

سينما وسياسة:

قصة عقيدة العرض عند كريستيان زير⁽¹⁾

ترجمة وعرض: محمود ابراقن
أستاذ: مكلف بالدروس بمعهد
علوم الاعلام والاتصال.

يعتبر كتاب «سينما وسياسة» للناقد السينمائي الفرنسي الكبير كريستيان زير المساهم في مجلة Les Temps modernes مرجعا أكاديميا لكل دراسة تتناول العلاقة بين السينما والسياسة.

رغبة منا في التعرف على وجهة نظره نحاول من خلال هذه الصفحات تلخيص أطروحته القائمة على تشريحه لدعائم ما يسميه بعقيدة العرض «Religion du spectacle».

الواقع والسياسة

يرجع ميلاد الفيلم السياسي الى السنوات الأولى من ظهور السينما وبالتالي لا يمكن اعتباره مجرد موضة يمكن أن تزول بمجيئ موضة أخرى جديدة. أنه يعد طريقة جديدة في صياغة الأفلام وفي تفكير السينما: على مستوى العلاقة بين الفيلم والواقع وبين الفيلم والجمهور. أن هذه الطريقة الجديدة التي هي نظرية وعملية في نفس الوقت لا يمكن فصلها عن الطريقة الجديدة في تفكير الواقع والبنيات الاجتماعية التي ظهرت في جميع الميادين منذ ماي 1968 بحيث أصبحت السياسة شيئا حيا ومحسوسا نراه يبرز على مستوى العلاقات بين الأباء والأبناء، بين المريض والطبيب، بين المعلم والتلميذ، بين رب العمل والعامل وبين ممثل العدالة والمواطن. بكلمة موجزة يمكن أن نغزم بأن السياسة متواجدة أينما كانت هناك علاقة بين السلطة والطاعة.

لقد كانت السينما، بفضل لغتها المتميزة، حساسة لكل الايديولوجيات فكانت

البنيات الصناعية القائمة تخصص لها ترويجا غير عادل فكانت تعتمد الى اخفاء الفيلم في بعض الأحيان لاعتبارات اقتصادية (كالردودية مثلا) وايدولوجية الخ.

أدت التعاليم التي جاء بها الاخوان لوميير Lumière الى أن تجعل من السينما فن الواقع بتطرقها منذ البداية لمواضيع سياسية مع يقيننا بأن السياسة لم تكن تبدو في ذلك الوقت الا كجزء من الواقع أو كجانب من الأحداث باعتبار أن الأحداث السياسية هي نفسها بمثابة الأحداث الأخرى. لكن هذا الحدث السياسي لا تكن أهميته في دلالتة بحيث كانت معالجته عموما شكلية.

كان اعجاب الجمهور بالمرآة الجديدة المثلثة في هذه الشاشة السينمائية مبنيا على اعتقاده بأنه بفضلها سوف يشاهد الحياة كما هي فلم يكن يتصور قط بأن هذه الحياة يمكن أن تقدّم له كما «يمكن أو يجب أن تكون». على هذا الأساس قام اذن منذ ميلادنا مفهوم العرض الذي أصبح فيما بعد من أكبر المبررات الايدولوجية للسينما وهو يركز على تغلب وأولية الحس بالنسبة للفكر. لقد منحت السياسة الى العرض مواضيعها منذ البداية: صورت شركة Biograph في عام 1896 فيلما اشهاريا حول الحملة الانتخابية للمرشح Mac Kinley. وفي سنة 1899 قام كل من Méliès و Pathé بتصوير فيلم قضية دريفيس «Affaire Drefus» لاعادة الاعتبار لهذا الضابط الفرنسي ذي الأصل اليهودي المتهم لاعتبارات عنصرية بالجوسسة لحساب الألمان. وقد استمر منع هذا الفيلم على الشاشات الفرنسية قائما لغاية الخمسينات.

وهكذا أدى اكتشاف اغراء العرض الى تكوين المتفرج ايدولوجيا: عبأت بفضل الاستوديوهات البريطانية الرأي ضد العدو الجنوب الافريقي في: Le Soldat (1899) anglais arrachant le drapeau boer للمخرج Cecil Hepworth.

