Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/vXiX

القوة الناعمة الامريكية في أمريكا اللاتينية من خلال السينما 1950-1980 (كوبا أنموذجاً)

ساره عبد الأمير هاشم
saraabdalameer62@gmail.com
وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية ذي قار/ العراق

حيدر عبد الجليل عبد الحسين
dr.haider.abduljleel@utq.edu.iq
وزارة التعليم العالي/ جامعة ذي قار/ العراق

الملخص

أدت السـينما الأمريكيـة دوراً محوريـاً فـي ترسـيخ النفـوذ الثقـافي للولايـات المتحـدة الأمريكيـة داخـل دول أمريكـا اللاتينيـة خـلال مـدة الحـرب البـاردة، إذ اسـتُخدمت الأفـلام كـأداة فعّالـة مـن أدوات القـوة الناعمـة لنقـل القـيم والمبـادئ الأمريكيـة، مثـل الحريـة الفرديـة، والديمقراطيـة الليبراليـة، واقتصـاد السـوق، فـي مواجهـة الأيـديولوجيا السـوفيتية القائمـة علـى المسـاواة الطبقيـة والاقتصـاد الموجَّـه. وعـن طريـق الانتشـار الواسـع لإنتاجـات هوليـوود فـي مختلـف دول أمريكـا اللاتينيـة، تمكنـت السياسـة الأمريكيـة مـن التـأثير فـي الـوعي الجمـاهيري المحلـي، وتشـكيل صـورة إيجابيـة عـن أسـلوب الحيـاة الأمريكـي بوصـفه نموذجـاً للتقـدم والرفاهيـة. كمـا دعمـت الولايـات المتحـدة الأمريكيـة شـركات التوزيـع السـينمائي، وسـهّلت وصـول الأفـلام إلـى دور العـرض وشاشـات التلفـاز، إلـى جانـب بـرامج التعـاون والتبـادل الثقـافي، بمـا عـزز مـن الحضـور البصـري والفكـري الأمريكـي داخـل المجتمعـات اللاتينيـة. ولـم تقتصـر وظيفـة السـينما علـى الترفيـه، بـل تحولـت إلـى أداة سياسـية غيـر مباشـرة، مكمّلـة للدبلوماسـية الرسـمية، كانـت تسـهم فـي بنـاء علاقـات عاطفيـة مـع الجمـاهير وتخفيـف النزعـات المناهضـة للولايـات المتحـدة الامريكيـة. وهكـذا أصـبحت السـينما الأمريكيـة سـلاحاً ناعمـاً اسـتُخدم لتثبيـت موقـع واشـنطن فـي صـراع النفوذ الأيديولوجي والثقافي مع الاتحاد السوفيتي داخل القارة اللاتينية.

الكلمات المفتاحية: الحرب الباردة، السياسة الامريكية، السينما وامريكا اللاتينية، كوبا، الاتحاد السوفيتي.

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/vXiX

U.S. Soft Power in Latin America through Cinema (1950-1980): The Case of Cuba

Sara Abdul Amir Hashim
saraabdalameer62@gmail.com

Haider Abdul Jalil Abdul Hussein
dr.haider.abduljleel@utq.edu.iq

Abstract

American cinema played a pivotal role in consolidating the cultural influence of the United States within Latin American countries during the Cold War. Films were used as an effective instrument of soft power to transmit American values and principles, such as individual freedom, liberal democracy, and a market-based economy, in contrast to the Soviet ideology based on class equality and a centrally planned economy. Through the wide circulation of Hollywood productions across various Latin American countries, U.S. policy was able to influence local public consciousness and shape a positive image of the American way of life as a model of progress and prosperity. The United States also supported film distribution companies and facilitated access to movies in cinemas and television screens, in addition to cultural exchange and cooperation programs, which further strengthened the American visual and intellectual presence within Latin American societies. Cinema was not limited to entertainment; it became an indirect political tool, complementary to official diplomacy, helping to build emotional connections with audiences and reduce anti-American sentiments. Thus, American cinema became a soft weapon used to reinforce Washington's position in the ideological and cultural competition with the Soviet Union within the Latin American continent.

Keywords: Cold War, U.S. Policy, Cinema in Latin America, Cuba, Soviet Union.

المقدمة:

لم تقتصر الحرب الباردة على الصراع العسكري والسياسي بين الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي، بل تجاوزته لتشمل مجالات عديدة مثل السينما الثقافية والفكر والإعلام. فقد سعت القوى العظمى إلى توظيف الأدوات الثقافية كوسيلة للنفوذ والتأثير، معتمدةً على ما يعرف بالقوة الناعمة، بهدف تشـكيل الرأي العام وصـناعة القرارات الحكومية في مناطق مختلفة من العالم دون اللجوء إلى مواجهة مسلحة مباشرة. وكان للسينما دور محوري في هذا الإطار، خصوصاً في أمريكا اللاتينية، حيث استخدمت كوسيلة لنقل الرسائل السياسية والإيديولوجية، وبناء صورة إيجابية عن القيم والثقافة الأمريكية أو السوفيتية. وتهدف هذه الدراسة إلى استكشاف تأثير الدبلوماسية الثقافية، مع التركيز على السينما كأداة رئيسية، في صياغة العلاقات الدولية خلال الحرب الباردة، مع تحليل الاستراتيجيات التي اعتمدتها كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي للتأثير على الجماهير وصنع السياسات في أمريكا اللاتينية.

فرضية البحث:

تقوم الدراسة على أن الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي استخدمتا السينما كأداة استراتيجية للقوة الناعمة خلال الحرب الباردة في أمريكا اللاتينية، بحيث نجحت هوليوود في تعزيز القيم الأمريكية وصورتها الإيجابية عالميًا، بينما اعتمدت السينما السوفيتية على الأيديولوجيا والتوجيه الرسمي للتأثير على الثقافة والجمهور، مع تفاوت في درجة الفاعلية بين الطرفين حسب السياق السياسي والاجتماعي لكل دولة

مشكلة البحث:

رغم الدور المتنامي للسينما كأداة للدبلوماسية الثقافية خلال الحرب الباردة، يبقى السؤال الرئيسي: كيف استخدمت الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي السينما للتأثير على الرأي العام وصناعة القرار السياسي في أمريكا اللاتينية، وما مدى فعالية هذه الاستراتيجيات في تعزيز القوة الناعمة لكل طرف؟

أهمية البحث:

يسلط موضوع البحث الضوء على دور السينما كأداة للدبلوماسية الثقافية خلال الحرب الباردة، في نشر النفوذ السياسي والأيديولوجي للولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي في أمريكا اللاتينية.

منهجية البحث:

يعتمد موضوع الدراسة على المنهج التاريخي التحليلي لدراسة دور السينما كأداة للدبلوماسية الثقافية خلال الحرب الباردة في أمريكا اللاتينية، مع تحليل السياسات الرسمية والأفلام والمواد الإعلامية. كما يستخدم البحث التحليل المقارن لفهم استراتيجيات الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي في التأثير على الرأي العام وصناعة القرار السياسي.

هيكلية البحث:

تم تقسيم البحث الى مقدمة وثلاث محاور، جاء المحور الأول بعنوان دبلوماسية السينما، وتطرق المحور الثاني الى موضوع الحرب الباردة والتنافس الثقافي 1950-1960، فيما تناول المحور الثالث الثورة الكوبية ودور السينما الثالثة 1959-1980، واحتوى البحث على خاتمة وقائمة المصادر التي استخدمت في كتابة موضوع البحث.

دبلوماسية السينما:

في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحيداً خلال المدة الأولى من الحرب الباردة بين الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي، اتسع نطاق استخدام مفهوم الدبلوماسية الثقافية. وقد توسّع المجال الدلالي لمصطلح الدبلوماسية الثقافية بشكل ملحوظ على مر السنين، ليشمل كل ممارسة تقريباً كانت تتعلق بالتعاون الثقافي الهادف بين الأمم أو مجموعات الأمم. في هذا الصدد، أصبحت المصطلحات المنفصلة للعلاقات الثقافية، التي كانت تعني

تقارباً طبيعياً وعضوياً دون تدخلات حكومية، والدبلوماسية الثقافية، التي كانت تشير حصرياً إلى الدبلوماسيين الرسميين وممارساتهم الدبلوماسية في اتجاه خدمة المصالح الوطنية. (Hrustan, 2024).

وقد وُضِع أساس تدخل الحكومة الأمريكية في عملية انتشار الأفلام الأمريكية في الاتحاد السوفيتي خلال 1948–1950. فمن خلال مكتب معلومات الحرب (Office of War Information)، كانت الحكومة الأمريكية تختار أفلاماً تجارية لعرضها على المدنيين في الدول الأوروبية المُحرَّرة وفي صيف (عام 1942)، شغل ويليام هـ. ستاندلي (William H. Standley) السفير الأمريكي لدى الاتحاد السوفيتي، إلى إطلاق برنامجاً للأفلام والمعلومات السينمائية، الذي هدف الى تعزيز الفهم والتعاون بين الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي، مع التركيز على العلاقات الثقافية والدبلوماسية. بما يسهم في تقليل مستوى عدم الثقة لديهم. والجدير بالذكر. خلال الحرب العالمية الثانية، وُجد تعاون وثيق بين صناعة السينما والسياسة. وقد ألّف رونالد وآليس رادوش كتاباً لافتاً عن انخراط محترفي هوليوود في أنشطة الحزب الشيوعي. وبناءً على طلب الرئيس فرانكلين روزفلت (Franklin Roosevelt) (Goldstein, 2004) إنتاج أفلام مؤيدة للاتحاد السوفيتي بوصفه حليفاً في زمن الحرب، وعليه قدّمت أعمالاً معروفة ذات طابع موالٍ للسوفييت مثل: Mission to Moscow بإخراج مايكل كورتيز، وNorth Star بإخراج لويس مايلستون، وSong of Russia بإخراج غريغوري راتوف. ولم يكن ستاندلي الوحيد الذي أيّد فكرة استخدام الصور المتحركة في الدبلوماسية الثقافية؛ إذ إن دبليو. أفيريل هاريمان، الذي خلفه سفيراً أمريكياً لدى الاتحاد السوفيتي، كان يؤمن أيضاً بأن السينما تُعد وسيلةً لنشر وجهة النظر الأمريكية وأداةً ثقافية، ولا سيما في الاتحاد السوفيتي. (Others, Americanization versus Sovietization: Film exchanges between the United States and the Soviet Union, 1948–1950, 2018)

بينما كانت الولايات المتحدة الأمريكية تتخذ السينما كقوة ناعمة لعدة أغراض، منها الثقافية والمتمثلة في نشر الثقافة وطريقة الحياة الأمريكية في مختلف أنحاء العالم، لكي تجعل الانموذج الأمريكي هو السائد عالميّاً، وقد يكون الهدف من استعمال السينما سياسياً، والمتمثل في مواجهة أعداء الولايات المتحدة الأمريكية بالاعتماد على السينما وتوجيه فكر معين عن قضية معينة، وتوجيه الآراء تجاه السياسات الأمريكية المختلفة وفي إطار ذلك اهتمت الدولة والمؤسسات الرسمية بالفنانين بوصفهم أدوات التأثير والتعبير المباشرين والقادرين على إحداث التغيير المطلوب. ومع انتهاء الحرب العالمية الثانية استمرت الأفلام في هوليوود تقوم على تمجيد الحرب والجنود الأمريكيين، وظهر ذلك في فيلم " اليوم الأطول" والذي كان بإخراج أمريكي إنجليزي سويسري مشترك في عام 1962، والذي صور هجوم قوات الحلفاء على القوات الألمانية النازية في معركة النورماندي، وقد شارك في ذلك الفيلم عدد كبير من القوات الأمريكية وحقق نجاحاً. (محمود، 2024)

