

ظاهرة العنف في سينما الحركة

د. عبدو نادية

جامعة الجلفة

ظهرت الصورة في نهاية القرن التاسع عشر بأوروبا معلنة عن ميلاد جنس في جديد هو السينما التي أثرت في المشهد الثقافي العالمي ونقلت ما كان يوصف سردا إلى مشهدية آنية مختصرة المسافات ومحقة حلم الإنسان في رؤية نفسه داخل لحظات حياتية حية مقتطفة من الزمن العادي في زمن في لا يتجاوز بضع ساعات، و في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تسعى إلى تشكيل تصور في خاص بهذا المولود الجديد في كل من فرنسا وإيطاليا سارع الأمريكيون إلى معانقة هذه الظاهرة الفنية الجديدة و ما سهل عليهم ذلك هو أن عالمهم لم يعرف إرث التقاليد الأدبية والفنية والمسرحية والتي بالرغم من ثرائها شكلت عائقا أمام ظهور مفاهيم وتنظيرات لهذا الفن الجديد وتباطؤا في إرساء معالم نظرية السينما وهذا ما حصل في أوروبا.

السينما بدورها طريق المجتمع لإيصال كلمته إلى أفرادها أينما وجدوا وحيثما كانوا، وأطلق عليها اليوم دعاية أو توعية أو أي تسمية أخرى ولكن ما تحمله من دلالات ومدلولات ترضي المتلقي وتفتح شهيته للمزيد من التواصل والتعلق بها وأحيانا للإغراءات بخطة هادفة تحقق أغراضا سياسية اجتماعية أو ثقافية ويتعلق بشكل خاص بين الروح والجسد لإبراز هذه الوحدة.⁽¹⁾

فالذات والجسد والوعي الآخر والعالم تجليات تلتقي كلها في الفيلم وحينما نتحدث عن الجسد وعن العالم فإننا في العمق نتحدث عن زمن وعن حياة أو عن قوة ذات إيقاع لا يتوقف والصورة السينمائية تكثيف لبعض عناصر هذه الحياة وتعبير عن زمنية خصوصية لإيقاع مختلف لذلك فإن السينما ليست كيانا رمزيا منغلقا بدون حاجس تواصلية وإنما هي إطار إبداعي يوفر إمكانية صياغة المعنى وتشكيل جمالي للأشياء ويظهر أن المتلقي زاد من اعتماده على هذه الوسيلة التي تتعارض مع كل ما هو ثابت وروتيني لتمنحه طريقة جديدة للتواصل مع الآخرين الذين يعيشون معه في مجتمعه الكبير ومع ذلك لا يتأثر المتلقي بذات الوسيلة بكيفية وآلية واحدة فالمتلقون يتباينون في مدى استجاباتهم للإيماء بوجه عام وعليه من المنطق أن يختلفوا في استجاباتهم وردود أفعالهم تجاه ما يمكن رؤيته وتلقيه مرئيا أو سمعيا.

وتغيير الأهداف المسطرة أو المنشودة مع تداخل أنواع مختلفة من المؤثرات الصوتية والمرئية والمؤثرات الفنية التعليمية أو التثقيفية التي قد تحمل بين طياتها فمن الرومانسية المطلقة والإغراءات الجمالية إلى المشاكل الاجتماعية والفردية نجد المتلقي جزءا من المجتمع وعنصرنا فعلا فيه يؤثر ويتأثر ليدنو شيئا فشيئا من روح المغامرة والثورة سلبا أو إيجابا عاكسا صورة واقعية تكسوها الملامح الفنية أو الخيالية بما فيها سمات ما وراء الخيال واللاواقعية .

تحاول السينما بفضل تقنياتها المكتسبة، والجديدة في الوقت نفسه، أن تتجاوز الكائن بكل معطياته الثابتة والمتغيرة، لترصد لنا ذلك الطموح الإنساني لفهم الوجود، وذلك من خلال الأزمنة المتعاقبة، التي قامت برصدها من نواحي عديدة، فلماضي والحاضر والمستقبل عناصر ساهمت في تحديد الصورة، بطرح يوافق الراهن بمتطلباته الاجتماعية والسياسية والثقافية، ذلك لأن "السينما تنطوي على عناصر مختلفة ساهمت في تكوين أيقونها* الجمالي وطورته بشكل سريع ومريب، مثل العنصر التقني والاقتصادي والجمالي والجماهيري. وبالتالي فكل هذه العناصر هي التي ساعدت على اتساع شعبيتها عبر العالم بأسره" (2)، وذلك من حيث إمامها بكل الجوانب الإنسانية (السوسولوجية ، الفيزيولوجية، السيكولوجية). ولهذا الغرض فإن الحضور البارز للسينما هو الذي أعطاها الفرصة الكافية للتأمل والتفكير في تجديد الخيال الفني بمخيل جديد يساعد على الراحة، كما يساعد على التفكير أيضا، ويأتي ذلك من خلال اكتشاف الصورة التي تعتمد في الجوهر على الحركة وهي خاصية لم تحظ بها الفنون الأخرى على النحو الذي حظي به عالم السينما.

إن السينما الأمريكية كأموزج فني وجمالي وخاصيته الأساسية تنفرد بالإبداع السينمائي يتمثل في العنف بأشكاله التي بلغت من التنوع حد العنف الغرائبي في سينما العجائب عموما والخيال العلمي خصوصا فهي تصف العنف بأسلوب مثير وفني يعتمد على عنصر التشويق بهدف التسويق وترويج سلعة تجارية تعتمد على فن الإعلان التجاري الذي يقوم على المبالغة والمغالاة والإثارة وتصوير الحقائق بأسلوب يفقدها بعض جوانبها الإيجابية الأخرى رغم ما تحمله من صور ترفضها المشاعر المرهفة.

