والتمركز من الكلام الى الكتابة التي تعد احد المرتكزات التي قامت عليها الحركة التفكيكية. اما المعنى بعد ان كان مستقرا وثابتا اصبح مشتتا ومنتشرا يعتمد على القراءات المتعددة للنص حيث كل قراءة تثبت مؤقتا معنى النص الى ان تأتي قراءة اخرى تمحو هذا التثبيت وتأتي بمعنى اخر، اي ان الدلالة تكون لانهاية في

عملية التوالد ويكمن جوهر اللعب* الحر" بلانهائية الدلالة والانتشار واستحالة قيام قراءة واحدة"[٢٣]. وفي دراسة للناقد الروسي باختين عن العلاقة مابين طبيعة العلاقات مابين المهرجان الرسمي والكرنفال في مقاربة للنص حيث يكون التراتب الطبقي للمجتمع الاقطاعي،وعلى الضد يقف الكرنفال مجسدا روح التمرد والحرية واختفاء الفوارق الطبقية.

ان الكرنفال مناسبة **يلعب** فيها الجميع في حرية كاملة وتسود اجواء التمرد على التقاليد الموروثة التي نجدها تتجسد في المهرجانات الرسمية، كونها تتميز بالارتباطات الطبقية والعلاقات التي تفصح عن نفسها فببيان مركزية الطبقات العليا والعلاقات التي تربطهم بما دونهم. وتلك النظرة في الكرنفال يجسدها (دريدا) في استراتيجية التفكيك وما تفعله بالنص ان دريدا يحطم سلطة النص مثلما تتحطم السلطة في الكرنفال وكذا لا اهمية للعناصر المشاركة في الكرنفال. "ترفض استراتيجية التفكيك منح اي عنصر في النص الادبي اي ميزة على العناصر الاخرى" (٢٤). ومثلما هو كرنفال باختين " عدو لكل مقدس وكامل ومكتمل "(٢٥) كذلك هي استراتيجية التفكيك ترفض تقديس النص واكتماله |(اكتمال المعنى) وإنما انتشاره وتشتته ولانهائية الدلالة وإنما كل علامة تمارس الشطب والمحو لما سبقها.واللعب الحر بالعلامة يأتي من التأجيل والإرجاء المستمر للمدلول وسيادة الدال " فكل دلالة تشير الى مدلول يراوغها ويشير الى مدلول ثان، فيتحول بذلك الى دال وهكذا. التأجيل هو محور اللعب الحر بالعلامة في المنظور التفكيكي"(٢٦).

ترتكز التفكيكية الى اساسيات تعد من اهم نقاط الارتكاز للاستراتيجية :

١- تنقطع العلاقة الافتراضية بين العمل ومنشئه على نحو نهائي بمجرد ظهوره الى الوجود

٢- لا وجود لمنشئ العمل ، وإنما يولد معه اثناء العمل اي" موت المؤلف" وهي ذاتها في المنهجية البنيوية .

٣-يظهر مؤلف جديد يحل محل " المؤلف الاصل" في كل قراءة ويتعدد بتعدد قرائه ، اي ان النص لا يوجد إلا بوجود قارئه .

٤- ليس هناك معنى محدد للنص ، ولا يتمحور المعنى حول بؤرة مركزية معينة فهناك اللعب الحر للدوال وانزياح المعنى الى لا نهاية ولا حدود ، مما تنتفي قابليته للتفسير النهائي.

٥- انتفاء العلاقة بين التفسير وقصدية المؤلف و الإرجاء اللانهائي للدلالات .

٦- لا تمثل وحدة النص في مصدره بل في الغاية التي يتجه اليها. (٢٧)

المبحث الثاني- الإيديولوجية في الفيلم السينمائي

الايدولوجيا: امتلكت السينما قدرتها التعبيرية من خلال وسيطها السينماتوغرافي في التعبير عن الواقع وما يحويه من إمكانات تعطي للصورة المعبرة طاقة هائلة في قراءة الواقع وتمثلاته عبر طرح الافكار في حكاية الفيلم السردية . وتعرف الايدولوجيا" مجموعة من الافكار والمعتقدات المشتركة التي تعمل على تبرير مصطلح الجماعات المهينة .وتوجد الايديولوجيات في كافة المجتمعات التي توجد بها نظم راسخة ومنظمة لعدم المساواة بين الجماعات ويرتبط مفهوم الايدولوجيا ارتباطا وثيقا بمفهوم القوة ، ذلك ان النظم الايدولوجيا تعمل على اضفاء المشروعية على تباين القوة التي تحوزها الجماعات الاجتماعية" (٢٨). لقد عرضت السينما الانسان وما يحمله من تطلعات وأفكار، وان فن الفيلم يمتلك من السطوة والتأثير مما يجعله يقدم الأفكار الإيديولوجية بطريقة تستقبل من قبل المتلقي على انها شيئا مفروغ منه. "ان السينما يمكن انتكون اداة عظيمة لمعرفة الواقع ولوضع هذا الواقع موضع التساؤل، وحتى قلبه رأسا على عقب، ويمكنها ان تكون أداة للتحريض السياسي"(٢٩) .

فن الفيلم والايدولوجيا: ان فن الفيلم لـه القدرة علـى التعبير عن الانسـان والمجتمع ،فـي تمثل المضـامين الايديولوجيـة والاجتماعية والحضارية والثقافية التي تشكل سمة العصر، وقد ظهرت السينما كقوة حقيقيـة معبـرة عن احتياجـات الواقـع ومناصرة للإنسان في رحلته للدفاع عن مبادئه وأفكاره "ان السينما تطرح افكـارا بغض النظر عن نوعيـة الفيلم"([٣٠]) . وفي تأكيد أهميتها لا نجد اداة تمتلك الحضور في جذب انتباه المتفرجين وصناعة الأفكار "لا توجد اداة اخرى تستطيع ان تجذب انتباه مثل هذه الملايين من المشاهدين لفترات طويلة، وفيما يتعلق بصراع الأفكار فليس لوسيلة أخرى مثل الفيلم من اثر فعـال فـي عرض صـورة امريكـا علـى المتفرجين"([٣١]). يؤكد (جون هوارد لوسن) علـى الأهميـة التـي تكتسبها السينما في كونها أداة ذات تأثير قوي في المتلقي ودورها الفعـال فـي تبنـي الأفكار(الايـدولوجيا) وعرضـها، وان اغلب المتفرجين في العالم يستقون معلومـاتهم عن امريكـا مـن الفيلم الأمريكي. ويعتبـر الفيلم أداة للسياسـة الخارجيـة فيجـب ان يحمل صورة مشرقة وجذابة عن أمريكا. وان تلك الأفلام بما تحمله من سمات وأفكار إيديولوجية تدعو بشكل غير مباشر الى تمجيد الرأسمالية ونماذجها المختارة عبر لغة سينمائية تستخدم التقنيـات الفلميـة وكلـك القصـص السـردية ذات الحبكـة المشوقة في بنائها، وتلجا احيانا السينما الامريكية الى بث ايديولوجيتها في الافلام ذات القصص العاطفية مقدمـة نموذجهـا رجل وسيم وذكي ومغامر ويحمل الصفات التـي تجعل الاخرين يعشقونه فيلم (الزاويـة الحمـراء) بطولـة ريتشـارد جيـر، وان الاخرين هم من يحيكون المؤامرات ضده وهكذا تستمر السينما الامريكية في تغليف ايديولوجيات بالقصص الغرامية والمغامرات مستخدمة الوسيط السينمائي بطريقة معبرة وموظفة التقنيات الحديثة لخدمة افكارها.

