

النزعة الكوارثية والأبوكالبسية في سينما هوليوود

الدكتور: محمد شرقي

مختص في النقد المسرحي و السينمائي

قسم الفنون

كلية الآداب و الفنون

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

تعد الأبوكالبسية المرادفة لمفردة القيامة مبنى و المحيلة إلى النهاية معنى، أحد التيمات الكبرى التي تصنع المشهد السينمائي في عصر الألفية الجديدة، وذلك باعتبار أفلامها عامل جذب جماهيري، وعنصر إثارة كبرى نظرا للتوظيف التقني والإفتراضي عالي المستوى للصورة و عوالم الرقمنة. وقد راهنت سينما هوليوود بقوة على هذا النوع الفيلمي مؤخرا إنطلاقا من أن الجيل الجديد الناشئ من مشاهدي السينما صار يستهويه و يستوقفه عالم غرائبي وعجائبي مוגل في بلاغة الصورة بكل أبعادها، وهذا نظرا لمستوى هذا الجيل الذي يجيد ترويض المعلوماتية في إطار عالم الصورة، والذي بات ينزع نحو سحر المشاهد البانورامية بعيدا عن ضجر الكلمة.

والنزعة الأبوكالبسية هي فكرة ما بعد حداثة فرضت نفسها على بساط الفكر والثقافة المعاصرين، ووجدت لها في الثقافة الأمريكية حيزا معتبرا، إذ تجلت في عديد الميادين: السياسية، والفلسفية، والأدبية، و الفنية. والأبوكالبسية كمصطلح ليست بالضرورة النهاية تماما و إنقطاع الجنس البشري، و إنما قد تكون

ذلك الهوس الميتافيزيقي الذي قد يشعروا بالنهاية، لأن الإنسان المعاصر وبالرغم من طغيان العلم والتقنية والآلية لازال يحن إلى المتخيل الذي هو جزء من واقعه، وحضور المقدس الذي يختفي في لاوعيه، ويطفوا على السطح مرة على مرة ليشكل إستمرارية الجزع البدائي في حياة معاصرة أكثر آلية. و النهاية من هذا المنطلق، شكلت تواجدا فيلما 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 الما بعد حداثة سينمائية، لا بد أن نشير بأن الأبوكالبسية هي إمتداد للسينما الكوارثية التي مهدت لهذا النوع قبل ذلك بكثير. إذ ترجع بدايات أفلام الكوارث إلى فيلم ظهر عام 1933م محدثا ثورة تكنولوجية عند صدوره آنذاك و هو فيلم كينغ كونغ King Kong الذي أخرجه كل من: ميريان كوبر Merian C. Cooper و إرنست شودساك Ernest Shoudsac، 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 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 بالاندماج في الأشرطة

السينمائية الأخرى، و هي التقنية التي إستمر العمل بها إلى التسعينيات من القرن الماضي و لم يعوضها سوى إستخدام الإعلام الألي حاليا(1).

إن فيلم كينغ كونغ تقاسم علما من المغامرة الرومانسية مع خاصية الكوارثية، وأحدث هذا الغوريلا الضخم دمارا هائلا في نيويورك قبل أن يقتل بالطائرات و يهوي من على ناطحة سحاب، و كل ذلك بسبب قصة عشق جمعت بآدمية و 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 John Jouilrman عام 1976م، و المخرج بيتر جاكسون Peter Jackson عام 2005م(2)، ليظهر كينغ كونغ 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.



