التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي

م.م.عمر عباس فهد حاتم
المديرية العامة لتربية الرصافة الأولى/ متوسطة القدس للبنين
omar.abbas1203a@cofarts.uobaghdadu.iq

الكلمات المفتاحية: الشخصية،السايكوباثي،التحول

ملخص البحث:

يتناول بحثنا الموسوم التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي، العلاقة الجدلية بين المضمرات النفسية وكيفية تجسيدها بطريقة سينمائية بالكيفية التي تظهر للمتلقي الدوافع الفعلية لتلك الشخصيات وعليه بدأ الباحث بمشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي: (ما التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي.؟)ونذكر فيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

1. أنّ لبنائية المظاهر الداخلية والخارجية للشخصيات في الفيلم السينمائي تكسبهُ قوة تعبيرية ودلالية للتعبير عن ماهي البشر.
2. يعتمد عنصر الإيهام وكسر أفق المتلقي في أفلام الشخصية السايكوباثية ببناءً يعتمد على تجسيد مضمرات الشخصية وكيفية تلقي وإرسال ردود الأفعال في المحيط الخارجي.

Personality, Psychopathy, Transformation

Abstract:

Our research, entitled The Expressive Embodiment of Psychopathic Personality Pattern Shifts in Film, deals with the dialectical relationship between psychological manifestations and how they are represented cinematically in a way that shows the audience the actual motives of these characters: (What is the expressive embodiment of psychopathic personality pattern shifts in the cinematic

film?) In it, we mention the most important results that the researcher reached:

1. That the structure of the internal and external appearances of the characters in the cinematic film gives it an expressive and semantic power to express what human beings are.
2. The element of illusion and breaking the horizon of the recipient in psychopathic character films is based on a structure that relies on the embodiment of the character's conscience and how he receives and sends reactions in the external environment.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً : مشكلة البحث:

تعدّ الشخصية السايكوباثية من أكثر الشخصيات التي شغلت اهتمام صناعي الأفلام السينمائية والمتلقين على حد سواء،وإذا رجعنا إلى الشخصية السايكوباثية سنجد أنها لا تقتصر على بناء معقد فقط ، مما يجعل من تلك الشخصية تُثير كما نادى أرسطو الشفقة والخوف في نفس المتلقي. بل تعمد على مظهرة المضمرات النفسية وآلية بناءها.لذا أن مثل هكذا شخصيات عندما يتناولها صناعي الأفلام السينمائية إنما تُظهر أعماق النفس البشرية بحيث تجعل من المتلقي يُدرك كيفية بناءها وسبب ردود فعلها، وبذلك نجد اهتمام من قبل صناع الأفلام يقدمون على تجسد تلك الشخصية من خلال رؤى جديدة لتلك الظواهر النفسية المعقدة، وبما أنّ الشخصية تعد أهم الركائز الأساسية المهمة في القصة السينمائي كونها تحاكي أفعال النفس البشرية لما تثيره من تساؤلات حول الطبيعة البشرية وكيفية تكوين الشخصية. من خلال تحليل أدوات السينما المختلفة، مثل الأداء التمثيلي والإخراج والموسيقى. وعليه تم صياغة مشكلة البحث على النحو الآتي: **(ما التجسيد التعبيري لنمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي؟)**.

ثانياً: أهمية البحث:

يحاول الباحث تسليط الضوء على كيفية معالجة نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي, لذا فإن هذا البحث يفيد شريحة كبيرة من المهتمين بالفن السينمائي سواء على مستوى الاشتغال أو بشكل تنظيري أو نقدي.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن التجسيد التعبيري سينمائياً لنمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم الروائي.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الموضوع الذي تناولت الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي من منظور علم النفس.

الحدود الزمانية: 2005 - 2025.

الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية.

تحديد المصطلحات

1. **تجسيد لغة :** في مختار الصحاح يذكر الرازي ان (الجسد البدن تقول منه تجسد كما تقول منه الجسم تجسم، والجسد أيضاً الزعفران ونحوه من الصبغ).(الرازي، د.ت، صفحة 103)

اصطلاحاً : التشخيص (التجسيد) عرف على انه (تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحية شكلاً وشخصية وسمات انفعالية إنسانية وفي التشخيص قد يعتبر كائن أو شخص من نسيج الخيال ممثلاً لفكرة أو موضوع).(فتوحي، ب ت، صفحة 85)

إجرائي لمصطلح **التجسيد:** هو إحضار الموقف أو الحالة عيانياً (التمثيل بشكل عياني) لابراز الموضوع امام المشاهد.

التعبير : لغة :عرفه ابن منظور: المستدل بالشيء على الشيء , وعبر عما في نفسه : أعرب وبين , وعّبر عن فلان : تكلم عنه واللسان يُعبر عما في الضمير , وعّبّر الكتاب يُعبره عَبْراً : تدبره في نفسه ولم يرفع صوته بقراءته).(يوسف، الآية 243)

اصطلاحا :عرف ستوليتز التعبير بأنه : إخراج المرء لمشاعره بموضوعية وبطريقة واعية فيها نقد وتوجيه(ستولينتز، 2007 ، صفحة 247)

الفصل الثاني (الإطار النظري):

المبحث الأول: الشخصية السايكوباثية.

يعد اصطلاح (الشخصية) واحداً من الاصطلاحات المتداولة اجتماعياً فهو رمز حضورها من خلال استخدامه المرتبط بالفرد فيشار إليه بان لديه شخصية. وفي اشارة اخرى ليست لديه شخصية اذ يتميز الاثنان بميزات مختلفة. فالأول صاحب الشخصية لديه مؤهلات يمتلكها من خلال موقعه الاجتماعي وحضوره المتعدد الجوانب.. اما الثاني عديم الشخصية فهو لا يمتلك مقومات اجتماعية تؤهله لامتلاكها.

ويبدو ان هذين النوعين مرتبطين بالمظاهر الخارجية القابلة للإدراك المباشر، مما يثير لبساً في مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية.. اذن ما هي حقيقة هذا

التجاور الازلي ما بينهما. وما مدى ارتباط مفهوم الشخصية بالمظاهر الخارجية المميزة على وفق المفهومين الفلسفي والعلمي.

يقول (كانت) عن مفهوم الشخصية والشخص من الجانب الفلسفي، ان الشخص "هو الفرد المباشر الذي تنسب له مسؤولية افعاله، والشخصية هي الكينونة العاملة التي يجب ان تدرك نفسها في حريتها وحدود الواجب الاخلاقي"(حلمي)، 1974، صفحة 174) اما (هيغل) فيعد "الشخصية مرتبطة بالوعي بالذات في اطار الصيرورة العامة والمطلقة لحركة الوجود".(وآخرون، 2013، صفحة 30)

ان العلوم الانسانية قد تناولت مفهوم الشخصية من خلال ثلاث منظومات اساسية:

1- منظومة الشخص: وهي السمات المميزة للإنسان عضوية بايولوجية وكينونة مسؤولة اخلاقياً وقانونياً واجتماعياً.
2- المنظومة السايكولوجية: وهي الحياة النفسية التي تنمو وتتغير بناءً على معطيات ذاتية وموضوعية وما يترتب عن مراكمة تجارب وخبرات تنعكس على سلوكيات الانسان وحياته الفردية.
3- المنظومة السوسيوثقافية: ويقصد بها النظر الى الفرد في تفاعله مع محيطه الاجتماعي (المؤسسات.. الآليات... والانظمة الاجتماعية).(Louis De Janetti، 1991)

ان هذا التنوع والاختلاف في تحديد المعنى الدلالي لمفهومي الشخص و الشخصية يؤكد لنا بطبيعة الحال بعض المفاهيم المتداخلة لموضوعة (الشخصية السايكوباثية في الدراما) والتي سنخوض غمارها من خلال الاسس والمنظومات العلمية والانسانية التي تناولتها.

الشخصية السايكوباثية:

وهي الشخصية السايكوباثية التي تمارس النصب والخداع والاحتيال والسحر والكذب فهي لا تحترم القوانين والاعراف او التقاليد كما انها دائمة السخرية من الاخرين وتعمل على ابتزازهم احياناً. كما انها لا تشعر بالذنب تجاه احد. ولا تعرف معنى الحب لكنها تمتلك مهارة بارعة في الايقاع بضحاياها اذ توهمهم به وتغريهم بالوعود الزائفة على نحو ما في شخصية (إيمي دان) في فيلم الفتاة المفقودة، إذ تعد شخصية (إيمي دان) من ابرع الشخصيات السلبية التي ابدعها المخرج اذ تخطط (إيمي دان) للذة القتل بهدف اللذة.

