المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254
العدد 12 شباط 2024
No.12 Feb 2024

الجوكر واشتغالاته في الفنون المجاورة للسينما (المسرح والرسم)

مهدي صيهود محمد
mahdy_albabely@yahoo.com
أ.م.د سالم شدهان غبن
Salem.s@cofarts.uohgdad.edu.iq
جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة -قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

الملخص:

تُعد شخصية الجوكر أحد أبرز الشخصيات الأدبية والسينمائية التي اكتسبت شهرة عالمية واسعة. فهذا الشخص الغامض والمثير يستحق الانتباه والدراسة العميقة في الفنون المجاورة للسينما، المسرح، والرسم. إن شخصية الجوكر تمثل رمزية قوية تتراوح بين الشر والجنون والفوضى، مما يعني أنها تقدم فرصًا مثيرة للاستكشاف والتجديد في مختلف المجالات الفنية. في هذا البحث، سنستكشف عالم الجوكر واشتغالاته في الفنون المجاورة للسينما، المسرح، والرسم. سنناقش كيف تم تصوير شخصية الجوكر في الأفلام السينمائية وكيف تأثرت بعروض المسرح، كما سنستعرض الأعمال الفنية التي تمحورت حول هذه الشخصية المثيرة والتأثير الذي تركته في عالم الرسم. يقوم الباحث بتحليل العوامل الفنية التي تم استخدامها لتصوير شخصية الجوكر، مثل البصمة الفنية للممثل والمخرج، استخدام الإضاءة والألوان لتعزيز رمزية الشخصية، والمؤثرات الصوتية لنقل افكاره الشكلية والحسية للمتلقي. سنضع أيضًا تركيزًا على كيفية استخدام عناصر الشر والجنون في المسرح والرسم لإبراز شخصية الجوكر وتأثيرها على المشاهدين والنقاد. سيتضمن هذا البحث مراجعة وتحليل للأعمال الفنية التي ترتبط بشخصية الجوكر في مجالات السينما، المسرح، والرسم. سيقوم الباحث ايضا بتحليل الرمزية والإبداع المتواجد في هذه الأعمال وتحليل تأثيرها على الفنون المجاورة.

الكلمات مفتاحية : الجوكر ، الفنون المجاورة

The Joker and his works in the arts adjacent to cinema -theater and painting

Mahdi Sayhoud Muhammad
mahdy_albabely@yahoo.com
Prof. Dr. Salem Shadhan Ghaben
salem.s@cofarts.uohgdad.edu.iq
University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Cinema and Television Arts

Abstract

The Joker is one of the most prominent literary and cinematic characters that has gained wide international fame. This mysterious and exciting person deserves attention and deep study in the arts adjacent to cinema, theater, and painting. The Joker represents a powerful symbolism that ranges from evil, madness and chaos, which means that it presents exciting opportunities for exploration and innovation in various artistic fields. In this research, we will explore the world

of the Joker and his work in the arts adjacent to cinema, theater, and painting. We will discuss how the Joker character was portrayed in cinematic films and how it was influenced by theater performances. We will also review the artworks that revolved around this exciting character and the influence it had on the world of drawing. The researcher analyzes the artistic factors that were used to portray the character of the Joker, such as the artistic imprint of the actor and director, the use of lighting and colors to enhance the symbolism of the character, and sound effects to convey his formal and sensory ideas to the recipient. We will also place an emphasis on how elements of evil and madness are used in theater and painting to highlight the character of the Joker and its effect on viewers and critics.

Keywords: Joker, adjacent arts

أولا: مشكلة البحث

تعد السينما الأمريكية من أكثر السينمات العالمية اهتماما بالسلسلات السينمائية التي تبتكر أو تتبنى شخصيّة معيّنة تمنحها ابعادا فنّية وفكرية في خدمة سياستها العامة، وايضا في خدمة أهدافها ومنها الهدف الربحي، وسلسلة أفلام الجوكر من السلسلات التي حققت جماهرية وارباح ماديّة هائلة اضافة الى انها حققت جدلا تحليل وتطور الشخصية. إذ ظهرت أفلاما عديدة تتناول هذه الشخصيّة أما منفردة، أو بالغالب برفقة شخصية الباتمان، وحققت جميع هذه الافلام نجاحا ملحوظا، فشخصية الجوكر تحوّلت من كونها من أهم وأمتع الشخصيات في كتاب الرسوم المتحرّكة، ومن أكبر أعداء باتمان، الى شخصية منفردة تعاني ماتعاني بفعل التحديات المجتمعية وتتحول الى شخصيّة مجرمة واحيانا ضحية. لذا فأن التعامل مع هكذا شخصيّة مؤثّرة لا بد ان يكون لها بعدا فكريا وفنّيا لكي يساهم في بناء هذه الشخصية لتمنحها ضرورات ومسببات وجدودها، ومن خلال ما تقدم حدّد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

ماهي كيفيات توظيف الجوكر واشتغالاته في الفنون المجاورة للسينما (المسرح و الرسم)؟

ثانيا: أهمّية البحث والحاجة اليه:

تبرز أهمّية البحث كونه يتصدّى لموضوع الجوكر واشتغالاته في الفنون المجاورة للسينما ومنها فن المسرح والرسم بعدما حققت ومازالت تحقق حضورا مهما في الانتاج السينمائي العالمي، وهذه الظاهرة التي بدأت تأخذ مسارات جديدة تلامس حياة المجتمعات كافة وتحوّلت مفردة الجوكر من مجرّد كلمة الى مفهوم متداول في معظم ارجاء المعمورة (العالم) ، فضلا عن أهمّية هذه الدراسة للعاملين في مجال الانتاج السينمائي والنقّاد وطلبة الدراسات الأولية والعليا.

