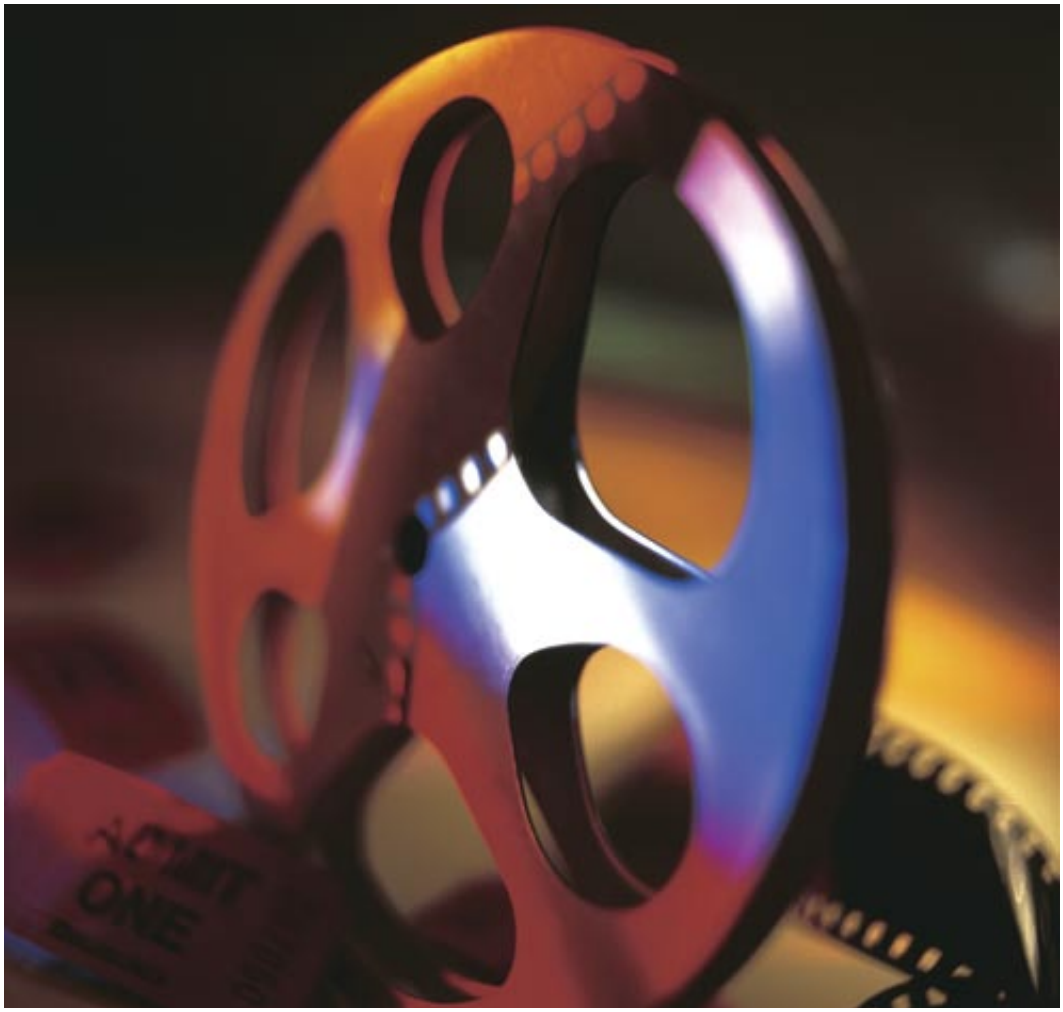
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	سينما عصر الأيديولوجيات : من التسلية إلى السياسة
المصدر:	مجلة الدبلوماسي
الناشر:	وزارة الخارجية - معهد الأمير سعود الفيصل للدراسات الدبلوماسية
المؤلف الرئيسي:	الورد، لقاء
المجلد/العدد:	ع 35
محكمة:	لا
التاريخ الميلادي:	2007
الشهر:	يوليو - رجب
الصفحات:	70 - 72
رقم MD:	385418
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	EcoLink
مواضيع:	الأحوال السياسية ، النظم السياسية ، الايديولوجيات ، السينما ، القرن 20 م ، الأفلام السينمائية ، العالم العربي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/385418

© 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.



