ضوء السينما..

من بشارة المكان إلى عتمة الوهم

فراس الشاروط

في الوعي السينمائي العراقي... مقدمة للقراءة

> إلى ستيفانو رولا: لماذا لم تأت من قبل تفتح صحفة (سينما) المجال أمام المختصين والنقاد والمهتمين بشؤون السينما من خلال نشر تصوراتهم وافكارهم فيما يخص واقع السينما العراقية وآفاق تطورها للاسهام في النهوض بواقع السينما العراقية.. وتبدأ الصفحة مشروعها بهذا المقال، على امل رفدها باسهامات أخرى.بيدو العالم المعاصر بصرياً بامتياز.. ولكن هذا ليس قدراً نهائياً. على الرغم من زعم الزاعمين. العين هي التي تسيطر على استقبال العالم وبالتالي قراءته ووعيه وإعادة انتاجه.. وهذه السيطرة تقنية في اصلها ولكنها حصنت نفسها بالوعي الحايث لآلية التقني وسعت إلى تأسيس الرؤية البصرية بوصفها ايجاداً وتفسيراً وإعادة صياغة.

لقطة من فيلم (الظامئون)

وقاد هذا التأسيس. بقوة التقنية وسطوة الضوء التكنولوجي، إلى ما يشبه المسلمة: العالم بصري بامتياز وسعياً إلى تحديد وجه المفارقة كانت البداية في تقسيم الرؤية إلى سمعية مضى عليها الزمن وتخلفت وبصرية هي الواعدة بقوة الضوء وسطوة التطور..وكما يحدث في كل نشاط أحادي. وفي كل وهم بالوعي، لم تتح إلا فرصة الاستبدال بين الرؤيتين أي ان نظام العلاقة كان استعارياً في استبدال السمعي بالبصري، لا بوصفهما متقابلين على خط شروع واحد، بل بوصفهما حلقتي صيرورة تاريخية لافكاك منها. السمعي صار قرين الماضي والشفاهية وسذاجة التلقي وآنيته. والبصري نقيضه. وكانت هذه الصيغة الاستبدادية القسرية إيذاناً بتعطيل طرفي العلاقة عن الجدل وبالتالي اقترابهما من الموت، في المستوى التنظيري المؤسس على الوعي بهذه المفارقة دون أن يتيح لنفسه فرصة التفكير في علاقة بديلة. ان البصري ليس (ما بعد السمعي) ولا هو نقيضه، وليست العلاقة بينهما علاقة استبدال واستعارة قسرية، بل هما وجهان متجادلان في الوعي وفي التلقي، وهما متجاوران في علاقة كناية، لكن تجاورهما لا انفصال فيه على العكس من النظام الكنائي المألوف: انهما في مرحلة غريبة من تداخل الكنائي والاستعاري أي الاستبدال والتجاور، لأنهما متجاوران بتداخل وهذا يجعل من الممكن نيابة أحدهما عن الآخر في التلقي وكمون أحدهما في الآخر بهذا الوصف.

إن السينما بوصفها وعياً بصرياً بالعالم، ليست تفسيراً نهائياً له، وليست هي فنه الأوحد الجامع، انها ليست جامع النص البصري. وهذا القول ليس تقليلاً من شأنها إنها لا تمحو ما سواها ولا تلغيه، بل أن أزمتها، في العراق في الأقل، مبنية على وعي الإلغاء والمحو، وهو في نفي للوعي نفسه، ومهما كانت حيادية أدواتها وحيزها التقني فإنها تظل تحت سطوة وعي المبدع ورؤيته. وهما ما لا يمكن نفي الوهم عنهما، بحكم سطوة المسلمة السابقة عليه.

ما الذي جر السينما العراقية إلى سطوة الوهم، ولماذا لم تستطع التحقق؟ والسؤال الأجدى: هل ثمة حاجة عراقية للسينما، لا على مستوى الوعي، أو الرغبة بل على مستوى المناخ والتكوين؟