ايزنشتاين ونظريته السينمائية الإيديولوجية:

يعد (سيرغي .م ايزنشتاين) اهم منظري السينما فـي العـالم لمـا اضـاف للفن السينمائي اضـافات فـي فن التوليـف جعلته واحد من اللذين ينظرون الـى الفيلم السينمائي كملحمـة ثوريـة قـادرة ان تعبـر عـن تطلعـات الجمـاهير ، وان تبنيـه الثورة وإيديولوجيتها جعلت من الفن الروسي فنا ينطق بالثورة وأهدافها ويـدين ايزنشـتاين بـالولاء للثورة ومـا قدمتـه لـه " لقد اعطتني الثورة اثمن ما لدي في الحيـاة، اذ صـنعت منـي فنانـا" ([٣٢]). ويـدين ايزنشـتاين للثـورة بأنهـا اعطـت لـه المبـرر "لكسر" التقاليد التي كان يعتبرها بالية وإبدالها بالفن الثوري، ونجد صدى ذلك في نظريته عن المونتاج "الصدمة "احدى النظريـات المهمـة التـي تتلخص بـان اللقطـة الاولـى مـع اللقطـة الثانيـة تجمـع تعطينـا لقطـة ثالثـة اي فكـرة جديـدة ان صـفة الصدمة جزء من التكنيك الذي يستخدمه ايزنشتاين في صناعة الفيلم ، كان ايزنشتاين يعتقد ان المونتاج هو اساس الفيلم، وان "كل اللقطة يجب ان تكون ناقصة او مساهمة وليست مكتفية ذاتيا"([٣٣]). ان عدم اكتفاء اللقطـة يستدعي لقطـة أخـرى تكمل المعنى، وان الصراع في فن المونتاج جدليا، وهو نوع من التجاذب والتحاور بين اللقطات لتجسد فكرة ايديولوجيـة. ان افلام ايزنشتاين تحتـاج الـى متلقي كـي يفك شفراتها ويـأتي لهـا بقراءة تثبت المعنـى، فمـا العلاقـة مـابين لقطـات للقائد كرينيسكي في فيلم الاضراب ولقطات اخرى لطواويس اللعب المحملة بالمجوهرات مع تماثيل نابليون، قد لا توجد علاقة مكانية ولا زمانية ما بين القطات. ان عدم وجود ما يبرر على مستوى المكان والزمـان الفلمـي لكـن ايزنشـتاين يستعيرها من خارج العناصر الديجيزية لكي يعبر بها عن فكرة إيديولوجيـة، ان القائد كرينيسكي هو رجل مزهو بنفسـه ويريـد ان يصبح إمبراطورا كنابليون، فتصبح العلامة هنا ايديولوجية معبرة عن الفكرة التي يريد ايزنشتاين من الجماهير ان تتلقاها وتستوعبها، وهو جزء من الفلسفة الماركسية اللينينية، وهو ما يجعل ايزنشتاين يقارن مـابين قراءة الفن وقراءة الخطـب السياسية الإيديولوجية لتلاميذه حيث يقول ايزنشتاين "لفت تلاميذي في ميدان انتبـاهي فجـأة إننـي امـارس معهم فـي قـراءة الفن ذات المنهج الذي يمارسه فـي الغرفـة المجـاورة، مـدرب القراءة السياسية فـي القضـايا الاجتماعيـة"([٣٤]). ان مـا يؤكـد الجانب الإيديولوجي في أطروحات ايزنشتاين هو يأخذ دروس الفن في تدريسها بموازاة الخطـب السياسية لمـا تحملـه من

مضامين إيديولوجية، وبذلك تعمق لدية الافكار الايديولوجية ويحاول ان ينقلها الى افلامه على شكل صراع جدلي مابين اللقطات ومونتاج يولد صدمة لدى المتلقي وهو يقترب من التفكيكية في اعتماده على قراءة وفك الشفرات على المتلقي وتثبيت معنى، ان افلام ايزنشتاين حافلة بالمعاني الإيديولوجية كونها نتاج لفكر الثورة وتطبيقاتها العملية على مستوى المنجز الصوري .

ان اعتناق ايزنشتاين لأفكار ماركس ولينين والتطور الجدلي عند هيغل وتشبعه بفكر الثورة وايديولوجيتها ادى الى ان يطور نظريته في فن المونتاج ليعبر عن الثورة وأفكارها. في تأكيد لمقولة" انا من الثورة ،والثورة مني"[٣٥]. كان منظرا وصاحب فكر وصانع فيلم كثير التجريب يستمد افكاره من قراءاته المتعددة للغات والفنون الاخرى (اللغة الهيروغليفية والمسرح الكابوكي)، تعد كتاباته عن دراما الاكتشاف التي مارسها بالفعل وهو ينتج نظريته.

ان نظريته في مونتاج الصدمة كانت جزء لا يتجزأ من صناعة الفيلم عنده. كان يستعمل الانتقال المفاجئ في افلامه كجزء من نظريته في المونتاج، يضع المتلقي دائما في ضربات سريعة من اللقطات ليشد المتلقي ويجعله في صراع جدلي مع افكار التي يطرحها في افلامه، ون كان يقوده الى تقبل الافكار التي يطرحها كجزء من الايدولوجيا التي يدين بها. "ان ايزنشتاين فكر في المونتاج في اطار نظريات (بافلوف) السايكولوجية وعند جان بياجيه"[٣٦]. لأنه يأخذ في الاعتبار النشاط الذهني للمتلقي لا مجرد ما تعمله ارادة صانع الفيلم.

