دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	أنماط توظيف السينما السياسية
المصدر:	المستقبل العربى
الناشر:	مركز دراسات الوحدة العربية
المؤلف الرئيسي:	وحيد، مريم
المجلد/العدد:	مج43, ع496
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2020
الشهر:	يونيو
الصفحات:	121 - 140
رقم MD:	1050482
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	EcoLink
مواضيع:	السلطة السياسية، الأفلام السينمائية، السينما السياسية، الإعلام الجماهيري
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/1050482

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

أنماط توظيف السينما السياسية

مريم وحيد(*)

مدرسة قسم العلوم السياسية، كلية الاقتصاد
والعلوم السياسية، جامعة القاهرة.

ركزت النظرية السياسية التقليدية على تحليل علاقات القوة داخل الدولة من خلال تناول الدساتير والأحزاب السياسية والنظم البرلمانية ودراسة خطب القادة والزعماء السياسيين على سبيل المثال. لكن مفهوم النظرية السياسية الجديد يركز على تحليل علاقات القوة بصورتها الأوسع ومن خلال دراسة خطابات غير تقليدية. ومن أبرز الدراسات التي ظهرت في هذا الإطار تلك التي تركزت حول تحليل المدلول الاجتماعي ـ السياسي للفيلم. فالفيلم كوسيط سمعي ـ بصري يستطيع أن يصور الأفكار(1). هنا يصبح الفيلم مساحة يتجلى فيها التنظير السياسي. ويرى بعض المنظّرين أن القدرة السحرية للفيلم على خلق وتغيير الواقع السياسي تماثل مكائد ودسائس الساسة. لأن معظم الأفلام لا تسعى لمحاكاة الواقع فقط بل أحيانًا ما يهدف صنّاع الأفلام إلى خلق واقع جديد بصورة ابتكارية إبداعية. فصناعة الفيلم هي أسلوب للمشاركة السياسية وهو أسلوب شديد التأثير في الرأي العام(2). من هنا تصبح السينما أداة لتغيير الواقع السياسي.

تتمحور هذه الدراسة حول أنماط توظيف السينما السياسية، أي تحليل السينما كأداة سياسية، وذلك بصورة نظرية وبالإشارة إلى عدة أفلام سينمائية عربية تم توظيفها سياسيًا.

(*) البريد الإلكتروني: mariamwaheed@feps.edu.eg.

(1) Ian Fraser, *Political Theory and Film: From Adorno to Žižek* (London: Rowman and Littlefield International, 2018), p. 1.

(2) Elizabeth Haas, Terry Christensen and Peter J. Hass, *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, 2nd ed. (New York; London: Routledge, 2015), p. 9.

يُقصد بالسينما السياسية هنا السينما ذات المقصد السياسي. وتتعدد أشكال الأفلام السياسية ما بين أفلام المعارك الحربية والمقاومة والأفلام التي تتناول النظام السياسي أو الحكومة أو حياة القادة والشخصيات الوطنية والأفلام التاريخية وأفلام قضايا الفساد السياسي.

وقد رأى بعض الباحثين أن الفيلم السياسي هو الفيلم الذي يتناول العلاقة بين الحاكم والمحكومين، بينما رأى البعض الآخر أن الفيلم السياسي لا يقتصر على تناول العلاقة بين الحاكم والمحكومين ولكن هو الفيلم الذي يُعنى بالتناقضات الاجتماعية التي قد تدور في الأسرة أو المجتمع ككل. فالفيلم السياسي لا يتناول قضايا سياسية مباشرة فحسب[3]. من هنا انقسم الباحثون إلى عدة تيارات مثّل كل منها اتجاهًا مختلفًا في تعريف السينما السياسية؛ فذهب التيار الأول إلى أن السينما السياسية هي التي تخدم سياسة النظام السياسي للفيلم فتكون بمثابة أداة لنشر أفكار النظام، فيكون الفيلم هنا أداة للدعاية السياسية، بينما عرّف تيار ثان السينما السياسية بأنها السينما التي يتجلى بها عنصر المقاومة سواء تمثل ذلك بانتقاد الواقع الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي مثل نقد الرأسمالية والهيمنة العالمية. وفي مقابل ذلك ظهر تيار ثالث يؤكد أن السينما السياسية هي التي تقاوم السلطة الحاكمة[4]. ومن خلال تتبع الأدبيات التي تناولت السينما السياسية يمكن رصد ثلاثة أنماط لتوظيف السينما السياسية.

أولًا: السينما السياسية كأداة في يد السلطة الحاكمة

تعددت الكتابات النظرية التي تناولت كيفية توظيف السينما من جانب النظام السياسي، وقد ظهرت أطروحات عديدة في هذا السياق أكدت العلاقة بين الأيديولوجيا المهيمنة والسينما، أي كيفية توظيف السينما من جانب النخبة السياسية الحاكمة في إطار الأيديولوجيا المهيمنة.

إن التركيز على تسليط الضوء على السينما السياسية كأداة في يد السلطة الحاكمة يرتبط بالحديث عن التوظيف الأيديولوجي للسينما. تنطلق الدراسات حول التوظيف الأيديولوجي للفيلم من أطروحات العديد من المنظّرين مثل تيودور أدورنو وفالتر بنجامين حول السينما كأداة للإعلام الجماهيري. انطلاقًا من تأثير السينما في الجماهير قامت الأنظمة السياسية بمحاولة التأثير في الجماهير من خلال تلك الوسيلة الجماهيرية. فالفيلم كمنتج ثقافي يرتبط بالجماهير، لأن السينما صناعة وتجارة إضافة إلى كونها فنًا، والجماهير هي مستهلكة لهذا المنتج السينمائي. ودومًا ما يتم طرح وجهة نظر سياسية وقيمية من خلال الفيلم. وقد استخدم بعض الباحثين تكنيك التفكيك لتحليل المعاني الضمنية في الأفلام من أجل فهم خصائص المجتمع الذي يتم إنتاج الفيلم في إطاره والسياق التاريخي والاجتماعي الذي أنتج فيه الفيلم[5].

---

(3) نيرة شبايك، «معالجة السينما المصرية للواقع السياسي خلال فترتي حكم عبد الناصر والسادات: دراسة تحليلية،» (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، قسم الإذاعة والتلفزيون، 2017)، ص 43 .

(4) David Welch, *Propaganda and the German Cinema (1933-1945)* (London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2001).

(5) Daniel P. Franklin, *Politics and Film: The Political Culture of Television and Movies* (Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 2016).

وقدّم توني ماكبين طرحًا مغايرًا للعلاقة بين أيديولوجيا الفيلم والنظرية السياسية، مفرِّقًا بين السينما الأيديولوجية الظاهرة Overt والخفية Covert. وهنا يتم التمييز بين المظهر السياسي والمضمون السياسي. فالسينما الأيديولوجية الظاهرة تتجلى في أفلام مثل ميلاد أمة (Birth of a Nation) لغريفيث والفيلم الدعائي النازي انتصار الإرادة (Triumph of the Will) لريني رايفنستال، وفيلم المدرعة بوتمكن (Battleship Potemkin) لإيزنشتاين. كانت تلك الأفلام دعائية ضد مجموعات ودول أخرى وأثرت سياسيًا. أما الأفلام الأيديولوجية الخفية فمن أمثلتها فيلم نوتينغ هيل (Notting Hill) وهو من الأفلام الرومانسية الكوميدية وهي نوعية من الأفلام التي حمل بعض منها دلالات سياسية وإن بدت غير مباشرة. فالفيلم يتناول مشكلة الفوارق الطبقية بسهولة بين النجمة السينمائية اللامعة، المجسدة للقيم المادية الرأسمالية، وبين بائع كتب في قرية صغيرة[6].

معظم الأفلام لا تسعى لمحاكاة الواقع فقط بل أحيانًا ما يهدف صنّاع الأفلام إلى خلق واقع جديد بصورة ابتكارية إبداعية. فصناعة الفيلم هي أسلوب للمشاركة السياسية وهو أسلوب شديد التأثير في الرأي العام.

وتأثرًا برؤية حمل الأفلام في طياتها أفكارًا أيديولوجية يمكن رصد عدد من الأفلام الأيديولوجية مثل أفلام فرانك كابرا (Frank Capra)، فهنا يُنظر إلى الأفلام كتعبير عن الصراع بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج، ويتجلى فيها صراع الطبقات. ومن تلك الأفلام أيضًا الأفلام الأولى لشارلي شابلن التي أُنتجت بعد الحرب العالمية الأولى والأفلام الحديثة الكوميدية التي تناولت الأزمة المالية العالمية عام 2007، وأفلام الخيال العلمي التي تناولت الصراع بين الثوار الجمهوريين والإمبراطورية في حرب النجوم في فترة الحرب الباردة في سنوات حكم ريغان. ومن أفلام الخيال العلمي الحديثة أيضًا التي كان لها أبعاد سياسية «أفاتار» (Avatar) الذي كان تعبيرًا عن نقد الشركات العالمية الكبرى وتأثيرها في الشعوب المحلية[7]. وفي ما يتعلق بالسينما العربية فقد تعددت الأفلام التي تناولت الصراع السياسي ضد الاستعمار والاحتلال. من تلك الأفلام فيلم «معركة الجزائر» وهو فيلم إنتاج مشترك جزائري ـ إيطالي يروي فترة من فترات كفاح الشعب الجزائري إبان ثورة التحرير الوطني الكبرى ضد الاستعمار الفرنسي. تناول الفيلم تاريخ الجزائر والجزائريين ومعاناتهم ضد المستعمر الفرنسي.