قد يبدو صادماً القول إن الحاجة إلى السينما. في المجتمع العراقي. لم ترق إلى مستوى الحاجة، وظلت، بالرغم من قدم دخول السينما إلى العراق، تلبية للدهشة الطارئة، كانت السينما عند العراقي كأي اختراع جديد. ولكنها نكصت عن أن تكون حاجة، بل ظلت تعبيراً وقتياً عن اللهو وكسر الرتابة والتنويع... أكاد اقول جازماً أن الوعي الاجتماعي العراقي لم يصل، في الحقيقة، إلى (حاجية) السينما، حتى هذه اللحظة، لا لأن الاحصاءات تثبت ذلك فحسب بل لأن قضية السينما العراقية وعياً وابداعاً وصناعة تثبت ذلك ايضاً إن السينما في العراق، من حيث هي تأسيس اجتماعي لوعي محايث للوعي السمعي، الشعري الغنائي / الكلامي الحكائي / الديني)، لم تتأسس بعد وكل ما كان من كينونتها هو تشكل زائف، فرضته حاجة بعض (المبدعين) أو المثقفين أو فرضه الطابع السياسي الغالب على المجتمع العراقي المعاصر منذ تأسيس العراق الحديث الذي تزامن مع دخول السينما. ولعل المحنة السينمائية الازلية، التي طالما تحدث عنها المتحدثون هي هذه النقطة أو في الأصح هي في اغفال الجميع لهذه النقطة والتعامل مع قضية السينما على إنها آزمة، والحق إنها قضية وجود اصلاً لا أزمة. لأن التحقيق الفعلي للكينونة السينمائية لم يتم في أي مرحلة من مراحل الحياة العراقي. حتى في اللحظات المشرقة في تاريخ ما يمكن تسميته بالسينما العراقية، لم يكن الفعل اجتماعياً أو حاجة متأصلة، بل هو فعل فردي ابداعي عانى الكثير ليصل بصدقه ومحبته، لا بوعيه وإدراكه، إلى ما يريد، إنه وليد الموهبة والصدق وليس وليد الصناعة والوعي، وهو ما يوقع البصري في اغرب تناقضاته. انه ليس يتعكز على معطيات السمعي: الموهبة والصدق والطزاجة والآنية.

ليس في هذا القول افتئات على تاريخ الفن السينمائي في العراق، لأن هذا الفن اجتماعياً ظل معزولاً وفردياً ونشاطاً يكاد يكون سرياً في طريقة أدائه وخياراته، انه يقارع سطوة هائلة للسمعي في مجتمع شعري بلاغي، ليس من اليسير حفر مجرئ ضوئي في جدران وعيه الصلدة، ليس لأنه متخلف بطبيعته، بل لأنه لم يجد حاجة في سطوة البصري عليه، ولأن البصري في الوقت نفسه عجز عن تكوين ذاته تكويناً عميقاً مقنعاً.

لقد ظل الفن البصري، في أغلب الأحيان. بكل تجلياته، السينمائي والتشكيلي والمسرحي من حيث هو عرض، ظل استعراضياً، وفيه فوقية واهمة حتى في أكثر لحظاته سذاجة وفقداناً للوعي. لأن البنية الاجتماعية، بنية مخادعة اوهمته بتقبل ما يدعو إليه. ولوحت له بالفهم. وقنع هو بالظاهر. ووقع الطرفان في فخ التشكيل الكاذب للوعي وللممارسة. وهذه محنة تكوين اجتماعي في اصلها ولا زالت محنة تكوين. وما خسارات البصري فيها إلا وجه من وجوه الخسارة العامة التي افضت، بوهم الوعي وزيفه وتشكله الكاذب حتى حضارياً وتقنياً وعسكرياً إلى وحل الهزيمة أمام الذات: الجبن والذل في عصر الطغيان، والهزيمة أمام الآخر: الحصار والاحتلال.

ليست السينما أداة للوعي، بل هي تل له، يمكن أن يتسامى إلى صياغة ذاته فيكون أداة، ولكنه تجلى في الاصل وفي الوظيفة، وهذا ما لم يفهمه السينمائي العراقي، من حيث هو مبدع اجتماعي، وهو عند السينمائي أهم واخطر لأن السينما، في اصل وضعه الغربي / الأمريكي الذي قدم في العراق، فن شعبي وهذه الشعبية ذات حدين: فهي تمنح المبدع فرصة تشكيل الحاجة الاجتماعية لهذا الفن وبالتالي تأسيس صناعة السينما ووعيها وإعادة صياغة المفهوم الاجتماعي لها وتثويره. وهي من جهة أخرى تجر المبدع إلى (الرؤية) الشعبية التي تسعى إلى التساوق مع فهمها السمعي للعالم ولذلك تؤسس للمفهوم الحكواتي للسينما وهو ما رسخه (الوعي) أو وهم الوعي حتى على مستوى التنظير السينمائي في العراق.