استطاع ايزنشتاين ان يطوع التجارب والأفكار الايديولوجية للمبدأ المادي للصورة ، حيث يظهر ذلك الاعتماد على الانجذاب العقلي، في فيلمه (الإضراب) استعارة صور الحيوانات مع الجواسيس– مشاهد مطاردة المتظاهرين- المرأة التي يجلدها الجندى من فوق الحصان وقد حوصرت بزاوية- الطفل بين ارجل الحصان- كلها لقطات تعبر عن أفكار إيديولوجية في نبذ الرأسماليين – المدراء واجتماعاتهم في فيلمه الإضراب يصنع ويبث ايزنشتاين الكثير من العلامات الإيديولوجية التي يدين بها الفكر الرأسمالي العنف الذي تتعرض له الطبقات المسحوقة (البروليتاريا)، فتصبح عملية الاستعارة الفلمية من خارج العناصر الديجيزية في تعبير عما مدى العنف الذي تعرض له المتظاهرين . ويستمر ايزنشتاين في قراءته للواقع وتقديمه الرموز والاستعارات التي تعطي للمتلقي مجموعة من الأفكار التي تنبأ عن الأحداث، ان السلطة الغاشمة وجبروتها تسحق كل شيء يقف أمامها.

المبحث الثالث: اللعب الحر بالعلامة الإيديولوجية في الفيلم السينمائي.

اللعب الحر بالعلامة في المنهج التفكيكي :

ان التفكيك يعمل على تأكيد لا نهائية الدلالة فهو عملية إنتاج مستمر **"لا يتوقف بموت كاتبه، لذا فهو يدعو الى الكتابة بدل الكلام لانطوائه على صورة البقاء بغياب المنتج الأول"**[٣٧]. في استمرارية انتاج الدوال ،ورفض الاحالات المرجعية، و التأكيد على الكتابة لاحتوائها على قراءات متعددة وبقائها بغياب المنتج الاول عكس الكلام الذي يتطلب حضور المنتج لإلقائه. ويرى دريدا في القراءات المستمرة لـلا استقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على التوترات او التناقضات داخلية يقرأ من خلالها النص **"ويفك نفسه بنفسه، وان يفك النص نفسه بنفسه فهذا يعني انه لا يتبع حركة مرجعية، ذاتية، حركة نص لا يرجع الا لنفسه إنما هناك قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته"**[٣٨]. ان النص بحركته يبحث عن تلك القراءات المتعددة التي تعطي للنص ديمومته وتجدده باستمرار في عملية البحث عن الدوال.

ان اهتمام دريدا بالكتابة وجعل التمركز حولها وهنا التمركز ليس الركون اليها انما نقل الاهتمام من الصوت الى الكتابة و كونها تصبح نصا من خلال عملية النقش وغياب منتجها الأول يدعها تستدعي قراءات متجددة، و"من مناقشة دريدا لافلاطون في محاورة (فيدروس) ليبرهن على ان الكلام أطارا للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فان الكتابة هي إطار للغياب والاختلاف والتعدد والتباين"[٣٩]. حيث البرهنة على ان الكتابة هي التي تجعل من العلامة لها القابلية على الاختلاف في وجودها والإرجاء في قراءتها .

لا يمكن تصور وجود مجتمع ما من دون كتابة، بلا علامات او حساب او توثيق، لا وجود لمجتمع وان كان حيوانيا من دون اثر او علامات مرئية على الارض، وهذا مصدر أهميتها، ان كل الحضارات لها اثار دالة عليها يستدل الانسان على تلك الحضارة من اثارها الباقية سوى كانت كتابية او حجرية فهي تمثل علامات اثار لعلامة غائبة وان وجدت تلك الأمم لو فرضا جدلا فان الأثر سيمحو لحضور الاصل، وبما ان الأصل غائب فالحضور للأثر الدال على الأصل. "لقد توسع دريدا بمفهوم الكتابة فدل عليها بالتعبيرات الكتابية وغير الكتابية، ومن هنا تملكت ابعادا مختلفة المعنى من معناها التقليدي، فعرفها بأنها النقش عموما ويعني بها الرسم والتصوير والموسيقى والنحت وغيرها من انواع التغبير الفني والأدبي"[٤٠].

ان **دريدا** بنقله التمركز حول الكتابة / موت المؤلف / النص المعني يعتمد على القارئ ومرجعياته ،ويعطي دريدا للكتابة ثلاث خصائص وهي :

١- ان الاشارة المكتوبة يمكن ان تخترق سياقها الواقعي ،وان تقرا في سياق مختلف بغض النظر عما نواه كاتبها .ان الاشارة المكتوبة هي علامة يمكن تكرارها ليس فقط بغياب الذات التي تطلقها في سياق معين بل ايضا لمتلق معين.

٢- ان الاشارة المكتوبة عرضة للانزواء بمعنيين:

أ- انها منفصلة عن باقي الاشارات في سلسلة معينة.

ب -انها منفصلة عن الحالة الحاضرة ، اي انها يمكن ان تشير الى شيء يمكن ان يكون حاضرا فيها واقعيا.[٤١]

يعطي التفكيك اهتماما ملحوظا الى تميز الدال عن المدلول الذي قال به سوسير، فضلا عن العلاقة الاعتباطية بينهما " ، يشير دريدا الى رفض اي علاقة لهما بالمرجع ، مما يعني ان العلامات لا تحيل الا الى نفسها او الى علامات اخرى، اي ان عمليات نسف الدلالة قائمة على التوحيد بين الدال والمدلول، وهنا يبرز منحى دريدا الذي لا يفصل بين الدال والمدلول " لان كل مدلول ليس الا دالا في علاقة مع دوال أخرى" [٤٢]. ان تلاعب دريدا بالمقولتين الايجابيتين لسوسير عن كيفية حدوث الدلالة جاءت متفقة مع انطلاقته في رفض الفكر الفلسفي الغربي (ميتافيزيقيا الحضور) التي قامت عليه الفلسفة بوجود الثوابت معرفية التي تمثل اساسا للإحالات المرجعية التي يرفضها دريدا مما يؤدي الى رفض ميتافيزيقيا الحضور مولدة حالة الغياب للمدلول وحضور الدال وهو ما اوجد (الحضور والغياب) لدى دريدا " فالنص عند (دريدا) يؤدي الى حضور في غياب وغياب في حضور من دون وجود فاصل بينهما او تثبيت بينهما " [٤٣]. ان المعنى لدى دريدا يتحدد من خلال الاختلاف مابين علامة وأخرى، فمنشأ المعنى هو الاختلاف التي يطبع العلامة فالوردة الحمراء تكتسب دلالتها من اختلافها عن الأنواع الأخرى من الورد وعند الكتابة تحضر العلامة اللغوية للوردة ويغيب المفهوم، وهذا عكس المفهوم (السوسيري) للعلامة، فبدل من المعنى الذي تؤديه العلامة من خلال الصورة الصوتية وحضور المفهوم عند سوسير نجد الاختلاف بدلا من المعنى والإرجاء بدلا من الحضور عند دريدا ، يرتبط

مفهوم الاختلاف عند دريدا بمفهوم الإحالة عند سوسير الى مركز ثابت، والاختلاف والإرجاء يعني تأجيل الدلالة الى شيء اخر، والإرجاء هو التأجيل الدائم للدلالة بما يسمى اللعب الحر بالعلامة ولانهائية المعنى.

