ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

هوليوود بين السياسة والايديولوجيا، قصص الوهم والغواية ومنطق الواقعية والتوجيه.

Hollywood Between Politics and Ideology, Stories of Illusion, Seduction and Logic of Realism and Orientation

بوالعام بلال

جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي (الجزائر)(boulaam.bilal@univ.oeb.dz)

تاريخ الإستلام: 14/ 10/ 2022 **تاريخ القبول**: 13/ 01/ 2023 **تاريخ النشر**: 18/ 02/ 2023

ملخص:

أصبح ظاهرا أن هوليوود تفتقد للنزاهة والموضوعية، وأنها أداة سياسية تلجأ للمراوغات والهيمنة والإخضاع وبث الكراهية، تطغى عليها المصلحية وتغليف الفكر والاتجاهات، كما أنها حولت الإنسان إلى متفرج إيديولوجي غريزي أعمى مكره على قبول النص المحمل بالتأويل اللازم لتبرير العدوان والقسر والإقصاء، وفرض الاستلاب الفكري والثقافي والتأثير في التقاليد. هذا وتقوم هوليود، المنتفعة إيديولوجيا وتجاريا بأفلام الحرب على الإرهاب وزراعة الإسلاموفوبيا، باستنساخ أدوات التضخيم والاستبعاد وتوجيه الإدراك والتبشير.

وفي خضم هذا كله، ورغم المعارضة في أمريكا، تهاجم هوليوود العرب والمسلمين الذين قاوموا الحداثة العلمانية وقيمها التسلطية، وحافظوا على الإسلام نظاما متماسكا بعقيدة خاصة في العدالة السياسية والاجتماعية، ودعوة شمولية موجهة لجميع الناس هزمت الديمقراطية الليبرالية كما يرى "فوكوياما".

الكلمات المفتاحية: هوليوود، الإيديولوجيا، التحكم في الإدراك، الاستيلاب الفكري، الديموقراطية العلمانية.

***

Abstract

It has become evident that Hollywood lacks integrity and objectivity, and that it is a political tool that has resorted to whims, to try to dominate, subjugate and spread the hatred, overshadowed by the interest and encapsulation of thought and trends. It transformed man into an instinctive constraint ideological blind, and compelled to accept contents that are loaded with interpretation necessary to justify aggression, coercion and exclusion. Imposing intellectual and cultural alienation and influencing traditions. Hollywood reproducing the tools of amplification, exclusion, orientation of perception and proselytism ,

In the midst of this, and despite strong opposition in America, Hollywood, while benefiting ideologically and commercially from films about war against terrorism and Islamophobia, has attacked Arabs and Muslims, who resisted secular modernity and its authoritarian values, and maintained Islam as consistent system with a particular belief in political and social justice and a holistic appeal to all peoples defeated, according to ''fukuyama", liberal democracy.

Key-words: Hollywood; ideology; control mind; Intellectual appropriation; Liberal democracy.

مقدمة

تكذب السينما، ولطالما كذبت على حد قول "روبرت فيسك"، وقد عبر "مالكوم إكس" على وجه التشبيه ذات مرة تعبيرا عن خطورة السينما بقوله:" إذا لم تطوروا لديكم المقدرة التحليلية لقراءة ما بين السطور فيما يبثونه فإنني أحذركم مجددا، إنهم سوف يبنون أفران غاز، وقبل أن يستيقظوا سوف يضعونكم فيها". وإسقاطا على هوليوود يمكن القول إنها تصنع التغطية الدعائية، وصانعها لابد أن يعرف أن أعماله الفنية هنا مكشوفة الإيديولوجية بصورة ظاهرة، وأنها تفتقد للحد الأدنى من الأمانة والنزاهة والموضوعية، وأنها بهذا التفكير مجرد تجمع شركات موظفة إيديولوجيا لخدمة أحد المتصارعين، ولن تتوهم هوليوود والسينما الأمريكية أبدا أنها موضوعية. يقول "روبرت فيسك": "للسينما قدرة خارقة على الإقناع، فهي تحتوي الفيلم والصوت والموسيقى والمسرح (فيسك، 2010، صفحة 171).

ويتوقع "أحمد سالم" أن تصبح السينما على مر السنين الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن نستعين بها للتأثير في العالم، وتماشيا مع هذا الطرح يقول "جون لوك كوملي": "إن السينما والفن فرعان للأيديولوجيا، ولا يمكن لأحد أن يهرب إلى أي مكان، فالجميع مثل قطع في لعبة الصور المبعثرة، كل لديه المكان المخصص له، فالسينما بكل وضوح تنتج واقعا، وهكذا تتكلم الأيديولوجيا (ناربوني، 2005، صفحة 53)، ويقول "جورج أورويل": " سوف أخبركم عن أشياء كثيرة بالطبع، ولكن إن كنتم تريدون أن تصبحوا صحافيين متميزين، يجب أن تتعلموا فقط كلمتين سهلتين: الحكومات تكذب، الحكومات تكذب"، ويقول أيضا: " جميع القضايا سياسية، والسياسة نفسها كتلة من الأكاذيب والمراوغات، والحماقة والكراهية وازدواج الشخصية".

وعلى الرغم من أن الصورة السينمائية في بدايتها لم تكن قادرة على أن تكون وسيلة التعبير التي هي عليها الآن، إلا أنها لم تلبث طويلا حتى تمكنت من تحقيق فتوحات أكبر حجما وأكثر استنادا وتأثيرا في ميدانها، بل وكانت أداة سياسية بامتياز ووسيلة استخدمت بقوة في أدلجة الوضع السياسي والثقافي، وفي تغيير موازين القوى في كثير من الأقطار والأزمنة، وقلما كانت السينما وسيلة تجارية محضة، إنما على العكس لم تؤمن إلا بالمصالح وتغليف الفكر والسياسة والثقافة والاتجاهات والأطر الأخرى بغلاف التحيز للإرادة التي تصنعها وتوجهها، وهي دوما إرادة القوي الذي يسيطر ماليا وتقنيا وفنيا على الساحة السينمائية. لقد قال "مالكوم إكس" تماشيا مع هذه الفكرة:" إنهم لم يدمجونا، بل اخترقونا.

إن الوضع أشبه بالقهوة السوداء التي تكون قوية ومركزة، ماذا فعلوا؟ لقد وضعوا فيها بعض الحليب الأبيض الذي جعلها ضعيفة، القهوة السوداء تساعد على الانتباه واليقظة، ولكن القهوة البيضاء تجعلك تنام، هذه هي إيديولوجيا العرض السينمائي التي قلبت الموازين وغيرت الأطر وتحدت الواقع وفرضت رأيها المخالف للإرادة والقدرة الإنسانية، لقد رفعت البعض وأنزلت البعض الآخر، وغيرت القيم الاجتماعية وسطحت بعضها وأوغلت في التخلص من أخرى، ورفعت رايات وخفضت أخرى، وسر القوة في ذلك هي مخاطبة المتلقين بالصورة والصوت والحركة والأدلة والحجج والبراهين القوية، حتى وإن كانت خيالية". ويجمع الكثيرون على أن التسلية والإمتاع والترفيه هي أسلحة السينما في فرض ذلك، يقول (زياد الخزاعي): "السينما معيار معرفي، يتقصد مشاهده باعتباره وحدة اجتماعية ذات وعي وإدراك، يمكن تطويعها عبر الإقناع بالحجة المصورة، وكلما وصلت تلك الصورة إلى درجة نادرة من المطابقة، يتحول خطابها إلى وسيلة إيديولوجية لا تستهدف النقاش، بل الإكراه على قبول النص المحمل بالتأويل اللازم لتبرير عدوان أو قسر أو غصب أو إقصاء أو محق، ومثلها اللين أو النصح أو مفردات المحبة والنصرة والتآخي، فالسينما تجتهد في جعل المنتوج الوجه النير لسياسة عامة تحكم قطاعات من البشر وتقنعهم بالتسلية والترفيه والتلهي، بيد أن الجانب المخفي فيه

هو السعي إلى إجماع الإرادات على قبول تفسير جاهز لحالة سياسية أو اجتماعية أو إيديولوجية، وعلى هذا الأساس بدأت السينما منذ صورها الأولى مكرسة الهدف نحو الاستقطابية (الخزاعي، أفلمة التوحش-ترهيب السينما- كتاب الارهاب والسينما جدلية العلاقة وامكانات التوظيف، 2010، الصفحات 146-153).

لقد قال "فل سكراتون":" يصنف الذين يفتحون حدودهم كأصدقاء، أما البقية فأعداء، ولذلك كانت السينما وسيلة من وسائل الهيمنة الناعمة، فهناك مضامين إيديولوجية، ورسائل ضمنية تحملها تلك المنظومة المكثفة والمركبة التي تقدمها الشاشة"، والقدر الذي يضيفه (الكاتب) هو علاقة السلطة السياسية والاقتصادية بهذه الايدولوجيا التي تعد السينما بمثابة الحامل لها، والسينما لا تنفصل عن السياسة، هي ممارسة للسياسة بأدوات فنية ناعمة، لاستقطاب الآراء أو التبليغ عن البرامج والأفكار، وعندما تريد السياسة أن تتكلم تأخذ السينما بزمام المبادرة، حتى إذا ما خلا لها الجو عبرت بأدق الوسائل السياسية تعبيرا، وهذا ما يسمى "بالأيديولوجيا السينمائية". يقول "إريك بارنو" : "هناك أيديولوجيا مضمرة بالفعل في أنواع القصص الخيالية، فعنصر الخيال يفوق في الأهمية العنصر الواقعي في تشكيل آراء الناس". **ومن خلال الاحتكاك بهذه الأفكار يمكن التساؤل بمشروعية عن أوجه استغلال السينما إيديولوجيا، وكيف تكون الإيديولوجيا وجها آخر للسينما؟**

هوليود كصناعة بين الإشهار والايدولوجيا والرمز والعنف الرمزي وإعادة إنتاج المجتمعات ثقافيا:

يقول الباحث" ريجيس دوبريه (Régis Derby) المختص في دراسة الصورة : إن الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها واليها، إذ تمنح إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، وفي السياق ذاته، يقول الباحث (كريستيان ماتز Christian Metz) : إذا كانت الصورة تعتبر كلاما تحمل في ثنايا رموزها رسالة ما، فهي كالكلمات وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من كونها متورطة في لعبة المعنى، وفي مختلف الحركات التي تأتي لتعقيد الدلالة داخل المجتمعات (العمران، الصفحات 43-44).

لذلك ينظر السينمائيون للصورة السينمائية كمعنى وكدلالة، والدلالة في السينما على عكس الصورة الثابتة متعاقبة، ولكنها تنتظم بواسطة صور، وواقع الحال أن الصورة، هي من لحظتها، وبذاتها ككل متكامل تمثل فضاء ومجموعة أشياء وعلاقات، تدرك جميعها حسيا في زمن واحد، ولذلك لابد من نص مكتوب طويل لأجل وصف لقطة واحدة، وجمل عديدة يجب أن تصطف لتصف أبسط لقطة قريبة، ولذلك فللسينما وقبل أن تكون لغة هي وسيلة تعبير تماماً على غرار الفنون الأخرى.