سينما عصر الأيديولوجيات:

من التسلية إلى السياسة

بقلم: لقاء الورد - العراق

تستجيب السينما، كأي جنس من أجناس الفنون الحديثة، إلى أنواع المنظورات والنظريات النقدية التي ظهرت في العصر الحديث. وإذا كان بعض المفكرين قد تفننوا في إطلاق التسميات على هذا العصر المضطرب، ابتداءً من تسميات عصر البلاستيك وعصر الذرة، وانتهاءً بتسميات مثل عصر الحوارات وعصر الفولاذ، فإن واحدة من أهم هذه التسميات التي نجحت إلى حد بعيد في تشخيص طبيعة العصر، هي تسمية «عصر الأيديولوجيات». وتنطلق دقة هذا العنوان من حقيقة أن المرحلة التاريخية الممتدة بين أواسط القرن التاسع عشر الميلادي من جهة، وبين المرحلة الحالية من جهة أخرى، قد شهدت ظهور أهم الأيديولوجيات الفكرية والسياسية المؤثرة اليوم، من الرأسمالية، والشيوعية، والقومية، إلى الأمركة والعولمة. ومن اللافت للنظر أن عصر الأيديولوجيات الحديث هو نفسه «عصر السينما»، حيث ترافقت السينما، منذ ولادتها، مع أهم المتغيرات وترادفت مع أبرز الأفكار التي ولدتها الأيديولوجيات العملاقة، خصوصًا في القرن العشرين.

لهذه الأسباب قفز الفن السينمائي من مرحلة الولادة، فنًا فتيًا، إلى مرحلة النضج المبكر والسبب يوجد في هذا التوافق التاريخي بين عالم مضطرب وبين وظائف الفن المنصبة في تصويره أو عكسه، على نحو نقدي أو حيادي، حسب وجهة النظر المعتمدة من قبل الفنان، كاتبًا أو مخرجًا أو ممثلاً. وإذا كانت بدايات الصورة المتحركة قد ترجمت تطلع الإنسان إلى انعكاسات وجوده المليئة بالحياة، كنوع من أنواع التسلية الخاصة بالأغنياء، فإن التفاعلات الاجتماعية والسياسية السريعة التي تلت ولادة السينما قد حاولت، ثم نجحت في نقل السينما من فن يعتمد على اهتمام النخب الغنية، إلى فن شعبي يخترق حواجز الطبقات الاجتماعية، وجدران الحدود بين الأمم المختلفة.

وقد انعكست هذه الظاهرة منذ وقت مبكر في الأفلام التي قدمها تشارلي شابلن Chaplin عندما حاول نقد عصر الماكنة من خلال مدخل كوميدي/ مأساوي: «كوميدي»، لأن المشاهد لا يملك إلّا أن يضحك على مشهد الممثل المضحك عندما يتناغم مع ذبذبة الماكنة، و«مأساوي»، لأنه لا يمكن إلّا أن يتألم بسبب عبودية الإنسان الحديث للماكنة، وتحوله من سيد لها إلى خادم لها لا يزيد على رقم يوزن، ويُحتسب بعدد طرقات المطرقة التي يقوم بها خلال يوم عمل مضنٍ وشاق.

من هنا، انطلق النقاد السينمائيون في محاولاتهم للتمييز بين الأعمال السينمائية الجادة، والأعمال السينمائية غير الجادة، مستخدمين تسميتين مهمتين هما: (١) السينما الترفيهية Cathartic، والتي تتبلور في أفلام التسلية والترفيه، (٢) السينما التحريضية Incitory، والتي تتجسد في الأفلام التعبوية، والدعائية التي تنتهي إلى أهداف أيديولوجية وسياسية. والفرق هنا واضح وواسع بين فن لقضاء الوقت، وفن محمّل بأهداف قد تكون تربوية أو سياسية أو اجتماعية.