تحولات الشخصية السايكوباثية

تعد تحولات الشخصية السايكوباثية من المحطات المهمة في خارطة العمل الدرامي. اذ يمكن لتلك التحولات ان تدفع بخط سير الاحداث نحو الامام بأشكال عدة

قد تقلب مفاهيم العمل رأساً على عقب في اية لحظة. فالتحولات الديناميكية للشخصية السايكوباثية من الادوات المهمة التي يستعملها صانع العمل بوصفها سلاحاً لتوظيف رموز يراد لها ان تعطي معنى معين او فكرة مهمة بواسطة الامكانات المتعددة للغة السينمائية.

ان التحول كما عرفه ارسطو " انقلاب الفعل الى ضده"(طاليس، 1976، صفحة 30) وهو مركز العلاج النفسي الذي سعى اليه (فرويد) في نظريته (مدرسة التحليل النفسي) اذ اكد ان "العملية التي يحول بها الشخص المحلل (او المريض) كالمشاعر والاتجاهات التي ترجع الى معاناة سابقة يصبها على المحلل (او المعالج) على نحو يغدو معه المحلل (المعالج) مجالا اخر للصراع الاصلي. وتعد عملية التحليل النفسي بمثابة اداء جديد لهذا الصراع". (زكريا، 1981، صفحة 688)

وهي عملية مزدوجة تقع فيها الشخصيات السايكوباثية التي تعاني من ازدواجية تحولية اذ يقول (تشوفيسكي) "ثمة بنية عميقة او داخلية او صامتة للغة تتحول الى بنية سطحية في المنجز الكلامي عن طريق قوانين اطلق عليها قوانين التحول".(زكريا، 1981، صفحة 688)

وقد استحدثت السينما من تلك القوانين أفكاراً ترجمتها الى معادلات صورية مرتبطة بتحليلها للشخصية السايكوباثية على وفق نظريات التحول فـ" التحولات هي انتقال يدل على شيء اخر غيرها بالتسمية لمن يستعملها او يتلقاها".(عمارة، 1999، صفحة 12) اذ يمكن للشخصية السايكوباثية أنّ تتصرف بفعل ما لا يرمي الى الهدف الحقيقي الذي جاء من اجله الفعل. وبهذا تكون التحولات داخل الشخصية وغير ظاهرة ولغرض تسليط الضوء على التحولات داخل الشخصية السايكوباثية وخارجها لابد من توافر عوامل عدة اهمها "عملية انتقال من بنية الى اخرى.. او من حالة الى اخرى مع ابقاء صفة النوع من قبيل وعملية التحول من شكل الى اخر تحتاج الى فعل ونظام معين وعلاقة دلالية تتوحد في بنية العرض تكثيف عن انجاز مميز عمل تركيبة دلالية لها وظائفها المستقلة في الإرسال والتلقي وصله تؤلف بين الدال والمدلول في علاقة تنتج تحول". (سلطان، 2005، صفحة 5)

ومثال على ذلك شخصية (جاك تورانس) في فيلم (البريق) اذ نرى ان شخصية (جاك) الذي يقبل تولي وظيفة حارس في فندق أوفرلوك الواقع في جبال كولورادو، والذي يتم إغلاقه خلال فصل الشتاء، على أمل أن يتمكن من كتابة روايته في مكان هادئ بعيدًا عن الصخب والإزعاج. ينتقل جاك مع زوجته وابنه إلى الفندق، رغم علمه بقصة حارس الفندق السابق، الذي فقد صوابه بعد أن تولى الإشراف على ذلك الفندق، وقام بقتل ابنتيه التوأم وزوجته بفأس.

المبحث الثاني: علم النفس والسينما

تعد الدافعية واحدة من اهم العوامل التي تدخل في آلية تفكيك بنية الشخصية. غير ان هذه الدافعية تظهر في صور عدة مختلفة يمكن التقاطها وخزنها في ذاكرة المتلقي. اذ يكون بناؤها متواتراً نحو الصعود تارة ونحو الهبوط تارة. وقد تكون معلقة بين الصعود والهبوط في اخرى.. اذ يكون العامل النفسي مؤثراً ومهماً في اظهار تلك الدافعية سواء بشكل مباشر او غير مباشر..

غير ان تطور الجدل الدائر بين علماء النفس بشأن موضوع (الدافعية) هو ما جعلهم يبتكرون طرائق واساليب وعلى جميع المستويات، علمية كانت ام انسانية، طبيعية او نفسية غيرت في سبل تحليل الشخصية السايكوباثية مما اثر فيها تأثيرا واضحاً في عموم حقول الفن (مسرح، سينما، تلفزيون...) فضلا عن عموم مفاصل الحياة. وقد اثار (ماكد وجل)* جدلاً بشأن موضوع الدافعية التي اشار اليها على "انها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به او يفكرون فيه" (دافيدوف، 1983، ص 431) اذ اكد من خلال ابحاثه توصله الى آلية عمل خاصة بالدوافع التي تخطو خطوات متأنية نحو ايجاد تفسير لكل حالة من الحالات الداخلية التي تظهر واضحة على السطح الخارجي نتيجة للرد على فعل ما. اذ تعمل هذه الحالات على استفزاز وتحفيز السلوك نحو الهدف المراد تنشيطه.

اما (فرويد)** صاحب مدرسة التحليل النفسي فيعد من بين اهم المؤثرين في حقل الفنون بشكل عام، فقد تناول الشخصية السايكوباثية وحللها على وفق منظور نفساني.. كما انه قد اكد ان قوى الشخصية تحتوي على ثلاثة اقسام هي: (الهو والانا و الانا العليا) فضلاً عن تأكيده موضوع الشعور واللاشعور عند الشخصية. كما ان هناك اخرين لم يكونوا اقل شاناً من (فرويد) في تأثيرهم في الفنون امثال (كارل يونغ)* و (الفريد ادلر)** وقد تناولا الشخصية في منظار اخر فالأول "عالم نفساني اهتم بدراسة علم الاساطير والدين والرموز القديمة و الطقوس و عادات الشعوب

---

*ينظر:لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب ومحمود عمر ومجيد خزانم، ط4، القاهرة: (المكتبة الاكاديمية في القاهرة)، 1983، ص 431.

** شحاتة (احمد)، تاريخ علم النفس ومصادره، القاهرة: (دار الصحوة للنشر والتوزيع)، 1986، ص 295.

*قاسم حسين صالح, الابداع في الفن, (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر)، 1988، ص 18.

**ابو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد: (مطبعة التعليم العالي)، 1990، ص 184.

البدائية والاحلام وامراض المصابين وهلوسة الذهانين وخلص الى نتيجة، المثير فيها شخصية الفرد نتاجاً ووعاء يحتوي تاريخ اسلافه".(صالح، 1988، صفحة 18)

اما الثاني فهو "عالم نفساني اختلف مع فرويد في تفسير الابداع على اساس التسامي وتفسير الموقف على اساس عقدة الشعور بالنقص".(صالح، الابداع في الفن، 1988، صفحة 18)

اذ حاول غالبية علماء النفس الوصول الى جميع الغرائز التي تدفع الانسان لفعل ما.. وقد أوجزها (ماكد وجل) في قائمة نشرها عام (1908) وهي:

1. حب الاستطلاع. 2. النفور. 3. العدوانية. 4. تأكيد الذات. 5. الهروب. 6. تربية ووراثة الطفل. 7. التكاثر (التناسل). 8. الجوع. 9. الاجتماعية. 10. التملك. 11. التركيب.(جاكوب، 2006)

- الشخصية السايكوباثية على وفق الدوافع النفسية:

ان الجانب السيكولوجي للشخصية يعد واحداً من المصادر المهمة للتعرف على الشخصية السايكوباثية في الدراما التلفزيونية من خلال متابعة سلوكها وتصرفاتها على وفق بنائها المرسوم داخل دائرة الاحداث. وان تاريخ الدراما التلفزيونية مليء بتلك الشخصيات ويمتلك من السعة ما تمتلكه حياة المجتمعات من حركة دؤوبة نحو اهدافها. فالوقائع النفسية للشخصية السايكوباثية مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالشخصية او بالمجتمع او بعناصر خفية وغامضة وتكاد تكون عصية على الرؤية ذلك من خلال عجلة علاقاتها وخطوط اشتباكاتها مع المشكلة ودوافعها السيكولوجية اتجاه المثير وقد جهد علماء السلوك واختلفوا في فهمهم للدافعية. اذ ابتكروا مقاييس دقيقة لها . واتجهت ابحاثهم للتركيز على العوامل التي تشكل قوة واستمرارية لسلوكه الدافعية. منها (فرويد) يحلل شخصياته السوية وغير السوية على وفق نظريته في التحليل النفسي وضرورات علاجها مركزاً على "الدافعية اللاشعورية والشخصية والسلوك غير السوي".(دافيدوف، 1983، صفحة 431)