ومن أبرز المنظّرين الذين طرحوا فكرة تطور السينما إلى أداة أيديولوجية تُستخدم للتأثير في الجماهير كان: لويس ألتوسير ولويس بودري وتيودور أدورنو وماكس هوركهايمر ومنظّري مجلة الشاشة.

---

(6) Tony McKibbin, «Film, Ideology and Political Theory,» p. 2, <http://tonymckibbin.com/course-notes/film-ideology-and-political-theory>, (accessed on 12 December 2017).

(7) «Cinema as Ideology: From Marxism and Film-Zabel,» pp. 10-11, <https://bit.ly/2khkM2u> (accessed on 2 December 2018).

1 ـ لوي ألتوسير والجهاز الأيديولوجي للدولة

في مقاله «الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجي» يؤكد ألتوسير أن السينما أحد أجهزة الدولة الأيديولوجية. وقد بنى نظريته على أفكار كارل ماركس القائلة بوجود أجهزة مادية للدولة تستغلها الطبقة الحاكمة لفرض سيطرتها على الطبقة العاملة، وكان ماركس قد أكد سيطرة الطبقة الحاكمة من خلال امتلاك وسائل الإنتاج وعلاقات صاحب العمل والعامل وهي البنية التحتية، الأمر الذي سينتهي إلى التأثير في البنية الفوقية وهي التي تتكون من الدين والثقافة. لكن ألتوسير يضيف إلى أفكار ماركس أنه يمكن التفرقة في أجهزة الدولة ما بين أجهزة قمعية وأجهزة أيديولوجية[8]. تتكون الأجهزة القمعية للدولة كما يذكر ألتوسير من أجهزة الشرطة والمحاكم والسجون والجيش، وتلك الأجهزة تعمل من خلال القمع والعنف الذي لا يكون جسديًا بالضرورة، أما الأجهزة الأيديولوجية للدولة فتتكون من الأجهزة الدينية مثل الكنيسة أو أجهزة تعليمية مثل المدرسة أو الأسرة، أو أجهزة إعلامية مثل الصحافة والراديو والتلفزيون، أو أجهزة ثقافية مثل الآداب والفنون والرياضة. يسلط ألتوسير الضوء على خطورة الأجهزة الأيديولوجية للدولة لأن تأثيرها غير ملموس ومرئي بالضرورة وذلك لأن بعضها يعمل في إطار المجالات الخاصة وليس في إطار المجال العام مثل الأجهزة القمعية.

وقد تناول ريتشارد رشتون أستاذ دراسات الفيلم بمعهد لانكستر للفنون المعاصرة علاقة الفيلم الجماهيرى بالنظرية السياسية المعاصرة بالاستناد إلى الرؤية الألتوسيرية في كتابه **سياسة سينما هوليود: السينما الجماهيرية والنظرية السياسية المعاصرة**[9]. فذكر أن دراسة الفيلم، كموضوع أكاديمي، قد ارتبطت بتأثير صنّاع السينما في ستينيات القرن العشرين: لوكان، برغمان، غودار، فورمان وآخرين، كما تأثرت تلك الدراسات بالأعمال الفنية للسينمائيين الثوريين بأمريكا اللاتينية، والأطروحات المقدمة من رواد «سينما المؤلف». وقد حاول الكثير من الباحثين التأصيل للعلاقة بين السياسة والسينما والتأسيس الأكاديمي للعلاقة بينهما، وبخاصة في فرنسا بعد أحداث أيار/مايو 1968، فاتجهت الكتابات إلى الماركسية لأن سياسة تلك المرحلة كان يغلب عليها التأثر بالتيار الماركسي[10].

ظهرت ثلاثة مبادئ أساسية ميزت السينما السياسية في تلك المرحلة. قدمت تلك المبادئ أطرًا تحليلية يمكن من خلالها أن يقترب الباحثون من «السينما السياسية» وهذه المبادئ تم استنتاجها من كتابات ماركس، فكانت مفاهيم مركزية للفيلسوف الماركسي لوي ألتوسير للتأثير

---

(8) Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation),» translated from the French Ben Brewster (1970), <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> (accessed on 11 December 2016).

(9) Richard Rushton, *The Politics of Hollywood Cinema: Popular Film and Contemporary Political Theory* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013).

تتقدم الباحثة بخالص الشكر من ريتشارد رشتون لإرساله لها عبر الإيميل فصلًا بعنوان «Discovering a Politics of Cinema: The Influence of Althusser» وهو أحد فصول هذا الكتاب وهو يُعد أحد أبرز الكتب في تعريف السينما السياسية.

(10) Ibid., p. 33.

في المتخصصين في دراسة الفيلم في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. وكان ألتوسير قد طرح ثلاثة مبادئ، هي: التناقض (Contradiction) والاغتراب (Alienation) والقراءة الدالة (Symptomatic Reading). وقد اندمجت تلك المصطلحات مع مفهوم الأيديولوجيا وهو مفهوم ماركسي تأثر به ألتوسير ومنظرو الفيلم[11].

حاولت معظم الاقترابات التي حللت الفيلم السياسي انتقاد السلطة الوهمية للسينما التي تتجسد في أفلام هوليود والأنماط الاستهلاكية لصناعة الفيلم. وعلى النقيض من ذلك جاءت السينما الثالثة بتكذيب مزاعم هذا النمط السينمائي وتحدت الرؤية التي تبلورها السينما المهيمنة المسيطرة. يمكن إدراك البعد الماركسي الواضح ضد الرأسمالية البرجوازية التي تمثل مصالح طبقة واحدة وكأنها تمتلك حقيقة العالم وعدالة السوق. فالرؤية الماركسية تهدف إلى مواجهة الحقيقة التي يدّعيها البرجوازيون، وهي التي تتكون من مجموعة من الأكاذيب للاستئثار بالثروة والنفوذ في نظر ماركس. أما هدف المثقف فيتمثل بالكشف عن عدم المساواة والاستغلال المتخفي وراء خداع البرجوازيين. ومن أجل التوصل إلى سينما سياسية حقيقية، فإن التحليل السينمائي يجب أن يتأثر بالتحليل الماركسي، فهدف صانع الفيلم هو الكشف عن زيف أفلام هوليود والأنماط التجارية في صناعة الفيلم[12].

رأى ألتوسير أن الأيديولوجيا تحاول حل المشكلات والصدع المجتمعي الناجم عن التناقض الطبقي، لذلك فإن إحدى وظائف الأيديولوجيا هي إنكار التناقض الاجتماعي الذي يتشكل، وقد تبنى ألتوسير التحليل اللينيني للثورة الروسية في معظم نظريته عن التناقض، وهذا المفهوم كان محورًا أساسيًا لماركس نفسه، الذي آمن أن المجتمعات تتأثر اقتصاديًا من خلال علاقات الإنتاج وأن علاقات الإنتاج ستتجه دومًا لعدم الاستقرار. فمع الوقت ستتجه علاقات الإنتاج إلى حالة التناقض (State of Contradiction) فمع تزايد أرباح رب العمل يقل أجر العامل[13].

إن الأزمة الديالكتيكية التي تنشأ عن علاقات الإنتاج هي ما تدفع التاريخ إلى الأمام وسيتم تفسير التاريخ من خلال تلك المفاهيم. إن التناقض الاجتماعي والثورة هما محور القضايا التي يطرحها منظّرو الأفلام الذين تأثروا بألتوسير في نهاية ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

وفي ما يتعلق بمفهوم الاغتراب، طرح ألتوسير حجة قوية ترتبط بنظرية بريخت عن تأثير الاغتراب (Alienation Effect) في مقال صدر له عام 1962. فقد طرح ألتوسير حجة تؤكد مناهج بريخت وتناهض المسرح الكلاسيكي، مثله في ذلك مثل كثير من المنظّرين السينمائيين الذين طرحوا وسائل ومناهج التحديث السياسي للسينما المضادة والسينما الثالثة ضد السينما التجارية الكلاسيكية. فانتقد ألتوسير كون السينما الكلاسيكية سينما أيديولوجيا[14].

---

(11) Ibid., pp. 33-34.

(12) Ibid., p. 35.

(13) Ibid., p. 40.

(14) Ibid., p. 44.

