الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب اللغات والفنون قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه
الموسوم بـــ:

العولمة الثقافية ومنظومة العرض السينمائي الأمريكي
دراسة نقدية تحليلية

إعداد الطالب :
شرقي محمد

إشراف :
د. ميرات العيد

أعضاء لجنة المناقشة

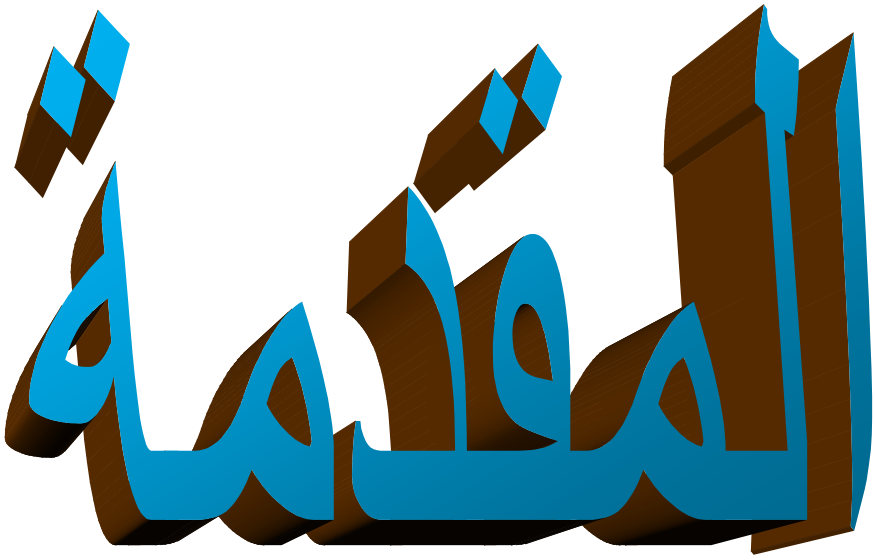
✓ د. أحمد حمومي	رئيسا	جامعة وهران
✓ د. ميرات العيد	مشرفا مقررا	جامعة وهران
✓ د. جدي قدور	مناقشا	جامعة وهران
✓ د. قادة محمد	مناقشا	جامعة مستغانم
✓ د. مناد الطيب	مناقشا	جامعة مستغانم
✓ د. شريك سنوسي	مناقشا	جامعة معسكر

السنة الجامعية : 2011-2012

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى العارف بالله و الدال عليه الشيخ سيدي محمد الصوفي
إلى أصحاب أسرار شؤون أهل البيت الرقاني
إلى كل السادات
و
الصالحين
إلى الوالدين الكريمين
إلى أصهاري الأعزاء
إلى من تحملت معي مشاق هذا البحث زوجي الكريمة


المقدمة

شهد القرن التاسع عشر ولادة الصورة الفوتوغرافية، و مجهودا غير مسبوق في تطوير اللعب البصرية المتحركة بقصد التسلية، حيث ترتبط الصور الثابتة ببعضها البعض مشكلة تسلسلا بصريا عجائبيا يحقق إيهام الحركة التي تحاكي الطبيعة في شكلها الحرفي.
و تضافرت جهود العلماء و المخترعين من أمثال: **رينو، ماري، لوبرانس، غرين، توماس إديسون، ديكسون، لوست،** للظفر ببراءة إختراع جهاز للعرض البصري يستطيع فك لغز استمرارية الرؤية الذي أرق الكثير من المبدعين الحرفيين بغية تحقيق السبق في هذا المجال، و عرض صور الحياة على جمهور النظارة و المشاهدين.

إن هذا الجهد التكنولوجي المعتبر، لم يفصل في سباقه سوى ب:**باريس** ذات الثامن و العشرين من ديسمبر عام 1895م، إذ تمكن الأخوين **لوميير** من أن ينالا شرف هذا السبق بواسطة جهازهما المتطور **السينماتوغراف** Cinématographe، و الذي عرض على جمهور المشاهدين الباريسيين أولى الصور المتحركة في التاريخ. لقد ساهمت ولادة السينما في حل لغز استمرارية الرؤية بواسطة ظهور الصورة الحقيقية و القدرة على تحريكها كما في الواقع، و تلاشى ذعر الفناء و غياب معالم الجسد التي حاول كبار الفنانين التشكيليين تخليدها هندسيا في السابق، و حل مقامها نقل طبيعي حقيقي لا يحتاج لواسطة بشرية، بل آلة عاكسة ترسم بالضوء أشكال البشر الحقيقية. و توصل الفن السابع في إنطلاقته إلى فك إشكال الهوس الوثائقي الذي صاحب الصورة منذ ظهورها في كهوف البدائيين، و تمكن من منح الحياة لأرواح تعيش الاستمرارية في ظلال ضوئية متحدية التفسخ الشكلي الذي يفرضه الموت.
و لإن كان فن الصورة قد ولد جنائزيا في القديم، فإنه بعث من جديد مع السينما ضوئيا.

إستفردت السينما إثر ظهورها بالسيطرة على عالم الصورة المتحركة، و صارت مرادفة لها لعدة عشريات قبل ظهور و ذيوع التلفزيون خلال الخمسينيات، ذلك أنها أصبحت ملاذا لرواد الأحلام الذين استهوتهم الأفلام التي كانت تقدمها استوديوهات هوليود المسيطرة عالميا. و إذا كانت السينما قد استعارت اسمها بداية من **سينماتوغراف** الفرنسي **لوميير،**

فإنها اتسمت بعد ذلك بهوية هوليودية لامست أغلب فترات تطورها نظرا للبراغماتية الأمريكية التي ربطت الفيلم بعالم الاستثمار و شباك التذاكر. لقد عكف صناع الفيلم الأمريكي على تحديث متواصل للكاميرا، و إيجاد أساليب متجددة تخدم الإنتاج الفيلمي بهدف السيطرة على حقل الفن السابع، هذا في الوقت الذي انصرف فيه الأرثودوكسيين من المنظرين الأوربيين إلى محاولة تصنيفية لهذا الفن الجديد ضمن عوالم الفن و الأدب. و كان لهذا العامل بالغ الأثر في طفو الفيلم الأمريكي على سطح المشهد الثقافي العالمي، إذ افتك الأمريكان سحر الصورة السينمائية على حساب القارة العجوز التي طالما افتخرت بتقاليدها الأدبية و الفنية.

تطور الفيلم الأمريكي من داخل العملية السينمائية بفضل حرفييه و فنييه، لأن لغة الكاميرا لا تؤمن بالتزمت النظري، و لكون السينما فنا جماهيريا و ليس نخبويا، لبى التراكم الفيلمي ذوق الجماهير العريضة في أمريكا و أقبل جمهور النظارة على مداومة المشهدية السينمائية لكل الأنواع و الأجناس الفيلمية. و تنوع الريبرتوار الفيلمي الأمريكي بنوعيه: الصامت و الناطق، بفضل كارتلات إنتاجية ضخمة تمثلت في شركات الإنتاج: (MGM,Paramount, 20th Century Fox, Universal, ...)، و صارت السينما الأمريكية الأنموذج العالمي الفريد الذي سحق كل السينمات الوطنية العالمية الكبرى (الفرنسية، الإيطالية، الألمانية، السوفياتية) في صالاتها السينمائية، و سرق منها مشاهديها المبهورين بسحر الصورة الأمريكي المستمر و المتجدد.

حققت السينما الأمريكية خلال القرن العشرين- فعليا- مفهوم القرية الكونية مشهديا، حتى قبل أن يدعو إليه عالم الإعلاميات السوسيولوجية الكندي **مارشال ماك لوهان** في نهاية الستينات. و بعد ظهور مصطلح العولمة مع العشرية الأخيرة للقرن المنصرم مدفوعا بالثورة التكنولوجية و الإعلامية، كان الفيلم الهوليودي قد قطع شوطا في هذا المجال، باعتباره عراب الصورة الحديثة و المعاصرة قبل جميع الوسائطيات الإعلامية الأخرى، و القاطرة الأولى التي أقلعت لتحقيق فكرة القرية الكونية جماليا و فنيا مع فجر القرن العشرين.

إن كلمة العولمة التي تداولتها الدوائر الفكرية و الأدبية الغربية حديثا في مختلف مجالات الحياة، أتصور بأنها تجلت في عديد الأفلام السينمائية الأمريكية القديمة و المعاصرة، و عبر مشهدية سينمائية شمولية و كوكبية إخترقت حدود الجغرافيا الإقليمية و الوطنية بقيم مؤمركة حملتها المضامين الفيلمية الهوليودية إلى جميع المشاهدين في كل أنحاء العالم، و قبل أن يدعو الكبار بعد سقوط جدار برلين إلى اختراق الحدود الجغرافية للدول من أجل سلعنة الكوكب، تتويجا بانتصار الليبيرالية التي أرادت أن توقف عجلة التاريخ، و تضعه بين يدي الإنسان الغربي (الأمريكي) الأخير.

إن هذه الفكرة استوقفتني مطولا، و قررت أن أخوض غمار البحث في هذا الموضوع الذي يتسم بالموسوعية، ذلك أن البحث سيقف عند عدة محطات هامة في تاريخ العرض السينمائي الأمريكي مسائلا مضامينه و أشكاله من جهة، و سيستقرئ عالم العولمة الذي نعيش راهنه إقتصاديا و فكريا و ثقافيا من جهة أخرى. و بناء على هذا التصور تبدت لي إشكالية موضوع بحثي في إطارها العام و هي: **ما علاقة السينما الأمريكية بالعولمة؟** و لا شك بأن تساؤلا عاما كهذا سيحيلنا إلى تجزيء هذه المساءلة الشاملة إلى مجموع من الأسئلة الفرعية، و التي ستتوزع على متن البحث في شكل فصول و مباحث تحاول الإجابة قدر الإمكان على عدة تساؤلات تخدم تصورنا لموضوع البحث، و قد وردت على الشكل التالي:

1- ما هي العولمة؟

2- كيف تمظهر مصطلح العولمة إقتصاديا و فكريا و ثقافيا؟

3- ما هي المحطات الكبرى التي عرفها المفهوم السينمائي الأمريكي في تطوره التاريخي؟

4- ما الميكانيزمات الإنتاجية و الفنية التي أعطت لسينما هوليود موقع الريادة و السيطرة عالميا؟

5- هل الصناعة السينمائية الأمريكية عبارة عن احتكار مالي سعى إلى سلعنة الفن السابع قبل العولمة الاقتصادية؟

6- هل سبقت المضامين الفيلمية التي تناولت: السوبرمانية، الفامبيرية، الأبوكاليبسية، العولمة الثقافية و الفكرية و الإعلامية ظهورا؟

7- هل نضدت المشهدية السينمائية الهوليودية الأرضية لعولمة الثقافات وفق قيم الحضارة الأمريكية مسبقا؟

و كل هذه التساؤلات كانت تصب كروافد لتغذي إشكالية البحث التي حاولت عبرها إيجاد رابط موضوعي بين عالمين متقاربين نعيش عبرهما الشمولية و الكونية. الأول، عايشناه عبر صور الأحلام التي أنتجها لأزيد من قرن، و الثاني، نحياه و نلمسه في راهننا.

و لقد اخترت الدراسة و البحث في هذا الميدان لعدة دوافع و أسباب ألخصها فيما يلي:

1- ميولاتي الخاصة نحو عالم الفن السابع و تاريخ الصورة.
2- غياب الدراسات النقدية السينمائية في قسم الفنون الدرامية.
3- فتح المجال أمام الباحثين الجامعيين للتعامل مع النقد الصوري و السينمائي، باعتباره يمثل فضاء نقديا لحقل ما بعد الحداثة، و يتيح الفرصة لتقديم قراءات جديدة تخدم هذا الميدان الجديد في كليات الآداب و اللغات و الفنون.
4- تقديم قراءة جديدة لميراث السينما الأمريكية وفقا للمعطيات الراهنية الجديدة لمفاهيم الشمولية و المعولم.

كان التساؤل الذي يؤرقني دائما هو أني كنت أنظر إلى أن السينما الأمريكية حملت على كاهلها نشر قيم الحضارة الأمريكية قبل ظهور مصطلح العولمة و فكرة عولمة الثقافات بكثير، و للإلمام بموضوع بحثي توخيت وضع عنوان مناسب و شامل يفي بالمعنى، و هو: **العولمة الثقافية و منظومة العرض السينمائي الأمريكي**، و قسمت البحث إلى ثلاثة فصول رئيسية:

تناولت في الفصل الأول و الموسوم بـ: **العولمة و الثقافة المعترك المفاهيمي**، تعريف العولمة لغويا و اصطلاحيا، ثم عرجت إلى المعطى الاقتصادي باعتباره المشتلة التي أخرجت للعالم هذا المصطلح الذي يجد دلالاته في هذا الميدان من منطلق أن العولمة ظاهرة إقتصادية في المقام الأول. و رصدت تمظهرات العولمة في المجال الاقتصادي عبر مكوناتها القاعدية التي أصبحت تمثل إطارا قوامه: التدويل و تعدد الجنسية، و لخصت راهنها في الواقع الاقتصادي الدولي الذي نلمس تأثيره على اقتصاديات دول العالم عبر: الشركات المتعددة الجنسيـات، و المؤسسات الاقتصادية الدولية، و التكتلات الإقليمية. ثم وقفت عند خطر تلاشي الحدود الوطنية للدول أمام ليبيرالية كونية شاملة قد تصدر بدورها ظواهر التأزم الرأسمالي بنفس الطريقة التي تصدر بها منتجاتها.

و في مبحث ثان من نفس الفصل، تعرض البحث للتمظهرات التاريخية و الفكرية لظاهرة المعولم التي حاول الأمريكان مصادرتها عبر مفكرهم: **فرانسيس فوكو ياما** في محاولة لإنهاء التاريخ، عبر مركزية حضارية تتمثل نفسها في الإنسان الأخير. هذه الفكرة (الجديدة القديمة) دفعتني للتنقيب عن معالمها التاريخية قديما في فتوح **الإسكندر المقدوني**، و حديثا في فترة الاستعمار، و تتبع أصولها الفكرية في فلسفة: **أفلاطون** و **هيغل** و **نيتشه**. و تعرضت بعدها إلى الفكر الرأسمالي و اقتصاد السوق في لحظات السيطرة التاريخية معتمدا الاجتهادات الفكرية التي بشرت بالليبيرالية كنظرية كونية، ثم رجعت إلى عالم ما بعد الحداثة حيث رصدت إفرازاتها في ثلاثية: النهايات، المنفيات بلا، الما بعديات.

و تناول البحث في مبحث ثالث من هذا الفصل: عولمة الثقافة، حيث إصطدمنا بالتعاريف المختلفة و المتعددة لمفهومي: الثقافة و الهوية، و التضاد الحاصل بين عالمية و عولمة الثقافة، و خلصنا إلى مفهوم الأمركة الذي يعتبر مرادفا للشمولية و العولمة.

وقف البحث في فصله الثاني و المعنون بـ: **نشأة و تطور المفهوم السينمائي الأمريكي**، عند المجهود التقني الذي شهده عالم اللعب البصري خلال القرن 19م، و تطوير أجهزة

العرض البصرية التي أنتجت **السينماتوغراف** الذي أعلن عن ولادة الفن السابع عالميا. و رصدت في مبحث ثان تناولت فيه عصر السينما الصامتة، المجهود التقني الذي بذله **توماس إديسون** في مجال الصور المتحركة للسيطرة على العروض السينمائية الأولى المعروفة بمنتديات **النيكل** في محاولة إحتكارية للصناعة السينمائية، و دور مدن الألعاب و التسلية التي برع فيها **جورج هيل** الذي قدم حركية إضافية للعرض الصوري المتحرك، و وقفت عند البذور الأولى لفن المونتاج في سينما **إدوين بورتر** الذي بعث من مخبره الفيلمي موجة أفلام **الوسترن.** و تتبعت الإنطلاقة الفعلية للسينما الأمريكية عبر نموذجين إرتكازيين رفعا من سقف الأداء السينمائي الأمريكي و جعلاه يعانق العالمية بقوة، و هما: **غريفيت** في مجال الإخراج، و **شارلي شابلن** في ميدان النجومية السينمائية.

عرف الفيلم الهوليودي عنصر السيطرة خلال مرحلة السينما الناطقة، مستفيدا من الإرث السينمائي لعصر الصامت العظيم، و ثراء المفهوم السينمائي الذي عانق مرحلة النطق الفيلمي. و قد رصد البحث في مبحث عصر السينما الناطقة أهم المحطات التي مرت بها هوليود، إنطلاقا من بدايات الصوت و ظهور الفيلم الناطق في زمن الكوميديا الموسيقية، إلى زمن الركود و التقهقر خلال أزمات الخمسينات و الستينات، و وصول إلى الإنبعاث المعاصر في مرحلة الإنتاج الضخم بعد السبعينات.

أما الفصل الثالث من البحث و الذي جاء تحت عنوان: **منظومة العرض السينمائي الأمريكي و منطق الشمولية،** فقد ضمنته مبحثين:

الأول، تناولت فيه العناصر المؤسسية التي يقوم عليها العرض السينمائي، و التي تشكل الأرضية الإقتصادية و الترويجية و الإشهارية للفيلم. و تعرضت فيه لشركات الإنتاج السينمائي العملاقة و دورها في ترسيخ الصناعة السينمائية بأمريكا، و الدور الإشهاري للوغو السينمائي، و الأطر الدعائية الأسطورية ممثلة: في نظام النجومية و جائزة الأوسكار. الثاني، خصصته للمضامين الفيلمية التي تلامس تيمات عوالم يوتوبية درجت السينما الأمريكية على تقديمها إلى المتلقي العالمي بغرض السلب و الإبهار، و إعتمدت فيها على

مشهدية الريبرتوار الفيلمي الأمريكي الذي يميل إلى أجناس فيلمية ما بعد حداثية مثل: **السوبرمانية، الفامبيرية ، الأبوكاليبسية.**

و ضمنت بحثي مقدمة و خاتمة تعرضت فيهما إلى التقديم لإشكالية و تصور البحث بمجموع أسئلة تمهيدية، و عرض النتائج و الخلاصات المتوصل إليها في شكل مجموعة من النقاط.

لقد إعترضت البحث بعد الصعوبات حين مراحل إنجازه تمثلت في تحديد المصطلح و الترجمات المختلفة التي وضعت له في اللغة العربية، إضافة إلى ترجمات الشواهد من المصادر و المراجع الأصلية، و كذا مقاربة المادة العلمية من تقرير بطاقات (فيشات) الأفلام توخيا لعناصر التحليل الفيلمي. و هذا ما تطلب منا الصبر و المثابرة على مشاهدة الريبارتوار الفيلمي الأمريكي في أهم أفلامه و تحليلها لقطة بلقطة أحيانا.

و أما المنهج الذي رأيناه مناسبا لموضوع البحث و يفي بغرض الكشف عن أغواره، تمثل في المنهج التكاملي الذي حاولت من خلاله الوقوف عند محطات أساسية في متن المباحث و الفصول. حيث اعتمدت عديد المقاربات المسايرة لفصول البحث: الإقتصادية، التاريخية، السوسيوثقافية، السيميائية، إضافة إلى مستويات التحليل الفيلمي في النقد السينمائي. و كل هذا في محاولة لتقديم قراءة في الراهن العولمي ضمن المحور التاريخي للفن السابع في الولايات المتحدة.

إن أغلب مصادر و مراجع هذا البحث جاءت في أحد شقيه اللذان يمثلان إشكاليته، فإما هي تتناول نقد العولمة، و إما هي تعنى بدراسة عالم السينما. و في جميع الكتب و الدراسات التي حصلتها لم أعثر على مصنف يستعرض في متنه الربط بين هذين العالمين، اللهم سوى بعض العناصر من فصول بعض الدراسات التي تناولت السينما كجزء من وسائطيات العولمة الثقافية و الإعلامية. و قد دفعني هذا الأمر إلى اعتماد مراجع أخرى في مجال الدراسات الاقتصادية و السياسية و التاريخية، بحثا عن حبل قيادة البحث حتى يصل إلى نهايته بنتائج مقبولة و مقنعة، و كذا اعتماد الريبرتوار الفيلمي الأمريكي مشاهدة للوقوف عند أهم تيماته و مضامينه التي تتقاطع مع مفهوم الأمركة المسيطر عولميا.

و في ختام هذه المقدمة لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر و التقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور: ميرات العيد لما قدمه لي من التوجيهات و التصويبات، و كذا لجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذا البحث.

الفصل الأول

العولمة و الثقافة: المعترك المفاهيمي

شهدت ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين تحولات سياسية جوهرية، ميزها انهيار المعسكر الاشتراكي بعد تفتت المرجعية الإيديولوجية الكبرى ممثلة في الاتحاد السوفياتي الذي عصفت به رياح التغيير **البيروسترويكا** في عهد الرئيس **غوربا تشوف**، ولم يلبث العالم أن شاهد الفرقاء الألمان يتعانقون لأول مرة بعد الحرب العالمية الثانية تحت أنقاض جدار **برلين** الذي رسم حدودا لدولة قومية مشوهة. و كانت كل المؤشرات تدل على أن البيت الكوني قد تم توصيبه بطريقة ما لاستقبال قرن آخر وألفية جديدة لم تتوضح للبعض ملامحها حينذاك، وسط حيرة الكثير من الرؤساء والحكام وحتى المفكرين، و خصوصا الذين ينتمون إلى الدوائر غير الفاعلة في صياغة هذا الشكل الكوني الجديد، والذين لم يهتموا بالتحول الحاصل بين القوى الكبرى التي أخذت تبحث عن ميكانيزمات جديدة في التقارب والتوحد متناسبة الأحقاد ومهمشة الإرث التاريخي لصالح نهج نفعي عام وشامل يتخطى الحدود الجغرافية ولا يؤمن بالجنسية والانتماء.

وسط هذا المخاض الجديد، كسرت القوات **العراقية** الرتابة المبهمة للأحداث الدولية واحتلت **الكويت** في الثاني من شهر أوت عام 1990م، وألحق **صدام حسين الكويت** بإحدى ولاياته ضاربا بالأعراف الدولية عرض الحائط ومتخطيا حدود دولته الوطنية محدثا بذلك شرخا دبلوماسيا في الشرق الأوسط. وانتقلت الأنظار كلها صوب الأزمة بقيادة **الولايات المتحدة الأمريكية** وحلفائها مدفوعة بمصالحها النفطية أكثر من الدفاع عن دولة صغيرة مثل: **الكويت**. لقد كانت أيام جانفي وفيفري من سنة 1991م مسرحا لاستعراضات جوية وبرية وبحرية تفاجأ لها الجميع وهم يشاهدون الحرب لأول مرة في تاريخ البشرية وهي تبث على المباشرة. إن عملية **عاصفة الصحراء** والتي قادها **نورمان شوارزكوف** -

Norman Schwarzkopf أظهرت وسيطا قويا تربع على سطح الأحداث ممثلا في قناة الأخبار الأمريكية (CNN) و أفاقت البشرية على ريادة متميزة تقودها وسائل الإعلام والفضائيات، وتبدى بأن العالم قد تغير فعلا بفضل تطور تكنولوجي مرعب شهده الغرب تحت لواء الولايات المتحدة.

لقد كان هذا النصر الأمريكي بمعية الحلفاء الطبيعيين أمثال: **بريطانيا، ألمانيا، فرنسا**...فرصة للرئيس **جورج بوش** الأب لإعلان ميلاد النظام الدولي الجديد، وبروز مصطلحات جديدة في الخطاب السياسي العالمي والأحادي التوجه مثل: الديمقراطية الغربية وحقوق الإنسان، التنمية المستدامة، الأمن الكوكبي،... وأهمها: **العولمة**، وبآليات جديدة أخرى مثل: **صندوق النقد الدولي، المنظمة العالمية للتجارة، التكتلات الاقتصادية، الشركات العملاقة متعددة الجنسيات**... وكل هذه المفاهيم والتصورات الجديدة خرجت إلى النور مدعومة بجيوش من الفضائيات، ورجال الإعلام والأكاديميين المرتبطين بمفهوم السياسي على حساب الفكري والإيديولوجي.

إن العشرية الأخيرة من الألفية الماضية شهدت تطريز الثياب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي سيرتديها الكوكب مع مطلع الألفية الجديدة، في محاولة للتخلص من الثياب البالية للقرن العشرين، وتخطي صدمة الليبرالية والاستعمار التي أحدثتها **الثورة البلشفية** وحركات التحرر في العالم الثالث. وتحولت نهاية القرن إلى هاجس حقيقي شكلته الدعاية **"البروباغندا-** Propaganda" في إنجاز مذهل للإنترنيت وعوالم الرقمنة، حيث شد العالم أنفاسه خوفا من خلل قد يمس البرمجيات العالمية في الساعة الصفر من سنة 2000م، ولكن كذبة العدد الصفر لم تأت أكلها تبددت خرافتها مع الدقائق الأولى للألفية الثالثة، غير أن أثرها على العقول والنفوس بدا واضحا، وإستراتيجية التهويل تلك جعلتنا نقدر خطر إمبراطورية الإعلام والمعلوماتية المتعاظمة في عصر العولمة الجديد.

أصبحت فكرة القرية الكونية شعارا مستقبليا للبشرية في القرن الحادي والعشرين، وتأهب الجميع لاستقبال سلام مزعوم طالما بشرت به الدوائر الغربية في شكل حماية للبيئة والأقليات وتعميم حقوق الإنسان، متخذة من الأزمات الدولية مرجعا لحلول سياسية مثل: حماية المسلمين في **كوسوفو**، وإيجاد حل للقضية **الفلسطينية** في الشرق الأوسط ضمانا لأمن **إسرائيل** الذي اخترقته صواريخ **العباس والحسين** في حرب **العراق** سنة 1991م. ولعل درجة الاحتقان المتنامية لدى كثير من الشعوب حول هذه التدخلات في الشؤون الداخلية، جعلت الكثير يتأهبون للمواجهة والتصدي في محاولة لاختراق هذه المنظومة الأمنية الجديدة بوسائل بسيطة ولكنها أكثر إيلاما وأجدا فاعلية حسب بعض المحللين.

كانت الساعة تشير إلى الثامنة صباحا وثمان وأربعين دقيقة (8 سا-48 د)، وفي سماء **نيويورك** الهادئة والمؤمنة ظهرت فجأة طائرة مدنية تتجه صوب مبنى مركز التجارة العالمي التوأم (Trade World Center) محدثة هلعا وسط مرتاديه بعد الاصطدام، وبعد ثمان عشرة دقيقة من الحادث اصطدمت طائرة مدنية أخرى بالبرج الثاني واستفاقت **الولايات المتحدة** على عمل إرهابي كبير في صباح 11 سبتمبر 2001م، واصطفت الفضائيات ناقلة المشهد إلى كل أرجاء قريتنا الكونية مصورا في شكل مشهدية بصرية عجائبية طالما درجت على تصويرها الأدبيات السينمائية الأمريكية في أفلام الخيال العلمي والمغامرات.

لقد ضربت القوة الاقتصادية والعسكرية الأمريكية التي تشكلت كأسطورة في عقول البعض واستهدف مبنى وزارة الدفاع **البانتاغون** مما جرح أمريكا في كبريائها الأمني

الذي طالما تغنت به وسائل الإعلام بإيعاز من مصالح المخابرات الأمريكية (CIA)، وأعاد هذا الهجوم الإرهابي إلى الأذهان الهجوم الياباني على **بيرل هاربرت** أثناء الحرب العالمية الثانية، والذي كان من نتائجه دخول **الولايات المتحدة** إلى الحرب وقصف مدينتي **ناغازاكي** و**هيروشيما** بالقنابل الذرية.

لم يبق من مركز التجارة العالمي غير الأنقاض والرماد، وأطلق البيت الأبيض عبارة "Wanted- مطلوب " من جديد ضد **أسامة بن لادن** مثلما كان يحدث في أفلام **الكاوبوي**، وجز بالهيئات الأمنية العالمية كلها في رحلة شاقة بحثا عن الإرهابيين في كل مكان بدعوى دحض الإرهاب الدولي الذي لم يتحدد معناه إلى اليوم بجلاء، ليدخل العالم إلى الفوضى التي تنبأ بها **زيبغنيو بريجنسكي** مستشار الرئيس الأمريكي الأسبق **جيمي كارتر**.

وفي خضم هذا اللااستقرار السياسي العالمي إزدادت الحيرة أمام تحديد مفهوم مصطلح **العولمة** الوافد من لدن الإدارة الأمريكية وحلفائها الغربيين وانعكاساته على الإنسانية بأسرها، اعتبارا أن الإشكالية المطروحة على عديد المفكرين اليوم هي الفصل في مدلول هذا المصطلح الجديد وإدخاله إلى قاموس المفاهيم الإنسانية الكبرى، ومن تم تحديد مجالات الحياة التي يمسها، وأطر التفكير التي يجب أن تتلاءم وتتعايش معه. فهل أتى على الإنسان حين من الدهر سيلفظ فيه كل انتماءاته وموروثاته الثقافية والهوياتية لصالح كوكبية تفرض عليه نمطا معينا؟ أم أن التشابه بين البشر صار مفروضا بمنطق استنساخي يحرم الاختلاف والتميز والتفرد؟ أم علينا أن ننسى تاريخ الإنسانية ونوقف عجلة التاريخ، أو نخرج من دائرته إلى عصر النهايات فتضيع الإنسانية بسردياتها العظيمة، وتعيش التماهي مع عصر الصورة والرقمنة؟ هل سنرجع يوما بعد هذا النفق المظلم إلى ذواتنا نبكي أطلال الحضارات التي سنزيدها غورا ولن نستطيع لها طلبا؟

إن كل هذه التساؤلات التي تقض مضجع الإنسانية تجعلنا نقف أمام تحديد مفهوم **العولمة** للكشف عن أغوار خطابه الملغم في شتى المجالات الحياتية في هذا الفصل، وفي إطار الجدل الحاصل بين عولمة الثقافة وثقافة العولمة ضمن المعترك المفاهيمي الذي تفرضه جملة من الميادين والتخصصات التي تعطي لهذا المصطلح **العولمة** مدلولاته المتعددة.

المبحث الأول: العولمة المرجعية الاقتصادية

إن إدراج تعريف مصطلح العولمة في هذا المبحث والذي خصصناه للمجالات الاقتصادية يرجع أصلا إلى طبيعة مولده الأصلي وهو الاقتصاد، والذي يرتبط به ارتباطا عضويا لا انفصام فيه، باعتبار أن هذا المجال شكل بالنسبة للعولمة مدار حركيتها وديناميتها المستمرة مستفيدة في ذلك من الثورة الإعلامية، والطفرة المعلوماتية والتكنولوجية التي شهدها تطور اقتصاديات الأمم الكبرى. و تحاشيا للمستوى التجريدي للمفهوم في دلالاته الواسعة سنتجاوز الجدل الاستيمولوجي حول شرعية المصطلح والذي سنصطدم به أكثر في المبحثين اللاحقين من هذا الفصل.

1. تعريف العولمة:

أ. التعريف اللغوي:

وردت **العولمة** في اللسان العربي من العالم، ويتصل بها فعل (عولم) على صيغة (فوعل)، وهي من أبنية الموازين الصرفية العربية، ونلاحظ على دلالة هذه الصيغة أنها تفيد وجود فاعل يفعل، وهذا ما نلاحظه على صيغة (Globalization- Zation) في الإنجليزية على خلاف صيغة (ism) في (Globalism) التي تعني العالمية(1). ويذهب **مؤيد عبد الجبار الحديثي** في تعريفه لمصطلح **العولمة** لغة على أنه واحد من ثلاث اصطلاحات عربية جرى طرحها ترجمة للكلمة الإنجليزية (Globalization)، والمصطلحان الآخران هما **الكوكبة** و **الكونية**، وإذا عدنا إلى **العولمة** في اللسان العربي فهي من (العالم)، ويتصل بها فعل (عولم) على صيغة (فوعل) وهي من أبنية الموازين الصرفية العربية. ويلاحظ على دلالة هذه الصيغة أنها تفيد وجود (فاعل، يفعل)، وهذا ما نلاحظه على صيغة (Zation) في الإنجليزية، على

1- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2001م، ص 18-19.

خلاف صيغة (Globalism) التي تعني العالمية. وإذا ما عدنا إلى المصطلح في الإنجليزية وهو: (Globalization) وفي الألمانية (Globalisierung)، فإننا نجد بأن المصطلحين مشتقان من جذر لاتيني واحد، وهو: (Globe) بمعنى الكرة الأرضية(1).

يرى المفكر المغربي **محمد عابد الجابري** بأن: "العولمة في صيغتها الصرفية تفيد جعل الشيء على هيأة معينة: فقولبة الشيء معناها جعله في قالب، كما أن عولمته تعني جعله عالميا، وهذه الفروق اللغوية ليست خاصة باللغة العربية بل نلحظها في كثير من اللغات الأجنبية. فـ :العولمة ترجمة للكلمة (Globalisation) التي تفيد في معناها اللغوي التعميم: تعميم الشيء وجعله شاملا. وإذا لاحظنا أن كلمة (Globe) تعني الكرة وتستعمل علما لتدل بالتحديد على الكرة الأرضية، استطعنا أن نربط العولمة بهدفها الاستراتيجي: أعني تعميم نمط من الحياة على الكرة الأرضية كلها. ومن هنا الاسم المرادف للعولمة في الخطاب العولمي المعاصر، أعني لفظ (Planétarisation) وهو ما يترجمه بعضهم بـ **الكوكبة.** والمقصود جعل كوكب الأرض كله مسرحا لنمط معين من التعامل المالي والتجاري، وبالتالي الحضاري، هو النمط الأمريكي"(2).

ويورد **العيد صالحي** تعريفها في كتابه **العولمة والسيادة الوطنية المستحيلة** بأن لفظها مشتق من العالم، وهو شبه مرادف لصفة العالمية (Mondiale)، ويستعمل للدلالة على الحركة والنشاط الذي يستهدف توجيه العالم، ويترجم مصطلح العولمة إلى الفرنسية (Mondialisation) و إلى الإنجليزية التي هي أصل المصطلح إلى (Globalisation)، ولقد ترجمه البعض إلى العربية **بالكوكبة** أي كل ما يرتبط بكوكب الأرض، كما أنه يمكن في

1- ينظر: مؤيد عبد الجبار الحديثي، العولمة الإعلامية، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص 24-25.

2- محمد عابد الجابري، العولمة و مسألة الهوية، مجلة نقد و فكر، العدد 22 ، العنوان الإلكتروني: http//aldjabiriabed.com.

اللغة العربية قياس كلمة **عولمة** على وزن فوعلة، وعولم على وزن فوعل، بمعنى قولب، أي أعطى شيئا معينا ميزات جديدة وفق نموذج محدد ومضبوط، أو حول شيئا من وضع إلى وضع آخر بناء على نمط جاهز ومعد مسبقا(1).

تتفق كل الترجمات على أن كلمة (Globalization) أو (Mondialisation) نقلت إلى اللغة العربي باسم **العولمة**، حتى وإن كان البعض يحاول دحرجته باتجاه مرادفين آخرين هما: **الكوكبة** و**الكونية**، إلا أن أغلب الترجمات والكتابات في هذا الميدان أوردته في الشكل المتعارف عليه في لغتنا العربية **العولمة**، وأرى أن الذين تعاملوا مع هذه الكلمة تناولوها باحتراز وتمنع شديدين أحيانا، بل وبتطرف أحيانا أخرى مثل قولنا: (Westernisation) بمعنى **الغربنة** ولعل مرجع ذلك إلى المدلول وليس الدال، وإلى المعنى على حساب المبنى هذا إذا أخذنا في الحسبان أن هذه الكلمة منتجة من طرف الآخر، وبمرجعية ثقافية ذات طابع كولونيالي يهدد الآنا الهوياتي والسياسي والثقافي عكس مفاهيم أخرى مثل: الحداثة، الهوية، الثقافة... وهذا ما سنرجع إليه تفصيلا في المبحثين اللاحقين.

إن كلمة **العولمة** تحيل إلى دلالات عدة في قاموسنا اللغوي العربي، إن اشتقاقها من عولم ويعولم، وهي تفيد فاعلا يفعل، أي يدا تدفع في اتجاه شكل عالمي موحد ومضاد لمفهوم المحلية الذي يقتصر على جهة معينة في العالم مثل: شعب من الشعوب، أو قومية محددة في الزمان والمكان. وهذه الكلمة باعتبارها نقلت ترجمة من لغات أوروبية عدة، تدخل القارئ في لغتنا العربية إلى متاهات في تحديد المفهوم الذي لا يجد دلالته إلا بمقاربات اجتماعية وفكرية وثقافية معينة. فإذا أخذنا **العولمة** في اللغة الفرنسية نجد بأنها وردت ترجمة لـ Mondialisation والتي تعني: جعل الشيء عالميا، وهي من فعل Mondialiser، والذي يتفق

---

[1]– ينظر: العيد صالحي؛ العولمة والسيادة الوطنية المستحيلة؛ دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص58–59.

في المبنى مع كلمة Mondialité التي تعني عالمي وكوني، ولكن يختلفان في المعنى اعتبارا من أن الأول: يفيد الفرض والقوة، والثاني: يفيد الانتقاء والتميز والتعايش. أما في اللغات الأنجلوساكسونية **الإنجليزية والألمانية،** فوردت كما أسلفنا Globalization وGlobalisierung بمعنى الكرة Globe، والتي تعني في الفرنسية: أخذ الشيء بطريقة إجمالية أي إجمالا Globaliser وهي هنا تفيد التعميم والشمولية، أو كما يحلو للبعض تسميتها **الشوملة**. والكلمة التي تبدو أقرب للمفهوم في اللغة الفرنسية هي Planétarisation أو Planétisation ومعناها: ذيوع عالمي، وتوسع ظاهرة اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية على نطاق عالمي، غير أن هذه الظاهرة تشمل كل هذه الجوانب(1).

تتقارب ترجمات هذا المصطلح في الشكل وتختلف على مستوى المعنى، إذ كلما توخينا الدقة في تحديد تعريف الكلمة أشكل علينا المفهوم، ولنأخذ مثالا على ذلك Globalizm بمعنى العالمية في الإنجليزية، وهي على خلاف العولمة Globalization بمعنى التعميم والشمولية، غير أن هذه الكلمة في الفرنسية أجد بأنها تؤدي المعنى بتناقضاته وتقترب كثيرا من تفسير الغموض الذي يلف حتى التعريف الاصطلاحي للعولمة فـ Globalisme(2) معناها: إجمالية، وتفيد طريقة في تعليم القراءة تقوم على جعل الأطفال يستوعبون مجمل الكلمة قبل تحليل عناصرها. ولعل هذا ما نجده في التفسير المغلوط والارتباك الاصطلاحي الذي نشعر به حين تعاملنا مع هذا الوافد الدخيل عنوة إلى ثقافتنا ولغتنا وواقعنا، هل يجب علينا أن نداوم تعاطي الكلمة قراءة وتلقينا، قبل تفكيك العناصر والأدوات المشكلة لها؟ وتحليل الأسس التي تقوم عليها؟ أم نقتنص كلمة Globe والتي هي الكرة، ونلهث خلفها كالصغار باحثين عن لهو معرفي شكلي متناسيين أننا نحن البشر طرف أساسي في قواعد هذه اللعبة ومتضمنين فيها؟

1- ينظر: سهيل إدريس، المنهل (فرنسي عربي)، دار الآداب، بيروت، ط34، 2005-ص 794.

2- ينظر: م ن، ص 580.

أم أن مصير الإنسانية صارت تتقاذفه عقول الأمم الكبرى تخطيطا وترسل مفهوما مدورا ومغلقا يسجن فكرنا ويحد رؤى الأفق في المحور المستقيم الذي قطعه التاريخ البشري؟ إن هذه المنطلقات والأسئلة المقلقة والهواجسية تجعلنا نساءل راهنية **العولمة** في معترك مفاهيمي مستمر ومتواصل.

ب. التعريف الاصطلاحي:

تكمن الصعوبة في تحديد مفهوم اصطلاحي واضح للعولمة من كون أننا لازلنا نعايش تحولاتها، ولم نرسوا بعد على بر يجعلنا نقف بجلاء عند حدود تعريف شامل ذلك أن العولمة تحتاج إلى مقاربات عديدة اقتصادية وفكرية وثقافية واجتماعية لم يسبق قبل لأية ظاهرة ذات ذيوع عالمي أن استأثرت بها. وربما يرجع هذا إلى كون المصطلح يتميز بالشمولية ويمس كل جوانب الحياة الإنسانية المادية والروحية والفكرية، وكأني بالعولمة صورة للعالم بعد القرن العشرين، ومن تم تصعب الإحاطة بكل جوانبها، فهي ظاهرة متعددة الجوانب، وفي حالة تمدد وتمظهر دائم، أي أنها لا تمارس عملها عبر الأفكار والمقولات و إنما من خلال إيجاد ظروف وأوضاع تدفع الناس دفعا باتجاه السبل التي تحقق من خلالها مآربها، وهذا هو وجه الصعوبة في التعامل معها(1). وهذه الصعوبة التي لمسناها في تعريفها اللغوي وارتباك المصطلح في ترجمته من اللغات العالمية إلى لغتنا تعدت ذلك لتشمل الجانب الاصطلاحي.

جرى العرف السائد في الأدبيات الغربية على تعريف العولمة بأنها: زيادة درجة الارتباط المتبادل بين المجتمعات الإنسانية من خلال عمليات انتقال السلع، ورؤوس الأموال، وتقنيات الإنتاج والأشخاص والمعلومات، وهي نظام عالمي يقوم على العقل الإلكتروني والثورة المعلوماتية القائمة على المعلومات والإبداع التقني غير المحدود، دون اعتبار للأنظمة والحضارات والثقافات والقيم والحدود الجغرافية والسياسية القائمة في العالم(2).لقد

1- ينظر: عبد الكريم بكار، العولمة، دار الإعلام، الأردن، ط3، 2002، ص 09-10.

2- ينظر: م ن، ص 12.

كان للتطور المذهل في مجال المعلوماتية دور القاطرة في جر كل قطاعات النشاط الإنساني إلى هذا المفهوم **العولمة**، وذلك بتقريب المسافات واختراق الحدود على المستوى الاتصالي بين الأفراد والجماعات بغية كسر الحواجز الحدودية، والبحث عن تجاوز مفهوم الدولة الوطنية أو القومية في محاولة لتخطي معطى الجنسية لصالح شركات اقتصادية عملاقة تسيطر على الرساميل و الأسواق ولا تقيم وزنا للاعتبارات المحلية.

ومن هذا المنطلق يقول **رونيه قاليت** بأن العولمة عبارة عن مسلسل تكثيف لتيارات الأفراد والسلع والخدمات والرساميل والتكنولوجيا، وانتشارها - بموازاة مع ذلك - لتشمل الكرة الأرضية بكاملها، معترفا بأن المبادلات الدولية جد قديمة، إلا أن تكاثفها وكثافتها وتنوعها وشيوعها الواسع، قد أدى إلى كلمة جديدة لتمييز هذا المسلسل: كلمة **العولمة**(1).

يعد **مارشال ماكلوهان** عالم السوسيولوجيا الكندي وأستاذ الإعلاميات السوسيولوجية أول من أطلق معرفيا مصطلح العولمة ومفهوم القرية الكونية في نهاية الستينيات، حيث يقول: " نحن نعيش في قرية كونية، بما توحي به كلمة القرية من علاقات قرابة وجوار ومحدودية في الزمان والمكان. وكما هو الحال في القرية الصغيرة، فإن كل ما يحصل في بقعة ينتشر خبره في البقعة المجاورة، وكل ما يحدث في جزء يظهر أثره في الجزء الآخر"(2). ويبدوا أن كلمة القرية الكونية تختصر المسافات القارية، وتعتمد على درجات التأثير والتأثر بين الأفراد والمجتمعات، وتذويب الخصوصية القومية في بوتقة خصوصية كليانية توحد التصور الإنساني المفروض من لدن الأقوى على حساب اللون واللغة والجنس.

يساءل الباحث **محمد مسلم** واقع المعولم في ظل مفهوم القرية الكونية انطلاقا من أننا لا نعرف هل تريد العولمة أن تجعل من العالم قرية صغيرة ذات مبادئ وقيم وتصورات واحدة لا تفصلها في ذلك حدود الزمان والمكان، أم ستعمل على دمج وتذويب القرية الصغيرة في

1- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 60.

2- برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط2، 2002، ص 21

تصور عالمي أحادي؟ أي هل هي تعني العالمية أو لها مدلول آخر؟ وهل هذا المفهوم جديد، أم أنه قديم جديد؟ وما هي خلفياتها؟ وهل هي اختيار أم حتمية؟ وما مدى خطورتها على هوية الشعوب؟(1) إن هذا الهوس الاصطلاحي نصطدم به كلما تحركنا اتجاه التعاريف المختلفة والمتضادة للمفهوم، لأن التعريفات وردت بين مؤيدين من دول أنتجت العولمة اقتصاديا وفكريا، وراحوا يناصرونها مركزين على إيجابياتها وكأنها حتمية، وآخرين من دول تابعة تدور عنوة في فلك هذا المفهوم.

فـ **برهان غليون** يركز في تعامله مع المصطلح على الحفاظ على استقلالية الدول، ويقاربه من المعطى الاستعماري والهيمنة من منطلق إمكانية مواجهة مجتمعاتنا الضعيفة للضغوط التي تحدثها العولمة وفق إستراتيجية مجابهة بديلة وفعالة، متسائلا إذا كانت العولمة تعني الهيمنة العالمية، أي هل هي ذات آثار إيجابية على الرغم مما يشوبها من سلبيات؟ أم هي سلب مطلق تتضمن كسر إرادتنا، واكتساح اقتصادياتنا، وتفكيك مجتمعاتنا، ومحو ثقافتنا؟(2).

إن أي محاولة لتقريب المصطلح من مفاهيمنا لا يمكنها أن تخرج عن دائرة التعاريف الغربية التي شب وترعرع في أحضان اقتصادياتها وعقول مفكريها هذا المفهوم، الذي يكتسب في ماهيته صيغة الإشهارية، وأصبح يرمز إلى جملة من المتغيرات والتطورات الحاصلة في مجالات الحياة المختلفة. وهي ظاهرة شاملة، تشمل الاقتصاد والتجارة والمال والسياسة والثقافة ومجال الاتصالات والإعلام وأنماط الحياة المختلفة، وتروم هذه الظاهرة تنميط المجتمعات الإنسانية في مختلف مجالاتها وفق نموذج حضاري محدد(3).

يرى **مارتن ألبرو** Martin Albrow: " أن العولمة تعني كل العمليات التي تتعاون فيها شعوب العالم في مجتمع عالمي واحد، مجتمع كوني"(4)، ويعرفها **أنتوني جيتر** بأنها:

1- ينظر: محمد مسلم، العولمة و الهوية، دار الغرب، وهران، 2002، ص 65.

2- ينظر: برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 11-12.

3- ينظر: محمد محفوظ، العولمة و تحولات العالم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2003- ص13.

4- عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في تحليل العلاقات الدولية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006- ص34

"عملية لحام لمجتمعات العالم كي تنصهر في بوتقة واحدة مهما تباعدت بينها المسافات و يتشارك فيها كل البشر في الرؤى والخبرات والتحديات"(1)، وقد أورد هذا التعريف **علي حسين شبكشي** في مؤلفه، حيث يرى أن العولمة واقع مفروض اتخذ صبغة الكونية- وهو ما أشرنا إليه سابقا بالصيغة الإشهارية- من غير أن يكون لها منظرون يحددون وجهتها الفكرية، فلا هي تمظهرات بمنطق الحتمية، ولا هي حقبة تاريخية، ولا هي خروج من التاريخ. ويتتابع مسلسل التعريفات الذي يحيل إلى تقريب المسافات، والتحام الأفراد عالميا من غير تمييز أو اعتبار لمفهوم المحلية التي تتفاعل مع المعطى العالمي، ف **أثوني جيدان** يرى أنه: "يمكن تعريف العولمة بكثافة العلاقة الاجتماعية في العالم الواسع التي تربط الأماكن البعيدة، بحيث تصبح الأحداث المحلية تصاغ بواسطة الأحداث الجارية على العديد من الأميال، والعكس بالعكس"(2). أما **روزباث موس كنتر** Rosabeth Moss Kanter فيرى أن العولمة هي أن: "يصبح العالم سوقا تصبح فيه الأفكار والبضائع متوفرة لأي واحد في نفس الوقت"(3).

إن كل هذه التعريفات التي درجت عليها العقول في الغرب بالخصوص، تخفي استنساخا جينة واحدة ومركبة داخل أي مدلول اصطلاحي، فهي تختلف في الشكل وتلتقي في المضمون والماهية، و ترتكز على أساسين اثنين هما: سوق عالمية تخترق كل الحدود الجغرافية في مجال الإنتاج والاستهلاك، وكونية أو شمولية في مجال التفكير تزيح المحلية والخصوصيات لصالح نمذجة مفروضة تخدم مصالح كبار العالم، وتضمن دوام هذا السوق وانتعاشه. ويؤكد **عبد الكريم بكار** أن العناصر المشتركة بين جميع هذه التعريفات:

1- علي حسين شبكشي، العولمة نظرية بلا منظر، القاهرة، مطابع 6 أكتوبر، 2000، ص 60.

2- عامر مصباح، النظرية المعاصرة في تحليل العلاقات الدولية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006، ص 131.

3- م ن، ص 132.

1. تجاوز الأفكار والخبرات والنظم والسلع والمشكلات لبيئاتها المحلية، وعبورها للحدود السياسية والجغرافية على مستوى العالم.
2. نظام العولمة قائم على عدم الاكتراث بالخصوصيات المحلية والتراثية والبيئية للدول والشعوب التي تغزوها، لأن العولمة تصنع بآليتها الجبارة الميزات والخصائص والأجور التي تنسجم مع رواجها ومصالح القائمين عليها.
3. تضاؤل الاعتبارات المحلية من: فكرية واقتصادية وسياسية واجتماعية في تشكيل حياة الناس وذواتهم وأوضاعهم المختلفة لصالح إسهامات وانعكاسات دولية عامة.
4. تسارع وتيرة الاتصال العالمي وتقدم وسائله (التقانة)(1).

وتعتمد العولمة جملة من المنظومات التي تندمج فيما بينها لتشكل واقعا اجتماعيا ودوليا راهنا يربط كل الأطراف العالمية المختلفة، و يلخصها **برهان غليون** في ثلاث منظومات أساسية:

1. المنظومة المالية التي دفعتنا إلى العيش في ظل سوق واحدة لرأس المال، وبورصة عالمية واحدة على الرغم من تعدد مراكز نشاطها.
2. المنظومة الإعلامية والاتصالية، حيث أصبح في إمكان جميع سكان الأرض الارتباط من خلال الصحن الهوائي بالقنوات التلفزيونية الموجودة في العالم، والتي تتوجه في بثها لجمهور عالمي أو معولم، لا لجمهور محلي.
3. المنظومة المعلوماتية التي تجسدها شبكة **الإنترنيت**، وهي شبكة واحدة يشارك فيها الأفراد، وينفذون إلى ما تنطوي عليه من معلومات وعروض برصف النظر عن الحدود السياسية والخصوصيات الثقافية (2).

1- ينظر: عبد الكريم بكار، العولمة، ص 12-13.

2- ينظر: برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 16-17.

أصبح المال والإعلام والاتصال والمعلوماتية عصب حضارة القرن الحادي والعشرين، ومركز السلطة الحقيقية لأي أمة ترغب في الانخراط بنادي الكبار الذين يحكمون العالم، والتحول اليوم تجاوز حدود التصنيع إلى السيطرة التكنولوجية المحكمة. فإذا كان المال قد تمركز في يد أقلية من الشركات العملاقة التي تتحكم في مستوى الاستهلاك العالمي، فإن الإعلام والاتصال أصبح الميدان الأخطر للسيطرة على الرأي العام بالدعاية والدعاية المضادة وصناعة الحرب وخلق بؤر التوتر وفق توجهات سياسات الدوائر المسيطرة عالميا. أما المعلوماتية فهي الوسيلة التي تسهل حدود الاختراق بين الأفراد على مستوى تحقيق مواطنة عالمية تتجاوز العنصر الهوياتي المحلي، مدفوعة بنهم استهلاكي ونمطية مشبعة بتقنية وإدمان الصورة والمواقع والعوالم الافتراضية بعيدا عن أي تقوقع إيديولوجي أو عقائدي. ومن هنا يبحث **السيد ياسين** عن الاقتراب من صياغة مفهوم شامل للعولمة يأخذ في الاعتبار ثلاث عمليات تكشف عن جوهرها: العملية الأولى تتعلق بانتشار المعلومات حيث تصبح مشاعة بين الناس، والعملية الثانية تتعلق بتذويب الحدود بين الدول، والعملية الثالثة هي زيادة معدلات التشابه بين الجماعات والمجتمعات والمؤسسات، وكل هذه العمليات قد تؤدي إلى نتائج سلبية بالنسبة لبعض المجتمعات، وإلى نتائج إيجابية بالنسبة لبعضها الآخر(1).

نلمس في التعريفات التي درج عليها الباحثون العرب في تقديم مصطلح العولمة باعتبارهم ينتمون إلى الدول النامية، تركيزا على خطورة نتائجها ورصد بعض آثارها في المجال الاجتماعي والثقافي بعيدا عن تقديم إطار مفهومي شامل. وهذا ما يؤكده **عبد الله الخياري** معتبرا أنها عبارة عن اقتصاد تتحكم فيه الشركات متعددة الجنسية، وتبادل تجاري غير متكافئ في المجالين المادي والرمزي يلغي الحدود بين الدول، ويقلص أدوار الدولة الوطنية في شكل ثورة عارمة في مجال التربية والإعلام والاتصال والتقانة المرتبطة بها،

1- ينظر: محمد محفوظ، العولمة و تحولات العالم، ص 13.

مع شيوع ثقافة الاختراق التي تسعى لفرض قيم وفكر واتجاهات وأذواق استهلاكية منمطة(1).

ينقسم المشتركون حول المولود الإنساني الجديد (العولمة) على مستوى المفهوم الذي يتمظهر في شكل زئبقي بين مؤيد ومحتج، و كل واحد ينظر إليه من زاوية انتماءاته الحضارية، حتى وإن اتخذ من إستراتيجية الاجتياح أسلوبا. وبين هذا المد والجزر نعايش طوعا أو كرها زمن المعولم الذي ضبط عقارب ساعته إنطلاقا من التحولات الاقتصادية الغربية التي فرضت نفسها على الساحة العالمية كبديل يقنن معطيات السوق، وينظم حركة الرساميل ويضاعفها حسب سياسة مالية ناجعة تخدم فئات ودولا معينة، وقد يتخذ المصطلح دلالاته الحقيقية في المجال الاقتصادي الذي يشكل حقوله التطبيقية.

2. ***العولمة ظاهرة اقتصادية في المقام الأول:***

من نافل القول أن دينامية العولمة ترمز بالأساس إلى توحد المنظومة الاقتصادية العالمية في شكل تمدد نظام السوق الرأسمالية وانتشاره إلى كل أطراف المعمورة متخطيا الحدود القطرية والحواجز القومية، وإن الرأسمالية الغربية في مجال تطبيقاتها الاقتصادية كانت المشتلة التي أنشأت العولمة وعملت على انتشارها بقوة لتتمظهر اليوم في الشكل التي هي عليه، وتتخذ تعريفها الاقتصادي الصرف. فهي تعني مجموع الظواهر التي ترتبط بواسطتها حياة أي إنسان في الكوكب بقرارات تؤخذ خارج بلده، ولا يملك عليها أي تأثير، فالعولمة تتأسس في المقام الأول على تكثيف وتعزيز العلاقات التجارية الدولية التي تنتعش سنويا بمعدل 7% مقابل 2.3% بالنسبة للإنتاج، وهذا التكثيف المبادلاتي الواسع هو أثر المؤسسات المتعددة الجنسيات المنتمية للبلدان الأكثر تصنيعا، وهجرة البشر والأدمغة بحثا عن رواتب أفضل، وإقلاع وتسارع للصفقات باتجاه أسواق الصرف(1400 مليار دولار يوميا)، مما يتسبب في لاإستقرار بعض الاقتصاديات الوطنية، وخصوصا في الدول النامية(2).

1- ينظر: عبد الله الخياري، التعليم و تحديات العولمة، مجلة نقد و فكر، العدد12، http//aldjabiriabed.com.

2- Voir :Bernard Guillochon, la Mondialisation, Petit encyclopédie la Rousse, 2004,p08-09.

نميز في العولمة ثلاثة مظاهر تشكل المشهد الاقتصادي العالمي، وتتقاطع جوهريا مع تعريفنا السابق وهي: الدولانية Internationalisation، التي تحيل إلى الزيادة في التبادلات بين الدول، حيث تدفق التجارة والرأسمال والاستثمار المدعوم بواسطة اتفاقات دولية، تتيح في أطر سياسات محلية للقطاع الخاص، الإنفتاح والتعامل مع الخارج. والثورة التكنولوجية، التي تسمح في إطار الاتصالات الإلكترونية الجديدة بالتعامل كونيا، مختصرة الأمكنة والمسافات والحدود (محلية أو إقليمية) مانحة دورا أكثر فعالية لقرارات الشركات الاستثمارية. والليبرالية، التي تتمظهر في سياسات الدول الصانعة للاقتصاد الكوني، حيث تسهيل دينامية النشاط الاقتصادي فوق قومي (وطني)، وتتضمن كذلك تقليل سلطة الدول في النظام الذي يندمج في الاقتصاد العالمي بواسطة تحرير التجارة والاستثمار والإنتاج، وبالتالي تقلص دور الدولة الوطنية اقتصاديا من خلال تجريد التجارة من الرسوم والحواجز الجمركية، وفتح القطاعات الاجتماعية للمستثمرين الأجانب، وخوصصة الشركات التابعة للدولة.

ومن هذا المنطلق فإن قانونا العرض و الطلب الذين يقوم عليهما اقتصاد السوق والمنافسة الاقتصادية لم يبقيا منحصرين في الإطار المحلي، بل تعدياه إلى المستوى العالمي، حيث أصبح الإنتاج مرتبطا بمستويات الاستهلاك الكوني. وبما أن البحبوحة المالية تمس شركات دول غنية، فإن انعكاسات سلبية قد تمس الغالبية الفقيرة من دول العالم اعتبارا أنها لا تمتلك المؤهلات والقدرات التنافسية التي تدخلها إلى هذا السوق المعولم، والذي لا مكان فيه للصغار. يقول **عبد الكريم بكار**: "إن أنشطة العولمة هي أكبر بكثير من أن تتحكم فيها دولة، بل ما تفعله شركة كبرى من نشر للعولمة وثقافتها قد تعجز عنه دول عديدة.. وتجري عمليات تخطيط سرية لتوجيه العولمة وجعلها أداة ضغط في بعض الأحيان... وهناك ثلاثة نقاط هامة تحيلنا إلى ذلك:

---

1. قيادة العولمة تتم على نحو جوهري من قبل الغرب إضافة إلى اليابان وبعض دول جنوب شرق آسيا.
2. الولايات المتحدة الأمريكية أكبر دولة غربية مساهمة في حركة العولمة، لأن العولمة ينبغي أن تسمى **أمركة**، لأن أمريكا هي المسيطرة اليوم على المنظمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مدفوعة بالانتشار الواسع والقوي للثقافة الشعبية الأمريكية.
3. الشركات المتعددة الجنسيات التي يتموقع 90% منها في دائرة الدول الكبرى، وهذه الشركات هي التي تخطط لتوجيه العولمة اقتصاديا"(1).

إن التوسع الرأسمالي الذي أخذ أبعاده الكونية أخلط أوراق كثير من البحاثة والمفكرين في الجبهة المضادة للعولمة، يقول **سمير أمين**: "إن الخلط بين اقتصاديات السوق واقتصاديات رأس المال واضح، فالسوق مفهوم يفترض في حد ذاته المنافسة، بينما رأس المال هو واقع قائم على الاحتكار (أي عكس المنافسة) من قبل الذين ينفردون في ملكية المشروعات"(2). إن أثر هذا الواقع الكلياني الاقتصادي لا يمكن تجزئته إلى اقتصاد سوق واقتصاد رأس مال لأنه كل متداخل، وإلا فلا معنى للشمولية التي تميز مفهوم المعولم، فالفكر الليبرالي في شقه (الرأسمالي) قائم على الدعوة إلى تعزيز الملكية الفردية وحرية السوق مع تحديد لدور الدولة الوطنية في النشاط الاقتصادي، وكان أول من قال بذلك المفكر البريطاني **آدم سميث** مؤسس علم الاقتصاد الكلاسيكي، وكان يقول بنظرية (اليد الخفية) أي فليفعل المنتجون ما يريدون، ويتصرف المستهلكون كما يشاءون، ولكن هناك نوعا من السير التي لا تراها، تقوم بالتوفيق بين المنتجين والمستهلكين، أي بين العرض والطلب، فيحدث التوازن الاقتصادي الكلي، وهذا ما يسمى بسياسة (دعه يعمل، دعه يمر)(3).

1- عبد الكريم بكار، العولمة، ص 24-25.

2- برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 71.

3- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 64.

تقوم خارطة العولمة الاقتصادية بالخصوص على ثنائية أساسية يميزها التطرف (الإنتاج- الاستهلاك)، فالمواطن العالمي المدفوع بعوالم الرفاهية المضطربة استهلاكا لا يمكنه أن يشبع نهمه المتواصل وإقباله على المنتجات الأكثر رواجا وإغراءا، والمنتج بدوره لا توقفه حدود معينة في تلبية الطلب المتزايد على سلعه، و اختراق المسموح والممنوع في سبيل الربح المتواصل والسريع. ولعل عولمة العرض والطلب دفعت نحو منافسة شرسة بين المنتجين وفق استراتيجيات محددة وشاملة أدت إلى انتشار ظاهرة "العولمة" بشكل متسارع، وهذا ما يوضحه الجدول (شكل1):

تنزح النزعة الاقتصادية المعاصرة إلى اعتماد جملة من المفاهيم التي تلغي دور الدولة الوطنية أو إعادة تحديد وضع الدولة (الإقليم) بدلا من زوالها، فقد طرح التوسع في التجارة العابرة للحدود والمال مطالب موت سيادة الدولة، لأن أحد الأسباب الرئيسية للاختلافات الواسعة والمهمة حول العولمة الاقتصادية مرتبط بالتحديات المتضاربة للتحاليل المختلفة لأفكار العولمة. فالعالمية في التجارة الدولية تعني عبور وفتح وتخطي الحدود، وبالتالي نجد أنفسنا أمام عبارتي: التدويل وتعدد الجنسية.

نعتبر أنه من المقاربات الموضوعية لمفهوم العولمة، المقاربة التي اعتمدها الباحث **ريكاردو باتريلا** إذ يقاربه بارتباط مفهومين آخرين قريبين منه و سابقين له: التدويل وتعدد الجنسية، فهو يحدد التدويل في كونه مجموعة المسلسلات التي تربط الاقتصاديات الوطنية ببعضها البعض، وهذه المجموعة تحيل إلى مجموعات التيارات التي تربط الوحدات الوطنية المختلفة. ويحدد مفهوم تعدد الجنسية في كونه الظاهرة التي نرى فيها الفاعلين الاقتصاديين يوسعون قدراتهم الإنتاجية لوحدات وطنية أخرى، ومن هنا فإن العولمة بالنسبة له هي: مجموعة العوامل التي تجعل من عدد كبير من السلع والخدمات تصمم وتنتظر وتنتج وتوزع



– شكل 1–

شكل 01؛ عبد العزيز الشربيني؛ الوجه الجديد للشركات العالمية، مجلة أخبار الإدارة، المنظمة العربية للتنمية الإدارية، عدد18، حزيران 1997م، ص1.

وتستهلك وتصلح وتقيم على مستوى عالمي بدون أن يكون للدول التي تدور هذه العمليات في فضائها قيمة في حد ذاتها. وبعبارة أخرى، فالإطار والمرجعيات الوطنية بدأت تفقد تدريجيا من مركزها وقوتها في المستقبل، ومعنى هذا أن العولمة هي نتاج منظمات تعولمت هياكلها بفضل استخدام تكنولوجيا الإعلام والاتصال والمواصلات(1).

إن كلا من التدويل وتعدد الجنسية يشكلان اليوم واجهة العولمة باعتبارها الصفة الشاملة التي تميز مؤسسات وآليات الواقع الاقتصادي الجديد، فمحاولة تخطي وتجاوز الحدود في الإنتاج والتجارة العالمية تحتاج شركات فوق وطنية تتجاوز الخصوصيات المحلية وتلبي حاجيات المستهلكين في الأصقاع الأكثر بعدا، وبمنأى عن أي التزام محلي أو إقليمي. فتكتل رأساميل هذه المؤسسات العملاقة يفترض مؤسساتيا خلق هياكل مالية وتجارية دولية تعمل على ضمان مصالحها وضبط الأسواق العالمية تجارة وإنتاجا في إطار تدويل لمصالح الأقوياء، وهذا التدويل بدوره يحتاج إلى تكتل أو تمركز إقليمي لمجموع من الدول الوطنية ذات الخصوصيات المتشابهة بغية المحافظة على الفاعلية الاقتصادية وخصوصا في الدول التي أنتجت هذه الشركات، و محاولة المجابهة والتصدي من لدن الدول الضعيفة التي تحاول تجنب هذا الغول الزاحف. أما البقاء والتقوقع في حضن المحلية فمعناه في زمن العولمة التهميش والإقصاء، إن لم نقل هو فعل انتحاري قياسا إلى التحولات الجديدة التي لا تؤمن إلا بمواطنة كونية.

يتخذ مصطلح العولمة دلالاته الواضحة في مجال ارتباطه بالاقتصاديات الحديثة وهياكلها، وهذه الجوانب الهيكلية هي التي توضح طبيعة العلاقة التي باتت تربطنا بالآخر في كوكبية نعيشها ونسايرها سواء بالرفض أو الاحتجاج أو القبول، والتحاقنا بهذا الركب أصبح من باب الفرض والإرغام الذي تمليه علاقة المنتج بالمستهلك في إطار هياكل ومؤسسات

1- ينظر: يحي اليحياوي، عشر حقائق عن الواقع الإعلامي السائد، مجلة نقد و فكر، العدد9 .http//aldjabiriabed.com

عالمية فرضت نفسها على الساحة الدولية، وتتمثل في الشركات المتعددة الجنسيات والمؤسسات الاقتصادية الدولية، والتكتلات الإقليمية.

أ. ***الشركات متعددة الجنسيات:***

إن الشركات المتعددة الجنسيات هي شركات عملاقة تتسم بضخامة الحجم وتنوع الأنشطة والانتشار الجغرافي في العالم كله، واستقطاب الكفاءات البشرية عالية المستوى، وتشكل هذه الشركات محور اقتصاد العولمة، وما يجري هو محاولة تحويل العالم كله إلى سوق عالمية واحدة خاضعة لنشاطها وسيطرتها. إن النمو السريع للمبادلات التجارية للسلع يرجع في الأساس إلى تطور هذه المؤسسات التجارية الضخمة التي تنظم مسارها الإنتاجي في أطر شاملة. وهذه الجماعات العملاقة المعروفة لدى الجمهور العريض مثل: **فورد** Ford– **كوكا كولا** أو IBM موزعة على عشرات من الدول، حيث اليد العاملة أقل تكلفة والأسواق أكثر اتساعا(1).

لقد أصبحت الشركات متعددة الجنسيات أحد الركائز الدولية المؤثرة في حركية الاقتصاد العالمي بجانب الدول المصنعة الكبرى والمنظمات الاقتصادية الدولية، وأضحت تشكل نقطة تحول جوهري في النشاط الاقتصادي العالمي. وهي نقطة تغيير المفهوم الاقتصادي مع بدايات القرن العشرين باعتبار انتشارها وتزايد أعدادها، أعطى نفسا آخر للحركة التجارية والمالية على مستوى رأس المال وانتشاره بذكاء ونهم بعيدا عن المفهوم الكلاسيكي للاقتصاد خلال القرن التاسع عشر. وفي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية تزايد عدد هذه الشركات وازدادت فروعها في العالم.

إن أنشطة هذه الشركات وميكانيزمات عملها يشكل مظهرا هو لب العولمة، أما الشركات بحد ذاتها كمؤسسات ذات شخصية اعتبارية، فتعد أهم قوى العولمة وأدواتها الفاعلة والتي

1- Voir :Bernard Guillochon, la Mondialisation,p11.

تتسم بضخامة الحجم وتنوع الأنشطة والقدرة على استقطاب الكفاءات البشرية والانتشار الجغرافي. وإذا كانت الدولة سابقا تمثل محور الاقتصاد الدولي، فإن هذه الشركات العملاقة تأهلت بفضل قوتها الإنتاجية والمالية لتمثل محور العولمة في محاولة لتحويل العالم بأسره إلى سوق عالمية واحدة خاضعة لسيطرتها ونشاطها. ولقد أدى هذا الدور المتعاظم لهذه الشركات التي تعتمد أنظمة أمن خاصة وإصدار النقود من خلال بطاقات الائتمان التي لا تخضع لإشراف الحكومات، إلى إضعاف دور الدولة في المجال الاقتصادي إلى درجة أن بعضها –المتعددة الجنسيات- قام بالاستيلاء على المرافق والخدمات العامة في شكل دور قد يغيب الدولة.

يبدو أن المعطى الاقتصادي والمالي لكوكبنا في ظل سيطرة إمبراطورية الشركات المتعددة الجنسيات بات يحيل أكثر من أي وقت مضى إلى القفز على خصوصيات المكان واختراق الحدود، ومسح معالم الجغرافيا. يقول: **ميتون فريدمان**Miton Friedman الحائز على جائزة نوبل في الاقتصاد في هذا المجال: "...إلى أنه يصبح من الممكن لإنتاج البضاعة في أي مكان استخدام الموارد من أي مكان، بواسطة الشركة المقيمة في أي مكان، لبيعها في أي مكان..."(1) ويوافقه **نيلسون** Nelson الذي يرى بأن للعالمية Globalisme معان عدة، فهناك من يراها مسارا، والبعض الآخر يراها حركة أو توجها، وآخرون يركزون على النظرة العالمية إلى الأسواق بدلا من النظرة المحلية والقطرية، في حين يذهب البعض إلى تلخيصها أساسا في التنميط والتشابه في أساليب الإنتاج وفي السلع والخدمات، بينما يرى هو – **نيلسون**- أن اللغز كامن في الشركة العالمية، فهي التي لها وجهة نظر دولية وموظفوها من كل الجنسيات والأعراق والأديان، وهي التي تنتج وتسوق في أي مكان تقتضيه الحاسة التجارية(2).

---

1 – عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في تحليل العلاقات الدولية، ص 165.

2 – ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 72.

إن القفز على المعطى الجغرافي والإقليمي، ومحاولة تقزيم دور الدولة الوطنية وانحسار وظيفتها، تكون الشركات المتعددة الجنسيات قد لعبته بامتياز مشكلة بذلك قاطرة العولمة التي تصبو إلى مجتمع كوني ترفع فيه القيود الحكومية على تحويلات الموارد والطاقات الخام بين الدول. ونتيجة لفتح الحدود بين دول العالم، فقد تحولت الشركات الدولية إلى شركات كونية، وحلت التجارة الكونية بدل التجارة الدولية، وعوضت العملة الكونية العملة الدولية، واستبدل التمويل الدولي بالتمويل الكوني. ومن هذا المنظور تصير العولمة أداة لليبرالية متوحشة تقلص دور الدولة الوطنية لصالح اتصالات ورساميل ووسائل تمويلية وأشخاص... تنتقل عبر الاقتصاد العالمي بحرية كبيرة متحررة من الرقابة الممارسة من لدن الدولة.

لقد بات من الصعب اليوم تحديد مفهوم هذه الشركات التي أصبحت فوق الأوطان وأقوى من الدول ولا تكبلها أية قوانين، يذهب **إلفين توفلر** إلى القول أن: " تعبير –المتعددة الجنسيات- أصبح الآن باليا ذلك لأن مثل هذه الشركات الضخمة لا جنسية لها أساسا"(1). فقد كانت هذه المؤسسات الإنتاجية الضخمة إلى وقت قريب تنتمي إلى دولة بعينها، أما الآن فقد أصبحت تغير حتى هوياتها حسب المكان والدولة التي تركز فيها إنتاجها، فشركة IBM الأمريكية أصبحت تعد يابانية لحجم نشاط فرعها في هذه الدولة، وشركة **فورد**-Ford تملك 25% من شركة **مازدا**، وشركة **هوندا** تصنع سيارات في الولايات المتحدة وتبيعها في اليابان، وشركة **جنرال موتورز** هي أكبر مالكة لأسهم شركة ISUZU.

وفي هذا السياق كتب المستشار الإداري **كينيتشي أوهمائي**: "...من الصعوبة تحديد جنسية الشركات الدولية...إنها تحمل علم عملائها وليس علم بلادها"(2). ولعل هذا الانتقال من الشركة الأم إلى الشركة الفرع في بلد آخر يتم حسب إستراتيجية انتعاش الأسواق، وضمانا للحماية من ركود اقتصادي وتجاري قد يشهده البلد الأصلي للشركة، وهذا ما يؤكده

1- إلفين توفلر، تحول السلطة بين العنف و الثروة و المعرفة، تر: فتحي بن شتوان و نبيل عثمان، ليبيا، مكتبة طرابلس العلمية، ط2، 1996، ص 500.

2- باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 77.

بول كندي في كتابه **الاستعداد للقرن الحادي والعشرين** حول خلفيات تدويل الشركات لأنشطتها بقوله: "...ذلك أنه وبالإضافة إلى الأرباح التي تجنيها الشركة من وفرات الحجم، فإنها تأمل أيضا أن توفر لنفسها حماية من الآثار السلبية للتقلبات النقدية والنمو الاقتصادي المتباين والتدخلات السياسية...إن حصول كساد في أوربا لن يثير قلقا كبيرا لدى شركة تعمل أيضا في أسواق شرقي آسيا المزدهرة...ولكن هذا القلق سيكون كبيرا فعلا لدى شركة تعتمد على مبيعاتها في أوربا"(1)

شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية انتشارا نسبيا للشركات العملاقة، ومنذ عام 1960م أصبح هناك تزايد مطرد لما يسمى بالشركات الدولية International، و متعددة الجنسيات Multinational، وفوق قومية Global. فقد ارتفع عدد هذه الشركات من: 3500 شركة في عام 1960 إلى 60000 شركة في عام 1999م، وزاد حجم الاستثمار الخارجي المباشر في العالم من 66 مليار دولار في عام 1960م إلى أكثر من 4000 مليار دولار في عام 1999م، في حين لم يكن يتعدى 14 مليار دولار في عام1914م. وتوقعت الأمم المتحدة أن يزيد عددها من 64000 شركة العام 2002، من بينها 100 شركة أولى على المستوى العالمي ستسيطر على 16% من مجموع المبيعات في مجال التجارة الخارجية(2). وهذه الشركات التي تعد وحدات عالمية أصبحت تسيطر على نصيب من النشاط العالمي يزيد على النصيب الذي يحصل عليه أكثر من نصف دول العالم، إذ بين 185 دولة يوجد على الأقل 100 دولة أضعف وأقل ثراء من أي واحدة من 40 شركة عالمية عملاقة(3).

1- محمد محفوظ، العولمة و تحولات العالم، ص 35.

2- ينظر: عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في تحليل العلاقات الدولية، ص 196.

3- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 76-77.

وفي الفترة ما بين: 1983-1992 كانت خمس دول هي: الولايات المتحدة، اليابان، ألمانيا، بريطانيا، فرنسا تتقاسم فيما بينها: 172 شركة من أصل 200 من أكبر هذه الشركات المسيطرة على الاقتصاد العالمي. ووقوفا عند الواقع الحقيقي لهذه الشركات وقوة فاعليتها في راهن الاقتصاد الدولي ستورد هذا الجدول التوضيحي الذي يعرض خارطة خمسين شركة دولية عملاقة مع مطلع الألفية الثالثة (شكل2).

لقد صارت هذه الشركات تسيطر على حصة من النشاط الدولي تزيد عن الحصة التي يحصل عليها أو يمارسها أكثر من نصف دول العالم، إذ بين 185 دولة يوجد على الأقل 100 دولة أضعف وأقل ثراءا من أي واحدة من 40 شركة عالمية عملاقة(1). والجدول الذي بين أيدينا يظهر ذلك بوضوح، إذ يعرض حصيلة نشاط خمسين شركة متعددة الجنسيات الأولى على المستوى العالمي في سنة 2000م، وهو بمثابة مؤشر حقيقي لقوة مفهوم "العولمة" في المجال الاقتصادي والذي يتمظهر بالأرقام، وأهمية هذا الجدول تكمن في أنه جاء على رأس سنة 2000، والتي تمثل مطلع الألفية الثالثة التي ميزها انتشار هذا المفهوم "العولمة" في الأدبيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية العالمية، وخلصنا بعد تقصينا للأرقام الواردة في هذا الجدول إلى جملة من النتائج نوردها كمايلي:

1- تنصب النشاطات الأساسية لهذه الشركات الأولى عالميا حول أربعة ميادين كبرى في مجال الإنتاج الصناعي، تتقدمها عشر مؤسسات كبرى في إنتاج السيارات والمركبات، ويليها سبع شركات مختصة في مجال النفط، وست شركات مختلفة في التجهيز والعتاد الكهربي و الإلكتروني، وأربع شركات اختصت في مجال الإعلام والاتصالات. وإذا رجعنا إلى هذه الميادين نجدها تمثل روح الألفية الجديدة الموسومة بالتقارب والكوكبية، فالنفط يمثل الطاقة المشتركة التي تحرك دواليب الإنتاج والصناعات، ومحور الصدام حول منابعه يضمن السيطرة للأمم الكبرى التي تسعى

1- ينظر: م س، ص 76-77.

إلى تجفيفه استخراجا وربحا، ولعل هذا الرهان دفع بكبار العالم وفق إستراتيجية محضرة مسبقا إلى تدمير دولة نفطية من حجم العراق، وخلق بؤر توتر بحجج واهية على المستوى السياسي مثلما يحدث في: **دارفور بالسودان**. أما العتاد والتجهيز الكهربائي والإلكتروني وعالم السيارات والمركبات، فيدخل في إطار نهم الاستهلاك الحديث الذي يضع المواطن الكوكبي المرقمن والتواق إلى حياة سريعة قوامها الرفه والإعلام والاتصالات، و هذا ما يحقق فعلا مفهوم القرية الكونية التي بشر بها **ماكلوهان**.

2- تمثل هذه الشركات 50 قوة مالية خارقة، إذ تبلغ مداخيلها العامة التي تشكل رساميلها:-4494.9 مليار دولار، وتبلغ مداخيلها الخارجية (الاستثمارات الخارجية): - 1908.4 مليار دولار، هذا علما بأن الأمم المتحدة أحصت ما يقارب: 64000 شركة سنة 2002م قد تكون أرقامها المالية أكثر إذهالا إذا جمعناها وأحصيناها كليا.

3. تتواجد الدول الخمس الكبرى: الولايات المتحدة، اليابان، فرنسا، ألمانيا، بريطانيا بـ35 شركة أصلية من -غير حساب الشركات المختلطة- من أصل تلك الواردة في الجدول، أي ما يقارب ثلثي 2/3 هذه المؤسسات، وبمداخيل عامة تقدر بـ: -3115.9 مليار دولار، واستثمارات خارجية تساوي: 1424.1 مليار دولار.

4. تتقدم الولايات المتحدة الدول الخمس بـ: 13 شركة من أصل خمس وثلاثين، تليها فرنسا بـ 7 شركات، ثم بريطانيا وألمانيا واليابان بـ: 5 شركات لكل منها.

5. تتوزع العائدات المالية لهذه الشركات حسب الدول الخمس المذكور كمايلي:

- الولايات المتحدة: - مداخيل عامة= 1618.5 مليار دولار ومداخيل خارجية = 554.8 مليار دولار

- فرنسا: - مداخيل عامة: 415.8 مليار دولار، ومداخيل خارجية = 242.1 مليار دولار.

- بريطانيا: - مداخيل عامة = 390.8 مليار دولار، ومداخيل خارجية = 354.6 مليار دولار.
- اليابان: مداخيل عامة = 384 مليار دولار ومداخيل خارجية = 154.2 مليار دولار
- ألمانيا: - مداخيل عامة = 306.8 مليار دولار ومداخيل خارجية =118.4 مليار دولار.

6. تشكل الدول الأوروبية الثلاث (فرنسا، بريطاني، ألمانيا) قوة ثانية بعد الولايات المتحدة في هذا التجمع الضخم بمداخيل عامة تساوي: 1113.4 مليار دولار واستثمارات خارجية تساوي: 715.1 مليار دولار.

7. ترسم هذه السيطرة الاقتصادية في مجال الشركات المتعددة الجنسيات خريطة الأقطاب الكبرى الممثلة للاقتصاد الكوكبي، والتي نعرفها اليوم جميعا وهي: الولايات المتحدة، الاتحاد الأوربي واليابان.

إن الظهور المفرط للشركات متعددة الجنسيات، وتعاظم دورها على مستوى التجارة الدولية لم يكن ليأتي لولا المجهود الذي بذلته بعض الأقطاب الكبرى المسيطرة على الاقتصاد العالمي في إيجاد آليات دولية تساير هذا الواقع الجديد وتصنعه، ونعني بذلك المنظمات الاقتصادية الدولية والتي بدأت فكرة إنشاءها تظهر بعد الأزمة الاقتصادية لسنة 1929م، وبعيد الحرب العالمية الثانية. حيث تظافرت جهود عقول وبلدان الليبرالية في البحث عن مخرج جديد يتنفس فيه رأس المال المثخن بالتأزم والانسداد الصعداء، ويجدد انطلاقته نحو رحب اقتصادي أوسع وأقوى في إطار آليات كونية تربح رهان الصدام مع المعسكر الاشتراكي وتنمذج حلم الليبرالية.

ب. *المؤسسات الاقتصادية الدولية:*

تمثل المنظمات الاقتصادية الدولية الطابع المؤسسي الذي يحضن مفهوم العولمة ويعطي لحركة الرأساميل والتجارة قوة حضورها على سطح الاقتصاد الدولي الراهن من غير اعتبارات للحدود والجغرافيا، إذ ترسخ هذه المنظمات ظاهرة **الدولانية** Internationalisation والتي تفسر بالزيادة في التبادلات بين الدول المنعكسة في تدفقات التجارة والاستثمار ورأس المال. وقد سهلت وصيغت عمليات الدولانية بواسطة اتفاقات الدول حول التجارة والاستثمار ورأس المال، وأيضا صيغت بواسطة السياسات المحلية التي تسمح للقطاع الخاص بالتعامل مع الخارج(1). وتشكل هذه المؤسسات والمنظمات العنصر الرئيسي والحاسم في نظام العولمة عبر آليات عملها، والقواعد الملزمة التي تنشؤها، إذ يساهم **البنك العالمي، وصندوق النقد الدولي، والمنظمة العالمية للتجارة، واجتماعات السبع الكبار،** ومؤسسات غير حكومية منها: **ملتقى ديفوس ونادي روما،** في بلورة العولمة الاقتصادية ومساعدة الشركات متعددة الجنسيات في قوتها الاستثمارية. وتسعى هذه المنظمات إلى إحكام سيطرتها العالمية عن طريق تحرير التجارة، ونظام الاستثمار الأجنبي، مجسدة أطر العولمة الاقتصادية كمايلي:

1. تجسيد رأسمالية ليبرالية من خلال الأسس المعتمدة لنظام النقدي الدولي وللسياسات الاقتصادية والتجارية.
2. سلطة دولية للتنسيق والتشاور بين الكبار.
3. سلطة معنوية تعبر عن سيطرة الشمال القوي على الجنوب الضعيف.
4. حماية الأسواق التي تسيطر عليها الاحتكارات الدولية(2).

تتلخص المنظمات الاقتصادية في ثلاث هيئات دولية فاعلة: **صندوق النقد الدولي والبنك العالمي والمنظمة العالمية للتجارة،** ويشكل التنسيق الثلاثي بين هذه الهياكل أحد الركائز

1- ينظر: عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في تحليل العلاقات الدولية، ص 141.

2- ينظر: مؤيد عبد الجبار الحديثي، العولمة الإعلامية، ص 80.

التي يعتمدها الاقتصاد العالمي في زمن العولمة، وهو الذي من شأنه (في نظر من منظريه) أن يحرر التجارة والمال والسياسات الاقتصادية، ويكرس قيم التنافسية العالمية، والتنقل الحر للسلع والرساميل والخدمات، ويحول العالم إلى سوق واحدة موحدة تتحكم في دواليبها قوانين، العرض والطلب(1).

إن هذه الهيئات الثلاث المسيطرة اليوم على تنظيم الاقتصاد العالمي يرجع تاريخ إنشائها إلى أكثر من نصف قرن، وتدين بوجودها إلى مؤتمر: **بروتون وودز** Bretton Woods عام 1944م، والذي وضع نظاما نقديا دوليا مؤسسا على تحديد وثبات نسب التبادل المصرفي. لقد كانت الليبرالية مثخونة بالتأزم والكساد الذي ضرب الاقتصاد عام 1929م وأثناء الحرب العالمية الثانية، وهذا ما دفع بكثير من الدول وعلى رأسها الولايات المتحدة إلى البحث عن مخرج آمن من ذلك الوضع الكارثي، في محاولة لإيجاد آليات مشتركة تضمن السهر على السير الحسن للاقتصاديات الرأسمالية، وتدفع بالاقتصاد العالمي إلى الخروج من دائرة الكساد والركود. وتمخض عن مؤتمر **بروتون وودز** ولادة ثلاث آليات عمل تطورت فيما بعد إلى منظمات اقتصادية كبرى وهي: **صندوق النقد الدولي** FMI عام 1945م، **والبنك الدولي للإنشاء والتعمير** BIRD عام 1945م والذي أصبح أحد فروع **البنك العالمي** فيما بعد، و**الاتفاقية العامة للتعريفة الجمركية والتجارة** GATT عام 1947م والتي مهدت لميلاد **المنظمة العالمية للتجارة** OMC عام 1995م(2).

يعد **صندوق النقد الدولي** FMI مؤسسة مالية دولية مكلفة بالتعاون المالي الدولي تحاول تنظيم الفوضى المالية العالمية، وهو بمثابة دركي الرخاء والرفاهية والازدهار والانتعاش بفضل القروض التي يقدمها للبلدان التي تجد صعوبات في الحفاظ على توازناتها المالية، وقروضه موجهة خصيصا إلى مشاريع إعادة الهيكلة وتطوير البنيات الاقتصادية التحتية.

1- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 74-75.

2- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 70-71.

وأهم أعضائه الخمس: الولايات المتحدة، بريطانيا، ألمانيا، فرنسا، اليابان(1)- وهي الدول التي أحصينا قوة شركاتها العملاقة في الجدول السابق- وهو في علاقة مباشرة مع هيئة الأمم المتحدة. وقام صندوق النقد الدولي عام 1959م بتحديد قيمة الذهب قياسا إلى عملة (الدولار)، مما دفع بالكثير من الدول إلى الدفاع عن عملتها المالية أمام قوة العملة الأمريكية، ولا توجد فئة من العملة أكثر كونية من الدولار الأمريكي الذي يحل محل العملة الوطنية في التعامل اليومي للحياة الاقتصادية، وإن سارت على منواله منذ السبعينات بعض العملات مثل: **المارك الألماني** الذي استبدل ب:**اليورو** Euro، و**الفرنك السويسري، والين الياباني**...(2)

يعتبر البنك العالمي ثاني هذه المنظمات، ويتشكل من خمسة مؤسسات كبرى هي:

- **البنك الدولي للإنشاء والتعمير** BIRD
- **الجمعية الدولية للتطوير** IDA
- **المؤسسة المالية الدولية** SFI
- **وكالة ضمان الاستثمارات المتعددة** AMGI
- **المركز الدولي لتصفية مختلف الاستثمارات النسبية** CIRDI.

وتضم مجموعة **البنك العالمي** اليوم (177) دولة عضوة، وللمشاركة في هذه المؤسسة يشترط الانضمام إلى **صندوق النقد الدولي** FMI(3).

كانت **المنظمة العالمية للتجارة** OMC آخر تأسيس في هذا الثالوث الذي يشكل عقيدة العولمة الاقتصادية، و ذلك باعتبارها خرجت للوجود عام 1993م واتخذت صرامتها التطبيقية عام 1995م، و أصبحت هذه المنظمة تضم (144) دولة عضوة مع مطلع سنة

1- Voir : collection Microsoft encarta@2005.

2- ينظر: عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في تحليل العلاقات الدولية، ص 175.

3- Voir: Bernard Guillochons, la Mondialisation, p114.

2002 (1). و تعد المنظمة العالمية للتجارة بمثابة السند القانوني المؤسس للنظام التجاري المتعدد الجوانب، وتتميز بالالتزامات الرئيسية التي تبين كيف يجب على الحكومات أن تعدل وتطبق تشريعاتها الداخلية ذات المغزى التجاري، وهي بذلك تحقق انسجاما أكبر للسياسات المتعددة في مجال التبادل والنقد والتمويل بالتعاون مع **صندوق النقد الدولي** و**البنك العالمي**(2)، وكانت تقوم مقام هذه المنظمة قبل 1995م **الاتفاقية العامة للتعريفة الجمركية والتجارة** GATT والتي أنشئت عام 1947م، وكانت المهمة الأساسية لهذا الاتفاق آنذاك تأسيس منظمة عالمية غير أن الأمر تعذر، واضطلعت GATT بمهمة هذه المنظمة إلى غاية 1995م حيث أدى هذا الاتفاق إلى تخفيض كبير في الرسوم الجمركية، وتجاوز الإجراءات المعيقة للحركات التجارية عبر الحدود. وقد دفعت هذه الإجراءات إلى انخفاض التعريفات الجمركية المتوسطة لبلدان الشمال من حوالي 40% في ثلاثيات القرن العشرين، إلى حدود 4% في العشرية الأخيرة من هذا القرن. وصنفت **الغات** ضمن **منظمة التجارة العالمية** عام 1995م(3).

لقد أعطت هذه المؤسسات المالية قوة كبرى لاقتصاديات السوق الحر، وخصوصا الأقطاب التي تسيطر على الاقتصاد العالمي، مجسدة أحلام كثير من رواد النظرية الليبرالية الكونية وعلى رأسهم المستشار الأمريكي **هنري كيسنجر** الذي يقول: "لا جناح أن هدفنا العظيم توسيع وتعزيز المجتمع الدولي المستند إلى ديمقراطيات السوق الحرة مع بزوغ عهد جديد من الأخطار وسنوح الفرص...فإن مضينا أيام الحرب الباردة إلى احتواء تهديد مؤسساتنا الحرة، فدأبنا اليوم توسيع دائرة الأمم ذات المؤسسات الحرة، فما يراودنا هوحلم بيوم تحظى فيه آراء وإبداعات الجنس البشري بفرصة التعبير التام المطلق عن نفسها في عالم تتعاضد به الديمقراطيات الظافرة"(4).

1- Ibid, p116.

2- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 73-74.

3- ينظر: عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في تحليل العلاقات الدولية، ص 168-169.

4- هنري كيسنجر، الدبلوماسية من الحرب الباردة إلى يومنا هذا، تر:مالك فاضل البديري، عمان، الأهلية للنشر، 1995، ص 526.

ج. التكتلات الإقليمية:

إن فكرة التكتل الإقليمي قديمة قدم الحضارات الإنسانية، ولقد عرفت تاريخيا بعدة مبررات ساعدت على بروزها وخصوصا في مجال التهديد الذي يشكل خطرا على اندثار شعوب وحضارات، ولعل من أهم دوافعها القديمة الحروب التي كانت تدفع بدويلات من نفس الجنس والعرق إلى الاتحاد لمجابهة تهديد خارجي، أو خوض معارك حربية ضد عدو مشترك إما بدافع ديني (كالحروب الصليبية) أو تحالف عسكري (دول المحور، ودول الحلفاء) إبان الحربين العالميتين الأولى والثانية. وتجسدت الإقليمية بعد الحرب العالمية الثانية في القطبية الثنائية: أمريكا/ الاتحاد السوفياتي، وذلك خلال الحرب الباردة معتمدة تجمع دول منحازة إلى أحد الطرفين بدوافع إيديولوجية تناصر أحد المعسكرين: الاشتراكي أو الرأسمالي، إضافة إلى قطب ثالث اختار عدم الانحياز على المستوى السياسي- لا الاقتصادي- وذلك لظروف متعلقة بالاستعمار وحركات التحرر. ومع نهايات القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة اتخذت الإقليمية شكلا أكثر إرغاما نظرا لانحسار دور الدولة الوطنية وإملاءات عصر العولمة.

طال العجز الدولة الوطنية في الاضطلاع بدور فعال في المنافسة الاقتصادية المعاصرة التي تتميز بحدة التنافس وزيادة الحركية التجارية والمالية، وسيطرة الشركات المتعددة الجنسيات التي محت المعطى الجغرافي، وإملاءات المؤسسات الاقتصادية الدولية. وجنحت الدول إلى ترجيع كفة الأطر الإقليمية المبنية على التقارب المشترك ثقافيا وسياسيا واقتصاديا، في محاولة للاندماج الإقليمي المدعوم بالتقارب الجغرافي والتضامن المصلحي، وفي أحيان أخرى تتجاوز الدول هذا المعطى إلى تكتل فوق إقليمي يضمن مصالح الكبار.

لقد تخلت الدولة تدريجيا عن وظيفتها كعنصر هام وفاعل داخل العلاقات الاقتصادية الدولية لصالح المجموعات الجهوية والإقليمية، ونشأت تكتلات جديدة كبرى مثل: **الاتحاد الأوربي، اتفاق التجارة الحرة لأمريكا الشمالية** NAFTA، **مجموعة بلدان جنوب شرق آسيا** ASEAN...(1)، وتكتلات أخرى تحاول دولها الخروج من الصراعات الجزئية بينها لاستكمال مسارها في ظل معطيات عولمية صعبة ومعقدة مثل: **الاتحاد المغاربي**.

تضم خريطة عالمنا اليوم أزيد من عشرين تكتلا إقليميا واقتصاديا مؤثرا في الحركة التجارية والمالية العالمية أهمها:

1. **الاتحاد الأوربي**: هو النموذج الاندماجي الذي ولد بستة دول عام 1950م في إطار السوق الأوربية المشتركة التي عرفت ديناميتها الحقيقية عام 1957م، والتزم أعضاؤها بالتحول إلى اتحاد أوربي وسياسي في قمة **مايسترخيت** سنة 1992م. ويضم اليوم 15 دولة تتوحد في عملة واحدة هي (اليورو)، وأسس كيانا سياسيا موحدا بمؤسسات سياسية وقانونية وثقافية، كالبرلمان الأوربي، ومجلس وزراء الدول الأوربية. ويعد أفضل التكتلات الإقليمية الدولية باعتباره حقق الاندماج الاقتصادي والتوحد السياسي(2).
2. **اتفاق التجارة الحرة لأمريكا الشمالية** NAFTA: ظهر للوجود عام 1994م ويمثل ثاني التكتلات الجهوية، ويضم كلا من: المكسيك، الولايات المتحدة، كندا، وتأتي أهميته من حيث تعداد سكان يقدر بأزيد من 362 مليونا، ودخل يقارب: 5895 مليار دولار تسيطر على معظمه الولايات المتحدة(3).
3. **مجموعة بلدان جنوب شرق آسيا** ASEAN: أنشئ هذا التكتل عام 1967م بـ **بانكوك**، وكان يتشكل سنة 2002م من: بروناي، كمبوديا، أندونيسيا، لاوس، ماليزيا، برمانيا،

1- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 149-150

2- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 79-80.

3- ينظر:م ن، ص 81.

الفيليبين، سنغافورة، تايلاندا، الفيتنام. وكان الهدف من وراء تأسيسه تشجيع دخول الرساميل الأجنبية(1).

تشكل هذه التكتلات الثلاث قوة حقيقية في مجال الاقتصاديات المعاصرة، فكل من: الاتحاد الأوربي، واتفاق التجارة الحرة لأمريكا الشمالية هي بمثابة الحزام الناقل للكوكبية، ووسائل دفع عجلة العولمة إلى الأمام، هذا إذا ما اعتبرنا أن نمور آسياASEAN ليست سوى تمظهرا جنوبيا لرساميل أجنبية قادمة من هذين التكتلين. لقد ساعد ميلاد هذه الأقطاب الثلاث في أوربا وآسيا وأمريكا الشمالية في ترسيخ المد العولمي لما تملكه من قوة استقطابية للأموال والتكنولوجيا، وما وجود أقطاب أخرى في بلدان الجنوب سوى أجرام اقتصادية صغرى تدور كلها فلكيا حول مركز العولمة الرئيسي الذي تمثله هذه الأقطاب، وبالتالي فهي قيم وعمليات كوكبية تمثل امتدادا لقيم وعمليات الإقليمية الشمالية(2).

إن صدمة العولمة الاقتصادية المدعومة بتصور التمركز الإقليمي وتغيب الدولة الوطنية، دفعت العديد من البلدان النامية وخصوصا في الجنوب إلى التكتل دفاعا عن مصالحها الاقتصادية، غير أن هذا التكتل جاء تحت لحظات ذعر قصد الحماية، ولكنه لم يحد عن المفهوم الاقتصادي المسيطر لتطفوا على السطح نماذج مصغرة ومقلدة للأقطاب الكبرى. إن مفهوم التمركز الإقليمي الجنوبي المقاوم أعطى للعولمة شكلها المكتمل الذي كان يصبوا إليه منظروها من حيث قيام كيانات اقتصادية وسياسية عملاقة تتحكم في مصير الإنسانية اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا من غير خوض تجربة الاستعمار الكلاسيكية، وإخراج دول الجنوب التابعة من مفاهيم السيادة المطلقة والتحرر التي ظفرت بها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. ويبقى التساؤل مطروحا من جديد، هل تستطيع تكتلات اقتصادية من مثل: مجلس التعاون الخليجي (العربي- الأسيوي)، والاتحاد المغاربي (الإفريقي)، والعقد الأندي

1- Voir: Bernard Guillochons, la Mondialisation, p114.

2- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 86.

وتجمع **الميركوسور** (الأمريكو لاتيني) أن يدفعوا باقتصاديات الجنوب إلى الخروج من مفاهيم الثروات الطاقوية والخام، إلى رحب الإنتاج واكتساب التكنولوجيا وخوض التنافسية؟ أم تتقوقع اقتصاديات هذه التكتلات غلى نفسها في شكل مقاومة للاجتياج العولمي الشمالي المصدر للسلع والتكنولوجيا الحديثة والكساد والتأزم الاقتصادي والمالي.

3- العولمة الاقتصادية وتصدير التأزم الرأسمالي:

تشكل العولمة في المجال الاقتصادي لحظة تاريخية حاسمة لانتصار النموذج الرأسمالي الذي خرج ظافرا بعد نهاية **الحرب الباردة**، وهبوب رياح **البيروسترويكا** في **الاتحاد السوفياتي**، وسقوط جدار **برلين**. لقد كان لذيوع وانتشار هذا المد العولمي أثره البالغ في اقتصاديات دول العالم الكبرى والصغرى منها، حيث تلاشت الحدود الوطنية أمام كوكبية ليبرالية شاملة حملت معها قيمها إلى كل الأصقاع، وازدادت تخمة ونهم الاستهلاك عند المواطن الكوكبي التواق إلى حياة البذخ والرفاهية. لكن هناك ثمة تناقضات خطيرة كان يحملها هذا الاجتياح الرساميلي الكبير باعتبار أن الرأسمالية تحمل في جيناتها الوراثية خاصية الأزمات الاقتصادية، وهو ما يشكل خطرا حقيقيا على البلدان والتكتلات الإقليمية التي كانت عرضة لهذا التدفق المالي غير المسبوق، فالأزمات المالية قد تهشم بنى اقتصادية تحتية لدول بأكملها عبر فرار الرساميل خوفا من الكساد في بضع أيام، والخوصصة قد تفقد الدولة مقدراتها الاقتصادية وتوازناتها المالية دافعة بكيانها إلى السيران في خط معاكس لسير الإنعاش والنمو.

إن تبني هذا النموذج الغربي المصدر هو في حد ذاته تصدير لظواهر التأزم الاقتصادي الذي قد يضرب مرة على مرة اقتصاديات دول ضعيفة لا خيار لها، والأزمة تصدر مع رأس المال إلى أي مكان، فبقدر الأخطار التي تتجشمها الرساميل أثناء رحلتها بحثا عن الربح السريع والتوسع والانتشار، غير أن رأس المال يبدوا جبانا ومذعورا أمام

احتمالية الخسارة،إذ ينحوا باتجاه سحب الأموال وتعطيل الاستثمار والانحسار. إن أزمة كساد عام 1929م التي أقضت مضجع الرأسمالية الأمريكية ومن ورائها حلفائها الأوروبيين قدر لها بمنطق المعولم أن تعيد إنتاج نفس الظاهرة على نطاق أوسع داخل تكتلات إقليمية أخرى تبنت نفس الأرضية الاقتصادية، فكرونولوجيا الأزمات المالية التي عرفتها الدول في ظل العولمة توضع جيدا هذا المعطى التأزمي الخطير.

إن الرجة المالية التي ضربت بورصة **وول ستريت** بـ **نيويورك** في سنة 1929م أدت إلى انهيار الإنتاج الأوربي، مما انعكس سلبا على الرواتب والأسعار في أكبر البلدان الصناعية، و أدى انهيار الإنتاج الصناعي العالمي بـ 26% فيما يبين سنتي: 1928م و1932م وبـ: 50% في **الولايات المتحدة**، وبلغت البطالة 40% في بعض الأحيان. اختارت الحكومات سياسات صارمة حفاظا وحماية لاقتصادياتها، اعتمدت تخفيض مردود أسواق شركائها، وتمثلت في قوانين ردعية ضد الواردات حماية للإنتاج في الأسواق الداخلية الأمريكية والبريطانية والفرنسية. كان لقانون **سموت هاولي** Smoot Hawley الأمريكي الذي أقر تعريفة جمركية بـ: 40% على كل المنتجات، أثره في الخارج حيث أطلق موجة من الحماية المدعومة في أوربا، دفعت ببريطانيا إلى حماية ثلاث أرباع منتجاتها، و كذلك الأمر بالنسبة لفرنسا، وهذا ما تسبب في تدهور قيمة العملات الوطنية وعدم التحكم فيها وبالتالي هوت التجارة الدولية، واستمر هذا الوضع إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية وما بعد مؤتمر **بروتون وودز**، حيث اضطلع صندوق النقد الدولي بتحديد قيمة العملات(1).

إن مرجعية التأزم هذه، والتي ميزت النظام الرأسمالي مع بداية القرن العشرين عادت للظهور بقوة في نهاية القرن الماضي لتشمل دول تكتلات إقليمية انخرطت في العولمة الاقتصادية، وكانت كل من: **المكسيك** وبعض دول **جنوب شرق آسيا** و**الأرجنتين** عرضة

1- Voir: Bernard Guillochons, la Mondialisation, p28-29.

لهزات مالية أثرت كثيرا على اقتصادياتها بالرغم من انتمائها إلى كتل اقتصادية كبرى. ف**المكسيك** تندمج مع **الولايات المتحدة** و**كندا** في مجموعة **النافتا**، ودول **جنوب آسيا** تشكل أقوى مجموعة إستقطبت الرساميل الغربية (آسيان) وتعد امتدادا اقتصاديا حقيقيا لشكل التمركز الإقليمي الغربي، أما **الأرجنتين** فهي تنتمي إلى البلدان السائرة في طريق النمو ويضم تمركزها الإقليمي الجنوبي (الميركوسور) كلا من: **البرازيل** و **البراغواي.** وإذا استقرأنا وقع هذه الأزمات فإننا نخلص إلى أن هذه الهزات المالية ضربت التكتلات الإقليمية بنوعيها القوي والضعيف، و من غير تمييز، لأن العملة الخفية للرأسمالية هي الأزمة.