إن صور الفيلم السينمائي، صور متحركة بحكم أنها تتكون من عدد معين من صور أنية متعاقبة، لها زوايا تصوير وتشكل لقطات، والعناصر التصويرية التي تؤلف اللقطة لها معنى ودلالة (ميتري، 2009، صفحة 284) على حد قول (جان ميتري)، ومن الطبيعي القول أن اللقطة السينمائية، قد تعتمد على التكييف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية ،وقد تعتمد على المجاز المرسل والشبه، فيمكن مثلا تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه (غارفي، 2003، الصفحات 243-244)حسب (محمد غارفي)، ومن هنا يمكن الإدعاء بلا موارية بأن للسينما أغراض دعائية، وهي تتلبس الإعلان السينمائي والصورة الافتراضية في أفلامها، وأفلام ما بعد الحداثة لها ايحاءات تختلف تماما عما قبلها، ولذلك فإن تحليلات" ما بعد الحداثة " تأتي لتؤكد أن الرأسمالية الكوكبية تستخدم الثقافات المحلية والهويات الإثنية في الترويج لسلعها، بالإضافة إلى التركيز على العرقية والإثنية والانتماء الأولي للجمهور لتخاطب بخصوصيته وتكلمه من موقعه الذي يحب الصعود إليه، إنها بكل ما للكلمة من معنى تبيع السلع والوهم معا، وبالتالي تساعد على تشظي العالم وتفكيكه، وقد يتساءل البعض كيف ذلك؟ والجواب مقترن بثنائية العرض الذي لا

يقابله طلب أولي، إنما بطلب بعدي غير منتهي، وذلك بالإيهام البصري بأن السلعة هي الأنسب والأحدث والأحسن والأمتن والأوضح والأنجح والأصلح، مع تضمين السلع كثيرا من التلميحات بان السلع الأخرى كاسدة ولا تتناسب وخصوصيات ومزاجيات وأذواق الجمهور، ولذلك كان الإعلان عبارة عن خديعة يتم بها تجميل الواقع وتغيير السلوك الاستهلاكي، وهذا تماما ما يمكن تفسيره بالعنف الرمزي الذي يتم توطينه في العقل اللا واعي لدى الجمهور بطرق ناعمة، قائمة على الخديعة والمكر والتحايل، ومن المفارقات العجيبة حسب (بيير بورديو) أن تجد اليوم رجلا "يستهلك سلعا كانت موجهة للمرأة، وهذا ليس غريبا، لأن الأمر لم يعد يتعلق بذلك فقط، إنما وصل الأمر إلى الحد الذي مسح تماما الفوارق بين الجنسين في كل شيء، فتأنث الرجال وترجلت النساء وكثر الشذوذ واستغنى كلا الجنسين عن الآخر باسم الفردانية والحرية والانعتاق والحداثة والانفتاح والمساواة وغيرها، وكل هذه المفاهيم هي مواضيع رئيسية في الأفلام الهوليوودية، وغالبا ما يتم الاشارة اليها بالرمز أو بالايحاء او بالتعبير الفني المباشر القائم على اللقطات والمشاهد.

وعليه فإن أداة السينما الأمريكية في التعبير الفني كثيرا ما ارتبطت بالرمز، مع الإيحاء رمزيا للعنف أو باستخدامه، هناك ما هو معبر عنه صراحة بالمشاهد الخارجة عن المألوف في سينما هوليوود، ومنها ما هو مستتر، ونعلم جيدا أن العنف المستتر أشد وطأة وأخطر، لأنه يرتبط بالرمز، والعنف الرمزي أخطر من اللفظي والجسدي، لأنه يرتبط بالفكرة والمنطق والكلمة والأسلوب، ولابد للتأويل الذي يصاحب المشاهد أن يكون ذا تأثير على السلوك لحظيا أو بعديا، إن السينما باعتبارها فنا فتاكا في التعبير يسابق كل الفنون ليسيطر على حواس الجمهور للحظات مشهدية غاية في الإثارة والتشويق والاستكشاف، ولذلك يبقى فنا يتأرجح بين التأويل والاستغراق، وعملية الاستغراق ترتبط على الأكثر بالرموز والدلالات المبطنة والصريحة.

لقد قال (ميشال فوكو) في كتاب (المعرفة والسلطة):" إن المسافة كبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه وما تومئ إليه وما تستره، إلا أن ذلك التباعد ذاته هو ما يجعل عملية التأويل ممكنة وتلك المسافة وما تتطلبه من عنت وجهد ومن شك وتساؤل هي التي ترفع القراءة إلى مرتبة تجعلها فنا من الفنون (العيادي، 1994، صفحة 31)، لقد وجد ميشال فوكو علاقة بين (المعرفة والسلطة) بتبيان الرابط بينهما ألا وهو الرمز، فيما وجد (بورديو) أن العلاقة بينهما قائمة على رابط (العنف الرمزي)، هذا المفهوم تطرق له الباحث الفرنسي في كتابه (الحس العملي) وعرفه بأنه: "عنف ناعم خفي غير مرئي، وهو خفي مجهول من قبل ممارسيه وضحاياه في آن واحد، ويتجلى هذا العنف في ممارسات قيمية ووجدانية وأخلاقية وثقافية، ويوظف أدواته الرمزية، مثل: اللغة، والصورة، والإشارات، والدلالات، والمعاني، وكثيرا ما يتجلى هذا العنف في ظلال ممارسة رمزية أخلاقية ضد ضحاياه".

وبوقوفنا عند مفهوم وحقيقة العنف الرمزي وبإسقاطنا له على السينما سنجد بلا موارية أن السينما الأمريكية تنتج العنف الرمزي فعلا وبكل الطرق والأدوات الفنية وبحالة من الإفراط، وهي إلى جانب ذلك تعيد إنتاج الهيمنة وتعبر عنها فنيا وبكل وضوح، وبهذا فهي تؤدي وظيفة طبقية أيديولوجية بين العالمين الغربي وغير الغربي، وتفصل العالم الآخر الذي تخاطبه وفقا لمقاس المجتمع الغربي عموما والأمريكي خصوصا، ولأن المجتمع الأمريكي يؤمن بالبورجوازية كطبقة قائدة في المجتمع فإن هوليود تنتج وتعيد إنتاج المجتمع على صورته البرجوازية، وهذه الوظيفة الطبقية تتم في فضاء للصراع الأيديولوجي، حيث تشكل (هوليود) ساحة للصراع الطبقي في صورته الرمزية بين مختلف المكونات الطبقية للمجتمع، ويتم بالفعل تطبيق هذا التصور على العالم أجمع، وخصوصا العالم الذي يؤمن بالرأسمالية ويطاوع البورجوازية ويتكيف معها، ولنا في الدول العربية مثال على ذلك.

لقد تناول (بيير بورديو) الفعالية الرمزية، ومن خلال هذه الفكرة يمكن يمكن النظر إلى هوليود بوصفها مؤسسة تقوم على تجسيد الإيديولوجية الطبقية بأدوات فنية ناعمة، تطبق وتمارس العنف الرمزي والصوري في أبشع وأعنف صوره، لقد حاول (بورديو) الكشف عن أكثر الممارسات الرمزية الطبقية تخفيا ودهاء وتدليسا في المجتمع بكل مؤسساته، ولنا أن نبحث في ممارسات العنف الرمزي الأيديولوجي في السينما الأمريكية، التي تكيف المضامين واللغة والأدوات الفنية والأهداف والعلاقات الإنسانية الكامنة في مختلف جوانب الحياة البشرية في إطار أبعاد العلاقة المعقدة بين العنف والرمز والإيديولوجيا في الفضاء السينمائي والصوري، بوصفه الفضاءً الأكثر احتضانا للصراع الأيديولوجي اليوم.

إن هناك (ايديولوجيا زائفة) حسب (بيير بورديو Pierre Bourdieu 1930- 2002) تخلق الأوهام الأيديولوجية، التي تهيمن في النظام المجتمعي، وقد عملت هذه الإيديولوجيا بصورة واضحة على تبرير اللا مساواة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وهذا التبرير يعطي أصحاب الهيمنة الفنية والثقافية(ملاك هوليوود وشركاتها) من أبناء الطبقات العليا شرعية وجودهم في مواقعهم العليا ويضمن لهم مشروعية دورهم في الهيمنة والسيطرة والإخضاع ، وهناك تكامل تآمري بين النظام السياسي الغربي والأمريكي على وجه الخصوص والنظام الفني في توليد أيديولوجيا الهيمنة؛ حيث تقوم السينما والسياسة بأعادة عملية إنتاج البنى الاجتماعية والثقافية والفكرية والسياسية والاقتصادية والايديولوجية المتفاوتة طبقيا بين الغرب والمجتمعات الاخرى وخصوصا الشرقية منها.

تتبنى السينما الأمريكية بكل عنجهية تلك الممارسة الأيديولوجية الطبقية الاستعلائية، وتمارس نسقا من الفعاليات الفنية المتنوعة التي ترسخ قيم ومعاني وهيمنة الطبقة البرجوازية وأفكار الإمبرياليين وصناع المحتوى العنيف، في أمريكا وخارجها، وهذه المشاهد والتوليفات والتوظيفات لهذا العنف والديناميات الفنية الهائلة المرتبطة بذلك، تشكل في جوهرها نظاما خفيا رمزيا يقوم بتدمير المرجعيات الحيوية والقيمية والإنسانية للجمهور، وخصوصا من الطبقات الدنيا في المجتمعات، بحيث تخاطب واقعهم المزري وتوجهه بمتلازمة (العنف والفوضى) التي تقابل ذلك الكم الكبير من الحاجات المفقودة في حياتهم اليومية، هوليود تهدف جوهريا في النهاية إلى تأصيل المرجعيات الطبقية البرجوازية والامبريالية والاستهلاكية في ذهن الجمهور، وهذا يأخذ طابعا رمزيا بتوظيفات رمزية خفية لرأس المال الرمزي والسلطة الرمزية المصحوبة بالعنف الأعمى والاستعلائية الطبقية والخصوصية الفكرية الغربية القائمة على الفلسفة الوجودية والانتماء الطبقي، مما يشكل طاقة حيوية تبلور فكرة التبعية والضعف والقابلية للاختراق وقبول الدور الأيديولوجي الطبقي للسينما وثقافتها الغربية ورموزها العنيفة.

من وجهة نظر (بورديو) التي تتكلم عن مفهوم (إعادة الإنتاج La reproduction) فكريا ومنهجيا في مجال الفكر الاجتماعي، فان السينما تعمل على إنتاج وإعادة إنتاج المجتمع وفق صورة التباين الطبقي الكامنة فيه، وهذا لا يكون إلا بتوظيف الصور والمشاهد المهيأة والمنتجة لذلك بديناميات ذكية خفية رمزية طبقية هدفها توليد التقسيم الطبقي وبناء التفاوت الاجتماعي وإكسابهما طابع المشروعية في الحياة الاجتماعية داخل المجتمعات الغربية مع استهداف الشرقية منها بأدوات الفن المائع والحركة العنيفة والموسيقى التصويرية المناسبة والتوظيفات الدلالية للصور والرموز والمشاهد والأزياء، مع اختيار البيئات المناسبة لذلك، ولذلك فإن مفاهيم كراس المال الثقافي والعنف الرمزي والإقصاء الاجتماعي وسلطة اللغة والاصطفاء ورأس المال الرمزي والهيمنة والفردانية والسيطرة والتنوع والاندماج والانفتاح والميوعة والحرية والصنم والكونية والجنس والمرأة والفن والجمال وغيرها، كلها مفاهيم تتمحور حول مسألة إعادة الإنتاج الاجتماعي سينمائيا.

إن سينما (هوليود) بلا شك تفعل فعلها في إنتاج التفاوت والتباين الاجتماعي والثقافي، وهذا يحقق أهداف الرأسمالية التي تعمل على إنتاج أناس لأداء أدوار فنية تمثيلية تروج للنمط الرأسمالي التسويقي وتخدمه بالإشهار وبالشخوص التي تفرض نفسها جماليا وشكليا من أجل الإيماء للجمهور ليتماهى معها، وكذلك إنتاج المعنى والترميز اللازمين لجذب الجمهور القادر على لمتطلبات السينما والصناعة الفنية ومن ورائها النظام الرأسمالي الذي يصارع القيم الاشتراكية والبروليتارية، وكذلك دمج السينما والأدوات الفنية الأخرى في العملية الإنتاجية وتحويلها إلى مؤسسات رأسمالية ترتبط جوهريا بعجلة الإنتاج الرأسمالي والصناعي والثقافي للمجتمعات العالمية التي ترتهن أمام القوة المادية والثقافية والفنية والرمزية للعالم الغربي، وهوليوود هي المؤسسة الأنسب لذلك.