وكما ان (فرويد) كانت له محاولات جادة من خلال نظرياته التي مست طبيعة نمو الشخصية وبنائها النفسي الديناميكي وافترضت ان الشخصية السايكوباثية تنمو من خلال الصراعات النفسية خلال سنوات الطفولة المبكرة عادة. وقد يتخللها نوع من العنف مما دفع كتاب الدراما لاستغلال هذا النوع من العنف وتوظيفه في اعمالهم السينمائية "لان الدراما من خصائصها استثمار العنف وتوظيفه لمعالجة الحالات الانسانية واساس الدراما هو التناقض، والتناقض يولد عنفاً وصراعاً ولتتمكن من كتابة الدراما ينبغي ان تضع الناس في محنة تؤثر في عواطفهم ومشاعرهم وتؤدي بهم الى الصراع والتصادم وتصعيد توترهم وصولاً الى المعالجة

المطلوبة".(وزميله، 1989، صفحة 31) ومثال ذلك شخصية (ماكس كادي) في الفيلم السينمائي (رأس الخوف) ، اذ نرى تلك الشخصية تسقط في فخ المتناقضات المتعددة فيما بين ضارب للقيم الاجتماعية ومتمسك ببعضها. و بين الاجرام والإيغال في الجريمة و بين حسن الكرم والضيافة من جانب والتدين الذي يشوبه عدم الوضوح من جانب اخر. ما بين المحب العطوف الذي يمتلك كماً من الحنان من جانب والقسوة والتفنن بالعقاب من جانب اخر، فضلاً عن اعمال السرقة من دون حتى مشروع ويقابلها في النقيض عدم اخذه لغير استحقاقه اذ تتفرد هذه الشخصية بانها تمارس كل تلك المتناقضات وتجد لها تبريراً مقنعاً وفي بعض الأحيان تعاطفا لدى المتلقي. اذ لا يجري هذا الاقناع الا عن طريق رسم الشخصية وبنائها على وفق منطق الاحداث لذ ارتأى المؤلف ان يفهم "بان الشخصية الدرامية تتطور مع تطور الحدث في كل مرحله، فنراها في صورة متغيرة تعبر عن المواقف المتغيرة المتباينة [فضلاً عن انه]... ينبغي عند رسم الشخصية الدرامية ان تأتي مصورة من الداخل والخارج معاً، وان تكون واضحة متعددة الابعاد لا احادية البعد وان تتطور تطوراً فنياً متصاعداً".(روم، 1981، صفحة 221)

وباستخدام وسائل متعددة منها المنولوج الطويل (المناجاة الداخلية) او علاقته وصراعه مع الشخصيات الاخرى، وبهذا تصبح السايكوباثية قرينة لذاتها اذ "ان الشخصيتين المختلفتين داخل الفرد نفسه هي نتيجة لكون القرين في نفس المرء ينطوي على تضاد وبين النفس والقرين فبحضور القرين من شانه ان يشكل تحدياً لوجود النفس، فهو في الاصل تطفل على النفس وينصب على تعويض او ازاحة النفس الاصلية".((ت.ي، 1989، صفحة 96) وهذا ما يجعل صراع الشخصية السايكوباثية على تضاد تام على وفق مفهوم الدراما على انها صراع بين قوتين متكافئتين وارادتين متقابلتين وتكون فيها الغلبة حسب بناء تلك الشخصية السايكوباثية صاحبة الصراع ورغباتها الخفية "ولما كان العمل الفني يسمح بإشباع الرغبات اللاواعية المكبوتة فلابد له ان يخفي الاشباع الذي يحققه بصورة معينة. بحيث يستطيع وضع حد لكل اشكال الرفض ومن دون اثارة القلق الذي يهدف الكبت الى الحيلولة دونه".(روم، 1981، صفحة 199) كما هو الحال في فيلم (لا مكان للكبار) حيث نرى (أنطوان) وهو يعمد على قتل أحد الرجال في الأسواق لمجرد ذكر كلمة مراهنة نتيجةٍ لطفولتهِ التي حتمت عليه قتل أحد الأطفال لمجرد لعبة، وهذا يعني بالتالي أنّ تنظيم البناء الهرمي للشخصية السايكوباثية يجب ان يكون دقيقاً ومقنعاً ومبرراً على وفق الدوافع النفسية على خط سير الاحداث اذ "ان الشخصيات في أي عمل درامي انما هي الموجه والمؤثر للمتلقي"(سلمان، 2002، صفحة 77) لان

الشخصية السايكوباثية هي نوع مهم من مجموعة الشخصيات التي تنتشر داخل العمل الدرامي الواحد ولابد لها من امتلاك مقومات حضورها المؤثر لدى المتلقي بما يسمح لعبورها الى فضاءات رحبة وواسعة وتفاعلات منطقية تقترب بمدلولاتها ودلالاتها من وعي المتلقي.

ان طبيعة الشخصية السايكوباثية غالباً ما تمر بإشكالات حقيقية تستمد منطقها من العقل، ذلك الجوهر الذي تلتقي عنده جميع خطوط الشخصية وهي خطوط بيانية تتشكل عليها الدوافع والانفعالات والسلوك غير السوي الصادر عنها. اذ تكون هذه الشخصية عبارة عن "تنظيم عقلي كامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه، وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية ، عقله و مزاجه ومهاراته واخلاقه واتجاهاته التي كونها خلال حياتها".(رامز، 1972، صفحة 336) وهذا ما يحدد سلفاً من ان الشخصية الدرامية يمكن لها ان تحمل الصفات السايكوباثية في مرحلة معينة من نموها على اساس ان مرحلة الطفولة من اهم المراحل التي تكون طبيعة الشخصية من خلال محيطها وبيئتها التي تشكل اثراً نفسياً اول ما يكون واضحاً في الشبكة المعقدة للعقل. مما يدفع باتجاه التأثير العاطفي او المزاج وهذا بدوره سيخلق نوعاً من المهارات ونموذجا من الاخلاق ويحدد اتجاه تلك الشخصية من خلال كل ما تقدم من مثيرات.

ان دافعية الشخصية السايكوباثية متعددة الجوانب من خلال المؤثرات السيكولوجية التي تصادفها. فهي محيط ممتلئ بالمشاكل البيولوجية والاجتماعية والنفسية،وتعد بمثابة دوامة حقيقية تكون فرصة مصيرية للشخصية السايكوباثية في اتخاذ قراراتها الحاسمة. على الرغم من ان تلك الشخصية تعاني من ازمات تجعل صناعة القرار لديها ضعيفة ومربكة وبلا هدف. أي ان التشتت سمة من سمات الشخصية السايكوباثية على وفق دوافعها النفسية مما يجعلها متخبطة وليس لها قرار. وان كان هناك قرار فسيكون مبنياً على اساس غير منطقي وغير مرتبط بالقيم التي تحكم المجتمعات.

وعليه فان صانع العمل الدرامي غير مطالب بنقل الشخصيات السايكوباثية الى الدراما التلفزيونية بشكل أيقوني. اذ تقع بعض الاعمال الدرامية التلفزيونية في فخ هذا النقل الحرفي غير ان علماء النفس والمهتمين بسلوك الشخصية وبعض النظريات النفسية قد اكدوا ان الجريمة او ما يجاورها من اعمال مخلة بالشرف والقيم والمبادئ او ما يصيب الشخصيات من تأثيرات يخلق عندها بعداً بيولوجيا معيناً في شكلها ومضمونها ليس من الضرورة ان تظهر على الشاشة مثلما هي في الحياة اليومية لان الأفلام السينمائية ما هي الا تهذيب للمجتمعات واشارة لتوضيح المسافة الجمالية ما

بين الخطأ والصواب او الافادة منها لتعليم معنى السلوك الحضاري بين المجتمعات البشرية. وهذه المرجعية المعرفية للشخصية غالباً ما تكون مثار تصادم مع الشخصيات الاخرى. مما يطور عملية الصراع ويعطيها زمناً اطول وترقباً اكثر من المتلقي. اذ ان "الاساس الفني الذي يقوم عليه الفيلم السينمائي وهو احتواؤها على مجموعة من المواقف الخطيرة التي توتر الاعصاب". (سيربازيل، 1970، صفحة 53)وهذا التوتر هو الذي سيخلق عنصر التشويق لدى المتلقي والامثلة كثيرة بشأن هذا الموضوع في الدراما العربية والمحلية. كان للسينما دور في ذلك التعاطف مع الشرير أو شخصية الـ(Villain)، فحينما نرى على الشاشة السينمائية قصة شخصية فقد كل شيء في حياته حتى إنسانيته ولم يعد لديه شيء ليخسره، حينها يتحول ذلك الإنسان إلى كائن لا يعرف الرحمة، فهو لا يرى إلا القتل ولا شيء يشعره بالرضا إلا الانتقام من كل ما يصادفه، ويصب كل غضبه على المجتمع كله، ونحن كمشاهدين نتعاطف معه لاإراديا، فنجد على سبيل المثال فيلم(Rambo: Last Blood)حين اختطفت ابنة أخيه واغتصبت من قبل عصابة بأبشع الطرق، قرر حينها «جون رامبو» الثأر لها بأبشع الطرق، وكان كل المشاهدين متعاطفين معه لأقصى درجة، وكذلك نتذكر فيلم «Joker» وكيف تعرض فليك (خواكين فينيكس) لظلم واضح فتحول الى (جوكر).

