مجلة بحوث و دراسات في الميديا الجديدة

المجلد 03/ العـدد: 02 (2022)
ص 64- 77

التقنية وآليات الوجود الإنساني في الخطاب السينمائي المعاصر

قراءة سيميو- ثقافية لفيلم "المنصة"

سامي بودلال[1]

[1] جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل samiboudlal@univ-jijel.dz

Technology And the dimensions of human existence In contemporary cinematic discourse:

A semio- cultural approach of "The Platform"

SAMI BOUDELAL1,

تاريخ الاستلام: 2022/05/23 تاريخ القبول:2022/06/17 تاريخ النشر: 2022/06/30

ملخص:

تهدف هذه الورقة العلمية إلى الكشف عن أبعاد الوجود الإنساني وتمثّلاته في الخطابات السينمائية المعاصرة في ظل الفكر الرأسمالي والعالم التقني وما شهده العالم من تطورات سريعة أصبح يعيش الإنسان فيها اغترابا ومشكلة وجودية وفلسفية تُغيّب فيها الحقيقة، وتختلط فيها النزعة الايدلوجية مع النزعة الإصلاحية لتقويم المجتمعات نحو مستقبل آمن ورفاهي، فالسينما اليوم أصبحت أداةً قويّة لصناعة الثقافة ونقد المجتمع، وأداة سرديّة ساحرة يمكنها أنْ تصنع من قصّة الفيلم موضوعا إنسانيّا وتناقشه بالصّورة والحوار برمزية فائقة الخيال دون أن أيّ رقابة أو تضييق من مؤسسات السلطة.

تنطلق هذه الدراسة من سؤال الهوّية في المجتمع المعاصر، ممثلاً في الصراع الطبقي الجديد، وهيمنة التقنية على حاجات ورغبات وأخلاق المجتمع الواحد الذي يعيش في سجن رمزي يسمى "المنصّة"، انطلق منه مخرج الفيلم في تحقيق رؤيته الإخراجية المغلّفة بثوْبٍ إيديولوجي، لذلك سنعمل على تقريب شيفرات الفيلم ورموزه وفقا لمقاربة سيميو- ثقافية مُعتمدين على صِلة الفلسفة بالسينما على غرار بعد المقولات التي جاءت بها النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت.

الكلمات المفتاحية: خطاب، سينما، فلسفة، تقنية، هيمنة، وجود إنساني

Abstract:

The present paper aims to reveal the dimensions of human existence and its representations in contemporary cinematic discourses in light of capitalist thought and the technical world, and the rapid developments that the world has witnessed in which man has become alienated, and an existential and philosophical problem in which the truth is absent, and ideological tendency is mixed with the reformist tendency to correct societies towards a secure future and my well-being. Nowadays, cinema has become a powerful tool for creating culture and criticizing society, and a charming narrative tool that can make the story of the film a human subject and discuss it with image and dialogue with super-imaginative symbolism without any censorship or restrictions from the institutions of power.

The present study stems from the question of identity in contemporary society, which is represented in the new class struggle, and the dominance of technology over the needs, desires, and morals of the one society that lives in a symbolic prison called "the platform." The film director proceeded to achieve his directorial vision wrapped in an ideological dress, so we will work to approximate film codes and symbols according to a semio-cultural approach based on the relationship of philosophy with cinema to a large extent of the critical theory of the Frankfurt School.

Keywords: Discourse, cinema, philosophy, technology, hegemony, human existence.

مقدمة:

أضحت السينما اليوم أداةً رائجةً للتعبير الإيديولوجي والوجود الانساني، لِما لها من أدوات للسيطرة المُنهجة على الحياة الثقافية والاجتماعية، فقد أصبح الوجود الإنساني أكثر تنميطًا من الماضي وفقاً لرؤية إيديولوجية هجينة، جعلت الانسان في مأزق فلسفي انقلبت فيه القيم والاخلاق على مصراعيها، فالسينما في شكلها العام تُحاول أن تمارس الثقافة من أجل تغيير الو اقع، لكن في مضمراتها المبطّنة يُمكن أن تكون أداةً للسّطوة والهيمنة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، لأنّ الاستهلاك الجماهيري لمحتوى الأفلام السينمائية لا يحمل انتقائية عقلانية تنسجم مع ثقافة وبيئة وعصر الإنسان الذي أسلبته العولمة كلّ مطامح التغيير والاستقلالية في التفكير، لذلك فإنّ الأفلام السينمائية المعاصرة ليست بريئة من إيديولوجية مُستهدفة سواء أكان الأمر يتعلّق بمُخرج الفيلم المؤدلج، أم بالمؤسسة الانتاجية المحكومة بنزعة استهلاكية لما يُفرض عليها من نظام وترتيب للتصنيع الثقافي.

تناول الفلاسفة أسئلة كثيرة عن الوجود الإنساني في ظل التقنية المعاصرة وتوظيف الآلة والتكنولوجيا في الصناعة السينمائية وعلاقتها التبعيّة لتطويع العقول إلى التفكير ذو البعد الواحد على حدّ تعبير "هربرت ماركيوز Herbert Marcuse " في كتابه (الإنسان ذو البعد الواحد)، فكل الدعوات إلى ضرورة فصل التقنية عن جوهر الوجود الانساني لِما لها من مزالق خطيرة، يتحوّل فيها الإنسان من باحث عن الحقيقة ومَتطلّعٍ للحريات إلى إنسان صانع لأدوات الهيمنة السياسية والاقتصادية من دون أن يشعر، فبدلا أن تكون السينما وباقي الفنون الأخرى وسائل تثقيفية وأدوات مفيدة لتحقيق الفعل الثقافي ورفاهية الشعوب، ها هي اليوم تتحوّل إلى أداة سلبيّة لخدمة مشروع سياسي أحادي المنطق، أقلّ ما يقال عنه أنه سالب لحرية الفرد في التفكير و إبداء الرأي، ومتحكّم في كلّ محاولات التغيير الإيجابية في الو اقع التدميري الذي صنعته الرأسمالية الجديدة بكلّ ترسانتها التكنولوجية والإعلامية من أجل خلق صراع طبقي في العالم الأحادي القطب.