إن محنة الوجود السينمائي تكشف عن معالجة السينمائي لغياب الحاجة الاجتماعية لهذا الفن، إذ زور السينمائي حقيقة العدم هذه ليوجد مبرراً لفنه، بدلاً من مواجهة مشكلة الحاجة الغائبة وإعادة التفكير في تأسيسها بمعنى أن غياب الوعي الناقد في الفكر السينمائي الابداعي والمهني والنقدي في السينما العراقية افضى إلى خداع هذا الفكر لنفسه، بايجاد حاجة اجتماعية وهمية والعمل على اساس وجودها الوهمي ومعاملتها كحقيقة اجتماعية واقعة.

وقد اسهم الطابع السياسي / الايدلوجي، المتأصل في فكر المبدع العراقي عامة في تعميق هذا الوهم، لأن السينما، مع غيرها صارت سلاحاً سياسياً لابد من استخدامه، ولو بقلة فهم وسذاجة، بمعنى أن وهم التشكل والحاجة صار واجباً ذاتياً. بحسب الوعي القاصر للسياسة في ذلك الوعي. ومن هذا كانت الاحزاب والحركات السياسية تلاعب المثقف والمبدع في هذه الساحة ولا سيما اليسار بصرخته إلى استثمار كل شيء في الثورة وتغيير الوعي. وهو الأمر الذي تحقق في مناطق كثيرة ولكنه لم يتحقق في العراق مطلقاً، وهي مفارقة سياسية ثقافية تستحق الوقوف طويلاً عندها. لأن الخطاب الواهم، والمتقوقع داخل حاجته غير الأصلية. لا يزال يمارس خداعه الذاتي بنفس العمق والغباء. هذا الغطاء يرى حتى على مستوى المبدعين السينمائيين، إن الطغيان السياسي وأحادية السلطة ودكتاتورية الحاكم هي التي افضت إلى كل المصائب السينمائية، والحق أن هذه الديكتاتورية قد بلغت اقصى الشوط، ولكنها لم تخلق اصوله. لأن اصوله موجودة قبلها، وهو كما بينا مشكلة وجود وحاجة وليست ازمة ظلام سياسي وفكري آني في عصر طغيان واحادية فكر.

لقد فشل السياسي في صياغة السينمائي، لأنه فشل أصلاً في صياغة الاجتماعي ولأنهما معاً: السياسي والسينمائي مارسا الخديعة الذاتية في أعلى درجاتها وأقساها وأكثرها ظلامية. وكانت هذه الممارسة مدخلاً إلى ما هو أدعى وأمر: تزوير الاجتماعي وإعادة خلقه وصياغته في الوعي النقدي وفي القراءة والاجراء وفقاً لهذا التزوير، بل الباس التزوير لباس الحقيقة. كانت نكتة أن نؤسس السينما الريفية في واقع لا يزال يتعجب من صناعة الفخار وبناء الطين ويعدها من الاعاجيب، ولكنها نكتة سوداء. قادتنا إلى ما نحن فيه. لم يطغ السياسي على الفني لأن الفني صاغ طغياناً لم يحلم السياسي بتحقيقه إنه طغيان وهم الكينونة ووهم الوعي. أليس عجيباً أن يكون الفنان الذي نشأ وتثقف قبل طغيان البعث، (كاتب تقارير قذرة) ضد فنان آخر، دون أن تكلفه القذارة السياسية الحاكمة بذلك. بدعوى رفع مستوى الفن في البلاد انها ازمة وعي بالذات. ولكن قبل ذلك كله محنة وجود في ذات المبدع وفي مفهوم الابداع وحقله. إن السينمائي (الا قليلاً من المؤلجين الذين خرجوا وكانت احاديثهم موازية لاحادية السلطة ولكنها ليست دموية مثلها، ربما لافتقاد الادوات والفرصة) أن السينمائي كان (واعياً) لما يفعل وهو يمارس بلا ثمن ودون قسر لعبة الحبال القبيحة، مع العلم إن الفنان السينمائي هو اكثر المبدعين قدرة على النجاة من هذه اللعبة، أو تجاوزها ولكن المحنة هي في الفهم السياسي للوعي وليس في سياسة الطغيان.

