

انعكاسات الإيديولوجية على الخطاب الفيلمي

عواطف زراري

أستاذة مساعد (أ)

كلية علوم الإعلام والاتصال

جامعة الجزائر 3

انعكاسات الإيديولوجية على الخطاب الفيلمي

عواطف زراري

الملخص

تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية فهي تعمل على تمرير أهداف إيديولوجية من خلال الخطاب الفيلمي الذي تحمله والذي يتطابق مع خطاب الطبقة المهيمنة، فالأفلام السينمائية تعتبر من الأشكال الإيديولوجية الأكثر خضوعا مباشرة لعلاقات الإنتاج وللطبقة التي لها صلة بهذه العلاقات وذلك بسبب طبيعة الإنتاج السلعية لهذه الأفلام، فهي تعتبر أحد الحقول التي يتم فيها تشكيل الإيديولوجيا، بمعنى أن الإيديولوجيا المهيمنة لكي تبرز نفسها تقوم بخلق فكرة "الجمهور وحاجياته في تلبية أذواقه"، هذا الجمهور الذي لا يستطيع التعبير عن نفسه إلا من خلال طرق تفكير الإيديولوجيا المهيمنة وبالتالي يتحرك ضمن مخطط حلقة مغلقة لسراب وهمي برّاق، لكن من الصعب كشف الإيديولوجيا فهي ليست دائما في المكان الذي نتوقع أن نجدها فيه ونادرا ما تكون ظاهرة للعيان حيث يتواجد الإيديولوجي أكثر في البنيات والأسس الداخلية للعمل الفني بدل محتواه الجلي والواضح وهذا ما يؤدي بالقول أن الإيديولوجيا ليس الموضوع بحد ذاته بل الطريقة التي نعالج بها الموضوع .

مقدمة

السينما و"الفن" هما فرعان للإيديولوجية، ولا يمكن لأحد أن يهرب إلى أي مكان، فالجميع مثل قطع في لعبة الصورة المبعثرة، كل لديه مكانه المخصص له والنظام أعمى بحسب طبيعته، لكن على الرغم من ذلك والحقيقة أنه بسبب ذلك، حين توفّق القطع أو الأجزاء معا تعطي صورة بالغة الوضوح ولكن هذا لا يعني أن كل صانع أفلام يلعب دورا مشابها لأدوار الآخرين، فالاستجابات تختلف، على صناع الأفلام أن يساعدوا ببطء وبصبر في تغير الظروف التي تتحكم فيهم وذلك دون توقع حدوث أية تحولات سحرية تحت ظل شعار .

إنّ المهمة الأولى لصانع الفيلم هي أن يوضح ما يزعم بأنه "تصوير واقع" سينمائيا وإن استطاع صانع الفيلم أن يفعل ذلك، فهناك فرصة لأن نصبح قادرين على تمزيق أو ربما قطع العلاقة بين السينما ووظيفتها الإيديولوجية، فالفيلم جزء لا يتجزأ من الصراع الإيديولوجي القائم في عصره، ينتمي إلى ثقافة ذلك العصر وفنه، وهو هنا يرتبط بجوانب حياتية عدة، جوانب قائمة خارج حدود النص الفيلمي بحد ذاته وهذا بدوره يولد سلسلة متكاملة من الدلالات أحيانا بالنسبة للمؤرخ وللإنسان المعاصر على حد سواء أكثر أهمية من المسائل الجمالية الصرفة، فالعالم الفيلمي ليس بمعزل عن الاطار الفكري الايديولوجي الذي ينتج من خلال آلياته سواء كان صانع الفيلم يؤيده و يروج له أو يرفضه و يحاول التمرد عليه.