قدّم بريخت الكثير لنظرية الفيلم وكان ضد السينما التجارية التي هي سينما التيار الرئيس. كما رأى بريخت أن السينما التجارية تهدف في نهاية المطاف إلى شعور المتلقي بالغربة فذهب بريخت إلى أن الاغتراب هو الغرض النهائي من الإنتاج السينمائي والمسرحي غير المؤدلج، والتغلب على الاغتراب هو جزء أساسي من السينما غير التجارية غير المؤدلجة[15].

أتاح القطاع العام الفرصة لنشأة تيار واعٍ في السينما المصرية يختلف في تقاليده عن التقاليد السائدة في السينما المصرية من حيث عدد المخرجين الذين شاركوا فيه وعدد الأفلام التي أُنتجت.

فمشاهدة التناقض في المسرح والفيلم، سيعني أن المشاهد من خلال شعوره بالاغتراب لن يرى الواقع بصورة خاطئة. ومن خلال رؤية عملية الاغتراب في الممارسة سيبدأ المشاهدون في تحويل الواقع الأيديولوجي إلى واقع علمي وثوري. وهكذا تؤدي السينما والمسرح دورًا في توضيح السبل التي تؤدي إلى نقد الأيديولوجيا التي تحكم علاقات الواقع الاجتماعي فتلقي الضوء على مثالب الأيديولوجيا التي تسيطر على مختلف مناحي حياتهم[16].

أما القراءة الدالة فتعني قراءة ما بين سطور النص، أي الكشف عن خبايا العمل الفني أو البحث عن جوانب الصمت في النص. فالهدف هو الكشف عما يريد النص إخفاءه. وهنا يحاول الكشف عن المكون الأيديولوجي، لأن الأيديولوجيا من أبرز العناصر التي يحاول النص إخفاءها. فمن الأهداف الأساسية هي هتك الحجاب الأيديولوجي لاستكشاف العناصر الكامنة، لأن الهدف من القراءة الدالة هي رؤية العالم بطريقة مختلفة من خلال إلقاء الضوء على العناصر التي يخفيها النص. وعلى هذا يقول ألتوسير إننا بحاجة إلى نظرة جديدة ونظرة غير محددة مسبقًا[17]. هنا يكون للمشاهد نظرة جديدة تجاه الأفلام المعروضة، ويصبح للمشاهد قدرة على رؤية الفيلم بصورة مختلفة صحيحة فيكشف عن زيف الأيديولوجيا[18].

كانت السينما المصرية أحد الأجهزة الأيديولوجية في العهد الناصري. بالاستناد إلى طرح لوي ألتوسير في كتاباته مفهوم **الجهاز الأيديولوجي للدولة** (*Ideological State Apparatus*) فإن أحد أجهزة الدولة الرئيسة هي الجهاز الأيديولوجي، أي مجموعة الأفكار التي تطرحها الدولة عبر الوسائل الإعلامية المختلفة، وفي مصر في ظل حكم الرئيس الراحل عبد الناصر كان الجهاز الدعائي للدولة ممثلًا بالوسائل الإعلامية المختلفة، مثل الإذاعة والتلفزيون والسينما والصحافة، وكان تركيز نظام عبد الناصر على الإذاعة والتلفزيون والسينما تحديدًا لوعي الرئيس الراحل عبد الناصر بارتفاع نسبة الأمية في مصر والوطن العربي ولإمكان وصول تأثير تلك الوسائل

(15) Ibid., p. 46.
(16) Ibid., p. 48.
(17) Ibid., p. 50.
(18) Ibid., p. 55.

بسهولة وبصورة أكبر، مقارنة بالمطبوعات المقروءة[19]، فقد اهتم عبد الناصر تحديدًا بتطبيق الفكرة الاشتراكية للسينما بالمواكبة مع التغيرات الشاملة العميقة والتغيير الثوري في مجال الاقتصاد.

قام القطاع العام السينمائي كإحدى أدوات الدولة من أجل الترويج لسياساتها الداعية لإيجاد مجتمع الكفاية والعدل في الحقبة الناصرية تحديدًا وذلك في أعمال سينمائية مثل «رد قلبي»[20]. صدر هذا الفيلم عام 1957، أي بعد اندلاع ثورة يوليو بخمس سنوات. وهو يدور حول قصة حب بين أميرة أرستقراطية وابن فلاح فقير. لا ينتصر هذا الحب إلا عند تدمير البنية الطبقية والقضاء على الإقطاع. وقد أشير إلى مفهوم العدالة الاجتماعية بصورة جلية في الفيلم. ففي الافتتاحية كُتِب على الشاشة بعد «التتر»: «قد يسود الظلم بين الناس أجيالًا.. إذا نجح الظالم في التفرقة بينهم.. ولكن هذا لا يدوم أبدًا.. بين أفراد شعب حر.. أو شعوب تحب».

أتاح القطاع العام الفرصة لنشأة تيار واعٍ في السينما المصرية يختلف في تقاليده عن التقاليد السائدة في السينما المصرية من حيث عدد المخرجين الذين شاركوا فيه وعدد الأفلام التي أُنتجت في تلك الفترة[21]. وقد قدّم القطاع العام من خلال المؤسسة المصرية العامة للسينما التي أُنشئت عام 1963 عددًا من أفضل أفلام السينما المصرية، منها: القاهرة 30، الحرام، الرجل الذي فقد ظله، القضية 68، اللص والكلاب، ميرامار، الأرض، يوميات نائب في الأرياف، المتمردون، جفت الأمطار، البوسطجي، شيء من الخوف، الجبل، المومياء[22].

كما تجلى دور الدولة في الإنتاج السينمائي أيضًا في عدد من البلدان العربية منها الجزائر. ففي الجزائر أنشئ عدد من الهيئات التابعة للدولة مثل إنشاء المركز الوطني للسينما والمعهد الوطني للسينما التي دعمت صناعة السينما الجزائرية[23].

2 ـ تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر والسينما كوسيلة للإعلام الجماهيري

في كتاب **جدل التنوير** لهوركهايمر وأدورنو (1947) ظهر لأول مرة مفهوم جديد في علم الاجتماع النقدي أطلق عليه أدورنو وهوركهايمر مصطلح «تصنيع الثقافة»، حيث ذكرا أن المنتجات

(19) مها المشري، «الرمز في الأفلام السينمائية المأخوذة عن أعمال أدبية وتأثره بالمتغيرات السياسية والاجتماعية: دراسة تحليلية في الفترة من 1967 ـ 1981،» (أطروحة دكتوراه، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، قسم الإخراج، 1996)، ص 89.

(20) من الأفلام الأخرى التي روّجت لفكر الثورة وبالتالي كانت أفلام دعائية للنظام السياسي «أرضنا الطيبة» و«بورسعيد» و«صراع في الوادي» و«الأيدي الناعمة» و«غروب وشروق».

(21) المشري، المصدر نفسه، ص 113.

(22) المصدر نفسه، ص 174.

(23) لامية سعدي، «صورة المجاهد في السينما الثورية الجزائرية: تحليل نصي سيميولوجي لفيلم Le Choix ـ مصطفى باديع،» جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم العلوم الإنسانية، 2016 ـ 2017)، ص 63.

الثقافية مصنوعة والأفلام والمجلات والراديو أمثلة لتلك المنتجات. رأى أدورنو وهوركهايمر أن الثقافة صناعة فتصور، من خلال تحليله لطبيعة النظام الرأسمالي، أن الثقافة بمكوناتها المختلفة الفنية والأدبية والمعرفية، وتحديدًا المنتجات الثقافية مثل برامج الإذاعة والأفلام، ما هي إلا منتج مصنوع غير مادي يستهدف إضفاء الشرعية الأيديولوجية على النظام الاجتماعي القائم وإعادة إنتاجه. وهكذا تستهدف النخب الحاكمة من وراء الأعمال الفنية الجماهيرية تغريب الوعي واستلابه. تهدف تلك النخب في إطار صناعة الثقافة إلى زرع قيم التشابه والتماثل بين الأفراد وفي الوقت نفسه خلق وهم الفردانية الزائف، فتصبح استجابة المتلقي للمنتج الثقافي محصورة في إطار التعرض لما هو شائع ومألوف ومقبول له؛ مبتعدًا بأقصى ما يستطيع عن كل ما يميز الفن التقدمي ومغايرة القيم السائدة. لقد تحول الإنتاج الثقافي والفني في إطار المجتمع الصناعي إلى أداة في يد النظام الصناعي وقد أُجبر الملايين على المشاركة في عملية إنتاج تلك المنتجات واستهلاكها.

كما ذكر أدورنو وهوركهايمر أن الثقافة الشعبية المصنعة على نطاق واسع إنما تمثل خطرًا على الفنون الرفيعة ذات الجوهر الفكري والفني الرفيع التي تتمتع بالصفاء والنقاء وتسعى للمثالية. وقد ركز أدورنو وهوركهايمر على قدرة الفيلم، كوسيلة إعلام جماهيري، على خداع وتخدير الجماهير وذلك على النقيض من المسرح، ذلك بسبب قدرته على القضاء على التخيل والتلقائية لمُشاهِد الفيلم فيصبح المُشاهِد سلبيًا[24].