اختارت الحكومة المكسيكية سنة 1994م الصراع ضد البطالة المقنعة ومظاهر الاقتصاد الموازي عن طريق رفع النفقات العمومية وقيمة الكتلة النقدية، غير أن هذا التغيير المفاجئ في منظور السوق الحرة يعد إجراء لا يتماشى ومعدلات الصرف، مما حذا بكثير من المستثمرين إلى التخلص من مشاريعهم الاستثمارية، وهو ما انجر عنه انهيار العملة المحلية **البيزو**-Peso التي فقدت 40% من قيمتها في سنتين. ودخل الاقتصاد المكسيكي في دوامة الأزمة التي استدعت تدخلا عاجلا من طرف صندوق النقد الدولي والولايات المتحدة وفق مخطط إنمائي سريع يقوم على تقليص النفقات العمومية والرواتب، وعادت الرساميل إلى الاستثمار من جديد ابتداء من عام 1996م(1). لقد كانت **المكسيك** أوفر حظا لأنها انتشلت من وحل الأزمة باعتبارها عضوا في اتفاق التجارة الحرة لأمريكا الشمالية الذي يضم اقتصاد دولة كالولايات المتحدة التي هرعت إلى المساعدة حفاظا على مصالحها عبر تماسك واستقرار هذا التمركز الإقليمي.

شكلت مجريات الأزمة الآسيوية عام 1997م ضربة قوية للاقتصاد العالمي، تمخض عنها نتائج سلبية للعولمة المالية التي هزت ثقة المستثمرين في هذه المنطقة من العالم، والذين لم يتوقعوا أن دولا في مجموعة جنوب شرق آسيا قد تشملها الأزمة. لقد انهارت اقتصاديات الدول الآسيوية لانكشافها المالي، وراحت ضحية التناقض بين الرهانات الاقتصادية وحركية

1-Ibid, p19.

الرساميل المتملصة من الرقابة. أرعبت الأزمة المدعومة بهشاشة النظام البنكي **التايلاندي** الجميع، وعوض التعامل مع هذه الأزمة الطارئة، شهد العالم النقيض حيث فرت مئات ملايير الدولارات خلال بضع أيام ووقع البنك المركزي **التايلاندي** تحت طائل أزمة خانقة تراجعت إثرها العملة إلى النصف في ستة أشهر. وامتدت رياح الأزمة لتشمل بلدانا مجاورة (ماليزيا، أندونيسيا، الفلبين) حيث انخفضت الصادرات والواردات معا(1)، وسحبت رؤوس الأموال من هذه المنطقة الاقتصادية الحيوية بدعوى انعدام الثقة.

كشفت الأزمة الآسيوية ثغرات في المنظومة الرأسمالية، حيث يرجع الخلل في نموذج النمو الذي انتهجته هذه الدول والذي تميز بالتناقض في النظام المصرفي وملكية المؤسسات، والعلاقات المشبوهة بين دوائر السلطة والأعمال، وغياب الشفافية وانعدام الحرية السياسية(2). لقد أشعلت الأزمة الآسيوية جدلا حول الواقع الاقتصادي المتأزم في عصر العولمة، وليس أدل على ذلك من خطاب رئيس الوزراء **الماليزي أنور إبراهيم** في إحدى المنتديات الآسيوية في ديسمبر 1997م، إذ يقول: " في الحقيقة إننا نواجه أحد أشكال الحرب الاقتصادية التي أعلنتها جبهات غربية، وأرض المعركة هي الأسواق المالية. إن هناك مجموعات دولية تحاول أن تتآمر لتهز استقرار الاقتصاد الإقليمي. إن النمو السريع وتقدمنا الاقتصادي قد خوف تلك الدول التي أصبحت قلقة من أن قوتنا تضعف هيمنة القوى الكبرى"(3).

أثار التهجم الماليزي المتكرر على نظام العولمة ومصالح الغرب حفيظة الوزير الأمريكي **روبرت روبين** الذي رد بدوره على تهجمات رئيس وزراء ماليزيا الأسبق **محمد مهاتير**: " أعذرني **محمد**، ولكن على أي كوكب تعيش أنت؟ إنك تتكلم عن المشاركة في العولمة

1- Ibid, p19-20.

2- ينظر: السيد ولد أباه، إتجاهات العولمة إشكالات الألفية الجديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء،ط1، 2001، ص 33.

3- العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 77.

كأنما ذلك يتضمن خيارا متاحا لك. العولمة ليست خيارا وإنما حقيقة واقعة. يوجد اليوم سوق عولمة واحدة ،والطريقة الوحيدة الممكن أن تنمو فيها هي اللجوء إلى أسواق السندات والأسهم للحصول على الاستثمارات وبيع ما تنتجه مصانعك في أسواق العولمة التجارية، كما أن أهم حقيقة حول العولمة هي أن أحد لا يسيطر أيها الأبله..."(1). إن التغني بمجموعة نمور **آسيا** الذي طالما شهرت به الدوائر الغربية اصطدام بجدار الأزمة الذي زلزل كيان مجموعة **الآسيان**، واستفادت الدول الغربية مؤقتا من هذا الانهيار، حيث انتقلت إليها الرساميل والاستثمارات من الدول التي أفلست اقتصاديا، ولكن هذه الحركة العكسية أفقدتها أسواقا هامة، وباءت محاولات إعادة التأهيل وإنقاذ اقتصاديات نمور آسيا من طرف المؤسسات المالية الدولية بالفشل، مما انعكس بنتائج سلبية على حركية الأموال والبضائع التي هي ركيزة المنظومة الرأسمالية.

سعت الأرجنتين عام 1991م إلى ربط عملتها المحلية **البيزو** Peso بالدولار الأمريكي لتوقيف فرط التضخم، لكن محاولتها فشلت في ترشيد السياسة المالية، وانهارت العملة المحلية ليسقط الإنتاج الوطني في سنوات: 1999م-2000م-2001م. واندلعت الأزمة في ديسمبر 2001م، حيث أصدر صندوق النقد الدولي قرارا يقضي بتقليص النفقات العمومية بعد أن حدثت الرجة المالية وانهارت العملة المحلية وعاد التضخم. وفي شتاء 2002م أصبح نصف الشعب الأرجنتيني -بعد فرار الرساميل الأجنبية- يرزخ تحت خط الفقر، حيث طال العجز دفع رواتب الموظفين، وبلغت البطالة 10% (2)، ومنذ ذلك التاريخ والدولة الأرجنتينية تحاول الخروج من نفق الأزمة التي عصفت باقتصادها.

إن كرونولوجيا هذه الأزمات يوضح أننا أيضا نعيش زمن عولمة الأزمة، التي يظهر بأنها لا تستثني الدول المنخرطة في التكتلات الإقليمية سواء كانت هذه التكتلات قوية أم

1- م س، ص 65.

2- Voir: Bernard Guillochons, la Mondialisation, p21.

ضعيفة. وقد أحال إلى هذه الحقيقة عالم المال **جورج سوروس** الذي يرى بأن الانهيارات المتتابعة التي لحقت بآسيا وروسيا ومناطق مختلفة من أمريكا اللاتينية هي إرهاصات ومظاهر تطبع المنظومة الرأسمالية العالمية القائمة على حرية التبادل وحرية تنقل الرساميل، مما ينجر عنه عمليا الارتباط العضوي بين المركز والأطراف. ومرجع التأزم في نظره هو الوهم الإيديولوجي الذي تقوم عليه الديناميكية الرأسمالية التي تعتقد خطأ أن حركة الأسواق المالية تقود إلى التوازن والاستقرار من غير تدخل خارجي، ودون استناد إلى قيم أو مرجعية عقدية(1).

يبدوا أن العولمة بأزماتها صارت واقعا مفروضا على البشرية جمعاء، إنها- كما يشبهها أحد المثقفين- مثل النهر المتدفق الذي تغذيه ملايين الينابيع من مختلف الأحجام، ويتفرع منه ملايين الروافد يوميا من دون أن يتحكم فيها أحد بمفرده، كان شخصا أو مؤسسة أو دولة(2). وإذا عدنا إلى الأزمات المالية فإننا نلحظ تشابه نفس المعطيات التي نجملها في:

1. تدخل الحكومات لترشيد نفقاتها المالية، ورفع قيمة العملة المحلية.
2. إجراءات لا تتناسب مع نسب ومعدلات الصرف.
3. توقف المشاريع الاستثمارية وفرار الرساميل.
4. انهيار العملة المحلية واستفحال التضخم، وعجز في دفع مرتبات الموظفين.
5. تدخل الهيئات الدولية (صندوق النقد الدولي) لتقليص النفقات العمومية والرواتب وفق مخطط إنمائي في محاولة لعودة الرساميل من جديد.

يوحي التأزم بإنهاء دور الدولة الوطنية في المجال الاقتصادي والتي باتت عاجزة تماما عن حماية اقتصادها المحلي بمفردها، حيث أصبحت تستجدى استعطاف مؤسسات أخرى للنهوض بدورتها الاقتصادية التي أصبحت تتواجد خارجها. لكن المفارقة تتمثل في الأزمة

1- ينظر: السيد ولد أباه، إتجاهات العولمة، ص 32.

2- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 64.

المالية الأخيرة التي تعرف بأزمة **الرهن العقاري** في الولايات المتحدة، والتي أدخلت العالم بأسره مع عام 2008م إلى منطق الأزمة، ولا زلنا نعايش فصولها الآن، في ترقب لما سيحصل على الساحة الاقتصادية العالمية. لقد أرجعت هذه الأزمة دور الدولة الوطنية من جديد، حيث هرعت الحكومات في كل التكتلات الاقتصادية إلى ضخ مالي كبير حفاظا على توازناتها المالية، ودعما لقطاعاتها الإنتاجية الإستراتيجية حذر الانهيار. إن تصرفا من هذا النوع يدفعنا مرة أخرى إلى إعادة ترتيب تصوراتنا حول العولمة من أجل استيعاب هذا المد والجزر الذي يميز الدولة الوطنية في كنف هذا المفهوم (المعولم) والذي تمظهر إبان الأزمة الراهنة بين الانتشار والانحسار.

المبحث الثاني: التمظهرات التاريخية والفكرية لظاهرة المعولم

إن طفو مصطلح العولمة على سطح الحضارة الإنسانية مع نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الجديدة أفرز جملة من المفاهيم والتصورات المستحدثة التي باتت تشكل أبجدية قاموس الشمولية والمعولم، فالنهاية والكونية والما بعدية أضحت تمثل الفضاءات التبشيرية والإشهارية للعولمة في محاولة لمصادرة التاريخ الإنساني الذي تجاوز مرحلة الاستيقاف في المركزية الغربية إلى منطق الإنهاء في تصور الأمريكيين. ولقد سعت الدوائر الفكرية الغربية المتعولمة عن طريق نخبها الجديدة إلى تلميع الشمولية **الكوسموبوليتية** بدعوى النظرية الكونية لليبرالية مسيطرة، عقيدتها المالية الكونية، ومعابدها الأسواق الحرة، وفرض واقع **كوسمولوجي** متملص من مبادئ الحداثة ومبشر بعالم الما بعديات اعتمادا على إفرازات الثورة التكنولوجية والمعلوماتية المعاصرة.

يبدوا أن ثمة معطيات فكرية نفدت لمفهوم **المعلوم** وسايرته موازاة مع تطبيقاته الاقتصادية في مجالات الفكر والفلسفة والتاريخ، ولإن كانت قوة حضور العولمة اقتصاديا أصبحت واقعا كونيا مفروضا، فإن طرحها على بساط الفكر الإنساني ما زال يثير جدلا واسعا بين النخب والمفكرين الذين لم يجتنبوا أمام ثقل المفهوم فكريا حدود الانقسام. حيث يرى بعضهم من أنصار خطاب النهاية أن حلقات التطور الإنساني قد انتهت لصالح الإنسان الغربي بقيادة وزعامة أحادية للعالم ممثلة في **الولايات المتحدة،** وإيديولوجية ليبرالية منتصرة، ويرى البعض الآخر أن هذه المرحلة ليست سوى لحظة حداثية متأخرة، وأن المسار التاريخي لا يمكن إيقافه لأن خطاب قوة حضارة أو أمة بعينها على حساب أمم أخرى قد يحمل بذور فنائه كما يطلعنا التاريخ.

ولقد أشرنا في بداية مبحثنا السابق إلى الهوس الاصطلاحي الذي تميز به مفهوم العولمة، والذي سنجد له أثرا في عناصر هذا المبحث اعتبارا أننا سنتناول المحاور الفكرية

والتاريخية الثلاث، و التي سنسائل عبرها فكرة المعلوم انطلاقا من مستوى تأزم فكري شبيه بالتأزم الرأسمالي على مستوى تصدير الأنموذج الأحادي الذي يفسر بدوره الظاهرة التاريخية والحضارية بمركزية أكثر إقصاءا لخصوصيات وتاريخ الآخرين. وتتمثل هذه المحاور في:

1. العولمة بين إنهاء وحركية التاريخ.
2. الليبرالية ورواد النظرية الكونية.
3. ما بعد الحداثة.

1. العولمة بين إنهاء وحركية التاريخ:

يشكل التاريخ اليوم المحور الارتكازي الذي تقوم عليه منظومة العولمة، وذلك انطلاقا من أن توحيد السوق والمنظمات الدولية والتمركز الإقليمي يدفع بالمواطن الكوني إلى العيش في مجتمع إنساني متشابه توحده قوانين نهم الاستهلاك الاقتصادي والثقافي، وتلحمه التصورات الكوكبية الموحدة على المستوى السياسي والدولي. ومن هنا يتبدى التاريخ البشري وكأنه تجاوز حدود خصوصيات الشعوب التي بدأت في الانحسار لصالح مد تاريخي شمولي وموحد يزيد من تشابه بني البشر في وحدة المصير المتعلقة بتناغم كلي يشمل الكوكب.

يقول **برهان غليون**: "إن المضمون الرئيسي للعولمة كما نعرفها اليوم هو أن المجتمعات البشرية التي كانت تعيش كل واحدة في تاريخيتها الخاصة، وحسب تراثها الخاص ووتيرة تطورها ونموها المستقلة نسبيا بالرغم من ارتباطها بالتاريخ العالمي، قد أصبحت تعيش في تاريخية واحدة وليس في تاريخ واحد... وعندما نقول: إن العولمة تعني خضوع البشرية لتاريخية واحدة فهذا يعني أيضا أنها تجري في مكانية ثقافية واجتماعية وسياسية موحدة أو في طريقها إلى التوحيد"(1). إن هذا التقارب التاريخي المفروض من شأنه أن يطمس هويات حضارات لم تتمكن من مواكبة التطور الحاصل في المفاهيم والأفكار الإنسانية المعاصرة، لأن التحجر في شرك الموروث التاريخي الذي يأبى الانفتاح على الآخر هو ضرب من الانتحار في زمن العولمة، وفي زمن أصبحت فيه قراءة وإعادة قراءة التاريخ هي المعضلة الأكثر خطورة بالنسبة للأمم المنضوية تحت لواء المعولم.

لقد أصبح التاريخ في منظور العولميين يرزخ تحت نظرة الاستعلاء والتفوق الحضاري، ويخضع لعملية استحواذ مبرمجة ترمي إلى تعميم زمن وتاريخ أحادي للآخر المسيطر، من دون مراعاة لخصوصيات المجموعات البشرية المشاركة في التاريخ العام للإنسانية، إن

1- برهان غليون-سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 20.

قديما أو حديثا أو مستقبلا. وأملى هذا التصور الجديد الشعور بالقلق لدى النخب حيال المعطيات الجديدة التي تحاول وضع حد للخط الزمني المستقيم للتاريخ، والذي يبحث الغرب عن مصادرته في صورة الولايات المتحدة الأمريكية التي تتوهم بأن حركة التاريخ قد انتهت بانتصار الليبرالية، وسيادة الأنموذج الأمريكي للحياة. وحول هذا الراهن الكوني المشوب بالسيطرة والتناقض يقول **حسن حنفي**: "...أراد الغرب أن يعيد الكرة في مرحلة ما بعد التحرر، فأفرز أشكالا جديدة للهيمنة عن طريق خلق مفاهيم وزرعها خارج حدوده مثل: العولمة، العالم ذي القطب الواحد، نهاية التاريخ، صراع الحضارات، الإدارة العليا، ثورة الاتصالات، العالم قرية واحدة، الكونية، وكلها مفاهيم غير بريئة تكشف عن سيطرة المركز على الأطراف في تاريخ العالم الحديث، وتجعل المثقفين يلهثون وراءها بالشرح والتفسير والتعليق والتهميش دون أن يعلموا أن التهميش ليس الكتابة على النص، بل الإخراج من التاريخ(1).

أ. نهاية التاريخ:

إن فكرة الإخراج من التاريخ وتهميش خصوصيات التواريخ المحلية والإقليمية للشعوب لصالح تاريخ شمولي، استهوت عديد المفكرين العولميين الذين رأوا في الحضارة المصدرة للفكر الاقتصادي دورا آخر أشد أهمية يتمثل في الريادة التاريخية وفرض تاريخ محلي في شكل شمولي يوازي مفاهيم العولمة بمنظور **كوسموبوليتي** (عالمي). ولعل المسوغات الذاتية التي كانت وراء هذا الطرح هي التي دفعت بكثير من المفكرين وعلى رأسهم بعض الأوروبيين لانتقاد عراب هذا المشروع **فرانسيس فوكوياما** الذي كتب مقال **نهاية التاريخ** في مجلة The National Interest.

كثر الحديث عن خطاب النهايات في الفكر الغربي، وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية حيث يبرمج المخيال الشعبي فكريا وثقافيا على فكرة التدمير الشامل الذي قد يطال

1- حسن حنفي، الثقافة العربية بين العولمة و الخصوصية، مجلة العولمة و الهوية، دار مجدلاوي، ط2، الأردن، 2002،ص31

الكوكب، وتعاظم الدور الأمريكي في مواجهة هذه الأخطار. وأورد هنا نموذجا سينمائيا لأربط بين تبشيرية **فوكوياما** الفكرية وتبشيرية **رولاند إميريش** السينمائية والإعلامية، والتي تحاول كليهما إضفاء هالة **السوبرمانية** على حكام البيت الأبيض. في فيلمه **2012** والذي أنتج عام 2009م، يذهب **إميريش** إلى تمجيد الإنسان الأسود في هرم السلطة الأمريكية، حيث يرفض رئيس الولايات المتحدة مغادرة البلاد وفاءا منه لمسؤولياته اتجاه المواطنين الأمريكيين مفضلا أن يلقى حتفه عوض الفرار مع بعض إداريه على متن طائرة خاصة إلى سفن نوح التي أقامتها الصين تجنبا ليوم القيامة الكبير والذي انطلقت أهواله من القارة الأمريكية. لقد ركز الخطاب الفيلمي على النهاية المرتقبة للكوكب عبر الكوارث الجيولوجية المتتابعة التي أفرزت آلاف البراكين وعشرات موجات **التسونامي**، واختفاء القارات وسط مشاهد الرعب التي تستوقف لحظات الهلاك البشري، وتؤرخ لبداية كونية جديدة لناجين بالآلاف تاركين وراءهم ملايير الغرقى في **تيتانيكية كوكبية**. وتأتي المفاجأة في نهاية الفيلم عندما نكتشف ارتفاع الأرض الإفريقية التي أصبحت الملاذ الأخير لبداية إنسانية جديدة.

إن الاعتراف الذي يقر به فيلم **2012** للزنجي الأمريكي المعاصر، جاء ضمنيا في رسالة مشفرة تحيل رمزيا إلى ثنائية الارتفاع المفاجئة للأرض الإفريقية في الواقع الفيلمي، واعتلاء **حسين باراك أوباما** الرئاسة كأول رجل أسود في تاريخ الولايات المتحدة. ولا يختلف هذا الخطاب الفيلمي عن الخطاب الفكري والفلسفي الذي صاغه **فرانسيس فوكوياما** في إنجيله **الجيوسياسي نهاية التاريخ والإنسان الأخير**، ليتموقع كأحد حواريي عقيدة العولمة. فالاعتراف الذي شاب العلاقة الثنائية المتضادة بين السيد والعبد في مراحل تاريخ الفكر السياسي، وجد له طريقا للحل في ظل الليبرالية الأمريكية الشمولية منذ أن أطلقه **أفلاطون** في مختبره الفلسفي تحت تسمية **التيموس** ،Thimos وطوره **هيغل**، وعلق عليه **كوجيف**، ليتبناه **فوكوياما** كحل نهائي لمسألة صدام العبيد والأسياد في التاريخ.

أتصور أن صاحب فكرة **نهاية التاريخ** لم يحد عن الصيغة الإشهارية لبضاعة يريد تصديرها **البيت الأبيض** أكثر من نظرية فكرية وفلسفية خالصة، وهذا ما دفع بمشرف ترجمة ومقدم كتاب **نهاية التاريخ والإنسان الأخير** **مطاع صفدي** إلى القول: "...لعل الجديد الذي يبشر به **فوكوياما** هو مشروع لتقسيم **الجيوسياسي** تحت القناع الفلسفي المستعار، تقييم الإنسانية بحسب فرز الثقافات إلى ما يمت رجعيا إلى التاريخ، وإلى ما تقدم منها نحو ما بعد التاريخ...إذ أن الكاتب غمر هذين المفصلين الذين يؤسسان الهدف المعلن للكتاب، تحت ركام من التحليلات السياسية الآنية المحدودة بظرف الانهيار الشيوعي، دون أن يتريث قليلا لاستطلاع النتائج القريبة المترتبة على هذا الحدث. فلقد أراد **فوكوياما** أن يدعم إعلان رئيسه **بوش** عن **النظام العالمي الجديد** بالوثيقة الفكروية التي خيل إليه أنها تؤسس شبكة التنظير القادم لعصر ما بعد نهاية التاريخ"(1).

إن **فوكوياما،** وبفعل الوظائف التي شغلها يثير الريبة، ولا يمكن الانسياق وراء طرحه الذي يجلب كثيرا من الجدل والشك في طبيعة المهمة المكلف بها فكريا، إذ تدرج هذا الشاب الياباني الأصل والأمريكي الجنسية من مشتغل في العلوم السياسية بمؤسسة **راندا** بـ **كاليفورنيا** وعضو في مركز الأبحاث Rand corporation التابع لجامعة **شيكاغو،** إلى مدير مساعد لمصلحة التخطيط الأمريكية، ثم أصبح موظفا ومستشارا بالخارجية الأمريكية(2). لقد لمع نجمه أكثر من أي مؤرخ ومفكر آخر، إذ رفعته وسائل الإعلام الرأسمالية إلى مصاف رواد الفكر وفلسفة التاريخ، وجعلت كتابه يعرف رواجا منقطع النظير بفضل الدعاية بعد أن كان مجرد محاضرة ألقاها في جامعة **شيكاغو**)عام 1989م.

يمكننا تلخيص رؤية **فوكوياما** لنهاية التاريخ في ثلاثة عناصر أساسية:

1- فرنسيس فوكو ياما، نهاية التاريخ و الإنسان الأخير، تر:فؤاد شاهين و جميل قاسم و رضا الشايبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1993م، ص 17.

2- ينظر: إبراهيم القادري بوتشيش، حول مسألة نهاية التاريخ، مجلة نقد و فكر، العدد44.

1. الديمقراطية المعاصرة التي بدأت في الظهور خلال القرن التاسع عشر الميلادي بعد انتصار الثورتين :الفرنسية والأمريكية، وانتشرت تدريجيا كبديل حضاري للأنظمة الدكتاتورية ومتنفس ديمقراطي يصبوا إلى تحقيق العدالة والمساواة في مختلف أنحاء العالم.
2. إن الصراع التاريخي بين العبد والسيد لا يمكن أن يجد له حلا ونهاية واقعية سوى في الديمقراطيات الغربية واقتصاد السوق الحر.
3. إن الفاشية والنازية والشيوعية، وكل من سار في فلكها من الأنظمة **التوتاليتارية** لا يمكنها أن تنافس الديمقراطية الحديثة، وبالتالي فالمستقبل سيكون للرأسمالية والديمقراطية.

إن نظرة **فوكوياما** للتاريخ تجعله يقر بالسيطرة الأخيرة للفكر الليبرالي الذي يرى بأنه نقطة النهاية في تطور البشرية الإيديولوجي، ومن تم الإنتشار في العالم بأسره اعتبارا أن الليبرالية تمثل الشكل النهائي والأخير للحكومة البشرية، والطريق الذي تدخل منه الشعوب والدول إلى مرحلة التاريخ أو عالم ما بعد التاريخ(1). وهذه الوثيقة الفكرية الإشهارية التي جاءت مع بزوغ فجر العولمة تجعلنا نتساءل عن مصير الشعوب والحضارات المتشبثة بتاريخها الخاص وسط هذا الإنهاء التاريخي المفاجئ، وهو ما عبر عنه **برهان غليون** والذي يرى بأن الاستسلام والتخلي عن الانخراط في العولمة هو الإهمال والتخلي عن جزء أساسي من آليا الاحتفاظ بالفاعلية التاريخية، والانخراط فيها يعني الاستسلام للإدارة الدولية، فالدخول إلى العولمة أمر حتمي ومفروض على كل مجتمع ضمن دائرة المجتمعات التاريخية(2).

إن فرض هذه الفكرة من منطلق السيطرة الاقتصادية والسياسية يدفعنا إلى إعادة تشكيل رؤية جديدة لعالمنا المعاصر، والذي هو في نظر العولمة يشكل وحدة متكاملة، وليس قارات متباعدة، أو كيانات اقتصادية وسياسية مختلفة ولا يمكن تلخيص المعلوم في قوى اقتصادية

1- محمد محفوظ، الحضور و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،2000، ص 59.

2- برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 28-29.

كونية، ولا قوى تكنولوجية هائلة، ولا قوى إعلامية ومعلوماتية، إنما هو كل موحد وسوق كونية مأهولة بمستهلكين فعليين وافتراضيين(1). إن العالم من منطلق هذا التصور صار فضاء تجاريا لإنتاج وتسويق السلع المختلفة المادية منها والرمزية والروحية. وأمام هذا التصدير الكلياني لمنتجات حضارة المتفوق في السوق العالمي الحر، يمكننا اعتبار **نهاية التاريخ** سلعة متقونة الصنعة ستصدر من باب الإرغام إلى كل الشعوب والقارات.

يقول **محمد سبيلا**: "نهاية الميتافيزيقيا، نهاية الإنسان (موت الإنسان)، نهاية الفلسفة، نهاية التاريخ، نهاية الإيديولوجيا، نهاية الحداثة، نهاية المقدس، نهاية القومية...إلى غير ذلك من النهايات التي يطن وقعها في أذهاننا، كتابة وشفاهة، في وسائل الإعلام والتثقيف، تجعل المرء يتساءل عن مدى صحة هذه السيمفونية المتكاملة من النهايات. ما سر هذه القيامة الفكرية التي تكاد تشكل اليوم إحدى ميثولوجيات العصر، خاصة وأننا نحس عقولنا معرضة بصدد هذه المسألة لعملية نصب وكذب كبيرة"(2). إن هذا التساؤل المشروع يحيلنا إلى وضع فكرة النهاية في سياق فكري سليم، ولقد أشار **دريدا** إلى المفارقة المملة لهذا الخطاب، وهذه اللكنة **الأبوكالبيتية** التي باتت مستشرية منذ الخمسينات من القرن الماضي في شكل هوس بنهاية التاريخ والإنسان.

لقد تناسى **فوكوياما** المنجذب بفكرة نهاية التاريخ لـ **هيغل**، وفكرة الإنسان الأخير لـ **نيتشه**، أن الحادثة التاريخية قد تعيد إنتاج نفسها في زمكنية أخرى عندما تتشابه الظروف والمعطيات، وأن **روما** التي سيطرت لقرون عدة على الحضارة الإنسانية أسقطها **البرابرة الجرمان**، كما هو حال أمريكا اليوم والتي تحاول السيطرة من خلال فرض إيديولوجية كونية

1- ينظر: محمد سبيلا، زمن العولمة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص76.

2- م ن، ص 64.

موحدة تعطيها الاستمرارية والديمومة، لأن منحنى التاريخ كما هو خطي ومستقيم، فهو دائري عندما تتشابه الحوادث التاريخية. وقد نجد تعريفا أكثر رزانة لهذا المفهوم عند **دريدا** الذي يقول: " إن الطابع الميتافيزيقي لمفهوم التاريخ لا يرتبط فقط بالخطية وإنما بنسق كامل من المؤديات (غائية، أخروية، تراكم متصاعد ومستبطن للمعنى، نوع معين من التقليدية، مفهوم معين للاستمرار والحقيقة...)، مثلا يجب التمييز بين التاريخ العام والتاريخ كمفهوم عام. إن النقد الأساسي الذي اقترحه **ألتوسير** للمفهوم **الهيغيلي** للتاريخ ولفكرة الكلية التعبيرية...يهدف إلى توضيح أنه لا وجود لتاريخ عام وحيد ولا تاريخ عام، وأن ما يوجد هي تواريخ مختلفة في نمطها وإيقاعها ونمط آثارها، تواريخ تكون متباعدة واختلافيه"(1).

لقد كان كل من: **هيغل** و **ماركس** يؤمنان بأن تطور المجتمع البشري ليس بلا نهاية، وقد يحقق الاكتمال عندما تصل الإنسانية إلى الشكل الاجتماعي الذي يشبع حاجياتها الأكثر عمقا، وبعدالة ومساواة اجتماعية مقبولة ومعقولة. و انطلاقا من هذا يكون هذين المفكرين قد وضعا نهاية للتاريخ، تتمثل النهاية الأولى شكل الدولة الليبرالية عند **هيغل،** والثانية المجتمع الشيوعي عند **ماركس**(2)**.** ويبدوا أن فكرة نهاية الإيديولوجيا التي بشر بها **فوكوياما** معتمدا تصور **هيغل،** هي نفس الفكرة التي بشر بها الساسة في الدول الشيوعية معتمدين تصور **ماركس** وانتصار **البروليتاريا.** ومن هنا نستشف بأن فكرة مصادرة التاريخ قد صارت نوعا من **الموادا** السياسية للحضارة والإيديولوجية المتفوقة، لقد حول البعض التاريخ لمطية يركبها زعماء الدول المسيطرة والمهوسين بوهم النهاية، هذا الوهم الذي أخذ منعرجا أخطر في قاموس العولمة التي قارب بعض مفكريها بين السيطرة الاقتصادية والتاريخية، متناسين بأن "التاريخ هو مقبرة النخب" كما قال **بارتيو**(3).

1- جاك دريدا، مواقع- حوارات- تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1-1992م، ص 56-57.

2- ينظر: فرنسيس فوكو ياما، نهاية التاريخ و الإنسان الأخير، ص 24.

3- محمد سبيلا، زمن العولمة، ص 41.

ب. ***فكرة المعولم والشمولي (ظاهرة تاريخية متجددة):***

لقد أعطى **فرانسيس فوكوياما** المبرر الفكري الذي كانت تحتاجه الولايات المتحدة الأمريكية للإعلان عن العولمة والنظام الدولي الجديد بعد انهيار المنظومة السياسية الشيوعية، وانتهاء الحرب الباردة بتفكك الاتحاد السوفياتي وانهيار كثير من الأنظمة الشيوعية في العالم. وشكلت هذه الوثيقة شبه الفلسفية والدعائية المخطط الاستراتيجي الذي اعتمده الغرب في التعامل مع دول وشعوب المعمورة بمنطق أحادي أكثر مركزية من ذي قبل، وذلك اعتبارا أن مرحلة الاسترخاء التي تلت حركات التحرر والانعتاق من براثن الاستعمار قد ولت، وسيحل محلها فكر كولونيالي جديد يعيد ربط المستعمرات القديمة بمستعمريها عن بعد، وبفضل تكنولوجيات تختصر المسافات والحدود الجغرافية، و تقلص دور الدولة الوطنية.

كان الإعلان عن النظام الدولي الجديد مع بداية التسعينيات بمثابة بيان رسمي لولادة العولمة التي أصبحت واقعا كونيا يفترض التعامل معه من منطلق الاستمرارية والفاعلية الحضارية والتاريخية، واصطفت الفضائيات والإعلان الدولي برمته حاملا تباشير دعائية للعالم الجديد والمفترض، غير أن ثمة سؤال بقي يفرض نفسه بإلحاح وهو: هل العولمة مفهوم جديد؟ أم هي ظاهرة تاريخية متجددة؟

يبدوا أننا أمام تساؤل حقيقي يرجعنا إلى العودة وراءا لاستوقاف بعض المحطات الحضارية التاريخية التي يتجلى في مسارها مفهوم الشمولية والمركزية والتعميم، حيث تتبدى الإرهاصات الأولى للكونية وفق المعطيات الجغرافية التي كانت تحكم العالم القديم.

يحق لنا أن نحور فكرة **النظام الدولي الجديد** إلى تساؤل جوهري هو: ما الجديد في النظام الدولي؟ لأن النظام الدولي لم يتغير في حقيقته، وإنما جدد استراتيجياته في مجال الاستعمار والسيطرة، لقد حاول الغرب ممثلا في المركزية الكونية الأوروبية خلال القرن الثامن عشر

اقتسام العالم في عديد المؤتمرات الدولية للكبار مثل: مؤتمر **فيينا** و**برلين** وغيرها...، وقبله تنافست الأساطيل البحرية البرتغالية والإسبانية والإنجليزية للسيطرة على العالم الجديد بعد الاستكشافات الجغرافية الكبرى، وفي سابقة سيرت الكنيسة ملوك أوربا نحو الشرق في حروب صليبية، وقبلها كانت **روما** سيدة الكون التي لا تقهر. إننا كلما اتجهنا في الخط العكسي للتاريخ البشري نعاين عشرات المحطات الحضارية المشابهة لواقعنا العولمي، وهذا ما يدفعنا إلى مسايرة رأي **مارتن كوهر** الذي يخلص إلى أن العولمة هي ما كنا نسميه في العالم الثالث في العديد من القرون بالاستعمارية(1)، ورؤية **بول فاليري** Paul valery الذي أشار في كتابه: **نظرة إلى العالم المعاصر** بأن العولمة نزعة تخفي في طياتها بعدا ثقافيا وإستراتيجية حديثة لمفهوم تسلطي قديم(2)، لأنها ليست بالفكرة الجديدة، وهي في الأصل مفهوم قديم/جديد.

يطلعنا التاريخ البشري بأن كل حضارة كانت تسعى للسيطرة، وتعميم أسلوب حياتها ونظرتها للكون إلى حدود الأطراف التي ربما كانت تعتبرها نهاية العالم، غير أن حركية الزمن التي لا ترحم دفعت بالإنجازات المذهلة للإنسان داخل أطر هذه المدنيات إلى واقع دارس لا يزيد عن كونه موروثا أركيولوجيا. لأن التاريخ يكشف عن حقيقة بسيطة ومؤكدة مؤداها أن لا شيء يبقى على حاله، كما أن التجربة الإنسانية حركية ومستمرة، كما يجعلنا ندرك أنه إذا كان ما يحدث في العالم الآن يكتسي أهمية ما فإن الناس الذين عاشوا قبلنا كانت لهم مشكلاتهم، وعرفوا كيف يتعايشون معها حتى تنتهي واستمروا في الحياة بعدها(3). إن الحقيقة الوحيدة الثابتة في التاريخ هي أن كل شيء خاضع للتغير.

يحاول المروجون للشمولية والمعولم أن يؤبدوا هذه اللحظات الآنية التي نعايشها في كنف العولمة، وكأنهم ينفون صفة الماضوية عن هذه اللحظة التاريخية، والتي نرى بأنهم

1- ينظر: عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في العلاقات الدولية، ص 132.

2- ينظر: محمد مسلم، العولمة و الهوية،ص 66.

3- ينظر: قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التاريخ، العربي، ط1-الكويت،2009، ص15.

ربطوها بالتشكيل الثقافي والحضاري الغربي باعتباره المحيط الذي نشأت فيه العولمة الحديثة. ولذلك يرى الغرب في أسلوب حياته مرجعية وحيدة ونموذجا فريدا ينبغي على العالم انتهاجه، انطلاقا من أن العولمة أمر حتمي لأنها ثمرة تطور تاريخي وتقني لا يمكن الرجوع عنه(1). إن المركزية الحضارية الغربية تريد أن تنفي التراكمية التي عرفها البشر عبر عديد الحضارات، لأن التكنولوجيا ما فتئت تمر بفورات واختراعات وثورات رئيسية منذ العصر الحجري القديم، حيث غير الإنسان أدواته الحجرية مكتشفا الزراعة والتعدين والنسيج إبان العصر الحجري الحديث، وشهد ولادة الكتابة في فجر الحضارات القديمة وبنى الحواضر الأولى، واكتشف الطباعة فيما بعد، وعانق بواكير الثورة الصناعية في العصر الحديث(2).

إن التراكمية التاريخية والفكرية والتقنية تجعلنا نرفض منطق الأحادية الذي لا يصادر التاريخ فحسب، بل يحتقر تنوع المجهود البشري الذي أسهمت فيه كل الحضارات من مختلف الأعراق. هذه الحضارات التي كانت ترى منذ فجر التاريخ بأنها مركز الكون فـ **طيبة** عند الفراعنة كانت تمثل المدنية والأرض والمعتقد، و**مكة** عند المسلمين هي قبلة العالم، و**القدس** تمثل لدى اليهود المركز الإلهي الذي يجب استرجاعه، و**روما** كانت قلب العالم القديم. ويرى **جميل مطر** بأن العولمة ظاهرة متصلة بالمسيرات الإمبراطورية عبر التاريخ، أي بالهيمنة السياسية من جانب دولة مهيمنة، أو مركز إمبراطوري، سواء كان هذا المركز **أثينا** أو **روما** أو غيرها من عواصم العالم الأوربي، وإن هي في الولايات المتحدة الآن(3).

لقد تبين بأن مفهوم العولمي أو الشمولي تمظهر قديم جديد، ولا يمكن تلخيصه في هذه المرحلة التي ما تلبث أن تزول، ولذلك يرى **العيد صالحي** بأن الاتجاه نحو العولمة قديم

1- ينظر: عبد الكريم بكار، العولمة، ص 34-35.

2- ينظر: آرنولد توينبي، تاريخ البشرية ج2، تر: نيقولا زيادة، الأهلية، بيروت،1968م، ص 263.

3- ينظر: مؤيد عبد الجبار الحديثي، العولمة الإعلامية، ص 35.

جدا ولابد من أن البشر قد شعروا بأن العالم قد أصبح قرية واحدة كبيرة أو بشيء مشابه لهذا مرات عدة من قبل، فالأوربي الأبيض يكون قد أحس هذا وهو يكتشف قارة أمريكا لأول مرة، وقبله المستكشفون على متن الأساطيل البحرية، وبعدهم جميعا رجل الفضاء الذي نظر من الفضاء الخارجي إلى كوكب الأرض، قبل أن يخرج علينا الإنسان المعاصر مزهوا ومندهشا من انتشار ظاهرة الشركات متعددة الجنسيات التي يفوق حجم رأسمال الواحدة منها حجم ناتج عدة دول مجتمعة(1). ومما سبق ذكره يمكننا استخلاص أن العولمة ليست بظاهرة مستحدثة في التاريخ.

سعى الإنسان المتفوق حضاريا منذ فجر التاريخ إلى السيطرة وتجاوز حدوده الجغرافية إلى آفاق أكثر بعدا، من أجل فرض طرائف تفكيره وثقافته، ومصادرتها إلى الآخر. وقد انتهجت معظم الدول والإمبراطوريات المستعمرة هذا النهج على امتداد الساحة التاريخية منذ القديم وحتى الآن، إنه أسلوب يكشف عن تعلق وتشبث بفكرة المركزية و التاريخ الكوني الشمولي فطريا، وكأن الإنسان يحمل جينيا هذه الطبيعة. لقد كانت الرسالات الكبرى والحركات الإصلاحية تتجاوز محيط النشأة وتعبر الحدود الجغرافية والسياسية، وعلى هذا فالأديان السماوية والمذاهب الأرضية الكبرى كانت (تعولم) الثقافات بما تحدثه من تغييرات جذرية، وبما تدخله على أنماط حياة الناس في بقاع كثيرة من الأرض من تجديد ونسخ القديم(2).

يعتبر **الإسكندر الأكبر المقدوني** أول من قاد حملة استعمارية كبرى في التاريخ القديم بغية السيطرة على العالم ونشر معالم الحضارة اليونانية ويرى المؤرخان **جون كلود بارو** و**غيوم بيجو** أن محاولة **الإسكندر** هي أول عولمة في التاريخ باعتباره وصل إلى حدود الهند والصين آنذاك ، و إجتاح (23000كلم) في طريقه قبل موته في سن الثالثة و الثلاثين(3).

1- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 61.

2- ينظر: عبد الكريم بكار، العولمة، ص 17.

3- Voir : Jean Claude Barreau- Guillaume Bijot,Toute l’histoire du monde, edition 02-France, 2007-p60-63.

وإننا نجد في رد **الإسكندر** على معلمه **أرسطو** دليلا واضحا على ميل المسيطر إلى تغيير نمط العالم حسب تصوراته من غير احترام لخصوصيات الآخرين، فعندما غزا **الإسكندر** الأكبر الشرق (فارس، الهند، مصر) كتب له معلمه **أرسطو** رسالة سماها (في الاستعمار) ضمنها عدم موافقته على فعلته، بدعوى القضاء على تمييز الجنس اليوناني حينما يحتك بحضارات الشرق الأعرق. رد **الإسكندر** بأنه يغزو الشرق حتى يجعل الثقافة والفكر اليونانيين هما فكر العالم وثقافته(1).

إن مقولة **الإسكندر** تخفي نزعة شمولية يميل إليها المتفوق حضاريا من منطلق مركزي يرى الأطراف فيه تدور في شكل فلكي حول منجزه الحضاري، ويكفي هنا أن نذكر وضع البحر الأبيض المتوسط بين الحضارتين: الرومانية والعربية في موقع السيطرة الذي يفرضه امتداد الزمن وسير التاريخ، وحينما يتحول المركز إلى أطراف والأطراف إلى مركز. عندما وصل العرب الفاتحون إلى سواحل مصر والشام كانوا يلقبون هذا البحر بـ **بحر الروم** و ذلك لما كان يمثله من مرجعية عسكرية لتفوق الحضارة الرومانية، وحينما ركب الصليبيون سفنهم في اتجاه الشرق كانوا يلقبونه بـ **بحر العرب**. إن كلا الفترتين التاريخيتين شهدت ما يشبه عولمة لدول هذه البحيرة التي كانت تشكل آنذاك مركز العالم والكون، فكلا من الرومان والعرب المسلمين سيطر على هذه المنطقة الحيوية لفترة معينة، جعلت الشعوب المطلة على هذا البحر تقر بالسيادة المطلقة للمتفوق.

يربط العديد من المفكرين ظاهرة العولمة بطول النفس الاستعماري الذي أصبح خاصية أوروبية وغربية متجذرة في بنية المشروع الثقافي الغربي المتخم بالتفوق. ويرى **محمد مقدادي** بأن الإمبريالية ليست مجرد ظواهر اقتصادية وسياسية وعسكرية معزولة عن بعضها البعض، ولكنها تمثل إيديولوجيا مركبة من جملة من الظواهر التكنولوجية الإعلامية والسلوكات الفكرية والثقافية التي تسعى إلى تصديرها لإحكام سيطرتها وسيادة مفاهيمها على

1- ينظر: عبد الكريم بكار، العولمة، ص 34.

العالم، وهكذا يكون الاستعمار قد غير تكتيكه في الوسيلة المسيطرة، حيث خرج من الأبواب ليعود من خلال النوافذ دون إراقة قطرة دم واحدة(1). ويذهب **عزمي بشارة** إلى أن العولمة ليست طارئا تاريخيا ما يلبث أن يزول، ومن الخطأ التعامل معها كقفزة ثورية في التطور التاريخي، بل هي عملية تدريجية جارية منذ بدء الاستعمار الحديث، وقد تسارعت هذه العملية متخذة أشكالا جديدة مع كل ثورة في التقنية وقوى الإنتاج(2). ومن هنا يمكننا استخلاص أن الغرب دخل لحظات استرخاء خلال الحرب الباردة ليعاود مشاريعه الاستعمارية للسيطرة من جديد عبر ظاهرة العولمة.

إن ظاهرة الاستعمار أصبحت تقليدا غربيا منذ القرون الوسطى، إذ سعت الممالك و بعده الدول الغربية إلى إنتهاج نفس الأسلوب في نهب ثروات الشعوب مع التنظير لهذه الظاهرة المشينة التي لا تختلف عن العولمة إلى أسلوبا، وكأني بهؤلاء يعيدون في كل مرة إنتاج خطبة **بريكليس** الذي أجبر جزيرة **ميلوس** على الانضمام إلى الآثينيين في الحرب ضد **أسبارطة**، إذ يقول: " إنكم تعرفون كما نعرف أن الحق ليس سوى مسألة بين دول متساوية في القوة، والقوي يفعل ما يقدر على فعله، والضعيف يقاسي ويعاني لضعفه"(3). لقد رفعت الكنيسة شعار الحروب الصليبية المقدسة لاستعادة القيادة العالمية التي فقدها الغرب بسقوط **روما**، وجاءت هذه المحاولة مفعمة بالتحريض الروحي والسياسي للسيطرة على طريق التجارة الذي كان تحت سلطة العرب المسلمين، وتمهيدا لأوربا الغربية كي تصبح في الألف سنة الأخيرة من أكثر مجتمعات التاريخ البشري نزوعا إلى العدوان والاستعمار والتنافس والغزو.

يطلعنا التاريخ بأن الثقافة الأوروبية تقبلت فكرة الحرب بدءا من **البرابرة** ومرورا بالإقطاع، وصارت أرستقراطية المحاربين هي الحاكمة. إن أوربا بنزعتها التسلطية ظهرت

1- ينظر: محمد مقدادي، العولمة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2-2002،ص 17-27.

2- ينظر: عزمي بشارة، إسرائيل و العولمة، مجلة نقد و فكر،عدد 7 .

3- ويل ديورنت، قصة الفلسفة، تر: سامي الكعكي، سمير كرم ، مكتبة المعارف، بيروت-ط2004،1،ص 21.

عقب سقوط **روما** في يد البرابرة الجرمان، حيث لم يبق أية قيمة للمواطنة الرومانية، وفضل الفقراء الذين اضطهدتهم التشريعات الرومانية العيش إلى جانب البرابرة والانخراط في صفوفهم. ومن هنا ولدت أوربا الاستعمارية بفضل اقتران البربري الفار بفقير روما المتبربر، وانتظر الجميع الفتيل الذي سيشعل نار هذه البربرية الاستعمارية والذي تأتى عبر استكمال المسيحية لقوتها بعد تحالف **البابا** مع أكبر ملوك البرابرة **شارلومان،** ومنذ ذلك التاريخ انطلقت الكولينيالية الغربية مقنعة بدثار الحرب المقدسة(1).

وتفيد أغلب المصنفات التاريخية بأنه مع حلول القرن الثاني عشر الميلادي، كانت الحملات الصليبية التي أطلقت تحيد عن هدفها وتتحول من حروب دينية إلى مصادر للربح والبحث عن كنوز الشرق والاستعمار. إن هذه الثقافة العدوانية الأوروبية لم تكن لتستهدف العرب المسلمين فحسب، بل تعدته لتدوس على أشلاء مسيحي الشرق. ولعل تدمير أكبر مدينة مسيحية آنذاك وهي **القسطنطينية** بأمر من البابا **إنوسنت** عام 1204م، سيبقى شاهدا على البربرية الصليبية التي استولى جنودها على الذهب لصالح **البندقية،** ونهبوا الكنائس والمذابح، وكسروا الفسيفساء لما فيها من الجواهر، وعادوا بثروات منهوبة أسهمت في إشعاع مدن الغرب الأوربي آنذاك(2).

تمثل الحروب الصليبية اللبنة الأساس في الفكر الكولونيالي الغربي، وكل ما تلاها من استكشافات جغرافية وحركات استعمارية، وسيطرة صناعية وتكنولوجية، لا يحيد عن الخط الأساسي الذي رسمته الحروب الصليبية بدعوى التفوق والهيمنة الذي ميز ولا زال يميز الخطاب الكولونيالي. ونرى أن المركزية والاستعلاء الذين يختص بهما المستعمر وفق رؤية **فرانس فانون** الذي يشير إلى أن أصالة السياق الكولونيالي في أن البنية التحتية الاقتصادية

1- ينظر: كايفين رايلي، الغرب و العالم ج1، تر: عبد الوهاب محمد المسيري- هدى عبد السميع حجازي، عالم المعرفة، الكويت، 1985م، ص 177-178-179.

2- ينظر: م ن، ص 200-201.

هي بنية فوقية أيضا...فأنت غني لأنك أبيض، وأنت أبيض لأنك غني(1)، لا تختلف عن مصادرة الكنيسة لصورة **المسيح** الذي اصطبغ بالبياض تدريجيا إلى أن أصبح أوربيا أبيضا (أشقر اللون، أزرق العينين) رغم انتمائه للشرق الأوسط.

لقد أرست الحروب الصليبية فكرا استعماريا أسس لنظام دولي ساد العالم منذ الاستكشافات الجغرافية الكبرى إلى يومنا هذا، وتراوح هذا النظام الدولي بين القديم والجديد، أي أنه كان يجدد استراتيجياته دوما وفق المعطيات المستحدثة في حركية التاريخ. وهذا ما نلمسه عبر مصادرة تواريخ المجتمعات غير الأوروبية من طرف التاريخ الأوربي الذي تحول إلى تاريخ عالمي ضمن الخطاب الإيديولوجي الغربي، والنزعة العلموية التطورية، والتي تحولت إلى منظومات فكرية جسدها الاستعمار(2). لقد تحول الخطاب الكولونيالي إلى جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقية والثقافية والتاريخية، ثم ينكرها عبر إنتاج معارف بالمستعمر والمستعمر وفق صور نمطية تحوي كثيرا من التضاد والتناقض، إنه تأويل للمستعمرات بوصفهم شعوبا منحطة عرقيا، وتبرير لغزو هذه الشعوب والإقامة بين ظهرانيها في شكل أنظمة للإدارة والتوجيه(3).

إن إستراتيجية الاستعمار والعولمة لا تختلفان إلا في كيفية ربط المستعمر بالمستعمر، فالاستعمار كان يدير شؤون مستعمرته من داخلها، أما العولمة فهي ربط للمستعمرة عن بعد. ومن هذا المنطلق لا يمكننا أن ننظر إلى العولمة والنظام الدولي الجديد بأنها ظاهرة مستحدثة، بل تمظهر قديم في التاريخ. هذا التاريخ الذي لا يعترف إلا بالصيرورة، ولا يمكن لأي أحد إيقافه مسارا أو أدلجة. فظاهرة **نهاية التاريخ** التي صاغها **فرانسيس فوكوياما** سرعان ما ستدرسها الحوادث التاريخية، وتصبح في حكم الماضي.

1- ينظر: هومي.ك.بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء،ط1، 2006- ص 156.

2- ينظر: منير بهادي، الإستشراق و العولمة الثقافية، دار الغرب، وهران، ط2-2004، ص 27.

3- ينظر: هومي.ك.بابا، موقع الثقافة، ص 141.

وهنا نستذكر لحظة عولمية مهمة وقعت على عهد **الإسكندر المقدوني**، وأثير فيها الجدل بين ما يشبه الشمولي والدولة الوطنية. لقد كان **أرسطو** منهمكا في الدفاع عن **الإسكندر** بين الأثينيين، وفضل التماسك اليوناني على الولاء الوطني للمدينة الواحدة، واعتقد بأن انتهاء النزاع وزوال سيادة المدن بأمورها سيؤدي إلى إزدهار العلم و الثقافة. وقد أقام **الإسكندر** تمثالا ل**أرسطو** في قلب المدينة بمثابة رد للجميل، غير أن وفاة **الإسكندر** وتفكك الوحدة المقدونية عجل باستقلال الأثينيين الذين قاموا بانقلاب ضد الحزب المقدوني الحاكم، وطالبوا برأس **أرسطو** الذي فر بعد المحاكمة، حاملا معه خيبة أمل الفلسفة والفكر الذين لم يصمدا أمام حركية التاريخ(1).

1- ينظر: ويل ديورنت، قصة الفلسفة، ص 81.

2. الليبرالية والنظرية الكونية:

تعد العولمة فاتحة جديدة لانتصار الليبرالية الكوني، ولحظة تتويج للفكر الرأسمالي الذي قوض حدود المفاهيم الاشتراكية التي انحسرت أمام المد الاقتصادي لمفاهيم السوق الشرسة التي ربحت رهان المعركة بعد نهاية الحرب الباردة، وتفكك المرجعية الشيوعية الممثلة في الاتحاد السوفياتي وبعض الدول التي دارت في فلكه. ويعتبر الفكر الرأسمالي أقدم وأعرق الأنظمة الاقتصادية على الإطلاق، إذ قطع أشواطا عدة في مساره التاريخي تعرض عبرها إلى تجديد مبادئه تنظيرا وتطبيقا ملائمة مع المعطيات التي كان يمر بها عبر عديد الأزمنة والعصور. وتمثل اقتصاديات السوق حاليا والكونية المالية أحدث تمظهرات هذا الفكر الاقتصادي المسيطر الذي صبغ بصفة الكوكبية بفضل آليات العولمة الاقتصادية.

قد يتصور البعض أن الرأسمال وليد العصور الحديثة بعد مرحلة القرون الوسطى، وفي هذا المجال يقول **كافين رايلي:** "...فلا جدوى في الاعتقاد بأن الرأسمالية نظام اقتصادي خالد أو عالمي، ولا معنى في تصور الرأسمالية على أنها النظام الذي أشبع الحاجات البشرية الأساسية أو الطبيعية. والحقيقة أن النظام الرأسمالي استثناء وليس قاعدة، وأن الرأسمالية منعطف حديث في تاريخ أوربا بعد العصور الوسطى، وأنها لم تبلغ نضجها وتصبح نظاما واضح المعالم إلا في القرنين الأخيرين، ولا تزال نظاما غريبا إلى درجة كبيرة"(1). وأتصور بأنه لا يمكن اختصار نظام رأس المال ذو النزعة الطبيعية في فترة تمتد على مسافة قرنين من الزمن واعتباره بديلا لنظام الإقطاع، بل هو استمرارية للإقطاع بآليات جديدة، ولهذا ذهب منظرو المجتمع الرأسمالي الناشئ من: **توماس هوبز** إلى **آدم سميث** إلى أن الأنانية والمنافسة والمساومة والملكية الخاصة تعد سمات أزلية للطبيعة البشرية، يتميز بها التاريخ الإنساني كله(2).

1- كيفين رايلي، الغرب و العالم ج2، تر: عبد الوهاب محمد المسيري- هدى عبد السميع حجازي، عالم المعرفة، الكويت، 1986م، ص 48.

2- ينظر: م ن، ص 54.

ويمكننا أن ننظر إلى ميل الأوروبيين بعد عصر النهضة إلى التملك والملكية بعين لا تختلف كثيرا عن نظام الإقطاع، اللهم إلا التوسع عبر الاستكشافات الجغرافية بحثا عن موارد وأسواق جديدة. لقد أكد **أرسطو** قديما بأن الرقيق كانوا تحت حكم الأسياد في فترة لم تكن الأجور فيها عبئا على الملاك، وبمعنى آخر أنه لم تكن هناك أجور تدفع في العالم القديم، أي لم يعرف العالم آنذاك نظرية للأسعار لأن الأسعار، تشتق من تكاليف الإنتاج(1). هذا الإنتاج الذي لم يعد يشكل عبئا في مجال اليد العاملة نظرا لتوسع الأسواق عالميا، وتصدير فائض الإنتاج الذي تضاعف بعشرات المرات عن تكلفة اليد العاملة مما يسمح للملاك بالوفرة المالية الكبيرة التي تجعل من العمال اليوم رقيقا جددا ومن نوع خاص، تنهكهم قروض الاستهلاك ورفه الحياة الذي لا يقاوم. وهذا ما طرح استعبادا إراديا، وأخرج من رحم تطور منطق الرأسمال أسيادا جددا يديرون شركات فوق وطنية عملاقة تتعدى رساميل الواحدة منها ناتج دول مجتمعة. إنه نزوع طبيعي نحو الملكية لا يعرف حدودا، واستمرارية لسلوكيات عصر الإقطاع في عهد العولمة الجديد.

إن الثورة ضد الثروة تجسدت في محاولات بسيطة قبل الثورة الصناعية، وباءت بالفشل أمام النزوع البشري نحو التملك وتطوير وسائل تنمية وتكديس المال. لقد سار فقراء فرنسا في القرن الثاني عشر ميلادي خلف التاجر **بيار فالد** Pierre wald الذي وهب ثروته للفقراء، وراح يبشر بشيوعية مسيحية بدائية، حيث نادى أتباعه **الفالديون**-Waldansiers وجماعات أخرى بالوقوف ضد ثروة الكنيسة والملكية الخاصة. وبعد تزعم **توماس مونتزر**- **Thomas Montzer** الفلاحين الألمان ضد الكنيسة المتجددة بعد إصلاحات **لوثر** والأمراء والنبلاء، داعيا إلى الثورة وإلغاء الملكية(2). لكن هذه المحاولات التي تجسدت فيما بعد في الفكر الشيوعي الذي هز كيان الرأسمالية، لم تكن لتصمد أمام الرأسمالية التجارية التي واكبت الاستكشافات الجغرافية خلال القرن السادس عشر الميلادي.

1- ينظر: جون كينيث جالبريت، تاريخ الفكر الإقتصادي، تر: أحمد فؤاد بلبع، عالم المعرفة، الكويت، 2000،ص25

2- ينظر: كيفين رايلي، الغرب و العالم ج2، ص 143.

سار الرأسمال في طريقه الزمني من غير اكتراث بالانتقادات التي كانت توجه للفكر الرأسمالي، وتجسد كنظام اقتصادي عالمي لا بديل له، مدفوعا بنشأة البنوك في المدن الإيطالية الثرية مثلا: **فلورنسا** و**البندقية** إبان عصر النهضة، وتطورت البنية الداخلية للاقتصاد الأوربي الذي أنتج اقتصادا بضائعيا وتجاريا دفع بالأساطيل البحرية لهذه القارة إلى السيطرة على المحيطات، خصوصا بعد اكتشاف **رأس الرجاء الصالح** من طرف البحار **فاسكودي جاما** والقارة الأمريكية على يد **كريستوفر كولومبس**. وهو ما أدى إلى تنشيط وحيوية الاقتصاد الأوربي، حيث انتهى دور طرق التجارة القديمة، وخاضت الأساطيل الغربية عباب المحيطات في مغامرات جديدة اتجاه الأراضي المستكشفة بحثا عن التجارة والثراء. وانتظم التجار والمغامرين ابتداءا من القرن الخامس عشر في اتحاد غير محكم اتخذ بمرور الوقت شكلا أكثر تماسكا، وانجر عنه تأسيس عدة شركات كبرى شبيهة بتلك المتعددة الجنسيات اليوم مثل: شركة **الهند الشرقية الهولندية** عام 1602م، شركة **موسكو** عام 1555م، شركة **الهند الشرقية البريطانية** (1600م-1874م)، وكانت هذه الشركات تمنع امتيازا في احتكار التجارة في المنطقة المخصصة لها، وكانت في الوقت نفسه أداة للتجارة وأداة للحرب(1). وامتدت هذه الفترة المعروفة بعصر التجار أو الرأسمالية التجارية (المركنتلية) ثلاثة قرون، إذ ابتدأت مع منتصف القرن الخامس عشر الميلادي وانتهت ببداية الثورة الصناعية.

يعتبر الرأسمال واقتصاد السوق نظاما طبيعيا تطور عبر مراحل تاريخية، وبميكانيزمات مستحدثة كانت تظهر في كل عصر بعيدا عن أي تنظير اقتصادي قبل الثورة الصناعية. وحول هذه الفكرة يقول **حازم الببلاوي:**" تطور النظام الاقتصادي على نحو تلقائي تحت تأثير التطورات التكنولوجية والقوى الاجتماعية السائدة مع ظهور الثورة الصناعية في بريطانيا منذ منتصف القرن الثامن عشر، وظهر ما أطلق عليه **الرأسمالية**

1- ينظر: جون كينيث جالبريت، تاريخ الفكر الإقتصادي، ص 55.

الصناعية، ولم يكن هذا النظام وليد فكرة إيديولوجية لمنظر اقتصادي أو سياسي، وإن جاء المنظرون لاحقا لتأييده أو معارضته. فكانت أفكار التقليديين وخاصة مع **آدم سميث** تأصيلا نظريا لاقتصاد السوق"(1). وهنا يتجلى الفرق بين الرأسمالية والاشتراكية، لأن الأولى تطورت جينيا داخل رحم الدولة إقطاعية كانت أم أرستقراطية أم بورجوازية، وبشكل تطبيقي يسبق أي تنظير. في حين أن الثانية جلبت إلى جسد الدولة في شكل نظرية اقتصادية تبحث عن التجسيد عبر عنصر الثورة الذي لا يعرف التريث والمهادنة، إضافة إلى كونها تشكل قطيعة شاملة مع النظام الرأسمالي الطبيعي المتوارث، وزد على ذلك تركيز منظريها على كشف مساوئ رأس المال الذي استفاد بدوره من جملة الانتقادات المقدمة من طرف الماركسيين الذين أهملوا كثيرا النزعة الطبيعية التي يميل إليها البشر نحو حب التملك، و شغف تنمية وتطوير أموالهم.

لقد تعرضت الرأسمالية إلى تهديد حقيقي خلال القرن العشرين من طرف الشيوعية التي وجدت لها أساسا تطبيقيا في الاتحاد السوفياتي وأوربا الشرقية وبلدان العالم الثالث، وطورت وسائلها لتحسم هذا الصراع خلال أقل من قرن من الزمن مستفيدة من أخطاء تطبيق الفكر الاقتصادي الاشتراكي الذي تباينت بنيته الاقتصادية التحتية مع بنيته السياسية الفوقية، وذلك بتقلص الحريات الفردية لصالح أنظمة **توتاليتارية** (شمولية) أكثر تشددا وانغلاقا. هذا التقوقع والتناقض خدم الليبرالية التي شقت طريقها من جديد كنظام اقتصادي أوحد ووحيد، مدعوما بجيش من المنظرين الجدد الذين رفعوا شعار كونية اقتصاد السوق، وهللوا لعصر العولمة الجديد. يقول **برجينسكي:** " لقد شرع البعض من الغربيين وبعد الخزي الذي لحق بالطوباوية الشيوعية يروجون لطوباوية جديدة خاصة بهم، هي عبارة عن منهجية تدافع عن عملية اقتصادية محددة دونما اعتبار للعواقب الأخلاقية. وهي قد عبرت عن نفسها من خلال تأييد

1- حازم الببلاوي، النظام الإقتصادي الدولي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص 20-21.

مفرط لآلية السوق الحرة التي تصورها كمصدر ذاتي للإنقاذ من ورثة الشيوعية المؤذية المهلكة...وقد يبدوا الأمر صعبا على بعض دول ما بعد الشيوعية التي تعيش ظروفا اجتماعية كارثية أن تخلق لنفسها أنموذج ظروف الرفاهية الاجتماعية التي نجحت السوق الحرة في تطبيقها في الغرب"(1).

لقد استفاد رأس المال كثيرا من الشيوعية وانتقاداتها قبل أن تسعى الأساطير الأمريكية المعولمة إلى جعل الرأسمالية مرادفة للحرية، والاشتراكية والشيوعية مرادفة للطغيان. إذ تجلت الاشتراكية خلال الرأسمالية الصناعية كنقد للتصنيع الرأسمالي إبان تلك الفترة، وتبدت كبديل نظري قابل للتطبيق(2). لقد تجلى التاريخ عند **ماركس** كنشاط ثوري نقدي، وحول العمل الإنساني إلى نقد لمنظومة العمل في المجتمع الرأسمالي معاكسا المذهب الفلسفي **الهيغلي** المبني على التأمل النظري. إنه رأى بأن الحياة كلها في ظل الرأسمالية تبقى مغتربة عن الحاجات الإنسانية، لأن المشكلة تزيد عن كونها شراهة للرأسماليين، فالنظام الجديد للملكية الخاصة خلق نظاما اجتماعيا أكثر تعقيدا يصبح فيه الشره ذائعا، والتلاعب أمرا أخلاقيا، والأنانية شيئا طبيعيا، والتضحية (بمعنى تدمير الذات) مثلا أعلى(3).

صبت كل الانتقادات التي قدمها منظرو الفكر الاقتصادي العالمي من اشتراكيين وليبراليين من أمثال:**آدم سميث، أنجلز، ماركس، جون هوبسون، لينين، ولرستن...** في صالح الرأسمالية التي حظيت بتحليل فكري كبير، واستفادت من جملة هذه المعطيات لتدارك تناقضاتها. وقد ورد مفهوم **الرأسمالية المتأخرة** بشكل تنظير أفاد منه علماء الاقتصاد الغربي الذين دعوا إلى الانتباه على التغير في مركز فائض تراكمية التضخم، والانتقال من الصناعات القديمة إلى اقتصاد المعطيات عبر المعلوماتية والإشارات والصور. وأكدوا عدم

1- زيبغنيو برجنسكي، الفوضى، تر: مالك فاضل، الأهلية، الأردن، ط1، 1998، ص 70-71.

2- ينظر: كيفين رايلي، الغرب و العالم ج2، ص 43.

3- ينظر: م ن، ص 168-170.

مركزة إدارة الشركات للسماح للشركات الكونية بالظهور(1) ولعب دور كوني يجسد رأسمالية عالمية لم يشهدها التاريخ. لقد أثر **ماركس** بشكل كبير في أصحاب النظرية الاقتصادية الكونية الليبراليين، وفتح عيونهم على آفاق جديدة سيقطعها رأس المال في مساره التاريخي، وقد يلتقي رأيه مع **فردريك إنجلز** الذي ذهب في كتابه **الاشتراكية اليوتوبية والعلمية** إلى لوم الاشتراكيين بأنهم لم يفهموا بأن الاشتراكية لن تكون ممكنة إلا عندما يحقق النظام الرأسمالي درجة معينة من التطور(2).

إن تنبؤات الشيوعيين تدفعنا إلى التساؤل، هل كان نقدهم الداعي إلى انتصار البروليتاريا نهائيا والمشروط بتوسع رهيب للرأسمالية دعوى مسبقة بفشل مشروعهم النظري؟ أم تبشيرا بانتصار رأسمالي لاح في الأفق؟ الأكيد أن خطاب النهاية الاقتصادي والإيديولوجي الذي استعاره **ماركس** من **هيغل** وطوره، تعرض لمصادرة معاكسة من الرأسماليين المنتصرين، وهنا أعود إلى ما أورده **العيد صالحي** من أن **ماركس** و**إنجلز** كانا يتكلمان عن هذه الظاهرة نفسها (ظاهرة العولمة) منذ 150 عاما، عندما كتبا في **البيان الشيوعي** بأن السلع التي تخرج من مصانع الرأسمالية ستأخذ في الانتشار شرقا وغربا، ولن يفلح في صدها أي سور ولو كان بمناعة سور الصين العظيم(3).

3.ما بعد الحداثة:

وجدت العولمة تربة اقتصادية وتاريخية وفكرية صالحة لتعلن عن وجودها للعالم، وما حديث النهايات التي بشر به البعض على مستوى التاريخ و الإيديولوجيا، وكذا انتصار الفكر الرأسمالي و كونيته سوى جزءا من عملية فكرية معقدة وسمت المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية. وكانت الحداثة الغربية المنشئ مسرحا لهذه التحولات الجذرية التي

1- ينظر: عامر مصباح، الإتجاهات النظرية في العلاقات الدولية، ص 139.

2- ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، الكويت، 1997،ص260.

3- ينظر: العيد صالحي، العولمة و السيادة الوطنية المستحيلة، ص 62.

أفرزت عالم (ما بعد الحداثة)، والذي لا يختلف في ضبابية مفهومه عن العولمة. لقد أعلن المفكر ما بعد الحداثي الراديكالي **بودريار** في **نهاية الأضداد**: نهاية تضاد الجميل والقبيح في الفن، واليسار واليمين في السياسة، والصادق والزائف في الإعلام، والموضوعي والذاتي في العلم، بل ونهاية تضاد **هنا وهناك** أيضا بعد أن كاد **طابع المكان** أن ينقرض وقد سلبته عمارة الحداثة خصوصيته وتميزه(1). أنتجت فترة ما بعد الحداثة كما هائلا من: النهايات والمنفيات **بلا**، والمابعديات. وكانت هذه المفاهيم بمثابة الروافد التي غذتها وتتغذى منها الفترات ما بعد الحداثية، والتي أنتجت بدورها قاموسا اصطلاحيا خاصا زلزل الموروثات الفكرية الحداثية التي ورثها العقل الأوربي بعد عصر التنوير.

ونورد هنا جدولا يحوي أهم أبجديات هذا العالم ما بعد الحداثي.

ثلاثية النهايات والما بعديات ومنفيات "بلا"

نهـايـات	منفيـات " بـلا"	مـا بعديـات
نهـاية التـاريخ	مصانع بلا عمال	ما بعد الحداثة
نهـاية المكـان	برمجة بلا مبرمجين	ما بعد الصناعية
نهـاية الجغرافيـا	أفلام بلا ممثلين	ما بعد الكولونيالية
نهـاية المسـافة	مجتمع بلا نقد	ما بعد السياسة
نهـاية الدولـة	كتابة بلا أقلام	ما بعد الكتابة
نهـاية القوميـة	مكاتب بلا جدران	ما بعد الرمز
نهـاية الكتـاب	مكتبات بلا رفوف	ما بعد النقط
نهـاية المؤلـف	موظفون بلا مكاتب	ما بعد الإنسانية
نهـاية الإيديولوجيا	سياسة بلا نواب	ما بعد عصر المعلومات
نهـاية الأضداد	رواية بلا نهاية	
نهـاية الذاكرة	جنس بلا رفقة	

شكل-3-(2)

1- ينظر: نبيل علي، الثقافة العربية و عصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت،ط2، 2001، ص12.

2- شكل3، م ن، ص 15.

إن هذه التركيبة من النهايات والمنفيات والمابعديات، تدفعنا إلى التساؤل عن كنه هذا التحول الفكري الذي أطلقت في كنفه العولمة، والذي عارض مفاهيم الحداثة التي أنتجت أوربا الحديثة حسب البعض، ولو أن هناك من رأى بأن ما بعد الحداثة هي لحظة حداثية متأخرة. ولكي نعرج على عالم ما بعد الحداثة لابد أن نقف عند الحداثة لاستخلاص مواطن التباين بين هذين المفهومين الذين يمثلان سلطة العقل في تاريخ البشرية. هذا العقل الذي يمجده **هوسرل** مؤكدا بأن الحضارة الغربية والثقافة الأوروبية محملتان بغائية تاريخية منذورة لمهام عقلية لا متناهية. وهذه الثقافة، على خلاف الثقافات الأخرى المرتكزة في أساسها على الأسطورة(1)، هي ثقافة العقلانية بامتياز. وهي الثقافة الوحيدة ذات البعد الكوني بسبب الطابع الكوني لمعايير العقل.

يقول **محمد عابد الجابري:** "...لما كانت أوربا وحضارتها هي الحاضر- أي أنها العصر الحديث أو الأزمنة الحديثة وتعيش وحدها الحداثة- فإن جميع العصور السابقة في تاريخ الإنسانية هي عبارة عن مراحل قطعها التطور في مسيرة حضارية بلغت أوجها في أوربا الحداثة. وهكذا يكون التاريخ قد اختار أوربا لتكون قمة مساره وأوج تطوره الآن، وقائدة هذا المسار غدا، وهكذا حل التاريخ محل الله وأصبحت أوربا هي شعب التاريخ المختار (بدل اليهود الذين يعتبرون أنفسهم شعب الله المختار)"(2). وتعقيبا على ذلك تبرز الحداثة كانقلاب إيديولوجي وفكري جوهري حدث عندما اعتبر المجتمع نفسه مسئولا عن مصيره، وعندما أعلن الإنسان أنه هو صانع تاريخه، علما بأن جميع الإيديولوجيات القديمة السابقة للحداثة في الشرق وفي الغرب قد قامت على مبدأ آخر، ألا وهو ثمة قوى ميتافيزيقية اجتماعية (فوق اجتماعية) تحكم مصير المجتمع كما تحكم الكون(3).

1- ينظر: محمد سبيلا، زمن العولمة، ص 38.

2- محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، الحداثة و إنتقاداتها، دار توبقال، المغرب، ط1، 2006، ص 55.

3- ينظر: برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 170-171.

صار مصير الإنسان الأوربي بيده إبان عصر التنوير، وترسيخ أكثر بعد الثورة العلمية والصناعية، حيث شكل العقل الغربي قطيعة ابستمولوجية مع فكر اللاهوت الذي وسم تاريخ أوربا بالظلامية لعدة قرون. وقد تضافرت جملة من المعطيات والتحولات الكبرى التي أعطيت عالم الحداثة قوته وسطوته التي هيمنت على مسار الفكر الإنساني الحديث، ويلخصها **العروي** فيما يلي:

- ثورة اقتصادية وصناعية.
- إحياء التراث القديم في الفلسفة والقانون.
- ثورة علمية مبنية على الملاحظة والتجربة.
- إصلاح ديني موجه ضد الكنيسة.
- ثورة فكرية تعتمد أساسا على العقل.
- ثورة سياسية موجهة ضد الفيودالية والكنيسة(1).

ولقد عمرت الحداثة من عصر التنوير إلى القرن العشرين، لتصطدم بالمفاهيم ما بعد الحداثية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية، غير أن البعض رأى في هذا المعطى الجديد (ما بعد الحداثة) لحظة حداثية أخرى لا تخرج عن مسار الحداثة. ومن هؤلاء **يورغن هيبرماس** الحداثي المتأخر الذي ينتمي لمفكري حداثة مدرسة **فرانكفورت** والذي يرى بأن الحداثة لا ترتبط بمرحلة تاريخية معينة، ولكنها تتجدد دوما كلما تجددت العلاقات بالقديم، والوعي بخصائص ما هو قادم. وتتبدى الحداثة حسبه- **هيبرماس**- كوعي بالمرحلة التاريخية التي تقيم علاقة مع الماضي، وهي لا نهاية لها، ولا تعلن عن نمط نهائي، فهي في تطور مستمر منفتح على المجهول(2).

1- ينظر: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، الحداثة و إنتقاداتها، ص 92.

2- ينظر: نبيل علي، الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص 170-171.

لقد أصر كثير من منظري الحداثة أمثال: **هيبرماس** على قراءة المشروع الحداثي الأوربي بمنظور جديد، مع المطالبة بالاحتفاظ بالمشروع الحداثي بعد نقده وتطويره وتوسيعه، ولكن آخرين شكلوا اتجاها يرى بأن الحداثة قد انفجرت وانتهى عهدها. ونورد هنا طرافة تؤرخ لنهاية الحداثة وبداية ما بعد الحداثة، ترجع بداية عالم ما بعد الحداثة إلى 15 جويلية 1972م عندما تم تفجير مجمع سكني يدعى **برويت إغوي**-Pruit Igoe في مدينة **سانت لويس** بولاية **ميسوري** الأمريكية، والذي كان يمثل نموذجا فريدا في المعمار والتصميم الحداثي، وغلبت على هذا المشروع المعماري مسحة من الغربة فلم يكن ينظر إليه بأنه يصلح لسكنى البشر، إضافة إلى أنه اشتهر بالجرائم والانحرافات الاجتماعية. وكانت طريقة التخلص من هذا المبنى (بالنسف) مثالا على النسف الفكري والنموذج الأساسي لما بعد الحداثة، فالنظرة الحداثية إلى العالم بنت أنظمة مصممة بشكل عقلي ومنطقي، وجد البشر أنه من الصعب السكن فيها. وهذه الطريقة في الهدم (نسفا) طالت الفلسفات والأنظمة الفكرية، وطرق الحياة أكثر مما طالت الأبنية(1). وهكذا بدأت طرق هدم الأفكار حتى درجة التشظي، وهي تنسف الآن الأنساق الحداثية المغلقة، والسرديات العظمى بما فيها الأديان بطريقة تفجيرية وتفكيكية ما بعد حداثية.

ويذهب عدد كبير من الكتاب إلى التأريخ للحداثة بالفترة الممتدة منذ قيام الثورة الفرنسية في عام 1789م وحتى سقوط جدار **برلين** في عام 1989م(2)، رغم أن ما بعد الحداثة تمتد إلى النصف الثاني من القرن العشرين. ويذكرنا تاريخ سقوط جدار **برلين** الذي ينطلق منه تأسيس عالم ما بعد الحداثة بظهور فكرة **نهاية التاريخ لفوكو ياما**، وانطلاق إعلام ميلاد النظام الدولي الجديد مقرونا بمفهوم العولمة. والربط بين المفاهيم ما بعد الحداثية (النهايات، المنفيات بـ **لا**، المابعديات)، والعولمة يصبح أمرا مشروعا، نظرا لتوازي البدايات على

1- ينظر: محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة و الجسد،مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان،ط1، 2008، ص 52.

2- ينظر: م ن، ص 52.

مستوى الحقول الفكرية والمعرفية الإنسانية، وعلاقات التأثير والتأثر بين هذين المفهومين التوأمين، اعتبارا أن الغموض والضبابية الذي ميز العولمة على المستوى الاصطلاحي والمفهوماتي هو نفسه الذي يميز عالم ما بعد الحداثة.

إن تعريف ما بعد الحداثة يرجعنا إلى طبيعة هذا المفهوم الذي يرى بعض مفكريه أن لفظة (تعريف) هي لفظة حداثية موروثة عن نماذج الحداثة، وتتعارض مع نموذج ما بعد الحداثة المفتوح، ولا يمكن بأي حال الوقوف عند تعريف جامع للمفهوم لأن كل تعريف سيقرؤه إنسان حسب فهم كاتبة، وكما سيفهمه جميع القراء أيضا، وهذا ما يرفضه منظرو ما بعد الحداثة الذين لا يؤمنون بحقيقة موضوعية واحدة، ويفضلون تعدد القراءات. لأن ما بعد الحداثة ترفض النظرة الميكانيكية للعالم، وترفض المفاهيم السائدة عن الحرية والديمقراطية والموضوعية والهوية...،وترفض جميع السرديات الكبرى التي قامت عليها الحضارة الإنسانية بما فيها الأديان، وترفض الصروح الفلسفية التي أقامها أسياد العقل مثل: **ديكارت كانط، ماركس، هيغل.** إن مفكري ما بعد الحداثة أرادوا تحرير الفكر الإنساني من قيود الماضي الحداثي، وتأسيس معرفة جديدة يعي فيها الإنسان البسيط عالمه بعيدا عن فكر نخبته(1).وتسعى ما بعد الحداثة إلى البناء من الصفر لأن أساسها يقوم على الاختلاف والتباين، ويستحيل التوفيق بين طبقات المجتمع، وكذا الأمر ما بين ثقافات العالم المختلفة.

وقد أدخل مفهوم ما بعد الحداثة كثيرا من النقاد إلى حدود الالتباس، ففي عالم الثقافة والأدب يرى الناقد **ديك هيبدايج** بأن النظريات الأدبية لم تشهد مصطلحا مراوغا بل وهلاميا مثل مصطلح ما بعد الحداثية. والظاهرة العجيبة أنه كلما زادت الدراسات والتحليلات والتفسيرات له، ازداد غموضا وتشعبا عبر مناقشات وجدل مستمر، وتجاوز حدود الفروع العلمية والمعرفية المختلفة، حيث يهوى عديد النقاد والباحثين الاستشهاد به، واستخدامه

1- ينظر: نبيل علي، الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص 170-171.

للتعبير عن طوفان من الأشياء والتوجهات والتيارات المفاجئة المتنافرة. ومن المفاهيم السائدة عن **ما بعد الحداثية** Pastmodernism، أنها نظرية يمكن أن تستوعب أي شيء وكل شيء(1).

ويتبدى أن إشكالية ما بعد الحداثة عموما هو استحالة التحديد إن زمنيا أو مفهوماتيا، وهذا هو المصطلح الأكثر خضوعا للتعريف، والأكثر خضوعا لإساءة التعريف في الآن ذاته، إذ نادرا ما تقرأ محاولة في تعريف ما بعد الحداثة دون أن تقترن المحاولة بشرح الأسباب التي تجعل محاولة التعريف غير شاملة، واقتراحية، فالتعريف يستعصي لأنه جزء من المحاولة ما بعد الحداثية التي لا تؤمن بالتجديد(2).

ولا نجد هنا أفضل من محاولة **تبري إيغلتون** الذي يلخص حدود عالمي: **ما بعد الحداثة وما بعد الحداثية** التعريفية في: " يشير مصطلح ما بعد الحداثة Post modernity إلى مرحلة تاريخية مخصوصة، أما مصطلح ما بعد الحداثية Post modernism فيشير بصورة عامة إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة. فما بعد الحداثة هي أسلوب فكري يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة، العقل، والهوية والموضوعية، والأطر الأحادية، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير وهي ترى العالم، بخلاف معايير التنوير هذه... بعيدا عن الثبات، وبعيدا عن الحتمية...فهي تنبع من تحول تاريخي شهده الغرب صوب شكل جديد من الرأسمالية، صوب عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة، عالم سريع التبدد والزوال، بعيد عن التمركز، انتصرت فيه صناعات الخدمات والمال والمعلومات على الصنع التقليدي...أما ما بعد الحداثية فهي أسلوب في الثقافة يعكس شيئا من هذا التغير التاريخي، وذلك في فن بلا عمق، ولا مركز، ولا أساس، فن اشتقاقي، تعددي، انتقائي، يميع الحدود بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية"(3).

1- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان- الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط1، 2003، ص 521.

2- ينظر: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، مابعد الحداثة، دار توبقال، المغرب،ط1، 2007، ص 56.

3- م ن، ص 10.

لقد أطلق مصطلح العولمة وسط هذا العالم ما بعد الحداثي المبهم والغامض مفاهيميا، والرافض لأي منهجية محددة تفرضها سلطة العقلانية. و وسط هذا العالم من المتهاويات الحداثية والنسف المابعد حداثي لموروثات عصر التنوير، والذي يفضل القراءات والمقاربات على المفاهيم والمنهجية، ندرك حجم صعوبة الإدراك الاصطلاحي والمفاهيمي لظاهرة العولمة في الحقول الفكرية والمعرفية المعاصرة والمحملة بقاموس النهايات المابعديات الجديد. وندرك أيضا صعوبة تعامل المفكرين مع ظاهرة العولمة في مسارها التاريخي الواقع بين الخطية والتدوير.

يقول الفيلسوف الإيطالي **فاتيمو** Vattimo: "...فقد أحس المثقفون بالزيف في ما حولهم، فعندما يذكر إعلان عن نوع من السيارات أن هذه السيارة تحقق المتعة القصوى للقيادة، فإن هذا محض إدعاء لن يدوم إلا عاما واحدا عندما تظهر السيارة بموديل جديد يحقق **أعلى متعة للقيادة،** وهكذا. فهذه العملية الدائرية لـ التقدم الاستهلاكي تنفي المعنى الأساسي للتقدم على أنه حركة إلى الأمام في التاريخ"(1). ويخلص **فاتيمو** إلى التأكيد على أن ثقافة ما بعد الحداثة هي: عدمية متحققة.

1- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة و الجسد، ص 65.

المبحث الثالث: عولمة الثقافة

حاولت عالمة اللغة **جوليا كريستيفا** الإجابة على سؤال الخيار الثقافي في عصر العولمة في حوارات آخر القرن لـ **ريتشارد كرني**، محاولة الوقوف عند طبيعة التحول الذي مس الثقافة والهوية في ظل المفهوم الكوني المشبع بإفرازات مبادئ العولمة، والمثقل بتداخل وتشابك الأبعاد المحددة للـ أنا والآخر في عصر تموضعت فيه الثقافات والهويات بين خياري: الصدام والحوار. إن **كريستيفيا البلغارية** الأصل و**الفرنسية** الفكر والثقافة، تعتبر نفسها مواطنة **كوسموبوليتانية** تؤمن بانتماء أوربي إقليميا- وهو تكتل أساسي في منطق العولمة- وتكفر بالقوميات التي باتت في نظرها مهجورة، مع معارضتها لضرب من الأمركة. وكل هذا التناقض الحاصل في عالم الثقافة ترجعه إلى مشكلتين كبيرتين هما: اقتصاد السوق، والخواء الثقافي والأخلاقي للخمسينية الأخيرة والذي تلى انهيارات الأدب الكلاسيكي الزائف(1).

وقد ترجع هذه الخلخلة في تحديد الانتماء والهوية الثقافية إلى المعطيات الجديدة التي مست عالم الثقافة، والذي نرى بأنه أصبح أخطر ميدان تحاول العولمة الاستحواذ عليه وتدجينه بمبادئها التي لا تعترف بالحدود والخصوصيات. وحينما ندرك بأن التركيبة الثقافية تحيل إلى عنصر الهوية، تزداد صعوبة التماهي بين الأنا والآخر، والهنا والهناك، زمنيا ومكانيا. وتتدفق عناصر الريبرتوار الثقافي المتناقضة في كلية لا متناغمة تحاول العولمة إدماجها في سمفونية تثير النشاز. إن عناصر مثل: الحضارة، الثقافة، الهوية، التثاقف، التماس الثقافي، الأمن الثقافي، الاختراق الثقافي، العالمية، المحلية، الأمركة... مدعوة اليوم في مخبر عولمة الثقافات إلى التفاعل والتحاور رغم صعوبة ذلك، نظرا لما تحويه هذه

1- ينظر: ريتشارد كيرني، جدل العقل- حوارات آخر القرن-، تر: إلياس فركوح و حنان شرايخة، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، 2005- ص 20-21.

المتناقضات من خطر الصدام، ولقد أشار إلى ذلك الكاتب الأمريكي **صاموئيل هنتنغتون** في كتابه **صدام الحضارات**.

سنحاول في هذا المبحث التوقف عند ظاهرة العولمة وهي تحتاج ميدان الثقافة بمفاهيم وتصورات أخرى أملتها الثورة التكنولوجية والإعلامية التي قلصت المسافات والأزمنة، ووحدت المشاهد والمتلقي للعمل الثقافي والفني، وسنساءل الحراك الثقافي العولمي عبر ثلاث محاول رئيسية هي:

1. في مفهوم الثقافة والهوية.
2. الثقافية بين العالمية والعولمة
3. الأمركة

1. ***مفـهوم الثقـافة والـهوية:***

ترتبط الثقافة بالهوية ارتباطا ضمنيا لا انفصام فيه، اعتبارا أن النتائج الثقافي لأمة ما يحيل إلى انتماء هوياتي بالضرورة والاحتمال، فحركية أي مجتمع من المجتمعات في مساره التاريخي والحضاري تكشف عن هوية محددة ومحملة بترسبات ثقافية، لأن الأنا ترسب ثقافي كما قال **كاردينر** Kardner ومن تم فكل نظام اجتماعي ثقافي يتميز بشخصية أساسية(1). هذه الشخصية التي تستمر في الزمان والمكان ضمن عناصر الهوية الثقافية الظاهرة والمضمرة، إذ تتمثل الأولى في الدين واللغة ومصفوفة القيم والمعايير الشعبية، أما الثانية فتظهر في مظاهر السلوك غير المقصود نتيجة التعلم الاجتماعي للأفراد في الحياة اليومية، وتتمثل في التعابير وأسلوب التفكير والتواصل(2).

1- ينظر: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، الطبيعة و الثقافة، دار توبقال، ط3، المغرب، 2005،ص 9.

2- ينظر: عصام نجيب، الدور الثقافي بين خصوصية الحداثة و تنافسية العولمة، مجلة العولمة و الهوية، ص223.

و يتضح بأن كل مجتمع يمتلك تشكيلا ثقافيا خاصا ترسخ عبر عديد الأزمنة، وهذا التشكيل يسم أمة من الأمم بالتمايز الثقافي والهوياتي الذي يفصلها عن أمم أخرى بفعل الاختلاف لا التشابه الذي يجعلنا نميز بين هويات وثقافات أمم وشعوب عدة. إن هذا الاختلاف بات يشكل في عصرنا المحور الأساس الذي يدور حوله الصدام، إذ أن عناصر التشابه أضحت ضرورة بالنسبة للعولمة التي لا تؤمن كثيرا بالفوارق، وكما هو الحال بالنسبة لاحتياجات السلع والبضائع الرأسمالية في المجال الاقتصادي، فإن المنتوجات الثقافية أصبحت هي الأخرى لا تؤمن بمنطق المحلية والخصوصية، وتجنح مباشرة إلى منطق السوق الذي يسعى أكثر من أي وقت مضى إلى سلعته أو بضعنة الثقافة.

إن هذا الميدان يعد الأخطر من حيث المقومات العقدية والروحية والتاريخية التي تعتبر مخزونة الهوياتي، فعملية الوعي بالتاريخ تتعدى تعدد الثقافات والشعوب لتشمل الأفراد أيضا، ولذا تعد عبارات: الهوية الثقافية والعولمة، الخصوصية والعالمية، المحلية والكونية، تمثلات ثنائية عميقة تخفي بين مدلولاتها جدل الأنا والآخر، وكثيرا ما يكون الأنا مدافعا عن هويته الثقافية وخصوصيته المحلية في تضاد مع الآخر الذي يميل إلى العولمة والعالمية والكونية. فالعلاقة بين الأنا والآخر تأزم وجودي وتاريخي يعبر عن صدام وتصارع أكثر من كونه تلاقحا وحوارا(1).

إن الخوض في مدلول الثقافة وصراع الأنا والآخر في عصر العولمة يحيلنا إلى أبجديات تعريف هذا الميدان، والذي مسته عديد المقاربات الفكرية والاجتماعية والأنثروبولوجية في محاولة من العلوم الإنسانية للوقوف على مدلول كلمة الثقافة المتشعبة الدلالات في تطورها المفهومي تاريخيا. ولقد تعرضت كلمة ثقافة لعدة تعاريف من طرف الأنثروبولوجين وعلماء الاجتماع الذين أولوا لهذه اللفظة اهتماما خاصا باعتبارها جماعا شاملا لفكر المجتمع، ولقد وصل مجموع تعاريفها إلى ما يقارب 160 تعريفا.

1- ينظر: حسن حنفي، الثقافة العربية بين العولمة و الخصوصية، مجلة العولمة و الهوية، ص 29.

تنحدر كلمة Cultura التي تعني **الثقافة** من اللغة اللاتينية، ولقد ظهرت أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، و كان يقصد بها عناية الحقل والماشية في إشارة إلى فلاحة الأرض(1). ويذهب **أنور الزغبي** إلى أن لفظ Culture في الإنجليزية انحدر من لفظ Cultus اللاتيني (2) والذي يفيد في أصله العبادة والولاء التبجيلي، ولو أن أغلب التفسيرات تؤكد علاقة هذه اللفظة بالفلاحة. ودخلت **الثقافة** قاموس الأكاديمية الفرنسية بعد أن تداول استعمالها في عصر الأنوار، وأصبحت ترمز إلى التربية والفكر والآداب والفلسفة والعلوم، ثم صارت رديفة لكلمة **حضارة** في القرن الثامن من عشر، حيث كان يعني بها التقدم الفردي، بينما استفردت كلمة **حضارة** بالتقدم الجماعي.

ويرتبط ظهور مفهوم الثقافة بتطور علم الأنثروبولوجيا الذي واكب المشروع الكولونيالي الأوربي خلال القرن التاسع عشر، ويعد البريطاني **إدوارد تايلور** أول من قدم تعريفا **للثقافة** في الغرب، إذ عرفها في كتابه: **الثقافة البدائية** عام 1871م بما يلي: "إن ثقافة أو حضارة، موضوعة في معناها الإثنولوجي الأكثر اتساعا، هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع"(3). ويعد تقديم مفهوم دقيق للثقافة أمرا صعبا، إذ أحصى العالمان **كروبر** و**كلاكهون** ما يزيد على مائة تعريف قدمها الأنثروبولوجيون للثقافة، ولم يجدا تعريفا جامعا أو شاملا. وحاول **كلاكهون** أن يلم شتات هذه التعريفات في قوله: "نقصد بالثقافة كل مخططات الحياة التي تكونت على مدى التاريخ، بما في ذلك المخططات الضمنية والصريحة، والعقلية واللاعقلية وغير العقلية. وهي توجد في أي وقت كموجات لسلوك الناس عند الحاجة"(4).

1- ينظر: دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية، تر:منير السعيداني،ط1،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص 17.

2- ينظر: أنور الزغبي، مستقبل الثقافة العربية، في عالم متغير، مجلة العولمة و الهوية، ص 176.

3- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية، ص 31.

4- محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، الطبيعة و الثقافة، ص 13.

وتتفق عدة تعاريف في إعطاء **الثقافة** مفهوما واسعا قريبا من معنى الحضارة، وتربطها أساسا بطرائق الحياة وسلوك المجتمع، فقد ورد تعريفها في قاموس **أكسفورد** بالاتجاهات والقيم السائدة في مجتمع معين كما تعبر عنه الرموز اللغوية والأساطير وأساليب الحياة ومؤسسات المجتمع التعليمية والدينية والسياسية(1). وعرفها مؤتمر السياسات الثقافية في أوربا الذي انعقد في **هلسنكي** عام 1972م بأنها: تعني مجموع المظاهر الروحية والمادية في المجتمع من حيث أنها تصدر عن القدرات الإبداعية للإنسان، والتي هي أسلوب الحياة في المجتمع بكل ما يتضمنه هذا التعبير من سلوك ومعرفة وقيم، وبمعنى آخر إنها كل ما يدخل من قيم الحضارة في عقل الإنسان ووجدانه وسلوكه، وينعكس على حياته الاجتماعية والفكرية والثقافية والعلمية، وما يتصل من تطبيقات في الحياة العامة والخاصة(2). وفي إعلان **مكسيكو** المنعقد من طرف **اليونسكو** عام 1982م، عرفت **الثقافة** بـأنها: جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات(3).

ويتضح من مجموع هذه التعريفات أن الثقافة ارتبطت بالطبيعة والبيئة، وما تعريفها المتعلق بالأرض في أول الأمر إلا دلالة على تفاعل عقل وملكات الإنسان مع محيطه وبيئته، هذه البيئة التي تحملنا على التطور والتقدم في علاقة تأثير بين الإنسان والطبيعة، لتتمظهر **الثقافة** في العبقرية الإنسانية مضافة إلى الطبيعة بغية تحوير عطاءاتها واغنائها، وانكباب البشر على تنمية ملكاتهم الفطرية بدراسة الآداب والعلوم والفنون بتفكير وتأملية(4). ومن هنا

1- ينظر: محمد محفوظ، الحضور و المثاقفة، ص 126.

2- ينظر: باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 33.

3- ينظر: محمد محفوظ، الحضور و المثاقفة، ص 19.

4- ينظر: لويس دوللو، الثقافة الفردية و ثقافة الجمهور، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 8.

أصبحت الثقافة تشمل جملة المجهود الفكري والمادي والأخلاقي الذي يميز الحضارة ويعطيها هويتها.

تتشكل كل ثقافة وفق بيئة خاصة تعطيها بعدا هوياتيا مميزا، ويعتبرها **هوريو** نتاجا لبعدين أساسيين:

1. نتاج تراكم تاريخي يعيش عبر عدة أجيال، ويضيف كل جيل ويلغي بما يتناسب مع ظروفه ومحيطه الاجتماعي والحضاري.
2. نتاج معاصر يخضع للتفاعل الاجتماعي القائم الذي تحوره الثقافة حسب قوالبها الخاصة، لأنه لكل ثقافة بيئة تاريخية ومحلية ومجتمعية، وشخصية متميزة عن ثقافة أخرى(1).

وتدفعنا هذه الخصوصية الثقافية إلى استقراء واقع الهوية الذي يعد السمة البارزة في أي تعبير ثقافي وحضاري، لأنه لا توجد ثقافة غير مرتبطة بمجتمع محدد تاريخيا وجغرافيا، ولا يوجد مجتمع لا يمتلك ثقافته الخاصة، فكل ثقافة مدمجة اجتماعيا socialisée حسب تعبير **غارنيي**(2).

إن الثقافة والهوية يتماثلان مفهوماتيا، حيث تشكل الثقافة في المجتمع نظاما تكامليا لا يمكن الفصل فيه بين الهوية والثقافة، إذ يبرزان معا كنظام للقيم والمعايير ينظم حياة الجماعة ويتحكم بسلوك أفرادها واستمراريتها. ويصعب الفصل بين هذين العالمين المترابطين من منطلق أن الثقافة تقع في قلب ظاهرة الهوية. وحتى تعريف الهوية ظل في مفترق الطرق بين النفسانيين والاجتماعيين والأنثروبولوجيين، ولم يجذب اهتمام الباحثين إلا من مطلع السبعينات، كما خضع أيضا مثل مفهوم الثقافة إلى قاموس تعريفي كبير ومتعدد. ويقول

1- ينظر: محمد محفوظ، الحضور و الثقافة، ص 125.

2- ينظر: جان بيار غارنيي، عولمة الثقافة،تر:عبد الجليل الأزدي، دار القصبة-الجزائر،2002،ص11.

أوريول Oriol في هذا الصدد: "إن كل محاولة لإعطاء تعريف واضح ونهائي لمفهوم الهوية بحيث يرضي النفسانيين والاجتماعيين والأنثروبولوجيين ستظل بدون جدوى"(1). ويرى المتفقون حول تعريف الهوية بأنها تحيل إلى تكافئ يقترب من الشعور بالذات والذي يتطلب بدوره الشعور بالاستمرارية في الزمان والمكان.

يدرك الإنسان على المستوى الهوياتي بأنه متشابه مع ذاته، ويشاركه آخرون من بني جماعته هذا التشابه في الأفكار والمعتقدات وطرائق الحياة، مع وجود (الغير) الذي يشهد له بهذا التشابه الذي يتطلب الاستمرارية زمكانيا. وبذهب **غارنيي** إلى أن الهوية تتحدد بصفتها مجموع قوائم السلوك واللغة والثقافة التي تسمح لشخص بأن يتعرف على انتمائه إلى جماعة إجتماعية والتماثل معها، وتقوم النتيجة الطبيعية لتعيين الهوية الفردية والجماعات في إنتاج غيرية Altérité بالقياس إلى الجماعات ذات الثقافة المختلفة. ويثير الاتصال بين الجماعات ردود فعل متباينة مثل: مثلنة الغير (الآخر) وجاذبية الدخيل، ولكنه يثير في نفس الوقت الاحتقار وعدم الفهم والرفض، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى رهاب الغير (كراهية الغريب) وإلى الإبادة(2).

تعمل الهوية بمثابة موجه لسلوك أفراد وجماعات مجتمع معين، حيث يتصرف الأفراد وفق منطق ونظام خاص يميزهم عن الآخرين، ويسمهم بميزات خاصة تشكل نمطا معينا لذلك المجتمع ثقافة وتفكيرا. ولقد حاولت الدولة الوطنية منذ نشأتها السيطرة على تأطير هوية منتسبيها، ونجحت في أحياة عدة بإيجاد تاريخ مشترك لأبنائها وهوية خاصة، غير أنها في أحياة أخرى يتجاوز الشعور الهوياتي حدودها إلى مستوى إقليمي أوسع بفعل اللغة والدين والانتماء، لأن محددات الهوية الثقافية والحضارية تلامس مفهوما قوميا أوسع(3).

1- محمد مسلم، العولمة و الهوية، ص 3.

2- ينظر: جان بيار غرنيي، عولمة الثقافة، ص 14-15.

3- ينظر: صالح السنوسي، هوية الفرد العربي بين الدولة القطرية و العولمة، مجلة العولمة و الهوية، ص 43-45

وفي عصر العولمة التي رفعت شعار موت الدولة الوطنية، سيزداد مفهوم الثقافة والهوية إبهاما وغموضا بفعل الإفرازات والمفاهيم الفكرية الجديدة التي تعتمد الكونية والكوكبية، وترفض الخصوصية والمحلية. وأمام هذا الواقع المبني على الاختراق الثقافي والهوياتي بدعوى **الكوسمولوجية** و**الكوسموبوليتية** الجديدة، لم يبق أمام الهوية الثقافية سوى خيارين: إما رفض التنميط المفروض ثقافيا من طرف دعاة العولمة الثقافية والأمركة، و إما التماهي والذوبان وفقد كل مقومات وخصوصيات الثقافة والهوية المحلية.

2. ***الثقافة بين العالمية والعولمة:***

عندما نتعرض للعولمة في مجال الثقافة، فإننا نلامس الجانب الأكثر حساسية وخطورة في عالمنا الجانح إلى الكونية في عصرنا هذا، ذلك أن رهانات المخططين والاستراتيجيين العولميين تصطدم فعلا بمواطن الاختلاف التي تشكل الحدود الفاصلة بين الحضارات والثقافات. وإذا كانت العولمة الاقتصادية تمظهرت كواقع مفروض بفضل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي شهدها العالم مع نهايات القرن العشرين، وكان من إفرازاتها: تنميط ثقافة الاستهلاك، والتكتلات الإقليمية، وعالمية التجارة، وانحسار دور الدولة الوطنية، فإن العولمة في الساحة الثقافية لا تزال تعايش ردات فعل الاختراق الثقافي، واستراتيجيات الممانعة التي تبديها بعض الثقافات والحضارات العميقة هوياتيا رغم خطورة تسويق منتجات الثقافة الجماهيرية على الذوق الجمالي الذي بات يتشكل حسب مفرداتها الثقافية.

ويعيش المتلقي للمنتوج الثقافي اليوم كما هائلا من مكونات **الآخر** التي يعج بها المشهد الثقافي الكوني، والذي أضحى يشكل مقياس هوية كونية موحدة لا تؤمن بالتباين والاختلاف، ولا تعرف حدودا للخصوصيات. لقد أصبح العالم قرية إلكترونية شاملة مدعمة بمئات

الفضائيات التي شكلت عولمة إعلامية غير مسبوقة. وصارت الصورة تغزو منطق الكلام جماهيريا، إذ تراجعت الكلمات والتقارير التي لم تصبح سوى تعاليق على جيش من الصور الغازية في كل مكان. ووسط هذا الموج المتلاطم من المستحدثات الثقافية كا**لماكدونالدية**، وتوحد الاستهلاك، والتنميط... تكاد بعض القيم الثقافية المتوارثة عند بعض الشعوب تدخل منطق التكلس والمستحاثات. إذ أصبحنا لا نتذكر حتى تقويمنا السنوي وذلك لصالح التقويم الميلادي الذي عم المعمورة، وبتنا نعيش زمن الآخر بأعياده وأمجاده، و أستذكر هنا عيد القديس **فالنتين** الذي تحول إلى رمز عالمي للحب، في حين تطمر كثير من أعيادنا المرتبطة بالهوية بغبار النسيان والتناسي.

إن العولمة الثقافية دفعت بكثير من الدول إلى دق ناقوس الخطر الذي قد يشمل الأجيال القادمة خوفا على تماسكها ووحدتها، لأن الخصام الثقافي يمكنه التحول عندما تضعف الدولة إلى صراع حول السلطة بين المنخرطين في الواقع المعولم وأنصار الهوية، وعندها تضعف الدولة وينهار مشروعها القومي والوطني. وأمام هذا التحدي الذي يقلص دور الدولة الوطنية ثقافيا، تسعى النخب جاهدة إلى البحث عن التكيف مع هذا الواقع في محاولة لتحيين قيمها الثقافية المتوارثة كي تواكب هذا المسار، والذي أدخل المثقفين إلى ثنائية متعاكسة تفرضها العولمة الثقافية وهي: إما التماثل أو التمايز.

وإن كان **فرانسيس فوكوياما** قد أشار إلى نهاية التاريخ وفق الإيديولوجية الليبرالية المنتصرة، فإن **صاموئيل هنتغتون** يعارضه من منطلق عولمة الثقافة، إذ يعتبر بأن أكثر الاختلافات أهمية بين الشعوب في عالم ما بعد الحرب الباردة ليست إيديولوجية ولا سياسية أو اقتصادية، وإنما ثقافية وتراثية. وقد ضمن **هنتغتون** مقاله الصادر عام 1993م في صحيفة **شؤون خارجية** Foreign Affairs(1) النظرة الاستشرافية لمفاهيم الصدام الحضاري

1- ينظر: صاموئيل هنتغتون، صدام الحضارات، تر: مالك عبيد أبوشهيوة و محمود محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع، ط1، ليبيا، 1999م، ص 73.

خلال الألفية الجديدة، وأصبح مقاله **صدام الحضارات** بمثابة ورقة بحث ترصد التباين والشرخ الثقافي الذي قد يعصف بكل محاولات الشمولية وكوكبة العالم.