نختم بالقول أن أغلب الأفلام المنتجة تسبح في الإيديولوجيا، فالسينما هي جهاز إيديولوجي بارع معد مسبقا لإبهار عقول المشاهدين، تشويه إحساسهم وشل ردة فعلهم وانعكاساتهم تجاه الحياة اليومية بمجرد تواجدهم داخل قاعات مظلمة، فالسينما من

الناحية الكمية هي منظمة بطريقة لتحد من تدخلات الجمهور من خلال توجيه النظرة وتحديد ما هو مسموح برؤيته، هذه السينما التي تطمح فقط لتحقيق أهداف تجارية تنتج أفلام للاستهلاك الجماهيري. يمكن فهم الدور الإيديولوجي الذي يقوم به الإعلام على نحو أفضل إذا نظرنا إليه من زاوية عملية التحول المادي للإيديولوجية التي حدثت في القرن العشرين، فلم تعد الإيديولوجية تؤثر على مجرد الأفكار والمعتقدات، بل أصبحت تحت تأثير الإعلام تؤثر على أسلوب النظر إلى الأشياء وإدراكها كما لم يعد الخطاب الثقافي-الفكري هو أداة الإيديولوجية الوحيدة في العمل والانتشار، بل أصبحت أدواتها مادية ولم تعد تنتشر بالكلمات بل بالصور والعلامات والحقيقة، إنّ التحول المادي للإيديولوجية جعلها أكثر خفاءً وأصعب في الرصد أي جعلها تتخفى وراء أشياء أخرى، فالسائد حالياً هو القول بنهاية الإيديولوجية استنتاجاً من نهاية فلسفات التاريخ والسرديات الكبرى، إلا أن الإيديولوجية لا تزال عاملة على مستوى الصورة والعلامة الرمز.

نستطيع فهم معنى التحول المادي للإيديولوجية إذا فحصنا نظرية لويس ألتوسير (Louis Althusser) في أجهزة الدولة الإيديولوجية، تثبت هذه النظرية أن الإيديولوجية هي تصوّر لعلاقة الأفراد (الخيالية) بوضعية وجودهم الحقيقية، فالأفراد لا يتصورون في الإيديولوجية أوضاعهم الحقيقية بل علاقات خيالية في مكان علاقات الإنتاج الحقيقية التي تتحكم فيهم بمعنى أن الأفراد بتعرفهم على ذاتهم في العلاقات الخيالية المصورة لهم في الإيديولوجية يجهلون في نفس الوقت المكان الصحيح المخصص لهم في مسلسل الإنتاج الملموس، تبعا لـ ألتوسير فإن نشاط الإيديولوجية متضمن في هذا الفسخ اللاواعي لدى

الأفراد ما بين عملية الإنتاج وعلاقات الإنتاج وبأن وظيفته ترجع إلى إعادة الإنتاج من الممكن والضروري التفكير فيما يميز الأساسي في الوجود المادي وطبيعة البنية الفوقية¹.

كما تؤكد هذه النظرية أن هناك طرقاً أخرى جديدة لممارسة الإيديولوجية غير الطرق الخطائية أو الفكرية، فليس شرطاً في الإيديولوجية أن تقتصر على مجال الأفكار والمعتقدات بل إن مؤسسة أو جهازاً معيناً يمكن أن يقوم بدور إيديولوجي مثل المسجد، المدرسة والإعلام ويعلن التوسير صراحة أن الإعلام ينتمي بجدارة إلى أجهزة الدولة .

يذهب التوسير إلى أن أجهزة الدولة تمارس دوراً إيديولوجياً - مادياً وهو المساعدة في تحديد إنتاج علاقات الإنتاج والإعلام يقوم بدوره الإيديولوجي عن طريق تأكيد ونشر مجموعة القيم والمعايير التي تساعد على المحافظة على علاقات الإنتاج القائمة².

يمثل مفهوم الإيديولوجية لدى نقاد الثقافة أمثال كارل مانهايم (Karl Mannheim) وبول ريكور (Paul Ricoeur) في النظر إليها على أنها تشويه يصيب العلاقة بين الذات والموضوع وتم النظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة إبستمولوجية تتم بتوسط أفكار، تصورات ومفاهيم وتقوم الإيديولوجية بعملها عن طريق تزييف هذه الوسائط التي هي سبيلنا لمعرفة العالم ومن هنا كانت الإيديولوجية قضية تتعلق بالتمثيل أي في عملية تمثيل الفكرة للشيء أو بعبارة سميولوجية الدال والمدلول وإذا كان التشويه يصيب الموضوع فهو يصيب الذات أيضاً وبذلك تصبح مغتربة أي غير قادرة على تحقيق علاقة أصيلة وحقيقية مع موضوعها، والحقيقة إذا تفحصنا ظاهرة الاتصال التكنولوجي الحديث، سنجد نفس وظيفة الإيديولوجية باعتبارها تشويهاً للعلاقة بين دال ومدلول تتكرر وتكتسب أبعاداً جديدة .