*الأيقونة: Igone هي العلامة التي تدل على شيء تجمعته إلى شيء آخر علاقة تماثل بحيث تشير عليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بما وحدها مثل الشبه

البصري في الصورة أو الرسم .و هي تعني الصورة عند الإغريق .

إن استخدام تقنيات الحركة تمرر لقطات العنف بشكل يتقبله المشاهد الذي يعيش تجربة التماهي مع البطل الذي يحق له استخدام العنف لمحاربة العنف لحظات التطهير "الكاتاريسيس" بالمعنى السلبي حيث يتلقى المشاهد خطابا سينمائيا عنيفا ليمتلئ بالعنف ليقضم أظفاره أو يطوي أصابعه بشكل قبضة. "والحقيقة أن السينما الأمريكية قد تعكس كل هذا أو بعضه ولكنها تقدم للمشاهد خبرة إنسانية مجسدة في إطار سينمائي فني وهي غالبا ما تعبر عن بعض الرغبات قلما يتاح للمشاهد تحقيقها في الواقع مثل الكثير من ألعاب القوى الرياضية التي لا يستطيع المشاهد العادي أن يؤديها في الواقع المعيش ويطمح لأدائها في قرارة نفسه" (3).

بهذا تكشف السينما الأمريكية للمتلقين أفعالا يقوم بها الغير نيابة عنه ولذلك تصبح متعة فريدة ومصدرا خصبا يغذي خيال المتلقي الأمريكي خصوصا وأن المتلقين مستهلكي هذه المادة في أية بقعة من هذا العالم الواسع الضيق والمحدود بانصهاره في بوتقة القنوات الفضائية والإرسال المباشر عبر وسائل الإعلام الثقيلة التي جعلت منه قرية صغيرة تضم كل الأجناس والجنسيات كل الذهنيات وكل اللغات لتكون تحت وطأة لغة واحدة هي لغة العالم الأمريكي بكل جوانبه السلبية والإيجابية و أصبح وضعها يدفعه لاستهلاك كل ما هو أمريكي وتناول كل ما زخر به بلد العم "سام" ممتازا كان أو رديفا فالمهم أنه يحمل دمغة أمريكا بلد الأحلام والتحدي اللامتناهي كما أنه بلد كل التناقضات المعقولة و اللامعقولة العادية والشاذة إنه العالم السريع، بسرعة ما ترسخ مظاهره وواقعه المميز في مخيلة كل متلقي واقعية ولكنها مزروجة بالخيال على حد عبارة هاردنج "إنه النموذج المثالي الأمريكي" (4). فالعنف كان ولا يزال بل أصبح موضة الأفلام السينمائية من جهة ليعكس الحقيقة المؤسفة في صورة جمالية عامة للمجتمعات والأمم وصراعها من أجل البقاء ومستبيحة كل الوسائل وسالكة كل الطرق من زوايا أخرى تخدم المسار الفني السينمائي حسب الخطاب الفيلمي والتقنية المستعملة فيه.

فظهر زخم كبير من الأفلام السياسية، التاريخية، البوليسية، العلمية إلى جانب أفلام الأطفال و العجائبية و الرعب والحركة، لعل تقسيم الأفلام المتبع فيها يأخذ أشكالا شتى ذات خصوصيات درامية و فنية و تقنية متباينة، و هو ما جعل النقاد لا يمانعون في الأخذ بنظرية التصنيف هذه، و كانت هذه الأنواع من بين اهتمامات المخرجين الأوائل - الأمريكيين منهم على الخصوص - المستحدثين على العموم. نظرا لما تلاقيه هذه الأنواع من النجاحات الباهرة و ما تحصد من جوائز معتبرة على الصعيد السينمائي العالمي.

1- أفلام الحركة: "Action"

رغم أن الفيلم السينمائي مؤلف من صور متحركة، فهو لا يستطيع أن يختلط مع المسرح أو أن ينافسها وليس أمامه إلا أن يصف، لذلك سيجري إظهار ما هو وصفي، قابل للتعبير عنه بصور متحركة وتعتبر الصورة السينمائية جسر لقاء بين الفنون بعضها ببعض، و يعتبرها البعض ركنا أساسيا من الحضارة و الفكر، لها دور مهم في عكس روح الأصالة والمعاصرة و إدانة التخلف، "للتشكل الإنتاجات النظرية حول موقع السينما بالنسبة للأدب والمسرح وفن التشكيل... ومن ثمة اعتنى الاشتغال التنظيري حول الصورة بلغة خاصة تبحث عن الفنّ السينمائي كشكل مستقل للتعبير" (5).

ويتفق النقاد وبعض الفلاسفة الذين اهتموا بالفنّ على أنه " في الأصل كانت الصورة وليست الكلمة... إن هذا الاعتبار يبنى على فكرة السبق فالصورة دلالة لا اختراق سيميائي تشق آثاره كل الحقول المرئية و اللامرئية المرسومة والمتمثلة" (6). نظرا لسعة مجال دراسة الصور السينمائية التي تشعبت محاورها و توغلت في كل مناحي الفنون و امتزجت بكل وسائل الاتصال إذ اندمجت معها التكنولوجيا الرقمية، كما تركت هذه التكنولوجيا آثارها على السينما من خلال ما أفرزته من قوة مؤثرة لا يستهان بها و صاحب التقدم التقني الانفجار الصوري الضخم وعمل على نقل معطيات الفكر و الحياة بلغة قوامها فهم المشترك، و لهذا خرجت إلى هذا العالم السينمائي في محاولة للهيمنة على أحدث مظهر في أفرزته نهاية القرن التاسع عشر. تعتبر السينما الأمريكية من أهم وسائل الإعلام إلى جانب الإعلان، التوجيه العام، و الدعاية، هذا إلى جانب دورها الهام في النواحي الاجتماعية الثقافية، التربوية و السياسية و الاقتصادية. بالرغم من أهدافها التي لا يمكننا حصرها في مجال أو مجالين إلا أنها ما زالت إلى غاية يومنا هذا تعتبر من أكثر المظاهر الفنية بروزا و تغيرا.