لقد دأب البعض على مناقشة فكرة **حضارة عالمية** والتي أطلقها **نيبول** مع هذا العصر في إشارة إلى الالتقاء الثقافي للبشرية والقبول المتزايد للقيم والعقائد والاتجاهات والممارسات والمؤسسات المشتركة للشعوب في جميع العالم، ولكن هذه المصفوفة من القيم التي يعتبرها الغرب مصالح (الجماعة العالمية) ما هي إلا إضفاء لشرعية عالمية تعكس مصالحه بالدرجة الأولى(1)، انطلاقا من مركزية غربية حاولت فرض قيمها على المعمورة في مرحلة الكولونيالية، وتحاول اليوم كوكبة قيمها من على مطية العولمة الثقافية.

باتت الثقافة أو الهوية الثقافية التي تحيل في معناها الواسع إلى السمة الحضارية هي التي تشكل نموذج التماسك أو التفكك والصراع في العالم بعد الحرب الباردة، حيث شهدت السنوات التي تلتها بداية التغيير في هويات ورموز الشعوب، إذ بدأت تتشكل سياسات ثقافية عالمية تمظهرت في سياسة كليانية شملت الخطوط الثقافية للحضارات. ولعل ذيوع المنتوجات الثقافية في أرجاء المعمورة هو ما تشير إليه عبارة: **عولمة الثقافة** والتي أصبحت تثير ردود فعل متباينة، إذ يرى فيها البعض تباشير كوكب ديمقراطي توحده ثقافة كونية، كوكب تختزله وسائل الإعلام في أبعاد (قرية كونية)، ويرى فيها آخرون فقدانا محتوما للهوية، ويناضل البعض الآخر تأكيدا لخصوصيتهم لدرجة استعمال العنف(2).

ويتردد سؤال جوهري على بساط البحث، وهو أين تكمن حدود الفصل بين عالمية وعولمة الثقافة؟ وهذا السؤال يشكل جوهر المسألة الثقافية اليوم، ذلك أن الثقافة بمكوناتها

1- ينظر: م س، ص 127 و 334.

2- ينظر: جان بيار غارنيي، عولمة الثقافة، ص 7.

وتعريفاتها العديدة أدخلت مخبر المعولم، حيث تتعرض بدورها إلى السلعنة أو البضعنة كأي منتوج آخر في عصر العولمة لا يؤمن بالحدود والدمغة الهوياتية. و يتضح بأن النظرة التي كانت تعتبر المنتوج الثقافي ذي الصبغة العالمية يفرض نفسه من منطق سمو القيم الجمالية والفنية المحلية لإبداع معين على حساب قيم أخرى أقل رقيا، قد تراجعت بعد نهاية الحرب الباردة لصالح نظرة كوكبية تملي وتعمم قيم المركز المسيطر من غير اعتبار للتنوع والاختلاف.

تختلف العالمية عن العولمة في كون الأولى تسعى نحو القيم الإنسانية التي ترتقي بحقوق الإنسان والحريات وتعدد الثقافات، فيما تميل الثانية إلى تعميم التقنية والمعلوماتية، وسلعنة المنتوج الثقافي من أفق اقتصاديات السوق. وتلتقيان في كونهما تتجاوزان المعطى المحلي إلى فضاء إقليمي وكوني أوسع. ويرصد **الجابري** الفروق بينهما في: " العولمة عمياء تحمل طابع الهيمنة والفعل الأحادي ذي الاتجاه الواحد، وهي بالتالي تضغط على ما هو خاص وتقصيه. أما العالمية فهي طموح إلى الارتفاع بما هو خاص إلى مستوى عالمي. العولمة محاولة لاحتواء العالم، والعالمية تفتح على ما هو عالمي وكوني. العولمة تحاول إيجاد أنماط عالمية ثابتة وفرضها على الأمم والشعوب، على حين أن العالمية محاولة إلى التماهي مع مستويات تبلورت على نحو طبيعي عبر حقب عديدة"(1). وتتميز العالمية في المجال الثقافي خصوصا بالتلاقح والتنوع والتثاقف الإيجابي وإثراء الهوية المحلية، أما العولمة فهي اختراق للآخر ومحاولة لاستيعابه ومحو شخصيته وفق أنموذج مهيمن على الشأن الدولي.

لقد أعطت العولمة للثقافة مفهوما استيعابيا يكاد يناقض فكرة تعايش الثقافات، هذه الفكرة التي يشير إليها **كلود ليفي شتراوس** بقوله: " إن فكرة الحضارة العالمية يمكن تقبلها كنوع

1- عبد الكريم بكار، العولمة، ص 59.

من مفهوم متجدد، أو خلاصة مصغرة لعملية شديدة التعقيد. إذ لا توجد ولا يمكن أن توجد حضارة عالمية بالمعنى المطلق طالما أن الحضارة تتضمن وتتكون في الواقع من تعايش ثقافات تعرض أقصى ما يمكن من التنوعات. والثقافة العالمية يمكن في الحقيقة ألا تمثل أكثر من تآلف عالمي النطاق من الثقافات كل منها يحتفظ بأصالته"(1). هذا التعايش الثقافي الذي نلمس غيابه في المعطى الثقافي العولمي، وكأن إلغاء الحدود الجغرافية بين الأمم والذي يعد أحد مظاهر العولمة، قد مس دوائر الثقافة بالقدر الذي أثر اقتصاديا في بلدان العالم.

وأمام هذه الوضعية أصبح كسب رهان الخصوصية الثقافية والحفاظ عليها أمر من الصعوبة بمكان، لأن الثقافات التي لا تملك دولها نصيبا محترما من التقانة العصرية وسوقا ثقافية تنافسية، قد تدفع إلى الهامش من منطلق التحجر، وعدم مواكبة ثقافتها لقيم الثقافة المسيطرة. ويلخص **حسن حنفي** هذا الراهن الثقافي الكوني: "...ويتوحد العالم كله تحت سيطرة المركز، وتصبح ثقافته هي نموذج الثقافات. ويتم تخطيط كل شيء بحيث يختفي الخاص لصالح العالم الذي كان في بدايته خاصا ثم أصبح عاما بفعل القوة... وباسم المثاقفة يتم انحسار الهويات الثقافية الخاصة في الثقافة المركزية مع أن اللفظ سلبي Acculturation ويعني القضاء على ثقافة لصالح أخرى- ابتلاع ثقافة الأطراف داخل ثقافة المركز- وتخفف بعض المصطلحات الأخرى من مستوى عدم الندية بين الثقافات، فتبرز مفاهيم التفاعل الثقافي، التداخل الحضاري، حوار الحضارات، التبادل الثقافي، وهي مفاهيم تنتهي إلى أن ثقافة المركز هي الثقافة النمطية ممثلة في الثقافة العالمية، والتي على كل ثقافة احتذاؤها...ثقافة تبدع وثقافات تستهلك، ثقافة تصدر، وثقافات تنقل..."(2).

1- باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 46.

2- حسن حنفي، الثقافة العربية بين العولمة و الخصوصية، مجلة العولمة و الهوية ، ص 34-35.

وسط التضاد الحاصل بين المد الثقافي العولمي المفروض، ومحاولة المقاومة والتمايز اللتين تبديهما بعض الثقافات العريقة، لم يعد هناك بد سوى التأقلم مع الوضع الجديد حفاظا على الفاعلية الحضارية والاستمرارية الثقافية، وذلك خشية التقوقع والانعزال الذي يؤدي إلى حتمية الذوبان في الأخير، وخصوصا إذا انهزم المشروع الثقافي المحلي. ويرى **برهان غليون** بأننا نشهد نشوء ثقافة عالمية مدمجة في أطر الشبكات والقطاعات المعولمة، وفي نفس الوقت نعايش التمايز والصراع المتزايد بين ثقافة العولمة والثقافات المحلية التي سوف تفقد طابعها الوطني أو القومي التقليدي(1). وهذا الاستنتاج يدفعنا إلى القول بأننا نعيش صراعا ضد هيمنة ثقافية عالمية و**كوسموبوليتية** تحاول إعادة تركيب رموز الثقافات الأخرى من أفق العولمة.

إن قولبة أفراد من حضارات مختلفة إلى مواطنين كوكبيين يؤمنون بالهوية الكونية ويجنحون إلى ثقافة الصورة والاستهلاك لهو مبتغى عرابي العولمة، والذين يدركون بأن العولمة في المجال السياسي والاقتصادي لا يمكنها النجاح والتطور سوى عبر قاعدة الاختراق الثقافي للأمم والشعوب. لقد أدرك مهندسو الكونية بأن مفردات العولمة لن تتغلغل إلا عن طريق خلخلة البنى الثقافية الذاتية، وزرع منظومات مفاهيم وقيم الثقافة الغربية لدى أفراد بعض الشعوب والمجتمعات، والذين يتملصون بدورهم من تأثير الخصوصية الهوياتية مفضلين هوية كونية يعايشون أبجدياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وتتجلى عولمة الثقافة في عصرنا في تلك السيطرة المطلقة للثقافة الجماهيرية التي فرضت نفسها كنمط إنتاجي صناعي جماهيري، إذ سمح تطور وسائل الاتصال الجماهيري

1- ينظر: برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 48-49.

في قطاع الثقافة بتعويض الإبداع بالإنتاج، والذي بات يفرض نفسه من منطلق الاستهلاك الواسع عالميا. يقول **غارنيي**: " فالصور والموسيقى والكلام جزء من ثقافات التقاليد، وبالنتيجة فإن السينما وإنتاج دعامات الموسيقى المسجلة (الأسطوانات، الأشرطة الغنائية، الكتب، المجلات) تم اعتبارها بسرعة ومن قبل الجميع صناعات ثقافية. وقد أتاح هذا المعيار المزدوج لبعض المحللين اعتبار أن الصناعات الثقافية تقدم المظهر الجانبي الآتي:

1. إنها تتطلب وسائل كبيرة.
2. توظف تقنيات إعادة الإنتاج المتماثل.
3. تشتغل من أجل السوق (تسوق الثقافة)
4. هي مبنية على العمل من النمط الرأسمالي، أي أنها تحول المبدع إلى عامل والثقافة إلى منتوجات ثقافية"(1).

لقد أصبحت الثقافة منتوجا رأسماليا بامتياز، إذا ارتبطت أكثر من أي وقت مضى بالسوق والاستهلاك الجماهيري على حساب النخبة والإبداع. ويفرق **دنيس كوش** بين العالمية والعولمة بقوله: " بتعبير آخر، لا تؤدي الثقافة الجماهيرية، حتى وإن انتشرت على نطاق عالمي، إلى ثقافة عالمية...إن البشرية لم تتوقف عن إنتاج الاختلاف الثقافي. وإذا كانت العولمة موجودة، حقا، فهي عولمة أسواق الممتلكات المسماة **ثقافية**"(2). وقد ساهم الانتشار المذهل للصوت والصورة- والذي لا يحتاج متلقيهما إلى عناء القراءة- في إيجاد طبقة جماهيرية عالمية تقبل بنهم على استهلاك هذه الثقافة البصرية التي عوضت عصر الخطاب المكتوب، وانتقلت بنا إلى سحر الصورة. هذه الصورة التي أخذ نجمها في الصعود منذ

1- جان بيار غارنيي، عولمة الثقافة، ص 22-23.

2- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية، ص 132.

اختراع السينما وبعدها التلفزيون، حيث بدا التباين بين ثقافتي: الكلمة والصورة، وازداد البون شساعة مع تطور المعلوماتية ووسائل الاتصال الجماهيري، وأصبحت الكلمة ثقافة النخبة، في حين ترسخت الصورة كثقافة للجمهور العريض.

إن التطور التكنولوجي الذي مس حقل الاتصالات في النصف الثاني من القرن العشرين، أوجد أرضية جديدة لتثاقف جديد مس كثيرا من البشر، وقوامه الاتصال السريع والتدفق الصوري الهائل الذي لا يحتاج إلى ثقافة عالية تمارسها الطبقة النخبوية. لقد أصبح الإنترنيت، والهاتف النقال، والفضائيات لغة العصر، والعمود الفقري للثقافة الجماهيرية المسيطرة. والحديث عن الثقافة الجماهيرية وذيوعها هو السمة الأساسية التي باتت تميز عالم الثقافات اليوم، وذلك اعتبارا من أن الأوساط الشعبية ليست وحدها الأكثر عرضة للاستلاب أتجاه رسائل وسائل الاتصال فحسب بل إن الطبقات الوسطى وحتى النخبة صارت أكثر اختراقا في عصر القرية الكونية.

لقد صارت الثقافة الجماهيرية تحيل مباشرة إلى العولمة الثقافية التي تبحث بشكل مثيلتها الاقتصادية عن إنسان كوني مستهلك ومتكيف مع متطلباتها، ومدافع عن مبادئها، إنه شخصية نفعية ذات تزوع كوني، ومواطن عالمي لا يؤمن بالحدود الهوياتية. وفي هذا الصدد يقول **محمد سبيلا:** "...ذلك هو هذه الشخصية العولمية المطلوبة إذن في السوق الكوني، هي ذلك الميركانتيلي الذي لا يقيس الأشياء والأفكار والقيم إلا من خلال مردوديتها، وهي ذلك الشخص العملي البراغماتي الذي لا يكون أسيرا لأية منظومة فكرية أو قيمية تشوش على وعيه أو تشكل سلوكه"(1).

1- محمد سبيلا، زمن العولمة، ص 82-83.

إن الحديث عن الثقافة الجماهيرية يرتبط مباشرة بالثقافة الأمريكية، والتي شهد فيها مفهوم الثقافة أفضل التعاريف في الأنثروبولوجيا الثقافية التي أصبحت تعني في الوقت نفسه الأنثروبولوجيا الأمريكية. ولقد تعمق مفهوم الثقافة في الولايات المتحدة بفعل المجتمع الهجين الذي يضم عدة أعراق تمثل ثقافات مختلفة انصهرت مع بعضها في إطار التعايش لتشكل ما يشبه فدرالية ثقافية، لأن **البولوني** و**الإيرلندي** و**الإيطالي** و**اليهودي** انخرطوا جميعا في بطاقة هوية واحدة عنوانها **الأمركة.** فالسياق القومي الأمريكي كما يقول **دنيس كوش،** واضح الخصوصية مقارنة بالسياقات الأوروبية لأن الولايات المتحدة تتمثل ذاتها- منذ القديم- بوصفها بلد مهاجرين ذوي أصول ثقافية مختلفة(1). فالهجرة في الولايات المتحدة تؤسس الأمة وتحدد هويتها.

ولقد نشأت الثقافة الجماهيرية الأمريكية من التلاقح الذي يزاوج بين ثقافات الأقليات أولا، بعد أن وجدت أرضية خصبة لتتشكل كأنموذج عالمي قبل أن تتخطى حدودها الجغرافية وتصبح أقوى نموذج ثقافي مسيطر في أفق العولمة. إن العولمة الثقافية المبطنة أصلا بمرتكزات الإنتاج الثقافي الجماهيري الأمريكي تحيل إلى مصطلح مسيطر يسمى ب**الأمركة،** وهذا المصطلح الأكثر استعمالا في الأبجديات الثقافية حاليا يدفعنا إلى الخوض في مسألة الريادة التي جعلت هذا البلد يتربع على عرش المعولم.

3. ***الأمركة:***

يحيل مصطلح **الأمركة** مباشرة إلى العولمة الثقافية، وقد يتعداه إلى مفهوم العولمة عموما، وذلك انطلاقا من الدور الريادي الذي تمثله هذه الأمة في عصرنا الحالي،

1- ينظر: دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية، ص 45.

وحضورها المتواصل في كل الأحداث الكونية: سياسيا واقتصاديا وثقافيا. ويبدوا الحضور الأمريكي في مختلف نواحي الحياة المعاصرة بأنه قد تجاوز حدود الوسائل الاقتصادية والوسائط الإعلامية إلى تمثله في المخيال الجمعي الكوني، إذ أضحى يشكل أيقونة في ميدان الجمالية، ومرجعية أساسية في أطر التفكير. وهذا التمثل والحضور يتلخص في نظرنا عبر النقاط التالية:

1. ربط نجاح وانتشار الثقافة الأمريكية بالقوة الاقتصادية والسياسية.
2. السيطرة على الفضاء السيبرنطيقي الكوني (الإنترنيت والمعلوماتية).
3. شركات الإعلان الأمريكية والدعاية.
4. قولبة الثقافات بما يتلاءم مع المنتجات وأنماط العيش الأمريكية.
5. انتشار النمط الأمريكي في: اللباس، الأطعمة السريعة (ثقافة الساندويتش)، صناعة الأفلام والموسيقى، البرامج التلفزيونية...

وتعني **الأمركة** تعميم النموذج الأمريكي للحياة، والذي يمر عن طريق تبني الأمم الأخرى لقيم السوق التي تنعكس على الفعاليات الثقافية في محاولة لسلعنتها، وتهديد هويتها. ويرى **برهان غليون** بأن **الأمركة** ليست ثمرة للعولمة، وإنما هي أحد أركانها، ولقد نشأ هذا المفهوم في سياق صراع التكتلات الرأسمالية الكبرى على الهيمنة العالمية باعتباره يكرسها في بنيته العميقة، ويوضح الموقع الممتاز للولايات المتحدة فيها(1). وقد سمحت هذه الهيمنة بإنشاء فضاء ثقافي مشترك، وفوق قومي، سامحة لمنتجات الثقافة الأمريكية أن تروج وتهيمن وتنافس الثقافات الأخرى إلى حد السحق.

لقد تشكلت صورة أمريكا في المخيال الجماعي العالمي بواسطة جيوش الصور المتدفقة عن هذا البلد، وأي شخص خلال القرن العشرين عايش أجهزة الاتصال الحديثة

1- ينظر: برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة و عولمة الثقافة، ص 47.

كالصحف والمجلات والكتب والأفلام والتلفزيون والإشهار، يحمل في ذهنه آلاف الصور عن الحياة الأمريكية. ولا يستطيع أي متلق لصور أمريكا أن يفرق بين الصورة والواقع، بل يعتبر ذلك حقيقة مطلقة، وفي هذا الصدد يقول **جون تشاينيك**: "...إن صورة أمريكا والأمريكيين المطبوعة في أذهان الأجانب مستمدة، في أعظم أجزائها، من رواياتنا، وقصصنا القصيرة ومن أفلامنا السينمائية بشكل خاص. وفي الوقت الذي يستطيع فيه أبسط الأمريكيين معرفة التمييز بين الحقيقة والخيال، وبين الحياة اليومية وماكنة الأحلام الهوليودية، فإن الأجنبي غير قادر على ذلك"(1).

إن الصورة المثالية لأمريكا في أذهان البشر من غير الأمريكيين لم يكن حضورها محض صدفة، بل نتيجة ريادة حقيقية مارستها خلال القرنين الأخيرين من الألفية الماضية، وخصوصا في القرن العشرين. ولقد لخص السيناتور**هنري كابرت لودج** عام 1895م مفهوم **الأمركة** بوضوح إذ يقول: "ما من شعب في القرن التاسع عشر عادلنا فيما قمنا به من فتوحات أو استعمر وتوسع كما فعلنا، ولن يوقفنا الآن شيء"(2). وهذا التصريح يعبر عن وعي كامل بإستراتيجية الاجتياح الأمريكية التي ولدت بميلاد هذه الأمة، التي وعت حضورها في الزمان والمكان رغم التنوع العرقي الذي لم يشكل بالنسبة للأمريكان عائقا أمام الوحدة بداعي الشتات والتفرقة، بقدر ما اعتبر مصدر للثراء والتعدد الفكري.

نشأت الولايات المتحدة من رحم **حفلة شاي بوسطن**، إذ حفظ الأمريكيون الدرس الليبرالي جيدا ووعوا دور الخطر الاقتصادي في تدمير الأمم خلال مرحلة المقاومة والثورة. وتسجل حادثة **شاي بوسطن** مرجعية تفكير الأمريكان المبكر في استثمار المقاطعة

1- دوغلاس.ك.ستيفنسون، الحياة و المؤسسات الأمريكية، تر: أمل سعيد، الأهلية، الأردن،ط1،2001،ص10

2- محمد البغدادي، الإمبراطورية الأمريكية، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1، 2005، ص 13.

الاقتصادية ودورها في التأثير على الدول. وملخص هذه الحادثة يعود إلى سنة 1773م، حيث كانت شركة **الهند الشرقية** تمر بأزمة حادة، فمنحتها الحكومة البريطانية حق احتكار بيع الشاي في المستعمرات، ولما كان الشاي الذي يباع في أمريكا مهربا فقد عمدت إلى تخفيض أسعاره، مما جعل تهريبه غير مربح بالنسبة للتجار الأمريكيين الذين ثاروا ضد هذا المبدأ الاحتكاري. وأمام هذا الوضع رفض التجار تدابير الشركة ورفضوا تصريف بضائعها، وهو الأمر الذي أدى إلى تكدس شحنات الشاي بالمرافئ الإنجليزية، إلا أن حاكم **بوسطن** أصر على تفريغ كمية من الشاي وصلت على متن ثلاث سفن. وفي تلك الليلة تنكر فرقة من الوطنيين بزي **الهنود الحمر** تحت قيادة **جون آدامز**- الذي سيصير لاحقا رئيسا للولايات المتحدة- ووصلوا إلى السفن وألقوا بحمولتها في البحر(1).

تعد هذه الحادثة بداية انطلاقة الثورة الأمريكية التي كللت بإعلان الاستقلال عام 1776م، والتي كان من ثمارها انطلاق الدور الأمريكي عالميا، والذي أصبح منذ البداية فاعلا أساسيا في العلاقات الدولية التي كانت تحت سيطرة الإمبراطوريات الاستعمارية العظمى التي تقلص دورها أمام هذا الوافد الجديد والمنفرد بدور اقتصادي متعاظم. لقد كتب الصحفي الأمريكي **باريس هنري واترسون** عام 1896م: " نحن جمهورية امبريالية عظمى قدر لها أن تمارس تأثيرا حاسما على الإنسانية، وأن تصوغ مستقبل الإنسانية على نحو لم تفعله أمة قبلها بما فيها الإمبراطورية الرومانية"(2). إن الربط بين الولايات المتحدة وسيطرة **روما** على العالم القديم يدل على النزعة الكولونيالية الكبرى التي تخالج مرجعية تفكير الأمريكيين الذين ربطوا قوتهم الاقتصادية والعسكرية بقوتهم السياسية والثقافية بغية اجتياح أرجاء المعمورة، وتصدير أنموذج حياتهم وتعميمه ليصير لغة العالم الحضارية.

1- ينظر: عبد العزيز سليمان نوار- عبد المجيد نعنعي، تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ص 67-67.

2- محمد البغدادي، الإمبراطورية الأمريكية، ص 13.

لقد درجت الأدبيات السياسية الأمريكية على الخطاب التبشيري الأمريكي الذي اتخذ صيغة الإشهارية في خطابات الزعماء الأمريكيين، وكأن قدرهم هو **أمركة** العالم. وسعوا جميعا لهذا الهدف بالسيطرة والنهب والإخضاع وتعميم نموذجهم الثقافي. قال **جورج بوش** في أوائل التسعينات: " إن القرن القادم ينبغي أن يكون أمريكا، وقبله **نيكسون:** " يجب على أمريكا أن تقود العالم، وقبله في الأربعينات قال **روزفلت**: إن قدرنا هو أمركة العالم"(1)، ويرجع هذا التبجح والثقة المفرطة بالنفس إلى الإنجاز الذي تحقق خلال 100 عام الأولى التي تبعت الاستقلال. فبحلول عام 1890م مثلا، كانت الولايات المتحدة تنتج من الحديد والفولاذ ما يفوق إنتاج بريطانيا وألمانيا معا، وبحلول عام 1900م أصبحت الولايات المتحدة الدولة الصناعية الأعظم وتحقق لمواطنيها أعلى مستوى للمعيشة في العالم، وفي عام 1913م قدمت الولايات المتحدة أكثر من ثلث الإنتاج الصناعي في العالم، وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية أنتجت 50 بالمائة من الناتج الإجمالي العالمي"(2).

لقد جسد الأمريكان مقولة **أبراهام لنكولن**: "علمني أبي أن أعمل، لا أن أحب العمل"(3)، وكانوا في ذلك من أبرع الأمم التي تعتمد العمل المنظم في إطار المستقبليات للسيطرة، وتصدير نموذج حياتي عانقته الأمم والشعوب إلى درجة الأسطرة، والتي نجد لها وقعا في مقولة المؤرخ الأمريكي **جون فيسك**: " الولايات المتحدة التي يحدها الشفق القطبي شمالا، والاعتداليين جنوبا، والعماء البدائي شرقا، ويوم القيامة غربا"(4). إن الولايات المتحدة لم تتفرد بالسيطرة العالمية من دون طفو على سطح الأحداث السياسية التي أصبحت عرابتها

1- باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 26-27.

2- ينظر: دوغلاس ستيفنسون، الحياة و المؤسسات الأمريكية، ص 73.

3- م ن، ص 73.

4- باسم علي خريسان، العولمة و التحدي الثقافي، ص 26.

منذ بدايات القرن العشرين، الذي شهد حضورا أمريكيا مميزا بفضل الآلة الدعائية التي تمتلكها، والمرتبطة أساسا بتشكيل الرأي العام داخليا.

لقد شهد الكثير من الخبراء في الاتصال والعاملين في الإعلام على مدى الارتباط الوثيق بين وسائل الإعلام والدعاية من أجل التحكم في الرأي العام، ومنهم **جاك ماركس** الذي أكد أنه لا يمكن تقديم رسالة إعلامية مجردة من أية خلفية، وأنها تقدم دائما تحت شكل معين، وأصبحت الدعاية تبدوا وكأنها مقدمة أو تمهيدا لكل الرسائل الإعلامية(1). وتعزى أول عملية دعائية حكومية حديثة للولايات المتحدة أيام الرئيس الأمريكي **وودرو ويلسون** خلال الحرب العالمية الأولى. كان وقتها الشعب الأمريكي نزاعا للهدوء والسلام، حيث شكلت لجنة دعاية تعرف باسم **لجنة كريل** Creel، نجحت في ظرف ستة أشهر إلى تحويل الأمريكان إلى شعب يتاجر بالحرب ويروج لها، ويطالب بدخول الحرب لإنقاذ العالم(2).

تمت هذه العملية بفضل المفكرين التقدميين الذين كانوا يدورون في فلك المفكر **جون ديوي** John Dewey، والذين كانوا يفاخرون بكتاباتهم، ويطلقون على أنفسهم صفة (أعضاء المجتمع الأكثر ذكاءا) باعتبارهم استطاعوا دفع الشعب إلى الحرب رغم عزوفه عنها. وكان ذلك عن طريق الترويع والتخويف، وبواسطة شاشات السينما التي أطلقت آلاف الصور حول وحشية الألمان ومعاناة الأطفال(3). لقد أدخلت الكاميرا بفضل بلاغة الصورة الشعب الأمريكي إلى حرب لم يشارك فيها مطلقا، لم يزد دور دولته فيها عن مجرد كونها تاجرة استفادت من معاناة القارة العجوز.

1- ينظر: رشيد حمليل، الحرب و الرأي العام و الدعاية، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 168.

2- ينظر: نعوم تشومسكي، هيمنة الإعلام- الإنجازات المذهلة للدعاية-، تر: إبراهيم يحي الشهابي، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003، ص 11-12.

3- ينظر: م ن، ص 12-13.

أصبحت الولايات المتحدة بفضل جهازها الدعائي أكبر دولة تجيد الترويج للحرب، وتتورط في نزاعات إقليمية، مفبركة أسباب الحروب ونتائجها بدعوى الأمن القومي. إن النظام العالمي الجديد تسمية أطلقها **هتلر** للسيطرة على العالم عام 1939م، وهي توظف حاليا من خلال تقنيات متقدمة في هندسة التحكم بالعقل من قبل بعض المسيطرين على القرار السياسي في أمريكا. ولقد علق السيناتور **دانييل إينوي** على عمليات الحكومة السرية هذه، أمام لجنة فرعية في مجلس الشيوخ واصفا إياها بأنها: "حكومة أشباح بقوتها الجوية وقواتها البحرية وآلية تمويلها، والقدرة على متابعة أفكارها المتعلقة بالمصلحة القومية، متحللة من التدقيقات والموازنات وحتى من القانون نفسه"(1).

لقد برعت هذه الدوائر في سياسة إنتاج العدو حسب مصالحها، وما تقتضيه المرحلة، وما يختفي عدو قديم حتى تهرع نفس الدوائر إلى إظهار عدو جديد، وفي هذا الشأن يقول **نعوم تشومسكي**: "كنا ننشئ وحشا ضخما كل سنة أو سنتين، يتوجب علينا الدفاع عن أنفسنا ضده. وكان هناك عدو جاهز وموجود دائما: ذلك هو (الروس)... ولكنهم أخذوا يفقدون جاذبيتهم، وأصبح استخدامهم يزداد صعوبة يوما بعد يوم، ولذلك لابد من استدعاء أعداء جدد...إننا فقدنا هذا العدو، ولابد من صنع عدو جديد كما فعل جهاز العلاقات العامة الريغني في ثمانينات القرن العشرين. وهكذا صور الإرهابيون الدوليون، وتجار المخدرات، والعرب المجانين، وصدام حسين، الهتلر الجديد، وبأنهم سيغزون العالم ويحتلونه...للإبقاء على الشعب خائفا ومرتعبا... وبعد ذلك نحقق نصرا رائعا على **غرينادا** أو **بناما** أو على أي جيش لا حول ولا قوة له من جيوش العالم الثالث"(2).

1- كاثي أوبراين- مارك فيليبس، غيبوبة الولايات المتحدة الأمريكية، تر: مركز التعريب و الترجمة، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2004، ص 130.

2- نعوم تشومسكي، هيمنة الإعلام، ص 42.

وإن تورط أمريكا في النزاعات الدولية جلب لها كراهية كبيرة، ودفعت الأمريكان للتساؤل لماذا يكرهونها؟ وهذا التساؤل المروج له إعلاميا، نراه استغفالا من الأمريكيين لأجوبة تمتلكها مؤسساتهم الأمنية والاستخباراتية والعسكرية على مدى أزيد من قرن من الزمان. ولعل هذه الممارسات دفعت **ألكساندر جورج** إلى عنونة تحقيقه بـــ: **الولايات الغربية الإرهابية** Western state terrorism عوض الولايات المتحدة الأمريكية، هذا المقال المتستر عليه من طرف مصادر أمريكية(1). لقد تعالت كثير من الأصوات التي تنتقد أمريكا، وتصورها بدولة الحقد وعدم التسامح، ف:**فرويد** كان يرى بأن أمريكا غلطة عملاقة، وأحد الأمريكان الحائزين على جائزة **نوبل** يعتبر بأن الحكومة الأمريكية حكومة ضعيفة، وغبية، ومستبدة، وغير نزيهة، وغير كفؤة، إلا أنه يعتبرها في نفس الوقت أفضل حكومة في العالم، وبوده لو يفرضها على جميع أمم الأرض(2).

يقتنع كثير من الأمريكيين بأن ممارسة حكومتهم السياسية مجلبة للعار والشجب على المستوى السياسي، ويقتنعون بأن نموذج حياتهم هو الأفضل عالميا، كما يقتنع الكثير من البشر بأن الحياة على الطريقة الأمريكية ساحرة، غير أن الواعين- وخصوصا من النخب يدركون خطر هذا الأسلوب الحياتي على هويتهم الحضارية والثقافية. إن العالم بات يواجه تحديا فكريا في إطار العولمة بغية التصدي لرموز ثقافة **الكوكاكولا** و**الماكدونالد** الأمريكية، فجيوش هوليود الجمالية تجتاح كل الصالات السينمائية، وكل موقع، وكل جهاز، وكل بيت، واللغة الإنجليزية صارت لغة العلم والتجارة والإعلام والإنترنيت. لقد صار تدوير الصراع

1- Voir : Noam Chomsky, 11/9, autopsie des terrorismes ,traduit par :Hélene Morita et Isabelle Genet, Le serpent a plumes, France, p19.

2- ينظر: دوغلاس ستيفنسون، الحياة و المؤسسات الأمريكية، ص 15 و 57.

الثقافي من أصعب المهمات بالنسبة للأمم والشعوب أمام اجتياح رهيب للآلة الإعلامية الأمريكية، والتي تصدر رموز ثقافتها بواسطة مئات الفضائيات والقنوات الإعلامية السمعية البصرية، حيث كانت الولايات المتحدة تمتلك في سنة 1993م أكثر من 11500 محطة إذاعية، وحوالي 1500 محطة تلفزيونية(1).

لقد شعرت الأمم الأكثر تقدما بهذا الخطر قبل حلول الألفية الجديدة، إذ أصدر **كارلو ريبادي مينا** وزير الثقافة في مجموعة السوق الأوروبية المشتركة بيانا عام 1988م حول الفضاء السمعي البصري الأوربي، أشار فيه بوضوح إلى مسألة خطر التهميش الذي تتعرض له الثقافات الأوروبية في عالم توحده ثقافيا الصور والرسائل الأمريكية(2). ومن هنا جاء الصراع الكبير بين الولايات المتحدة والمجموعة الأوروبية بقيادة فرنسا التي أطلق رئيسها **جاك شيراك** صيحات الخطر، داعيا الأقاليم الحضارية إلى التكاثف من أجل إيقاف زحف وهيمنة الثقافة الأمريكية واللغة الإنجليزية، من خلال تقنيين شبكات التواصل والمعلوماتية. وتجلى هذا الصدام في التوقيع النهائي على اتفاقية **الغات**- Gatt عام 1994م، والتي كانت الأساس المرجعي للمنظمة العالمية للتجارة OMC. إذ رأت المجموعة الأوروبية في شق ملكية الحقوق الفكرية والثقافية بأن الهيمنة الإعلامية الأمريكية بما تعنيه من عولمة الإعلام، تعني موت الثقافة وتراجع الفكر النقدي، واندثار الهويات وفي مقدمتها الهوية الأوروبية في مواجهة الغزو الإعلامي والثقافي الأمريكي(3).

إن البراغماتية التي تميز النخبة في أمريكا، كانت تدفعها قدما نحو تحقيق أهدافها من غير مبالاة بالرأي المخالف، لأن الأهم بالنسبة لمهندسي السياسة الأمريكية هو نشر قيم

1- ينظر: م س، ص122.

2- ينظر: محمد محفوظ، الحضور و المثاقفة، ص 11.

3- ينظر: محمد عبد الجبار الحديثي، العولمة الإعلامية، ص 61.

الحياة الأمريكية، وتسيير سيل من التدفق الإعلامي والمعلوماتي تمريرا لرسالة السيطرة الأمريكية. وموازاة مع الصراع التي كانت تشنه المجموعة الأوروبية حول الملكية الفكرية- والذي أشرنا إليه سابقا- أصدر زعيم اليمين المحافظ **نيوت غينغرش** عام 1995م كتابه **نهوض أمريكا**، تحدث فيه عن عناصر التدفق المعلوماتي التي ستضمن لبلاده السيطرة على العالم. لقد تأكد الأمريكان من أن دولتهم هي التي ستضمن التفوق المعلوماتي وتنتزع مركز القوة العظمى، وهذا ما أكده في دراسة هامة كل من **جوزيف نياي** مساعد وزير الدفاع الأمريكي السابق، و**وليام أونس** النائب السابق لرئيس اللجنة المشتركة لقادة أركان الجيش. أما **دافيد روثكوب** والمقرب من إدارة **كلينتون** فقد خلص في مقاله:**مدح الإمبريالية الثقافية** بأن الهدف المركزي للسياسة الخارجية الأمريكية هو تحقيق الفوز في معركة تدفق المعلومات على النطاق العالمي(1).

لقد فرضت الأمركة نفسها كمرادف للعولمة، واستطاعت الولايات المتحدة أن تسيطر عالميا، وفي كل المجالات بشكل شمولي يهدد كل الاقتصاديات والخصوصيات الحضارية، ولا نجد أفضل من مقولة المفكر الفرنسي **بول فيريليو** Paul virilio الذي يلخص راهننا الحضاري المعلوم كالتالي: " إن ما يتهدد الهوية الأوروبية من مخاطر، هو العولمة التي يراد لها أن تسيطر وهي مرادفة للأمركة، وآلية الإنتاج الليبرالي والمضاربات المالية، وإنما أيضا الهيمنة على الثقافات الأخرى وإلغائها، وإذابة الثقافات الصغرى وإلغاء الخصوصيات والهويات، وخلق عالم اللاثقافات"(2).

1- ينظر: السيد ولد أباه، إتجاهات العولمة، ص 10-11.

2- مؤيد عبد الجبار الحديثي، العولمة الإعلامية، ص 61.

الفصل الثاني

نشأة و تطور المفهوم السينمائي الأمريكي

إن الحديث عن السينما الأمريكية يطول ويتفرع عن هذا الموروث الإنساني الصوري المتميز والمتدفق على مساحة زمنية تزيد عن قرن من الزمان، فولادة السينما في الولايات المتحدة الأمريكية واكبت ولادة الفلم العالمي توازيا مع المجهود التقني الذي شهدته أوربا في تحسين وتطوير آلات التصوير الفوتوغرافي، وأولى ماكينات العرض الصوري الميكانيكي الذي شهدته كثير من الدول الأوروبية خلال القرن التاسع عشر.

فالمتتبع لحركية الفعل السينمائي العالمي خلال القرن العشرين لا يمكنه الفصل مطلقا بين ما هو أمريكي وما هو عالمي، انطلاقا من أن كبار مهندسي المنعطفات السينمائية الكبرى في القرن الماضي كانوا ينطلقون من الأرض الأمريكية، سواء كانوا أمريكيين أو أجانب، واتخذوا من أستوديوهاتها- وخصوصا **هولويود** – مركزا للجهد والإبداع السينمائي المميز والمبهر على صعيد النجومية والإخراج والكتابة والإنتاج.

إن سادة هذا الإبهار الصوري الناشئ والجديد قياسا للمراحل التاريخية التي قطعها مفهوم الصورة والمتجدد من مرحلة تاريخية إلى أخرى بالنسبة لتاريخ العرض السينمائي، عرفوا كيف يصبغون هذا النتاج الفني المؤثر والجذاب بصبغة الأمركة إلى درجة اللاإنفصام، ويقدمونه على أساس أنه منتوج أمريكي بامتياز.

انطلاقا من هذا المعطى سنحاول عبر هذا الفصل التعرض إلى بدايات السينما في العالم، والانتقال إلى المجهود الأمريكي الذي أسس للمفهوم السينمائي في الولايات المتحدة الأمريكية، والتعرض بالتفصيل لأهم المحطات التاريخية التي قطعتها السينما أثناء النشأة في هذا البلد، حيث تجسدت كظاهرة فنية شكلت تراكما جماليا وفنيا سحق كثيرا من الموجات السينمائية الوطنية لأمم كبرى، وبات يمثل المرجعية الأساسية لهذا الفن المعولم (المؤمرك).

المبحث الأول: المجهود التقني للصورة خلال القرن 19م وولادة السينما.

سعى كثير من نقاد الفن ورواد علم جمال السينما الأوائل، إلى إقصاء الجانب التكنولوجي الذي خلق تشويشا على مستوى مجهوداتهم التنظيرية والتصنيفية للفن السابع، في محاولة منهم لإقصاء الآلة (وظيفية الكاميرا)، واعتماد فلسفة الصورة إلى درجة المطلق بغية الوصول إلى نظرية مكتملة تحاول التأسيس للفن السينمائي انفصالا عن أهم قاعدة تشكل خصوصيته الصرفة ألا وهي: فن التصوير، وذلك بسبب النشاز الذي يحصل عندما لا نفصل الفن عن الميكانيكا.

إن هذا الاستبعاد أضر بهذا الفن الناشئ في بداياته الأولى على مستوى التصنيف أكثر مما خدمه، ورهن المجهود التنظيري لعالم السينما في فجر بداياته حيث حاولت الإجراءات التصنيفية القفز على الواقع السحري الذي شكلته الكاميرا في شكل تجاوز نحو فنون أكثر قربا وتجاورا من هذا الفن مثل: المسرح، والأدب على المستوى المضموني. متناسية بأن التعريف الحقيقي للسينما يقوم على الاعتراف الكامل بقاعدتها التكنولوجية، وأن النظريات الواقعية لابد أن تأخذ بعين الاعتبار أساس السينما في فن التصوير الضوئي والفوتوغرافي، وتطور عالم البصريات. وهذا ما حققه المبدعون السينمائيون عندما اجتهدوا في تطوير العملية السينمائية من الداخل مركزين جهودهم على أبجديات التقانة الفيلمية من: مونتاج وكادراج، وتقنيات الصوت.

تعتبر الأفلام السينمائية استحضارا لواقع أكثر شمولا من العالم الذي تصوره فعليا، ولابد هنا أن نشاطر رأي كل من **بازان** و **كرايكور** في نظرتهما التي تؤكد بأن: "الفيلم هو

جوهريا امتداد للتصوير الضوئي"(1). ويحيل هذا التعريف إلى طبيعة الجهد المقدم في مجال تطوير الصورة والتقاطها قبل نهاية القرن التاسع عشر بقرنين أو يزيد، حيث يعود الفضل في وجود الأفلام اليوم إلى ذلك التوحد الذي صاغه المبدعون والمخترعون، وشمل كلا من: الكاميرا، والمصباح السحري، والدمى البصرية.

يعزي **أندري بازان** ظهور الفن السينمائي إلى تضافر ثلاثة عوامل رئيسية أسهمت في تشكيل أول آلة للعرض السينمائي وهي:

1. اكتشاف ظاهرة استمرار الرؤية.
2. اكتشاف التصوير الفوتوغرافي.
3. ابتكار الأفلام الملفوفة الشفافة(2)

إن هذه الاكتشافات الثلاث التي ميزت القرن التاسع عشر جاءت نتيجة نظريات وجهود فيزيائية تمتد إلى عصر النهضة، لأن القدماء لاحظوا ظاهرة الانطباع الشبكي الذي يشعرنا بوهم الحركة، فالصور التي تنطبع على الشبكية لا تنمحى فورا، وهذه الخاصية تحول جذوة نارية متحركة إلى خط ناري مستقيم حيث تستطيع العين أن تحتفظ بالصورة لمدة 1/10 من الثانية بعد رفعها من أمام العين. و قد خططت هذه الدراسات في القرنين 17م و 18م من طرف كل من: **نيوتن** و**شيفاليه دارسي**(3). وكان على العالم انتظار التجارب التي قام بها العالم الإنكليزي **بيتر مارك روجيه**، والذي صنع عالم فيزيائي بريطاني آخر **عجلة فاراداي** استنادا إلى نظرياته وتطبيقا لأبحاثه سنة 1830م، حيث نشر **روجيه** عام 1824 محاضرته

1- في.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، تر: أسامة إسبر، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 2002، ص52.

2- ينظر: أندري بازان، ماهي السينما؟ج1، تر: فرنسيس غيمون، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر،القاهرة،1968،ص7

3- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني- فايز كم نقش-منشورات عويدات- بيروت1968، ص 17.

استمرار الرؤية فيما يتعلق بالأشياء المتحركة(1)، والتي سمحت بانطلاق سلسلة من الابتكارات في مجال اللعب البصرية، وبدأت الدمى البصرية بالظهور اعتمادا على هذا المبدأ بوقت قصير.

ظهرت الصور الأولى البسيطة سنة 1826م على شكل قرص مسطح بصورة على كل جانب، وكان دوران القرص يجعل الصور وكأنها تندمج، ووصفت هذه اللعبة البسيطة من طرف صانعيها بأنها تسلية الصور المتواصلة، وهي توضح المفارقة الظاهرة في رؤية شيء هو خارج البصر، وتظهر قدرة الشبكية على استبقاء الانطباع عن شيء بعد اختفائه. ولقد طور هذا القرص في لعبة جديدة بعد **عجلة فارادي** هي: **الفيناكيستاسكوب** Phénakistiscope الذي استخدم مبادئ **روجيه** بطريقة أكثر تطورا وتعقيدا، وهي سلسلة من الرسوم التي تشكل مراحل منفصلة من فعل يطبع على قرص كرتوني، وحين يدار وينظر إليه في المرآة عبر شقوق في محيطه يقدم أول صور متحركة. ويرجع الفضل في هذا الميكانيزم المتطور الذي ظهر مع عام 1832م إلى العالم البلجيكي **جوزيف بلاتو** والأستاذ النمساوي **تامفر**(2)، وكما نرى فإن الجهود التقنية لهذه الألعاب والأدوات البدائية قد خرجت من مخابر العلماء في كثير من العواصم الأوروبية: **فيينا، باريس، لندن** خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، ومهدت لولادة الرسوم المتحركة التي نعرفها في الوقت الحاضر.

تواصل ابتكار اللعب البصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من مثل: **الهليوسينيغرافي** Heliocinegraphy عام 1850م و **الزويتروب** Zoetrope عام 1860 الذي يعد أفضل اللعب البصرية على الإطلاق، وقد وصفه **هورنر** في مقال بالمجلة الفلسفية:

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورةج1، دار الراتب الجامعية-سوفنير، بيروت، ص 9-10.

2- ينظر: في.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 53.

" إنها عبارة عن أسطوانة مجوفة متوسطة الارتفاع بها فتحات على مسافات متساوية، وتركب هذه الأسطوانة بشكل طولي فوق لوح يتحرك حركة دائرية. وتوجد على سطح الأسطوانة الداخلي رسوم بين الفتحات يمكن رؤيتها من الفتحات المقابلة لها، ويتبع في تنفيذ هذه الرسوم قاعدة الحركة المتدرجة التي تجعل هذه الرسوم عندما تدور تبدوا وكأنها تتحرك"(1). وقد استفيد في كل هذه اللعب من ظاهرة استمرار الرؤية التي صاغها **روجيه** في بحوثه التي شكلت روح القرن في مجال حركية الصور على مستوى الرؤية.

تعد السينما أداة تبدع وهم الحركة، وهي أيضا امتداد للتصوير الضوئي كما أشار **بازان**، وموازاة مع تطور مفهوم استمرار الرؤية الذي استفردت به الألعاب البصرية، كان العالم مع موعد كبير واكتشاف تاريخي مثير في مجال التصوير الضوئي الذي سيسمح تطوره بولادة الأداة السينمائية السحرية الكاميرا. و توازى جهد تطوير اللعب البصرية خلال عشرينيات القرن التاسع عشر مع شراء الحكومة الفرنسية لبراءة الاختراع الذي صححه **ماندي داغار** Mande Daguerre والخاص بالتصوير الشمسي الأول. ويعود الفضل في هذا الابتكار المدهش إلى **نيسفور نيبس** Niepce الذي التقط أولى صوره حوالي سنة 1823م **الخوان الممدود La talle servie**، وتطلبت حسب **داغار** عملا استغرق أربع عشرة ساعة، وكانت مواضيعه تدور حول مناظر طبيعية(2).

أرهقت المدة الطويلة للتصوير عقل الباحثين عن تطوير أسلوب وأداء هذا الاختراع الذي خفضت مدة العمل بواسطته إلى عشرين دقيقة عام 1840م، حيث ثم التقاط صور لأشخاص ثابتين كانوا يعرقون تحت أشعة الشمس طوال مدة التصوير، وعيونهم مغمضة،

1- إرنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959م، ص 17.

2- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، ص 19.

وتقلصت المدة إلى دقيقتين فيما بعد. وتم ابتكار أسلوب **اللاصوق الرطب** وهي: مادة لزجة تسهل عملية انطباع الصور بواسطة كليشيهات زجاجية تسمح بسحب كمية من الصور الإيجابية على الورق(1)، وتقلص وقت انطباع الصور إلى ثوان فقط. وبهذا ظهر التصوير الفوتوغرافي الذي سمح للآلاف بامتهان هذه الحرفة المثيرة.

مع حلول عام 1851م كان التصوير الفوتوغرافي قد عم أوربا، وانصب جهد المحترفين الأوائل لهذا الفن حول تحقيق الصور الأولى المتحركة، والتي قام بها كل من: **كلوديه، دوبوسك** و **هرشل** و **ويتستون** و **ونهام** و **سيكان**... ، حيث ثم اللجوء إلى اللقطات المتتابعة لإظهار رجل يرفع ذراعه مثلا، لقد بحث مصورون من أمثال: **دومونت** و**كوك** و**دوكودي هورون** عن كيفية الحركة بالتصوير الشمسي(2)، وهنا تلتقي هذه التقنيات الجديدة وفق قانون استمرار الرؤية لـ **روجيه** مع تقنيات الألعاب البصرية، لتظهر النواة الأولى لمفهومي: **الديكوباج** و **المونتاج** الذي يتميز بهما الفيلم السينمائي الذي ظهر فيما بعد.

كان العالم في حاجة إلى ما يقارب نصف قرن من الزمن لحل هذا الإشكال المستعصي، والذي وجد ضالته في الجهود العلمية والتجارب الميدانية التي قام بها كثير من العلماء والمخترعين الذين أثمرت جهودهم في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر بظهور أول آلة للعرض السينمائي. ولقد تركز الجهد حول تحسين آليات التقاط الصور وتطويرها، إضافة إلى البحث عن أجواء مناسبة لخلق عرض بصري متميز. وفي هذا الإطار عرض الجنرال النمساوي **فون أوشاتيوس** عام 1853م(3) هذه الصور بعد إضافة

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص 10.

2- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، ص 19.

3- ينظر: م ن، ص 18.

الفانوس السحري إلى العرض، وهذا هو مبدأ السينما الذي يقوم على العرض الفوري والتصوير الفوتوغرافي. هذا التصوير الفوتوغرافي الذي اصطدم آنذاك بصعوبة العثور على مادة فوتوغرافية تسمح بتصوير عدد من الصور بتلاحق منتظم وبسرعة مناسبة، وهو ما يعني أنه كان يجب التقاط 10 صور في الثانية.

اجتهد المصور الإنكليزي **مايبريدج** في هذا المجال عام 1872م، عندما حاول التقاط صور متتالية في **سان فرانسيسكو** تظهر تتابعا حركيا، وكان ذلك بدعوة من الثري الأمريكي **ليلاند تسانفورد** الذي أنفق ثروة طائلة لكي يصور حصانين يركضان في حلبة السباق. وقد استلزم هذا العمل 21 حجرة سوداء يعمل بداخلها 24 مصورا، وعندما أعطيت الإشارة إنطلقت الخيول مصورة ذاتها بعد قطعها الخيوط الموضوعة في طريقها. وقد لاقى أسلوب العمل هذا صعوبات كثيرة، واستغرق تصويره ست سنوات كاملة، ليقدم **مايبريدج** إنتاجه النهائي **لستانفورد** و تلقت الأوساط العلمية أخبار هذا الإنجاز العلمي بترحيب واسع في سنة 1878م(1).

كانت المخترعات الآلية لتحسين التصوير والعرض تتلاحق في أوربا، وتسابق الزمن من أجل البحث عن واقع سحري وعجائبي ينقل الحركة والطبيعة كما هي في الحياة، إذ أوجد **رينو** آلة الحركة المرئية **البراكسينوسكوب** Praxinoscope في فرنسا، وهي تطوير للعبة **الزويتروب** Zeotrpe، معلنا بذلك عن مسرحه الضوئي عام 1888م، والذي استطاع بواسطته أن يعرض أفلاما من الرسوم المتحركة مؤلفة من أشرطة يدوم عرضها 15 دقيقة أحيانا(2). هذا في وقت كان فيه **ماري** Marry يتجه نحو إنجاز كبير مدفوعا بصورة البندقية التي تطلق النار والتي أنجزها عام 1876م، مطورا أبحاثه الفوتوغرافية اعتمادا على بكرات فيلم

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص 10.

2- ينظر: م ن ، ص 11.

وضعتها شركة **كوداك** في الأسواق ليقدم إلى أكاديمية العلوم في **باريس** المناظر الأولى المأخوذة بالأفلام عام 1888م، محققا بذلك عمليا: **المصورة-** Caméra، وفاتحا عهدا جديدا في مجال التصوير الفوتوغرافي الحديث. وتشاء الصدف أن يحقق كل من: **لوبرانس** و**غرين** البريطانيين نفس النتائج فيما بين عامي: 1888-1890م(1).

يعتبر **توماس إديسون** سيد الاختراعات والابتكارات خلال القرن التاسع عشر، وأحد أكبر العقول المساهمة في تطوير تكنولوجيا الآليات آنذاك، ولقد نقل السينما في ثمانينيات وتسعينيات ذلك القرن إلى لحظاتها الحاسمة، وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس 35 ملم ذو الأزواج المثقوبة الأربعة في الصورة، مطورا اختراع **ماري.** و قادته تجاربه على هامش أبحاثه عن الهاتف إلى إرشاد **ديكسون،** والذي كان يعمل في مختبراته نحو اختراع أول كاميرا سينمائية صالحة تقنيا وتجاريا عام 1892م هي: **الكينيتوسكوب-** kinétoscope(2). وهو ثقب الأفلام الذي يحوي شريطا من **السيليلويد** Celluloïd بطول 50 قدما و يمكن زبونا واحدا من مشاهدة فيلم.

يقول **ديكسون** في كتابه **تاريخ الكينيتوسكوب** عن الصورة المتحركة: "...إنها شيء من السحر، تاج سحر القرن التاسع عشر وزهرته"(3)، وكأن هذه العبارة جاءت لتتوج قرنا من الجهود المتواصلة في تحسين التقاط الصورة وحركيتها، غير أن **إديسون** لم يكن ينظر لهذه المسألة إلا من باب الاختراع الآلي ليس إلا، ولذلك صرف نظره إلى اختراعات أخرى. أما **ديكسون** لم يكن يعرف بأن هذا السحر المتنافس عليه سيكون من حظ أشخاص آخرين، وعاصمة أوروبية أخرى هي "باريس" التي ستنقل السحر من هذا الجهاز الآلي إلى عوامل العرض، حيث سيولد فن إنساني جديد هو **السينما**.

1- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، ص 21.

2- ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 19.

3- في.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 55.

استمر التنافس حول أجهزة العرض السينمائي، حتى بعد ظهور السينما في فرنسا عام 1895م، وسواء تعلق الأمر بـ **السينماتوغراف** Cinématographe" أو جهاز **فيلاسكوب** Viloscope المنتج من طرف مصانع **إديسون،** أو جهاز **البيوغراف-** Biographe الذي صممه **ديكسون** و**لوست** فيما بعد، فإن الأسبقية كانت ستنفصل حتما لصالح من يحل مشكلة نظرية بسيطة هي: تمرير هذه الأفلام في فانوس سحري مع جعلها ناطقة من خلال استخدام آليات ميكانيكية كلاسيكية، بغرض عرضها أمام جمهور من المتلقين داخل صالة مظلمة تحملهم إلى وهم هذه الحقيقة الجديدة، والتي نادى بها **أفلاطون** في نظرية انعكاس الظلال بالنسبة للفن في عالم المثل.

استطاع الأخوان **لويس** و**أوغست لوميير** Louis et Auguste Lumière أن ينالا شرف هذا السبق بواسطة جهازهما المتطور **السينماتوغراف** Cinématographe، حيث كانا مع والدهما يديران مصنعا لإنتاج أجهزة التصوير في مدينة **ليون، و** وضعا هذا الجهاز اعتمادا على أشرطة **إديسون** الفيلمية. حيث كان هذا الجهاز آلة تصوير، وجهاز عرض، وجهازا لسحب الصور تفوق على كل ما أنتج سابقا، وأمن لشركتهما نجاحا عالميا كبيرا. وقد تكلف صناعة هذا الجهاز أمولا باهظة، مما جعلهما يستعجلان تحقيق أرباح سريعة. قال **لويس لوميير** لأحد المصورين الشباب الذي وظفه: " نحن لا نعرض عليك مهنة المستقبل، بل عملا متنقلا يمكنه أن يدوم ستة أشهر، وربما سنة، وقد يكون أقل من هذا..."(1).ومقولة كهذه توضح بأن أفق تصور عائلة **لوميير** كان محدودا جدا، ومدفوعا بحاجة ماسة إلى المال أكثر من قيمة الاختراع الذي سيدر عليهم أرباحا طائلة، إضافة إلى إحساسهم بالمنافسة الشديدة لعقول أخرى في الدول الأوروبية انتهجت منهجهم في تطوير نفس التقنية.

1- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003، ص 16.

إن كلمة **السينماتوغراف** هي التي أمدتنا بالمصطلح الذي سيتسم به هذا العالم الفني العجائبي، والذي ستشكل الأفلام المعروضة جوهره خلال مسافة زمنية تزيد عن القرن. إن كلمة **سينما** Cinéma والمشتقة من اللغة اليونانية القديمة **Kinêma:** بمعنى الحركة ستدخل مستقبلا المعاجم الأدبية والفنية، وتحدث جلبة كبيرة بين المنظرين والمصنفين بغية التأسيس لهذا الفن الآلي المثير والمزعج في نفس الوقت، و**Graphie** التي تعني: أكتب أو أخط، ستعطيها أيضا على مستوى الاشتقاق عمقها الفكري والتأويلي، فالسينما هي كتابة الحركة البشرية كما هي في الطبيعة، عن طريق الضوء. إن العالم كله سيكتب الحركة ابتداء من نهايات القرن التاسع عشر ضوئيا، وسيسجل عالمه كما يرى في الواقع، وإن تجاوزه في مسحات سوريالية ورومانسية، و سيطلق عليه كما فعل رواد علم جمال السينما: **كتابة وحركة موسيقى الضوء**. فالسينما ليست اختراعا فحسب، بل هي حالة تطور معقدة لما تنطوي عليه من عناصر جمالية وتقنية واقتصادية، إضافة إلى عامل الجمهور، وتآلف هذه العناصر كلها يشكل الظاهرة السينمائية.

يمثل 28 ديسمبر 1895م تاريخا كبيرا في مجال تطور الفعل البصري الإنساني، وعلامة فارقة في تاريخ السينما العالمية باعتباره اليوم الذي أعطيت فيه إشارة البدء والانطلاق لفن جديد ولد من رحم التقانة والابتكار الذي ميز العالم في القرن التاسع عشر. كانت التجارب العلمية للمختبرات قد خرجت من ملكية العلماء والمخترعين، لتصير ملكا لجمهور باريسي تجمع في **الصالون الهندي** بأقبية **المقهى الكبير** بشارع **الكابوسين Capucines**(1)، بعد أن دفع كل مشاهد فرنكا فرنسيا، وجلس أمام شاشة كبيرة بيضاء ليعايش ولادة لحظات مشهدية ستنضاف إلى ريبرتوار فنون العرض و الأداء لأول مرة في التاريخ.

1- ينظر: م س، ص 15.

أدار **لويس لوميير** أولى البكرات السينمائية التي وصلت المدة الزمنية لكل منها: 50 ثانية، ليتم في ذلك المساء عرض عشرة أفلام عنونت بـ: **لقطات،** وكانت قد صورت أغلبها في قصر والده. إذ شاهد الجمهور خروج العمال من مصانع **لوميير،** وتوالت عدة أفلام أخرى كان أهمها على الإطلاق فيلم: **وصول القطار إلى المحطة**.

صور القطار انطلاقا من عدسة ذات مجال رؤية عميقة جدا، حيث تظهر المحطة رجلا واحدا في انتظار وصول القطار، ثم تظهر في الأفق نقطة سوداء أخذت تكبر شيئا فشيئا إلى أن احتل القطار القادم كل مساحة الصورة (الشاشة) متوجها نحو المشاهدين ومندفعا نحو الجمهور في القاعة، مما أثار الفزع والهلع بين جمهور النظارة الذين توهموا للحظات بأنهم سيصيرون تحت عجلاته، ونسوا بأنهم داخل قاعة للعرض الضوئي ليس إلا. وبهذا اتحدت رؤية الإنسان ورؤية الآلة، وأصبحت الكاميرا للمرة الأولى عنصرا دراميا يعطي صورة واقعية عن الحياة(1).

تقول **ماري إلين أوبراين** في كتابهما **التمثيل السينمائي**: "... إن الحجم العملاق للصورة في دور العرض يشحذ ردود أفعالنا العاطفية وإدراكنا للصورة، بحيث تترك تأثيرا يماثل تأثير أحلامنا على مستوى وعينا، كما على مستوى عقلنا الباطن، نحن نتعلم من ممارستنا اليومية كيف نقرأ وجوه من حولنا، بدءا من طفولتنا حين نتكيف ونتعلم كيفية الثقة بصورة أخرى عملاقة لأحد الوالدين وهو يطل فوق المهد من عل"(2). واستنادا إلى هذه المقولة يمكننا أن ندرك الهلع الذي أصاب مشاهدي **المقهى الكبير** وهم يفزعون لرؤية قدوم قطار **لوميير.** إنها لحظات الولادة الأولى لمشهد ضوئي لم يتعودوا عليه، وردود أفعال

1- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، ص 31-32.

2- ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص36.

طبيعية لا علاقة لها بإدراك الصورة، وإطلالة أولى عملاقة جعلتهم يشعرون بالغرائبية، و كأنه كابوس أحلام أيقظهم من حلم ضوئي جميل كانوا يتطلعون إليه. إنها لحظات طفولة المشهدية الضوئية البدائية التي تحتاج إلى تردد على القاعات السينمائية بغية التكيف والتعلم وربط جسر من الثقة بالصورة، كي تصبح السينما أما حنونا تطل عليهم وهم في مهد الصالة بابتسامة صورية كل مساء.

تناقلت الصحف الفرنسية أخبار هذا الحدث المثير في جريدتي: le Radical و la Poste إذ تناولت الخبر بإعجاب ودهشة كبيرين. ورد في صفحات Radical :" **السينماتوغراف،** معجزة فوتوغرافية ، واختراع جديد يعد أكيدا من الأشياء الأكثر إدهاشا في عصرنا... يتعلق الأمر بإعادة إنتاج مشاهد حياتية وصور حية عبر لقطات متتابعة عن طريق العرض البصري... شخصيات، سماوات، منازل، شوارع، تشاهدونهم بضخامة طبيعية، وبكل إيهام الحياة الواقعية"(1). لقد شكلت تلك الأمسية الإدهاش في باريس كلها، حيث تناقلت الأوساط واقع هذه الأمسية التي شاهد فيها الجمهور أناسا أحياء يتحركون، وينبعثون من شعاع ضوئي لجهاز **السينماتوغراف،** وينعكسون على قطعة قماش بيضاء ضخمة وكأنهم عماليق. صاغت صحيفة la Poste الخبر أيضا: "... تم الافتتاح بعرض غريب ومدهش حقيقة... تصوروا شاشة ضخمة اكثر مما تتخيلوا، وضعت في عمق الصالة بغية عرض فوتوغرافي، ولكن فجأة بدأت الصورة تكبر وتتحرك وأصبحت حية، لتظهر بوابة مصنع تنفتح ويخرج منها موج من العمال والعاملات بدراجاتهم، وكلاب تجري، وسيارات، إنها الحياة بعينها...إن الفوتوغرافيا قد توقفت عن تثبيت الحركة، إنها تعكس صورة الحركة..."(2)

1- René Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et la présse(1895-1960),Armand Colin, Paris, 1961,p 14.

2- Op cité, p 15.

نجح الأخوان **لوميير** نجاحا كبيرا، واستطارت شهرة جهازهما الذي ملأ صيته العالم والعواصم الأوروبية الكبيرة، وعمل عشرات المصورين الذين دربهم **لويس لوميير** على نشر هذا الجهاز **السينماتوغراف** الذي أصبح اسمه منبع الاشتقاق الذي طال العالم السينمائي. لقد اجتهد مصورون من مثل : **برروميو** و**مواسون** و**ميسغيتش** و**فيري**(1) في جلب لقطات من العالم كله بقصد إغناء العروض المتزايدة في المدن والمعارض الفرنسية، ورغب ملوك أوربا من القيصر إلى ملك إنكلترا والأسرة الإمبراطورية النمساوية في امتلاك هذه الآلة الجديدة التي صاروا من أحسن دعاتها(2).

إن ولادة السينما على الشكل الذي جاءت عليه في عروض **لوميير**، يجعلنا نتساءل عن تصنيف أفلامه- وحتى تلك التي قدمها فيما بعد- عن مدى فنيتها؟ وعلاقتها بعوالم العرض السينمائي؟ إن المرحلة المتقدمة والتي استفردت عائلته بريادتها في تصور كثير من النقاد لم تكن سوى إعلانا وبداية لتشكل الأبجدية السينمائية، وقد وصفت فيما بعد ب**الوثائقية**، أي أن أفلام **لوميير** جاءت تسجيلية تنقل الواقع كما هو اعتمادا على لقطات **بانورامية** لم تخضع للتطور، ولم تأخذ في الحسبان فنية العرض السينمائي الذي يتشكل من عناصر أخرى: كالموضوع والممثل والمخرج. لقد بقيت مجهودات **لوميير** حبيسة الجهاز المخترع والعاكس للصورة فقط، ورغم أهمية **السينماتوغراف** الذي قرب المسافات بين الإنسان في مختلف البقاع والأصقاع، وجعل الفرنسي يسافر صوريا إلى إيطاليا، وألمانيا، وإنكلترا وأمريكا، إلا أن جهود عائلة **لوميير** ظلت سجينة هذا الجهاز الذي لم يستطع فنيا مواجهة المنافسة الشرسة التي خلقتها شركتا **ميلييس** Méliès **وباتيه** Pathé، حيث تضاءل إنتاج الأخوين **لوميير** مع عام 1898م، ليتوقف نهائيا حوالي سنة 1905م.

1- ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص 17.

2- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، ص 24.

يحكى أن **جورج ميلييس** Georges Méliès حاول شراء **سينماتوغراف** من **أنطوان لوميير** فرفض طلبه قائلا: " يا بني، عليك أن تشكرني لرفضي ،هذا الاختراع ليس للبيع، ولو كان للبيع لكان من شأنه تدمير مستقبلك، إنه قد يستغل لوقت قصير بوصفه تحفة علمية و لكنه لن تكون له أية قيمة تجارية فيما بعد"(1). يذهب البعض أن هذه الرواية ملفقة على الأرجح، ولكنها توضح بطريقة أو بأخرى بأن رواد السينما الأوائل كانوا بعيدين عن إدراك أن الجهاز الذي يملكونه هو وسيط جديد للتعبير الفني، وليس مجرد لعبة بصرية كمثيلتها في القرن التاسع عشر. إن عروض **لوميير** بعد سنة ونصف، سجنت نفسها في تصور اعتمد الأساليب الميكانيكية على حساب استخدام الوسائل الفنية الرئيسية التي تطور السينما، لقد أدرك **ميلييس** بفطرته الفنية وتجربته المسرحية بأنه قادر على إضافة أشياء جديدة إلى العرض السينمائي، إن هو اقتنى **السينماتوغراف.**

كان **جورج ميلييس** مسرحيا محترفا ومديرا لمسرح **روبرت هودان** Robert Houdin الذي أنشأه الساحر العظيم **هودينيي،** ولقد قدم فيه مشاهد وهمية عن الشعوذة وعالم الجن والغرائب(2). جمع **ميلييس** بين الحرفية المسرحية وألعاب السحر الخادعة، إضافة إلى كونه مشاهدا مواظبا للعروض السينمائية التي كان يقدمها **لوميير** آنذاك، لقد تجمعت لديه كثير من العناصر الأساسية لتطوير الفن السينمائي، وأدرك بفطرته تجاور العرضين: السينمائي، والمسرحي. فقواعد العرض المسرحي الكلاسيكي، وسينوغرافيا المسرح على الطريقة الإيطالية والتي كانت في أوجها مع نهايات القرن التاسع عشر، كانت تساوي بين المسرحيات المصورة وأفلام مسجلة مثل التي ينتجها **لوميير.** إن الكاميرا الثابتة تصور الديكور في مجمله، وتسجل حركات الشخصيات تماما كما يحدث داخل مكعب المشهد المسرحي(3).

1- دفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة،1999،ص26

2- ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص 18

3- ينظر: دومنيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، أكاديمية الفنون- دار الوفاء، الإسكندرية، 1998،ص240.

إن الفعل السينمائي يجاور مثيله المسرحي على مستوى ما يعرض، ولابد من البحث عن أفاق أخرى تدفع بالمشهدية السينمائية إلى عالم أكثر سحرية. هكذا كان يفكر **ميلييس** خلافا لمصوري **لوميير** الذين لم يدركوا بعد طبيعة العلاقة بين المسرح والسينما، وكانوا لا يزالون ينتهجون التسجيلية بتصويرهم اليومي لمشاهد حية تلتقط في شوارع المدينة خلال ساعات النهار، مما دفع بكثير من الأغبياء إلى الانتظار ساعات طويلة قدوم فرق التصوير، وعندما تعرض هذه الأفلام في المساء كانوا يتدافعون لاحتلال مقاعدهم في الصفوف الأولى للصالات على أمل مشاهدة أنفسهم(1). كانت هذه البلادة التي خلقتها التسجيلية بعد أزيد من سنة على ظهور العرض الأول هي ما أثار فضول **ميلييس**، الذي اقتنى آلة عرض من **لندن** بعد أن تعذر عليه الحصول على آلة **لوميير**، وأطلق عليها اسم **الكينيتوغراف** Kinetographe، وقام ببناء أول أستوديو، وأطلق شركته للإنتاج **Star Film** عام 1896م، حيث صور بين الستمائة والثمانمائة فيلم سينمائي(2).

تميز أسلوب **ميلييس** عن **لوميير** في نظرته إلى **المونتاج**، حيث أعاد تركيب المشاهد السينمائية بعيدا عن ممارسة فن إلصاق اللقطات المختلفة ببعضها البعض، لإعطاء التتابع المنطقي للأحداث التي كان ينتجها مصورو **لوميير**، ولكنه اعتمد تتابع اللقطات المصورة عبر تغيير المناظر منتهجا معظم الوسائل المتبعة في المسرح: السيناريو، والممثلين، والملابس، والماكياج، والديكور، إضافة إلى تقسيم اللقطات إلى مشاهد مختلفة، وهذا الأسلوب المتبع في أعماله سيصير المخطط الذي سيسير عليه العمل السينمائي(3).

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص 16.

2- ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص 18.

3- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص 21.

كانت حاجة التصوير تقوده في مرات عديدة إلى المناظر الخارجية بعيدا عن استوديوهاته، واستخدم المنصة النقالة لآلة التصوير كأسلوب خاص به، و استطاع **ميلييس** أن يقارب فن العرض السينمائي من المسرح باعتباره محترفا يجيد تكنيك الفن الرابع. ولكن ولعه بالألعاب السحرية والعروض البهلوانية، وعوالم الغرائب والجن، هو الذي سيعطي صدفة تقنية صرفة للفن السابع ستلازمه طوال مسيرته القرنية، إنها فن الخدع السينمائية Truquage .

خلال عرض فيلم صوره في ساحة الأوبرا بباريس، دهش **ميلييس** عندما رأى سيارة نقل (باص) تتحول فجأة إلى سيارة لنقل الموتى، وبعد البحث عرف أن السبب يعود إلى توقف دوران الفيلم في آلة العرض، ليعود إلى حالته الطبيعية فيما بعد. لقد شكلت هذه الحادثة بالنسبة لهذا الاختصاصي في الحيل المسرحية تفاحة **نيوتن**، ليصبح اختصاصيا في الخدع السينمائية عند تصوير الأفلام(1). والتي استعملها في كثير من أفلامه الناجحة: **خطف سيدة** 1896م، **فاوست ومارغريت، رحلة في رحاب القمر** 1902م، لقد سمح له هذا الأسلوب بخلق عالم خيالي، شاعري ومثير وخرافي، يتميز بالسحرية التي أثرت في كثير من المخرجين الكبار مثل: **غريفيث** والذي قال عنه: "إني مدين **لميلييس** بكل شيء"(2).

" لقد عرفت دائما ماذا أريد، وأردت دائما الأسهل إنجازا والأكثر نفعا على الصعيد العملي. لم أخترع السينما بل قمت بجعلها صناعة...لكن السينما في عهدنا أصبحت مطالبة بأن تصبح نشاطا مدهشا، تثير بمصيرها مئات الملايين من البشر، وتتصرف بمليارات الفرنكات الفرنسية سنويا...لقد أخذوا علي بأنني أملك أفكارا مبهمة عن السينما، لكنني عام

1- ينظر: جورج سادوول، تاريخ السينما في العالم، ص 39-40.

2- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج 1، ص 22.

1901م وضعت أنا ومساعدي القديم والذي ظل صديقي **م.فرانسو دوسو** هذا المبدأ: - ستصبح السينما مسرحا وصحيفة ومدرسة للغد..لقد كنت شديد الاقتناع بمستقبل السينما، وكنت أملك أفكارا محددة جدا بشان تطورها..."(1). إن هذا التصريح لـ **شارل باتيه** Charles pathé يوضح بأن هذا الاكتشاف الجديد، والمختلف نوعا وكما عن العروض المسرحية التي مارست السيطرة لمدة أربع وعشرين قرنا في أوربا، باستطاعته أن يصير سلعته تذر الملايير والأرباح الطائلة، لأن أسطوانات العروض السينمائية وآليات وأجهزة العرض تتميز بسهولة التوزيع والتسويق عبر كافة أنحاء العالم. فأسطوانات الأفلام هي عروض مسجلة، أو فن يحمل من صالة إلى أخرى في حقيبة يدوية، وهذه الخاصية كفيلة -عكس الفن المسرحي- بغزو العالم في أشهر معدودات. لقد أدرك **باتيه** الخاصية التجارية والاقتصادية لعالم السينما بعيدا عن عناء الممارسة الفنية، وأوجد بذلك حرفة المنتج والموزع وتضلع في عالم الصناعة السينمائية.

كان **باتيه** الذي ورث القصابة عن والده رجلا كثير الحركة والمهن، وعاملا بسيطا اشتغل بالصناعة والتبليط والكواء، وامتهن التجارة أخيرا ليختص في بيع الأسطوانات بعد أن ابتاع **فونوغرافيا** من صنع **إديسون** عام 1894م، وصار موزعا لهذه الأجهزة في المعارض التي كانت تقام في القرى. ثم حول نشاطه جمعية صديقه المهندس **هنري جولي** Henri Joly صوب صناعة أجهزة تسمح بتسجيل وعرض الأفلام، أطلق عليها اسم **إكنيتوغراف باتيه** Eknetographe pathé عام 1896م في شركته الناشئة **إخوان باتيه.** لقد احترف القرصنة بمعنى الكلمة، ويعترف بذلك في مذكراته:" أجلب بضعة أفلام **لإديسون،** ودون أي نية خبيثة أقوم بنسخها"(2)، يذكرنا هذا الفعل بما يحصل اليوم في مجال القرصنة الإلكترونية وشبكات

1- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص 22.

2- م ن، ص 19.

استنساخ الأقراص المضغوطة في السوق المعولمة. إن هذه الممارسات قديمة قدم هذا الفن، ولعل السجل الحرفي والتجاري لـ **شارل باتيه** المنتج السينمائي حافل بذلك.

أدرك هذا المنتج الفطن والمولوع باكتساح نظام السوق الرأسمالية التي لا ترحم هذه المعادلة، إذ تحول في بضع سنين إلى **بارون** السينما الأول، يقول **ديفيد روبنسون** : " سرعان ما نجح **باتيه** في تصنيع المعدات والشرائط الخام، ومن ثم إنتاج الأفلام في استوديوهاته بـ :**فنسين** Vincennes التي كانت أكبر وأفضل الاستوديوهات تجهيزا في عصره. كان هذا هو أول نموذج في مجال السينما لمؤسسة تمارس الاحتكار الرأسي الشامل، حيث استطاع **باتيه** السيطرة على الإنتاج والتوزيع ثم على العرض أيضا، من خلال بناء وامتلاك دور العرض، كما كان توسعه أفقيا أيضا، حيث كان لمؤسسته وكلاء في كافة الأقطار التي تعرف العروض السينمائية. وهكذا عرف **باتيه** خلال الفترة من 1903م إلى 1909م بوصفه الكيان المسيطر على صناعة الفيلم في العالم"(1).

شكل الثالوث السينمائي الفرنسي: **لوميير، ميلييس، باتيه،** بداية انطلاق فن السينما مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، متوجا بذلك المجهودات التي بذلت من أجل تطوير العرض البصري الذي بدأ بفكرة استمرار الرؤية في بحوث **روجيه،** وتطوير اللعب البصرية واختراع آلة التصوير الفوتوغرافي. إن الأسبقية التي احتلتها فرنسا في هذا الميدان تمثل لحظة إنسانية تاريخية في إعادة تشكيل مفهوم الصورة فلسفيا وأدبيا وفنيا، وبداية لانطلاق تراكم صوري هائل سيشهده الإنسان خلال القرن العشرين. لقد خرجت السينما من فرنسا نحو العالم بشكل تنظيمي محكم، روعيت فيه أغلب جوانب العملية الإبداعية السينمائية، ومجهود إبداعي ونظرة شمولية تم فيها تقاسم الأدوار بطريقة منهجية تلقائية تشكلت في ثلاث محطات رئيسية هي:

1- دفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص30

1. اختراع جهاز العرض **السينماتوغراف،** والمجهود التسجيلي (السينما الوثائقية) الذي عرضته أولى صور الإخوة **لوميير.**
2. انتهاج طرائق العمل السينمائي وتنظيمه إبداعيا على شاكلة الفن المجاور له على مستوى العرض والأداء (المسرح)، وتطوير وظيفة الكاميرا بإتباع الخدع البصرية Truquage بغية منح خصوصية للغة السينمائية المرئية التي كان ينشدها **ميلييس.**
3. تطوير المفهوم الاقتصادي والتجاري لظاهرة السينما، بمحاولة احتكار الإنتاج في الاستوديوهات ومن تم التوزيع والتحكم في سوق العروض السينمائية، وتحويل هذه الظاهرة الفنية الناشئة اتجاه مفهوم الصناعة السينمائية كما فعل **باتيه.**

كانت التجربة السينمائية في فرنسا أكثر نضجا وتطورا من مثيلاتها في دول العالم الأخرى مع بداية القرن العشرين، وتلقت كثير من البلدان الأوروبية هذا المولود الجديد باهتمام كبير، ففتحت صالات للعروض في عديد من العواصم والمعارض جاعلة من الفن السينمائي عرضا ذو صبغة جماهيرية. وكان لزاما على هذه الدول تلقي سحرية الصورة التي انتشرت بهوية فرنسية في الوسيط على مستوى العرض (جهاز **السينماتوغراف**)، رغم جهودها في تطوير هذه الواسطة التي ظهرت للوجود بسبق فرنسي، ففي نفس الفترة تقريبا قدم للمجالس العلمية الأوروبية والأمريكية حوالي مائة وخمسة وأربعين جهاز اختراع آلات تصوير شبيهة بـ**سينماتوغراف** الأخوين **لوميير**(1). ولكن فك لغز العرض كان باريسيا.

لم تعد الصور المتحركة مجرد اكتشاف علمي فحسب، بل أصبحت عرضا فنيا شمل كل أوربا، ونقله العارضون الجوالون إلى كل المعارض، مزاحمين بذلك عروض العرائس والمسرح الجوال بقوة، حيث أصبحت السينما هي المادة الأولى فنيا على مستوى المشهدية.

1- ينظر: بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة، منشورات دار الأديب، وهران، 2008، ص28.

وشاع بين العارضين الجوالين تصوير مشاهد من شوارع المدن التي يتوقفون بها، وذلك ضمانا لاجتذاب مشاهديهم المحليين. أما في أمريكا فقد ظهر تقليد مغاير اعتمد تغيير مسارح قاعات الموسيقى إلى دور سينمائية، وقد ساعد إضراب حفلات المنوعات عام 1900م على هذا التغيير، إذ واصلت بعض مسارح المنوعات برامجها اعتمادا على الأفلام فقط، وسار على دربها كثير من أصحاب الأروقة الفنية والمحلات الصغيرة(1).

1- ينظر: دافيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 27-28.

المبحث الثاني: عصر السينما الصامتة

ارتبطت السينما الأمريكية بمثيلاتها الأوروبية في بداية ما يعرف بعصر**السينما الصامتة** حيث قدم إليها هذا الوافد الفني الجديد **الفيلم** من القارة الأوروبية في شكله المكتمل، وبات من الضروري للأمريكيين الانخراط في هذا العرض الفني الجماهيري الجذاب الذي سبقهم إليه الفرنسيين، بالرغم من الجهد العلمي والتقني الذي بذلته مصانع عالمهم ومخترعهم الكبير **توماس إديسون**. الذي ما أنفك يطور أجهزة التقاط الصور البصرية ببراغماتية المفرطة تراعي أساليب البحث العلمي، ومن غير إدراك لتصورات فنية شاملة تتجاوز حدود الاختراع إلى مفهوم العرض السينمائي.

اشترك المبدعين الأمريكيون في رفع راية العمل السينمائي بعيدا وأكثر مما كان يتصوره أحد مع مطلع العشرين، وغطى إنتاجهم الفني المتميز حقبة الثلاثين سنة الأولى من عمر السينما والتي تعرف **بالسينما الصامتة.** حيث شهد هذا العصر تراجع الفاعلية الأوروبية في تطوير عوالم الفيلم السينمائي متأثرة في ذلك بالتأزم الذي طال صالات العرض، التي ضجر مشاهدوها من الأفلام ذات الواقعية الفوتوغرافية، وهو ما دفع بعديد السينمائيين الأوروبيين إلى انتهاج **أفلام الفن** المعتمدة على استرجاع الأعمال الروائية الكبرى والتقاليد الأدبية. لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى زاد الوضع تأزما، ودفع بالأمريكيين إلى تبوء مكانة الريادة السينما الأمريكية مدفوعين في ذلك بالعزلة الأمنية والاستقرار الذي ساعدهم على إيجاد الظروف الملائمة لتطوير فن السينما شكلا ومضمونا.

لقد قطعت السينما الأمريكية شوطا كبيرا في مرحلة القلم الصامت تاركة بصمات واضحة في مجال التأسيس لصناعة سينمائية أمريكية مسيطرة فنيا، وتقنيا، و إنتاجيا. لقد تجاوز

المبدعون بسرعة العوائق الأولى لبراءات الإختراع التي تشددت فيها مصانع **إيديسون،** و ظروف إحتكار الإنتاج السينمائي التي ميزها صدام المصالح بين ما يعرف بـ **تروست إديسون** Le trust Edison والمنتجين الأحرار، وانطلقوا في إقامة صرح سينمائي أسطوري بتوجههم نحو الغرب مرة أخرى لاكتشاف ذهب النجومية السينمائية، وإقامة استوديوهاتهم بالمدينة الخرافية **هوليود.**

إن الجهود المتواضعة لـ **بورتر** في مجال تطوير عالم **المونتاج،** واللمسات السحرية لهذه التقنية على يد **غريفيت** الذي أعطى للسينما هويتها الأمريكية في فيلم **ولادة الأمة** وبعث السينما الهزلية، التي ولدت نجما صنف: **شارلي شابلن** على يد: **ماك سنيث،** هي التي أعطت للعالم السينمائي في أمريكا قوته الفنية في عصر السينما الصامتة. هذا إضافة إلى **كارتل** الشركات العملاقة التي حملت هذا الهم الجمالي من مثل:**ميترو غولدوين ماير** و**كولومبيا بيكتشرز** و **يونيفرسال** ....إن تحالف الفني والرأسمالي خلال هذه الفترة الزمنية هو الذي شكل الأرضية الصلبة التي قام عليها مجد السينما الأمريكية والتي سنحاول في هذا المبحث الوقوف عند أهم محطاتها عبر مرحلتين أساسيتين هما :

1- بدايات السينما والنشأة سينما الوطنية .

2- السينما الأمريكية أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى .

1- بدايات السينما والنشأة سينما وطنية :

إن الحديث عن بدايات السينما الأمريكية ونشأة الفعل السينمائي كمشهد ثقافي متجذر وأصيل في الحياة الفنية بالولايات المتحدة، لا يمر دون التعرض لاتحاد العوامل التقنية و الإقتصادية و الفنية التي شكلها جملة من الأشخاص المؤثرين في الإنطلاقة الحقيقية للفن

المبدعون بسرعة العوائق الأولى لبراءات الإختراع التي تشددت فيها مصانع **إيديسون،** و ظروف إحتكار الإنتاج السينمائي التي ميزها صدام المصالح بين ما يعرف بـ **تروست إديسون** Le trust Edison والمنتجين الأحرار، وانطلقوا في إقامة صرح سينمائي أسطوري بتوجههم نحو الغرب مرة أخرى لاكتشاف ذهب النجومية السينمائية، وإقامة استوديوهاتهم بالمدينة الخرافية **هوليود.**

إن الجهود المتواضعة لـ **بورتر** في مجال تطوير عالم **المونتاج،** واللمسات السحرية لهذه التقنية على يد **غريفيت** الذي أعطى للسينما هويتها الأمريكية في فيلم **ولادة الأمة** وبعث السينما الهزلية، التي ولدت نجما صنف: **شارلي شابلن** على يد: **ماك سنيث،** هي التي أعطت للعالم السينمائي في أمريكا قوته الفنية في عصر السينما الصامتة. هذا إضافة إلى **كارتل** الشركات العملاقة التي حملت هذا الهم الجمالي من مثل:**ميترو غولدوين ماير** و**كولومبيا بيكتشرز** و **يونيفرسال** ....إن تحالف الفني والرأسمالي خلال هذه الفترة الزمنية هو الذي شكل الأرضية الصلبة التي قام عليها مجد السينما الأمريكية والتي سنحاول في هذا المبحث الوقوف عند أهم محطاتها عبر مرحلتين أساسيتين هما :

3- بدايات السينما والنشأة سينما الوطنية .

4- السينما الأمريكية أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى .

2- بدايات السينما والنشأة سينما وطنية :

إن الحديث عن بدايات السينما الأمريكية ونشأة الفعل السينمائي كمشهد ثقافي متجذر وأصيل في الحياة الفنية بالولايات المتحدة، لا يمر دون التعرض لاتحاد العوامل التقنية و الإقتصادية و الفنية التي شكلها جملة من الأشخاص المؤثرين في الإنطلاقة الحقيقية للفن

السابع بهذا البلد. ولإن كان **إديسون** يمثل روح التقانة الصورية واحتكارات براءات الاختراع، فإن **جورج هيل** استخدم هذه الصور بوهم واقعي تجاوز حدود الفوتوغرافيا إلى سفر صوري متحرك. أما **بورتر** فكان همه البحث عن لغة أخرى داخل عالم الصورة في محاولة للتملص من التتابع المشهدي المجاور لفن المسرح بغية مضاعفة الشعور بالإيهام و الحركية عبر اللقطة السينمائية ذاتها. و لقد غطى جهود هؤلاء المبدعين الساحة السينمائية الأمريكية إلى حدود 1912م، وسط فوضى احتكار الإنتاج السينمائي، ومقاومة المنتجين الأحرار، تلبية لحاجيات مسارح **الفودفيل** التي تحولت أغلب قاعتها إلى صالات للعرض السينمائي.

أ- الصور المتحركة بين براءات اختراعات إديسون وألعاب" هيل الصورية:

بدأت جهود تطوير العروض البصرية في الولايات المتحدة الأمريكية- كما أشرنا في البحث السابق – بمحاولة التقاط صور متتالية تظهر تتابعا حركيا لسباق الخيول، أنجزه المصور الانجليزي **مايبريدج** في **سان فرانسيسكو** عام 1878م. ولقد أوحى هذا الانجاز العلمي آنذاك إلى **توماس إديسون** بفكرة تطوير تقنية التقاط وعرض الصور المتحركة، وهو ما دفعه للالتقاء ب **مايبريدج** وآخرين ساهموا بأبحاثهم واختراعاتهم في تطوير التقانة البصرية. يقول **إديسون** :"إنني أؤمن أنه في السنوات القادمة، من خلال جهودي وجهود **ديكسون** و**مايبريدج** و**ماري** وغيرهم ممن سيدخلون هذا المجال دون شك، سيمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا في دار أوبرا **متروبوليتان** بـ: **نيويورك** دون أدنى اختلاف عن الأصل بفنانين وموسيقيين قد فارقوا الحياة منذ وقت بعيد"(1). إن هذا التصريح الذي جاء في عام 1896م والأفلام الصامتة لا يزيد زمن عرضها عن دقيقة واحدة يدل على الاهتمام الذي كان يوليه أبو الصور المتحركة في الولايات المتحدة، والذي تحمل عبء تطوير التصوير

1- دفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 25.

وآليات العرض بين عام 1889م و عام 1815م في شركته ومعامله.

أوكل **اديسون** هذه المهمة الكبيرة إلى **ديكسون** الذي لعب دورا محوريا في تجسيد وتنفيذ تصاميم هذه المخترعات، في الوقت الذي كان فيه **إديسون** المنشغل بعدة تطويرات أخرى في المجال العلمي، يتشدد في الحصول على براءات الاختراع، ولا يتسامح مطلقا في استعمال ابتكاراته مجانا في محاولة احتكارية ستشمل قطاعات إنتاج الأفلام فيما بعد. يقول **جوردون هندريك** في كتابه: **أسطورة إديسون المتحركة:**" لقد كان **ديكسون** هو المركز الأساسي لعمل الصور المتحركة في شركة **إديسون** أثناء فترة الكمال الفني لهذه الصناعة، وفي الوقت الذي كان الآخرون قد اتجهوا فيه إلى الاستخدام التجاري لهذه الوسيلة الجديدة، كان هو الأداة التي استخدمها هؤلاء الآخرون لتحويلها إلى صناعة منتجة مثمرة"(1).

اضطلع **ديكسون** بمهامه في البحث عن آلة بصرية تتجاوز حدود الصور الفوتوغرافية الجامدة التي تعتمد الشرائح الزجاجية، وقد عثر على مبتغاه في جلب مادة مناسبة تركز على مكونات دقيقة ذات حساسية للضوء توضع على شرائح مرنة من **السيلولويد،** وأصبحت هذه المادة تعرف فيما بعد بالفيلم اشتقاقا من كلمة :**فيلمن** Filmen، والتي كانت تستخدم في اللغة الأنجلوساكسونية كاسم للزبد الذي يتكون حينما يتم تسخين اللبن. وكانت هذه الأفلام تنتج في إحدى الشركات التي كان يشرف عليها **جون كاربوت،** وحصل عليها **ديكسون** في عام 1889م(2)، حيث نجح بعد عام في التقاط سلسلة من الصور سريعة التعاقب بلغت (40 صورة في الثانية) باستخدام جهاز يدعى **الكينيتوغراف،** والذي سجل **إديسون** براءة اختراعه عام 1891م(3).

1- دونالد ستابلز، السينما الأمريكية "صور إيديسون المتحركة"- جون ميرسر، تر: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة، ص54.

2- ينظر: م ن، ص 41.

3- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 20

نجح **ديكسون** في صنع كاميرا تسجل عددا من الصور المتحركة، وهي **الكينيترغراف، و** إلى جانب ذلك صنع آلة أخرى للمشاهدة هي: **الكينيتوسكوب،** ويقول **إديسون** عن هذا المنظار المتحرك:" جاءتني فكرة المنظار المتحرك من آلة صغيرة اسمها:**الحياة الموجهة** Zootrope، و ليست آلتي سوى مثال مصغر عنها غرضها إظهار المرحلة الحالية لأبحاثي" (1).ولقد أوردت هذه المقولة لتوضيح طبيعة **إديسون** العليمة، والتي لم تكن تنظر إلى هذه المبتكرات نظرة فنية، وهو نفس الانطباع الذي سجلناه عند الاخوين **لوميير** أثناء اختراعهما لجهاز **السينماتوغراف.** وتلبية لحاجيات مشاهدة هذا الجهاز للعرض الإنفرادي الذي أوجده **ديكسون،** أقام **إديسون** في عام 1893م، أستوديو **ماريا السوداء** Black mariaبالقرب من معامله لالتقاط لقطات ومشاهدة لمجموعة من الموسيقيين والبهلوانيين وفناني السيرك بغرض استثماره في مجال العرض الجماهيري، تحت إشراف:**راف وجامون** مع بداية سنة 1894م(2). وبذلك وضع لبنة بدأ الإنتاج الصوري المتحرك في أول محاولة احتكارية.

عرض على الجماهير أول عشرة أجهزة **كينيتوسكوب** في شارع **برودواي** ب: **نيويورك،** وكانت الأفلام الموجودة تعرض الأجهزة مختلفة عن بعضها البعض. ولكي يرى المشاهد فيلما كان عليه أن يبتاع تذكرة تؤهله لمشاهدة خمسة أفلام، و كان المشاهد ينظرمن خلال ثقب في أعلى الآلة حيث يرى فيلما مدته دقيقة واحدة (3). انتشرت هذه الأجهزة البصرية ي جميع المدن الأمريكية، حيث أنتجت منها شركة **إديسون** ألف جهاز إلى غاية

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص27.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص20.

3- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية"صور إيديسون المتحركة"-جون ميرسر-، ص 45.

عام 1900م. وقد بدأ اهتمام الجماهير بهذه الأجهزة يتضاءل لصالح اختراع جديد على مستوى العرض سيحدث ضجة كبيرة وسط جمهور المشاهدين الذين ضجروا من العرض الانفرادي.

تميز **إديسون** بعقلية احتكارية لا تقاوم في مجال الصور المتحركة، و كان يسعى دائما للحصول على براءات اختراعيه أمريكية لكاميراته وأجهزة عروضه بعد مناورات قانونية شرسة، وهذا ما دفع به إلى الوقوع في شرك جمع الأموال الطائلة من غير تقدير للجهد الذي كان يبذله الآخرون في أوروبا من أجل السبق في إيجاد آلة للعرض الجماهيري. ولا يستطيع أحد أن ينفي جهوده الجبارة في حقل الاختراع وتطوير عالم الصور البصرية المتحركة، و لكن غفلته وكثرة انشغالاته التقنية في مجالات موازية لعالم الصور المتحركة، أعطى التفوق في هذا الميدان إلى الفرنسيين و الإنجليز الذين استفادوا من مجموع أبحاثه ومخترعاته. كما حصل مع الإنجليزي **روبرت بول** الذي صنع كاميرات وأجهزة للمشاهدة مثل: **الكينيتوسكوب،** ثم عمد إلى صنع آلات العرض حيث نجح في عرض أفلام مع بداية سنة 1896م بعد أسابيع فقط من عرض الأخوين **لوميير** بفرنسا(1).

إن الحظ الذي لم يحالف **إديسون** في التفوق عالميا في رحلته نحو إيجاد آلة للتصوير والعرض، قد خانه محليا أيضا، حيث لم يتمكن **ديكسون** برغم محاولاته المتعددة من حل لغز آلة عرض جماهيرية تستوعب جمهورا كبيرا من النظارة دفعة واحدة، و تذر أرباحا طائلة لو أقبل عدد أكبر من الناس على المشاهدة الفيلم بدلا من شخص واحد يحتكر زمن عرض الفيلم **الكينيتوسكوب**. وجاء الحل على يد مخترع أمريكي آخر يدعى **فرنسيس جنكينز،** تمكن بتمويل من **توماس أرمات** من تطوير جهاز عرض يسمى:**الفانتوسكوب** phantoscope

---

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص13.

عام 1895**م** ثم حصل **إديسون** على حق استغلال هذا الاختراع وتطويره إلى جهاز عرض جديد عرف باسم: **الفيتاسكوب** Vitascope. وجرت أولى العروض الجماهيرية في قاعة **كوستار** و **بيار** الموسيقية بالشارع 34 في **نيويورك** يوم 23 ابريل 1896م(1). وكان رد الفعل عظيما عند الجماهير التي اعتبرت ذلك الحدث إيذانا ببدء الصور المتحركة في الولايات المتحدة الأمريكية، ولادة الفيلم السينمائي.

سمحت الكاميرا بتطوير الحقل البصري أثناء العروض من خلال إنتاج لقطات متنوعة، والتركيز على تنويع زوايا التقاط الصور لزيادة الوهم بالحقيقة على مستوى الصور المتحركة، و يشكل هذا امتداد للجهد المبذول خلال القرن التاسع عشر. يؤكد **روبنسون**: "...كما كانت بعض حيل التصوير ترتبط ارتباطا مباشرا بعروض الفرجة البصرية التي عرفها القرن التاسع عشر. ففي عام 1896**م** قام أحد مصوري **لوميير** بتصوير بعض المشاهد **بالسينمافوتوغراف** من على ظهر جندول يتحرك على صفحة Le grand canal ، وكان للقطة الناتجة عند عرضها على الشاشة- وهي نموذج أولي للقطة المتحركة(**لقطة المتابعة**)- تأثير يوحي بتحرك مناظر **فينيسا** ذاتها أمام عيون المشاهدين"(2). إن تطوير اللقطة كما كان الحال عليه في صناديق اللعب الصورية استمر بعد اختراع الكاميرات، في محاولة لاستثمار عديد الحيل البصرية قصد إشعار المتلقي بحقيقة الصورة وتقريبها من الواقع إلى حد المغالاة أحيانا، وهذا ما فعله الأمريكي **جورج هيل**

تواصل مجهود الأمريكيين في بحث عالم الصورة إلى تطوير خيال المتلقي المشدوه إلى هذا الاكتشاف الجديد. ولئن انصبت مجهودات **إديسون** حول إنماء تقنيات العرض و احتكار براءات الاختراع، فإن **جوج هيل** أدخل الصورة المتحركة بعد **1904م** إلى عالم

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص23.

2- م ن، ص 34.

الملاهي والألعاب البصرية التي عرفت ب: **رحلات هيل.** إن هذا المهندس الميكانيكي المختص في عالم الحرائق باعتباره رجل مطافئ، استهوته العروض البصرية لل:**كينيتوسكوب** و من بعدها **الفيتاسكوب،** وراح يبحث عن لعبة سحرية بصرية أكثر تأثيرا يدخلها إلى عالم الملاهي والألعاب، ولقد تمكن بمعية **جيفورد** قاضي مدنية: **كنساس سيتي** من تسجيل براءة اختراع لعبته عام 1904م(1).

يدخل سر اختراع **جورج هيل** في محاولة تطوير أداء الكاميرا وتحريكها بحثا عن لقطات أكثر تأثيرا في جمهور النظارة، وبعيدا عن المجاورة المسرحية لفن السينما في مجالات التصوير كما حصل مع **ميلييس** في بداياته الإخراجية. وفي هذا الصدد يقول:**بول ويجينيز** حول الإمكانيات الفنية للسينما عام 1916م :"...نفذت بالشكل الأعمق إلى مجال السينما الصرف. كل شيء فيه يتعلق بالصورة ومرتهن بشيء من إبهام معالم، يدرك عالم حلمي من الماضي فيه عالم الحاضر. وقد فهمت أن مصير السينما ستقرره تقنية التصوير الفوتوغرافي، فالضوء والظلمة يلعبان في السينما الدور الذي يلعبه الإيقاع والخط في الموسيقى ....يتعين التحرر من المسرح ومن الرواية عن طريق الصورة وحدها لإبداع الوسائل الخاصة بالسينما. وينبغي أن تكون الكاميرا هي الشاعر الحقيقي في الفيلم. إن الإمكانية بان تتغير بشكل متواصل بالنسبة للمشاهد زاوية النظر والخدع العديدة..."(2).

إن التصوير المتحرك لمشاهد طبيعة من على متن قطار حقيقي، و عرضه في صالة لنفق ألعاب وتسلية حيث يركب النظارة قطارا ثابتا يوهمهم بالحركة، كان يشكل آنذاك متعة عجيبة بسفر صوري هندسه **جورج هيل** في لعبته **قطار المتعة.**وكان هذا التأثير الذي

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية " رحلات هيل"- ريموند فيلدنج، ص 28.

2- جان ميتيري، السينما التجريبية، تر:عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص13.

تم الحصول عليه امتدادا سابقا لعروض الفرجة البصرية التي كانت تتم عن طريق استخدام **البانوراما** الدوارة، أو شرائح **الفانوس السحري البانورامي**، حيث استخدمت الحيلة نفسها وبتأثير أقوى في **رحلات هيل** التي لاقت إعجابا واسعا بين: 1904م 1912م(1).

تمثل هذه التقنية تجسيدا فعليا لمفهوم **اللقطة البانورامية**، إذا كانت حوامل الكاميرات تزود برأس متحرك من أجل الحصول على لقطات شاملة وعامة. ولقد تأثر **هيل** في ذلك بفيلمي: **سينوراما** و**ميديوراما** الفرنسيين، إذا كان الأول: يعرض مناظر بالون ضخم التقط صورا لمناطق الريفي الأوروبي من فوق، والثاني: يقدم مشاهد للبحر من فوق برج سفينة تجوب البحر. وكان الغرض من هذه اللعبة البصرية تقديم معلومات للركاب عن طريق عرض صورة حقيقة لمشاهد سيرونها فعلا في حالة سفرهم بقطار حقيقي عبر مناطق ذات مناظر خلابة في العالم. ويشمل العرض صورا متحركة جرى تصويرها من قطار متحرك حقيقي، وكان شعور الوهم بركوب القطار يعززه استخدم طريق غير معبد، الأمر الذي جعل العربة تتأرجح موحية بإرتفاع معدل السرعة، و إلى جانب ذلك كانت تستخدم آلة لتوليد الريح داخل النفق لدفع الهواء داخل العربة، وكل هذا يكون مصحوبا بأصوات مناسبة كاندفاع القطار والصفير(2).

انتشرت **رحلات هيل** في كل أنحاء الولايات المتحدة وكندا ولندن، وخصوصا فصل الصيف بغرض التسلية والترويح. و كان لها تأثير كبير في الصور المتحركة الناشئة حيث اعتاد كثير من الجمهور الإقبال عليها، وساهمت في تشكيل ذوق صوري لجمهور سيصير مدمنا على العروض السينمائية فيما بعد. والأهم من ذلك أن **قطار المتعة** لعب دورا هاما في تقرير وحياة ومستقبل كثير من الأفراد الذين احترفوا صناعة الصور المتحركة الأمريكية

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 35.

2- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، رحلات هيل- ريموند فيلدنج-، ص 27

من مثل: **سام وارنر** أحد مؤسسي استوديوهات **الإخوان وارنر،** و**أدولف زوكور** مؤسس إحدى الشركات السينمائية ورئيس **بارامونت،** و **كارل ليمل** مؤسس ورئيس شركة **يونيفرسال**(1).

ب-العروض السينمائية الأولى وظاهرة احتكار الإنتاج:

تعرضت السينما لضربة عنيفة أثرت على سمعتها وهي لا تزال في المهد سنة 1897**م** بفرنسا، إذ شب حريق في **السوق الخيري** بسبب عرض سينمائي أدى إلى مصرع 140 شخصا، كان من بينهم دوقة **أليسون**. و كان لهذا الحادث تأثير كبير على إقبال الجمهور في أوروبا والولايات المتحدة مما حدا بالشرطة والسلطات المحلية إلى تشديد الرقابة على العروض السينمائية التي باتت تشكل خطرا على مرتاديها، ولعل هذا الأمر دفع إلى تأخر فتح قاعات مخصصة للعرض السينمائي بأمريكا إلى حدود عام 1900**م**(2).

مع حلول عام 1900**م**، ازداد إقبال الجماهير على مشاهدة الرسوم المتحركة، وأنشئت مسارح صغيرة لهذا الغرض في غالبية المدن الأمريكية، وإلى جانب ذلك كانت الأفلام تعرض في نهاية برامج **الفودفيل** في المسارح الكبيرة، وأصبحت هذه الأفلام تعرف باسم **أفلام المطاردة**.إذ كان جمهور برامج **الفودفيل** يستغني عن سنتان قليلة مقابل فترة ترويج قصيرة وتكميلية، وهذا ما دفع أصحاب هذه المسارح إلى طلب مزيد من الأفلام كي يبقوا مسارحهم مفتوحة الأبواب(3). وهكذا مرت أمريكا بالانتقال تدريجيا من مشهدية مسرحية للمتنوعات إلى مشهدية سينمائية خالصة تعتمد عرض الصور المتحركة، وفتح دور

1- ينظر: م س، ص 30.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 27.

3- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية"صور إيديسون المتحركة"- جون ميرسر-، ص48.

للعروض السينمائية، خصوصا بعد إضراب أصحاب مسارح حفلات المنوعات في عام 1900م، حيث اغتنم بعض مدراء هذه المسارح الفرصة واعتادوا عرض برامج تتكون من الأفلام فقط.

افتتحت أول دار للعرض الصوري الخاص سنة **1902م** بمدينة **لوس أنجلس** بواسطة **توماس تاللي** وكانت تعرف **بالمسرح الكهربائي**(1). وصار على منواله عديد من الرواد الذين حولوا كثيرا من الأروقة والمحلات الصغيرة إلى دور سينما ذات خمسة سنتات. وفي سنة 1905م قام كل من:**هاري** .ب**.ديفس** و**جون.ب.هاريس** متعهدا المسارح ووكيلا الشركات العقارية باستئجار حانوت صغير في حي شعبي لعرض فيلم:**سرقة القطار الكبير لبورتر** في **بتسبرج** ب**:بنسلفانيا،** في محاولة لإقامة حفلات عروض دائمة من الساعة الثامنة صباحا إلى منتصف الليل، وكانت هذه العروض تستغرق نصف ساعة تقريبا(2).