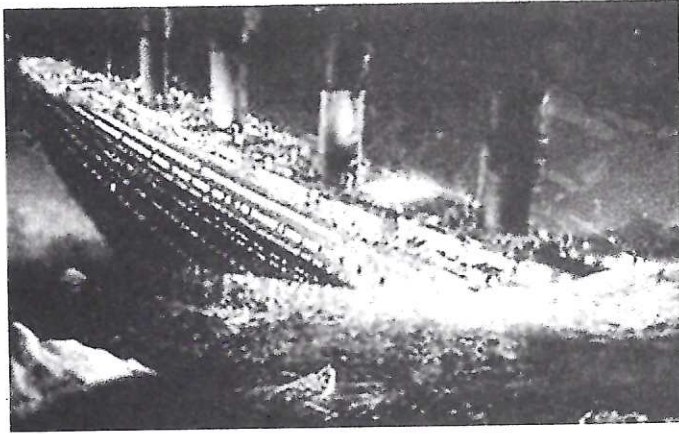


king kong 2005 / King kong 1933

وشهدت 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 الفيلمي و ذيوعه مع فترة الإنطلاق السينمائي التي تلت سقوط نظام الاستوديو. وإنطلقت سلسلة من الأفلام إستمدت موضوعاتها من الكوارث الطبيعية: الأرضية والجوية والبحرية، سواء تلك التي حدثت بالفعل، أو تلك التي إختلقها مخيلة السيناريستين إعتمادا على بعض المعطيات العلمية أو الدينية أو الأسطورية، و نذكر هنا بعضا من أشهر الأفلام الكوارثية وهي: غودزिला Gozilla، أرماغيدون Armagedon، فولكانو Volcano، تيتانيك Titanic، 2012، ...

اعتمدت أفلام الكوارثية و النزعة الأبوكالبسية 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 شكسيري زادته تقنيات التصوير بالحاسوب و عالم الافتراض 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 شكسيرية- 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، وتعودت الجماهير على صور تختفي وتهدد بتفجير نووي، وزلازل وبراكين مدمرة، و طائرات تنفجر، وناطحات سحب تسقط متناثرة. وكأنني بهذه المشهدية السينمائية الكوارثية مهدت لحدث عالمي وقع على رأس الألفية الجديدة، و أخلط يومها أوراق العولمين في حدث واقعي تجاوز حدود التصوير السينمائي بكثير وفاقه مشابهة، إلى درجة أن الصور الأولى لسقوط برج التجارة العالمي المكون من ناطحتي سحب بدت و كأنها لقطات سينمائية أكثر منها واقعية، وذلك لأن التدفق الصوري المستمر لأفلام الفن السابع الأمريكي صار يشكل مرجعية أساسية في خيال المشاهد الذي لم يتوقع بأن ضربة: 11/ 09/ 2001م ستفوق واقعا أي بلاغة إبداعية صورية.

ويرى إبراهيم العريس في مقاربة بين فيلم فولكانو وأحداث 11 سبتمبر بأن الفيلم عرض مشاهد دمار ورعب وخوف على مدى ساعتين، ولم يطلق العنان لتصوير 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 تماشيا مع هذا النوع الذي يجلب إليه كثيرا من الجمهور(3). 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 إذا لم تسير المتلقي في التركيز

على آلاف القتلى أمام هول الكارثة، فهي تقدم توليفا بصريا مربعا و مدهشا لقوى التدمير، و تذهب للمنطقة الكارثية التي يجذب المتلقي أن يراها صوريا لأنه لا يمكنه رؤيتها واقعا.

مع تطور التقنيات و ظهور عوالم الافتراضية والرقمنة، إزداد إقبال المخرجين الأمريكيين على الأفلام الكوارثية وإرتبطوا بأفكار أكثر إثارة في هذا النوع السينمائي الذي صار (مودا) في عصر العولمة، إذ مالوا في إطار النوع الكوارثي إلى ما بات يعرف بالأبوكاليسية. و إن هذا اللحن الجنائزي الذي يحيل إلى النهاية حتى و إن لم يعبر عن ماتم فعلي كما يقول: محمد سيلا، فإنه يؤشر على وجود تحولات نوعية في عصرنا هذا، توحى بوجود إنكسارات وخسوفات كبيرة(4). وهذه الخسوفات التي تحمل دلالة النهاية صارت عملة سينمائية نادرة يعمل عبرها عديد السينمائيين على مواكبة موجة إنهاء التاريخ عند الإنسان الأمريكي، لا نهاية البشرية. فالمتبع الذكي لخطاب الفيلم الأمريكي الأبوكاليسي يدرك بأن أفلاما مثل: كتاب إيلي The book of Eli، و ساعي البريد Postman، و2012، بالرغم من تصويرها لعالم إفتراضي جديد يقوم على أنقاض عالمنا هذا، إلا أن هذه النهايات جاءت لتمجد الدور الأمريكي وتطمئن المواطن الأمريكي على قوته وقدرته على الإنبعاث من جديد، فهي أفلام كوارثية تنحو إلى سورمانية أخرى في ظل الدمار والكوارث والنهايات.