نعالج في هذه الورقة العلمية بالدراسة والتحليل خطابا سينمائيا فلسفيا يفكّك أبعاد الوجود الانساني وحاجاته البيولوجية والنفسية حيث يفقد الإنسان في صراعه من أجل الوجود الأصيل والانغلاق في مشاكل الإنسان الآخر دون الانتباه للقيم والأخلاق الّتي ترسلها السلطة المركز عبر قواعد و أنظمة شديدة الإحكام، وسنحاول أن نقترب إلى هذه الفكرة اعتمادا على بعض الأفكار النقدية التّي جاء بها فلاسفة علم الاجتماع لمدرسة فر انكفورت في جيلها الأوّل وبعض المقولات الفلسفية لدى"مارتن هيدجر"، و"زيجمونت باومان"، و"ميشال فوكو" و"نعوم تشومسكي"، و"أريك فروم"، و"جورج أورويل"، وغيرهم من الكتاب المعاصرين الر افضين للفكر الأحادي والمندّدين بمخاوف السقوط المزيّف للوجود الإنساني.

توجد علاقة وطيدة بين هذه القضية المثارة والفيلم الإسباني "المنصة" أو "الحفرة" المترجم إلى اللغة الفرنسية بـ: (La Plateforme)، وهو فيلم تدور قصته الغامضة حول "سجن مُكوّن من عدّة طبقات، يعيش سجينين في كلّ طابق، ويتمّ إنزال الطعام على طاولة بشكل تدريجي من الأعلى إلى الأسفل، ليأكل هؤلاء من في الطو ابق الدنيا ما تبقى من الطعام، وتتحوّل الأمور إلى فوضى عارمة"[1]، ويساعدنا هذا الفيلم السينمائي في إبراز

تمثلات الوجود الانساني في الثقافة المعاصرة التي تحكمها لوبيات اقتصادية و أنظمة سياسية شمولية، فعلى الرغم أن الفيلم ذو طابع هزلي ومقزّز إلاّ أنّه يحوي على قيم فلسفية ورمزية عميقة أفرزتها الصّورة السينمائية بكلّ عناصرها من شخصيات وحوارات وأزمنة و أفضية وموسيقى التصوير وديكور وإضاءة وغيرها من الوحدات السينمائية الّتي يمكننا مقاربتها وفقا لسيرورة التدليل السيميولوجي، على غرار بعض المفاهيم التي جاءت بها نظرية النقد الثقافي، لذلك سنركّز في مقالنا على تساؤل محوري مفاده: إلى مدى استطاعت السينما المعاصرة معالجة أبعاد الوجود الإنساني بين ثقافة التكنولوجيا، وتكنولوجيا الثقافة؟، متسائلين أيضا عن تحولات الخطاب الإيديولوجي في الفيلم السينمائي، والرؤية الإخراجية المهيمنة على قصة الفيلم والمعبّرة عن النزعة الأخلاقية والتحررية الهادفة إلى تغيير المجتمع الصناعي الجديد.

1. الانجذاب الفلسفي في الخطاب السينمائي المعاصر.

استُخدِمَت السينما في بداياتها الأولى كوسيط فني تعبيري ترفيهي، ولم تكن تولي اهتماما كبيرا بالمضامين بالقدر الذي كانت تهتّم بتطوير نفسها على مستوى التقنية والابتكار، لذلك فإنّ تطوّر السينما وانفتاح آفاقها على التكنولوجيا الحديثة -خاصة مجال التصوير والمونتاج- سمح لها بأن تواكب روح العصر والحداثة وتغيير مجالها نحو الانسان والمجتمع والخوض في مجالات أكثر عمقا وتجريدا ممّا كانت عليه في السابق، ما أدى إلى ظهور موجة نقديّة متعدّدة التصوّرات والرّؤى خلقت لنفسها ممارسة تنظيرية، هذه الأخيرة التي تجاوزت حدود أي نظرية تحاول تقييد السينما في توصيفٍ مُحدَّدٍ وبطموح إبداعيّ وتقنيّ لا يعترف بالحدود والقيود، "فقد اكتشف "دانييل فرامبتون Daniel Frampton " من اللحظة الأولى أنّ المخرج السينمائي يقف على الحدود المشتركة بين السينما والفلسفة، وأنّ السينما المعاصرة قادرة على خلق صور ليس لها أصلٌ واقعي، وبعضها شِبه واقعي، والآخر واقعي تسجيلي"2، لهذا السبب تعدّدت استخدامات السينما من جهة، واختلفت خلفياتها المعرفية والفلسفية، ففكرة أفلاطون حول الكهف والظلال والعالم الواقعي والمثالي والمرئي وغير المرئي أَقحمَت بطريقة أو بأخرى تلك الرؤية الفلسفية في عالم السينما، بل أكثر من ذلك، أصبحت السينما اليوم ذا توجّه فلسفي متعدّد الأبعاد، لا يستثني الواقع بل يجعله واقعا تخييليا ترميزيا له أبعاده الخطابيّة التي تحتاج لتفكيك مضمراته استعارةً من المقولات الفلسفية المترامية الأطراف، وهذا ما نجده عند الكثير من السينمائيين في قراءتهم للخطابات السينمائية، إذ يعتمدون على "وصف السينما من خلال الفلسفة، بل إلى اعتبار السينما فلسفة، فالفيلم السينمائي كائن سينمائي ميتافيزيقي يراقب شخصيات الفيلم دون أن تعلم، والفيلم في بنائه يفكّر لنفسه ومع المتلقي، وكأنّ ذلك تأكيدا لفكرة موت المؤلف، فالسينما لا تقول للمتفرج ما يجب عليه أن يفعل، بينما هو ذاته يقع في نفس المأزق، والمعنى يتجلّى وراء زاوية الكاميرا، والسينما تتنفّس الزمن"[3]، وغيرها من التمثلات الفلسفية داخل الخطابات السينمائية، إذ لا يمكن فهم السينما من خلال أدواتها التكوينية فحسب، بل تتجاوز تلك الأبعاد التقنية باعتبار السينما تجربة فلسفية، وكلّ ذلك يدفعنا إلى قراءة الخطاب السينمائي من زوايا مختلفة مرتبطة بسياقات معرفية كثيرة. وفي ثنايا هذه الزوايا نفسّر ونؤوّل عناصر الواقعة السينمائية ومساهماتها في البحث عن الحقيقة أو المعرفة الإنسانية الّتي تنطلق منها لتفتح لنا آفاقا جديدة تعلّمنا كيفية تفسير العالم، وتمكّننا من القبض على القوّة الترميزية للصورة السينمائية

ونحلّل عبرها وجوهًا وأزمنةً، وفضاءات وشخصيات وحركات وملفوظات، وأحداثا، وقصصًا وغيرها من مكوّنات السينما، كما تمكّننا من التأمّل العميق في أصواتٍ سينمائية تتباين صِيغُها بحسب الحساسيات النفسية والرؤى الفكرية والتوجهات الإيديولوجية اللّصيقة بالحياة الإنسانية، وهذا ما يجعل السينما خطابا فنيّا ذا بعد وجوديّ بامتياز.