ومن هذا المنطلق. تعدّ المدة الممتدة من عام 1946 إلى عام 1953 الأكثر كثافة في إطار الحرب الباردة السينمائية، إذ ركزت الأفلام المنتَجة خلالها في الغالب على مواجهة العدو، وشكّلت نماذج واضحة لما يمكن وصفه بالدعاية السلبية. ففي عام 1946، وبعد بضعة أشهر فقط من انتهاء الحرب العالمية الثانية، أصبحت الجهة المسؤولة عن السينما في الاتحاد السوفيتي هي وزارة السينماتوغرافيا، الأمر الذي رفع مكانة السينما بوصفها أداة دعائية إلى مستويات غير مسبوقة. وقد قدّم المنظّر الثقافي السوفيتي أندريه جدانوف، الذي عُدّ في تلك المدة أحد أبرز المرشحين لخلافة ستالين، تبريراً أيديولوجياً للهجمات على التأثيرات الغربية في الثقافة السوفيتية، فيما عُرف لاحقاً بـ عقيدة جدانوف أو الجدانوفية (Zhdanovshchina) (Leiber, 2014) . وقد تحولت تلك العقيدة إلى حملة شرسة كانت تتسم بكراهية الأجانب والجمود الفكري، اتُّهم فيها صانعو الأفلام والكتّاب بمساندة الإمبريالية الأمريكية والإعجاب بالجماليات البرجوازية. (Zibzibadze, Soviet Cinema and the enemies of Soviet values: East-West, 2018)

الحرب الباردة والتنافس الثقافي 1950-1960

وبناءً على ذلك خلال المدة 1948–1950، كانت الولايات المتحدة الامريكية أكثر نشاطاً من الاتحاد السوفيتي في مجال نشر الأفلام، إذ إن الاقتصاد المخطَّط في الاتحاد السوفيتي لم يوفّر مبادرات خاصة لدعم

تصدير السينما. وجرى توزيع الأفلام السوفيتية في الولايات المتحدة عبر شركة Artkino Pictures Inc.، وهي شركة أمريكية خاصة شكلياً، لكنها أُسِّست فعلياً من قبل Sovexportfilm وخضعت بالكامل لسيطرة الحكومة السوفيتية. ورغم محاولات المسؤولين السوفييت توسيع شبكة التوزيع، فإن تلك الجهود بقيت محكومة باعتبارات أيديولوجية، كما ظهر في دراسة التعاون عام 1949 مع المنتج الخاص بورس موروس، التي قُيّدت بشدة لأسباب أيديولوجية. (Others, Op. Cit.,)

الجدير بالذكر منذ نهاية الحربين العالميتين، ومع انتقال العالم من مرحلة الحروب المباشرة إلى أشكال جديدة من النفوذ، برز نوع جديد من القوة يُعرف بـ القوة الناعمة، (السيد م.، 2024) التي كانت تعتمد أكثر على التأثير العالمي لا على الوسائل الصلبة أو العسكرية. تُوصف تلك القوة الناعمة بأنها فرض النفوذ على الدول الأخرى عن طريق وسائل غير قسرية مثل الأفلام، والإعلام، وغيرها. وعليه استخدمت الولايات المتحدة الأمريكية ذلك النوع من القوة كوسيلة لنشر نفوذها السياسي والفكري، وخاصة أثناء مدة الحرب الباردة. والتي كانت أهم الأدوات التي استخدمها الإدارة الامريكية في ذلك المجال. وكما كانت الثقافة الشعبية في ثمانينيات القرن العشرين، من خلال صناعة السينما الهوليوودية وإنتاج أفلام ضخمة كانت تدور حول موضوعات أمريكية، وضمت ممثلين مشهورين وموضوعات جذابة. فقد ركّزت صناعة السينما الأمريكية على خلق قصص وأفكار أثرت بصورة غير مباشرة في الجماهير الواسعة، سواء في أوروبا أو الاتحاد السوفييتي أو الدول الأخرى.(Dautbašić, Lejla, 2022) .

وعليه أن أفلام هوليوود، منذ نشأتها في أوائل القرن العشرين، تجمع بين الطابع التجاري والثقافي، وأعطت دوراً مهماً في تعزيز القوة الناعمة للولايات المتحدة الامريكية عالمياً. وعليه عكست تلك الأفلام القيم الأمريكية من خلال شخصياتها: أبطال مستقلون وشجعان كانوا يعكسون الاعتماد على الذات وتحسين النفس، ويصبحون أحياناً منقذين للبشرية في أزمات العالم. كما تجسد الأفلام الحلم الأمريكي، الذي برز إمكانية تحقيق النجاح بغض النظر عن الطبقة أو الجنس أو العرق، عبر الكفاح الشخصي والاجتهاد، مما عكس تطور الاستقلال الأمريكي وصعوده كقوة عالمية. (Wu, The Role of Hollywood Films in American Soft Power, 2023)

وكان أحد أكثر جوانب القوة الناعمة الأمريكية تأثيراً هو صناعتها الثقافية، حيث عملت هوليوود، (Rossi, 2022) والموسيقى ووسائل الإعلام الرقمية كأدوات قوية للتأثير العالمي. وكما كانت تشكل الأفلام والمسلسلات التلفزيونية ومنصات البث الأمريكية الروايات وتؤسس معايير ثقافية استهلكت على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم، مما عزز الولايات المتحدة الامريكية كنموذج للحداثة والتقدم. لا تصدر صناعة الترفيه القيم الأمريكية مثل الفردية والديمقراطية فحسب، بل تدمج أيضاً نمط الحياة الأمريكي وعادات المستهلك في التيار العالمي السائد. (Ali M. M., 2024)

بالمقابل أولت القيادة السوفيتية للسينما أهمية استثنائية بوصفها أداة فعّالة للتأثير الأيديولوجي، وهو ما عبّر عنه فلاديمير لينين (Vladimir Lenin) حين عدّ السينما (أهم الفنون)، ثم أعاد جوزيف ستالين (Joseph Stalin) التأكيد على ذلك الدور بعد الحرب العالمية الثانية، معداً إياها قوة لا تُقدَّر بثمن في يد الدولة. وفي هذا السياق، أُنشئت وزارة السينماتوغرافيا عام 1946، إلى جانب شبكة واسعة من المؤسسات الحزبية والأمنية التي تولّت الرقابة والتوجيه، بما في ذلك قسم الثقافة في الحزب الشيوعي، وأجهزة الدعاية، ووزارة أمن الدولة. وقد انعكس ذلك التوظيف الأيديولوجي بوضوح في صورة المرأة الغربية داخل السينما السوفيتية، حيث صُوّرت المرأة الأمريكية بوصفها قاسية، ومجردة من القيم الانسانية، وتفتقر إلى الصفات الإنسانية، مثل التعاطف والرحمة. وبرزت تلك الصورة في أفلام مثل اللقاء عند نهر إلبه (1949)، التي قدَّم فيها الشخصيات النسائية الغربية كنماذج للوحشية وضيق الأفق، في مقابل إبراز الخطاب السوفيتي القائم على المساواة الجندرية وإتاحة فرص تحقيق الذات للمرأة داخل المجتمع الاشتراكي.(Zibzibadze, Op. Cit.,)

في حقيقة الأمر. لا يمكن فهم انتشار السينما الأمريكية في الاتحاد السوفيتي بين عامي 1948–1950 بوصفه نتاجاً للدبلوماسية العامة والأهداف الأيديولوجية فقط، بل كان مرتبطاً أيضاً بالمصالح التجارية للاستوديوهات الأمريكية، التي كانت تعتمد على الأسواق الخارجية للحفاظ على أرباحها. فقد أدى مرسوم (باراماونت) عام 1948، إلى جانب تراجع الإقبال على السينما الأمريكية بنسبة 50% نتيجة الأزمة الاقتصادية وتوسع التلفزيون،

إلـى دفـع صـناع الأفـلام الأمـريكيين نحـو الأسـواق الأوروبيـة. وفـي هـذا الإطـار، شـكّل الاتحـاد السـوفيتي هـدفاً مهمـاً لرابطـة منتجـي الأفـلام (MPAA)، إذ كـان دخولـه بوابـة محتملـة لأسـواق أوروبـا الشـرقية، خاصـة فـي ظـل سـعي الاسـتوديوهات الأمريكيـة لتعزيـز وجودهـا فـي أوروبـا قبـل البريطـانيين أو السـوفييت، وتزايـد مخاوفهـا بعـد سـماح بريطانيـا بعـرض السـينما السـوفيتية وفشـل وزارة الخارجيـة الأمريكيـة فـي التوصـل إلـى اتفـاق مـع موسـكو بشـأن عرض الأفلام في أوروبا الشرقية. (Others، Op. Cit.,)

وعليه خلال الحرب الباردة، أظهرت صناعة السينما في هوليوود دوراً محورياً في تعزيز السياسة الأمريكية ونشر قيمها العالمية. فقد حصلت الأفلام على دعم حكومي شمل التمويل والتسهيلات اللوجستية، بينما استفادت الحكومة من قدرتها على تشكيل صورة إيجابية للولايات المتحدة الامريكية داخلياً وخارجياً. استُخدمت الأفلام كأداة للدبلوماسية العامة، حيث دمجت الرسائل السياسية الأمريكية مع القصص الفنية، مما ساعد على تعزيز الأيديولوجيا الأمريكية والترويج للقيم الديمقراطية مقابل النفوذ السوفييتي. بدليل أن سلسلة First Blood قدمت الجنود الأمريكيين بصورة بطولية، مع تجاهل الجوانب السلبية للحروب، لتعكس القوة الناعمة الأمريكية وتدعم الهيمنة الثقافية والسياسية للولايات المتحدة في العالم. بتلك الطريقة، أصبحت هوليوود جزءاً مهماً من الاستراتيجية الأمريكية في الحرب الباردة، إذ كانت وسيلة لنشر القيم والأيديولوجيا الأمريكية والتأثير على الرأي العام العالمي. (Wu، The Role of Hollywood Films in American Soft Power، 2023) وكان لهوليوود أيضـاً دوراً محورياً في تعزيز القوة الناعمة الأمريكية عبر نشـر قيم ثقافية كانت تؤثر على الجماهير الدولية. وكما تسهم الأفلام والبرامج التلفزيونية في ترسيخ صورة الولايات المتحدة كأرض للفرص والابتكار وتعزز هيمنة الثقافة الأمريكية عالمياً. في ظل المنافسة الدولية على النفوذ، يصبح استثمار القوة الناعمة أداة أساسية لجذب الدعم وبناء التحالفات بما يتجاوز القوة التقليدية (Ali M. M., 2024)

وكـان المثيـر للاهتمـام أن أفـلام الحـرب البـاردة عُرضـت فـي وقـت متـزامن، ومعظمهـا كـان ميلودراميـاً ركـز علـى فكـرة إمكانيـة غـزو الشـيوعية لدولـة مسـالمة. بـين منتصـف الأربعينيـات وأواخـر الخمسـينيات، أُعيـد توظيـف الحـرب البـاردة ضـمن "خيـال مصـطنع، وأصـبحت تيـاراً مـن الـوعي مُوظفـاً تغلغـل فـي سـردية وطنيـة مشـتركة" وأشـار ذلـك العـرض المتـزامن للأفـلام إلـى أن هوليـوود كانـت تخـدم المصـالح الوطنيـة الأمريكيـة. وذلـك القصـد المتعمـد لتوجيـه الـرأي العـام فـي الاتجـاه المرغـوب. وعليـه تـدريجياً، أثمـرت جهـود هوليـوود المناهضـة للشـيوعية، إذ سـاهمت فـي حصـول أفـلام الحـرب البـاردة علـى تقييمـات جيـدة، كمـا اسـتمر "الجمهـور الأمريكـي الـوطني فـي التوافـد علـى دور السـينما طـوال مـدة الحـرب البـاردة" وقـد اعـد ذلـك دلـيلاً علـى نجـاح هوليـوود فـي المشـاركة الفاعلـة ضـمن الحركـة المناهضة للشيوعية خلال تلك الحقبة.(Benali, 2024)