ان كل دلالة تشير الى مدلول وهذا يشير الى مدلول ثان فيتحول المدلول الى دال وهكذا تتحول (المداليل) الى دوال تخلف الواحدة عن الاخرى مما يؤدي الى تعددها وعدم تثبيت المعنى "لكي تعبر أية دالة في نتاج ما عن المعنى يجب ان تختلف عن الدالات الأخرى ، وكذلك بالنسبة للمدلول فان كل مدلول في نسق ما يجب ان يختلف – مهما كان التضاد – عن كل المدلولات الأخرى"(٤٤).

ان دريدا وضع العلامة اللغوية بكاملها قيد الشطب ،لكي يقلل من شان المدلول وينقل الاهمية الى الدال ، ان عملية الشطب للعلامة ليس محو الدال وإنما تأجيل المعنى الى قراءات جديدة فكل قراءة تشطب القراءة السابقة "ما قبل دريدا كان يمكن وضع "*المدلول*" وحده قيد الشطب باعتباره شيئا يرفض التثبيت ، لكن مع دريدا تضع العلامة اللغوية بكاملها " قيد الشطب" " (٤٥). ان اللعب الحر بالعلامة الايديولوجية في الفيلم السينمائي يؤدي بنا الى ان نقرا اولا العلامة الإيديولوجية ثم الكيفية التي يتم اللعب بها في محاولة تثبيت المعنى في كل قراءة جديدة.

العلامة الأيدلوجية في الفيلم السينمائي واللعب الحر:

ان العلامة عند سوسير تمثل اتحاد الدال مع المدلول معا وان نتاج اتحاد الدال (الصورة الصوتية) بالمفهوم الذي يستحضره المدرك تتولد لنا العلامة التي يغلب عليها الجانب النفسي. ان كل من (سوسير وبارت وايكو) ينطلقون من مقولة "ان كل العلامات لا تعني ما لم يكن هناك شخص واع مدرك" (٤٦). اي ان المرء لا يدرك المرجع او المعنى ،وإنما يدرك العلاقة بين الدال والمدلول، لان الدال بذاته لا معنى له وان علامة عند سوسير هي علاقة تكافؤ اي ان الدال بذاته لا يفضي الى دال اخر او مدلول معين وانما يفضي الى ما اسماه سوسير علامة(٤٧). وهو غير ماجاء به (دريدا) من تعدد الدال – ولا نهايتها – وليس تعدديتها ، والتي تعتمد في ذلك على لانهائية القراءات التي تولد كل قراءة معنى يبقى قيد الشطب الى ان تأتي قراءة جديدة ،تمحو الدلالة السابقة وتولد دلالة جديدة وهكذا ."اي تحول العلامات الى مجموعة لاتحد من الدوال غير القادرة على تثبيت مدلولات"(٤٨). ومثال ذلك فيلم (بابل) اخراج اليخاندرو غونزاليز في مشهد الفتاة اليابانية الخرساء والصماء وتعاني من الكبت الجنسي في مجتمع وصل الى قمة التكنولوجيا، يقوم صانع العمل بقطع الشريط الصوتي في استخدام وسائل التعبير الفيلمي في التعبير عن العلامات، عند خروجها من احد الأندية الليلية وفشلها في إقامة علاقة مع احد الشبان، فيصبح غياب الصوت علامة دالة على اغترابها عن ومجتمعها وانعزالها عن محيطها وفي نفس الوقت تصبح علامة إيديولوجية على انصهار الإنسان داخل التقنية والتكنولوجيا والافتقار الى المشاعر والأحاسيس في التعبير عن التناقضات في النص الفيلمي حيث تعمل التفكيكية على تلك التناقضات في إيجاد القراءات المستمرة للدوال ، ان القراءة التفكيكية للعلامة وفق المنهج (الدريدي) تعطي لنا:-

١-غياب الصوت (الفتاة خرساء) مدلول عن المجتمع ما يعانيه الفرد من نضوب في العلاقات وافتقارها وعدم استطاعتها التواصل مع الاخرين .

٢- الفتاة وقد بدا عليها الاغتراب والوحدانية(الانعزال عن المجتمع) دال

العلامة عند دريدا **(دال) اختلاف (مدلول) ---------- دلالة**

(دلالة) اختلاف (دلالة) ---------- علامة

مؤشرات الإطار النظري: بعد ان تم بحث اللعب الحر بالعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين، توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات التي تمثل حصيلة لما أسفر عنه الإطار النظري وكما يلي:

اولا: ان العلامة المتولدة في القراءة التفكيكية تعتمد على توالدية الدال وغياب المدلول للعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين.

ثانيا: مفهوم الاختلاف والإرجاء يسهمان باللعب الحر بالعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين.

ثالثا: يمثل التمركز حول الكتابة (النص الفيلمي) تعدد القراءات مما يعني لا نهائية الدلالة (المعنى).

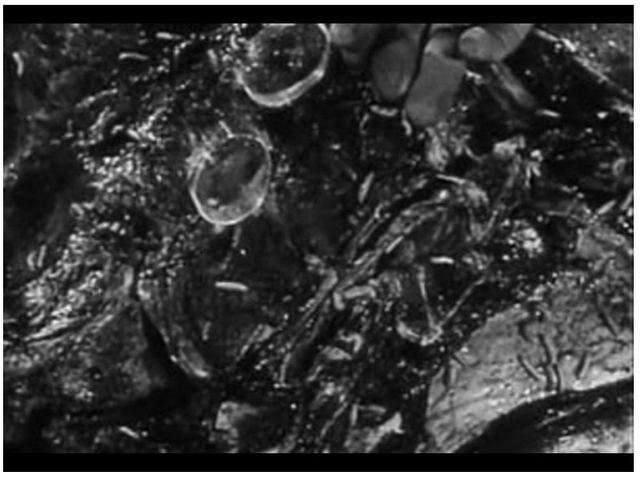
الفصل الثالث- اجراءات البحث: سيقوم الباحث بتحليل فيلم المدرعة بتومكن على ضوء ما اسفر عنه الاطار النظري/ اخراج سيرجي ايزنشتاين، سيناريو سيرجي ايزنشتاين ونينا اجادزنوفا، المصور ادوارد تيسيه، انتاج الاتحاد السوفيتي ١٩٢٥،

قصة الفيلم: يحكي الفلم عن التمرد الذي حصل على ظهر المدرعة بتومكن من قبل البحارة الروس اللذين رفضوا اطلاق النار على زملائهم على سطح المدرعة ،ويحدث التمرد من قبل البحارة بعد رفضهم اكل اللحم الذي يحتوي على الدود (اشارة للفساد)، التمرد الذي يطيح بكل اعوان النظام الفاسد، ثم ينتقل التمرد الى سلالم الاوديسا عبر البحار الذي قتل وينقل جثمانه الى المدينة، وتحدث المواجهة مابين الشعب والسلطة الفاسدة وتخلف القتلى على درجات سلالم الاوديسا، ثم ينتقل الصراع الى السفن التي تحاول ان تطلق النار على المدرعة بوتمكن لكنا البحارة على المدرعة يرفعون العلم الاحمر وينادون (اخوان) ،وبذلك تسلم المدرعة من الهجوم ، وقسم صانع العمل الفيلم على خمس فصول: الرجال والدود، دراما على سطح المؤخرة، الميت يصيح، سلالم الاوديسا،مقابلة الفصيلة لبحرية.