يمكننا تفسير ظاهرة الانجذاب الفلسفي للسينما بالفكرة القائمة حول علاقة الفنون بالفلسفة، فالنصوص الفلسفية بمختلف توجهاتها كانت تولي أهمية كبيرة للفن باعتباره وعيا إنسانيا مُؤثرا في قيم وجودية وأخلاقية، وثقافية وحتى سياسية واقتصادية، ولأنّ روح السينما استمدّت قوّتها من عالم التقنية فإنّها كانت أكثر انجذابا من الفنون الأخرى نحو الفلسفة، على غرار كون الفن السينمائي جامع للفنون، من نحت وتشكيل وموسيقى وتصوير وتمثيل مسرحي، ما يجعلها أكثر عرضة لضخّ النصوص الفلسفية وتمثيلها في الإبداع السينمائي، وتوظيفها بشكل يتناسب مع الخطاب الفلسفي، ومن بين المحاولات الأكثر تمايزا في هذا التوظيف، تلك التي تمثّلت في تأليف "إيزنشتين Sergueï Eisenstein " كتابته الفلسفي (رأس المال لكارل ماركس) على شكل فيلم سينمائي، والمآل ذاته حدث مع "أستريك" حين أطلق فكرة (الكاميرا- القلم)، ليصوغ (خطاب في المنهج) لديكارت سينمائيا، وكان يتصوّر من خلال هذه الفكرة العثور على أداة تساعد الفنان في التعبير عن جميع أنواع الأفكار الملموسة والمجردة، أداةٌ في منتهى المرونة وجديرة بمنافسة، هذه الفكرة نفسها التي سيعمل **"أندري بازان André Bazin "** على إعادة صوغها بطريقة مغايرة حين اعتبر أنّ المخرج يكتب مباشرة للسينما بكيفية تجعل منه مساويا للروائي"[4]، بالإضافة إلى هؤلاء نجد الكاتب والمخرج **" جان إبستاين Jean Epstein"** أحد الأوائل الذين أسّسوا لسينما فلسفية، ففي منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين بدأ يغازل فكرة السينما والفلسفة إذ يقول:" إنّ السينما هي كلّ شيء يجب أن نقوم به"[5]، إذْ يربط الحياة في مجملها بما نشاهده ونعيشه، وما نراه مُمكنا وواقعيا، وفي موضع آخر يقول: إنّ السينما ليست فقط أداة للفن، ولكنها أيضًا فلسفة"[6]، ونجد أيضا الناقد والمخرج **"جيلبير كوهينGilbert Cohen "** في كتابه(محاولة حول مبادئ فلسفة السينما) الذي قدّم دافعا قويا للانخراط في التفكير الفلسفي السينمائي، بل أيضا من زوايا سيكولوجية واجتماعية وجمالية وسيميولوجية، "وقد ساعد ذلك في تقديم الفيلم السينمائي كموضوع متعدد الأبعاد يفترض مقاربات متعددة الاهتمامات؛ فعلم النفس يهتمّ بوظائف الإدراك والعاطفة والذاكرة، ويركّز علم الاجتماع على تأثيرات الواقعة السينمائية في الجمهور ومختلف التعبيرات والتمثّلات الاجتماعية، وينصب اهتمام السيمولوجيا على بنية السرد واللغة السينمائية ورهانات الدلالة"[7]، ويمكننا أن نلاحظ هذه الطرح المتقدّم الذي سعى من خلاله **"كوهين"** إلى تأسيس نظام فلسفي في مجال السينما، بإمكانه مُجابهة الحياة الإنسانية بكلّ أبعادها، وهذا ما نراه فعلا في أطروحاته التي تؤكّد أنّ الفلسفة مُعِينة للسينما وتهدف لإبراز القيم الوجودية في الحياة التي تُنتجها الوقائع السينمائية، وبالتالي إضفاء الشرعية على استعانة السينما بالفلسفة كطريقة جديدة للمعرفة وكأداة عِلمية وعَمَلية جديدة قادرة على إحداث ثورة في الفكر البشري، ومنه تبنّى رؤية عالمية لموضوعه.

2. الهيمنة من مركزية البانوبتكون إلى هامشية المنصة:

إنّ القراءة المورفولوجية لفيلم (المنصة La Plateform) قد تجعلنا في المهلة الأولى أمام فيلم تشويقي من ضمن أفلام الرعب والأكشن المثيرة، وكثير من المشاهدين ممن يجدون ملاذهم فيها، لكن سرعان ما يختفي ذلك حين يكتشف المشاهد المتلقي أنّ نهاية الفيلم مفتوحة وأنّ فكرته جدّ غامضة، فينكسر لديهم أفق التشويق إلى جعل الفيلم بلا غاية وهدف محدّدين، في المقابل نجد فئة أخرى من المشاهدين ممن يستطيعون قراءة الفيلم كأيقونة رمزية وثقافية تستحق المشاهدة، لأنّ حبكته وأحداثه ونهايته تحتاج للكثير من التأمّل فيما نعيشه من حولنا، فهو ليس فيلما دراميا ولا رومانسيا ولا تاريخيا، إنّه فيلم سينمائي فلسفي حداثي بامتياز، لأنّه لا يركّز على الدّلالات المباشرة بالقدر الّذي يقدّم فيه المخرج رؤية عميقة تحتاج إلى قراءة متفحصة لكلّ لقطة من مشاهده، وتكمن أهميته في ذلك الغموض والانكسار والاختلاف الذي يجعله فيلما سوريباليا للمجتمع بكل قدارته، ويحتاج إلى إعادة ترتيب وجمع واستحضار للكثير من التصورات الاجتماعية والفلسفية والوجودية حتى نستطيع قراءته بعين سينمائية مستنبطة لرموزه الجد معقدة.