ودفعت هذه العروض التي جنى منها الشريكين أموالا طائلة، كثيرا من أصحاب رؤوس الأموال والأثرياء إلى استغلال القاعات السينمائية، والاستثمار في مجال الإنتاج السينمائي بغية الثراء، خصوصا أن العمال كانوا يتدافعون بلهفة لاكتشاف عالم فن الصورة الجديد. ومرد هذا الإقبال المتزايد يرجع إلى جمهور كبير من المهاجرين ممن لا يتكلمون الإنجليزية ولا يفهمونها، مما دفع بهم إلى هجرة قاعات المسرح والإقبال على التمتع بلغة **الفيلم الصامت** الذي كان يتيح لهم متعة المشهدية البصرية بعيدا عن تعقيدات حوارات تشعرهم بالأمية اللغوية.

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 28.

2- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 79.

للعروض السينمائية، خصوصا بعد إضراب أصحاب مسارح حفلات المنوعات في عام 1900م، حيث اغتنم بعض مدراء هذه المسارح الفرصة واعتادوا عرض برامج تتكون من الأفلام فقط.

افتتحت أول دار للعرض الصوري الخاص سنة **1902م** بمدينة **لوس أنجلس** بواسطة **توماس تاللي** وكانت تعرف **بالمسرح الكهربائي**(1). وصار على منواله عديد من الرواد الذين حولوا كثيرا من الأروقة والمحلات الصغيرة إلى دور سينما ذات خمسة سنتات. وفي سنة 1905م قام كل من:**هاري** .ب**.ديفس** و**جون.ب.هاريس** متعهدا المسارح ووكيلا الشركات العقارية باستئجار حانوت صغير في حي شعبي لعرض فيلم:**سرقة القطار الكبير لبورتر** في **بتسبرج** ب**:بنسلفانيا،** في محاولة لإقامة حفلات عروض دائمة من الساعة الثامنة صباحا إلى منتصف الليل، وكانت هذه العروض تستغرق نصف ساعة تقريبا(2).

ودفعت هذه العروض التي جنى منها الشريكين أموالا طائلة، كثيرا من أصحاب رؤوس الأموال والأثرياء إلى استغلال القاعات السينمائية، والاستثمار في مجال الإنتاج السينمائي بغية الثراء، خصوصا أن العمال كانوا يتدافعون بلهفة لاكتشاف عالم فن الصورة الجديد. ومرد هذا الإقبال المتزايد يرجع إلى جمهور كبير من المهاجرين ممن لا يتكلمون الإنجليزية ولا يفهمونها، مما دفع بهم إلى هجرة قاعات المسرح والإقبال على التمتع بلغة **الفيلم الصامت** الذي كان يتيح لهم متعة المشهدية البصرية بعيدا عن تعقيدات حوارات تشعرهم بالأمية اللغوية.

3- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 28.

4- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 79.

اعتبرت الصلات السينمائية اكتشافا جديدا في الولايات المتحدة يذر الملايين، ومصدرا لرأسمالية فنية لابد من السيطرة عليها، يقول **سادول** :" كان لحانوت **بتسبرج**، هذا أثر هام في السينما يشبه اكتشاف **يوهان سوتر** سنة 1847**م** لمناجم الذهب بالقرب من **سان فرانسيسكو**، فقد كان هذا الحانوت بدء الهجوم ليس نحو الذهب، بل نحو معدن النيكل"(1). وكان هذا المعدن يعني في أمريكا قطعة الخمس سنتات، هي ثمن الدخول إلى عرض سينمائي. إن ظاهرة **منتديات النيكل** nickel odeons ساعدت على فتح القاعات السينمائية بالمئات في ظروف وجيز، ودفعت بأرباب حدد إلى التحكم في دواليب العرض البصري من أمثال: **فوكس، ليمل،زوكور** والذين سيصبحون أصحاب شركات الإنتاج وأسياد **هوليود** فيما بعد.

أحدثت **النيكلوديونات** طفرة حقيقية في عالم القاعات المخصصة للعرض السينمائي بأمريكا، فبعد أن كان عدد الصلات لا يزيد عن عشر فقط سنة 1905**م**، أصبح يقارب عشرة آلاف دار سينما مع نهاية عام 1909**م**، في وقت لم يكن في فرنسا أكثر من 300 قاعة سينما، ولم يزد عدد هذه الصالات عن ثلاثة آلاف في كافة أنحاء العالم. وكان منتج الأفلام السينمائية في فرنسا يبيع عشر نسخ من كل فيلم ينتج في فرنسا، مقابل خمسين نسخة في مختلف أنحاء العالم، أما في الولايات المتحدة فكان يبيع مائتي نسخة(2). وهذه الأرقام تبين قوة الانطلاقية السينيمائية الأمريكية في مجال المؤسسات الفنية القاعدية التي سيقوم عليها صرح السينما الأمريكية.

إن العدد المتزايد للقاعات السينمائية خلال هذه الفترة، دفع بالمنتجين الأوائل إلى تلبية حاجات جمهور النظارة من غير اكتراث بالجانب المضموني والفني للفيلم، حيث نركز

1- م س، ص 79.

2- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص54.

الجهد على العمل على وفرة الأفلام. وسميت الفترة من عام 1903**م** إلى 1912**م** بعصر الفيلم ذي البكرة الواحدة. وكانت بكرة الفيلم من مقاص:**35** ملم وطوله **900** قدم يستغرق عرضها 15 دقيقة(1)، وذلك اعتقادا من صناع الأفلام بأن الجماهيرلا تحتمل مشاهدة أفلام من عدة بكرات، وظل هذا المبدأ مسيطرا لأزيد من عشرة أعوام في عقول رواد السينما. يقول **فيكتور آن جايسه**- الذي لامس محتوى أفلام تلك المرحلة- في إحدى مقالاته :" كان الإنتاج الأمريكي إلى الآن مؤلفا من أفلام مبتورة ذات نوعية تصويرية سيئة التمثيل ذات شخصيات كسيحة، ونصوص سينمائية غير مفهومة تبعث على السخرية، ثم أساء الأمريكان إلى مسرح **شكسبير...** ،وإن أفلام رعاة البقر وحدها نالت نجاحا للونها المحلي الأصيل..."(2) وهذا ما دفع بأفلام الفرنسي **ميلييس** إلى تحقيق نجاحات كبيرة في تلك الفترة في الولايات المتحدة، يتقدمها فيلمه الشهير **رحلة إلى القمر**، والذي أنشئت من أجله قاعة عرض دائمة في مدينة **لوس أنجلس**(3) .

يؤكد كثيرا من الدارسين السينمائيين بأن صورة السينما الأمريكية قبل الحرب العالمية الأولى كانت كثيرا تتسم بمعركة حقيقية للسيطرة على عالم كصناعة فنية، ومنتوج اقتصادي - كما أشرنا سابقا-أكثرمن عالم فني جديد ومتميز. يقول:**غي هينيال** guy henebelle :"تميزت هذه الفترة أساسا بمشروعين كبيرين: **معركة براءات الاختراع** من جهة، والتي أقصى من خلالها **إديسون** منافسيه الأمريكيين مع **لوميير** باستصدار ما يقارب خمسمائة دعوى قانونية في عشر سنيين، ومن جهة أخرى **مؤتمر المحتكرين** ب**باريس** في **02** فيفري 1909**م** والذي يشكل في الحقيقة انتصارا أمريكيا على الأوروبيين المتفرقين..."(4) إن أوربا

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية "صور إديسون المتحركة"- جون ميرسر،ص49.

2- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص82.

3- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص24.

4- Guy Hennebelle, Quinze ans de cinéma mondial, Editions du cerf, Paris, 1975, p18.

التي أهدت إلى أمريكا و العالم هذا المولود الفني، تلقت صناعته بطريقة معكوسة من الولايات المتحدة التي تتميز بعقلية الاحتكار و البراغماتية الاقتصادية، و هذا يعني إخضاع أصحاب العروض و القاعات السينمائية لأصحاب الإنتاج الذين يحتكرون هذه الصناعة. لقد أصبح **الكارتل** السينمائي منتوجا أمريكا بامتياز على يد **توماس إديسون**. تميزت هذه الفترة في أمريكا بمعركة شرسة بين **كارتل** الاحتكار الذي قاده **إديسون** من جهة، والمنتجين المستقلين من جهة أخرى، ولقد أوردنا سابقا ميولات **إديسون** الاحتكارية في مجال الصور المتحركة منذ بعث جهازه **الكنيتوسكوب** حيث واصل مجهوده الاحتكاري مع تطور وسائل العرض السينمائي وبلا هوادة، محاولا ملاحقة عارضي الأفلام بمحاميه الذين استصدروا حكما عام 1907**م** يمنع عرض أي فيلم يخالف شهادات **إديسون** الاختراعية(1). ومواجهة لهذا الواقع المفروض لم يجد بعض كبار المنتجين بدا من التحالف مع شركة **إديسون** في إطار اتحاد حقيقي للشركات **كارتل** عام 1909**م** عرف بـ: **شركة امتيازات الأفلام**، وكان يضم تسعة منتجين: **إديسون، بايوغراف، فيتاغراف، "إيساناي ، سيليج، لوبين، كاليم** والفرنسيين: **باتيه** و **ميليس** و ذلك بعد توصلهم إلى اتفاق يقضي بالتنازل عن دعاوى براءات الاختراع المتنازع عليها بينهم، و الترخيص باستعمال الأجهزة المخترعة مقابل ضريبة تدفع لـ: **إديسون** عن كل فيلم، مع منع عرض أفلام المنتجين غير المعتمدين (2).

سيطر هذا التجمع الاحتكاري في حدود سنة 1910**م** على 5281 صالة من أصل 9480 صالة أمريكية، أي ما يعادل **57%** من مجموع الاستثمارات. وكان المنتجون المستقلون يطلقون عليه اسم: **تروست اديسون** le trust d’édson (3)، وتجمعوا لمواجهة هذا

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 83.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 31.

3- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 121.

الكارتل بكل الوسائل المتاحة، وفي فترة حرجة جدا تميزت بتهجم وتنديد الجماعات البروتستانتية المتزمتة بفن السينما. إذ هاجمت صحيفة **شيكاغو تربيون** صالات العروض في **10** جانفي **1909م** واتهمتها بأنها منتديات ونوادي لإفساد الشباب، وأعطت قائمة بأفلام معروضة تسيء إلى الأخلاق العامة: **عشيقة الهيكل، مواخير باريس، ألاعيب العشاق.** وأعطيت السلطات صلاحيات واسعة في مراقبة العروض ومنع الأفلام المخلة بالحياء والآداب العامة، في الوقت الذي رد فيه المنتجين على هذا التحرش والاستفزاز بتجنب كثير من المشاهد الطبيعية والمثيرة في أفلامهم، و الرد على هذه الجماعات بحوار حضاري مفاده أن أعمالا مثل: **بن هور، وآلام السيد المسيح،** لا يمكن أن تكون فنا مبتذلا(1) .

وسط هذا التزمت الديني ومراقبة شركات امتيازات الأفلام، وجد المنتجون المستقلون أنفسهم يخوضون معركة حقيقية لإثبات وجودهم، والتخلص من الشرطة الخاصة **لتروست أديسون** والتي كان رجالها يلاحقون في كل مكان. إن إلتجاء وكلاء شركة الامتيازات إلى العنف ضد المستقلين والذي كان يصل إلى الجرح والقتل أحيانا، ولد احتقانا شديدا عند رجالات السينما قبيل الحرب العالمية الأولى في أمريكا، ودفع المنتجين المستقلين الذين كان يقودهم كل من: **كارل ليمل، فوكس و زوكور** إلى الصمود والمواجهة. حيث تمكن **كارل ليمل** من اجتذاب النجمة الكبيرة **ماري بيكفرود،** والرحيل مع فريق تصويره إلى **كوبا** أين أنتج أفلامه بعيدا عن رجال **التروست** الذين لحقوا به، ولكنهم لم يستطيعوا منعه لأن القانون الأمريكي غير قابل للتنفيذ خارج مياه الولايات المتحدة الإقليمية(2).

وجنح المنتج الكبير **أدولف زوكور** بعد 1912م إتجاه الأفلام الضخمة التي تتحدى بكرتين، حيث تعاون مع المخرج الشاب **سيسل ب دي ميل** Cecil b DeMille ، ووجه أنظاره إلى

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1،ص77-78.

2- ينظر: م ن، ص 79.

الغرب الأمريكي أين تقع مدينة **لوس أنجلس** و استمال النجمة **ماري بيكفورد** للتعامل معه منتجا أفضل الأفلام السينمائية الأفلام التي تفوقت على أفلام **التروست**. وانتهى به الأمر إلى تأسيس شركة سينمائية اختصت في توزيع الأفلام التي تنتجها الشركات المستقلة الخارجة عن القانون، وهذا ما أدى إلى تقويض سلطة شركة امتيازات الأفلام عام 1913(1)، خصوصا بعد أن برز اتحاد قوي ضم أفضل المنتجين المستقلين، وحمل اسم **براماونت** تحت رعاية **زوكور.** ورفع و**ليم فوكس** دعاوى قضائية ضد **التروست** استنادا إلى التشريعات المضادة للاتحادات الاحتكارية(2).

لقد كان للضربات التي تلقتها **شركة امتيازات الأفلام** على يد المنتجين المستقلين بالغ الأثر في اختفاء هذا الاتحاد الاحتكاري، وبروز واقع جديد يعتمد رؤية أخرى للإنتاج السينمائي عموما والإبداع الفيلمي خصوصا. حاول المستقلون تجاوز العرض الكلاسيكي الذي اعتمد بكرة واحدة لا يتعدى زمن عرضها **15** دقيقة، و التي كان **إديسون** قد تشدد في فرضها على المنتجين الذين تناولوا موضوعات مستهلكة تميزها الرتابة (**مشاكل العمال، المشروبات الروحية، الجريمة، الحب،**....) من غير عمق فني، وطرحوا على الجمهور أفلاما فنية أعمق تصورا وأكثر طولا تعدت الثلاث بكرات أحيانا. كانت أفلام المستقلين أكثر إبداعا وميلا نحو المغامرة، وتعكس هوسهم الأمني في الفرار نحو الغرب تملصا من الحقوق المفروضة على الإنتاج، واكتشافا لعالم الغرب الأمريكي العجيب. حيث حرية التصوير في مناطق أوسع، والشمس الساطعة في **كاليفورنيا** تسهل الإنتاج الذي بات أقل تكلفة من أفلام استوديوهات محتكرة من طرف **إديسون** الذي لم يكن يولي أية أهمية لفنية

1- ينظر: م س، ص 84.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص84.

الأفلام، وانتهى به الأمر إلى الخروج من المنافسة التي فرضها **زوكور** ونظرائه المستقلين على عالم السينما بعد أن احترق معمله سنة 1915**م**، مما اضطره إلى وقف صناعة الأفلام واحتكار الصور البصرية(1).

ج-" إدوين بوتر" وفيلم الغرب الأمريكي:

يعد **إدوين بوتر** رائدا أمريكيا حقيقيا، أكسب اللغة السينمائية خاصية جديدة تمثلت في فن تركيب الفيلم صوريا، وفي مرحلة بدائية للسينما في الولايات المتحدة حيث مهد الطريق لـ **غريفيت** فيما بعد للولوج إلى عوالم **المونتاج**، و الذي يمثل تطور السينما من داخل التقنية الفيلمية وليس من خارجها. وأرسى قواعد جنس سينمائي جديد سيطر لمدة تزيد عن نصف قرن من المشهدية السينمائية العالمية هو: **فيلم الغرب الأمريكي** Western الذي استطارت شهرته كفعل النار في الهشيم منذ ظهور فيلمه **سرقة القطار الكبرى** .

يقول **ألبرت فولتون**:" اكتشف **بورتر** أن الطريقة السينمائية في رواية القصة لا تقوم على أساس سلسلة من المشاهد، بل على أساس ترتيب اللقطات، وبذلك إكتشف فن تركيب الفيلم editting (2). لقد حاول **بورتر** الذي كان يشغل منصب مدير أستوديو **إديسون** تقديم فيلمه **رجل إطفاء أمريكي**، والذي أنتجه في نهاية سنة 1902**م** بطريقة مختلفة عن أفلام نظائره الذين انتهجوا الوثائقية مادة، والنمط المسرحي منهجا. إن الحرائق وأعمال الإطفاء أصبحت موضوعا محببا لصانعي الأفلام الأوائل، رغم المفارقة التي أصبحت تربط بين شدة الإقبال الجماهيري على هذا النوع، وعزوف الجمهور عن ارتياد قاعات السينما بسبب حريق سينما باريس سنة 1897**م**، لقد استطاع عن طريق تصوير مشاهد عشوائية لحرائق ورجال الإطفاء إضافة إلى مشاهد أخرى صورها من عنده أن يبني فيلما دراميا.

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية " صور إديسون المتحركة"-جون ميرسر-، ص 53.

2- منى الصبان، المونتاج الخلاق، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، ص39.

قرر **بورتر** في فيلمه: **حياة رجل إطفاء أمريكي** بناء فيلم روائي من لقطات مصورة مسبقا، وكل لقطة تأخذ مغزاها حينما ترتبط بلقطات أخرى، فالمشكلة الدرامية تقدم في اللقطة الأولى ولا تحل حتى نهاية اللقطة الثالثة. لقد حاول أن يقدم حدثا واحدا طويلا ومركبا، فالحدث يستمر من لقطة إلى أخرى، ويوحي بتطور متواصل بعيدا عن تقسيم الحدث إلى ثلاثة أقسام مستقلة تربطها عناوين مكتوبة- مثلما كان يفعل **ميلييس-**، و بهذا استطاع أن يصوغ معادلة جوهرية في عالم السينما هي : تمكن المخرج من نقل الإحساس بالزمن إلى المتفرج.

يتكون الفيلم من عشرين لقطة، و يستغرق عرضه ست دقائق، واستمد **بورتر** فكرته من عدد اللقطات الحقيقية لحرائق صورتها شركة: **إديسون** حول نشاط رجال المطافئ. وهذا ما أوحى له بفكرة الفيلم حيث قام بتجميع بعض هذه اللقطات في موضوع مبتكر، يتلخص في محاصرة منزل يحترق به أم و إ بنها، ثم يتم إنقاذهما بفضل رجال المطافئ.

لقد اعتمد **بورتر** المبدأ القائم على: أن الحركة القصصية يمكن أن تشاهد عن طريق تجزئتها وربط الصور المتعددة التي تمثل مراحلها المختلفة لتوحي بحدث واحد مستمر، وكأنني به يسترجع تكنيك السرد الروائي صوريا، والذي يسمح للحدث بالتشكل في تنوع زمكاني يرتبط في وحدة الموضوع، عكس التكثيف و التركيز الذي تعتمده الدراما المسرحية في أطر التسلسل معنى ومبنى، وهذا هو الفارق بينه وبين السينمائي المتمسرح **ميلييس** .

إن القطع بالتناوب بين اللقطات الداخلية واللقطات الخارجية جعلت قصة الإنقاذ في هذا الفيلم ديناميكية، ففي المشهد السابع والأخير من الفيلم، أي عندما يصل رجال المطافئ إلى موقع الحادث، يظهر منزل حقيقي يحترق فعلا، ويبدأ رجال المطافئ في وضع السلالم على النوافذ بعد ضخ المياه إلى داخل المبنى المحترق. وبالمزج إلى داخل المبنى نشاهد

غرفة نوم الأم وطفلها تحاصرهما النيران وسط الدخان، وتفتح الأم النافذة مستغيثة في هلع وتسقط مغشيا عليها، وفي هذه اللحظة يحطم أحد الإطفائيين الباب مسرعا، ثم يكسر النافذة حاملا الأم على كتفه وينزل بها من على السلالم بسرعة. وتتغير الصورة عن طريق **المزج** إلى خارج المبنى، حيث تستعيد الأم وعيها وتكتشف بقاء إبنها داخل المنزل المحترق، فتتضرع لرجال المطافئ أن يعودوا لإنقاذ ابنها. و يصعد الاطفائي ثانية عبر السلم ويدخل من النافذة، ويظهر بعد فترة ذعر وسط الدخان وهو يخرج ممسكا بالطفل بين يديه، وتندفع الأم بحنو نحو وليدها. ونصل إلى نهاية مؤثرة وواقعية لهذه القصة.

إن مبدأ التجاور بين اللقطات يخلق واقعية جديدة أكثر من التي تتضمنها كل لقطة منفردة، وعند إلصاق لقطتين يتم تصويرهما في مكانين مختلفين، وكل منهما يحمل معنى مختلفا، من الممكن أن نحصل على معنى آخر أفضل من الجمع بينهما. وهذا يجعل المتفرج يحس بالانتقال بين مكانين في سرعة، ويثير فيه الإثارة و الفضول. إن هذه الحركية في التصوير والتركيب توافق مل قاله **لوي دي جانتي** : "... تضمن المشهد زمنا جديدا، زمن ذاتي يعتمد على زمن اللقطات المختلفة، وليس على الزمن الواقعي للحدث"(1).

واصل **بورتر** أسلوبه المثير في المونتاج عبر فيلمه: **سرقة القطار الكبرى** عام 1903م، بمزيد من الحرية والحنكة مقدما، فكرة الحدث المتوازي والمتداخل خلال تصويره لأحداث هذه القصة(2).ولكن أهمية فيلمه تعدت أسلوبه إلى الجنس السينمائي الذي أوجده، ف**: بورتر** استخدم تقنيات المونتاج كبناء الحدث الدرامي في فيلم مدة عرضه 12 دقيقة،

1- لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر،بغداد، 1981، ص 18.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 39.

ويعد أول فيلم يتم تصويره خارج التسلسل الزمني، وهو أول فيلم من نوع **الواسترن،** وبطله **برونشو بيلي** يعتبر أول ممثل يؤدي أدوار الكاوبري(1).

غطت أهمية فيلم **سرقة القطار الكبرى** باعتباره- إعلان ميلاد جنس فيلم الغرب الأمريكي- أهميته المونتاجية، ودفعت ب**:بورتر** نحو الريادة الحقيقة لأفلام الغرب الأمريكي، بالرغم أنه قدم للعالم مفتاح باب من أهم أبواب السينما هو: المونتاج، الذي سيتطور لا حقا على يد المخرج **غريفيت**. لقد صاغ فيلم **سرقة القطار الكبرى** مشهدا سينمائيا جديدا جذب إليه الفئات الأكثر فقرا في أحياء المدن المهملة، ولاقى هذا الشكل من الفن الدرامي الصامت جاذبية خاصة من لدن المهاجرين الذين كانوا يفضلون حسب المؤرخ **لويس جاكوبس** موضوعات سينمائية تتعلق بالجريمة، النبل الرومانتيكي للفقر، المآسي المرعبة للإدمان وغيرها من الحياة الواقعية لشرور المدينة (2).

إن أفلام الغرب الأمريكي فتحت عهدا جديدا، وألبوما ثريا في المسار السينمائي الأمريكي، لأن الجمهور اكتشف أمريكا أخرى وعانق حلما آخر من الملحمية السينمائية قوامها فضاء الغرب الأمريكي المفتوح، المليء بقصص و بطولات تاريخية عن صراع المستوطنين مع الهنود الحمر و مع البيئة القاسية. لقد سافر الجمهور مع أفلام **الواسترن** قاطعا الصعاب والبراري الغريبة كي يطل على الجهة المقابلة للمحيط الهادي، موازة مع انتقال المنتجين المستقلين إلى الغرب أيضا، حيث فروا من احتكار **ايديسون** إلى رحاب الشمس الساطعة في **هوليوود**.

1- ينظر: عامر أحمد حامد، السينما في القرن العشرين-1900-1999، دار علاء الدين ط1، دمشق،2001، ص14.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 44-45.

نشأ إهتمام جديد بالمنظور الصوري للشاشة مع أفلام الغرب الأمريكي، وتعرف عديد المخرجين على الإمكانيات الملحمية للدراما الصامتة. وقد أعطى واقع دراما **الكاوبوي** الملحمي و الجانح نحو المغامرة إمكانيات كبرى لحرفية الإخراج، وتطوير تقنيات التصوير، ومضى قدما بالسينما في أمريكا حيث استهوت هذه الأفلام جمهور المشاهدين، وزادت من إقبال الجمهور الذي ربط المشهدية السينمائية بأفلام **الواسترن**. ومع مطلع 1912**م** كان الفن السابع بالولايات المتحدة يعرف قفزة نوعية كبرى، جعلته يخطو خطوات جبارة في مجال السيطرة السينمائية مع نشوء سينما وطنية بكل المقاييس: الاقتصادية، والتجارية، و التقنية، والفنية.

2-السينما الأمريكية أ ثناء وبعد الحرب العالمية الأولى:

تقلص الحضور الأوروبي سينمائيا أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى، هذا إذا لم نقل أنه قد تلاشى لدى بعض الدول التي كانت أراضيها مسرحا لهذه الحرب. وتراجع الإنتاج السينمائي بشكل كبير مما أضطر كثيرا من المخرجين الأوروبيين إلى الهجرة للولايات المتحدة، و تحول البعض الآخر إلى الجبهة لالتقاط صور حية لواقع الحرب. و وسط هذا الفتور وجدت الشركات الأمريكية مكانا لها في **باريس**، إذا أنشأت فروعا، وعينت وكلاء لتصريف أفلامها مثل: شركة Western Import التي كان يديرها **جاك هايك** jaques haikوشركة keystone المختصة في تأجير وبيع الأفلام الهزلية، والتي ولع بها المشاهدون الذين سحرهم أداء **شارلي شابلن**(1).

لقد صار الحضور السينمائي الأمريكي في أوروبا مميزا، ذلك أن الحرب في الولايات المتحدة لم تتعدى حدود الدعاية -كما أشرنا سابقا- في عهد **وودرو ويلسون**، وهذا ما سمح

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص 105و126.

للمبدعين الأمريكان بمواصلة مسارهم الإبداعي بعيدا عن الأرض المعركة، وأدخل السينما الأوروبية في متاهات الضياع. وحين انتهت الحرب كان من المفارقة أن يتصدر البلد المنهزم **ألمانيا** المشهد السينمائي الأوروبي، إذ قدم الألمان أول فيلم تعبيري تمثل في: **عيادة الدكتور كاليغاري** عام 1919م، والذي أخرجه **روبار وبين** Robert Wienne ، و قام بإعداد السيناريو: التشيكي **هانز يانوفيتش** والنمساوي **كارل ماير**(1).

يعد هذا الفيلم وثيقة سينمائية هامة أوجدت لنفسها مكانا في تاريخ السينما، وفي مجال التناول النقدي، ذلك أن الفيلم جاء انتصارا للتعبيرية التي ثارت ضد الانطباعية و الطبيعية. وكانت التعبيرية زيادة عن كونها حركة موسيقية وأدبية وهندسية، تميل بقوة إلى فن التصوير. ويعتبر الرسام **هيرمان وارم** أحد الذين اشتغلوا على الفيلم، وكان يرى بأن الأفلام ينبغي أن تكون رسوما تنفتح فيها الحياة(2)، وكانت هذه هي جمالية فيلم **كاليغاري** الذي يخضع عالمه لتفكك المنظور والأضواء والأشكال.

إن **كاليغاري** كان يدفع شابا ينومه مغناطيسيا إلى إقتراف جرائم فظيعة في جنح الليل، ويعيده إلى طبيعته نهارا، وهكذا دواليك إلى أن يموت الشاب و يفتضح أمر الدكتور الذي كان يشغل مدير أحد المصحات العقلية. لقد فتحت موضوعة الفيلم الباب على مصراعيه أمام أجناس سينمائية عدة ستعتمد الرعب، والجريمة، و البسيكودراما،و مثل في الوقت نفسه مغزى رمزيا لسوداوية الحرب، و السلطة التي يمثلها أشباه **كاليغاري** في انتقاد واضح للأمة الألمانية التي انهزمت عسكريا، وتفوقت بفضل هذا الفيلم سينمائيا.

1- Voir : Jean Mitry, Dictionnaire du cinéma, Larousse, France, 1963,p 102.

2- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 159.

إن الفيلم التعبيري الألماني خلق تحولا كبيرا، عانقت عبره السينما موضوعات جديدة، ولكن وهجه سرعان ما خفت وذلك لمخلفات الحرب. وفي هذه الحقبة كانت أمريكا تفرض نفسها بقوة كبديل فاعل للريادة السينمائية عالميا، وأصبحت 60**%** من قاعات العرض خارج أمريكا تقدم الأفلام الأمريكية، حيث كانت تكلفة الإنتاج السينمائي تصل إلى 200 مليون دولار سنويا لإنتاج حوالي: 800 فيلما سينمائيا. و أدى طرح مليار و خمسمائة مليون دولار للاستثمار السينمائي إلى جعل السينما من أكبر الصناعات مثلها في ذلك مثل: صناعة الفولاذ والسيارات والنفط (1).

لقد تحول الإنتاج الأمريكي سينمائيا إلى **كارتلات** كبرى ممثلة في شركات الإنتاج والاستثمار والتوزيع، مثل: **بارامونت، فوكس، مترو، يونيفرسال،** وأصبحت **هوليود** مدينة الصناعة السينمائية عالميا. ولقد تميزت هذه الفترة الممتدة من 1914**م** (بداية الحرب العالمية الثانية) إلى 1927م(بداية السينما الناطقة)، بجهد فني غير مسبوق عرفته السينما الأمريكية، إذ تلخص في فن **غريفيت** الذي أعطى قيمة مضاعفة لفن المخرج في الإبداع الفيلمي، وطور مفهوم المونتاج، إضافة إلى ظهور المدرسة الهزلية الأمريكية التي تربع على عرشها الممثل الأسطورة **شارلي شابلن.** إن كلا من: **غريفت** و **شابلن** أعطيا القوة الفنية للسينما الأمريكية، حيث أصبحا نموذجين فريدين في عصر السينما الصامتة، وألهمت أعمالهما رجال السينما والمشاهدين معا، وسنتناول في هذا العنصر تأثيرها على المشهد السينمائي آنذاك.

أ-غريفيت و ولادة أمة:

يعتبر نقاد السينما فيلم مولد أمة لـ: **غريفت** David-Liewelyn wark Griffith بمثابة إعلان حقيقي لولاة فن السينما، ليس أمريكيا فحسب، بل عالميا. في عام 1915**م**عرض هذا الفيلم

1- نائل عزيز تركماني- أكثم محمود عبد الحميد- غسان شميط، تاريخ السينما، مطابع وزارة الثقافة، دمشق،ط2008،1، ص40-41.

الجديد بداية في **البيت الأبيض** على عهد الرئيس **وودور ويلسون** الذي علق عليه قائلا: " كأني بهذا الفيلم يكتب التاريخ بالضوء. وإني لآسف بأن كل ما في الفيلم صحيح"(1). لقد رأى الرئيس في الفيلم ولادة سينمائية لميلاد الأمة الأمريكية بعد الحرب الأهلية عام 1861م، و اعترف بشيء من الإمتعاض بموضوعة الفيلم التي أساءت للزنوج ومجدت مجموعة عرقية.

إن **مولد أمة** يمثل نقله نوعية في اللغة السينمائية، ويعتبر أول فيلم روائي طويل في تاريخ السينما، إذ بلغ طوله أكثر من ثلاث ساعات. لقد تركز جهد **غريفيت** في رائعته هذه على الحكاية المصورة وتتبع تطورها في المقام الأول، وذلك بتطوير أساليب السرد السينمائي وقتئذ، وإنصب جهده على تتبع الحكاية السينمائية كبناء قصصي خدمة للحكاية بالفيلم(2). ويقدم الفيلم سردا تاريخيا لأحداث وقعت بالجنوب الأمريكي قبيل وأثناء الحرب الأهلية، من خلاله قصة أسرتين: إحداهما شمالية، والأخرى جنوبية. وما تعرضتا له من ويلات القتل والمعاناة أثناء الحرب، ثم التزاوج بين الأسرتين في إشارة إلى المصالحة بين الشمال الجنوب الأمريكيين بعد انتهاء فصول الحرب الأهلية.

أثار مضمون الفيلم احتجاجات واسعة عند بداية عرضه، إلى درجة أن بعض الصلات السينمائية تجنبت تقديمه تفاديا للقلاقل والمظاهرات التي صاحبت عرضه في كثير من المدن الأمريكية. ويرجع ذلك إلى تمجيد منظمة **كو كلوس كلان** Kulux Klan العنصرية(3)، والمناهضة للسود، والصورة السلبية للزنوج الذين قدموا كمجرمين وقتلة.

1- عمار أحمد حامد، السينما في القرن العشرين، ص 41-42.

2- ينظر: علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة و النص، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1،2008، ص154.

3- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما- أفضل 100فيلم أمريكي-، الأهلية ، الأردن،ط1، 2006، ص211.

وهذا ما دفع بالرئيس إلى التأسف -في تعليقه الذي ذكرناه سالفا- إلا أنه إنساق وراء جمالية الفيلم التاريخية. وأحدث الجدل الذي صاحب الفيلم جاذبية كبرى، دفعت بأزيد من مائة مليون متفرج للإقبال على مشاهدته، و وسع من رواجه التجاري، حيث أقبلت **هوليوود** بعده على رصد أموال طائلة للإنتاج، وتقديم أجور أسطورية لنجوم الفن السابع(1).

كانت الروح العرقية العنيفة التي اتسم بها موضوع الفيلم هي موضوع الخلاف الذي لمسه النقاد آنذاك، و يرجع ذلك إلى ميولات **غريفيت** الجنوبية، باعتباره إبن كولونيل جنوبي شارك في الحرب الأهلية، وسيناريو الفيلم المقتبس عن رواية **ابن العشيرة** the Clausman التي تمجد جمعية **كو كلوكس كلان** العنصرية للقس المتطرف **توماس ديكسون**(2). ولكن فنية الطرح تجلت في أن **غريفيت** مازج بين الأحداث التاريخية الكبرى للحرب الأهلية وأثرها على حياة الأفراد، مع خلق مساحات عاطفية مؤثرة تمثلت في مصرع الرئيس **أبرهام لنكولن**، ومقتل فتاة بيضاء على يد أحد الزنوج. لقد حاول **غريفيت** أن يولد إحساسا بواقع القصة الفيلمية ويربطه بأحاسيس المتلقي، باحثا عن جسر يربط المشاهدين بالتفاصيل الدرامية والنفسية لشخوص الفيلم من جهة، وبالسرد الملحمي التاريخي للأحداث أعطت لأمريكا هويتها من جهة أخرى. ويقول **جان ميتري** عن هذا الفيلم:" يمكن القول إنه مع فيلم **ولادة امة**، وهو تحفة بدائية ولكن أصيلة، ولدت السينما بوصفها فنا. وكان هذا الفيلم **ملحمتها الأولى**، وأول توحيد لعناصر النحو فيها الذي ستبنى عليه الجمل، ومشروعا بالخطوط الهيكلية العامة للكلام البصري"(3).

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 137.

2- ينظر: م ن، ص 136-137.

3- جان ميتري، السينما التجريبية، ص 19-20.

لقد أشاد كثير من محترفي الفن السابع بالدور الكبير الذي لعبه **غريفيت** في إرساء خصائص المشهدية والتكتيك السينمائيين، وبولادة فيلمه **مولد الأمة** كان هذا السينمائي الفذ يعلن عن ولادة المخرج في السينما، ويخرج العمل السينمائي من حرفية الكاميرا إلى آفاق فنية أكثر بعدا وتعقيدا. هذا البعد الذي لم تدركه أوروبا المدرجة بآثام قتلى الحرب العالمية الأولى حينها، ولكن بعد عودة الوعي اكتشفت بمرور السنين أن **ولادة الأمة** أعطى الريادة الحقيقية لـ **هوليوود** سينمائيا، وأرسى قواعد أخرى في التعامل مع الكاميرا ستسيطر على عدة عشريات في القرن الماضي دون الاضطرار إلى تعديل أو تبديل. لقد استطاع **غريفيت** أن يحول وسيلة تسلية جماهيرية ميكانيكية إلى فن قائم بذاته، وقد كتب عنه تلميذه **إيرك فون ستروهايم** إثر موته: " لقد وضع **غريفيت** الجمال والشعر في وسيلة تسلية مبهرة في متناول الجميع"(1).

وسم **غريفيت** أعماله بشاعرية خاصة شكل الأدب والمسرح قاعدتها الأساسية، وهو في هذا المجال أشبه ما يكون بـ **ميلييس** وبعض نجوم المسرح الذين اكتسبوا أرضية درامية سمحت لهم بالبزوغ في ميدان السينما. لقد اشتغل **غريفيت** بالمسرح حيث كان مشرفا قبل أن يلتحق بفرقه **ميفيرت ستوك** في عام 1897م، ويعمل ممثلا لمدة عشر سنوات صقل خلالها موهبته الفنية واطلع على عالم الشعر والأدب. وكان مولعا بالرواية وكتاب العصر الفيكتوري، إذا كتب في بداية مشواره مجموعة من الأشعار والقصص القصيرة، واستطاع أن يبيع مسرحيته **أحمق وفتاة** إلى المسرح غير أن عرضه فشل(2). ووسط هذا الإحباط قرر **غريفيت** هجرة المسرح واستغلال موهبته الفنية في ميدان السينما، وهو ما حصل عليه

1- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 53.

2- ينظر: م ن، ص 54.

بعد تدخل **إدوين بورتر** الذي أعطاه فرصة كممثل في فيلمه: **إنقاذ من عش النسر**، بعد أن رفضت استوديوهات **إديسون** إحدى سيناريوهاته.

كانت بداية **غريفيت** السينمائية عام 1908**م** مع فيلم **مغامرات دوللي**، وهي قصة لفتاة اختطفها جماعة من الغجر، و لم يكن ينوي إنتاج هذا الفيلم لأنه عمل فيه ممثلا و كاتبا للقصة، فموهبته كانت كمؤلف مسرحي أقوى منها كمخرج. ولكن الأقدار دفعت به إلى عالم الإخراج، ولأن مخرج هذا الفيلم كان مريضا، تلزم عليه تصوير وإخراج فيلمه، مع العلم بأنه لم يمارس تلك الحرفة الفنية قبل ذلك، و مع هذا فإن فيلمه لاقى نجاحا كبير وتفوقا على عمل جميع الرواد الذين سبقوه في صناعة الأفلام(1).

تفتحت أفاق جديدة في عالم **غريفيت** السينمائي بعد **مغامرات دوللي**، وراح يبحث عن تجربة واسعة في السينما بعد أن جرب نفسه في الرواية والمسرح والشعر، ولقد أتاحت له ثقافته الواسعة معالجة موضوعات كبرى اقتبسها من قصص: **تولستوي** و**موباسان وجاك لندن**، ومن الأشعار: **تيسنون** و **برونغ**، إضافة إلى النهل من الأعمال المسرحية(2). وظل ينتج طوال ثلاث سنين فيلمين أسبوعيا بانتظام، إذ قدم حوالي 500 فيلم على مدار السنوات الخمس التي تلت. وإن كانت أعماله نمطية مثل أفلام ذلك العصر، وإلا أنها جاءت متفوقة على كل ما قدمته السينما الأمريكية من قبل، من حيث المحتوى والتقنية، وهذا ما أهله ليدخل فيلمه الكبير **ميلاد أمة** بنضج كبير عام 1915**م**.

وجهت تهم بالجملة لـ:**غريفيت** بعد عرضه للفيلم، ونعت بالتعصب والفاشية في موالاة جماعة **الكو كلاكس كلان** المتطرفة، وهوجم بشدة من طرف الجمعيات الحقوقية الإنسانية

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية"سنوات د. و. غريفيت"-وليام ك إيفارسون-، ص 62.

2- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم،ص 124.

وجماعات الملونين، ولم ينكر هذا ولم يتراجع، لأنه كان يرى في التعصب صورة لما يحدث في عصره، في إشارة إلى الحرب العالمية الأولى، وما حدث منذ أقدم العصور. وحين اشتد الهجوم ضده أصدر بيانا جاء فيه: " إن التعصب هو في خلفية كل أنواع الرقابة. التعصب هو الذي جعل من **جان دارك** شهيدة. هو الذي دمر مطبعة...وهو الذي اخترع ساحرات سالم"(1). وكان هذا التصريح بداية للتفكير في فيلمه الثاني الذي أسماه **التعصب** أو **اللاتسامح** الذي أخرجه عام 1916**م.**

فتح **ميلاد أمة** شهية **غريفيت** السينمائية لأعمال أكثر ضخامة إنتاجا، فباشر فيلمه **التعصب** حيث جند له طاقم عمل يتشكل من 60000 شخص، بينهم: العمال والممثلون والنجارون والتقنيون، وبنى بناءات ضخمة أشهرها قصرا بابليا طول أسواره 70 مترا، وصور مناظره من منطاد مقيد، كما أعاد بناء أجزاء من مدينة **باريس** خلال القرن السادس عشر، و**أورشليم** زمن المسيح(2). جاءت هذه المحاولة لفضح النزعة اللا إنسانية التي هيمنت على العلاقة بين البشر خلال الألفين والخمسمائة سنة المنصرمة، وهكذا كان يتصور **غريفيت** الذي عبرعلى عمله هذا كالتالي، إذ يقول:" تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية ترى من فوق قمة جبل...وفي البداية سوف تجري الجداول منفصلة وبطيئة...ولكن كلما تقدمت اختلطت بعضها ببعض بسرعة تتزايد شيئا فشيئا حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيلا جارفا. وهذه جرأة في التأليف السينمائي لم يسبق لها مثيل. فالقصص الأربعة لا تتوالى الواحدة بعد الأخرى، وإنما تتداخل أحداثها. وكل عنصر في قصة يكمل دراميا عنصرا في القصة الأخرى حتى يبدوا الفيلم في النهاية يصور موضوعا واحدا- فيما وراء حدود التاريخ"(3).

1- إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2008، ص130.

2- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 145.

3- فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص 106

اختار **غريفيت** لموضوعه ثلاثة قصص تاريخية تضرب التسامح، وتميل إلى التعصب والتطرف. الأولى في **بابل،** وتعكس تآمر الكهنة ضد دعوة التسامح التي تبناها الأمير **بالتزار** الذي قضي عليه، والثانية تعكس حياة و آلام السيد **المسيح** الذي تعرض لمؤامرات الفريسيين ضد تسامح الدين الجديد، والثالثة في فرنسا عام 1572**م،** وتعكس المذابح التي تعرض لها **البروتستانت** على يد **الكاثوليك** المتعصبين في **سان بارتلميو، و** أضاف قصة رابعة لإضراب العمال خلال بدايات القرن العشرين في ولاية أمريكية. وللربط بين هذه الحكايات الأربع، صور مشهدا يعود فيه كل مرة لأم تمرجح مهدا طفلها. و كان التركيب الذي يربط هذه الأعمال ببعضها يعتمد التناوب إلى ما لا نهاية بالنسبة لكل قصة، فعجلات العربة الفارسية تتعاقب وعجلات القطار، ودماء جماعات **البروتستانت** تمتزج بدماء أعناق **البابليات** المقطوعة، وغبار الطرق الحديثة يتصاعد بسبب السحب التي أثارتها كلمات **المسيح** الأخيرة(1).

إن اللغة السينمائية التي اختارها **غريفيت** لهذا الفيلم جاءت فريدة من نوعها وغير مسبوقة، فمونتاجيا كانت الحكايات الدرامية الأربع في فيلمه تتقاطع وتنطبع على بعضها بعضا، و هو ما جعل المتفرجين يعبرون من حكاية إلى أخرى، من دون أن يحدث أي قطع في التطور الدرامي للعمل ككل. وتمت استعادة كل حكاية بعد سرد الأخرى، ولكن ليس عند النقطة التي كنا تركناها عندها، بل عند النقطة الدرامية التي كانت أوصلتنا إليها الحكاية التالية(2). إن المتتبع لهذا الأسلوب يدرك بان تكنيك هذا الفيلم بلغ ذروة تعبيرية قل نظيرها في تعبير السينمائيين الأوائل، فلقد توحد الموضوع في مسار قصصي متعدد، وكأنني بـ **غريفيت** سبق الملحمين في إيجاد شكل سينمائي يشبه كثيرا التغريب الذي نادى به **بريخت**

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 147.

2- ينظر: إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، ص 132.

مسرحيا، أو كأنه سبق السينمائين **السوفيات** في مونتاج سينماهم الثورية، وهذا ما جلب إليه إعجاب مبدعيهم وعلى رأسهم **إيزنشتاين.**

شكل **التعصب** نقلة فنية نوعية من حيث التيمة قياسا إلى فيلم **مولد أمة،** بالرغم من المفارقة الموضوعاتية التي حيرتنا، ومن حيث المونتاج أيضا، ولكن الفشل كان تاما أمام جمهور تعود على خط سردي متواصل.و لعل عبقرية **غريفيت** سبقت زمنه بكثير، لأن فيلمه حمل تصورا ثوريا للغة السينمائية فنية أشد حداثة آنذاك، ولم يكن بمقدور رواد الصلات السينمائية الوقوف عند حدود جمالياتها. ولقد دفع **غريفيت** ثمن هذا التهور العبقري غاليا، إذ تعهد بتغطية خسارة مالية قدرت بما يزيد عن المليون دولار، ويقال بأنه قضى معظم حياته المهنية في وفاء هذا الدين. وكان لهذا الفشل بالغ الأثر في مسيرة هذا المخرج الذي حاول العودة عبر فيلم **الزنبقة المحطمة،** وفيلم **من خلال العاصفة،** ولكن فشل فيلمه الناطق **أبرهام لنكولن** قضى عليه نهائيا(1)، لينزوي بعيدا في الظل طوال العشرين سنة التي بقيت من عمره.

لا تكمن أهمية أعمال **غريفيت** السينمائية في تناولها الموضوعاتي فحسب، بل تتخطاه إلى عالم المونتاج الذي برع فيه، وأكسب اللغة السينمائية ثراء خاصا، وبلاغة صورية خاصة لم يعرف الرواد الأوائل أبجدياتها. يقول **إيفرسون** :" إنني اعتقد أن الناس اليوم- وأنا أتحدث عن مؤرخي الأفلام- بدءوا يدركون أكثر كيف كان **غريفيت** في الواقع هاما للغاية. وأن مساهمته لم تكن في أفلام عظيمة وإنما في تكنيك. عظيم وليس ثمة شك في انه هو الذي بنى لغة الفيلم كلها. وكما قال **ألفريد هيتشكوك،** إنك كلما تشاهد فيلما اليوم لابد أن تجد فيه شيء يبدأ بـ **غريفيت"**(2). لقد حاول **غريفيت** أن يثور مونتاجيا ضد الأساليب

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 235.

2- دونالد ستابلز، السينما الأمريكية " سنوات د و غريفيت"- وليم ك إيفرسون، ص 77.

البالية في مجال التصوير و التي أنتجت قبل 1909م، مستفيدا من تجاربه وتجارب أستاذه **إدوين بورتر**، لأن الأفلام آنذاك كانت تتكون من مشاهد كاملة تسجلها الكاميرا من مكان واحد ثابت، وأحيانا كانت تنقسم الحركة إلى لقطتين أو ثلاث، وخصوصا لتصوير مشاهد المطاردة، ولكن بشك بدائي.

إن التصوير اللامنقطع، والأداء في مكان واحد على شاكلة العرض المسرحي، أعاق لغة التعبير السينمائي. ولأن **غريفيت** وصل إلى السينما عن طريق المسرح فإن ثقافته الواسعة في هذا المجال سمحت له بالإبتعاد عن أساليب ركح الفن الرابع، وتقوية الأداء وتقريب المشاهد من سحر الفن السابع. لقد كان يرى في الكاميرا أكثر من وسيلة تسجيل، بل آداة للتشكيل يمكن بواسطتها التحكم في المادة المصورة و ما يدور أمام الكاميرا، ولذلك حركها إلى الأمام مركزا على التفاصيل و محاولا تحطيم المشهد ذي اللقطة الواحدة غير المتغيرة، إلى لقطات أقصر منها، لقطات متوسطة، ولقطات كبيرة متوسطة، ولقطات كبرى. وأدخل المخرج السينمائي إلى غرفه المونتاج ليختار التأثيرات التي يراها مناسبة بعد أن يرتب عمله المصور، ويربط اللقطات المنتقاة بعضها ببعض. ويلخص **لويس جاكوبس** هذا التحول الجوهري بقوله :" إن **غريفيت** قد فهم فجأة كيف أن فن المخرج السينمائي يختلف عن فن المخرج المسرحي، ذلك أن السر الحقيقي للإخراج السينمائي يكمن في توجيه الكاميرا أكثر منه في أرشاد الممثل"(1).

وهكذا دأب **غريفيت** على تقسيم المشهد الواحد إلى لقطات، وتغيير موضع الكاميرا من لقطة إلى أخرى كي يسجل الأحداث بطريقة أقرب إلى نفس المتفرج وأكثر تفصيلا. وتفطن إلى أن آلة التصوير شديدة الطواعية، وتتيح الاقتراب من الأشخاص والابتعاد عنهم

1- أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 63.

بقصد وغرض، وتوفر إمكانية التحرك بحرية حولهم(1).وبناء على هذا جعل شخصياته تتصرف في حيز أوسع ولم يحددها بالإطار لضيق للمشهد، فالحقل يمكنه أن يشمل مساحة أكبر أو أصغر وفقا لمتطلبات الحدث. والمشهد نفسه يمكن رؤيته من قريب مرة، ومن بعيد مرة أخرى، وفقا لزوايا الرؤيا المختلفة، والتي تتيح رؤية أفضل للقطات تحمل كل منها عدة مستويات. ونستطيع في لقطة واحدة أن نذهب من مستوى لقطة عامة إلى لقطة مقربة أو العكس، وهذا ما نراه عند **غريفيت** في استخدام **قناع قزحي** ليحجب جميع الشاشة باستثناء جزء صغير منها للتركيز على ذلك المشهد بتفاصيله، قبل أن تبدأ في الانفراج تدريجيا، وتنكشف الشاشة كلها في لقطة عامة.

قدم **غريفيت** لفن الفيلم ما لم يقدمه احد في تاريخ السينما، وقام خلال فترة وجيزة باستكشاف الأنواع الأساسية الثلاثة لطراز المونتاج: القطع بموجب الاستمرارية، وهو متعلق بالحكبة والحفاظ على السيولة في الحدث دونما إظهار للتفاصيل بأكملها، والقطع الكلاسيكي الذي فضله أغلب مخرجي الأفلام الروائية حتى أوائل الستينات، هو الذي استعمل في فيلم **ميلاد الأمة،** والقطع بموجب فكرة الموضوع، وهو الذي أعجب به **السوفيات،** وظهر في فيلم **التعصب**(1). ويشيد **جيل دولوز** بهذا المجهود الجبار قائلا: " وإذا ما قدمنا التمجيد **لغريفيت** فليس لأنه ابتكر المونتاج وحسب، بل لأنه استند إلى مستوى ذي تركيب نوعي....فيما يتعلق بتركيب الصور- الحركة-، فإن **غريفيت** (الأمريكي) قد تصوره على شكل تعض organisation ، بنية عضوية organisme وحدة عضوية كبيرة...إن البنية العضوية في البداية، وحدة تضمن المتنوع divers، أي ضمن مجموعة أجزاء متنوعة، ونحن نتناول هذه الأجزاء ضمن علاقاتها الثنائية التي تشكل مونتاجا متناوبا متوازيا"(3).

1- ينظر: جان ميتري، السينما التجريبية، ص 14-15.

2- ينظر: لوي دي جانيتي، فهم السينما(المونتاج)، تر: جعفر علي،دار قطبة،ط2، المغرب، 1987، 9.

3- جيل دولوز، الصورة و الحركة، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،ط1، دمشق، 1997،ص46-47

يتفق الجميع على عبقرية **غريفيت** السنمائية، ومن بينهم المخرج السوفياتي **إيزنشتاين** والذي لقبه بالأمريكي العظيم، وربط ظهور المونتاج باسمه، وكذلك بطلة أفلامه **ليليان غيش** Liliane Gish التي أحالت على عبقرية أخرى لهذا الكبير سيء الحظ قائلة:"... ذلك ما كان **غريفيت** قد بدأه، أي الأفلام الناطقة، ولكنه ما لبث أن أوقفها، وقال حينئذ:" إن هذا يعتبر انتحارا؟ لأن هناك خمسة في المائة من سكان العالم يتكلمون الانجليزية، أما أنا فإنني أخرج أفلاما مائة في المائة، إذن لن أخفض جمهوري بنسبة خمسة و تسعين بالمئة؟"...و هكذا، تخلى **غريفيت** عن الأفلام الناطقة،و كان يعتقد بأن الفيلم يجب أن يزاوج بالموسيقى، و ذلك أن العالم يفهم الموسيقى و كان يفهم الأفلام الصامتة"(1).

إن الحديث عن **غريفيت** لا ينتهي باعتباره مؤسسا حقيقيا للسينما الأمريكية، ورجلا خاض الصناعة السينمائية بكل اقتدار، غير أن رهانه الفني انقلب عليه، ولم ترحمه هذه الصناعة التي رسخ فنها، بل دفعت به إلى الإنعزال. ولكن فنه بقي سجلا خالدا استحق به لقب **أبي الفيلم**، ويقول **إيفرسون** :"... إنه مثل الإنجيل، إنني أعني انه إنجيل صناعة الأفلام. إن كل مخرج عظيم حتى حوالي عام 1925م إما عمل مع **غريفيت** أو تعلم منه الكثير. فبدونه ما كان يمكن أن نشاهد الأفلام التي نعرفها اليوم، أو أن نضجه كان يمكن أن يتأخر سنين طويلة"(2)

ب ـ شارلي شابلن والمدرسة الهزلية:

يعتبر الفيلم الهزلي من أوائل الأجناس السينمائية التي نشأت مع ظهور السينما، وكان هذا الفن الناشئ يجلب إليه المئات المشاهدين في القاعات لكونه أكثر تأثيرا في الفئات العامة

1- دونالد ستابلز، السينما الأمريكية"ليليان غيش"-تأملات، ص 86-87.

2- م ن،" سنوات د. و. غريفيث"-وليم ك إيفرسون-، ص 81.

والمعوزة بالخصوص، و لطبيعة موضوعاته الكوميدية التي وجدت جمهورا عريضا. ولأن السينما فن جماهيري في المقام الأول، فإن الفيلم الهزلي إتسم بشعبية منقطعة النظهير. ونعرف في هذا الضرب من الفن الفيلمي مدرستان شكلتا قاعدته الأساسية وهما: **المدرسة الهزلية الفرنسية** التي كانت سباقة في الظهور، **والمدرسة الهزلية الأمريكية** التي أنتجت أسطورة كل العصور الهزلية السينمائية **شارلي شابلن**.

ظهرت أولى الأفلام الهزلية مرتبطة ببدايات السينما مع مطلع القرن، و ارتكز الضحك والهزل في الأفلام على ممثلين مغمورين، إذا ظهرت في البدء أفلام عديدة تصور مشاهد مضحكة مبتذلة ومكررة، وتخصص في تمثيل هذه الأفلام مهرجون تركوا عملهم في السيرك ليلتحقوا بالتمثيل السينمائي(1). ولم يعرف الفيلم الهزلي تطورا حتى مجيء الفرنسي **فرديناند زيكا** الذي كان يعمل سابقا **مونولوجيست** بمقاهي المنوعات الموسيقية، واستفاد هذا المخرج من تيمة المطاردة فنا، وذلك بتوظيفها لأغراض كوميدية بعكس **الإنجليز** الذين استخدموها لأغراض الإثارة والتشويق. واستثمر **زيكا** بهلونات محترفين، وحيل **ميلييس** السينمائية لتكثيف هذه المطاردات التي أوصلته إلى عالم من الفانتازيا السوريالية والضحك الهيستيري، خصوصا في فيلميه: **عشر نساء لزوج واحد، ومطاردة الشعر المستعار** عام 1905م(2).

وكان من أوائل الممثلين الذين برعوا في الأداء الهزلي الفرنسي: **أندري ديد** الذي أخرج للفيلم الصامت شخصية **بوارو**، وهو رجل تافه ومذهول وأخرق، و هذا التنميط مستلهم من إحدى الشخصيات الهزلية الإيطالية، ومن فخامات السيرك. وبرع **ديد** في توظيف

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 92.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 46.

الخدع المضحكة المنظمة، والهزل الآلي القائم على الحركات المضحكة. وإلى جانب هذا الممثل برز مجموعة من نجوم الكوميديا الفرنسية الذين لمعوا في سلاسل من أفلام حققت شعبية في العالم أجمع، مثل: **تشالز برنس، لوي جاك بوكو، درانيم، روميو بوسيتي، سارا دوهامل، كاتساليس، ليون دوراك...**وطور المخرج **لوي فورياد** المضحك في وجهتين: العبث أو المحال، أو الملهاة النفسية(1).

يعد **ماكس ليندر** سيد المدرسة الهزلية الفرنسية، والممثل الذي صاغ مستقبل الفيلم الكوميدي برمته. ولقد استطاع سطع نجمه بعد رحيل **ديد** إلى ايطاليا، حيث بدأ مسيرته الفنية الناجحة عام 1907**م** بسلسلة أفلام ناجحة أهمها تلك التي كانت تحمل إسمه مثل: **ماكس ينال وساما** و**عطلة ماكس** و **زواج ماكس**(2)**.** وطور **ليندر** تدريجيا شخصيته التي كان يقدمها على الشاشة، إذ كان يظهر بزي شاب وسيم أنيق (**جنتلمات**)، ذو شعر أملس وشارب منمق، وثياب سهرات طويلة فخمة، وكان يحمل عصا خيزران جميلة. وتجاوز **ليندر** البلادة المفرطة والغباء الذين اتسم بهما الممثلون الهزليون قبله، واعتمد في كوميدياته على التناقض بين طبيعية وأناقة الشخصية وحماقة المغامرات التي تحدث له، إذ جاءت شخصيته في الأفلام واسعة الحيلة، ذكية وقادرة على الخروج من المآزق.

أنتج **ماكس ليندر** حوالي أربعمائة فيلم، ويندر أن تجده يكرر نفسه إلا نادرا، وهذا ما أثرى ريبرتواره الفيلمي التمثيلي بذخيرة هائلة من الحيل المضحكة. لقد ساهم تكوينه المسرحي القوي في استيعابه المتميز لمتطلبات وإمكانيات الشاشة الصامتة بصريا، واحتاج صالات السينما في كل بلدان العالم. إلا أن الحرب العالمية الأولى قلبت الموازين بالنسبة لهذا الكوميدي الفذ، حيث أزاحه **شارلي شابلن** عن عرشه في كل دور السينما العالمية بما فيها

1- ينظر: م س، ص 47.

2- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 95.

فرنسا. وكانت شركة **ايساناي** قد غضبت على **شابلن** لتركه العمل في أحد فروعها، فاستدعت **ليندر** إلى أمريكا، ولكنه لم يجاري سلطة **شابلن** السينمائية(1). وصرح لأحد رجال الصحافة بشكل علني:" لقد أكد لي **شارلي شابلن** أن مشاهدة أفلامي دفعته إلى حقل التمثيل السينمائي فكان يدعوني بأستاذه، ومع ذلك فقد سررت جدا لأني تعلمت من مدرسته الشيء الكثير"(2)

إن هذا الاعتراف الذي سجله سيد الفيلم الهزلي الفرنسي قبل الحرب العالمية الأولى، يجمل ضمنيا شهادة فنية لما وصلت إليه السينما الأمريكية أثناء وبعد الحرب، وهو دعوة إلى أن السينما في الولايات المتحدة تجاوزت حدود التنافسية، ودخلت إلى منطق السيطرة والهيمنة. ولئن كانت القارة العجوز سباقة في إرساء تقاليد الفيلم الهزلي لتقاليدها العتيقة في مجال الكوميديا الفنية (**كوميديا دي لارتي، الهازلة الفرنسية القديمة**)، فإن المدرسة الهزلية الأمريكية ورغم تأخرها عن نظيرتها الأوروبية، إلا أنها رسخت تقاليد خاصة وسمت الفيلم الهزلي بقمة العالمية، وجعلت من السينما الأمريكية الصامتة مرجعا جماليا عبر كل العصور السينمائية.

ظهر الفيلم الهزلي الأمريكي في البداية هزيلا مقارنة بأفلام **ماكس ليندر** وغيره من الممثلين الهزليين الفرنسيين، ولكن قدوم المخرج **ماك سينيت** أعطى دفعا حقيقيا للسينما الهزلية التي تطورت على يده بشكل ملفت للانتباه. ولقد استطاع هذا **الكندي** الذي التحق بشركة **بايوغراف** ممثلا أن يستفيد من تجربة أستاذه **غريفيت** في العمل، ويتحول إلى مخرج عام 1910م. و كانت انطلاقته الفنية في أستوديو **كيستون** الذي أسسه بغية إخراج أفلامه السينمائية، ومع حلول عام 1912**م** أطلق سلسلة **كيستون** كوميديا Keystone comedy (3) معلنا عن بداية سيطرة الفيلم الهزلي الأمريكي.

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 100-101.

2- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 95.

3- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 128-129.

كانت الأفلام التي قدمها أستوديو **كيستون** عناصر من: المسلسلات الهزلية، والمنوعات، والسيرك، والعروض الإيمائية، **كوميديا دي لارتي**، والأفلام الكوميدية الفرنسية القديمة، وكانت أفلاما مميزة وفريدة. إذ نزل **سينيت** بكوميدياته زمكانيا إلى العالم الواقعي لأمريكا، حيث الشوارع الفسيحة المغبرة بمنازلها الخشبية ذات الطابق الواحد، ومحلات البقالة والأدوات المعدنية، والسيارات البدائية التي بدأت تزيل الخيول، ورجال الشرطة، والأشخاص بقبعاتهم السوداء المستديرة، والنساء بالفساتين الفضفاضة والقبعات الكبيرة. وغير أن أفلام هذا العالم الواقعي، بأحداثها الفوضوية والسوريالية التي تتصف بالفوضى والصخب والعربدة، قد جعلت من هذا العالم الواقعي المألوف يبدوا عالما غرائبيا آخر(1).

ركز **سينيت** في كوميدياته على الهزل المرئي، وإذا كان المشاهدون في السيرك يضحكون من الأصوات التي كان يصدرها المهرجون عندما يتبادلون الصفعات بينهم، فإن المخرج يجعل المشاهدين يضحكون من مشاهد فيلمه. ولقد ابتكر **سينيت** فكرة تبادل قذف الفطائر المحشوة بالكريمة بين الممثلين، واشتهر بذلك ونجح فعلا في إضحاك المشاهدين.إن الممتع في الفيلم الهزلي هو أن السينما كانت تسخر من نفسها عبر إظهار جو من اللامنطق والوهم الذي يعيشه الممثلون في الفيلم، واتخذت من المطاردات بواسطة السيارات بشكل خاص مظهرا بهلوانيا عجيبا ومثيرا يقوم مقام التهريج في السيرك(2).

أصبحت استوديوهات **سينيت** المشتلة التي زودت الفيلم الهزلي بالعديد من نجوم السينما الصامتة آنذاك، وأصبح هذا المخرج المتميز مكتشفا كبيرا للمواهب. إذ تخرج على يديه الطائفة الأولى من ممثلي الفيلم الهزلي أمثال: **فورد سترلينغ**، و**هانك مان**، و**بن توربين** الرجل الأحول، و**باستر كيتون**، و**هارولد لويد**، و**هاري لانغدون**(3). وقد خلف هؤلاء تراثا

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 61.

2- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 98-99.

3- ينظر: دونلد ستابلز، السينما الأمريكية،"أربعة من عظماء كوميديا السينما الصامتة"-دونالد و ماكافري-،ص 139.

فنيا عظيما في مجال أفلام الكوميديا خلال العشرينيات. ولكن **سينيت** حقق اكتشافا أعظم عندما سمح لموهبته **شارلي شابلن** بالإنفجار فنيا، حيث استطاع هذا الشاب الإنكليزي أن يتحول إلى أيقونة في الفن السابع.

عندما نتحدث عن السينما الصامتة في أي مكان في العالم، فإننا نستحضر مباشرة صورة ذلك الرجل صاحب الهيئة الغريبة في القبعة السوداء القديمة، والقميص القصير الضيق، والحذاء الضخم، والعصا السحرية العجيبة، إنه **شارلي شابلن** ملك السحر السينمائي. لقد استطاع هذا الممثل أن يروض **هوليوود،** ويخرج عن نسق النجومية الذي رسمته لمنتسبيها، الذين اشتهروا لفترة محددة ثم اختفوا. إن شركات الإنتاج السينمائي التي تبتز الجهد الإبداعي للنجوم حتى النخاع، ثم تدفع بهم إلى طي النسيان بعد اكتشاف نجوم جدد، لم تستطع الصمود أما نجم من حجم **شارلي شابلن**. ولئن كان قدر **غريفت** و**سينيت** وغيرهم ...هو التوقف عند مرحلة معينة في التطور السينمائي، برغم أعمالهم العظيمة، فإن **شارلو** المتوحد مع عالم الشاشة السينمائية قد واصل مشواره باقتدار، ولم توقفه حتى السينما الناطقة التي التزم عالمه الصامت حيالها، وعمر فنيا إلى ما بعد الأربعينات من غير منافسة تذكر.

إن نجوم **هوليوود** وعلى كثرتهم، لم يتح لأي واحد أن يجاري منهم الإرث الفني الذي خلفه **شابلن،** فهو شخصية نمطية فريدة جمعت كل أساليب الهزل والإضحاك، وهو المرتجل الذي أوجد أسلوبا خاصا قلما يرتقي إليه ممثل كوميدي، وهو صاحب الهجائية (**الساتيرية)** التي ارتقت بموضوعات واقعية بسيطة إلى عالم سوريالي، وهو المتشرد الصغير الباحث عن الكرامة الإنسانية المهدورة بالترتيب الطبقي والتزمت. لقد صاغ في مختبرته الكوميدي النظرة الإنسانية التي تزدري كل أشكال الابتزاز والظلم والطغيان، ودافع

عنها في شكل مطاردات تربط بين المشاغبة والتطلع إلى تحقيق العدالة، وكانت كوميدياته بناءا هزليا يلامس حسا تراجيديا عميقا، وكانت موضوعاتها تثير فينا عنصر الشفقة والتوق إلى التفوق إلى جانب الإضحاك الشديد. ولن نجد هنا وصفا أفضل من مقولة **أندري بازان:** " **شارلو** شخصية أسطورية تسيطر على كل من المغامرات التي يشترك فيها...إن **شارلو،** بالنسبة لمئات الملايين من الناس على هذا الكوكب، هو بطل كما كان أوليس Ulysse أو **رولان** Roland بالنسبة لحضارات أخرى"(1)

يعد **شارلي شابلن** ملك البانتوميم، وصاحب المهارات في الحركات (**الأكروباتية**) واللمحات التهريجية، ولقد كان بحق سيد الإيماءة تمثيلا. ولقد استمد تقنياته وأساليبه من التدريب بالقاعات الموسيقية الإنكليزية، والتحق بفرقة **كارنو** karno (2) المسرحية بلندن، حيث صقل مواهبه في كافة الأعمال البهلوانية والتهريجية والإيمائية التي كانت تقدمها فرقته. واستمد قوة تمثيله وتعابيره الإنسانية من أحياء لندن الفقيرة، ومن واقعه الاجتماعي الصعب الذي يتلخص في أب مقامر سكير، وأم ضعيفة في قواها العقلية.

التحق **شابلن** رفقة فرقته بالولايات المتحدة عام 1913**م**، في جولة فنية، واقتنصته للسينما شركة **كيستون** ليعمل مع طاقم **ماك سينيت.** وفي فيلمه الأول مع **سينيت** كان **شابلن** يرتدي زيا عاديا، ولكن في فيلمه الثاني ظهر بزيه الذي نعرفه به. ويبدوا أن المشاهدين تعلقوا ب:**شابلن** وبزيه الغريب، وأدركوا أنهم أمام قامة مرعبة في الفيلم الهزلي. وصور **شابلن** حوالي خمسة وثلاثين فيلما في شركة **كيستون** خلال سنة واحدة، ثم تحول بعد عام 1914م إلى منتج ومؤلف وممثل لأعماله، حيث قفزت إيراداته مع عام 1916**م**، إلى أكثر من مليون دولار سنويا(3).

1- أندري بازان، ما هي السينما، ج1، ص 105.

2- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ص 100.

3- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 63.

ارتقى **شابلن** بالفيلم الهزلي خلال الحرب العالمية الأولى، وأصبح سيد الشاشة السينمائية بلا منازع، وقدم أفلاما كبيرة من مثل : **شارلي الصانع، سارق، الإطفائي ، الموسيقي، المرابي ، شارلي لا يبالي ، المهاجر ، الفار من وجه العدالة**... وتجلت عبقريته خلال هذه الأفلام التي يقول عنها **دولوك** Delluc: " إن **شارلي** بعد أن ترك وراءه أستاذه **ماكس ليندر،** ارتفع إلى مصاف **موليير"**(1). وأتصور بأن **شابلن** وفق هذه المقولة تجاوز حدود الإضحاك الهزلي إلى طرح موضوعاتي مثير في أفلامه، إذ جاور فن الكوميدي بخط مأساوي نلامس وجوده في أغلب أفلامه، والتي جاءت بمثابة تحد للمؤسسات والتقاليد الاجتماعية الأكثر تسلطا وقهرا. لقد كنا نضحك من جملة المواقف الكوميدية التي تضع فيها شخصية **شارلو** نفسها، وترتقي بتصرفاتها إلى حدود الهجائية التي لا ترحم، وفي نفس الوقت نستلهم الروح الإنسانية الممزوجة بالتأثير المأساوي الذي يتشكل على مستوى المعنى، وهذه المفارقة الجميلة هي التي صاغت عالم **شابلن** العجائبي.

إن شعبية هذا الممثل دفعت بالمشهدية السينمائية الجماهيرية إلى الإلتفاف حول مخبره الفني الراقي، و الذي كان يجلب إليه كل الفئات: الطبقات الأكثر فقرا، والجماهير الراقية الأكثر انتقاء، والمفكرين الأكثر تألقا. لقد تحدى هذا الممثل حتى عصر السينما الناطقة من دون أن يخفت نجمه، وقدم للسينما عملين رائعين هما:- **الأزمنة الحديثة، والديكتاتور العظيم،** ولم يقدم تنازلات تذكر اللهم إلا أغنية في فيلم **الأزمنة الحديثة** غناها بصوته في الختام، وجاءت مزيجا مضحكا من الفرنسية والايطالية والاسبانية، وذلك بغرض هجاء الأفلام الناطقة. ويقول صديقه **هارولد لويد** Harold lloyd :" إن **شارلي** سيظل صامتا حتى ولو تكلم من حوله . إن الشخصية الأسطورية التي خلقها في الأفلام توجز القيمة الحقيقية الكاملة للفيلم الصامت، لذلك قرر **شارلي** أن يظل مخلصا لقناعته ولنفسه(2) .

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 150.

2- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 192.

كان **شابلن** يعي جيدا حجمه داخل إطار الشاشة السينمائية، ولأنه فصل في تجسيد وتعميق أدواره إيماءة و أداءا، فإنه قفز على كل التقنيات التي تخص التصوير محاولا ترسيخ نمطية الشخصية على حساب أي لغة سينمائية أخرى. لقد صرح أثناء إخراج فيلم **السيد فيرودو:"** إن التصوير بالسطح العام شيئا لا غنى عنه، وعندما أمثل فإني أمثل بساقي ورجلي كما أمثل بوجهي، إنني خارج العادي ولست بحاجة إلى زوايا تصوير خارجة عن العادة "(1). إن **شابلن** كان متضلعا في الحرفية التمثيلية إلى أبعد الحدود، و كأنه شخصية فرت من مخبر **الكوميديا دي لارتي،** أو كأنه جاء إلى الفن السابع ليتمم شخصيات مثل: **أرلوكان** و **بنتالون** و **كولومبين.** و الذي يدعم موقفنا هذا هو قدرته على الارتجال، و عالم شخصيته المنمطة التي تجاوز في تثبيتها حدود التقنيات، و عندما يؤكد بأنه خارج عن العادي، فإن أعماله اعتمدت قوة تمثيل كادت تلغي المخرج و السيناريو معا.

إستطاع **شابلن** أن يقفز بسينماه فوق محطات التطور التقني الذي حققته السينما الأمريكية، و كأني به يعود بالفيلم إلى مرحلة ما قبل **إدوين بورتر،** أو المشهد العام الخاضع للتمثيل المسرحي. و لهذا اضطلع بإنتاج أفلامه بنفسه تأليفا، تمثيلا، و إخراجا،و يقول **كوكاركين** في هذا المجال:" إن سينما **شابلن** هي، قبل كل شيء، سينما تمثيلية، و لا تملك أهمية حاسمة فيها مسائل الفن المسرحي و حتى الإخراج...من المستحيل في الممارسة **التشابلينية** تقسيم عملية إنشاء الفيلم على أرضية السيناريو و الإخراج. إنها عملية واحدة و كاملة، و تملك مرحلتين فقط. من المميز أن **شابلن** الذي كتب لأول مرة السيناريو الإخراجي لفيلم **الديكتاتور العظيم** فإنه لدى تصوير و مونتاج اللوحة قد ابتعد بقوة عنه إلى درجة أنه غير بصورة عامة عددا من تقلبات المواضيع و حتى أسماء بعض الشخصيات المؤثرة"(2). و لا مناص هنا من التذكير بأن عمالقة الفن الكوميدي كانوا يتسمون بالارتجال

1- جورج سادول، تاريخ السينما العالم، ص 150.

2- أفلام شابلن" سيناريوهات و كتابات الأفلام"،تر: يونس كامل ديب،وزارة الثقافة، دمشق، ط1،2009،ص16-17

الذي هو خاصية في فن الكوميديا أكثر منه شائبة، و إن كان **شابلن** مرتجلا فإن **موليير** كان يلقب في عصره بالمرتجل. و يبدوا أن **دولوك** الناقد السينمائي الفرنسي أدرك بحذق هذه الخاصية لما رفعه إلى مصاف **موليير.**

لقد وعى **شابلن** عالمه التمثيلي بتفاصيله، و كان يدرك بأن طريق النجومية السينمائية التي لا تخفت يكمن في الممثل المبدع أكثر من أي حرفة سينمائية أخرى، و لهذا طور أداءه و عالمه الإيمائي، و عمق فكر و فلسفة شخصيته المثيرة. كان يرى بأن المسرح يعلم كيف أن الشعب بعامة يرتاح لرؤية الأغنياء و هم يعانون، و هذا يرجع إلى أن تسعة أعشار الآدميين فقراء و يغارون في داخلهم من ثراء العشر الآخر. و هذه النظرة الساتيرية العميقة هي التي حملها و حملته إلى إطار الشاشة الكبيرة كي يصير نجم سينما أمريكا الأول، يقول **شابلن** عن تجربته التمثيلية و فلسفته الكوميدية:" إني أتناول كأسا من المرطبات على الشرفة بصحبة فتاة، و في الطابق الأسفل سيدة سمينة محترمة، حسنة اللباس، و عندما آكل المرطبات أترك مقدار ملعقة صغيرة تنساب من خلال سروالي ثم من الشرفة لتسقط في رقبة السيدة. إن الضحك الأول سببه إرتباكي الشخصي، و الثاني، و هو الأكبر، ينتج عن وصول المرطبات إلى عنق السيدة التي تأخذ في الجؤار و القفز، و مهما يبدو هذا بسيطا لأول وهلة فإن ثمة عنصرين من الطبيعة الإنسانية مقصودان هنا: الأول: السرور الذي يشعر به الجمهور عند رؤيته للثراء و الترف في مأزق حرج، و الثاني: نزعة الجمهور إلى الشعور بنفس مشاعر الممثل...فلو أنني تركت قطعة المرطبات تسقط على رقبة إمرأة فقيرة تخدم في البيوت لأثار هذا المنظر العطف على المرأة بدلا من الضحك عليها، كما أنه ليس لامرأة تخدم في البيوت كرامة تخشى ضياعها، و لن يكون للحادثة أي أثر مستغرب. إن ترك قطعة المرطبات تسقط في عنق امرأة غنية إجراء عادل تستحقه."(1).

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 152.

تنم هذه العبارات **التشابلينية** عن نضج فني كبير و فلسفة عميقة في تحديد و رسم معالم شخصية **شارلو** الخالدة، و التي ارتبطت بها الإنسانية في عصرنا، إذ شكلت نموذجا فريدا من نوعه تمكن صاحبه من إثارة الإعجاب و الإضحاك لدى الكبار و الصغار على حد سواء، لأنه بكل بساطة راح يخاطب الإنسان. هذا الإنسان الذي رفض الخضوع لمنطق النجومية الهوليودية قصيرة العمر، و جعل من شخصية نمطية ظاهرة فنية فوق سينمائية، يحاول **شابلن** التعبير عنها كما يلي:" لقد درست الإنسان، و لو لم أعرفه لما استطعت عمل أي شيء في مهنتي....إن معرفة الإنسان هي أساس كل نجاح"(1).

1- فنون السينما، ص 75.

المبحث الثالث: عصر السينما الناطقة

حققت السينما الأمريكية في عصر السينما الصامتة انتصارات عظيمة على مثيلاتها الأوروبية، وأصبحت الأنموذج العالمي السريع في مجال الصناعة ، الفن السابع، وأصبح أثرها يلاحق عدة بلدان سينمائية رائدة مثل: **فرنسا ، ايطاليا، ألمانيا، بريطانيا ، الاتحاد السوفياتي**...، وليس هذا فحسب، بل صارت جماهير هذه البلدان مولعة بالأفلام الأمريكية، ونجوم **هوليود** الذين يتقدمهم الساحر **شارلي شابلن**. لقد فرض الأمريكان على الأوربيين إحترامهم في هذا المجال، و تقدير المجهود الإبداعي الذي خلقه رجال السينما الأمريكية، والذين باتوا أساتذة وأسياد هذا الفن الكوني الساحر.

أعاد الأمريكيون السينما إلى أوروبا في شكلها الفني المكتمل، بعد أن استعاروها منهم وهي مجرد آلات تعكس صورا حياتية، واستفاق صناع السينما في أوروبا بعد الحر ب العالمية الأولى على واقع فيلمي أكثر نضجا وتطورا. هذا الواقع الفيلمي الجديد الذي صيغ في مرحلة السينما الصامتة أعطى السينما الأمريكية هيبتها ، وأوجد نضجا فنيا مكتملا سهل على المبدعين الدخول إلى عوالم الإبداع والصناعة السينمائية. إن عمر السينما الصامتة القصير قياسا للعصور السينمائية اللاحقة، لا يعني مطلقا بأنها بداية عالم السينما فقط، بل إن تطوير آلة الكاميرا في ميدان التصوير و ظهور خصائص المونتاج واستعمال الحيل السينمائية، لم يرتقي إليه، عصر سينمائي بآخر رغم التطور التقني والفني خلال القرن العشرين .

عمرت السينما الصامتة حوالي اثنين وثلاثين سنة وإلى حين ظهور الفيلم الناطق، وكانت أقل عمرا في الولايات المتحدة، ولكن إفرازاتها الإبداعية طالت الأزمنة اللاحقة. لقد بقي منطق المنافسة بين الشركات السينمائية والاحتكار إلى اليوم اقتداء بـ: **تروست إيدسون** ولازالت بعض أفلام الغرب الأمريكي **الواسترن** تجلب إليها المعجبين حتى في وقتنا هذا،

ولم يتخلص أصحاب المونتاج من إبداعات **غريفيت** حتى حدود الخمسينات كما يرى بعض النقاد، ولكن الأفلام الكبرى التي يراهن عليها بعض المخرجين تدفعهم إلى إقتفاء أثره في فيلمي: **ميلاد أمة** و**التعصب.** ولم تنطفئ شعلة **شابلن** الذي علم الناس درس الكوميديا والهزل، واستفرد بالنجومية التي دأبت على صنعها **هوليوود.** إن السينما الصامتة تشكلت كأرضية أساسية لسينما أمريكا، ومرجعية حقيقة يعود إليها رجال السينما لاستلهام مواضيعهم وتكنينهم في كل مرة .

دخلت أمريكا عصر السينما الناطقة في عام 1927**م**، وانفتح عهد جديد في كرولونوجيا الألبوم الفيلمي الأمريكي الذي يبدو أنه جنح نحو الثراء والتنوع، مدفوعا في ذلك بظاهرة الصوت التي أعطت الإضافة المنتظرة لعالم الشاشة الكبيرة. إن ظهور الصوت في الفيلم دفع بالسينما إلى الخروج من سحر الصورة، والعودة إلى الواقعية التي دعامتها الحوار، و الذي قارب السينما الناطقة أثناء بدايتها مرة أخرى من فن المسرح. وكان لزاما على السينما أن تبحث عن سحر جديد يمازج الصورة بالصوت والمؤثرات السمعية، هذا السحر الذي لم يتأت سوى بجهود أخرى شملت نشوء أجناس سينمائية جديدة، وترسيخ أجناس أخرى ولدتها فترة السينما الصامتة.

إن الركائز المتينة التي أقيم عليها الفيلم الأمريكي الصامت فنا وإنتاجا، سمحت للجيل القادم من سينمائيي العصر الناطق بالتكيف سريعا مع المعطيات السينمائية الجديدة، والانتقال بالفن السابع إلى مرحلة أخرى من تعميم الأنموذج الأمريكي للحياة فنا. وذلك عبر جمالية ساحقة إمتدت إلى وقتنا المعاصر، وتراوحت بين مد وجزر متأثرة بظروف خارجية عن العمل الفني كانت تخلط أوراقه، وتدفعه في كل مرة إلى إعادة ترتيب البيت السينمائي الأمريكي الذي لا يأبى سوى السيطرة واحتكار المشهد الثقافي السينمائي العالمي.

وسنحاول في هذا المبحث الوقوف عند الرجة التي أحدثها دخول الصوت إلى عالم السينما الصامتة، والتغير الذي صاحبه في تصورات السينمائيين للعمل الفيلمي، وأصحاب الصلات السينمائية. وسنرصد أهم المراحل التي قطعها المفهوم السينمائي الأمريكي في فترات تاريخية مختلفة من القرن العشرين، وما صاحبه من تغييرات في الأجناس السينمائية التي تخدم فترة النطق السينمائي. وكذا التعرض إلى المراحل المختلفة التي قطعتها السينما الأمريكية بحثا عن الذيوع والظهور، والمراحل التي ميزها بعض التقهقر والفتور، وهذا عبر عنصرين أساسيين هما:

1- السينما تنطق.
2- السينما الأمريكية بين فترات الظهور والفتور.

1- السينما تنطق:

يعتقد الكثير بأن السينما لم تعرف كيف تتكلم، وبأن لغتها متعلقة بظهور عنصر الصوت الذي أكسبها ثراءها اللغوي، وهذه النظرة الخاطئة التي يتصورها البعض تنم عن جهل بخصائص اللغة السينمائية، إذ أن اللغة والصوت شيئان مختلفان، لأن جوهر الفيلم هو الصورة التي وجدت لغتها الحقيقية في فن المونتاج. والبلاغة الحقيقية للسينما حتى يومنا، تتجاوز حدود الحوار التمثيلي، لفضاء الصورة الأوسع الذي يعطيها ماهيتها وسحرها، وهذا ما دفع بمبدع في حجم **ليو تولستوي** الذي كان يتابع باهتمام كبير بدايات السينما، أن يطلق عليها اسم **الصامت العظيم**(1).

إن هذه التسمية: **الصامت العظيم** تدل على أن عالم السينما يدين لفترة السينما الصامتة بالفضل العظيم، ويعتبرها العصر الذهبي الذي حمل هذا الفن إلى حدود الاكتمال في مجال الصورة، لأن الفن الصامت فن كامل، والصوت عندما ظهر لم يزد عن كونه جزءا متمما للصورة المعروضة. وكما يقول **أندري بازان:** " ولنلخص حديثنا إن السينما- سواء بما تحويه الصورة من مضمون تشكيلي أم عن طريق ما يحويه المونتاج من موارد - تجد تحت تصرفها مجموعة من الوسائل تمكنها من أن تفرض على المتفرج تفسيرها للحادث الذي تقدمه له. في نهاية أيام السينما الصامتة، يمكن أن نعتبر أن هذه المجموعة من الوسائل كانت كاملة لا ينقصها شيء"(2). وفعلا عندما نرجع إلى تلك الفترة الحاسمة في تاريخ السينما، والتي استعمل فيها الصوت، نكتشف لأن توظيفه لم يكن بغرض طمر عصر السينما الصامتة، و إنما استكمالا وتتمة للعملية الفنية التي زادها الصوت قربا من المشاهد.

1- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، ط1، دمشق، 1989م، ص 5.

2- أندري بازان، ما هي السينما، ج1، ص 148.

وعندما نفصل بين السينما الصامتة والسينما الناطقة، فإننا نقصد مرحلة تاريخية، وليس تطورا أو طفرة تكنولوجية. لأن الاستمرارية في مجال الإخراج السينمائي بقيت على حالها، ولم نلمس فرقا بين مخرجي نهاية الفترة الصامتة و بداية الفترة الناطقة على مستوى التصوير، اللهم إلا **الكادراج** الذي تعرض لمشاكل بسبب طول اللقطات الحوارية الطويلة التي كانت يتباهى بها صناع الأفلام الناطقة، والتي أحدثت فوضى في التصور السينمائي غادة استعمال الصوت. لقد كانت السينما الصامتة تعيش أزهى أيامها مع عام 1927**م**، وكان محترفوها يتصورون بأن السينما في استمراريتها الصورية التي قطعتها حينئذ، قد أصبحت فنا مكتملا وملائما لمنطق الصمت، ولكن الواقع الصوتي الذي حصل لم يكن لتلقاه السينما إلا في جو من التردد والفوضى(1).

وتعد مرحلة اعتماد الصوت في صناعة الأفلام لحظة حاسمة في توجيه التلقي الفيلمي، وليس في بنائية الفيلم الذي يعتمد على الصورة كمبدأ جوهري، وذلك أن الأفلام الصامتة شهدت بدورها مصاحبة صوتية أحيانا، وكانت تجيء هذه المؤثرات الصوتية من خارج العملية الفيلمية عن طريق المصاحبة الموسيقية غالبا أو بعض المؤثرات الخاصة. وكانت هذه تقديمات نضدت لدخول الصوت في فترة لاحقة، والذي سنتتبع تزامنه مع الأفلام الصامتة، و دخوله إلى عالم الفيلم عبر مرحلتين:

أ- بدايات الصوت في السينما:

إن الحديث عن الصوت في السينما لا يبتدئ بالفيلم الناطق، بل يتعداه إلى البدايات الأولى لآلات العرض السينمائي التي كانت ترافق بموسيقى مصاحبة للفيلم الصامت، تعزف على البيانو أو تنبعث من أسطوانة موسيقية. فالموسيقى جاءت إلى السينما في أيام الأفلام

1- ينظر: أندري بازان، ما هي السينما، ص 145.

الصامتة، وكان عازف البيانو أثناء البدايات يوضح ما يحدث على الشاشة بمصاحبة موسيقى ملائمة لإيقاع الفيلم والذروة العاطفية للصورة البصرية. ولقد كانت هذه الطريقة الآلية والاعتباطية إضافة للصورة وطريقة سطحية للتوضيح بغية تكثيف الانطباع الذي يخلقه كل حدث(1). وهذا يؤكد بأن الفيلم الصامت لم يكن صامتا بالمعنى الدقيق للكلمة، بل لم يكن صامتا في الواقع، لأن الجمل التي كانت تقدم بصريا في شكل عناوين وإرشادات و الموسيقى المصاحبة، كانتا تشكلان معا ظاهرة صوتية.

أحس المشاهد منذ الأفلام الصامتة الأولى بثقل حركة المشاهد التي لا ترافقها الموسيقى، وعليه كانت الموسيقى ترافق أغلب المشاهد بحثا عن دينامية أكثر فاعلية على مستوى التلقي والمشهدية، وترى **صوفيا أليسا** بأن أي عرض من العروض الصامتة لم يكن ليستغني عن الدعم الموسيقي، وذلك من أجل إضفاء الحيوية على الصمت غير الواقعي، وتعويض المؤثرات والحوار التي هي ضرورية في الحدث من خلال عناصر سمعية(2). أما إذا نظرنا إلى الخصوصية السينمائية لصرفة فإننا نؤمن بأن عملية الإدراك البصري- حتى وإن لم نكن نسمع- تحيلنا إلى أن الصورة تمتلك النطق، وعلى هذا لم يكن تقسيم تاريخية الفيلم إلى صامت وناطق بغرض الفصل بين خاصيتين في السينما، بقدر ما كانت تمييزا بين مرحلتين تاريخيتين أضيف لإحداهما عنصر الصوت. وعن تلازم الرؤية بصوت غير منطوق بقول **ليوناردو دي فنشي:"** إن العين التي يقولون عنها أنها نافذة النفس البشرية هي الوسيلة الرئيسية التي يمكن بها أن ندرك مظاهر الطبيعة اللانهائية إدراكا كاملا، والأذن هي الوسيلة الثانية وهي تستمد أهميتها من أنها تسمع الأشياء التي رأتها العين"(3).

1- ينظر:أندري تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، البحرين،ط2006،1، ص 150.

2- ينظر: صوفيا أليسا، جماليات موسيقى الأفلام، تر:غازي منافيخي، وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1997، ص39.

3- أنرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 87.

وأرى بأن نظرة **دي فنشي** هذه، كانت تميز فلسفة وجمال الفن المرئي أثناء عصر النهضة، ورغم عمقها غير أنها تعارض الذوق العام لجماهيري استطاعت أن تعيش حلم نقل الطبيعة بحركيتها إلى إطار الشاشة، وعكس الواقع في عالم فوتوغرافي متحرك. هذا الواقع الذي كان يبحث عن عناصر صوتية مصاحبة تزيد هذا الاكتشاف روعة، ولم يجد متنفسا إلا في فن الموسيقى الذي صاحب رحلة السينما الصامتة، وصار أحد مركباتها ولكن من خارج العملية الفيلمية. وتلخص **صوفيا أليسا** وظيفة المصاحبة الموسيقية للفيلم الصامت في جملة وظائف أساسية هي :

1- استطاعت أن تفصل المشاهد عن الحقيقة وتغطي على أصوات الشارع وضجيج آلة العرض و أصوات الحضور في حالة العرض.
2- مساعدة المشاهد على تركيز اهتمامه على ما يعرض أمامه.
3- ساعدت المشاهد على أن يساهم في إتمام التصور والتأثر من غير تبديل للواقع.
4- استطاعت أن تضفي الواقعية على مضمون الصورة التي قد تكون شبحية إذا عرضت صامتة.
5- استطاعت أن تقوم مقام المؤشرات الواقعية التي تخص الصورة المعروضة وضمن إطار إمكانية التصور(1) .

إن حل مشكلة الصوت في الفيلم ترجع إلى ما قبل السينماتوغراف عام 1895**م**، إذ يعد الاجتهاد في التقاط الصوت ومحاولة مزجه بجهاز العرض أقدم ظهور من الفيلم نفسه. وتنفيذ المصادر التاريخية في مجال الاختراع بأن **توماس إديسون** توصل في عام 1877م إلى كيفية تسجيل الصوت ثم إذاعته من جديد بواسطة **الفونوغراف**، وهذا النجاح أوحى إليه

1- ينظر: صوفيا أليسا، جماليات موسيقى الأفلام، ص 40.

بإضافة صورة متحركة إلى الصوت فاخترع **الكينتوسكوب** Kinétoscope .وفي عام 1891**م** ظهرت هذه الآلة التي تعرض الصور المتحركة على شخص واحد، ومازج **إديسون** بين **الكينتوسكوب** و**الفونوغراف** لصنع **الكينيتوفون** Kinétophone(1). وهكذا نكتشف بأن السينما حاولت الكلام والنطق في معامل **إديسون،** قبل أن تعانقها الجماهير 1895**م** بست سنوات، وقبل أن تولد في باريس.

إن تصور **إديسون** لواقعية تمازج بين الصورة و الصوت هو الذي انتهى إليه الفيلم في الأخير، وهذا يدل على عبقرية هذا المخترع الفذ الذي أثرى السجلات العلمية باختراعاته الكبيرة، وأسهم في حل لغز سيعود إليه صناع السينما فيما بعد. وإذا عدنا إلى **الكينيتوفون** البدائي نستخلص بأن العرض الصوري كان ناطقا في أمريكا قبل أن يصمت في السينما. واستمرت الجهود بعد ظهور الفيلم السينمائي بحثا عن حلول صوتية يمكنها مرافقة الصور المعروضة، إذ حاول **شارلي باتي** في **فرنسا** و **ماستر** Messter في ألمانيا الجمع بين **السينماتوغراف** المخترعة أخيرا و**غراموفون برلين،** وقدمت شركة بريطانية جهازا **السينيفون** cinephone، و تلتها اختراعات عديدة لنفس الغرض مقل: **الفيفافون** vivaphone ، **الكرونوفون** chronophone(2). وكل هذه الأجهزة ظهرت وهي تعتمد عزف أسطوانات **الغرامفون** مع الأفلام، وتحتوي وصلة ميكانيكية لتوفير التطابق بين الصوت والصورة.

ولكن هذه الأجهزة الصوتية لم تكن لتحمل جديدا واقعيا إلى الفيلم السينمائي، انطلاقا من أنها كانت محدودة القيمة لأنها لم تقدر على أن تطابق الصوت بالصورة، ووقعت في مشكلة اللا تزامن والتي أخلت بجمالية العرض الفيلمي. لقد أرقت مسألة النطق العديد من السينمائيين الذين سعوا إلى محاولة تقريب التمثيل الفيلمي الصامت من الحوار المنطوق،

1- ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 87.

2- ينظر: م ن، ص 87-88.

و انتهجوا في ذلك أساليب أكثر بدائية و سذاجة، إذ حاول **لوميير** و**ميلييس** وبعض الرواد الأوائل جعل الممثلين ينطقون من خلف الشاشة وهم وقوف بحثا عن حوار يرافق زمن الشخصيات المعروضة، وحتى إدخال المؤثرات الصوتية لم ينجوا من إثارة الهزل، أكثر من كونه بحثا عن حل واقعي لإدخال الصوت. ويقول أحد كتاب عام 1912**م** عن هذه الظاهرة: " كانت المحاولات الأولى لإدخال المؤثرات الصوتية تثير مواقف هزلية طريفة. فالفتى المكلف بهذا العمل كان عادة ما يحوله إلى فرصة للاستمتاع بالضجة فينكب على عمله بحماسة محمومة متجاوزا حدود المنطق واللياقة"(1).

لقد كانت أسطوانات الموسيقى المرافقة للأفلام الصامتة أكثر ملائمة بعكس الصوت الذي لاقى صعوبات كبرى. ورغم ذلك لم تتوقف محاولات تقديم أفلام الناطقة، والتي كان أهمها: الفيلم الألماني الناطق **الغابة الخضراء** لـ: **أوسكار ميستر** عام 1910**م**، وفيلم الأطفال الناطق لشركة **إديسون** عام 1912**م.** ولكن جميع هذه الأفلام والمخترعات واجهت مشكلتين رئيسيتين، الأولى تتعلق بتزامن الصورة مع الصوت، لأن هذه الأفلام كانت تعتمد على الأسطوانات المسجلة كمصدر، مما يعني أن الفيلم يعرض من آلتين مختلفتين، إحداهما للصورة والأخرى للصوت، مما يعرضه لإمكانية انقطاع التزامن بين الآلتين في أي لحظة. والمشكلة الثانية هي تكبير الصوت الذي لم يكن قد اخترع له جهاز لكي يتم نقله إلى الجمهور(2).

لقد صارت الحاجة إلى النطق في الأفلام ضرورة ملحة، ويعتبر الفيلم الفرنسي **آلام جان دارك** لمخرجه الدانماركي **كارل داير** أفضل نموذج على هذه الحاجة. لقد ظهر هذا الفيلم الأوربي متأخرا مع عام 1928**م**،ولكن ظهوره فنيا على الشاشة الكبيرة كان بمثابة المستغيث

1- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 141.

2- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق،2006،ص41.

الذي يطلب إضافة الصوت والكلام إلى فن الصورة المتحركة. فقد استطاع مخرجه أن يقدم توحدا زمكانيا لمعاناة **جان دارك**، وأعلن **درايير** عن أسفه لعدم تمكنه من استخدام تقنية الصوت فيه، لأن أغلب مشاهده تعتمد التعليقات المكتوبة لنقل الحوار، و خصوصا في مشهد المحاكمة، إذ خلقت اللقطات القريبة وتعليقات الحوار المكتوبة تشويشا أضر بالإيقاع الطبيعي للفيلم رغم جمالية الفيلم. وقد علق الناقد **بول روثا** المعجب جدا بالفيلم، والمنزعج من ذلك التشويش: " أعتقد أنه يفتقد الغاية المركزية للسينما، حيث كل صورة منفصلة ليست لها قيمة عضوية بذاتها، فهي ليست سوى جزء من الشكل الكلي المتحرك... والفيلم لا يكشف بشكل كامل عن الخواص الفيلمية الحقيقية"(1)، وكان يقصد العنصر المفتقد، وهو الصوت.

كانت لغة الفيلم الصورية في أشدها ما يكون إلى عنصرا إضافي يسمح للمشاهد بتلقي أكثر واقعية، وكانت هذه الإضافة تتمثل في الصوت الذي ظل يراوح مكانه حتى ظهر التسجيل الكهربائي في العشرينيات، وأصبح التسجيل المتزامن مع العرض ممكنا. لقد ولد **الفونوغراف** من **التيلفون**، كما ولد **التيليفون** من **التليغراف**، و تطور **التليغراف** اللاسلكي ثم تطور الراديو من بعده. ووجدت بذلك الحلول التكتيكية اللازمة لمشاكل الفيلم الناطق باختراع التسجيل الكهربائي عن طريق **الميكروفون**، وكانت الشركات الكهربائية الكبرى المهتمة بالراديو هي نفسها مالكة ذلك الاختراع (2). وقبل ظهور الفيلم الناطق بقليل، و مع حلول عام 1925م لم يعد الناس يقبلون على حضور الأفلام كما من قبل بسبب ظهور المذياع(3)، وأصبح الناس يفضلون الاستماع على المشاهدة، وفي كل دار سينما بأمريكا كانت توجد أوركسترا صغيرة تضيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل حي لكل عرض من عروض الفيلم. واشتدت

1- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 142-143.

2- ينظر: فنون السينما، ص 121-122.

3- ينظر: رياض عصمت، ذكريات السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،ط1، 2005، دمشق، ص 68.

الحاجة إلى الصوت وبدأت تتزايد، بالرغم من رفض كثير من فناني الحقبة- وفي مقدمتهم **شابلن**- إدخال الصوت بحجة أنه يفسد نقاء الفن السينمائي .

نفذت الأفلام الناطقة الأولى عام 1926م عن طريق نظام **فتافون وارنر** بواسطة إعادة إنتاج الصوت بالأسطوانات المتزامنة. ولكنه كان واضحا أن السبيل للحصول على أفضل تزامن هو على الأرجح حين يمكن تسجيل الصوت على الشريط نفسه كالصورة. ولقد عاد المخترعون في العشرينيات إلى اختراع **يوجين لوست** Eugene Lauste عام 1906**م** في **بريطانيا** حيث حصل على أول براءة اختراع لطريقة تسجيل الذبذبات الصوتية فوتوغرافيا على الفيلم ذاته، وهي طريقة تكفل التطابق التام بين الصوت والصورة تلقائيا (1). وبفضل هذه الفكرة المطورة التي صاحبها تحسين في أجهزة تكبير الصوت الكهربائية توصل صناع السينما إلى إطلاق الفيلم الناطق الحديث.

ب-ظهور الفيلم الناطق:

يقول أحد المؤرخين السينمائيين:" إن الأمريكيين قاموا بهجر عشيقتهم القديمة متمثلة بالفيلم الصامت لأنهم وجدوا عشيقة أكثر جاذبية وجمالا في الفيلم الناطق. فقد علمهم الفيلم الصامت المشاهدة وعلمهم الراديو الإستماع ، وأصبحوا غير مستعدين لمغادرة منازلهم وإنفاق نقودهم في دور السينما إلا إذا وفر لهم الفيلم متعة المشاهدة والاستمتاع في نفس الوقت"(2). هكذا كانت نهاية الأفلام الصامتة مع ظهور الفيلم الناطق، والذي ظهر لأول مرة عام 1927**م** بفيلم **مغني الجاز** للمخرج **آلان كروسلاند**.

1- ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 88.

2- محمود الزواوي، صناعة الأفلام، ص 43.

وقصة إنتاج هذا الفيلم تعود إلى الإخوة **وارنر** الذين تحدوا صمت الفيلم، وخاطروا بالمصالح التجارية لشركات الإنتاج السينمائي. لأن صناع السينما الأمريكان كانوا يملكون حق التردد والتحفظ في أمر الأفلام الناطقة، وهذا الأمر يفسر على أن الاستوديوهات الكبيرة باهظة الثمن والتكاليف كانت تصبح شيئا قديما ومهجورا، كما يستلزم تركيب معدات جديدة للعرض بل وبناء قاعات سينمائية جديدة عازلة للصوت، وسيضطر السوق السينمائي الداخلي إلى تركيب أجهزة مكلفة بالآلاف من دور العرض(1).

وكان على **وانر** كسر كل هذه المنظومة القائمة، وهو ما يشكل مشكلة حقيقية كان يعيها منتجوا السينما الذين لا أرى بأن الصوت كان يعجزهم، بقدر ما كانوا محافظين على إرث الفيلم الصامت خوفا على مصالحهم. فالمشكلات التي كانت تنتظر السينما عشية انطلاق الفيلم الناطق تبدت كارثية، لأن السوق العالمي للسينما والذي كان تحت سيطرة الأفلام الأمريكية سينهار حينما تستبدل الأفلام الصامتة بلغتها الإيمائية العالمية، بأفلام ناطقة بالأمريكية. وماذا سيكون مصير الشركات التي تملك مخزونا ضخما من الأفلام الصامتة؟(2) بالإضافة إلى نجوم السينما الصامتة المدربين على فن الإيماءة فحسب والذين لا يعرف أحد كيف سيحافظون على عروشهم العالمية في الدراما الناطقة.

إن كل هذا سيسقط مع مبادرة **وارنر** الناطقة، والتي انكبت على تطوير تقنية الصوت، لقد عرضت شركة **واسترن**western خدماتها على شركات الإنتاج السينمائي الكبرى، ولكن ـ للتحفظ الذي أوردناه سابقا ـ رفضت هذه الشركات مسايرة فكرة الفيلم الناطق، ولم يقبل هذا العرض سوى الأخوين **وارنر** اللذين كانا على وشك الإفلاس. و بعد تجريب هذه التقنية مع فيلم **دون جوان** الغنائي، تحمسا للعمل أكثر في هذا المجال، وجمعا ما تبقى من رأسمالهما

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 144.

2- ينظر: م ن، ص 145.

للدخول في مغامرة أكبر، وذلك بالتعاقد مع مغن شهير هو **آل جولسون** الذي وضعوه تحت تصرف مخرج مغمور هو **ألان كروسلاند** لإنتاج أول فيلم ينطق فيه الممثل عام 1927م،و هو **مغني الجاز**(1).

حقق فيلم **مغني الجاز** نجاحا مبهرا وغير متوقع، وبلغت تكاليف إنتاجه نصف مليون دولار، إلا أنه حقق أرباحا قدرها **3.5** مليون دولار، و حول أستوديو **الإخوة وارنر** إلى أنجح أستوديوهات **هوليوود** خلال تلك الفترة(2). و رغم قصة الفيلم البسيطة إلا أن تأثير النطق فيه كان له بالغ الأثر على شركات الإنتاج التي سارعت إلى اقتناء طرائق تسجيل الصوت على الفيلم. إن موضوع فيلم **مغني الجاز** جاء تقليديا ، وهو يحكي قصة مغن فقير يتسلق سلم المجد، وجاء سيران غنائيا من أوله إلى آخره،ووشح بقليل من الحوار. و الذي أثار جمهور المشاهدين هو تلك اللحظة الحاسمة التي جمعت بين النطق والتمثيل المتزامن، وكانت جملة: **مرحبا أيها الرجل...**التي نطقها الممثل لأول مرة، وكأنها ترحيب بالصوت الذي انطبع على الشاشة الكبيرة، وأردفها **آل جولسون** بعبارة أخرى:**أنتم لم تسمعوا شيئا بعد..** ،و التي تدل على أن المشاهدين عليهم أن يفتحوا آذانهم إلى جانب عيونهم مستقبلا لتتبع الحوار، والذي ترسخ سينمائيا يوم **23** أكتوبر **1927م**(3).