ومـن بـين تلـك الأفـلام سلسـلة روكـي (Rocky)، وهـي أفـلام تناولـت قصـة بطـل ملاكمـة أمريكـي لا يُقهـر، وقـدَّم كرمـز للقـوة الأمريكيـة. وشـهدت مـدة الحـرب البـاردة (1947–1991) صـراعاً محتـدماً بـين الولايـات المتحـدة الأمريكيـة والاتحـاد السـوفييتي لـم يقتصـر علـى المجـالين العسـكري والسياسـي فحسـب، بـل امتـد إلـى الميـادين الثقافيـة والإعلاميـة. وفـي الوقـت الـذي اعتمـد فيـه الاتحـاد السـوفييتي علـى القـوة الصـلبة القائمـة علـى النفـوذ العسـكري والأيـديولوجي، سـعت واشـنطن إلـى توظيـف القـوة الناعمـة بوصـفها وسـيلة أكثـر فاعليـة فـي كسـب العقـول والقلـوب، عـن طريـق نشـر نموذجهـا الثقـافي ونمـط حياتهـا الـديمقراطي والاسـتهلاكي عبـر الأدب، والموسـيقى، والأفـلام، والبـرامج التلفزيونيـة. وقـد مثّلـت هوليـوود فـي ذلـك السـياق أحـد أهـم أدوات القـوة الناعمـة الأمريكيـة، إذ تحولـت السـينما إلـى سـلاح أيـديولوجي نـاعم عكـس قـيم الحريـة والبطولـة الفرديـة والعدالـة، وقارنهـا بصـورة غيـر مباشـرة مـع الآخـر السـوفييتي، الذي غالباً ما قدَّم بصورة جامدة أو لا إنسانية. (Dautbašić, Lejla, 2022)

واسـتكمالاً علـى ذلـك، ففـي عـام 1948، سـعت رابطـة منتجـي ومـوزعي الأفـلام الأمريكيـة (MPAA) لـدخول السـوق السـوفيتية عبـر اتفاقيـة لتوريـد الأفـلام، وزار رئيسـها إريـك جونسـتون موسـكو لبـدء المفاوضـات، معتمـداً علـى جـودة الأفـلام الأمريكيـة لضـمان قبولهـا فـي السـوق السـوفيتية. وافـق المسـؤولون السـوفييت علـى اللقـاء جزئيـاً لتخفيـف الموقـف العـدائي تجـاههم فـي الأفـلام الأمريكيـة، خصوصـاً بعـد فـيلم السـتار الحديـدي (1948). دُعـي جونسـتون لزيـارة اسـتوديو موسـفيلم وتقـديم عرضـه، إلا أن الشـروط النهائيـة للاتفاقيـة ظلـت معلقـة حتـى معاينـة الأفـلام المقترحـة. (Others, Op. Cit.,)

في حقيقة الأمر، شهدت العلاقة بين سينما هوليوود والحكومة الأمريكية تحوّلاً بنيوياً مع بدايات حقبة الحرب الباردة، إذ دفعت القناعة بأن المواجهة العسكرية المباشرة باستخدام القنابل والصواريخ قد تفضي إلى حرب نووية شاملة، وعليه أخذ صانعي القرار في واشنطن إلى نقل الصراع إلى ساحة الخطاب والكلمات والشعارات الأيديولوجية. وفي هذا السياق، برزت السينما بوصفها الوسيلة الأقدر على خوض ذلك النوع من المواجهة، كما شكّل التركيز على الحرب النفسية عنصراً أساسياً ضمن ما عُرف بـ "المظهر الجديد" في سياسة الرئيس الأمريكي أيزنهاور، والذي استهدف تقليص الأعباء المالية المترتبة على سياسة احتواء الاتحاد السوفيتي (ŞengÜl, Cinema and Representation in International Relations: Hollywood cinema and the Cold War, 2005).

ونتيجة ذلك، أصبحت أفلام هوليوود تدريجياً أداة تصدير للقيم الأمريكية، بل وللأيديولوجيا أيضاً، في إطار التفاعل بين الحكومة والسوق. ومن الواضح أن التأثير الهائل لهوليوود قد نجح في تعزيز القوة الناعمة الأمريكية. ومن ثمّ، أصبحت أفلام هوليوود امتداداً مهماً للاستراتيجية العالمية للولايات المتحدة في عصر العولمة (Wu، Op. Cit). ومن خلال الثقافة الشعبية (Pop Culture)، استطاعت الولايات المتحدة الامريكية التأثير على الوعي الجماهيري العالمي وتطبيع أفكارها السياسية والاقتصادية ضمن سياق ترفيهي جذاب. ويُعدّ فيلم Rocky IV 1985، مثالاً بارزاً على ذلك التوظيف الثقافي للقوة الناعمة. فالفيلم، الذي صدر في ذروة التوتر بين واشنطن وموسكو، لم يكن مجرد قصة رياضية عن الملاكمة، بل رمزاً أيديولوجياً للحرب الباردة. فقد جُسِّد البطل الأمريكي "روكي بالبوا" كرمز للإنسان العادي الذي انتصر بالإصرار والإيمان على خصمه السوفييتي "إيفان دراغو"، الذي مثل النظام الآلي غير الإنساني. وهكذا أعاد الفيلم إنتاج الصراع بين القيم الأمريكية (الحرية، الشجاعة، الفردانية) والقيم السوفييتية (الجمود، الطاعة، النظام الصارم) ضمن قالب ترفيهي مؤثر. إن النجاح العالمي للفيلم، الذي تجاوزت إيراداته 300 مليون دولار، عكس مدى تغلغل الخطاب الأمريكي في الوعي الثقافي العالمي خلال ثمانينيات القرن العشرين. فـ روكي لم يكن مجرد منتج فني، بل كان أداة سياسية رمزية ساهمت في ترسيخ التفوق الأخلاقي والثقافي للولايات المتحدة الامريكية. وبذلك يمكن القول إن السينما الأمريكية في الثمانينيات كانت امتداداً للسياسة الخارجية الأمريكية، إذ مارست تأثيراً عالمياً مستتراً عبر الصور والمشاعر بدلاً من الخطابات الرسمية. وقد ساعد ذلك النهج الثقافي على خلق قبول واسع للهيمنة الأمريكية، ليس بالقوة، بل عبر التسلية، مما جعل من هوليوود أحد أكثر الأسلحة فاعلية في الحرب الباردة الثقافية. (Dautbašić, Lejla, 2022)

ومن جهة أخرى، أعادت أفلام هوليوود تشكيل صورة الولايات المتحدة الامريكية وتبرز قوتها، كما عملت بنشاط على الترويج للقيم الأمريكية للعالم بوصفها وسيلة حاملة لتلك القيم. وتُبرز الثقافة الأمريكية في أفلام هوليوود بطريقتين رئيسيتين. أولاً، يتم إظهار الفردانية والبطولة الفردية في الأفلام؛ إذ غالباً ما جرى تصوير بطل شجاع وقوي تعاطف مع الضعفاء، وعم على انقاذ العالم، وأصبح قدوة للجماهير. وغالباً ما يُقدَّم ذلك البطل بوصفه ممثلاً للقيم الثقافية الأمريكية التي مجّدت تحقيق الذات الفردية. وعلى خلاف صورة البطل في أفلام الدول الأخرى، كان يتمتع البطل الأمريكي في المراحل الأولى من أفلام هوليوود بحس عالٍ من الأخلاق وقدرات استثنائية. وفي مواجهة الصعوبات، كان يميل إلى الاعتماد على قوته الذاتية في هزيمة خصومه بدلاً من الاعتماد على مساعدة الآخرين. (Wu, Op. Cit)

وكان من السهل معرفة سبب إشادة عدد من المحافظين بالفيلم باعتباره "أعظم فيلم عن الحرب الباردة على الإطلاق". (أدرجت شبكة CNN الفيلم كواحد من أفضل خمسة أفلام عن الحرب الباردة). كان من السهل أيضاً معرفة سبب انخفاض حماس أولئك الذين دعموا المفاوضات والتعايش مع السوفييت. وفي هذا الإطار أعرب أحد المراجعين في صحيفة نيويورك تايمز عن أسفه قائلاً: "خارج حلبة الملاكمة، فإن أعظم انتصار هو التسوية، وهي رسالة رفض روكي تعلمها، ودرس لن يقبله معجبوه أبداً". (Weinberg, Movie Nights with the Reagans, 2018)

من الواضح أن صانعي السياسة الأمريكيين شنوا "هجوماً ثقافياً" خلال الحرب الباردة، حيث وظفوا المنتجات الثقافية الأمريكية لتحقيق أهداف جيوسياسية. كان الفيلم الأمريكي -سواء المنتجات التجارية لهوليوود أو الأفلام الوثائقية التي تنتجها الحكومة سلاحاً ثقافياً قوياً ومنتشراً خلال الحرب الباردة. حيث كشف الباحثون عن جوانب

محليـة ودوليـة رئيسـية للإنتـاج السـينمائي الأمريكـي وتوزيعـه واسـتقباله، بمـا فـي ذلـك دوره فـي عـرض أو التـرويج لـ "أسـلوب الحيـاة الأمريكـي". خـلال تلـك المـدة، أثـارت المهرجانـات متعـددة الأطـراف مجموعـة مختلفـة مـن القضـايا والتفـاعلات. كمـا كانـت المهرجانـات عبـارة عـن مسـابقات، حيـث مُنحـت جـوائز فـي عـدة فئـات، بمـا فـي ذلـك جـائزة أفضـل فـيلم بشـكل عـام. وباعتبارهـا منصـات لعـرض دور السـينما الوطنيـة، كمـا كانـت مهرجانـات الأفـلام، مثـل الألعـاب الأولمبيـة، أحـداثًا ذات أهميـة بالغـة سـعت فيهـا الولايـات المتحـدة والاتحـاد السـوفيتي، علـى وجـه الخصـوص، إلـى تحقيـق النصـر. (Frost, Cinema as Cultural Diplomacy and the Cold War: U.S. Participation in International Film Festivals behind the Iron Curtain 1959-1971, 2023)

وعلى أثر ذلك انتجت الولايات المتحدة الأمريكية عدداً كبيراً من الأفلام المناهضـــة للشـــيوعية خلال الاعوام التالية، التي وصـفت بأنها "أفلام رد فعل الحرب الباردة". وضـمنت أربع فئات. في الفئة الأولى، هناك الأفلام "المناهضـة للشـيوعية بشـكل صـارخ". المفهوم الأساسي المشترك بينها جميعاً هو إعلام الجمهور بأهداف وتقنيات مؤامرة دولية كانت تقودها موسكو، هدفت إلى تقويض نمط الحياة الأمريكي. من بين الأفلام في تلك الفئة: المتآمر (1950)، كنت شـــيوعياً من أجل مكتب التحقيقات الفيدرالي (1951)، ابني جون (1952)، وجيم ماكلين الكبير (1952). أما الفئة الثانية من الأفلام هي أفلام "الحرب الساخنة". صورت تلك الأفلام الحرب "الصائبة" لأمريكا ضد من يهدد أمنها القومي. يمكن أن يكون العدو من أي نوع، لكن النقطة المهمة هي أن أمريكا ترمز للجانب الصـحيح. بالنسـبة للأفلام ضـمن تلك الفئة: رمال إيو جيما (1950)، قاعات مونتزوما (1950)، خوذة الحديد (1951)، منطقة القتال (1952)، دقيقة واحدة للصـــفر (1952)، الثعلب الصـــحراوي (1951)، الجحيم والماء العالي (1954)، قصـة ماكونيل (1955)، القيادة الجوية الاسـتراتيجية (1955)، المحاكمة العسـكرية لبيللي ميتشـل (1955)، قاذفات بي-52 (1957)، طيار النفاث (1957)، والطائرات النفاثة الرعدية (1958). (fuat ŞengÜl)