إن السينما الأمريكية بشكلها المتكامل، لا تأخذ بالاعتبار وسائل التكنولوجيا فقط، بل تأخذ بالاعتبار الغايات، و تهتم أيضا بالسبب الذي تنور أو تخوض الهدف من أجله. و انطلاقا من فكرة نجد السينما الأمريكية من أكثر الفنون حركة و التي تخضع لتعديلات كثيرة نظرا لارتباطها بالتقدم العلمي والتطور الصناعي، فإن الشيء الوحيد الثابت هو كثرة استخدام كلمة الحركة مع ظهور السينما في بداية القرن العشرين و بداية القرن الحادي والعشرين في كل المجالات، بحيث أصبحت محورا لكل الأنواع السينمائية، بدءا من أفلام الواسترن، المغامرات، العصابات، السياسية، الجريمة و الحربية إلى جانب أفلام الأطفال، وأصبحت من السمات البارزة التي نراها على الشاشة التي تمثل جوهر السينما.

تحولت الصورة المتحركة إلى شكل من الأشكال التعبيرية التي تتعامل مع معظم الفئات المختلفة من الجماهير، حيث أصبح أي نص معد للسينما لا يخلو من المطاردة التي تعتبر هي الأساس في عملية الإنتاج الفني و الفكري للعمل السينمائي. و من هنا لم يعد أمر الاهتمام بالنص المرئي مقتصر على العناية بعرض الطبيعة كما هي بل صار يولي أهمية كبرى للروايات و القصص و السيناريوهات المستخدمة لعرض هذا الفكر و تنفيذه.

هذا لم يكن ليحصل لولا التطور الكبير الذي أحدثه "جورج ميليس" حين ساهم في التقريب بين كل الفنون و فتح بعضها على بعض، و خلق فضاء للاتصال فيما بينها دون أن تحكمه أي حدود زمنية كانت أو مكانية، هذا عن طريق استلهام كل مصادر المسرح نحو السينما. "ووظف ميليس في جميع أفلامه السينمائية أغلب وسائل التعبير المسرحي السيناريو، الممثلين، الديكور، الملابس وكذا التقسيم الكلاسيكي للفصول"⁽⁷⁾

لقد بدأت مع تاريخ السينما الصامتة أفلام ذات رواج شعبي، و كانت من أهم القضايا التي أثارت جدلا كبيرا في تاريخ السينما منذ 1903 قضية المطاردة في فيلم "سرقة القطار الكبرى" لإدوين بورتر و يؤكد ذلك "لويس هيرمان": "لقد استخدمت المطاردة في أول فيلم روائي تم إنتاجه "سرقة القطار الكبرى" ومنذ ذلك الوقت أصبحت موردا مؤثرا في المهنة وقد استعملها غريفيث بشكل مؤثر في مشهد قطعة الجليد الطافية فوق الماء في فيلم "الطريق إلى الشرق" وفي ركوب الرجال الملتئمين في فيلم "مولد أمة" وفي المطاردة لإنقاذ رجل من الإعدام في فيلم "التعصب" واستخدم أيضا ركوب "دانتون" في طريقه إلى "الجيلوتين" في فيلم "قصة مدينتين"⁽⁸⁾ من هذا التحليل بدا جليا أن ظاهرة المطاردة انتشرت في الأصناف الأخرى من أفلام الواسترن والأفلام السياسية والحربية كلها تتجه أكثر فأكثر نحو الاندماج العالمي السينمائي في إطار ما يسمى بالحركة.

أفلام الحركة كظاهرة ليست جديدة، كما أنها ليست وليدة فترة زمنية معينة، بل كانت نتيجة للتغيرات والتطورات التي حصلت عبر مختلف المراحل التاريخية للعالم السينمائي حتى أن بعض المؤرخين السينمائيين أرجعوا ظهورها إلى سنة 1900، أين ظهرت الحاجة إلى ضرورة ازدياد إقبال الجماهير على مشاهدة الرسوم المتحركة، و تعززت هذه الحاجة خاصة مع ظهور مسارح صغيرة، حيث بدأت تتضح بوادر الحركة متمثلة في خلق فضاء سينمائي مترابط متمثل في الطرق السينمائية التي ربطت مختلف 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 سنتات قليلة مقابل فترة ترويج قصيرة وتكميلية، وهذا ما دفع أصحاب هذه المسارح إلى طلب مزيد من الأفلام كي يبقوا مسارحهم مفتوحة الأبواب⁽⁹⁾. و من هذا التصريح اعتبرت المطاردة مادة سينمائية أساسية و رئيسة في مجال السينما.

اعتمدت السينما الأمريكية على الحركة والأداء إلى جانب التعبير الكلامي، وهذا ما جعلها تنتقل تدريجيا من مشهدية مسرحية للمتنوعات إلى مشهدية سينمائية خالصة، والتي تمثل الحركة أساس التعبير فيها على حد قول "نسمة البطريق": "فالمهمة الأساسية التي يعتمد عليها بناء مضمون الفيلم، أو البرامج المختلفة هي توفير المادة الفيلمية الصادقة، التي تعبر عن فكر و تراث وقضايا المجتمع المختلفة"⁽¹⁰⁾ وبدأت السينما الأمريكية بأفلام الحركة التي تشغل الحيز الأكبر من مشاهدتها مع بداية الإنتاج السينمائي ذاته، فأفلام الغرب الأمريكي "الواسترن" بوجه خاص أفرزت مضامينها ورسائلها ذات غايات سياسية إلى جانب الغايات الثقافية، لإعادة تشكيل النماذج السينمائية الأمريكية محليا ودوليا، فعلى سبيل المثال شوهدت صورة الرجل الأحمر من خلال تقديمه على أنه يعيش في مناطق توتر و عنف و صراعات دامية يتصف سكانها بالبدائية والبربرية، مع محاولة إضفاء نوع من الشرعية لاحتلاله والتبرير لاستخدام العنف ضده.