وإذا كانت السينما الترفيهية قد ازدهرت بفعل ارتفاع الطلب على أفلامها عبر إحصائيات «شباك التذاكر»، وبسبب حاجة الإنسان في المجتمعات الرأسمالية إلى فضاءات للتسلية وللتخفيف عن كاهله، فإن السينما التحريضية قد تطورت على نحو بطيء في بداية الأمر، خصوصًا تحت ظل الأنظمة الاستبدادية في أوروبا عبر بدايات القرن

■ القرن العشرون كان قرن الأيديولوجيات بامتياز، فإن هذه الأيديولوجيات قد أسرعت إلى توظيف الفنون، ومنها السينما، من أجل خدمة أهدافها السياسية والتعبوية

الماضي. وقد تجسد جدل السينما التحريضية في فكرة أن الفنان، كاتبًا كان أو مخرجًا، إنما هو رجل دعاية propagandist، ولكنه رجل دعاية لا مسؤول irresponsible، بمعنى أن الفنان عندما يقدم عملاً فنيًا، إنما يعكس نظرته للحياة وآراءه بالمجتمع بطريقة تهدف إلى استدراج الناظر أو المشاهد لاحتضان أفكاره عبر آلية أشبه ما تكون بالتنويم المغناطيسي، حيث يتقبل المشاهد نظرة الفنان للحياة بشكل تلقائي وتدريجي لا يمكن مقاومته، سواء على نحو واع أو غير واع. أما عدم مسؤولية الفنان عما يقدمه الفيلم فإنها تكمن في أن المشاهد لا يمكن أن يقاضي الفنان أو أن يرفع دعوى ضده في المحاكم، لأنه قد أثر على أفكاره وآرائه في الحياة.

ولأن القرن العشرين كان قرن الأيديولوجيات بامتياز، فإن هذه الأيديولوجيات قد أسرعت إلى توظيف الفنون، ومنها السينما، من أجل خدمة أهدافها السياسية والتعبوية. وعلى الفرد أن لا ينسى ما قدمته السينما الألمانية على عهد الرايخ الثالث من أفلام كانت تهدف إلى خدمة الفكر النازي وتعبئة الجمهور باتجاه الأسطورة الآرية، والعمل الشعبي الجماعي لخدمة ألمانيا، كي تكون «فوق الجميع».

لقد كان النموذج النازي للسينما «الموجهة» حالة واضحة لإساءة استعمال الفنون من أجل التعبئة في خدمة أيديولوجية شمولية وحيدة الجانب. لكن هذا الاستعمال المسيء، ما لبث وأن وجد نقيضًا إنسانيًا له في الأعمال المسرحية التي قدمها المسرحي الألماني بريشت Brecht (الكاتب والممثل والمخرج) الذي ابتدع المسرح الملحمي Epic Theater ثم زوده بتقنيات، ومؤثرات الاغتراب Alienation Effect التي وظفت الفنون اللامسرحية (كالأغنية، والموسيقا، والرقص، وقرع الطبول، والإضاءة، وغيرها من المؤثرات) في المسرحية الحديثة على طريق دفع الفن المسرحي إلى الفن السينمائي، كي يلتقيا ثم يمتزجا.

لقد أراد بريشت باستخدامه هذه الفنون الجميلة التي لم تكن مسرحية قبل ذاك، أن يقدم «رجة وعي» للمشاهد، كي يتذكر دائمًا بأن عليه ألا يستغرق بخيال «التقمص» -iden tification وأن يكون واعيًا تمامًا بأن ما يشاهده إنما هو «تمثيل» للحياة، وليس حلمًا. وبكلمات أخرى، عمل بريشت جاهدًا على نقل هذه الفنون من سلة الترفيه المجرد المبني على التقمص إلى سلة الرسالة السياسية، اليسارية في هذه الحالة.

وهكذا أطلق بريشت وكتّاب كبار آخرون مثل أودن Auden، وزميله إشروود -Ish erwood موجة الفنون المؤثرة سياسيًا، فاتحين الأبواب أمام أيديولوجية أخرى، وهي الأيديولوجية الاشتراكية، لركوب فن السينما لأهداف سياسية وتعبوية جماهيرية. لذا عمل السينمائيون في العالم الرأسمالي على تسويق ما يسمى بـ«الفيلم الواقعي» الذي يمثل «الواقعية الاشتراكية» المبنية على عكس معاناة الفقراء والكادحين تحت ظل الأنظمة الرأسمالية على سبيل التحريض للتغيير.