وعنـدما كـان الاتحـاد السـوفيتي هـدفاً مهمـاً لجمعيـة السـينما الأمريكيـة (MPAA)، إذ إن دخـول السـوق السـوفيتي كـان قـد يسـهّل توزيـع الأفـلام الأمريكيـة فـي دول أوروبـا الشـرقية. وسـعت الاسـتوديوهات الأمريكيـة إلـى تعزيـز وجودهـا فـي أوروبـا سـريعاً قبـل البريطـانيين أو السـوفييت، خاصـة بعـد أن علمـت (عـام 1945) بموافقـة بريطانيـا علـى عـرض السـينما السـوفيتية. ازدادت مخـاوف الأمـريكيين بعـد فشـل وزارة الخارجيـة فـي التوصـل إلـى اتفـاق مـع الاتحـاد السـوفيتي لعـرض الأفـلام فـي أوروبـا الشـرقية. وفـي الوقـت نفسـه، كانـت الأفـلام الأمريكيـة تُعـرض فـي الاتحـاد السـوفيتي بشـكل غيـر قـانوني فيمـا عُـرف بــ (أفـلام الغنـائم) التـي اسـتولى عليهـا الجـيش الأحمـر، دون دفـع أي حقـوق ملكيـة، مـع إضـافة ترجمـات وتفسـيرات أيديولوجيـة سـوفيتية. أثـار ذلـك اسـتياء منتجـي الأفـلام الأمـريكيين، خصوصـاً مـع غيـاب قـوانين حمايـة حقـوق النشـر المتبادلـة. وبسـبب ضـعف الإنتـاج السـينمائي السـوفيتي بعـد الحـرب وعـدم قدرتـه علـى تلبيـة الطلـب المحلـي، رأت الشـركات الأمريكيـة فرصـة كبيـرة للـدخول إلـى السـوق. وأعربـت شـركة (توينتيـث سنشـري فـوكس) عـن أملهـا فـي فـتح مكاتـب لهـا فـي الاتحـاد السـوفيتي، مقابـل التزامهـا بعـرض أفـلام مناسـبة وحصـولها على حماية من قوانين الاحتكار الأمريكية.(Others, Op. Cit.,)

وعلـى الـرغم مـن إسـهام أفـلام هوليـوود فـي التـرويج لصـورة الولايـات المتحـدة، فإنهـا حملـت آثـاراً سـلبية علـى قوتهـا الناعمـة نتيجـة تركيزهـا علـى العنـف، والنزعـة الاسـتهلاكية، وثنائيـة الخيـر والشـر. فالمبالغـة فـي تصـوير العنـف، بـدوافع تجاريـة، أفـرزت انعكاسـات اجتماعيـة سـلبية وأثّـرت فـي صـورة الثقافـة الأمريكيـة لـدى الجمهـور الخـارجي. كمـا أن إبـراز أنمـاط الاسـتهلاك المفـرط والعلامـات التجاريـة قـدّم صـورة غيـر واقعيـة عـن المجتمـع الأمريكـي، وشـوّه تصـوّر الآخـرين لسـلوكياته الاقتصـادية. إضـافة إلـى ذلـك، فـإن اعتمـاد ثنائيـة حـادّة بـين الخيـر والشـر، ولا سـيما فـي أفـلام الأبطـال الخـارقين، عكـس ذهنيـة تبسـيطية ذات جـذور فـي منطـق الحـرب البـاردة، لـم تعـد منسـجمة مـع تعقيـدات النظـام الـدولي الـراهن. وبـذلك، أسـهمت تلـك الأنمـاط السـينمائية فـي إضـعاف جاذبيـة الخطـاب الثقـافي الأمريكـي والحـدّ مـن فاعلية قوته الناعمة. (Op. Cit ،Wu)

وفي المقابل، سـعت أفلام الحرب الباردة السـوفيتية لمواجهة الدعاية الغربية، مثلاً في "المسـألة الروسـية" تم عرض قيود حرية التعبير في الولايات المتحدة الامريكية وخطر تدمير حياة الصـحفيين المستقلين، بينما "المهمة الفضـية" صـوّرت الولايات المتحدة وبريطانيا على أنهما تحاولان توقيع اتفاقيات منفصلة مع الألمان لمصلحتهما الاقتصادية، تاركتين الجيش الأحمر يواجه القتال وحده . (Zibzibadze, Soviet Cinema and the enemies of Soviet values: East-West relations through the lens of Soviet movies , 2018)

كمـا أسـهمت الأفـلام، ووسـائل الإعـلام الجماهيريـة، والسـياحة، والدعايـة، والإعـلان فـي تغييـر طبيعـة الثقافـات الوطنيـة وطبيعـة الخطـاب الـدولي. كـذلك سـاهمت أنشـطة الجامعـات، والمؤسسـات، والجماعـات الدينيـة، والتنظيمـات الأخويـة، والجمعيـات المهنيـة، والنقابـات العماليـة فـي تحقيـق الغايـة نفسـها. ومـع ذلـك، ورغـم تعـدد الآراء بشـأن كيفيـة إدارة العلاقـات التعليميـة والثقافيـة للولايـات المتحـدة الامريكيـة مـع الـدول الأخـرى، فـإنّ القليـل مـن تلـك الآراء اسـتند إلـى محاولـة جـادّة لفحـص المبـادئ الأساسـية فحصـاً منهجيـاً دقيقـاً. (González Chiaramonte, The Evolution of U. S. Cultural Diplomacy in the Cold Wa México y la Cuenca del Pacífico, vol. 10, No.28., 2007)

وتماشياً مع ما سبق، شكّلت المحاكاة الساخرة أحد أكثر الأشكال الأدبية والسينمائية حضوراً خلال الحرب الباردة في تناولها للخطاب المناهض للشـيوعية. وتُميّز ليندا هوتشـيون (Schechner, 2006) Linda Hutcheon ، أسـتاذة النقد الأدبي في جامعة تورونتو، بين المحاكاة الساخرة والسخرية، موضحةً أن الأولى لا تحمل بالضرورة حكماً نقدياً سلبياً، بخلاف السخرية التي كانت تنطوي على موقف أخلاقي إدانـــي واضح. وفي هذا الإطار، برزت السينما كوسيط ثقافي فاعل في تمثيل الصراع الأمريكي–السوفيتي، حيث لجأت بعض الأفلام إلى المحاكاة الساخرة دون تبنّي سخرية مباشرة. ويُعد فيلم (دكتور سترينجلوف) (1964)، من إخراج ستانلي كوبريك (Stanley Kubrick)، أحد أبرز مخرجي السينما الأمريكية، مثالاً على ذلك، إذ يندرج ضمن السخرية الأخلاقية من سياسات الحرب الباردة، معبّراً عن رفض واضح لمنطق الردع النووي ونتائجه الكارثية. وكما أشارت مارغوت أ. هنريكسن (Margot A. Henriksen)، الباحثة المتخصصة في تاريخ الحرب الباردة، إلى أن السخرية والعدمية هيمنت على الفيلم، حتى تحوّل فناء البشرية إلى موضوع تهكمي، ما جعل دكتور سترينجلوف عملاً سينمائياً مؤثراً في الجدل الثقافي حول الحرب الباردة. وبذلك تؤكد السينما دورها في مساءلة الصراع الدولي أخلاقياً، لا الاكتفاء بعرضه ترفيهياً. (Hendershot, Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America, 2003)

الواقـع، أثـار فـيلم روكـي غضـب المسـؤولين السـوفييت، الـذين أدانـوه إلـى جانـب سلسـلة رامبـو وفـيلمRed Dawn، معتبـرين أنهـا تُـروّج لتمجيـد الحـرب والعنـف. وانتقـد الشـاعر والمعـارض السـوفيتي يفغينـي يفتوشـينكو تلـك الأعمـال بوصـفها نموذجـاً لتسـليع الصـراع العسـكري، فـي حـين عبّـر وزيـر الثقافـة السـوفيتي عـن اسـتغرابه مـن عرضـها، لكونهـا تتنـاقض مـع تصـريحات إدارة الـرئيس الأمريكـي ريغـان بشـأن تحسـين العلاقـات الثنائيـة. وعكـس ذلـك الموقـف التبـاين بـين النظـامين الرأسـمالي والشـيوعي؛ إذ كانـت السـلطات السـوفيتية تفـرض رقابـة صـارمة علـى الإعـلام والفـن، وافترضـت أن الإدارة الأمريكيـة كانـت تمـارس الـدور نفسـه. (Weinberg, Movie Nights with the Reagans, 2018)

بالإضـافة الـى ذلـك، فـي خمسـينيات وسـتينيات القـرن العشـرين، لـم تكـن الرسـوم المتحركـة بمنـأى عـن الرقابـة المرتبطـة بموقفهـا مـن الشـيوعية. فقـد اعـدت الكتـب المصـورة فـي أوائـل الخمسـينيات، إلـى جانـب موضـوعات الجنـوح والجريمـة، "أحـد أعـراض تسـلل الشـيوعية وفقـدان الأخـلاق الأمريكيـة" اسـتجابة لـذلك، عمـل ناشـرو الكتـب ومبـدعو الرسـوم المتحركـة علـى تنقيـة محتـواهم. ومـن هنـا ظهـر بـوريس ونتاشـا، جاسوسـان روسـيان فـي مسلسـل كرتـوني، ليعكسـا القلـق مـن التجسـس الشـيوعي. وتشـير ليزلـي هاتشـون، باحثـة فـي الثقافـة الشـعبية، إلـى أن المحاكـاة السـاخرة غالبـاً مـا تعـزز الخطـاب الـذي تسـخر منـه، ولا تعكـس موقفـاً سـلبياً تجاهـه. (Hendershot, Anti-Communism and Popula Cultury in Mid-Century America, 2003)

وكمـا شـهدت السـينما اللاتينيـة خـلال مـدة الحـرب البـاردة اسـتقلالاً واضـحاً عـن الانقسـام الأيـديولوجي الـذي ميّـز النظـام الـدولي آنـذاك، إذ سـعى عـدد مـن المخـرجين اليسـاريين فـي أمريكـا اللاتينيـة إلـى بنـاء خطـاب سـينمائي نقـدي عبّـر عـن قضـايا التحـرر الـوطني ومقاومـة الهيمنـة الإمبرياليـة، مـن دون الارتهـان الكامـل للاتحـاد السـوفيتي أو تبنّـي خطابـه الـدعائي. ففـي الوقـت الـذي كانـت فيـه السـينما الإفريقيـة والعربيـة أكثـر ارتباطًـا بالمؤسسـات الثقافيـة السـوفيتية، تجنّـب السـينمائيون اللاتينيـون – مثـل ميغيـل ليتّـين، وخـورخي سـانخينيس، وفرنانـدو سـولاناس – التعـاون المباشـر مـع موسـكو، واتجهـوا نحـو أوروبـا الغربيـة والولايـات المتحـدة الامريكيـة لعـرض أفلامهـم، حيـث وجـدوا بيئـة ثقافيـة أكثـر انفتاحـاً وتقبلاً للأعمـال الثوريـة ذات الطـابع النقـدي. وقـد عكـس ذلـك التوجـه حالـة التقـارب الفكـري بـين السـينما اللاتينيـة والتيـارات اليسـارية الأوروبيـة الجديـدة، ولا سـيما فـي إيطاليـا وفرنسـا، وهـو مـا تجلّـى فـي مهرجـان بيسـارو السـينمائي الـذي كـان فـي سـتينيات القـرن العشـرين أحـد أبـرز المنـابر الداعمـة للسـينما اللاتينيـة الملتزمـة سياسـياً. وعلـى الصـعيد

الرسـمي، كانـت معظـم دول أمريكـا اللاتينيـة – باسـتثناء الأرجنتـين والمكسـيك – قـد قطعـت علاقاتهـا الدبلوماسـية مـع الاتحـاد السـوفيتي منـذ عـام 1946 تحـت ضـغط مباشـر مـن واشـنطن، ولـم تبـدأ فـي إعـادة التواصـل معـه إلا بعـد مرحلـة الانفـراج الـدولي فـي الخمسـينيات.(Salazkina, 2023) وكجـزء مـن الهجـوم الثقـافي السـوفيتي علـى العـالم، لعبـت السينما دوراً رائـداً، ووُضـعت السياسـة فـي صـميم الخطـاب السـينمائي. فـي الصـراع علـى التفـوق الثقـافي خـلال الحـرب البـاردة، دعـم الاتحـاد السـوفيتي ودول الكتلـة الشـرقية، بشـكل مفهـوم، حركـات الاسـتقلال السـينمائي داخـل دول "العـالم الثالث" المستعمرة لأن ذلك قوّض قوة العدو.(Kristensen, 2020)