و أتصور بأن الأبوكاليسية إبتدأت سينمائيا مع فيلم القيامة الآن Apocalypse Now للمخرج الكبير فرنسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola 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 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 تماديت أبعد من المعقول في إتجاه ما. حققت فيلما سورباليا تماما و مسرحيا. ليس من لقطة وثائقية واحدة في فيلمي. أردت كل مشهد أنشودة سوربالية. إستعملنا الدخان الأحمر و البرتقالي لتبنيه المشاهد أنه أمام فيلم لا يعبأ بالواقعية. فكلما حدث توغل في الأدغال حدث مثله في فيتنام الروح» (5).

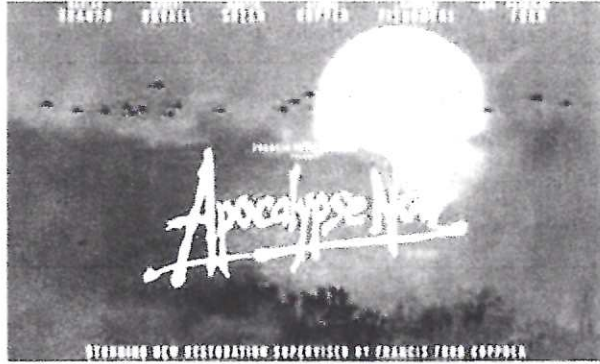
إن هذه السوربالية التي جعلت من واقعية الحرب بعنفها أمرا ثانويا، جعلتنا نعانق أجواء لا معقولة الحرب في عالم من العتمة و الخوف، و نتجاوز المعطى الفيتنامي إلى الأدغال داخل فيلم عبثي صور في كثير من لقطاته شخصيات و جنود تائهين بلا هدف. و تبتدئ الرحلة بأغنية مطلعها: هذه هي النهاية يا صديقي، وנסافر في عالم من اللانهايات نستشعر معه النهاية مع الكابتن و يلارد الذي يكلف بتصفية الكولونيل كورتيز، هذا الأخير الذي إنشق عن الجيش الأمريكي في فيتنام و أنشأ مملكة صغيرة من جنود أمريكيان

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 الكابتن، والنهاية عند مجتمع البدائيين، نحس بأن الفيلم قد قسم إلى جزأين: سفر في الأدغال، و سفر آخر مع تأنيب الضمير وجلد الذات، وإن كان الزمن الأول ينتهي إلى البدائية، فإن الزمن الموالي لا نهاية له. ويتميز الجزء الثاني من هذا الفيلم برمزية موعلة في أجواء طقوسية حيث نجد كلمة *Apocalyps Now* مكتوبة على الجدران الصخرية في إشارة إلى أبدية المعاناة والجرح النفسي، وننتهي في مشهد ختامي عند مذبح يقطع فيه المحتفلون بسيوفهم ثورا حيا في مشهدة ديونيزية سينمائية. هذا في الوقت الذي ينهال فيه الكابتن بسيفه على جسد الكولونيل المهق بعذابات الحرب التي لا تندمل، ويخرج على الجميع في مشهد وريث عرش الأوجاع، و ينحني له الكل تجسيدا لإستمرارية مملكة المعاناة والألم والنهايات واللانهايات.

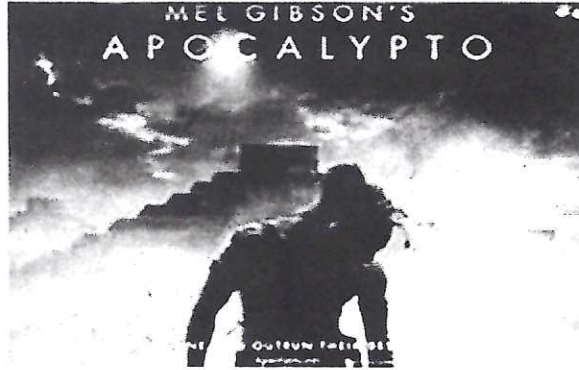
ظهر خطاب فيلم القيامة الآن كحلم صوري مزعج لا ينتهي، وكأننا في لحظات حشر تتسم بالأزلية، و جسد كوبولا بفضلله أبوكالبسية نفسية في إطار موجته الإنتقادية، و أبان عن عبقرية قال هو عنها: «ربما كنت عبقريا، لكنني بالتأكيد لا أتمتع بأية موهبة» (6). و يمكنني أن أجزم بأن هذا المخرج الفذ و بعيدا عن تواضعه، وهب

للسينما عبر فيلم القيامة الآن أول أفلام النهاية، وذلك 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.