وغير ان تلك التوقعات التي يتبادل ادوارها المتلقي من جهة، والشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي على وفق دوافعها النفسية من جهة اخرى تكون مبنية على أساس الإثارة و "نستطيع التنبؤ من خلال نظرية الإثارة، ان المستويات الواطئة للخوف والقلق تحسن الاداء بالنسبة للمهمات البسيطة غير ان الإثارة المطولة او المتطرفة من هذا العنف من ناحية اخرى تؤدي في النهاية الى ارتباك السلوك وفي الحالات المتطرفة الى الذعر،وافتقاد الحس بالواقع، وانسداد التفكير وعدم اعتبار الاعراف الاجتماعية".(جنيفر، 1988، صفحة 339) وهذا ما اشرنا اليه سلفاً من ان الشخصية السايكوباثية وبنائها في خضم الأحداث والصراعات عليها يجب ان تكون شخصية مقنعة، غير مثيرة للغرائز بأشكالها كافة بل هي تطرح وتشخص مواطن الخلل وتكشف عن بواطنها بطريقة فنية ومعالجة جمالية تعطي معناً حقيقياً وواقعياً ومقبولاً للشخصية السايكوباثية داخل الفيلم السينمائي.

المبحث الثالث: الاشتغال السينمائي لنمط الشخصية السايكوباثية

لا شك في أن الفيلم السينمائي قائم على تجسيد النصوص التي تعمد على شد المتلقي لدور العرض، ومن بين الجوانب الكثير التي تعمد على إبهار المتلقي ولا

سيما لدى كتاب السيناريو هي الدوافع المعقدة للشخصيات أو ما تُسمى بالحوافر*، إذ " تُشكل القيم المتضاربة قلب المعضلات الأخلاقية، وغالباً السياسية أيضاً ... وتشتمل بعض أهم الروايات على تضارب في القيم، وهذا ما يسبب بدوره تضارب في الحوافز داخل الشخصية نفسها."(نانسي كريس:2009 ، 80)، ،مما يجعل الشخصية تتخذ اتجاهِ متغير في ضمن الحكاية،ولا سيما حينما يكون تضارب الحوافر لدى الشخصية سببهِ (الهويات التفارقية)،وبالتالي تنشأ لدينا شخصية ذات طابع عدواني (سايكوباثي) يعمد على تنفيذ الأفعال العدوانية ضد محيطهُ الخارجي بطريقة غير منطقية كما رأينا في فيلم (المتسلل ليلاً) حينما.

1. **الزمان والمكانTime and place:**

يجب أن نُقر بأنّ للفن السينمائي قدرة كبيرة على تجسيد أزمنة وأمكنة مختلفة سواء كان تجسيدها بطريقة تُشعر المتلقي بالواقعية أو عن طريق نقل تلك الأحاسيس التي تربط تلك الأزمنة والأمكنة بمشاعر الشخصية، وهذا هو لب حديثنا،ولأن الشخصية تُعاني تفارق الهوية أو بين الشخصية الطبيعية أو الشخصية العصابية بين الزمن الحاضر والزمن الماضي،فصناع الأفلام السينمائية يُدركون أنّ " الفيلم يميل إلى التركيز على فترات شديدة الكثافة والمعنى عندما تؤثر على التجربة العاطفية على إحساسنا بالزمن."(لويس جاكوب: 2006، 184)،واحساس الشخصية ذاتها بالزمان والمكان ذاتهما وكيفية التأثير عليه، ففي فيلم (تذكار – Memento)*،إذْ يسرد لنا الفيلم قصة رجل يعمد على تذكر ماهيتهُ التي كان عليه وهي شخصية عصابية نتيجةً لأفعال الحاضر،وكما حدث مع فيلم (هوية بورن)،إذْ نشاهد الشخصية وهي تتعرض لانتقالات زمانية ومكانية بين الحاضر والماضي،وعليه يرى الباحث أن عنصري الزمان والمكان في أفلام السايكوباثية تُشكل سمة بارزة على مستوى الاشتغال التعبيري في الفيلم السينمائي ولا سيما حينما يُعبر سيكولوجيا عن وجهة نظر الشخصية السينمائية.

2. **وجهة نظر الكاميرا بين الذاتية والموضوعيةCamera point of view**:

تؤدي وجهة نظر الكاميرا في مثل هكذا أفلام دوراً سيكولوجياً عن مشاعر الشخصية محاولاً التعبير عن مشاعرها إزاء واقعها،ولأن المشهد السينمائي يُبنى من عدة لقطات لتكوين مشهد فأنّ " كل لقطة من الفيلم تعبر عن وجهة نظر وفي الفيلم

* تَعتبر مفهوم الحوافز، نسيج أغراض عمل ما، أن يعبر عن وحدة جمالية. فإذا كانت الحوافز، أو مركباتها، غير متسقة اتساقاً كلياً داخل العمل، أو بقي القارئ غير راض عن الصلة فيما بين هذا المركب والعمل بأجمعه، فإنه يقال إذ ذاك بأن هذا المركب لا يلتحم بالعمل، (نظرية المنهج الشكلي , ترجمة: إبراهيم الخطيب , (بيروت: الشكرة المغربية للناشرين المتحدين , ط1, 1982, ص193).
* تذكار، كريستوفر نولان، جونثانا نولان، نيوماركت فيلمز، الولايات المتحدة الأمريكية، 2001.

الروائي غالباً ما تتغير وجهة النظر بعض الأحيان مع كل لقطة جديدة."(ستيفن غاتر: 2015 ،360) تعبر فيها اللقطة السينمائية عن سياق دلالي يُشكل معنى في ضمن تتابع اللقطات،ولا سيما حينما تُعبر الكاميرا عن (وجهة نظر الشخصية الرئيسية First – Person Point of View)،إذْ تعكس لنا الكاميرا وجهة نظر الشخصية الرئيسة على المستوى الفيزيائي أو السيكولوجي،وفي الحقيقة أن لتلك وجهة النظر تأثيراً كبيراً على المستوى الدرامي والجمالي في نفس المتلقي ولا سيما حينما تحاول التعبير عن المشاعر،أو مثل (وجهة نظر الشخص الثالث المحظورة – Third Person Restricted Point View)، وفيها " يقدم الفعل كما لو رآه شخص مثالي، وهو الأسلوب الأكثر شيوعاً في أفلام هوليوود، لكنها من النادر أن تستخدم كوجهة نظر فردية.(ستيفن غاتر: 2015 ، 360) ، أو حتى وجهة النظر المعرفية Omniscient Point View)، وهي وجهة نظر تُقدم المعلومات للمتلقين ولكن عن طريق وجهة نظر أحد الشخصيات المشاركة في القصة السينمائية،كما في فيلم (الأب - The Father)*،إذْ تدور أحداث القصة السينمائية حول مهندس يُدعى (أنتوني) تبدأ لديه علامات (السايكوباثي) وفي الدقيقة (1:19:5) نرى توظيف وجهة النظر الشخصية من قبل صانع العمل لشخصية (آن) لـ(أنتوني)، وهنا نُدرك المعاناة التي تشعر بهِ الشخصية وهي لا تعرف اي معلومة عن ذاتها، وبذلك يرى الباحث أن لوجهة نظر الكاميرا قدرة على نقل المشاعر السيكولوجيا للشخصيات بشكل كبير.