لهذا السبب فإنّنا انطلقنا في قراءتنا لهذا الفيلم من موضوع الفيلم الجوهري وهو "سجن المنصة أو الحفرة" كقيمة رمزية مهيمنة على كلّ أجزائه، وكل أبطاله وأحداثه جرت في فضاء واحد ومغلق، بين شخصيات دقيقة التفاصيل والوظائف، وزمن سينمائي قابل للقياس إذا ربطناه بزمن انتقال السجناء بين الطوابق بعد انتهاء كل شهر، وأكثر من هذا يمكننا القول أنّ المنصة لها نظام وقوانين مُحكمة تُقيّد الكثير من سلوكات المساجين دون رقابة، لكنها تترك لهم مساحة كبيرة من الحريّة، وخاصة حرية التفكير في الخروج من المنصة وتغيير الوضع السوداوي الذي يعيشه مجتمع السجن الذي دخل بعض أبطاله طوعا وطمعا في مكافأة، والبعض دخلوه مجبرين لجرائمهم، وآخرون لأهداف نبيلة إصلاحية، وهذا ما يعكس لنا رؤية مُزدَوجة من أصناف البشر واختلافاتهم الإيديولوجية، وتصوراتهم المتباينة لفكرة الحرية والأخلاق والقيم الاجتماعية، هذه الازدواجية داخل مجتمع السجن الواحد تأخذنا إلى فكرة- الرقابة الذاتية- والرقابة المفروضة- وبالرجوع إلى فكرة الفيلسوف الإنكليزي والمنظر الاجتماعي **"جيريمي بنثام Jeremy Bentham** " حول تصميمه لبناء لسجن رحيم للبشر يسمح بمراقبة جميع السجناء من برج مراقبة مُضاء من الخارج ويتواجد به حارس واحد، دون أن يكون المسجونون قادرين على معرفة ما إن كانوا مراقبين أم لا، وأطلق عليه تسمية" البانوبتكونPanopticon " والذي تعني "مراقبة (opticon) الكل (Pan)"، وهذه الفكرة المجسّمة في "هذا الفضاء المغلق، المقطوع، المراقب من كلّ جوانبه حيث يحشد الأفراد ضمن مكان ثابت، حيث تراقب كلّ حركة، وحيث تشكّل كلّ الأحداث، وحيث تُمارَس السلطة بدون مشاركة، وفقا لهيكلية تراتبية مستمرة، وفيها يعاين كلّ فرد موزّع بين الأقفاص، والمرضى والموتى، وكلّ ذلك يشكلّ نموذجا كثيفا من الجهاز الانضباطي"[8]، فهذه الهرمية الدائرية لمراقبة المساجين تولّد لديهم إحساسا دائما بأنهم مراقبون تجعلهم يتصرفون بشكل منضبط، والإيحاء بحالة واعية ودائمة من الرؤية لتأمين السلطة التلقائية، وجعل نظام الرقابة دائمة المفعول حتى لو كانت متقطعة الأداء، وبالتالي توفير جهد أكبر للسلطة لتنفيذ مهامها، ويمكن إسقاط هذه الفكرة في مبدئها على المجتمع الشمولي الذي تحكُمه سلطة داعمة لهذا الجهاز الهرمي للسيطرة على الشعوب ومراقبتها بشكل دائم، هي سلطة مستقلّة آلية ضابطة لسلوكات الفرد اتجاه القوانين والمعتقدات، وتقمع حرياتهم وخصوصياتهم وأفكارهم في التغيير النمطي الذي يرسمه نظام الحكم السياسي، وبالتالي مزيدا من السلطة المركزية على القطيع الذي سُلِّطت عليه

الأضواء من سلطة المراقبة الوهمية المبنية على فعل التجسّس الذي تكون به في أوقات غير محددة والذي يحثّ الناس على الإيمان بأنّ هنالك من يراقبهم، "فتتولّد آليا، عبودية حقيقة من علاقة وهمية، بحيث تنتفي ضرورة اللجوء إلى وسائل القوة لإكراه الناس على السلوك الحسن، والمجنون على الهدوء، والعامل على العمل، فتغدوا كل سلوكات الناس مؤسسة عن فعالية السلطة وقوتها الضاغطة، ومن المبدأ نفسه تتحوّل السلطة إلى أداة للهيمنة وتحقيق لخضوع خاص يمكّنها من امتلاك الحقيقة والتحكّم في إرادة الشعوب كيفما تشاء وفي الوقت الذي ترغب فيه"[9]، هذا الذي ينزع الطابع الفردي في اعتقاد الفرد داخل مجتمعه، ويدفعه إلى مراقبة ذاتية وفقا لآلة مبرمجة على إخضاع العقول إلى مفاعيل جد محكمة ومتجانسة للسلطة انطلاقا من المعرفة المزيفة الأكثر سيطرة على سلوك أفراد المجتمع.

تختلف تماما فكرة تصميم سجن "المنصة" الواردة في الفيلم عينة الدراسة، الذي يبدو عبر الإرسالات البصرية للفيلم أنّه مجهّز بتقنيات حديثة للمراقبة دون حارس أو مراقبة فوقية ولا عرضية، فقد تمّ برمجة السجن بقوانين فيزيائية وأخرى ميكانيكية، إذا كَسَرَ السّجين قواعدها تطرأ عليه مباشرة تغيرات داخل طبقة السجن، ممكن أن تؤدي بحياته للهلاك، فمائدة الطعام الكبيرة تنزل من أعلى طابق بالسجن إلى أدناه وتتوقف في كل طابق مدّة زمنية قصيرة ومحدودة تمّ تعاود الرجوع، إذا تمّ تخزين الطعام في طبقة معينة فإن السجين يعرّض إلى حرارة أو برد شديدين، وبالتالي يُمنع ترك أي مخزون في أيّ طابق من طوابق السجن، وفي نهاية كلّ شهر يرشّ غاز لتنويم المساجين فيستيقظوا في اليوم الموالي وهم في طبقة أخرى نحو الأعلى أو الأسفل دون عِلمهم بقوانين السجن التي تتحكم في هذه المتغيرات التي تطالهم كلّ شهر، وهنا يفهم السجناء أنّ نظام السلطة داخل السجن ثابت وأنّهم يمتلكون حرية محدودة تمكّنهم من الخروج إذا استطاعوا التغيير من المستوى الذي هم فيه، من الأعلى أو الأسفل أو الوسط.