إن البورجوازية هي من أسست (هوليوود) كمؤسسة فنية تنتج الفن، وهي ليست منفصلة عن وظيفة الإنتاج الرأسمالي، وقد خلقت لتؤدي أدوارا أيديولوجية ضد الإقطاع والبروليتاريا في آن واحد، وقد حولت الفن إلى أداة أيديولوجية من أجل فرض هيمنة الثقافة البرجوازية في مجال العمل والحياة والإنتاج، وهي تعمل على على بناء " مواطنين بقيم غربية " يتمثلون الأخلاق البرجوازية، ويقاومون احتمال وجود ثقافة مستقلة، هوليود إلى جانب هذا تزود الرأسمالية بالكفاءات الفنية المؤهلة للتعبير عن القيم البورجوازية والرأسمالية ومرادهما، وكذلك بالكفاءات والخبرات العلمية الضرورية من أجل الصناعة السينمائية القائمة على الخيال العلمي وعلم الحاسوب وصناعة النماذج والأساليب المؤثرة، ولقد اندمجت هوليوود في العملية الإنتاجية، وتحولت الى اكبر مؤسسة منتجة للرموز التي ترتبط جوهريا بالترويج للقيم الرأسمالية الغربية وللقيم المادية التي تستجيب لاحتياجاته الاستهلاكية.

من وجهة نظر بورديو حول التباين الاجتماعي فإن مدخلنا لفهم علاقة السينما بالتباين يقوم على معرفتها بالفروق القائمة بين أعضاء الجمهور والطبقات في المجتمعات التي تخاطبها فنيا، إن السينما الأمريكية كفن وصناعة لها الرؤية العلمية التي تفهم جيدا اللا مساواة القائمة في النظام المجتمعي العالمي، فالتفاوت في المستويات الفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والفنية ينتج بطريقة آلية تفاوتاً مجانساً في مستويات التأثر بالقيم الواردة عبر السينما، والمجتمع -كما يراه بورديو- فضاء اجتماعي فسيح مبني على العلاقات القائمة بين مكونات المجتمع، ولذلك فهوليوود من وجهة نظرنا تهاجم وتستهدف العلاقة بين أفراد المجتمع ومؤسساته، فالمجتمع الأقل حصولا على حقوقه والأكثر احتياجا للتنمية والأقل صلابة قيمية، والأوسع دافعية في الحياة اليومية يستجيب بعد ضغط من الصورة والمشهد السينمائي والتكرار المصاحب لذلك إلى المنبهات السينمائية عالية الإخراج والدقة في التصوير والإبداع في الإخراج والتمثيل، ويهم في لحظة ما إلى البحث عما يشاهده في السينما في الواقع، وعندما يصطدم بالحقيقة المرة يقارن بين العالمين السينمائي والواقعي فيثور على واقعه المزري، متناسيا أن السينما مجرد فني يقتبس القصص او يصورها فنيا أو يحاكي الواقع أو ينقل جزءا منه، لأجل تجسيد فكرة أو إنتاجها فنيا بصيغة أخرى، ومتناسيا أن إيديولوجيا العرض السينمائي أصلا قائمة على التوليف والمونتاج والخديعة وإعادة صياغة المعنى وفقا لرؤية مادية تجارية محضة تخاطب حواس الجمهور ووجدانه وحاجياته.

لذلك وما دام الأفراد في المجتمع يمتثلون للتوجهات الأساسية التي رسختها تنشئتهم الاجتماعية، فالأوضاع الاجتماعية للأفراد ومواقعهم في السلم الاجتماعي -سواء كانوا في مركز السيطرة أو الخضوع- تتحدد على تقاطيع الرأسمال الثقافي الاقتصادي والاجتماعي الذي يمتلكونه؛ والذي ساهمت الدول والمجتمعات ومؤسساتها بإنتاجها أو ترسيخها في قيمهم وشخصياتهم، فيرتهن وضعهم الاجتماعي برأسمالهم الاقتصادي من جهة، وبرأسمالهم التربوي الثقافي من جهة أخرى، أي بمستويات تحصيلهم العلمي وتأهيلهم الثقافي، ولان

المجتمعات العربية تعاني الأمية والتخلف في اغلبها فان الوضع يزداد تأزما كلما تمادينا في إقامة علاقة مع السينما والمؤسسات الإعلامية والوسائل الاتصالية التفاعلية، والحاصل اليوم على مستوى البنيات الفكرية والثقافية العربية يحيلنا إلى قراءة واحدة وهي أن تأثير الصورة السينمائية وخصوصا الغربية (هوليوود) كبير إلى حد كبير.

01- السينما، احتواؤها للدين والثقافة وتعلق الأنظمة بتلابيبها والمسلم دوما عدو .

لقد خلق انتشار السينما وجماهيريتها الكبيرة قداسة لدى المتلقين، وأصبح لها قوة تأثيرية كبيرة جدا، ولاشك أن الأهمية الكبيرة لها في التأثير الإيديولوجي مستمدة من هذه القداسة، وهي أهم الوسائل اليوم في التحكم والسيطرة والإخضاع، إنها أداة من أدوات الهيمنة وفرض الاستلاب الفكري والثقافي على المتلقي، وفي هذا الاتجاه يقول الباحث "إيستياق محمود" أن: " السينما هي أكثر أشكال الفن تعقيدًا وقوة في العالم الحالي، يمكن أن تساعدنا على فهم أفضل لحياتنا وحياة من حولنا وحتى كيف يعمل مجتمعنا وثقافتنا، ويمكنها أيضًا تسليط الضوء على الأمور السياسية والروحية، فضلا عن توفير التنفيس وقد تفتح أعيننا على طرق جديدة في التفكير والشعور ومتابعة حياتنا (Mahmood, 2013, pp. 77-80) ، ويعزز هذه الفكرة " ستيفانو ميشيل" وآخرون، في دراسة بعنوان (حماية التراث الثقافي غير المادي) بقوله أن: " الفيلم هو طريقة للإشارة لمنتج ثقافي غير ملموس ينتمي إلى مجال الأيديولوجية الاجتماعية. و الثقافة غير الملموسة هي نتاجات متنوعة للثقافة الروحية التي أنشأها البشر خلال عملية الممارسات الاجتماعية والتاريخية (Stefano, 2003) ، ويقول "محمد منير حجاب" عن السينما :" إن الانتشار الجماهيري وضعها في بؤرة الاهتمام، باعتبارها إحدى وسائل التعبير الإيديولوجي أو الفكري الذي يمكن أن يطرح من خلال الصورة الفيلمية بمنتهى القوة والفاعلية، وهذه الفاعلية والقدرة على الانتشار الجماهيري كانت سببا في محاولة كل من المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي في توجيه هذا الفن الوافد في بداية القرن 20، ومن هذا المنطلق كانت مقولة "لينين" عن السينما معبرة حقا عن واقع تهيمن فيه، إذ قال:" السينما أهم الفنون بالنسبة لنا"، فقد كانت آنذاك أسرع وسيلة لنقل ونشر الأخبار والأحداث المتعلقة بالثورة البلشفية عام 1917، لأنها تعتمد على الصورة، وهو ما يجعلها تصل إلى أكبر قدر من المواطنين السوفييت الذين يجهلون القراءة، بالإضافة إلى أن مشاهدة الفيلم ستصل إلى أكبر عدد من المتلقين، فضلا عن أنه يمكن عمل أكثر من نسخة من الفيلم لكي تعرض في أماكن متباعدة ونائية في التوقيت نفسه (حجاب، 2009، صفحة 97)، ويؤكد " تروتسكي" ذلك في كتابه " الثورة والحياة اليومية"، معتبرا أن هذه الوسيلة التي بين أيدينا هي أفضل وسيلة للدعاية، سواء أكانت هذه دعاية تقنية أم ثقافية أم مناهضة للإدمان على الكحول، أم صحية أم سياسية، إنها تيسر القيام بدعاية في متناول الجميع فهما وتصورا، وهي جاذبة لاهتمام الجميع، ودعاية تستحوذ على المخيلة". ونعتقد أن هذا الرأي يفسر تماما كيف توجهت أمريكا بكل السبل إلى استغلالها كأداة إيديولوجية لمقاومة محور من تسميهم اليوم بالأشرار.

لقد عبر زيادة عن ذلك "تروتسكي" ذات نهار عن تجاوز السينما للديني وللمقدس وللمؤسسات كلها في السيطرة على الجموع، حيث قال: "إن السينما يمكن أن تنافس الكنيسة في السيطرة على جموع الشعب، فهي حسبه تنافس الخمارة، بل وتنافس الكنيسة أيضا، وقد تكون هذه المنافسة قاضية إذا ما أكملنا فصل الكنيسة عن الدولة بقران هذه الدولة الاشتراكية والسينما". إن الرغبة في الإمساك حسبه بتلابيب السينما وجعلها مقترنة بالدولة الاشتراكية -آنذاك- إنما تعود إلى أهمية السينما وفاعليتها في التأثير على المتلقي لها، من حيث قدرتها على تغيير السلوك الاجتماعي والمفاهيم الفكرية أيضا، ويمكن الاستناد إلى رأي الممثل الشهير "جون ترافولتا" في فيلم (Sword Fish)، الذي يقول: "ما تراه العين وتسمعه الأذن يصدقه العقل"، فمن خلال التضخيم والاستبعاد والعزل تتم عملية توجيه الإدراك، ومن هنا نفهم سحر العلاقة بين

سحر الشاشة وحيلها، وعليه فالسينما وباستعمال قدرتها الجبارة على خلق الواقع، تقوم بوظيفة الأسطورة، والحامل للأيديولوجيا، والتي تصير بمنزلة الكتاب المقدس للوعي الشعبي. وفي هذا يقول "شيللر" :" تستخدم الأساطير من أجل هدف محدد، هو السيطرة على الشعب، وعندما يتم إدخالها على نحو غير محسوس في الوعي الشعبي، وهو ما يحدث بالفعل من خلال أجهزة الثقافة والإعلام، فإن قوة تأثيرها تتضاعف من حيث أن الأفراد يظلون غير واعيين بأنه قد تم تضليلهم" أيضا الممثل "ريتشارد دريفوس Richard Dreyfus" علق قائلا: "هناك فنانون سينمائيون أثروا في أكثر من أي كتاب مقرر ومعلم تربية وطنية، وحتى الكثير مما علمه لي أبي وأمي وهذا شيء ضخم". وقبل القول بتجاوز السينما للمقدس وغيرها في السيطرة على الجموع يمكن القول أن الكنيسة في حد ذاتها جعلت من السينما أداة تبشير أساسية. في هذا الإطار يقول "محمد منير حجاب" :" إن أول من انتبه إلى تأثير السينما في كل ذلك هم رجال الدين المسيحيون والمبشرون على وجه الخصوص وبدئوا بإنتاج سلسلات أفلام التوراة مثل (الوصايا العشر) و(سادوم وعمورة) ل"سدى ميل" و(شمشون ودليلة) ل"وليام ويلر" وبعض الأفلام الدينية التي تناولت حياة المسيح عليه السلام وما لاقاه من تعسف من الدولة الرومانية، كفيلم (ملك الملوك)، ولعل فيلم (آلام المسيح) " لميل جيبسون" أحسن مثال في هذا المجال