أما على الجانب الآخر، أي في الدول الاشتراكية، فإن هذا النوع من السينما «الواقعية» أو الاشتراكية، لم تنجح في تسويق بضاعتها على نحو جيد، نظرًا لضعف أدواتها، وبسبب ركوبها من قبل الأنظمة الشمولية الشيوعية. فكانت النتائج مثيرة للضجر، خصوصًا عندما تحولت الأفلام المنتجة في الدول الاشتراكية في تلك الفترة إلى أفلام حروب، تهدف فقط إلى عسكرة المجتمع والتعبئة الجماهيرية لمقاومة الغزو النازي، ومن ثم لمناهضة الهيمنة الرأسمالية. كانت أفلام تلك الحقبة أفلامًا سياسية واضحة المعالم، وفاشلة التأثير، وسبب ذلك يعود إلى أحادية الجانب النقدي الذي كان يقيس العمل الفني بمقياس واحد، وهو مدى خدمته وتغذيته لما يسمى بـ«صراع الطبقات».

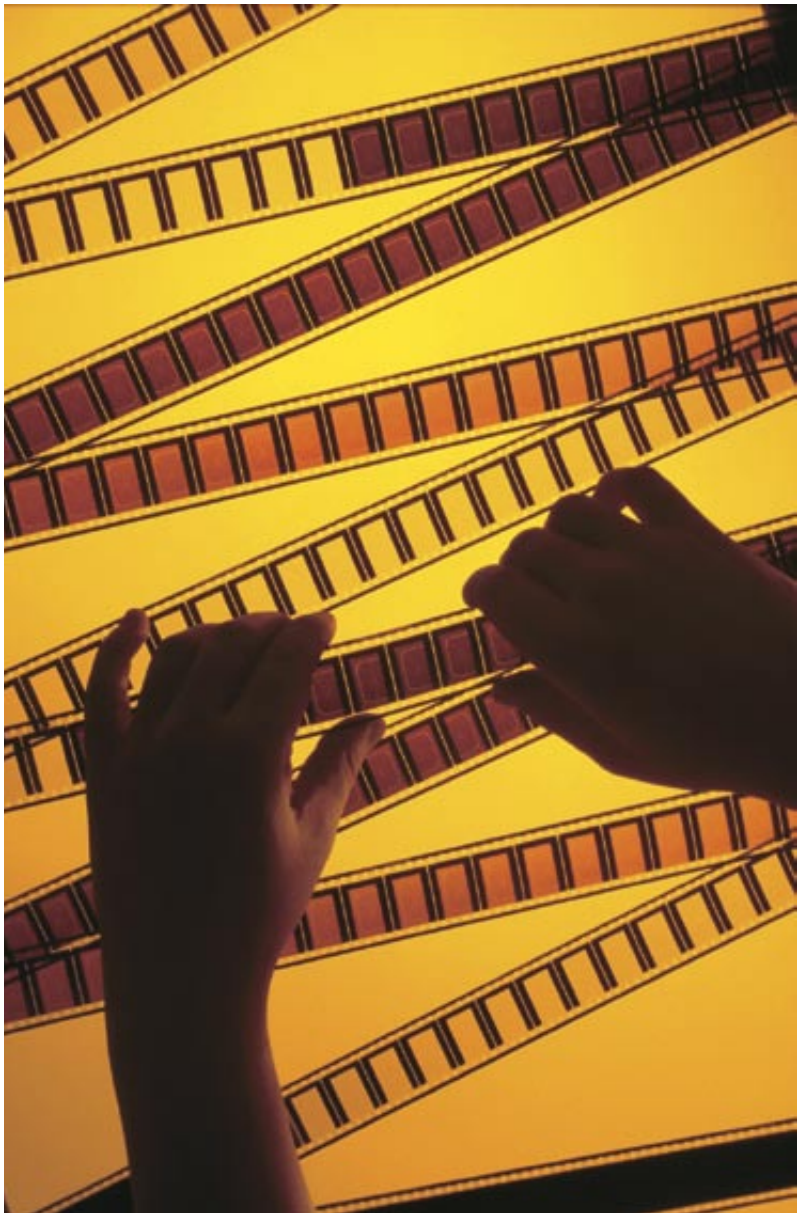
أما الأفلام السياسية الأكثر نجاحًا والأقوى تأثيرًا، فقد ظهرت من زاوية النقد الذي يقول بأن الفن ينبغي أن يجمع بين اللذة sweetness والمنفعة utility، أي بين التسلية والتعليم في آن واحد. لذا ظهرت نظرية

«الحبوب المغطاة بطبقة من السكر» Sugar-coated pills theory، بمعنى أن يكون العمل السينمائي مفيدًا ومسليًا في الوقت نفسه عمل يحقق أهدافه الاجتماعية والسياسية، ولكن بأسلوب حلو ولذيذ يكسب المشاهد، ويشده إليه.