حمل **مغني الجاز** تغييرات كبرى في النظام الاقتصادي السينمائي، وسمح للإخوة **وارنر** بتبوء ريادة شركات الإنتاج حيث أصبحت شركتهم قوة تجارية عظمى، تسيطر على خمسمائة دار عرض، صادر مشكلات كبرى لشركات الإنتاج ونقاد السينما آنذاك. لقد وقف كبار السينمائيين في ذلك الوقت ضد هذه التقنية الجديدة التي هددت الفن السينمائي، ومن بينهم

1- ينظر: فنون السينما، ص 122.

2- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأفلام، ص 43.

3- ينظر: دفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 146.

إيزنشتاين و**شابلن** وحتى **بودوفكين** المتفائل بمقولته : " إن الفيلم الناطق فن جديد، ومن الممكن أن يستخدم بطرق جديدة تماما. إن أصوات البشر وأحاديثهم ينبغي ألا يستخدمها المخرج بوصفها قيمة واقعية موضوعية منجزة وتامة بذاتها، بل عنصرا لإثراء الصورة البصرية على الشاشة وتكبير دلالاتها، بهذه الشروط يمكن للفيلم الناطق أن يصبح شكلا فنيا جديدا ليس لتطوره في المستقبل حدود"(1).

إن الفيلم الناطق لم يكن هو الصورة الناطقة، وإنما الصورة القابلة للسمع. وهذه الصورة المسموعة ستفصل بين جيلين من الأفلام : الصامتة والناطقة، وهذا ما دفع الجيل الأول إلى التهجم على الواقع السينمائي الجديد الذي هدد مصالحه، وانطلق كثير من المنظرين يدافعون عن كمال الفيلم الصامت، ويهجون مستقبل الفيلم الناطق. ومن بين هؤلاء:**جورج جين ناثان** الذي علق على مستقبل السينما الناطقة باعتباطية :" إذا أحكم **الفيتافون** سيطرته المهلكة على الأفلام، لن يمضي وقت طويل حتى يعود مليونيريو تلك الأفلام إلى بنطلوناتهم السابقة والعمل في تسويق الأطعمة المعلبة" (2). لقد رأى البعض خطوة بأن الصوت خطوة إلى الخلف وليس تطورا، مدفوعين في ذلك بالمشاهد الحوارية الطويلة التي أعاقت حركة الكاميرا، ولكن هذه الحملات لا أثر لها واقعيا لأن أساسها غير سليم، فالإضافة لا تعني السلبية، لأن مشاكل مرافقة الصوت للعرض قد تحل بالممارسة والزمن، وإذا كان لها أساس حقيقي لقادنا ذلك إلى التهجم على إضافة الحركة إلى الصور الفوتوغرافية وهي أساس ولادة الفيلم(3). وفي وسط هذه الجلبة والضوضاء واصل الفيلم الناطق تقدمه، ولم تدخل سنة 1929**م**، حتى اختفت السينما الصامتة، وصارت الأفلام تنطق بدرجة المائة في المائة .

1- م س، ص 148.

2- في. أف. بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 69.

3- ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 89-90.

اعتبر ظهور الصوت ظاهرة مثيرة كما كان عليه الحال أيام ظهور الفيلم كصور متحركة في عام 1895م، و كما كان الجمهور آنذاك يقبل على مشاهدة مناظر بسيطة مثل دخول القطار إلى المحطة أو خروج العمال من المصانع، أصبح المشاهدون في عصر السينما الناطقة يقبلون على سماع الصوت الذي بدا واقعيا ومطابقا تماما لحركة الممثلين(1). واستغل المنتجون هذا الحدث الجديد إلى حد الابتذال وراحوا يستخدمون الصوت دون تمييز إلى درجة أنهم أهملوا بلاغة الصورة، وجاءت أفلامهم الأولى اقل فنية بكثير من الأفلام الصامتة. وفقدت الصورة أثناء بدايات الصوت سحرها، سامحة للمساحات الحوارية الطويلة أن تغزوا الفيلم، وبدأ سيناريو الأفلام يكتب على أساس صفحات طويلة من الحوار تهمل في ثناياها الصورة.

واجه الفيلم الناطق من الناحية الجمالية صعوبات عدة غداة انطلاقه، وظهرت الأفلام الأولى على شكل مسرحيات مغناة وأعمال أوبيراتية، ويرجع ذلك إلى الشلل الذي أصاب تصوير اللقطات حيث صارت آلات التصوير تصدر ضجة، وتطلب الأمر احتجازها داخل حجرات زجاجية، إضافة إلى الصعوبات الفنية المقترنة بالتسجيلات الأولى والتي دفعت بالمصورين إلى انتهاج الأسلوب البدائي للسينما، إذ يصور الممثلون دفعة واحدة من البداية إلى النهاية بزاوية واحدة ولقطة واحدة، ولم يسلم سوى الأغاني المسجلة التي كانت تستخدم بطريقة Play back (2). لقد سجنت الكاميرا داخل حيز ضيق أفقدها حركيتها ومرونتها لصالح التسجيل الصوتي، واقترب أسلوب السينما من الأساليب المسرحية حواريا وتمثيليا، ولذلك استنجد بعض المنتجين بمسارح **برودوي** لإمدادهم بممثلين يجيدون التمثيل المسرحي لأن سلطة الإيماءة خفقت.

ارتبطت السينما الناطقة بفن المسرح في بداياتها، والنقطة الرئيسية التي تجمع بين هذين الفنين هي: الحوار، وكما قلدت السينما في بداية الفيلم الصامت الخليفة المسرحية في

1- ينظر: م س، 88.

2- ينظر: جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما،تر:عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،ط1،2000، ص148-149.

الصورة، قلدت الحوار المتواصل في المسرح عندما صارت قادرة على توحيد الحوار مع الصور المتطابقة. ونجحت السينما في التكيف مع المسرح بطريقة المسرحية المصورة سينمائيا، ولكن هذا الأسلوب سرعان ما اختفى نظر للخصوصية الفيلمية، لأن الاختلاف بين المسرح والسينما هو أن الحوار في المسرح يعتبر شكلا أدبيا حقيقيا مستقلا بذاته، ويمثل كل الإيحاءات والتفسيرات التي تحيل إلى عالم الدراما، أما في السينما فهناك فيلم يخضع لمخطط التصوير، وهو برمجة لعمل تقني غايته تجميع أجزاء المادة المصورة وأجزاء من المادة الصوتية التي يعتبر الحوار عنصرا من عناصرها المتعددة(1). و ذلك أن الفيلم يعتبر شكلا صافيا ومتجانسا، بينما يحوي مجال الصوت على تعددية في النوع لا توجد في الصورة، لأن للصوت أنواعا مختلفة (الموسيقى، الحوار، أصوات الضجيج)، وبالتالي فتقديم الصوت معناه تقديم ثلاثة أنواع مختلفة.

واضطلعت شركات الإنتاج بالوافد السينمائي الجديد، وكان عليها مجاراة اجتياح الصوت للأفلام بتغيير استراتيجياتها في التعامل مع الممثلين ولغة الفيلم الصوتية، فقد أحدث دخول الصوت ثورة في أساليب الإنتاج. وذهبت شركة **بارامونت** إلى فتح استوديوهات في فرنسا متخصصة في إنتاج أفلام ناطقة بالفرنسية والألمانية والإيطالية والاسبانية، وقد أنتج أحد الأفلام في ثلاث عشرة لغة مختلفة(2). و كان على **هوليوود** أن تخوض حربا أخرى حفاظا على سيطرتها العالمية، وكانت قوتها الأساسية تتمثل في أن معظم أجهزة الصوت في العالم صارت تحت أيدي استوديوهاتها. وظلت الأفلام لبضع سنين تصور بنسخ مختلفة اللغات، وتتم إعادة التصوير في نفس المواقع بمخرجين ونجوم آخرين ينتظرون دورهم في لتصوير المشاهد نفسها، ومن هنا نشأت أهمية خاصة لرعاية النجوم القادرين على التمثيل بعدة لغات،

1- ينظر: رالف ستيفنسون- جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 1993، ص262-229.

2- ينظر: فنون السينما، ص 123.

مثل : **غريتا غاريو** و **ليليان هارفي** (1). ولم تنجح هذه الطريقة تجاريا و لا فنيا نظرا لارتفاع تكاليف الإنتاج، و كان لابد من إيجاد حل آخر، وكان هذا الحل هو **الدوبلاج** أي تسجيل الحوار المترجم بواسطة ممثل آخر غير الممثل الأصلي في الفيلم(2). وبهذه الطريقة حلت المعضلة ورجع الفيلم مرة أخرى إلى وحدته الصورية واللغوية.

إن الحديث عن مرحلة الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، ظهر بشكل أبلغ سينمائيا في الكوميديا الموسيقية **غناء تحت المطر** عام 1952م، والذي تقع أحداثه في أواخر العشرينيات من القرن الماضي أثناء مرحلة التحول الفيلمي من: الصامت إلى الناطق، وهي المرحلة التي لم ينجح كثير من الممثلين في إجتيازها عندما سمع المشاهدون أصواتهم. وتدور قصة الفيلم الذي أخرجه كل من **ستانلي دنين وجين كيلي،** حول اثنين من نجوم السينما الصامتة ينجح أحدهما في عملية الانتقال، ويقدم بدوره النجم الراقص **جين كيلي،** فيما تفشل زميلته الممثلة التي تقع ضحية أعمالها الشريرة وغرورها. لقد حاولت هذه الممثلة إستغلال الصوت الجميل لممثلة شابة موهوبة عن طريق **الدوبلاج** لتغطية قبح صوتها الذي لم يعد يتلاءم مع طبيعة المرحلة (3). إن مشاهدة هذا الفيلم تغني عن أي تأريخ لهذه المرحلة الانتقالية، وتعكس متطلبات تلك المرحلة السينمائية الحرجة.

2- السينما الأمريكية بين فترات الظهور والفتور

دخلت السينما الأمريكية مرحلة أخرى من العطاء والتنوع الموضوعاتي في عهد السينما الناطقة التي شكلت الإضافة اللازمة للفن السابع، وكان عليها مواكبة التطور في هذا الفن الذي وجد ضالته ونقاءه في عهد السينما الصامتة التي شهد فيها المفهوم السينمائي في مجال الحرفية

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 152.

2- ينظر: فنون السينما، ص 123.

3- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، ص 71.

مجهودا غير مسبوق، وتراكما فنيا وإبداعيا شكل أرضية صلبة لمواصلة عمل سينمائي يمتاز بالرزانة والهدوء. و يعترف المخرج الكبير**ألفريد هيشتكوك** بقوة المرحلة السابقة فنيا حيث يقول :" الأفلام الصامتة هي الشكل الأكثر نقاءا للسينما. والشيء الوحيد الذي كان ينقص الأفلام الصامتة هو الصوت بالطبع، والذي يخرج من أفواه الناس، ومن أصوات الضجيج. ولكن هذا النقص لم يكن يبرر التغيير الكبير الذي جلبه الصوت معه. أريد أن أقول بأن السينما الصامتة لم يكن ينقصها سوى شيء بسيط للغاية: الصوت الطبيعي فقط. فما كان من الضروري إذن التخلي عن تكنيك السينما النقية. مثلما يفعل الكثيرون في السينما الناطقة"(1).

إن قول **هيتشكوك** يتضمن إشارات حول صعوبة التعامل السينمائي الذي تلى عصر الصمت، واعترافا بالخطوات الكبرى التي صنعت مجد الفيلم الصامت الذي تعلم في مدرسته كثير من المخرجين والنجوم أبجديات الحرفية السينمائية. لقد كان لدخول الصوت إلى عالم الشاشة الكبيرة أثره على القوالب الفنية المعتادة وأساليب الإنتاج، وكان مستقبل السينما يتجه نحو المجهول آنذاك، انطلاقا من المعطيات الجديدة التي باتت تتحكم في العمل الفني وعلى رأسها مؤثرالصوت. وأصبح لزاما على جيل الماضي والرواد الجدد التأقلم مع الواقع الجديد الذي فرض على شركات الإنتاج السينمائي انتهاج سبل أخرى في تخريج نجوم جدد قدموا من مسارح **برودواي**، و الميل إلى الأجناس السينمائية الخفيفة وغير المكلفة باعتبار أن الصوت فرض استثمارات إضافية لم تكن في الحسبان .

وستتناول في هذا العنصر التحولات التي مرت بها السينما الأمريكية خلال الفترة المتبقية من القرن العشرين، وذلك من خلال ثراء الأنواع السينمائية الموجودة، و ولادة أنواع أخرى أملتها التحولات الاجتماعية، إضافة إلى الفترات الحرجة التي هزت استقرار سينما **هوليوود.**

1- فرانسوا تريفو، هيتشكوك تروفو، تر: عبد الله عويشق- حسن عودة، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 1997، ص 59.

لأن السينما كفن مكتمل قد أخذت هويتها الحقيقية خلال عالم الصمت، والفترة التالية بالرغم من طولها لم تكن سوى ترسيخ لهذا الفن، وتراكم على مستوى الممارسة السينمائية، صحيح أن بعض الأفلام كانت تستوقف كثيرا من المعجبين والنقاد الكبار، ولكن لغة الكاميرا الفيلمية كانت قد اكتملت على مستوى الصورة المتحركة التي أعطت للفيلم ماهيته. لقد تجدرت الصناعة الفيلمية في عقول **الهوليودين** الذين انطلقوا من مركزية سينمائية وجمالية عمادها: الفيلم الأمريكي هو السينما وتاريخها، وهذا انطلاقا من الاجتياح الفيلمي الذي مارسه الأمريكان على كل الشاشات الكبيرة في جميع بلدان المعمورة، واحتكار صناعة الفيلم التي برعوا فيها.هذا الاحتكار الذي ما انفكت شركة الإنتاج تمارسه وتدافع على استمراريته باستحداث وإدخال تقنيات جديدة حفاظا على شباك التذاكر من الانهيار المفاجئ الذي مسها في أكثر من مرة خلال هذه المرحلة. وسنقسم هذا العصر الفني إلى مرحلتين:

أ- زمن الكوميديا الموسيقية:

عندما نتناول فترة الكوميديا الموسيقية، فنحن لا نتحدث عن خصوصية جنس الفيلم الكوميدي الموسيقي كنوع فيلمي، بل عن مرحلة سينمائية أطول من ذلك. لأن الكوميديا الموسيقية ازدهرت في العشريتين اللتين تلتا ظهور الصوت في السينما، أما زمنها فيمتد إلى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات. لقد سيطر زمن الكوميديا الموسيقية على المشهد السينمائي الأمريكي لمدة تقارب الأربعين سنة، وهذا انطلاقا من كون الكوميديا الموسيقية كانت المحمول الفني الذي رفع معه الأشكال الفنية الأمريكية في مجال الرقص والغناء بكل أنواعهما، فمن **مغني الجاز** وأول الراقصين إلى **الروك أندرول** الذي أبدع فيه **ألفيس بريسلي**، و كانت هذه الكوميديا السمة الفنية الأبرز في إنتاج **هوليوود** رغم حضور كل الأنواع، وعلى رأسها أفلام **رعاة البقر.**

إن الحديث عن النوع في السينما يختلف جذريا عن مفهوم النوع في عالم الأدب، فالأفلام ليست أنواعا أدبية مطلقا، وإذا كانت التراجيديا والكوميديا في الأدب والدراما تحيل إلى شكل فني محدد، فإن نوعا سينمائيا قد يحمل تداخلا كبيرا بين الأشكال الفنية أو يتعداه. فحينما نتحدث مثلا عن الأفلام الغرب الأمريكي يصعب علينا تصنيف الفيلم، فقد تكون القصة ملحمة لا نعرف وجهتها بالتدقيق، و قد يكون مأساوية أو ربما كوميدية أو فيلم حركة يحاكي فعلا خلقيا أو نزعة انتقامية مليئة بالشر(1). وتداخل الأجناس هذا، هو سمة سينمائية خالصة تميز عالمها عن غيره من فنون العرض، وهذا التنوع في الأجناس الفيلمية كان الأساس بالنسبة لهذه المرحلة السينمائية الناطقة.

كان لدخول الصوت أثره على نظام الإنتاج السينمائي حيث طرحت مائتا مليون دولار في **وال ستريت** للإستثمار في أفلام **هوليوود** عام 1929**م**(2)، وساد نظام الاستوديوهات الذي نظم الإنتاج والتوزيع معا، واستمد قوته من إقبال الجماهير التواقة لعنصر الصوت الزاحف إلى الأفلام، هذا الإقبال الذي استلزم إنشاء استوديوهات ضخمة تتولى توفير عدد كبير من الأفلام. ولكن طفرة معدلات الإقبال الجماهيري على السينما كانت مؤقتة، وسرعان ما بدأت تنخفض متأثرة بالأزمة المالية 1929**م.** لقد قفزت الأرقام من:57 مليون مشاهد أسبوعيا عام 1927م إلى حوالي 110 مليون مشاهد أسبوعيا العام 1930**م**، ثم ارتدت إلى 75 مليون عام 1931**م**، لتصل إلى 60 مليون عام 1932**م**(3)**.**

إن جاذبية الفيلم الناطق لم تكن لتصمد أما الأزمة التي دفعت عددا كبيرا من دور السينما إلى غلق أبوابها، ويصوغ **جورج سادول** هذا الوضع بقوله: " كانت **هوليوود**، في وقت ما، فخورة بنجاتها من الأزمة فقد سحرت السينما الناطقة الجماهير، وأخذ العاطلون عن العمل

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، "أفلام الغرب"-ج كيتسيس-، 384.

2- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 64-65.

3- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 159.

يرتادون دور السينما سعيا وراء النسيان، ولكن عندما نفدت أموالهم بدافع امتداد الأزمة انهارت أرقام الدخل مما حمل الشركات الكبرى على طلب عون المصرف القومي الذي يملكه **روكفلر،** و مصرف **مورغان،** ففرض أصحاب هذين المصرفين على الشركات عملية إعادة تنظيم هائلة انتهت بوضع الإنتاج السينمائي تحت المراقبة المباشرة لحفنة من الماليين"(1). كان 95 بالمائة من الإنتاج السينمائي الأمريكي خلال هذه الفترة تحت رحمة الثماني الكبار: (MGM ، **بارامونت وانر، فوكس،** RKO، **كولومبيا، يونيفرسال ، الفنانون المتحدون)،** ووقعت هذه الشركات بدورها أمام الكساد العظيم تحت سيطرة المجموعتين الماليتين الكبيرتين بالولايات المتحدة الأمريكية :**مورغان** و **روكفيلر.** و يقول **لويس جاكسون**عن هذه الوضعية : " إن رجال القمة في سوق المال الأمريكي، **مورغان** و **روكفيلر،** هم من يملكون الآن صناعة السينما، سواء بشكل غير مباشر عن طريق السيطرة على أجهزة الصوت، أو مباشر عن طريق التحكم في التمويل والدعم. لقد ضاقت المنافسة في مجال صناعة الأفلام اليوم لتصبح مجرد صراع بين أصحاب النفوذ الاثنين الكبار على توازن القوى بين الأستوديوهات الثمانية الكبرى ومنافذ التوزيع والعرض التابعة لها"(2).

أصبحت **هوليوود** تحت أوامر أصحاب التقنية المالية، وحل رجال المال مكان الرواد المغامرين الأوائل، مدفوعين في ذلك بالكسب السريع الذي يذره شباك التذاكر. لقد فرض أصحاب المال منطقهم الذي أدخل السينما الأمريكية إلى عصرنا الذهبي الذي يمتد من: عام 1930م إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن هذا الازدهار طال الإنتاج أكثر من الإبداع، لأن عمالقة من مثل: **غريفيت** و**شابلن** لم يكن بوسع أشخاص مثلهم أن يظهروا في ظل نظام الأستوديو المتشدد. ذلك أن سلطة القرار فيما يخص الفيلم أصبحت في يد المنتج الذي كان يفرض العمل بنظام فريق الكتابة في مجال السيناريو، إضافة إلى تأثيره الشخصي على مسار

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 261.

2- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 160.

إنتاج الفيلم، وهذا الوضع قلص نفوذ المخرج الذي تحول إلى مجرد منسق أو مساعد منتج . وهذه النظرة الجديدة في الصناعة الفيلمية انعكست سلبيا على المجال الإبداعي، ومع أنه أنتج أكثر من 7500 فيلم فيما بين: عام 1930م وعام 1946م، إلا أن غالبية النقاد يذهبون إلى أن عدد الأفلام التي بقيت تحتفظ بمكانتها الفنية حتى وقتنا الحاضر لا تتعدى الـ200 فيلم(1).

لقد استطاع نظام الأستوديو الصارم في قواعد الإنتاج أن يلبي حاجيات وأذواق مرتادي شباك التذاكر بأفلام متنوعة سحرتهم بواسطة توظيف الصوت، وعلى حساب الجانب الإبداعي، حيث جنحت الاستوديوهات إلى تقديم أفلام ترفيهية خفيفة. واتخذ الفيلم الموسيقي أشكالا مختلفة معتمدا على مجاميع المغنيين والراقصين الذين شكلوا مادة تشكيلية في ديكورات مجردة، وتعرضت الأعمال الكوميدية إلى لحظات متعة وإحياء بفضل استقدم فناني المنوعات. ولم تغير الاستوديوهات أنظمتها الإنتاجية، إذ بقيت الأنواع التقليدية الثابتة من أفلام: البوليسية و الموسيقية وقصص الحب والغرب الأمريكي، بل واصلت تطورها في ظل الإقبال الجماهيري الداخلي، بالرغم من ضياع بعض الأسواق الأوروبية- إلى حين- بسبب لغة الفيلم الناطقة.

شهدت فترة ظهور السينما الناطقة إنشاء أربعين أستوديو للصوت دفعة واحدة، وظهر تطرف في نزعة استخدام الصوت عبر إنتاج مكثف لأفلام المحاكمات إلى درجة أن الجمهور مل من هذا النوع المعتمد اعتمادا كليا على الحوار(2)، ولم تجد **هوليوود** بدا من العودة إلى أصل الفيلم الناطق غداة ظهور الصوت، والذي تمثل في الأفلام الاستعراضية والغنائية والراقصة **ميوزكال**، ولكن بمستوى أكثر تطورا. ودخلت السينما الأمريكية بفضل الفيلم الموسيقى الاستعراضي إلى زمن الكوميديا الموسيقية الذي وسم معظم الأفلام بالجانب الغنائي والاستعراضي لمدة تقارب الأربعين سنة.

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 68.

2- ينظر: رياض عصمت، ذكريات السينما، ص 69.

عمت موجة الفيلم الموسيقى الغنائي شاشات السينما، وارتبط هذا النوع ارتباطا وثيقا بالصناعة الفيلمية الناطقة، وهذا يعزي للنوع الذي صاحبه الصوت في البداية وكأن الشاشة الكبيرة جمعت بين الفرجة السينمائية والتسلية الغنائية و الراقصة. ولقد أتاح هذا العالم السينمائي الجامع للتمثيل مكتملا حركة ونطقا، ومصاحبا بالغناء والرقص، فرصة لإقبال جماهيري منقطع النظير في البداية، وفتح شهية الاستوديوهات للإكثار من هذا النوع الفيلمي المميز. واجتاحت الأفلام الموسيقية الصالات السينمائية في بداية الفيلم الناطق بأعمال متميزة مثل: **لحن برودواي** للمخرج **هاري بومون،** و **التصفيق** للمخرج **ماموليان،** و **استعراض الحب** للمخرج **لوبيتش،** هذا الأخير الذي أكسب **هوليود** أموالا طائلة عبر أفلامه الغنائية الراقصة **الضابط المبتسم ،ساعة معك ،مونت كارلو، الأرملة الطروب**(1).

لقد فتحت الأفلام الغنائية الباب على مصراعيه أمام كل الفنون الموسيقية والاستعراضية التي وجدت لها منفذا للتسرب إلى عالم الفيلم، حيث شكلت آنذاك جمالية مشهدية لا تضاهي، و انتقل بعض المخرجين إلى الأفلام الاستعراضية الراقصة من أمثال:**فان ديك** van dyke الذي أخرج تباعا فيلمي :**رومبا** و **بوليرو** وظهر الثنائي الراقص : **فراد استار** Fred Astaire **و جنجر روجر** Ginger Roger اللذين أمتعا الجمهور بأفلام راقصة امتدت حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية مثل : Amanda ، Roberta ،top-hat ،ويعتبر النقاد بأن **أستار** أعظم راقص **(كلاكيت)** في العالم(2).

ساعد استعراض ردهات الموسيقي في تنويع الأفلام الموسيقية الراقصة، ذلك أن **الميوزيك هول** Music hall أعطت قوة لهذه الأفلام عبر استغلال النجاح الجماهيري لمسرحية غنائية راقصة، و قد جلب هذا النوع إلى فضاء الفيلم الذي تزين بالديكورات الفخمة

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 259.

2- ينظر، جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج2، ص 205.

ذات الطابع الهندسي و الملابس الساحرة. ويعد **بوسبي بركلي** سيد هذه التصاميم، وهو مختص في الرقص استدعته شركة **وارنر** إلى **هوليود** ليشرف على تصاميم الأعمال الراقصة، وأعطى الإضافة السحرية اللازمة وذلك برعاية رقصات البالي في فيلم **الباحثات على الذهب** والفيلم الكبير: **الشارع 42-** 42nd Street للمخرج **لويد باكون** عام1932م. إن **بركلي** باستعماله المنصة المسرحية الدوارة والمسابح وتغييره لزوايا التصوير، شكل بفضل راقصاته الجميلات اللائي ينتظمن ضمن فرق راقصة، أشكالا و تصاميم هندسة غريبة وجميلة تحيل إلى عالم من الفانتازيا السحرية التي يثريها التنوع الرقصي التشكيلي، والذي شد خلال عشرية كاملة رواد القاعات السينمائية(1).

كان لفيلم **مغني الجاز** أثره الكبير على نقل فن الزنوج إلى عالم السينما، لأن **آل جولسون** مثل في هذا الفيلم وهو متنكر بزي زنجي، وهذه الفكرة أوحت إلى **كينغ فيدور** باستعمال مغنيين زنوج في أفلامه. وجاء فيلمه **هليلويا** (2) بمثابة استلهام فلكلوري للإيقاع و الرقصات الإفريقية بعيدا عن أي طرح للعبودية أو التميز العنصري، لقد ركز على الرقص و الإيقاع و الغناء عند زنوج يشتغلون في مزارع القطن، محاولا انتهاج الأساليب الاستعراضية على حساب المضمون الذي بقي على الهامش. وظهر الموسيقيون الزنوج من الكبار في عدة أفلام مثل: **لويس ارمسترونغ**، و المطوبة **ماكسين سوليفان**، و عازف البيانو **فاتس ويلر**، وسيدة رقصة الجاز **بيسي سميث**(3).

درجت الأفلام الغنائية والموسيقية على استثمار ظاهرة الاستعراض من جميع مناهلها: حفلات المنوعات، المسارح، قاعات الرقص،الفنون الشعبية الأمريكية، ولقد خدمت هذه الأفلام فنون الغناء والرقص بالدرجة الأولى، وسمحت للطبوع الموسيقية الراقصة بالظهور

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 262.

2- ينظر، م ن، ص 259.

3- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج2، ص 205.

و على رأسها فن الزنوج كا**:الجاز،البلوز، الغوسبال،** و **الروك أند رول**(1) في مرحلة متأخرة.ووصل عدد الأفلام الإستعراضية خلال نهاية الستينات إلى أعداد لا حصر لها، ولكن هذا النوع أهمل المضمون التراجيدي والكوميدي للموضوعات، وركز على الشكل لإظهار الأعمال الموسيقية أو صراخ مطرب شعبي، وتعدى أثرها إلى أنواع أخرى تبنت في مسارها الفيلمي إقتباسات غنائية أو موسيقية أو راقصة. و عندما نقول: فترة الكوميديا الموسيقية، فإننا يجب ألا نهمل الأنواع الأخرى التي واصلت حضورها في صالات العرض، ولكنها كانت أقل تأثيرا.

كانت عديد الأنواع السينمائية توقع حضورها في أمسيات القاعات السينمائية، وتوجد لنفسها جمهورا خاصا، وكان لها كثير من المخرجين والنجوم الذين برعوا فيها، و أفلام من نوع: المغامرات، وأفلام الرعب، وأفلام الحربية، والأفلام البوليسية، والأفلام التاريخية والروائية ...كانت تضم بين أطقمها جيلا جديدا من المخرجين الذين أثروا الربرتور الفيلمي خلال هذه الفترة من أمثال : **جون فورد، إيليا كازان، جون هيوستون، فرانك كابرا، فيكتور فليمنغ، أورسون ويلز...** هؤلاء الذين حملوا لواء الإبداع السينمائي في أفلامهم عبر أجناس سينمائية مختلفة رسخت تقاليد فيلمية خاصة في عصر يعرف بالعصر الذهبي لـ:**هوليود**.

واصلت أفلام **الواسترن** حضورها السينمائي محتلة الصدارة، وذلك لطبيعة هذا العالم السحري الميال إلى فرض الذات التي يحبها الأمريكيون، وروح المغامرة ومواجهة المجهول. ولقد قفزت هذه الأفلام فوق الواقع التاريخي للهندي الأحمر، وأظهرته همجيا وبربريا لصالح بطل **الكاوبري** الذي يقف عادة بين الحضارة والبراري الموحشة، هذا البطل المتحضر الذي تتسم حياته بنسق محدد حسب نظام **جنتلماني** فهو لا يسحب مسدسه أولا في أي نزال،وهو مثل

1- ينظر، م س، ص 203.

قوى الفوضى في تلك البراري، ينال مبتغاه عن طريق العنف، ويصل إلى مكانته البطولية بالدفاع عن أولئك الذين روضوا الأرض ضد قوى الدمار **(الهنود)** في تلك الأصقاع المتوحشة(1). وكان استخدام العنف مبررا، لأن البطل يستخدمه ليساعد على تقدم تاريخي للحضارة. هكذا كانت الصورة النمطية لأبطال أفلام **الواسترن** والتي رسخت في الأذهان بفضل مخرجين كبار، يتقدمهم سيد هذا النوع: **جون فورد** .

قال **جون فورد** قبل وفاته بعامين :" عندما أموت أريد أن يتذكرني الناس على أنني **جون فورد،** الفتى الذي صنع أفلام الغرب الأمريكي"(2). ولقد أخرج هذا المبدع الإيرلندي الأصل للسينما الأمريكية مائة سبعة وثلاثين فيلما أغلبها من أفلام **الكوبوي،** ويعتبره البعض أعظم مخرج أمريكي لعصر الفيلم الناطق. فمن فيلمه **عربة الجياد** عام 1939م، إلى فيلم **عناقيد الغضب** عام 1940م إلى فيلم **الباحثون** عام 1956م، أرسى **جون فورد** خصائص عالم سينمائي خاص به، وترك بصماته واضحة في أفلام الغرب الأمريكي خصوصا. حيث صور المنبوذين على أنهم أفراد قادرين على تجاوز خطى وحدود المجتمع الصارم، وموضوع **عربة الجياد** جلب إليه كثيرا من المشاهدين البسطاء لأنه كان قادرا على تحقيق المتعة بسخرية ممتعة ترفع المنبوذين فوق أفراد المجتمع المحترم، فالعربة التي ترمز إلى أمريكا الوطن كانت تحمل أفرادا لفضهم المجتمع، و راحوا يبحثون عن أفق آخر في الغرب. **فالطيب السكير،** و **العاهرة،** و**السجين الفار،** و**مختلسا المصرف**...،التقوا فرار من صرامة المجتمع، وواصلوا طريقهم المحفوف بالمخاطر نحو عالم أفضل. لقد كان **جون فورد** يقصد هذا العالم الذي أوجده، ويعرف بأنه سيجلب إليه بسطاء المشاهدين ووهج الشهرة، وقد أعلن بمرح قبل إخراج فيلمه بقليل: "لا يوجد أي شخصية محترمة ضمن شخصيات الفيلم" (3).

1- ينظر: سينما الغرب الأمريكي" الصيغة المشتتة في أفلام الكاوبوي"-جاك ناشبار-تر: رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص 130.

2- جوزيف ماكبرايد- مايكل ولنمغتن، جون فورد، تر، خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1995،ص06

3- م ن، ص 77.

كان باقي كبار المخرجين الذين لمعوا في هذه الفترة يعرضون أفلامهم في مختلف الأنواع، إذ انصرف **فرانك كابرا** إلى الملهاة العصرية بمعيه **جورج كوكور** و**هوارد هاواكس،** وتعرضوا في أفلامهم أيضا إلى الأفلام الحربية وأفلام الطيران، إضافة إلى أفلام العصابات التي تفنن فيها **جون هيوستون** فيما بعد. و لاقت أفلام العصابات رواجا كبيرا أثناء بداية السينما الناطقة، بعد أن أطلق المخرج **جوزيف فون ستانبرغ** Josef Von Sternberg فيلميه: **ليالي شيكاغو** و the raid . وصادف رواج أفلام العصابات والمشاهد المخلة بالحياء، صدور **قانون الحشمة** الذي صدر عام 1930**م،** وشدد الرقابة على الصناعة السينمائية بعد عام 1935**م.** إذ قام عدد من القساوسة الأمريكيون بحملة عنيفة ضد أفلام اللصوصية والعصابات والتعري، فأصبح اللص داعية أخلاقيا، وحددت مدة تعرية الفتيات لملابسهن،ومدة قبلاتهن(1).

ولكن هذا القانون لم يصمد طويلا أمام إصرار المخرجين على تمرير رؤاهم الفنية داخل خطاب فيلمي ملغم، مثلما فعل صاحب رائعة **الصقر المالطي.** لقد ذهب **هيوستون** بعيدا في أفلامه عندما تجاوز خلق التعاطف مع المجرم، بل تعداه إلى احترام الطريقة التي يؤدي بها عمله، وكما يقول **كامنسيكي** :"... وكما في أفلام **هيوستون** السابقة واللاحقة، فهناك مجموعة صغيرة من البشر تقوم بمهمة وتفشل، فإن أفراد العصابة يلزمون أنفسهم بمهمة ويموتون نتيجة الخيانة. إن **إيمريش** الذي يصف الجريمة لزوجته المقعدة أنها " ليست أكثر من نوعية غير مألوفة في التصور الإنساني " يخون **دوك** و **ديكس** من القمة، بينما يقوم **كوبي** في خوفه بخيانتهم من الأسفل،و مرة أخرى هناك ذروة للموت و التخريب لا تملك شخصيات **هيوستون** منها فكاكا"(2).إن هذا الأسلوب **الهيوستوني** أثرى كثيرا أفلام العصابات واللصوصية التي أصبحت مصدرا إلهام فيلمي لكبار المخرجين في **هوليود** فيما بعد، واستلهم من أسلوبها

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 268.

2- ستيوارت كامنسكي، جون هيوستون، تر: فزي سليمان، كتابي، القاهرة، ص 102.

المخرج **فرانسيس فورد كوبولا** فيلمه **العراب**، واسترجعها المخرج **مارتن سكورسيزي** في فيلمه: **عصابات نيويورك.**

إنتظرت السينما الأمريكية أزيد من عشرية في المرحلة الناطقة لتصل إلى فيلميها الكبيرين الذين تصدرا قائمة أفضل الأفلام الأمريكية تاريخيا، ولا يزال يمثلان إلى يومنا هذا أحد روائع السينما العالمية، نقصد كلا من: فيلم **ذهب مع الريح** لمخرجه **فيكتور فليمنغ، و** فيلم **المواطن كين** للمخرج **أورسون ويلز**، واللذين ظهرا تباعا عامي: 1939**م** و 1941**م.** و يمثل كل من الفيلمين نقلة نوعية في تاريخ الإبداع الفيلمي الأمريكي، بالرغم من صعوبة التعامل الفني الذي ميز هذه الفترة في ظل تشدد نظام الأستوديو المبني عل التدخل المباشر للمنتج في مراحل إخراج الفيلم.

وتطلعنا تقارير إنتاج فيلم **ذهب مع الريح** على الصعوبات الكبرى التي واجهها **فيكتور فليمنع** في إتمام إخراج فيلمه، الذي تعرض للتوقف بسبب انهيار عصبي أصابه بسبب تدخل المنتج **دافيد سيلزنيك.** هذا الأخير الذي يعد المسؤول الأول عن هذا الفيلم وما حققه من نجاحات باعتباره شارك في اختيار ممثليه، وعقد صفقة السيناريو مع كتابة الرواية **مارغريت ميتشل**، بل أوقف المخرج الأول **جورج كوكور** بعد أسبوعين من التصوير، وجلب المخرج **سام وود** الذي تولى إخراج الفيلم لمدة شهرين أثناء مرض **فيكتور فليمنغ**(1). وفي هذا الجو المليء بالتناقضات كسب **فيكتور فليمنغ** رهانه الفني، وأخرج إلى أمريكا فيلمه الخالد **ذهب مع الريح** عام 1939**م.**

حقق هذا الفيلم نجاحا تجاريا ضخما، وذلك لطبيعة موضوعه الذي يتعرض لمعاناة عاطفية للبطلة **سكارليت أوهارا** التي عايشت فصول الحرب الأهلية الأمريكية، ومعاناة الارستقراطيين الجنوبيين، باعتبارها تنتمي إلى هذه الطبقة التي فقدت كل أملاكها وقاست كل أنواع الدمار.

1- ينظر:محمود الزواوي، روائع السينما، ص44-45.

لقد استطاعت الروائية **مارغريت ميتشل** أن تقدم لأمريكا أحداثا خالدة عكستها الشاشة الكبيرة في فيلم يعد رائعة السينما الأمريكية عبر كل عصورها السينمائية. وبهذه المكانة التي يحتلها هذا الفيلم الذي تقاسمه إبداعا مخرج ومنتج، يظهر وكأن قدر السينمائي في الولايات المتحدة قد ارتبط بحربها الأهلية في مجال النقلات السينمائية النوعية، وهنا نستذكر فيلم **مولد الأمة** لـ:**غريفيت** وما فعله إبداعيا في عصر السينما الصامتة، و لئن كانت أمريكا ككيان سياسي ولدت من رحم **شاي حفلة بوسطن**، فلاغرو من القول بأن أمريكا السينمائية كانت تولد من رحم الحرب الأهلية.

ولم يمضي وقت طويل عن هذا الفيلم، حتى أردف بفيلم آخر لا يقل عنه أهمية وروعة عام 1941**م.** وهو فيلم **المواطن كين** لمخرجه **اورسون ويلز**، والذي بدأ مسيرته الفنية كممثل في مسرح إيرلندي، ثم انتقل إلى أمريكا ليظهر على مسارح **برودواي**. ولقد استفاد كثيرا من تجربته المسرحية في ترويع أمريكا عبر تقديمه لدراماه الإذاعية **حرب العوالم**، وهي من نوع الخيال العلمي، إذ أوهم سكان **نيوجيزي** عن طريق تقارير إخبارية وردود فعل من شهود عيان مزعومين أقنعت المستمعين بأن تمة غزوا فضائيا تتعرض له المدينة. و هو ما أثار الرعب بين سكانها، قبل أن يتبين المستمعون أنها مجرد لعبة إخراجية بارعة(1). جعلت هذه القصة من **اورسون ويلز** الذرة الفريدة التي بحثت عنها **هوليود**، فجلبته إليها من غير شروط مسبقة، ومنحته عقدا مميزا فيه كل مساحات الحرية الإبداعية، بالرغم من أن عمره لم يكن يتجاوز 25 سنة آنذاك.

وجد هذا المخرج الفرصة سانحة للتعبير عن رؤيته السينمائية بحرية تامة في فيلمه **المواطن كين**، إذ باشر عمله وفق رؤية ذاتية لمفهوم الشهرة في الولايات المتحدة بكل تناقضاته، وعرض قصة صحفي يجري تحقيقا في حياة: **تشالز فوستر كين** والذي كان

1- ينظر: رياض عصمت، ذكريات السينما، ص 183.

ناشرا لصحيفة **نيويورك انكوايرر** وعدة صحف أخرى، ومرشحا سابقا لمنصب حاكم ولاية **نيويورك**، وأحد أكثر شخصيات القرن العشرين ثراءا ونفوذا.

و يبدأ التحقيق بعد وفاة هذه الشخصية عن طريق سلسلة من المقابلات مع أقرب الشخصيات الذين عايشهم وعرفهم هذا الرجل الشهير كزوجته ومدير أعماله وصديقه، والذين يكتشفون عن أسرار كثيرة ميزت شخصيته بخصائص سلبية غير متوقعة (1). وظهر **كين** كرمز للبطل الأمريكي الذي يستجمع كل تناقضات الحياة الأمريكية، فهو ديناميكي وحركي يتمتع بثقة النفس إلى درجة القسوة، وديمقراطي إلى مستوى الغرور، ويملك كل شيء بالرغم من أنه لا يملك شيئا. إن هذا الإفراط في الغرور والثقة الزائدة بالنفس يخفي كثيرا من الإحساس بالنقص، ف:**كين** الذي يؤله نفسه في الحقيقة لا يستطيع أن يخلق شيئا، ويظهره شريط الأخبار بأنه مروض ومطوع لحيوانات الحديقة الخاصة به، وحديقة الحيوانات هذه تعتبر سجنا لـ:**كين** الذي يستعرض قوته أمام مخلوقات محرومة من خصوصيات البشر(2).

لقد طرح **اورسون ويلز** في فيلمه عدة تساؤلات لم يجب عليها، وقدم صورة عن بطله كما رواها الشهود، ولعل هذا الأمر جعل المشاهدين آنذاك يعزفون عن مشاهدة الفيلم الذي صارت أسئلته غامضة ومقلقة. وقد غطى هذا التشويش على تقنية الإخراج التي اعتبرت ثورة إخراجية آنذاك، ويعد **المواطن كين** رابع ثورة حقيقية في فن السينما بعد ثورة **ميلييس** ثم **غريفيت** ثم **إيزنشتاين**(3). ويعتبر أهم انجاز في فيلم **اورسون ويلز** على صعيد اللغة السينمائية، هو اكتشافه لطريقة الإخراج القائمة على استخدام عمق المجال، وبناء اللقطة كمشهد تكون الصورة فيه مهمة في المقدمة مثلما في خلفية المشهد،بحيث يتجاوز المشهد

1- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، ص 23.

2- ينظر: بيتر كونراد، أورسون ويلز، تر: عارف حديفة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، ص219.

3- ينظر: إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، ص 153.

الصورة المسطحة ويتعداه إلى العمق. وهذا الأسلوب الإخراجي يماثل في أهميته اكتشاف المنظور في فن الرسم خلال القرن الثالث عشر(1).

ولكن عزوف الجمهور عن الفيلم، والذي يحتل غالبا المركز الأول بين أهم الأفلام في تاريخ الفن السابع، أثر كثيرا على مسار **ويلز** الفني، حيث أوقع شركة R.K.O المنتجة في خسارة مالية هائلة، ناهيك عن المشكلات القضائية والفضائح. ولقد قررت الشركة إعفاء هذا المخرج من مركزه، وظل طوال السنوات الحرب العالمية الثانية عاجزا عن إخراج أي فيلم، بعد الهجمة الشرسة التي شنها الناشر الصحفي **راندولف هيرست** بمنع نشر أي إعلانات دعائية أو عروض نقدية للفيلم في أي من الصحف التابعة لإمبراطوريته الصحفية، وذلك بسبب التشابه الكبيربين بطل الفيلم **تشارلز فوستر كين** وبين شخصية هذا الناشر. و لم يسبق لأي فيلم سينمائي حتى ذلك الوقت أن أماط اللثام عن شخصية أمريكية على قيد الحياة بمثل تلك الجرأة(2).

إن مصير **ويلز** السينمائي بأمريكا توقف عند حدود خسائر فيلمه **المواطن كين،** وهو يشبه في مصيره إلى حد بعيد المخرج **غريفيت** بعد فشل فيلمه **التعصب،** ورغم كونهما أكبر مبدعين في تاريخ السينما الأمريكية التي وجدت لغتها الفيلمية العميقة على يديهما، إلا أن منطق الإفلاس المالي لدى الشركات المنتجة لا يشفع أبدا للإبداع، ويتناسى فضل النجومية الذي سرعان ما يخفت أمام إمبراطوريات الإنتاج التي لا تؤمن سوى بشباك التذاكر. لقد كان **ويلز** أن ينسحب إلى أوروبا ليكمل مشواره الفني بعد أن وجه له الناشر ر**وندلف هيرست** تهمة التورط في خلايا الشيوعية. هذه التهمة التي كانت قد بدأت تطل برأسها في شكل **مودة** آنذاك، وازدادت استعارا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية لتطال عديد الوجوه السينمائية الفاعلة

1- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، ص 23-24.

2- ينظر: م ن، ص 22.

و المعروفة، معلنة بذلك عن قدوم عهد جديد من الخفوت الذي سيطال شركات الأستوديو، والإنتاج السينمائي الأمريكي الذي سيدخل مرحلة ركود بسبب هذا الأمر ومعطيات جديدة أخرى ستمتد إلى نهاية الستينيات.

لم تشكل الحرب العالمية الثانية عائقا أمام المشهد السينمائي الأمريكي أثناء الحرب، وضياع الأسواق الأوروبية لم يكن أكثر من انتكاسة مؤقتة للفيلم الأمريكي، لأنه بعد فترة ازداد الإقبال الجماهيري على السينما داخل أمريكا بفعل تطور فنية الأفلام الحربية التي جعلت من ساحات الحرب في أوروبا موضوعات مثيرة لمشاهديها، هذا إضافة إلى أن النوعيات الثابتة للأفلام البوليسية والموسيقية وقصص الحب والغرب الأمريكي واصلت حضورها في الصلات. وفي الوقت الذي كان يستعد فيه الجيل اللامع من المخرجين: **فرانك كابرا، جون هيوستون، روبيرت لوزي، فريد زينمان** لمواصلة مشوارهم الإبداعي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، حتى انفجرت قضية مطاردة وجوه **هوليود** المعروفة، بدعوى الانخراط في صفوف الشيوعية، والتي تعرف بالماكارتية .

كانت السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية تدخل مرحلة حرجة شكلتها جملة من المستجدات التي أثرت على المشهد السينمائي الأمريكي، ويلخصها **محمود الزواوي** في قوله: " وقد شهدت أواخر فترة الأربعينات نهاية عصر **هوليود** الذهبي نتيجة لثلاثة تطورات رئيسية غيرت واقع **هوليود** إلى الأبد، وهي انتشار التلفزيون في الولايات المتحدة على الصعيد الشعبي، ومنع شركات السينما من امتلاك صالات العرض بموجب قرار صدر عن المحكمة العليا الأمريكية في العام 1948م استنادا إلى قانون محاربة الاحتكار، وصدور ما يعرف بالقائمة السوداء التي حرمت **هوليود** من مواهب عدد كبير من كتابها ومخرجيها وفنيها لاتهامهم بالولاء للشيوعية، مما أدى إلى مقاطعة **هوليود** لهؤلاء الأشخاص ومنعهم من العمل واضطرار عدد كبير منهم إلى الهجرة إلى أوروبا(1) .

1- محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 290.

ابتداء من عام 1946م تغيرت الأوضاع بالنسبة للإنتاج وتوزيعه في **هوليود**، إذ انهار نظام الأستوديو الذي ازدهر مع بداية السينما الناطقة تحت تأثير المنافسة الشديدة لاستوديوهات التليفزيون الآخذة في الانتشار، واحتاجت **هوليود** إلى عشريتين كاملتين للتكيف مع هذا الواقع الجديد. وتزامن تحدي التليفزيون للصناعة السينمائية مع معطيات أخرى زادت من تفاقم الأزمة في هوليود، وتمثلت في قانون محاربة الإحتكار الذي منع شركات الإنتاج من إمتلاك دور العرض وهذا ما عجل باختفاء نظام الأستوديو، إضافة إلى القائمة السوداء التي زجت بعديد المواهب الفنية إلى سجن البطالة والفرار. وإذا أردنا أن نلخص هذا الواقع السينمائي الجديد زمنيا، فإننا نعتبر بأنه تمثل في نقطتين أساسيتين: أولهما القائمة السوداء، وثانيها ظهور التلفزيون وأساليب المقاومة الهوليودية غير المجدية.

تقول **ماري تريز جورنو** عن مطاردة كبار **هوليود:** " في أيام الحرب الباردة وفي نهاية الأربعينيات أخذت لجنة النشاطات ضد أمريكا تطارد محترفي السينما المشبوهين بالتعاطف مع الشيوعية، وذلك بدفع من عضو مجلس الشيوخ **ماكارتي**. وقامت عند ذلك مطاردة حقيقة للساحرات مع الممارسات المختصة بذلك من تشجيع الوشاية و الافتراءات وتشكيل لائحة سوداء تطرد من حلبات الممثلين من تعبأ عنهم بطاقات (فيشات). وأحيل العديد من المهنيين، من سينمائيين وعمال تشغيل وكتبة سيناريو إلى البطالة. وغادر بعضهم وطنه...واختبأ آخرون تحت أسماء مستعارة...أما العشرة من جماعة **هوليود** الذين رفضوا التعاون مع اللجنة فوجدوا أنفسهم في السجن. ثم هدأ الوضع وصار طبيعيا حوالي 1955م"(1)

صارت العلاقة بين السياسة والفيلم وثيقة أثناء الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وكان جوهر هذه العلاقة الجدل الناشئ حول الشيوعية في **هوليود.** لقد عقدت لجنة الأنشطة

1- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2007،ص 126-127.

غير الأمريكية بمجلس النواب جلسات مساءلة عن الشيوعية في صناعة السينما الأمريكية، واستدعي أمام اللجنة عشرة رجال من **هوليود** أغلبهم من الكتاب للإجابة على سؤال: هل أنت الآن، أو كنت، عضوا في الحزب الشيوعي ؟ ولكنهم أدينوا لإهانتهم **للكونغرس** بعد رفضهم الدعوة، وقرر المنتجون طرد هؤلاء وتوقيفهم عن العمل في السينما (1).

وقد مثل أمام اللجنة في الأربع سنوات التالية أكثر من مائة شخص من **هوليود،** اعترفوا بعضويتهم في الحزب الشيوعي وانسحابهم منه، ثم ذكروا أسماء أشخاص شهدوا بأنهم كانوا رفقاءهم في الحزب. وكان من بين هؤلاء أحد كبار السينمائيين الأمريكيين **إيليا كازان** الذي تحدث عن هذا الأمر لاحقا أثناء محاورته : " الشيء الوحيد الذي لم استطع رؤيته هو (**ولكن دون قول شيء)** أن أستمر كجزء من المناورة السرية والخطط المستورة التي كانت تكون الحزب الشيوعي كما عرفته. كنت دوما، منذئذ، أشعر على المستوى الشخصي انه من العار أن اذكر أسماء الأشخاص، مع أنهم معروفون جميعا، فالمسألة لم تكن شبيهة بتسليمهم للبوليس، كان الجميع يعرفون من هم. كان ذلك واضحا ومعروفا. كان ذلك عملا رمزيا يعبر عما كنت أفكر به في ذاك الوقت. خطا أو صواب، لم يكن شيئا من صنعي، كنت مقتنعا به. لقد تصرفت بسرية لوقت طويل(2).

إن هذا الإعتراف الذي يحمل بين طياته كثيرا من التململ، يدل على صعوبة المرحلة آنذاك وانصراف المبدعين مرغمين إلى ساحة لا تمت لصلة بالإبداع الفني، ثم إن الانتماء الحزبي صار جريمة بالمقياس السياسي الأمريكي الذي لم يعد يفصل بين السياسة والفن. و مع حلول 1954م أعلن أن 214 من المشتغلين في **هوليود** كانوا شيوعيين في وقت ما، ومن

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية،"قائمة هوليود السوداء السياسية"-هاوارد سوبر-ص333-334.

2- ميشال سيمان، إليا كازان يتحدث، تر: محمد جمول، المؤسسة العامة للسينما، ط1،دمشق، 1993، ص92.

هؤلاء: 106 من الكتاب، و36 ممثلا ، و11 مخرجا، وأربعة منتجين، 44 من ذوي المهن والحرف المختلفة في صناعة السينما(1). وأنتجت شركات الإنتاج السينمائي جملة من الأفلام تملقا لأعضاء هذه اللجنة تدين الشيوعية، مثل: **تزوجت شيوعيا** 1949م، **وكنت شيوعيا في خدمة وكالة الاستخبارات المركزية** 1951م، و**الخطر الأحمر** 1952م. هذا في الوقت الذي كانت فيه **هوليود** تفقد أكبر مواهبها، ففنانون مثل:**جوزيف لوزي** و**جول داسين** و**كارل فورفمان** رحلوا إلى أوروبا، وأدباء مثل : **أرثر ميلر** و **ليليان هيلمان**، وكتاب سيناريو مثل: **إلتون ترامبو** و**مايكل ويلسون** منعوا من الكتابة للسينما. بينما اختار آخرون مثل: **ايليا كازان** اتهام زملائهم لشراء حقهم في العمل السينمائي(2).

لقد فقدت **هوليود** جيوش حرفيها بعد هذه المطاردة، ودخلت إلى نفق مجهول حيث كان يترصدها انتشار وذيوع التلفزيون الذي أفقدها توازنها، والكثير من بهرجها وسحرها لمدة عشريتين. وتحالف كل من :مودا الإتهام بالشيوعية و ظهور التلفاز على تراجع أعداد الممثلين و الكتاب والمخرجين المرتبطين بتعاقدات مع كبار الاستوديوهات، ففي عام 1940م كانت هذه الأعداد: 458 ممثلا، و 375 كاتبا، و 117 مخرجا، بينما انخفضت في عام 1960م، إلى: 139 ممثلا، و48 كاتبا، 24 مخرجا(3).و تدل هذه الأرقام على حجم الصدمة التي تعرض لها الإنتاج السينمائي الأمريكي عقب الأربعينيات، و التي أدت إلى هجران للقاعات السينمائية لصالح مشهدية منزلية أكثر راحة مثلها التليفزيون.

واجهت السينما الأمريكية خلال الخمسينات مشكلة ظهور،التلفزيون، وكانت هذه التجربة أكبر تحد لـ: **هوليود**، وإحدى التجارب الأكثر إضرارا بالصناعة السينمائية الأمريكية في كل تاريخها. و أصبحت الجماهير تفضل البقاء في منازلها لتشاهد العروض على الشاشة الصغيرة

1- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، قائمة هوليود السوداء السياسية، هوارد سوبر، ص 335.

2- ينظر: ديفيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 217.

3- ينظر: م ن، ص 218.

من دراما وأفلام تلفزيونية، والتي كانت تشبه إلى حد بعيد الأفلام الميلودرامية التي كانت تقدمها السينما آنذاك. وأمام هذا الواقع بدأت الجماهير تنصرف تدريجيا عن القاعات السينمائية، وتشير الإحصائيات إلى أن عدد رواد دور السينما الأمريكية إنخفض من: 100 مليون شخص في الأسبوع عام 1946م، إلى 12 مليونا في الأسبوع في أواخر الستينات (1).

لقد كان لهذا الواقع التلفزيوني أثره السلبي على مردود شباك التذاكر السينمائي الذي فقد توازنه المالي أمام ظاهرة اجتياح الشاشة الصغيرة للحياة الأمريكية، حيث كان الأمريكيون يمتلكون 39 مليون دولار جهازا تلفزيونيا عام 1959م، وفي العام الذي تلاه ارتفع هذا الرقم إلى 85 مليون جهازا(2). وفي هذا الوقت بدت السينما وكأنها آخذة في الاختفاء والتلاشي، حيث أصبحت الدور السينمائية الكبرى في المدن الأمريكية تغلق أبوابها أو تحول إلى أسوق كبيرة **سوبرماكت**، أو أزقة يتردد في جنابتها نباح الكلاب كما يقول **دونالد ستابلز**(3).و وصف **سام غولدوين** هذه المشكلة بقوله :" لماذا يذهب الناس إلى دور السينما ويدفعوا نقودا لمشاهدة أفلام رديئة في حين باستطاعتهم البقاء في منازلهم ومشاهدة أفلام رديئة على شاشة التلفزيون"(4). إن هذا الحكم يحيل إلى نمطية الأفلام الموسيقية، والأنواع التي كان يقدمها نظام الأستوديو آنذاك والذي آثر مشهدية نمطية مغلقة قوامها الربح السريع واتخاذ الحيطة في الإنتاج السينمائي على حساب روح المغامرة الجمالية للمبدعين الذين هرب أغلبهم من المطاردة وقتها، و يوضح النهاية المأساوية لهذا النظام على أيدي التلفزيون الذي سرق منه الأضواء، وهو ما دفع بباورنات الإنتاج إلى البحث عن وسائل جديدة للخروج من هذا المأزق .

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأفلام، ص 289.

2- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم-ج4، ص66.

3- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، ص 18.

4- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم-ج4، ص66.

أحس صناع الفيلم السينمائي الأمريكي بالخطر منذ السنوات الأولى لظهور التلفزيون، و أعلنت **هوليود** حربا ضارية ضده في سنواته الأولى وذلك عن طريق مقاطعته، ومنع فنانيها ونجومها من التعامل معه. ولكن الشاشة الصغيرة أصبحت واقعا فنيا وإعلاميا لا يمكن تجاوزه، وهذا لكون انتشار هذا الاختراع سمح للمشاهدين بمعانقة فضاءات صورية أخرى إلى جانب الأفلام من مثل: عالم الأخبار، والمساحات الإعلامية، وبرامج تنشيط الأطفال والكبار، والحصص الوثائقية، وعالم الإشهار. وبدا التلفزيون بمرور الوقت بأنه عالم لا يقهر نظرا لتعدد وظائفه المشهدية والتي لا يمثل الفيلم سوى جزءا منها، واقتنع السينمائيون لأن معركتهم مع الشاشة الصغيرة لا تجدي نفعا، وأن هذا المنافس الشرس يحتاج إلى مهادنة وتغيير إستراتيجية الإنتاج والمشهدية السينمائيتين،حيث بدأ صناع الفيلم في البحث عن حل طويل أمد بغية بعثها من جديد.

وعليه، تراجع صناع السينما عن قرار معاداة التلفزيون مفضلين بذلك الهدنة، ومع نهاية الخمسينات بدأت شركات الإنتاج السينمائي تؤجر استوديوهاتها للإنتاج التليفزيوني، وتبيع الأفلام القديمة للتلفزيون. لقد غيرت السينما من أسلوبها في التعامل مع هذا الاكتشاف الفني والإعلامي الذي أصبح واقعا مفروضا، ذاك أن التلفاز راح يبحث عن آفاق تقنية وعالمية جديدة تكرسه كـ: **فن ثامن** قائم بذاته، وتمنحه استقلالية خاصة لتعدد جوانبه الوظيفة(1).وهكذا دخل التلفزيون في سباق غير متكافئ مع السينما حتى أرهقها مع نهاية الستينات، ولكن بداية السبعينيات شهدت انطلاقة سينمائية جديدة بفضل تركيز الجهد مرة أخرى من الداخل إطار العرض السينائي، وبعيدا عن حروب المواجهة المباشرة التي ضلعت فيها **هوليود.**

ب- سينما ما بعد السبعينات :

أمضت الصناعة السينمائية في أمريكا أصعب مراحلها التاريخية على إطلاق من منتصف

1- ينظر: ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت،ط1، 1983، ص24

الخمسينات إلى نهاية الستينيات، ولم تستطع تجاوز هذه المرحلة إلا مع السبعينات حيث ظهرت معطيات فكرية وجمالية جديدة أثرت المشهد السينمائي الأمريكي الذي عاود السيطرة من جديد كفن بصري مؤمرك بكل معنى الكلمة. وهذه الفترة التي تمتد إلى زمننا، تميزت بظهور أعمال سينمائية كبرى معتمدة ميزانيات ضخمة استفادت من عالم الإشهار والرواج الذي أعطى للأفلام الأمريكية خاصيتها الابهارية، و رغم ظهور وسائط اتصالية أخرى تزاحم الفيلم وتخرجه من عالم الشاشة العريضة إلى عالم الشاشة الصغيرة كال: **الفيديو، وال**CD **وال**DVD ، إلا أن الخاصية السينمائية لجمالية الفيلم **الهوليودي** أضحت تشكل مرجعية مشهدية كونية لا تقاوم، والفيلم الأمريكي لم يعرف بعدها هزة كالتي تعرض لها بعد ظهور التلفزيون.

مهدت فترة ركود السينما بعد الحرب العالمية الثانية، إلى مرحلة الانطلاق السبعينياتي الذي أقلع مستفيدا من ثلاث مكاسب أثرت إنتاج الفيلم خلال هذه الفترة من الركود، وتتلخص هذه المحطات في:

1- ظهور الشاشة السينمائية العريضة.
2- إعادة إستثمار الفيلم الملون.
3- ميزانيات إنتاج الفيلم الضخمة.

وأسهمت هذه العناصر مجتمعه في تغيير صورة الأفلام المقدمة خلال السبعينات، ونضدت للسينما الاحتفالية أو المشهد الكبير ذو التكاليف الباهظة، وكان واجبا على المنتجين انتهاج هذا الدرب خلال مرحلة ذيوع التلفاز، وهذا بحثا عن بديل يحافظ على الاستمرارية السينمائية.

استعانت الصناعة السينمائية الأمريكية في معركتها المصيرية مع التلفزيون في أوائل الخمسينيات بجملة من الابتكارات في محاولة لاستعادة جمهورها المفقود، ومن بين أهم تلك الابتكارات **السينيراما** والفيلم المجسم **(ثلاثي الأبعاد)** و**السينما سكوب**..... وإن كان الاعتماد

على الشاشة ثلاثية الأبعاد والتي استخدمها قديما **أبل غانس**(1) لم يعطي ثماره نظرا لأن التحكم التقني بثلاثة أجهزة للعرض في الوقت نفسه كان صعبا، فإن الفيلم العريض والشاشة الواسعة (**السينما سكوب**)أحدثت الفارق بين السينما والتلفزيون على مستوى المشهدية. إن الاعتماد على زوايا التصوير الواسعة صار سمة الإنتاج الفيلمي، والذي بفضل تقنية **سينما سكوب** (الشاشة العريضة) وجب على المخرجين تنويع زوايا التصوير العامة والبانورامية، وهو ما أثر على جمالية الفيلم وأخرجه من لغة الأستوديو- التي استفرد بها التلفزيون -إلى أفاق أخرى.

كان تلوين الفيلم تقنية سينمائية معروفة إستعملها **جورج ميلييس** في أوائل القرن العشرين في بعض أفلامه، وكذلك **غريفيت** و **ابل غانس ايزنشتاين**(2) فيما بعد، ولكن كتكنولوجيا سينمائية استعملت خلال فترة حرب التلفزيون، في محاولة من الصناعة السينمائية للتفرد عن الشاشة الصغيرة التي كانت لا تزال تحت رحمة (**الأسود والأبيض**) . لقد كان في إمكان الفيلم أن يقدم هذه التقنية أثناء التحول من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، إلا أن عزوفه كان لأسباب اقتصادية. ولكن أمام الخطر الداهم للتلفاز لم يجد المنتجين بدا من العودة لهذا التكنيك الذي وجد وظائفه الدرامية في التصوير مع مرور الوقت، وأصبح عنصرا من العناصر الجمالية للغة الصورية الفيلمية. ولم يلبث التلفزيون بدوره أن دخل إلى فن التلوين خلال مرحلة الستينيات.

و إذا لم يكن اللون ميزة للتفرد السينمائي مع بداية السبعينات، فإن ميزانيات إنتاج الأفلام هي التي أحدثت النقلة السينمائية النوعية. إذا احتاجت الشاشة العريضة إلى الأفلام ملحمية طويلة تواكب حجم هذه الشاشة الميالة إلى استيعاب الأفلام الضخمة، ودأب أصحاب الإنتاج

1- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 219.

2- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 51.

رغم فترة الركود على إنتاج نوع من أفلام الملحمية الكبيرة التاريخية والتوراتية كما فعل سابقا **غريفيت،** وكما سيفعل **سيسيل ب دي ميل** في فترة الخمسينيات مع فيلميه **الوصايا العشر** و **بن هور** BEN HUR . لقد أصبح الفيلم الكبير بميزانيته الضخمة روح السينما الأمريكية التي ستسيطر على عالم الفن السابع من السبعينيات إلى وقتنا الحاضر.

يحاول البعض تبرير تغير المشهد السينمائي الأمريكي في فترة السبعينيات إلى تأثير كل من: الواقعية الجديدة في إيطاليا، و الموجة الجديدة في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية. و لكني أرى بأن تأثيرها لم يكن بالحجم الذي يتصوره بعض المؤرخين السينمائيين الأوربيين، لأن منطق التطور في الفيلم الأمريكي كان يتم من داخل الهيكلة السينمائية في الولايات المتحدة باعتبارها أكثر تفوقا و تأثيرا من نظيراتها الأوربية، و لأن تغير المشهد السينمائي كان يخضع أيضا لمداخيل شباك التذاكر الذي غالبا ما يتدارك أرباب الإنتاج أزماته بابتكار أساليب جديدة في الإنتاج. قد تكون سينما أمريكا تعرضت لمزاحمة التلفاز في الخمسينيـــات و الستينيات، و لكن واقع الأفلام الكبيرة و جماليتها لم يخفت. لقد حاول المخرج **سيرجيو ليوني** Sergio Léone انتهاج أسلوب جديد متأثرا شكلا بأعلام الواقعية الجديدة أمثال: **فيلينـي** و **بازوليني** في سينماه المعروفة بال:**الواستارن سياغيتي،** إذ أدخل أسلوبا جديدا في إخراج أفلام **رعاة البقر** يعتمد على قلة التكاليف في الإنتاج، و اعتماد ممثلين غير مشهورين آنذاك على شاكلة السينما الإيطالية "(1)، غير أن أفلامه الانتقادية للواستارن الأمريكي لم تغيب روح الفيلم الهوليودي المبهر، و هذا ما نلمسه في فيلمه: **الطيب، الأحمق و الصعلوك** عام 1966م.

سجل الفيلم الأمريكي حضورا سينمائيا كبيرا في القاعات السينمائية العالمية بعد السبعينات، و استرجع مجده الضائع خلال العشريتين اللتين تلتا الحرب العالمية الثانيـة، و هذا بفضل التميز الذي بات يفصل الدراما السينمائية عن دراما الأستوديو التلفزيونية بعد تغير

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج4، ص 190

أساليب الإنتاج و التوزيع الفيلمي التي انتهجتها شركات الإنتاج، حيث أصبحت أكثر ميلا نحو الأفلام ذات الميزانية الكبيرة، و التي تحقق إبهارا صوريا و جاذبية أكبر، و من تم أرباحا معتبرة فرضتها هذه المشهدية العجائبية الجديدة.

تميز الفيلم الأمريكي من بداية السبعينات إلى الآن بتنوع موضوعاته التي انزاحت نحو الإثارة و طرق عوالم العجائبية و الغرائبية، معتمدة على عنصر الإيهام في الصورة السينمائية التي وجدت في التطور التكنولوجي أساليب أخرى في التعبير عن ضخامة اللقطة، و هذا بفضل ميزانيات ضخمة خصصت لهذا الغرض. و المتتبع للريبرتوار السينمائي الأمريكي المعاصر بعد السبعينات يدرك بأن الصناعة المحيطة بإنتاج الفيلم هي التي رفعت لغة الفيلم الجمالية و أكسبته بلاغته البصرية، بعد أن أعطى المنتج حرية أكبر للمخرج كي يتصرف في إنجاز الفيلم، بل سايره في مجال المصاريف الخيالية عكس ما كان عليه الأمر في سنوات الأستوديو. إن السينما المعاصرة في أمريكا ركزت على ضخامة الفيلم و حرية طاقمه الفني أكثر من أية ميزة أخرى.

لقد رضخت الشركات المنتجة أخيرا لواقع الفيلم الفني بعد أن كانت تعارض هذه الإستراتيجية منذ بدايات الفن السابع، و كان عليها أن تتحمل خسائر أي فيلم في شباك التذاكر. و أمام هذا الراهن السينمائي السبعينياتي أصبح إلزاما على المنتجين خوض مغامرات إنتاجية كتلك التي رفضوها بالأمس لمخرجين كبار أمثال **غريفيت** في فيلمه **التعصب**، و **أورسون ويلز** في مجموع أفلامه بعد فيلمه **المواطن كين.** لقد فرضت سينما الإنتاج الكبير نفسها، و ذلك بطرح أفلام متميزة في السوق أعادت الجمهور من جديد أمام الشاشة العريضة التي انتعشت مداخيلها بعد فترة الأزمة، هذه الأفلام التي أطلق فيها المخرجون العنان لخيالاتهم كي يدخلوا عوالم صورية غير مسبوقة، مرتكزين على ابتكارات تكنولوجيا باهظة الثمن تخدم

الشعور بالحقيقة و ترسخ الإيهام، و معتمدين على عوالم افتراضية أفرزتها ثورة الإعلام الآلي.

إن السينما المعاصرة رغم قوة إبهارها الصورية التي تضع آفاق الخيال الجامحة مختصرة في أعين المشاهد، لم تضف إلى أبجديات الصورة الفيلمية (اللقطات) شيئا جديدا- كما هو حال السينما الناطقة في بداياتها- اللهم سوى بلاغة بصرية للمشهد المصور، لأن ميراث السينما الصامتة- كما أوردنا سالفا- بقي مسيطرا إلى يومنا في مجال زوايا التصوير، و كأني ب: **إدوين بورتر** و **غريفيت** و **إيزنشتاين** و قبلهم رواد السينما الفرنسية هم أساتذة الفن السابع الذين استفردوا بعبقرية الصامت العظيم. و أمام هذا الاستنتاج أجدني أتساءل كيف نفسر إقلاعة الفيلم الهوليودي المبهرة إلى اليوم بعد فترة السبعينيات؟

أتصور بأن الصورة الخرافية التي نملكها اليوم عن السينما المعاصرة ترجع إلى تضافر عنصرين أساسيين هما: الأفلام ذات الميزانية الضخمة، و جيل المخرجين الأكاديميين الجديد الذي ظهر بقوة مع بداية السبعينات. هذا الجيل الذي كان يحمل خلفية نظرية و حرفية عن عالم السينما و تاريخها، استطاع أن يوجه دفة الفيلم توجيها إبداعيا صحيحا، و يؤسس لأفلام فنية قوية وسمت عصرنا السينمائي بالإعجـــــاب و الانبهار. يقول **ديفيد روبنسون** عن هؤلاء القادمين الجدد **:"**سيطر على ذلك العقد مجموعة من المخرجين الجدد صغار السن ممن أتوا من خلفيات تختلف للغاية عن خلفيات أجيال هوليوود السابقة.**فر انسيس فورد كوبولا، جورج لوكاس، مارتن سكورسيزي، و ستيفن سبيلبرغ،** لم يأت أي منهم من التلفزيون أو من الصفوف الدنيا لصناعة السينما، و لكن من أقسام السينما بالجامعات**"**(1). و التحق بهؤلاء مجموعة أخرى من المبدعين لمعت أسماءهم لاحقا من بينهم: **جيمس كامرون،** و **أوليفر ستون،** و **بيتر جاكسون،** و قد استطاع كل هؤلاء تغيير صورة الفيلم الأمريكي في عصرنا

1- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما، ص 303.

ليعانق العولمة و ليس العالمية فحسب. و سنرصد في اختصار المحاور السينمائية الكبرى التي اشتغل عليها هؤلاء المخرجين الجدد بمعية شركات الإنتاج إبتداءا من السبعينات.

يعتبر كثيرون بأن السينما انتصرت على التلفزيون في مرحلة السبعينـــــــــــات، و أجمعت أغلب الدراسات التي ظهرت في الولايات المتحدة و أوربا حول هذا الموضوع على أن ما أنقذ السينما في هذه المواجهة هو العودة بجرأة حتى المغامرة إلى (السينما الاحتفالية)، أو المشهد الكبير ذو التكاليف الباهظة، و هو أمر لا يمكن للتلفزيون أن يراهن عليه من حيث الأساليب الفنية و التقنية و التسويق(1).و هذا ما أقدمت عليه **هوليود** مع مطلع السبعينات، حيث عملت على تحقيق أكبر عدد من الأعمال الضخمة منذ ذلك الوقت، إذ شاهدنا هذه الأفلام الضخمة و لا نزال بعد التنوع الموضوعاتي الذي تميز بجرأة كبيرة في تناول مضامين فيلمية تتسم بالفنتـــــــازيا و الغرائبية. و كان على هذا التوجه الجديد في الإنتاج أن يبحث عن أنواعا فيلمية أخرى أكثر إثارة يصب فيها رساميله الضخمة، و بالفعل وجدت هذه الأموال مستثمريها الفنيين من المخرجين الجدد الذين أوجدوا أنواعا سينمائية مناسبـــــــــة، و قاموا بتطويرها خلافا لما كان عليه الحال قبل ذلك، و أهم هذه الأنواع: السينما الكوارثية، الأفلام العلمية الخيالية، الأفلام الحربية الجديدة، و السلاسل الفيلمية.

و لا يمكننا حصر الريبرتوار الفيلمي الأمريكي المعاصر في مجموعة من الأفلام فقط، و إنما تنوعه خضع لجملة من المخرجين السينمائيين الذين تعاملوا مع كثير من الأنـــــواع بل انضموا إلى أفلام السلسلة، فمثلا في سلسلة أفلام Terminator نجد أن كلا من **ستيفن سبيلـــبرغ**، و **جيمس كاميرون** ظفر كل منهما بإخراج فيلم من هذه السلســـة، و نفس الأمر تكرر مع سلسلة أفلام Aliens**.** لقد أوجدت السينما الهوليودية منافسا فيلميا لا يضاهى من طرف

1- ينظر: ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ص24.

المسلسلات التلفزيونية، و التي بدت متواضعة جدا أمام هذه السلاسل السينمائية العملاقـة. و شكلت هذه السلاسل نهجا سينمائيا خاصا أمتعنا بعشرات الأفلام الضخمة و المميزة التي نذكر من بينها : Superman,Batman,Star-wars,Rocky, Le Parain, Les dents de la mer

.Saw ,Harry Potter, Twilight, Underworld, Le seigneur des anneaux,

أما بالنسبة للأنواع الفيلمية الأخرى فقط استطاع مخرجون من صنف **فرنسيس فورد كوبولا** و **ستيفن سبيلبرغ** و **مارتن سكورسيزي** و **أوليفر ستون** و **جيمس كاميرون**، من شد انتباه جماهير الصالات السينمائية و إبهارهم بأفلام لا يمكن أن تنمحي من الذاكرة، لأن خريجي جامعات أقسام السينما هؤلاء كانوا يدركون جيدا بفضل خلفيتهم الفكرية السينمائية، كيف يوجهون إبداعهم السينمائي، و كيف يتحولون إلى مصدر جلب للجمهور، و قد سايرت شركات الإنتاج هذه الطائفة المبدعة و المتكونة فنيا بغية ضمان أرباح خيالية على مستوى شباك التذاكر.

أطل المخرج الكبير **فرنسيس فورد كوبولا** على فترة السبعينيات بصرخة سينمائية مدوية مثلها فيلمه **العراب** Le Parain عام 1972م، و الذي شكل فيما بعد ثلاثية سينمائية رائعة رفعت هذا المخرج إلى مصاف كبار صناع الفيلم الأمريكي في التاريخ. و قد تناول في فيلمه قصة إحدى أسر عصابات المافيا الإيطالية، مستفيدا من حياته المهنية ككاتب للسيناريو حيث اشترك مع **ماريو بوزو** مؤلف الرواية التي استند إليها الفيلم في كتابة سيناريو هذا الفيلم الذي أثار زوبعة كبيرة أثناء عرضه من طرف عصابات المافيا في إيطاليا و في الولايات المتحدة. و واصل خريج جامعة كاليفورنيا إبداعه حيث اختتم فترة السبعينيات بفيلمه الكبير **القيامة الآن** Apocalypse Now عام 1979م، و الذي تعرض للحرب الأمريكية في الفيتنام، و اعتبر فيلما مناهضا للحرب و معاديا لسياسة أمريكا في هذا المجال. و يعد **كوبولا** بفضل فيلمه أحد كبار

منتقدي السياسة الأمريكية، و أحد رواد الموجة الانتقادية التي يشترك فيها معه **مارتن سكورزيزي** ذي الأصول الإيطالية هو أيضـــــــا، و بدرجة أقل **أوليفر ستون.**

و إن كان **كوبولا** قد استفاد من إفرازات المجتمع الأمريكي الذي بدأ ينظر بعين الريبة إلى سياسات حكوماته و مؤسسته العسكرية إبان هذه الفترة و صاغها في روائعه الفيلمية، فإن السينما الأمريكية كانت على موعد مع مخرج آخر من طراز كبير هو **ستيفن سبيلـــبرغ.** و لقد أثرى هذا المخرج المتميز مخبر أفلام هوليوود بسينماه المميزة بعنصر الضـــخامة و الإبهار، و التي أختير منها خمسة أفلام في قائمة معهد الأفلام لأفضل 100 فيلم أمريكي جاءت ترتيبيا كما يلي: **قائمة شيذلر** 1993The Shindler's List، و **إي تي مخلوق من الفضاء الخارجي** 1982م E.T Extraterrestrial، **الفك المفترس** 1975م Jaws، **غزات تابوت العهد القديم** 1981م Paickers of the last ARK ، **لقاءات قريبة من النوع الثالث** 1977م Close Encounters of the third kind، و يعد **سبيلبرغ** المخرج الوحيد الذي تشتمل قائمة أفضل 100 فيلم على خمسة من أفلامه بين جميع المخرجين القدامى و المعاصرين(1).

عندما نتأمل قائمة أفلام **سبيلبرغ** المصنفة نجد بأن أفلامه هذه تنوعت بين الأفلام الحربية، و أفلام المغامرات، و الأفلام الكوارثية، و أفلام الفضاء و الخيال العلمي، و هذا هو دأبه في باقي أفلامه الأخرى ك: **الأميستاد** La Amistad و **يجب إنقاذ الجندي رايان** Il faut sauver le soldat Rayan، و **الحضيرة الجوراسية** Jurassique parc**.** و هذه هي ميزة السينما الأمريكية في عصرنا منذ السبعينات، إذ لم يصبح النوع يستهلك المخرج، بل أصبح المخرج حالة إبداعية فريدة تنفجر في عديد من الأنواع، كما هو حال **كوبولا** الذي قدم فيلمه **دراكولا** Dracula لاحقا. لقد حول **الفك المفترس** عام 1975م و هو النموذج الأولي لفيلم

1- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، ص 299.

الكوارث، **سبيلبرغ** من مخرج مغمور إلى واحد من عمالقة مخرجي هوليوود بعد أن تجاوز فيلمه خط المائة مليون دولار في إيرادات شباك التذاكر لأول مرة في تاريخ السينما(1).

يقول **مارتين سكورسيزي** الذي يدرس بجامعة **نيويورك:"** ..عندما كنت أتلقى دروسا في الإخراج السينمائي في ستينيات القرن الفائت...معلمنا **هايك مانوجيان** لم ينس أن يكرر دوما على مسامعنا وصفته الشهيرة: "صوروا ما تعرفونه". و يعترف أيضا في كتابه **مسراتي كسينمائي** بأن **كوبولا** كان بمثابة عراب لجيل سينمائي جديد خلال هذه الفتـــــرة(2). و أرى - كما قلنا سابقا – بأن هناك خطا إبداعيا يربط بين **كوبولا** و **سكورسيزي** في أصلهما الإيطالي، و في رؤيتها لعالم العصابات و المافيا و الجريمة. و تتسم أفلام **سكورسيزي** بعالم عصاباتي يعكس إيطاليا مصغرة داخل مدينة **نيويورك**، و يكاد ريبرتوار هذا المخرج السينمائي يكرر هذا المعطى في ألبومه الفيلمي عبر أفلام مثل: **سائق التاكسي** Taxi driver عام 1976م، و **الثور الهائج** Raging Bull عام 1980م، و **رفاق طيبـــــــون** Good Fellas، و التي يجمعها العنف و الصراع بين نداء الفضيلة و روح الجريمة و المافيـــــا، و رغم اختلاف قصص هذه الأفلام إلا أن روح الانتقام تجمعها جميعا. و يلتقي **سكورسيزي** بقوة مع فيلم **العراب** في فيلمه الأخير **عصابات نيويورك** Gangs of New-York عندما يعرض صدام الأقليات الإثنية التي شكلت **نيويورك** فيما بعد، و هو هنا فعلا يصور ما يعرفه تاريخيا عن مدينة مدجرة بدماء العصابات و ولدت من رحم الجريمة.

1- ينظر: م س- ص 226.

2- مارتن سكورسيزي، مسراتي كسينمائي، تر: فجر يعقوب، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ط1، دمشق 2007، ص 6.

تتلمذ **أوليفر ستون** في قسم السينما بجامعة **نيويورك** على يد ابن مدينته **مارتن سكورسيزي**، و صار مدرسا معه في الجامعة بعد مشوار سينمائي حافل بعدة أعمال سينمائية مميزة جلبت له احترام الجمهور و النقاد. و من أهم أفلامه **سلفادور** عام 1986م، **الفصيلة** Platoon عام 1986م، و **وول ستريت** Walt- Street عام 1987م و **نيكسون** Nexon عام 1995م، **ج ف ك** J F K 1999م. و يعتبر **الفصيلة** أحد أجمل الأفلام التي قدمت في أمريكا حول حرب فيتنام بعد فيلم **القيامة الآن** ل **كوبولا**، غير أن **ستون** لم يقدم إدانة صريحة لتلك الحرب الأمريكية بقدر ما حمل الجنود سبب الإخفاق أو **حربنا على أرض الآخرين** كما يقول أحد الجنود. لقد قدم **ستون** في أفلامه نوعا من السينما السياسية المستقلة التي تهمه كمبـــدع و تثير تساؤلات لخصها في قوله:" إنني أضع أفلامي لكي تأخذني خارج ما أنا عليه، و ما تطرحه أفلامي من تساؤلات تكون هي نفس التساؤلات التي أطرحها على نفسي في تلك الفترة"(1). إن فيلم **نيكسون** و **ج ف ك** يثيران كثيرا من التساؤلات حول تورط **نيكســـــون** و مقتل **كينيدي**، و نجد أنفسنا أمام لماذا و كيف يحدث هذا؟ و هذا النهج سمح ل:**ستون** بتقديم بطل السينما سياسية محترمة أثارت جلبة بين النقاد الذين انقسموا حول مشواره السينمائي بين مستهجن و مؤيد.

بحث كثير من المخرجين العالميين على خوض تجربة سينمائية مميزة تعكس حادثة غرق سفينة **التيتانيك** Titanic ، إذ حضر **ألفريد هيتشكوك** من لندن إلى أستوديوهات **هوليوود** و في جعبته مشروع عن غرق **التيتانيك**، و ظل **أورسون ويلز** يحزن في أواخر حياته لأنه لم يحقق مشروع فيلم عن تلك السفينة، و حتى المخرج **جان نيغوليسكو** Jean Negulesco لم يجذب إلى فيلمه عام 1953م الجمهور الذي كان يعرف نهاية هذه الحادثة التي غاب عنها عنصر التشويق(2). و انتظر جمهور السينما إلى نهاية الألفية حيث بهر عام 1997م برائعة سينمائية

1- نورمان كيجان، مأزق البطل الوحيد- سينما أوليفر ستون، تر: أمير العمري، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص 283.

2- ينظر: إبراهيم العريس، السينما التاريخ و العالم، ص 196-197.

غير مسبوقة تعرض غرق أجمل حكاية حب في تاريخ السينما في عرض الأطلنطي، و تجمع بين الشاعرية (الرومانسية) و نوع الكوارثية أمضاها المخرج **جيمس كاميرون.**

عرف **كاميرون** بميوله إلى أفلام الخيال العلمي و جنوحه نحو البهرجة التكنولوجية في إقامة ديكورات الأفلام الكوارثية، و قد كتب عديد السيناريوهات في هذا المجال مثل: **رامبو 2** Rambo، و **ترميناتور** Terminator و هو ما أسهم في صعوده الهوليودي. لقد جمع بين الكتابة و الإخراج و التقنية، و حقق نجاحا إخراجيا في فيلمه **آلين** عام 1986م Aliens و **ترميناتور** عام 1991م، و هذا الإلمام بالحرفية الفيلمية أهله لأن يبدع فيلم مؤلف في رائعته **تيتانيـــك** و الذي رفعه- بعيدا عن تصنيف الأفلام-إلى مصاف كبار مبدعي فن السينما، حيث يقف المشاهد مشدوها أمام إستعراض فيلمي مدهش كأنه يعيد اختراع فن السينما.

أقنع **كاميرون** كلا من: 20th Century Fox و Paramount للإنتاج بتقديم غلاف مالي غير مسبوق لإنتاج الفيلم قدر ب: 150 مليون دولار، و تعدى 200 مليون دولار بعد الإنتـــاج و لكن هذه التكلفة سرعان ما أثرت المنتجين الذين جنوا إيرادات تقارب المليـــار دولار، و بذلك تحول الفيلم إلى أغنى استثمار صوري في تاريخ السينما. خاض هذا المخرج مجازفة حقيقية مدفوعا بحرفيته، إذ سهر بنفسه على كل مراحل الإنجاز و الإنتاج، من كتابة إلى تصوير و توليف، و اعتمد على ممثلين جدد آنذاك **كيت وينســـلت** Kate Winslette، و **ليوناردو دي كابريو** Leonardo Decaprio لا علاقة لهما بشباك التذاكر، غير أن الفيلم رفع الجميع إلى مصاف الكبار. لقد جمع **كاميرون** في فيلمه الماضي بالحاضر، و ضمن قصته دراما حب شكسبيرية **روميو و جولييت،** أوقعهما في شرك موت تراجيدي كوارثي، و حقق مزجا بين الرومانسية و الملحمية إلى درجة جعلت الفيلم يتبدى كمقطوعة شعرية سينمائية، و يبهر أغلب نقاد السينما الذين لم يكونوا ينتظرون إبداعا مماثلا من طرف مخرج وجه أفلامه سابقا لجمهور المراهقين.

و أعتقد بأن مخرج **التيتانيك** لم يحد عن هذه القاعدة في فيلمه، بل عمق الإحساس السينمائي لدى هذه الفئة التي سحرت بعنف الحب و التضحية في الفيلم، و بهرتها ضـــخامة و كارثة المكان الذي شهد تلك الملحمة الغرامية فأقبلت بجحافل جماهيرية فجرت إيرادات لم يعهدها شباك التذاكر. لقد استطاعت هوليود خلال فترة ما بعد السبعينات – المتوجه بضخامة هذا الفيلم- أن تعطي نفسا جديدا للفيلم الأمريكي و تدحض التلفزيون الذي عاد إلى وظائفه المعتادة، بعد أن أوجدت معادلة جديدة في هذا الفن البصري يتحالف فيها المال (الإنتاج الضخم) بالحرية الإبداعية (سلطة المخرج) و بالأكاديمية (أقسام السينما بالجامعات).

أشرنا في هذه الفترة من تاريخ السينما الأمريكية إلى أهم المخرجين الذين صنعوا مشهدية الفيلم المعاصر، و لا يمكننا حصر كثير من المخرجين أصحاب التجارب الجادة أمثال: **ستانلي كوبريك، جورج لوكاس، كيفن كوسنير، ميل غيبسون، ريدلي سكوت، بيتر جاكسون...،** و لكننا نرى بأننا ذكرنا أهم أعلام هذه الفترة. و بين الإبهار الذي شكلته منتديات النيكل في بداية القرن العشرين إلى العجائبية التي حققها **التيتانيك** ل: **جيمس كاميرون،** نكون قد استعرضنا أهم المنعطفات التي قطعتها السينما الأمريكية في تاريخها بعصريها السينمائيين: الصامت و الناطق، و نضدنا للفصل الثالث و الأخير الذي سنربط فيه بين تمظهرات العولمة في المجال الثقافي خصوصا و منظومة العرض السينمائي الأمريكي شكلا (صناعة) و مضمونا (فنا).

الفصل الثالث

منظومة العرض السينمائي الأمريكي و منطق الشمولية

إقترنت السينما العالمية بالسينما الأمريكية خلال القرن العشرين، و أصبح من الصعب الفصل بينهما، ذلك أن أكبر المنعطفات في تاريخ الفن السابع صيغت بهوية هولـــــيودية، و كانت الشاشة العريضة عالميا تتعرض لتعديلات شكلية و مضمونية يصوغها جملة من المبدعين الأمريكيين. لقد تمكن الفيلم الهوليودي من فرض هيمنة خاصة على المشهد السينمائي العالمي، و كما يقول **جون لوك غودار** :" بعد خمسين سنة من ثورة أكتوبر البلشفية سيطرت السينما الأمريكية على نظيرتها العالمية، و لكي تنجز فيلما حاليا يجب أن تروي قصته كما ترويها هوليود لأن كل الأفلام تتشابه. إن الإمبريالية الاقتصادية ولدت إمبريالية جمالية، و مهمتنا هي التحرر من سلاسل الصور المفروضة من طرف الإيديولوجية الإمبريالية..."(1)

إن هذا الاعتراف الذي يورده سينمائي من حجم **غودار**، يدل على أن الهيمنة الهوليودية على عالم الفيلم تجاوزت كل الحدود إلى درجة تغييب خصوصية أفلام بلدان أخرى، و التي ذابت في قالب الفيلم الأمريكي الذي فرض جماليته في القاعات السينمائية العالمية. لقد جنح الفيلم في أمريكا نحو السيطرة فارضا منطقا شموليا، و جاعلا من لغته أنموذجا عالميا متفردا، و ذلك لأسباب متعددة تحالفت مع بعضها لتشكل هذه الظاهرة الجمالية السينمائية.

وإن هذه المعطيات و الأسباب تمثل – حسب رأينا- الأساس الذي قامت عليه الصناعة السينمائية الأمريكية التي عرفت كيف تسوق منتوجاتها، و تسيطر على أسواق العرض السينمائي من منطلق اقتصادي و مالي يخضع الفن للرواج و الإشهار و التسويق. حيث تضافرت المكونات القاعدية التي يقوم عليها الفيلم الأمريكي في مجال الإنتاج مع طبيعة الموضوعات التي تتناولها الأجناس الفيلمية لتشكل منظومة عرض سينمائي متميز ينحو نحو التجديد و الإبهار، و يوازي بين ضخامة الشكل الفيلمي و عجائبية المضمون. و تعد هذه

1- Guy Hennebelle , quinze ans de cinéma mondial, p12.

المنظومة بمثابة آلة إنتاجية مكتملة تصنع مئات الأفلام سنويا، و تقدم للفيلم الهوليودي هويته الجمالية الأمريكية التي توصل بفضلها إلى تحقيق الريادة و الهيمنة عالميا، و فرض واقع شمولي أقصى بتفوق أغلب أفلام الشعوب الأخرى.

و سنقف في فصلنا الأخير هذا، عند حدود الأرضية القاعدية التي تحدد شكل العرض السينمائي الأمريكي الذي يستمد منها قوته، و عند المضامين التي أصبحت قوالب تميز الفيلم الأمريكي بخصوصية الشمولية و التعميم وفق تنميط إشهاري يبشر بسلطة الإنسان الأمريكي الأخير. و هذا عبر مبحثين أساسيين:- الأول، سنسائل فيه العناصر المحيطة بالإنتاج السينمائي و التي جعلت من الفيلم الأمريكي أسطورة العصر البصري الحديث و المعاصر، و الثاني، سنستعرض فيه استبارا فكريا لروح المضامين التي صيغت في شكل عوالم يوتوبية شدت انتباه المتلقي في مشهدية عجائبية يزخرفها سحر الصورة. و سنحاول خلال هذا الفصل التعرض أيضا إلى المرجعية الفنية و الجمالية لكثير من الأدوات العولمية التي صاغتها الصورة السينمائية بالدرجة الأولى على امتداد أزيد من نصف قرن قبل ظهور مصطلح العولمة، و دور الصناعة السينمائية الأمريكية في تجسيد فكرة الكوكبية بامتياز عبر مؤسسات إنتاجية ضخمة تخصصت في صناعة الأفلام، و صارت مصانع للأفلام.

المبحث الأول: السينما الأمريكية (ميثولوجيا العصر البصري).

تقف السينما الأمريكية اليوم كأسطورة معاصرة نعانق عبرها الحلم الذي تنقله إلينا الصورة الفيلمية، و كما كانت إلياذة **هوميروس** ملهمة للأدب العالمي فيما بعد بقصصها البطولية و أبطالها الأسطوريين، فإن الأفلام الأمريكية أصبحت على مدى قرن إلياذة بصرية جديدة بموضوعاتها العجائبية و نجومها، و تلهم بدورها تكنولوجيات الاتصال الحديثة، و تبهر مشاهديها المولوعين بمشهديتها. إن النموذج الفريد و الكوني الذي حققته الصناعة السينمائية في الولايات المتحدة أضحى يشكل خلفية ثقافية و فكرية لدى المشاهد الكوني الذي تربى على قيم الحضارة الأمريكية عبر هذه الأفلام، و تلقى مفهوما جماليا شموليا يصنف الفيلم الهوليودي ضمن خانة المبهر و السحري، هذا السحر الذي لا يمكن لأي سينما أخرى أن تجاريه.

لقد استفاد الفيلم الأمريكي في ذيوعه و رواجه من جملة من المؤسسات الإنتاجية الضخمة، و آليات الدعاية و الإشهار التي حققت له هذه المكانة المتميزة، إذ تبنت شركات إنتاج عملاقة مهمة صناعة الأفلام، و أوجدت لنفسها مدينة خاصة للصناعة السينمائية تدعى **هوليود،** و وسمت كل شركة أفلامها بعلامة تجارية مميزة هي **اللوغو** الذي أعطى لكل شركة هويتها و اختصاصها. و إلى جانب ذلك سعى أرباب الإنتاج إلى الاستثمار في العنصر البشري أيضا، و ذلك عن طريق خلق ما يعرف ب:**نظام النجوم** Star Systems، مركزين على إشباع نهم المعجبين بهؤلاء المعجبين بهؤلاء **أنصاف الآلهة الجدد** و طرق حياتهم في محاولة لإضفاء هالة أسطورية على نجوم و نجمات الفن السابع. و شجعت الدوائر السينمائية الأمريكية مبدعيها عن طريق خلق جائزة **الأوسكار**Oscar التي تقدم في احتفال أسطوري سنوي، مانحة الجائزة الكبرى لأفضل فيلم أنتجته **هوليود،** و مستبعدة أحيانا أي فيلم أجنبي عن الجائزة الكبرى اللهم سوى جائزة أفضل فيلم أجنبي.

إن إنتاج الفيلم في الولايات المتحدة يمر عبر هذه العناصر التي ذكرناها، و لا يخضع للفضول الفني فقط كما هو الحال في كثير من سينمات العالم، و يرجع ذلك إلى طبيعة نشأة الفن السابع في أمريكا، حيث ترعرع وسط حرب المنتجين و الاحتكار – كما أشرنا إليه سابقا- و هذا ما سرع بظهور صناعة سينمائية قوية خضعت لمنطق ليبرالي بحـــــــت، و اكتسحت الأسواق السينمائية بفضل إستراتيجية جمالية و إشهارية صدرت الآخر **الأمريكي** إلى العالم في شكل نمطي و سوبرماني. و سنقف في هذا المبحث عن هذه العوامل التي منحت الفيلم خصوصا و العرض السينمائي عموما عنصرا السيطرة و الأسطرة.

1- الصناعة السينمائية و هوليود:

لا يمكن التعرض للفيلم بعيدا عن شركته المنتجة، و كثيرا ما تشغلنا الإطلالة الفيلمية الأولى التي تحمل في أولى لقطاتها **لوغو** المؤسسة الإنتاجية، حيث نتعرف إلى هوية الفيلم. و عبر تاريخ السينما العالمية صارت **لوغوسات** الأفلام الأمريكية هي الأكثر رواجا و قوة عالميا، و هذا اعتبارا بأنها تحيل إلى المشهدية المتميزة التي صار يتمتع بها الفيلم الهوليودي في كل الصالات السينمائية العالمية، و تشير إلى قوة شركات الإنتاج الامريكي. لقد صارت **لوغوسات** تقديم الأفلام الأمريكية أيقونات بصرية سينمائية تمثل المرجعية المشهدية للمتلقين في كل أنحاء العالم، و تجعلهم يتمثلون المدينة الأسطورية للسينما **هوليود** بمصانع أحلامها الفيلمية، هذه المصانع التي تمتلكها كبريات شركات الإنتاج و التي تعد صانعة عالم الفن السابع في أمريكا.

أ- شركات الإنتاج السينمائي:

تعرضنا في فصلنا الثاني إلى نشأة السينما الأمريكية، و عرضنا ظاهرة الاحتكار التي صاحبتها أثناء النشأة، و ما فعله **توماس إديسون** بواسطة **التروست** الذي فرض منطقه الاحتكاري على قاعات السينما، مستفردا بما يقارب ال 60% من امتيازات الإنتاج. و قد ولدت السينما الأمريكية من رحم هذه الحرب الاحتكارية، و بمنطق رأسمالي وحشي، ساير تطور العرض السينمائي منذ كان مجرد تسلية بصرية في منتديات **النيكل** إلى أن أصبح ملاك القاعات و **النيكلوديونات** منتجين حقيقيين يسايرون تطور عملية الإنتاج الفيلمي، و يتنافسون على العروض الأكثر إثارة و جمالية.

إن المجهود التقني الذي عرفته الأفلام الصامتة لم يكن ليتأتى لولا التحسينات التقنية التي أدخلتها رساميل المنتجين الذين وقع على كاهلهم واجب تحسين عرض الأفلام، و رفع

مردودية شباك التذاكر الذي كان يذر أرباحا طائلة من وراء الأفلام الأكثر رواجا، و النجوم الأكثر تألقا. و قد عرف الأمريكان كيف يتعاملون مع ظروف الإنتاج السينمائي عبر كل تاريخ السينما، و وفق معطيات كل فترة كان يشهدها الفن السابع، ذلك لأن الفيلم الأمريكي- مهما كانت فنيته و جماليته – أخذ صبغة تجارية في المقام الأول، و هو تمظهر اقتصادي فني تقف وراءه **كارتلات** مالية لا تستسلم للإفلاس في أطر صناعة احتكارية ليبرالية.

و نظرا لهذا المنطق الإنتاجي الاحتكاري، و لأن السينما الأمريكية صناعة فنية بالدرجة الأولى، استطاع أرباب الإنتاج الحفاظ على رساميلهم أمام التحولات و الانتكاسات التي تعرضت لها صناعة الفيلم، و كانوا في كل مرة يغيرون نظرتهم إلى منطق الإنتاج حفاظا على مصالحهم الاقتصادية. و في نظرة سريعة إلى تاريخ الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة نخلص إلى أن المؤسسة الإنتاجية مرت بثلاثة مراحل تاريخية هي:

1- **مرحلة الاحتكار و حرب المستقلين.**

2- **نظام الأستوديو.**

3- **مرحلة الإنتاج الفيلمي الضخم.**

بدأ الإنتاج الأمريكي بحرب الاحتكار التي قادها **إديسون** ببراءات اختراعاته التي أقضت مضجع المنتجين المستقلين، و تمثل هذه الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى أول مرحلة في الإنتاج الفيلمي، إذ عانى صغار المنتجين من المضايقات التي طالتهم من طرف ما كان يعرف آنذاك ب: **التروست.** هذا التجمع الاحتكاري الذي سيطر على بكرات الفيلم الأولى و قاعات السينما، لم يكن متسامحا أبدا مع المنافسة التي حاول بعض المستقلين فرضها على السوق السينمائية قبل ظهور عاصمة الاستوديوهات **هوليود.** و لكن إصرار المستقلين على المقاومة دفع بهذا التكتل الاحتكاري إلى الانقراض شيئا فشيئا، و ذلك عن طريق استيراد

الأفلام الأوربية بغية المنافسة و إغراء نجمات كبيرات من مثل: **فلورانس لورانس، ماري بيكفورد،** للعمل في أفلامهم، و هو ما أدى بالتجمع الاحتكاري إلى تسجيلهما على القائمة السوداء.(1)

و استطاع المستقلون أن يحرزوا انتصارات عدة في الجانب الإبداعي بعد تركيزهم على أفلام النجوم، و تقديم سينما تنافسية ضد التجمع الاحتكاري الذي بقي حبيس نظرته التقليدية المبنية على البكرات الفيلمية و تسيير منتديات **النيكل.** و جلب هذا المجهود المستقل أنظار المصارف و البنوك التي راهنت على المستقلين في إنجاح مشروعها الاستثماري للصناعة السينمائية عام 1913م، و الذي طرح 125 مليون دولار لبناء القاعات السينمائية، و تدعيم الإنتاج الفيلمي. و واكب هذا المشروع قانون قمع التجمعات الاحتكارية الذي أصدرته المحكمة العليا عام 1915م (2)، و هو ما عجل بنهاية **التروست** الذي فسح المجال أمام مرحلة ذهبية في الإنتاج السينمائي قادها نظام الأستوديو في عاصمته الجديدة **هوليود.**

خرج الإنتاج السينمائي أثناء و بعد الحرب العالمية الأولى من مرحلة الاحتكار نصف السوقية، و عانق مرحلة جديدة أخرى ميزها انتقال إنتاج الفيلم إلى الغرب الأمريكي بعد نشأة **هوليود،** و ظهور نظام الأستوديو الذي حمل لواء الفيلم الأمريكي إلى كل أنحاء المعمورة. لقد ارتاح المنتجون الصغار من مضايقات مخبري **التروست** الذين غالبا ما حطموا استوديوهاتهم الصغيرة في الشرق، وفروا بمعداتهم و آلاتهم إلى محور **لوس أنجلس** حيث ظروف التصوير الطبيعية مواتية، و الملاحقات منعدمة. و أثر الإقبال المتزايد للحرفيين و المنتجين السينمائيين في اتجاه **هوليود** على المردود الفيلمي الذي صار أكثر حرفية

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 126.

2- ينظر: م ن، ص 127.

و جمالية بعد أن وجد ظروفا ملائمة و مساحات شاسعة تساعد على تطوير مشاهد بانورامية ساحرة.

وسط هذا الواقع الجديد إزداد الإقبال على الاستثمار في الصناعة السينمائية، و خصوصا مع تلاشي ظاهرة الإحتكار، و هو ما سمح للعديد من المنتجين المستقلين بالبروز إنتاجـــا، و خلق مؤسسات إنتاجية عملاقة أسهمت في إنتاج و توزيع الأفلام الأمريكية منذ ظهورها إلى يومنا هذا. لقد ساعد قانون منع الاحتكار على تقوية شركات شركات كبيرة للمستقلين سيطرت بدورها على الإنتاج و التسويق العالمي للأفلام، إذ ارتبطت هذه المؤسسات الإنتاجية الجديدة ماليا بأقوى المؤسسات الصناعية و المصارف مثل: بنك **مورغان** و شركة **جنرال موتورز** و مؤسسة **روكفيلر** (1) ، و أصبح بفضلها صغار المنتجين المستقلين بالأمس أسياد الصناعة السينمائية.

تأسس نظام الأستوديو تلبية للطلب التجاري على كميات كبيرة من الأفلام، و ترسخت عادة المشهدية السينمائية لدى المتلقي الأمريكي المسلوب بسحر الأفلام. و بحلول العشرينيات بدأت أستوديوهات **هوليود** الكبرى في الظهور، و كانت عبارة عن اتحاد لأستوديوهات صغرى في عصر الاحتكار تجمعت كل منها في شكل أستوديو كبير، و تمكن مجموع المنتجين المستقلين من تشكيل شركات عملاقة إتخذت شكل أستوديوهات **هوليود** الرئيسية مثل: **الإخوة وارنر**، و **ميترو جلدوين ماير**، و **باراماونت**، و **فوكس**، و **كولومبيا.**

و استطاعت هذه الأستوديوهات بفضل تنظيمها المحكم أن تتحول إلى كارتلات مالية كبرى تتحكم في الإنتاج و التوزيع و العرض إلى حدود الخمسينيات، حيث زادت إستثماراتها في أواسط العشرينيات على ملياري دولار، و بلغ إنتاج أفلامها السينمائية أثناء تلك الفترة: 800 فيلم سنويا، و صارت تتحكم في حوالي نصف دور السينما الأمريكية.و يبدو أن

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 149.