ويختلف نظام المراقبة في المنصة عن نظام البانوبتكون، من نظام المراقبة المحوري الدائري إلى نظام مراقبة مزدوج، عمودي وعرضي، وهذا التصوّر الجديد للمراقبة عبر المنصة يختلف تماما مع فكرة **"ميشيل فوكو Michel Foucault "** حول تحويل المجتمع إلى مؤسسة عقابية أو "حين تتوظف داخل مؤسسة إكراهية ضمن المغلق في ظل الإصلاحية"[10]، فالمنصة تمكّن المسجون من امتلاك معرفة قوية بآليات اشتغلاها وتمنح له صلاحيات معينة لمجاراة قانونها للتمكن من الخروج وتجاوز سلطة الرقابة القمعية التي تمارسها التقنية بشكل آلي، فهي تمحنك حرية النزول للأسفل والمنع نحو الأعلى، لكن عبر شهر أو شهرين تمكنك المنصة من الصعود نحو الأعلى، وكلّ هذه التحولات المبرمجة تجعل السجين أمام خيارات التغيير العرضي الذاتي، والتغيير الاجتماعي تارة أخرى، وإدارة المنصة لا تتدخل في سلوكات الأفراد ما دامت تنسجم مع قوانين السجن، ويمكن أن تتنازل عن الطعام لغيرك، لكن إلى من هم بالأسفل، ولا يمكنك الحصول على الطعام ممن هم بالأعلى إلاّ بآلية الإقناع، لأنّهم سيتحولون يوما ما إلى الأسفل، ومن هم بالأسفل يصعدون نحو الأعلى، ويصبح الصّراع إنساني وجودي من أجل البقاء.

يضعنا مخرج الفيلم الإسباني **"غالدير غاستيلو Galder Gaztelu "** أمام تصوّر جديد لأخلقة الحياة وشرْعنَة الحريات في المجتمعات المعاصرة، وفي ظل الهيمنة التي تتجاوز حدود الحداثة والتقنية التي قدمت للإنسان الرفاهية والازدهار وصنعت منه كائنا غريبا، فمتى سُلبت منه ولو قيمة إنسانية واحدة فهي "تعدّ قناعا لأنّها ستحدّ من مشروعيته

كوجود حرّ، لقد لبس الإنسان قِناع التقنية حتى يستر نفسه عن الحقيقة، وعندما يتأرجح النزاع تحلّ الذّاتية الفردية الزائفة مكان الذّاتية الحقيقية، ويحلّ القناع محلّ الوجه، ولذلك أصبح الإنسان يعيش الحياة الفردانية المستقلة عن كلّ تعامل خارجي وهذا ما عبر عنه **"مارتن هيدجر Martin Heidegger "** من خلال رسالة **"في النزعة الإنسانية"**[11]، وأمام هذا التصوّر يمكننا أن نطرح أسئلة جوهرية حول أساليب التغيير في المجتمعات الإمبريالية والشمولية؛ هل مشكلة تكنولوجيا أم مشكلة الانسان بكل أبعاده الوجودية؟، وهل الصراع الطبقي هو العائق في التغيير؟، وهل التغيير يكون من أعلى هرم أم من أسفله، أم من الوسط أم هو تغيير من كلا الطبقتين؟، هذه التساؤلات تجيب عنها الرؤية الإخراجية للفيلم بأشكال مجازية وترميزية لها أبعاد فلسفية وثقافية تجسّد واقعنا المعاش اليوم.

جسدّ الفيلم صورة القتل الوحشي والذاتية المفرطة وعدم التفكير في الغير، وروح لانتقام، والانسان عدو نفسه وأخيه وغيرها من الأفكار الهامشية التي جاءت بشكل مجرّد تعطي للفيلم قيمة وجودية لطبيعة الوجود الإنساني، وإعادة النظر في أخلقة الأخلاق على حدّ تعبير "نتشه"، وإعادة إدارة قوى الإنتاج وتحقيق العدالة الاجتماعية الاشتراكية، ودحض الرأسمالية المتطرفة، والأفكار الدينية المتطرفة، والسلوك الجنساني، وإعادة قراءة العالم من جديد من طرف المثقف العضوي الذي يريد التغيير داخل هذه المنظومة الرأسمالية المتجذرة في المجتمع، والمخرج كثيرا ما يضخّ في المشاهد الحوارية بين الشخصيات تعبيرات فلسفية تحتاج إلى قراءة واصفة من طرف المتلقي الّذي يريد دائما أن يكون متماهيا مع الشخصية البطلة "غورينغ" التي تعبّر عن الهامشي والمُستثى، وهو الذي دخل السجن بمحض إرادته من أجل إصلاح ذاته ومجتمعه والحصول على ديبلوم مجازي والذي اختار كتاب الأسطورة" دون كيشوت" كرمزية للفارس الذي اختفى وعاد من جديد في هذا العالم المليء بالتناقضات؛ وسنحاول في العناصر الموالية الإجابة عن كل هذه التساؤلات انطلاقا من الوحدات السينمائية وإيحاءاتها الثقافية المقبوعة في الفيلم.

3. صراع الطبقات في الفيلم وذوبان الإيديولوجيا.

تنطلق رؤية مخرج الفيلم من تصورات إيديولوجية للصراع الطبقي في المجتمع، جرّد الصورة السينمائية في رمزية بالغة التعقيد للتعبير عن الصراع الطبقي في ظل العالم الرأس مالي الاقتصادي، هؤلاء الناس الأثرياء لا يمكنهم التنازل عن حاجاتهم ورغبتاهم إلاّ في حالات تحقيق الزيادة والإشباع، في حين نجد الطبقة الدونية تستعمل كل الطرق الأخلاقية وغير الأخلاقية للحصول على قوت يومها، لأنّ فطرة النجاة من الموت لدى الإنسان يمكن أن تدفعه إلى ارتكاب جرائم لا حدود لها، وليست رمزية الجوع المصوّرة في الفيلم هي الوعي القائم في بنية الفيلم، لأنّه يقدم مفهوما آخر عن السلطة المسؤولة عن إدارة السجن، حين يسلّط الضوء على مدير وعملاء مطبخ السجن الذين يعملون بدقة عالية وحرص شديد على جودة ونوعية ونظافة الطعام المقدّم للمساجين، وأكثر من ذلك فهم يراعون في تحضيرهم للطعام طلبات الأطباق المفضلة للمساجين قبل دخولهم السجن، وهنا الخلل، لماذا لا يكفي الطعام لكلّ الطبقات؟، ولماذا لا يصل إلى الطبقات في الأسفل بشكل نظيف وسليم دون التبوّل والتغوّط عليه؟.