وحقيقة الأمر أن القوة العالمية اليوم أصولية بقدر الأرثوذوكسية الدينية تماما، وكل الصور المختلفة والخصوصيات تساوي هرطقات، وبهذه الصفة فهي مكرسة إما للدخول راضية أو مرغمة في النظام العالمي وإما للتلاشي، والمحصلة أن ثقافة فقدت قيمها لا تستطيع إلا أن تنتقم من قيم الثقافات الأخرى، وتقليص المناطق العصية وتطبيع الوحشية الغربية، سواء في العالم الجغرافي أو في العالم الذهني، وهذا الأخير هو الأخطر وبالنسبة للثقافة الغربية المحرفة فكل شكل عاص هو بالقوة (إرهاب)، وحتى السلوك الاجتماعي قد تم إعادة تشكيله عبر الصورة السينمائية، وذلك ما يقره "بيترجران". وهناك شكل أخير ومهم للتدخل الحكومي في تنظيم الثقافة جاء من خلال تنظيم الإعلام الجماهيري ، الذي وفر للدولة فرصة تعزيز قوالب ذهنية عن الجنس والنوع لا يوفرها التعليم، في حين تقدم السينما صورة ذات وعي، وهذا المعنى يكون إما ظاهرا أو مستترا، وبالتعريج على المعسكر الرأسمالي، فالأمر لم يختلف كثيرا، إلا أن الاعتراف بسيطرة الدولة أو حتى بتوجيهها للفنون، كان منتفيا رغم وجوده في الواقع، وهذا ما يرصده "بيترجران" قائلا عن الإدارة الأمريكية في كتابه "ما بعد الإدارة المركزية": " إن النفوذ الحكومي في المجالات الثقافية ربما كان أكثر تغلغلا مما يعترف به عادة، فدائما يكون الترويج في المجتمعات الرأسمالية لفكرة السوق والحرية في الاختيار، على الرغم من أن تلك (الاحتياجات والصناعات) الموجودة في الأسواق قد تم الترويج لها عبر حملات إعلانية (مصورة) من أجل إيجاد مبررات لضرورة وجودها وشرائها، بما فيها تلك المنتجات المهاجمة والمشوهة للمسلمين والعرب، وهذا ما لا يسر قطاعا كبيرا من المسلمين".

وعلى الرغم من أن الحقيقة تقر بأن المسلمين أطياف واسعة، ومختلفون في التوجهات وفي الوسائل وفي تفاصيل المنظور القيمي، وأنهم لا يكادون يتفقون على أصل يميزهم عن غيرهم إلا أصل استحضار مرجعية الوحي الثقافية والاجتماعية والسياسية، إلا أنهم لا يقبلون الإقصاء العلماني الذي يحصر الدين في المرجعية الفردية أو يستحضره اجتماعيا وسياسيا كمكون ثقافي فقط، وليس كمرجعية مقدسة ملزمة، وقد يختلفون في تفاصيل الوحي ومساحات الإلزام ومدى مرونته، وفي منهج التعامل مع القيادات والطوائف والثقافات المخالفة لهم، إلا أنهم يكافحون عمليات تنميطهم في صورة محدودة، وكما أن تصويرهم نفسه لا يكفي باختزالهم كتيارات في صور محدودة، وإنما حتى عندما يتم تصوير جزء منها لا يتم تصويره بأمانة، بل ينتج ذلك تشويها واختزالا. وتبقى النعرة الإيديولوجية المصلحية الدينية الموظفة سينمائيا ذات

هدف إيديولوجي يبين أن هناك أقواما متحضرة وعلى العكس هناك أقوام متوحشة، والتوحش يتخفى به الغرب لمهاجمة المسلمين، وبذلك تختزل رموز الإسلام في الإعلام الغربي الحداثي العدائي في قميص ولحية وثوب قصير ونعل رياضي، وهذه المواصفات سنجدها بوفرة مبالغ فيها في أشرطة متدنية النصوص والتركيب السينمائيين كما في (أكاذيب حقيقية، TRUE LIES) مثلا عام (1994) كما يقول زياد الخزاعي في كتاب"أفلمة التوحش".

02- هوليوود بين الوهم والغواية، الترفيه والإمتاع، الواقعية والتوجيه، والغاية الأيديولوجية المبطنة.

تختلف السينما عن وسائل التعبير الأخرى ويعود ذلك إلى أن الصورة السينمائية ولدت لتمتع المشاهد (To Entertain) وهذا ما جعل منها قطاعا خاصا باللذة البصرية، كونها جاءت مصحوبة بقيمتي الإمتاع والترفيه، خاصة وأنها تخاطب الإنسان عن طريق حواسه المباشرة ورغباته الآنية، فمنذ نشأتها والصورة السينمائية موجودة وهي تحوي في تكوينها الداخلي قيمة واحدة فحسب، تلكم هي الترفيه (Entertainment) خاصة أنها نشأت كما قال "خالد المحمود" في ظل تأزم فكري صارخ في الغرب، أفقده القدرة على الرؤية السليمة لأي غاية، سوى تعزيز سعادة الإنسان، وهذه السعادة في المنظور الغربي المادي ما برحت تنتفض من جوانبها الروحية والنفسية شيئا فشيئا، ومنذ فترة مبكرة إلا أن قصرت معيار السعادة على الاستمتاع الحسي الصرف (to have fun) (المحمود، 2011، الصفحات 75-76).

يقول "ايزنشتاين" في تفسيره ورؤيته الذاتية عن وظيفته السينمائية: " إن أي عمل فني يجب أن يؤخذ بتفسير ديناميكي أي متحرك، وهو ما يعني عملية تنسيق للصور السينمائية في مشاعر المتفرج، وفي ذهنه، إن هذا هو خاصية أي عمل فني حقيقي ينبض بالحياد ويميزه عن غيره من الأعمال الفنية الخاملة (شيمي، 2013، صفحة 47).

إن مشاهد السينما يرى الشارع امتدادا للمشهد الذي يتركه للتو، الإنتاج بواسطة تقنياته يترك الانطباع بأن العالم الخارجي ليس إلا امتدادا لما يصار إلى اكتشافه في الأفلام، وما تريه السينما للجمهور وتسمعه لهم هو ما يشكل عقولهم ويوجه تصرفاتهم، فالصورة السينمائية هي تلك الصور المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة، تحيط المكان بالكامل حتى تراها زاهية جميلة، كبيرة، ومتسعة. والصور السينمائية هي ما تحمل لنا من أحداث ومعان درامية عديدة مؤثرة فنيا وعاطفيا ووجدانيا وشعوريا وعقليا، ومن ذلك الخليط من الرؤية والسمع والتمثيل والموسيقى والإبهار، وهي محصلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة، وهي الوسيلة الأكثر تأثيرا الآن في عقول البشر لما تبثه ليلا ونهارا وليس دور العرض فقط، بل في الآلاف من المحطات الأرضية والأقمار الصناعية الفضائية حول كوكبنا الأرضي الذي أصبح مثقلا بها، أو هي تلك الصور الثابتة المتلاحقة التي تتحرك بسرعة أربع وعشرين صورة في الثانية الواحدة، سواء في التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائي، وبسرعة خمس وعشرين صورة أو ثلاثين صورة في الثانية الواحدة في الوسائل التلفزيونية ذات الأنظمة المتعددة كما يقول "سعيد شيمى" في كتاب (الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية)، ويضاف إلى ذلك أن الوقت السحري الذي يمر في الظلام (داخل صالة العرض) يمرر معه صورا تبحث عن مكان لها في الوعي، تظل قلقة حتى تنسج روابطها مع الصور القديمة، هذه الروابط تنسج بسرعات قصوى الآن بفعل فيض صور لا نهائية تكاد تلغي المسافة بين الصورة والواقع والمثالي والحياة، الصورة تكاد تتحول واقعا، الصورة تحول الواقع افتراضا والإنسان إلى متفرج أعمى وكثيرا ما تمنع التأمل وتحرك الغرائز فقط، هنا

تتصارع الغرائز مع الصور الذهنية، تجعل الإرهابي مثلا كائنا ترسمه صور السينما والميديا وتنمطه في صورة العصابي المدهش أو تاجر الدين أو وكيل الإله على الأرض أو الانتحاري، إلى آخر الصور التي تحرك غريزة الدفاع عن النفس، لكن الصورة الذهنية التي تركتها الحكايات المتداولة عبر الثقافة الشفوية في البيوت والمساجد، تجعل من هؤلاء الإرهابيين أعداء المجتمع أبطالا لا تنقصهم الألفة أو الجاذبية، حتى لو كانت جاذبية توزيع صكوك الجنة (الفتاح، 2010، صفحة 269).

لقد قال "جوناثان سوفت" :" الخيال هو فن رؤية الأشياء في الخفاء"، ويقول "ستيفن غاتز" :"من المفارقات التي تنطوي عليها السينما، أنها فن يشابه أحلام يقظتنا، وأكثر الفنون صعوبة في التنفيذ على المستوى الفردي الذي نحتاجه هو أن نغمض أعيننا لنجد أنفسنا داخل قاعة عرض مظلمة تعرض الأفلام التي نحب، والتي يتم تقديرها من قبل المشاهد، ولأننا نفترض بأن مخيلتنا من الناحية الطبيعية سينمائية الهيئة، إلا أننا عند ذلك نشعر بالإحباط كوننا لا نستطيع أن نسلم بأن ما نراه عمل فني ذو تراكيب متكاملة تمت بصلة لفن الفيلم، لأننا لا نستطيع أن نعبر عن أحلام يقظتنا بنفس السهولة التي يحسن بها الموسيقي في لحن مقطوعته، أو كالرسام الذي يتحكم بالشكل واللون على القماش، وأن من الوهم اعتبار ما نحلم به هو تسلسل جاهز للعرض الخارجي (غاتز، الاخراج السينمائي لقطة بلقطة تجسيد التصور من النص الى الشاشة، 2005، صفحة 11)

إنه منذ ظهور الصور المتحركة عام 1895 على يد الأخوين "لوميير" في شكل نقل لصور واقعية، تشكلت العلاقة بين السينما والواقع، وحتى بعد استقلال الفيلم الوثائقي وتموه حدوده وتعريفاته (احتكاره) على نحو ما، تلك الصلة بالواقع احتفظت السينما بجذورها الواقعية، وما شد عنها صار نوعا منفصلا يعرف بالخيال العلمي أو (الفانتازيا)، وغالبا ما يسعى محللوه إلى استنباط علاقته بالواقع، وفي وصفه ترميزا له، من هنا تبدوا السينما دائما مطالبة بالإجابة عن سؤال "كيفية خدمتها للواقع"، فسؤال ماذا فعلت السينما للظواهر الإنسانية والاجتماعية والسياسية يتردد باستمرار ليضعها أمام مأزقها الحقيقي، الكم في مواجهة النوعية، والجماهيرية في مواجهة الفن والنوعية والفن قيمتان نادرا ما يجري التوقف عندهما، إلا في مرحلة لاحقة، فقط بعد إبصار مئات الأفلام النور عن الحربين العالميتين الأولى والثانية، لما ارتقى الحديث إلى النوعية والمقاربة الفنية (المسمار ر.، 2010، صفحة 11)، ويمكن التأكيد على أن السينما عندما ولدت كانت شاهدة في طفولتها المبكرة على اكتشاف الحضارة الغربية، مقدار ضعفها وهشاشتها في منظومة الكون بشكل تدريجي منذ بدأ عصر النهضة في القرن الخامس عشر (15) ميلادي، فرغم أن الحضارة الغربية أمسكت بزمام الريادة في عالم العلوم الطبيعية والإنسانية والمخترعات والاكتشافات الجغرافية خلال العقود التالية لبدأ عصر النهضة، إلا أن المنطق الفلسفي الذي يعمل على تفسير الوجود الإنساني في ضمن المنظومة الكونية كان يحوي في داخله عناصر قاتلة هي التي أدت إلى الوصول إلى تلك النهاية المظلمة، إذ ما انفك يتمركز حول التفسير الطبيعي المادي للوجود الإنساني والكوني معا، بحيث أصبح ذلك الوجود يرد في أصله إلى المادة فحسب، وهو تفسير أحادي بسيط ينكر على الإنسان تركيبته وخصوصيته في هذا الكون كما يقول خالد المحمود: الصورة المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي إن بين صورة ثابتة وما يليها من صور اختلاف طفيف لحركة الأشياء، فنستشعر الحركة، أي الصور الثابتة المتلاحقة تصبح مع آلات التصوير والعرض السينمائي والتلفزيوني شاخصة، تدب فيها الحياة والحركة ونصدق ما بداخلها من حدث وواقع مرئي، وهذا بفضل الخاصية الربانية ببقاء صور الأشياء على شبكية العين لزمن قدره 1/20 من الثانية في الظروف المثلى، قبل ذهابها إلى المخ، ولتحل بعدها صورة أخرى، وهكذا فنرى الحياة والحركة في الحقيقة وعلى الشاشات، والحقيقة أن الصور السينمائية هي كل ما سبق، فهي تحمل داخل إطارها المتحرك فن اللغة السينمائية التي