3. الديكور – الاكسسوار –Decoration – clothing:

يعدّ الديكور والاكسسوار من العناصر التعبيرية مهمة دراماياً وتعبيرياً في افلام الشخصية السايكوباثية، إذ " إنّ الغرفة المناسبة للمعيشة لن تكون مناسبة لتصوير فيلم. وينبغي أن يكون الديكور واقعياً ولكن ليس طبيعياً. وأي ديكور يكون غاية في حد ذاته لا يُعدّ ديكوراً صالحًا للسينما."(رالف ستيفنسون: 1993 ، 189)، ولا سيما في مثل هكذا نمط فلمي، والسبب يرجع حسب رأي الباحث إلى الدور الدلالي للديكور والاكسسوار وعلاقتها بالشخصية، كما في فيلم (فاقد الذاكرة – Amnesiac)*، تسرد لنا القصة السينمائية شخصية تُدعى (كايت) إذ تستيقظ من نومها لتجد ذاتها فاقدة للذاكرة، وهنا تبدأ قصة محاولة معرفة هويتها عن طريق منزلهِ والاكسسوار الذي يُشير إليه صانع العمل في العديد من المشاهد كمحاولة لتذكير الشخصية بهويتها الحقيقة السايكوباثية،فضلاً عن وظيفتها التعبيرية في سرد معلومات

*الأب، فلوريان زيلر، فلوريان زيلر – كريستوفر هامبتون، إف كوم فيلم وآخرون، فرنسا – المملكة المتحدة، 2020.

* فاقد الذاكرة، مايكل بوليش، مايكل بوليش، نتفليكس وآخرون، الولايات المتحدة الأمريكية، 2015.

عن هوية الشخصية ومرجعياتها الفكرية، ولهذا تجد أنّ (روبرت بيسون) يؤكد " دائماً على الكادرات المتزامنة التي يشكلها على صورة الدرامية التي خالج شخصياته، ولنذكر الدير في فيلم (ملائكة الخطيئة) والمسكن المضاء إضاءة قاسية في فيلم (سيدات غابة بولونيا) ومنزل الكاهن الصامت البارد في فيلم (يوميات كاهن ريفي).(مارسيل مارتان:66،2009) ولهذا يُعدّ الباحث أنّ الديكور والاكسسوار قيمة دلالية وجمالية للتعبير عن مرجعيات الشخصية.

4. البُنية الصوتية Phonological structuralism:

بعد أن هيمنة الصوت في بدايات الفيلم الناطق وأدرك صناع الأفلام القيمة الدلالية للصوت،منذ ذلك الإدراك العقلي والجمالي للاصوات أصبح الصوت وظيفيًا بطريقة تعبيرية تحاول تكميل ما يَصعب تجسيدهُ بالصورة،ولأن البُنية الصوتية تفي ضمن حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية في بناء الفيلم السينمائي إلا أن ما يهمنا هنا هو القيمة الوظيفية للحوار في بُنية أفلام الهوية و" لعل الوظيفة الرئيسية للصوت في السينما هي نقل الكلام. فالناس يتحاورن في الحياة العادية، والكلمة المنطوقة هي الطريقة الأسرع والأسهل لتقديم معلومة ما على الشاشة.(لويس جاكوب: 2006")، ولذلك نجد صناع الأفلام يحاولون في أفلام الشخصية يحاولون التعبير عن الأنا والأخر لدى الشخصية السايكوباثية الواحدة في الفيلم، ولهذا يعد الحوار في السينما وسَيلة أساسية لإظهار مرجعيات الشخصيات الفكرية عن طريق المظاهر الداخلية والخارجية لها.

وبذلك يُمكن للوظيفة الحوارية أن تؤدي دوراً دلالياً في مظهرة جوانب من مرجعيات الشخصيات بطريقة ظاهرة أو مضمرة. إذ يؤدي الحوار وظيفة تعبيرية عن طريق تجليات التفكير مثل المونولوج أو عن طريق الفعل الدرامي أو عن طريق مشاعر للشخصيات،وهذا في حقيقة الأمر يؤدي إلى مظهرة تجليات الهويات الشخصيات ولا سيما إعطاء عمق دلاليّ للشخصيات الروائية عن طريق الكشف عن مظاهر الشخصيات ومرجعياتها الفكرية والفعلية.

ولهذا يرى الباحث أن للوظيفة الحوارية دورًا رئيساً في مظهرة الهويات التفارقية مثل فيلم (هايد آند سيك: Hide and Seek)* حينما رأينا في الدقيقة (1:13:15) حوار يدور بين (ايميلي) و (ايمي) إذْ تُخبرها بأن والدها لا يستطيع انقاذها على الرغم من وجودهُ في المنزل،وهنا نُدرك كمتلقين أن صانع العمل أشار بطريقة مضمرة إلى هوية (تشارلي السايكوباثية) وهي شخصية الأب ذاته، وبهذا

* هايد آند سيك، جون بولسون، جون بولسون، توينتيث سينشوري ستوديوز، الولايات المتحدة الأمريكية، 2005.

يكون الحوار أعطى اشارة دلالية للهويات التفارقية التي يُعاني منها (تشارلي)، وبذلك يعد الحوار عنصراً ممظهراً لجوانب الشخصيات التي قد لا يمكن للصورة السينمائية الإشارة إليها بسبب بعد درامي. وبهذا أن يستطيع الحوار أن يظهر مضمرات الشخصية عن طريق الإيحاء غير المباشر.مما يؤدي إلى تطور القصة السينمائية ومن ثمّ تطور الحبكة.

5. حجوم اللقطات السينمائية:Film still sizes:

تؤدي أنواع وحجوم اللقطات السينمائية دوراً تعبيرياً في ضمن السياق العالم للقصة السينمائية ولا سيما لشخصيات الفيلم السينمائي، فـ"كما نعلم جميعاً، أن مفهوم احجام اللقطات المتعارف عليه عالمياً هي اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة، والقطة القريبة، هذه اللقطات تكونت كنتيجة لتطور ناظم الاستمرارية في السينما وقد كانت تلك الأحجام ومازالت تتداخل فيما بينها من خلال الحصص المكانية في الحيز الواحد."(ستيفن غاتر: 2015) ولأن تلك الحجوم ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحيز المكان فهي ترتبط بذات الوقت بالشخصيات بشكل أكبر،ولا سيما حينما يريد صانع العمل إظهار دلالات تعبيرية ودرامية،ففي فيلم (العطر القاتل) *،نرى قصة شاب يحاول صنع عطور من جلد الفتيات،ففي المشهد الاستهلالي للفيلم نشاهد في اللقطة الأولى توظيف (اللقطة القريبة) على وجه الشخصية بعدما توقظها شخصية أخرى ونشاهد الذهول على ملامح الشخصية وكأنها لا تعرف وحشية ما تفعله وهي تقتل الفتاة بدم بارد،وهنا عمد صانع العمل منذ اللحظات الأولى على تزويدنا بمعلومات تجعلنا نتساءل عن سبب ذهول الشخصية من ذلك الحدث على الرغم من أنها تنتمي له.

وعلى الرغم من أننا لن نتحدث هنا على اللقطات العامة كونها تعد من اللقطات التي تُتيح للمتلقي الشعور بوجود فضاء واسع،ولا سيما حينما يتعلق الأمر بمفهوم الشخصية السايكوباثية، كون صناع الأفلام السينمائية يلجؤون في مثل هكذا نمط من الأفلام إلى الأشكال المنغلقة كون تلك الأشكال تعمد على إيصال ضيق أفق فكر الشخصية بمرجعيات هويتها الاجرامية، ولهذا " ليس الأشكال المغلقة والمنفتحة مجرد أقطاب طرازية متقابلة ذات تأكيدات تقنية خاص بكل منها، بل هي أيضاً مواقف متميزة تجاه الواقع."(توتال ركول:2012)،ولهذا نجد أنّ صناع الأعمال السينمائية يعولون على الأشكال المغلقة في تجسيد شخصياتهم العصابية ولا سيما في ضمن حجوم اللقطات مثل (اللقطة القريبة) و (اللقطة المتوسطة)،كون اللقطة المتوسطة هي " حصان الشغل للمشاهد الحوارية في أثناء مرحلة دخول الصوت إلى السينما."(ستيفن غاتر:2015)،ففي فيلم (البريق) وظفَ صانع العمل ولا سيما في

* ، لين وايزمان، رونالد شوزت وآخرون، أوريجينال فيلم، الولايات المتحدة الأمريكية، 2012.

الدقيقة (1:15:45) اللقطة المتوسطة ذات الأشكال المنغلقة كإيحاء لهوية (جاك توارنس) وهو يجعل فتاة تعيش أسوء ليلة في حياتها، ولهذا نجد أن صانع العمل لم يجمع في المشهد الحوارين بين الشخصيات بل عمد على جعل اللقطات متوسطة ومنعزلة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

توصل الباحث إلى جملة من المؤشرات، وهي خلاصة ما أسفر عنه الإطار النظري. يمكن أجمالها على النحو الآتي:

1. **تنطلق الشخصية السايكوباثية في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة.**
2. **تكون الشخصية السايكوباثية ذات بناء معقد لإيصال المظاهر الداخلية والخارجية.**
3. **تسهم اللغة السينمائية بفرادة نوعية في إيصال المضمرات النفسية التي تعتور الشخصية السايكوباثية.**

الفصل الثالث (إجراءات البحث):

اولا: منهج البحث:

بغية الوصول إلى نتائج مرضية بعلمية وبدقة، يجد الباحث ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يفي ضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

ثانياً: مجتمع البحث:

بالنظر إلى أتساع المساحة الزمنية لعينات البحث والتي تتفي ضمن عدداً كبيراً جداً من الأعمال السينمائية التي تباينت موضوعاتها الدرامية، ارتأى الباحث أن يتخذ عينة قصدية في ضمن مجتمع البحث تشتمل على فيلم سينمائي والذي أعتمد في إنتاجه موضوع الهوية الشخصية وأثرها في بناء الحبكة السينمائية في سردية الفيلم والذي عولج بصورة تُمكن الباحث أن يقوم بتحليل عدد من المشاهد السينمائية.