يمكن لأيّ قارئ لمحتوى الفيلم أن يُحمّل المسؤولية الكاملة للمساجين، لأنّ المخرج قدّم صورة إيجابية للسلطة، في حين نجد أنّ الصراع داخل منظومة السجن قابل للإصلاح كما يمكن تحقيق عدالة اجتماعية دون ضرر أي طبقة من

طبقات السجن، وهذه إشارة ذلك الإنسان الشرير، عدو ذاته، فحتى لو سلّمت له مفاتيح الحياة السعيدة لوجدته يتحوّل إلى الإنسان الوحش الذي بإمكانه أن يكسب كلّ شيء ويصرفها على أشياء تافهة، ومن يأتون من بعده يعيدون الكرة مع كامل اعتقادهم بأنّ السلوك الأوّل خطأ، لكن خوف الإنسان من الإنسان يجعل مستويات التفكير متباينة ومتناقضة، وهذا ما استطاع المخرج تقديمه بشكل مختلف عن المفهوم الطبقي للمجتمع، حيث نرى أن نظام التكافل والتضامن يختفي حتى في الطبقة الواحدة، وهناك يقتل الناس بعضهم بعضا، ويأكلون لحم الضعيف من أجل الحياة، لا يوجد شيء اسمه الأخلاق والانسانية، في المقابل نجد المخرج يركّز كثيرا على بنية التحوّل من مستويات التفكير من الأعلى والأسفل والوسط، ويدعّم ذلك بشخصيات مؤدلجة داخل المنصة منها من هو رأس مالي واشتراكي، ومسلم ومسيحي وعلماني وملحد وغيرها، ومع ذلك فمن الصعب إيجاد حوار بين مختلف أطياف المجتمع الواحد من أجل الخروج من الأزمة، وحسب **"هربرت ماركوز"** فإنّ "سيطرة الانسان على أخيه الإنسان لا تزال تمثل في واقعنا الاجتماعي وما يحيط به من تغيرات تخضع لنظام الأشياء الموضوعي والقوانين الاقتصادية التي تنتجها السلطة المسيطرة التي تعتمد على درجة أكبر من العقلانية، عقلانية مجتمع يدافع في بنيته الهرمية ويستغل الموارد الطبيعية والفكرية ويوزعها على نطاق متعاظم باستمرار تحقيق المنفعة"[12]، وهذه الفكرة تنبع من فكر مهمين يدعو إلى تشتيت الإيديولوجيا وجعلها في مسار سلبي، فالحوار والنقاش الذي يمكن أن تكون مخرجاته من صراع إيجابي بين مختلف أطياف المجتمع وتوجهاته، يمكن أيضا أن يصنع مجتمعا متحضرا يستجيب لتطلعات المستقبل.

استطاع الفيلم تصوير مشاهد لها أبعاد حجاجية للمُشاهد المتلقي بأن إدارة السجن تتمتّع بأخلاقية عالية اتجاه الفرد والمجتمع، لكنه أغفل تماما ذلك التوجيه المستهدف لسلوك الفرد الّذي تحدّد حريته وفقا للحاجات الضرورية من أجل البقاء حيّا، ثمّ التناوب على سلّم الرغبات الذي يمكن أن يكون حالة من حالات السيطرة المتقدمة على كلّ فكرة طبقيّة يمكن أن تنتج ضمن النظام الذي رسمته السلطة دون إحساس السجين أن الظلم نابع من مجتمع صناعي متقدّم، يزيّف الحاجات المادية والفكرية من أجل "تحريك الأفراد نحو سلوك موحّد للتفكير داخل المجتمع الذي تُحاط فيه الإيديولوجيا بالازدراء والتحقير باسم عقلانيته التكنولوجية، بل امتصها وأبطل مفعولها"[13]، فالحرية التي ترتبط بمستويات دنيا ولا تتمتع باستقلالية في تغير كل سلطة فوقية من الدرجة العليا يمكنها المعارضة والنقد والحوار والاقتراح من أجل الكشف عن إمكانية وجود نظام مستبد يسلب الحريات باسم الأخلاق والتزييف الوهمي للحقائق الموجهة للفرد، وفكرة الفيلم قاربت الوضع القائم للمجتمعات الرأسمالية لكن بنوع من التطهير للسلطة المتخفية التي تُخفي رسالتها العميقة في تصميم سجن المنصة، النموذج التقريبي لطبقية المجتمع هو نفسه التحوّل الذي يطرأ على أفراد السجن بعض مرور فترة زمنية لينتقل من هم بالأعلى إلى الأسفل ومن بالأسفل نحو الأعلى، وما بين ذلك من طبقات وسطى، وفي كل طبقة سجينين مختلفين في التفكير والرؤية اتجاه التغيير؛ ألاَ يمكننا رؤية هذا الفارق الذي صنعته مستويات السجن في المنصة من تصورات قديمة لفكرة الطبقية في المجتمع إلى تصوّر جديد يمكن أن نسميه طبقة الطبقية؟!، وهل الفيلم يعيد إنتاج فكر جديد لمفهوم الحرية والأخلاق والمساواة، وطرائق التغيير السياسي والاجتماعي؟،

كل هذا سنحاول أن نقربه بحسب رؤية المخرج الرسالية التي تركها مفتوحة في نهاية الفيلم أثناء محاولات المسجونين التغيير داخل المنصة والفرار من سلطتها.

4. سيميائية الأعلى والأسفل وسقوط المثقف.

تُقابل الكثير من الأيقونات في الفيلم رؤية المخرج الخاصة بسلّم الحاجات الإنسانية لـ"**أبراهام ماسلو Abraham Maslow** " في نظرية التحفيز الإنساني وتقول هذه النظرية "أن الإنسان يعمل من أجل تحقيق خمس حاجات رئيسية لديه يمثلها بشكل هرمي من الأعلى إلى الأسفل: على النحو الآتي: تحقيق الذات، التقدير، الاحتياجات الاجتماعية، الأمن والسلامة، والاحتياجات الفيزيولوجية؛ ويتم إشباع هذه الحاجات على مراحل بحيث يندفع الفرد لإشباع إحداها فإذا فرغ منها وأشبعها انصرف إلى الثانية وهكذا"[14]، وهذا ما يقابله في مستويات في المنصة التي عالجت جدلية الحاجة والرغبة، مستفيضة دلالة قوية لذلك الجشع الذي يولّد الأنانية، فيحدث تخريبٌ للطعام من الطبقات العليا وتبولٌ وتغوطٌ في الطبقات الوسطى، وتهديدٌ وقتلٌ في الطبقات الدونية، وانتحارٌ في طبقات البؤس والقلق وغياب الأمان بعد محاولات التحرّر العديدة، ما أدى إلى حدوث عجز كامل في نظام الطبقات داخل المنصة، إذ لم يستطيعوا كسر نظامه للتحرّر من تبعيته المقيتة، وحتى نستطيع تقريب مُجمل الرموز التي أفرزتها مشاهد الفيلم أثناء الانقال من طبقة إلى أخرى لا بد من الوقوف قليلا عند كلّ طابق وحمولاته الدلالية المعبّرة عن اشكالية التغيير التي بَدَت واضحة أثناء موت الشيخ العجوز "تريماغاسي".