أما الحاجة الى هذه الدراسة فتكمن في عدم وجود الدراسات التي تناولت موضوع الجوكر في الفنون المجاورة (المسرح والرسم).

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن اشتغالات الجوكر في الفنون المجاورة للسينما (المسرح والرسم)

رابعا: حدود البحث:

الحد الموضوعي: الجوكر واشتغالاته في الفنون المجاورة للسينما(المسرح والرسم)

الحد المكاني: السينما الأمريكية.

الحد الزماني : 1989- 2019

تحديد المصطلحات:

البعد الفكري:

ويراد به الانتماء الفكري للشخصيّة أو عقيدتها الدينية، وهو ما يؤثر في سلوكها وتصرّفاتها ورؤيتها ومواقفها من قضايا عديدة[1]

البعد الفنّي:

البعد الفني هو مصطلح يُشير إلى الجانب الجمالي والتعبيري في الفن. يشمل هذا المصطلح الاهتمام بالتقنيات الفنية المختلفة، والتركيز على التعبير الفني والابتكار، وتحليل الأعمال الفنية وفهم رسائلها.

ويقول «مولر» عالم الجمال الألماني المشهور: لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي- أحيانًا- أن تتولد منها آثار جمالية، وإن كان مثل هذا الأمر ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد. [2]

ويعرف «تولستوي»- الروائي الروسي المشهور- الفن بقوله: إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملًا في ذلك بعض العلامات الخارجية [3]

الشخصيّة في السينما:

هي تظاهر وتبسيط لشخص ما. وإن كان يؤدّي دورها ممثّل حي، إلاّ أنها ليست كائنا حيا فعلا[4]

المشكلة

كيفية اشتغال مفهوم الجوكر في السينما والمسرح والرسم.

الهدف:

الكشف عن اشتغالات الجوكر في الفنون المجاورة للسينما، (المسرح والرسم).

الجوكر في الفنون المجاورة للسينما (المسرح والرسم)

تتقارب الفنون عموما، وتشترك في كثير من العناصر والاسس والمفردات التعبيرية، كونها تنتمي الى لغة تعبير وابداع وصور، بعضها ظاهر وبعضها مضمر وذلك حسب نوعية الوسيط وصاحب المنجز الفنّي. إذ تشترك مع بعض بجوانب ثقافية وفنية متعددة، وتشترك ايضا في غايتها وأهميّتها كونها خطاب يتوجّه الى المتلقّي بلغة أو بوسائل تفاهم، أو دلالات، فيحصل هنا تداخل وظائفي فيما بينها بسبب إنها تتشارك في أكثر من مستوى، من ناحية الحضور وكذلك من ناحية البث، وايضا من ناحية أنها تعتمد على

[1] عبد الرحمن حمدان حمدان، تجلّيات الشخصية في رواية(زمن الشيطنة) موقع ديوان العرب الالكتروني.

[2] انظر هذه التعاريف في: فلسفة الجمال. د. محمد زكي العشماوي، ص 7 - 11، ومشكلة الفن. د. زكريا إبراهيم ص 7 - 22

[3] فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. د. محمد زكي العشماوي ص 7

[4] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010، ص117

وسائل تعبير تتشارك في بعضها، فالفنون البصرية المرئية تعتمد على الصورة الظاهرة مع احتفاظها بجميع وسائلها البلاغية، لتقدم معاً صوراً محملة بالأحاسيس والمشاعر العاطفية التي تنهض من اجل ((استنطاق الفكرة وبناء الوعي المغاير والمستفزة للمتلقي، وذلك مع ما يتلاءم ومستواه الفكري والثقافي))[1].