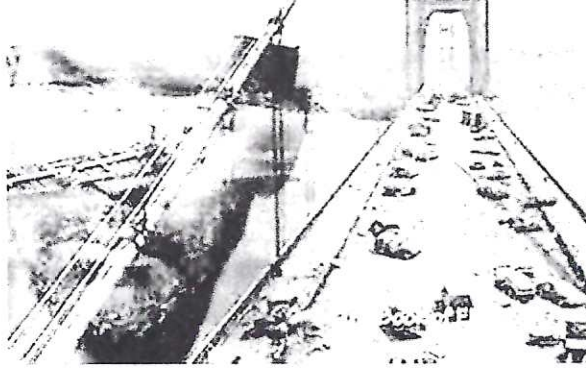
لقد قدم فيلم القيامة الآن لعالم النهاية في السينما أنموذجا سيحتذي به كثير من المخرجين، فزيادة على كون تيار النهاية أو القيامة يوافقه في العنونة **Apocalypse Now** فإن أجواءه أيضا باتت تمثل مشهدية مهمة و أساسية في عالم الأبوكالبسية الزاحف إلى الشاشة الكبيرة. و أرى بأن هذا الفيلم قد أثر بشكل مباشر في فيلم أبوكاليتو **Apocalipto** للمخرج ميل غيبسون **Mel Gibson** عام 2006م، و هذا رغم مضي عقد على فيلم كوبولا. إذ تعرض غيبسون في رائعته الإنتقادية السينمائية هذه و التي تلتقي عنونة مع القيامة الآن إلى معاناة زعيم شاب من قبائل الهنود البدائية يقع في أسر فرقة من جنود حضارة الأزتيك القديمة، و الذين يبيدون قبيلته

ويرجعون به مغنما إلى عاصمتهم مع باقي الأسرى. 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. ووسط هذا الجو الجحيمي المدجر بمعنى النهاية، يفر الشاب في الأدغال الموحشة مستعرضا شجاعته المستمدة من أسلافه المحاربين، وسط مطاردة توشي بتأييد المطاردة و المشاهد الدموية، و ينقذ زوجته و ابنه في مشهد ملحني 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 أبوكاليتو نوعا من النهاية الرمزية التي نجد

لها أثرا على المتلقي من خلال تقديم قراءة مغايرة لواقعي الحرب و الحضارة لدى المشاهد السينمائي، و صورة توحى بحقيقة فوق واقعية ممزوجة بطقوسية و بدائية تؤبد لحظة المعاناة، و كأننا في أبدية جهنمية لا نهاية لها، يحملها تدفق صوري مزعج لا ينتهي بنهاية الفيلم.

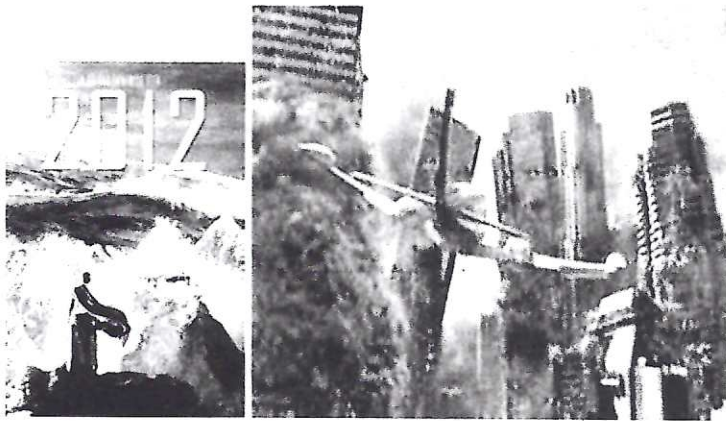


وإن كانت بعض الأفلام مثل التي ذكرناها جنحت إلى نهاية رمزية و سوريلية، فإن كثيرا من الأفلام الأخرى لجأت إلى عوالم إفتراضية لمستقبل يعانق النهاية فعلا ولكن بمرجعية هوليودية تمجد دور الفرد الأمريكي و تعطيه بطولته الكوكبية. ففي فيلم كتاب إيلي The Book of Eli لآلير و آلان هيفس Albert Et Allen Hughes عام 2010م، 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 كوستنر عام 1997م، و الذي يعد أفضل نموذج لهذا التوجه الأبوكالپسي