لقد مات التوق الاجتماعي الذي هو اساس الصناعة السينمائية التي هي مجال الابداع ومحيطه، لقد مات هذا التوق بين كماشتي وهم الدعاية الجماهيرية ووهم التجريب والاستعلاء: من لم يكن فناناً كان يسعى إلى الجماهيري بمفهومه السياسي الساذج ومن كان مبدعاً كان يترفع عن الحاجة الجماهيرية لغة ومفهوماً. وهذه هي نفسها محنة المسرح العراقي أيضاً، ولكنها في السينما كانت اشد قسوة لأن السينما صناعة والمسرح ليس كذلك وبين هاتين الكماشتين خلق الوهم، والوهم بالابداع والوهم بالسير في خطوات واثقة في طريق السينما العراقية من خلال تحقيق الافلام السينمائية، ولكن النظرة النقدية الواعية تكاد تشطب على كل هذا من حيث هو تأسيس واع للسينما العراقية، من حيث السينما. لا من حيث تحقق الافلام حتى المبدعة منها. ولأن الفلم العراقي يتحقق، في وهم القائمين على السينما، فالسينما بخير، ولأن ثمة تجارب مبدعة، بحكم ابداع وموهبة مخرجيها وممثليها. فان التطور النوعي حاصل، والحقيقة إن كلا الامرين وهم، لأنه اعطى قراءة مخطوءة للواقع السينمائي جعلته لا يستفيد من فترة الانفتاح النسبي على الوعي في فترة الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين.

إن المحنة الاصل في الابداع السينمائي هي في الاستعراض ووهم التكوين ومجانية الوعي والابداع. يرافقها مجانية التخطيط والصياغة وضحالة الوعي الاداري وغياب الرؤية في صياغة هذه الصناعة في العراق، والمبكي ان هذه المجانية لا تزال على ما هي عليه، بل إنها تسلحت بالمقولات والرؤى المترجمة والتي صار الحديث بها وعنها يوهم بالتشكل من خلال ايهام الذات والآخر بالوعي الدقيق والرؤية الواضحة للحقل الإبداعي، غير أن الاعمال المنتجة والرؤى التي فيها تفضح هذا الغباء (النعامي) الذي لا يوجد إلا هنا، ومما يزيد الامر سوءاً إن ثمة سطوة لسلطة الوهم بالوعي، تعتمد على جهل الآخرين، حتى المحسوبين على الحقل نفسه، وتعتمد على فراغ الاطراف كافة وتسلحها بالجاهز والاستعراضي والعلاقات الغبية/ التبادلية. وهذه السطوة داخلية وخارجية يمارسها السينمائي على ذاته أولاً ثم يبثها إلى الآخر، وكلاهما خارج زمن الوعي لأن الوهم لا زمن له، وكلاهما يتحدث ويبدع وينظر ويحارب ويصوغ وفقاً لحاجة غائبة لم يتحقق وجودها أصلاً حتى نتحدث عن تلبيتها.

إن السينما العراقية تفتقد جذراً اصيلاً في تأسيسها ذاتها، وهو الحاجة اليها، وما لم نفكر في هذا سيكون كل ما هو قائم، على وهميته، وكل ما هو متحقق بجهود المبدعين الفردية، والذي ليس له من العراقية إلا الموضوع واللهجة، سيكون معلقاً في فراغ قاتل. وستظل المحنة التي نقلل من قساوتها عندما نسميها أزمة، متصلة تقطع خيوط كل امل في صناعة سينمائية عراقية وفي صياغة وعي عراقي وثقافة عراقية الآن وغداً.

ولعل أكثر الامور تفاؤلا هو أن اللحظة التاريخية. برغم التباسها تسمح بالمراجعة واعادة التأسيس كما سحمت بدمويتها باعادة تأسيس الدولة العراقية. فلنقل إننا في طريق انشاء سينما صناعة وفناً وثقافة ولنبدأ من صفر الحاجة لا من وهم البلوغ والنضوح وتجاوز الازمة.

كلاكيت

مولي وود وكان ومايكل مور

علاء المفرجي

من الطبيعي أن يشتد التنافس بين تظاهرتين سينمائيتين مهمتين مثل (كان والأوسكار) أو بين (كان) باعتباره خلاصة سنوية مهمة لأرفع النتاجات السينمائية العالمية بكل اتجاهاتها وأساليبها الفنية، وبين معقل السينما (هوليوود) باعتبارها المنتج الأهم لأرفع ما توصلت إليه صناعة السينما.