ففي السينما تأتي الصورة السينمائية بشكل عالم شبه متكامل ومبتكر كونها بناءا قصديا وجد حتى يكون له اثرا جماليا وفكريا، اذ لايمكن الحديث عن السينما والصورة السينمائية دون ان نعي تماما أهمّيتها الجمالية والدرامية، وفي الحقيقة إنهما مفهومان متداخلان إذ لا يمكننا الحديث عن الجمال دون ان نذكر الفكر، والعكس صحيح " فالصورة بممكناتها البنائية والادائية تتوق للتعبير عن الحكاية الدرامية ، وكذلك تضمين الصورة بالعديد من الاشتغالات الفكرية والعقائدية، لأن " كل شيء في الفيلم مبني بشكل محكم لتتويج ملامح السرد الدرامي وجعله يتدفّق وصولا الى النهايات على الرغم من التلاعب المقصود في وحدات الزمن وتشدّقاته"[2]. وهو مايعني التعامل مع عناصر البلاغة مثل الرمز والاستعارة والكناية والتورية والشفرة وغيرها من العناصر في بنائها التشكيلي لتعميق المعنى..وان القدرة على التكثيف، والازاحة، والاندماج والاختلاط ، أو الدخول الى عالم التقنية الفنية لكل وسيط، تتحوّل هذه الافكار بفعل التقنية الفنّية التي اكتسبها الفنان المسرحي والسينمائي الى واقع فني وذلك لأن " التقنية الفنّية هي السيطرة الواعية على القوّة الباطنية للاوعي..سيطرة واعية تستخدم شتى الوسائل كالمسرح والسينما والموسيقى والرسم والنحت والادب والرقص.." [3]. ومن هنا يجد الباحث إن أقرب الفنون مجاورة للسينما هي الفنون التي تتجسّد من خلال الصورة ، أو العرض المبني من خلال صور متحرّكة، ولعلّ من أكثر الفنون مقاربة للسينما هو المسرح الذي لا يمكن للسينما أن تنكر تأثّرها واستفادتها منه رغم الاختلاف مابين الفنّين اللذان ينتميان الى وسيطين تعبيريين مختلفين حيث يردم مثلا "الزمن المسرحي بعضا من ثغراته الزمنية من المشاهد والفصول، من خلال النظر في امكانية الزمن السينمائي وحيويته الفائقة على ايجاد اتصالية فائقة في التحوّل والاختزال والتكثيف وهذه مقاربات سينمائية مسرحية[4]، و هناك مسافة جمالية تساعد الفنان على المحاكاة التي بقيت لعصور وأزمنة تضع الحدود الفاصلة بين كل جنس فني وآخر، وذلك ينطبق على أعمال مجاورة في العديد من الفنون ، وهذا ما طرحته السينما ومن ثم اشتركت في تناوله كحضور فعلي أو حضور مفاهيمي مع بقية الفنون، التي تشكلت"أبعادهما المختلفة والمتوحدة، في مشهد التجاور الجمالي الذي يترجم إبداع الفنان ورؤية المخرج .

السينمائي. وهذا ما يتجسد في المنتج البصري الممتلئ بتفكير فني وجمالي، والذي يحمل وظائف معالجة وتقنيات مساندة لمرجعيات ومستويات الفنون المساندة والمتعددة الأفكار، لأجل تطوير الثقافات والفنون المجاورة للسينما، باعتبارها عملية متزامنة، وفي نفس الوقت ملازمة للمتلقي، وترتبط معه بقيمة الفعل التواصليالمجاور بشكل كبير مع مجالات الواقع الحياتي، وما يؤثر عليه في التكوين الشكل واللون والحركة، وايضاً للاستفادة من الملبس والمكياج، وهذا يشكل انساق متوازنة ومتكاملة في السينما الحديثة، والداخلة في منظومة اشتغاليه منفتحة على المسرح كصورة وكنص أدبي أو في الآداب عموما وما تتضمنه من فكرة نصية تستغلها في اعمالها الابداعية كمفهوم جوكري يبغي من المسرح ان يتقرّب من

---

[1] بن عزة أحمد، خالدي محمد، نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي، مختبر الفنون والدراسات الثقافية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 1/ 6/ 2020. khald. professeur @ Gmail. Com

[2] محمد عبد الجبار كاظم، ألية بناء تمديد الحدث وإطالة زمنه في الفيلم الروائي، مجلة الاكاديمي، كلّية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد 68، 2014، ص132.

[3] يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، مصدر سابق' ص74.

[4] ينظر، سالم شدهان غبن ، الاشتغالات المتبادلة في المسرح والسينما،، مجلة جامعة بابل،عدد 3، مجلّد 26 ، 2018.

المعاني والدلالات والمفاهيم التي حرصت السينما على استنطاقها وطرحها لأغراض عدّة منها جمالية وسياسية وثقافية، فالسينما لغة تعبير تبغي أن تطرح ماتريد ان تعبّر عنه بلغة الاستعارة والرمز، والجوكر جاء كرمز مهم يمكن للسينما ان تستغله كي يكون مفهوما بشكل مشترك في كثير من التفاصيل من ناحية الشكل والمضمون، وقد تتغير بعض الافكار وليس جميعا وذلك حسب صانع هذا الخطاب والغاية من طرحه المتكرر. فالفنون ومنها المسرح لها القدرة الكبيرة في تحويل مضمون، بل مضامين حياتية يغلّفها الابداع ويضيف لها سمات شكلية جديدة ومتجدّدة قد تمثّل أو تعبّر، أو تعدّ محاكاة عن واقع فوضوي أو عشوائي، الهدف منها "نصب اهتمامها على التركيبة الداخلية للفيلم وعلى عناصر أخرى تكميلية لهذه التركيبة من الفوتوغراف، الكادر، التكوين، المونتاج..."[1]. وهذه تعد من ضروريات بناء وتشكيل النسق للفنون المجاورة، والذي لابد من الاستفادة منه في العمل الفني بشكل كامل.