3 ـ نظرية الشاشة... السينما كممارسة أيديولوجية

تناول الباحث وارن بكلاند (Warren Buckland) بالتحليل بعض أعمال منظّري مجلة **الشاشة** البريطانية (*Screen*) في سبعينيات القرن العشرين التي عكست العلاقة بين الأيديولوجيا والسينما. وقد عُرف منظرو الشاشة بهذا الاسم (*Screen Theorists*) نظرًا إلى تأسيسهم مجلة **الشاشة**. وتقوم تحليلات هؤلاء على النظرية الماركسية الألتوسيرية وقد عُرِفوا بنقدهم الأيديولوجي لسينما التيار الرئيسي وأيدوا السينما الحداثية الطليعية (Avant Garde) التي كانت سينما معارضة لتوظيف الأيديولوجيا المهيمنة للسينما. ركزت نظرية **الشاشة** على سياسة المظهر من خلال تحليل مظهر الفيلم وتداعياته السياسية أكثر من المضمون السياسي للفيلم. وقد توصل العديد من منظّري **الشاشة** إلى نقد الأفلام ذات المضمون السياسي لأن تلك الأفلام استمرت في توظيف الممارسات المهيمنة لصناعة الأفلام. ظهرت ممارسات شكلية لمدرسة الطليعة تميزت بمضمونها السياسي المحدود ولكنها انتقدت الأيديولوجيا المهيمنة لاستغلالها للجهاز السينماتوغرافي غير المحايد في تلك الحالة، فالجهاز السينماتوغرافي يتداخل مع الأيديولوجيا كوسيلة للتحايل الجماهيري.

---

(24) Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception,» in: Gunzelin Schmid Noerr, ed., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, translated by Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002) pp. 94–136.

قدّم بكلاند أعمال منظّري الشاشة في سبعينيات القرن العشرين مثل ستيفين هيث (Stephen Heath) وكولن ماكابي (Colin Maccabe) ولورا مالفي (Laura Mulvey) وبيتر وولين (Peter Wollen)، وهم من طبقوا السيميائية السوسيرية (Saussurean Semiotics) والتحليل النفسي (Lacanian Psychoanlysis) وبخاصة الماركسية الألتوسيرية (Althusserian Marxism) التي طورت من مفهوم ماركس عن «الأيديولوجيا المهيمنة» الذي تجلى في سينما التيار الرئيس. وقد بنى منظّرو الشاشة حججهم على نظرية ألتوسير الذي تطرق في مقاله «الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية» إلى التأثير الكبير للأيديولوجيا في الفرد، ففهم الفرد للواقع يكون من خلال الخيال الذي تبلوره الأيديولوجيا. وبذلك طرح مفهومًا جديدًا للأيديولوجيا[25]. كان التعريف الأول للأيديولوجيا يشير إلى كونها نظامًا للتمثيل ذا منطق ووظيفة مضادة للعلم. ومن دون تعريفَي ألتوسير للأيديولوجيا لم يكن في وسع منظّري مجلة **كراسات السينما** (*Cahiers du Cinema*) ومجلة السينيتيك (*Cinethique*) أن يطوروا من النقد السياسي لسينما التيار الرئيس من خلال تأكيدهم وظيفة الممارسة السينمائية الحداثية المادية البديلة. وقد كان للمجلتيّن تأثير كبير في مجلة **الشاشة** البريطانية[26].

تهتم نظرية **الشاشة**، التي هي بالأساس نظرية فيلمية ماركسية، بتحليل دور السينما في وضع المُشاهِد كذات أمام التقنيات السينمائية. في سبعينيات القرن العشرين اهتمت نظرية **الشاشة** البريطانية بتأثير السينما في المشاهد. وطبقًا لهذه النظرية تكون السينما شديدة التأثير في المشاهد وأن هذا التأثير حتمي. وبالتالي فإن العرض هو الذي يخلق المشاهِد وليس العكس. وكان الهدف من نظرية **الشاشة** هو فهم أسلوب الإعلام في حث الجماهير على تبنّي أفكار ومعتقدات معينة. فتؤكد تلك النظرية تأثير الإعلام في جميع المستويات النفسي والاجتماعي والسياسي. كما تؤكد تأثير الشاشة والمرئيات في تكوين نظرة المُشاهِد.

4 ـ جون لوي بودري والسينما كجهاز أيديولوجي

ظهرت النظرية الأداتية للفيلم أولًا في سبعينيات القرن العشرين. وقد صكها جون لوي بودري (Jean Louis Baudry) الذي أكد الدور الحيوي للسينما كأداة وكوسيلة مؤثرة تجسد الأيديولوجيا المهيمنة. أكد بودري تلك الأفكار في مقاليّن، **الأول** بعنوان «الآثار الأيديولوجية للجهاز السينماتوغرافي الأساسي» (Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus) عام 1970؛ والثاني بعنوان «الجهاز: مقاربات ما وراء نفسية لانطباع الواقع في السينما» (The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema) عام 1975.

يذهب بودري إلى أن الجهاز السينماتوغرافي يجعل المُشاهِد كعين فاعلة، وهي محور الرؤية الأساسية والمركز الرئيس والنشط للمعنى. فيصير المشاهدون في هذا الإطار مخزونًا لأيديولوجيا صانع الفيلم. فالأفلام تُصنع لتمثيل الواقع من خلال آليات التمثيل مثل الكاميرا وتكنيك المونتاج.

(25) Ibid., p.51.

(26) Ibid., p. 52.

ونتيجة لذلك يأتي أثر التجربة السينمائية في المشاهدين الذين يعرفون أنفسهم مع الشخصيات والأحداث التي شاهدوها. وكان بوردي قد أخذ أفكاره عن النظرية الماركسية للفيلم التي تؤكد أن المشاهدين سلبيون. وكان كارل ماركس يرى أن مشاهدي السينما لا يمكن أن يفرقوا بين ما يسعى عالم السينما لأن يمثله وما هو واقعي. فهم يعرفون أنفسهم بما يشاهدون، لذلك فهم عرضة للتأثير الأيديولوجي. وطبقًا لبودري فإن صنّاع الفيلم دومًا ما يحاولون إخفاء الطريقة التي يخلقون بها المظاهر التأثيرية للواقع. وقد قارن بودري بين كهف أفلاطون والجهاز السينماتوغرافي، ففي مقاله «الجهاز» يقول بأن المشاهدين يكونون في حالة سكون مكبلين إلى الشاشة يتأملون الصور التي تُعد تزييفًا للواقع. إن الجهاز السينماتوغرافي يبدو كأنه يصور أصواتًا وصورًا حقيقية.

بنى بودري نظريته على أساس أن الفيلم بمنزلة جهاز، فالفيلم لا يتم النظر إليه من منظور مضمون الفيلم ولكن بالتركيز على الكاميرا، المونتاج، العرض السينمائي أي بالتركيز على عناصر الفيلم من تكنيك وتكنولوجيا التي تدمج معًا لإنتاج الفيلم. ويرى بودري أن وظيفة الفيلم تتجلى من كون السينما جهازًا أيديولوجيًا من خلال التركيز على العلاقة بين الكاميرا والمُشاهِد. من هنا فالسينما أداة أيديولوجيا بامتياز والفيلم يحتوي على إمكانات متعددة تمكن صناعه من السيطرة على الجماهير[27].

وقد اتفق بودري مع لورا مالفي (Laura Mulvey) وكريستيان ميتز (Christian Metz) في التأكيد أن الأيديولوجيا هي العنصر الأساسي في السينماتوغرافيا ولا يمكن فصلها عن المنتج السينمائي النهائي.

ثانيًا: السينما السياسية كأداة لتبرير علاقات الاستغلال الرأسمالي

تعددت النظريات التي أشارت إلى تأثير الاقتصاد الرأسمالي في الإنتاج السينمائي. فالسينما هي صناعة وتجارة وفن، والجماهير هي مستهلكة لهذا المنتج السينمائي. ومن أبرز المدارس الفكرية والمفكرين الذين تطرقوا لذلك مدرسة كراسات السينما الفرنسية وفالتر بنجامين.

1 ـ مدرسة كراسات السينما الفرنسية

في **مجلة كراسات السينما** أكد كومولي وناربوني طبيعة النظام السياسي الذي يهدف إلى تحويل السينما إلى أداة أيديولوجيا. وفي السينيتيك يذكر الباحث فارجيير (Fargier) أن الفيلم يُنتِج أيديولوجياه الخاصة التي تعكس رؤيته للواقع، فأي أيديولوجيا تقدم الحقيقة من خلال مجموعة من الأفكار والصور. فمن خلال خصائصها المميزة السينما أدّت دورًا مؤثرًا داخل العملية

(27) Jean-Louis Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,» in: Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, and Ideology* (New York: Columbia University Press, 1986).