ثالثاً: عينة البحث:

كانت عينة البحث كما يأتي:

ت	اسم الفيلم	مخرج الفيلم	كاتب السيناريو	سنة الإنتاج	بلد الانتاج	تقيم IMDb
1	الجوكر	تود فيليبس	تود فيليبس	2019	الولايات المتحدة	10/8.3

وقد اختير هذه الفيلم للأسباب الآتية-:

1. تناول الفيلم السينمائي موضوعة الشخصية السايكوباثية وأثرها في تجليات الفيلم السينمائي.
2. احتوت عينة البحث على الاشتغال السينمائي لموضوعة نمط الشخصية السايكوباثية.
3. حصد هذه الفيلم على جوائز ومتابعات نقدية رصينة في وسائل الاتصال الاجتماعي.

رابعاً: أداة البحث:

لتحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتأى الباحث وضع أداة واستخدامها لتحليل العينة، وعليه فأن الباحث سيتعمد على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري لاستخدامها كأدوات لتحليل العينة وهي:-

4. **تنطلق الشخصية السايكوباثية في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة.**
5. **تكون الشخصية السايكوباثية ذات بناء معقد لإيصال المظاهر الداخلية والخارجية.**
6. **تسهم اللغة السينمائية بفرادة نوعية في إيصال المضمرات النفسية التي تعتور الشخصية السايكوباثية.**

الفصل الثالث(تحليل العينة):

فيلم الجوكر –joker / فيلم روائي طويل /نمط الفيلم: الشخصية السايكوباثية / إخراج: تود فيليبس / كاتب السيناريو: تود فيليبس / الشركات المنتجة: وارنر برذرز وآخرون/ التصوير: لورانس شير /الموسيقى:هيلدور غونادوتير /مدة العرض: 122 دقيقة / بطولة: خوانكين فينيكس.

ملخص قصة الفيلم السينمائي:

يحاول الشاب (آرثر) العيش بأمل وسط مجتمع خرب محاولاً تغطية تكاليف معيشته ووالدته ، ولكن ما أن يتعرض للتنمر من قبل أحد البرامج التلفزيونية حتى نجد أن تلك الشخصية بدأت تقتل كل شخصية حاولت تهميشها.

1. **المؤشر الأول:تنطلق الشخصية السايكوباثية في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة.**

أن الشخصية السايكوباثية تنطلق في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة. ولهذا نجد أن شخصية الجوكر تقدم تحليلاً نفسية عميقة لشخصية آرثر فليك، الذي يتحول إلى الجوكر، ويجسد رحلة سقوطه في الجنون والعنف. أنّ تحليل شخصية آرثر من منظور "السيكوباثية ذات الدوافع الفكرية يفتح بابًا لفهم كيف أن آرثر لا يُقاد فقط بالاضطرابات النفسية، بل بمعتقدات وأفكار تتشكل

تدريجيًا حتى تصل إلى الذروة الدرامية خصوصاً في الدقيقة (33:15) حينما نرى آرثر يقوم برقصة بعدما قتل اربعة شباب كدلالة عن تعبيرهُ بالحرية.

لذا حينما نرجع إلى آرثر في بداية الفيلم ليس سيكوباثيًا بالمعنى التقليدي، لكنه يعاني من اضطرابات نفسية حادة كما رأينا في الدقيقة (17:55) بسبب طفولة مليئة بالإيذاء والإهمال، مما يؤدي إلى انفصاله التدريجي عن الواقع. ومع تصاعد الأحداث، يتحول إلى شخص يرى في العنف وسيلة للتعبير عن ذاته والانتقام من المجتمع، مما يجعل سيكوباثيته ذات دوافع فكرية، وليست مجرد مرض نفسي.

ولهذا أن التحول الذي طرأ على الجوكر كان تحول بين الوعي والفوضى فالتحول من "آرثر فليك" إلى "الجوكر" ليس مجرد انهيار عقلي، بل هو رحلة تكوين فلسفة جديدة ترى أن المجتمع غير عادل، وأن العنف هو الحل لاستعادة التوازن كما رأينا في الدقيقة (44:41) عن طريق لقطة قريبة لآرثر وهو يظهر الحقد ضد مقدم البرامج (موري). أنّ هذا التحول يجعل شخصيته أكثر خطورة، لأنه لا يتحرك بدوافع غريزية فقط، بل بأفكار واضحة عن "تحرير" الناس من معايير المجتمع الزائفة.

وعندما يقتل موري فرانكلين على الهواء مباشرة، لا يفعل ذلك كرد فعل هستيري فقط، بل كبيان ثوري يبرر فيه غضبه ويقدم للعالم فكرته: أن الفوضى والدمار هما السبيل لجعل الضعفاء يُسمَعون. هنا، نصل إلى الذروة الدرامية، حيث يتحول العنف إلى فعل له معنى أيديولوجي، وليس مجرد انفجار عاطفي. فالفكرة النهائية: الجوكر كرمز وليس شخصًا فالفيلم يصوّر الجوكر ليس كشخص مريض فقط، بل كفكرة قابلة للانتشار. مع نهاية الفيلم، نرى المجتمع يتبنى رمزيته، مما يعني أن الفعل السيكوباثي لم يكن مجرد لحظة فردية، بل لحظة تحول جماعي مبنية على أفكار تشكلت تدريجيًا. ولهذا نجد أن شخصية الجوكر تطرح سيكوباثية ذات دوافع فكرية تجعل الشخصية الرئيسية ليست مجرد مختل عقلي، بل فيلسوف للفوضى. هذا يجعل تطور الأحداث أكثر تصاعدًا، حيث لا يكون العنف عشوائيًا، بل جزءًا من رؤية متكاملة ترى أن العالم يحتاج إلى التدمير ليُعاد بناؤه.

2. المؤشر الثاني: تكون الشخصية السايكوباثية ذات بناء معقد لإيصال المظاهر الداخلية والخارجية.

يعدّ فيلم Joker دراسة نفسية عميقة لشخصية آرثر فليك، الذي يتحول فيما بعد إلى شخصية الجوكر السايكوباثية، ويجسد رحلة سقوطه في الجنون والعنف والقتل. لذا تعدّ شخصية (آرثر) من منظور "السيكوباثية ذات الدوافع الفكرية" يفتح بابًا لفهم كيف أن آرثر لا يُقاد فقط بالاضطرابات النفسية، بل بمعتقدات وأفكار تتشكل تدريجيًا حتى تصل إلى الذروة الدرامية.

ولهذا نجد أنّ آرثر في بداية الفيلم ليس سيكوباثيًا بالمعنى التقليدي، لكنه يعاني من اضطرابات نفسية نتاجاً لمرجعيات تعود لطفولة تمتلئ بالتهميش والإقصاء، مما يؤدي إلى انفصاله التدريجي عن الواقع. ومع تصاعد الأحداث، يتحول إلى شخص يرى في العنف وسيلة للتعبير عن ذاته والانتقام من المجتمع، مما يجعل سيكوباثيته ذات دوافع فكرية، وليست مجرد مرض نفسي كما رأينا في الدقيقة (1:2:52) حيث نرى (آرثر) يوجه خطابهُ إلى المتلقي ويلومهُ على الوضع الذي وصله إليه بسبب تهميش المجتمع إليه.

ولذلك أنّ التحول من "آرثر فليك" إلى "الجوكر" ليس مجرد انهيار عقلي، بل هو رحلة تكوين فلسفة جديدة ترى أن المجتمع غير عادل، وأن العنف هو الحل لاستعادة التوازن. هذا التحول يجعل شخصيته أكثر خطورة، لأنه لا يتحرك بدوافع غريزية فقط، بل بأفكار واضحة عن "تحرير" الناس من معايير المجتمع الزائفة.