وتمتلك السينما قدرة كبيرة في التعامل مع النسق المتكامل اللذي يساهم في ترسيخ وظائف البناء التركيبي في النص والاخراج والاداء في المسرح الذي يشترك مع السينما في بناء ملامح لبناء شخصيات قد تكون واقعية وتتصرف كأنها قادرة على تحقيق المعجزات، أو واقعية تسير بثقة لتحقيق أهدافها، ويتم ذلك من خلال التعامل الذي يبنيه الفنان مابين ذاته التي تتبنّى الواقع والخيال في أن واحد، وهذا مادعى (لوك) الى وضع نظريته حول تداعي الافكار التي تقول " إن اية إشارة الى ماسبقت لنا رؤيته غالبا ماتثير مشهدا كاملا من الصور وتوقظ العديد من الافكار التي كانت تغفو في المخيّلة وقد تكون الراحة أو اللون أولا، وتجلب للعيان أنواع الصور جميعا، كما كان يحف بها يوما ويتسلّم خيالنا الاشارة فتقودنا على غير متوقّع لمدن ومسارح وسهول ومروج"[2]، وبما أن الخيال وسيلة أساسية لجميع الفنون وحتى في أشدّها قربا للواقعيّة، فأنها لا تتواني من الاقتراب من بعض الى درجة تصل الى بالتداخل ضمن بنية النص أو استعارة المواضيع والنصوص كي تتحوّل من وسيط الى اخر كما يحدث في كثير من الاشتغالات التي توصف بأنها فيلما سينمائية مأخوذا من مسرحية كما حدث ذلك في الافلام المأخوذة عن مسرحيات شكسبير التي تحوّلت الى افلام مثلا، أو في المسرحيات التي استعارت بعض تقنيات السينما في اعتمادها على الفنطازيا وعالم الاحلام كما في مسرحيات ستريندبيرغ (اللعبة) التي تداخل فيها الزمان والمكان من خلال خلق اجواء خيالية في عملية النزول من السماء الى الارض مستغلة في ذلك الصور الرمزية بصور خيالية مرمّزة، اذ تعد اللغة المرمزة بأنها " اللغة الوحيدة التي استطاع الجنس البشري أن يبلورها ويجعلها واحدة بالنسبة لكل الحضارات على مر العصور"[3]، فاللعب على الزمن وتداخلاته وكسره بصيغ واشكال متعدّدة هي تقنية سينمائية اشتغل عليها كثير من المخرجين في افلام مختلفة التجاهات والاساليب وبصيغ وكثافة ومدارس مختلفة. وايضا يرى الباحث ان هذه التقنية تجلّت بشكل واضح في السينما لكنها لم تكن غائبة البتة عن ذهن وتفكير الانسان، اذ ان جميع الرسائل السماوية وكتب الاساطير وعالم الاحلام لم تغب عنها هذه التقنية ولكن بفعل اعتماد السينما على الصورة وتجسيدها وتطور التقنيات السينمائية فانها اصبحت الاقرب للتمثّل وإن عملية نقل المشهد من الصورة التي كانت عليها في الخارج الى داخل النفس البشرية التي تعد من أهم مراحل التطوّر التي قطعتها الدراما في تاريخها الطويل[4]، " وقد تقرر خطابات العناصر البصرية الجمالية صورا مرئية لغوية كملامح الصورة الفوتوغرافية والصورة الشعرية

---

[1] ينظر يوسف عبد المسيح ثروت،معالم البدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ،بيروت، ص29

[2] ينظر برغمان، دينيس ماريون،،تر:هنرييت عودي، ص28

[3] حسين السلمان، قراءات في الفرضية الجمالية للسينما، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2006 ، ص19.

[4] ر.ل.بريت،تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، التصور والخيال،6، العراق، دار الرشيد ، سلسلة الكتب المترجمة، 71، ص113.