هي بالضرورة بصرية في خمسة عناصر مؤثرة بشكل أساسي، هذا بخلاف العناصر الأخرى الدرامية والأدبية من تأليف وتمثيل وأداء وحوار وموسيقى وديكور ومونتاج على حد تعبير سعيد شيمى في "الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية

إن الجدل بين تاريخ السينما مديد ومكونها الواقعي عرضة غالبا للشك والريبة، منذ أول صدام رقابي مع فيلم (لاشين) "لفرتيز ترامب" عام 1938) (علي م.، 2004، صفحة 143) ، لقد كانت السينما مدهشة وموهمة، الفرنسي "أندري بازان" في كتابه" (ما هي السينما؟) استخدم تعبير الحضور، كي يصف الإحساس المستمر للمشاهد مع التدفق الصوري على الشاشة، وهذا الإيهام يعود إلى الإيفاء بتقاليد طريقة الاحتمالات المستخدمة في الصورة الزيتية الغربية والتي بدأت مع اكتشاف المنظور الخطي خلال عصر النهضة الأوروبية، لقد ذهبت السينما بمبدأ الإيهام إلى مدى بعيد، وأوصلت تجربة مشاهدة الأشياء كما لو كانت تحدث فعلا، أو كما وصفها "بازان" بالحضور، ولقد تميزت الصور المتحركة عن باقي الأفكار بالإيهام الكامل بالعمق، تماما كفنون الرسم والتخطيط، وقد كان الحجر الأساس الذي استند إليه رواد السينما الأوائل "كريفيت" وآخرون يتبلور في الميل نحو عرض أفلام سينمائية تستند على إستراتيجية الإيهام، لذلك كان الهدف الأساسي للأفلام السينمائية هو التأثير في العرف والتقليد، بأسلوب الاستمرارية ، تماما كما هو (أسلوب الطليعيين) (Cinema verite) كما يرى "ستيفن غاتز".

ولعل الصورة السينمائية أيضا ولدت توأما لأزمات كثيرة، عاشتها البشرية، إلا أنها وضعت حيرتها وبدأت النطق والكلام لتعبر عن الصراع والقلق المتنامي في داخل الحضارة الأوروبية (الأم)، وإن كان من الضروري بمكان الإشارة إلى أن كيفية تعبير السينما عن تلك الأزمة كان مغايرا تماما عن نظيراتها من وسائل التعبير الأخرى. حاولت هوليوود مثلا تسويق وهم الحياة المثلى، في فردوس أرضي تتجلى فيه قدرة الإنسان في التحكم في مصيره وتسيير قدره، حيث شاء دون اكتراث بالآخر(إنسانا كان أو طبيعة) ولا خوف عليه فيه، وهو الحلم الذي بشر به مفكرو الاستنارة في مطلع سنوات النهضة الأوروبية، في ذلك الفردوس الموعود تبرز معالم البطولة والخلاص الموقوتة على فعل الرجل الغربي الأبيض في الأرض، فيظهر لنا "جون واين john wayne " راعي البقر الذي يبيد أداؤه البربريين من الهنود الحمر، أو عميل المخابرات الغربية "جيمس بوند james bond"، الذي يخلص العالم من شرور الإرهابيين من الأغيار الذين يريدون توجيه العالم إلى غير تلك الوجهة السعيدة، أو "جون رامبو John Rambo" الذي يبيد الشيوعيين من الفيتناميين والسوفييت الأشرار ويستنقذهم منهم أسرى الجنود الأمريكيين، الذين جاءوا لتحرير العالم من الظلم والفساد على حد رأي "خالد المحمود".

إذا، مع هؤلاء هناك تجسيد للتصور (Visualization) حسب "ستيفن غاتز"، أي تلك العملية الساحرة التي تحول الأحلام إلى حقيقة والمخيلة إلى شيء مرئي، ويطلق عليها أيضا (العملية الخلاقة)، التي يوظفها السينمائيون اليوم عمليا. ومن المعلوم أن لكل فرد منا القدرة على تحديد غايته الخيالية (صورة) لكل حالة، إذا ما تعلمنا سبل التعبير عن طاقتنا الخلاقة، وأن عملية تجسيد التصور هي في واقع الأمر محاولة للبحث عن هدف أكثر من كونها عملية بلوغ، غاية محددة، وهو يختلف تماما عن رؤية صورة ذهنية خالية مع محاولة استنساخها ماديا عن طريق استخدام إحدى الوسائل الإعلامية المتاحة، وتجسيد التصور ليست عملية ذهنية محضة، بل هي اندماج الفعل المادي لصنع أو عمل التجسيد الخاص بالتصور مع سلسلة عمليات ذهنية مختلفة نطلق عليها (الخيال)، وهي لا تبدأ إلا عندما تبزغ رؤيتنا الشخصية، وفي حدودها الخام النقية خلال القيام بمونتاج مشهد من فيلم، بحيث تكون فيها طاقتنا الإبداعية مشغولة بالكامل في عملية تجسيد التصور، علما أن عملية التصور هي تفاعل بين نوعين من الفعاليات: الفورية والانعكاس، فيما يتعلق

بالفيلم، الفورية تعني ابتكار محتوى اللقطات وتسلسلها في مشهد كوحدة فريدة متواصلة دون انقطاع والهدف هو تقييم المادة المصورة، لحظة بلحظة خلال عملية صقلها لاختبار عدة مجاميع من الأفكار ومقارنتها آنيا، أما الانعكاس حقيقة فهو ليس أكثر من ليالي يقضيها المخرج بعد مراجعة مسودات من السيناريو، ونسخ من الألواح القصصية أو من تمرين يقضيه مع الممثلين، والانعكاس هو العملية التي ترسم الموازنة الصعبة والمبهمة لعلاقتنا مع المواد التي أنتجتها الفورية، التصور يجب أن يتضمن صورا جاهزة تحت اليد متحققة بواحدة من الوسائل الملموسة، لان تحويل الأفكار إلى تخطيطات مرئية بيد المخرج هي مرحلة ضرورية قبل البدء بالتصوير (غاتز، الاخراج السينمائي لقطة بلقطة تجسيد التصور من النص الى الشاشة، 2005، صفحة 22)

وبالعودة إلى الواقعية السينمائية الأمريكية، تتحجج هوليوود بأن تصوير الواقع كما هو، إنما يزيد من الشعور بالقلق والحزن والتوتر لدى المشاهد، فقد زال تلقائيا وبشكل تدريجي عما تنتجه استوديوهات هوليوود؛ إذ عرف القائمون على تلك الصناعة أنها ستكون مصدرا عظيما لجني الأرباح الحاصلة والمتوقعة من ولادة السينما، وباتت غايتهم الأساسية ولا تزال استدرار الملايين من جيوب طالبي المتعة والترفيه، فالمشاهدون لن يصرفوا أموالهم وأوقاتهم لحضور فيلم لا يمتعهم ولا ينسيهم واقعهم ولو لدقائق، ذلك أن انعدام المتعة في العرض السينمائي يعني الحكم على الفيلم ومن تم صناعة الأفلام بالإعدام على حد رأي "خالد المحمود".

03- التيار الإصلاحي الهوليوودي وإعادة تنظيمه للانطباعات لدى المتلقين من غير الأمريكيين.

تعتقد هوليوود ومن يقف وراءها أن الخطر الحقيقي يكمن في إبعاد المجتمعات عن أي تيار اجتماعي إصلاحي، فالتشويه الإعلامي وتزييف الوعي وتزوير الواقع والحقائق وصناعة الصور غير الأمينة وغير النزيهة عن جماعة من الناس هو من أكبر وأعظم الجدر الفاصلة التي تفسد ما بينهم وبين المجتمعات وتقطع التواصل وتسد منافذ البلاغ، غير أن هوليوود في حقيقة الأمر وفي قراءة ناقدة لأفلامها تخالف هذا الانطباع والرأي، وهي عادة ما تقوم بالتنميط، وخصوصا للمسلمين في ذهن الثقافة الغربية. ويعبر الصحفي والمعلق السياسي الأمريكي "والتر ليبمان"، الذي استعمل المصطلح (الصورة النمطية) لأول مرة في كتابه (الرأي العام)، عنها بالقول أن الإنسان يضع لنفسه داخل ذهنه صورة عن العالم الذي لا يستطيع الوصول إليه، موضحا أن التنميط يضمن وسائل تنظيم الصور والانطباعات التي تتسم بالثبات والبساطة وانتقاء ملامح وإبرازها لتمثل الكل. يقول "ليبمان":" إن الأفراد عادة لا يفرقون بين العالم (كما هو) وبين رؤيتهم للعالم (كما يرونه)، أو بين ما يمكن تسميته (الحقيقة الموضوعية) و(الحقيقة الذاتية)، ومن هنا فقط نستطيع القول بأن الواقع قد بدأ ينهار بالفعل، وذلك لأن أفراد المجتمع في الحقيقة أصبحوا يبنون تصوراتهم من خلال ما يقرأ، ويسمع ويرى، من خلال وسائل الإعلام (علي م.، 2014، صفحة 99).

وبدلا من التحريض المضاد لحكاياتها الملفقة، وجدت هوليوود من خلال صناعتها السينمائية قبولا غير متوقع في عرض أعمال متهافتة مهدت لظهور (نظرية أفلمة التوحش) كما سماها "زياد الخزاعي"، القائمة منذ الاجتياح السوفييتي لأفغانستان في 1979، والقائمة على فكرة أن المعمم الجديد هو الوجهة العملاتية لإرهاب الجماعة الذي سيؤدي فيما بعد (هجمات 11 سبتمبر) إلى إعلانه رمزا عاما للإرهابي بتعريفه السياسي الغربي (الخزاعي، افلمة التوحش ترهيب السينما، صفحة 165).

04- الإسلاموفوبيا المغلفة بالأيديولوجيا وجاذبية فكرة الإرهاب والترويج لبعبع الإسلام الرافض للحداثة.