والمتابعون للمهرجان خاصة في دوراته الأخيرة لمسوا الغياب الواضح لهوليوود والأفلام التي تنتجها شركاتها الكبرى والتي تدخل بها سباق الإيرادات المحموم في صالات العرض، وإن لم يكن غياباً كلياً، إلا إنه لا يتناسب وثقل النتاج الهوليودي، وغالباً ما تتجلى المشاركة بالأفلام التي تنتجها الاستوديوهات الصغيرة والشركات التي تعمل خارج سطوة الاستوديوهات الكبرى، وهي على أية حال أفلام استطاع البعض منها أن يفرض حضوراً قوياً في المهرجان بل وينتزع أهم جوائزه.

ويجمع المهتمون بشؤون المهرجان والسينما على أن السبب في الأحجام عن المشاركة في الأفلام الكبيرة يعود بالدرجة الأساس، إلى خوف منتجي هذه الأفلام من الاستهلاك الجماهيري - إن صحت التسمية - وبالتالي التأثير على منافستها في سباق الإيرادات في الصالات الأمريكية تحديداً، إضافة إلى - وهذا هو الأهم - تأثير مواقف النقاد من الفيلم باعتبارها واحدة من تقاليد المهرجان، في مدى استقبال الجمهور للفيلم وهو ما يلقي بظلاله على عملية تسويق هذه الأفلام وروجها.

ولأنه أصبح من المتعارف عليه خاصة في السنوات الأخيرة إن تثار أكثر من قضية في المهرجان وخاصة فيما يتعلق بمشاركة السينما الأمريكية بها.. فإن دورة هذا العام لم تشذ عن هذه القاعدة، وبطلها هذه المرة المخرج الأمريكي مايكل مور صاحب التصريح الشهير (عار عليك يا مستر بوش) الذي قاله أثناء تسلمه جائزة الأوسكار عن فيلمه (بوليخ كولمبيالي) في العام الماضي.

مايكل مور يشارك هذا العام في المسابقة الرسمية بفيلمه الجديد (فهرنهايت ١١ سبتمبر) والذي يتعرض لعلاقة مزعومة بين أسرتي بوش وبن لادن، إضافة إلى موقعة من الحرب على العراق.

والمعروف أن هذا الفيلم قد أثار قبل عرضه في المهرجان ردود أفعال واسعة، خاصة إعلان مور عن امتناع شركة ديزني عن توزيع هذا الفيلم من خلال الضغط على شركة (ميراماكس) المنتجة والتي هي أحد فروع شركة ديزني.. وسبق أن امتنعت إحدى الشركات عن تمويل الفيلم بناء على تحذيرات من (البيت الأبيض) كما يدعي مور.

وربما يكون هذا الفيلم الذي يحيلنا عنوانه إلى عنوان أحد أفلام المخرج الفرنسي فرانسوا تروفو (٤٥١ فهرنهايت) وهي درجة الحرارة التي تحرق الكتب.. ربما يكون سبباً في تأجيج التنافس مجدداً بين كان وهوليوود والذي يأخذ هذه المرة طابعاً سياسياً بحتاً. خاصة مع إجماع الكثير على فوزه بالسعفة الذهبية للمهرجان والتي ستكون - إن حصلت - المرة الأولى التي ينال بها فيلم وثائقي هذه الجائزة منذ عام ١٩٥٩.

الايديولوجيات السياسية للسينما الفرنسية 1960 - 2000

عرض / جودت جالي

هذا الكتاب لمؤلفه الباحث (يانيك ديبه) هو ثمرة بحث إستمر سنوات ضمن إطار رسالة دكتوراه في معهد الدراسات السياسية بباريس ثم وسعه ليكون عرضاً متسلسلاً تأريخياً وليشتمل على وثائق أوسع. يؤكد الكاتب على أنه يسعى لتحليل الفيلم باعتباره .my the لقد سبق أن حلت في لغتنا مفردة (ثيمة) من The'me وهي أصلاً ليست فرنسية ولا إنجليزية بل إغريقية وكانت لها مكانة إصطلاحية وهي مكانة في اللغة تعادل المبدأ في الفلسفة فأين نضع my the في المعجم؟ هل نضعها حيث تكون (خرافة) أم (ترهة) أم (أسطورة) فيما يتعلق بالنظرية السينمائية ومن ذا الذي يعقل إننا نتحدث في العربية عن العمل السينمائي باعتباره (خرافة) مثلاً؟ سنجد في عصر الثقافة الشعبية الجديد أن my the قد تحولت من تأريخها الأسطوري لتبدأ تأريخاً جديداً موازيا وبالتالي معنى جديداً والمغزى المعرفي الجديد لا بد من فرزه عن القديم (ضمن مشكلة أوسع من مشكلة اللفظ) في ترجمة أو عرض البحث الذي بين أيدينا.