والصورة السينمائية وصور الطبيعة والواقع المتخيّل"[1] فالمسرح ببنيته الدرامية رغم اعتماده على النص الذي يستند في اغلب مفاصله على الحوار فتح آفاقاً واسعة أمام فن الفيلم في صياغاته الصورية وانساقه التعبيرية من خلال رغبة السينمائي في ميله الى الصورة وقدرته على تجسيد ذلك وقدرته على الاقناع التي يتفوّق بها على المسرح لانه ينقل المتلقي الى واقعه الجديد الذي يرسمه الى درجة يجعل من المتلقي ان يتجوّل معه ويقتنع بان مايشاهده ليس الاّ جزءا من الواقع مهما كانت فنطازية الحدث فإن (العالم الذي يخلقه الخيال، سواء أكان قصة أم مسرحية، أم قصيدة،هو سياق ندرمه، وأكاد أقول، نخلقه حول الرسالة التي توجه أفكارنا، ولكن وراء هذا العالم، أو حوله يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه أصداء الاحداث الخيالية"[2]، ولعل اقرب المخرجيين ممّن اشتغل في الوسيطين السينما والمسرح وقرّب من شكل هذين الوسيطين مع احتفاظه بخصوصيات كل وسيط وطريقة العرض هو المخرجوالشاعر (جان كوكتو) الذي اقترب كثيرلا من عالم الاسطورة التي تمسرح الاشياع وتعرضها احيانا وتسرع نحو العالم الفنطازي في طرحها وتشكيلها احيا اخرة، فهو مثلا اخترق المألوف في فيلم (دم شاعر) و(الحسناء والوحش) كذلك اخترقها في مسرحية (الالة الجهنّمية) التي استقاها من مسرحية(اوديب ملكا) لسوفوكليس وذلك لإيمانه الدائم بأن الاجواء الفنطازية يمكنها أن تكون مادة للسينما والمسرح معا، كذلك لانه يؤمن اساسا بان الخيال يمكنها ان يبني ويطور الشخصيات وفق بنى جديدة يتحكم فيها الزمان والمكان، لكن هذا الالتزام لا يحيد بها ما د\امها مبنية وفق بنى جمالية ودرامية مقصودة. كما ان اي بطل يمكن ان يتلاعب به الكاتب والمخرج ليقترب منه من مفهوم الشخصية الجوكرية في مفاهيمها المتداولة شعبيا فالفن كتب وصنع وتجسّد في خدمة البشر وواقعهم المتغيّر لذا فان المبدع يستقي من الواقع مفهوم البطل الجوكري الذي قد يكون طاغيا احيانا وقد يكون من المستضعفين احيانا لكنه في جميع الاحوال يقدم بنية تحاكي الواقع باقرب شكل من اشكال التعبير والترميز دون ان ينسى ان عملية البناء تسبقها عملية ادراك وصفها (الدريج) حينما قال ان للادراك اسلوبين الاسلوب الجمالي لادراك الفهم، واسلوب غير جمالي الملاحظة، وبالتالي يمكن تتبع مستوى الجهد في العمل الإبداعي عبر التوظيفات الخلاقة والرؤية المغايرة للواقع للفنون المجاورة للسينما ومنها المسرح. وهناك مخرجات حددت من خلال شكل العلاقة ما بين السينما وبقية الفنون الأخرى، لبيان شكل الاستخدامات والإمكانات المتاحة في ايجاد وابتكار عناوين الأفلام، كما فعل المخرج (جورج ميليه)*، والذي أدخل إلى أفلامه أجواء خيالية نتيجة الدمج بين ألعابه السحرية التي كان يستخدمها على المسرح والقصص التي تعتمد على التمثيل الصامت. ففي فيلم ((السيدة المختفية) في عام (1896) جعل السيدة تختفي باستخدام الكاميرا، وأكتشف هذه الطريقة مصادفة عندما كان يصور في ميدان فيه حركة مارة وعربات، تعطلت آلة التصوير وخلال الدقيقة التي استغرقها في إصلاح الكاميرا تغير منظر المرور في الميدان ورأى عربة نقل تتحول على الشاشة فجأة إلى عربة نقل موتى، والرجال ينقلبون إلى نساء))[(3)]، وهذا مايؤيد ماذهب اليه الباحث في بحثه هذه من ان المبدع يمكنه ان يصنع خطابه ورسالته وفق خياله وتصوره إضافة الى التقنية التي يجيد العمل عليها، ويمكنه ان يضيف

---

[1] طالب عبد الحسين فرحان، الخطاب البصري والجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون -جامعة بغداد،العددذ 69، 2014، ص157.

[2] روبرت شولز،السيمياء والتأويل ، ت: سعيد الغانمي،ط1، 1994، ص64.

* جورج فيليه: ولد ماري جورج جان ميليه في 8 كانون الأول (ديسمبر) عام (1861) بباريس. في عمر مبكر أظهر اهتماماً خاصاً بالفنون، والذي قاده وهو طفل ليتخذ مكاناً في مدرسة الفنون في باريس، كما أظهر اهتماماً خاصاً بتصميم الديكور المسرحي وبمسرح الدُمى، في عام (1884) أكمل دراسته في لندن، وهناك اكتسب شغفاً كبيراً بعروض السحر المسرحي بعد مشاهدة أعمال ماسكلين. ينظر:
Georges Melies official website [Internet]. Melies.eu. [cited 16 August 2021]. Available from

[(3)] البرت فولتون، السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، (ب.ت) ص 57.

ويحذف ويبتكّر ويرمّز ويحيل رموزه حسب الزمان والمكان والحبكة التي يبنيها وفق تصوّراته الواعية التي ممكن ان تتداخل معه الصدفة، لكن هذه الصدفة ابتعدت عن مفهومها المتداول وانسحبت نحو مفهوم علمي هو ان الصدفة لم تأتي اعتباطا وانّما تم التهيئة لها من قبل لاوعي الفنان وحينما وجدت لها ارضية مناسبة أتت في مستويات ابداعية وباتت تقارب الوعي في اجمل صوره المستقاة من ذهن وبنى جمالية سبقية، فمثلا من هذه المصادفة ابتكر "ميليه" تقنية الربط بين اللقطات، بجهاز يربط مقطع إلى مقطع آخر في الفيلم، مما أدى إلى وجود أجهزة ومعدات جديدة لم تكن موجودة من قبل في عمل السينما، وأضافت هذه التقنية تطور تكنيك جديد في العمل السينمائي مما أضاف قيمة فنية جمالية، تضاف إلى المنجز الإبداعي النهائي للفيلم من سحر وجمال. واعتمد ايضاً في أفلامه بعد ذلك على الأسلوب السردي القصصي للأحداث المكونة من أجزاء عدة مما أدى إلى ترتيب المشاهد، ومنها المشهد الذي يتكون من لقطة واحدة متصلة (أي ترتيب اللقطات)، بمعنى فيلم المشاهد يمكنه إيضاح الخط الدرامي وسياق السرد الصوري. وهذا يولد امتدادً زمنياً في طول الفيلم، وفيلم (سندريلا 1899) كان واحد من تلك الأفلام التي أعدت فيها المناظر ورسمت بطريقة صناعية، الأمر الذي يدل على محاولة الخروج من الأستوديو أو شكل الترفيه الذي كان يقدمه على المسرح.