الأيديولوجية[28]، فالسينما تُنتج وتشيد الواقع بدلًا من نسخ الواقع الموجود، ومثل غيرها من الممارسات الأيديولوجية فهي تخفي عملية بنائها فتصور وجودها كعملية طبيعية[29]. لذلك هناك وظيفة أيديولوجية أساسية للجهاز السينماتوغرافي. يؤكد كومولي وناربوني الجوانب التكنولوجية للجهاز السينماتوغرافي. تلك التكنولوجيا ليست محايدة ولكنها غارقة في الأيديولوجيا[30]. وقد عرّف كومولي الفيلم كممارسة دالة (Film as a Signifying Practice) تتضمن فهم الفيلم كخطاب يحمل معنى[31].

في السينما العربية كان هناك حضور جليّ للمثقف العضوي الذي يحاول إبراز القضايا السياسية التي تمس مجتمعه ويحمل رؤية تغييرية للمجتمع نحو الأفضل.

في عام 1969 نشر كومولي وناربوني مقالهما «السينما/الأيديولوجيا/النقد» في مجلة **كراسات السينما** التي ترجمت ونشرت في مجلة **الشاشة** عام 1971. وقد تبنى هذا المقال مفهوم ألتوسير حول علاقة الفيلم بالأيديولوجيا. فكان ألتوسير قد وضّح سبع فئات تُعرّف علاقة السينما المهيمنة بالأيديولوجيا من زاوية الشكل والمضمون. ومن الفئات التي تطرق إليها: الأفلام التي تروج للأيديولوجيا المهيمنة على مستوى الشكل والمضمون، الأفلام التي تظهر أول وهلة أنها تنتمي إلى الأيديولوجيا ولكنها قد ترتبط بها بصورة غامضة[32]. وقد عرّف ألتوسير الفيلم المؤدلج بأنه يكبح التناقضات الاجتماعية ولا يمثل مصالح الطبقة الحاكمة[33].

برزت مدرسة كراسات السينما الفرنسية بعد أحداث أيار/مايو ـ وحزيران/يونيو 1968 في فرنسا، فاتجه بعض السينمائيين إلى تأسيس كراسات السينما وبوسيتيف (*Positif*) وسينيتيك (*Cinetheque*) وقد تأثروا بنظريات الماركسية والتحليل النفسي. وقد رأوا أن الكاميرا تكشف عن الأيديولوجيا والصراع السياسي الذي يظهر في شكل ومضمون الفيلم[34].

ففي فرنسا تُنتج معظم الأفلام والمجلات ويتم توزيعها في إطار النظام الاقتصادي الرأسمالي في إطار الأيديولوجيا المسيطرة[35].

(28) Warren Buckland, «Screen Theory: The Politics of Form,» in: Yannis Tzioumakis and Claire Molloy, eds., *The Routledge Companion for Cinema and Politics* (Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2016), p. 52.

(29) Ibid., p. 53.

(30) Ibid., p. 53.

(31) Ibid., p. 54.

(32) Ibid., p. 56.

(33) Ibid., p. 58.

(34) Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism,» p. 22, <https://www.famu.cz/docs/cinema_ideology_criticism_2.pdf> (accessed on 11 November 2016).

(35) Ibid., p. 23.

والفيلم كما يراه كومولي وناربوني هو منتج يتم إنتاجه والتسويق له في إطار نظام محدد من العلاقات الاقتصادية. فيقوم العاملون في السينما بإنتاج سلعة لها قيمة شرائية يحددها شباك التذاكر، فالفيلم هو ناتج أيديولوجي للنظام الرأسمالي. ولا يمكن لأي صانع فيلم من خلال جهوده الفردية أن يقوم بتغيير العلاقات الاقتصادية التي تحكم صناعة وتوزيع الأفلام. فأي فيلم هو جزء من النظام الاقتصادي كما أنه جزء من النظام الأيديولوجي، فكل من السينما والفن فرعٌ من الأيديولوجيا. وكل فيلم هو فيلم سياسي لأنه يتم توجيه صانعيه من جانب الأيديولوجيا التي تنتجه أو يتم إنتاج الفيلم في إطارها. والنظم الأيديولوجية عمومًا تعبىء القوى الاقتصادية في أية دولة[36]. وكما يقول ألتوسير فإن الأيديولوجيا تتجسد في أعمال فنية، فأغلبية الأفلام ليست فقط أفلامًا تجارية ترفيهية بلا أية قيمة، فهي أدوات غير واعية للأيديولوجيا التي تنتجها. وإذا كانت معظم الأفلام يتم إنتاجها من جانب الأيديولوجيا المهيمنة فهناك بعض الأفلام التي تنتقد الأيديولوجيا المهيمنة سواء على مستوى المظهر أو المضمون[37]. لذلك هناك ميكانزم أيديولوجي للسينما والكاميرا السينمائية هي آلية لها تأثير أيديولوجي دقيق[38].

2 ـ فالتر بنجامين ونظرية العمل الفني في عصر الإنتاج الميكانيكي

في بداية مقاله حول العلاقة بين السياسة والأعمال الفنية يشير فالتر بنجامين إلى رفض فكرة استقلالية الفنان في عصر الإنتاج الميكانيكي للفن، ففي عملية خلق العمل الفني يتم دائمًا تسييس الأعمال الفنية التي تُنتج ميكانيكيًا أو آليًا مثل الأفلام والصور الفوتوغرافية[39].

وقد رأى بنجامين أن الأفلام اتجهت نحو الاستهلاكية والتسليع فغلبت المادة على النواحي الجمالية، هكذا يتفق بنجامين مع الرؤية المتشائمة لأدورنو حول مصير الفن في المجتمع الجماهيري. دارت أفكار بنجامين حول تجلّي السياسة في الأعمال الفنية من خلال تناول الأفلام ذات التوجه السياسي، فركزت أطروحته على الأفلام ذات المغزى السياسي لا الأفلام الترفيهية فقط. كما تطرق بنيامين إلى التحليل السياسي للسينما من خلال طرح مفهوم الأورا أو الهالة الشخصية (Aura)، فالهالة الشخصية أو ذاتية الفنان تختفي في إطار عملية النسخ (Reproduction) التي هي عملية أساسية في الفوتوغرافيا والفن السينمائي.

يقول بنجامين بأن هذا التراجع لقيمة الأورا في الأفلام السينمائية له دور كبير في عملية تسييس الفيلم[40]. وهو يقارن بين الفيلم والصورة الفوتوغرافية واللوحة والعمل المسرحي.

---

(36) Ibid., p. 24.

(37) Ibid., p. 26.

(38) Jean-Louis Baudry and Alan Williams, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,» *Film Quarterly*, vol. 8, no. 2 (Winter 1974-1975), pp. 39-47 esp. p. 46.

(39) Paulo Domenech Oneto, «A Critical Reading of Walter Benjamin's the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,» p. 55, <http://gewebe.com.br/pdf/critical.pdf> (accessed on 3 March 2018).

(40) Ibid., p. 56.

فالفيلم على سبيل المثال يبدد الغموض الذي يكتنف الفنون الأخرى فيصبح أكثر قوة، ويشجع الفيلم الجماهير على الارتباط بالممثل من خلال الكاميرا. إلى جانب ذلك فالأفلام توضح الأمور من منظورات مختلفة وتثري الإدراك[41].

تطرق بنجامين إلى الفاشية كأيديولوجيا وعلاقتها بالفن من خلال طرح مفهوم تجميل السياسة (Aestheticization of Politics) كمكون أساسي للنظم الفاشية. تجسد الفاشية وهم البعد الأوري الموجود في الفنون التقليدية، فتلك الفنون التقليدية كانت غير مفيدة للتسييس الجماهيري، الذي يهدف إلى إشراك المتفرج في العمل الفني ليتساءل حول القضايا الفكرية والسياسية[42]. بنى بنجامين رؤيته للسينما كفن جماهيري على الرؤية الماركسية للعلاقة بين السياسة والفن[43]. في إيطاليا أدرك موسوليني أهمية السينما كفن جماهيري مؤثر في الحياة السياسية، فكان الفن مكونًا أساسيًا للأيديولوجيا الفاشية[44]. وفي ألمانيا ظهرت العديد من الأفلام التي جسدت محاولة الاستغلال والسيطرة على الجماهير من خلال الفن، ظهر ذلك في فيلم «انتصار الإرادة» (The Triumph of the Will) لليني رافينسال (Leni Riefenstahl) الذي أنتج عام 1935[45].

في دراسته الشهيرة «العمل الفني في عصر النسخ الآلي» (Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) يشير فالتر بنجامين إلى أن السينما كانت وسيلة لزيادة الوعي السياسي للعمال بطريقة غير مباشرة. فالتجسيد المباشر للواقع الذي تقوم به السينما يشجع على أن يكون للعمال موقف سياسي واجتماعي من القضايا المختلفة. فالسينما تلهم العمال وتحثهم على الفعل السياسي، ومن خلال تطورها التكنولوجيا تمكنت من التعبير عن السياسات الشيوعية وزيادة وعي العمال بحقوقهم المختلفة. فمهمة السينما في رأي بنجامين تتمثل بجعل العمال ناشطين سياسيًا وتعليمهم كي يفهموا وضعهم في عملية الإنتاج.