تظهر الشخصية البطلة "غورينغ" في الطابق رقم (48)وهي من الطوابق الجيدة نسبيا يمكنك أن تحصل على وجبة محترمة، فالحاجة البيولوجية تكون منعدمة، في هذا الطابق كان المشهد الحواري منظما وبانيا للحوارات التي ستأتي فيما بعد، كانت بمثابة معارف ومؤشرات لوجود أزمة داخل المنصة، كانت العلاقة بين العجوز" تريماغاسي" و"غورينغ" علاقة مستقرة تستجيب للحالة الاجتماعية دون الاحساس بأي خوف أو سوء تقدير من أي طرف لعناصر الطبقة، لكن العجوز كان يمتلك قوانين اللّعبة على عكس "غورينغ"، وهنا يتجلى أوّل صراع وهو امتلاك المعرفة(الحقيقة)، لأنّ الأمر لن يبق على هذه الحال إذا نزلوا إلى مستويات أدنى وهناك سيستعمل كل طرف سلاحه الخاص لإنقاذ نفسه: غورينغ اختار كتاب البطل "دون كيشوت"، أما العجوز فكان سلاحه "سكين كبير"، وطبعا تبدأ أحداث الفيلم المثيرة حين يجدون أنفسهم في الطابق رقم (171) ، هذا الطبق الذي يصل إليه الطعام من الطبقات العليا، وهنا إمّا أن تَأْكُل غيرك أو تُؤكَل، فحتى تعيش لابدّ أن تأكُل لحم غيرك، وفي هذا المستوى لا أخلاق ولا قيم، وجدت الشخصية البطلة مقيدة وأمام السكين الحاد للشيخ العجوز، لا مجال للمقاومة، فعلى الرغم من محاولاته بإقناع العجوز بعدم لمسه إلاّ أنّه استسلم لأنانية حب البقاء، وهنا تناصٌ مع تلك الرؤية القائلة "بأنّ الأنانية هي الشر الأكبر وأنّ محبّة المرء لنفسه تستبعد محبّة الآخرين لا يقتصر على أخلاق دينية ولا فلسفية، بل هي فكرة من الأفكار المبتذلة المنتشرة في البيت والمدرسة والأفلام والكتب؛ وبالفعل في كلّ وسائل الإيحاء الاجتماعي. «لا تكن أنانيّا»، جملة أثّرت في ملايين الأطفال، جيلا بعد جيل، ومعناها غامض إلى حدّ ما، فعدم الأنانية يدلّ ضمنيّا على عدم قيام المرء بما يريد، وأن يتخلى عمّا يريده من أجل الذين في السلطة، إنّ جملة «لا تكن أنانيّا» تصبح وسيلة من أقوى الوسائل الأيديولوجية لقمع

العفوية والنشوء الحر للشخصية. وتحت ضغط هذا الشعار يطلب إلى الشخص كلّ تضحية ويطلب إليه الخضوع التام: إنّ الذين هم «غير أنانيين» هم وحدهم الذين لا يخدم واحدهم نفسه بل شخص ما أو شيئا ما خارجه"[15]، لكن في سياق الفيلم تبدوا فكرة الدعوى إلى التفكير في الغير مستحيلة لأنّها مسألة وجود، مسألة حياة أو موت، هل يكون العجوز مُحِقًا في أنانيته في هذا المستوى الذي لا مجال فيه للاختيار؟!، لقد كان "غورينغ" يساعد العجوز ويستأنس معه بقراءة قصص "دون كيشوت" ومع ذلك خانه، بل كانت نيته مبيتة لأنّه كان يعلم أن الطابق السفلي البقاء فيه للأقوى، ورغم ضعف جسده استعمل العجوز المعلومة كأداة للهيمنة على الآخر لإسقاطه في فخ المنصة.

تتدخل عوامل كثيرة في تغيير أحداث الفيلم فتنقد المرأة السجينة "ميهارو" البطل "غورينغ" من قبضة الشيخ فتتحوّل فكرة الأنانية إلى انتقام، وهنا يرتكب غورينغ جريمتين" قتل الشيخ العجوز ثم أكل لحمه من أجل البقاء على قيد الحياة، ليجد نفسه في الشهر الموالي في الطبق رقم(33)، هذا الطابق الذي يعدّ مكافأة وهناك تتضح بوادر التفكير في التغيير أثناء لقائه بشخصية "إيمغويري" التي كانت تشتغل بإدارة المنصّة، والتي اختارت الدخول لسجن المنصة طوعا بعد اكتشاف مرضها بالسرطان، وهدفها التغيير بأسلوب الحوار، لكن لم ينفع ذلك، ثم جربوا استعمال القوة والتحذير إلاّ أن المحاولات باءت بالفشل حين قال "غورينغ"(لا أستطيع التغوّط إلى الأعلى) في إشارة ضمينة إلى أنّ التغيير يأتي من الأعلى، لكن سرعان ما يجد نفسه في الطابق رقم(202) لتنتحر البطلة تضحية من أجل "غورينغ" حتى يستطيع التغيير من الأعلى، وبالفعل انتقل إلى الطابق رقم(06)، والتقى بصديقه الجديد "بهارات" المسلم وتبدأ مناقشة فعلية لإشكالية التغيير التي مثّلت عنصر العقدة في رؤية الفيلم الإخراجية، هل تكون بالحوار أم بالقوة، استطاع "بهارات و"غورينغ" النزول إلى مستويات أدنى من أجل تحقيق توزيع عادل للطعام لكن محاولاتهم كلها باءت بالفشل إلاّ بعد أن تدخل صوت الحكيم الذي اقترح عدم تناول طبق "الباناكوتا" وإرجاعه سليما للإدارة حتى تقتنع بإنسانية المساجين، واستمروا على تجسيد فكرة الحوار أولا ثم القوة ثانيا، وهناك في قاع المنصة في الطابق(333) اكتشفوا وجود أطفال وكانت هي الرسالة الحقيقية ذات إيحاء إلى مستقبل البشرية، فمن يصنع التغيير لن يحصل على نتائجه، ومن يحصل عليه هو الجيل القادم، وأن الحلّ لن يتأتَ إلاّ عن طريق منظومة أخلاقية جديدة لا تتكئ على أخلاق قبْليّة مزيفة في هذا العالم الذي يعيش الناس اغترابا في ذواتهم، وتحجرا في قلوبهم وانغلاقا في عقولهم.