وبما أن مفهوم الشخصية الجوكرية يمتلك امكانات وتحولات تساعدها على تغير نوع الشخصية، بوساطة مكملات الشخصية التي يجيد صناعتها الكاتب اولا ، وما يمتلكه من أدوات، مثال على ذلك اقتباسه القناع، واشتغاله باكثر من مفهوم ووسيلة لكنه بشكل متقارب وقد يكون متطابق لأن" نص الفيلم هو نص قائم بذاته معتمدا على ادواته وله لغته الخاصة التي تتوفّر على العديد من الدلالات التي تصل للمتلقي، وهو كأي نص أخر خاضع للتأويل والتفكيكم والتحليل"[1] لكن السؤال الاهم هل يتوافق شكل القناع مع شكل ومضمون الشخصية، وهل يجب ان تكون الشخصيّة الجوكرية ترتدي قناعا؟ والجواب على هذه التساؤلات حتما ستكون مختلفة لان الشخصية الجوكرية في السينما ستكون شكلا ومضمونا متجسّدة امام المتلقي وتعلن عن نفسها من القناع والماكياج أولا ثم من خلال المفهوم والحبكة ثانيا ، والسينما يمكنها ان تأتي بشكل واحد لكن هذا الشكل قد يأتي بمفاهيم منتعدّدة حسب عناصر وطريقة واسلوب اشتغال المبدع الذي طرح هذه الشخصية في خطابه

السينمائي الجديد وبرؤيته الجديدة التي اقترح ان تأتي في هذا الزمن لضرورة يراه هو بانها يجب ان تكون سيّدة اللحظة، والأفلام الصامتة المبكرة كمصدر إلهام لما كانت تشكله الشخصيات من خوف وغموض حينها. سننتهي الى نتيجة بأن شخصية البطل التي استحدثت فيمابعد في السينما والتي ستكون بمفهوم جوكري غير معلن أتت من تصوّرات مسرحية كانت أساسا فكريّا وجماليا ودراميا اقرب الى السينما كذلك إن فن الفيلم بلاغته وعناصر الصورة التي يعتمد عليه تتجسد في ومن خلال الفنون المجاورة عبر التكثيف والاختزال. وتستدعي هذه العناصر وجود لغة مشتركة تنجز فيها القيم التصويرية داخل "الصورة السينمائية" ووظائفها في التعبير عن نسق التطورات التكنولوجية، لما لها من دور فاعل في نقل المؤثرات والإيماءات والإضاءة والألوان وغيرها. بالتالي يشكل النسق المنظم بين السينما والفنون الأخرى، لوحات تعبيرية نشأت من التقنية الجديدة، المعتمدة على التصوير الحديث، ومفاهيم المعرفة وإمكاناتها الجمالية. وهذا مايؤكد عليه (أندريه بازان) * إذ يقول إن ((الفيلم كفن يعتمد على التناسق بين حرفية جديدة ورسالة لامثيل لها... وايضاً التجديد التعبير الذي كان يمهد الطريق للموضوعات الجديدة))[(1)].

---

[1] كاظم مرشد السلوم، البناء المعماري للفيلم الروائي الحديث' مجلة الاكاديمي، العدد 58، 2011،كلية الفنون ، جامعة بغداد، ص120

* أندريه بازان: (ولد في 18 أبريل 1918 وتوفي في 11 نوفمبر 1958)، يعد أحد أهم نقاد السينما الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية والأب الروحي لحركة (الموجة الجديدة في السينما الفرنسية). عند دراسته في إعداد المعلمين