تحليل العينة على ضوء مؤشرات الإطار النظري:

أولا- ان العلامة المتولدة في القراءة التفكيكية تعتمد على توالدية الدال وغياب المدلول للعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين. يبدأ ايزنشتاين المشهد الأول من الفيلم بلقطات لأمواج البحر وهي تتصادم فيما بينهما وترطم بصخور البحر، وكأنه ينبئنا بما سيحدث على سطح المدرعة بتومكن، من صراع واصطدام مابين نظام قديم فاسد ونظام حديث متحرر ايديولوجي ، ويمهد للصراع عبر تلك اللقطات الاستهلالية ،وبذلك يضعنا صانع العمل في قلب الاحداث منذ البداية. ثم تظهر لنا مقولة لينين في عام ١٩٠٥ (الثورة حرب ،كل الحروب المعرفة في التاريخ هي الوحيدة شرعية وقانونية، هناك فقط حرب كبرى حقيقية في روسيا، هذه الحرب كانت اعلان بداية)، يستخدم ايزنشتاين مقولة لينين قائد ثورة اكتوبر واحد المفكرين الذين يؤمن بأفكارهم ويضع صانع العمل تلك المقولة ليبرر ما سيحدث في الفيلم، وهي علامة مقحمة وتعسفية كون فن السينما يعتمد على الوسيط السينما الفوتوغرافي، حيث يمكن له ان يضع الكثير من العلامات دون الحاجة الى مقولات تكتب على الشاشة.

يظهر صانع العمل في لقطة عامة للمدرعة وهي تسير على سطح المياه، كتأسيس للمكان الذي تجري فيه الأحداث، ثم يظهر سطح المدرعة واثنان من البحارة يتحدثون ويتذمرون ن الوضع القائم، وينادون بالثورة، ثم ينتقل بنا الى داخل المدرعة للبحارة وهم نائمون ، في وضعيات تنم عن الإهمال من قبل القائمين على السفينة والغليان من الوضع القائم، يأتي من طاقم المدرعة ويوقظهم بطريقة استفزازية، كل هذه الاحداث تمهد العلاقة مابين الطاقم المسؤول عن المدرعة والبحارة وهي علاقة متوترة، وتمهد لقيام الثورة (التمرد) عبر الخطب التي يلقيها فاكولينشوك (ان روسيا كلها تغلي ويجب ان نبدأ الثورة) .ثم ينتقل بنا صانع العمل الى سطح المدرعة والبحارة يتحدثون بصوت عال مما ينبأ عن حدوث أمر خطير ، ويظهر ذلك الأمر انه



للحم المعلق على سطح المدرعة والبحارة يتجمعون حوله، فهم يرفضون اللحم الفاسد كما في الصورة رقم (١)

لكن يجابهون بالسلطة التي ترفض التغيير(طاقم السفينة) ، وان الدكتور سيمونوف يمثل السلطة العمياء او (العلامة الميتة) ، فهو يرى الديدان وينكر وجودها أو يرينا صانع العمل الديدان الذي يرفض وجودها الدكتور سيمونوف كجزء من محافظته على الولاء للنظام الفاسد كما ترينا الصورة رقم واحد بوجود النظارة التي تمثل الطبيب الذي يعالج الامراض الى من يساهم في تسببها ،اي السلطة التي تكشف الأمراض الى سلطة تسمح بوجود الأمراض من خلال موافقتها على اللحم الفاسد، واللحم الفاسد الذي يمثل الأثر الدال على السلطة الفاسدة.

ان اللعب الحر بالعلامة يستدعي توالدية الدال عبر الحضور والغياب الذي تمارسه العلامة فاللحم الفاسد هو دال للفساد الغائب كعلامة والحاضر عبر حضور اللحم الفاسد ، ان غياب المدلول يستدعي دائما حضور الدال وتوالديته ليعوض عن الغياب الذي يمارسه الملول في لعبة الحضور والغياب في المنهج التفكيكي

ان استدعاء حضور الدكتور (سيمونوف) المسؤول عن سلامة البحارة وسلامة طعامهم، ان حضور الدكتور بما يمثله من علامة دالة على الطبقة التي تساعد النظام، واللحم الفاسد اثر للعلامة الغائبة ويشير الى الفساد في النظام او النظام الفاسد ، فهو حضور لغياب (النظام الفاسد) او الشطب الذي تمثله العلامة على فساد النظام، ان صانع العمل يستعير من العناصر الديجيزية علامة يستخدمها كعلامة ايديولوجية في التعبير عن النظام القديم وفساده، تاتي طريقة التعبير لدى ايزنشتاين عن طريق الصورة الفيلمية التي تحمل الرموز والاستعارات الفيلمية، فالصورة (اللقطة) كما يستخدمها ايزنشتاين كوحدة اساسية في التعبير الفيلمي بما تحمله من رموز ودلالات في استعارة (اللحم الفاسد)، وتصبح البديل عن النظام الفاسد وتقرا حسب المنهج التفكيكي، اثر لعلامة التي هي الاخرى (اثر) للنظام الغائب الذي هو اثر لمجموعة من الأفكار والنظم والإيديولوجيات ، في الحضور والغياب ضمن المنهج التفكيكي في قراءة العلامة

وان التوالدية التي يصنعها الدال(العلامة) التي تنتج اثر وغياب المدلول (المعنى) أو الإرجاء المستمر للمعنى، أي التمرد الذي سيقوم به البحارة ، يجعل من اللحم الفاسد أثرا لعلامة غائبة (النظام الفاسد) ، التي عند حضورها تصبح هكذا اثر ويستمر توالد الأثر العلامي (الدال) في الاتجاهين للعلامة المتولدة من الاثر ، وكذلك ماتولده العلامة من معنى غائب، فاللحم الفاسد هو اثر علامي يولد دلالة (ارجائها) التمرد من قبل البحارة الذي يولد الى انهيار النظام الفاسد وهكذا تستمر توالدية الدال في العلامة الايديولوجية .