الاستوديوهات أعادت من جديد المنطق الاحتكاري لل: **التروست** باستيلائها على قاعات العرض، و هو ما أدى بالمحكمة العليا مرة أخرى إلى استصدار قرار يقضي بمنعها من إمتلاك دور العرض باعتبار ذلك مخالفا لقانون محاربة الإحتكار عام 1948م.(1)

أحكمت الأستوديوهات قبضتها على صناعة الفن السابع، و تميزت ببرامج إنتاجها السنوية للأفلام و التي كان يخطط لها مسبقا بواسطة ملاك و مدراء عرفوا جيدا كيف يربطون بين التجارة و الفن، و يصنعون مجد الفيلم الهوليودي الذي لم يخفت وهجه منذ تلك الفترة رغم الصعوبات التي واجهها في مساره التاريخي. و رغم أن نظام الأستوديو مثل الفترة الذهبية للسينما خلال عدة عشريات، إلا أنه تعرض لهزه كبرى أفقدته توازنه و قضت عليه مع مطلع الستينات، و هذا لظهور التلفزيون و ذيوعه حيث تناقص الإقبال على الأفلام، و تكبدت الأستوديوهات خسائر فادحة نتيجة إغلاق العديد من دور السينما. و تحملت تكاليف باهظة لتجهيز القاعات بإبتكارات جديدة مثل: **السينيراما**، و **السينماسكوب**، و لكن واقع الإنتاج صار عبئا على الشركات التي أجرت أستوديوهاتها للتلفزيون، و أخذت تبحث عن طرق أخرى للإنتاج الفيلمي بعيدا عن نظام الأستوديو الذي إنتهى دوره خلال الستينيات.

مع مطلع السبعينات ودعت شركات الإنتاج السينمائي أساليبها القديمة في التسيـــــير، و أخذت تبحث عن طرق أخرى لإنقاذ رساميلها المنهكة أمام ضعف مردودية شبابيك التذاكر، بعد أن تلاشت سلطة مدراء الأستوديوهات الكبرى، و الذين كان أسلافهم من مثل: **لويس ماير** و **وليام فوكس**، و **أدولف تزوكور**، و **هاري كوهين** يقبضون على الإنتـــــاج و التوزيع السينمائيين بيد من حديد. و يبدوا أن المدراء الجدد فقدوا السيطرة على زمام الأمور أمام زحف مجموعات تمويل جديدة إشترت أغلب أسهم شركاتهم الإنتاجية الكبـــرى، و أمام إنهيار و تهاوي إمبراطوريات إنتاجية من حجم **MGM** التي بيعت ممتلكاتها في

1- ينظر: محمود عبد الرحمان الزواوي، صناعة الأحلام، ص 13-15.

مزاد علني عام 1970م، و تلتها **فوكس القرن العشرين** عام 1971م. (1)

و رغم أن **هوليود** بقيت مسيطرة على سوق الفيلم العالمي، إلا أن إنتاج الفيلم صار مخاطرة أو مقامرة، لأن الشركات الكبرى عزفت عن فكرة الإنتاج السنوي المنتظـــــــم، و فضلت تدعيم إنتاج الفيلم الفردي بميزانية ضخمة بغية تحقيق أرباح عالية و فوريـــــــة. و صار هذا النهج الإنتاجي يحكم الصناعة السينمائية إلى اليوم بعد أن برز في بداية السبعينات جيل المخرجين الرواد و المجددين الذين قادهم **فرنسيس فورد كوبولا**، و برع منهم كل من: **جورج لوكاس، ستيفن سبيلبرغ، مارتن سكورسيزي، جيمس كاميرون.** و تعد هذه المرحلة الثالثة في تاريخ الإنتاج السينمائي الأمريكي من أخطر المراحل، و ذلك لزيادة تكاليف إنتاج الفيلم و ارتفاعها بشكل خيالي قياسا لفترة نظام الأستوديو، و ارتفاع ثمن تذكرة الفيلم الذي وصل إلى عشرة دولارات حاليا بعد أن كان لا يتعدى ربع دولار عـــام 1939م، و لإستقطاب أكبر عدد من أصحاب الدولارات العشر بات مفروضا على الشركة المنتجة للفيلم أن تقدم سحرا سينمائيا مميزا بتكاليف إنتاجية قياسية تفجر مردودية شباك التذاكر.

صار الإرتفاع المتواصل لتكاليف إنتاج الأفلام مشكلة أساسية في **هوليود**، إذ يبلغ معدل تكلفة إنتاج الفيلم حاليا 60 مليون دولار في الأستوديوهات الكبرى، ينضاف إليها حوالي 32 مليون أخرى لتغطية الحملة الإعلامية الإشهارية التي يتكلف بها التلفزيون، ليجد المنتج نفسه قد أنفق قرابة 90 مليون دولار قبل عرض الفيلم(2)، و ينتظر مصيره أمام شباك التذاكر الذي يطرح بدوره أفلام أخرى للمنافسة. و أمام هذا الوضع إزداد اعتماد الأستوديوهات على كبار المخرجين و النجوم الكبار لجلب الجمهور لمشاهدة الفيلم، خصوصا في أسبوعه الإفتتاحي حيث يسجل على قائمة ال: Box Office و هذا الأسبوع هو الفاصل في إيرادات

1- ينظر: دافيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 296.

2- ينظر: محمود عبد الرحمان الزواوي، صناعة الأحلام ، ص 194.

الفيلم، و مدى إقبال المشاهدين عليه في الأسابيع اللاحقة.

لم تغيب الظروف الصعبة للإنتاج أستوديوهات **هوليود** الكبرى عن الصناعة السينمائية، و رغم إنتهاء نظام الأستوديو غير هذه الشركات الإنتاجية العملاقة في مجال السينما لازالت مسيطرة على العمل السينمائي، و ترعى وهج الفيلم الأمريكي منذ ظهورها في العشرينيات، و تعاظم دورها خلال الفترة الذهبية ل**هوليود.** و السؤال الجدير بالطرح هنا، هو من يقف وراء هذه الإستمرارية الإنتاجية؟ و ما هو الدور المناط بهذه المؤسسات التي أتصور بأنها حققت السبق في تجسيد مفهوم الأمركة كونيا؟ و كيف حافظت هذه المؤسسات على دور السيطرة و الريادة التي يتميز بها الفيلم الأمريكي تاريخيا؟

إن الجمهور الذي إعتاد على مشاهدة الأفلام السينمائية يتذكر حتما **لوغوسات** شركات الإنتاج الأمريكية الكبرى مثل: **بارامونت، إ مجي أم، فوكس للقرن العشرين، وارنر بروس، كولومبيا، يونيفارسال....**، و ذلك لإستحواذ الفيلم الأمريكي على أكبر مساحة من العروض في القاعات العالمية، و لكون الأفلام التي تقدمها هذه الأستوديوهات هي الأكثر إثارة و الأكبر رواجا عالميا. و في إحصاء حول الأفلام الروائية المنتجة عام 1930م، توزع الإنتاج الفيلمي بين الشركات الكبرى على الشكل التالي: - بارامونت 64 فيلما.

- فوكس 48 فيلما.
- إم- مجي- أم 47 .
- كولومبيا 29 فيلما.
- وارنر 39 فيلما.
- يونيفرسال 36 فيلما.
- أر- كي- أو 32 فيلما.
- الفنانون المتحدون 16 فيلما. (1)

1- ينظر: دافيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 159- 160.

و قد أنتجت هذه الشركات في تلك السنة ما مجموعه: 311 فيلما، و هو ما يقارب: 95% من الإنتاج السينمائي الأمريكي، و صارت بذلك قوة ضاربة لا تضاهى حتى يومنا هذا، حيث ما تزال مسؤولة عن إنتاج 500 فيلم أمريكي سنويا حاليا بعد أن كانت تقدم 800 فيلم سنويا خلال العصر الذهبي لنظام الأستوديو.

و تعد هذه الشركات الثمان **كارتلا** سينمائيا عظيما يستجمع في قبضته القوة الصناعية للفن السابع، و قد ظهرت للوجود تباعا بعد أن تنظمت مجموعات المستقلين في مؤسسات عقب إنهيار النظام الإحتكاري، و تخصصت كل منها في تقديم أفلام خاصة بها للدخول إلى السوق التنافسية و ضمان إستمرارية مصالحها التجارية. و سنحاول إستعراض كل منها حسب الأهمية و الظهور:

1- بارامونت (Paramount): ترجع جذور هذه المؤسسة الضخمة إلى ما قبل عام 1912م، و ذلك عن طريق مؤسسها **أدولف تزوكور** Adolf Zukor ذو الأصل المجري، و الذي يعد من أوائل المستثمرين في منتديات **النيكل** زمن الإحتكار. و قد ظهرت بدايات هذه المؤسسة مع تأسيس **تزوكور** لشركته السينمائية مشاهير الممثليـــن و التي ربطها مع شركة **لاسكي** Jesse Lasky الذي وظف أول المخرجين **سيسيل دي ميل** Cecil B Demille آنذاك، و أصبحت الأفلام تقدم تحت: **بارامونت بيكتشرز** Paramount Pictures. و تحول **تزوكور** إلى القوة الضاربة لهذه المؤسسة منذ ظفره بمنصب مديرها العام عام 1916م(1). إذ استطاع هذا المنتج المرعب أن يقود شركته لفترة تتجاوز الأربعين سنة، و حافظ على مكتبه بالأستوديو إلى غاية عام 1973م و هو يناهز المائة من عمره.

1- Voir :-www.wikipédia.com- sociétés de production de cinéma américaines

و اعتمدت **بارامونت** أكثر من أي أستوديو آخر على ظاهرة المخرجين في أفلامها من **دي ميل** إلى **ألفريد هيتشكوك،** إذ سمحت لكثير منهم بحرية الإبداع و البروز، و هو ما أضفى مسحة أوربية على أفلامها خلال الثلاثينيات و الأربعينيات بفضل مبدعين مهاجرين من أمثال: **جوزيف فون شترنبرغ، روبن مامولیان، إرنست لوبيتش...** و تفوقت **بارامونت** في مجال الكوميديا الخفيفة بكل أنواعها، و قدمت أعمالا سينمائية يقول عنها الناقد **جون باكستر**:" ...توهج جعل أفضل هذه الأفلام يبدو مشعا، منيرا، غنيا و مقصبا كممطرزات عصر النهضة."(1) و ذلك في إشارة إلى أفلام هذا الأستوديو ك: **كليوبترا، الإمبراطورة الفاسقة، شارة الصليب، فينوس الشقراء.**

2- إم – جي- إم (MGM): تعد إلى جانب **بارامونت** إحدى أكبر شركتين سيطرتا على المشهد السينمائي الأمريكي و العالمي، و نالت السبق في تقديم أفلام متميزة بفضل الصرامة التي فرضها بعض مسيريها في مجال الإنتاج، و أصبحت في الثلاثينيات رمزا لقوة الفيلم الهوليودي الساحر. و تأسست متأخرة في عام 1924م بعد إندماج ثلاث مؤسسات إنتاجية هي:- **ميترو Metro pictures 1915م، و غولدوين Goldwyn pictures 1917م، و لويس بي ماير Louis-B-Mayer 1918م.**(2)

كانت ال **إ مجي إم** تفاخر بأنها تملك نجوما أكثر مما في السماء، ذلك أنها استطاعت أن تجلب إلى الأستوديو كبار نجوم العصر من أمثال: **غاريتا غاربو، نورما شيرر، سبنسر تريسي، جوان كروفورد، كلارك غيبل...،** و بهذا تمكن هذا الأستوديو أن يجلب إلى أفلامه عديد المشاهدين السينمائيين في العالم و الذين أثروا أفلامهم على أفلام أستوديوهات أخرى. و تحول هذا الأستوديو بفضل أفلامه الترفيهية العائلية - خصوصا خلال المرحلة الناطقة- إلى مصنع الأفلام الأكثر إحتراما في أمريكا على عكس **بارامونت** التي أوغلت أفلامها في

1- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 164.

2- Voir :www.wikipedia.org Metro Goldwyn Mayer

الإباحية و الإغراء. و يعزى نجاح هذه الشركة أيضا إلى إدارة **لويس ماير** الذي كان مكروها من طرف الفنانين لأنه كان يؤثر مصالح المؤسسة بأية طريقة و لو على حساب المبدعين، وصبغ هذا المدير أفلام هذا الأستوديو بصورة قدسية عن الأسرة و الحياة الأمريكية، و طرح أفلاما تقدم الواقع في شكل مثالي بفضل الكوميديات الموسيقية و الميلودرامات الرومانسية و الاقتباسات الروائية.(1)

و قد أشرنا في الفصل الثاني من البحث إثر تناولنا لفيلم **ذهب مع الريح** الصعوبات التي واجهت إنتاج هذا الفيلم، و التي تغلب عليها المنتج **دافيد سيلزنيك** عاكسا بذلك روح هذه الشركة الإنتاجية و صرامة مديرها حيث حقق هذا الفيلم الأسطوري نجاحا تجاريا غير مسبوق في ظل صعوبات فنية كبرى جعلت مساره الفني يترنح بين ثلاثة مخرجين هم : **جورج كيوكور**،و **سام وود**، و **فيكتور فليمنغ**، و لكنه رفع في النهاية مؤسسة ال**إم جي إم** إلى أسطورة الإنتاج السينمائي لفترة الكوميديا الموسيقية.

3-فوكس للقرن العشرين (20th Century Fox): يعتبر هذا الأستوديو الأكثر تأخرا في الظهور من كل الأستوديوهات الكبرى في **هوليود**، إذ ظهر عام 1935م بعد إندماج شركة **فوكس Fox** مع مثيلتها **القرن العشرين.** و كانت شركة **فوكس Fox** قد تأسست قبل هذا التاريخ بكثير من طرف مالكها **وليام فوكس** عام 1915م، ثم وجدت أستوديو ب**هوليود** يسمى **القرن العشرين** قد أنشئ حديثا عام 1933م(2) فتم الإندماج لخلق مؤسسة إنتاجية جديدة.

و ما أن ظهر هذا الأستوديو للوجود حتى غادره مخرج كبير من حجم **جون فورد** إلى شركة **أركيو** RKO، و لكن التنوع الفيلمي الذي طرحه هذا الأستوديو أعطاه القدرة على المواصلة و الإستمرارية، إذ عرف بالأفلام التاريخية و أفلام المغامرة و الأفلام الإستعراضية و الكوميدية العائلية.

1- ينظر: دافيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 163.

2- Voir :www.wikipedia.org 20th century fox.

و كان لعمر هذا الأستوديو القصير نسبيا إلى باقي الأستوديوهات ميزة أخرى تمثلت في كونه لم يمر بالأساليب القديمة في التسيير و التي أنهكت مع الزمن كبريات الأستوديوهات، بل راح يوازي بين جمالية الإبداع و طموحاته التجارية و هو ما أوجد أسلوبا خاصا جعله يستمر بقوة إلى وقتنا، و يصير مرادفا ل**هوليود** كما يدل على ذلك **لوغوه** السينمائي، و يقدم رائعة أخرى هي **التايتنيك** التي حطمت أرقام شباك التذاكر عبر تاريخ الفن السابع.

4-الإخوة وارنر (Warner Bros): تأسست عام 1923م من طرف أربعة من الإخوة اليهود البولونيين المهاجرين و هم: **جاك، هاري، ألبير، سام** (1)، و قد واصل **جاك وارنر** مساره في المؤسسة بعد انسحاب إخوته مستغلا ظهور الصوت قصد تحقيق أرباح غير مسبوقة. و هذا ما تمكن منه هذا الأستوديو الذي إعتمد كثيرا الكوميديات الموسيقية باعتباره كان راعيا لأول فيلم **مغني الجاز** الذي أنطقته الموسيقى و الغناء، ثم إتجه إلى إنتاج مقل في الأفلام المتعلقة بعالم العصابات و السير التاريخية، هذه الأفلام التي كانت أقل تكلفة عرفت كيف تشد الجماهير تقنيا بواسطة قوة و سرعة الحوار، و واصل الأستوديو مسيرته إعتماد على الظاهرة الصوتية التي إستثمرها منذ البداية.

5-أركيو (RKO) : تأسست عام 1929م، و تعني **راديو كايت أورفام Radio Kheith Orpheum** و تميزت هذه المؤسسة الإنتاجية بإعطاء فضاء رحب للمبدعين كي يعبروا بحرية عن أفكارهم الجمالية بعيدا عن تزمت المسيرين (2) و لعل هذا ما أوقعها في خسائر كبرى عندما عهدت للمخرج **أورسون ويلز** و هو في سن الرابعة و العشرين بإنتاج فيلمه الكبير **المواطن كين,** و أعطته الحرية المطلقة. و إن هذا التوجه الذي أضر كثيرا بهذا الأستوديو، سمح له في نفس الوقت بتقديم أعمال سينمائية متميزة إعتمادا على أعمال أدبية كبرى سمحت لكثير من المخرجين بتفتيق مواهبهم و الهروب من حصار الأستوديوهات الصارمة

1- Voir :www.wikipedia.org Warner Bros

2- Voir : cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, corlet, 1990, France, p 143.

كال: **إم مجي إم،** و اعتبارا من عام 1937م بعد نجاح **الثلجة البيضاء و الأقزام السبعة** تحولت هذه المؤسسة إلى توزيع إنتاج **والت ديزني.** (1)

6-يونيفرسال(Universal): إن هذا الأستوديو الذي يحمل إسم العالمية، هو الأقل عالمية من بين أستوديوهات **هوليود** و الأقدم ظهورا، إذ تأسس عام 1912م على يد **كارل ليمل** المهاجر اليهودي الألماني الذي وحد ثمانية شركات صغرى في أستوديو **يونيفرسال،** و صار مديره العام (2). و تخصص هذا الأستوديو في أفلام الرعب و تطوير معالم التعبيرية الألمانية معتمدا على مخرجين جرمانيين يتقدمهم **ستورهايم،** و الذين طوروا أفلام الرعب الأولى إعتمادا على الإنتاج السينمائي الألماني مثل: **عيادة الدكتور كاليغاري، و نوسفراتو،** و قدموا أفلاما أكثر إثارة و تشويقا مثل: **دراكولا، فرانكشتاين، و الرجل الذئب....**

7-كولومبيا (Columbia) : ظهر هذا الأستوديو عام 1919م تحت إسم **CBC Film Corporation،** و أسسه **جاك كوهن** Jack Cohn بمعية أخيه **هاري** Harry ثم أعيد تشكيله عام 1924م تحت تسمية **كولومبيا Columbia pictures** (3). و كلف **هاري كوهن** بإدارة هذه المؤسسة التي أمضت فترة الثلاثينيات صراعا من أجل البقاء، و تمكن هذا المدير من إنقاذ شركته عن طريق إستعارة المواهب السينمائية التي كانت تلفظها باقي الأستوديوهات، و هو ما سهل عليه دفع أجور بسيطة و متواضعة، و انتهاج تسيير خاص يعتمد على إنتاج الفيلم الواحد عن طريق التعاقد(4)، و هذا هو الأسلوب الذي فرض على الأستوديوهات في السبعينات بعد أزمة ظهور التلفزيون. و تخصص أستوديو **كولومبيا** في تقديم أفلام المغامرات و أفلام الدراما بعد أن تعاقد مع مخرجين من حجم **ماموليان، و هاوارد هواكس و فرانك كابرا،** و جلب إليه باقي نجوم السينما عن طريق عقود قصيرة غير ملزمة.

1- ينظر: دافيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 167.

2- Voir : cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, p 144.

3- Voir :www.wikipedia.org Columbia Pictures.

4- ينظر: دافيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 167.

8-الفنانون المتحدون (United Artists): يعتبر هذا الأستوديو الذي أسسه كبار نجوم السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية الأولى بمثابة شركة تحمي مصالح كبار مشاهير **هوليود** من إبتزاز شركات الإنتاج الكبرى، و تضمن مستقبلهم المهني في قطاع الفن السابع. و تأسست هذه الشركة عام 1919م من طرف أربعة وجوه مشهورة في **هوليود** هم: **شارلي شابلن، ماري بيكفورد، فرانباكس دوغلاس، غريفيث**(1). و هذا الرباعي الذي كان يشكل آنذاك الطاقم الفني الأسطوري للأفلام الأمريكية لم يسير هذه الشركة بصرامة باقي الأستوديوهات، حيث كان يمثل هذا الأستوديو بالنسبة لهم إطارا طيعا لتعامل سينمائي يصبوا لفنية الفيلم على حساب المصالح التجارية، و هو ما أوقع هذه الشركة في كثير من الصعوبات خصوصا بعد انسحاب **غريفيث** عام 1924م.

إن هذه الأستوديوهات، و إن خفت نجم بعض منها حاليا، لازالت تشكل القوة الضاربة للفيلم الهوليودي الذي أحكم سيطرته على سوق السينما منذ العشرينيات، و لا يزال يصنع الظاهرة السينمائية إلى يومنا هذا. و ذلك لأن البراغماتية و صدام البقاء الذي طرحته هذه الشركات على عالم الفيلم في أمريكا أصبح مرجعية يستلهم منها المنتجين و المبدعين الأمريكيين الجدد على حد سواء، فآلات إنتاج الدولارات هذه عرفت كيف تحول منتديات **النيكل** التي إبتدأ بها الفيلم أثناء النشأة إلى إمبراطوريات مالية لا تقهر، هذه الإمبراطوريات التي قادها في عالم التسيير مجموعة من المدراء المروعين من مثل: **تزوكور** و الذي يقول عنه **إيليا هرنبورغ:"** ...و لم يكن مهما برأيه من هو الذي اخترع السينما.. **لوميير** أم **إديسون،** فهذا يهم الكسالى فقط؟ نحن صنعنا السينما و حفظناها من ضياع أكيد. نحن: **تزوكور، فوكس، غولدوين. "**(2)

1- Voir: cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, p 142.

2- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، دمشق، ط1، 2008، ص 39-40.

لقد أصبح الفيلم الأمريكي بفضل مدراء الأستوديوهات فيلما تجاريا في المقـــــام الأول، و يعزى إنتشاره و ذيوعه إلى هؤلاء الذين خلقوا مصانع للأحلام الفيلمية توازي بين القمة الفنية و المصلحة التجارية. و إن كان بعض النقاد السينمائيين من الأوربيين يحاولون تبرير ضعف مقاومة أفلامهم أمام الإجتياح الفيلمي الأمريكي بالصبغة التجارية لهذا الأخير فقط، فإن **غي هانيبال** يرى بأن وراء السينما الأمريكية قوة أخرى غير الدولار، و هي الذكاء و الحنكة في التسيير.(1) إن تنافس مدراء الشركات على جذب الجماهير إلى أفلامهم دفع بهم إلى تطوير مضامين و تقنيات الأفلام و جلب النجوم الأكثر تأثيرا بغية تحقيق أرباح تعرف الإستمرارية، و هذا الواقع إنعكس إيجابا على فنية السينما الأمريكية التي عرفت كيف تروج منتوجاتها عبر شبكات التوزيع داخليا و خارجيا، و من تم تداوم الحضور في كل القاعات العالمية. و يعلق **فابريس مونتبيلو** Fabrice Montebello على هذه النقطة بقوله:" ليس لأن السينما الأمريكية عالمية فهي موجودة في كل أنحاء العالم و لكن حضورها في كل أرجاء المعمورة هو الذي يكسبها صفة العالمية ."(2)

إن التفوق الذي حققه الفيلم الأمريكي في الصالات السينمائية العالمية منذ العشرينات من القرن المنصرم، و الإستمرارية التي يتسم بها الآن، يرجع الفضل فيها إلى مدراء الأستوديوهات الذين عايش أغلبهم فترة الإحتكار، و استطاعوا بدورهم أن يؤسسوا إحتكارا حرفيا و تجاريا لا يضاهى فيما بعد. و تدين السينما الأمريكية لهؤلاء بالفضل الكبير الذي أوصلها إلى هذه المكانة المرموقة، و لازالت تسجل سير أكبر المدراء الذين إتسم أغلبهم بالحنكة و الدهـــاء. و قد وصف أحد النفسانيين، مديري أستوديوهات **هوليود** الكبرى في عصرها الذهبي في فترتي الثلاثينات و الأربعينيات من القرن الماضي بأن أغلبهم من **البسيكوباتيين**، و هذا الوصف قد لا يكون مبالغا إذا أخذنا بعين الاعتبار الصرامة التي كان يدار بها كل أستوديو، و ذلك لسلوك القسوة الذي انتهجه عدد من المدراء في تعاملهم

1- Voir :Guy Hennebelle, Quinze ans de cinéma mondial, p 17.

2- Cinéma Action, Le cinéma Américain est imbattable parce-que nous l’aimons, Fabrice Montebello, corlet,2002, France, p 34.

مع الممثلين و الكتاب و المخرجين، و كان من أشد المدراء قسوة و صعوبة **لويس ماير** مديرا ال **إم جي إمK** و **هاري كوهن** مدير **كولومبيا**، و **جاك وارنر** مدير ال **الإخوة وارنر**.(1)

ينحدر أغلب مدراء الأستوديوهات من أصول يهودية، و قد هاجر الكثير من هؤلاء إلى الولايات المتحدة قادمين من أوربا الشرقية مع بداية القرن العشرين، و وجدوا في منتديات **النيكل** البدائية و عالم السينما الفنية فيما بعد وسيلة كبرى لتحقيق أرباح خياليـــــة، و ضمان مستقبل تجاري واعد. و لعل طبيعة مرجعية التفكير المادي اليهودي الميال إلى إحتكار مصادر الثروة، و تشكيل لوبيات من منطلق مفهوم الأقليات و الاضطهاد، قد ساعد في ظهور هؤلاء الأسياد الجدد الذين سيطروا على الإنتاج السينمائي بقبضة من حديـــــد، و عملوا جاهدين للحفاظ على مكانتهم الجديدة ضمن المجتمع الأمريكي بعد أن بعد أن أصبحوا يلبون نهمه المستمر على سحر الصورة التي كانوا يمتلكون هندستها.

لم يتوانى مدراء الأستوديوهات، في ظل الحرب المحمومة و التنافسية للسيطرة على سوق السينما و الحفاظ على مواقعهم، من إختطاف كبار النجوم من: الممثلين، و المخرجين، و التقنيين في محاولة لمسايرة تطور فن الفيلم بتقنياته و موضوعاته، و تغيير طرق الإنتاج أحيانا أمام المستجدات و الحالات الطارئة. فأثناء إنتشار ظاهرة الصوت في عالم السينما إستطاع الإخوة **وارنر** تحقيق أرباح خيالية أمام باقي الأستوديوهات الكبرى، متحينين فرصة رعايتهم للأفلام الناطقة، و مستفيدين من ظاهرة النطق في الفيلم إلى درجة جعلت شركتهم تقفز إلى الصدارة. في حين كان الذعر يذب إلى أوصال شركات كبرى بدأت تسرح نجومها الصامتين و تبحث عن نجوم جدد يوازون أجسادهم بالنطق، كما هو الحال بالنسبـــــــــة ل **بارامونت** التي راحت – زيادة على ذلك- تضخ ملايين الدولارات لتجهيز قاعاتها السينمائية بوسائل جديدة تواكب هذا التطور الحاصل.

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 308.

إن عملية الإنتاج السينمائي لا تتحمل الركود الذي قد يؤدي إلى الإفلاس و التلاشـــي، و إنما هي في حركية مستحدثة و متواصلة يفرضها تطور العرض المرتبط بشباك التذاكـــر. و كان المدراء من أجل تحقيق هذه الغاية يلجؤون إلى الإحتيال أحيانا، و سنورد هنا قصة طريفة حصلت بين **تزوكور** و **وليام فوكس** عندما كانا مبتدئين . لقد عزم **تزوكور** على إنجاز فيلم ضخم إسمه **كارمن**، و كتبت الصحف كثيرا عن هذا الفيلم المنتظر، و لكنه فوجئ قبل إنجاز فيلمه بعرض آخر مشابه أنتجه **فوكس** الماكر، و الذي عندما استطلع الخبر أمر تقنييه بإنجار فيلم صغير في عشرة أيام و أوصى بلافتة فيلمية تصور-إسبانية تضع وردة في فمها- و قامت دور العرض بشراء هذا الفيلم معتقدة أنه فيلم **تزوكور** الذي كتبت عنه الصحـــف. و منذ ذلك الوقت لم يتوقفا عن تبادل الإتهامات، و دخلا في صدام محموم من اجل تنازع دور العرض و الأسواق الفيلمية.(1) و لا بد هنا من الإشارة إلى أن كلا من **تزوكور** و **وليام فوكس** سيصيرا مديرين لأكبر الأستوديوهات المنتجة و الفاعلة في **هوليود** هما **بارامونت** و **فوكس للقرن العشرين**، و يمكننا إستخلاص حجم التنافس الذي سيحكم شركتيهما مستقبلا، و طبيعة التسيير الصارم و البرغماتي الذي لا يؤمن سوى بمنطق السوق، و هو ما خدم الفيلم الأمريكي الذي وجد في هؤلاء فرصة للسيطرة التجارية و الفنية معا.

إن شخصا مثل **أدولف تزوكور** يعطينا صورة واضحة عن ملاك هذه الشركات المسيطرة على السينما إنتاجا إلى يومنا هذا، لقد قدم هذا اليهودي المهاجر من **المجر** إلى **نيويورك** مع مطلع القرن الماضي و في جيبه 25 دولارا، و عمل في البداية مساعدا لمزين جدران، ثم أصبح عامل دباغة جلود استطاع بعد عشر سنوات أن يختص فيها بعد أن فتح متجرا. و استهوته منتديات **النيكل** ليجد نفسه أمام المغامرة و المخاطرة، و هو الذي إستدان من صديقه **ليختمان** مبلغ 5000 دولار لإطلاق شركة أفلامه، و تمكن في ظرف وجيز من

1- ينظر: إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، ص 54.

تحقيق أحلامه الصورية التي باتت تقدر بملايين الدولارات، و وجد صديقه **ليختمان** نفسه يقبض 800.000 دولار بعد ست سنوات(1). كانت عقلية الرواد الأوائل من أصحاب شركات الإنتاج السينمائي لا تختلف عن طبيعة **أدولف تزوكور** الذي يعد أقدمهم، و قد إنتهج أقرانه من أوائل المنتجين نفس النهج بغية تحقيق صناعة سينمائية لا تقهر، و إنشاء أستوديوهات توازي في قوتها و روعتها الأبنية التاريخية العتيقة، و يقول **إيليا هرنبورغ** عن **بارامونت** و **تزوكور:"** ...مخطط هذا المعبد كلف بالإجمال 16 مليون دولار. و هو مؤلف من 36 طابقا، و فيه عشر مصاعد كهربائية لا تتوقف عن الحركة الدائبة. و ثمة أرقام تحدد الجهات الأربع للعالم، و تحدد الوقت في **نيويورك.** البوابة الخارجية أعلى من كل بوابات المعابد الأخرى. أعلى من بوابة **نوتردام** في **باريس،** و أعلى من بوابة **لسان بيترو** في روما...و ثمة في الداخل أيضا: مرمر، برونز، لوحات مغرقة في القدم...الأوربي الحسود جاهز من جهته ليبدي شكوكا في قدسية هذا المكان، و هو يعتقد أن هذا مكان للبورصة، أو بنك من البنوك العملاقة. لا...هذا معبد حقا. ضياء قباب جديدة مكرسة لرسول لا يتعب ل **بارامونت** العملاقة التي تحمل الآن إسم **أدولف تزوكور"**(2).

و عندما يتعلق الأمر بهذه الشركات العملاقة للإنتاج السينمائي، أجدني أتجاور مقولة الناقد السينمائي البريطاني **فيليب فرنش:"** حيثما لا تكون هناك حواجز تعيق توزيع الأفلام، فإن الجمهور يصوت بأغلبية ساحقة للإنتاج الأمريكي عند شباك التذاكر**"**(3). لأن حضور الأفلام الأمريكية في قاعات السينما العالمية لم يغب منذ فترة العشرينات، و المداومون على المشهدية السينمائية لأجيال متعاقبة لازالوا يحفظون تباعا **لوغوسات** هذه الأستوديوهات جيلا بعد جيل، و ينتظرون من وراء **جينريك** كل فيلم يحمل **لوغو** إحدى هذه الشركات سحرا هوليوديا خاصا.

1- ينظر: م س، ص 10-14.

2- م ن، ص 6

3- دوغلاس. ك. ستيفنسون، الحياة و المؤسسات الأمريكية، ص 145.

لقد أفردنا في هذا البحث خلال فصله الأول حيزا خاصا للشركات متعددة الجنسيات، مركزين على ضخامتها و خصوصية إنتشارها الجغرافي، و مستطلعين دورها باعتبارها محور إقتصاد العولمة. و شركات الإنتاج السينمائي الأمريكي بدورها تدخل في هذا النطاق، هذا إذا لم نقل بأنها تتجاوزه على اعتبار أنها مارست سيطرتها التجارية و المالية بعيدا عن إنشاء فروع لها ببلدان أخرى كما هو حال الميادين الإقتصادية الأخرى. و يرجع ذلك في تصورنا إلى طبيعة المنتوج السينمائي المعتمد على لغة التدفق الصوري، فالصورة لغة عالمية موحدة تجمع حولها كافة أنواع البشر على إختلاف لغاتهم و تباين ثقافاتهم. و الفيلم لا يحتاج إلى تهيئة قاعدية كما البضائع ليمر، و إنما منطق بضعنته لا يتعدى حدود بكرات سابقا، و أشرطة أو أقراص مضغوطة حاليا، و هذه الميزة التجارية المعتمدة على الرواج جعلت السينما أسهل بضاعات التسويق العالمي.

إن الأفلام إعتبرت منذ ظهورها سلعة ثقافية و جمالية تذر أموالا طائلة، و هي على خلاف الفن الرابع المسجون في حيز المكان و الموجه لفئات محددة، فن جماهيري أكثر إنتشارا و اتساعا ينتقل بواسطة أدوات مصنعة خفيفة تحوي المكان و الزمان مختصرا لتفتحه أمام أعين المتلقين في أي قاعة للسينما على سطح المعمورة. لقد حملت الأفلام أساطير الأحلام التي كان يتوق إليها البشر بنهم خلال القرن الماضي، و أصبحت السينما اللغة الأدبية و الثقافية الأكثر فاعلية و انتشارا خلال القرن العشرين الذي اتسم بعصر الصورة المتحركة. و وعت أمريكا أهمية هذا العالم الساحر أكثر من غيرها من الأوروبيين أثناء ظهور الفن السابع، و أدركت وظيفة الصورة السينمائية في نشر قيم حضارتها الجديدة قياسا إلى إرث التقاليد الفنية و الأدبية للقارة العجوز، و لهذا خرجت إلى هذا العالم مبكرا في محاولة للهيمنة على أحدث مظهر فني أفرزته نهاية القرن التاسع عشر.

يتذرع كثير من نقاد السينما الأوربيين بأن السينما الأوربية ثقافية، و السينما الأمريكية تجارية، و قد يكونوا محقين فيما يخص الطابع التجاري للفيلم الأمريكي، لكن هذا لا ينفي مطلقا صفة الفنية عن أفلام **هوليود**، و التي كانت تطرح إبداعا سينمائيا شكلا و مضمونا قد لا يرقى إليه كثير من أفلامهم، و يقدم **روني بونال** تفسيرا مقنعا لهذه الهيمنة الهوليودية بقوله:"...هناك عوامل أخرى تؤخذ بعين الإعتبار عند حديثنا عن سيطرة هوليود على السينما العالمية. لأن السوق السينمائي الداخلي يمثل إختبارا أوليا، فعندما يصنع فيلم فإنه يأخذ في إعتباره منطق التسويق (Marketing) حيث يراعى في مونتجاته ذوق الجماهير، لأننا نقدم فيلما للحي الصيني (China Town)، و إيطاليا المصغرة، و المجتمعات الإسبانية المتواجدة في كاليفورنيا و فلوريدا...و بالتالي فإن صناعة الفيلم التي تأخذ بالإعتبار هذه الأقليات تكون قد قدمت عرضا للكوكب كله، و من هنا يكون نجاح الفيلم عندما يسوق عالميا. و النقطة الثانية، هي أن الأمريكان فرضوا خبراتهم العلمية في الإنتاج السينمائي و التلفزي مما سمح لهم باحتلال شبكات برامج القنوات التلفزيونية العالمية، و هو ما سمح للشباب بين سن العاشرة و الرابعة و العشرين بالتعود على النجوم الأمريكيين، و الأجواء الأمريكية، و الثقافة الأمريكية أكثر من أي شيء آخر"(1).

لقد خرجت السينما الأمريكية إلى عالم الإحتكار مبكرا جدا، و ذلك منذ مؤتمر **باريس** عام 1909م و الذي يعرف **بمؤتمر المحتكرين**، حيث أقر مجمع **شركة إمتياز الأفلام** بضريبة تدفع ل **إديسون** مقابل تخليه عن دعاوى براءات إختراعاته. و إزداد التفـــــــوق و الإحتكار الأمريكي بعد الحرب العالمية الأولى التي دفعت بكبار المخرجين و المبدعين السينمائيين الأوربيين بالهجرة إلى أستوديوهات **هوليود** التي وجدت نفسها منذ العشرينيات تقود الصناعة السينمائية عالميا، و تمثل **كارتلات** سينمائية أقوى من الشركات المتعددة

1- Cinéma Action, l'hégémonie Hollywoodienne, René Bonnelle, 2002, p43.

الجنسيات التي إنتظرت إعلان العولمة لتسود كونيا. و نجحت السينما الأمريكية خلال قرن كامل في ترويض الأسواق العالمية و فرض منتوجاتها على الآخرين بقدرة تنافسية لا تضاهى، و مع أن الأفلام الأمريكية لا تشكل سوى 15% من حجم الإنتاج السينمائي العالمي الذي يقدر بحوالي 3300 فيلم سنويا، إلا أنها تمثل حوالي 90% من الحجم الإجمالي لإيرادات السينما العالمية. و يعد نجاح السينما تجاريا أمرا غير مسبوق بالنسبة لكل الصناعات الأمريكية الأخرى، و هذا ما دفع **جاك فالنتي** الرئيس السابق لجمعية **الأفلام الأمريكية** أن يدلي بشهادة في هذا الموضوع أمام مجلس الشيوخ عام 2002 جاء فيها:" إن صناعة السينما الأمريكية هي الصناعة الوحيدة التي تتمتع بفائض في الميزان التجاري مع كل دولة من دول العالم. و ليس بوسع أي مشروع تجاري أمريكي آخر أن يدعي مثل هذا الإنجاز."(1)

إن هذا الإعتراف جاء ليكشف حجم الدور الذي لعبه الإنتاج السينمائي الأمريكي منذ إطلالته على الأسواق العالمية، و قوة تواجده في بلدان سينمائية متطورة مثل: **فرنســـــا**، و **بريطانيا**، و **إيطاليا**. ففي أوربا لازالت المشهدية السينمائية للأفلام الأمريكية تراوح أو تزيد عن 80% كما هو الحال عليه في بداية العشرينات، إذ سجلنا في عام 1925م حضورا فيلميا أمريكيا قارب حوالي 95% من زمن العروض السينمائية في **بريطانيا**، و 70% في **فرنسا** و 68% في **إيطاليا** (2) . و تفيد إحصائيات الإتحاد الأوربي مع نهاية القرن العشرين إلى نفس النسب المئوية تقريبا، إذ غطى الإنتاج السينمائي الأمريكي 71،6% من المشهدية السينمائية العامة عام 1996م، 65،8 % عام 1997م، و 77،4% عام 1998، و 69،1%عام 1999م، ليستقر عند حدود ال73%عام 2000م (3).

1- محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 240.

2- Voir : Guy Hennebelle, Quinze ans du cinéma mondial , p 20.

3- Voir : Cinéma Action, Heure et Malheur du cinéma Européen, André Lange, 2002, p 85.

و أتصور بأن لغة هذه الأرقام كافية للتدليل بأن الفيلم الأمريكي يعتبر سيد الصناعات الأمريكية بلا منازع، و أنه إختصر مساره للسيطرة بقوة على عالم الفن السابع كونيا بفضل هذه الشركات التي تعد أكثر قوة من الشركات المتعددة الجنسيات، بالرغم من أن مقارها الرئيسية لم تخرج عن الأرض الأمريكية، و لكن سلعها إجتاحت كل العالم و حطمت الجغرافيا في مشهدية سينمائية كونية عولمت البشر جماليا قبل مواد العولمة.

لقد أشرنا عند حديثنا عن العولمة الإقتصادية إلى أدواتها الأساسية ممثلة في: الشركات متعددة الجنسيات، و التكتلات الإقليمية، و المؤسسات الدولية، و إذا ما أردنا تطبيق خريطة هذا المعطى الإقتصادي و المالي على الإنتاج السينمائي نجد بأنه يتحور لصالح لاعب واحد في المجال الفيلمي، ولا يستوعب جنسية أخرى غير الولايات المتحدة الأمريكية. فالأستوديوهات الهوليودية المسيطرة على 90% من مداخيل السينما العالمية هي من مدينة أمريكية واحدة **هوليود**، و تغطي تقريبا كل السوق العالمية من غير منافسة تذكر، و هي المؤسسات العملاقة الوحيدة التي يمكن لأي مشاهد عالمي أن يتذكرها دون غيرها. و تتكتل هذه الشركات في **تروست سينمائي كوني** لم يستطع أحد أن يقاومه عبر تاريخ السينما بما في ذلك أوربا التي لها باع في هذا المجال، و ولد فيها الفن السابع. حيث لم يتمكن الإتحاد الأوربي من تخليص مشاهديه من شرك الجمالية الأمريكية رغم مزايدات بعض الفرنسيين الذين مازال 80% من مشاهديهم إلى الآن يهرع إلى سحر الفيلم الأمريكي. أما عن المؤسسات الدولية التي قد تكون مسؤولة عن دعم الفيلم، فلا نجد سوى المؤسسات الخفية التي تقف وراء الفيلم الهوليودي و تستمد منها ذيوعه و قوته.

و إذا كانت الأستوديوهات شركات عملاقة للإنتاج السينمائي، و هي التكتل الوحيد عالميا الذي لا يقف في وجهه أي تمظهر إقليمي أو دولي آخر في الفن السابع، فإن وراء هذه الإمبراطوريات الفيلمية مؤسسات توجيهية أمريكية كانت ترعى مصالحها التجارية، و تنظم العملية الفنية في أطر شبكات توزيع داخلي و خارجي، و نشير في هذا الصدد إلى عدد من مدراء مؤسسات الدعم و التوزيع الذين لا يقل دورهم عن مدراء الأستوديوهات صرامة و إنضباطا، و إرتباطهم بمصادر القرار السياسي و المالي بالولايات المتحدة.

إن عملية تطهير العمل السينمائي من الشيوعيين، و المطاردة التي طالت عديد الفنانين الهوليووديين مع نهاية الأربعينات تؤكد بأن العلاقة بين الفيلم و السياسة كانت وطيدة خلال تاريخ و مسار الفيلم الأمريكي، و أن مجلس الشيوخ لم يكن ليسائل عشرات السينمائيين في فترة ما يعرف بال: **الماكارتية** لولا جذور الترابط التي كانت تجمع بين **البيت الأبيـــــض** و إداريي مؤسسات الرقابة و التوزيع و مدراء الأستوديوهات و الإنتاج. لقد أحس كل من الساسة و جمهور السينما بضرورة وجود مؤسسة قوية ترعى العمل السينمائي و تنظمـــــه و تحميه، خصوصا بعد الإنطلاقة القوية لعالم الفن السابع الذي أصبح قاطرة الفنون و الثقافة الأمريكية مع مطلع العشرينات، و لهذا جاءت ضرورة تأسيس هيكل إداري و تنظيمي يستوعب مجموع المنتجين الأمريكيين حمل تسمية **المؤسسة الأمريكية لمنتجي و موزعي الأفلام** Motion Picture Association Of America**.**

و يقول **دوغلاس غومري** Douglas Gomery عن هذه المؤسسة:" يقع مقرها بشارعين فقط عن البيت الأبيض، و قد حصلت هذه المؤسسة على إمتيازات تجارية على المستوى العالمي لمدة عشريات بالعمل مع الرؤساء سواء كانوا من الحزب الديمقراطي أو الجمهوري، و كذلك الكونغرس و مؤسسات الدولة. و في نظر الجماهير فإن شركة منتجي و موزعي الأفلام هي الوكالة التي تفرض نظام التصنيف السينمائي الأمريكي"(1).

1- Cinéma Action, le rôle de de la MPAA, Douglas Gomery, 2002, p 52.

و يبين هذا التعريف بأن هذه المؤسسة تتوزعها عدة أطراف مهتمة بالحفاظ على قوة الإنتاج الأمريكي سينمائيا، و على رأسها المؤسسة السياسية التي كانت ترى بأن السينما الأمريكية تحمل معها إلى العالم صورة سحرية و وردية عن الأمريكان، و تساعدهم لاحقا في تصدير بضائعهم إلى الآخرين. و هذا ما كان يتبجح به رئيس هذه المؤسسة **ويل هيز** Wil Hays الذي كان يرى بأن السينما ضمنت خبز 400.000 أمريكي يشتغل بهذا القطاع، و هو يردد مقولة الرئيس **هوفر:"** في البلاد التي تظهر فيها الأفلام الأمريكية، سوف نبيع فيها السيارات الأمريكية بأعداد مضاعفة، و أجهزة أسطوانات أمريكية، و جلود الفراء الأمريكية**"**(1).

وعى الأمريكان مبكرا دور هذا الهيكل التنظيمي الجديد في الحفاظ على مكانتهم في السينما عالميا و فض الخلافات التي كانت تحدث بين المنتجين من جهة، و تجنب القلاقـــل و الإحتجاجات التي كان يحدثها بعض رجال الدين و السياسيين ضد مضامين الأفلام من جهة أخرى، و لذلك إنتدب **ويل هيز** الذي شغل منصب وزير الإتصالات البريدية سابقا لقيادة **المؤسسة الأمريكية لمنتجي و موزعي الأفلام** عام 1922م. و إشتهر هذا الرجل الذي لقب **بقيصر السينما** آنذاك بحنكته و حسن إدارته، إذ إستطاع أن يجمع كبار المنتجين السينمائيين و يقرر مسار السينما الأمريكية بمعيتهم في محاولة لإعطاء نفس إضافي للمنتوج السينمائي الذي غطى في عهدته خلال الأربعينيات ب:85 % من شاشات العالم.

و يعزى لهذا القيصر الهوليويدي إصدار ما يعرف ب: **نظام هيز** الذي دخل حيز التنفيد عام 1934م، هذا النظام الذي تضمن مجموع قواعد ضبطت المضامين الفيلمية فيما يتعلق بالجنس و العنف و القواعد الأخلاقية، و قد تم فرض هذه المعايير على الكتاب و المخرجين حفاظا على قيم المجتمع الأمريكي آنذاك حيث منع إستخدام النعوت العنصرية تفاديا للتفرقة العنصرية التي كانت تعاني منها الولايات المتحدة في تلك الفترة، و حظرت عدة أمور مثل:

1- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، ص 52.

الإنتحار و الطلاق الذي كان يسجل في أمريكا وقتها أعلى نسب في العالم"(1). و إضافة إلى هذا لعب **هيز** داخل هذه المؤسسة دورا فاعلا في مجال العلاقات العامة، و كان يسعى إلى إيجاد حلول داخلية كلما تعرض الهيكل الإحتكاري لصناعة السينما للإنتقاد، و يرعى مصالح الفيلم الأمريكي توزيعا في الأسواق العالمية.

و تعرض **نظام هيز** بمرور الوقت إلى الإنتقاد، ذلك أن قواعد هذا النظام لم تعد تساير واقع الحياة في أمريكا لأن التصور المثالي للمجتمع الذي كانت تطرحه المضامين الفيلمية بدا باليا أمام مستجدات و حقيقة المجتمع الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ظهرت هوة واسعة بين واقع الشاشة و واقع الحياة. و إزدادت هذه الهوة إتساعا بعد ظهور التلفزيـــــون و إنتشاره على نطاق شعبي واسع، إذ عمد مدراء الأستوديوهات أمام هذه الأزمة العاصفة إلى ترك الطرح المثالي للمضامين الفيلمية، و العودة إلى الواقع في محاولة لجذب الجماهير إلى شبابيك التذاكر مرة أخرى، و إخترقوا المحظورات التي جاء بها **نظام هيز.**

مع حلول الخمسينات لم تعد مقررات **نظام هيز** ملزمة للمنتجين، و تملصوا من هذه الأعراف أمام مرض مزمن إسمه التلفزيون، و طرقوا طابوهات كانت محرمة إلى الأمس القريب متأثرين بموجة الواقعية الإيطالية ، و متذرعين في ذلك بحماية الحريات الأساسيـــة و حرية التعبير عن الرأي. و قد سمح هذا التوجه بطغيان الفردانية و حرية الرأي في التعبير الفيلمي بعد أن أصدرت المحكمة العليا قرارا يعترف بحماية الحريات في الأفلام السينمائية عبر تعديل جزئي في الدستور الأمريكي خلال الخمسينيات(2). و بنهاية الستينيات بدا و كأن **نظام هيز** شارف على نهايته فاسحا المجال أمام نظام آخر سيقوده رجل آخر لا يقل أهمية عن سلفه **هيز.**

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 320-321.

2- ينظر: م ن، ص 322.

في عام 1966م ترأس **جاك فالنتي** Jack Valenti مؤسسة الأفلام الأمريكية، و قد تولى هذا المنصب في ظروف جد حرجة كانت تمر بها السينما الأمريكية حيث تناقص عدد الجمهور، و أصبحت أعباء الإنتاج الفيلمي تميل نحو الضخامة كما سيحصل مع بداية السبعينات. و كخطوة جديدة لبعث الروح من جديد في الأفلام الأمريكية عمد **فالنتي** إلى إلغاء نهائي **لنظام هيز** الذي عفى عنه الزمن سنة 1967م، و أقر نظاما جديدا لازال العمل به ساريا إلى اليوم، و هو نظام التصنيف السينمائي، الذي يعد نظاما تطوعيا أطلق عـــــام 1968م. و ليستند هذا النظام إلى تقسيم المشاهدة السينمائية إلى فئات عمرية، إنطلاقا من تصنيف أولي يسمح لكافة أفراد الأسرة بمشاهدة الفيلم، و ينتهي بتصنيف خامس لا يسمح لمن هم دون السابعة عشر بمشاهدة الفيلم (1). و يأخذ هذا التصنيف بعين الإعتبار أفلام الإثارة و الجنس، و أفلام البسيكودراما، و أفلام الرعب.

يمثل **جاك فالنتي** قيصرا ثانيا خلف نظيره **هيز** على عرش السينما الأمريكية، و قضى مدة أطول في رعايتها عالميا(1966-2004)، و عايش مرحلة الإنبعاث الهوليودي الجديد مع نهاية السبعينات و سحر السيطرة الفيلمية الأمريكية خلال الثلث الأخير من القرن العشرين. و في حوار له مع مجلة Cinéma Action يقول حول هذه المهمة:" مهمتي ليست الإرتقاء بالسينما الهوليودية، و إنما تعتمد أولا على الحفاظ على حقوق كل السينمائيين الأمريكيين أو غيرهم، و أن أسرد قصص أفلامهم كما أرادوها هم ، و من غير التدخل في خياراتـــــهم. و ثانيا، أحاول أن أجعل الأفلام الأمريكية تزاحم و تنافس بأمانة في كل الأسواق العالمية، بحيث تستطيع الجماهير أن تقرر أي أفلام تريد مشاهدتها"(2). و نستشف من هذا التصريح الدور الذي إضطلع به **فالنتي** في حماية مصالح الفنانين حتى من غير الأمريكيين كما قـال، و هو م يعطيه دورا كونيا، إضافة إلى الحفاظ على روح تنافسية الأفلام الأمريكية و التي

1- ينظر: م س، ص 323.

2- Cinéma Action, Ma mission, Entretient avec Jack Valenti, 2002, p 45-46.

يعي جيدا بأنها منتصرة مسبقا، لأن الجماهير التي تشاهد السينما فصلت في أسبقية السينما الهوليودية مشهديا منذ العشرينات.

إن عهد **فالنتي** السينمائي يميزه الإنتشار المستمر لدور السينما الأمريكية و الذي يبلغ الآن 37000 قاعة للعرض، و الإقبال المتزايد على شباك التذاكر، و التفوق الساحق كونيا للفيلم الهوليودي الذي صار يضمن عنصر الفرجة و الترفيه بفضل شعبيته المتزايدة عن طريق أفلام المغامرات المثيرة و ذات الإنتاج الضخم. و قد جلب هذا النجاح كثيرا من الإنتقادات للمضامين الفيلمية الأمريكية خصوصا من لدن الأوروبيين الذين يفسرون ركودهم السينمائي المتواصل منذ العشرينات بأنه راجع للمستوى الفني الرفيع لسينماهم، معيبين على السينما الأمريكية دورها التجاري. و أرى بأن هذه المبررات واهية، لأن السينما لم تنشأ لعنصر النخبة بل هي فن جماهيري، وهذا الدرس هو الذي تعلمه الأمريكان منذ منتجهم الشهير **صاموئيل غولدوين** الذي يقول: " إن الفيلم لا يصنع لتوجيه الرسائل. و على من يريد أن يرسل رسالة أن يذهب إلى دائرة البريد"(1).

يظهر لنا مما تقدم بأن المنتوج السينمائي الأمريكي مثل لحظة عولمة إقتصادية حقيقيـــة و بكل المقاييس المالية و التجارية منذ النصف الأول من القرن العشرين، و انفرد بمؤسسات و أدوات إقتصادية شبيهة بتلك التي تطرحها الدوائر العولمية الإقتصادية و المالية اليوم. كل هذا مع فارق في الزمن يوحي بسيطرة جمالية فنية سبقت الواقع الإقتصادي العالمي بعشرات السنين، و فارق في الهيكلة على إعتبار أن الفاعل الوحيد في هذه السيطرة الجمالية المالية كانت الولايات المتحدة وحدها. و تجلى ذلك بمؤسسات أمريكية صرفة لعبت هذا الدور إعتمادا على الصناعة الأكثر رواجا و ربما في تاريخ كل الصناعة الأمريكية باختلاف

1- محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 18.

ميادينها، إلى درجة أنه يمكننا استبدال العولمة في هذا المجال بالأمركة من غير أي عناء يذكر، لا في مجال التعريف اللغوي و لا الإصطلاحي.

ب- هوليود:

دخل الإنتاج السينمائي الأمريكي مجال السيطرة مبكرا و أدرك مفهوم الكوكبية و الكونية منذ الفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى، و سعى إلى أمركة المضامين الفيلمية التي صار يتمثلها جمهور السينما كمرادف للعالمية. و عندما نتمعن في مسار السينما في أمريكا خلال النصف الأول من القرن العشرين نخلص إلى أن الفن السابع المسيطر عالميا بقواعد أمريكية قد يعد لحظة عولمية كبرى سبقت بعشرات السنين إعلان النظام الدولي الجديد و ظهور مصطلح العولمة. و حين نتحدث عن صناعة دولة تنتج 15% من الأفلام العالمية و تجني 90% من المداخيل العالمية نكون بالضرورة مقتنعين بأن صناعة هذا البلد كوكبية بامتياز، و أنه لا مجال هنا لزيادة الإرتباط المتبادل بين الدول في مجال إنتقال المنتوج كما يمليه راهن العولمة، بل هو إنتصار لمنتوج واحد يمثل لحظة سحق جمالي لا يقاوم في ظل غياب أي تكتل يقف في الجانب المعاكس. و إذا كان للإقتصاد المعولم عدة لاعبين من الـــــــدول و التكتلات، و عدة عواصم إقتصادية و تجارية، فإن الصناعة السينمائية العالمية لا تعترف إلا بمدينة واحدة مسيطرة على هذا السحر الفيلمي، ألا و هي **هوليود.**

لم يسبق لأي مدينة في القرن العشرين أن إرتبطت بسحر الصورة و صناعة الأحلام بواسطة آلاف الأفلام كما حصل من مدينة الصناعة السينمائية العالمية **هوليود،** و التي إقترن إسمها آليا بالفن السابع، و عندما يقبل المشاهد على أي فيلم سينمائي أمريكي فإنه يستحضر مباشرة هذا المارد الجمالي مرتبطا بهذه المدينة الأسطورة. يطلعنا تاريخ الآداب على عديد

المدن الخيالية التي نصطدم بها في قراءاتنا للروايات و الحكايات و الأساطير، أما تاريخ الصورة المتحركة و على رأسه السينما فإنه يحيلنا إلى مدينة خرافية إسمها **هوليود** يتقاسمها الواقع و الخيال. يقول **ظافر هنري عازار:"** هذه السينما تعتبر بحق- كما كانت و لا تزال – الحلم الكبير. عندما نقول للناس **سينما أمريكية** و كأنك تضع أمامهم تراثا فنيا ضخمـــــــا، و عملاقا بالمعنى المقبول لهذه الصفة. و عندما تذكر للقارئ أو المتفرج عن السينما الأمريكية، ستلمع في ذهنه على الفور أسطورة ماردة، لا تزال حية منذ بداية العشرينات إسمها – هذه الأسطورة- **هوليود** التي جرفت عبر تاريخها الحافل جدا، من ذلك الوقت، حتى اليوم، كل ما يمكن أن تحتويه، أو هي إحتوته بالفعل، السينما من تيارات، و أنواع، و ألوان، و أحجام، و إتجاهات، و مواضيع...و هي –**هوليود**- التي صنعت مئات النجوم، و دمرت في مقابل هؤلاء المحظوظين، الألاف من الخائبين**"**(1).

لقد بنت **هوليود** مجدها المرتبط بتاريخ السينما على قواعد صرفة تخص الفن الســـابع، و جحافل من التقنيين و الفنيين الذين أفنوا أعمارهم خدمة للفيلم، و عرفت هذه المكانـــــــة و إعتمادا على ثلاث مقومات أساسية هي:

1- تجميع الصناعة السينمائية إنتاجا، و تصوير الأفلام، و إقامة أكبر الأستوديوهات.
2- قوة و سحر الفيلم الهوليودي.
3- تجميع المئات من النجوم السينمائيين (ممثلين، مخرجين، تقنيين)، و إستثمار نجوميتهم إلى حدود الحياة الشخصية لهؤلاء.

و تشكل هذه النقاط مجتمعة عالم **هوليود** السحري و التجاري الذي استقطب منذ النشأة مجموع المستقلين الفارين من ممارسات **التروست** الإحتكاري، إذ أقاموا هنا أستوديوهاتهم

1- ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ص 15.

الكبرى. هذا الزحف الإنتاجي صاحبه تنقل كبار النجوم و الموهوبين الذين وجدوا بدورهم فرصة للتخلص من عقود **التروست الجائرة،** و إنخرطوا في عالم إبداعي آخر أكثر تحررا. و كان لهذا الإنزواء بعيدا عن الملاحقات دوره في تشكيل جو مفعم بالهدوء ساعد على إنطلاقة إبداعية لا مثيل لها في تاريخ الفيلم الأمريكي الذي وجد ضالته في مواءمة الظروف الإنتاجية و الفنية للإبداع و الخلق الفني.

إن الحديث عن سحر **هوليود** لا يكتمل إلا عندما نستعرض نظام نجومها و جوائزها في عنصر لاحق، و الأهم هنا هو التعرض لقصة نشأة هذه المدينة سينمائيا في بداية القرن العشرين. كانت **هوليود** أرضا زراعية خالية من السكان حتى عام 1886م، إذ قدم زوج من **كانساس** Kansas، يدعى **ويلكوكس** Wilcox و إستقرا **بلوس أنجلوس** عام 1880. و إشترت الزوجة **دايدا** Daeida قطعة أرض تبعد عن مدينة **لوس أنجلوس** بإحدى عشر كيلومتـــــرا، و أقامت عليها ضيعة بمساحة ستمائة متر مربع. و إختارت هذه السيدة إسم **هوليود** لضيعتها، و ذلك تيمنا بإسم مستعمرة لمهاجرين ألمان كانت موجودة ب: **أوهايو.** و تطورت هذه الأرض إلى مدينة صغيرة عام 1900م(1).

أما عن نشأتها السينمائية فقد تمت صدفة عبر المصورين السينمائيين الأوائل الذين قدموا إلى هذا المكان، حيث إكتشفت بعض الشركات السينمائية المستقلة الصغيرة مزايا منطقة جنوب **كاليفورنيا** الجغرافية و المناخية التي تساعد على التصوير، إضافة إلى بعد المنطقة عن شرق الولايات المتحدة التي كانت تحت رحمة **شركة براءات الإختراع** التي أرهقت المستقلين، زد على ذلك سهولة الفرار بالمعدات و الأفلام إلى المكسيك في حالة المضايقـة. و كانت **هوليود** توفر مكانا جميلا و مشمسا يساعد على التصوير، ففي عام 1908م إستقر بها المصور **توماس برسون** و المنتج **فرانسيس بوكس** بغرض تصوير فيلم عن **مونت كريستو**(2)، و كانت تلك أول محاولة تصويرية عرفتها **هوليود.**

1- Voir :www.wikipedia.org Hollywood.

2- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 123.

و مع بداية عام 1910م بعث المخرج الكبير **غريفيث** إلى الغرب من طرف شركة **بايوغراف** بحثا عن مكان مناسب لإخراج فيلمه **في كاليفورنيا القديمة** In old of California، بمعية الممثلتين الشهيرتين **ليليان غيش** و **ماري بيكفورد،** و صور عدة أفلام قصيرة له بالمنطقة التي إستقر بها بضعة شهور. و لكن الذي ربط إسم هذه المدينة بالسينما هو المخرج الشهير **سيسيل دي ميل** الذي قدم إليها صدفة عام 1913م لتصوير فيلمه **زوج الهندية** The Squau Man رفقة فرقته بعد أن تعذر عليه التصوير في **أريزونا** لعدم ملاءمة الطبيعة و المناخ، و وجد في **هوليود** موقعا مثاليا للتصوير حيث قام بتحويل إصطبل إلى أول أستوديو (1)، و إختار أن تكون **هوليود** موقعا دائما لتصوير أفلامه.

و هكذا إرتبطت **هوليود** بعالم الإنتاج السينمائي بفضل **سيسيل دي ميل** الذي قدم نحو ستين فيلما للسينما كان أغلبها من نوع الأفلام التاريخية و أفلام المغامرات ذات الإنتاج الضخم، و إرتبط إنتاج هذا السينمائي الفذ صاحب **الوصايا العشر** عام 1956م بمدينته المفضلة **هوليود** حيث عرفت منذ إستقراره بها بأنها عاصمة السينما بلا منازع. و أثناء الحرب العالمية الأولى إختار كبار المخرجين تأسيا ب: **سيسيل دي ميل** هذه المدينة لتصوير أفلامهم، و نقل أستوديوهاتهم إليها، و ذلك لما تمثله من أرضية إنتاجية و فنية مساعدة على التصوير، حيث تمتاز بتنوع مناظرها (جبال، صحارى، بحار) على العكس من **نيويورك** و مدن الشرق الأمريكي.

و أمام هذه المزايا المتعددة عاد رائد المخرجين الأمريكيين آنذاك **غريفيث** مرة أخرى إلى **هوليود** حيث صور تباعا رائعتيه السينمائيتين **مولد أمة** 1915م و **التعصب** 1916م. و بحلول عام 1915م كانت غالبية الشركات السينمائية تحط رحالها بضواحي مدينة **لوس أنجاوس،** و إستقر معظمها ب **هوليود،** و ذلك لما كانت توفره من أراضي زهيدة الثمن

1- Voir :www.wikipedia.org Hollywood.

و مساحات واسعة أقيمت عليها الأستوديوهات الداخلية و الخارجية، إضافة إلى مزارع كانت تحوي مواشي و خيول لتصوير الأفلام(1).

و عندما وجدت الشركات السينمائية عاصمتها إكتملت أرضية الإنتاج السينمائي الأمريكي، و حصلت الإنطلاقة التي وسمت الفيلم الهوليودي بالهيمنة كونيا. و تمثل الشركات المنتجة و **هوليود** الأرضية الإقتصادية التي يقوم عليها العرض السينمائي الأمريكي، و لم يتأتى لأي صناعة سينمائية أخرى أن حققت هذا النظام الفني بما فيها الصناعة السينمائية الأوربية السباقة في الظهور. و قد حمل هذا التنظيم المحكم سحر الصورة إلى كل قاعات العرض العالمية عبر أفلام فنية و تجارية لا تجارى، و كان مما حملته هذه الأفلام **اللوغوسات** المبهرة لشركات الإنتاج الأمريكية، حيث عبرت هذه العلامات التجارية الخاصة عن قوة **هوليود** و كونية الفن السابع الأمريكي. و سنتناول في عنصرنا اللاحق خصوصية **لوغو** شركات الإنتاج **الهوليودية**، مركزين على **لوغو** ال: **إ م جي إم** MGM.

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 28.

2- اللوغو السينمائي (نموذج MGM):

يعتبر **اللوغو** logo عنصرا بيانيا يحيل إلى مؤسسة أو شركة منتجة، و في مجال البضعنة و الإنتاج يعد علامة تجارية تدل على طبيعة المنتوج و هوية المنتج. و في قاعات العرض السينمائي يتصدر **اللوغو** بداية العرض مفتتحا التتابع اللقطي و الحدثي للفيلم في شكل عنوان حقيقي للسهرة السينمائية. و هو أول لقطة فيلمية تخرج على المتلقي في ظلام القاعة، حيث يعرض إسم الشركة المنتجة و هويتها على المشاهدين الذين يتعرفون – بفعل التكرار- في قاعات السينما إلى المنتوج الفيلمي الذي سيستهلكون هذه السهرة، و يستحضرون علاقة الجهة المنتجة بالفيلم- آليا- من حيث العراقة و الجدة و السحر في مجال الصناعة السينمائية.

و يمثل **اللوغو** السينمائي بالخصوص أول عقد يربط المشاهد بالفيلم، لأن هذا المشاهد لا يراه سوى لبضع ثوان أثناء بداية العرض ثم يختفي فاسحا المجال للقصة الفيلمية. و زمن **اللوغو** القصير يعد رسالة على شكل لمحة عين Clin d'œil من مرسل (شركة الإنتاج)إلى مرسل إليه (المتلقي)، و تتم عبر قواعد و دلالات متعارف عليها تجعل العلامة معروفة عند المتلقي، الذي يستطيع بدوره فك تشفيرها وفق إتفاق ثقافي يعد نظاما، سواء كان لغويا أم غير لغوي، كما أكد ذلك **أمبرتو إيكو** في كتابه **البنية الغائبة** (1). و لأن السينما لغة تصويرية متحركة على خلاف الرسم التصويري، فإنها تمتلك وسيلة التكرار الذي هو مألوف في النص الكلمي، و هذه الخاصية تمنح تكرار الموضوع ذاته على الشاشة مما يخلق نوعا من متتالية إيقاعية تجعل علامة الموضوع تتحرر من مدلولها المرئي(2)، و تتحول في ذهن المتلقي إلى خطاب سينمائي مألوف يحرضه على إنتظار المتعة و الجمالية من لدن هذه الشركة الباثة التي تعود على منتوجها الفيلمي.

1- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 368.

2- ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001- ص 77.

و استطاعت شركات الإنتاج الأمريكي التي تلعب في بلدها الدعاية و الإعلان دورا كبيرا و مؤثرا أن توجد لنفسها حيزا إبداعيا خاصا عن طريق **لوغوسات** حملتها إلى قلوب و عقول الملايين من المشاهدين في العالم، و خصوصا بعد حضورها المتزايد و الذي لا يعرف إنقطاعا. و يكاد مجموع المشاهدين السينمائيين في العالم يتفقون على أن **لوغوسات** الشركات الأمريكية هي الأكثر شهرة و جاذبية على الإطلاق، و قد تعودوا عليها لإرتباطها بكثافة عروض الأفلام الأمريكية من جهة، و قوتها و خصائصها الإبداعية من جهة أخرى. و يتذكر أغلب المشاهدين سحر **لوغوسات** أستوديوهات **هوليود،** يتقدمها في ذلك كل من: **إ مجي إم، و بارامونت، و كولومبيا، و يونفرسال، و فوكس للقرن العشرين.**

و إنطبعت على هذه الشركات السينمائية في أذهان المشاهدين برسائل **لوغوسية** خاصة تميز أفلام بعضها، و تجعل المتلقي يركن إلى سحرها و جماليتها حسب الأجناس الفيلمية التي تقدمها. و عندما نستعرض **لوغوسات** هذه الشركات فإننا نقف حتما عند مجموع خصائص تميزها، و عند مساحات مرئية متشابهة تعكس الجمالية و القوة، و تجلب الهيبة و الإحترام. و تشترك كل من **لوغوسات** الشركات التالية: و **كولومبيا، و يونفرسال، بارامونت** و **فوكس للقرن العشرين** في أنها عناصر بيانية صورية سابحة في الفضاء، تتقدمها أسماء الأستوديوهات بحروف كبرى تغطي تركيباتها الصورية الشاشة، جاعلة الرسم البياني في الخلف، و تعتمد شدة ضوئية كبرى توحي بالبهرجة و الوميض و البريق و الإشعاع، و تتميل تركيباتها الصورية إلى الإرتفاع و الضخامة في أجواء شاهقة تعانق السماء و الغيوم.

و نسجل تركيبة كل **لوغو** إعتمادا على ظهوره على سطح شاشات العرض كالتالي:

1- بارامونت: يتميز رسمها البياني بجبل شاهق مغطى بالجليد يرتكز على أرض مرتفعة

تشغل ثلث الشاشة أسفلا، و تعلوه سماء غيماء يخترقها إشعاع متوهج مشرق يغطي ثلثا الشاشة في الأعلى. و تحيط بالجبل مجموعة من النجوم تتوزع على شكل شبه دائري يحمل في وسطه إسم الأستوديو(1).

2- **كولومبيا:** تتميز بصورة لغمام أسود داكن ينفتح في وسطه تجويف ضوئي كبير يظهر تمثال إمرأة تلبس ثوبا قديما كثياب الإغريقيات في القرن الخامس قبل الميلاد، و هي تقف على أرضية مدرجة و تحمل بيدها مشعلا مضيئا. و يحاكي تمثال المرأة في هندسته تمثال الحرية الأمريكي المشهور **بنيويورك،** و يطلق هذا المشعل بريقا ضوئيا نجميا لماعا يخترق إسم الأستوديو مانحا إياه ظلالا ضوئية(2).

3- **يونيفرسال:** تستفرد بصورة لكوكب الأرض و هو سابح في الفضاء وسط إطار شاشة معمم بالغمام، و تدور حول الكوكب طائرة تخترق مداره. وفي وسط الكرة الأرضية يغطي إسم الأستوديو الحيز السفلي من الكوكب بحروف لماعة مشرقة(3).

4- **فوكس للقرن العشرين:** يتميز على خلاف **لوغوسات** الشركات السابقة بكونه تصميما هندسيا مستقبليا (Futuriste) لا علاقة له بتركيبات صور الطبيعة و الفضاء، و هو يعكس في عمق المجال بناية على شكل ناطحة سحاب **نيوركية،** يتقدمها في مقدمة الصورة بناء أستوديو ضخم مشكل من طبقات رمزية تحمل إسم الشركة في شكل طابقين ضخمين، يعلوهما رقم 20 في شكل مركز بث عملاق. و تتحرك مجموعة من كشافات ضخمة للتصوير السينمائي في إتجاهات متعاكسة تعكس شدة ضوئية قوية تزيد من إضاءة الصورة و الرمز البراق(4).

1- ينظر: ملحق صور أهم اللوغوسات و الأفلام و الأعلام.

2- ينظر: نفس الملحق.

3- ينظر: نفس الملحق.

4- ينظر: نفس الملحق.

و تلخص **لوغوسات** شركات الإنتاج هذه النظرة الأمريكية للعالم من زاوية الرؤية السينمائية، و تختصر خطاب الكونية و الشمولية التي سعى إليها الفيلم الهوليودي النزاع إلى السيطرة. إن المساحات الرمزية و الدلالية المنبعثة من كل **لوغو** تسمح لنا بتقديم عديد القراءات و التأويلات التي تتشابه تركيبا عند نقطة واحدة هي الجنوح نحو الأسطـــــــرة، و تتحدث أيضا عن مفهوم مضموني يحيل إلى القوة و السيطرة. و عندما نمعن النظر في لقطات **اللوغوسات** فإننا نصدم بطرح ميثولوجي صوري ركب بعناية و دقة فائقتين، لأن مصانع هذا الحلم الصوري المتحرك تعمد إلى إفتتاح شاشة العرض بتتابع لقطي يقوم على إستراتيجية الإبهار ضمن **لوغو** لا يتعدى عرضه عدة ثوان، و هذا الإفتتاح **اللوغوسي** يجعل أغلب شركات الإنتاج الأمريكية تتفق حول مجموعة من الهندسات الصورية البيانية التي تعكس طبيعة تفكير هؤلاء المنتجين الأمريكيين، و الذين يقدمون لنا أنفسهم عبر **اللوغو** على أساس أنهم أسياد يرسمون بالضوء متنا أسطوريا جديدا قوامه الصورة و وسيلته الكاميرا.

تتميز أغلب لقطات **اللوغوسات** بكون تسميات شركات إنتاجها تتقدم الشاشة في شكل حروف ضخمة براقة تحتل حيزا معتبرا في اللقطة، مما يسهل على المتلقي إقتناصها حفظا عن طريق المداومة و التكرار. و تعرض مشاهد بانورامية عامة في فضاء واسع يرتبط بالضخامة أو الكوكب في إشارة إلى إجتياح كوني و كوكبي يحيل إلى خلق من نوع جديد، تترسخ عبره الصورة كمعبود سينمائي لجماهير القرن العشرين. و تظهر في خلفيات اللقطات إثر عرض كل **لوغو** سماء ملبدة بالغيوم توحي باتساع الأفق و الإرتفاع، و قدوم السحاب الذي يتجوف فاسحا المجال لإختراق غير طبيعي، لا هو بالمطري، و لا بالأعاصيري، و لا بالشمسي، و إنما شمس من نوع آخر. يخترق إشعاع ضوئي قوي ركام الغمام في رمزية بصرية جديدة توحي بقدوم شمس سينمائية قوية الإشعاع، جاءت منبعثة

بقوة في كل **اللوغوسات** للدلالة على شروق و وهج ضوء هندسي بصري جديد عانق رسم الطبيعة الأزلي، و إنضاف إلى أبدية الكون.

و هكذا ينتج **لوغو** شركات الإنتاج الهوليودية خطابا شموليا و كوكبيا إجتياحا عبر رموز بصرية، و إستثمار لمساحات سيميولوجية يعتمدها صناع الإشهار و الدعاية في محاولة لتقريب عالم الفن السابع من الميثولوجيا، و ذلك عن طريق إستثمار عناصر الخلق الكوني (الكوكب، السماء و الغمام، الإشراق...) عبر إستعارة و بلاغة بصريتين تدفع **لوغوساتها** إلى التموقع كأيقونات خالدة في زمننا المعاصر. و يستقبل المشاهد هذه الرسالة البصرية السينمائية البليغة، من منطلق نظرية التواصل التي تسمح له بتمثل قريب من الخطاطة اللسانية التقليدية، و تفكيك رموز هذه الإرسالية المشفرة(1). فينخرط وفق تسنين ثقافي مسبق في تشكيل صورة عامة عن قوة هذه الرسالة و المرسل، و يسلم طوعا بكونية هذه الشركـــات و عالميتها، و يدمج منذ البداية في خطاب سينمائي مفهومه أمركة العالم، و يزداد قناعة أمام المضامين الفيلمية الهوليودية بأنه أمام أنموذج **سوبرماني** خارق.

و إن كانت **لوغوسات** شركات الإنتاج التي ذكرناها تتميز بتشابه في تصميمها الضوئي، فإن هناك أنموذجا فريدا في تصميمه، و لعله الأكثر إرتباطا بأذهان جماهير السينما العالمية، و الأكثر شهرة ضمن كل أستوديوهات **هوليود.** و يتعلق الأمر **بلوغو** ال: **إ م جي إم** المعروف بزئير أسده **ليو.** و إنطبعت صورة هذا الأسد في أذهان مرتادي السينما منذ الثلاثينيات و الأربعينيات من القرن الماضي و ذلك للحضور المميز لأفلام أستوديو **الميترو غولدوين ماير** و تفوقها في أغلب القاعات السينمائية، و قد حملت صورة **ليو لوغـــــــو** ال: **إ م جي أم** بعيدا في مجال الفن السابع إلى درجة أن المشاهد صار يقيم جدة و جمالية الفيلم الهوليودي بظهور هذه **اللوغو** المميز.

1- ينظر: برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق ط1، 1994- ص 64-65.

و نظرا لهذه الأهمية إخترنا أن نقف عند هذه الظاهرة **اللوغوسية** السينمائية، و نتناولها بالتفكيك و التحليل بحثا عن قراءة تكشف عن طبيعة الخطاب السينمائي الملغم الذي يخفيه زئير هذا السبع السينمائي المتفرد، و رصد مجموع المساحات الدلالية التي تدخل في بنـــاء و تركيب لقطات **لوغو** ال: **إ م جي إم.** و هذا إنطلاقا من أن هذا **اللوغو** يختلف عن باقي **لوغوسات** الأستوديوهات الأخرى سواء من حيث ثرائه على مستوى المساحات التي تعرض حيزا لسانياتيا، أو على مستوى هندسة الرسم البياني و مساحة التنشيط الصوري التي تحوي خروج رأس الأسد و هو يزأر. و هذه الأخيرة هي المساحة الفاصلة إشهاريا و تجاريا بين **اللوغوسات** الأخرى و هذا **اللوغو** الذي تقول عنه مسؤولة مؤسسة العلامات التجارية الأمريكية **دوروثي فاي:"** إن الناس حين يرون الأسد **ليو** يفكرون على الفور بشركة: مترو- غولدوين- ماير، و هذا هو خير دليل على نجاحه الكبير على مر السنين كرمز سينمائي عالمي الشهرة**"**(1).

و يتكون **لوغو** ال: **إ مجي إم** من مجموعة من رموز الشركات الصغرى التي إتحدت فيما بينها مشكلة هذا الأستوديو العملاق، إذ إستعير إسم **ميترو** من شركة **ميترو بيكتشرز** Metro pictuers، و إسم **ماير** من شركة **لويس بي ماير** للإنتاج Louis B Mayer production التي كان يرمز لها بالنسر، و إسم **غولدوين** و رمز الأسد من شركة **غولدوين بيكتشرز** Goldwyn pictures. و إندمجت هذه الكيانات الإنتاجية الصغرى مع بعضها مؤلفة MGM ، و توحدت في حقل **لوغوسي** واحد حمل إسم كل الشركات مرتبطة ببعضها، و أضيف إليها أسد **غولدوين** المعروف بإسم **ليو** و الذي كان يظهر في البداية صامتا، ثم نطف زئيرا مع ظهور السينما الناطقة.

1- محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 39.

روعي في الرسم البياني **للوغو** الجديد التواجد الثلاثي للشركات المتحدة، و تم ضغطه في تسمية الشركة الجديدة، كما أشبع هذا التصميم بمساحات لسانية و صورية جعلته يظهرعلى الشكل التالي.

1- مساحة كبيرة سوداء تستوعب مجموع المساحات الأخرى، و تخلق عمق الصورة الخلفي.
2- مساحة من شريط فيلمي مذهب تمتد في تعرج على الجانبين، و يلتقي كل منها في شكل دائري يخلق تجويفا أسود في الوسط.
3- مساحة سوداء داخل التشكيل الدائري تضم رأس الأسد.
4- تجويف نصفي أسفل رأس الأسد، يحوي قناعا.
5- يشكل خروج رأس الأسد و هو يزأر مساحة متحركة أخرى.
6- ثلاث مساحات لسانية موزعة كالتالي:

أ- كتابة لتسمية الشركة تتبدى في أعلى اللقطة فوق رأس الأسد كتب فيها: Metro Goldwyn Mayer.

ب-كتب في منتصف اللقطة عن يمين و يسار تجويف الأسد كلمة: **علامة تجارية** – Trade Mark .

ج- كتابة فوق تجويف رأس الأسد و داخل الشريط الفيلمي المذهب تحمل عبارة لاتينية: "Ars-Gratia-Artis" و معناها(1) **الفن من أجل الفن نفسه**.

1- محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 37.



شكل (4)

و يكشف هذا **اللوغو** عبر مساحاته اللسانية و البصرية (الأيقونية) عن فضاءات أسطورية تتجاوز **لوغوسات** الشركات التي ذكرناها سابقا، و التي تظهر أكثر واقعية بالرغم من مركباتها البصرية الجانحة نحو الكوكبة و الإشعاع و الإشراق، قياسا إلى رموز و دلالات **لوغو** ال: **إ م جي إم** التي نعتبرها أكثر ميلا نحو الإستيعاب و الإستلاب و السيطرة بمفهوم كولونيالي. و سنقف عند مجالات التعيين السميائية التي وردت في **اللوغو**، ونحاول تقديم

قراءة لهذا الرسم البياني البصري من خلال تشفير (كوداته)، و تفكيك رموزه عبر أربعة سطوح دلالية هي:

1- الفضاء اللساني.
2- الشريط الفيلمي المذهب.
3- القناع.
4- فضاء الأسد **ليو.**

و تتعدد هذه السطوح الأربع داخل الإطار (Cadrage) الذي يعكس كل ما هو ماثل في الصورة، و تشكل أجزاؤها مجموعا، و هي: **موضوعات- إشارات** حسب ما يراه **جاكوبسون.** و الصورة في هذا **اللوغو** لا تعرض من أجل الرؤية فحسب، و إنما هي مقروءة و مرئية(1)، و الكادر هنا يسجل معلومات صوتية و بصرية. و تعرض **اللوغو** لتكثيف رمزي و دلالي متعدد بغية تحقيق مساحة أخيرة تعتمد تيمة موحدة، و مرجع ذلك إلى مدة عرضه القصيرة، إذ يحتاج عرض بصري **للوغو** هذا النوع إلى تجميع مكثف رمزي، يستطيع عبره المتلقي عن طريق تأويل ديناميكي سريع إلى تشفير رموزه في إطار تصور موحد لطبيعة الخطاب البصري المرسل.

و يبدأ التشكيل السيميائي لهذا **اللوغو** بمعطى لساني يعتمد جملة من علامات لسانية يتقدمها تحديد هوياتي موزع على إنتماء و جنسية كل إسم من ملاك الشركات الثلاث التي ولد إتحادها هذه الشركة العملاقة. إن كلمة **مترو** Metro جاءت مكتوبة على الطريقة التقليدية و كأنها حروف رومانية حفرت على الصخر، و **غولدوين** Goldwyn خطت حروفها بشكل الأشكال الأسلوبية في الفن الحديث، و حافضت على تركيبة الإسم الموحد للأخوين اليهوديين المؤسسين:**غولدفيش** Goldfish و **سالوين** Selwyn لتختصر إلى **غولدوين** Goldwyn.أما بالنسبة

1- ينظر: جيل دولوز، الصورة المتحركة، ص 21.

لكلمة **ماير** Mayer التي تشير إلى **لويس ماير** مدير هذا الأستوديو الجديد، فإن رسمها جاء على طريقة كتابة الأحرف في الفن القوطي الجرماني إشارة إلى جنسية المالك و المدير(1).

إن هذا الجهد في رسم حروف ال: **إ م جي إم** و الذي رسم حرفيا بدقة يحيلنا إلى مقولة **أمبرتو إيكو:** " إن الرسم البياني يتبع قواعد في الإنتاج دقيقة و مقننة جدا، بينما يبدو الرسم أكثر تلقائية"(2). و هذا التقنين نلمس أثره بوضوح في السطح الثاني من تشكيل **اللوغـــــو** و الذي يعرض الشريط الفيلمي المذهب، إذ تلتقي صورة الشريط في الحيز الأعلى للدائرة بالعبارة المكتوبة وسطه: **الفن من أجل الفن،** و قد كتبت هذه العبارة أيضا باللغة اللاتينيـــة. و إذا أمعنا النظر في تعرج شريط **السيليلويد** الذي يشكل بكرة الفيلم، فإنا نخلص إلى أن هذا السطح يقدم الأرضية القاعدية للصناعة الفيلمية، أما بالنسبة للونه المذهب الذي جاء بعد ظهور اللون، فأرى بأنه إنعكاس لعصر **هوليود** الذهبي الذي سيطرت فيه **إ مجي إم** على أروع الأفلام في الثلاثينيات و الأربعينيات، وصار أصحاب منتديات **النيكل** التي صاحبت النشأة ملاك أستوديوهات و أرباب الذهب السينمائي التي تذره إنتاجات أفلامهم.

كما تعكس العبارة المأخوذة عن الرومان **الفن من أجل الفن** حجم تأثر الأمريكان بقوة بالحضارة الرومانية التي باتت تشكل مرجعا لهم يستمدون منها أدبيات السيطرة الأحادية، إنطلاقا من أن العولمة التي ظهرت سينمائيا منذ العشرينات في تيار الأمركة صارت مرادفا للرومنة. و هذا الميل الأمريكي إلى الرومان نجد له أثرا آخر في القناع الذي يظهر أسفل تجويف دائرة الأسد. و وجود القناع داخل هذا **اللوغو** هو بمثابة تجميع رمزية فنية شاملة تلخص عصورا إنسانية بأكملها في ميدان الحضارة و الفنون، و هو تعبير حضاري راق

1- Voir : Le cinéma Américain, sur les logotypes des firmes, Ronald Levaco- Fred Glas, tome1, Flammarion, p 16.

2- أمبرتو إيكو، السيميائية و فلسفة اللغة ، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2005، ص 50.

ترتسم في خطوطه دلالات و رموز عميقة تلخص كثيرا من المحمول الأسطوري القديم.

و إستعمال القناع داخل **لوغو إ م جي إم** ينم عن رهافة فنية متميزة، و إختصار و مركزة لمسافة فنية يزيد عمرها عن 25 قرنا من الفن الرابع، و جمع بين البدائية و عمق الحضارة. يقول كل من **رونالد لوفاكو** Rolald Levaco و **فريد غلاس** Fred Glass عن هذا التوظيف الرمزي **اللوغوسي: "** تم تحميل القناع بدلالات تنتقل من شيفرة إلى أخرى (إفريقية، إغريقية، لاتينية)...و هذا اللوغو موجه لإضفاء الشرعية على تاريخانية مسلوبة من التاريخ تعكسها بلاغة هذه الصورة**"**(1). إن قناع ال: **إ م جي إم** يختلف تماما عن القناع المسرحي الذي ألفناه على ملصقات المسرحيات و ذلك لأنه صمم بطريقة فنية تستجمع عديد الأقنعة، حيث يبدوا للوهلة الأولى طوطميا إفريقيا، بالشفاه الغليضة و طقم الريش الذي يحيط بالرأس، و في أحيان أخرى يتخذ صفة التنكرية و الإستعراض على الشاكلة الرومانيـــــة، و لكن رمزيته ترجع بنا إلى مفهوم الدور و الممثل عن اليونان. و في هذا الخطاب الموجه تتجلى رسالة مضمونها أن السينما صارت مخبرا لصناعة تمثيل جديد يوازي في قوته عصور التمثيل السابقة، و هي إنطلاقة فنية تعادل البداية الفنية الإغريقية، لأن القناع كان يساوي الشخصية عند الإغريق (Persona) (2)، و هو اليوم يساوي النجومية في **هوليود.**

و يبقى السطح الرابع و الأخير في لقطة هذا **اللوغو** هو الأكثر إثارة و الأشد قوة في هذا التشكيل البصري، حيث يخترق الأسد الظلمة ثم يزأر في وجوه المشاهدين معلنا عن رمزية إمبراطورية لا حدود لها تخضع جميع المساحات الأخرى لحضوره الحركي، و ننتقل من الثبات إلى الحركية و التنشيط. ثم تختفي السطوح الأخرى فاسحة المجال لشدة ضوئية بصرية تخترق تشكيلة الضوء برمتها، فالحس الضوئي يتطور من الظلمة إلى الإنبهار ليس

1- Le cinéma Américain, sur les logotypes des firmes, Ronald Levaco- Fred Glas, , p20.

2- ينظر: ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1- 1977، ص 355.

فقط بشكل كمي، بل بشكل نوعي أيضا(1). و أمام ظهور صورة الأسد و زئيره تخفت السطوح الأخرى على رأسها القناع بكل دلالاتها رغم ما تحويه من جمالية هندست في هـــــــدوء، و تتجلى قوة صارخة أخرى هي الأكثر شراسة، و هي التي تسيطر ختاما على ذهن المتلقي الذي لا يملك سوى أن يقابل هذا الرمز **السيد** بإحترام.

إن حدود الإستعارة البصرية هنا تتجاوز حدود التصور الإستعاري للأسد الذي وضعه **أمبرتو إيكو** عندما يقول: "و لكن لو أمكننا أن نصع إستعارة و أن نسمي الأسد/ملك الغاب/، مضيفين إذن إلى الأسد صورة بشرية- مع إنعكاس خاصية حيوانية على فئة الملوك- فهذا يحدث لأن /الملك/و /الأسد/ موجودان من قبل لتفعيل وظيفتين دلاليتين هما على نحو ما مسننتين"(2). إن المستوى البلاغي و الإستعاري لهذا السطح يتعدى هذين الوظيفتين الدلاليتين إلى تأويل دلالي أوسع و أشمل، فالأسد في **لوغو** ال: **إ م جي إم** ملك بصري يشير إلى قوة هذا الأستوديو الذي يجلس على عرش الإنتاج السينمائي، و هو الحارس الأبدي لمجموع الدلالات الحضارية و الأسطورية المكثفة ضمن القناع الذي يتواجد **ليو** فوقه مباشرة، و هو حامي رموز الثقافات السابقة التي إغتصبها **اللوغو** في رسمه البياني البصري، و هو السلطة الملكية التي تعبر عن قوة هذه الشركة.

إن رمزية الأسد **ليو** لا حدود لها، و زئيره الذي يطلقه و هو يطل برأسه من عمق الدائرة السوداء باتجاهنا تجعل المتلقي يقف إحتراما، و يحس بشراسة الإفتراس الجمالي الهوليودي و كأنه أسلوب إستعماري أمريكي ثقافيا و فنيا. و هكذا تقدم ال: **إ م جي إم** نموذجا قويا في مجال بث الرسالة الإشهارية، قبل أن تطور وسائل الإتصال الأخرى، و هذا بمعية باقي الأستوديوهات التي إستطاعت أن تجتاح المشاهدين بأفلام في مستوى **لوغوساتها**، و ترسخ

1- ينظر: جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: على أسعد، دار الحوار، ط1، سوريا، 2003- ص 99.

2- أمبرتو إيكو، السيميائية و فلسفة اللغة، ص 67.

حلم الصورة السينمائية لأن الإنسان خلال القرن العشرين أصبح يفكر بالصورة و ليس بالكلمات فقط. و إن كان **أفلاطون** عرف البلاغة بأنها كسب عقول الناس بالكلمات، فإن حال **لوغوسات هوليود** يقول: **إن البلاغة اليوم هي كسب عقول الناس بالصور.**

3- النجومية و الأوسكار:

يعيب **ريجيس دوبري** على عصر الصورة الحديثة الميوعة التي أصبح يتحلى بها العالم البصري، معتبرا بأن الصور غدت تدفقا مستمرا خاليا من أي مرجعية أو خلفية دينيـــــة و رمزية، فهي في نظره حاضر أزلي مهووس بالسرعة ولد حقبة **التوحيد الكوني للأنظار**(1). و أرى بأن حكمه هذا يحاول إقصاء مفهوم الشمولية التي اتسم بها عصر الصورة في حاضرنا، لأن مصانع الصور و على رأسها السينما تنتج صورا للإستهلاك، و تتنافس دوريا على خلق صور نعرف بأن عمرها الزمني قصير قياسا لصور و تماثيل الحضارات القديمة، و لهذا تسعى إلى إنتاج أكبر كم متجدد من الصور حفاظا على الريادة و الهيمنة في هذا المجال.

لقد إتسمت الصورة في عصرنا بسحر خاص يحاول توحيد أنظار مشاهديها كونيا من غير إعتبار للجنسية و الإنتماء، و لا حتى مرجعيات هوياتية، فأصبحت بذلك عنصرا إرتكازيا في أبجديات الحضارة الحديثة التي تشكل الصورة بحد ذاتها لمواطنيها الكوكبيين مرجعية أساسية في التأويل و التفكير. و ترتبط الصورة أكثر بالمشاهير و النجوم حيث صارت في هذا المجال كتابا مقدسا آخر يدين به كثير من المواطنين الكوكبيين الذين يرون في هؤلاء المشاهير حواريين من نوع آخر، و ليس أدل على ذلك من موت ما تعرف **بأميرة القلوب ديانا** و التي تحولت صور تأبينها إلى حداد عالمي طغى وقتئذ على كل الأحداث السياسية العالمية، و إتخذ صفة الكونية من غير إعتبار لأي جغرافيا أو حدود.

و أدركت السينما الأمريكية هذه الخاصية مبكرا، هذا إن لم نقل بأن صورة النجـــــوم و المشاهير كانت تدخل مباشرة في صلب العرض السينمائي و شكله. إذ إستحوذ كبـــــار

1- ينظر: السيد ولد أباه، إتجاهات العولمة، ص 15.

المنتجين على أفضل و أجمل و أبرع الوجوه السينمائية إستكمالا للمعادلة الإنتاجية الضخمة التي انتهجوها، حيث توفر للعرض السينمائي **الهوليودي** كل أسباب التفوق و النجاح من: شركات إنتاجية ضخمة تطرح عشرات الملايير للإستثمار، إلى عاصمة الإنتاج السينمائي، إلى علامات تجارية مبهرة تسبق لثوان عرض الأفلام، إلى وجوه نجوم و مشاهير تجلب عشاقهم إلى الشاشة الكبيرة. و زيادة على هذا حظي كل هذا المجهود في مسار الفن السابع بإستحقاق تكريمي ستروى فصوله تاريخيا فعاليات جائزة **الأوسكار**، و التي خصصنا لها و لعالم النجومية حيزا في هذا البحث.

أ- نظام النجوم و أنصاف الآلهة الجدد:

كتبت **سوزان ستراسبرغ** صديقة **مارلين مونرو** نجمة **هوليود** و رمز الأنوثة السينمائيــة و الإغراء بعد رحيلها عبارة تكشف فيها قوة و أهمية النجم في سينما أمريكا، جاء فيها: " إن **مارلين** كأي نجم من النجوم التي ننظر إليها في سماء الليل لنتمنى أمنية ما...فمع أن النجم الذي نشاهده اليوم قد إندثر منذ عهد بعيد، إلا أن ضياءه مازال حيا إلى الآن"(1). و مع أن **مارلين مونرو** رحلت منذ نصف قرن تقريبا، لازال الجميع و خصوصا من جمهور السينما يحن إلى تلك الشقراء الساحرة التي سلبت بمفاتنها عقول المشاهدين. و لئن كانت أفلامها التي حملتها إلى الشاشة العريضة كنموذج للإثارة قد تراجعت أمام أفلام أكثر فنية و جمالية، فإن صورتها و هي تتطلع إلى الرئيس الأمريكي **جون كنيدي** و تناديه:" أين أنت أيها الرئيس- where are you president" لا زالت ماثلة في الأذهان.

إن **نورما جين** المعروفة سينمائيا ب: **مارلين مونرو** إستطاعت أن تعانق الشهرة إنطلاقا من عالم الشاشة، و تجاوزت حدود أدائها التمثيلي لتصير نجمة الجماهير و الإعلام إلـــــى

1- كاثرين كروهن، مارلين مونرو، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2009، ص 82.

درجة أن إسمها لم يبق مرتبطا بالفيلم و لكن تعداه إلى عالم النجومية لتصير **أيقونة حية** سينمائيا و إجتماعيا و إعلاميا و سياسيا. فهي معبودة جماهير الشاشة الكبيرة، و الجسد الأكثر تصويرا على صفحات المجلات الإشهارية و الدوريات، و الزوجة السابقة للدراماتورج الكبير **آرثر ميلر.** و يشكل نموذجا **مونرو** ذروة ما وصل إليه **نظام النجوم-** Star System الذي أوجده الفيلم **الهوليودي** عبر مساره التاريخي، إذ يتحول الممثل فيه إلى أسطورة تتجاوز حدود عالم الشاشة، و يمتزج فيه الحلم بالواقع حيث يتعدى النجم حدود الواقعية البشرية، و يصير كائنا سينمائيا أسطوريا يتجلى بضوء الأفلام، و يسرق الأضواء أينما حل و إرتحل بعيدا عن مختبره الفيلمي.

سعت **هوليود** منذ ظهورها إلى إضفاء هالة السحر و الخلود الصوري لممثليهـــــــــــا، و أصبحت بذلك المدينة الخرافية التي تمتلك هذا السحر بواسطة **نظام النجوم** حيث تصير الحياة الأسطورية حقيقية و الحياة الحقيقية أسطورية. و في الفترة تلك كان هذا النظام مسيطرا فيها قبل أن يخفت قليلا مع أزمة الستينيات، عاشت **هوليود** سبقا إعلاميا كبيرا يغطي الأخبار و الأسرار المتعلقة بالنجوم و حياتهم، حيث أوكل لحوالي خمسمائة مراسل إعلامي هذا الدور. و إذا كان المعطى السياسي الأمريكي يصاغ في **واشنطن،** و الواقع الإقتصادي في **نيويورك،** فإن **هوليود** كانت تحتل الرتبة الثالثة في حجم التغطية فنيا، و تذهب **مارغريث ثورب** في مؤلفها **أمريكا في السينما** إلى أن الآلة الدعائية كانت تروج لحوالي مائة ألف كلمة كانت تخرج من **هوليود** يوميا، و هو ما جعلها ثالث أكبر مصدر للأخبار في الولايات المتحدة(1).

1- ينظر: إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981، ص 11.

لقد ساعدت الدعاية و الترويج كثيرا في ترسيخ هذا النظام الذي أصبح سمة سينمائية رفعت الممثلين فوق آدائهم الفيلمي، و دفعتهم إلى معانقة الشهرة التي جعلت منهم كائنات فنية سوريالية تتجاوز إطار العرض السينمائي. و منذ البداية أدركت **هوليود** هذا الدور الذي يقول عنه **سادول :** " وظل المنتج في الظل، و إحتل النجم السينمائي واجهة **هوليود،** و صار نظام النجوم Star System أساس سيطرتها العالمية، و عملت على إبقاء شعلة المعجبين بملايين من الصور الفوتوغرافية و عليها توقيعات الإهداء، و خلق الإعلان حول معبودي الجماهير جوا أسطوريا، فأصبحت في بلاد عديدة، حوادثهم الغرامية، و طلاقاتهم، و أزيـــــــاؤهم، و مساكنهم، و حيواناتهم المفضلة، موضوعات إهتمام و مناقشة، حتى أن هذا النظام إتجه إلى تحويل الممثلين إلى آلهة حقيقية مثل: **رودولف فالنتينو، و ماري بيكفورد، و دوغلاس فيربانكس، و غلوريا سوانسون، و جون جلبرت"**(1). و كان من شأن هذا النهج أن يخلق صورة عظمى عن النجم في أذهان المتلقين الذين رفعوا أبطال أفلامهم إلى مصاف أنصاف الآلهة كما كان يحدث مع أبطال الإلياذة و الأوديسا الأسطوريين أيام الإغريق.

إن شغف الجماهير بأبطال أفلامهم تجاوز كل الحدود، و زاد من هذا الشغف بعد الممثل عن جمهوره في عالم الفن السابع، و ذلك لأن العلاقة التي تربط بين المتلقي و الممثل سينمائيا تتميز بإتصال غير مباشر على عكس الفن الرابع الذي يربط الممثل بمشاهديه عبر عنصر المباشرة، و بعد المسافة هذه تجعل مشاهد السينما يتوق إلى معرفة المزيد عن نجمه الذي حمل إليه في إطار الصورة فقط. و يزداد لهف المشاهد لتشكيل صورة سحرية عن بطله الذي رآه في حلم الصورة لا في الواقع، و يعمد إلى البحث عن تفاصيل حياتية لبطله تساعده في تركيب علاقة جديدة مع أفلام بطله تقترب من المباشرة. و كل هذا خلق سحرا جديدا في عالم التمثيل السينمائي يقوم على تمجيد لنجوم السينما يصل إلى حد التأليه،

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 234.

و إستحضار عبادة أخرى يقول عنها **برنارد شو:"** الرجل البدائي يعبد أصناما من الخشب و الحجـــارة، و الرجل المتحضر يعبد أصناما من اللحم و الدم**"**(1).

و يرجع **إدغار موران** قوة نظام النجوم إلى عدة عوامل رئيسية تتحكم فيها أسباب نفسيـــة و جمالية و إقتصادية طرحتها الصناعة السينمائية، و لعل أهمها في نظرنا هي:

1- العلاقة التي تقوم بين المتفرج و الإستعراض، أي العمليات النفسية العاطفية المتعلقة بمسألة الإسقاط- التماهي، و هي عملية ذات حيوية في الصالات العتمة.
2- خاصية الحضارة البورجوازية.
3- الإقتصاد الرأسمالي و نظام الإنتاج السينمائي(2).

و تتظافر هذه العوامل الثلاث مشكلة تفسيرا منطقيا لظاهرة النجوم، و التي يرى كثير من اليساريين بأنها إندثرت مع أزمات **هوليود** خلال الستينيات، و لكن الواقع السينمائي يؤكد بأنها لازالت مسترة إلى يومنا.

إن المترددين على قاعات العرض السينمائي لم يكن مبتغاهم مشاهدة الفيلم فقط، و إنما ربطو مشهديتهم بمعطيات أخرى لعب فيها نجوم الأفلام دورا كبيرا. فلقد أصبحت السينما مع تطورها تعبر عن عالم نجومي أوسع من الفيلم إرتبط بخيال و مشاعر المتلقين، و يقول **إيليا هرنبورغ** متسائلا ما هذه السينما؟ :" أسبوعيا و على مدار القارات الخمس ثمة 300 مليون يشاهدون سينما، و هم يعرفون ما الذي تعنيه هذه السينما. قبل كل شيء- السينما، هي الحب، و خلال سنة واحدة إستطاع الجمهور أن يشاهد: حب على الشاطئ، حب غجري، حب بين الثلوج، حب و موت،... الحب سيد الحياة، الحب الأعمى، حب دموي،... غراميات إمرأة،

1- إدغار موران، نجوم السينما، ص5.
2- م ن، ص 15.

الحب هو الحب،... حب كارمن، الحب المدمر، أغنية الحب، ... عشاق من **هوليود،** عشاق في قاطرات النوم،... أحبك، أحبها،... نحن عاشقون. من يشك بعد كل هذا و للحظة واحدة أن السينما هي الحب بعينه..؟ السينما- هي حذاء **شارلي شابلن** أيضا، و إبتسامة **دوغـــــلاس،** و نظارات **هارولد لويد،** و الملايين يرددون رؤية النجوم الكبار بالمجهر التلسكوبي"(1).

و بناء على هذه المقولة التي نرى بأنها تلخص فعلا مضمون السينما في علاقته بالنجم، يمككنا القول بأن السينما كانت فضاءا رحبا للعواطف و قصص الحب المثيرة، العفيف منها و الغرائزي، و هو عالم لم يستطيع أي فن بصري أن يعرضه على المشاهدين بواقعية سواء كان فن الرسم أو المسرح. و الميزة التي قدمتها السينما في هذا المجال هو أنها حاكت الواقع بقصص حب و إثارة وجدت الجماهير نفسها ضمن تيارها، و ذلك لأن قصص الحب السينمائي تناولت كل الفئات، و صورت أدق تفاصيل الغرام، و هذا ما دفع بالجماهير آنذاك و قبل ظهور التلفزيون خصوصا، إلى إرتياد قاعات السينما بحثا عن المزيد من الأفلام التي تفجر مكبوثاتها و غرائزها بواسطة نجوم يجيدون تمثيل أدوار العشق و الغرام. و حتى العري صار أمرا عاديا في السينما إلى درجة أنه طال حتى الرجال إلى جانب التفنن في التبرج الذي ألهبت به الممثلات المشهورات مرتادي السينما، و لذلك إزداد الطلب على الممثلات الجميلات و الفاتنات تلبية لهذه الحاجة التي أصبحت خاصية سينمائية.

لقد نقل حب النجوم الفيلمي نموذج القبلة إلى ملايين المشاهدين الذين إستهوتهم هذه الطريقة في التقبيل و العناق، و يقول **إدغار مورغان:"** و في تحليل 142 فيلما صورت بين 1930-1932 تبين أن هناك 741 مشهد تقبيل. و من الواضح أن هذه القبلة الهوليودية تستجيب لقواعد محددة بدقة، و هي ليست لا الإحتكاك العنيف بين شفتين، و لا عملية

1- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، ص 89-90.