ظهرت أصوات كثيرة في 1980 تطالب العرب والمسلمين بأن يقوموا بدور ايجابي وفعال في المجتمع الأمريكي وتكوين جماعات ضغط عربية قوية تواجه جماعات الضغط الصهيونية، وتحد من تأثيرها على السياسة الخارجية والرأي العام والحكومة ووسائل الإعلام الأمريكية، وفي أواخر الثمانينات وبداية التسعينات بدأ مسلموا أمريكا مرحلة تأسيس مؤسساتهم السياسية والإعلامية، حيث تأسست أربع مؤسسات إسلامية أمريكية في مجلس الشؤون العامة الإسلامية التي تأسست عام 1988، والمجلس الأمريكي الإسلامي عام 1990، ومجلس العلاقات الأمريكية الإسلامية عام 1994، والتحالف الأمريكي الإسلامي عام 1994، وعملت هذه المؤسسات على مكافحة تشويه صورة الإسلام والمسلمين في وسائل الإعلام الأمريكية وتبديل الصور السلبية عنهما بصور ايجابية، وتشجيع العرب والمسلمين على المشاركة في الحياة السياسية الأمريكية واستخدام حقوقهم المكفولة دستوريا، خصوصا التصويت وحرية الرأي والتعبير وحرية التنظيم السياسي، والعمل على التأثير في السياسة الأمريكية لتطوير الموقف الأمريكي من قضايا المسلمين المهمة. وتخطى العرب المسلمون مرحلة النشأة إلى درجة الاستقرار والسعي إلى زيادة تأثيرهم السياسي ومواجهة جماعات الضغط الصهيونية.

ونجحت هذه المؤسسات في طرح خطاب إعلامي جديد وتقديم وجهة النظر العربية والمسلمة في العديد من المحافل الإعلامية والسياسية الأمريكية، كما نجح قادة هذه المؤسسات في إقامة علاقات صداقة متميزة مع العديد من الشخصيات المسؤولة في دوائر وإدارات تنفيذية وتشريعية على المستويين المحلي والفيدرالي الأمريكي، وبدأوا يفرضون حضورهم واحترامهم خلال الفترات التي تجري فيها الانتخابات العامة. وقد أثمرت هذه الجهود في بناء علاقات قائمة على الثقة والاحترام بين بعض قيادات هذه المؤسسات وأعضاء في الكونغرس الأمريكي إضافة إلى ممثلي الدوائر الرسمية المختلفة (الحمداني، 2011، الصفحات 05-06)، وبدأ اليهود الصهاينة بالشعور بنشاطات المنظمات العربية والمسلمة الآخذة بالتوسع على كل المحاور السياسية والإعلامية، وأنه لابد من إجهاض وتحطيم قدرات العرب والمسلمين الأمريكيين المالية، ومطاردتهم بالشبهات والاتهامات كي لا يصل أي منهم إلى أية مناصب عليا، وشكلت أحداث 11 سبتمبر 2001 تحديا كبيرا للمنظمات العربية والمسلمة الأمريكية، إذ قامت المنظمات الصهيو أمريكية بحملة كبيرة ضد الإسلام والمسلمين والعرب في المجتمع الأمريكي، وكان من أهم أهداف هذه الحملة سد الطريق عليهم حتى لا تتوسع نشاطاتهم السياسية والإعلامية وتصبح عاجزة عن منافسة المؤسسات السياسية والإعلامية الصهيونية.

وفي دراسة أجراها "جيفري سادو" يقارن الكاتب بين إحصاءات وزارة الخارجية الأمريكية الخاصة بالأعمال الإرهابية داخل أمريكا وخارجها، وبين الأفلام التي أنتجتها هوليوود حول الإرهاب، ليخلص إلى أن الأخيرة لم تعبر بأي شكل من الأشكال عن واقع الإرهاب (جيفري، 26-08-2002، صفحة 16)، وأكد "سادو" أن شركات الأعمال هي هدف العمليات الإرهابية بالدرجة الأولى بين سنة 1995 و 2000، 67% من الأعمال الإرهابية استهدفت شركات الأعمال في مقابل 7% استهدفت الديبلوماسية، و 3.5 % مرافق حكومية، وأقل من 2% من العمليات الإرهابية استهدفت مرافق عسكرية. بين 1995 و2000 تعرضت أمريكا اللاتينية للعدد الأكبر من العمليات الإرهابية ويقدر عددها ب 729 هجوما، وشهد العام 2000 النسبة الأكبر ب 193 هجوما إرهابيا، يأتي غرب أوروبا في المرحلة الثانية من حيث التعرض للهجمات الإرهابية، مع الإشارة إلى أن عددها انخفض من 272 هجوما في 1995، إلى 30 هجوما عام 2000. تشهد آسيا ارتفاعا في نسبة الهجمات الإرهابية من 16 في 1995 إلى 98 في 2000، أمريكا الشمالية تعرضت إلى أقل عدد من الهجمات الإرهابية، حيث شهدت 15

هجوما فقط، بين 1995 و2000، النسبة الأكبر من الوفيات نتيجة العمليات الإرهابية كانت في آسيا، 9713 وفاة بين 1995 و2000، تليها إفريقيا ومن تم الشرق الأوسط فغرب أوروبا فأمريكا الشمالية، في العام 2000، 86% من العمليات الارهابية الموجهة ضد أمريكا، وقعت في أمريكا اللاتينية العمليات الأخرى ضدها، نظمت في آسيا (4.5%)، غرب أوروبا (3.5%)، إفريقيا (3%) وراسيا 2%) والشرق الأوسط (1%)، نعظم الهجمات حوالي 90% تمت بواسطة التفجيرات بينما توزعت نسبة (10%) المتبقية على الخطف والهجوم المسلح وغيرها، بناءا على تلك المعطيات الرسمية يستنتج (سادو) أن التعبير السينمائي عن واقع ظاهرة الإرهاب يجب أن يستند إلى: تقديم صورة عن الإرهابيين تعالج خلفياتهم ومهاراتهم وإيديولوجياتهم، والتفريق بين أهدافهم (سياسية ، دينية، انفصالية) دراسة مكثفة للبنى التحتية للأعمال الإرهابية ومصادر تمويلها، التركيز على نشاطاتهم الدنيوية، ويومياتهم وعملياتهم الصغيرة، كذلك التركيز على سرديات تقدم عمليات إرهابية تستهدف شركات الأعمال، والتقليل من تصوير أفلام حول هجمات إرهابية تستهدف المرافق الحكومية وموظفي الدولة، معالجة الجزء الأكبر من الأحداث، سينمائيا في أمريكا اللاتينية استنادا إلى الواقع، والجزء الأصغر منها في أمريكا (كبريزلي، 1999، صفحة 32).

وقد استطاع اليهود التسلل إلى مواقع مهمة في صحف ومطبوعات وقنوات فضائية وسائر شبكات الاتصال الأخرى، والنفوذ في بعض شركات الإنتاج السينمائي في دور نشر عديدة ليتحكموا في تسويق الكتب والموسوعات ونشرها (المسمار ر.، 2010، الصفحات 122-124). لذلك نجد أن وكالات الإعلام الأمريكية مليئة بالقصص عن اليهود منذ نصف قرن، ونكاد نجد المذابح النازية ضد اليهود (الهولوكوست) يوميا في الصحف الأمريكية، وتتناول وكالات الإعلام الأمريكية الصراع العربي الإسرائيلي من وجهة النظر الإسرائيلية، وهذا يؤدي إلى تمجيد إسرائيل؛ وفي الوقت ذاته إعطاء صورة سلبية ومشوهة عن العرب والمسلمين حسب رأي "غريس هالسل" و"عثمان بك كبريزلي" في "المال والإعلام في الفكر اليهودي والممارسة الصهيونية". وقد زادت جماهيرية السينما وتعاظمت من خلال تكوين الملامح الأولى لصورة الشخص المرهوب والمجرم الذي هو أفصح من وصف الإرهابي الذي سيست معانيه وتعقدت مغازيه، الذي تجسد لدى الهوليوديين من ارتباط عنصر الدين بالسياسي، ولقد انتفعت هوليوود كمؤسسة تجارية بأفلام الحرب على الإرهاب، والخدع الدعائية اللازمة التي استغلتها سلطة اتحادية توازن بدقة بين علمانيتها كقيادة ليبرالية ومد إيماني في أمريكا، التي هي دولة لشعب متعدد الأعراق والطبقات والفئات الاجتماعية

وبالتركيز على فكرة زراعة الإسلاموفوبيا في ذهن الجماهير فالقول الراجح أن هوليوود ركزت في العشرين سنة الأخيرة على ذلك، رغم أن آراء المفكرين والفلاسفة متفاوتة بالنسبة للرؤية الهوليوودية المتطرفة، إذ قال "ميشيل فوكو" ذات مرة:" إن مشكلة الإسلام باعتباره قوة سياسية هي مشكلة جوهرية بالنسبة لعصرنا، وفي قادم السنوات وبعد الشرط الأول للاقتراب منه بالقليل من الذكاء هو أن لا نبدأ بالكراهية اتجاهه". وعلى عكس ذلك يقول"روبيرت ساتلوف" :" الإسلامية هي السعي إلى تنظيم المجتمع وإنشاء مكونة مرتكزة على قانون إسلامي، هي أهم تحد إيديولوجي يواجه الولايات المتحدة الأمريكية".

وحسب صناع القرار الأمريكيين فإن أمريكا استغلت محنتها بعد هجومات 11 سبتمبر من أجل تحقيق هدفين: الأول: محاصرة الثقافات غير الحداثية وقولبتها جميعا في قالب العداوة والربط الاعتباطي بينها وبين منفذي الهجمات، والثاني: محاولة توظيف الحدث من أجل تحقيق مصالح سياسية واقتصادية وجيوسياسية توسع وتعمق الهيمنة الأمريكية على العالم، بالإضافة إلى استخدام والتركيز على مفهومي الحداثة والهيمنة، وهما المفهومان المركزيان اللذان يقفان خلف عملية التغطية التزييفية للمسلمين، والمسلم والعربي الذي يستجيب لمقتضيات هذين المفهومين ويتماهى مع صانعي الصورة في مرتكزاتهم القيمية ورغباتهم

المصلحية ويستوفي القدر اللازم من قابلية التحديث وقابلية الهيمنة وحده المرضي عنه. وبطبيعة الحال ليس هناك ثمة مسلم واحد يمكن الرضى عنه إلا حين يكف تماما عن أن يكون إسلاميا. الشيء نفسه بالنسبة للعربي، إذ صور على أنه متخلف وتائه في نمطية البداوة التي أنشأته، إذ يقول " Brian Whitaker" : " كان العرب وسلالتهم يصورون كمخلوقات داكنة اللون، تعيش في خيم في الصحراء، يركبون الجمال، ويقاتلون ضد مجموعات، وفيما بينهم، وينادون على سلعهم بأسعار باهظة، بالإضافة إلى أنهم يشترون النساء ويبيعونهن في أسواق النخاسة".

وفي دراسة بعنوان بناء الإسلاموفوبيا في هوليوود للباحث " Marloes Veldhausz" ، والتي قام فيها بدراسة تحليلية سيميولوجية لثلاثة أفلام (The Hurt Locker, Zero Dark Thirty, American Sniper)، توصل إلى نتيجة عامة تؤكد على أن المسلمين والعرب يتعرضون للتمييز في جميع أنحاء الأفلام محل الدراسة، وذلك من خلال استخدام البلاغة المهينة وجوانب إخراجية مثل لقطة الكاميرا وزاوية الكاميرا والظلال والإبرازات واللون. كما تم عرض العلامات الأيديولوجية التي تحفز الإسلاموفوبيا في الأفلام الثلاثة، وتزداد كثافة من خلال الخيارات التي اتخذها مدراء الأفلام فيما يتعلق بتشكيل عناصر الإخراج(Veldhausz, p. 93) .

05- المسلمون وعدم الاستسلام للهيمنة الحداثية والسياسة الغربية وأثر ذلك في السينما الأمريكية.