ثانيا: مفهوم الاختلاف والإرجاء يحققان اللعب الحر بالعلامة الإيديولوجية في أفلام ايزنشتاين.

ان العلامة في المنهج السوسيري هي الدال والمدلول وان حالة الجمع او الاتحاد بينهما هو لأجل انشاء علامة ،بيد ان العلامة عند (دريدا) مصدرها لا جمع او الاتحاد بل الاختلاف القائم بينهما على مستوى الدلالة او العلامة .وتعرف العلامة في المنهج التفكيكي عبر اختلافها عن العلامات الأخرى، فالبطل فاكولينشوك يختلف علامة كونه المحرض على التمرد والثورة على النظام، وان السبب في تموضعه وجعله علامة دالة على الثورة هو اختلافه عن زملائه ، فهو علامة دالة على حضور الثورة الغائبة واختلافه عن رفاقه يجعل منه علامة مميزة عن الثورة والتمرد الذي اقام من اجله وضحى بنفسه وأصبح أثرا (علامة ميتة)،فالاختلاف كما يشير (دريدا) هو الذي يعطي للعلامة حضورها كونها تختلف عن العلامات الاخر، فاكولينشوك هو التميز الذي نراه عن رفاقه في قراءة للعلامة يبرز لنا صانع العمل خلال تجسيد الاحداث الدرامية وإعطاء شخصية فاكولينشوك الدور المهم والبارز في صناعة الثورة وانتصارها، فهو يجابه السلطة الفاسدة وينادي الاخرين بعدم قتلهم لرفاقهم بنداء الثورة (ياخوان) فهو يثير روح الوطنية والمبدأ الثوري لدى رفاقه الاخرين وتحفيز هم على مقارعة الظلم والفساد.

ان صانع العمل منذ بداية الحكاية الفيلمية يعطي لفكولينشوك البروز والروح القيادية في تحفيز اخوانه البحارة على الثورة (ان روسيا كلها تغلي اليوم) هي صرخة اطلقها فاكولينشوك نيابة عن كل الروس، فهو علامة دالة وممثلة للشعب الروسي عبر تشابه مع البعض في الصفات الدالة للشعب الروسي ، لكن بروزه عن اقرانه البحارة والدور الذي اضطلع به يجعل منه علامة مختلفة ،ان السبب هو مكمن الاختلاف وتموضعه عن الاشياء الاخرى يظهر العلامة.

ان عمليات التأجيل اللانهائية للحضور للمدلول ، فالشخصية بما تحمله منصفات دالة على كونه علامة تشير الى الثورة وقيامتها، فهو كأثر علامي حاضر لكن الثورة غائبة ، وكل ما تقترب العلامة من تحقيق مدلولها تأجل ذلك ،في اللعب الحر للعلامة في تأجيل المستمر للمدلول (المعنى)، مما يفضي الى توالدية الدال، وكذلك الارجاء المستمر، فالعلامة التفكيكية تحقق حضورها من اختلافها عن العلامات الاخرى، وهو ليس حضور مادي وانما لعبة اختلاف الذي يحتاج العلامة محولا عملياتها الى اثر، فاكولينشوك هو علامة للثورة لكنه يصبح اثرا للعلامة الغائبة فهو علامة ليست مادية أي حضور الثورة ،وانما هو اثر دال عليها وانما يكون علامة لان الاختلاف هو مايميزه ويصبح علامة لكنة في حقيقة الامر هو اثر دال وليس علامة على الثورة، حتى عندما يقتل يصبح رمزا معبرا عن الثورة وليس الثورة نفسها فهو علامة اختلاف عن باقي العلامات لحضوره وغياب مدلوله ويصبح اثرا لعلامة غائبه وحضورة الغير مادي يجعل منه اثرا. وان ليست هناك علامة تدل على شيء ثابت وازلي ،فالثورة هي تطور مستمر وانتقال بالكفاح من صيغة الى اخرى من سرية الى علنية من مظاهرات الى مصادمات وهو ما تمثل لنا في الحكاية الفيلمية على المدرعة بتومكين الصورة.

ان فاكولينشوك ليس علامة دالة على الثورة في قراءة (الدال والمدلول)، انما هي الاختلاف والإرجاء في المنظور التفكيكي، فكل علامة يتمثل (حضورها) اختلافها عن باقي العلامات، وهي سلبية أي ناقصة المعنى فالشخصية غير قادرة ان تكون بديلا للثورة وانما تصبح اثر دالا على الثورة، أي لا تستطيع ان تكون حاضرة بنفسها، مما يؤدي الى سلسلة من الإحالات للوصول الى المدلول (المعنى) الذي يتغير باستمرار بتوالد الدال، وهو ما يجعل العلامة خاضعة للقراءات المتعددة.

ان الاثر (فاكولينشوك) هو علامة غياب لحضور، فهو علامة على الثورة فهو حاضر وفي نفس الوقت اثر دال على العلامة الغائبة هي الثورة، فالحضور والغياب مرتكز اساسي في قراءة العلامة التفكيكية. اننا نقول عادة ان العلامة تحل محل الشيء، انا ان التدليل نلجأ اليه عندما لا يكون الشيء حاضرا أي تصبح العلامة حضورا مؤجلا، (فاكولينشوك) هو حضور لكنه مؤجل للثورة ويأخذ التأجيل مداه الى ما لانهاية ، ويكون الاثر هو الناتج للعلامة المؤجلة

ثالثا: يعد الأثر الناتج من العلامة الإيديولوجية دالا مزدوج العمل والممارسة فهو يظهر بعض من العلامة الإيديولوجية ويخفي البعض آخر مما يدفع إلى اللعب الحر بالعلامة.

ان استمرار الصراع على سطح المدرعة بتومكن أطاح بكل أقطاب النظام الفاسد،المرموز له عبر اللحم الفاسد، اثر للعلامة التي اظهرت الفساد واخفت المسبب للفساد في علاقة الحضور والغياب ، والدكتور سيمونوف احد العلامات الدالة على النظام الفاسد فهو علامة تصبح دالة توجد بالاختلاف عن الاخرين وفي نفس الوقت يكون اثرا عن فساد طبقة في علاقة الغياب والحضور، فهو حاضر عن الطبقة التي يمثلها ويصبح اثرا في غياب تلك العلامة.