واستكمالاً على ذلك، تم إنتاج فيلم الوصـايا العشـر لـــ دي ميل عام 1956 في ذروة العداء الثقافي للشيوعية، مباشـرة بعد الحرب الكورية، وهو يُعد فيلماً معادياً جداً للسـوفييت. كان لدي ميل اهتمام قوي بالسـياسـة؛ فقد راودته فكرة الكتابة عن الثورة المكسيكية. وفي سنواته اللاحقة، شارك الرأي القائل بأن المؤسسات الأمريكية في الخارج، بما في ذلك هوليوود، يجب أن تروّج للأيديال الأمريكية هناك، وحتى أنه عمل مستشـاراً لوكالة المعلومات الأمريكية (USIA). كان فيلم الوصـايا العشـر فيلماً أخذ التصوير السينمائي لحياة وشخصية موسى إلى نهايته المنطقية في سياق الحرب الباردة. باختصـار، أصبح موسى، كمحرّك ووصـــي على الحرية المقررة إلهياً والمنظمة، ممثلاً للأمة الأمريكية وللهوية الأمريكية بوصـــفها (إسـرائيل)، بمعنى الأرض الموعودة والنور للأمم. أما فرعون، الذي حاول حكمه المطلق إنكار النظام الإلهي وأخضـــع جماهير لا حصـــر لها لحياة من الكدح العبثي تحت تهديد إرهاب الدولة المدعوم رسـمياً، فقد عمل كعدوه الســوفيتي القوي، لكنه هُزم في النهاية. (Wright, 2003)

غيـر أن التحـول الحقيقـي فـي العلاقـات السـوفيتية – اللاتينيـة لـم يحـدث إلا عقـب انتصـار الثـورة الكوبيـة عـام 1959، حـين وجّـه الاتحـاد السـوفيتي اهتمامـه نحـو القـارة بوصـفها سـاحة محتملـة للثـورة العالميـة. وبـذلك أصـبحت كوبـا مركـزاً قياديـاً لليسـار اللاتينـي، وقاعـدة أساسـية للتعـاون الثقـافي والسـينمائي مـع الاتحـاد السـوفيتي، الأمـر الـذي سـاهم فـي بـروز مـا عُـرف لاحقـاً بــ (السـينما الثالثـة)، التـي مزجـت بـين الـوعي الثـوري والهويـة القوميـة المسـتقلة عـن هيمنـة القوتين العظميين.(Masha)

وعليـه اتخـذت الولايـات المتحـدة الامريكيـة قـراراً بتعبئـة كافـة المـوارد لمواجهـة الحـرب البـاردة، وبمبـادرة مـن أبـرز مستشـاري الـرئيس الأمريكـي أيزنهـاور، الـذي سـعى لتوعيـة هوليـوود بأهـداف الدعايـة الأمريكيـة ودمـج الأفكـار المناسـبة فـي الأفـلام. واسـتغل وجـود ممثلـين للحكومـة داخـل الاسـتوديوهات للتواصـل مـع كبـار المنتجـين. ولمـا كـان مستشـار الـرئيس قلقـاً مـن منـح جـائزة أفضـل فيلم أجنبـي للفيلم "العـالم الصـغير لـدون كـاميلو"، الـذي كـان يـروّج لإمكانيـة التعـايش مـع الشـيوعية، وبنـاءً علـى ذلـك، تـدخل شخصـياً مـع أعضـاء الأكاديميـة لضـمان فـوز فـيلم "الألعـاب المحرمـة"، مؤكّداً مهارته في إدارة الدعاية السينمائية.(González Chiaramonte, Op. Cit.,)

وكمـا عكسـت السـينما التجاريـة، بمـا فـي ذلـك مـا يُعـرف بــ (سـينما المؤلـف)، سـواء فـي الـدول الرأسـمالية أو الاشـتراكية، التـي كانـت انعكاسـاً للنمـوذج الأمريكـي الـذي فرضـته هوليـوود، حتـى إن أعمـالاً ضـخمة مثـل فـيلم الحـرب والسـلام لبوندارشـوك جـاءت خاضـعة فـي بنائهـا ولغتهـا لمفـاهيم الصـناعة السـينمائية الأمريكيـة. فالاقتبـاس مـن النمـوذج الأمريكـي، حتـى فـي الجوانـب التقنيـة، كـان يـؤدي إلـى تبعيـة فكريـة، لأن السـينما – بخـلاف الصـناعات الأخـرى – أُنشـئت منـذ بـدايتها لخدمـة أيـديولوجيا محـددة هـي أيـديولوجيا رأس المـال المـالي الأمريكـي، حيـث أُنتجـت أدواتهـا وتقنياتهـا بمـا كـان يحقـق حاجـات تلـك الرؤيـة للعـالم. إن السـينما التجاريـة، بوصـفها عرضـاً اسـتهلاكياً قـدَّم فـي قاعـات ضـخمة وبنـى مغلقـة، كرّسـت الإنسـان ككـائن سـلبي ومتلـقٍ، شـاهد التـاريخ دون أن يصـنعه، وتُحـوّل الفـن إلـى وسـيلة لإنتـاج أيـديولوجيا اسـتهلاكية كانـت تُكـرّس القـيم البرجوازيـة وتخـدم مصـالح الطبقـات الحاكمـة. وقـد ظهـر بـديل أول عُـرف بــ (السـينما الثانيـة) أو التـي سـعت للتحـرر مـن القوالـب النمطيـة عبـر لغـة فنيـة مسـتقلة ومحاولـة فـك الارتبـاط الثقـافي مـع النظـام الرأسـمالي. غيـر أن تلـك المحـاولات بقيـت محـدودة، إذ ظلـت حبيسـة الإطـار الاقتصـادي والسياسـي للنظـام نفسـه، فلـم تسـتطع تجـاوزه أو تحقيـق اسـتقلال حقيقـي عنـه. أمـا البـديل الجـذري فتمثـل فـي مـا يُعـرف بــ (السـينما الثالثـة) (Mimura, 2009) أو (سـينما التحريـر)، وهـي التـي كانـت تسـعى إلـى إنتـاج أفـلام لا يمكـن للنظـام اسـتيعابها أو تلـك التـي هـدفت صـراحة إلـى مقاومتـه، وبـذلك شـكّلت فعـلاً ثقافيـاً وسياسـياً ثوريـاً فـي مواجهـة السـينما الاسـتهلاكية المهيمنة.(Getino, Solanas & Getion 1969/2019)

الثورة الكوبية ودور السينما الثالثة 1959-1980:

واستكمالاً على ذلك، بين عامي 1959 حتى عام 1962، وتحديداً في الاعوام التي أعقبت مباشرة انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيديل كاسترو (Fidel Castro)، شرعت الحكومة الجديدة في تأميم جميع الأراضي والمؤسسات الاقتصادية التي كانت مملوكة للأجانب. وقد رافقت تلك التحولات الاقتصادية العميقة عملية بناء مؤسسات الدولة الجديدة، إذ أنشأت السلطات الثورية عدداً من الهيئات الرسمية لإدارة شؤون البلاد وتنظيم الحياة الثقافية والفكرية فيها. (Quiros, Oscar E., 1992) ومن أبرز تلك المؤسسات "المعهد الكوبي للفن والصناعة السينمائية" (ICAIC)، الذي أتاح الفرصة للعديد من صانعي الأفلام لإنتاج أفلام سينمائية. (Luthra, 2009)الذي تأسس بهدف تطوير صناعة السينما وجعلها وسيلة للتثقيف والتعبير عن المبادئ الثورية الجديدة. ورغم أن المعهد تأسس استناداً إلى المبادئ العامة للثورة الكوبية بوصفها مشروعاً اشتراكياً سعى إلى التغيير والتقدم، فإن قيادته عملت لاحقاً على بلورة إطار فكري وأيديولوجي أكثر تحديداً رسم الحدود الجمالية والإبداعية للأعمال السينمائية المنتَجة. ومع انطلاق عملية تحديد الخط الأيديولوجي للثورة، برزت خلافات واضحة بين المخرجين الكوبين الذين سعوا للحفاظ على استقلاليتهم الفكرية والفنية. وهكذا، ظهرت اتجاهات متعددة داخل الوسط السينمائي الكوبي، حتى بدت الآراء متباينة بعدد صانعي الأفلام أنفسهم. ومع ذلك، لم تكن تلك الخطوط الأيديولوجية محددة أو منسقة بصورة واضحة، إذ استمرت الخلافات الفكرية بين المثقفين الكوبين وصانعي الأفلام في معهد (ICAIC)، بل وحتى بين المخرجين داخل المؤسسة نفسها. وكان أول ما واجهه هؤلاء المخرجون هو الدفاع عن حقهم في التعبير الفني وفق تصوراتهم الخاصة للمبادئ الماركسية اللينينية والثورة الكوبية. (Quiros, Oscar E., 1992).

من الجدير بالذكر أن الثورة الكوبية لم تكن موجهة بأي شكل من الأشكال من قبل السوفييت. فقد كان قادتها لا يتمتعون بأي اتصال كبير مسبق مع الكتلة السوفيتية، كما أن الاتحاد السوفيتي نفسه اتخذ موقفاً حذراً في الأشهر الأولى بعد الثورة. ولم تُنشأ العلاقات الدبلوماسية الرسمية إلا بعد عام واحد، عقب المعرض السوفيتي الذي أُقيم في هافانا في شباط عام 1960، والذي تضمن زيارة رسمية من النائب الأول لرئيس الوزراء السوفيتي أنستاس ميكويان لمناقشة آفاق التجارة. وقد أدى ذلك المعرض دوراً مهماً في ترسيخ صورة الاتحاد السوفيتي كنموذج بديل ناجح للحداثة. ومن المهم الإشارة إلى أن ذلك النموذج اعتمد على الإنتاج السوفيتي للأفلام واستهلاك وسائل الإعلام الجماهيرية. وفي هذا السياق، عُرضت الأفلام السوفيتية في صالتين رئيسيتين في هافانا لمدة أسبوعين، من بينها أفلام كلاسيكية مثل فيلم سيرجي آيزنشتاين البارجة بوتمكين (1925) وأفلام أحدث مثل فيلم إيفان بيريف الأبله (1958) وفيلم سيرجي يوتكيفيتش عطيل (1956). ومنذ ذلك الحين، حدث تحول مماثل في التوجه نحو الشرق. أما في عام 1960، ورغم إدخال أفلام من الاتحاد السوفيتي وتشيكوسلوفاكيا، فإن 44% من الأفلام المعروضة في كوبا كانت لا تزال تأتي من الولايات المتحدة الامريكية. ومع ذلك، ففي كانون الاول من عام 1960، افتتحت دار عرض جديدة كانت يديرها معهد ICAIC تُدعى لا رامبا، وقد استضافت أول استعراض رجعي للسينما الاشتراكية في كوبا، وهو سلسلة من العروض استمرت أسبوعاً، وشملت سبعة أفلام سوفيتية حديثة، بالإضافة إلى عدد من إنتاجات الكتلة الاشتراكية الأخرى. (Pajala, Remapping Cold War Media: Institutions, Infrastructures, Translations, 2022).