يحرك وجود الدلالة التعبيرية في مجموعة الفنون ومنها السينما، مشاعر المتلقي وتنمي ذائقته من خلال الحواس وتأثيرها الشكلي والايمائي في العرض السينمائي اولا والمسرحي ثانيا، وذلك باعتماد التجسيد التعبيري في مجموعة البنى الذهنية والانفعالية التي تنقل المشاهد وتخضعه لتأثيرات معقدة بدءاً من الانطباع البسيط وصولاً إلى دورها في صقل شخصية المشاهد، وما يحيط به من أحساس بصري وسمعي وحركي، يمكن له أن يشكل اللغة الادراكية ، فالرؤية البصرية تستند على القدرة الاستيعابية البصرية التي تشمل ((فكرة التمييز بين العالم الذي تضعه وسائل الفنون الصورية الساكنة والذي تضعه وسائل السينما))[2] المتضمنة رؤى صورية تدخل في بنية المحاكاة الدرامية للمسرح أيضا وبنسب متقاربة تفرضها طبيعة الوسيط وضرورات الحضور، وبيان شكل الحدث المتداخل مع وجهات نظر مختلفة زمكانياً، وايضاً مختلفة في نسق اللعبة التعبيرية ودورها في عملية تنوع الافعال وفق السياق الذي له الأثر في نفس المتلقي، وزيادة فاعليته لجذب الانتباه والتركيز. هناك امثلة عديدة ومختلفة تجاور فعل السينما الجمالي في أفلام "الجوكر" عموما، وهذا يرتكز على شكل البطل واداءه الحركي والذهني، يساعد ذلك في تنويع المشاهد وانتاج الدهشة التي تعتمد الحركة وتأثيرها على المكان، كما هو في المسرح عندما تتحقق الدهشة من خلال النص والسينوغرافيا، التي يلبعب في تصميمها المكان دورا فعّالا، فالمشاهد التي يكون فيها البطل متسيّدا وتتابعه حركة الكاميرا بانسيابية تغطي أجزاء المكان، وتعمل على تشاركية المشاهد بقيود العرض وتدفق الصورة المختلفة بموضوعتها، وما تركز عليه من اهتمام متبادل مع المؤثرات الخاصة، والتي تركز على الصدمات والمفاجئات البصرية، وعلى الغموض والإثارة، وهذه التقنية الدرامية تعمل على ((إبراز التأثير الدرامي الذي سيتم عن طريق الصورة التي يبنيها المخرج))[3]. لذا تؤثر حجوم اللقطات في نوعية المشاهد، ولا تتغير كيفما أتفق، بل تعمل وفق نظام بنائي يلامس أداء الممثلين ويغطي أجزاء الحوار، وهذا ما سيتم في المسرح الذي غالبا ما يضع للشخصية الجوكرية مفاهيم تأتي أما من خلال النص ، او من خلال الديكور والماكياج والاضاءة، وأما من خلا ل الحضور المتسيّد أو عبر الغيّاب المادي والحضور المفاهيمي كما في مسرحية (في انتظار كودو) لبيكيت ، وهذا يعطينا إشارة إلى أن السينما تتقارب مع بقية الفنون وزمنها المسرح بموضوعة الحدث وتأثيرها على المشاهد. مثال لذلك، ما قدم في أفلام "الجوكر"، وما تم اقتراحه على الشخصية من مسلمات موضوعية تعتمد لحظة الحدث التي تقرر في النهاية مزاج الشخصية وما ينطبق عليها من تمثلات في الوجه وفي التعبير الجسدي، واستخدام الألوان التي ترمز لشكل الشخصية وتفاصيل الوجه والقناع. كما أن ((شخصية "الجوكر" تظهر احيانا بأزياء غير نظيفة ولا يهتم لأناقته، ايضا أن الشخصية مبعثرة، ولها بعد يرسم طبيعة الشخصية وتصويرها اخراجياً، كـ "شخصية" المجنون وما يظهر عليها من تحولات غير منظمة شكلاً ومضموناً))[4]. هنا قد يتم التأكيد بأن الاختلاف في التعبير وفي أسلوب الجوكر يستلزم استخدام التحولات النفسية، التي يمكن لها أن تحلل وتقرأ الأفكار المستمدة من النسق الفلسفي للمفهوم الدرامي لهذه

انشغل بازين، تحديداً منذ العام (1943)، كناقد سينمائي في الحركة الفرنسية للنادي السينمائي. ينظر: أندريه بازين على موقع: Encyclopædia Britannica Online

(1) اندريه بازان، ماهي السينما، نشأة السينما ولغتها، ترجمة: ريمون فرنسيس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ج1، القاهرة، 1968، ص 31.

(2) يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي – مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، اصدار النادي السينمائي، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، ص 59 – 61.

(3) أرثر نايت، قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما، ترجمة: سعد الدين توفيق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 140.

(4) نظرة عميقة على الجوكر، مجلة سكرين، نقد فني ومراجعات، مصدر سابق.

الشخصية ومقارباتها الجمالية الفكرية، التي هي أقرب للصدق في شخصية الجوكر، وكما ظهرت من خلال حياته.

والتي يمكن لها تتبع فكرة الثيمات الدرامية الناجحة، والمعتمدة على وضوح عمل السينما الذي يجذب المشاهدين اليها دون سواها، وقد تحتاج إلى في هذا الجانب، إلى "الجودة والاتقان، وايضاً الجاذبية والمتعة في الغالب لتغطية تسريب الكثير من الافكار المضللة والهدامة" [1]. واستناداً لذلك ربط مفهوم الجوكر واسلوب طرحه الدرامي بوعي ملامس لحياة الشخصية البطلة التي يمكنها ان تغير الكثير كما يمكنها ان تتغير بفعل الكثير من الاحداث التي تؤثّ فيها كونها شخصية ليست فنطازية لكنها شخصية يمكنها ان تغير من الواقع سلبا او ايجابا، وهي شخصية قد تاتني وقد لاتاتي وان اتت فانها ستحاول لكنها ليس شرطا ان تكون منتصرة مادّيا ، وتميل الى ان تكون قريبة من القلوب والاحاسيس لكنها ليس شرطا ان تكون قريبة من تغيير كل شيء، وممكن ان تكون هدفا للحضور والتغير واملا، لكن الشيء شبه المؤكد\ بانها سوف لن تكون سوبرمان