وان الاثر في المنهج الدريدي – علامة غير مكتملة- أي انها تخفي ما وراءها من افكار اخرى غير الفكرة التي تظهرها، فالنظارة التي تبقى معلقة بحبال السفينة بعد سقوط الطبيب (سيمونوف في البحر) تعد علامة غير مكتملة، فهي ليست بديلا عن الطبيب وفي نفس الوقت هي اثرا عنه، وان اخفاءها افكار اخرى كونها تعد اثرا دالا لطبيب الذي يعد اثرا للطبقة البرجوازية ،فهذه الافكار لا تظهر من خلال النظارة التي تعبر وسيلة للرؤية ،بينما تختفي تلك الافكار خلفها أي ان الاثر يظهر شيئا من العلامة ويخفي اشياء، وان العلامة لا وجود لها مالم يدرك الاثر ، فلو افترضنا عدم وجود النظارة، لا يستطيع المتلقي ان يقرا تلك العلامة الدلالة على الطبيب وكذلك على الطبقة البرجوازية التي اسقطها التمرد، فالأثر يحمل معاني وهي غائبة لأجل ان تعطي اختلافها مع المدلول الحاضر، فنحن لا نحصل على معنى حاضر ، ان لم نستدل على وجود اثار ظاهرية للمعنى. وإكمالا للتمرد الذي حصل في المدرعة بتومكن، حيث يتخلص البحارة الذين يرمزون الى المجتمع الروسي الجديد من اغلب اقطاب النظام الفاسد، ومن ضمنهم الدكتور سيمونوف الذي يعد العلامة الدال على الطبقة البرجوازية النفعية، حيث يتم التخلص منه ورميه بالبحر ،لكن بقاء الاثر العلامي الدال علية(النظارة) التي كانت رمز لعدم كشف الفساد فهي تمثل الطبقة الفاسدة كاثر علامي، حضورها يدل على وجود الطبقة الفاسدة لكن غياب الدكتور سيمونوف يجعل الاثر علامة ناقصة غير مكتملة المعنى ، وان اللعب الحر بالعلامة هو الذي يصنع توالدية الدال حيث تكون العلامة غير مكتملة لان الاثر الدال على العلامة ليس علامة وانما يشير الى العلامة فالنظارة تشير الى الدكتور سيمونوف الصور (٦,٥) ، وان صانع العمل يبرز لنا الاثر العلامي ليدلنا على الاثر العلامي ليدلنا على الحدث، وتصبح النظارة رمزا دالا لنظام دال على طبقة فاسدة ومتسلطة.

الفصل الرابع- النتائج والاستنتاجات:

اولا:- النتائج:

١- ان العلامة المتولدة في القراءة التفكيكية تؤدي الى توالدية الدال مما يؤدي الى غياب المدلول في افلام ايزنشتاين، مفضيا الى اللعب الحر بالعلامة.

٢- ان العلامة تنشا نتيجة اختلافها عن العلامات الاخرى ،مما يعد الاختلاف مرتكز اساسي في قراءة العلامة في المنهج التفكيكي، وان الاختلاف يؤدي الى ارجاء للمعنى باعتبار توالدية الدال وغياب المدلول والسماح باللعب الحر بالعلامة في افلام ايزنشتاين.

٣- يعد الاثر الناتج من العلامة في القراءة التفكيكية دالا مزدوج العمل في اظهار جزء من العلامة وإخفاء الجزء الاخر مما يؤدي الى اللعب الحر بالعلامة في افلام ايزنشتاين.

٤- يكون الاثر عن الرمز او الاستعارة علامة غير مكتملة وتحتاج الى قراءات المتعددة في افلام ايزنشتاين.

٥- يعتمد التوالد العلامي في المنهج التفكيكي على القارئ ومرجعياته أي تعدد القراءات.

الاستنتاجات :

١- ان اللعب الحر بالعلامة الايديولوجية يتيح لنا القراءات المتعددة في افلام ايزنشتاين.

٢- تتميز افلام المخرج ايزنشتاين بالآثار الناتجة من العلامات التي تتمثل ي الحضور والغياب للعلامة.

٣- تعد الاستعارة الفلمية في افلام ايزنشتاين الاثار التي تتيح لنا قراءة العلامات ضمن المنهج التفكيكي.

هوامش البحث

(١)- باسم على خريسان :ما بعد الحداثة ، دار الفكر دمشق، ٢٠٠٦، ص١٤٤-١٤٥.

(*)- اللوغوس : اصطلاح يوناني ، يعني :الكلام/ الخطاب / العقل، ويعضد (هايدجر) في مقاله عن اللوغوس ، وجود قيمتين مهيمنتين لهذه الكلمة عند الاغريق هما / القول والامتداد ، وبهذا يثير اللوغوس الاحساس بامتلاك الحقيقة، ويرث (دريدا) تحليل هايجر ليعرضه من هذا المنظور كشكل ملموس لوجود الخطاب ، ونمطية حقيقته، : سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، المصدر السابق،ص٢٠٠.

(٢)- س. رافندران: البنيوية والتفكيك، تر خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،٢٠٠٢،ص١٤٤.

(٣)- الميتافيزيقيا: هي دراسة طبيعة العالم العامة والمبادئ الاولى في الفلسفة ، تفحص الافتراضات الأساسية التي تقف خلف رؤية العالم القائمة على الحس المشترك او الفهم الشائع كما تتفحص تلك الافتراضات الأساسية التي تقف خلف اشكال الاستقصاء التجريبية النظامية كالعلوم الطبيعية والاجتماعية ،وهي غالبا ماتقوم بذلك عن طريق تفحص المقولات العامة التي تحاول ان تصف العالم. المصدر: ليوارد جاكسون: بؤس البنيوية، دراسة فكرية، تر شاكر ديب،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،٢٠٠١،ص٢٥٢.

(١)- رافندران ، المصدر السابق، ص١٤٤.

(٢)- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة ،الكويت،١٩٩٨،ص٣٠٩.

(١) محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح ،دار المعرفة، بيروت،٢٠١٢،ص٣٩٩.

(٢)- ابراهيم مصطفى واخرون : المعجم الوسيط : مكتبة رضوي ، ايران ، ٢٠٠٦، ص٦٢٤.

(٣)- اندرو ادجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية ، تر هناء الجوهري ،المركز القومي للترجمة ، القاهرة،٢٠٠٩،ص١١٣.

(٤)- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت – الدار البيضاء،١٩٨٥،ص٤١-٤٢.

(٥)- باسم على خريسان :ما بعد الحداثة ، دار الفكر دمشق، ٢٠٠٦، ص١٤٤-١٤٥.

(٦)- رافندران ، المصدر السابق، ص١٤٤.

(٧)- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة ،الكويت،١٩٩٨،ص٣٠٩.

(٨)- امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ، تر سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧،ص٩.

(٩)- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، المصدر السابق ،ص١٨٧.

(١٠) جبار حسين صبري: عدم / تفكيك استراتيجية التفكيك في العرض المسرحي، اصدار مهرجان بغداد المسرحي الاول، ٢٠١٢ .ص٤١.