لقد أصبحت الكاميرا المنتج الأول للزيف وهذا ما يظهر واضحا في دراسات رولان بارت (Roland Barthes) حيث يرى الصورة تتصف بالشفافية فهي لا تشير إلى نفسها بل إلى الموضوعات التي تصورها، إنها دال يخفي نفسه وراء مدلول وهذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفرة من قبل للكلمة وللثقافة المكتوبة أو المسموعة، إذ دائما ما كانت هناك مسافة ملاحظة ومعترف بها بين الدال والمدلول في مجال الخطاب، لكن من طبيعة الصورة باعتبارها مجرد دال أن تختفي تماما باعتبارها دالا بحيث لا تعد هناك مسافة فاصلة بينها وبين ما تصوره، بذلك الصورة تتوافر فيها كل خصائص الإيديولوجية، فهي تقدم نفسها على أنها بسيطة ومباشرة ومجرد انعكاس للواقع وهذا ما يرشحها لتكون الحامل الجديد للإيديولوجية والذي يغير كيفية من آليات عمل وطبيعة الإيديولوجية التقليدية، إذ لم تعد الصورة تزيف الوعي فحسب بل أصبحت تزيف الإدراك، فالزيف لم يعد يصيب الأفكار والتصورات بل أصبح يصيب الرؤية كذلك وإذا أردنا استخدام لغة الإيستيمولوجية الكانطية في هذا السياق قلنا أن الإيديولوجية انتقلت من ملكة الفهم إلى ملكة الحس.

يشرح بارت تأثير الصورة على الحياة المعاصرة بأن الصورة تغير من الواقع الحقيقي بالفعل، فما أن يقف المرء أمام الكاميرا حتى يأخذ استعداداه ويثبت ويكيف جسده ونظرته مهيبًا نفسه لالتقاط الصورة ويجعل من نفسه موضوعا للتصوير أو مشهدا وهو بذلك يجعل من نفسه صورة حتى قبل أن يلتقط له الصورة، وهذا الذي يحدث على المستوى الشخصي يحدث على مستوى أكبر وهو المستوى الاجتماعي، فمثلا يتخذ المرء الهيئة المناسبة للتصوير يتخذ المجتمع كله نفس الهيئة ويكيف نفسه على أنه موضوع للتصوير أو التقديم الإعلامي، بالتالي فالصورة تتعامل مع واقع سبق تكييفه باعتباره صورة حتى قبل أن تلتقط الصورة³.

من المفترض أن ما ينقله الإعلام هو الواقع الحقيقي أي دالا بريئاً محايداً يشير إلى مدلوله إلا أن ما يحدث هو أن المظهر البريء يخفي وراءه كل أوهام الإعلام، فالواقع الذي ينقله هذا الأخير ليس هو الواقع الحقيقي المباشر بل واقعا آخر تمت معالجته وتحريره بحيث يكون أكثر واقعية من الواقع الحقيقي ويعبر عنه جون بودريار (Jean Baudrillard) بمصطلح الواقع الفائق حيث يضرب لنا مثلا من السينما المعاصرة على الانقلاب الذي حدث للعلاقة بين الدال والمدلول فهو يذهب إلى أن السينما مثل على هذا الواقع الفائق، إذ لا تمثل دالا لمدلول حقيقي بل لدال آخر فهي تجسيدا لسيناريو الذي يعد بدوره تجسيدا لرواية وليست الرواية هي الأخرى المدلول الأخير بل تعد دالا لخبرات وتجارب عامة والأكثر من ذلك السينما أصبحت مغرمة بذاتها فكثير من الأعمال السينمائية في هوليوود تدور حول نجوم سابقين وقد انتشرت هذه الظاهرة الآن في الدراما المصرية⁴.

تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية فهي تعمل على تمرير أهداف إيديولوجية من خلال الخطاب الفيلمي الذي تحمله والذي يتطابق مع خطاب الطبقة المهيمنة حيث يؤكد جان باتريك لوبال (Jean-Patrick Lebel) أن الإيديولوجية السائدة في المجتمع تنعكس على الأفراد الذين بدورهم يستخدمونها في أعمالهم الفنية وبالتالي فإن الفيلم باعتباره منتوجا ثقافيا إيديولوجيا يعكس توجهات الأفراد واهتماماتهم، إذن يكمن المضمون الإيديولوجي للفيلم في وجهات نظر المخرج حول موضوع ما، هذا المضمون يسميه لوبال بـ الجواهر الإيديولوجي للفيلم⁵.
يحتوي الفيلم - على غرار المنتوجات الثقافية الأخرى - على رسالتين إيقونيتين هما الرسالة التعيينية أي التي يوجد على مستواها الدال، أما المستوى الثاني فيتمثل في الدلالة التضمينية أي التي يوجد

على مستواها المدلول ويتفق أغلب السميولوجيون أن القراءة العميقة للرسالة بما فيها السينمائية واستكشاف دلالاتها وقيمها الرمزية تتم من خلال الدلالة التضمينية أي المدلولات، إلا أن جي قوتي (Guy Gauthier) يعتبر أن الوصول إلى المعاني الإيديولوجية يتم عبر الدال وليس كما يعتقد المشاهد الذي يظن أنه توغل في معاني الصورة من خلال المدلول، إذ يقول قوتي أن الدال هو المادة الصوتية أو البصرية التي تقوم الآلة - الكاميرا - بتسجيلها، أما المدلول فهو عكس الدال لا أحد يتمكن من رؤيته أو سماعه إنه يوجد على مستوى الأذهان، كما يؤكد أن فهم دلالة الصورة أي رسالتها الإيديولوجية يتم كما يلي : تقوم شفرة الصورة باختيار بعض عناصر الدلالة التعيينية لتحويلها إلى دوالها الخاصة، كذلك شفرة التعيين تستخدم هي الأخرى كدوال للتضمين، بالتالي فإن الدلالة الموجودة على مستوى التعيين والتضمين تمر أساسا عبر الدال، من هنا تظهر أهمية الدال في إنتاج المعنى⁶.

مما لا شك فيه أن السينما العالمية انتبعت بصورة مبكرة لأهمية السينما في توصيل الأفكار بطريقة سهلة وسريعة أكثر منها في باقي الوسائل الاتصال الأخرى، فالصورة كما يرى جان لوك غودار (Jean-Luc Godard) تحتوي على جانبين متعارضين ومتكاملين هما الجانب الدلالي أي (ما يقال) والجانب الجمالي أي ما يتضمنه الخطاب دون قول مباشر بل هو منغرس في ثنايا الخطاب ورموزه الموحية وإذا كان النص الأدبي (رواية، قصة) يمكنه أن يدمج متلقيه في تركيبة ملامحه "كما تقول جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva)، فإن السينما يمكن أن تلعب دورا محوريا في توجيه سلوك الأفراد مثلما هي وسيلة فعالة لتوجيه أهدافهم واتجاهاتهم داخل المجتمع وذلك لعدة أسباب يمكن حصرها فيما يلي:

- يضع الناس أنفسهم في موضع الأبطال ويتقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التي يعبرون عنها والأدوار التي يقومون بها.

- الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة يتقبلون بطريقة لا شعورية أو شعورية، الحلول التي تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم الخاصة.

يتم ذلك عبر مفهوم التراكم وهو مفهوم تستعمله السينما كثيرا من خلال قوة تأثير الصورة وفنية صناعتها ويكمن أثر هذا التراكم من المشاهدات على المتلقي في صياغة الشخصية بمواصفات معينة تحددها مضامين المنتج السينمائي⁰⁷.

كما تضيف الناقدة جوليا كريستيفا أن السينما لا تنقل واقعا معيناً بطريقة "موضوعية وطبيعية أو متصلة، إنها تجزئ مقاطع وتعزل مستويات وتعيد تركيبها عبر مونتاج جديد، إنها لا تعيد إنتاج الأشياء بل توجهها وتنظمها وتبنيها ولا تتخذ هذه العناصر معنى إلا في البنية الجديدة المحصل عليها عن طريق المونتاج، إنَّ مبدأ التركيب هذا أو بالأحرى مبدأ الربط بين عناصر منفصلة، متشابهة أو متناقضة التي يحدث تلاقيها دلالة غير موجودة في تلك العناصر نفسها هو المبدأ الذي وجده سيرغاي إزنيشتاين (Serguei Eisenstein) في الكتابة الهيروغليفية، فحسبه المفروض أن يكون الفيلم نصاً هيروغليفياً حيث لا يكون للعنصر المنعزل معنى خارج التوليف السياقي وفي ارتباط مع موقعه في البنية⁸.