إن العامل الأساس مثلا في علاقة الغرب بالمسلمين والدافع الرئيس خلف عملية التغطية التشويهية هو عدم قابلية المسلمين وخصوصا (الإسلاميين)، ولو بدرجة ما، للاستسلام للهيمنة الحداثية والسياسة الغربية، وليس الخصم لهم هم الإسلاميون من أصحاب الممارسات القتالية فحسب، فلو كانوا الخصم الحقيقي للغرب وحدهم لما احتاجوا لتشويههم، فالوعي العام الغربي يعدهم إرهابيين، وحتى أكثر نقاد السياسة الغربية ضراوة يعدونهم إرهابيين. وبالمنطق البسيط لا معنى لمحاولة الاختزال والتشويه هذه معهم. إنما الخصم الحقيقي هاهنا هم المسلمون بمختلف أطيافهم التي ترفض العلمانية ومنظومة القيم الغربية التسلطية والحداثية المرتبطة بها، والمؤسسة على نزع المقدس الديني المتعالي عن أن تكون له سلطة حاكمة على التصرفات الإنسانية، فهذا التيار المتبني لذلك الرفض هو بمختلف أطيافه، يجتمع على رفض قيم الحداثة العلمانية مع رفض التبعية والهيمنة، أو على الأقل عدم إبداء المرونة اللازمة تجاه مقتضياتها. ومن وجهة نظر الحداثيين الغربيين يمكن القول أن أصولي غير حداثي ولكن تابع ربما يقبلون به، أما أصولي غير حداثي وغير تابعن، أو على الأقل ليس تابعا بالقدر الكافي، فمستحيل القبول به في الغرب. وعلى هذا الأساس تقوم السينما اليوم بنقل الصراع وتجسيده، وهذا الصراع يتجسد في منظومة القيم الحداثية الغربية، والمكونات الصلبة الرافضة لها؛ أي المسلمين الحقيقيين ووجودهم في مناطق المصالح الاقتصادية والجيوسياسية، وهذا يؤدي عادة إلى إدانات غربية ترفض وتحتج ضد الصلابة القيمية الإسلامية بمختلف تمظهراتها.

لقد قال "جاك شاهين" في هذا:" إن الصورة النمطية السلبية للعرب مغروزة عميقا في الثقافة الشعبية الغربية، وهي بمثل صلابة صخور ما قبل التاريخ، ويتضح ذلك على نحو لا مثيل له في أفلام هوليوود، حيث تتواصل أبلسة المسلمين والعرب سينمائيا، خلافا للمجموعات العرقية والإثنية الأخرى، ومع قليل جدا من الاستثناءات يتم تصوير العرب كشخصيات تثير الكراهية إلى درجة لم تعد الاستوديوهات تجرؤ على بلوغها، مع أي مجموعة إثنية أخرى، لقد قال "فرنسيس فوكوياما" :" الصراع الأساسي ليس مع الإرهابيين الفعليين فقط، ولكن مع الأصوليين الإسلاميين". ويذكر "بنجامين باربير" قول "جورج بوش" الابن

بعد هجمات 11 سبتمبر 2001: " كل دولة في كل منطقة عليها الآن أن تتخذ قرارا، إما أنكم معنا، وإما أنكم مع الإرهابيين"، وتجاوبا مع هذه المقولة المتطرفة قال "أ. سيفانتين": " إن ما نشهده اليوم ليس صراع حضارات، بل هو فرض حضارة على حضارة أخرى، وما ينجم عن ذلك من مقاومة"، ولعل " قول بنجامين باربر في "الديمقراطية والارهاب في عالم الجهاد ضد عالم ماك في عوالم متصادمة" يفي بالغرض ويوضح الفكرة، يقول: " كان أكثر تطرفا عندما قال عبارته الشهيرة:" ينبغي أن لا ينظر إليهم بعين الرأفة، هؤلاء المحاربون الجهاديون يكرهون الحداثة، الحضارة العلمانية والعلمية والعقلانية والعجازية التي أوجدتها حركة التنوير بفضائلها (الحرية والديمقراطية والتسامح والتنوع) ورذائلها(عدم المساواة والهيمنة والامبريالية الثقافية والمادية)، يقول (بنجامين باربر) " لماذا بوسع أعداء الحداثة أن يفعلوا أكثر من استعادة الماضي الميت عن طريق إفناء الحاضر الحي؟،

لقد هوجم المسلمون من غير المسلمين ومن المسلمين والعرب أيضا، فالمصري "حسن بكر" ذات يوم قال:" جماعة الإخوان المسلمين هي مظلة وبنك لجميع التنظيمات الإسلامية العنيفة رغم اختلاف المنهج، فالإخوان هم الوجه المعتدل في إطار عملية توزيع الأدوار التاريخية، تظل الباب الموارب لتنظيمات الجهاد، وهي الوجه المدني البديل والمنتظر دائما لقطف الثمار، وجني النتائج، حين تأتي لحظة الحصاد". وعلى الرغم من كل ما قلناه حول مهاجمة هوليوود للمسلمين والعرب، إلا أن هناك قوى مضادة داخل أمريكا وخارجها لا تصدق ذلك، يقول "خالد المحمود ": "هناك وجه للطرافة يتجسد في الحقيقة القائلة التي تفيد بأن عددا معتبرا من الأمريكيين لا يثقون كثيرا في ما تنتجه بلادهم، وذلك رغم حسهم القومي المرتفع، إلا أن الدعاية الأمريكية تكون العنصر الأبرز في تعزيز تحيزهم لبلادهم". ولقد مثلت بلا شك هجمات أمريكا وبريطانيا ضد أفغانستان أكثر من مجرد نفاق فاضح وانتقام معقول للجرائم التي ارتكبت في الحادي عشر من سبتمبر.

إنها تمثل ممارسة إرهاب الدولة من قبل دول عظمى، ولا تترك انتهاكات حقوق الإنسان سعيا للحفاظ على المصالح الاقتصادية والعسكرية الغربية، وليس هناك أدنى شك في أن حكومتي الولايات المتحدة الأمريكية أو بريطانيا مذنبتان بارتكاب جرائم دولة في أفغانستان (غرين، 2004، الصفحات 156-157) ورغم ذلك كان هناك إنصاف للإسلام من عديد المفكرين أبرزهم "فوكوياما" الذي قال :" الإسلام يشكل نظاما إيديولوجيا آخر متماسكا، شأن الليبرالية والشيوعية، وله نظامه الأخلاقي الخاص وعقيدته الخاصة، في العدالة السياسية والاجتماعية، فدعوته ذات طابع شمولي، وهي تتوجه الى جميع الناس كبشر، ليس فقط باعتبارهم أعضاء في مجموعة إثنية أو قومية خاصة، لقد هزم في الواقع الديمقراطية الليبرالية في أجزاء متعددة من العالم الإسلامي، وهو يشكل تهديدا كبيرا للممارسات الليبرالية حتى في البلدان التي لم يستطع استلام السلطة فيها مباشرة، لقد تلا انتهاء الحرب الباردة في أوروبا مباشرة تحد للغرب من قبل العراق الذي نستطيع القول بأن الإسلام قد شكل فيه عاملا بارزا (فوكوياما، 1995، صفحة 71)

وملخص القول أن الهمجية الأمريكية تدل عليها صور السجناء العراقيين المذلولين في سجن (أبو غريب)، التي أمست تذكارا للإنسانية، ولا ننسى أن الصور التي رأيناها هي مجرد نسبة ضئيلة من التي حصل عليها البنتاغون، ويظهر بعضها اغتصاب النساء أيضا، كما لا ننسى كلام (جورج بوش الابن):" إن علينا الذهاب في حرب صليبية ضمن مجرى 11 سبتمبر، ونحن نتصرف الآن في الشرق الأوسط بقسوة الحروب الصليبية الأولى تماما"، لقد وظف هذا في الواقع وفي السينما الهوليوودية.

06- الصورة السينمائية ولا قيمية النشاط الذهني والفكري ذي الدلالات السياسية والأيديولوجية.

هناك سؤال يطرح بإلحاح، هل يمكن تخيل عالم بدون صور وما البديل لها؟ لا شك أن هذا ضرب من الخيال، فالصورة تشمل النشاط الذهني والعقلي والفكري والنفسي واللغوي، وكذلك الخيال والإدراك والصورة السمعية والمجال الفني والنحت والرسم. إن هذه الأنشطة من مظاهر حضارة الصورة التي تتجلى في الأبعاد المكانية الملموسة والمجردة، إنها تعمل على خلق عالم متطابق مع الواقع بالصورة الفوتوغرافية والإشهارية مثلا، وفي كثير من الأحيان هي عالم بديل للواقع أكثر صدقا أو أكثر سحرا كلوحة الفن التشكيلي، وهذا النمط يحظى في الغالب بامتلاك المتلقي والاستحواذ على عقله وبصره. ويرى "بوعلي نصير" أن المسلك الذي ينبغي أن تكون عليه حضارة الصورة والذي ينبغي أن تتخذه ثقافة العين، هو في نظرية عزي عبد الرحمان البديلة (بخوش، 09-10 ماي 2009، صفحة 01)، التي يقول فيها" فالاتصال المرئي يكون هادفا ودالا حضاريا إذا مكن الفرد من تحقيق ذاته غير المجدية والمتكاملة في أبعادها المعنوية والجسدية، والمجتمع من تحقيق الأهداف الرسالية والمعيشية المرتبطة بثقافته وأصوله ومصالحه (نصير، 2005، صفحة 56)، وفي علاقة الصورة بعالم القيمة، يقول عزي عبد الرحمان:" أن التأثير يكون ايجابيا إذا كانت المحتويات الإعلامية، وثيقة الصلة بالقيم، وكلما كانت الوثائق أشد كان التأثير ايجابيا؛ وبالمقابل يكون التأثير سلبيا إذا كانت المحتويات لا تتقيد بأي قيمة أو تتناقض مع القيمة، وكلما كان الابتعاد عن القيمة أكبر كان التأثير السلبي أكبر (الرحمان، 2003، الصفحات 06-07).

وهكذا يتم التعرف على الصورة ولو ظاهريا انطلاقا من هذا التضاد الثنائي (opposition primaire)، فدراسة الصورة من هذه الزاوية هو في الحقيقة البحث عن العلاقة الترابطية بين القيم (اقترابا أو ابتعادا)، فتكون الصورة حينئذ دالة قيميا أو غير دالة قيميا، وعالم القيمة (مصدرها الدين) الذي يتجلى في الصورة التلفزيونية يتخذ عدة أشكال، يمكن الإشارة إلى اللباس الذي يظهر فيها كمثال، فاللباس صورة ثقافية لها معانيها ودلالاتها، وهو نص قابل للتأويل مثل ما هو معرض لسوء الفهم وسوء التأويل بقدر ما هو مفهوم ومدرك، وقد يكون لعبة إيديولوجية أو مادة لصراع الأفكار وهذا حادث فعلا. وقد تزايدت مكانة الصورة في الحضارة المعاصرة، حيث أصبحت الركيزة الأساسية في نقل المعرفة والترفيه والإعلام والثقافة والتربية، إنها أداة وموضوع كل هذه المواد، وهذا ما أثر في شكل التعامل معها، كيفية إدراكها وتوظيفها (لعياضي، الصورة في وسائل الاعلام العربية بين البصر والبصيرة، صفحة 74).