الإمتصاص المتبادل، لكنها عبارة عن إتحاد سام، تتوازن فيه الروحانية مع الحمى الجسدية توازنا متناسقا... و في كل يوم ثمة ملايين الشفاه تعيد نفس تلك القبلة التي هي القربان الأول في الحب المعاصر"(1). و من هنا يتضح بأن عالم الفن السابع و خصوصا الهوليودي طرح لجماهيره كيفية في مطارحة الحب و العشق، و هي الطريقة التي إستفرد بها نجوم السينما من غير منافسة شديدة لوسائل الترفيه الأخرى في هذا المجال خلال النصف الأول من القرن العشرين. و لهذا إزداد ولع جمهور السينما بالأفلام الأمريكية الموسيقية و العاطفية خاصة، و إزداد الإهتمام بنظام النجوم الذي إتخذ طابع مؤسساتيا في مجال الإنتاج، و أصبحت الأستوديوهات آلة لتصنيع النجوم و تمجيدهم باعتبارهم أساس سحر الصورة، و العنصر الذي ينحوا بالجماهير إلى **التأليه** عن طريق عملية التماهي.

مارست الصورة السينمائية المرتبطة بالنجم أعلى مستويات التطهير **الكتارسيـــــــس**، و تفوقت على كثير من الإستعراضات الفنية الأخرى، إذ خلق العرض السينمائي بنجومه عملية تماه نفسية بين الجمهور و الفعل المصور على الشاشة و الذي أساسه النجم. إن المتفرج صار يعايش نفسيا حياة أبطال الفيلم الوهمية و يتماهى معهم، و إذا أدركنا بأن السينما حقل لتجميع الصور الجسدية فإننا نفهم حتما إصرار الجماهير المولوعة بمفاتن النجوم على البحث عن قصصهم في الواقع. إن التماهي و الذي يولد داخل قاعة العرض المعتمة يستمر حلميا و وهميا خارج العرض، و يورد **ج. ب ماير** في كتابه: **السينما البريطانية و متفرجوها** تصريح تلميذتين إنجليزيتين مراهقتين في سن الخامسة عشر و السادسة عشر:" لقد تخيلت دائما حكايات (أقوم فيها بدور البطلة) إنطلاقا من أفلام و من أبطال أحببتهم... حين كنت أعود إلى المنزل، كنت أحلم أنني البطلة الحسناء مرتدية تنورة كبيرة و في شعري ريشة.."(2).

1- إدغار موران، نجوم السينما، ص 135.

2- م ن ، ص 95.

لقد ولد العرض السينمائي ممارسة وهمية و حلمية تسمح بجدلية التماهي بين المعجـــب و النجم، و ذلك لبراعة المزج بين الممثل و الصورة، إلى درجة أنه كمتفرج لا يمكنك الفصل أين ينتهي الواحد و يبدأ الآخر(1). و لقد تولد شعور طفولي لدى المتفرج بأنه جزء من كل شخصية يراها في الأفلام، و نشأ نوع من التوحد العاطفي بين المتفرج و نجمه في وسط قاعة يحس فيها المشاهد بأنه يجلس بمفرده في الظلام. و من شأن هذا التوحد أن ينعكس على شخصية المشاهد الذي يقتنص جزءا من شخصية نجمه المحبب، و يقلده في حياته اليوميـــة و كأن نهاية الدور السينمائي أعطت للمتفرج دورا حياتيا آخر، و هذا ما فعله كثير من مرتادي السينما عندما قصوا شواربهم على شاكلة **شارلي شابلن،** أو الذين حاولوا التدخين على طريقة **كلينت إستيوود** في فيلمه **الطيب الأحمق و الصعلوك،** أو الشابات اللائي رحن يقلدن كل أنواع التبرج السينمائي المنبعث من نجمات الإغراء. لقد تحولت النجوميـــــــــة و المشهدية في السينما إلى علاقة ثنائية متفاعلة يترتب عليها تحول النجم إلى **أنا آخر** لمعجبيه، و تحول المعجب إلى **أنا آخر** للنجم(2).

و مع تطور تاريخ السينما بعد البدايات الأولى إزدادت الحاجة للنجوم، و بدا أن فيلم الفن الذي يختلف كليا عن الأفلام الأولى ذات الطابع الوثائقي، يحتاج إلى كوكبة من الممثلين الذين يحملون عبء الفعل الدرامي في القصص الفيلمية، و يشدون إنتباه المشاهدين إلى طبيعة أدوارهم. و لا يتمكن الممثل من بلوغ النجم إلا حين يستطيع أن يسيطر عـلى دوره، و من تم يؤثرعلى مشاهديه مستفيدا أيضا من ذيوع صورته التي تنطبع في مشهد أسطوري يحوله إلى معبود للجماهير، هذه الأخيرة التي تعمل بفعل التوحد على أسطرة الممثل النجم. و بتطور المشهدية إعتادت الجماهير على أن تتجاوز المعطى الشكلي للنجم، و صار يشمل

1- ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص 42.

2- ينظر إدغار مورغان، نجوم السينما، ص 97.

أنماطا أخرى من التمثيل و الممثلين كالجميل، و الشرير، و القبيح، و العادل، و قوالب أخرى لنجوم و نجمات إشتهروا بها. و هذه النماذج لمفهوم النجومية بنيت على عنصر المفاضلة حيث صار لكل خاصية نجمها أو نجمتها، فمن نجمات الحب مثل: **ماري بيكفورد، مارلين مونرو، شارون ستون، نيكول كيدمان،** إلى نجوم الهزل مثل: **شارلي شابلن، جيري لويس، جيم كاري،** إلى أصناف أخرى كان قالب النجم المحبب لدى الجماهير يتغير بتغير المعطى السينمائي و تطوره.

و يرى البعض في **نظام النجوم** خاصية من خصائص الحضارة البورجوازية باعتبارها تمنح حرية أكبر للفردانية التي تمثل عمق فكر و فلسفة الليبيرالية، ذلك أن نموذج النجاح الفردي يمثل إحدى المثل التي تقوم عليها هذه الأيديولوجية. و نظام النجوم تأسيس يتعلق بالرأسمالية الكبيرة، و ميزة خاصة بالترويج و الإشهار الرأسمالي. و إننا نفهم هذا المنطق أكثر عندما نجد بأن النظام الشيوعي يرفض جملة و تفصيلا هذا التأسيس، و ينحوا نحو إزالة الميولات الفردانية المغذية لمفهوم الطبقية إجتماعيا، و هذا من منطلق أن أغلب اليساريين من نقاد السينما و الذين من بينهم **إدغار موران** كانوا يرون بأن صفة النجم سلب لإرادة الجماعة التي هي مكمن البطولات و الثورات. و قد سعت السينما السوفياتية منذ نشأتها إلى إلغاء مفهوم النجم و حتى البطل داخل الفيلم عن طريق تصوير الواقع بعيدا عن عنصر الإيهام في معارضة للمفهوم الليبيرالي، و كذلك دعمت الواقعية الإيطالية الجديدة خلال الخمسينات هذا التيار يقصي صيغة النجم عن الفيلم السينمائي، و زادت الموجة الجديدة في فرنسا في تعميق هذا التيار في الوقت الذي كانت فيه **هوليود** تعيش الأزمة.

و لقد راهن الكثير على إختفاء النجومية من عالم الفيلم الأمريكي بعد أزمة **هوليود** خلال الستينيات، و هذا بعد الرحيل المفاجئ و غير المتوقع لبعض النجوم من أمثال: **مارلين**

مونرو و جيمس دين. و لكن إنطلاقة سينما الإنتاج الكبير مع المخرج **فرانسيس فورد كوبولا** و المخرجين الجدد في السبعينات أعادت النجم إلى الصدارة في شخص **مارلو برندو** الذي أبدع في الجزء الأول من فيلم **العراب،** و فتحت الطريق أمام تشكل نجومي جديد مثله كل من: **روبارت دي نيرو** و **آل باتشينو.** و في العقد الأخير من القرن المنصرم كانت السينما الأمريكية تزخر بنجوم الجيل الجديد في كل الأنواع الفيلمية، حيث أعاد هؤلاء لنظام النجوم قوته و بهرجته المفقودتين، و ساهموا من جديد في إعطاء نفس آخر للفيلم الهوليودي رغم عبء أجورهم المتزايد. و الجيل الجديد صار يتعرف إلى سينما **هوليود** عبر هذه الفرديات اللامعة التي قدمت أفلاما أكثر حركية و أكثر تطورا تكنولوجيا. و بانتصار النموذج الليبيرالي و إعلان العولمة خفت صوت المشككين في **نظام النجوم** الذي أصبح يمثل نفوذا أقوى في عملية الإنتاج السينمائي المعاصر.

و يعتبر الإنتاج السينمائي الأمريكي العنصر الأساس و الإرتكازي في ظهور **نظام النجوم** و الذي كلف كثيرا الصناعة السينمائية، و أصبح بمرور الوقت عنصرا لا مفر منه في إنتاج الفيلم و التشهير به. و قطعت السينما الأمريكية أشواطا عدة في مجال ترسيخ **نظام النجوم** الذي تعاملت معه كواقع مفروض، و حسب معطيات كل مرحلة، لأن هذا النظام الذي لم يأخذ في الحسبان أثناء ظهور و بدايات الفن السابع صار يفرض نفسه بإلحاح على واقع الفيلم. و إرتبط إرتباطا وثيقا بالقصة الفيلمية إنطلاقا من أن الجماهير التي سئمت من صور الواقع المؤرشفة، صارت تبحث عن واقع فيلمي أكثر سحرا و جاذبية بفضل ممثلين مقتدريـــــن، و لهذا لم يجد أرباب الإنتاج بدا من الإستعانة بالمواهب التي شكلت فيما بعد عالم النجومية .

إن مفهوم النجومية لم يكن معروفا أثناء السنوات الأولى لظهور السينما، و إعتبر الممثل مجرد صورة لا تختلف عن الأشياء المشكلة للواقع آنذاك، ففي الصور المتحركة الأولى التي أعلنت الولادة السينمائية كان يظهر أناس عاديون يخرجون من مصانع، أو يقومون بأعمال حياتية بسيطة، و إنصب الإهتمام على طبيعة هذا الإختراع (الآلة) و معارك الإختراعات التي راحت تحسن هذا المخترع الجديد. و مع تطور طرق التصوير و ظهور الأبجديات الأولى للمونتاج في أمريكا على يد **إدوين بورتر**، بدأت تظهر الحبكة التي تحتاج إلى نوع من الممثلين و ليس المؤدين فقط.

و عندما لامست الأفلام نوعا من النضج الفني أصبح لزاما على المنتجين الإعتناء بالجانب الحركي لأجساد الممثلين و إيماءات وجوههم تعويضا عن الصمت الذي كان يميز السينما آنذاك. و لقد أشار **لويس جاكوبس** في كتابه **نشأة الفيلم الأمريكي** إلى جملة من تقنيات السينما التي بعثرت تركيز الممثل و وضعته في خانة معينة، إذ كان على الممثل مواجهة الكاميرا و التحرك أفقيا، و كان عليه إجادة أدائه الإيمائي بتثبيت نظرة العيون، و الإندفاع بحركات عنيفة تظهر تحول الموقف على الشاشة(1). و صار الإرتجال جزءا مرتبطا بالممثل الذي لقن هذه التقنية في الأفلام، و كان عليهم الإستثمار في **البانتوميم** ليعرضوا وجوها مقبولة تساير الصمت الذي يمليه الفيلم.

و تأخر ظهور **نظام النجوم** أثناء الإنطلاقة السينمائية الأولى لأن عالم الفن السابع لم يكن يعرف في بداياته نقاد محترفين، و لا مؤسسات دعائية، و لا مجلات سينمائية، و لا أستوديوهات عملاقة للإنتاج. أضف إلى ذلك أن المنتجين الذين أرهقهم الإحتكار كانوا من أشد المعارضين لظاهرة النجومية التي تزيدهم كلفة، و تدفع بهم إلى الإفلاس وفق المنطق

1- ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص 17-18.

التجاري للفيلم الذي كان سائدا آنذاك، و لم يدركوا بأن النجم قد يؤدي إلى إرتفاع إيرادات الفيلم على مستوى شبابيك التذاكر. و قد أدرك **كارل ليمل** في وقت مبكر أهمية صناعة النجم في السينما منذ عام 1910م، و ذلك بفعل التنافس المحموم بين الشركات الموجودة في تلك الفترة و تطور رساميل المالكين للصناعة السينمائية، حيث قال:" إن تصنيع النجوم مسألة ضرورية في صناعة الفيلم"(1).

و أمام ظاهرة النجومية تحولت قاعات **النيكل** إلى قاعات حقيقية للعرض السينمائي، و إزداد إقبال الجمهور لمشاهدة أفلام كانت تمثل فيها شخصيات بعينها و لم يكن يعرف المشاهد أسماءها، لأن المنتجين عمدوا إلى إخفاء أسماء الممثلين عن اللافتات الإشهارية و عن الشريط السينمائي خوفا من أن يدرك الممثلون أهميتهم و يطالبوا بزيادة أجورهم. و لكن الجمهور صار يشير إلى ممثليه المفضلين بأوصافهم **كالفتاة ذات الجدائل الزرقاء، و الشاب ذي القبعة البيضاء، و الشابة الطويلة ذات الشعر الأسود.** و أصبحت رسائل المعجبين تتدفق على شركات الإنتاج لتستفسر عن تلك الشخصيات السينمائية المجهولة و عن أفلامهم المقبلة. و تدخل **ليمل** ليكسر هذه القاعدة حيث عمد عام 1910م إلى إطلاق أول عملية دعائية للنجمة **فلورانس لورنس** في تاريخ السينما الأمريكية، و نشر إسمها مع معلومات مثيرة عن حياتها الخاصة(2).

شكلت مبادرة **ليمل** نقطة تحول هامة في مستقبل ممثلي السينما الذين أدركوا أهمية حيزهم داخل فضاء الفيلم، و إنطلقت حملة غير مسبوقة لإصطياد كبار الممثلين من طرف المنتجين الذين أذعنوا أخيرا لمطالب المشاهير أمام الطلب المتزايد للجمهور عليهم. و أخيرا أصبح **نظام النجوم** عاملا إقتصاديا مؤثرا، و سيطر على الشاشة الكبيرة قبل العشرينات نجوم كبار

1- إدغار موران، نجوم السينما، ص 107.

2- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 31.

صاروا الأعلى أجرا في السينما العالمية، يتقدمهم **شالي شابلن، فير بانكس، ماري بيكفورد، جلوريا سوانسن،** الأخوات **جيش** .. و وصل أجر النجوم إلى رقم خيالي وقتها يتصدره كل من: **شارلي شابلن، و ماري بيكفورد** بعقد سنوي يصل إلى مليون دولار، و هو رقم لا يجاريه في تاريخ السينما سوى الأجور الحالية لمشاهير الأفلام المعاصرين.

حمل **نظام النجوم** الفيلم الأمريكي بعيدا منذ ظهوره، و صارت نجوم السينما الأمريكية تماثيل خالدة منطبعة في أذهان جماهير السينما، و ليس أدل على ذلك من شخصية **شابلن** الذي أصبح أيقونة كل العصور السينمائية بنجومها، و الذي صار إسمه الأكثر إرتباطا كونيا بالفن السابع. و عندما نتحدث عن نجوم من حجم **شابلن** لابد أن نأخذ بعين الإعتبار التدفق المالي للشركات التي تبنته، و مهدت له طريق الشهرة و المال، و هذه الشركات التي إعتمدت على نجوم آخرين في الترويج لأفلامها كانت تتحين فرصة لكبح جماح مشاهير الممثلين أجورا لا آداءا، و ذلك للتخلص من عبء مالي ثقيل كان يرهقها. و وجدت الأستوديوهات الفرصة مواتية عندما نطق الفن السابع، و تغيرت طبيعة آداء الممثلين الذين أنهت السينما الناطقة نجومية البعض منهم.

إختل توازن **نظام النجوم** المالي إبتداءا من عام 1927م عندما ظهر فيلم **مغني الجاز** الناطق، و بدا جليا بأن عصر الإيماءة الذي رفع كثيرا من الممثلين تمثيلا قد إنتهى، و حل محله عهد جديد راحت فيه الأستوديوهات تبحث عن مواهب تمثيلية جديدة تتماشى مع الواقع الفيلمي الجديد، و لكن بتصور آخر **لنظام النجوم** فرضه مجموع المنتجين. و أمام قوة مدراء أستوديوهات **هوليود** تم تعديل تعاقد الممثلين مع الشركات حسب ظروف إنتاجية جديدة، لأن الإستثمار في القاعات و تهيئتها لتواكب عصر الفيلم الناطق أنهك ماليا مدراء الإنتاج،

الذين ضاعفوا إستثماراتهم، و إرتبطوا ب **وول ستريت** بعد أزمة الكساد عام 1929م. و قد يكون لهذه الظروف الدخل المباشر في وجوب تعديل عقود النجوم الجـــدد، و الذين صارت أجورهم تحدد وفق أجر أسبوعي.

إستعاد مدراء الأستوديوهات زمام الأمور بعد أن فلتت من أيديهم لصالح النجوم خلال الفترة الصامتة، و فرضوا على كبار النجوم أجورا أسبوعية تحدد بموجب عقود تبرم مع الأستوديو الذي يتعاملون معه، و كان أعلى حد وصلت إليه الأجور هو: 15000 دولار أسبوعيا بالنسبة لعدد من نجوم السينما الكبار مثل: **غاري كوبر، كلارك غيبل.** و بهذا لم يصل أجر أي نجم إلى حدود المليون دولار سنويا كما كان الحال عليه مع الطفرة **شابلـــــــــن** أو **بيكفورد.** و زد على هذا أن الممثل الذي صار يرتبط مع الأستوديو بواسطة عقود طويلة، كان مجبرا على تقديم عدد من الأفلام التي يقوم ببطولتها لحساب الأستوديو من غير دخل إضافي، و من غير خيار يذكر(1). لقد أدمج النجم رغم أهميته في إطار السياسة الجديدة للإنتاج، و التي كانت تقوم على تخطيط مسبق لعدد من الأفلام السنوية التي سيقدمها الأستوديو.

إن المنتجين و إن واصلوا إستراتيجية الترويج لأفلامهم بواسطة النجوم غير أنهم كبحوا جماحهم المالية في نفس الوقت بحثا عن مردود مالي ضخم بواسطة نجومية أقل تكلفة. و قد دام هذا المسار إلى سنين الأزمة الهوليودية حيث تراجع الإنتاج عموما، و صارت الأستوديوهات تبحث عن مخرج يخلصها من أزمة دامت أكثر من عشرية. و أمام هذا التحول المفاجئ لم يجد مدراء الإنتاج بدا من الإعتماد على ميزانيات ضخمة لإنتاج أفلام كبيرة تضمن إيرادتها الإستمرارية و البقاء، و نظرا لهذا التحدي تم الإعتماد على الفرديات اللامعة من المخرجين الذين صاروا يتحكمون بأفلامهم في دواليب الإنتاج.

1- ينظر: م س، ص 128.

فرضت الأزمة نفسها على عالم الإنتاج السينمائي، و إنقضى فصل آخر في عالم النجومية فاسحا المجال أمام معطيات أخرى أعادت المشاهير إلى ما كانوا عليه أيام السينما الصامتة. و إبتداءا من السبعينات أظهر جيل المخرجين الجدد ميلهم من جديد نحو النجوم الأكثر تألقا، و أغدقوا عليهم ملايين الدولارات من أجل ضمان نجاح الأفلام و تحقيق أكبر الإيرادات في تاريخ السينما. و هذا الخيار جلب نجوما جددا إلى عالم الشاشة الكبيرة من كل الأصناف تلبية للأنواع الفيلمية التي صارت مواضيعها تتجاوز حدود الجمال الشكلي الجسدي، و تتطلب شخصيات مناسبة و متنوعة. و نشير هنا بالخصوص إلى أفلام الحركة، و المغامـــــرات، و النزعة الكوارثية حيث ظهر نجوم يعانقون المستحيل، و يتحدون الصعاب على شكل فوق بشري مثل: **أرنولد شوايزينيجر، و سيلفستار ستالون، و هاريسون فورد، و بريس ويليس، و جون كلود فون دام...**و غيرهم.

لقد أصبح الفيلم في زمننا يرفع من شأن شركة إنتاج أو يدفعها إلى الإفلاس، و لهذا الأمر لجأت عديد شركات الإنتاج إلى الإغداق على عنصر النجم إلى حدود لا يمكن تصورها بغية تحقيق مردودات خيالية. و كان من تبعات هذا التوجه الراهن رفع إيرادات الأفلام إلى مستويات قياسية غير مسبوقة، و عودة النجوم إلى أجور خيالية مرتبطة بشعبيتهم على شباك التذاكر، و نسبه المائوية من أرباح الفيلم. و هكذا إنقلبت الأمور على المنتجين الذين فقدوا سيطرتهم و سلطتهم على النجم مرة أخرى، و وجدوا أنفسهم أمام رهان مالي أصعب من ذلك الذي أوجده **ليمل** أثناء بعث **نظام النجوم** خلال البدايات الأولى.

صار حصول الفيلم في أيامنا على إيرادات تعادل 100 مليون دولار أمرا مألوفا، لأن كلفة إنتاج فيلم معاصر صارت تقارب في الأحوال العادية 60 مليون دولار، و قد تصل إلى حدود 90 مليون دولار إذا إحتسبنا تكاليف الدعاية و الترويج. و قد حصدت بعض الأفلام

أرقاما مضاعفة -كما أشرنا إلى ذلك- في فيلم **التايتنيك،** و أفلام أخرى. و أدى الربح المتزايد للأفلام إلى ظهور ثراء فاحش في أوساط كبار النجوم الذين أصبحوا يتقاضون أجورا خيالية في وقتنا، فهناك عدد منهم من أعضاء نادي الخمسة و العشرين مليون دولار مثل: **" توم كروز، توم هانكس، ميل غيبسون، هاريسون فورد، أرنولد شوايزنيجير، جوليا روبرت.."**. حيث يتقاضى كل من هؤلاء 25 مليون دولار عن الفيلم كحد أدنى، و إذا حقق الفيلم نجاحا كبيرا فإن مبلغ أحد هؤلاء قد يتضاعف لإرتباطهم بعقود تنص على نسبة مائوية من أرباح الفيلم(1). و يكفي واقع هذه الأرقام ليعبر عن المكانة التي صار يحتلها النجم حاليا في الصناعة السينمائية.

و مما أسلفنا نستنتج بأن **نظام النجوم** كان دعامة أساسية في شكل العرض السينمائي الهوليودي، و عنصرا إرتكازيا إعتمدته الصناعة السينمائية الأمريكية في مسارها للسيطرة على المشهد السينمائي العالمي، حتى و إن مر بجزر و مد على مستوى الأجور، غير أن بقاءه و تدعيمه من منطلق الإنتاج ظل يمثل نفسا آخر لسحر سينما **هوليود.**

ب- ***ظاهرة الأوسكار:***

عندما نتحدث عن المهرجانات السينمائية العالمية يتبادر إلى ذهننا مباشرة حفل جوائز **الأوسكار** العالمي (الأمريكي)، و الذي إتخذ طابعا كونيا في العقد الأخير من القرن العشرين بفضل الآلة الدعائية الأمريكية التي جعلت من هذا التقليد السنوي حفلة أسطورية تتعانق فيها النجومية بالنجاح في حلم يميزه سحر الفن السابع. و لا يمكن لأي مهرجان عالمي آخر أن ينافس حفل **الأوسكار** الذي يعتني و يرعى العبقرية السينمائية الهوليودية، اللهم إلا مهرجان **كان** الأوربي و الذي ينافس بإحتشام هذه الظاهرة الإحتفالية، و ذلك إنطلاقا من أن المتسابقين

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 129.

في **كان** قد يظفرون بالجائزة الكبرى من غير إعتبار لجنسية الفيلم أو المنتج. أما بالنسبة للأوسكار فإن أفضل فيلم لا بد أن يكون من إنتاج أمريكي في أغلب الأحيان، و الأفلام الأجنبية المشاركة خصص لها جائزة أفضل أجنبي، و لعل هذا التوجه من مهندسي إحتفال الأوسكار يرجع إلى عدم الفصل بين السينما الأمريكية و السينما العالمية التي يرى الأمريكان بأنهم يمثلونها لقوة إنتاجهم الذي يجني 90% من مداخيل صالات العرض العالمية.

و يرتبط إسم جوائز **الأوسكار** بهوليود و عالم النجوم و كبار المنتجين و المخرجين و حرفي الفن السابع، و يقدم في حفل سنوي أسطوري تغطيه مئات الكاميرات الأمريكية و العالمية و تنقله على المباشر إلى كل القنوات العالمية. حيث صارت هذه الجائزة الفنية تحتل موقع الصدارة في الرواج و الإشهار بفضل التغطية التلفزيونية و الإعلامية المميزة التي تجاوزت حدود الأفلام إلى هيئة النجوم و طبيعة ألبستهم، يتقدمهم في ذلك كبار النجمات اللائي يغالين في الفساتين الفاخرة و طرق التبرج العصرية، و يظهرن بمظهر الأميرات في إحتفال مثير يشبه مظاهر الإحتفالات الملكية العتيقة. و هذه الصورة تزيد المشاهد تعلقا بعالم المشاهير الهوليودي.

و تعرف جوائز **الأوسكار** تاريخيا بجوائز **الأكاديمية الأمريكية لفنون و علوم السينما،** و هي هيئة تمثل القطاعات السينمائية المختلفة في **هوليود،** و تأسست عام 1927م بغرض الإهتمام و تحفيز الإنتاج السينمائي حيث كانت تتشكل من: 231 عضوا آنذاك، و يبلغ أعضاؤها الآن حوالي: 6000 عضوا(1). ينتمون إلى مختلف المهن السينمائية: المنتجون، المخرجون، الممثلون، الموسيقيون، المصورون، مهندسوا الصوت و الديكور،فنيو المونتاج،

1-ينظر: ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ص 55-56.

مصممو الأزياء، خبراء الماكياج، و النقاد....و تختار هذه الجمهرة من المختصين أفضل الحرف السينمائية التي أبدعت فيها الأفلام المتسابقة، و تعين الفائزين بالجائزة سنويا.

تحولت جوائز الأكاديمية عبر السنين إلى ظاهرة سينمائية يتنافس على الظفر بها كبار الفن السابع، و باتت ترمز للشهرة و الثراء لأن الحصول على **الأوسكار** أصبح يرفع أسهم الحرفيين الفائزين بها و خصوصا الممثلين الذين صارت شركات الإنتاج تتهافت عليهم بغية الإستفادة من نجوميتهم المرتبطة **بالأوسكار**. و لهذا الغرض إرتفعت هذه الجوائز من 10 جوائز عام 1927م إلى 24 جائزة في وقتنا الحالي، و هذا لمواكبة التطورات الفنية و التكنولوجية التي طرأت على صناعة الأفلام السينمائية، و تعزيز مكانة هذه الجائزة لتستوعب أكبر عدد من المتفوقين. و تقسم جوائز **الأوسكار** بالشكل التالي:

1- جائزة أفضل فيلم سينمائي.
2- جائزة أفضل ممثل.
3- جائزة أفضل ممثلة.
4- جائزة أفضل ممثل مساعد.
5- جائزة أفضل ممثلة مساعدة.
6- جائزة أفضل فيلم رسوم متحركة.
7- جائزة أفضل مخرج سينمائي.
8- جائزة أفضل فيلم وثائقي .
9- جائزة أفضل أجنبي.

10-جائزة أفضل موسيقى تصويرية.

11-جائزة أفضل ماكياج فني.

12-جائزة أفضل تصميم أزياء.

13-جائزة أفضل نص سينمائي أصلي.

14-جائزة أفضل نص سينمائي مقتبس.

15-جائزة أفضل إنتاج فني.

16-جائزة أفضل مونتاج.

17-جائزة أفضل صناعة سينما.

18-جائزة أفضل فيلم وثائقي قصير.

19-جائزة أفضل فيلم رسوم متحركة قصير.

20-جائزة أفضل فيلم خيالي قصير.

21-جائزة أفضل مونتاج أصوات.

22-جائزة أفضل مؤثرات صوتية.

23-جائزة أفضل أغنية أصلية.

24-جائزة أفضل مؤثرات بصرية.(1)

و يتضح من مجموع هذه الجوائز بأنها راعت مختلف حقول الصناعة السينمائيـــــــــة، و شجعت العبقريات الحرفية على التفتق و الظهور. و إن أي فائز من هؤلاء يتحصل على تمثال **الأوسكار** الذي يبلغ طوله 34سم، و وزنه 3.85كغ، و يصبح فارسا سينمائيا على شكل فارس **الأوسكار** الذي يحمل بين يديه سيفا و هو يقف على أرضية شريط فيلمي، و يصير الفائز أيضا نجما هوليوديا ذهبيا يحاكي التمثال المصنوع من مادة البريتانيوم(خليط من القصدير و النحاس) المطلى بالذهب(2). و تعد الجائزة الكبرى المتمثلة في جائزة أفضل

1-Voir : www.Wikipedia.orgجائزة الأوسكار.

2-ينظر- نفس الموقع.

فيلم مبتغى أي طاقم فيلمي في **هوليود،** و لا يتأتى الحصول على هذه الجائزة إلا بحصد عدة جوائز أهمها (الإخـــراج و التمثيل)، و قد تمكنت عدة أفلام من التحصل عليها في تاريخ المسابقة، و يبقى أعلى رقم في حفل **الأوسكار** هو 11 جائزة في مختلف التخصصات الفنية تحصل عليها تباعا كل من: فيلم **بن هور لويليام ويلو**عام 1959م، و فيلم **التايتنيك لجيمس كاميرون** عام 1997م، و فيلم **سيد الخواتم- الجزء الثالث لبيتر جاكسن** عام 2003م.

و يبقى أن كثيرا من الأفلام الكبيرة التي يعرفها جمهور السينما لم تحصل على الجائزة الكبرى **للأوسكار** و ذلك لظهورها المتقدم على نشأتها، أو لأسباب أخرى منها الإقتصادية أو السياسية أو الإنتقادية. و يطلعنا جدول التتويج بجوائز **الأوسكار** منذ عام 1929م إلى يومنا بالأفلام التالية:

جدول جوائز أفضل أفلام الأوسكار (1929-2011)

جائزة الأوسكار لأفضل فيلم	***المخرج***	***السنة***
الأجنحة	ويليام ويلمان	1929
أنشودة برودوي	هاري بومنت	1930
كل شيء هادئ على الجبهة الغربية	لويس ميلتون	1930
سيمارون	ويسلي راغلز	1931
الفندق الكبير	إدموند غولدينغ	1932
الموكب	فرانك لويد	1934
حدث ذات ليلة	فرانك كابرا	1935
تمرد على السفينة بونتي	فرانك لويد	1936
زيغفيلد العظيم	روبيرت ز ليونارد	1937
حياة إميل زولا	وليام ديتريل	1938
لا يمكنك أخذها معك	فرانك كابرا	1939

جائزة الأوسكار لأفضل فيلم	المخرج	السنة
ذهب مع الريح	*فيكتور فليمنغ*	1940
ريبيكا	ألفريد هيتشكوك	1941
كم كان وادي أخضر	جون فورد	1942
السيدة مينيفر	ويليام وايلر	1943
كازابلانكا	مايكل كورتيز	1944
سائر في طريقي	ليو ماركي	1945
عطلة نهاية الأسبوع	بيلي وايلدر	1946
أجمل سنوات حياتنا	ويليام وايلدر	1947
معاهدة رجل	إيليا كازان	1948
هاملت	لورنس أوليفييه	1949
كل رجال الملك	روبيرت روسين	1950
كل شيء عن إيف	جوزيف ل مانكيفيتش	1951
أمريكي في باريس	فينست مينيللي	1952
أعظم إستعراض فوق الأرض	سيسيل ب دي ميل	1953
من هنا الخلود	فريد زينمان	1954
على رصيف الميناء	إيليا كازان	1955
مارتي	ويلبرت مان	1956
حول العالم في ثمانين يوما	مايكل أندرسون	1957
جسر على النهر كواي	ديفيد لين	1958
جيجي	فنسيت مينيللي	1959
بن هور	ويليام وايلر	1960

الشقة	بيلي وايلدر	1961
قصة الحي الغربي	روبيرت وايز و جيروم روبنز	1962
لورنس العرب	ديفيد لين	1963
توم جونز	توني ريتشاردسون	1964
سيدتي الجميلة	جورج كيوكور	1965
صوت الموسيقى	روبيرت وايز	1966
رجل لكل الفصول	فريد زينمان	1967
في حرارة الليل	نورمان جويسون	1968

جائزة الأوسكار لأفضل فيلم	المخرج	السنة
أوليفر	*كارولد ريد*	1969
راعي بقر منتصف الليل	جون شليسنفر	1970
باتون	فرانكلين ج شافنر	1971
الإتصال الفرنسي	ويليام فريدكين	1972
العراب- الجزء الأول	فرانسيس فورد كوبولا	1973
اللسعة	جورج لوي هيل	1974
العراب- الجزء الثاني	فرانسيس فورد كوبولا	1975
طيران فوق عش الكوكو	ميلوش فورمان	1976
روكي	جون ج أفيلدسن	1977
أني هول	وودي آلان	1978
صائد الغزلان	مايكل تشيمينو	1979
كريمر ضد كريمر	روبيرت بينتون	1980
ناس عاديون	روبيرت ريدفورد	1981
عربات من نار	هيوغ هاديسون	1982
غاندي	ريتشارد اتينبورو	1983
شروط المحبة	جيمس ل بروكس	1984
أماديوس	ميلوش فورمان	1985
خارج أفريقيا	سيدني بولاك	1986
بلاتون (الفصيلة)	أوليفر ستون	1987
الإمبراطور الأخير	بيرناردو بيرتولوتشي	1988
رجل المطر	باري ليفنسون	1989

سائق السيدة دينزي	بروس بيرسفورد	1990
الرقص مع الذئاب	كيفين كوسنر	1991
صمت الحملان	جوناثان ديم	1992
غير المغفور له	كلينت إيستوود	1993
قائمة شيندلر	ستيفن سبيلبرغ	1994
فورست غامب	روبيرت زيمكيس	1995
القلب الشجاع	ميل غيبسون	1996
المريض الإنجليزي	أنتوني منغيلا	1997

جائزة الأوسكار لأفضل فيلم	***المخرج***	***السنة***
تيتانيك	*جيمس كاميرون*	1998
شكسبير في الحب	جون مادين	1999
جمال أمريكي	سام ماندیز	2000
المصارع	ريدلي سكوت	2001
عقل جميل	رون هوارد	2002
شيكاغو	روب مارشال	2003
سيد الخواتم (عودة الملك)	بيتر جاكسون	2004
فتاة المليون دولار	كلينت إيستوود	2005

تصادم	بول هاغيس	2006
المغادرون	مارتن سكورسيزي	2007
لا وطن للمسنين	جوال و إيتيان كوان	2008
المليونير المتشرد	داني بويل	2009
خزانة الألم	كاثرين بيغلو	2010
خطاب الملك	توم هوبر	2011

و في معرض حديثنا عن جدول الأفلام الذي أوردناه، نسجل غياب بعض الأفلام الكبيرة التي تشكل لحظات فارقة في تاريخ الفن السابع في الولايات المتحدة و العالم، و التي لم تمنح جائزة أفضل فيلم بالرغم من أهميتها و شهرتها و تفوقها الفني. و قد دأبت مجلة **سانت أند ساوند** السينمائية التي تصدر عن معهد الأفلام البريطاني على القيام باستطلاع بين أبرز نقاد السينما في العالم منذ 1952م، و ذلك لوضع قائمة بأفضل عشرة أفلام في تاريخ السينما تتجدد كل عشر سنوات، و كان أحدثها عام 2002م(2). و كان فيلم **المواطن كين** ل: **أورسون ويلز** يتصدر القائمة دائما، و كذلك الفيلم الإستعراضي **غناء تحت المطر** الذي وجد له حيزا ضمن نفس القائمة بالرغم من أن كليهما لم يظفر بجائزة **الأوسكار.** و هذا يدل على أن هنـاك

1- Voir :www. Wikipedia.org Oscar du meilleur film

2- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 165.

حسابات أخرى كانت تتحكم في هذا التصنيف الأوسكاري الذي أقصى إلى جانب هذين الفيلمين أفلاما أخرى أكثر تميزا.

و إن كان فيلم **المواطن كين** أقصي لأسباب إقتصادية أو ربما للإفلاس الذي تعرضت له الشركة المنتجة رغم أنه يمثل لغة إخراجية و مونتاجية لم تعرفها السينما من قبل، فإن هناك أفلاما أخرى خضعت للإقصاء من منطق مسببات إنتقادية و سياسية تدلل على أن هناك خطوطا حمراء كانت تفرض على توزيع الجوائز في وقتها، و أدت إلى حرمان أفلام كبيرة من التتويج. و نذكر في هذا المجال المخرج الكبير **سيرجيو ليوني** صاحب رائعة **الطيـــب و الأحمق و الصعلوك**، و الذي شوش على صورة الواسترن الأمريكي بموجة **الواسترن سباغيتي** التي قدمت عالم الغرب الأمريكي في صورة إنتقادية و غير مألوفة سخرت من **الواسترن** القديم. و كذلك المخرج الذي بعث سينما **هوليود** خلال السبعينات **فرانسيس فورد كوبولا** و الذي لم يعانق الأوسكار بعد فيلميه **العراب1 و 2** ، حيث فتح وقتها جرح الهزيمة الأمريكية في **فيتنام** بفيلمه **القيامة الآن.**

و استطاع المخرج **ستيفن سبيلبرغ** عام 1994م أن يظفر بجوائز عديدة في حفلة الأوسكار حيث حصد عشر جوائز عن فيلميه **الحديقة الجوراسية و لائحة شندلر** ، هذا الفيلم الأخير الذي لا يقارن بأفلامه السابقة، و لكن جلب له رضا النفوذ اليهودي المسيطر على أكاديمية العلوم و الفنون السينمائية فأقصيت أفلام كبرى كانت أحق بالجائزة مثل: **عصر البراءة لمارتن سكورسيزي**، و **لغز جريمة مانهاتن لوودي آلان**، و **طريقة كارليتو لبرايا ن دي بالما**، ليفسح الطريق أمام **سبيلبرغ** الذي أرضى النفوذ اليهودي بفيلمه **لائحة شندلر** الذي يتناول معاناة اليهود خلال الحرب العالمية الثانية (1). و نفس هذا اللوبي وقف بشراسة أمام

1-ينظر: محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2001.ص 579-585.

أفلام **ميل غيبسون** بعد عام 2004م، و ذلك بعد ظهور فيلمه **آلام المسيح** الذي أحدث ضجة عالمية كبرى بعد أن إتهم فيه **غيبسون** الطائفة اليهودية و ضلوعها في قتل **السيد المسيح،** هذا الإتهام جر الويلات على هذا المخرج الذي إتهم بمعاداة السامية، و تعرض لعديد المضايقات في الإعلام.

و تبقى الحفلة الثانية و الثمانين لتوزيع جوائز الأوسكار لعام 2010م عالقة في الأذهان، حيث تم الإنقلاب على مخرج كبير من حجم **جيمس كامرون** في تلك السهرة، و تم التهكم على إحدى شخصيات فيلمه من على المنصة من طرف أحد مقدمي الإحتفال الذي إرتدى زي **الآفاتار.** و فيلم **آفاتار** Avatar قدم إنتقادا صارخا للمؤسسة العسكرية الأمريكية التي إنشق عنها **كولونيل** معاق نظم المقاومة مع الآفاتار البدائيين، و هزم الجيش الأمريكي في معركة فاصلة إنتصرت للحق على حساب القوة العسكرية. و رغم أن الفيلم حطم أرقاما قياسية في شباك التذاكر، و عرض فيه المخرج نزعة إنسانية لعوالم الإفتراضية (Virtuel) ينتصر فيها الحب، إلا أن ذلك أزعج سياسيا مؤسسة الأوسكار التي منحت جائزة أفضل فيلم **لخزانة الألم.**

و كان رد الأكاديمية قاصيا جدا حيث منحت الجائزة لطليقة **كامرون** المخرجة **كاثرين بيغلو** عن فيلم **خزانة الألم،** هذا الفيلم المغمور الذي يتحدث عن مجموعة من المختصين في تفكيك الألغام و الذين يباشرون عملهم في العراق، و كأن لا علاقة لهم بأحداث الحرب هناك. و هذه التبرئة غير المعقولة في فيلم لم يحقق أي مشهدية تذكر، جعلت الغالبية العظمى تتساءل عن جدوى هذا التكريم الذي لم يعثر على أي مبرر سوى أنها المرة الأولى التي تظفر بها مخرجة بجائزة أفضل فيلم في تاريخ الأوسكار. و هذا السلوك يدفعنا إلى الجزم بأن

أكبر جائزة سينمائية عالمية تخضع لكواليس التوجيه الذي يراعي تيار الأمركة أكثر من أي إعتبار فني آخر.

إن هذه الممارسات التي تشبه حدودا عقابية لم تؤثر على وهج الأوسكار الذي ظل يترسخ في الأذهان كاحتفال فني عالمي لا ينافس، و بقي عالم الأوسكار حلما سينمائيا يتوق العديد من المشغلين بهذا الفن إلى معانقته رغم لغز التسمية الذي يتعمد أصحاب الجائزة إخفاءه لصالح سحر الجائزة. و في رواية طريفة **لمحمود الزواوي** مؤلف كتاب **صناعة الأحلام** يورد لقاءا له مع مدير الأكاديمية **بروس ديفيس،** سأله فيه عن تسمية جوائز الأكاديمية بالأوسكار، و أخبره هذا الأخير بأن يختار إحدى ثلاث روايات تؤسس لتسمية الجائزة و كلها قابلة للتصديق و هي:

1- إدعت **مارغريت هيريك** -و هي أول مديرة و أمينة لمكتبة الأكاديمية- أنها أطلقت إسم الأوسكار على الجائزة لأن تمثالها يشبه عمها أوسكار.
2- إدعت الممثلة **بيتي ديفيس** -الحائزة على إثنين من جوائز الأوسكار- بأنها أطلقت الإسم على هذه الجائزة لأنها لاحظت بأن مؤخرة التمثال تذكرها بمؤخرة زوجها الأول الموسيقار **هارمون أوسكار نيلسون.**
3- إدعى المعلق الصحفي و الفني **سيدني سكولسكي** بأنه إستخدم كلمة أوسكار في مقالاته الصحفية بعد أن سئم من إستخدام كلمة **تمثال،** ثم شاع إستعمالها فيما بعد(1).

و بتناولنا لجائزة **الأوسكار** نختتم هذا المبحث الذي لامسنا فيه العناصر الأساسية المكونة لشكل العرض السينمائي الأمريكي، و نكون قد تعرضنا للإطار التنظيمي الذي تقوم عليه هذه المنظومة الفنية الكونية التي تستجمع سيطرتها و إنتشارها بفضل شركات عملاقة

1-ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 219-220.

في الإنتاج السينمائي أوجدت لنفسها عاصمة فنية كبرى، و ظلت تقدم عروضها بفضل **لوغوسات** مبهرة تعكس سحرا صوريا كونيا، و تؤسس لجاذبية أفلامها عن طريق ممثلين رفعهم **نظام النجوم** إلى مصاف أنصاف الآلهة، هؤلاء الذين يحلمون بنجومية تسعى للإرتباط بتمثال سينمائي **الأوسكار**، صرنا ندرك قوته الدعائية و الفنية، و ندعى إلى تصديق إحدى أسباب تسمياته و كأنه قادم من عالم آخر.

المبحث الثاني:طرح تيمي لعوالم يوتوبية.

أوجدت السينما الأمريكية- كما رأينا – أرضية قاعدية: مالية، و إقتصادية، و دعائية ، و استعراضية تتحكم في توليد عرض سينمائي كوني مسيطر، و كانت هذه العناصر المحيطة بالفيلم الهوليودي هي سر التمييز الذي يفصل بين الفيلم الأمريكي و أي فيلم آخر. و قد رافق هذا التنضيد المؤسسي لشكل العرض تناول موضوعاتي خاص ركز على تصدير الأنموذج الأمريكي للحياة إلى أغلب المشاهدين في العالم. و سعى الأمريكان إلى تضمين أفلامهم عن طريق توجيه ثقافي و جمالي خفي بقيم ترفع الفرد الأمريكي إلى تمثلات أسطورية، و إلى تبجيل هذا الفرد الذي أوكل له دور كوكبي خيالي دفاعا عن قيم العدالة و الحرية و الأخطار المحيطة بكوكب الأرض.

و عندما نستعرض أهم التيمات التي تناولتها قصص الأفلام الهوليودية فإننا نقف عند حدود الدعاية و الترويج التي إنتهجتها المضامين الفيلمية، و التي إنزاحت نحو خطاب فيلمي حمل بين جنباته تمجيد الدور الأمريكي كونيا، و بشر بإنتصار قيم الليبرالية و الديمقراطية الأمريكية قبل إعلان العولمة، و في إطار شمولي إختصر الريادة الحضارية في جغرافيا الولايات المتحدة محاولا مركزة الإرث الحضاري و الإنساني الغربي في مخبر أمريكا الفيلمي الذي سعى إلى تعميم النموذج الأمريكي للحياة، و تقديمه كأفضل مسار حياتي شهدته البشرية. و بإضطلاع الأفلام بهذا الدور تيميا تكون منظومة العرض السينمائي الأمريكي قد إكتملت شكلا و مضمونا، و يكون الفيلم الهوليودي قد حقق مبتغاه في السحق الجمالي سينمائيا بآلتين: العناصر المنظمة للعرض السينمائي من خارج الفيلم، و المحمول المضموني المنبعث من داخل الفيلم، و بامتزاجهما يحصل سحر السينما الأمريكية.

إن الأفلام الأمريكية منذ فيلم **سرقة القطار الكبير** ل **إدوين بورتر** و الذي يشكل البداية، عانقت سحر الصورة و المتخيل، و استثمرت في مجال (سوريالية سينمائية) – إذا جاز التعبير- بعيدا عن التغني بالواقعية التي إنتهجتها كثير من السينمات العالمية: كالواقعية السوفياتية، و الواقعية الإيطالية، و الموجة الجديدة الفرنسية، و سينما **نوفو** Novo البرازيلية... و شكلت عناصر المطاردة و الحركة و الفرار في إتجاه اللاعقاب الإجتماعي التي صاحبت **الواسترن** منذ بدايته، إضافة إلى المناظر الطبيعية البانورامية، نوعا جديدا من المشهدية يجنح إلى خلق عالم بصري سحري يبتعد عن صخب مدن الشرق الأمريكـــــي، و يعانق حياة فوق واقعية جلبت إليها المتلقين الباحثين عن عجائبية رومانسية و سوريالية يقدمها سحر و وهم الصورة بعيدا عن حرفية الواقع المضجر. و هكذا تعيدنا القوالب الفنية الهوليودية إلى معادلة الفن القديم في مجال الصورة، فالفن ليس تصويرا للحياة و الواقع بقدر ما هو إعادة إنتاج الواقع في شكل جميل.

إن الحب في الفيلم الهوليودي و المتوج بقبلة The End الشهيرة ترك فسحة كبرى للمشاهد كي يلج إلى رومانسية الطرح الفيلمي في غراميات الكوميديا الموسيقية، و كذلك الأمر بالنسبة لأجناس فيلمية أخرى طرحت عوالم عجائبية هوليودية بمنطق سوريالي مزق الحدود المألوفة للواقع عبر مضامين جديدة في الصورة غير مستقاة من تقاليد سابقة، هذه المضامين المفعمة بروح الأحلام التي تجسدت في أفلام ممتعة تبعث على التعجب و الإندهاش. إن إجتناب تصوير الواقع أعطى للحلم و الوهم سحرا خاصا في سينما هوليود كي ترسخ وهم الحرية و الحلم و البطولة الفردية عبر أجناس فيلمية عدة تولدت عن هذا التوجه مثل: أفلام الرعب، أفلام الحركة، أفلام المغامرات، الأفلام الكوارثية، الكوميديات الغرامية...و هذه الأنواع شحنت بتيمات خاصة منها: **السوبرمانية**، و **الفامبيرية**، و **الأبوكالبسية**، لتصير بمثابة **يوتوبيات** للعصر الحديث و المعاصر، و صبت كلها في تيار شامل هو الأمركة.

درجت المضامين الفيلمية الهوليودية على إستعمال تيمات مستحدثة داخل عرضها السينمائي تخدم توجيها ثقافيا كونيا سعى إلى ترسيخه صناع الفن السابع في الولايات المتحدة، و تتمظهر هذه التيمات في شكل نسج حكائي عجائبي دأبت الأفلام على تكريره إلى درجة أنه صار يمثل بالنسبة للمتلقي **يوتوبيات** معاصرة تجذبه إليها جذبا. و إذا كانت كلمة **يوتوبيا** Utopia اللاتينية و المشتقة من الكلمتين اليونانيتين تعني **ليس في مكان**(1) ، فإن الأفلام الأمريكية ما فتئت تقدم هذه النماذج الخيالية و المثالية التي يتحقق فيها الكمال و لكن أوجدت لها حيزا مكانيا داخل عقول مشاهديها و الذي هو المجتمع و الفرد الأمريكي. إن هذه **اليوتوبيات** سيطرت و لازالت كعوالم متخيلة داخل المضامين الفيلمية، و أصبحت السينما تحملها إلى الملايين بفضل الإستراتيجية الجمالية المدروسة و المتقنة من طرف القائمين على الدعاية و الترويج في هوليود، و لا يمكن لأي مبدع أن يخرج على هذا التوجه- رغم التغني بالحرية-، و من يحيد عن هذا النسق يهمل، أو يعاقب في حفلة الأوسكار كما حصل مع كل من: **كاميرون** و **ميل غيبسون.**

و سنتناول في هذا المبحث بعضا من هذه العوالم **اليوتوبية** عبر مضامين عديدة من الأفلام التي أمكننا مشاهدتها، و رأينا فيها إنعكاسا لهذه النمذجة المتكررة، واضعين في الحسبان بأن الريبرتوار الفيلمي الأمريكي يزخر بآلاف الأفلام مثلها، و سنحاول التعرض لهذه النماذج في علاقتها بالكونية و عالم العولمة المسبوق سينمائيا، و سنقف عند هذه العوالم عبر محطات تيمية ثلاث هي:

1- السوبرمانية (الرجل الأمريكي الخارق) .
2- الفامبيرية (Vampirisme) و تطوير معالم التعبيرية الألمانية.
3- الكوارثية و النزعة الأبوكالبسية.

1-ينظر: ماريا لويزا بريني‌يري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ص 07.

1- السوبرمانية (الرجل الأمريكي الخارق):

يعرف الأمريكيون اليوم بأنهم صناع العرض على المستوى الإعلامي و الترفيهي، و على أنهم أبدعوا في تخريج العروض الكبيرة التي تمجد الأمركة في كل المجالات، و ذلك إبتداءا من حفلات حملاتهم الإنتخابية التي تشد إنتباه المشاهدين عبر كل أرجاء المعمورة إلى الحصص التلفزية الكبرى مثل حصة **أوبرا** Oprah و إنتهاءا بالحفلات الغنائية الضخمة التي تستوعب مئات الآلاف. و الخط الرابط بين كل هذه المظاهر الإحتفالية هو الضخامة و الإبهار الصوري الذي يظهر الأمريكان في شكل ضخم و كبير و متنوع يميل إلى التميز و التفرد.و يحضر في معرض هذا الحديث حصة: **أمريكا لديها الموهبة** America's got talent التي تعرض كل شهر رمضان على قناة **أم بي سي MBC4** ، إذ يتم عبرها إنتقاء أكبر المواهب في الغناء و الرقص و الألعاب السحرية، و خلال دورات هذه الحصة راعني تدخل المتسابقين الذين يوجهون للجنة التحكيم عبارات مثل: ...سأبهر أمريكا،... على الأمريكيين أن ينتخبوا علي،...ستحبني أمريكا،...أنا رجل أمريكا،...و هذا الخطاب يدل على أن الأمريكيين يتمثلون في لاوعيهم **الرجل الخارق** ، و يكنون في وعي حبا جنونيا لبلدهم الذي لقنهم تربية وطنية ما إنفك الإعلام و الفن و الدوائر السياسية يتغنون بها.

إن الولايات المتحدة المتشكلة بشريا من مجموعة من القوميات كال: الألمان، و الإرلنديين و الإنجليز و الإسبانيين و الأفارقة و الآسياويين، ليست وطنا تراهن عليه أي قومية، بل هي قومية هجينة مستحدثة ولدت من فكرة: **أمريكا للجميع.** وتحولت بمر الزمن إلى بلد يجد فيه الأفراد المتميزين و البارعين مكانا إجتماعيا خاصا بعيدا عن أي إنتماء قومي محدد، و قد شجع هذا النهج الفردانية إلى أبعد الحدود حيث صارت الأمريكانية فكرة تعبد و أصبح الحلم الأمريكي أساس قوة المواطنة. إن المقياس الوحيد لمثال المواطنة في

أمريكا هو النجاح في أي ميدان و الشهرة من غير الخوض في أساليب التفوق سواء كانت مشروعة أم لا، و هذا الهامش الكبير من الحرية الفردية صار لغة أمريكا الخاصة التي صدرتها لمواطنيها المسلوبين بنموذج **الإنسان الأمريكي الخارق** و الذي وجد له حيزا كبيرا في أبجدياتها الحضارية: الفنية و الفكرية.

عندما يصدر **فرانسيس فوكوياما** مؤلفا فكريا بعنوان – إشهاري- **نهايـــة التـــاريخ و الإنسان الأخير**، نتساءل عن طبيعة هذه العنونة التي جاءت في صيغة إشهارية أكثر منها فكرية، ألم يكن حريا به إيجاد عنونة أخرى ك: **نهاية الإيديولوجية** مثلا؟ أتصور بأن هذا المؤلف الأمريكي المشبع بفكرة **السوبرمان** فضل عمدا هذه العنونة التي تمثل أكثر من عنوان فكري، و تتعداه إلى نموذج أمريكي حلم به مؤلفنا مع بقية مواطنيه، و راح يضع له مصنفا فكريا يمجد لحظة تتويج و إنتصار النظام الرأسمالي على الشيوعية مع إعلان العولمة. و قد سبق الفن السابع **فوكوياما** بعشرات السنين إلى فكرة **السوبرمان** (الرجل الخارق) و التي إنطلق الترويج لها عبر آلاف الأفلام الهوليودية، و في مختلف الأجناس السينمائية.

لم يتعرف جمهور السينما على فكرة **السوبرمان** Super-man عن طريق سلاسل فيلمية مثل: **سوبرمان**، أو **باتمان**- الرجل الوطواط، أو **سبيدرمان**- الرجل العنكبوت كما يتصور البعض، و إنما تمتد **السوبرمانية** إلى بدايات العروض السينمائية الأولى في الولايات المتحدة، و خصوصا أفلام **الواسترن** . و يرجع أصل هذه الفكرة المثالية التي تمنح الإنسان القوي دورا فوق بشري إلى الفيلسوف الألماني **نيتشه** الذي كان يسخر من الضعفاء المتلبسين بالصلاح، و الذين كانوا يختفون وراء هذه القيمة الأخلاقية لتبرير عجزهم، و كان يرى بأن الرجل القوي هو ذلك الذي يتجاوز القيود و السلاسل الأخلاقية و يسموا فوق القوانين و الشرائع التي تتنافى مع صراع الكون و الطبيعة الذي يضمن البقاء للأصلح و الأقوى.(1) و قد استقى **نيتشه** هذه الفكرة من مخبر **أفلاطون** الفلسفي.

1- ول ديورنت، قصة الفلسفة، ص 21

و إستطاع صناع الفيلم الأمريكي أن يستثمروا في مجال **السوبرمانية** إلى أبعد الحدود رابطين هذه الفكرة بالحلم الأمريكي الذي يتحقق و لو بالدوس على كل الأعراف و المواثيق الأخلاقية (كما يحدث اليوم في عالم السياسة)، و أوهموا المشاهدين برجل أمريكي لا ينهزم و لا يقهر، و يتجاوز كل الصعاب في سبيل تحقيق هدفه. و تحولت هذه **السوبرمانية** منذ ظهور الفن السابع الأمريكي إلى التيمة الرئيسية المسيطرة في أغلب الأفلام، و قد مهد لها نوع **الواسترن** بشكل أساسي بعد أن ارتبطت بمغامرات **الكاوبوي** في رحلتهم نحو الغرب.

نتفق بأن **السوبرمان** أو **الرجل الخارق** هو ذلك الذي يتحدى المصاعب التي حتما سيلقى فيها حتفه إن لم يكن رجلا غير عادي، و يتميز بقوة خارقة تساعده على خوض المجاهيل و النجاة من الأهوال و المصائد التي يواجهها بشجاعة منقطعة النظير فارضا إحترامه علينا، و يتحول بذلك إلى مثال للتقدير و الإعجاب. و **الرجل الخارق** كما تعرفنا إليه سينمائيا لا يعير إعتبارا للمؤسسات و الأخلاق، و إنما يفرض قيم الخير أو قيمه الذاتية و عالمه عن طريق قوته التصارعية التي يفصل فيها الصدام لصالحه دائما، و هذه الفكرة نشأت و ترعرعت سينمائيا أول الأمر في أفلام **رعاة البقر** و التي تمثل المشتلة التي تربى فيها **السوبرمـــان**، و هي النموذج الأولي **للسوبرمانية** الأمريكية السينمائية.

يقول **جاك ناشبار** في هذا الموضوع: " ...أعلن عن إعتقادي بأن أفلام الكاوبوي هي أهم شكل للقصة الأمريكية في القرن العشرين. أنظروا بعين الإعتبار، مثلا، إلى كيفية تأثيرهـــا و هيمنتها على صناعة السينما الأمريكية. لم يكن فيلم **إدوين س بورتر** ذي البكرة الواحدة **سرقة القطار الكبرى** 1903م أول فيلم كوبوي و حسب، بل كان أول إنتاج تجاري كاسح في السينما الأمريكية.و عندما افتتح في بتسبرغ عام 1905م، كانت مناظر **سرقة القطار الكبرى** التي جمعت بين الحركة و الإثارة في المطاردات، قد جعلته مثالا يقتدى به من قبل معظم

الأفلام الأمريكية منذ ذلك الحين"(1). و يظهر بأن مرتادي القاعات السينمائية آنذاك قد أعجبوا بهذا النموذج الميال إلى المغامرة، و المنفتح على الغرب الذي شهد معارك بطولية بغية الوصول إلى مدن الهادي الأمريكي، و إزداد إعجاب الجمهور أكثر بهذه الشخصيات **رعاة البقر** الذين أوجدوا في مخيال المشاهدين نماذج لآدميين يعانقون الفيافي و القفار، و يمارسون سلطتهم بعيدا عن قهر مؤسسات المجتمع.

عندما نتحدث عن أفلام الغرب الأمريكي فإننا نفتح نافذة في المخيال الجمعي الأمريكي صنعتها السينما لعشرات السنين، و نفتح بابا في تاريخ الولايات المتحدة مع المستوطنين الأوائل الذين وصلوا إلى هذه القارة و تجمعوا في الناحية الشرقية، و إعتراهم خوف شديد من التوغل في هذه البلاد باتجاه الوسط و الغرب، و قد ظهر ذلك جليا في كتاباتهم الأدبية الأولى مثل قصص **جيمس فينيمور كوبر 1789م-1851م**(2). و كان إجتياح القارة في إتجاه الغرب مغامرة كبرى آنذاك و ذلك لوجود قبائل الهنود الحمر (السكان الأصليين)، و إنتشار الخرافات عن عوالم غريبة و موحشة، و هذا الفضاء الخرافي ولد أبطال شعبين وقفوا بين الحضارة و الوحشية. و بقي **الغرب** كميراث أدبي شعبي يلهم المبدعين و على رأسهم صناع الكاوبوي الفيلمي، و يذهب **جيم كيتيس** أبعد من ذلك في نظرته لفكرة الغرب إذ يقول:" وسط هذا، هناك نقطة حاسمة لفهم ما يهبه نمط الكابوي لممارسيه، هي ذلك المفهوم العجائبي الغامض: فكرة الغرب. منذ زمن لا يذكره أحد ، صار الغرب موجودا بالنسبة للساسة و الشعراء عبر توجهين مختلفين: مكانا للموضوع الإستيطاني و اليوتوبيا الريفية. لقد نمت كل الإمبراطوريات العظمى باتجاه الغرب: من اليونان إلى روما من روما إلى بريطانيـــا، ومن بريطانيا إلى أمريكا. "(3) كانت الأرض الأسطورية دائما موجودة إلى الغرب...فحتما في مكان ما حيث تخفو الشمس، يكمن نبع الشباب.

1- سينما الغرب، ص .12

2-ينظر: بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، تر: هيثم علي حجازي، ط1، دار المسيرة، عمان، 2003، ص .42

3- سينما الغرب الأمريكي، فيلم الكوبوي، الأيديولوجيا و النموذج الأصلي، جيمس كيتيس-ص91-92.

و كما نمت الإمبراطوريات العظمى بإتجاه الغرب، نمت يوتوبيا **السوبرمانية** في أفلام **الكوبوي** المسافرة بإتجاه عالم الغرب العجائبي و الغرائبي، و تدفق عديد المخرجين و المصورين إلى غرب الولايات المتحدة لتصوير هذا الجنس السينمائي المثير الذي بلغت نسبته من حجم الإنتاج ككل بين: 25 و 30% و يشير **ريتشارد ايل باتمان** إلى أن تأسيس أولى شركات الصناعة السينمائية، و هجرتها إلى **كاليفورنيا** (**سيلغ، بيون، إيساني، بيوغراف**) لم يكن بسبب الإعتقاد السائد حول تجنب الإنتهاكات القانونية و المطاردة التي فرضها **التروست،** و إنما لأن الطبيعة في كاليفورنيا منحتها موقعا و مناخا ممتازين لتصوير أفلام الكابوي(1). و تدين السينما الأمريكية اليوم بالفضل **لإدوين بورتر** الذي لم يقدم فيلم **سرقة القطار الكبرى** فحسب، بل قدم نموذجا رائعا للرجل الخارق، و أسس المحور الأساس لكل أفلام الكابوي و الحركة فيما بعد. و الذي يقوم على ثلاثية: الجريمة، المطاردة و العقاب. و أظن بأن التسلسل ستقوم عليه أغلب أفلام **السوبرمانية** اللاحقة مثل: **رامبو، سبيد، تارميناتور،....**

إعتدنا في أفلام الغرب الأمريكي على الوقوف عند مشاهد و أنماط متكررة من صور صارت تمثل لغة **الكوبوي** الفنية، و غالبا ما نجد أنفسنا في زقاق مهجور عند أطراف بلدة أو مزرعة حيث يبرز رجلان على جانبي الطريق و يقفان وجها لوجه، و أيديهما فوق مسدسيهما المشدودة بحزام حول وسطيهما، ثم يتقدمان باتجاه بعضهما و كل واحد يرمق الآخر في برودة، ثم يصيح شخص: إن هذا البعد يكفي، فيقفان. يخيم صمت مطبق على المكان لبرهة من الزمن، ثم تنطلق رصاصات من مسدسيهما الذين أخرجا في خفة مثيرة ، و يسقط أحدهما صريعا. ثم يظهر بعض سكان المكان و هو يحدقون في الجثة بنوع من الحيرة و البلاهة(2).

1- ينظر: سينما الغرب الأمريكي – جاك ناشبار-ص 12-13.

2- ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، أفلام الغرب، جيم كيتيس، ص 377.

لقد ظهرت **السوبرمانية** في نموذجها الأول **الكوبوي** من غير أي قيم تذكر، و من دون أي تأطير مؤسساتي يعكس روح المجتمع، لقد بدأت في **الواسترن** بصورة جموح فردي ميال إلى العنف و الإنتصار حتى و إن لم يصاحبها أي هدف، و قد تكرر هذا التنميط خلال خمسين سنة من المشهدية السينمائية **الواسترنية**. لقد عودتنا هذه الأفلام بأن رجل الغرب يستمتع بالفراغ حتى عندما يضع شارة **الشريف**، و يبدوا عاطلا عن العمل، فهو مرة يقف في حانة، و مرة أخرى في مرقص، و أحيانا أخرى يلعب **البوكير**، و هو عندما يقبل بوظيفة لا يهمه الإنتاج بل هي محطة ثانوية تساعده على التقدم إلى الأمام الذي لا نعرف أين؟ سوى أنه قد يتواجد في أي مكان قادما بحصانه الذي يجيد ترويضه، و مسدسه الذي يشهره أسرع من خصومه الآخرين فيرديهم قتلى(1).

إن رجل الغرب يمتلك نزعة تدميرية خاصة في الوقت الذي يظهر لنا بأنه منقذ، و يتضح ذلك جليا من الأعداد الهائلة التي يذبحها من قبائل الهنود الحمر - المتوحشين - أو خصومه، و هو قد صور على هذا النمط في لحظات إستفزازه، إذ يبدوا منقذا و هو يمارس أعتى أنواع التدمير كما يحصل عند أبطال الأفلام الحربية، و كأن قدره ليس إظهار الشجاعة فقط و إنما عليه أن ينجز مهمته و يبقى على قيد الحياة. و وضعت هذه الصورة أبطال رعاة البقر بين التحضر و التوحش كما يذهب إلى ذلك **جاك ناشبار**، و الذي يرى بأن البطل في هذا النوع الفيلمي تتقاسمه الحضارة و البراري المتوحشة، لأن حياته تظهر متناسقة حسب نظام **جنتلماني**، إذ لا يسحب مسدسه في النزال أولا، و هو في نفس الوقت مثل قوى الفوضى في تلك الفيافي و القفار يتجول إتجاه العنف لينال مبتغاه، و هذا العنف مبرر أخلاقيا لأن البطل يستخدمه ليساعد على تقديم تاريخي للحضارة(2).

1- ينظر: سينما الغرب الأمريكي، تأريخ سينمائي: رجل الغرب، روبرت وارشو، ص 24-25.

2- ينظر: سينما الغرب الأمريكي، الصيغة المشتتة في أفلام الكاوبوي، جاك ناشبار، ص 130.

هكذا قدمت السينما الأمريكية نموذج **السوبرمان** الأول في شكل أفلام **الواسترن** التي سحرت المشاهدين لمدة تزيد عن الخمسين سنة، و تعرف جمهور السينما إلى نجوم لبسوا رعاة البقر بإمتياز مثل: **برانكو بيلي أندرسون** بطل فيلم **سرقة القطار الكبرى** عام 1903م، و الذي قدم أربعمائة من أفلام الواسترن القديم ذي البكرة الواحدة، و ظهر معه نجوم مثلوا الجيل الأول في هذا النوع ك: **جاك هوكس، بن موريسون.** و تلاهم جيل آخر برز في تيار الكاوبوي المغني يتقدمهم: **توم ميكس** و **مين كينارد،** و **جين أوترا.** و مع 1935م برز الجيل الذهبي لنجوم **الواسترن** حيث ظهر المخرج **جون فورد** مع نجمه الخالد **جون واين،** و برز أيضا الممثل الكبير **غاري كوبر**. و لعب أغلب كبار و نجوم السينما الأمريكية أفلام **الواسترن،** و نذكر على سبيل المثال: **كيرك دوغلاس، غريغوري بك، ستيف ماكوين، أنتوني كوين، مارلون براندون، روبرت ردفورد، بول نيومان، هنري فوندا، فرانك سينترا، شارون ستون،...**

و يبدو أن تأثير أفلام **الواسترن** على الأمريكيين كان بالغ الأثر، إذ فضلا على أهميتها كمؤثر على الصناعة السينمائية الأمريكية أثناء البدايات، تركت تأثيرها على الفكر الأمريكي الذي أحرز بفضل هذه (**السوبرمانية الواسترنية**) ثقة نفسية خالدة، و إزداد إيمانا بأسطورة الهوية القومية الأمريكية التي كان نموذج الكاوبوي يمثلها بسحر لا يقاوم. و نورد هنا تأثير هذا النوع من الأفلام حتى على كبار السياسيين الأمريكيين و غيرهم، إذ يعترف **هنري كيسنجر** لصحيفة إيطالية عام 1972م بأن مصدر سحره و جاذبية شخصيته خلال المفاوضات من أجل إيجاد حل للقضية الفيتنامية يرجعا إلى أبطال أفلام الكاوبوي و هم يركبون الجياد بإتجاه مدينة ما، كي يواجهوا وحدهم الأشرار. و في حادثة مشابهة أثناء زيارة **برجنيف** للولايات المتحدة عام 1973م،و بعد زيارة أحد المواقع سأكل **نيكسون**

برجنيف إذا كان قد رأى مناظر مشابهة، فأجابه بالإيجاب، و أنه رأى مثلها في أفلام **جون وين**. و راح الزعيمان يمزحان بحركات يقلدان فيها مبارزة بالمسدسات على شكل أفلام الكاوبوي(1).

و يظهر أن الدعاية السينمائية الكبرى للسوبرمان الكاوبوي لامست حتى عالم السياسة، ف: **كسينجر** كان يرى في مفاوضات الفيتناميين حكاية عن الغرب المتوحش الذي حلم ببطولته، و **نيكسون** مع نقيضه **بريجنيف** حاكيا أفض نموذج فني وثقافي سيطر خلال النصف الأول من القرن العشرين. و في نظرة إستشرافية لما حصل مع **بريجنيف** عام 1973م، يمكننا إستنتاج بأن في أعلى هرم المعسكر اليساري كان هناك شعور بالنقص و إستسلام أمام سحر النموذج الأمريكي سينمائيا، و هذا ما يؤكد في غير شك بأن الأمريكان بفضل السينما عولموا هذا الكون ثقافيا قبل إعلان العولمة. و يرجع الفضل في ذلك لهذه الطروحات التي ترفع دور الرجل الأمريكي إلى مهمة خارقة فوق بشرية، و تقدم الحلم الأمريكي في شكل أسطورة تسحق كل ما يقف في طريقها، و تقدم للعالم صورة نمطية جميلة تحمل في طياتها كثيرا من التناقضات التي أتصور بأنها تصل إلى حد الجريمة.

لقد سلب **الواسترن** الألباب و كان مرتادوا قاعات السينما ينبهرون أمام طريقة مشـــــي أو لباس **الكاوبوي**، و حملت الشاشة العريضة مجموعة من الكليشيهات المكررة لهذا النوع الفيلمي الذي يقوم على الحركة و المطاردة، و من بين أهم هذه الكليشيهات و أخطرها هي **وحشية الهنود الحمر**. لقد إرتكب أفلام **الواسترن** جريمة حقيقية على المستوى المضموني عندما قدمت **الهندي الأحمر** في شكل وحشي و بربري، و كأن هذه القبائل وجدت في أمريكا لتهاجم البيض، و يتفنن رعاة البقر في إصطياد أفرادها. و يمثل هذا التناول الفني-كما قلنا- جريمة ثانية بعد الجريمة الأولى التي إرتكبها البيض تاريخيا في القضاء على قبائل هندية

1- ينظر: م س- ص 13.

بأسرها، و عزل ما تبقى منها في محميات خاصة لتلقى مصيرها مع الأمراض و الجوع و الفناء. و قد بقي هذا الأمر إلى عهد ليس ببعيد من المسكوت عنه في تاريخ الولايات المتحدة لأنه صار بمثابة جريمة العار التي لا تغتفر بالنسبة لأدعياء الحرية و الديمقراطية، و التي يتناولها بعض المفكرين و الفنانين اليوم بإحتشام.

صيغت سوبرمانية الكاوبوي بشكل غيب تماما إنسانية **الهنود الحمر** الذين يعدون أصحاب الأرض الحقيقيين، و صورت أفراد القبائل الهندية من السكان الأصليين في أفلام **الواسترن** و كأنها كائنات قدمت من كوكب آخر، و لا علاقة لها بالأرض الأمريكية. و تم تناول تواجد **الهنود الحمر** في الأفلام كإكسسوارات مكملة للمشاهد الفيلمية، و كرجال عراة يحملون فوق رؤوسهم أطقاما من الريش، و يرمزون للموت، و هم يعتدون على قوافل البيض الآمنة بالرماح و السهام و أحيانا بالبنادق التي إغتنموها باثين الرعب و الخوف في الوديان و الشعاب. و هذا التناول النمطي جعل الكثير ممن إصطدموا بهذه الصورة يتصورون بأن **الهندي الأحمر** ليس إلا شريرا و عدائيا أقصاه **رعاة البقر** في رحلاتهم البطولية المنتصرة للحق، في حين أن الصورة الحقيقية هي خلاف ذلك تماما، فالهندي الأحمر هو صاحب تلك الأرض، و هو رجل ميال إلى السلام إذ لم يتعدى عليه، و عداؤه للبيض جاء بسبب غزوهم لأراضيه.

لقد سجلت أفلام **الواسترن** في أذهان المتلقين صورة قبيحة و مشوهة عن الهنود الحمر زادت من تاريخ الجور الذي لاحق هذه الأمة التي عرفتها أمريكا قبل وصول البيض والمستوطنين بعشرات القرون، و قدمت خطابا صوريا معكوسا يوحي بأن البيض الأبرياء كانوا يتعرضون لهجمات الهنود الحمر المفاجئة، و يظهر البيض أيضا على أنهم يستكشفون أرضا منحت لهم في الوقت الذي يعرض ظهور و إختفاء الهنود الحمر و كأنهم جاءوا من **اللامكان.** إن هذه **التيبولوجيا** أخفت فنيا الحقيقة التاريخية التي تشوه منظر أمريكا

الديمقراطي إلى اليوم، لأن الهنود الحمر في عهد الولايات المتحدة تعرضوا لتصفية عرقية مرعبة، و وضعوا في محميات بعيدا عن مواطنهم خوفا من إنتفاضاتهم. و تمثل الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية الأمريكية أخطر مرحلة عرف فيها الهندي الأحمر خطر الإبـــــادة و الإنقراض، و إمتدت هذه المعاناة إلى نهاية القرن التاسع عشر.

حاول الهنود الحمر الوقوف في وجه حكومة الولايات المتحدة بعد نهاية الحرب الأهليــة، و ذلك للحفاظ على أراضيهم الشاسعة في **الداكوتا** حيث السهول التي كانت تضم آلاف قطعان ثيران **البيسون** Bizonالمعروفة بكونها مورد هذه القبائل و مصدر عيشها. و نشأ الصراع عندما أطلق مشروع سكة الحديد الذي يربط مدن الشرق الأمريكي الأطلسية مع مدن الغرب الهادية، و قدمت فرق شق الطريق لتعبد جزءا من أراضي إقليم شعب **السيو** Sioux ، إذ إنطلقت مقاومة شديدة كان أهم فصل فيها معركة: **ليتل بيغ هورن** Little big Horn عام 1876م و التي قهر فيها الهنود بقيادة **كريزي هورس** الحسان المجنون جيش الولايات المتحدة بعد قتل الجنرال **كوستير**(1). و كان لهذه الهزيمة العسكرية المذلة تبعات خطيرة، إذ حوصر الهنود الحمر، و وضعوا في محميات طبيعية بعد أن أبيدت أعدادهم بشكل مفجــع، و منعوا من تأدية طقس **رقصة الشمس** التي كانت تستنهض همم رجالهم إلى الحرب.

و إنتهى الأمر بالهنود الحمر بعد 1890م إلى مصير سيء جدا حاولت الأوساط التاريخية إخفاءه نظرا لفضاعته، إذ إنتشرت الأمراض الفتاكة بين أفراد الهنود الحمر الذين سجنوا في محميات و منعوا من الحركة رغم شغفهم الكبير بالتحرر و الإنطلاق، و سادت **رقصة الشبح** الإنتحارية التي قضت على آلاف الهنود الذين رموا بأنفسهم من المرتفعات إعتقادا منهم بأنهم سيستيقظون ليجدوا أنفسهم مع أسلافهم في أراضيهم من دون وجود للأمريكان. و في عمق هذه المأساة نشأ مهرجان إستعراضي عرف بإستعراضات مسرح **الغرب المتوحش**، و كان

1- ينظر: محمد البغدادي، الإمبراطورية الأمريكية، ص 19.

ينقل إليه الهنود الحمر للمشاركة فيه بما في ذلك **الزعيم سيتينغ بيل** Setting Bull الذي صفي جسديا فيما بعد خوفا من أن يتزعم راقصي **رقصة الشبح** في إنتفاضة هندية جديدة.

إن الأمريكان – كما رأينا- قد نضدوا لفكرة **الواسترن** في إستعراضاتهم بهنود حقيقيين قبل ظهور السينما، و أتصور بأن هذا الشكل الإستعراضي -الذي أهمله نقاد و منظري أفلام الغرب- كانت لغته الفنية موجودة و تنتظر وسيلة لتصويره و نقله إلى عالم الشاشة العريضة. و هكذا قامت **السوبرمانية الواسترنية** على أنقاض أمة الهنود الحمر الذين تعرضوا للإفناء تاريخيا و الإزدراء و الإستهزاء فنيا. هذا الفن السابع الذي ولد كبيرا في الولايات المتحدة بفضل فيلم **ولادة أمة** الذي أعطى للبيض مجدا قوميا لا يقارن، في الوقت الذي كان فيه الهنود يعيشون حقيقة **نهاية أمة** قدمت لها كل أنواع الإبادة و التنكيل تاريخيا، و إستكملت الجريمة سينمائيا عن طريق التهميش و الإقصاء و التحريف.

تفطن صناع الفيلم الأمريكي متأخرين جدا للصورة المشوهة التي قدموها عن الهنود الحمر في السينما خلال النصف الأول من القرن العشرين، و إكتشفوا بأن سوبرمانية **رعاة الأبقارهم** حاكت بالفعل حقيقة إبادة الهندي الأحمر، و الذي كان يظهر من أجل إصطياده قنصا في كل الأفلام. و حتى كبير مخرجيهم **جون فورد** في فيلمه Le massacre de Fort Apache عام 1948م، يفسر هزيمة الجيش الأمريكي في معركة **ليتل بيغ هورن** بغياب دور رعاة البقر- Cow-boy، و نجده في هذا الفيلم يورد على لسان الكولونيل: **لماذا تلبسون زي الكاوبوي**، و هي إشارة لتغيير ملابس أعضاء الجيش الكتيبة الذين أمروا أن يلبسوا مثل باقي الجنود، و هي تبرئة لرعاة البقر من هزيمتهم التاريخية أمام الهنود الحمر.

إن النظرة اللاإنسانية التي علقت بأفلام الكاوبوي في مجال صورة الهنود الحمر كان يجب أن تعالج مع جيل جديد من السينمائيين، و الذين تجرأ بعضهم على تناول هذا

الموضوع من زاوية طرح آخر و ذلك لإنقاذ ما يمكن إنقاذه في هذا النوع الفيلمي الذي قلت جاذبيته بعد الخمسينيات. و ظهرت بعض الأفلام التي قدمت الهنود الحمر في شكل أكثر موضوعية و إنسانية من ذي قبل، و من بينها فيلم **آخر الموهيكانز** الذي أخرجه في التسعينات المخرج **مايكل مان** و قام بدور بطولته **دانييل دي لويس** و تحصل على جائزة أوسكار للتمثيل. و يحكي الفيلم قصة دفاع جماعة صغيرة من الهنود الذين إنظموا إلى المدينة الإنجليزية و دفاعهم عن إبنة ضابط إنجليزي وقعت في عشق صديقهم ضد هنود أشرار آخرين يناصرون الفرنسيين(1).

غازلت الأكاديمية فيلم **الرقص مع الذئاب ل: كيفن كوسنير** بالجائزة الكبرى للأوسكار عام 1990م في محاولة لإعادة إنصاف الهنود الحمر، و تلميع صورتهم السينمائية التي علقت بالشاشة العريضة زمنا طويلا، و الفيلم يحكي قصة شاب جندي يوضع على حدود ملاصقة لأراضي قبائل هندية، و يتحطم حاجز الخوف بينه و بين الهنود الحمر فيصادقهم و يزداد توغلا في عاداتهم و تقاليدهم إلى أن تصل طلائع جيشه فتتهمه بالخيانة، و تستخدم العنف ضد السكان الأصليين خارقة معاهدة السلام القائم منذ سنين. و **الرقص مع الذئاب** ملحمة تصويرية تحبب للمشاهد معاشرة الهندي الأحمر، و ترتقي فيها اللغة السينمائية إلى مستوى إنساني راق.

و إن كان كل من: فيلم **رقص مع الذئاب** و فيلم **آخر الموهيكانز** حصدا جوائز الأوسكار في التسعينات لطبيعة التوجه التصحيحي الذي حاول تغطية فضاعة صورة الهندي الأحمر في السينما الأمريكية، فإن فيلم **ليتل بيغ مان** عام 1970م-Little big man للمخرج **أرثر بان** Arthur penn يعتبر في تصوري أفضل فيلم عرفته هوليود في مجال رفع الحرج عن التشويه السابق الذي لحق بالهنود الحمر. و هذا الفيلم الذي أسندت بطولته للممثل **دوستين هوفمان**

1- ينظر: رياض عصمت، ذكريات السينما، ص 399.

يشكل منعطفا جديدا في تاريخ الهندي الأحمر على شاشة السينما، و ذلك لطبيعة القصة المتناولة التي سمحت لنا بالتنقل عبر عالمين: مدينة البيض، و مخيمات الهنود، و الوقوف عند قيم كل حضارة في تلك الفترة التي كان فيها **الجنرال كوستير** يستعد لخوض معركته الأخيرة مع الهنود.

تناول هذا الفيلم معركة **ليتل بيغ هورن** Little big Horn بأمانة و نزاهة بعيدا عن أي تشويه كما حصل في فيلم Le massacre de Fort Apache **لجون فورد،** و ظهر بأن المخرج **أرثر بان** Arthur penn قدم قراءة أكثر موضوعية للحادثة التاريخية التي أعيد بناؤها في شكل فني راق، و إختار لرجله الأبيض الصغير أسما بالمعركة Little big man في محاولة للوصول إلى هزيمة **كوستير** عبر سرد مراحل مختلفة من حياة بطل الفيلم. و تدور قصة الفيلم حول الصغير **جاك** الذي إختطفه الهنود في سن الحادية عشرة مع أخته **كارولين** بعد الهجوم على إحدى قوافل البيض، إذ إنحرط في حياة مربيه الجديد **شيخ القبيلة** بعد فرار أخته، و صار فردا محبوبا من لدن الجميع رغم قصر قامته، و قد إختار له أبوه الجديد إسم **الرجل الكبير الصغير** Little big man دلالة على صغر جسمه و كبر قلبه، و هذا بعد أن أنقذ أحد إخوته في القبيلة من موت محتوم. و لكن الأقدار ترجع **جاك** بعد سنوات إلى أهله و هو في سن الشباب نتيجة أسره من طرف البيض في هجوم فاشل للهنود الحمر، و هناك يتعرف من جديد إلى تعاليمه الدينية (المسيحية)، و يحاول الإنخراط في حياة **الكاوبوي** التي يقلده بطريقة ساخرة و مضحكة إلى درجة أن أخته **كارولين** تلومه على ذلك و على عدم إجادته الرمي بالمسدس.

إن حياة **رعاة البقر** لم تستهوي **جاك** الذي تزوج من **أولغا** Olga بحثا عن حياة أكثر هدوءا غير أن الهنود الحمر إختطفوا زوجته الجديدة، و قرر البطل مرة أخرى خوض عالم المغامرة و البحث عن Olga وسط قبائل الهنود، و بعد أن مر بمخيم **الجنرال كوستير،** قاده

مصيره للإلتقاء بقبيلته ثانية حيث وجد أن **أولغا** صارت زوجة لأخيه بالتبني، فعدل عن الأمر و تزوج إمرأة هندية أخرى وفقا لتقليد الهنود القبلي. و يعيش البطل الصغير الكبير فصلا دمويا مرعبا بعد أن يهاجم **الجنرال كوستير** قبيلته في غفلة من أمرها و يحاول إبادتها في مشهد مؤثر و بليغ صاغه المخرج **آرثر بين،** إذ تختلط خيالات الدخان و الحرق المتعمد مع مساحات الدم التي تغطي بياض القرية الهندية المثلجة في يوم شتوي.

بقيت تلك الصورة التي ترمز لونيا إلى الجريمة الواسترنية و البراءة الهندية عالقة بالأذهان، و خصوصا **جاك** الذي قرر الإنتقام بعد أن أنقد والده الهندي، و عاد إلى مخيم الجنرال و مدينة البيض حيث يظهر المخرج تلك البلدة في مظهر موحل كناية عن التورط، هذا الوحل الذي نجد بأن البطل يسقط فيه مرة تلوى الأخرى و هو يقترب من الثمالة أحيانـا و التشرد أحيانا أخرى. و قد دفع هذا الوضع ب: **جاك** إلى الإلتحاق بصفوف جيش الجنرال بحثا عن فرصة سانحة للإنتقام، و هذا لما يعلمه من كره **كوستير** الشديد للهنود الحمـــــر، و فعلا شهد نهاية الجنرال التعيسة في معركة **ليتل بيغ هورن** ، و عاد إلى قبيلته من جديد ليستمع إلى تعاليم والده الهندي الأحمر. لقد إستطاع هذا الفيلم الذي قدم عام 1970م أن يعطي للهندي الأحمر صورة مغايرة لتلك التي شوهها **الواسترن** الكلاسيكي، و لعل الإقبال على موضوع كهذا في ذلك الوقت راجع إلى تغير نظرة الجمهور لأفلام **الواسترن** التي تعرضت لموجة إنتقادية كبرى قادها المخرج **سيرجيو ليوني.**

شهد **السوبرمان** الذي ألفه المشاهدون في أفلام **الواسترن** لمدة خمسينية كاملة ضربات سينمائية قاسية في فترة الركود السينمائي عجلت بإختفاءه وسط إنتقادات شجبت الكيفية الجديدة لتناول عالم الغرب و رعاة البقر مضمونيا و نمطيا من طرف المخرج الإيطالي **سيرجيو ليوني** الذي قدم أسلوبا سينمائيا خاصا و شخصيا، دفع بكثير من النقاد إلى إعتبار

أفلامه كخديعة لروح **الواسترن**. و تعد فترة الستينيات هي المرحلة السينمائية التي شهدت ولادة **الواسترن سباغيتي** الذي ولد إيطاليا من أسلوبية **سيرجيو ليون** Sergio Leonie الذي يقول عنه المخرج المعاصر **كانتين تارنتينو** Ouintin Tarantino :" سيبقى **سيرجيو ليوني** في تاريخ السينما هو الرجل الذي إبتكر الواسترن سباغيتي. و شخصيا أعتبره الأكبر في كل السينمائيين الإيطاليين. فهو في الوقت نفسه أسلوبي كبير في عالم السينما- خلق عالمه الخاص- و راو و سارد كبير. و هذا مزيج نادر"(1).

لقد أطلق **ليوني** موجة إنتقادية حقيقية عصفت بـ**الواسترن** الكلاسيكي، و جعلت المشاهدين يهرعون إلى قاعات العرض إقبالا على أفلامه مثل: **من أجل حفنة من الدولارات** عام 1964م، **من أجل المزيد من الدولارات** عام 1965م، **الطيب، الأحمق و الصعلوك** عام 1966م، **حدث ذات مرة في الغرب** عام 1968م. و إستطاع أن يزحزح **الجنتلمانية** التي وسمت **الواسترنية** الكلاسيكية لصالح عالم أكثر وحشية يعج بالمجرمين، و رجال العصابات، و أفراد لا تعرف معنى للشرف. لقد خلق **ليوني** غربا أمريكيا من نوع آخر بعيون إيطالية لا ترى أي مفهوم أو معنى للمؤمرك، و هذا في حد ذاته تطاول إبداعي كبير على صناع السينما الأمريكان.

إذا نظرنا إلى هذا الأسلوب الجديد من جهة عالم **ليوني** الداخلي و النفسي فإننا سنعثر على الدوافع الذاتية الكامنة وراء خلق هذا العالم الموازي للكاوبوي برؤية معاكسة، فقد سئل المخرج نفسه عن الفرق بين **الواسترن الهوليودي** و **الواسترن سباغيتي** الذي أبدعه فأجاب:"في السينما الأمريكية يفتح راعي البقر نافذة منزله فتطل الكاميرا على وديان و هضـــــاب و خضرة لا حدود لنهايتها، أما في أفلامي فبمجرد فتحه لتلك النافذة فسرعان ما تستقر رصاصة طائشة في رأسه."(2) إن هذه النظرة الفنية التي صرح بها **ليوني** تدفعني

1- Christopher Frayling, Il était une fois en Italie- Les western de Sergio Léonie, édition de la martiniére, Paris, 2005, p 38.

2- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 287.

لمقابلتها بتصريح آخر له يصف فيه أول لقاء له بالأمريكيين حصل بين عامي 1943م و 1945م عندما دخلوا روما و عمره آنذاك أربعة عشر سنة، يقول:" جاءوا ليحرروني... لقد وجدتهم حيويين، لكن خائبين رغم كل شيء. لم يكونوا أبدا أمريكيوا الغرب...كانوا جنودا كالآخريين، و بإختلاف بسيط هو أنهم كانوا منتصرين...كانوا جنودا يجرون وراء نسائنـــا و يبيعون سجائرهم في السوق السوداء، و لم أجد شيئا من أنصاف الآلهة الذين عرفتهم في طفولتي"(1) .

إنطبعت صورة أفلام الواسترن الأمريكي في ذهن **ليوني** الصغير مثل جميع مشاهدي جيله الذين أسرتهم تلك النمذجة التي جعلت من راعي البقر رجلا خارقا يفرض إحترامه على عالم الغرب الذي صور في بانورامية طبيعية عجائبية، و لكن إنزال الحلفاء إبان الحرب العالمية الثانية بإيطاليا فسح المجال للمراهق **سيرجيو** أن يصطدم بصورة واقعية أخرى غيبت أنصاف الآلهة الذين شكلوا **سوبرمانية الواسترن**. و أثرت هذه الصورة في أعماله فيما بعد حيث تقلصت بانوراما الغرب العجائبي في مخبره الفيلمي من رومانسية الطبيعة و العدالة و القوة إلى عالم وحشي مليء بالغدر و اللاعدل و الجريمة إلى درجة التنكيت و الهزل أحيانا. و طرح **ليوني** رؤية سينمائية جديدة إستثمر فيها تقاليد فنية إيطالية تمتزج فيها: التراجيديا القديمة و كوميديا دي لارتي بالضحك و الشك في التفاصيل التاريخية (الحرب الأهلية في فيلم **الطيب الأحمق و الصعلوك**)، و جمع في مخبره التمثيلي بين ممثلين هوليوديين مثل: **كلينت إستيوود، إيلي والاش، لي فان كليف،** و ممثلين إيطاليين و إسبان، و إستعان بطاقم فني خاص ساعده على طرحه الجديد (إيطالية الواسترن)، هذا الطاقم الذي تشكل من كاتبي السيناريو، **لوسيانو فنسنزوني** Luciano Vincenzoni و **سيرجيو دوناتي** Sergio Donati (2) و الموسيقي الساحر **إينيو موريكوني** Ennio Moriconé.

1- Christopher Frayling, Il était une fois en Italie, p 15.

2- Voir :Ibid p 19.

قلب **الواسترن سباغيتي** كل الموازين في مسار أفلام الكاوبوي الكلاسيكية و أوجد مشهدية إيطالية أكثر سحرا لرعاة بقر من نوع آخر، و رغم بعد المسافة بين إيطاليا و الولايات المتحدة إلا أن **ليوني** قدم للسينما العالمية و استرنيا خالدا أعيد إنتاجه و تركيبه بزاوية رؤية فنية رفعت عبقرية **السباغيتي الإيطالي** فوق **السوبرمانية الواسترنية الهوليودية**. و يبقى فيلم **الطيب الأحمق و الصعلوك**،Le bon, la brute et le truand أحد أفضل أفلام هذه الموجة الإنتقادية، و ذلك للإقبال الجماهيري الذي حظي به وقتها فترة الستينات، و قيم الواسترن الجديدة التي أرساها منتقدا الصورة الكلاسيكية لهذا النوع .

تجري أحداث هذا الفيلم في خضم الحرب الأهلية الأمريكية، و يجتمع ثلاثة مغامرين يحركون الحدث الرئيسي بإستغلال الظروف و الإستيلاء على كنز ثمين للحكومة الفيدرالية دفن بمقبرة **سادهيل** Sadhill من طرف أحد الجنود **بيل كارسون** Bill Carson الذي هلك لاحقا. و يتقاسم كل من Tuco الأحمق، Sentenza الصعلوك، Blondin الطيب نفس المغامرة التي صيغت في شكل ملحمة هزلية و ساتيرية إتخذت من الهجاء و كوميديات الموت لغة سينمائية بديلة لتلك التي كانت أفلام **الواسترن** الأمريكية تعرضها على مشاهديها. إن فضاء هذا الفيلم مليء بالعصابات و المجرمين و الأشخاص الأشرار الذين يتقاتلون فيما بينهم وسط مدن خربها القصف، و القتل هنا يتم بدم بارد يتفوق حتى على أبطال **الواسترن** التقليديين، و كأننا أمام ظاهرة صعلكة مضاعفة، و كل هذا صيغ داخل حرب إحتلت مركزا ثانويا في قصة الفيلم.

و عندما نستوقف فيلم **الطيب، الأحمق و الصعلوك** فإننا نستنتج خصائص **الواسترن سباغيتي** و التي تتضح بجلاء عبر خطاب فيلمي بديل و منتقد يتجلى في رأينا عبر ثلاث محطات أساسية:

1- يؤكد **ليوني** على نمطية و كاريكاتورية شخصياته الرئيسية بلافتات الكتابة التي تلي

فعل كل شخصية من الشخصيات في بداية الفيلم، و هو بهذه التقنية يرجعنا إلى تنميط **كوميديا دي لارتي** الإرتجالية، و يمنحنا فرصة لمقارنة هذه الأنماط ببعضها حيث نكتشف بأنها متساوية في الهدف و إن إختلفت الوسيلة، فحتى **الطيب** لا يزيد عن كونه مقامرا بأرواح أشـــرار و متهمين يقتسم معهم مكافآت القبض عليهم بعد أن ينقذهم. و هذه الشخصيات تتساوى في الجشع و القتل بلا رحمة بعيدا عن أي دور بطولي أو خارق كما كان الحال في الواسترن الأمريكي.

2- ينتقد **ليوني** عالم الواسترن الكلاسيكي بعبارات مضحكة توضح المغالاة التي كانت تسلب أذهان المشاهدين قديما، مثل قول **الصعلوك:"**عندما أبحث عن شخص أجده دائما**"**، و قول **الأحمق:"**عندما نطلق النار لا نحكي قصة حياتنا**"**، و هو بهذا يقدم كوميديا عبارات كانت تمثل روح و نمطية **الواسترن** الكلاسيكي.

3- يقدم **ليوني** سجلا هجائيا عبر فيلمه للحرب الأهلية الأمريكية و كل رموز الأمركة، فهو يضعنا كمشاهدين داخل حرب بلا أي قيم تذكر، ضاربا في العمق التغني السينمائي للأمريكان بهذه الحرب عبر كل أفلامهم، و مبتكرا عالما من الصعاليـــك و المرتزقة الذين يجوبون معسكرات المتحاربين بلا هدف و لا إنتماء و ذلك بحثا عن غنيمة المال بأية طريقة. إن الحرب في هذا الفيلم هي لعبة شبه طفولية، يظهر فيها الشماليين في زي الجنوبيين في إشارة إلى اللافرق، و يتدافع فيها الجنود بطريقة مضحكة على جسر قصير لا معنى له في الحروب و بلا إستراتيجية تذكر، و كأن المخرج لخص الحرب الأهلية العظيمة في نظر الأمريكيين في رمزية جسر (قزمي) يغيب معنى التقاتل، هذا الجسر الذي قال عنه **الكابتن** و هو مخمور:" هذا الجسر الصغير التافه الذي تهتم له القيادة العليا."

إن **ليوني** بأفلامه المتميزة شكل في رأينا موجة إنتقادية حقيقية أضرت كثيرا بال**واسترن** الكلاسيكي، و هي المحاولة الأوروبية الوحيدة و الجادة التي زاحمت هذا النوع الهوليودي الصرف في عقر داره و أنهت مساره بعد عشرات السنين، و ذلك في عز أزمة الإنتاج الهوليودي مع الستينات. و هكذا إستطاع أحد الإيطاليين الذين تعلموا في مخبر الواقعية الجديدة أن يقف في وجه أول نموذج **سوبرماني** سينمائي أمريكي و يوجه إليه مضمونا هجائيا (ساتيريا) و هزليا من داخل عالم **الواسترن** الأمريكي نفسه، و توازى هذا التيار النقدي **الليوني** مع أزمة الإنتاج و الأستوديوهات التي إختفت معها بعض الأنواع الفيلمية التي كان من بينها **الواسترن** و الكوميديا الموسيقية.

و مع ظهور طرائق الإنتاج السينمائي الضخم في السبعينات و تطور وسائل التصوير و تكنولوجيا العرض السينمائي، ظهرت مفاهيم جديدة حملت **السوبرمانية** الأمريكية بعيدا عبر تناول فيلمي غير منقطع و متجدد. و يعزى هذا إلى تغيير قيم المجتمع و الحياة الأمريكيتين بعد الحرب الكوبية و الفيتنامية، و إغتيال **كينيدي**، و ثورات و نضال الزنوج الذين بدأوا يقطفون حقوقهم المدنية. و العامل الأبرز في هذا التغير هو هبوط الإنسان على سطح القمر عام 1969م مما أدى إلى تعاظم الدور الأمريكي كونيا من منطلق السيطرة و التفوق، و صار الحلم الأمريكي حقيقة كوكبية لها بالغ الأثر على التجربة السينمائية التي راحت تمجد الدور و الحلم الأمريكيين، و تخلق له تيبولوجيا **سوبرمانية** إجتاحت كل الأنواع الفيلمية.

إن الدعاية السينمائية للسوبرمان الحامل للحلم الأمريكي إزدادت شراسة خلال العقد الأخير من القرن المنصرم، و تجلى ذلك في أغلب الأنواع الفيلمية سواء تلك الموجهة للشباب، أو عبر السلاسل الفيلمية، أو الأفلام الفنية الكبرى. و أصبحت موضوعات الأفلام

تنطلق دائما من عقدة التفوق و القوة و المثل الأمريكي الأعلى الذي لا يقاوم، و قد ساعدت التقنيات العالية في مجال الإخراج في زيادة إبهار هذه الأفلام ذات المضامين الموجهـــــة. و صارت سينما هوليود تعرض سنويا ما يقارب 500 فيلم يتغنى أغلبها بالقيم المثلى الأمريكية، و تعج بأبطال خارقين لا يعرفون الهزيمة أبدا، و يمضون دوما نحو الإنتصـــار. و إن كان فيلم الواسترن إنفراد بنمذجة سوبرمانية درج عليها المشاهدون خلال بدايات السينما، فإن سوبرمانية ما بعد السبعينات تم تعويمها على كافة الأنواع الفيلمية من غير إستثناء إلى درجة أنها صارت عقيدة سينمائية راسخة.

أضحت الأمركة المكونة من قيم و مثل الحياة الأمريكية و حاميها **الرجل الأمريكي الخارق** تشكل مبدءا سينمائيا هوليوديا يدخل في تركيبة كل الأفلام الأمريكية تيميا، ففي سينما الخيال العلمي كانت تطرح موضوعات تعطي للأمريكان السبق في غزو الفضاء عبر عشرات الأفلام من مثل: **أوديسا الفضاء 2001 لكوبريك، حرب النجوم للوكاش.** و لقد درجت مضامين أفلام الفضاء و الخيال العلمي على منح الولايات المتحدة دور خوض البطولة الأرضية- دون غيرها من الشعوب- عندما يتعلق الأمر بأمن الكوكب، و عودتنا الأفلام على تقسيم مشهدي عجيب و غريب عندما تتعرض الأرض لخطر خارجي من طرف غزاة من المجرة أو مذنب قادم يهدد حياة البشرية، إذ تتولى المشاهد على الشكل التالي: - مشهد لتمثال الحرية أو ناطحة سحاب نيوركية، و مشهد لساعة **بيغ بان** Big Ben أو رمز لبناية أوروبية، و مشهد من الصين أو آسيا، و مسجد عتيق أو صحارى دلالة على بلاد المسلمين، و مشهد أفارقة في الأدغال...إن هذه المتتالية المشهدية التي نجدها في عديد الأفلام المتعلقة بتهديد خارجي يتعرض له الكوكب تحليلنا إلى أن هذا التقسيم و التصنيف جاء مرتبا على أساس التكتلات الإقليمية التي رصدناها في حديثنا عن العولمة الإقتصادية، و تضع ترتيبا مسبقا للأقاليم الفاعلة في الإقتصاد الكوكبي.

إن دور الريادة في تصور **هوليود** لا يمكن أن يكون إلا أمريكيا، و لذلك لا يمكن لمذنب أن يسقط في **مدغشقر** مثلا، و إن حصل فإن الحماية توكل للأمريكيين بلا منازع. و علينا أن نسلم بأن موضوعات أفلام **هوليود** المبنية على **السوبرمانية** تعتمد إستراتيجية مخططا لها مسبقا، إذ أن الولايات المتحدة قبل أن تحرك ترسانتها الإقتصادية و العسكرية، كانت تحرك ترسانتها السينمائية. ففي فيلم Fire Fox ل:**كلينت إستييود** عام 1982م يظهر تفوق الطيار الأمريكي على حساب القوة الجوية السوفياتية، و فيلم **العقرب الأحمر ل: جوزيف زيتو** عام 1989م ينقلب الضابط السوفياتي على قيادته خدمة لعدالة و إنسانية الأمريكان، و في سلسلة أفلام **روكي** Rocky تظهر اللكمة الأمريكية الأخيرة بأنها القاضية و الأفضل كونيا. و حتى في الفيلم الكوارثي **تيتانيك** نجد صدى للحلم الذي قاد الشاب **جاك** إلى الغرق، حيث سعى هذا اليافع إلى ربح مال تذكرة السفر إلى الولايات المتحدة فوق طاولة القمار، و هو ما كان له عندما ركب الباخرة و راح يصرخ: " أو..أو.. إنها أمريكا". لقد عانق **جاك** حلما ربطه بمستقبل وردي في أمريكا و إنتهى به إلى مأساة أنهته في عرض الأطلسي.

لقد استطاعت الأفلام الأمريكية أن تفرض واقعا فيلميا يرفع النموذج الأمريكي فوق أي نموذج آخر، و أن تقدم روح أمريكا مستنسخة في أماكن أخرى من هذا العالم، و أشير هنا إلى فيلم **الطاحونة الحمراء** للمخرج الأسترالي **باز لوهرمـــان** Baz Luhamann عام 2001م، و الذي أنتجته أوستوديوهات **فوكس للقرن العشرين-** 20Th Century Fox بمعية الشركة الأسترالية **بازمارك** Bazmark . إن الجمهور الباريسي الذي يعرف جيدا تاريخ **الطاحونة الحمراء** Le moulin rouge و ملذاتها إستقبل هذا الفيلم ببرودة كبيرة، و كذلك أغلب النقاد الفرنسيين الذين حضروا مهرجان **كان** عام 2001م، و الذين إعتبروا بأن المخرج لم يصل إلى روح تلك الحقبة و قدم تصوره لذلك **الكازينو** بعيون أسترالية(1). غير أن المتتبع للفيلم يستخلص بأنه قدم بطاقم فني أسترالي و لكن في قالب إستعراضي أمريكي.