فتروج بواسطة هذه الأفلام ثقافة تمجد ملكية الرجل الأمريكي و الروح الأمريكية، حتى محاولة تصدير صورة المواطن الأمريكي مفتوح العضلات على أنه الرجل الخارق، وتشجع على الجشع والانتهازية والقتل بلا رحمة للوصول إلى الأهداف بكل الوسائل وتسعى إلى سحق المنافسين وإدخال الرعب في سكان الدول الأخرى ومثل هذه الإيماءات غرست الكم الهائل من الأفكار و السلوكيات التي تنتقل عبر القنوات الفضائية إلى المتلقي . ويلفت الناقد السينمائي المصري "كمال رمزي" إلى أن ظاهرة العنف في السينما لها أوجه وأبعاد مختلفة، موضحاً أن بعض علماء النفس والاجتماع يقولون: "إن تجسيد لذة العنف والقتل على الشاشة يعزز الرغبة في تنفيذ مشاهد العنف لدى بعض المهيبين لذلك السلوك"⁽¹¹⁾. تعد أفلام الحركة بنية معقدة حيث تتشابك فيها الرموز و الإشارات ،سواء سمعية أو بصرية. هذه الأخيرة و التي استعملت في أفلام "شارلي شابلن" و "هاردي" و"الورال" كانت تحتوي على العديد من النظم التعبيرية الفنية "الباتوميم" أي لغة الجسد الأكثر تطوراً . و يؤكد ذلك" لويس جاكوبس" في كتابه "نشأة الفيلم الأمريكي": "إلى جملة من تقنيات السينما التي بعثت تركيز الممثل ووضعه في خانة معينة، إذ كان على الممثل مواجهة الكاميرا والتحرك أفقياً، وكان عليه إعادة الإيماء بتثبيت نظرة العيون، والاندفاع بحركات عنيفة تظهر تحول الموقف على الشاشة"⁽¹²⁾. ومن هذا التحليل أصبح الارتجال جزءاً مرتبطاً بالممثلين السينمائيين الذين اشتبهوا في أفلام الحركة من خلال استخدام المطاردة في أعمالهم الدرامية ولم يعد ذلك حشواً بل يوظف فيها كجزء لا يتجزأ من الفيلم.

منذ أن أصبح الفيلم يحتوي على الحركة أضفى على العمل السينمائي جواً يساعد المشاهد على الاندماج فيه إلا أن الحلم لم يتوقف وأصبحت السينما الأمريكية بسبب التطور الهائل الذي عرفته بفعل الحركة المستخدمة في مختلف الأصناف السينمائية واعتبرت المحرك الأساسي للحملات الكوميدية المختلفة الخاصة بشتى المنتجات السينمائية مشحونة بوعود كثيرة خلقها التطور العلمي الهائل الذي لم تعرفه البشرية في تلك الفترة وواكب المراحل التي مرت بها السينما، وركزت تلك العروض على البعد الاقتصادي الذي جنت منه شركات الإنتاج الأمريكية أموالاً طائلة، ومع الانتشار الشامل لأفلام الحركة التي تربعت على عرش السينما لفترة طويلة من الزمن، التفتت إليها دور الشركات متعددة الجنسيات وكثير من أصحاب رؤوس الأموال والأثرياء مستغلين القاعات السينمائية، والاستثمار في مجال الإنتاج السينمائي بغية الثراء، خصوصاً أن المشاهدين كانوا يتدافعون بلهفة نحو أفلام المطاردة. التي تتيح لهم متعة المشاهدة البصرية بوجه خاص .

لقد استفادت أفلام الحركة في ذيووعها ورواجها من جملة من المؤسسات الإنتاجية الضخمة، وآليات الدعاية والإشهار التي حققت لها هذه المكانة المتميزة، إذ تبنت شركات إنتاج عملاقة مهمة صناعة الأفلام إلى أقصى حدودها واختلقت مع أهداف السينما التي أصبحت تتعدى خلق الاهتمام بالحركة كما في الماضي و ترسيخ قيم اجتماعية وأنساق ثقافية في ذهن المتلقي ،واستنفار طاقته الانفعالية والعاطفية وحثه على إطلاق العنان لأهوائه وخياله وغرائزه إما بلكمة أو لطمة صغيرة كانت تكفي لإلقاء الشخص أرضاً ، أما الآن شهدت الساحة السينمائية تغيرات وتطورات في ظل التحولات التي مست الخارطة السينمائية على الصعيد العالمي ،كان من أبرز نتائجها تطور أشكال جديدة من العنف و سلسلة متوالية من مشاهد قتالية و سيارات متطائرة و طائرات محطمة وأصوات الانفجارات والتحطيم لأحكام هيمنتها و سيطرتها على كل النقاط الحساسة في عالم السينما و غالباً ما تنجس الرسالة السينمائية إلى تبني الموضوعات الإنسانية الكبرى مثل الحرية، الأمن أو حتى السلام العالمي.