عندما يقتل موري فرانكلين على الهواء مباشرة، لا يفعل ذلك كرد فعل هستيري فقط، بل كبيان ثوري يبرر فيه غضبه ويقدم للعالم فكرته: أن الفوضى والدمار هما السبيل لجعل الضعفاء يُسمَعون. هنا، نصل إلى الذروة الدرامية، حيث يتحول العنف إلى فعل له معنى أيديولوجي، وليس مجرد انفجار عاطفي، كما رأينا في الدقيقة (89:11:21) ففي ذلك المشهد نرى (آرثر) وهو يعاني من عدم توافر الأدوية النفسية التي سبق وأن قرر على عدم تركها ولكن التهميش الذي تعرض إليه جعلهُ لا يستطيع حتى الخروج مما جعلهُ يبقى ملازم البيت وبالتالي أدى ذلك الفعل إلى جعل تحول (آرثر) إلى شخصية (الجوكر) يكون يسير.

فاللفيلم يصوّر الجوكر ليس كشخص مريض فقط، بل كفكرة قابلة للانتشار. مع نهاية الفيلم، نرى المجتمع يتبنى رمزيته، مما يعني أن الفعل السيكوباثي لم يكن مجرد لحظة فردية، بل لحظة تحول جماعي مبنية على أفكار تشكلت تدريجيًا.

ولهذا نجد أنّ Jokerيطرح سيكوباثية ذات دوافع فكرية تجعل الشخصية الرئيسية ليست مجرد مختل عقلي، بل فيلسوف للفوضى. هذا يجعل تطور الأحداث أكثر تصاعدًا، حيث لا يكون العنف عشوائيًا، بل جزءًا من رؤية متكاملة ترى أن العالم يحتاج إلى التدمير ليُعاد بناؤه.

وعليه أنّ الشخصية السايكوباثية في السينما تُبنى عادةً بطبقات نفسية وسلوكية متعددة، بحيث تعكس صراعها الداخلي وتفاعلها مع العالم الخارجي بطريقة معقدة ومثيرة. ففي فيلم Jokerيتم تقديم آرثر فليك كشخصية سيكوباثية ذات بناء متكامل، حيث تجمع بين العمق النفسي والمظاهر الخارجية التي تعكس حالته الداخلية. لنحلل هذا البناء بشيء من التفصيل:

أنّ الشخصيات السيكوباثية ليست مجرد شخصيات عنيفة بلا سبب، بل عادة ما يكون لديها دوافع نفسية معقدة. في حالة الجوكر، نجد:

1. **الطفولة القاسية والتجارب الصادمة** :نشأته في بيئة مليئة بالإهمال والإيذاء أثرت على حالته العقلية، مما جعل نظرته للعالم تتشكل من خلال الألم.
2. **الانفصال التدريجي عن الواقع** :يعاني آرثر من اضطراب في الإدراك، حيث يخلق أوهامًا ليهرب من قسوته، مثل علاقته المتخيلة مع جارته.
3. **تحول الألم إلى فلسفة** :في البداية، كان يعاني في صمت، لكنه بمرور الوقت بدأ يرى أن العنف وسيلة لاستعادة وجوده. هذه النقلة تجعله سيكوباثيًا فكريًا، لا يتحرك بدوافع عشوائية، بل بمنطق خاص يرى فيه الفوضى حلًّا.

2. البنية الخارجية: المظاهر الجسدية والسلوكية

لتجسيد هذا البناء النفسي، يتم تقديم آرثر بمظاهر خارجية تنعكس على شخصيته، منها:

- **الجسد النحيل والهزيل** :يرمز إلى الضعف والحرمان، لكنه في الوقت نفسه يعكس حالته النفسية المضطربة.
- **الضحك المرضي** :ليس مجرد سلوك غريب، بل وسيلة تواصل قهرية تعكس انعدام سيطرته على مشاعره، مما يزيد من غرابة شخصيته.
- **الماكياج والابتسامة القسرية** :المظهر الخارجي يمثل تحوّله النهائي إلى الجوكر، حيث تصبح الابتسامة المرسومة قناعًا يخفي آلامه الحقيقية، لكنه أيضًا رمز لتحرره من ضعفه السابق.

3. التفاعل مع العالم: كيف تقود السيكوباثية الفعل الدرامي؟

- **البداية: شخصية مضطهدة وضعيفة** ←يميل الناس إلى تجاهله والتقليل من شأنه.
- **التحول: تبني العنف كوسيلة للتعبير** ←يبدأ بأفعال صغيرة، مثل قتل زملائه، لكنه يجد في ذلك لذة جديدة.
- **الذروة: نشر الفوضى كفكرة**←بعد قتله لموري فرانكلين، يصبح رمزًا للتمرد، حيث تتحول سيكوباثيته إلى حركة اجتماعية تتبناها الجماهير.

3. المؤشر الثالث: تسهم اللغة السينمائية بفرادة نوعية في إيصال المضمرات النفسية التي تعتور الشخصية السايكوباثية.

تعدّ اللغة السينمائية تلعب دورًا جوهريًا في إيصال البعد النفسي العميق للشخصية السيكوباثية، حيث تصبح الصورة، الصوت، الإضاءة، والمونتاج أدوات تعبيرية تكشف عن مكنونات الشخصية دون الحاجة إلى حوار مباشر. ففي فيلم الجوكر نجد أن المخرج تود فيليبس استخدم هذه العناصر بفرادة نوعية لتجسيد التحولات النفسية لآرثر فليك، مما جعل تجربتنا معه أكثر عمقًا وتأثيرًا.

1. التصوير السينمائي: عين المتلصص على النفس المضطربة

- **اللقطات القريبة:(Close-ups)** تُستخدم لإبراز المشاعر القلقة والانهيارات النفسية التي يمر بها آرثر، مثل التشنجات أثناء ضحكه القسري.
- **التصوير المهتز:(Handheld Camera)** يُستخدم لنقل الإحساس بعدم الاستقرار النفسي، كما في المشاهد التي يمشي فيها آرثر في الشوارع أو داخل منزله الكئيب.
- **الفراغ حول الشخصية:**كثيرًا ما نرى آرثر في لقطات واسعة، حيث يكون صغيرًا داخل الإطار، مما يعكس إحساسه بالعزلة والتهميش.

2. الإضاءة والألوان: بين القمع والانطلاق

- **الألوان الباردة والداكنة:**في بداية الفيلم، يغلب على المشاهد استخدام ألوان كئيبة تعكس شعور آرثر بالكآبة والضياع.
- **الانتقال إلى ألوان أكثر إشراقًا:**مع تحوله إلى الجوكر، تبدأ الألوان القوية مثل الأحمر والأخضر بالظهور، خاصة في مشهد رقصه على الدرج، وكأنها ترمز إلى ولادته من جديد ككيان مختلف.
- **الظلال القوية والتباين العالي:**تُستخدم لإضفاء عمق نفسي، حيث تميل الإضاءة إلى خلق تباينات حادة بين الضوء والظلام، مما يعكس الانقسام الداخلي للشخصية بين الحزن والغضب.

3. الموسيقى والمؤثرات الصوتية: أصوات الفوضى الداخلية

- **الموسيقى التصويرية الثقيلة:**يستخدم الفيلم مقاطع موسيقية تعتمد على التشيلو العميق لإضفاء إحساس بالضغط النفسي والكآبة، كما في مشهد آرثر وهو يرقص ببطء بعد ارتكاب جريمة.
- **الصمت كأداة تعبيرية:**في لحظات التوتر، يتم إسكات الأصوات المحيطة، مما يجعل المشاهد يعيش حالة الترقب النفسي، مثل مشهد المصعد عندما يلتقي بجارته.
- **الأصوات البيئية المزعجة:**صوت مترو الأنفاق، ضحكات الجماهير، وضوضاء المدينة تُستخدم لخلق إحساس بالفوضى التي تزداد داخله تدريجيًا.

4. المونتاج: الانتقال بين الواقع والوهم

- **القطع المفاجئ:(Jump Cuts)** يعزز الإحساس بالاضطراب العقلي كما في المشاهد التي يتخيل فيها أشياء غير حقيقية، مثل علاقته العاطفية الوهمية.
- **المونتاج الموازي:**يُستخدم لربط مشاعر آرثر بالعالم حوله، مثل المزج بين مشاهد ضحكه القسري وبين مشاهد السخرية منه، مما يوضح كيف ينعكس الاضطهاد المجتمعي على نفسيته.

في Joker، لم يكن إيصال الشخصية السيكوباثية يعتمد فقط على الأداء التمثيلي، بل كان للغة السينمائية دور أساسي في جعلنا نغوص داخل عقل آرثر. كل عنصر بصري وسمعي كان وسيلة لإبراز تطور الشخصية وتحولاتها الداخلية العنيفة، مما جعل التجربة أكثر قوة وتأثيرًا.

الفصل الرابع(النتاج و الاستنتاجات):

أولاً: النتائج.