1-ينظر: مجلة سينما، لو مولن روج في عيون أسترالية، ماهر السعيد- العدد5،(جوان-جويلية)2001، باريس ص 54

إن هذه الكوميديا الموسيقية ذات الطابع التراجيدي و التي تروي قصتها علاقة غرامية بين شاب قادم إلى باريس و نجمة راقصة بكازينو **الطاحونة الحمراء،** جاءت بعيدة عن الثرثرة الباريسية التي تميز الأفلام الفرنسية، و ضاعت في مساحة زمنية إستعراضية تشكل حوالي تسعين بالمائة من زمن الفيلم. و موت البطلة في الأخير كان أعمق من الروح الباريسية التي لم تظهر مطلقا في مجمل الأحداث، و بدا كأن **باريس** دفنت في كازينو **لومولان روج** الذي إنفتح إلى أستوديو أمريكي ضخم للرقص و الإستعراض، وسط أجواء سوريالية تذكر بالكوميديات الموسيقية الأمريكية الكلاسيكية. و عندما نشاهد هذا الفيلم نحس روحا أمريكية غناءا و رقصا- ربما خجل منها مرتادي **كان-** فألصقوا تهمة نفي **باريس** الفيلمي بالأستراليين، و الذين رغم تواجدهم في شخص الممثلة **نيكول كيدمان** و المخرج **باز لوهرمان** فإني أرى بأن نموذجا أمريكيا علا على **برج إيفيل** سينمائيا في **باريس.**

تربت **السوبرمانية** المرادفة للأمركة زمنيا بالتراكم الفيلمي الذي شهدته السينما الأمريكية و أستوديوهات **هوليود** لعشرات السنين، و صارت عقيدة هذه المنظومة السينمائية التي لا مثيل لها عالميا، و أصبح لزاما على المخرجين الهوليوديين الكبار العمل في هذا الإطار من غير خروج على النص قد يدفع بهم إلى الإقصاء و التهميش. و يحاول البعض من كبار المخرجين الهوليودين التملص من معطى الأمركة، و لكن الإنتقاد الموجه للأمريكيين في أفلامهم لا يزيد عن كونه تجاوزا لعقدة الشعور بالذنب و القفز على حقائق تاريخية تصل إلى حدود الجريمة الإنسانية، و يعتبر **أوليفر ستون** أحد هؤلاء الذين قدموا هذا النموذج السينمائي، ففي فيلمه **الفصيلة** Platoon و رغم تصويره لواقع الحرب بموضوعية، فإنه حاول تبرير الفشل الأمريكي في **الفيتنام** بتصارع أفراد الجيش الأمريكي الذين ظهروا كشخصيات يتحاربون فيها بينهم أكثر من العدو، تتنازعهم في ذلك عواطف الحرب و السلام.

و إذا كان **ستون** يعتبر نفسه كما صرح ذات مرة:.." كل ما في الأمر أنني أعتبر نفسي خارج المنظومة تماما..."(1) ، فإنني أتصور بأن أفلامه التي توقفت عند منعطفات عدة في التاريخ الأمريكي و تناولتها بقراءة نقدية جريئة، لم تحد كثيرا عن تمجيد هذا الواقع التاريخي في الوقت نفسه، بل عمل هو أيضا- رغم تصنيف البعض له كرائد إنتقادي للفيلم السياسي- على تلميع صورة ما شوهه التاريخ. و أقصد هنا فيلمه: **نيكسون** حيث يظهر عديد اللقطات التعاطفية مع هذا الرئيس المتورط في التصنت على شعبه، و نجد **كسنجر** يخاطب رئيسه بحسرة:" لابد أن التاريخ سوف يعاملك أفضل بكثير من معاصريك"، و بعد توقيع الرئيس على إستقالته يطلب من **كسنجر** أن يصلي معه و هو يصرخ باكيا:" لقد فتحت الصين، لقد أعدت السلام مع الإتحاد السوفياتي، لقد أنهيت حربا طويلة، لقد طورت الأمة، فلماذا يكرهونني؟ أنا آسف يا **كينيدي** (و هو ينظر إلى صورته) عندما ينظرون إليك يرون ما يحبونه و عندما ينظرون إلي يرون حقيقتهم." إن خطابا سينمائيا كهذا أعاد شخص الرئيس **نيكسون** في عالم الفن السابع إلى صنف ملائكي رغم فظاعة أخطائه السياسي، و هذا التبرير أعطى تصويرا **سوبرمانيا** لهذه الشخصية حيث لم يبقي أي جدوى لتصريح **ستون،** الذي نرى بأنه من خارج المنظومة كما إدعى قد خدم المنظومة بعمق، و خصوصا في المقتطفات الحقيقية من مشهد الجنازة التي حضرها خمسة رؤساء: **فورد، كارتر، ريغان، بوش (الأب)، بيل كلينتون،** إذ يعاد **نيكسون** إلى حظيرة رؤساء البيت الأبيض بكل دفئ و تقدير.

يقودنا حديثنا عن فيلم **نيكسون** إلى ذكر نقطة مهمة تتميز بها سينما **هوليود،** و هي صورة الرؤساء الأمريكان الذين حظيوا بتواجد مستمر على مر تاريخ الأفلام الأمريكية، و ذلك لطبيعة الحلم الأمريكي الذي كان يرى في هؤلاء الساسة الذين قدموا إلى البيت الأبيض أكثر من رؤساء، فهم في تصور السينمائيين الأمريكيين مجموعة من الرؤساء الملحميين الذين

1- إبراهيم العريس، السينما التاريخ و العالم، ص 68.

يعكسون الحلم القومي الكبير، و بالتالي تمت صياغتهم في مخبر وطني جمالي بأبعاد ملحمية (1)، و هم في الأفلام أسياد و حكام هذا الكوكب. و قد نقلت الشاشة العريضة إلى كل أنحاء العالم أسماء كبار الرؤساء الأمريكان الذين لعبوا دورا ملحميا سينمائيا أكثر منه تاريخيا مثل: **جورج واشنطن، جون آدامز، فرانكلين، أبراهم لينكولن،...**و عانق جمهور النظارة الأدوار البطولية و الملحمية التي أعطيت للرؤساء الأمريكيين في كل الأنواع الفيلمية، فالرئيس الأمريكي هو الذي يحمل حقيبة التفجير النووي، و هو الذي توجه إليه كل الكاميرات حين يتعرض الكوكب لغزو خارجي، و هو الذي لا يفر من المصائب الكوارثية بل يرضى بالتضحية مثل باقي أفراد أمته كما حصل في فيلم **2012 لرولند إيميريش**.

و يعد فيلم **الأميستاد** La Amistad ل **ستيفن سبيلبرغ** عام 1997م من أجود الأفلام التي قدمت للرؤساء الأمريكيين فنيا، و ذلك لإشتهار هذا المخرج بتيار الأمركة من جهة، و وسائله الفنية الراقية من جهة أخرى. و تحكي قصة الفيلم معاناة مجموعة من الزنوج الرقيق الذين تمردوا على متن سفينة إسبانية **أميستاد** عام 1839م و التي كانت متوجهة إلى سوق الرقيق ب: **كوبا،** ثم يتمكن **سينغبي** من تحرير رفاقه و الفتك بآسريهم، آملا بالعودة إلى وطنه (إفريقيا). و لكن الأقدار ترميهم إلى شواطئ الولايات المتحدة حيث يعتقلون و يقدمون للمحاكمة باعتبارهم قتلته. و يتوقف مصير هؤلاء الأبرياء الذين أدينوا رغم براءتهم و تعاطف الأمريكيين معهم على مرافعة الرئيس الأمريكي الأسبق **جون كوين آدمز،** و الذي يرفض طبيعة العلاقة السياسية بين الرئيس الأمريكي آنذاك **مارتن فان بورين** و **إيزابيلا** الثانية ملكة إسبانيا. و يستطيع **جون كوين آدمز** في مرافعة هي الأروع في هذا الفيلم أن يبرئ هؤلاء الأفارقة في مجلس القضاء الأعلى، و الذي يتشكل أغلبه من قضاة جنوبيين (مؤيدو العبودية)، و يتنبأ هذا الرئيس أمام المحكمة بأن تحرير الزنوج صار ضرورة ملحة حتى لو قاد ذلك إلى حرب أهلية أمريكية، و هو ما كان لاحقا.

1- Voir : Cinéma quatre-vingt, n° 263, Imprimerie de Cinéma 80, p52.

إن فيلم **الأميستاد** يعطي للأمة الأمريكية كلها **سوبرمانية** خاصة في مجال حقوق الإنسان و الحرية، و يقدم إنتصار حمائم السلام في شخص الرئيس **جون كوين آدمز** و أنصاره ضد منطق عبودي مسيطر آنذاك. و هذه الفكرة النبيلة ذات الطابع الإنساني جاءت لتؤسس لريادة كوكبية تاريخية في مجال حقوق الأقليات و الديمقراطية، و رفعت أحد رؤساء الولايات المتحدة إلى مصاف **سوبرماني** مميز تحتكر فيه أمريكا تيار تحرير العبيد، و تسعى للمساواة بين البيض و السود. و إن هذا الفيلم الدعائي يعد تملقا واضحا من **سبيلبرغ** لإرضاء السياسة الأمريكية التي حبذا لو كان **الأميستاد** نموذجا لها دوليا عوض الإنحياز الواضح و اللامنصف للولايات المتحدة في قضايا دولية عالقة لم ترى النور رغم عدالتها.

لا يمكننا الوقوف في هذا المبحث عند كل مميزات تيمة:**الرجل الأمريكي الخارق** و الذي نجده يتوزع مضمونيا على أغلب الأفلام الهوليودية المعروضة في العالم، و ذلك لأن هذا الموضوع يحتاج لوحده إلى دراسة متخصصة و موسعة. ولكن الملاحظ هو أن كل الأفلام الأمريكية جنحت إلى السوبرمان إبتداءا من بداية جنس **الواسترن**، و صارت اليوم مخبرا حقيقيا لإطلاق كل أنواع **السوبرمانية** و في كل الأجناس الفيلمية، فمن أفلام الحركة التي عودت المراهقين و الشباب على رجل أمريكي يقتل فيلقا من الأعداد بكل أنواع الأسلحة دون أن تطاله أي رصاصة و ينجوا بأعجوبة و تقدير كبيرين إلى الأفلام الفنية مثل: **يجب إنقاذ الجندي رايان لسبيلبرغ** و الذي تحرك فيه دموع الأم الأمريكية مشاعر قيادة الولايات المتحدة المنهمكة في الحرب العالمية الثانية. إن أم **جيمس رايان** فقدت ثلاثة أبناء لها في الجبهة، و بقيت تجهل مصير إبنها الرابع **جيمس**، و لكن القيادة الأمريكية إلتزمت بإرجاع الإبن الرابع لهذه **الخنساء الأمريكية** مهما كلف الثمن، و أرسلت فرقة من الجيش الأمريكي يقودها الضابط **ميلر** الذي ضحى بحياته كي تقر عين **أم جيمس** التي إسترجعت وليدها في ملحمة **سوبرمانية** هي الأروع هوليوديا، و جاءت تكملة لمسار سوبرماني هوليودي لا يعرف حدود الإنتهاء.

2- الفامبيرية (Vampirisme) و تطوير معالم التعبيرية الألمانية:

من التيمات التي أصبحت تشكل عالما سينمائيا خاصا نجد موضوعة **الفامبيرية** (Vampirisme)، إذ صارت هذه الموجة التعبيرية، و الألمانية المنشأ تيارا قائما بذاته في سينما هوليود من الثلاثينيات، و ذلك لما تحمله مشهديتها من أسرار عالم غرائبي و سوداوي مليء بالرعب و الخوف، و مسكون بهوس ما ورائي يجلب متعة المشاهدة. و عندما نتحدث عن **الفامبيرية** فإننا نقصد مفهوما أوسع و أشمل يحيل إلى تلك الكائنات الخاضعة للتحول من شكل إلى آخر على غرار: **مصاصي الدماء و المستذئبين و فرانكشتاين و الغوليم....** و غيرها من التحولات الفيزيولوجية و النفسية و الذهنية التي تمس أفرادا سواء كانوا أحياء أو أموات.

إن جذور **الفامبيرية** Vampirisme تعود إلى أساطير قديمة في ثقافات العالم، و يرجع تداولها كأسطورة في أوربا إلى القرن الحادي عشر الميلادي حيث كانت تتحدث عن نوع من الأحياء الأموات الذين يعودون من قبورهم ليمتصوا دماء الأحياء، حتى يبقوا على حياتهم و قوتهم. و في بداية القرن الثامن عشر أخذت شخصية مصاص الدماء vampire شعبية متزايدة في أوربا الشرقية، ثم ظهرت ككلمة معتمدة –vampire - في منجد **أوكسفورد** الإنجليزي عام 1934م(1). و إرتبطت هذه الأسطورة بعالم الأدب عن طريق أول رواية لماص دماء في التاريخ كتبها الإرلندي **برام ستوكر** عام 1897م تحت عنوان **دراكولا** . Dracula

إن المتتبع لأفلام الرعب السينمائية صار في غنى اليوم عن التعريف بشخصية **دراكولا** أو مصاص الدماء الذي يخرج من تابوته ليلا ليمتص دماء الأحياء بحثا عن الأبدية، و هذا نظرا للتراكم الفيلمي **الفامبيري** الذي عرفته السينما و خصوصا **هوليود** على مدى عشرات السنين

1- www. wikipedia.org vampire

و عدد المخرجين الكبار الذين إستهواهم هذا التيار فأبدعوا فيه أفلاما لا زالت تذكر إلى الآن. و لئن برع الأمريكان في إستثمار تيمة **الفامبيرية** و على رأسها **الدراكولية** منذ الثلاثينات و تطويرها مع التسعينات، فإن الفضل في ولادة هذه الموجة سينمائيا يرجع إلى الألمان الذين طرقوا باب التعبيرية مع نهاية الحرب العالمية الأولى، و عملوا على صياغة شكل سينمائي جديد إنطلق من أعمال أدبية رومانسية.

و قبل أن نخوض في الحديث عن **الفامبيرية** في سينما **هوليود**، لابد من الوقوف عند أصل هذا النوع السينمائي الذي ولد ألمانيا بإقتدار، و خرج للوجود من رحم الأمة الألمانية خلال الحرب العالمية الأولى(1914-1918). و عندما نتحدث عن **الفامبيرية** فإننا نشير إلى أحد أركان فيلم الرعب و البسيكودراما و الفانتازيا التي جاءت بها التعبيرية السينمائية الألمانية، و التي إبتدأت بفيلم **عيادة الدكتور كاليغاري ل: روبرت فين** Robert Wienne عام 1920م، و الذي أصبح نموذجا تتبعت خطاه عديد القصص و الأفلام. و يعد هذا الفيلم وثيقة سينمائية هامة أوجدت لنفسها مكانا في تاريخ السينما، و في مجال التناول النقدي المؤسس للتعبيرية، ذلك أن هذه الأخيرة ثارت ضد الطبيعية و الإنطباعية، و صارت تميل أكثر إلى فن التصوير بعد أن إجتاحت الموسيقى و الأدب و الهندسة. و يقول الرسام **كارل شميدت روتلوف:** " عندما يقول أحدهم التعبيرية، إنما يقصد بذلك الدراما في بنية المجلة المصورة"(1). و بهذا يكون هذا الفنان التشكيلي قد أعطى تعريفا للتعبيرية الألمانية يربط فيه بين الدراما و فن التصوير، و هذا ما درجت عليه كل تعريفات التعبيرية في ألمانيا و التي جعلت السينما خير مجال لإستثمار هذا المفهوم.

إن جمالية فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** تكمن في تفكك المنظور و الأضواء و الأشكال، و هذا يمثل على مستوى اللقطات و اللغة البصرية للفيلم تجديدا حقيقيا و نظرة أخرى لأسلبة عوالم التصوير، و إعادة خلق الطبيعة على أساس التخيل الفني للمرء. و **كاليغاري** طبيب كان يدفع بشاب ينومه مغناطيسيا إلى إقتراف جرائم، و ينطلق **سيزر** ماشيا أثناء النوم ليقتل

1- هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار أحمد حامد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005/ ص11.

بعضا من أهالي بلدة ألمانية صغيرة في جنح الليل ببرودة دم، و يعيده الطبيب إلى طبيعته نهارا، و هكذا دواليك إلى أن يموت الشاب و يفتضح أمر الدكتور الذي كان يشغل مديرا لأحد المصحات العقلية. و لقد فتحت موضوعة هذا الفيلم الباب على مصرعيه أمام أنواع سينمائية عدة ستعتمد الرعب و الجريمة و البسيكودراما، و ساعدت على البحث عن تفاصيل بصرية موحية لإضاءة عالم الشخصيات البسيكولوجي، إضافة إلى المحمول الرمزي لفكرة الفيلم و الذي عكس سوداوية الحرب و السلطة التي يمثلها أشباه **كاليغاري** حيث سجل الفيلم إنتقادا واضحا للأمة الألمانية التي إنهزمت عسكريا، و تفوقت بفضل هذا الفيلم سينمائيا.

تفطن المخرج التعبيري الألماني **فريتز لانغ** مبكرا للبلاغة السينمائية لفيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، و لمس نقطة الإرتكاز في هذا العمل التعبيري، و هي الرعب، و هذا ما قاله لكل من **كارل ماير** و **هانز يونوفيتش** اللذين كتبا السيناريو:" إن هذا النوع من التعبيرية الذي تتصورانه مستحيل، لأنه سيخيف المشاهدين"(1). و إنطلاقا من هذا التصريح نستشف بأن المدرسة التعبيرية الألمانية كانت تحمل بذور عدة أنواع، و أن هذه الأنواع تلتقي كلها في فانتازيا فوق طبيعية تعرض تشوهات الواقع، و تختلف في الفروع، و لعل ما أراد أن يقوله **لانغ** هو أن **عيادة الدكتور كاليغاري** فيلم للرعب أكثر منه فيلما تعبيريا ينحوا نحو تفكيك المنظور، و يرجع هذا في تصوري إلى تركيز **لانغ** على عنصر التلقي و مشاهد القتل الدموية التي كان يحدثها الشاب **سيزار.**

لقد إقترب رواد التعبيرية الألمان خلال عشرينية القرن المنصرم من موضوعات تمثل عنصر جذب لجماهير السينما اليوم، و حققوا السبق بعودتهم إلى مواضيع أسطورية كان يزخر بها الأدب الرومانسي، و تتحدث عن الأشباح و الشياطين و الآليين. و عرض السينمائيون الألمان شخصيات سوداوية بعيدة عن العالم المادي المرئي مثل: **الغوليم،**

1- م س، ص 11.

و فاوست و نوسفراتو ، و عبروا عن قلق الحياة المعاصرة بعد الحرب العالمية الأولى. و رغم أن مخرج **عيادة الدكتور كاليغاري** لم يستطع أن يكرر نجاح فيلمه ثانية إلا أنه ترك مبادرة تطوير الخيط الفني الذي قدمه لمخرجين آخرين مثل **بول فيغنر** Paul Wegner و **فريديريك مورنو** Freidrich Murnau ، و الذين مالوا بالتعبيرية مع طبيعة المزاج الألماني إلى موضوعات الرعب و الفانتازيا(1).

و يعد فيلم **الغوليم** Golem للمخرج **بول فيغنر** إبداعا آخر يحاكي التحول الذي يتجاوز المعطى الطبيعي و ينشده التعبيريون، و ذلك لأن هذا الفيلم الذي ظهر عام 1920م جاء في حلة الحبر اليهودي الخالق، و الذي خلق رجلا من طين في الحي اليهودي ب **براغ** ، و بث في هذا المخلوق **الغوليم** الحياة عن طريق السحر و بمساعدة روح شريرة. و هذا **الغوليم** الذي يعني بالعبرية **شيء لا شكل له** ، ينقد حياة الإمبراطور الذي يتراجع عن قراره الذي إتخذه بخصوص تهجير اليهود من المدينة، و تستمر حياة **الغوليم** الذي يكتشف عالمه الغرائزي و النفسي لدرجة أن الحبر صار يكيد له، و ينتهي الأمر بتحول **الغوليم** إلى كومة طين بعد أن تنزع فتاة النجمة عن صدره. إن ممارسة السحر و الطقوسية أوجدت مخلوقا أشبه بالإنسان بعيدا عن خلق ميكانيكي كذلك الذي تعرض له **فرنكشتاين** في فيلم الأمريكي **جيمس ويل** ، و أثرت مخيلة المبدعين السينمائيين بكائنات ستصير مصدر جذب لجماهير الشاشة الكبيرة مستقبلا.

كتب الناقد **بيلا بالاش** Bela Balazs عن فيلم **نوسفراتو** سيمفونية الرعب عام 1933م:" إن الإحساس الداخلي للظواهر الخارقة نجده في الطبيعة..تخيفنا ستارة متهدلة، و باب يفتح من تلقاء ذاته، أكثر ما يخيفنا رؤية الشبح. لأن المسألة كلها مجرد حدس. الجديد في هذا الفيلم، الذي مازال مجهولا، هو إغناؤه لذاته من موهبة الطبيعة الشعرية"(2). لقد حاول هذا الناقد

1- ينظر: دافيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 84.

2- هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، ص 51.

السينمائي الكبير الدخول إلى عالم فيلم أول مصاص دماء في تاريخ السينما من زاوية الرؤية الجمالية التعبيرية التي كانت سائدة آنذاك، و نجده في مقولته يحاول تفسير تلقي الرعب في هذا الفيلم بعيدا عن شخص **نوسفيراتو** -مصاص الدماء-، و يحوره بإتجاه بلاغة صورية في توظيف أمور طبيعية جاء بها المخرج **مورنو** Murnau .

و يعتبر فيلم **نوسفيراتو** عام 1921م أول فيلم مصاص دماء في السينما العالمية ولد من رحم التعبيرية الألمانية، و إن كان فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** سيخلق تيارا سينمائيا عماده البسيكودراما التي تعتمد الجريمة و اللاوعي و عوالم الهيتشكوكية، فإن **نوسفيراتو** أو **دراكولا** التعبيري سيطلق بدوره أفلاما بالعشرات تميزها فانتازيا **الفامبيرية** التي تقف بين البشر و الحيوان، و الأنسنة و الإفتراس في غرائبية ستجلب إليها جماهير هذا النوع السينمائي في كل الحقب السينمائية. و يمثل فيلم **نوسفيراتو سيمفونية الرعب** Nosferatu A Symphony of terror بداية سلسلة طويلة من الإقتباسات السينمائية لرواية **دراكولا** Dracula **للبرام ستوكر**.

إستطاع **مورنو** أن يقدم فيلمه إعتمادا على قصة **برام ستوكر** في كثير من التفاصيل و مسار الفعل في هذه الرواية، و ذلك رغم أن الشركة المنتجة لم تكن تملك حقوق الكتاب، و الفارق البسيط بين الرواية و الفيلم هو العنوان: **نوسفيراتو** و الذي يرمز للإسم القديم للكونت **دراكولا**، و الذي إختاره المخرج تملصا من الرقابة. أما بالنسبة لباقي مركبات موضوع الفيلم فلقد جاءت متطابقة للقصة سواءا من حيث الشخصيات و على رأسها كل من **دراكولا** و **جوناثان هاركر** و **فان هالسينغ** و **مينا....**، أو من حيث الأمكنة: **ترنسلفانيا**، أو من حيث تتابع و تسلسل الأحداث إبتداءا من قصر **دراكولا** (1) و قد قدم **مورنو** فيلمه وفق معطيات التصوير في عصره معتمدا خدعا بسيطة، و سردا حرفيا يكاد يعكس أغلب محطات

1- ينظر: برام ستوكر، دراكولا، دار البحار، بيروت، ط1، 2000م.

الرواية الأصلية. و لكن المثير في **نوسفيراتو** هو أنه فتح بابا جديدا على مشهدية سينمائية فوق واقعية تعد الأكثر رعبا في تاريخ الفن السابع، و سمح للعشرات من المخرجين ببناء أفلامهم في مجال **الدراكولية** إنطلاقا من إقتباسات جديدة لرواية **برام ستوكر**، أو إبداع قصص لمصاصي الدماء تلتقي نمطيا مع هذه الرواية الملهمة.

إن النقطة التي تربط بين هذه الأفلام الثلاث: **عيادة الدكتور كاليغاري و الغوليم، و نوسفيراتو** هي التحول من حالة إلى أخرى، و يشتبه كل من **: نوسفيراتو و كاليغاري** في الميل إلى ممارسة الإفتراس و إدمان شرب دم الآخرين (الأحياء)، سواء كان رمزا بالنسبة ل **كاليغاري** أو واقعا بالنسبة **لدراكولا**، هذا إضافة إلى أن كلا منهما كان يحقق فظاعاته ليلا. و يمثل التحول و إهدار الدماء تلبية للحالة الجديدة روح **الفامبيرية**- مصاصي الدماء - التي حملت إلى عالم الفن السابع المشاهد الأكثر عنفا و رعبا، و يمثل أيضا المحور الذي ستصاغ به مستقبلا أغلب سيناريوهات الأنماط و النماذج التي كانت تنتظر الإعلان عن دخولها على مسار خط الرعب كي تقويه و تثريه مثل: **المستذئب و فرانكشتاين.**

قدمت السينما التعبيرية الألمانية أفلاما أخرى لا تقل أهمية عن هذه الأفلام التي ذكرناها، و التي من بينها أعمال المخرج الكبير **فريتز لانغ** Fritz Lang مثل: **الدكتور مايبوز المقامر** بجزئيه و **النيلونغن** بجزئيه، و **ميتروبوليس**، هذا إضافة إلى **فاوست** ل **مورنو.** و لكن الفيلم التعبيري لم يعمر طويلا، إذ سرعان ما خفت وهجه مع منتصف العشرينات متأثرا بمخلفات الحرب و إنعكاساتها على الإنتاج السينمائي، زد على ذلك هجرة أكبر أعلام السينما الألمانية إلى الولايات المتحدة ممثلين في المخرجين: **فريتز لانغ و مورنو.** و إن كانت التعبيرية قد إنقطعت مبكرا نظرا لظروف الأمة الألمانية تاريخيا، فإني أتصور بأنها واصلت حضورها في بلد السينما **أمريكا** و التي إستفادت كثيرا في هذا المجال من الألمان، و طورت فيما بعد حقل **الفامبيرية** كنوع سينمائي جذاب و مثير.

لم تدرك السينما الأمريكية أهمية التعبيرية الألمانية في البداية، إذ قوبل عرض **عيادة الدكتور كاليغاري** عام 1921م في **نيويورك** بإجتياح جماهيري على عرض فيلم ألماني، وتم ذلك و بتحريض من بعض صناع السينما الأمريكان الذين تمكنوا من سحب الفيلم من قاعات العرض(1). و يبدوا بأن الأستوديوهات لم تكن تدرك بعد قوة الجذب الجماهيري الخفية وراء عروض بعض الأفلام التعبيرية الألمانية، و إكتفت السينما الأمريكية ببعض المحاولات الفيلمية في مجال فانتازيا الرعب مثل: فيلم **الرجل المعجزة** عام 1919م، و فيلم **شبح الأوبرا ل ريبا رجوليان** Rupert Julien عام 1925م(2). و كان لزاما على التعبيريين الألمان أن ينتظروا إطارا منتجا ليروا ثمرة مجهوداتهم التي زرعت في ألمانيا تقطف في الولايات المتحدة و لكن هوليوديا، و من حسن حظ التعبيرية أن أستوديو **يونفرسال** الذي أسسه الألماني المهاجر **كارل ليمل** عام 1912م كان على موعد لإستقبال عدد من المهاجرين الألمان، و ذلك لأنه الأستوديو الأكثر جرمانية حيث إستقبل **سترويهايم و بول ليني** سابقا، و ربما مر عليه كل من : **مورنو و فريتز لانغ** لاحقا.

و يعزى لأستوديو **يونفرسال** تقديم أعمال سينمائية مع نهاية العشرينات تؤسس لما عرف فيما بعد بسينما القسوة، و ذلك إعتمادا على أفلام النمساوي **سترويهايم** Stroheim الذي كانت أعماله السينمائية تسيطر عليها فكرة الجنس و السادية و تتسم بالعنف و القسوة (3). و قد نضد هذا التوجه السينمائي (القسوة) الذي يتقاطع كثيرا مع التعبيرية إلى قاعدة جمالية (هوليدوجرمانية)، جلبت الجمهور الكبير مع بداية الثلاثينات إتجاه أفلام فانتازية إعتمدت الرعب على شاكلة أفلام التعبيرية، و أطلقت أفلاما مثل: **دراكولا ل تود برونينغ** Tod Browning عام 1931م و **فرانكشتاين ل جيمس ويل** James Whale عام 1931م و **المومياء**

1- ينظر: عمار أحمد حامد، السينما في القرن العشرين، ص 60.

2- ينظر: ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ص 40.

3- ينظر: أندريه بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2009، ص 19.

ل **كارل فروند** Karl Freund عام 1932م. (1)

إستطاعت شركة **يونفرسال** راعية أفلام الرعب في سينما هوليود أن تطلق مشروع السينما الأمريكية الفامبيري منذ عام 1931م، إعتمادا على التصور الجرماني لهذا العالم فوق الواقعي الخارق و الذي صار يستهوي كثيرا جمهور السينما الذي ألف هذا النوع الفيلمي و لازال يقبل عليه حتى يومنا. و هكذا ظهرت عدة أفلام تواصل ملحمة **نوسفيراتو** راسمة بذلك إيقاع سمفونية حقيقية لرعب مصاصي الدماء الذين ظهروا في عشرات الأفلام الهوليودية، و التي من بين أهمها **دراكولا** ل**تود برونينغ** عام 1931م، و **علامة مصاص الدماء** لنفس المخرج عام 1935م، و **دراكولا و زوجاته مصاصات الدماء** ل**دان كورتيس** عام 1973م، و **دراكولا** ل **جون بادهام** عام 1974م، و **دراكولا ل فرنسيس فورد كوبولا** عام 1992م، و **مقابلة مع مصاص دماء** ل **نيل جوردان** عام 1994م، و **دراكولا 2000....**

إن منطق التحول الذي يحكم أغلب أفلام الرعب أصبح السلعة الأكثر رواجا في **هوليود،** و التي صارت تبحث عن **تيبولوجيا** جديدة في تشكيل توائم سينمائية ل **دراكولا** تزيد من شغف مشهدية هذا النوع الذي صار محببا لدى جمهور السينما، و وجدت سينما أمريكا ضالتها في نمطين آخرين هما: **فرنكشتاين، و المستذئب** Le Loup-garou . و قد صاحب هذان النموذجان **دراكولا** إلى عالم الشاشة الكبيرة حيث ظهر كل نمط على حدا في شكل سلسلة من الأفلام التي تحتفظ بالنموذج، و تغير مسار القصة الفيلمية زيادة في التشويق. و في أحيان أخرى كانت بعض الأفلام تجمع بين **دراكولا و المستذئب** في فيلم واحد، و هذا التقارب عالم هاذين الكائنين في مجال الدموية و الإفتراس.

فتح مخلوق **الغوليم** شهية المخرج **جيمس ويل** لإيجاد مكافئ سينمائي أمريكي لهذا المخلوق الذي أفرزته التعبيرية فيلميا، و وجد غايته في رواية **فرنكشتاين** التي صدرت عام

1- Voir : cinéma action n° 55, p 144.

1818م من طرف الكاتبة البريطانية **ماري شيلي،** و التي تروي قصة الدكتور **فيكتور** الذي يبعث الحياة بواسطة تجاربه العلمية في جسد رجل ميت عن طريق شحنة كهروبائية لعاصفة رعدية، و يتمرد هذا الوحش (المسخ) المتحول على صانعه(1). و الناظر إلى فيلم **فرنكشتاين** الذي جاء عام 1931م بعد مضي أربع سنوات فقط على ظهور الفيلم الناطق يخيل إليه أن هذا الفيلم ينتمي لفترة السينما الصامتة، و ذلك لأن أحداث الفيلم لم تعتمد كثيرا على الحوار و خصوصا (المسخ) الذي بدا صامتا أضف أن جميع ممثلي الفيلم كانوا من ممثلي السينما الصامتة السابقين(2). و قد أضفى هذا الصمت السينمائي على فيلم **فرنكشتاين** مسحة خاصة، فالقصة القريبة من تمظهرات رومانسية الأدب الألماني و التمثيل شبه الصامت و الرعب، عوامل جعلت من هذا الفيلم يبدوا و كأنه فيلم تعبيري ألماني متأخر ولد في أمريكا على يد مخرج بريطاني.

و أطلقت السينما الأمريكية منذ ذلك الوقت سلسلة أفلام **فرنكشتاين** التي صارت تستهوي الجمهور، نذكر من بينها: **خطيبة فرنكشتاين** ل **جيمس ويل** أيضا عام 1935م، و **إبن فرنكشتاين ل فون لي** عام 1939م، و**إنتقام فرنكشتاين ل تيرنس فيشر** عام 1958م، و فيلم آخر حديثا بعنوان: **فرنكشتاين ماري شيلي،** و إستثمرت ظاهرة **الغوليم** في أفلام أخرى تعني بخلق الإنسان (سحريا أو علميا) لكائنات متحولة تخضع مصيره للتهديد. و مخلوق الرعب الوحيد الذي صاحب **دراكولا** سينمائيا مشكلا معه ثنائية **الفامبيرية** هو **المستذئب** الذي يوازيه و يشابهه، ذلك أن كلا منهما ميال إلى شراسة الإفتراس و شرب الدماء. فالأول يتخذ في أغلب الأحيان شكل خفاش، و الثاني يتحول دوما من إنسان إلى ذئب. و القاسم المشترك بين هذين الكائنين السينمائيين المرعبين هو تحولهما الليلي الذي يزيد المتلقي إثارة و خوفا، فالمستذئب بدوره يصير ذئبا ضخما مع منتصف الليل، و أو مع ليلة إكتمال البدر.

1- ينظر: ماري شيلي، فرانكشتاين، دار البحار، بيروت، ط1، 1999م.
2- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، ص 391-392.

و إستغلت السينما الأمريكية أيضا **المستذئب** حيث صار قصة عديد من الأفلام مثل: **المستذئب** Le Loup-garou ل **جورج واينر** George Wagner عام 1941م، و **مستذئب لندن** ل **جون لوديس** John Laudis عام 1981م، و **الذئب** Wolf ل **مايك نكولس** Mike Nichols عام 1994م، و **الرجل الذئب** Wolf man ل **جو جونستون** Joe Johnston عام 2010م.

قطعت **الفامبيرية** حوالي ثمانين سنة من عمر الفن السابع و هي تستهوي جمهور الشاشة العريضة و لا تزال، و عرفت خلال هذه الفترة جملة من التحولات التي قطعها مفهوم فيلم الرعب بسينما هوليود. فلقد كانت المرحلة الأولى لل**فامبيرية** بمثابة مرحلة التعرف على كائنات هذا العالم المثير و على رأسها **مصاص الدماء دراكولا**، حيث كان الفيلم يعتمد على مصاص دماء كلاسيكي و أدبي يرجع فيه المؤلف إلى كثير من تفاصيل القصة و الحدث على حساب النمط، و ذلك لأن عنصر الإدهاش حين ظهور هذا النوع من الرعب كان في تلقي المتفرج بغرابة مسار هذه الكائنات و كأنه يستكشف رعب عوالم جديدة. ثم جاءت مرحلة أخرى حاول فيها عديد المخرجين تركيز جهدهم على ترسيخ و تجسيد النمط في شكل مثالي يدخله إلى قمة عالم الرعب و العمل على التفاصيل، و صار **مصاص الدماء** الكائن السينمائي الأكثر رعبا في كل تاريخ السينما بفضل تطور المؤثرات الشكلية و الخاصة و تقدم تقنيات إخراج أفلام الرعب. و استقر الأمر أخيرا على نوع من **مصاصي الدماء** أكثر إنسانية و شبها بالبشر في إندفاع و سمو عواطفهم.

إبتدأ فيلم الرعب في هوليود من حيث إنتهت التعبيرية معتمدا أساليبها، ثم تطور خلال عشريات عدة مرسخا **تيبولوجيا** مصاصي الدماء، و إنتهى في مخبر عراب السينما الأمريكية **فرانسيس فورد كوبولا** ليخرج في شكل آخر أصبح يعرف بمدرسة الرعب الرومانسية(1). و التي أطلقها هذا المخرج الفذ في فيلمه: **دراكولا برام ستوكر** عام 1992م.

1- ينظر: محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.

و حقق هذا الفيلم نجاحا منقطع النظير عند ظهوره في قاعات السينما و ذلك للرؤية الجديدة التي خص بها المخرج عالم الرعب و نظرته الخاصة لمصاص الدماء **دراكولا.** و يبدو من عنوان الفيلم **دراكولا برام ستوكر** بأن هذا العمل يعتمد على سيناريو الرواية الأصلية، و قد عرض على عدد من المخرجين قبل وصوله إلى **كوبولا**، و من بينهم **كاربنتر** صاحب فيلم **مصاصي الدماء** vampier's ، لكنهم رفضوا لعلمهم بأن العودة إلى العمل الأصلي لن تفيدهم شيئا و أن الجمهور ليس في حاجة لعمل أدبي ثانوي الأهمية(1).

أدرك **كوبولا** أنه سيحقق نقلة نوعية إذا أعطى لخطاب الحكاية مضمونا رمزيا، و هو دأبه في أغلب أفلامه، و سيقدم مصاص الدماء في شكل مغاير لذلك تعود عليه الجمهور مضمونا، و هذا ما تم بالفعل إذ رسم المخرج لوحة سينمائية تتقاسمها شعرية رومانسية ممزوجة برعب و عنف. إن **دراكولا** زوج عاشق متيم بحب زوجته التي قتلها الأتراك، و من شدة حزنه على فراقها يتخلى عن عقيدته و إيمانيته ليصبح خادما للشيطان و يتحول إلى مصاص للدماء، و ينتقل عبر عدة عصور إلى أن يصل إلى عام 1897م حيث يعثر على حبيبته في لندن و التي صار إسمها **مينا** و يجدها تتأهب للزواج من **جونثان هاركر.** إن هذه التوطئة الجديدة التي قدمت للقصة الأصلية جعلت الحدث يغير مجراه-رغم الرعب-، و يدخلنا إلى منطق تعاطفي جعلنا نشفق على **دراكولا** رغم أنه رمز أبدي لشهوة دموية.

لقد تمكن **كوبولا** من تقديم نموذج رومانسي لمصاص الدماء جعل كبار المخرجين من بعده يقتفون أثره نحو مدرسة الرعب الرومانسية، و التي أثرت مكتبة أفلام الرعب بعشرات الإبداعات التي قدمت فامبيرية حالمة تخلصت من الأبجديات الكلاسيكية لفيلم الرعب. و توالت أفلام الفامبيرية الرومانسية متناولة كائنات الرعب السينمائية الكلاسيكية بالتطوير في مخبر فيلمي زاوج بين تقنيات الخوف و الإثارة، و العالم النفسي المعقد لهذه المخلوقات

1- ينظر: مجلة سينما، عدد 22، جانفي 2004،ص 75.

التي كانت تظهر كثيرا من الرقة و الشاعرية أحيانا. و نذكر من هذه الأفلام: فيلم **ذئب** Wolf ل **بوب رافلسون** و **فرانكشتاين ماري شيلي** للمخرج البريطاني **كينيث برانان، و مقابلة مع مصاص دماء** ل **فيل جوردان،** و هذا الفيلم الأخير الذي جمع ممثلين من طراز: **براد بيت، توم كروز، أنطونيو بونديراس،** يعد حقا نقلة نوعية في عالم مصاصي الدماء، إذ ينتقل الصراع بين أفراد هذه الزمرة دفاعا عن مبادئ يراها البعض مثل: **لستات** الشرير و العريق في القدم و مص دماء الآخرين طبيعية، و البعض الآخر مثل: **لوي** صاحب المائتي عام و الذي يتغذى على دم الفئران يراها مجحفة.

إن موضوعا مثل: **مقابلة مع مصاص دماء،** و الذي جاء سنتين بعد فيلم **كوبولا،** زاد من ترسيخ رومانتيكية الرعب التي صارت بمرور الوقت نوعا فيلميا قائما بذاته في جنس أفلام الرعب، و قد فتح هذا الباب على مصراعيه أمام موضوعات فامبيرية أكثر شبابية و رومانسية مع العشرية الأولى للألفية الجديدة. و تجلت هذه النزعة في ثلاثية سلسلة أفلام **تحت العالم** under-word التي تروي قصة عشق مصاصة دماء تتحدى عالمها من أجل الظفر بقلب مستذئب، و في رباعية **تواليت** twilight التي تطرح تنافسا من أجل قلب إمرأة بشرية بين مصاص دماء و مستذئب يخضعان للتحول نهارا و في أي وقت بعيدا عن طرح ظلمة الليل ذات الطابع الكلاسيكي. و هكذا إنتهت أجواء الخوف و الإثارة التي جاءت بها التعبيرية بين أحضان العشاق من الكائنات الفامبيرية المؤنسنة في السينما الأمريكية المعاصرة.

و أعتبر فيلم **فان هالسينغ** van Helsing للمخرج **ستيفان سومرز** Stephen Sommers عام 2004م تجميعا لرموز التعبيرية الألمانية، إذ سعى المخرج في هذا الفيلم من نوع المغامرة إلى ربط عالم الحركة و المغامرة و الرعب عبر فانتازيا ملحمية ضمت كلا من: **دراكولا و مصاصي الدماء، و خدامه من المستذئبين،** و شخصية **فرانكشتاين** العاكسة **للغوليم** .

و قد تم هذا التجميع الفني على أساس أن **دراكولا** يستعبد **المستذئبين،** و يسخر **فرانكشتاين** بغية تحويل أولاده الخفافيش إلى **مصاصي دماء،** و لكن **فان هالسينغ** أحبط هذه المحاولة التي أظهرت أن **فرانكشتاين** شخصية مسالمة، و المستذئبين مستعبدين، و **دراكولا** منبت الشر. و هذا التصنيف العمودي كأنما جاء يحمل إنتماء كل مخلوق من هؤلاء في محور السينما، و يبرز كائنات التوليد الفامبيري التي أثرت الفيلم الأمريكي، و يدين إعترافا بالفضل للتعبيرية الألمانية التي أهدت سينما هوليود أفقا جديدا في الفن السابع.

3-الكوارثية و النزعة الأبوكالبسية:

تعد **الأبوكالبسية** المرادفة للقيامة مبنى، و المحيلة إلى النهاية معنى، أحد التيمات الكبرى التي تصنع المشهد السينمائي في عصر الألفية الجديدة، و ذلك باعتبار أفلامها عامل جذب جماهيري و عنصر إثارة كبرى نظرا للتوظيف التقني و الإفتراضي عالي المستوى للصورة و عوامل الرقمنة. و قد راهنت سينما **هوليود** بقوة على هذا النوع الفيلمي مؤخرا إنطلاقا من أن الجيل الجديد الناشئ من مشاهدي السينما صار يستهويه و يستوقفه عالم غرائبي و عجائبي موغل في بلاغة الصورة بكل أبعادها، و هذا نظرا لمستوى هذا الجيل الذي يجيد ترويض المعلوماتية في إطار عالم الصورة و الذي بات ينزع نحو سحر المشاهد الصورية البانورامية بعيدا عن ضجر الكلمة.

و النزعة **الأبوكالبسية** –كما أشرنا إلى ذلك في حديثنا -عن ما بعد الحداثة، هي فكرة ما بعد حداثية فرضت نفسها على بساط الفكر و الثقافة المعاصرين، و وجدت لها في الثقافة الأمريكية حيزا معتبرا إذ تجلت في عديد الميادين: السياسية، و الفلسفية، و الأدبية، و الفنية. و **الأبوكالبسية** ليست بالضرورة النهاية تماما و إنقطاع الجنس البشري، و إنما قد تكون ذلك الهوس الميتافيزيقي الذي قد يشعرنا بالنهاية، لأن الإنسان المعاصر و بالرغم من طغيان العلم و التقنية و الآلية لازال يحن إلى المتخيل الذي هو جزء من واقعه، و حضور المقدس الذي يختفي في لاوعيه، و يطفوا على السطح مرة على مرة ليشكل إستمرارية الجزع البدائي في حياة معاصرة أكثر آلية. و النهاية من هذا المنطلق شكلت تواجدا فيلميا معتبرا و مميزا داخل القاعات السينمائية عبر **أبوكالبسية** فيلمية تفنن عديد المخرجين الأمريكيين في صياغتها ضمن تيار داخل الفن السابع.

و قبل الخوض في الحديث عن هذه النزعة المابعد حداثية سينمائيا لا بد أن نشير بأن **الأبوكالبسية** هي إمتداد للسينما **الكوارثية،** و التي مهدت لهذا النوع قبل ذلك بكثير، إذ ترجع بدايات أفلام **الكوارث** إلى فيلم ظهر عام 1933م محدثا ثورة تكنولوجية عند صدوره و هو **كينغ كونغ** King Kong الذي أخرجه كل من: **ميريان كوبر** و **إرنست شودساك.** و يعتبر هذا الفيلم معلما سينمائيا في إستخدام المؤثرات الخاصة وقتها، إذ إشتمل على عدد كبير من الإبتكارات التقنية، و منها إستخدام نظام العرض الخلفي و الذي يتم فيه عرض شريط سينمائي على شاشة شفافة من الخلف في الوقت الذي يتم فيه تصوير أحداث إضافية من أمام الشاشة، و يسمح هذا التكنيك لنموذج مصغر ل: **كينغ كونغ** بأن يظهر و هو يضايق بطلة الفيلم التي كانت جالسة على غصن شجرة أمام الكاميرا. أضف إلى ذلك عملية التصوير أمام الشاشة الزرقاء التي تسمح بالإندماج في الأشرطة السينمائية الأخرى، و هي التقنية التي إستمر العمل بها إلى التسعينيات من القرن الماضي و لم يعوضها سوى إستخدام الإعلام الآلي حاليا(1).

إن فيلم **كينغ كونغ** تقاسم نوع الحب مع نوع المغامرة مع الكوارثية، و أحدث هذا **الغوريلا** الضخم دمارا هائلا في **نيويورك** قبل أن يقتل بالطائرات و يهوي من على ناطحة سحاب، و كل ذلك بسبب قصة عشق جمعته بآدمية أنهته بطريقة رومانسية أنستنا حيوانيته، و جعلتنا نكرر العبارة الأخيرة في الفيلم:"إنها الجميلة التي قتلت الوحش." و إجتذبت قصة الحب الكوارثية هذه إليها جماهير السينما بنهم و نجاح في كل الأوقات، و عاد إليها كل من المخرج **جون جويليرمان** عام 1976م، و المخرج **بيتر جاكسون** عام 2005م(2). ليظهر **كينغ كونغ**

1- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، ص 204-205.

2- ينظر: م ن، ص 208.

في ثلاثية هوليودية راعت قصة الفيلم الأول، و عملت على إستثمار التطور التقني في إعادة إخراج هذا الفيلم الذي قدم منذ نسخته الأولى مؤثرات خاصة إستفادت منها أنواع مثل: الكوارثية، المغامرة، و الخيال العلمي.

و شهدت سينما الإنتاج الضخم مع السبعينات ميولا كبيرا لإنتاج أفلام **الكوارثية** و ذلك لملائمة موضوعاتها و قصصها مع حجم الإنتاج الكبير، و هو ما يتيح إستخدام أكبر قدر ممكن من الخدع السينمائية Trucage و المؤثرات الخاصة التي تتطلب مبالغ مالية ضخمة، و هذا ما يفسر إزدهار هذا النوع السينمائي و ذيوعه مع فترة الإنطلاق السينمائي التي تلت سقوط نظام الأستوديو. و إنطلقت سلسلة من الأفلام إستمدت موضوعاتها من الكوارث الطبيعية، الأرضية و الجوية و البحرية، سواء تلك التي حدثت بالفعل، أو تلك التي إختلقتها مخيلة السيناريستيين إعتمادا على بعض المعطيات العلمية أو الدينية أو الأسطورية، و نذكر هنا بعضا من أشهر الأفلام الكوارثية و هي: **غودزيلا، أرماغيدون، فولكانو، تيتانيك، 2012،...**

و إذا كانت كل من **السوبرمانية** و **الفامبيرية** تطورتا إعتمادا على تناول موضوعاتي مختلف و متعدد لنفس تيماتهما، فإن **الكوارثية** و النزعة **الأبوكالبسية** التي كانت سمة بعض الأفلام إعتمدت أكثر على التطور التكنولوجي في محاولة لتقديم صور مهولة و مذهلة عن كوارث تقارب الواقع بالنسبة لمتلق يزداد شغفا بهذا النوع. و يتضح ذلك جليا من خلال فيلم **تيتانيك** الذي يعتبر أكبر فيلم كوارثي في تاريخ السينما، إذ جاء معلبا في قصة حب شكسبيري زادته تقنيات التصوير بالحاسوب و عالم الإفتراض تألقا، و سارت تقنية الخدع السينمائية توازيا مع القصة الغرامية التي إنتهت تراجيديا في قعر المحيط. و مهما قيل عن قصة الفيلم التي عكست روحا شكسبيرية- بدليل أن المخرج أنهى فيلمه بشكل تصفيق على

عمل مسرحي- إلا أن الحدث الفيلمي لم يكن ليستوقف المتلقي لولا ذلك الجهد التقني الذي رفع **تيتانيك** إلى مصاف الروائع، و جعل الأكاديمية ترفع أوسكاراته إلى السقف.

و بين كل من فيلمي: **كينغ كونغ** عام 1933م و **فولكانو** Volcano ل: **مايك جاكسون** Mick Jackson عام 1997م، قطعت الكوارثية شوطا كبيرا في عالم الفن السابع، و تعودت الجماهير على صور تختفي و تهدد بتفجير نووي، و زلازل و براكين مدمرة، و طائرات تنفجر، و ناطحات سحاب تسقط متناثرة. و كأني بهذه المشهدية السينما الكوارثية مهدت لحدث عالمي وقع على رأس الألفية الجديدة، و أخلط يومها أوراق العولميين في حدث واقعي تجاوز حدود التصوير السينمائي بكثير وفاقه مشابهة، إلى درجة أن الصور الأولى لسقوط برج التجارة العالمي المكون من ناطحتي سحاب بدت و كأنها لقطات سينمائية أكثر منها واقعية، و ذلك لأن التدفق الصوري المستمر لأفلام الفن السابع الأمريكي صار يشكل مرجعية أساسية في مخيال المشاهد الذي لم يتوقع بأن ضربة:2001/09/11م ستفوق واقعيا أي بلاغة إبداعية صورية.

و يرى **إبراهيم العريس** في مقاربة بين فيلم **فولكانو** و أحداث **11 سبتمبر** بأن الفيلم عرض مشاهد دمار و رعب و خوف على مدى ساعتين، و لم يطلق العنان لصوير الضحايا الذين لم يتعدوا المائة، في حين أن أحداث **نيويورك** خلفت آلاف القتلى تحت البرجين، و هذا ليس معناه بأن السينما تعجز عن تصوير عدد كبير من الضحايا، بل هي حينما تجعل الكارثة موضوعا لها تريد أن تبدو الأمور مطمئنة و ذلك تماشي مع هذا النوع الذي يجلب إليه كثيرا من الجمهور(1). و سينما الكوارث تسعى إلى إيصال حس الكارثة إلى المتلقي و خصوصا بفضل الخدع السينمائية و التقنيات، و هذا على عكس باقي الفنون الأخرى. و إذ لم تساير

1- ينظر: إبراهيم العريس، السينما التاريخ و العالم، ص 15.

المتلقي في التركيز على آلاف القتلى أمام هول الكارثة، فهي تقدم توليفا صوريا مرعبا و مدهشا لقوى التدمير، و تذهب للمنطقة الكارثية التي يحبذ المتلقي أن يراها صوريا لأنه لا يمكنه رؤيتها في الواقع.

مع تطور التقنيات و ظهور عوالم الإفتراضية و الرقمنة إزداد إقبال المخرجين الأمريكيين على الأفلام الكوارثية بعد ظهور أساليبهم التصويرية و الإخراجية، و إرتبطوا بأفكار أكثر إثارة في هذا النوع السينمائي الذي صار (مودا) في عصر العولمة، إذ مالوا في إطار النوع الكوارثي إلى ما بات يعرف **بالأبوكالبسية**. و إن هذا اللحن الجنائزي الذي يحيل إلى النهاية حتى و إن لم يعبر عن مأتم فعلي كما يقول: **محمد سبيلا**، فإنه يؤشر على وجود تحولات نوعية في عصرنا هذا، توحي بوجود إنكسارات و خسوفات كبيرة(1). و هذه الخسوفات التي تحمل دلالة النهاية صارت عملة سينمائية نادرة يعمل عبرها عديد السينمائيين مواكبة مع موجة إنهاء التاريخ عند الإنسان الأمريكي، لا نهاية البشرية. فالمتتبع الذكي لخطاب الفيلم الأمريكي **الأبوكاليبسي** يدرك بأن أفلاما مثل: **كتاب إيلي** The book of Eli، و **ساعي البريد** Postman، و **2012**، بالرغم من تصويرها لعالم إفتراضي جديد يقوم على أنقاض عالمنا هذا، إلا أن هذه النهايات جاءت لتمجد الدور الأمريكي و تطمئن المواطن الأمريكي على قوته و قدرته على الإنبعاث من جديد، فهي أفلام كوارثية تنحو إلى سوبرمانية أخرى في ظل الدمار و الكوارث و النهايات.

و أتصور بأن الأبوكاليبسية إبتدأت سينمائيا مع فيلم **القيامة الآن** Apocalypse Now للمخرج الكبير **فرنسيس فورد كوبولا** عام 1979م، و إن كان أغلب النقاد لا يزيدون عن تصنيف هذا الفيلم إلا في خانة أفلام الحروب. إن **القيامة الآن** كسر جدار الصمت الذي خيم

1- ينظر: محمد سبيلا، زمن العولمة، ص 65.

على الفشل الأمريكي في الفيتنام من جهة، و صور العنف و الخوف و جنون الحرب من جهة أخرى، و المشاهد لهذا العمل يحس بأن **كوبولا** إستعرض خبرته السينمائية كاملة ليس من أجل تصوير فيلم عن حرب الفيتنام، بل إنه تعدى ذلك لينقلنا إلى وسط عالم مليء بالعذابات نحس عبره بالنهاية. و يقول **كوبولا** عن فيلمه:" الفيلم يتناول إلتباسا أخلاقيا، جزءا من الروح الإنسانية إذ تمادت أبعد من المعقول في إتجاه ما. حققت فيلما سوريياليا تماما و مسرحيا. ليس من لقطة وثائقية واحدة في فيلمي. أردت كل مشهد أنشودة سوريالية. إستعملنا الدخان الأحمر و البرتقالي لتنبيه المشاهد أنه أمام فيلم لا يعبأ بالواقعية. فكلما حدث توغل في الأدغال حدث مثله في فيتنام الروح"(1).

إن هذه السوريالية التي جعلت من واقعية الحرب بعنفها أمرا ثانويا، جعلتنا نعانق أجواء لا معقولية الحرب في عالم من العتمة و الخوف، و نتجاوز المعطى الفيتنامي إلى الأدغال داخل فيلم عبثي صور في كثير من لقطاته شخصيات و جنود تائهين بلا هدف. و تبتدئ الرحلة بأغنية مطلعها: **هذه هي النهاية يا صديقي،** و نسافر في عالم من اللانهايات نستشعر معه النهاية مع الكابتن **ويلارد** الذي يكلف بتصفية الكولونيل **كورتيز،** هذا الأخير الذي إنشق عن الجيش الأمريكي في فيتنام و أنشأ مملكة صغيرة من جنود أمريكان فروا معه، و جماعة من السكان الأصليين. و في رحلة الجحيم هذه يدخلنا **كوبولا** في الثلث الأخير من فيلمه إلى أجواء بدائية خلقها **الكولونيل** مع أتباعه، و طقوس غريبة جعلت العقيد يتموقع كإله وسط أتباعه الذين تحولوا إلى أفراد بدائيين.

أمام هذا الفصل بين أجواء اللانهاية في مسيرة **الكابتان،** و النهاية عند مجتمع البدائيين، نحس بأن الفيلم قد قسم إلى جزأين: سفر في الأدغال، و سفر آخر مع تأنيب الضمير و جلد الذات، و إن كان الزمن الأول ينتهي إلى البدائية، فإن الزمن الموالي لا نهاية له. و يتميز

1- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 218-219.

الجزء الثاني من هذا الفيلم برمزية موغلة في أجواء طقوسية حيث نجد كلمة Apocalyps Now مكتوبة على الجدران الصخرية في إشارة إلى أبدية المعاناة و الجرح النفسي، و ننتهي في مشهد ختامي عند مذبح يقطع فيه المحتفلون بسيوفهم ثورا حيا في مشهدية ديونيزية سينمائية. هذا في الوقت الذي ينهال فيه **الكابتان** بسيفه على جسد **الكولونيل** المرهق بعذابات الحرب التي لا تندمل، و يخرج على الجميع في مشهد وريث عرش الأوجاع، و ينحني له الكل تجسيدا لإستمرارية مملكة المعاناة و الألم.

ظهر خطاب فيلم **القيامة الآن** كحلم صوري مزعج لا ينتهي، و كأننا في لحظات حشر تتسم بالأزلية و جسد **كوبولا** بفضله **أبوكالبسية** نفسية في إطار موجته الإنتقادية، و أبان عن عبقرية قال هو عنها:" ربما كنت عبقريا، لكنني بالتأكيد لا أتمتع بأية موهبة"(1). و يمكنني أن أجزم بأن هذا المخرج الفذ و بعيدا عن تواضعه، وهب للسينما عبر فيلم **القيامة الآن** أول أفلام النهاية، و ذلك لأن فيلمه تميز بمسحة **أبوكالبسية** أكثر من كونه فيلما حربيا. وأطلقت بعد هذا الفيلم عدة أفلام أمريكية جعلت من النهاية تيمة لها، و خصوصا مع العشرية الأخيرة للقرن العشرين و العشرية الأولى للألفية الجديدة.

لقد قدم فيلم **القيامة الآن** لعالم النهاية في السينما أنموذجا سيحتذي به كثير من المخرجين، فزيادة على كون تيار النهاية أو القيامة يوافقه في العنونة Apocalypse Now فإن أجواءه أيضا باتت تمثل مشهدية مهمة و أساسية في عالم الأبوكالبسية الزاحف إلى الشاشة الكبيرة. و أرى بأن هذا الفيلم قد أثر بشكل مباشر في فيلم **أبوكاليبتو** Apocalypto للمخرج **ميل غيبسون** عام 2006م، و هذا رغم مضي عقد على فيلم **كوبولا.** إذ تعرض **غيبسون** في رائعته الإنتقادية السينمائية هذه و التي تلتقي عنونته مع **القيامة الآن** إلى معاناة زعيم شاب من قبائل الهنود

1- مجلة سينما، عدد22، ص 68.

البدائية يقع في أسر فرقة من جنود حضارة **الأزتيك** القديمة، و الذين يبيدون قبيلته و يرجعون به إلى عاصمتهم مع باقي الأسرى مغنما. و يصور لنا هذا الفيلم أجواء الطقوس و المذابح الآدمية التي كانت تقدم للإله الشمس من على هرم الأزتيكيين الدمويين الذين كانوا يضحون بآلاف البشر في حمام دموي يسترضي الآلهة. و وسط هذا الجو الجحيمي يفر الشاب في الأدغال الموحشة مستعرضا شجاعته المستمدة من أسلافه المحاربين، وسط مطاردة توحي بتأبيد المطاردة و المشاهد الدموية، و ينقذ زوجته و إبنه في مشهد ملحمي ينتهي بنا إلى شاطئ نرى عبره أول البحارة الأوربيين يرسون بأفلاكهم على الساحل.

إن إطلالة الرجل الأبيض على الأراضي الأمريكية فتحت حسب المخرج سجلا آخر من المعاناة التي نلتقطها رمزيا عند نهاية الفيلم، إذ يقرر الشاب العودة إلى الأدغال رفقة عائلته عندما يرى القادمين الجدد، و هو يقول:"إنها البداية فقط"، فاتحا بذلك شوطا آخر من صراع الهندي الأحمر البسيط مع دموية الحضارة. لقد سجل كل من **القيامة الآن و أبوكاليبتو** نوعا من النهاية الرمزية التي نجد لها أثرا على المتلقي من خلال تقديم قراءة مغايرة لواقعي الحرب و الحضارة لدى المشاهد السينمائي، و تقديم صورة توحي بحقيقة فوق واقعية ممزوجة بطقوسية و بدائية تؤبد لخطة المعاناة، و كأننا في أبدية جهنمية لا نهاية لها، يحملها تدفق صوري مزعج لا ينتهي بنهاية الفيلم.

و إن كانت بعض الأفلام مثل التي ذكرناها جنحت إلى نهاية رمزية و سوريالية، فإن كثيرا من الأفلام الأخرى لجأت إلى عوالم إفتراضية لمستقبل يعانق النهاية فعلا و لكن بمرجعية هوليودية تمجد دور الفرد الأمريكي و تعطيه بطولته الكوكبية. ففي فيلم **كتاب إيلي** The Book of Eli ل**ألبير و آلان هيغس** Albert et Allen Hughes عام 2010م، يتمكن ذلك المواطن الزنجي من إنقاذ أحد الأناجيل التي كان يحفظها عن ظهر قلب، بعد مغامرة مثيرة

وسط عالم مدمر إحتاج إلى إعادة بناء نفسه عن طريق إيمانية مسيحية. و في فيلم **ساعي البريد** The Postman ل **كيفين كوسننير** عام 1997م، و الذي يعد أفضل نموذج لهذا التوجه **الأبوكالبسي السوبرماني** في نفس الوقت، ينقلنا الفيلم إلى نهاية الحضارة الأمريكية عام 2013م و حلول عالم من الظلم و العصابات يتحكم فيه جنرال ظلامي، هذا الأخير الذي يزعجه مسافر جوال كان يعرض رفقة بغله المتنقل عروضا مسرحية يحاكي فيها دراما **شكسبير.** و يكتشف هذا المسافر صدفة حقيبة ساعي بريد، و يزور عدة مدن مهجورة على أساس أنه يوصل رسائل بين مقاطعات الولايات المتحدة، و تبث هذه الأكذوبة الأمل بين الأمريكيين الذين أوهمهم هذا الساعي بأن الولايات المتحدة إستعادت عافيتها و ستقوم كحضارة من جديد. و تتكاثر أعداد سعادة البريد الذين تحولوا إلى حقيقة و جيوش قهرت **الجنرال** تحت إمرة ساعي البريد الذي تحول إلى بطل وطني و كوني أعاد أمريكا إلى الحياة و الوجود من تحت ركام النهاية.

و في طريقنا إلى قيامة أمريكا التي تناولها فيلم **ساعي البريد** عام 2013م، نصطدم بقيامة فيلمية أخرى أكثر تميزا و أكثر كونوية عكسها فيلم **2012 لرولاند أمريش** Ronald Emmerich 2009م، و الذي تعرض فيه إلى فناء البشر و إنفجار براكين الأرض و إجتياح طوفان **التسونامي** في مشهدية مرعبة يسترجع فيها المتلقي أهوال يوم القيامة. و هذا الفيلم الذي تناولناه في معرض حديثنا عن فكرة نهاية التاريخ، يعتبر النوع الأكثر تماثلا مع تيار الأبوكاليبسية، ذلك أن تقنيات الكوارثية المستعملة كانت الأكثر تطورا، و الدمار كان شاملا بحيث عم الكرة الأرضية بأكملها. و قد مثلت مشاهد الفيلم السمفونية السينمائية الأكثر ذروة في مجال الأبوكالبسية التي عايشنا فصولها بالصوت و الضوء، و نقلنا الفيلم إلى أجواء من الرعب تحاكي يوم النهاية كما نتمثله نحن في كتبنا المقدسة مع فارق بسيط في هذه

الأبوكالبسية الكونية هو الإرتفاع الذي مس القارة الإفريقية، الذي أشرنا إليه سابقا على أنه محاكاة رمزية لزنجية الرئيس الأمريكي، و الدور الجديد الذي سيلعبه الناجون من بشر الأفلاك العملاقة حفاظا على الحضارة فوق هذه الأرض القديمة الجديدة.

و قد أخذت فكرة هذا الفيلم عن نبوءة العراف **نوستراداموس** الذي تكهن بنهاية الكون مع نهاية سنة 2012م، و قدمت في شكل ملحمي تراجيدي أقض مضجع مخيلتنا التي قد تعجز عن تصور نهاية بنفس إمتياز السينما الأمريكية التي صارت في عمر القرن تسحر بتقنياتها التصويرية الرفيعة و المتفوقة، و تيماتها المختلفة التي تسلب الألباب، و كأن لسان حالها يقول لمتلقيها الأمريكي:" عش في خطر، و شيد مدنك قرب بركان فيزوف، و أرسل سفنك لإكتشاف البحار المجهولة و عش في حرب دائمة..."(1)

إن السيطرة التي فرضتها هوليود و لا تزال على المشهد السينمائي العالمي لا يمكن نكرانها بأي سبب أو تحت أي خلفية كانت، و ذلك لأن الثقافة السينمائية لأي متلقي تعبر عبر مصانع هوليود الفيلمية. و مفهوم الشمولية و العولمة تحقق سينمائيا قبل أن يطفوا المصطلح على سطح الأحداث السياسية خلال فترة التسعينيات من القرن المنصرم، فالسينما الأمريكية كما يذهب إلى ذلك **برهان شاوي** هي مثل أي حضور أمريكي، عسكري أو إقتصادي، مطروحة للبحث كقوة مؤثرة تدخل في صوغ خبراتنا الثقافية و الحياتية و توجيه ذائقتنا الجمالية رغما عنا.(2)

1- ينظر: ويل ديورانت، قصة الفلسفة، ص 318.

2- ينظر: برهان شاوي، سحر السينما، دائرة الثقافة و الإعلام الشارقة، ط1-2003، ص93.


الخاتمة

و نخلص إلى نهاية هذا البحث بعد أن تناولنا إشكاليته بفروعها نقدا و تحليلا، و أمطنا اللثام عن كثير من المحطات و النقاط التي كانت تبدو لنا مبهمة للوهلة الأولى، واضعين في الحسبان طبيعة البحث العلمي الذي لا يمكنه بأي حال أن يحقق الاكتمال، و إنما كثيرا ما يغفل بعض النقاط الهامة في طريقه نتيجة الصعوبة أو الإهمال. إن مغامرة البحث في العلوم الإنسانية سرعان ما تتحول النتائج فيها إلى تساؤل جديد و هكذا دواليك، فهي مغامرة تتجدد و لا تنتهي. و أتمنى بأنني بفضل هذه القراءة التي قدمتها لكم في هذه الأطروحة، أكون قد وفقت في دفع بعض الباحثين إلى طرح تساؤلات أخرى تتناول بالبحث راهن العولمة في علاقته بالسينما.

و لا بأس أن ألخص في هذا المقام مجموع النتائج التي توصلت إليها:

أولا: إن مصطلح العولمة يتجاوز حدود التعريف اللغوي و الاصطلاحي، و يتميز بكونه راهنا كونيا لازلنا نعايشه و نحياه و نلمس تحولاته في مختلف نواحي الحياة، و هنا مكمن الصعوبة في تقديم مفهوم جامع لهذا المصطلح الذي يحتاج إلى مقاربات عديدة: إقتصادية، و فكرية، و سوسيوثقافية. و تجد العولمة لغتها و مدلولاتها عبر النقاط التالية:

1- إن العولمة ظاهرة إقتصادية في المقام الأول، و تقوم على زيادة الارتباط المتبادل بين المجتمعات من خلال حركة انتقال السلع و رؤوس الأموال، و تقنيات الإنتاج و الأشخاص و المعلومات.
2- العولمة نظام عالمي يرتكز على العقل الإلكتروني و الثورة المعلوماتية القائمة على أنظمة تبادل المعلومات، و الجهد و الإبداع التقني غير المحدود.
3- تسعى العولمة إلى تقريب المسافات، و اختراق الحدود الجغرافية و السياسية للدول في محاولة لتجاوز مفهوم الدولة الوطنية و القومية، و من غير اكتراث بالقيم و الأنظمة و الحضارات و الثقافات.
4- يعد التدويل و تعدد الجنسية واجهة العولمة باعتبارهما يشكلان صفة الشمولية التي تميز مؤسسات و آليات الواقع الاقتصادي الدولي الجديد.

5- تتشكل أدوات المد العولمي اقتصاديا من: الشركات المتعددة الجنسيات، و المؤسسات الاقتصادية الدولية، و التكتلات الإقليمية.

6- تصدر العولمة إلى الدول المنخرطة في فلكها الأزمات الاقتصادية بنفس الدرجة التي تصدر بها منتجاتها.

7- دأب عرابو العولمة فكريا على التشهير بفكرة نهاية التاريخ التي طوروها عن كل من: **أفلاطون، هيغل،** و **نيتشه،** و بشروا بالإنسان الأخير وفق مركزية فكرية و حضارية غربية (أمريكية)همشت تاريخ حضارات الشعوب الأخرى.

8- فكرة العولمة و الشمولية ظاهرة تاريخية متجددة.

9- العولمة إعلان عن لحضة تتويج ليبيرالي إنتصر على الشيوعية، و استفرد بالرأسمالية كنظرية كونية مسيطرة.

10- يمثل تيار ما بعد الحداثة إلهاما فكريا للعولميين الجدد.

11- تدعو العولمة الثقافية إلى حوار الثقافات وفق تنميط ثقافي و فني معين يعصف بالخصوصية الهوياتية المحلية، و يحيل إلى صدام الحضارات.

12- تسعى الدوائر العولمية إلى سلعنة أو بضعنة الثقافة و التي تتمثلها بمصفوفة قيم الحياة الأمريكية.

13- تعد الولايات المتحدة الأمريكية مركز نظام العولمة، و القاطرة التي تجر آنيا كل هذه القيم و المفاهيم المعاصرة، و لهذا يستبدل كثير من المفكرين كلمة (العولمة) بلفظتها المناسبة ألا و هي: (الأمركة).

ثانيا: نشأ الفيلم الأمريكي من ظاهرة الاحتكار التي استفرد بها **إديسون** إبان بدايته خلال عصر السينما الصامتة، و سعى هذا الفيلم إلى السيطرة عالميا على المشهد الثقافي بفضل إستراتيجية قوية و واضحة في مجال الإنتاج و نظام النجوم بعد الحرب العالمية الأولى. إذ

عرف الأمريكان كيف يسيرون بضاعتهم الفيلمية رواجا و إشهارا، و يتربعون على عرش السينما التي حملوها قيمهم و أفكارهم و عملوا على نشرها كونيا. و تتميز السينما في أمريكا خلال هذه الفترة بـ:

1- ظهر الفيلم الأمريكي و انتشر واسعا بفضل شبكة الإنتاج و التوزيع الخاضع لمنطق رأسمالي يميزه الاحتكار.
2- كانت منتديات **النيكل** تشكل أولى الصالات السينمائية التي انتشرت بالآلاف، و حاول كثير من المنتجين السيطرة عليها.
3- نشأت مدينة السينما (هوليود) من حرب الاحتكار السينمائي التي خاض ضدها المنتجون المستقلون معارك ضارية في مواجهة التجمع الإنتاجي الاحتكاري المعروف ب: **تروست إديسون.**
4- ترسخت السينما في الولايات المتحدة كفن جماهيري واسع يحتاج إلى مئات الأفلام سنويا تلبية لحاجيات المشاهدين الذين اكتسبوا عادة المشهدية السينمائية.
5- طورت السينما الأمريكية طرائق المونتاج الذي أثرى لغة الفيلم، و عزز الخصوصية السينمائية بعيدا عن التصنيف النظري الأوروبي.
6- أطلقت سينما هوليود نظام النجوم Stars System للتشهير بأفلامها، و إغراء المشاهدين بخصوصية حياة أنصاف الآلهة الجدد.

ثالثا: عرفت السينما الأمريكية قوتها الحقيقية خلال عصر السينما الناطقة، إذ إكتمل هذا الفن البصري فنيا لما أصبح ينطق، و جلب الصوت إلى السينما خصوصية الحوار و الأدبية التي زادت من عنصر الإيهام بالواقع، و جعلت من الفيلم قطعة حياتية بصورتها و لغتها. و رغم صعوبة فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية سينمائيا إلا أن السينما الأمريكية خرجت منتصرة بعد مرحلة السبعينات، لتحمل أفكارا كونية أكثر خطورة و انتشارا بفضل جهد مخرجيها الأكاديميين الجدد. و تشكل منظومة العرض السينمائي الأمريكي آلة دعائية كبرى حملت إلى المشاهدين في جميع أنحاء العالم الحلم الأمريكي قبل العولمة بكثير. و يمكـــننا رصد قـــوة المشهد السينمائي الأمريكي في علاقته بالشمولية فيما يلي:

1- تعد استوديوهات الإنتاج الأمريكية قطبا إحتكاريا يتوازى في قوته مع الشركات المتعددة الجنسيات و يتعداها في ميدان الفن السابع.

2- يتميز اللوغو السينمائي لشركات الإنتاج بخاصية مركزة و تجميع الرموز العالمية، ثم إعادة تصديرها في شكل إبهار أيقوني.

3- تعتبر هوليود مدينة خرافية و أسطورية للصور، و مصنعا للأحلام السينمائية.

4- إن **هوليود و النجوم و الأوسكار** عوالم ميثولوجية سيطرت على المخيال الجماهيري الذي أدمن على المشهدية السينمائية.

5- تجنح الأفلام الهوليودية إلى الترويج للأمركة، و سيطرة الإنسان الأمريكي الأخير على الكوكب، و لعبه لدور البطولة في مكافحة الغزاة (خارج الكوكب و داخله) و الانتصار لقيم العدالة و الخير.

6- تتميز المضامين الفكرية الأمريكية بيوتوبيات تيمية سبقت عالم ما بعد الحداثة ظهورا مثل: **السوبرمانية، الفامبيرية، الأبوكاليبسية.**

7- حملت الأفلام الأمريكية مصفوفة قيم الحضارة الأمريكية منذ بداية انتشارها في عشرينات القرن الماضي.

8- تعاملت السينما الأمريكية لأزيد من قرن مع مكونات العولمة: إقتصاديا، فكريا، ثقافيا.

9- عانق الفيلم الأمريكي مفاهيم العالمية و الشمولية و الأمركة قبل ظهور العولمة بعشرات السنين، و بالتالي فهو أقدم تمظهر لها قبل أن تطفو على السطح مع العشرية الأخيرة للألفية المنصرمة.

الفهرس

الفهرس

- إهداء.
- كلمة شكر.
- الفهرس.
- مقدمة.

الفصل الأول:العولمة و الثقافة (المعترك المفاهيمي).....17

المبحث الأول: العولمة و المرجعية الإقتصادية.....24

1- تعريف العولمة.....24
أ- التعريف اللغوي.....24
ب- التعريف الإصطلاحي.....28
2- العولمة ظاهرة إقتصادية في المقام الأول.....34
أ- الشركات المتعددة الجنسيات.....40
ب- المؤسسات الإقتصادية الدولية.....50
ج- التكتلات الإقليمية.....54
3- العولمة الإقتصادية و تصدير التأزم الرأسمالي.....57
المبحث الثاني: التمظهرات التاريخية و الفكرية لظاهرة المعولم.....64
1- العولمة بين إنهاء و حركية التاريخ.....66
أ- نهاية التاريخ.....67
ب- فكرة المعولم و الشمولي (ظاهرة تاريخية متجددة).....73
2- الليبرالية و النظرية الكونية.....82
3- ما بعد الحداثة.....87
المبحث الثالث: عولمة الثقافة.....95
1- في مفهوم الثقافة و الهوية.....96
2- الثقافة بين العالمية و العولمة.....102
3- الأمركة.....110

الفصل الثاني:نشأة و تطور المفهوم السينمائي الأمريكي.....121

المبحث الأول: المجهود التقني للصورة خلال القرن 19م و ولادة السينما.....124

المبحث الثاني: عصر السينما الصامتة.....143

1- بدايات السينما و نشأة سينما وطنية.....144
ت- الصور المتحركة بين إختراعات *إديسون* و ألعاب *هيل* الصورية.....145
ث- العروض السينمائية الأولى و ظاهرة إحتكار الإنتاج.....152
ج- *إدوين بورتر* و فيلم الغرب الأمريكي.....159
2- السينما الأمريكية أثناء و بعد الحرب العالمية الأولى.....163

أ- *غريفيت* و ولادة أمة.....165
ب- *شارلي شابلن* و المدرسة الهزلية.....175
المبحث الثالث: عصر السينما الناطقة.....186
1- السينما تنطق.....189
ت- بدايات الصوت في السينما.....190
ث- ظهور الفيلم الناطق.....196
2- السينما الأمريكية بين فترات الظهور و الفتور.....202
أ- زمن الكوميديا الموسيقية.....204
ب- سينما ما بعد السبعينات.....222

الفصل الثالث: منظومة العرض السينمائي الأمريكي و منطق الشمولية.....236

المبحث الأول: السينما الأمريكية (ميثولوجيا العصر البصري).....240

4- الصناعة السينمائية و هوليود.....242
ج- شركات الإنتاج السينمائي.....242
ح- هوليود.....268
5- اللوغو السينمائي (نموذج M G M).....273
6- النجومية و الأوسكار.....286
ج- نظام النجوم و أنصاف الآلهة الجدد.....287
ح- ظاهرة الأوسكار.....301

المبحث الثاني: طرح تيمي لعوامل يوتوبية.....313

1- السوبرمانية (الرجل الأمريكي الخارق).....316
2- الفامبيرية (vampirisme) و تطوير معالم التعبيرية الألمانية.....341
3- الكوارثية و النزعة الأبوكاليبسية.....354
- **خاتمة.....365**
- **قائمة المصادر و المراجع.....369**
- **ملحق بصور أهم الأعلام و اللوغوسات و الأفلام.....381**

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر

أ- الأفلام(المصادر البصرية)

1- فيلم **سرقة القطار الكبير** إدوين بورتر.

2- فيلم **Naissance d'une nation** غريفيت.

3- فيلم **Intolérance** غريفيت .

4- سلسلة أفلام **شارلي شابلن: الديكتاتور العظيم، الطفل، الأزمنة الحديثة، الملاكم، المهاجر.**

5- فيلم **Le chanteur de Jazz**ألن كروسلند .

6- فيلم **Autant en emporte le vent**فيكتور فليمنغ .

7- فيلم **Le magicien d'Oz**فيكتور فليمنغ .

8- فيلم **Citizen Kane** أورسن ويلز.

9- فيلم **Singin in the rain**ستانلي دونين و جين كيلي .

10- فيلم **Les raisins de la colère**جون فورد .

11- فيلم **le massacre de fort appache** جون فورد.

12- فيلم **الطيب و الأحمق و الصعلوك** سرجيو ليوني .

13- سلسلة أفلام**The god father** فرنسيس فورد كوبولا .

14- فيلم **Apocalypse now**فرنسيس فورد كوبولا.

15- فيلم **Dracula**فرنسيس فورد كوبولا.

16- فيلم **Little big man**أرثير بين.

17- فيلم **Le dernier des Mohicans**مايكل مان.

18- فيلم **Platoon**أوليفر ستون .

19- فيلم **Nixon**أوليفر ستون.

20- سلسلة أفلام **Les dents de la mère**ستيفن سبيلبرغ.

21- فيلم **E.T l'extraterrestre**ستيفن سبيلبرغ .

22- فيلم **La Amistad**ستيفن سبيلبرغ.

23- فيلم **Il faut sauver le soldat Rayan**سبيلبرغ.

24- فيلم**Titanic** جيمس كاميرون .

25- فيلم **Avatar**جيمس كاميرون.

26- فيلم **Gangs of New-York**مارتين سكورسيزي .

27- سلسلة أفلام **Rocky.**

28- سلسلة أفلام**Terminator.**

29- سلسلة أفلام **aliens.**

30- سلسلة أفلام**UnderWorld**.

31- سلسلة أفلام **Twilight**

32- فيلم **2012** رولند إميريش .

33- فيلم **Apocalypto**ميل غيبسون.

34- فيلم **La passion du Christ**ميل غيبسون.

35- فيلم **Dance avec les loups**كيفين كوسنر.

36- فيلم **Post-Man**كيفن كوسنير.

37- فيلم **Interview avec un vampire**نيل جوردان.

38- فيلم **Nosferatu**مورنو.

39- فيلم **Frankstein**كنيث براناغ.

40- فيلم **Vanhelsing**ستيفن سومرز.

41- فيلم **King Kong**بيتر جاكسون.

42- فيلم **Volcano**ميك جاكسون.

ب- المصادر باللغة العربية و المترجمة:

1- أفلام شابلن، (سيناريوهات و كتابات الأفلام)، تر: يونس كامل ديب، وزارة الثقافة دمشق، ط1، 2009.
2- برام ستوكر، دراكولا، دار البحار، بيروت، ط1، 2000م.
3- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فاتن بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ط1، 2007.
4- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1،ج2، ج3، ج4، دار الراتب الجامعية- سلاسل سوفنير، بيروت.
5- سهيل إدريس: المنهل (فرنسي-عربي)؛ دار الآداب، بيروت، ط3، 2005.
6- ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1- 1977م.
7- ماري شيلي، فرانكشتاين، دار البحار، بيروت، ط1، 1999م.
8- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 2003م.

ج- المصادر باللغة الأجنبية:

1- Bernard Guillochon, **la Mondialisation**, Petit Encyclopédie la Rousse France, 2004.
2- Jean Mitry, **Dictionnaire du ciéma**, la Rousse , France, 1963.

2-المراجع

أ- المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق، ط1، 2008.

2- السيد ولد أباه، إتجاهات العولمة إشكالات الألفية الجديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء،ط1، 2001.

3- العيد صالحي، العولمة والسيادة الوطنية المستحيلة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.

4- باسم علي خريسان، العولمة والتحدي الثقافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2001.

5- برهان شاوي، سحر السينما، دائرة الثقافة و الإعلام الشارقة، ط1-2003.

6- برهان غليون- سمير أمين، ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط2، 2002.

7- بغداد أحمد بلية، سيمائيات الصورة، منشورات دار الأديب، وهران، 2008.

8- حازم الببلاوي، النظام الاقتصادي الدولي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 2000.

9- رشيد حمليل، الحرب والرأي العام والدعاية، دار هومة، الجزائر 2007.

10- رياض عصمت، ذكريات السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2005.

11- ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1983.

12- عامر مصباح، النظرية المعاصرة في تحليل العلاقات الدولية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

13- عامر مصباح، في تحليل العلاقات الدولية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

14- عبد العزيز سليمان- عبد المجيد نعنعي، تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية الحديث، دار النهضة العربية، بيروت1973 .

15- عبد الكريم بكار، العولمة، دار الإعلام، الأردن، ط3، 2002.

16- علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة و النص، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1-2008.

17- علي حسن شبكشي، العولمة نظرية بلا منظر، القاهرة، مطابع الشركة بمدينة السادس من أكتوبر، 2000.

18- عمار أحمد حامد، السينما في القرن العشرين (1900-1990) دار علاء الدين، ط1، دمشق، 2001.

19- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2001.

20- محمد البغدادي، الإمبراطورية الأمريكية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

21- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008.

22- محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحداثة وانتقاداتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006.

23- محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، الطبيعة والثقافة، ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2005.

24- محمد سبيلا، زمن العولمة، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

25- محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

26- محمد محفوظ، الحضور والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000م.

27- محمد محفوظ، العولمة وتحولات العالم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2003.

28- محمد مسلم، العولمة والهوية، دار الغرب، الجزائر، 2002.

29- محمد مقدادي، العولمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2002.

30- محمود الزواوي، روائع السينما، أفضل 100فيلم أمريكي، الأهلية، الأردن-ط1، 2006.

31- محمود الزواوي، صناعة الأحلام، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق،2006.

32- منى الصبان، المونتاج الخلاق: دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة.

33- منير بهادي،الاستشراق والعولمة الثقافية، دار الغرب، وهران، ط2، 2004.

34- مؤيد عبد الجبار الحديثي، العولمة الإعلامية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.

35- نائل عزيز تركماني- أكثم محمود عبد الحميد، تاريخ السينما، مطابع وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 2008.

36- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 2001.

ب-المراجع المترجمة:

1- أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959.

2- أرنولد توينبي، تاريخ البشرية، ج2، تر: نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1998.

3- ألفن توفلر، تحول السلطة بين العنف والثروة والمعرفة، تر: فتحي بن شتوان ونبيل عثمان، ليبيا، مكتبة طرابلس العلمية، ط2، 1996.

4- أمبرتو إيكو، السيميائية و فلسفة الصورة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2005.

5- أندريه بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد،وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2009.

6- أندري بازان، ماهي السينما، ج1، تر: فرانسيس ريمون، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

7- أندري تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، البحرين، ط1-2006.

8- إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981.

9- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، دمشق، ط1، 2008.

10- برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق ط1، 1994.

11- بيتر كونراد، أرسون ويلز، تر: عارف حذيفة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008.

12- بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، تر: هيثم علي حجازي، ط1، دار المسيرة، عمان، 2003.

13- جاك دريدا، مواقع- حوارات- تـر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

14- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: على أسعد، دار الحوار، ط1، سوريا، 2003.

15- جان بيير جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر- رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003.

16- جان بيار غارنيي، عولمة الثقافة، تـر: عبد الجليل الأزدي، دار القصبة، الجزائر، 2002

17- جان ميتري ، السينما التجريبية : د. عبد الله عويشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1997.

18- جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، تر: عبد الله عويشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،ط1، 2000.

19- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر- إبراهيم الكيلاني- فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968.

20- جوزيف ماكبرايد- مايكل ولمنغتن، جون فورد، تر: خالد حداد، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1995.

21- جون كينيت جالبريت، تاريخ الفكر الاقتصادي، تر: أحمد فؤاد بلبع، عالم المعرفة، الكويت، 2000.

22- جيل دو لوز، الصورة و الحركة، تر: حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ط1، 1997.

23- دوغلاس ستيفنسون، الحياة والمؤسسات الأمريكية، تر: أمل سعيد، الأهلية، الأردن، ط1، 2001م.

24- دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، أكاديمية الفنون- دار الوفاء، الإسكندرية، 1998.

25- دونالد ستابلز، السينما الأمريكية،تر: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة.

26- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007.

27- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر- إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

28- رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 1993.

29- ريتشارد كيرني، جدل العقل- حوارات آخر القرن-، تر: إلياس فركوح و حنان شرايخة، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، 2005.

30- زبغنيو بريجنكسي، الفوضى، تر: مالك فاضل، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.

31- ستيوارت كامينسكي، جون هيوستون، تر: فوزي سليمان، كتابي، القاهرة.

32- سينما الغرب الأمريكي، عدد من المؤلفين، تر: رياض عصمت، وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق- 1997.

33- صموئيل هنتغتون، صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، تر: مالك عبيدو شهيوة ومحمود محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ط1، ليبيا، 1999.

34- صوفيا أليسا، جماليات موسيقى الأفلام، تر: غازي منافيخي، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،ط1-1997.

35- فرانسوا تريفو، هيتشكوك تروفو، تر: عبد الله عويشق- حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ط1، 1997م.

36- فرانسيس فوكوياما : نهاية التاريخ والإنسان الأخير، تر: فؤاد شاهين، جميل قاسم، رضا الشابي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1993.

37- فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.

38- في- إف- بيركينز؛ الفيلم كفيلم: تر: أسامة إسبر، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2002.

39- كاتي أوبراين- مارك فيليبس، غيبوبة الولايات المتحدة الأمريكية، تر: مركز التعريب والترجمة، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2004.

40- كاثرين كروهن، مارلين مونرو، تر: محمد علام خضر، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2009

41- كافين رايلي، الغرب والعالم، ج1، تر: عبد الوهاب محمد المسيري، هدى عبد السميع حجازي، عالم المعرفة، الكويت، 1985.

42- كافين رايلي، الغرب والعالم، ج2- تر: عبد الوهاب محمد المسيري- هدى عبد السميع حجازي، عالم المعرفة، الكويت، 1986.

43- لوي دي جانيتي، فهم السينما(السينما و الأدب)، تر: جعفر علي، دار قرطبة للنشر، المغرب، 1991.

44- لوي دي جانيتي، فهم السينما (المونتاج)، تر: جعفر علي، دار قرطبة، المغرب،ط2، 1987.

45- لويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، تـر: عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

46- مارتن سكورسيزي، مسراتي كسينمائي، تر: فجر يعقوب، وزارة الثقافة، المؤسسة، العامة للسينما ط1، دمشق 2007.

47- ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

48- ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001.

49- ميشيل سيمان، إيليا كازان يتحدث، تر: محمد جمول، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،ط1، 1993.

50- نعوم تشومسكي، هيمنة الإعلام، الإنجازات المذهلة للدعاية، تر: إبراهيم يحيى الشهابي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.

51- نورمان كيجان، مأزق البطل الوحيد- سينما أوليفر ستون، تر: أمير العمري، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

52- هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار أحمد حامد، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005.

53- هنري كيسنجر الدبلوماسية من الحرب الباردة إلى يومنا هذا، تر: مالك فاضل البديري، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان،1995.

54- هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2006.

55- ويل ديورانت، قصة الفلسفة، مكتبة المعارف،تر: فتح الله محمد المشعشع، بيروت، ط1، 2004.

56- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق ط1، 1989م.

ب- المراجع باللغة الأجنبية:

1- Christopher Frayling, Il était une fois en Italie- Les western de Sergio Léonie, édition de la martiniére, Paris, 2005.

2- Guy Hannebelle, Quinze ans de cinéma mondial, Edition du cerf, Paris, 1979.

3- Jean Claude Barreau, Guillaume Bigot, toute l'histoire du monde, édition 02,2007.

4- Le cinéma américain analyses de films, flamarion, sous la direction de Raymond Bellour.

5- Noam Chomsky, 11/9 Autopsie des terrorismes, traduit par ; Hélène Marita et Isabelle Genet, le serpent à plumes, France.

6- René jeanne et Charles Ford, le Cinéma et la Presse (1895-1960), Almand Colin, Paris, 1961.

3- المجلات و الدوريات و المواقع الإلكترونية:

1. مجلة نقد و فكر الأعداد: 07، 09،12،22، 44. العنوان الإلكتروني: www.aldjabiriabed.com
2. مجلة العولمة و الهوية، أوراق المؤتمر العلمي الرابع لكلية الآداب و الفنون 1998، دار مجدلاوي، 2002، ط2، الأردن.
3. مجلة سينما، العدد5،(جوان-جويلية)2001، و عدد 22، جانفي groupe Corlet ,Paris2004
4. www.wikipédia.com- sociétés de production de cinéma américaines
5. www.wikipedia.org Metro Goldwyn Mayer
6. www.wikipedia.org 20th century fox
7. www.wikipedia.org Warner Bros
8. www.wikipedia.org Columbia Pictures
9. www.wikipedia.org Hollywoo
10. www.Wikipedia.orgجائزة الأوسكار
11- www. Wikipedia.org oscar du meilleur film
12- www. wikipedia.org vampire
13- cinema action,Les grandes écoles esthétioues,n°55, corlet, 1990, France.
14- Cinéma Action, Quelle diversité face a Hollywood, hors- série,2002, France.

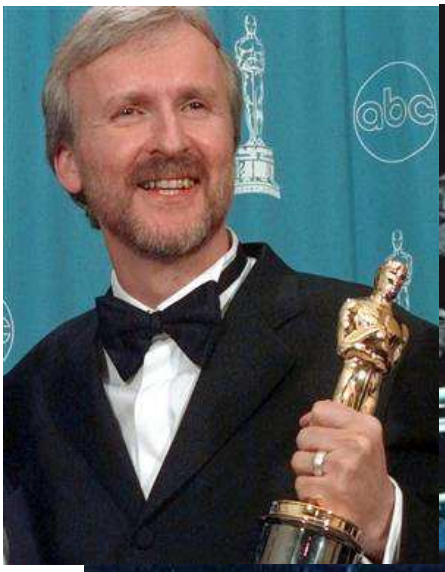
ملحق صور أهم الأفلام و الأعلام و اللوغوسات


© A.M.P.A.S.




HOLLYWOOD

هوليوود- الأوسكار- و صناع الفيلم الأمريكي المعاصر





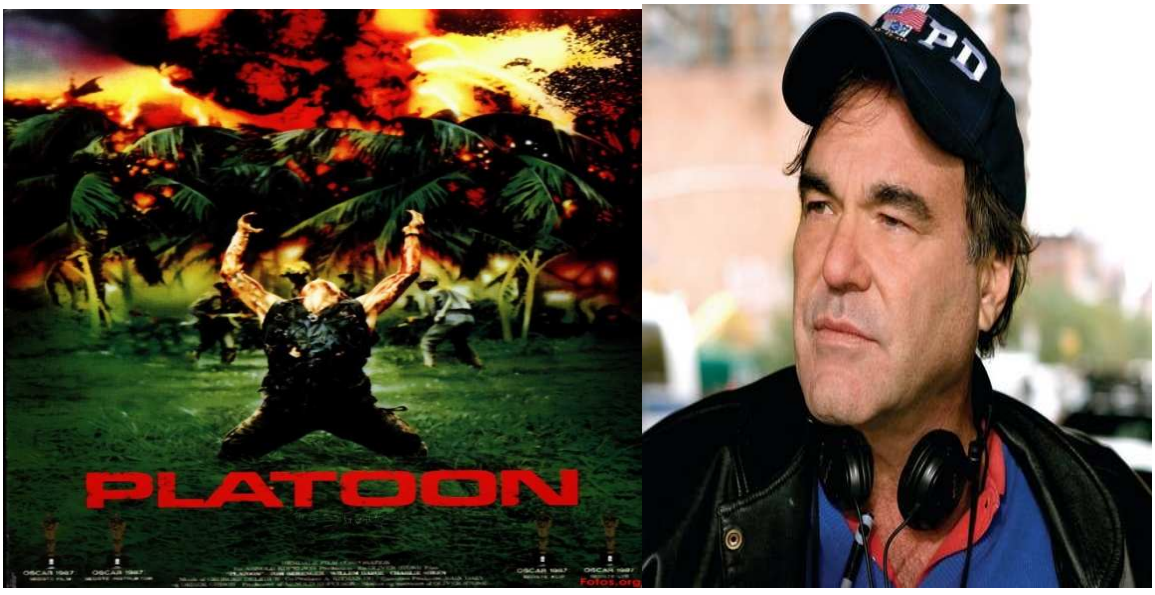




جيمس كاميرون و رائعة تايتنيك



عصابات نيويورك لمارتن سكورسيزى



أوليفر ستون و فيلم الفصيلة





أفاتار-جيمس كاميرون- و الحضيرة الجوراسية ستيفن سبيلبرغ



فرنسيس فورد كوبولا عراب السينما المعاصرة





سيرجيو ليوني







المواطن كين أورسون زيلز



سيد الواسترن جون فورد


OVERLA
GE LINE



ذهب مع الريح

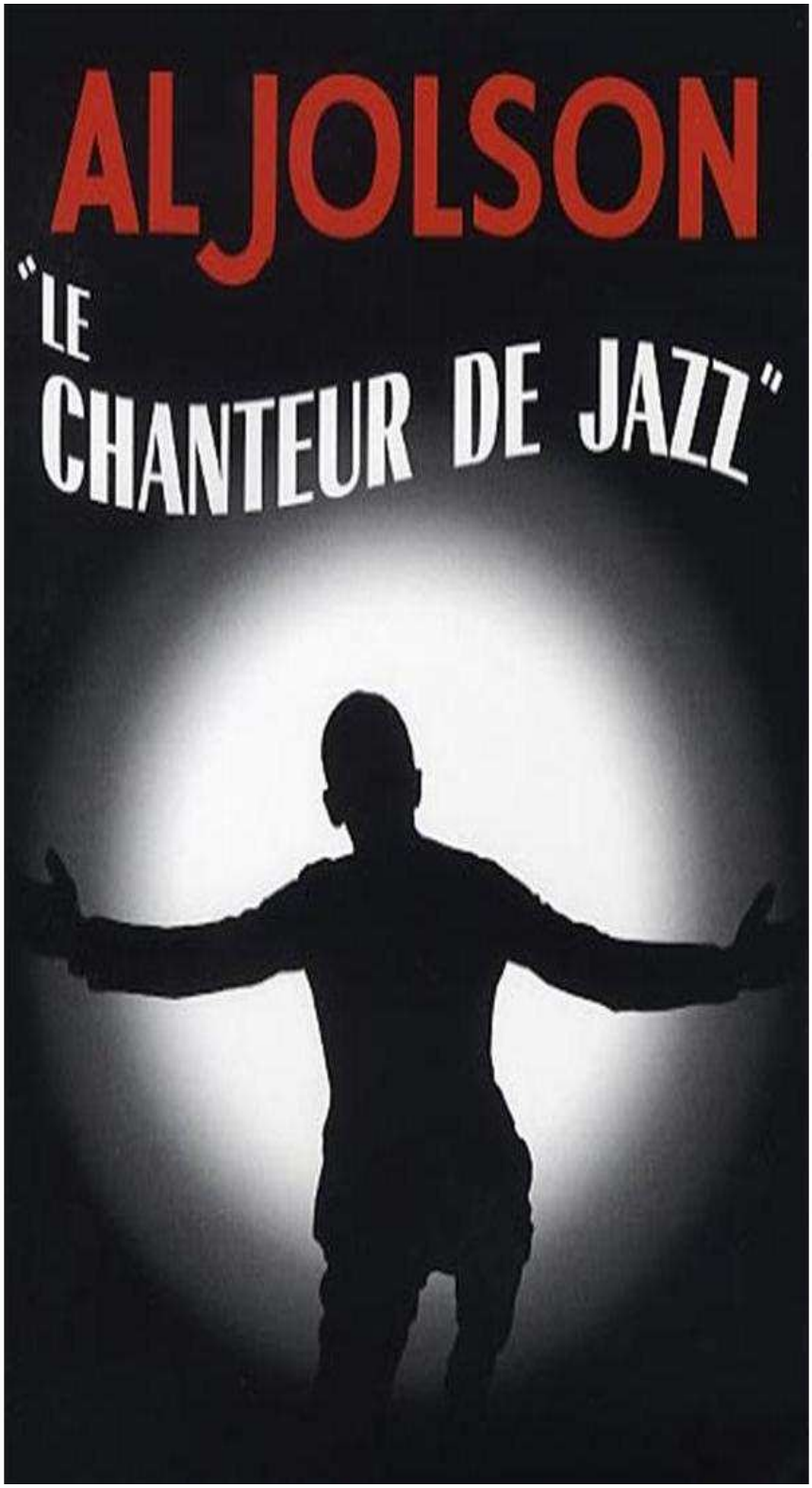

DAVID O. SELZNICK'S
MARGARET MITCHELL
AUTANT EN EMPORTE LE VENT
LE FILM AUX 10 OSCARS
DVD



Gene Kelly "Singin' in the Rain"

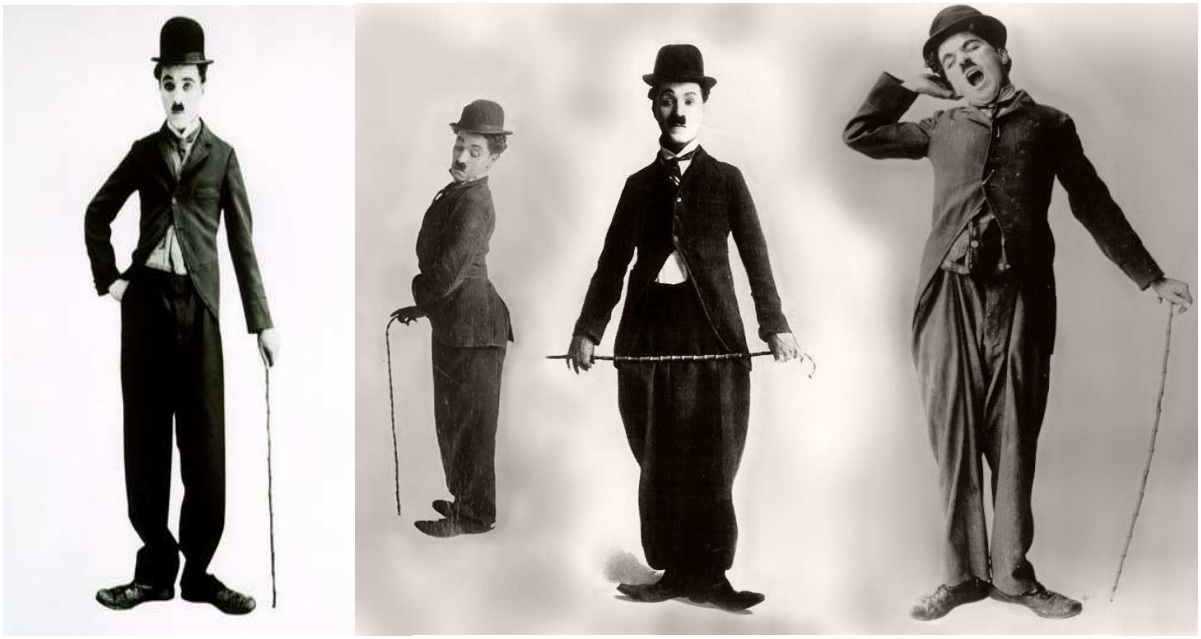


غناء تحت المطر و لحظات انتقال من الصامت إلى الناطق


AL JOLSON
"LE CHANTEUR DE JAZZ"

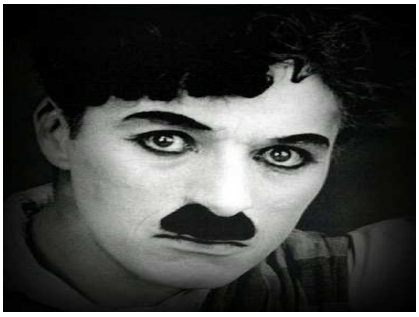
أول فيلم ناطق

ملك الإيماءة السينمائية







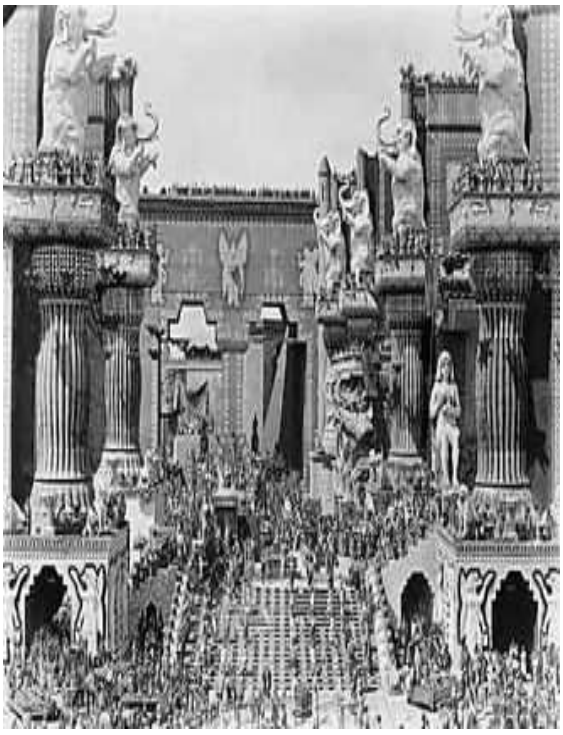


ملك السينما الأمريكية



غريفيت


D.W.GRIFFITH'S
MIGHTY SPECTACLE
THE BIRTH OF A NATION
FOUNDED ON THOMAS DIXON'S THE CLANSMAN






EDISON FILMS
PATENTED AND COPYRIGHTED.
Replete with Thrilling and Exciting Incidents in Fourteen Scenes.
THE GREAT TRAIN ROBBERY
Will be shown to enthusiastic houses during Xmas week in New York at the following theatres:
Hurtig & Seamon's
Circle Theatre
Proctor's 125th St.
Keith's 14th St.
Harlem Opera House
Tony Pastor's
Eden Musee
Huber's Museum
Orpheum, Brooklyn
Comedy Theatre
Orpheum Music Hall
SEND FOR FULLY ILLUSTRATED AND DESCRIPTIVE PAMPHLET.
LENGTH, 740 FEET.
PRICE, $111.
CODE WORD, VACUNAHAN.
Edison Exhibition Kinetoscope, $115.00. Edison Universal Kinetoscope, $75.00.
MAIN OFFICE and FACTORY, Orange, N. J.
EDISON MANUFACTURING CO., NEW YORK OFFICE: 83 Chambers St.
OFFICE FOR UNITED KINGDOM: 52 Gray's Inn Road, Holborn, London, W.C., England.
EUROPEAN OFFICE: 32 Rempart Saint Georges, Antwerp, Belg
SELLING AGENTS:
THE KINETOGRAPH CO. ..... 41 E. 21st St., New York
KLEINE OPTICAL CO. ..... 52 State St., Chicago, Ill
PETER BACIGALUPI ..... 933 Market St., San Francisco, Cal.
THE ORIGINAL AND ONLY

إدوين بورتر باعث أفلام الواسترن







Slats, the Original "Leo The Lion"
at Golwyn Pictures, 1916 - 1924



Slats, in the first official
MGM logo, 1924 - 1928



Jackie, the second lion, 1928 - 1956



Tanner, the third lion, 1934 - 1956



An unnamed fourth lion, 1956 - 1958



Leo the Lion, 1957 - present


MGM
THE CITY OF ENTERTAINMENT
MGM GRAND
©A. Lee Bennett, Jr./ATPM www.atpm.com


MGM


HOLLYWOOD