ويعرف "لويانس": "الأفلام تزيد من عدوانية المشاهدين خاصة عندما يكون هؤلاء مهيبين للسلوك العنفي كأن يكونوا مثيرين أو متوترين ..."⁽¹³⁾ وهكذا اعتبرت تلك المشاهد العنيفة ذات مفعول قوي وله تأثير ملموس على تشكيل نفسية محطمة وعنيفة فلا يمكن أن نتوقع من المتلقي أن يكون سلوكه أفضل في المستقبل .

إذا رجعنا إلى سنوات الستينيات حين يتمكن "هفري بوغار" ذو الوزن الخفيف وهو مبلل من تدويخ رجل قوي ضخم بحركة سريعة ودون أي جهد بلكمه على ذقنه مسبباً اختلالاً في توازنه أفلام أخرى يوجه البطل ضرباته الجبارة ليعود بعدها ليرتب ربطة عنقه أو يفرك كفيه و تجلّت هذه الأفلام وسط مخاض طويل و شاق أدى بشكل كوميدي أو بأخر إلى ميلاد جنس العنف الذي يعمل جاهداً إلى نشر ثقافة القهر ف: "كل هذه الأفلام من شأنها أن تلمس الآن مشاعرنا لو أن شخصياتها كانت أكثر تلويحاً إلا أن واقع الحال أن الشخصيات يلحظ القصر في سمات أصحابها كما أن المواقف مبالغ بها والنتائج مضخمة لأقصى حد و اللامنطقية فيها تكمن في تنسيق الأحداث بعضها مع بعض بأكثر مما تحتمله الأحداث ذاتها"⁽¹⁴⁾ ومن هذا التصريح الذي نقرأه ونشاهده من أفلام وقصص الكوميديا بعنفها المسلي الذي يراد به الضحك فحتى أفلام "شارلي شابلن" الكوميديّة

تحوي الكثير من العنف إلا أن أفلام الحركة بخدعها وتقنياتها تصور البطل وهو يتلقى الرصاص أو السهام أو القنابل ليقع أرضاً دون أثر أو ألم ويجمع الأشرار ليوجه كل واحد منهم ركلات إلى بطنه مع أنه في الواقع يكفي أن يتلقى الشخص ركلة واحدة فقط ليؤدي ذلك إلى انفجار رثته أو إحداث نزيف دموي خطير لديه أو تلقي ضربة لكنه غير قادر أيضاً على تلقي ضربات أخرى لكسر كرسي على رأسه أو السقوط من أعلى الجبال على صخور صلبة دون كسور.

كما تنامت الحاجة لأفلام الحركة في السبعينات و الثمانينات من أجل التأثير على ثقافة الشعوب و التغيير من عاداتهم و تحويلها إلى ثقافة استهلاكية لكل ماهو دموي و من خلال العديد من الأفلام كالتدفق الحر للعنف، التنوع في الرسائل بحيث يتلاءم مضمونها مع مختلف الخيارات و الأذواق و البث السريع و المتواصل و مما زاد الطين بلة تعدد ووفرة القنوات الفضائية و تنوعها بتنوع الأفلام تارة حربية وتارة أخرى سياسية كما استفادت من التطور التقني و الاندماج بين مختلف التكنولوجيات لتعزيز رسالتها و أساليب تأثيرها في المشاهدين ويقول الناقد السينمائي المصري "محمود قاسم": "إن السينما صورة من الواقع وربما تسبقه أحياناً، فلو نظرنا إلى الجرائم البشعة التي تحدث اليوم، وقرأنا صفحات الحوادث سنجدنا مليئة بالعنف والدموية، والسينما من جانبها تجسّد تلك الحوادث أو الجرائم بتفاصيلها وأبعادها كافة، والخطورة تكمن في تجسيد السينما للعنف بصورة منفردة أكثر من الواقع (...). فانتشرت لغة العنف منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي، تحديداً مع أفلام الحركة والمطاردات" (15) و تجدر الإشارة هنا أن أفلام الحركة تقوم على الأسواق التجارية و الفضاءات المفتوحة و مع بروز شركات الإنتاج العملاقة الذي أصبحت تحوي أعداداً هائلة من أفلام العنف و المطاردات و نجوم من أبطال الأكشن المغاوير.

فالسينما الأمريكية ترسل يومياً كما هائلاً من الصور و المعلومات ، و طقوس و عادات و تقاليد كل المجتمعات ، حتى وصل بها الأمر نقل أخبار مشاهير السينما و منذ البداية أدركت هوليوود هذا الدور الذي يقول عنه "جورج سادول" : " وظل المنتج في الظل، واحتل النجم السينمائي واجهة هوليوود، 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 محبوبي الجماهير جواً أسطورياً، فأصبحت في بلاد عديدة، حوادثهم الغرامية، و طلاقاتهم، و أزيائهم، و مساكنهم، و حيواناتهم المفضلة، موضوعات اهتمام و مناقشة، حتى أن هذا النظام اتجه إلى تحويل الممثلين إلى آلهة حقيقية مثل: رودولف فالنتينو، و ماري بيكفورد، و دوغلاس فيربانكس، و غلوريا سوانسون، و جون جلبرت" (16). و من هذا التصريح ارتبط نجم الحركة "الأكشن" كرمز اتصالي منذ البداية بالسينما كونه أحد الأعمدة الرئيسة في مجال التسويق الفيلمي ، و واکب جنباً إلى جنب المراحل التي مر بها الإنتاج السينمائي .