الواقع تطلبت الدبلوماسية الثقافية الأمريكية في المهرجانات السينمائية الدولية التعاون، ولكنها خلقت أيضاً صراعاً بين واشنطن وهوليوود. تمت المشاركة كجهد مشترك بين الحكومة الأمريكية وصناعة الأفلام الأمريكية. وخاصةً مع مهرجانات الأفلام خلف الستار الحديدي، كان للحكومة الأمريكية دور حاسم في مشاركة الولايات المتحدة في مهرجان سينمائي من عدمها، وفي اختيار وعرض أفلام محددة، والوفود المشاركة. وقد أوضحت تلك العملية أولويات السياسة الخارجية للحكومة في ذلك الوقت. كما كان لعلاقتهم بهوليوود تأثير في تشكيل تلك القرارات من قبل المسؤولين الحكوميين، وكان على الكيانين العمل معاً قبل وأثناء المهرجانات لضمان مشاركة أمريكية ناجحة. وقد انطوى ذلك المشروع المشترك بين القطاعين العام والخاص على قدر من الصراع والمنافسة، حيث كان للحكومة وصناعة السينما والأفراد الذين مثلوا كليهما أجندات مهرجانات ووجهات نظر سياسية مختلفة. (Frost, Op. Cit.,)

وبحلـول كـانون الاول 1961، ألقـى فيـدل كاسـترو خطابـه الشـهير الـذي أعلـن فيـه تبنـي الدولـة الكوبيـة الجديـدة لاتجـاه ماركسـي-لينينـي. شـهد ذلـك العـام تغيـراً جـذرياً فـي برمجـة الأفـلام، إذ لـم تتجـاوز نسـبة الأفـلام الجديـدة المعروضـة فـي كوبـا والمنشـأة فـي الولايـات المتحـدة الامريكيـة 4.7%، مقابـل 25.8 % مـن الاتحـاد السـوفيتي و29% مـن سـت دول اشـتراكية أخـرى. وفـي العـام نفسـه، أُعيـد تنظـيم القسـم الثقـافي لــ ICAIC رسـمياً تحـت اسـم "سـينماتكا دي كوبـا"، وكـان أول حـدث افتتـاحي لـه هـو الاسـتعراض بـأثر رجعـي بعنـوان ثلاثـة عقـود مـن السـينما السـوفيتية، الـذي ضـم أربعـةً وعشـرين فيلمـاً سـوفيتياً صُـنع قبـل عـام 1948، انعكسـت تلـك الخطابـات الرسـمية الكوبيـة حـول السـينما — كمـا عُبّـر عنهـا خصوصـاً فـي صـفحات مجلـة "سـين كوبـانو" التـي كانـت تصـدر عـن ICAIC — فـي ذلـك التحـول فـي مرجعيـة الثقافـة السـينمائية الكوبيـة مـا بعـد الثـورة، مـن السـينما الأمريكيـة إلـى السـينما السـوفيتية (وسـينمات الـدول الاشـتراكية الأخـرى). وخـلال سـتينيات وأوائـل سـبعينيات القـرن العشـرين، لـم تُمثـل سـين كوبـانو الثقافـة السـينمائية الكوبيـة فحسـب، بـل مثّلـت أيضـاً إلـى حـد كبيـر البنيـة النقديـة الكاملـة للسـينما اللاتينيـة الأمريكيـة الجديـدة الناشـئة. (Pajala، Remapping Cold War Media: Institutions, Infrastructures, Translations، 2022)

واسـتكمالاً علـى ذلـك، بـدأت المشـاركة الرسـمية للولايـات المتحـدة فـي مهرجـاني موسـكو وكـارلوفي فـاري السـينمائيين عـامي 1961 و1962. وقـد عكـس قـرار المشـاركة أولويـات الإدارة الديمقراطيـة الجديـدة للـرئيس الأمريكـي جـون ف. كينيـدي (John Kenedy) فـي سـياق الحـرب البـاردة، لكنـه اسـتند فـي الوقـت نفسـه إلـى مبـادرتين سـابقتين. تمثلـت الأولـى فـي مرحلـة مـن «الانفـراج» فـي الحـرب البـاردة، تجسـدت فـي اتفـاق (عـام 1958) بـين الولايـات المتحـدة والاتحـاد السـوفيتي، الـذي أتـاح تبـادلاً ثقافيـاً هـدف إلـى زيـادة التواصـل وبنـاء الـروابط بمـا يسـهم فـي (رفـع السـتار الحديـدي). أمـا المبـادرة الثانيـة، فتمثلـت فـي حضـور ممثلـين عـن صـناعة السـينما الأمريكيـة مهرجانـات سـابقة فـي موسـكو وكـارلوفي فـاري، حيـث أشـارت التقـارير الصـحفية إلـى أنهـم حققـوا نجاحـاً ملحوظـاً. وعلـى أثـر ذلـك تابعـت الصـحافة التجاريـة لهوليـوود، ولا سـيما مجلتـا Variety وThe Hollywood Reporter، عـن كثـب تفـاعلات صـناعة السـينما فـي المهرجانـات السـينمائية الدوليـة. وعلـى الـرغم مـن أن الموقـف التحريـري لكلتـا المجلتـين كـان معاديـاً للشـيوعية، فـإن The Hollywood Reporter اتسـمت بحـدة أكبـر فـي ذلـك الاتجـاه. وسـارعت هاتـان المجلتـان إلـى التعليـق علـى مـا تحققـه تلـك المهرجانـات مـن فوائـد أو أضـرار محتملـة لمنتجـي الأفـلام الأمـريكيين فـي الاعـوام التـي سـبقت المشـاركة الرسـمية للولايـات المتحـدة. وقـد أسـهمت تلـك التطـورات فـي إتاحـة التعـاون بـين واشـنطن وهوليـوود فـي مشـاركة الولايـات المتحـدة فـي المهرجانـات السـينمائية خلـف السـتار الحديـدي، حتـى وإن تزامنـت تلـك المرحلـة المبكرة مع أزمات الحرب الباردة في برلين وكوبا(Frost, Op. Cit.,)

بينمـا مثّـل عـام 1962 نقطـة تحـول، عنـدما وجّـه ألفريـدو غيفـارا، أحـد أبـرز قـادة المعهـد، انتقـادات حـادة إلـى النزعـة الأرثوذكسـية التـي تبنّاهـا "المجلـس الـوطني للثقافـة" (CNC) خـلال "المـؤتمر الثقـافي الـوطني الأول". فقـد تبنّـى المجلـس الـوطني للثقافـة موقفـاً متشـدّداً تجـاه التجـارب السـينمائية الجديـدة التـي طرحهـا المعهـد، أعـد إياهـا خروجـاً عـن الخـط الثـوري الصـحيح. ورداً علـى ذلـك، قـدّم المعهـد الكـوبي للفـن والصـناعة السـينمائية دفاعـاً قويـاً عـن رؤيتـه الفنيـة خـلال أعمـال المـؤتمر عـام 1962، فـي محاولـة لإثبـات أن الإبـداع السـينمائي يمكـن أن يكـون وسـيلة لتجديـد الفكـر الثوري لا مجرد أداة لتكرار الشعارات الرسمية (Quiros, Oscar E., 1992).

وفـي هـذا السـياق، لـم تقتصـر جهـود إدارة الـرئيس لينـدون جونسـون فـي مجـال الدبلوماسـية العامـة علـى الأدوات الرسـمية التـي وظّفتهـا وكالـة الإعـلام الأمريكيـة ووزارة الخارجيـة، بـل امتـدت بشـكل مباشـر وغيـر مباشـر إلـى المجـال الثقـافي والإعلامـي الأوسـع، وفـي مقدمتـه صـناعة السـينما.(F.R.U.S. Diplomasy Papers 1964-1968) فاسـتكمالاً لـذلك، لـم يشـهد عهـد الـرئيس لينـدون جونسـون تحـولًا جـذريًا فـي التوجهـات العامـة للسياسـة الأمريكيـة، إذ انصـب تركيـزه الـداخلي علـى مشـروع «المجتمـع العظيـم»، غيـر أن تصـاعد حـرب فيتنـام أسـهم فـي تقـويض كثيـر مـن أهدافـه، وانعكـس ذلـك بوضـوح علـى المـزاج الثقـافي والفكـري داخـل الولايـات المتحـدة. ورغـم هـذه التحـديات، شـهدت صـناعة السـينما الأمريكيـة خـلال سـتينيات القـرن العشـرين انتعاشًـا ملحوظًـا، تمثّـل فـي إنتـاج أفـلام مثـل سـبعة أيـام فـي مـايو (1964)، وفشـل آمـن (1964)، ودكتـور سـترينجلوف (1964)، والمرشـح المانشـوري (1962)، وكوكـب القـرود (1968). وقـد اتجهـت هـذه الأعمـال إلـى معالجـة مفهـوم «عقلانيـة الحـرب» بـدلًا مـن تقـديم الاتحـاد السـوفيتي

بوصـفه معتـديًا مباشـرًا، كاشـفةً بـذلك عـن التيـارات الخفيـة والقلـق المتنـامي داخـل العقليـة العسـكرية والسياسـية الأمريكية، وهو ما يعكس تحوّلًا مهمًا في الخطاب السينمائي خلال منتصف الحرب الباردة.(ŞENGÜL)

وكمـا أكـدت السـينما الكوبيـة بعـد الثـورة علـى الطـابع الفريـد للجزيـرة وثقافتهـا الوطنيـة ومسـارها التـاريخي، وكـذلك علـى روابطهـا مـع بقيـة دول أمريكـا اللاتينيـة. وخـلال عقـد السـتينيات، كانـت كوبـا، عبـر مؤسسـاتها السـينمائية الثوريـة ولا سـيما المعهـد الكـوبي (ICAIC)، قـد أخـذت تبـرز تـدريجياً كلاعـب مهـم فـي حركـات عـدم الانحيـاز والعـالم الثالـث، وهـو مـا تُـوّج فـي مـؤتمر القـارات الـثلاث عـام 1966 ومـؤتمر هافانـا الثقـافي عـام 1968. وقـد سـاعد تـأثير تلـك الأطـر الثقافيـة فـي ذلـك الحـين علـى إعـادة تشـكيل العلاقـة المعقـدة بـين كوبـا والكتلـة الشـرقية، إذ أصـبح التأكيـد الرسـمي علـى اسـتقلال تلـك التشـكيلات الجيوسياسـية عـن التـأثيرين السياسـي والثقـافي للاتحـاد السـوفيتي أمـراً محوريـاً. وعـلاوة علـى ذلـك، فقـد تميّـزت السياسـات الثقافيـة الكوبيـة خـلال السـتينيات إلـى جانـب الفصـائل العاملـة فـي مجـال السـينما والممارسـات الإعلاميـة والخطابـات الثقافيـة بتعـدد المواقـف وتنوعهـا، فضـلاً عـن التنـافس بـين نمـاذج متناقضـة وصـراعات داخليـة ومفاوضـات سياسـية معقـدة، لـم تكـن قابلـة للاختـزال فـي سياسـة موحّـدة تجـاه العلاقـة بـين السـوفييت والمجـال الثقـافي الكـوبي. وفـي خضـم تلـك الصـراعات الثقافيـة والسياسـية، أصـبحت الثقافـة السـينمائية السـوفيتية آنـذاك مرجعـاً مهمـاً سـواء بوصـفها نموذجـاً إيجابيـاً أو سـلبياً ضـمن العديـد مـن النقاشـات الثقافيـة التـي دارت فـي كوبـا خـلال السـتينيات، والتـي تطرقـت فـي معظمهـا إلـى مسـألة إمكانيـة فـرض السياسـات السـوفيتية فـي الجزيـرة. وهكـذا، أدّت السـينما السـوفيتية عمومـاً، وفكـرة الواقعيـة الاشـتراكية علـى وجـه الخصـوص، دوراً محوريـاً فـي تشـكيل الخطـاب الثقـافي والسياسـي الكـوبي فـي تلـك الحقبـة. (Pajala، Remapping Cold War Media: Institutions, Infrastructures, Translations، 2022).