ربما تكون الأفلام التاريخية واحدة من أهم نتائج هذا المدخل النقدي الذي يعد التاريخ درسًا من الماضي مرسلاً إلى الحاضر لإضاءة المستقبل. لهذه الأسباب ظهرت موجة الأفلام التاريخية في هوليود، حيث الجمع بين إمتاع المشاهد عبر قصص الماضي المحملة بدروس أخلاقية أو سياسية. ومن هذه الأفلام، التي تحضر الذاكرة، تلك الأعمال السينمائية التي صورت سقوط الإمبراطورية الرومانية، حيث هدف تقديم درس اضمحلال هذه الإمبراطورية وسقوطها، لأن يكون رسالة تحذير إلى الإمبراطوريات الحديثة التي يجب عليها أن تدرك معاني هذا الدرس.

لقد سقطت روما بفعل هجمات الفقراء من القبائل الجرمانية القوطية الشمالية، بالإضافة إلى مسببات تدهورها من الداخل، لذا فإن الإمبراطوريات الحديثة إنما ستسقط بفعل هجمات «البروليتاريا»، بمعنى «قبائل الكادحين» الذين يمثلون الطبقة العاملة، حسب المصطلح الاشتراكي الحديث. ومن هذا المنطلق ظهر فيلم كبير بعنوان: «سبارتكوس» Spartacus الذي قام بتجسيده الممثل الأميركي الشهير كيرك دوغلاس لتمجيد ثورة العبيد على الأسياد في تلك العصور القديمة. ثم تلت ذلك سلسلة الأفلام التاريخية التي كانت تبدو، من الخارج، قصصًا للحب، ولكنها من الداخل كانت أفلامًا تريد إبراز آلام الحروب ومآسيها وتجسيدها، والتي عاشها العالم الغربي عقب حربين عالميتين مدمرتين.

ولم تفلت السينما العربية، المصرية خاصة، من محاكاة هذا الاتجاه التاريخي المليء بالمعاني السياسية والأيديولوجية أحيانًا. فظهرت أفلام نصف تاريخية ونصف توثيقية تستحق الاستذكار، منها أفلام عن ظهور الإسلام والدعوة الإسلامية في عصرها المبكر، ومنها أفلام ذات أهداف قومية (في مرحلة تصاعد الأيديولوجية القومية في العالم العربي) كفيلم الناصر صلاح الدين الأيوبي، وفيلم «القادسية» العراقي.



وتتجه السينما العربية اليوم إلى محاكاة الموجة الأميركية لتصوير أفلام عن حياة السياسيين المحدثين، متتبعة النموذج الأميركي كفيلم «جون كنيدي»، و«المهاتما غاندي»، والآن فيلم «روبرت كنيدي» على سبيل المثال. ولقد ركزت هذه الأعمال على موضوع الاغتيال السياسي الذي أطلق فيلم (زد Z) موجته القوية في سبعينيات القرن الماضي. كما ظهرت أفلام تحاول توثيق حياة قادة وزعماء سياسيين كجمال عبدالناصر، أو أنور السادات، أو ثوار من نوع عمر المختار.

وتعمل السينما الهوليوودية اليوم بكل مثابرة على مزج الأهداف السياسية بالمتعة والتسلية عبر مجموعة من أفلام الكوارث التي تركز على إمكانيات حدوث هجمات إرهابية (من وحي ١١ سبتمبر)، وعن كيفية تعامل البيت الأبيض أو «البطل الأميركي الخارق» مع مثل هذه الهجمات، عدا أفلام النقد السياسي «المبرح»، كما هي الحال في فيلم «فهرنهايت».

إن توظيف السينما في السياسة يمكن أن يكون من أكثر الأدوات الدعائية والتعبوية تأثيرًا على الجمهور، خصوصًا على الفئة الشبابية، نظرًا للميل القوي إلى الصورة الملونة والمتحركة التي تأسر المشاهد على نحو يفوق بكثير تأثير الحرف المطبوع الذي يفتقد الحركة واللون.■