استند بنجامين إلى رؤية ماركس للإنتاج الرأسمالي وتجليه في النواحي الثقافية كافة وهو مدخل أساسي لفهم سياسة الفن من وجهة نظر بنجامين. بناءً على ذلك، رأى بنجامين أن النسخ التكنولوجي للعمل الفني الذي صاحب الرأسمالية قد غيّر من علاقة الجماهير بالفن. وحينذاك ابتعدت الجماهير عن اللوحات الفنية لكبار الفنانين مثل بيكاسو واتجهت نحو الاهتمام بالأفلام السينمائية لشابلن على سبيل المثال. استغلت الأنظمة السياسية ذلك الفن الجماهيري فظهرت رغبة النظام الفاشي الإيطالي في تنظيم الجماهير، وكان المنتج النهائي للفاشية هو تجميل الحياة السياسية (Aestheticizing of Political Life). تنتهي كل الجهود لتجميل السياسة في الحرب. فتعبئة الجماهير يتم فقط من طريق الحرب وكذلك الموارد التكنولوجية من أجل الحفاظ على علاقات الإنتاج. وطبقًا للفاشية فإن اغتراب الذات هو لذة جمالية عليا وترى الفاشية أن الجمال

---

(41) Ibid., p. 51.

(42) Ibid., p. 58.

(43) Ibid., p. 59.

(44) Ibid., p. 58.

(45) Ibid., p. 5.

يكمن في الحرب كما ترى الفاشية أن الحرب هي محاولة لتجميل السياسة، وهذا على النقيض من الشيوعية التي تؤمن بتسييس الفن (Politicization of Art) أي جعل الفن وسيلة للتوجيه السياسي[46].

وقد انتقد تيودور أدورنو فالتر بنجامين لعدِّه الفيلم فنًا ميكانيكيًا، وذلك لأنه رأى أن السينما ليست فنًا بالأساس مستندًا إلى ظهورها في العصر الرأسمالي وذلك في كتابه **مينيما موراليا** أو **ذرة أخلاق**؛ فهو يرى أن الفن لا بد أن يكون متحررًا من الدولة والكنيسة والفرد المستهلك والسينما ليست كذلك. والفن في رأيه يجب ألّا يدخل في المعارك السياسية، لذا فلا بد ألّا تناقش السينما الجدالات السياسية وإلا فلا يمكن عدّها فنًا[47].

ثالثًا: السينما السياسية كأداة للتمرد والكفاح ضد السلطة

استنادًا إلى مقولة المخرج السينمائي لوتشينو فيسكونتي (Luchino Visconti) بأن: «السينما لا تعكس الواقع، السينما بديل للواقع»، تكون السينما السياسية هي التي تسعى للتغيير وتقديم «البديل» رغم أن مادتها هي «الواقع».

رفض بعض السينمائيين حول العالم أفلام التيار الرئيسي مثل سينما هوليود الذي غلب عليها منطق الربح والفكر الرأسمالي. وفي العالم الثالث ظهرت سينما العالم الثالث في أمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين وتلك الأفلام كانت بحاجة إلى البحث عن قالب من أجل إظهار القضايا السياسية. وطبقًا لنقاد سينمائيين مثل بول ويلمان الذي ذُكر رأيه في كتابه **السينما** فإن رواد السينما الثالثة كانوا ضد السينما الأيديولوجية. من أمثلة تلك الأفلام غوتيريز ألبا (Guttierez- Alea)، مذكرات التخلف (Memoires of Underdevelopment) وأكسالا والبنت السوداء (Black Girl and Xala)، والعصفور وإسكندرية ليه ليوسف شاهين[48].

هذا من زاوية صنّاع السينما؛ وفي ما يتعلق بالمنظّرين فقد تعددت أعمالهم التي أشارت إلى تطور الفيلم إلى أداة للمقاومة. قام إيان فريزر (Ian Fraser) أستاذ العلوم السياسية والعلاقات الدولية في جامعة لافبورو بالمملكة المتحدة بتقديم دراسة عن رؤية المنظرين السياسيين لعلاقة الفيلم بالنظرية السياسية. وذلك بعد رصد أعمال بعض المنظرين الراديكاليين الذين حاولوا استكشاف التأثير السياسي للفيلم في الذات الجمالية التي يمكن أن تؤثر في إمكان المقاومة السياسية. هؤلاء المنظرون هم تيودور أدورنو (Theodor Adorno) وفالتر بنجامين (Walter Benjamin) وإرنست بلوخ (Ernst Bloch) وغيل دولوز (Gilles Deleuze) وألان بادو (Alain

(46) Walter Benjamin, «Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility,» <https:// monoskop.org/images/6/6d/Benjamin_Walter_1936_2008_The_Work_of_Art_in_the_Age_of_Its_Technological_Reproducibility_Second_Version.pdf> (accessed on 9 January 2018).

(47) Jussi Suortti, «Adorno's Response to Benjamin- The Impossibility of Reproducible Art in the Culture Industry,» <https://www.mustekala.info/node/37706>, (accessed on 15 April 2018).

(48) McKibbin, «Film, Ideology and Political Theory,» p. 4.

(Badiou وجاك رانسيير (Jacques Rancière) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وسلافوج زيزيك (Slavoj Žižek). وقد رأى فريزر أن الأفلام تصنع السياسة كما تصنع النظرية السياسية. لقد تطورت النظرية السياسية التي كانت تركز قديمًا على الدساتير والمؤسسات والأحزاب وعلى علاقات القوة داخل الدولة، ولكن ظهرت الآن خطابات جديدة تستوجب التحليل والدراسة ومنها الأفلام. اختار فريزر ثمانية أفلام لتحليلها، وهي كلها رأت أن العلاقات الاجتماعية المنتشرة في المجتمعات الرأسمالية هي علاقات ظالمة وتلك الأفلام كان يبحث صانعوها عن التحرر فقدموا نظرة نقدية للواقع[49].

في الدول الكبرى لا تعبر مشكلة شخص واحد عن المجتمع بأكمله، ولكن في سينما العالم الثالث يمكن أن تكون مشكلة شخص هي مشكلة أمة.

رأى فريزر أن العلاقة بين النظرية السياسية والفيلم جذبت الاهتمام الأكاديمي. تجلى ذلك في دراسات مايكل شابيرو (Michael Shapiro) عن الفكر السياسي السينمائي التي بدأت عام 1999 وتلتها أعمال لدايفيد بناجيا (David Panagia) وريتشارد رشتون (Richard Rushton) وجون نلسون (John Nelson).

قام شابيرو بمزج الفلسفة بالسياسة في تحليل الأفلام من أجل تشجيع الفكر السياسي القيمي وذلك بتقديم نقد سياسي مستند إلى أفكار إيمانويل كانط. كما استند إلى فكر دولوز ما بعد الكانطي الذي أعطى أولوية للزمن على المكان في التحليل السينمائي. أما بناجيا فقد قدّم طرحًا مختلفًا متأثرًا برؤية هيوم. يقول بناجيا إن النظرية السياسية تحتاج إلى الفيلم، فالصور تشجع على التأمل السياسي وتعمل كداعم للطرائق الجديدة للاشتباك في سياسة مقاومة الحاضر. فالفيلم عبارة عن سلسلة متتالية من اللقطات. تأثر بناجيا بالتفكير السينمائي لدايفيد هيوم وأنطولوجيا الفيلم لستانلي كافيل وأفكار رانسيير ودولوز. قدّم بناجيا بالاستناد إلى أفكار هيوم مصطلح المظاهر المكسورة (Broken Appearances) الذي يشير إلى عدم استمرارية سلسلة الصور المتحركة التي يقدمها الفيلم. يختتم بناجيا أطروحته عن سياسة المقاومة بناءً على مفهوم عدم الاستمرارية[50]. أما رشتون فيربط النظرية السياسية بالفيلم من خلال استكشاف إمكان ارتباط سياسة السينما بالديمقراطية عبر تحليل عدد من أفلام هوليود الكلاسيكية، وقد مستندًا إلى أعمال المنظرين السياسيين الديمقراطيين مثل ارنستو لاكلو (Ernesto Laclau) وشانتيل موف (Chantal Mouffe) وجاك رانسيير (Jacques Ranciere)[51].

أما جون نلسون (John Nelson) فدرس النظرية السياسية من خلال السينما الشعبية والتي اتخذت أشكالًا مختلفة مثل الملاحم والأفلام السوداء والسخرية. ويقوم باستعراض تجلي التقاليد المثالية والواقعية في الأفلام الجماهيرية[52].

(49) Fraser, *Political Theory and Film: From Adorno to Žižek*, p. 1.

(50) Ibid., pp. 2-6.

(51) Ibid., pp. 8-9.

(52) Ibid., p. 12.

ويمكننا استعراض أفكار عدد من المنظرين الذين أكدوا إمكان تحول الفيلم إلى مساحة للمقاومة السياسية. ومن أمثلة هؤلاء أنطونيو غرامشي، وغيل دولوز، ولورا مالفي.