صار المتلقي يعيش على واقع القنوات الفضائية ، التي اكتسحت بنجوم الأكشن في مختلف مجالات الحياة الإنسانية، وامتدت نجوم السينما لتشمل كل أوجه النشاط الإنساني ، إلى حد أن أصبحوا أهم المصادر التي تصدر الصحف و المجالات الثقافية و المعرفية و إحدى أهم ركائز التأثير و التغيير للمواقف و الاتجاهات و القدرة على الاستحواذ على قطاع واسع من الجمهور. يقول عنها "برنارد شو": "الرجل البدائي يعبد أصناماً من الخشب و الحجارة، و الرجل المتحضر يعبد أصناماً من اللحم و الدم" (17). ضاعفت الشركات الهوليوودية إنتاجها، و تمكنت بالفعل من أن تحقق انطلاقتها الكبيرة بأن تتحمل المشاهد ذات التكاليف الباهضة التي يتطلبها إنجاز أفلام الحركة ذات التقنيات العالية الصنع على حد قول "ظافر هنري عازار": "تعتمد هذه الأفلام بصورة رئيسة على المؤثرات الخاصة "Effects Sepéciaux" كما يجري تصوير معظمها بأسلوب الـ"سنسو رواند" الحديث لبث الصوت، وهو في هذا الإطار، نظام يناسب جيداً هذه الأفلام بالنظر لحجمها و احتشادها بالمشاهد الحربية الضخمة، الصاعقة، و بعنصر الغرابة و الخيال اللامحدود، و كل هذا النوع من التقنية العالية، و المعقدة، و المتطورة، تحتاج بالإضافة إلى المال الكثير، مهارات كثيرة، و كثير من الدقة و العناية و الوقت و الأجهزة الخام. و الاستديوهات الكبيرة في هوليوود و لندن، محتشدة حالياً بالمئات من الخبرات في تقنيات "زخرفية" و "علمية" مختلفة كنوع من العاملين و المستشارين الدائمين، و أحياناً مبدعين." (18) و تجدر الإشارة أنه أمام التكاليف الباهظة التي يتطلبها إنجاز هذه الأفلام الممزوجة بأكبر التكنولوجيات المعقدة التي بقيت صناعتها حكراً على الدول الأمريكية.

تعتبر الولايات المتحدة الأمريكية أضخم مركز لاحتكار صناعة الثقافة في العالم ومنها صناعة الإعلام و المعلومات ، و يمثل قطاع الصناعة، الثقافة و الإعلام 56% من إجمالي الناتج القومي لدول أوروبا العشر و يشغل 54% من الأشخاص القادرين على العمل في الولايات المتحدة الأمريكية

"(19) و بناء على هذه المقولة التي نراها تلخص فعلا مضمون السينما في علاقته بالصناعة، يمكننا القول بأن السينما كانت فضاءً مفتوحاً أمام موجة كبيرة من الأفلام التي تبث مضامين لا تتماشى مع المتلقي ، و تساهم بشكل كبير في عمليات التغريب و المساس الكبير بطمس هوية الفرد . أصبح هم هذه الشركات إنتاج أفلام مبهرة عالية التكاليف و تضم كبار النجوم كأمثال "سلفستر ستالون"، "أرنولد شوارزنيغر"، "فان دام"، "ميل جيبسون" و "جاكي شان"، "جيت لي" و "جاسون ستيزن"، "براد بيت" فهي تبالغ في عرض نجومها عادة فتظهر البطل فريد عصره و زمانه فهو القوي الشجاع ، الذكي، الوسيم ، الرقيق ذو الأخلاق الحميدة فيبدو هذا البطل خارج هذا الكوكب لا يمكن أن تتخيل أي أحد يشبهه.

إن هدف وجوده في أفلام الحركة، الإغراء لا غير و إثارة الغرائز لدى المشاهدين خصوصا فئة الشباب والمراهقين منهم و هي أداة رخيصة لجذب هذه الفئة العريضة منهم، فالكسب التجاري له محسوبيات ، حتى ولو لم يكن له الاعتبار بالدرجة الأولى فالرسالة هي السيطرة و الهيمنة الثقافية على الجيل الصاعد.

يؤكد "عبد الرحمن العيسوي": "لقد كشفت بعض دراسات نظرية التعلم الاجتماعي أن الأطفال يميلون إلى تقليد الغير أكثر من غيرهم و أنهم يميلون إلى الناحية الاجتماعية و تأثير أرباب المكانة الاجتماعية، يعرف باسم إيماء المكانة و يؤثر في الكبار أيضا، حيث يميل الناس إلى تصديق الأشخاص أصحاب المكانة المرموقة سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا أو علميا أو فنيا ، كل حسب تخصصه و الأطفال يجردون نماذج لهم في الكتب و المجالات و في القصص و الروايات و الأفلام و في التلفاز و من الشخصيات الفكاهية و للأسف هناك كثير من مشاهد العنف في التلفاز يقوم بها أشخاص أقوياء أو أشخاص لهم جاذبية لدى الأطفال، مثل شخصية "سوبرمان" أو "طرزان" أما عن عدد ساعات مشاهدة الأطفال للتلفزيون في أمريكا، فتدل بعض الإحصائيات على أن الأطفال من سن 4 سنوات حتى سن 12 عاما يشاهدون ما بين 3-4 ساعات يوميا، ولكن ما يزال الرقم عاليا جدا"⁽²⁰⁾ و من هذا التصريح لا يخفى على أحد أنه من يملك الإعلام السينمائي يملك السيطرة ولهذا تستخدم وسائل الاتصال الحديثة و الطرق السريعة للمعلومات للسيطرة على الجيل الصاعد بإعطاء القصص و الروايات بعدا أكبر و أعمق، فالحقيقة أنها لا محالة ستؤثر بشكل أو بآخر على المتلقي الصغير .