لقد أصبح من الواضح اليوم القول بأن السينما كباقي أشكال التعبير الفني الأخرى تعتبر أحد أجهزة الإيديولوجية، فكما يقول كال ماركس (Karl Marx) وفريدريك إنجلز (Friedrich Engels) يمكن اعتبار الأعمال السينمائية أشكالاً إيديولوجية بمعنى البنية الفوقية للمنظومة الاجتماعية⁹.

ماذا يعني الإيديولوجي ؟

ضمن سوسيولوجيا السينما يطور بيير سورلان (Pierre Sorlin) مفهوم الإيديولوجية فيذكر بأنه في البداية استعمل هذا المفهوم كي يحدد أنظمة الأفكار ليصبح فيما بعد مجموعة تفسيرات، معتقدات وقيم موظفة داخل تنظيم اجتماعي تحت مسمى وحدة متماسكة تشمل مجتمع معين، تعرف الإيديولوجية على أنها مجموعة وسائل وظواهر التي من خلالها يمكن تمييز وتصنيف وإقامة علاقات فيما بين الطبقات الاجتماعية.

الإيديولوجيا هي الخطاب الذي تقدمه طبقة معينة عن نفسها، عن ممارساتها وأهدافها وعن طريق انتشارها تصبح هي الخطاب المهيمن على المجتمع، بتناقضها مع مفهوم الذهنية، تكون الإيديولوجيا هي خطاب الطبقة ذاتها الذي يسمح بالقول بأنها لا تقدم نفسها في شكل مخطط كلي للتأويلات بل داخل إطار أين تقيد فيه الإنتاجات الثقافية لفترة زمنية ما، على عكس ذلك الذهنيات تتنوع وتتميز حسب الوسط الذي تتواجد داخله وتقوم الجماعات بإعادة تأويلها تبعا للعادات والتقاليد وخاصة الممارسات الفردية، هذا ما يترك سورلان يقول بأنه لا توجد إيديولوجيا بل مجرد تعبيرات إيديولوجية والتي يمكن أن نصنف الأفلام من بينها.

غالبا ما تقدم الإيديولوجيا على أنها مجرد تأثير ناتج عن البنية التحتية الاقتصادية فمن الصعب كشفها فهي ليست دائما في المكان الذي نتوقع أن نجدها فيه ونادرا ما تكون ظاهرة للعيان حيث يتواجد الإيديولوجي أكثر في البنيات والأسس الداخلية للعمل الفني بدل محتواه الجلي والواضح وهذا ما أدى بـ كريستيان ميتز (Christian Metz) للقول بأن الإيديولوجيا ليس الموضوع بحد ذاته بل الطريقة التي نعالج بها الموضوع¹⁰.

في لحظة هيمنة الإيديولوجيا سوف تجعل من السينما "مصنع الأحلام" وهذا ما يدفع جون لوك قودار إلى التساؤل إذا كانت السينما خلقت من أجل إخفاء الواقع الحقيقي عن الجماهير، بقدر ما الحياة الاجتماعية مبنية على لا مساواة هذه الأخيرة هي بدورها مستتدة على مبدأ القوة بفضل الإيديولوجيا التي تشكل مصفاة من خلالها يمكن لهذه اللامساواة أن تبرر نفسها.

إن بناء المجتمع وفق مصالح الطبقة المهيمنة على السلطة يسمح للإيديولوجيا المفروضة على بقية الجماعات بأن تضمن الاتصال ما بين الطبقات ضمن تشكيلة اجتماعية معينة وكما قال ماركس الأفكار المهيمنة أو بمعنى آخر الطبقة التي تمثل القوة المادية المهيمنة على المجتمع، تمثل في نفس الوقت القوة الروحية المهيمنة¹¹.