الواقع تُعد العلاقة بين المجالين الثقافي السوفيتي والكوبي علاقة معقدة يصعب تصنيفها جيوسياسياً بسهولة، إذ لا تتوافق بدقة مع النموذج ما بعد الاستعماري المستخدم في تفسير ديناميكيات القوة داخل الكتلة السوفيتية السابقة، ولا مع نموذج الاستعمار الجديد الذي يفسّر تبعية دول أمريكا اللاتينية اقتصادياً وسياسياً للولايات المتحدة أو أوروبا (Pajala, Remapping Cold War Media: Institutions-Infrastructures-Translations, 202. وعكس ذلك التعقيد محدودية المقاربات الثنائية في فهم التفاعلات الثقافية خلال الحرب الباردة، ولا سيما حين تجاوزت تلك التفاعلات الأطر التقليدية للهيمنة والتبعية. وفي هذا السياق، برزت أفلام الحرب الباردة الأمريكية بوصفها سرديات وطنية ووثائق غير مباشرة للعلاقات الدولية، إذ ارتبط مضمونها ارتباطاً وثيقاً بطبيعة العلاقة المتغيرة مع الاتحاد السوفيتي. وقد جعل ذلك الارتباط بعض تلك الأفلام، رغم ملاءمتها لظروف إنتاجها، عرضة لإشكالات لاحقة عند تبدّل مسار تلك العلاقة. وحرصاً على تجنّب الطابع الأيديولوجي المباشر، لجأت هوليوود إلى شخصنة الصراع الدولي وتقديمه ضمن إطار ثنائي كان يقوم على ثنائية الخير والشر.(ŞengÜl, Op.Cit.,)

وعليه، وضح السياق الكوبي ذلك التعقيد الثقافي والسياسي، إذ لم تكن العلاقة مع الاتحاد السوفيتي قبل الثورة ذات جذور ثقافية عميقة، ما جعل النموذج الروسي يبدو غريباً عن البيئة الكاريبية، في حين دفع ذلك المثقفين إلى التعامل معه بحذر وانتقائية. وفي هذا الإطار برزت السينما الكوبية وخصوصاً **ICAIC** كفاعل ثقافي مهم، كانت تتعامل مع التأثيرات السوفيتية بشكل انتقائي للحفاظ على الاستقلالية الفنية ضمن الالتزام بالثورة.(Gordy, 2015) وفي السياق نفسه، كانت كوبا لاعباً مهماً في حركتي عدم الانحياز ودول العالم الثالث، اللتين توجتا بالمؤتمر الثلاثي القارات عام 1966 والمؤتمر الثقافي في هافانا عام 1968، وهو ما عمّق من تعقيد علاقتها بالكتلة الشرقية، خاصة في ظل تأكيد تلك الأطر على الاستقلال عن النفوذ السوفيتي سياسياً وثقافياً. كما كانت تتميز السياسات الثقافية الكوبية في الستينيات بتعدد المواقف وتداخل النماذج والصراعات الداخلية، ما جعل الخطاب السينمائي والإعلامي فضاءً للمفاوضة السياسية أكثر منه تعبيراً عن سياسة ثقافية موحدة تجاه النموذج السوفيتي. وفي خضم ذلك التعدد، واصلت كوبا بناء هويتها الثقافية الخاصة، مستفيدة جزئياً من التجربة السوفيتية، لكنها في الوقت ذاته حافظت على استقلاليتها، بما عزز حضورها كفاعل ثقافي عالمي ضمن فضاء العالم الثالث وعدم الانحياز . (Pajala, Remapping Cold War Media: Institutions-Infrastructures-Translations, 2022)

في حقيقة الأمر، لم تنجح الممارسات الأمريكية المتعلقة بالمشاركة في مهرجانات الأفلام دائماً مع الدول المضيفة. وعليه ففي عام 1966، اتفق المسؤولون الأمريكيون وصناع الأفلام في هوليوود على فيلم "الروس قادمون، الروس قادمون" (1966) باعتباره الفيلم الأمريكي الرسمي. كوميديا من الحرب الباردة حيث جنحت غواصة سوفيتية قبالة سواحل ماساتشوستس، و"نشرت الخراب، ثم الخوف، ثم الود، وحتى الحب بين الشعبين"، وقد طرح الفيلم قضية التعايش السلمي بين

الكتلتين الغربية والشـرقية. وأعد ذلك الفلم "كوميديا خفيفة مسـلية" و"غير مرفوض سـياسـياً"، ولكنه "لا يرقى إلى المسـتوى العالي الذي تسـتطيع هوليوود تقديمه". واتفق مسـؤولو السـفارة الأمريكية في براغ مع ذلك التقييم للفيلم، وفي النهاية رفض منظمو المهرجان الفيلم خوفاً من إغضـاب السلطات السوفيتية. وأدت تلك الاحداث الى الانسحاب الرسمي للولايات المتحدة من مهرجان كارلوفي فاري. (Frost, Op. Cit.,)

وكما عرض فيلم La hora de los hornos عام 1968 من إخراج فرانثيسـكو سـولاناس وأوبرادو جيتينو هو عمل وثائقي ثوري أرجنتيني سـلط الضـوء على الصـراعات السـياسـية والاجتماعية في الأرجنتين ضـد النفوذ الإمبريالي الغربي، خصـوصـاً الولايات المتحدة. وركز الفيلم على تأثير القوى الأجنبية على الاقتصـاد والسـياسـة المحلية، وعلى دور الأنظمة المتواطئة مع تلك القوى. عن طريق المونتاج الديناميكي، وسـعى الفيلم إلى رفع وعي الجماهير وتحفيزها على المقاومة ضـد الهيمنة الأمريكية. رغم أن الفيلم ليس سـوفييتياً ولا ممولاً من الاتحاد السـوفييتي، إلا أن طابعه الاشـتراكي الثوري وأسـلوبه في التحريض على العمل الجماهيري شـبه بعض الاسـتراتيجيات السـينمائية السـوفييتية، خصـوصـاً في اسـتخدام السـينما كأداة أيديولوجية. وبذلك المعنى، يُعد La hora de los hornos نموذجاً لـــ" سـينما حرب العصـابات"، التي ربطت بين الفن والسياسة لمواجهة الإمبريالية خلال مدة الحرب الباردة.(Marzano, 2009)

وخلاصـة القول، سعت دور السينما في الشرق والغرب إلى كشف حقيقة الحياة، من وجهة نظرها، على "الجانب الآخر". مع التركيز على العالم الثالث، اسـتهدفت الأفلام السـوفيتية الصـراع العنصـري في أمريكا على وجه الخصـوص، موضـحة أن ادعاء الولايات المتحدة بأنها نموذج للتقدم لا أساس له من الصحة في ضوء التمييز الوحشي الذي عانى منه الأمريكيون السود. بعض تلك الأفلام كان خيالياً للغاية على سبيل المثال، أظهر فيلم التجسس الدرامي "الغبار الفضي" (1953) للمخرج السوفيتي أبرام روم (Abram Room)، فاشيين أمريكيين بيضاً احتجزوا مناصري السلام السود في أقفاص كالقردة لاستخدامهم كفئران تجارب في تجارب الحرب الكيميائية. لطالما ذكّرت الأفلام الصـينية وأفلام أوروبا الشـرقية المشـاهدين بمسـاوئ "الآلة الرأسـمالية" عن طريق توثيق التفاوتات الاجتماعية في الولايات المتحدة وأماكن أخرى فيما يُسـمى "العالم الأول". في الوقت نفسـه، قدمت أفلام أخرى للجمهور الغربي مخرجاً من الاسـتغلال الرأسـمالي. ومع ذلك، فقد فاق عدد الأفلام التي صـنعها الشيوعيون بكثير عدد الأفلام الغربية التي صورت الواقع المرير للحياة خلف الستار الحديدي وستائر الخيزران. ومرة أخرى، هيمنت هوليوود على ذلك النوع الفرعي. بدءاً من فيلم الدانوب الأحمر (عام 1949) وانتهاءً بفيلم الليالي البيضاء (عام 1985)، وكلاهما يحكي قصـة راقصـي باليه روس منشـقين فضـلوا الموت على العودة إلى وطنهم، أنتجت هوليوود سـيلاً متواصـلاً من الأفلام التي "فتحت نافذة" على طغيان الكتلة الشرقية التي احتفت بالهروب إلى "الحرية".(Buckley, 2010)

ومـن زاويـة اخـرى اعتمـدت الحكومـة الكوبيـة علـى الضـرائب ومسـاهمات الضـمان الاجتمـاعي وأربـاح الأنشـطة الإنتاجيـة فـي تمويلهـا، بينمـا خُصِّصـت ميزانيـة معهـد (ICAIC) مباشـرة مـن خزينـة الدولـة. وقـد شـهدت ميزانيـات الثقافـة والأنشـطة العلميـة نمـواً ملحوظـاً خـلال الثمانينيـات، التـي مثّلـت مرحلـة اسـتقرار ونمـو معتـدل، مـا عكـس أولويـات الدولة في توزيع الميزانية الوطنية .(Quiros, Op.Cit.,)

ومع بداية الثمانينيات، واكبت أفلام هوليوود تحول السياسـة الخارجية الأمريكية في عهد الرئيس الأمريكي ريغان، مسلّطة الضـوء على الحرب الباردة الجديدة ومعاداة الشـيوعية. فقدّمت تلك الأفلام مثل Red Dawn، Rocky IV، Top Gun وRambo III دراما أيديولوجية كانت تمجّد القوة العسكرية الأمريكية وتشيطن الاتحاد السوفييتي، مصوّرة الولايات المتحدة الأمريكية كـــ (عملاق مستيقظ) كان يواجه التوسع السوفييتي في العالم الثالث. وفي Rambo III، على سبيل المثال، يقاتل البطل الغزاة السـوفييت في أفغانسـتان، ويُهدى الفيلم إلى (شـعب أفغانسـتان)، مع إبراز التفوق العسـكري الأمريكي والانتصـار الفردي على الخصـم، بما عكس الخطاب السـياسـي لإدارة الرئيس ريغان وإعادة إنتاج فكرة الهيمنة الأمريكية بطريقة سـينمائية مباشرة وواضحة.(Prince, 2000)

بالإضـافة الـى ذلـك، علـى الـرغم مـن انتشـار أفـلام التجسـس عالميـاً، أعـدها النظـام السـوفيتي انعكاسـاً لهسـتيريا غربيـة معاديـة لـه، ووصـفت فـي الدراسـات الثقافيـة باسـم "الخيـال الـرخيص". ومـع ذلـك، تبنـت السـينما السـوفيتية ذلـك النـوع لأغـراض دعائيـة، فالجواسـيس السـوفييت كـانوا يظهـرون دائمـاً كضـباط مخـابرات أو محققـين، بينمـا يُخصـص مصـطلح "جاسـوس" للأعـداء. وعليـه قـدمت تلـك الأفـلام أبطـالاً مجهـولين قـاتلوا خلـف الخطـوط، مـع تصـوير الغـرب وفـق الدعايـة الرسـمية، دون أن يعكـس ذلـك بالضـرورة موقـف الجمـاهير. وفقـاً لشـو يونغبلـود فـي كتابهـا Russian

War Films: On the Cinema Front, 1914–2005، كـان علـى السـينما السـوفيتية تصـوير الجـيش والسـوفييت كـدعاة للسـلام، مقابـل أمريكـا الرأسـمالية العدوانيـة، مـع إعـداد الجمهـور دائمـاً للاسـتعداد للحـرب. (Zibzibadze, Op. Cit.,)

كما قدم فلم Solitary Navigation في مدة الثمانينيات تجربة نادرة لأفلام الحركة التي أظهرت اشـتباكات الجيش السوفيتي مع الأمريكيين، وهو ما كان غير معتاد مقارنة بسينما الحرب الباردة السابقة المليئة بالدراما السياسية وأفلام التجسس، التي تجنبت تصـوير معارك مباشـرة بين القوات السـوفيتية والأمريكية. وتعود أسـباب ذلك إلى إرث الحرب العالمية الثانية السينمائي، والسرية المبالغ فيها حول التكنولوجيا العسكرية، وتركيز السينما السوفيتية على التحليل الأيديولوجي للصـراعات الدولية والاجتماعية. ومع ذلك، شـعر الجمهور السـوفيتي بنقص تلك النوعية من الأفلام، ما جعل Solitary Navigation يتمتع بمكانة خاصـة بين الشـباب. رغم اقترابه من تقاليد أفلام الحركة الأمريكية، وظل الفيلم سـوفيتياً في إطاره الأيديولوجي. فالأمريكيون لا يُصوَّرون كأشرار مطلقين، بل يتصرفون بحسب ظروف اقتصادية وسياسية مختلفة.(Beumars, 2015)

الخاتمة:

وفي الختام، يتضـح أن السينما لم تكن مجرد وسـيلة ترفيهية، بل شـكّلت أداة رئيسـية للولايات المتحدة الامريكية لممارسـة القوة الناعمة في أمريكا اللاتينية بين 1950 و1980. فقد استُخدمت الأفلام والإعلام لتشكيل الوعي الجمعي وتوجيه الرأي العام نحو قيم وأفكار تخدم مصـالح السـياسـة الأمريكية، في ظل التنافس مع الاتحاد السـوفييتي الذي سـعى أيضـاً لنشـر أيديولوجيته ونفوذه في المنطقة. ومن خلال هذا التأثير الثقافي، نجحت الولايات المتحدة الامريكية في تعزيز حضـورها النفسـي والفكري، مسـتفيدة من جاذبية السـينما وقدرتها على تشـكيل التصـورات الشـعبية، بما يضـمن الهيمنة الاسـتراتيجية بعيداً عن المواجهة العسكرية المباشرة. وهكذا، تبرز السينما كوسيلة مركزية ضمن أدوات القوة الناعمة الأمريكية، تعكس قدرة الفن والإعلام على التأثير في العقول والثقافة، في سياق صراع عالمي أوسع بين المعسكرين الأمريكي والسوفييتي.