1 ـ غرامشي والثقافة المضادة

توظيف الأيديولوجيا في الصراع السياسي يمكن أن يكون لتبرير الواقع أو للثورة عليه. جاءت أطروحة غرامشي لإبراز كيف يمكن تحدي الواقع السياسي والاجتماعي. وهو رأى إمكان مقاومة الأيديولوجيا المهيمنة من خلال الأيديولوجيا المضادة [53]. طوّر غرامشي النظرية الماركسية عن الأيديولوجيا حيث رأى أن النظام الرأسمالي لا يقوم ببساطة على عدم تكافؤ في القوة السياسية والاقتصادية ولكن على ما أطلق عليه «هيمنة النظريات والأفكار البرجوازية»[54]. والهيمنة تعني القيادة والسيطرة. تشير الهيمنة الأيديولوجية إلى قدرة الأفكار البرجوازية على إزاحة الآراء المتنافسة لها وأن تعطي معنى جديدًا للواقع.

هنا يؤكد غرامشي درجة تجذر الأيديولوجيا في كل مستوى من مستويات المجتمع ـ ليس على المستوى المادي الاقتصادي فقط ـ في فنونه وآدابه، وفي نظامه التعليمي وإعلامه الجماهيري، وفي لغة الحياة اليومية والثقافة الشعبية. يصر غرامشي على أن الهيمنة البرجوازية لا يمكن تحديها إلا على المستوى السياسي والفكري، أي من طريق وجود «هيمنة بروليتارية» منافسة تقوم على المبادئ والقيم والنظريات الاشتراكية[55]. ولن تتحقق تلك الهيمنة البروليتارية، من وجهة نظر غرامشي، إلا بدور حيوي للمثقف العضوي «Organic Intellectual» صاحب مشروع ثقافي يتمثل بـ «الإصلاح الثقافي والأخلاقي»، والذي يسعى وراء تحقيق الهيمنة الثقافية للطبقة العاملة بصفة خاصة وللكتلة التاريخية بصفة عامة ككتلة تتألف في الحالة الإيطالية لعشرينيات القرن العشرين من العمال بالشمال والفلاحين بالجنوب. ولدى المثقفين العضويين قدرة صياغة مشروع «إصلاح ثقافي وأخلاقي» ينتقد مشروعات المثقفين التقليديين أصحاب المشروع الفكري المحافظ والأيديولوجيا السياسية اليمينية المرتبطين بالكنيسة والإقطاع، أي بالسلطة بصفة عامة[56]. وترى تلك الدراسة إمكان البناء على تلك المفاهيم والمقولات النظرية في تحليل دور بعض المثقفين اليساريين في مصر في فترة الدراسة.

ومن بين المنظّرين الماركسيين كان غرامشي أول من أدرك دور الثقافة الشعبية في إثراء قوة الدولة. وضع غرامشي الثقافة الشعبية في مركز أنشطة الدولة، وحاول تحليل كيفية ارتباط القوى الثقافية بأيديولوجيا الدولة، فلا بد من دراسة الدولة من خلال التركيز على العلاقة بين العام

---

(53) Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, edited by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (London: Lawrence and Wishart, 1971).

(54) أندرو هيود، **مدخل إلى الأيديولوجيات السياسية**، ترجمة محمد صفار (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012)، ص 17.

(55) المصدر نفسه، ص 18.

(56) Gramsci, Ibid.

والخاص[57]؛ فكلما تدخلت الدولة في المجتمع، ازداد ارتباطها بالقوى المجتمعية ذات التأثير، وبالتالي تصبح أكثر قوة. وفي رأي غرامشي أن الثقافة الشعبية هي موقع للتباري بين الجماعات المختلفة من أجل الهيمنة، وتقدم رؤى العالم لها لتقنع الجماعات الأخرى. تطرق غرامشي إلى تحليل الحركة السينمائية في البرازيل المسمّاة بالسينما الجديدة التي سيطرت على تقاليد صناعة الأفلام في كل دول أمريكا اللاتينية ما عدا المكسيك. أراد صناع تلك الأفلام خلق تغيير سياسي، فاتجه الناشطون السياسيون إلى الثقافة الشعبية كخطوة مبدئية لخلق وعي سياسي دافع للثورة. وقد قاموا باستخدام الأفلام كوسيلة للصراع السياسي واعتمدوا على الرؤية الغرامشية. وأراد صنّاع الأفلام التابعون لمدرسة سينما نوفو إنتاج أفلام توضح الممارسات الاجتماعية غير العادلة، وبالتالي أرادوا رفع الوعي السياسي للشعوب إيمانًا بأن الوعي بالعلاقات الاجتماعية سيساعد على التغيير. ورأى غرامشي أن كسب أي صراع سياسي يعتمد على خلق ثقافة مسيطرة جديدة وكسب قبول الرأي العام لإدراك جديد للعالم[58].

تكتسب الأفلام الشعبية قوتها طبقًا لغرامشي من حب الأفراد لمشاهدتها لأنها ترتبط بتفاصيل حياتهم اليومية[59]. وتأثرًا بغرامشي قام مخرجو حركة سينما نوفو بتأدية دور المثقفين العضويين وصنعوا أفلامًا تدور حول التهميش والفقر والتبعية. وكان هدفهم الأساسي هو صناعة أفلام ضد الهيمنة من أجل رفع نسبة الوعي السياسي وذلك بالتركيز على مقاومة الفقر والاستغلال[60]. كما أثرت المفاهيم الأساسية لغرامشي، وهي الهيمنة والدولة الممتدة والمجتمع المدني والمثقف العضوي، في سينما أمريكا اللاتينية. ويُقصد بالهيمنة محاولة السيطرة والقيادة الثقافية والأخلاقية[61]. يرى غرامشي أن علاقات القوة تتجلى في المنتجات الثقافية مثل الأفلام الجماهيرية[62].

وفي السينما العربية كان هناك حضور جليّ للمثقف العضوي الذي يحاول إبراز القضايا السياسية التي تمس مجتمعه ويحمل رؤية تغييرية للمجتمع نحو الأفضل مثل عاطف الطيب الذي أخرج عددًا كبيرًا من الأفلام التي تناولت مشكلات المجتمع مثل الفقر والبطالة والفساد بكل حرية. من تلك الأفلام «الحب فوق هضبة الهرم، ضد الحكومة، ملف في الآداب، الهروب، كتيبة الإعدام».

2 ـ دولوز والسينما الصغرى

تطرق دولوز في نظريته السينمائية التي طرحها في كتابيه **الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة** و**الصورة ـ الزمن** إلى العلاقة بين السينما والسياسة. وقد أشار في كتابه **الصورة ـ**

---

(57) Audun Solli, «The Power of Film in Venezuela and Mexico (1980-2010): Contesting and Supporting State Power,» (PhD Dissertation, University of Oslo, 2014), p. 10.

(58) Ibid., p.12.

(59) Ibid., p. 18.

(60) Ibid., pp. 51-53.

(61) Ibid., p. 13.

(62) Ibid., p. 18.

الزمن إلى السينما الصغرى (Minor Cinema)، وكان يقصد بهذا المصطلح السينما ذات الموارد المحدودة والتأثير الأقل، وهي تزخر بالمعاني السياسية وتستهدف الثورة وتغيير الواقع الاجتماعي ـ السياسي. هنا يمكن الحديث عن سينما ثورية مقاومة على النقيض من السينما التي تُستخدم لأغراض دعائية.

كما تتميز السينما الصغرى بتداخل الشخصي مع السياسي فتتداخل التجربة الشخصية للمخرج مع الأوضاع الاجتماعية السياسية في بلده. ومن أمثلة الأفلام التي تطرق إليها دولوز في هذا الإطار فيلم «إسكندرية ليه» ليوسف شاهين[63]. ويوضح دولوز في كتابه **الصورة ـ الزمن** أن فيلم «إسكندرية ليه» ليوسف شاهين يتسم ببعض خصائص السينما الصغرى أو سينما الأقليات (Minor Cinema). فهذا الفيلم ينتمي إلى سينما العالم الثالث الذي يتداخل فيها العام السياسي والخاص الشخصي. فالفيلم يدور حول قصة الشاب المسيحي يحيى وهي السيرة الذاتية للمخرج يوسف شاهين. ومن خلال رصد كفاح الشاب ومعاناته تتم الإشارة إلى كفاح شعب في إطار مواجهة ظروف سياسية طاحنة. ويطرح يوسف شاهين في هذا الفيلم أزمة الهوية المجتمعية من خلال تقديم عدد من النماذج مثل الشابة الأرستقراطية اليهودية والشاب اليساري المسلم المكافح والشاب المسيحي الطامح للهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية[64]. فالمخرج يقدم مجموعة من الخيوط التي تمثل حبكة ثانوية في الفيلم Subplots إضافة إلى الخط الرئيسي وهو قصة الشاب يحيى المنتمي إلى أقلية عددية في المجتمع ويعاني، مثل باقي أفراد مجتمعه، ويلات الحرب والصراع السياسي. والكل يبحث عن هويته ووجوده وذاته[65].