ماذا يعني فيلم في الحقيقة ؟

ما هو الفيلم ؟ إنه من جانب منتج خاص يصنع داخل نظام محدد للعلاقات الاقتصادية ويتطلب عملا لإنتاجه يحشد عددا من العمال لهذا الغرض ويصبح العمل سلعة ويمتلك قيمة تبادلية تتحقق بواسطة بيع التذاكر والعقود وتحكمها قوانين السوق ومن جانب آخر ونتيجة لكونه منتجا ماديا للنظام، فهو أيضا منتجا إيديولوجيا له، فكما يقول جان لوي كومولي (Jean-Louis Comolli) الفيلم هو من جهة منتج صنع وفق نظام اقتصادي محدد وهذا ما يمنحه الصبغة السلوعية أي قيمة للتبادل والمقايضة والتي تحددها قنوات التوزيع ومن جهة أخرى هو منتج محدد بإيديولوجية النظام المنتج لهذا الفيلم، إنه من الواضح أن الطبقة أو التشكيل الاجتماعي المهيمن على الاقتصاد والسياسة هو الأكثر حظا في امتلاك السيادة في الإيديولوجيا، أضف إلى ذلك هذه الطبقة هي بحاجة للإيديولوجيا لإضفاء الشرعية على مختلف أشكال الضغط والاضطهاد التي

يتكبدها الجسد الاجتماعي، فهي مسألة تعبير إيديولوجي ويأتي دور الفيلم في المشاركة في إعادة إنتاج وتوزيع إيديولوجيا المجتمع¹².

من هنا فالسينما و"الفن" هما فرعان للإيديولوجية ولا يمكن لأحد أن يهرب إلى أي مكان، فالجميع مثل قطع في لعبة الصورة المبعثرة، كل لديه مكانه المخصص له والنظام أعمى بحسب طبيعته، لكن على الرغم من ذلك والحقيقة أنه بسبب ذلك، حين توفّق القطع أو الأجزاء معا تعطي صورة بالغة الوضوح ولكن هذا لا يعني أن كل صانع أفلام يلعب دورا مشابها لأدوار الآخرين، فالاستجابات تختلف، على صناع الأفلام أن يساعدوا ببطء وبصبر في تغيير الظروف التي تتحكم فيهم وذلك دون توقع حدوث أية تحولات سحرية تحت ظل شعار¹³.

كل فيلم هو أيضا فيلم سياسي لأنه محدد بالإيديولوجية التي تنتجه والسينما هي الشيء المحدد كلية وتاماما لأنها وخلافا لفنون أو نظم إيديولوجية أخرى يحشد تصنيعها الفعلي قوى اقتصادية ضخمة بأسلوب لا يحدث في إنتاج الأدب، السينما بكل وضوح تنتج واقعا وهذا هو ما تقوم به آلة تصوير سينمائية وفيلم خام وهكذا تتكلم الإيديولوجية ولكن الأدوات والتقنيات المتعلقة بصنع فيلم جزء من "الواقع" نفسه وعلاوة على ذلك فـ "الواقع" ليس إلا تعبيراً عن الإيديولوجية السائدة وعلى ضوء هذا، فالنظرية الكلاسيكية للسينما القائلة أن آلة التصوير أداة غير متحيزة تمسك بالعالم أو بالأحرى تشرّب بالعالم في "واقعه الملموس" هي نظرية رجعية إلى حد كبير، فما تصوره آلة التصوير حقا هو العالم الغامض غير المنظر، غير المتأمل للإيديولوجية السائدة، إن السينما هي إحدى اللغات التي يتواصل بها العالم مع بعضه البعض وهي لغات تشكل إيديولوجيته

وهكذا حين نشرع في عمل فيلم، فإننا منذ اللقطة الفعلية الأولى نكون مثقلين بضرورة أن نوجد من جديد أشياء ليست كما هي بالفعل، بل كما تبدو حين تنكسر من خلال مرورها بالإيديولوجية وهذا يتضمن كل مرحلة في إنتاج الفيلم : الموضوعات، الأساليب، الأشكال، المعاني، تقاليد السرد وكل شيء يؤكد الخطاب الإيديولوجي العام، السينما تقدم نفسها لنفسها وتتحدث إلى نفسها وتتعلم ما يتعلق بنفسها وحالما ندرك أن طبيعة النظام هي التي تحول¹⁴.

السينما إلى أداة إيديولوجية، فإننا يمكن أن نفهم أن المهمة الأولى لصانع الفيلم هي أن يوضح ما يزعم بأنه "تصوير واقع" سينمائي وإن استطاع صانع الفيلم أن يفعل ذلك، فهناك فرصة لأن نصبح قادرين على تمزيق أو ربما قطع العلاقة بين السينما ووظيفتها الإيديولوجية¹⁵.