قائمة المصادر:

1. F.R.U.S., Diplomacy Papers 1964-1968, Organization of Foreign Policy; Information Policy; United Natio and Scientific Matters, Foreign Relations of the United States, 1917–1972, Vol, VII, p.8.

2. Šišić Hrustan ,Cultural Diplomacy and the Cold War Period .No.25, 2024, p.623.

2- فرانكلين روزفلت (1882-1945) وُلد روزفلت في هايد بارك، نيويورك، كان رئيســاً للولايات المتحدة الامريكية عام 1932، وبدأ العديد من البرامج لإخراج الأمة من الكســاد الكبير. ألهمت قيادته وخطاباته الإذاعية المنتظمة الولايات المتحدة لتحقيق إنجازاتها العسـكرية والصـناعية في الحرب. توفي روزفلت في أبريل 1945، قبل نهاية الحرب العالمية الثانية. للمزيد ينظر:

Margaret J. Goldstein , World War II Europe: Chronicle of Ameria's Wars , Minneapolis, Lerner Publications Company, 2004, p.91.

4. Natalia Tsvetkova and Others , Americanization versus Sovietization: Film exchanges between the United States and the Soviet Union, 1948 -1950 ,Cogent Arts and Hmanities , 2018, p.4.

5-حمد فريد ابراهيم موسـى ودلال محمود السـيد، القوة الناعمة من الاقناع والجاذبية الى التسـليح (دراسـة حالة هوليود وصورها النمطية)، مجلة العلوم السياسية، العدد 67، 2024، ص420-421.

6-كان الدعم المالي الأمريكي من خلال خطة مارشـال، أنشـأ السـياسـي السـوفيتي أندريه جدانوف مكتب المعلومات الشيوعي في أيلول 1947، ووضع ما يسمى بمبدأ جدانوف. ووفقاً لذلك المبدأ الذي ركز بشكل أساسي على السياسة الثقافية الروسية، انقسم العالم إلى معسكرين مختلفين. من جهة، كان هناك معسكر سلمي وديمقراطي بقيادة الاتحاد السوفيتي. ومن جهة أخرى، كان هناك المعسـكر الأمريكي الخطير الذي فضـل الإمبريالية وكان يهدد الرفاه العالمي. للمزيد ينظر:

Anna Leiber , A Foreign Policy of Non-alignment? Indonesia's Position During the Cold War, 2014, p.3.

7.Mariam Zibzibadze, Soviet Cinema and the Enemies of Soviet Values: East-West, Corvinus Journal of Intonation, Vol.3, No.2, 2018, p.13.

8. Natalia Tsvetkova and Others , Op. Cit ., p.5-6.

9-قد عرف جوزيف ناي القوة الناعمة في كتابه بأنّها " القوة التي تعتمد على الجانبية خاصـة بالنسـبة للقيم الثقافية والسـياسـات المؤسـسـاتية للدولة، وتعمل تلك القوة على جنب المواطنين إلى ثقافات وأيديولوجيات عابرة للحدود وقد تكون مناقضـة للثقافة والأيديولوجية التي تتبناها دولهم " ، وهذا ما حول السياسـة للارتكاز على الجاذبية الفكرية والثقافية بدلاً من القوة العسكرية اذ رأى أن عصر المعلومات والعولمة الحالي أعطى أهمية كبيرة للقوة الناعمة، وأن الدول التي تصبح أكثر إقناعا وجاذبية في ذلك العصـر للمواطنين المختلفين وهي الدول التي سـتمتلك قنوات اتصـال قوية ومتعددة تتمكن من توظيفها، وخاصة في ظل المؤسسات والمنظمات المتعددة غير الربحية التي تمتلك نفوذاً مؤثرة من طريق قوتها الناعمة مما يعرقل الجهود الحكومية ويخلق منافسـاً قوياً لمؤسـسـات الدولة الرسـمية لا يخضـع للقوانين الدولية المتنوعة التي تقع على عاتق الدول. للمزيد ينظر: محمد فريد ابراهيم ودلال محمود السيد، المصدر السابق، ص411.

10. Lejla Dautbašić ,US Soft Power through Hollywood during Cold War: Rocky IV ,Vol.2, No.1, MAP Education and Humanities Journal , 2022, p.1-2.

11. Meihan Wu , The Role of Hollywood Films in American Soft Power , Communications in Humanities Research,Vol.3, 2023, p.73.

12-تُعدّ هوليوود اللاعب الأبرز في صناعة السينما الأمريكية، إذ تبلورت تلك الصناعة خلال عشرينيات القرن العشرين، وتمحورت بشكل رئيس حول ثماني شركات إنتاج كبرى هي: مترو غولدوين ماير(MGM) ، وباراماونت بيكتشرز، وراديو بيكتشرز(RKO) ، ويونيفرسال، ووارنر براذرز، وكولومبيا، وتوينتيث سينشري فوكس، ويونايتد آرتيستس. وقد سيطرت هذه الشـركات على أكثر من 90% من إجمالي الأفلام الموزعة داخل الولايات المتحدة. واتسـمت توجهاتها الفكرية، في مجملها، بمناهضة الشيوعية، وهو ما انعكس بوضوح على مضامين الإنتاج السينمائي، لاسيما خلال مدة الحرب الباردة، التي شهدت تحولات جذرية في الخطاب السـينمائي تبعاً لتغير المواقف والاتجاهات العامة تجاه الشـيوعية عبر مراحلها المختلفة. للمزيد ينظر:

Lorenzo Rossi ,The Struggle on the Screen: Cinema and the Cold War, Master's Degree Thesis , Luiss Guido Carli, Rooma, 2022, p.41 .

13.Mosbah Mohammed Laid and Mohamed Ali , American Cultural Imperialism: Hollywood as an Instrument of American Soft Power ,Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for Master's Degree in Literature and Civilization , People's Democratic Republic of Algeria, 2024, p.17.

14. Ali fuat ŞengÜl, Cinema and Representation in International Relations: Hollywood cinema and the Cold War , A Thesis Submitted to the Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, p.17.

15.Mariam Zibzibadze , Op. Cit., p.14.

16.Natalia Tsvetkova and Others , Op. Cit ., p.5-6.

17.Meihan Wu, Op. Cit ., p.73.

18.Mosbah Mohammed Laid and Mohammedi Ali , Op. Cit., p.14-15.

19.Yasmine Lyna Benali ,The Visual Rhetoric of the Early Cold War: The Representation of Anti Communist Propaganda in Hollywood Movies mid-1900, University Jean Monnet Saint Étienne, 2024, p.32.

20.Lejla Dautbašić, Op. Cit., p.1-2.

21.Natalia Tsvetkova and Others , Op. Cit , p.6-7.

22. Ali fuat ŞengÜl , Op.Cit , p.36.

23. Meihan Wu, Op. Cit ., p.75.

24. Lejla Dautbašić, Op. Cit., p.1-2.

25-Meihan Wu, Op. Cit ., p.75.

26-Mark Weinberg , Movie Nights with the Reagans , New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2018, p.161.

27. Jennifer Frost ,Cinema as Cultural Diplomacy and the Cold War: U.S. Participation in International Film Festivals behind the Iron Curtain 1959-1971 , Joural of Cold War Studies, Vol.25, No.1 ,2023, p.78.

28. Ali fuat ŞengÜl , Op. Cit , p.37.

29. Natalia Tsvetkova and Others, Op. Cit., p.6.

30. Meihan Wu, Op. Cit., p.75.

31. Mariam Zibzibadze , Op. Cit., p.16.

32. González Chiaramonte Claudio , The Evolution of U. S. Cultural Diplomacy in the Cold War, México y la Cuenca del Pacífico, vol. 10, No.28. Universidad de Guadalajara, 2007, p.19.

33- ليندا هوتشيون: ولدت عام (1947–): ناقدة أدبية كندية، ومنظِّرة ثقافية، وأستاذة اللغة الإنجليزية في جامعة تورونتو. من بين كتبها: نظرية المحاكاة الساخرة (1985)، شعرية ما بعد الحداثة (1988)، وسياسات ما بعد الحداثة (2002). للمزيد ينظر: Richard Schechner , Performance Studies- An Introduction, Ed.2 , 2006, p.130.

34. Cyndy Hendershot , Anti-Communism and Popula Cultury in Mid-Century America , McFarland & Company, Inc., London, 2003, p.83.

35. Mark Weinberg, Op. Cit., p.162.

36. Cyndy Hendershot, Op. Cit., p.86.

37. Masha Salazkina , World Socialist Cinema: Alliances- Affinities- and Solidarities in the Global Cold War, University of California Press, California, 2023, p.104.

38. Ewa Mazierska and Lars Kristensen , Third Cinema World Cinema and Marxism ,Bloomsbury Academic ,New York, 2020, p.40.

39. Melanie J. Wright , Op. Cit., p.105-106.

40. Masha Salazkina , Op. Cit., p.104.

41. González Chiaramonte Claudio , Op. Cit., p.23.

42- كانت السينما الثالثة حركة مدركة لنفسها ونظرية بحلول أواخر الستينيات، واستمرت في التعبير بشكل حي عن أفكارها وممارساتها خلال السبعينيات والثمانينيات. وبلا شك، فقد ظهرت السينما الثالثة في أعقاب مؤتمر باندونغ التاريخي عام 1955 والحركة غير المنحازة التي تم تدشينها بعد ذلك مباشرة في عام 1961، واشتركت في تاريخ وعلاقات معقدة مع العالم الثالث، ذلك التجمع من الأمم غير المنحازة للولايات المتحدة الرأسمالية أو للكتلة الشيوعية بقيادة الاتحاد السوفيتي. في الواقع، كان العديد من أعضاء هذا التجمع أو أصبحوا في مرحلة ما متحالفين مع إحدى القوتين العظميين خلال الحرب الباردة. للمزيد ينظر:

Glen M. Mimura , Ghostlife of Third Cinema: A Sian American Film and Video, The Regents of the University of Minnesota, 2009, p.29.

43. Fernando Solanas and Octavio Getino , Towards Third Cinema, Solanas & Getion 1969/2019, No.13 ،p.4.

44. Oscar E. Quiros, The Aesthetics of Cuban Cinema: The Emancipatory Role of the Arts in the Cuban Social Whole , 1992, p.5-6.

45. Rashmi Luthra , Encyclopedia of Journalism and Mass Communication, Vol.1 , EOLSS Publishers, UK, 2009, p.78.

46. Oscar E. Quiros , Op. Cit., p.19.

47. Alice Lovejoy and Mari Pajala , Remapping Cold War Media: Institutions, Infrastructures, Translations ,Unitd States: Indiana University Press, 2022, p.80.

48. Jennifer Frost, Op. Cit., p.80.

49. Alice Lovejoy and Mari Pajala, Op. Cit, p.80.

50. Jennifer Frost, Op. Cit., p.80.

51. Oscar E. Quiros , Op. Cit., p.5-6.

52. Ali Fuat Sengul, Op. Cit., p.39.

53. Alice Lovejoy and Mari Pajala, Op. Cit, p.80.

54. Ali Fuat Sengul, Op. Cit., p.30.

55. Alice Lovejoy and Mari Pajala, Op. Cit, p.77-78.

56. Jennifer Frost, Op. Cit., p.91-92.

57. Nicola Marzano , Third Cinema Theory: New Perspectives , Journal for Film and Audiovisual , 2009, p.2.

58. George Kassimeris and John Buckley, The Ashgate Research Companion to Modern Warfare Ashgate, UK ,2010, p.372.

59. Oscar E. Quiros , Op. Cit., p.19.

60. Stephen Prince , A New Pot of Gold Hollywood Under the Electronic Rainbow 1980-1989, University of California Press, London, 2000, p.316.

61. Mariam Zibzibadze, Op. Cit., p.17.

62. Birgit Beumars , Directory of World Cinema: Russia , Vol.2 , 2015, p.263.

63.Katherine A. Gordy, Living Ideology in Cuba: Socialism in Principle and Practice, University of Michigan Press, United States, 2015.