يقول "شاكر عبد الحميد": " فالعوامل الخاصة بشخصية الفرد "عمره أو نوعه أو ثقافته أو سماته... إلخ تتفاعل مع عوامل موقفية - مضمون الفيلم - و تؤدي إلى تقييم خاص على أساس المعرفة و الانفصال ، و ينتج عنه في النهاية محملة أو شعور أو حالة معينة كالشعور بالخوف ، أو التهديد ، أو الإهانة ، أو الخطر ، أو غير ذلك من المشاعر المصاحبة لعملية المشاهدة لهذه الأفلام ."⁽²¹⁾ و في ظل الانفجار التكنولوجي الضخم الذي يعيشه المتلقي و انفتاح القنوات الفضائية أمام الكل ، كان لابد من اتخاذ علماء الاجتماع والطب النفسي خطوات صارمة للحد من مشاهدة الأطفال لأفلام الحركة لأنها ستقضي على الاختلاف الثقافي بين أفراد أسرته جراء تهميش ثقافته و صهرها في بوتقة واحدة ولكن للأسف أصبح يتلقى يوميا - كجزء من هذا العالم عبر القنوات - كما هائلا من الرسائل المثيرة لحاجياته و المشبعة بالإيماءات و المحملة بقيم اجتماعية و ثقافية غريبة عنه و بطريقة سلبية مؤثرة تجعله جزءا من حركة تغيير تمس أفكاره و أسلوبه و طريقة تعامله و يقلدها بعنف مع أصدقائه و محيطه الخارجي .

تصف السينما الأمريكية بالذات العنف بأسلوب مثير و في يعتمد على عنصر التشويق بمهدف التسويق و من أجل ترويج سلعة تجارية مادامت تعتمد على فن الإعلان التجاري لذا يقوم على المبالغة و المغالاة و الإثارة و تصوير الحقائق بأسلوب يفقدها بعض جوانبها الإيجابية الأخرى رغم ما تحمله من صور ترفضها المشاعر المرهفة . و تؤكد "كاميليا عبد الفتاح": "تتأثر عملية التنشئة الاجتماعية إلى حد كبير بالأوضاع الثقافية التي تنقلها الأسرة إلى الطفل، وإن تجارب الطفل وعلاقاته مع الآخرين وخبراته في الأسرة، كلها أمور مؤثرة في تحديد موقف الطفل من الأشخاص الآخرين وكذلك توقعاته منهم"⁽²²⁾ و تجدر الإشارة هنا بمجرد أن يغلق المتلقي الصغير التلفاز ويعيش الواقع ، يستعد للتقليد وهذا بالطبع يحدث ازدواجية لدى الأطفال .

اهتمت أفلام الحركة اهتماما بالغا بألعاب الكمبيوتر و حيل المونتاج المستندة للتكنولوجيا الدقيقة التي تصنع أفلامها و تأكل العقول حتى أصبحت تلك الأفلام العنيفة تحتوي جمالية الفن بشقيه كما ذكرنا في السابق بعد ذلك نستطيع أن نقول أنها تدمر و تهرق و تحطم نفسية الملايين من

المجتمعات، على حد قول "ألفريد هيتشكوك": "شحنات نفسية يقوم المراهق بتفريغها أثناء مشاهدة تلك الأفلام"⁽²³⁾ عادة الأفلام الأمريكية تجعلنا نقول بمنتهى السهولة أنها غيرت .-على المستوى النفسي على الأقل -أذواق العالم وهو ما رصدته السينما التي تعرض المشاهد العنيفة الدموية كأفلام "حرب فيتنام" ك"رامبو" وغيرها كلها تحمل رسالة في طياتها وأخبارا تستحق الوقوف عندها لأطول فترة إذا أمكن.

هناك أفلام ناجحة كثيرة كان العنف واحدا من محاورها سنذكر "القلب الشجاع" ل"ميل جيبسون" أو سلسلة أفلام "رامبو" ل"سلفستر ستالون" أو الفيلم الناجح "تيتانيك" ل"ليوناردو ديكابريو" و" كيت وينسلت" فالأول فتنازيا تاريخية والثاني من أفلام الحركة والثالث فيلم عاطفي يمثل مأساة غرق سفينة تيتانيك ولكن العنصر الرابط بينهم هو العنف، والعنف واحد من الأسباب الكبرى التي أوصلتهم كعمل فني إلى قلوب الجماهير يقول النقاد الأمريكيون أن فيلم تيتانيك فيلم عاطفي في نصفه الأول وعنيف مع شيء من العاطفة في نصفه الثاني"⁽²⁴⁾ عنف لا يحركه الإنسان ولكن تحركه قوى الطبيعة فالسفينة تصطدم بجبل جليدي فتغرق وهذا عنف، أضف إليه أولئك الغرقى والبرد الذي سبب موت الكثير من الركاب الذين نجوا من الغرق وأولهم بطل الفيلم، إن ما كان سنين ييث على التلفزيون بملاحظات خاصة بالراشدين وتحذيرات لأصحاب القلوب المهرفة أصبحت القنوات المشفرة وغير المشفرة التي اكتسحت العالم في كل بقعة منه تبث كل ذلك دون توقف وعلى مدى أربع وعشرين ساعة دون رقيب أو حسيب.

أما الآن في حضارة القرن الحادي والعشرين " فإن الأفلام السينمائية تعرض كاملة على شاشات التلفزيون إلا في النادر عندما تتعرض لمقص الرقيب في بعض الدول"⁽²⁵⁾ فمن أفلام الحركة انتقل "أرنولد شوارزنيغر" و"سلفستر ستالون" من نموذج الرجل القوي ذي العضلات المفتولة والسلاح الفتاك وقبلها أفلام "سوبرمان" والقدرات الخارقة والتي لا يمكنها أن تمر مروراً عادياً وبريماً دون أن تترك بصماتها التي ترسخ في خيال المشاهد المتلقي.