كما نادت الاستوديوهات الأمريكية الى محاربة الاسبان في: Déchirons le drapeau espagnol (1899) للمخرج Stuart Blaction غير أن الايدولوجية الرسمية لم تكن الوحيدة في هذا الميدان من اغراء المتفرج. هناك أفلام أخرى غير محافظة وقليلة نسبيا بالمقارنة مع الأفلام الأولى تتولى بدورها الدفاع عن الايدولوجية الثورية أمثال: Goaded to anarchy للمخرج William paul الذي يروي قصة فتاة كانت توزع منشائر فأوقفت وحكم عليها بنفي خارج موطنها عبر الممرات الثلجية الرهيبة. وعندما أغمى عليها أتقذت بفضل رفاقها بينما وضع خطيبها قنبلة

تحت نافذة القصر الذي يحتفل فيه الجنرال وضيوفه فانتقم منهم جميعا. وهناك فيلم The Kleptomaniac للأمريكي Edwin Porter في عام 1905: يعطي الفيلم صورة عن العدالة خلال شخص غطى عنية بقطعة من القماش ويبيده ميزان وضع في احدى كفتيه كيسا من الذهب وفي الأخرى قطعة من الخبز فكانت الكفة الأولى ترجح وتميل بكل ثقلها لصالح الذهب موضحا بذلك النقص الموجود على مستوى العدالة.

نوع جديد

ظهر منذ البداية الأولى للسينما نوع «Genre» فيلمي يتعارض شكلا ومضمونا مع الايدولوجية السائدة. يمكن حصر أفلام هذا النوع الجديد في اتجاهين: يمثل الاتجاه الأول في أفلام La vie est à nous للمخرج Jean Renoire الذي انجز في سنة 1936 بطلب من CGT و Le Sel de la terre الذي أخرجه في 1955 الأمريكي Herbert Biberman وكذلك أفلام Jovis Ivens. تم انتاج هذه الأفلام بموازاة النظام السينمائي الرسمي الذي همشها - اقتصاديا - على جميع المستويات.

أما الاتجاه الثاني فنجده مجسدا في أفلام النسائي «L'Opérat de Quat Sous Pabst» وأفلام Louis Bunnuel التي تنتمي الى الانتاج السينمائي الشرعي (مع كل التبعية وتحديد الحرية الذي يمكن أن تلحق بهذه الأفلام) وأنواعه المختلفة: دراسة العادات «étude de mœurs»، التراجيديا الاجتماعية، الدراما العائلية، الميلودراما، ووقائع الحب «chronique amoureuse».

على كل أصبح اليوم مؤكدا بأن نوع جديد من الأفلام المثلثة في الفيلم السياسي قد فرض نفسه بحيث أدرج رسميا ضمن قائمة الأنواع الرسمية الأخرى وأصبح لدى المتفرج امكانية اختيار اضافية.

ان هذا الاعتراف بالفيلم السياسي يعتبر في حد ذاته تطورا ملحوظا على مستوى العادات بصفة خاصة وعلى مستوى الرأي العام بصفة عامة.

لكن هذا الاعتراف هل هو، في ذات الوقت، بداية في سلسلة تحويل هذا النوع، خصوصا عندما نعلم بأن السينما التجارية قادرة على «هضم» وإغراق كل معارضة؟

صرح الوزير الأول الفرنسي السيد شابان ديلماس C. Delmas وهو يتحدث عن مشاكل الثقافة في بلاده بأن «مزج السياسة بالثقافة يؤدي بنا الى السقوط في ميدان الخساسة» domaine de l'ignoble. لقد كانت كل محاولة ربط بين السينما والسياسة تعتبر في الماضي فضيحة وكان المسؤول عن منع قيام هذا الربط هو محرم «tabou» يخضع له كل من المنتجين والمخرجين والنقاد والمستهلكين. ترى من أين أتى هذا المحرم؟ أنه نابع مما يسمى بعقيدة العرض وبصفة عامة من عقيدة التسلية والثقافة. على غرار العقائد الأخرى يكون لعقيدة العرض هي الأخرى فقهاء وأتباع.

أن السينما كعرض هو الميدان المفضل للايديولوجية والمكان الطبيعي الذي تبرز منه وتتطور على شاكلته وفي نفس الوقت تشكل إحدى العقبات الأساسية التي تحول دون تطور السينما والسياسة.