تعتبر الأفلام من الأشكال الإيديولوجية الأكثر خضوعا مباشرة لعلاقات الإنتاج وللطبقة التي لها صلة بهذه العلاقات وذلك بسبب طبيعة الإنتاج السلوعية لهذه الأفلام، فهي تعتبر أحد الحقول التي يتم فيها تشكيل الإيديولوجيا، بمعنى أن الإيديولوجيا المهيمنة لكي تبرر نفسها تقوم بخلق فكرة "الجمهور وحاجياته في تلبية أذواقه"، هذا الجمهور الذي لا يستطيع التعبير عن نفسه إلا من خلال طرق تفكير الإيديولوجيا المهيمنة وبالتالي يتحرك ضمن مخطط حلقة مغلقة لسراب وهمي براق.

يقول **جان بيفاسي (Jean Pivasset)** أن السينما في المجتمعات الرأسمالية تخدم سياسة الرأسماليين، فأغلب الأفلام المنتجة من قبل هذا الجهاز تسبح في الإيديولوجيا، فالسينما هي جهاز إيديولوجي بارع معد مسبقا لإبهار عقول المشاهدين، تشويه إحساسهم وشل ردة فعلهم وانعكاساتهم تجاه الحياة اليومية بمجرد تواجدهم داخل

قاعات مظلمة، أما **أنى قولدمان (Annie Goldmann)** فتضيف في نفس السياق أن السينما من الناحية الكمية هي منظمة بطريقة لتحد من تدخلات الجمهور من خلال توجيه النظرة وتحديد ما هو مسموح برؤيته، هذه السينما التي تطمح فقط لتحقيق أهداف تجارية تنتج أفلام للاستهلاك الجماهيري، نفسها نفس الصابون أو معجون الأسنان أي تقدم خدمة وقتية زائلة، في حين يقول بيير سورلان أن العالم الإيقوني للسينما التجارية هو عالم ضيق مؤسس لإعادة توظيف عدد ضئيل من الأماكن، من المناظر الداخلية والخارجية أين صفة الديمومة التي تمتلكها السينما تؤمن الإحساس بالدفء العائلي الذي طالما حلم به المشاهد¹⁶.

يمكن اعتبار كذلك الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الانسان والمجتمع، فلم يعد الفيلم يضع وجهها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما خاصة وأن ميكانيزمات الهوية الاجتماعية قد أصبحت تتحدد بشكل متسرع: كل علاقة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة يحمل معه قوة مؤلدة حقيقية للحقيقة الراهنة¹⁷، فالمجال الاجتماعي بصفته يشتغل كحقل بصري يصبح مكانا للمرجعيات لكن أيضا لتدخلات عديدة أي عبارة عن مكان تتصادم فيه مجموعة تجارب فردية وعائلية، محركا لمجموعات مهمة، كاملة ومنظمة بصفة مؤقتة أو العكس، يقول بيير سورلان: "تتيح السينما إمكانية التمييز بين المرئي واللامرئي وذلك عبر إعادة التعرف على الحدود الإيديولوجية والتمثلات خلال فترة زمنية أو عكس ذلك تكشف السينما ما يمكن أن نسميه "نقط التأمل" أي أسئلة: الآمال والآلام¹⁸.

الفيلم جزء لا يتجزأ من الصراع الإيديولوجي القائم في عصره، ينتمي إلى ثقافة ذلك العصر وفنه، وهو هنا يرتبط بجوانب حياتية عدة، جوانب قائمة خارج حدود النص الفيلمي بحد ذاته وهذا بدوره يولد سلسلة متكاملة من الدلالات أحيانا بالنسبة للمؤرخ وللإنسان المعاصر على حد سواء أكثر أهمية من المسائل الجمالية الصرفة، فالعالم الفيلمي ليس بمعزل عن الاطار الفكري الايديولوجي الذي ينتج من خلال آلياته سواء كان صانع الفيلم يؤيده و يروج له أو يرفضه و يحاول التمرد عليه¹⁹.