السوبرماني في نفس الوقت، ينقلنا الفيلم إلى نهاية الحضارة الأمريكية عام 2013م و حلول عالم من الظلم والعصابات يتحكم فيه جنرال ظلامي، هذا الأخير الذي يزعجه مسافر جوال كان يعرض رفقة بغله المتنقل عروضاً مسرحية يحاكي فيها دراما شكسبير. ويكتشف هذا المسافر صدفة حقيقة ساعي بريد، ويزور عدة مدن مهجورة على أساس أنه يوصل رسائل بين مقاطعات الولايات المتحدة، وتبث هذه الأكذوبة الأمل بين الأمريكيين الذين أوهمهم هذا الساعي بأن الولايات المتحدة إستعادت عافيتها وستقوم 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.



وفي طريقنا إلى قيامة أمريكا التي تناولها فيلم ساعي البريد عام 2013م، نصطدم بقيامة فيلمية أخرى أكثر تميزا و أكثر كونوية عكسها فيلم 2012 لروланд أمريش Ronald Emmerich 2009م، والذي تعرض فيه إلى فناء البشر و انفجار براكين الأرض و اجتياح طوفان التسونامي في مشهدية مرعبة يسترجع فيها المتلقي أهوال يوم القيامة. و هذا الفيلم يعتبر النوع الأكثر تماثلا مع تيار الأبوكاليسية، ذلك أن تقنيات الكوارثية المستعملة كانت أكثر تطورا، والدمار كان شاملا بحيث عم الكرة الأرضية بأكملها. وقد مثلت مشاهد الفيلم السمفونية السينمائية الأكثر ذروة في مجال الأبوكاليسية التي عايشنا فصولها بالصوت و الضوء، و نقلنا الفيلم إلى أجواء من الرعب تحاكي يوم النهاية كما تتمثله نحن في كتبنا المقدسة مع فارق بسيط في هذه الأبوكاليسية الكونية هو الارتفاع الذي مس القارة الإفريقية في محاكاة رمزية لزنجية الرئيس الأمريكي، والدور الجديد الذي سيلعبه الناجون من بشر الأفلak العملاقة حفاظا على الحضارة فوق هذه الأرض القديمة الجديدة.



وقد أخذت فكرة هذا الفيلم عن نبوءة العراف نوستراداموس الذي تكهن بنهاية الكون مع نهاية سنة 2012م، و قدمت في شكل ملحني تراجيدي أقص مضجع خيلتنا التي قد تعجز عن تصور نهاية بنفس إمتياز السينما الأمريكية التي صارت في عمر القرن تسحر بتقنياتها التصويرية الرفيعة و المتفوقة، وتيماتنا المختلفة التي تسلب الألباب، و كأن لسان حالها يقول لمتلقيها الأمريكي: «عش في خطر، و شيد مدلك قرب بركان فيزوف، وأرسل سفنك لإكتشاف البحار المجهولة وعش في حرب دائمة...» (7)



الهوامش:

- 1- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، أفضل 100 فيلم أمريكي، الأهلية، الأردن- ط1، 2006. ص 204-205.
- 2- ينظر: م س، ص 208.
- 3- ينظر: إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2008. ص 15.
- 4- ينظر: محمد سيلا، زمن العولة، ط1، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، 2006. ص 65.
- 5- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2001، ص 218-219.
- 6- مجلة سينما، العدد 5 (جوان-سبوتية) 2001، و عدد 22، جانفي 2004، ص 68.
- 7- ينظر: ويل ديورانت، قصة الفلسفة، مكتبة المعارف، تر: سامي الكعكي و سمير كرم، بيروت، ط1، 2004، ص 318.