كانت في بداية الأمر مفردة «عرض» تعني كل شيء أولاً تعني أي شيء. لكن عندما نقول «عرض شيق» (منظر طبيعي خلاب مثلاً) نعني بهذا الاستعمال العادي للمفردة المنظر الذي يستحق الامتياز والتفضيل بالمقارنة الى بقية الواقع أي ما يمكن أن يفصل عن هذا الأخير أي ما يحفظ على حساب محيطه. وهكذا تكون فكرة «التصوير الفوتوغرافي» موجودة في تأمل أي عرض طبيعي. ونقصد بالتصوير الفوتوغرافي انتاج صورة أو موضوع ونعني حينئذ بتصوير الواقع فوتوغرافيا أي اعادة انتاجه كما هو باخلاص كامل.

ومن هنا يأتي التيار الواقعي الذي يجب أن يكون العرض بمقتضاه موضوعيا ونظاما لتنظيم الواقع. وفي مقابل هذا التيار نجد ميدان الايديولوجية الذي تكون بموجبه وجهة نظر المخرج ذاتية وتتناسب مع معتقدات وأحاسيس الجمهور وهنا يكون العرض انعكاسا للعالم وقطعة من الواقع.

ان جهل الجمهور بالجانب الميكانيكي والاصطناعي للعرض وكذا التطور المذهل والدقة الكبيرة لهذا الأخير أدى كل ذلك بالجمهور الى ترسيخ اعتقاده في أن العرض هو انعكاس للعالم وصورة صادقة عنه. وهذا ما يجعل من السينما بوقاً آخر لنشر الايديولوجية السائدة الى جانب الصحافة المكتوبة بمختلف أنواعها.

يمكن أن نستخلص من المضمون الوثوقي «dogmatique» لعقيدة العرض ثلاث دعائم أساسية: ضرورة وبراءة وشرعية التسلية.

يقصد بالدعامة الأولى الضرورة الطبيعية والمتافيزيقية للتسلية والوهم. لكن برتولت بريخت B. Brecht عارض ذلك بقوله: «ان الناس الذين لم يصابوا بالملل ليسوا في حاجة الى الوهم». وهذا ما يعني بأن الملل ليس قضاء وقدرا وانما هو مرتبط بشكل المجتمع وشكل الحضارة وبالتالي فان الوهم ليس حاجة ميتافيزيقية مرتبطة بالطبيعة الانسانية (يعتبر الملل في المجتمعات المصنعة الحديثة مللاً جماعياً «وهو ظاهرة ثقافية وسياسية على حد سواء» بخلاف الملل الفردي السائد في القرن الماضي، ذي الطابع الشعبي «مثال قصة Mme Bovary» أو ذي الطابع الارستوقراطي «مثال شاطو بريو Chateau briand».

على كل فإن التساؤلات مثل «قل لي كيف تسلي نفسك أقول لك من أنت» أو «قل لي مما تهرب أقول لك في أي مجتمع تعيش» تتجنبها وتتجاهلها عقيدة العرض التي لا تدعو الا الى أن التسلية هي من احدى العناصر الأبدية والعالمية للسعادة وأن السعادة المصنعة الغربية الحديثة ما هي الا استجابة لاحدى طموحات انسان كل زمان.

وهكذا يخضع الانسان لشروط المجتمع الاستهلاكي: لكي يكون سعيدا يجب عليه أن يشتري أكثر فأكثر لأنه كلما يشتري أكثر كلما يكون أكثر سعادة حتى أصبحت حاجته الى التسلية اصطناعية ومماثلة لحاجته الى اقتناء أي لباس لآخر موضة⁽²⁾. فلم يعد هذا الانسان قادرا على البحث أو تحقيق أية رغبة شخصية فأصبح وكأنه يؤدي احدى الطقوس الاجتماعية. لقد نزل الى مرتبة كلاب بافلوف Pavlov لأن النظام القائم يكتفي بتفجير الانعكاسات المشروطة لديه فيعمد الى قضاء وقته وكأن الوقت يجب أن يقضي. فيسد الفراغ (فراغ الوقت) بواسطة الفضاء (فضاء الصور).

استحالة البراءة

إذا كانت الدعامة الأولى لعقيدة العرض تقوم على أن الوهم هو نتيجة لطموح انساني فإن الدعامة الثانية لهذه العقيدة تتمثل في براءة التسلية أي أن إشباع ذلك

الطموح يتم بطريقة مثالية بعيدة عن كل الأحداث والظروف التاريخية. تكون هذه التسلية بمعنى «البكارة» في علم المعاني أي أن أي قصة ما هي الا قصة فقط ولكي يمكن تذوق الخيال يجب أن يكون معيشا كما نعيش تقلبات الصدفة والوجود بابتعادنا الكامل عن احتمال الوقوع.