إذن فمعنى / الاسطورة / عندنا يستند إلى ما يقوله الباحث نفسه في المقدمة من أن my the في العلم السياسي هي تخيل يعرض خاصية حقيقة 'Ve'rte مقدسة (لاحظ أن المفردة هنا مرسومة بالحرف الاستهلاكي للتعظيم)، تأريخ متعلق بال 'Cite تعني الحاضرة والمدينة أو الأمة والشعب بشكل أوسع ومرسومة بالحرف المذكور أيضاً) التي يجب أن تكون مقبولة بأعتبارها حقيقية وتؤسس قيماً وممارسات معينة (وحيث يكون مرجع الأسطورة اللغوي عندنا الأكذوبة والأصطلاحي الخوارق فلا سبيل إذن إلى اعتمادها هنا بهذا المعنى الذي يريده الباحث ولذلك سأعمد إلى حصرها بين خطين مائلين حيثما وردت وأنا أقصد بأشارتي هذه تنبيه القارئ إلى أن الحاجة جزئية نموذجية لصعوبة تداول المفاهيم الجديدة للثقافة الشعبية الجديدة أيضاً في الألفية الثالثة والتي نشأت أواخر القرن الماضي... عبر اللفات في الوقت الذي لا يمكن أيضاً تجاوز اللفظ الأصلي ومصداق رأينا مفردة (ثيمة)). قد يتعلق الامر بحدث مؤسس، بمآثر بطل أو بأضطراب مؤقت في النظام الاجتماعي. عندما ترتبط عدة / أساطير / (مجدداً) فيما بينها وأن تتقاسم عناصر تخيلية، مشاهد، شخصيات فأننا عندها نشتغل على (ميثولوجيا) هي مجموعة / اساطير / مقترنة على درجة من التنظيم تعرض رؤيا للعالم متجانسة نسبياً.

أما بالنسبة للمؤرخ فان علمنة السياسي تسمح بعزل المفهوم المعاصر / للأسطورة / عن الدين حتى وإن ظلت عناصر تدينيه متصلة بها أحياناً (مفاهيم إستشهاد، تضحية، قدسية...). يقترح إحلال فكرة (الاتفاق الثقافي) / للأسطورة / محل فكرة (الحقيقة الثابتة)، إنها لا تعني بشكل أولي أن التأريخ الرسمي الذي قدمته / الأسطورة / مزيف ولكن يعني أن وضعه من ناحية الحقيقة التاريخية أو الحكمة الأخلاقية يمكن مناقشته حتى ضمن المجموعة التي تحتويه. أخيراً سنكون ميالين إلى التأمل في إختلاف /الأساطير/. إذا كانت كل التغييرات على الثيمة نفسها ممكنة نظرياً فأنه سيكون مهماً لنا أن نوضح أية تغييرات، في وقت معين، مفضلة عند الجمهور أكثر من غيرها. يدرس راؤول جيراردیه في (الأساطير والميثولوجيات السياسية) كيف أن /أساطير/ سياسية معينة مثل /أساطير/ المؤامرة أو /أساطير/ المنقذ إستطاعت أن تتجسد في الثقافة الشعبية للقرن التاسع عشر (لاحظ هنا إقتران مفهوم الثيمة بمفهوم الأسطورة). المراهنة هنا على أن دراسة السينما يمكن أن تكون مخصبة أيضاً لأكتشاف الميثولوجيا السياسية للفرنسيين عند نهاية القرن العشرين.