(١١)- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مصدر سابق،ص٣٧٨.

(١٢)- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه،مصدر سابق،ص١٨٧.

(١٣) – سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، المصدر السابق ،ص٨٦.

(١٤)- علياء محسن : أنموذج لتحليل العمل الفني التشكيلي في ضوء مناهج النقد الحديثة ، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد ،أطروحة دكتوراه ،غ.م،٢٠٠٦، ص٨١.

(١٥)- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه،المصدر السابق ،ص١٨١.

(١٦)- المصدر نفسه ،ص ١٨٢.

(١٧)- ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي ،الداء البيضاء،٢٠٠٠،ص٥٨.

(*)- نظرية اللعب : ١- نظرية تبحث في اوجه نشاط كوني ،للحركة. ٢- نظرية تبحث عن علائق النشاط الانساني ، وتكرارية الافعال ، كما استفادت الاداب من نظرية اللعب في نظرية الرمز جاعلة من اللعب جوهرا لكل ممارسة ادبية شاعرية.: المصدر سعيد علوش، مصدر سابق،ص١٩٧.

(١٨)- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة،المصدر السابق،ص٣٨٦.

(١٩)- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، المصدر السابق، ص١٨٤.

(٢٠)- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، المصدر السابق، ص١٨٤.

(٢١) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، مصدر سابق ،ص٣٣٠.

(٢٢)- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، المصدر السابق، ص٣٣٤.

(٢٣)- علاء عبد العزيز السيد : مابعد الحداثة والسينما ، المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،٢٠١٠،ص٣٣.

(٢٤)- لوي ماركوريل: السينما الجديدة،تر صلاح الذهني،وزارة الثقافة والارشاد ،دمشق،١٩٧٤،ص٢٥.

(٢٥)- عنان مدانات : بحثا عن السينما ، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٨١،ص٢٣.

(٢٦)- جون هوارد لوسن : الفيلم في معركة الافكار، تر سعد نديم،دار الكتاب العربي ، القاهرة ،ب ت،ص١١.

(٢٧)- سيرغي ايزنشتاين : من الفن الى الى الثورة، المصدر السابق،ص٣٤.

(٢٨)- لوي دي جانيتي:فهم السينما ،تر جعفر علي،دار الرشيد للنشر،بغداد ،١٩٨١،ص٢١٦.

(٢٩) –سيرغي ايزنشتاين: من الفن الى الثورة ومن الثورة الى الفن، المصدر السابق ،ص٤٠.

(٣٠)- سيرغي ايزنشتاين: من الفن الى الثورة ، المصدر السابق،ص٤٠.

(٣١)- ج. دادلي. اندرو. نظريات الفيلم الكبرى، تر فؤاد جرجس الرشيدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، لقاهرة،١٩٨٧،ص٥٠.

(٣٢)- علياء محسن : أنموذج لتحليل العمل الفني التشكيلي في ضوء مناهج النقد الحديثة ، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد ،أطروحة دكتوراه ،غ.م،٢٠٠٦،ض٧٧.

(٣٣) : جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، تر كاظم جهاد ، دار توبقال ،المغرب،ب.ت، ص٤٩.

(٣٤)- جبار حسين صبري :عدم /عقل ستراتيجية التفكيك في العرض المسرحي، بغداد، ٢٠١١،ص٨٥.

(٣٥) –علياء محسن ، مصدر سابق ،ص٨٢.

(٣٦) –عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر ، ص ١٣٦.

(٣٧) نبيل ابو راغب: نص القارى المختلف وسيمائية الخطاب النقدي، مكتبة لبنان، بيروت ،٢٠١١،ص١٤٧.

(٣٨)- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه، المصدر السابق،ص٦١.

(٣٩)- عبد العزبز حمودة : المرايا المحدبة، ص٣٧٤.

٤٠)- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه،المصدر السابق ،ص٦٩.

(٤١)- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي المصدر السابق،ص١٠٨.

(٤٢)- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي ص١٠٨

(٤٣)- ينظر عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، المصدر نفسه،ص١٢٣.

المصادر

١- ابراهيم مصطفى واخرون : المعجم الوسيط : مكتبة رضوي ، ايران ، ٢٠٠٦.

٢- اندرو ادجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية ، تر هناء الجوهري ،المركز القومي للترجمة ، القاهرة،٢٠٠٩.

٣- امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ، تر سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧.

٤- باسم على خريسان :ما بعد الحداثة ، دار الفكر دمشق، ٢٠٠٦.

٥- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت – الدار البيضاء،١٩٨٥.

٦- جبار حسين صبري: عدم / تفكيك ستراتيجية التفكيك في العرض المسرحي، اصدار مهرجان بغداد المسرحي الاول ، ٢٠١٢ .

٧- جون هوارد لوسن : الفيلم في معركة الافكار، تر سعد نديم،دار الكتاب العربي ، القاهرة ،ب ت.

٨- ج. دادلي. اندرو. نظريات الفيلم الكبرى، تر فؤاد جرجس الرشيدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، لقاهرة،١٩٨٧.

٩ - جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، تر كاظم جهاد ، دار توبقال ،المغرب،ب.ت.

١٠- رافندران ،س: البنيوية والتفكيك،ترجمة خالدة حامد دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،٢٠٠٢.

١١ –سيرغي ايزنشتاين: من الفن الى الثورة ومن الثورة الى الفن، ترجمة سعيد مراد، دار الفارابي،١٩٧٩.

١٢ – سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة،لدار العربي ،بيروت ،١٩٨٢.

١٣- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة ،الكويت،١٩٩٨.

١٤- علاء عبد العزيز السيد : مابعد الحداثة والسينما ، المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،٢٠١٠.

١٥- عنان مدانات : بحثا عن السينما ، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٨١.

١٦ –عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر ، معرفة الاخر مدخل الى المناهج النقدية ،المركز الثقافي العربي،بيروت ١٩٩٠.

١٧- لوي ماركوريل: السينما الجديدة،تر صلاح الذهني،وزارة الثقافة والإرشاد ،دمشق،١٩٧٤.

١٨- لوي دي جانيتي:فهم السينما ،تر جعفر علي،دار الرشيد للنشر،بغداد ،١٩٨١.

١٩- ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي ،الداء البيضاء،٢٠٠٠.

٢٠- نبيل ابو راغب: نص القارى المختلف وسيمائية الخطاب النقدي، مكتبة لبنان، بيروت ،٢٠١١.

٢١- محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح ،دار المعرفة، بيروت،٢٠١٢.

الرسائل والاطاريح

٢٢-علياء محسن : أنموذج لتحليل العمل الفني التشكيلي في ضوء مناهج النقد الحديثة ، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد ،أطروحة دكتوراه ،غ.م،٢٠٠٦.