وما يمكن أن تجسده تلك الرؤية المتخفية من وراء ظهور عالم الأطفال في هذه الطبقية هو مؤشّر إضافي لتلك الانقسامات والتناقضات في الحياة الفردية والاجتماعية التي هي ليست جزءا ضروريا من الوجود الإنساني ولكنها من صنع الإنسان وقابلة للحل، سواء في الزمن الذي تحدث فيه أو في فترة لاحقة من التاريخ البشري. والتناقض المعاصر بين وفرة الوسائل التقنية للاغتباط المادي والعجز عن استخدامها من أجل السلام ورخاء الشعب حصرا إنما هو تناقض قابل للحل؛ فهو ليس تناقضا ضروريا وإنّما هو ناشئ من افتقار الإنسان إلى الشجاعة والحكمة"[16] وليس العلم والثقافة السبيل الوحيد لمعالجة قضايا المجتمع، فلمّا أحسّ "غورينغ" بخطر الموت تناول أوراق كتابه" دون كيشوت"، وهنا أسقط المخرج القيمة المعنوية للمثقف حين يتعلق الأمر بحرب الجياع، وهي الحلقة المفقودة في الفيلم، فالمجتمع المعاصر لم يعد يطلب ذللك المثقف الكاتب والقارئ والناقل للقيم الاجتماعية التي يمكن أن يعرفها جميع الناس، بل "أصبح المجتمع

يبحث عن المثقف المالك للحقيقة التي يمكنه أن يغير المجتمع بشكل جدري عما يتأصله من عادات وقيم فاسدة، وهي مسألة احترافية مرتبطة بالصراع حول الحقيقة"[17]، وهي معرفة عميقة بالأشياء التي ترتبط بمصلحة الأفراد وحماية حقوقهم من ذلك التخفي والزيف الأخلاقي الذي تقيمه السلطة المهيمنة على الأفراد والمجتمع، فالفيلم ينتقل عبر شخصية الفيلم المحورية من شخصية البطل الكاتب والمثقف إلى شخصية البطل المتطهّر من الذنوب والمضحي بنفسه من أجل الآخرين، ويجلّى ذلك في رمزية المسيح الذي ضحى بنفسه مقابل أن يوصل رسالته للمجتمع، ويرحل بعد ذلك إلى العالم المثالي حيث اللاّمتناهي، وهنا يترك المخرج فجوة كبيرة في نهاية الفيلم المفتوحة كرسالة قابلة لأي قراءة تخضع لثقافة وسياق المشاهد المتلقي.

خاتمة:

خلاصة هذه القراءة البسيطة لرمزية فيلم "المنصة" لا تغدوا أن تكون في مجملها نقلة نوعية من مجال التمثيل الفني للصراع الإنساني في شتى مجالات الحياة، انطلاقا من الصراع البيولوجي إلى الصراع الفكري، فالفيلم لوحة فنية تغازل الواقع بأسلوب ناقد وساخر، مفكّك كتفكك الإنسان المعاصر، وقد تعمّد المخرج أن يضعنا في مشاهد مقززة وجريئة لا تتقبلها النفس الإنسانية السوية، ومع ذلك فإنّه وجد منها وسيلة لتوصيل فكرته، فوضع المشاهد في حالة نفسية معينة تسمح له بتمرير الرؤية الإخراجية مع حالات الرفض والسخط التي يمكن لأي مشاهد أن يرفضها، ويمكننا اعتبار هذا الفيلم فلسفيا يعبّر عن الوجود الانساني ولا نشكّ بأنّها ستثير الكثير من القضايا في مستقبل الإنسان المعاصر الذي اختفت أخلاقه في غيابة التقنية المقيتة، خاصة مع ما يعيشه العالم اليوم من أزمات اقتصادية وحروب مُضنية تتنافس على السيطرة والهيمنة، والفيلم على رغم بساطة حبكته إلاّ أنّ الرسم الأيقوني للوحدات السنيمائية فرض على المشاهد المتلقي عدة مراجعات عميقة لما تواضع عليه البشر من قيم وأخلاق فيما يجتمع اليوم عليها على أنّها صحيحة ومن مسلّمات الحياة الكريمة تحت مسمى الحضارة والتطور والرقي، لكن هيهات، هل يمكن للإنسان أن يتجرّد من إنسانيته أمام الصعود المستمر لفكر التشيؤ والآلة الرأسمالية المدمّرة؟.

الهوامش:

1 - FILME LA PLATEFORME :https://ar.wikipedia.org/wiki

2- دانييل فامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص 08.

3- دانييل فامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، مرجع سابق، ص، ص10،09.

4- محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة تبيُّن للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر،ع:1، مج:2، 2013، ص 158.

5 - Jean Epstein, Bonjour cinéma, op. cit. , p. 35

6 - Jean Epstein, L'intelligence d'une machine, op. cit. , p. 17

7- محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، المرجع السابق، ص 160،

8- ميشال فوكو، المراقة والمعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990، ص208.

9- ميشال فوكو، المراقة والمعاقبة، ولادة السجن، المرجع السابق، ص، ص، 211، 212.

10- ميشال فوكو، المراقة والمعاقبة، ولادة السجن، ص148.

11- إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 130.

12- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3، 1983، ص 181.

13- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، المرجع السابق، ص13.

14-https://sites.google.com/site/ysfsatouri/home/hrm-maslw-nzryte-alahtyajat-alansanyte-lmaslw

15- إريك فروم، الانسان من أجل ذاته، بحث في سلوكية الأخلاق، تر: مجمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2007، ص 160.

16- إريك فروم، الانسان من أجل ذاته، بحث في سلوكية الأخلاق، مرجع سابق، ص 78.

17- رشيد الحاج صالح، الإنسان في عصر ما بعد الحداثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، 2013، ص73.

قائمة المراجع:

1. دانييل فامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.
2. محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة تبيُّن للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر،ع:1، مج:2، 2013.

3. ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990.

4. إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

5. هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3، 1983.

6. إريك فروم، الانسان من أجل ذاته، بحث في سلوكية الأخلاق، تر: مجمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2007.

7. رشيد الحاج صالح، الإنسان في عصر ما بعد الحداثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، 2013.

8. Jean Epstein, Bonjour cinéma, Éditions de la Sirène, paris, 1921.

9. Jean Epstein, L'intelligence d'une machine, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946.

10. https://sites.google.com/site/ysfsatouri/home/hrm-maslw-nzryte-alahtyajat-alansanytelmaslw.

11. FILME : LA PLATEFORME :https://ar.wikipedia.org/wiki