كتاب (الميثولوجيات السياسية....) مكون من ثلاثة أجزاء يدرس الأول الرهانات السياسية في ميدان السينما على الممنوع والمعيار المطلوب والممكن تقبله. إن الفيلم ركيزة للأنفعال الخاص ومؤشر على السلوكيات العامة معاً. أفلام مثل (الرئيس، زد، الموت حباً، عمانوئيل، المحترف، اللذة الطيبة، المرتشون، ماريوس وجانيت.....) كلها جامعة لهذين الاتجاهين. تحليل قوانين مكتوبة أو غير مكتوبة وكذلك تسليط الضوء على محرماتها ومقولباتها وإنحرافاتها في مجتمع في خضم تغير من التمثيل السينمائي للسلطة. لم يهدأ منذ أعوام الستينيات. سلسلة أفلام تخص إخراج سلوكيات عامة سينمائياً ضمن إطار الرقابة السياسية والسلسلة الثانية تخص تمثيل سلوكيات خاصة تفعل الأخلاق الفردية والجماعية. الثالثة والأخيرة تعنى بالنظام الاقتصادي لانتاج الصور أو كيف يفرض نظام النجومية معايير معينة على الخيال الأدبي التجاري. أفلام يحب رؤيتها أكبر عدد من الناس فمن لا يحب يا ترى مشاهدة فيلم يمثل فيه غابان أو بريجيت باردو أو بيلموندو أو دينوف؟ ليست كلها تحفاً فنية لكنها أثرت في العقول ويعاد عرضها على الشاشة الصغيرة. ومواضيعها اللهوية مهما تكن بظاهرها تافهة ومكررة هي مواضيع تاريخية لأنها تعكس رغبة أكبر عدد من الناس وتعيد صياغتها معاً. الجزء الثاني من الكتاب يتمركز على إخراج (رموز السلطة) التي هي رجال السياسية وأرباب العمل ويدرس كيف أن هؤلاء أو أولئك يصبحون شخصيات كلية الحضور في أعوام السبعينيات قبل أن تتعرض للانحلال ويظهر أيضاً كيف أن جسد الأقوياء وعلاقته بالجنس هما في الصميم تلبث أن أفلت بدورها. الكتاب يحاول تثبيت شواخص مراحل هذا التمرد في السينما، ومن الناحية التاريخية يوضح الكتاب أن الفيلم التاريخي (ذي المرجع الوثائقي بخاصة) كان المعتمد أولاً من قبل المؤرخين ثم فتح مارك فيرو وبير سور لان رؤيا جديدة للنظر التاريخي في المادة الفلمية باعتبار أن أي فيلم يمكن أن يكون مادة للمؤرخ ولكن ما دمنا نتحدث عن my the فهل ينتمي الفيلم إلى ميدان الكذب لأنه متخيل المادة؟ إن كان كذلك فهو لا يستطيع أن يضيف شيئاً إلى (التاريخ) الذي يطمح إلى العلمية. إن قراءة أخرى، أقل حرفية، ممكنة لا تكون فيها my the معادلة للكذبة بل جزء من الوجود الحقيقي بكل معنى الكلمة. يلخص بول ريكور قراءته للعالم في المجلد الثالث من كتابه (القصة والزمن) هكذا:

(سأقول بأن العالم بالنسبة إلي هو مجموعة مراجع مفتوحة بواسطة كل أنواع النصوص الوصفية والشعرية التي قرأتها [.....] في الواقع إننا ندين بالقدر الأكبر من اتساع أفقنا الوجودي إلى الأعمال الخيالية).

بخلاف الفنون التعبيرية الأخرى فإن السينما تتميز بالعرض الجماهيري الواسع (في صالات وفيما بعد على شاشة التلفزيون) إنها فن ديمقراطي لأنها تخلق نفسها في إطار الجماعية وتسهم في الفكرة الوطنية، وتستكشف (إخراجها الاجتماعي). تساعد على تقديم نماذج من تحديد الهوية والتكيف الاجتماعي، تسكن بنجومها، وهم أشخاص ألفهم الناس، في يوميات المجتمع، تخلق بهم وتزيل أساليب حياةوعادات. شخصية النجم تسمح للسينما أن تمسك في لحظة بعينها بما يحرك الجمهور. نظام النجومية في كل ثقافة شعبية كاشف مفضل لممارسات وأخلاق المجتمع ولذلك يصعب على المؤرخ إهمال السينما فهي تعيد التشكيل في الميدان الاجتماعي الواسع منطلقة من زوايا كالحقيقة السوسيولوجية لتفعل فعلها في التشكيل بواسطة المخيلة الجماعية في حيز مفصلي بين الحلم والواقع.

Yannick Dehe'e
Mythologies Politiques du cine'ma francais
2000-1960