الأفلام قد تنطوي على رسائل أيديولوجية تُبث من خلال الفيلم وربما لا تظهر بصورة جلية. فيمكن أن يعبر الفيلم عن فكر سياسي ما قد يأخذ شكل رسائل تعكس فكر طبقة مثقفة مهيمنة أو فكر جماعة مسيطرة أو نظام حاكم.

حاول منظرون مثل دولوز تحليل سينما العالم الثالث بالاستعانة برؤية كافكا (Kafka) لفهم المشكلات التي تواجه المثقفين في دول الجنوب، وتحديدًا الروائيين. يقول كافكا إنه في الرواية يتداخل الشخصي والسياسي. وقد تأثر دولوز بتلك الرؤية في تحليله لسينما العالم الثالث[66].

(63) Robert Sinnerbrink, *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film* (Abingdon: Oxon, New York: Routledge, 2016), p. 74.

(64) Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image* (London; New York: Continuum, 2005), pp. 209 and 212.

(65) Wisam Kh. Abdul-Jabbar, «Towards a Minor Cinema: A Deleuzian Reflection on Chahine's «Alexandria Why?» (1978),» *The Journal of North African Studies,* vol. 20, no. 2 (2015), pp. 159-171.

(66) Damian Sutton and David Martin Jones, *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts* (London; New York: I. B. Tauris and Co. Ltd., 2013), pp. 53- 54.

يشير جيل دولوز في كتابيه **الصورة ـ الحركة** و**الصورة ـ الزمن** إلى حدوث تطور لدى صناع الفيلم ما بين حقبتي ما قبل وما بعد الحرب العالمية الثانية. بينما تشير دراسة ماثيو هولتماير إلى التحول الكمي في السينما السياسية التي نتجت من ظهور السياسات الاقتصادية النيوليبرالية ونمو النظم المعلوماتية المتشابكة منذ تسعينيات القرن العشرين. ركزت تلك الدراسة على تأثير التغير السياسي في السينما الحديثة. وقد اختير فيلمان جزائريان لتوثيق التحول في الأوضاع السياسية في تحرك نحو السينما السياسية الحديثة مثل «معركة الجزائر» و«خارج عن القانون»[67].

وفي الدول الكبرى لا تعبر مشكلة شخص واحد عن المجتمع بأكمله، ولكن في سينما العالم الثالث يمكن أن تكون مشكلة شخص هي مشكلة أمة، فالمشكلة الشخصية الفردية تُعرض في إطار سياسي. ففي فيلم «مذكرات التخلف»، يظهر الإحباط الذي يصيب الرجل الشاب المرتبط بالثورة الكوبية، فهو شخص برجوازي يشعر باليأس والإحباط عندما يصل كاسترو إلى السلطة بالرغم من ذهاب أسرته للولايات المتحدة الأمريكية. هذا الأمر لا يقتصر على السينما في العالم الثالث فقط ولكن بعض صناع الأفلام حاولوا تقديم أفلام ذات مضمون سياسي منها فيلم «رقم 2» (Number 2) الذي يتناول حياة أسرة فرنسية تقليدية معادية للرأسمالية. وقد تم الاستعانة في الفيلم بممثلين غير معروفين وتكنولوجيا غير متطورة تُستخدم لصناعة الأفلام المنزلية، فالفيلم لم يكن تقليديًا ولا ينتمي إلى الفكر الرأسمالي، فهو لم يتناول أفكارًا اشتراكية فقط ولكن انتقد وسيلة إنتاج الفيلم الرأسمالي[68].

3 ـ النظرية النسوية للفيلم

تتعدد الاتجاهات النسوية التي سلطت الضوء على الأبعاد السياسية للفيلم ولكنها اتفقت على أهمية مقاومة الرؤية البطريركية التي تتجسد في الأفلام. وقد دفعت سيطرة الإعلام المرئي والصورة على الحياة اليومية للأفراد النسويات إلى التوجه نحو الاهتمام لتحليل تأثير الأفلام؛ وبخاصة في ما يتعلق بتأثير الأفلام، على نظرة المجتمع إلى المرأة. فظهرت في الفترة ما بين ستينيات وتسعينيات القرن العشرين نظرية نسوية للفيلم تمثلت بثلاثة اتجاهات رئيسة؛ **أولًا**: أطروحة مولي هاسكل (Molly Haskell) بعنوان: «من الاحترام إلى الاغتصاب» (From Reverence to Rape) حول معاملة المرأة في الأفلام[69]، **ثانيًا**: دراسة الناقدة السينمائية النسوية لورا مالفي (Laura Mulvey) التي سلطت الضوء على النظرة المتفحصة للرجل. ولدراسة لورا

(67) Matthew Holtmeier, «The Modern Political Cinema: From Third Cinema to Contemporary Networked Biopolitics,» *Film-Philosophy,* vol. 20, nos. 2-3 (2016), pp. 303-323, <https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/film.2016.0017>.

(68) McKibbin, «Film, Ideology and Political Theory,» p. 4.

(69) Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974), and Marilyn C. Wesley, «Reverence, Rape and Resistance: Joyce Carol Oates and Feminist Film Theory,» *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 32, no. 3 (September 1999), pp. 75-85.

مالفي مكانة كبيرة ضمن الدراسات النسوية للفيلم، فتقول مالفي إن المرأة دومًا ما تحتل مكانة سلبية في الفيلم وذلك من زاوية تشييء المرأة (Objectification)[70]. **ثالثًا:** أطروحة جين ألين (Jeanne Allen) عن مقاومة المُشاهِدة المرأة للمعروض على الشاشة[71].

وفي سبيل مواجهة هذه النظرة التي تشيئ المرأة وتُبرزها كسلعة وتحصرها في زاوية الجسد فقط قدمت مخرجات في الوطن العربي مثل هالة خليل وكاملة أبو ذكري وجوسلين صعب ونادين لبكي وإيناس الدغيدي ومفيدة التلاتلي وكوثر بن هنية ونرجس النجار ويمينة بشير أفلامًا مقاومة للنظرة البطرياركية لجسد المرأة ومتناولة لقضايا المرأة ومشكلاتها.

خاتمة

تبيَّن من خلال هذه الدراسة أن الأفلام قد تنطوي على رسائل أيديولوجية تُبث من خلال الفيلم وربما لا تظهر بصورة جلية. فيمكن أن يعبر الفيلم عن فكر سياسي ما قد يأخذ شكل رسائل تعكس فكر طبقة مثقفة مهيمنة أو فكر جماعة مسيطرة أو نظام حاكم. وقد يكون هذا الفكر منافيًا للواقع أو الحقيقة وقد يشوش الواقع كما قد يصور جانبًا معينًا من الحقيقة ويغفل جوانب أخرى. ويمكن أن تُستخدم الجماعات المختلفة سواء من السلطة أو المعارضة الفيلم كساحة لتجلي الأفكار السياسية، وبالتالي قد يحدث صراع سياسي بين هذه الجماعات من خلال الشاشة الفضية. قدمت هذه الدراسة محاولة لفهم كيف يتم توظيف الفيلم من خلال هذه الجماعات والنظم السياسية لبث رسائل أي دراسة السينما كأداة سياسية.

وقد تم تسليط الضوء على عدد من الإسهامات النظرية لتحليل السينما السياسية من خلال استعراض تعريف مفهوم السينما السياسية وأنماط توظيف السينما السياسية في العالم مع التطبيق على بعض الأفلام العربية. رصدت ثلاثة أنماط لتوظيف السينما السياسية من خلال تتبع الأدبيات التي ربطت بين السينما والأيديولوجيا سواء من خلال كون السينما أحد أجهزة الدولة الأيديولوجية أو أداة لمقاومة الأيديولوجيا المهيمنة. هذه الأنماط هي: السينما السياسية كأداة في يد السلطة الحاكمة، السينما السياسية كأداة لتبرير علاقات الاستغلال الرأسمالي، السينما السياسية كأداة للتمرد والكفاح ضد السلطة. هذه الأنماط والاتجاهات المختلفة تفسر العلاقة بين الأيديولوجيا والفيلم وتمثل حجر زاوية في التحليل الأيديولوجي للفيلم.

وقد تجلت هذه الأنماط في الوطن العربي من خلال مجموعة من الأفلام تروّج لأيديولوجيا النظام الحاكم أبرزها فيلم «رد قلبي» كما ظهرت أفلام أخرى تبرز كفاح الشعوب العربية ضد المستعمر مثل فيلم «معركة الجزائر» وأفلام أخرى تنتمي إلى الأيديولوجيا النسوية مثل فيلم «صمت القصور» □

(70) للمزيد حول ذلك، انظر: Laura Mulvey, «Visual Pleasure & Narrative Cinema,» *Screen*, vol. 16, no. 3 (October 1975), pp. 6-18.

(71) Jeanne Allen, «The Film Viewer as Consumer,» *Quarterly Review of Film Studies,* no. 4 (1980), pp. 481-499.