لكن كل هذا يشكل مخادعة للمتفرجين لان أية قصة لها معنى وكل خيال يحمل في طياته الايديولوجية. ولكي نعطي للمتفرج صورة عن براءة الأشكال وبكم الصورة فإن السينما تحاول قدر الامكان تحويل الخبر الى ايهار.

أنه يتعين على المتفرج في نضاله من أجل اعلام كامل أن يقوم شخصيا بتفادي النقص الاعلامي. الا أن ذلك لا يتم الا من خلال تفكير الخبر. وبنفس المعنى يجب أن تقوم مشاهدة الفيلم على محاولة إعادة خلق الصور الناقصة حتى يندمج المتفرج في الوجود أي يتوصل الى مرحلة تفكير أو ابداع الوجود.

العقبة المثالية

نوضح هذه العقبة المثالية من خلال الفيلم الذي أخرجه ستانلي كوبريك Stanley Kubrik: «Orange mécanique» (بريطانيا، 1972) وبين كيف أن المخرج يمكن له أن يقع في فخ واقعية اللغة السينمائية: على الرغم من اعتقاده في أنه يعبر عن تصويره للعالم بطريقة شخصية وواضحة فإن انتاجه الفيلمي يبقى مجرد عرض عادي يستهلك من طرف المتفرج. تقع قصة هذا الفيلم الذي هو من نوع استباق «anticipation» في كوكب الأرض حيث يسود السخط المتزايد واللامحدود في أوساط الشباب: نرى في الفيلم أحد المنحرفين وهو ضحية عملية غسل المخ التي تنتهي بسحق غرائزه (الاجتماعية والجنسية وحتى الفنية) وتحويلها الى تقيضها.

إن الفكرة التي عبر عنها المخرج من خلال الصور هي نسبيا ثابتة ومتميزة ولكنها ليست مع ذلك خالية من بعض الغموض. ان الذي اراده كوبريك يتبل أساسا في الايهار وأكثر من ذلك فإنه يريد أن يجعل هذا الايهار يتكلم وهذا ما أدى بالفيلم الى أن يكون خاليا من أبسط نظرة أخلاقية متحررة بحيث لا نستطيع أن نجد في شكله توازنا بين واقعية (تصب أكثر فأكثر في السخرية أو الرمزية) واتجاه نحو افراط من نوع العجائبي «fantastique».

لقد عمدت بعض الأوساط النقدية الى تمجيد السينما كمرآة للواقع تكون لغتها خاضعة بالكامل لموضوع الفيلم وتكون بالتالي قريبة من نظرة صافية وساذجة ومجردة من كل سابقة فكرية وتأثير ثقافي (يقول «ميزووتشي Mizoguchi»: «يجب على المخرج غسل عينه قبل الاقدام على التصوير»). يرجع قيام هذا النوع من السينما الى مخرجين شرقيين وكذلك الى مخرجين غربيين روحيين أو متصوفين أمثال فلاهيري Flaherty وروسيلي Rossellini الخ.

ان هذه السينما المبهرة والتأملية مخادعة يقول عنها كريستيان ماتز C. Metz: «تخفي وراء مصطلحات براقة واقعية ذاتية تحاول الحصول على مستوى» المعنى الطبيعي للأشياء» «على التواطؤ الارهابي للدلالة الذي نحاربه بواسطة اليد الأخرى باسم الغموض».

أن أي فيلم لا يمكن له أن يعطي لنا معنى الواقع. أنه يقتصر على اعطاء معناه الخاص به وبعبارة أخرى يعطي لنا معنى خاصا يترتب عن اعداد بنية. ينتج عن هذا التحليل الاعتقاد الأعمى في الفكرة القائلة بالاتصال التصوفي التي يكون فيها الفيلم الفاعل الواسطة «agent médiumnique».

يترتب عن اطروحة براءة التسلية بصفة عامة براءة الفن وقيم التصوير الرسمي لها اختلافا في الدرجة وليس في الطبيعة.

سحر النظام

ترتكز عقيدة العرض على مفاهيم الضرورة والبراءة وكذلك على مفهوم الشرعية: إن كلمة شرعية هي سحرية «magique» لأنها تجرد الفكر من كل نزعة نقدية وكل تشكك وكذلك من كل ميل لطرح أي تساؤل.