3. أنّ لبنائية المظاهر الداخلية والخارجية للشخصيات في الفيلم السينمائي تكسبهُ قوة تعبيرية ودلالية للتعبير عن ماهية البشر.
4. يعتمد عنصر الإيهام وكسر أفق المتلقي في أفلام الشخصية السايكوباثية ببناءً يعتمد على تجسيد مضمرات الشخصية وكيفية تلقي وإرسال ردود الأفعال في المحيط الخارجي.

5. تعبر الأطر والأشكال الضيقة ومضمرات العناصر السردية، الصورية والصوتية في شد المتلقي إلى المادة السردية في أفلام الشخصية السايكوباثية.
6. يعمل المكان والزمان بجدلية مع ماهية الشخصية، مما يجعل من تلك الجدلية تعمد على إيصال المادة السردية بجدة وأصالة.

ثانياً: الاستنتاجات.

1. يكتسب فيلم الشخصية السايكوباثية جماليتهُ التعبيرية عن طريق العلاقة الجدلية بين رسم مظاهر الشخصيات وعلاقتها ببُنية الحبكة السينمائية.
2. يعتمد مبدأ إيهام المتلقي بالمادة المسرودة في أفلام الشخصية السايكوباثية عن طريق الوشائج البنائية بين التصور القبلي والبعدي بين اتجاه الشخصيات داخل الفضاء الفلمي.
3. تعتمد بُنية أفلام الشخصية السايكوباثية في طرح مفهوم الهوية وتحقيق مبدأ الاقناع لدى المتلقي عن طريق توظيف الأشكال الضيقة مما يجعل من ذلك التوظيف يؤثر سيكولوجياً في المتلقي.
4. يعد المكان والزمان عنصراً متأصلاً ومنصهراً في أفلام الشخصية السايكوباثية سواء في موضوعة الهويات التفارقية أو موضوعة فقدان الذاكرة، أو موضوعة تبدل الأجساد.

ثالثاً: التوصيات.

يوصي الباحث بتخصيص مادة علمية تُدرس علم النفس لدى طلبة كلية الفنون الجميلة.

خامساً: المقترحات.

يقترح الباحث دراسة: (جدلية العلاقة بين المظاهر الداخلية للشخصيات وعلاقتها في تطوير بُنية القصة السينمائية).

سادساً: المصادر والمراجع.

1. ا.م فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، (القاهرة: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ط1، 1960).
2. احمد بعلبكي وآخرون، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013).
3. ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حماده، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2019).
4. انور الحمادي، الاضطرابات العقلية والسلوكية في التنصيف الدولي للأمراض، (كتب جوجل الرقمية، ط11، 2021).

5. بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة: احمد يوسف (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2014).
6. جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة: محمد الجوهري وآخرون، (القاهرة: دار النهضة العربية، ط1، مج2، 2000).
7. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي، ترجمة: احمد يوسف، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2009).
8. دوايت سوين وجوى سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة: احمد الحضري، (القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010).
9. رافع آدم الهاشمي، سلسلة تدريب السيناريو، (القاهرة: جوهر الخرائد للطباعة والنشر, 2022).
10. رالف ستيفنسون وجان دوبري، السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ط1، 1993).
11. رمزية الغريب، التعلم دراسة نفسية – تفسيرية – توجيهية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1996).
12. زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، (القاهرة: مكتبة مصر، ط1، 1975).
13. ستيفن غاتر، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة، ترجمة: احمد نوري، (لبنان: دار الكتاب الجامعي، ط1، 2015).
14. الشريف الجرجاني، التعريفات، (بيروت: دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987).
15. عادل النادي، الفنون الدرامية، (القاهرة: دار المعارف، 1984).
16. عبد الرحمن بدوي، أرسطو – خلاصة الفكر الأوربي، (مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1943).
17. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، (القاهرة: مكتب الأدب، ط3، 2005).
18. لورنس بلوك، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ترجمة: صبري محمد حسن، (رمسيس: دار الجمهورية للصحافة، 2009).
19. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ط1، 1991).
20. لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة: أبية حمزاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ط1، 2006).

21. ليندا ج. كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبحي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2013).
22. مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2009).
23. محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر, ط1, 1999).
24. ميخائيل روم، أحاديث في فن الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدنات، (بيروت: دار الفارابي، ط1، 1981).
25. نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ترجمة: زينة جابر إدريس، مراجعة: مركز التعريب والبرمجة، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009).
26. نظرية المنهج الشكلي , ترجمة: إبراهيم الخطيب , (بيروت: الشكرة المغربية للناشرين المتحدين , ط1, 1982).

Sources and references

1. .A. M. Forster, The Pillars of the Story, translated by: Kamal Ayyad Gad, reviewed by: Hassan Mahmoud, (Cairo: Dar Al-Karnak for Publishing, Printing and Distribution, 1st edition, p1960.
2. Ahmed Baalbaki and others, Identity and its Issues in Contemporary Arab Consciousness, (Beirut: Center for Arab Unity Studies, 1st edition, 2013.
3. Aristotle Thales, The Art of Poetry, translated by: Ibrahim Hamada, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 2019.
4. Anwar Al-Hammadi, Mental and Behavioral Disorders in the International Classification of Diseases, (Google Digital Books, 11th edition, 2021.
5. Paisley Livingston and Carl Platina, The Routledge Guide to Cinema and Philosophy, translated by: Ahmed Youssef (Cairo: National Center for Translation, 1st edition, .(2014

6. Gordon Marshall, Encyclopedia of Sociology, translated by: Muhammad Al-Gohary and others, (Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1st edition, vol. 2, 2000.
7. Daniel Frampton, The Filmosophy, translated by: Ahmed Youssef, (Cairo: National Center for Translation, 1st edition, .(2009
8. Dwight Swain and Joy Swain, Screenwriting for Cinema, translated by: Ahmed Al-Hadary, (Cairo: Dar Al-Tanani for Publishing and Distribution, 2nd edition, 2010.
9. Rafi Adam Al-Hashemi, Scenario Training Series, (Cairo: Gawhar Al-Kharaed for Printing and Publishing, 2022.
10. Ralph Stevenson and Jean Dupre, Cinema is an Art, translated by: Khaled Haddad, (Damascus: Ministry of Culture Publications - General Cinema Foundation, 1st edition, 1993.
11. The Symbolism of the Stranger, Learning, a Psychological - Interpretive - Guidance Study, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1st edition, 1996.
12. Zakaria Ibrahim, The Problem of Structure, (Cairo: Misr Library, 1st edition, 1975.
13. Stephen Gutter, Film Directing, Shot by Shot, translated by: Ahmed Nouri, (Lebanon: Dar Al-Kitab University, 1st edition, .(2015
14. Al-Sharif Al-Jurjani, Definitions, (Beirut: Dar Alam Al-Kutub, Beirut, 1st edition, 1987.
15. Adel Al-Nadi, Dramatic Arts, (Cairo: Dar Al-Maaref, .(1984
16. Abdel-Rahman Badawi, Aristotle - Summary of European Thought, (Egypt: Egyptian Nahda Library, 1943.
17. Abdul Rahim Al-Kurdi, The Narrative Structure of the Short Story, (Cairo: Maktab Al-Adab, 3rd edition, 2005.

18. Lawrence Block, Writing the Novel from Plot to Print, Translated by: Sabri Muhammad Hassan, (Ramses: House of the Republic Press, 2009.
19. Louis De Janetti, Understanding Cinema, translated by: Jaafar Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing, 1st edition, 1991.
20. Louis Jacob, The Cinematic Medium, translated by: Abia Hamzawi, (Damascus: Ministry of Culture Publications - General Cinema Foundation, 1st edition, 2006.
21. Linda J. Cowgill, The Art of Drawing the Cinematic Plot, translated by: Muhammad Munir Al-Asbahi, (Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Cinema Foundation, 2013.
22. Marcel Martin, Cinematic Language and Image Writing, translated by: Saad Makkawi, reviewed by: Farid Al-Mazawi, (Damascus: Ministry of Culture Publications - General Cinema Foundation, 2009.
23. Muhammad Emara, The Dangers of Globalization on Cultural Identity, (Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing, 1st edition, 1999.
24. Michael Romm, Discourses on the Art of Film Directing, translated by: Adnan Madnat, (Beirut: Dar Al-Farabi, 1st edition, 1981.
25. Nancy Kress, Techniques for Writing Novel, Translated by: Zeina Jaber Idris, Reviewed by: Center for Arabization and Programming, (Beirut: Arab House of Science Publishers, 1st edition, 2009.
26. The Theory of the Formal Method, translated by: Ibrahim Al-Khatib, (Beirut: Al-Shukra Al-Maghribiyya for United Publishers, 1st edition, 1982.