لم يعد الفيلم يضع وجهها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات كما يقول أرنولد هاووزر (Arnold Hauser) في كتابه الهام "الفن والمجتمع عبر التاريخ" ، فهو يؤكد على أن الفيلم يضع عناصر من الواقع غير متجانسة تماما خاصة وأن ميكانيزمات الهوية الاجتماعية قد أصبحت تتحدد بشكل متسرع فكل علامة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة، يحمل معه قوة مؤلمة وحقيقية للحقيقة الراهنة²⁰.

السينما مطالبة بأن تكون في قلب الأحداث رغم كل شيء فهي وسيلة تعبير جماهيرية تتبع أساسا من نظام والتوزيع والعرض ومن غياب الحريات الديمقراطية على المستوى السياسي، الثقايف والاجتماعي وتنتج أيضا عن الوضع الثقايف لغالبية الجمهور وخواصه النفسية وتعوده على السينما السائدة وتأثره بها، كما يشكل ذوقه ومفاهيمه بالاستناد عليها²¹.

إذا قبلنا التعريف الألتوسيري للإيديولوجية باعتبارها علاقة خيالية لأفراد بالشرط الواقعي لوجودهم، فإن وظيفة الإيديولوجية لفيلم يمكن أن تقيّم حسب نمط العلاقة التي يستدعيها بين المشهد

الممثل والمشاهد علاقة هي نفسها تابعة للوضعية المعطاة للواقع في الفيلم، بناء على ذلك فالوظيفة الإيديولوجية لفيلم لا يمكن فصلها عن سيرورة الدلالة، عن فعاليتها الدالة التي تحدد في النهاية العلاقة بين المشاهد والفيلم، المشهد الممثل.

هل يمكننا الآن الحديث عن وظيفة إيديولوجية حقيقية لفيلم حيث الفعالية الدالة هي في بداية نبضاتها ؟ أليس قيام الدور الإيديولوجي للفيلم جزئياً على الأقل مرتبط بولادة القصة ؟

الهوامش :

- 1 - لويس ألتوسير، الإيديولوجية وأجهزة الدولة الإيديولوجية، ترجمة وتقديم : سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 24 .
- 2 - المرجع نفسه، ص 84 .
- 3 - أشرف حسن منصور، الفلسفة وأيديولوجيا الإعلام : إسهام الفكر المعاصر في دراسة وسائل الإعلام، الحوار المتمدن، العدد 3016، بتاريخ : 2010/05/27، المصدر : <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=217018>
- 4 - المرجع نفسه .
- 5 - محمد كامل القيلوني، السينما العربية والافريقية، دار الحداثة للنشر، بيروت، 1984، ص 86 .
- 6 - Guy Gautier, Christian Metz, Les Théories du Cinéma, in CinémAction N° 20, p 100 .
- 7 - محمد منير حجاب، السينما وقضايا المجتمع العربي، رؤية تحليلية نقدية، ط01، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص ص 99 - 100 .
- 8 - جوليا كرسيفا، اللغة المرئية : الفوتوغرافيا والسينما، ترجمة : بن يونس عميروش، مجلة "علامات"، العدد 06، بتاريخ: 1996، المصدر : <http://saidbengrad.free.fr/al/n°6/15.htm>
- 9 - Mouloud Driss Jaidi, Cinéma et Société, Edition Almajal, 2010, p 34.
- 10 - Ibid, p 35.
- 11 - Ibid, p 36.
- 12 - Ibid, p, 37.
- 13 - جان لوك كوموللي وجان ناربوني، السينما / الإيديولوجية / النقد، نص منقول من كتاب : بيل نيكولز، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء 01 (النقد السياقي)، ترجمة : حسين بيومي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 53.
- 14 - المرجع نفسه، ص 54.
- 15 - المرجع نفسه، ص 55.
- 16 - Mouloud Driss Jaidi, Op Cit , pp 39-40.

- 17 - محمد أشويكة، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، ط1، سعد الورداني للنشر، الرياض، 2005، ص 155 .
- 18 - المرجع نفسه، ص 148 .
- 19 - علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة و السينما، إعادة قراءة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص 433.
- 20 - أحمد عرار، المرأة والسينما، "الحوار المتمدن"، العدد : 2450، بتاريخ : 2008/10/30، المصدر :

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=151698>

- 21 - محمد أشويكة، المرجع السابق، ص 151.