وتعدد أشكال نقل الصورة وتجسيداتها المختلفة بقدر ما يؤكد شيئا أساسيا وهو أننا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نستغني عن الصور، فحين نفكر نحن نستعمل صورا ذهنية، ولا يمكن القيام بعملية التفكير بدونها، لأنها تدفعنا إلى التعبير عما هو غير موجود بشكل عيني، فهي إذا العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل (François Chevaldonné, 2010, p. 26 -) ، إنها (الصورة) شيء ذو طبيعة تكمن في التشابه مع شيء آخر، والتي نطلق عليها تسمية نموذجه أو أصله، ويتساءل "نصر الدين لعياضي" عن ماهية العلاقة بين الصورة والشيء المصور، ويذكر: "تذكرنا الصورة بالشيء المصور وتجعله حاضرا دون أن تعوضه ولا تحل محلها.

إن الافتتان بالصورة وقدرتها الإغرائية ينبع من علاقة الصورة بالشيء المصور، التي لا يمكن اختصارها في الشبه، بل يمكن حصرها في التمثيل أو التصور، بمعنى أنها تمثل الشيء المصور، وهنا فرق واضح بين التشابه والتمثيل، إنها ليست علامة(signe) لكنها نص، نسيج ممزوج بمختلف أنواع العلامات، يحدثنا بسرية، والوصول إلى الأبعاد التي تتضمنها، لقد وضعت الباحثة فرنسواز سبلت (Françoise Sublet)

ثلاثة محددات لفهمها" [1]": الأول أنها تتكون من جملة اللغات المتفاعلة (لعياضي، الصورة في وسائل الاعلام العربية بين البصر والبصيرة، صفحة 74)، بحيث تشكل الصورة المرئية من تمفصل المدونات المختلفة (الشكل والألوان والتأطير)، فهي يمكن أن تكون صامتة أو مسموعة، وتملك مدوناتها: الكثافة والإيقاع والسكنات؛ والثاني هو علاقة الصورة بالواقع إذ تكمن خصوصية الصورة في كونها تقيم علاقة مع العالم الواقعي أو المتصور، سواء كانت علاقة ذات طبيعة تماثلية أو رمزية، والفرق بين الصورة والأيقونة تكمن في نوعية العلاقة التي تقيمها كلتاهما مع الواقع (بورقيبة، 2003، صفحة 64).

ولقد أعلن العلماء أن صورة واحدة تعادل عشرة آلاف كلمة، والصورة كما يرى "جون لوك غودار" تحتوي على جانبين متعارضين ومتكاملين، هما الجانب الدلالي (ما يقال) والجانب الجمالي (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" في كتابها (علم النص)، فان السينما يمكن أن تلعب دورا محوريا في توجيه سلوك الأفراد مثلما هي وسيلة فعالة لتوجيه أهدافهم واتجاهاتهم داخل المجتمع، وذلك لعدة أسباب يلخصها (روسك)في أن يضع الناس أنفسهم في موضع الأبطال، ويتقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التي يعبرون عنها، والأدوار التي يقومون بها، كما أن الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة يتقبلون بطريقة لا شعورية أو شعورية الحلول التي تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم الخاصة. ويتم ذلك عبر مفهوم التراكم وهو مفهوم تستعمله السينما كثيرا من خلال قوة تأثير الصورة وفنية صناعتها، ويكمن اثر هذا التراكم من المشاهدات على المتلقي في صياغة الشخصية بمواصفات معينة تحددها مضامين المنتج السينمائي، والفرد عندما يتلقى الرسالة من السينما تحكمه خاصتان هما: خاصية الإرجاء: بمعنى أن التأثير على الجمهور لا يبدوا مباشرة بعد التلقي بل لابد من مضي زمن يسمح بتراكمها واختمارها وفقا لقوانين نفسية محددة، وخاصية الكمون: حيث تكمن التأثيرات التي تعرض لها الجمهور، وهي ليست تأثيرات مادية ظاهرة يمكن رصدها بسهولة بل تأثيرات تعبر عن نفسها في مواقف تستثيرها للظهور في شكل استجابات حسب رأي محمد منير حجاب في "السينما وقضايا المجتمع العربي رؤية تحليلية نقدية (حنفي، 1986، صفحة 18).

خاتمة:

تعتبر صناعة الصورة أحد أهم أدوات فعل التغطية، حين يكون فعل التغطية فعلا إيديولوجيا، يهدف الى زرع رسالة وفكرة معينة، فالتغطية المعرفية لا تحرص دائما على صياغة الصورة وقد تنقل ما بين يديها من المعلومات، وتترك للمتلقي صياغة الصورة بذاته، والتغطية المعرفية حين تحمل على عاتقها صناعة الصورة، فهي تجاهد لتكون الصياغة أمينة، مطابقة للواقع، ساعية للتخلص قدر الاستطاعة من آثار التحيز، وهذا هو الطريق الذي لا يستطيع فعل التغطية الإيديولوجي أن يسلكه؛ لأنه يتعارض بصورة أساسية مع عدة عوامل ودوافع أهمها: شبكة العلاقات والمصالح والقوى والتحيزات التي يتحرك بها صانع الصورة وتحركه أحيانا، ولذلك فعادة ما كانت الصورة متحيزة في تناول السينما الهوليوودية للإسلام والمسلمين. ويرى احمد سالم أن الصراع بين الإسلام وبين الغرب صراع قديم، ربما قدم الإسلام نفسه، منذ وطئت جيوش المسلمين المستعمرات الرومانية في الشرق، وحتى الآن مرورا بفتح الأندلس والحروب الصليبية والسطوة العثمانية ثم الهجمة الاستعمارية على ديار المسلمين والتي خلفت وراءها نظما من الحكم والإدارة خاضعة لنظام عالمي بدا في أحيان كثيرة حريصا على أن لا يستعيد هذا المارد القديم قوته.

قائمة المصادر والمراجع:

alger ،*la sémiologie à Introduction* .(2010) .1-in Jean Mottet - François Chevaldonné
.algerie: opu ،Alger'd Université

Influence and Importance of Cinema on the Lifestyle of .(Nov - Dec, 2013) .Istiak Mahmood *Journal Of Humanities And Social Science, A study on University Students of* .Educated Youth .(Issue 6) *17 ، Banglades*

Radboud *.s Thesis'Constructing Islamophobia: Hollywood, Master* .Marloes Veldhausz .america: North American Studies ،University

Safeguarding Intangible .(2003) .Corsane, Gerard Stefano & Davis, Peter & .Michelle L .Boydell Press .*Cultural Heritage: Touching the Intangible*

المراجع باللغة العربية:

1-المؤلفات:

- روبرت فيسك.، *زمن المحارب*. (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2010) ص171.
- بورقيبة بن رجب، التلفزة العربية والتعامل مع الصورة بين البعد البلاغي والتبليغ.(*الاذاعات العربية*(2003)) ص64..
- بوعلي نصير. *الاعلام والقيم قراءة في نظرية المفكر الجزائري عبد الرحمان عزي*. (عين مليلة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع. (2005)، ص 56
- بين غرين، *سؤال عن جريمة الدولة ماوراء 11 سبتمبر مختارات معارضة* تحرير فل سكراتون، المحرر (بيروت، لبنان: شركة الحوار الثقافي، 2004) ص ص 156-157. .
- جون لوك كومللي وجون ناربوني، *السينما والايديولوجيا، النقد، ضمن (بيل نيكولز(افلام ومناهج)*. القاهرة: المركز القومي للترجمة(2005)، ص53..
- جون ميتري: *المدخل الى جمال وعلم نفس السينما*. (عبد الله عويشق، المترجمون) دمشق، سوريا: منشورات الثقافة السورية، 2009، ص 284.
- خالد المحمود: *الصورة المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي*. الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والثرات القطرية، قطر، (2011)، ص ص 75-76..
- ريما المسمار،. *الارهاب قبل 11 سبتمبر وبعده سباق بين الواقع والسينما كتاب الارهاب والسينما جدلية العلاقة وامكانات التوظيف* (المجلد 1). بيروت، لبنان: مدارك ابداع ونشر وترجمة وتعريب، (2010)، ص ص 122-124.
- ريمة المسمار: *الارهاب والسينما جدلية العلاقة وامكانات التوظيف* (المجلد 1). بيروت، لبنان: مدارك ابداع ونشر وترجمة وتعريب، (2010)، ص 11.
- زياد الخزاعي: *أفلمة التوحش-ترهيب السينما- كتاب الارهاب والسينما جدلية العلاقة وامكانات التوظيف* (المجلد 1). بيروت، لبنان: مدارك ابداع ونشر وترجمة وتعريب، . (2010)، ص 165.
- ستيفن غاتز: *الاخراج السينمائي لقطة بلقطة تجسيد التصور من النص الى الشاشة* (الإصدار 1). (احمد نوري، المترجمون) العين، الامارات العربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي، . (2005)، ص 22.

- سعيد شيمي *الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية*. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر: شركة الامل للطباعة والنشر، . (2013)، ص 47.

- عبد العزيز العيادي: *ميشال فوكو المعرفة والسلطة*. بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، . (1994)، ص 31.

- غريس هالسل وعثمان بيك كبريزلي: *المال والاعلام في الفكر اليهودي والممارسة الصهيونية، تقديم وتحرير اسعد الحمراني*. بيروت، لبنان: دار النفائس ، (1999)، ص 32.

- فرنسيس فوكوياما: *نهاية التاريخ*. بيروت، معهد الانماء القومي، لبنان، . (1995)، ص71.

- قدري حنفي: *ملامح البطل في الافلام المصرية في (هاشم النحاس محررا) الانسان المصري على الشاشة*. القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، . (1986)، ص 18.

- محمد علي: *الاعلام وصناعة الواقع*. بيروت، لبنان: مركز نما، . (2014)، ص 99.

- محمد منير حجاب: *السينما وقضايا المجتمع العربي رؤية تحليلية نقدية* (المجلد 1). القاهرة، مصر: دار الفجر للنشر والتوزيع، (2009)، ص 97.

- محمود علي: *السينما والرقابة في مصر*. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، (2004)، ص 143.

- نصر الدين لعياضي: الصورة في وسائل الاعلام العربية بين البصر والبصيرة. *الاذاعات العربية* ، ص. 74.

- وائل عبد الفتاح. *العدو الاليف بعض خلفيات معركة الارهاب في السينما المصرية، كتاب الارهاب والسينما جدلية العلاقة وامكانات التوظيف* (المجلد 1). بيروت، لبنان: مدارك ابداع ونشر وترجمة وتعريب، (2010)، ص 269.

2-المقالات:

- عزي عبد الرحمان. الثقافة وحتمية الاتصال نظرة قيمية. *المستقبل العربي سنة 26* ، (اوت-سبتمبر, 2003)، ص ص 06-07.

- محمد غارفي: قراءة في الصورة البصرية. *عالم الفكر* ، (جويلية-سبتمبر, 2003)، ص ص 243-144.

- المصطفى العمران: الخطاب الاشهاري من صورة الواقع الى واقع الصورة. *مجلة الرافد* (145)، ص ص 43-44.

- ريا قحطان الحمداني: *الاسلاموفوبيا جماعات الضغط الاسلامية في الولايات المتحدة الامريكية منظمة كير* (المجلد 1). منتدى سور الاوزبكية: دار العربي للنشر والتوزيع، ص ص 05-06.

3-المداخلات:

- سادو جيفري: الارهاب في الممرات في الطائرات في دور العرض السينمائي وداخل اذهان الجمهور. *ورقة بحث في الاجتماع السنوي لجمعية العلوم السياسية الامريكية*. ماريوت مكان كويلي شيراتون بوستن وهاينز، (26-08-2002)، مركز المؤتمرات بوسطن ماساشوستس، ص 75

- نجيب بخوش: الخطاب البصري وانتاج المعنى في الصورة (الملصقة) الاشهارية (الصورة والاشهار). *الملتقى الدولي اتصال الصورة الابعاد والتحديات*، (09-10 ماي 2009). المدية الجزائر: كلية الاداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، ص01.