وهكذا تكون مؤسسات التسلية بمثابة نظام داخل نظام: يكون سلوك الجمهور تجاه سلطة الصورة شبيها بسلوكه تجاه الحكم السياسي نفسه لأنه سبق أن انتزعت منه بصفة سحرية كل ملكة له في التحكم أو التفكير بحيث تكون الرغبة التي يحققها ليست فقط مسموح بها ولكنها تصبح موضوعة «codifié» وعادية وطقسا من الطقوس.

فبوجب ذلك يكون الفنان في البداية متشككا الا أنه عندما يصبح خاضعا

ومن هنا نستنتج أن واقع الفيلم كله أصبح في خدمة النوع الذي هو بدوره تخصيص «spécification» للعرض وتخصيص وهمي ومضلل (مثل هذه الماركات العديدة للصابون التي تخفي نفس المنتج لنفس المصنع). وأخطر من هذا فإن العرض يذيب الواقع أثناء تناوله وتوظيفه أو بعبارة أخرى عندما يخضعه بكل قوة لقوانين النوع.

الهوامش

Zimmer Christian: Cinéma et politique, Paris, Ed. Seghers, Coll.: Cinéma 2000. 1974, (1) p.371

Boudrillard Jean: Pour une critique de l'économie politique du signe. Ed. Gallimard, (2) 1972.

للشرعية فإنه بصفة عامة يفقد نزعتة التشكيكية هاته. ان كل نظام يحاول توفير الأمن والاستقرار يعتمد الى الهيمنة والسطو على الفرد بتغليفه وضمه. ان هذا النظام لا ينفصل عن نظام اللغة أو ما يسمى بنظام التسمية يقول نيتش «Nietzsche»: «ترتكز السلطة وتتخلص في قدرتها على اعطاء الأسماء للأشياء».

إن العوالم الجامدة للأنواع الدرامية والطابع السلطوي للعرض الروائي يلهيان الفرد عن لا معقولية الوجود وعدم استقراره فيصبح عاجزا على نقد براءة تنظيم الأنواع الفيلمية والعروض الروائية. وحسب رأي بريخت تكون غاية العمل الدرامي قائمة على «اقامة أو اعادة اقامة نظام قديما كان أو جديدا» وهو ما يكون متطابقا مع إلحاح الجمهور الذي يريد من الخشبة أن تكون «انعكاسا لحقيقة القاعة» وان تقدم له، حسب تعبير هيجل، نموذجا من شأنه «تحقيق العقلاني والحقيقة ذاتها». أما جون بول سارتر فإنه يكتفي فقط بهذه العبارات البسيطة لكي يفسر الوهم القائم في العلاقات بين القصة والواقع: «ان الواقع لا يحكي قصصا، إنه قصة في حد ذاته».

الخلاصة

وهكذا يكون العرض بريئا وشرعيا لأنه أولا: يبدو وكأنه يستجيب لهذه الحاجة التي تمثل في مفهوم التسلية الذي يمكن أن يصبح عالميا. ثانيا: لأنه يقترح صورة لعالم منظم ومرتب يحتوي على لغة للفرد (وبالتالي للفنان) تكون ليست فقط محافظة وغير متشكلة ولكنها تكون كذلك رسمية وقابلة للتصديق وتدعو الى الاطمئنان. ولقد أقيمت هذه اللغة بصفة سلطوية وذلك باسم المصلحة العامة وباسم هذا المفهوم الخاطيء لديمقراطية التسلية.

يعتبر مفهوم النوع احدى العناصر الاساسية لهذا النظام: أنه يركز دائما على هذه الفكرة المناهضة للتاريخ وللطبيعة البشرية: كيف يمكن للانسان ان يشبع ميلا ما الى حلم محزن أو يشبع حاجة ماسة الى الانشراح بواسطة الضحك بدون ان تتدخل في ذلك أية احالة للواقع الذي يتضمنه حتما الفيلم المختار؟ وهكذا يصبح بوسع عاملة أن تحلم في مغامرات أميرة وريثة أو في بنت قطب من أقطاب عالم البترول. وهنا تعد هذه المتفرجة مجرد طبيعة حاملة لأنها تنسى في هذه الآونة وضعيتها كعاملة.