على حد قول "جورج دافيد": "الموت بالقوة Die Hard فيلم حركة أو أكشن؟" جون ماكلين" قصة درامية تنطوي على القتال والصراع والمواجهة والأوقات الصعبة التي يواجهها البطل خلال الفيلم ليس بالضرورة أن يكون الحل وصول البطل إلى هدفه أي الانتصار بل المهم تحديد هدف البطل وإذا كان قد وصل إليه "⁽²⁶⁾ و بشكل مختصر، يمكننا القول أن المتلقي يفقد ذاته، إزاء مشاهدته لفيلمه الحركي، و يتوحد مع الشخصية التي تجذبه نحوها، والتي تتماثل مع ذاته الفعلية الخاصة، أو السوبرمانية التي يتمنى أن يكونها، بحيث تكون البداية مجرد تفضيل بسيط أو تعاطف ثم يحصل بذلك التوحد العميق.

ليس ما يهم في الشخصية التي يتوحد معها الجمهور أن تكون خيرة أو شريرة، فاضلة أو عابثة، بل المهم أن تكون صادقة، ويعتمد نمط التوحد على الكثير من الجوانب و العمليات السيكولوجية التي قد تلعب فيها الأذواق و الظروف الفردية و الثقافية دورا مهما."⁽²⁷⁾ مما تقدم، ندرك أن علاقة المتلقي بسينما الحركة، علاقة ذات أبعاد متناقضة خصوصا لما يجد فيه تميزا يلهب حماسه وقواه "السوبر" طبيعية التي تفجر سلوكيات عدوانية لا مجال لديه إلى أفلام الحرب والقتل والدمار الذي لم يتوان العديد من السيميائيين استغلالها وتصويرها بغرض التاريخ أو تصوير الواقع المرير والمعاناة من جهة وإن كانت إجمالا تخلص إلى فكرة الصراع الدائم واللامتناهي بين الخير والشر والظلم والحق، القوة والضعف، الاستسلام والصمود.

الهوامش:

1- Voir Maurice Merleau ; Ponty, le cinéma et la nouvelle psychologie, in sens et nom, Ed:Nagel Genève,1965; P:103.

2- دفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 11.

3- عدنان الدوري، "أثر برامج العنف والجريمة على الناشئة، دراسة نظرية تحليلية"، الكويت، وزارة الإعلام، 1977، ص 225.

4- دفيد روبنسون، "تاريخ السينما العالمية (1895-1980)"، م س، ص 100.

5- محمد كلاوي، "لحاحات عن تطور النقد السينمائي"، مجلة سينما، المركز السينمائي المغربي، العدد 06، خريف، طنجة، 2005، ص 33.

- 6- عزيز لزرق ،"الفلسفة والصورة"، مجلة فلسفة ، العدد 3 ،1995، ص09.
- 7 - George sadoul – Histoire du cinéma Mondial – falmario ; (9 edit); paris ; 1973 ; p 24.
- 8- لويس هيرمان،"الأسس العلمية لكتابة السيناريو"، ترجمة: مصطفى محرم ،الفن السابع .30 منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،2000،ص64.
- 9- ينظر دونالد ستابلز ، السينما الأمريكية ، ترجمة: نور الدين الزراري، دار المعارف ، كورنيش النيل القاهرة ، 1973 ، ص48 .
- 10- نسمة أحمد البطريق،"نصوص السينما و التلفزيون و المنهج الاجتماعي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1995، ص9 .
- 11-خالد هلال المطيري ،"العنف... من الواقع إلى السينما"، الجريدة الكويتية، عدد 508 ، 2009/1/12م،
/http://www.aljarida.com/articles
- 12- ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ترجمة: رياض عصمت، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص 18/17.
- 13 -fraydman ; violence a l'écran in santé scolaire,n° 5 ;Belgique ;1991.p56 .
- 14- جان ميتري ،" السينما التجريبية" ترجمة:د. عبد الله عويشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1997 ، ص512.
- 15- خالد هلال المطيري ،"العنف... من الواقع إلى السينما"، الجريدة الكويتية، عدد 508 ، 2009/1/12م،
/http://www.aljarida.com/articles
- 16- جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم"، ترجمة: إبراهيم الكيلاني- فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، ص 234 .
- 17- إدغار موران ،" نجوم السينما"، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت ،ط1، 1981، ص5.
- 18- ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1،1983،ص29/28.
- 19- ينظر المهدي المنجرة ،"الحرب الحضارية الأولى"، دار الشهاب ،الجزائر ،ط1،1990،ص370 .
- 20- عبد الرحمن العيسوي ،"موسوعة علم النفس الحديث"، مجلد2، دار الحديث ، دار الراتب الجامعية ،ط1، 2002/2001، ص24
- 21- شاعر عبد الحميد ،" التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني"، سلسلة عالم المعرفة،العدد 267،مارس 2001، ص 360/359 .
- 22-كاميليا عبد الفتاح ،"مستوى الطموح و الشخصية"، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت لبنان ، ط2، 1984، ص63 .
- 23-Alfred Hitchcock ; Histoire abominables- traduction par :robert laffont F rançe Brodard et Taupin ;1960 ;p7.
- 24- محمد رضا"لماذا لا يمكن أن يكون منصفاً؟،مجلة العربي،الكويت،فبراير 1999،العدد180،ص154.
- 25- لويس هيرمان،"الأسس العلمية لكتابة السيناريو"، ترجمة: مصطفى محرم ،الفن السابع .30 منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،2000، ص03 .
- 26- جورج دافيد ،"الكتابة السنمائية على الطريقة الأمريكية"، الفن السابع ،منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ،دمشق 2004، ص47 .
- 27- ينظر شاعر عبد الحميد،" التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني" عن سلسلة عالم المعرفة،العدد 267،مارس 2001، ص351 .