على ضوء ذلك رأينا بأن هناك شخصيات مماثلة، وفي فنون اخرى لما تقدمه شخصية الجوكر في السينما، والتي هي أشبه بمزيج من شخصيات أخرى، قد تكون شخصيات مستوحاة من الواقع، ومستنبطة من أعمال ومهن تغير من فكر الشخصية وبناءها الدرامي، وايضا قدمت الشخصية إضافة إلى الجانب التراجيدي، الاشتغال الكوميدي، وطبيعة الحوار الذي تعتمده الشخصية يعكس تلقائية البناء الفني لمقاربات الشخصية المتداخلة مع فنون أخرى، والمتشابهة معها بالفكرة والفعل الرئيسي وحتى الحوار. لذلك تستلهم شخصية الجوكر فكرتها عن " الاعمال المستوحاة من عالم القصص والاحداث المصورة، وايضاً إلى الفنون والأجناس الأدبية، لما لها من مضامين واقعية وأخرى خيالية، تجعل المتلقي يقرأ اللحظة المصورة، ويضيف لها حسب تأويله، ليتحقق هنا مفهوم البعد الفني المجاور" [2].

يحيلنا ذلك إلى أن مشاعر الجوكر المبكرة تجاه العالم كانت مزدوجة، وتتكون من كراهية وحب، وفقا للقيم التقليدية التي جعلت من "الجوكر" ينضج مرتبكاً، لم يصبح مثالاً سليماً يحتذى به وفقا لطبائع الأمور، فأصبح أمامه طريقان، إما أن يكون طيباً أو أن يكون شريرا بالمفهوم التقليدي لكنه سيكون ضحية لاخطاء الاخرين وحينما ينتهي سيترك اثرا كبيرا ويكون حاضرا بطريقة غير مادية لكنها مفاهيمية وهذا ماكان شكله الذي يقترحة المسرح.

ويطلق على "الجوكر" مسميات عديدة ومختلفة وفي دول متعددة، وبمعان مختلفة، منها: ما يرتبط بالمزاج، وآخر في السلوك والتعامل، بالتالي معنى "الجوكر" الحقيقي الشخص الذي يستطيع مساعدة الناس في كتابة المسرحية وفي الموسيقى واشياء أخرى، فهو الكارت الأبيض المتسيد والمتحكم بجزئيات الاشياء. حتى أصبح الهوس والانخراط في تقديم شخصية "الجوكر" بصورة متقاربة وغير اعتيادية، من الأشياء المهمة في المسرح، وذلك عبر "الأداء الذي يقدمه الممثل على خشبة المسرح، وايضاً من خلال المخرجات المتعلقة بشخصية الجوكر وأبعادها الفنية" [3]. ومن ضمن هذه المخرجات، آليات البحث في القصص المصورة والتي تروي بداية ظهور الجوكر، والاحداث التي تربط بين

---

[1] سليم رمضان، الفرد في دائرة المغامرة ، سلسلة كتاب الشعب، المنشاة العامة للتوزيع والاعلان، العدد (83)، طرابلس، 1984، ص20.

[2] جيفري ماكناب، فيلم الجوكر قوي ويقدم خواكين فينيكس في بطولة كئيبة، INDEPNDENT عربية،10 أكتوبر 2019. https://www.independentarabia.com

[3] أمل مجدي، أسرار اتقان هيث ليدجر لشخصية "الجوكر"، فن الفن، سينما وتلفزيون، 25 أكتوبر 2016. https://www.filfan.com

الشخصية والمهرجين، والتماثيل الصغيرة لوجوه مهرجين، وهذا يحتاج أداء مسرحي مختلف في الدور. أداء يؤكد صدق الشخصية وإخلاصها لدور "الجوكر".

يرتبط اداء شخصية الجوكر في المسرح بما تقدمه من تفاصيل ترسم لهذه الشخصية في السينما، فهناك تفاصيل ترسم للشخصية تكون شديدة الغرابة إلى حد مؤلم، فضلاً عما يقدمه ويعمل عليه كـ "مهرج" في بعض الأدوار والعروض، وهذا الجانب قد يأخذنا إلى المفاهيم الفنية المجاورة كالموسيقى والغناء وما يلامسهما من ألم، ليتحقق نسق الصورة الفنية لشخصية "الجوكر"، في المشاهد الخيالية الغارقة في الفوضى والفساد والضياع. لم يحدد الزمن الذي تدور فيه احداث الشخصية، التي تبين "دور السينما في نشر الأفلام التي تنشر الجريمة، وتعمل على إظهار وجود شكل الفجوة بين الأغنياء، وبين بقية المجتمع"[1]. مثلاً ما قدمته أحدى شخصيات الجوكر وفي الجانب النفسي المتقارب مع صفات الشخصية الادائية في المسرح، وبجانب الدفاع عن النفس. وفي المسرح تظهر شخصية المهرج بشكل غير تقليدي، لأنها تبتعد عن الواقعية التي عمل عليها في السينما كونها تصنع لنفسها واقعية أقرب لذهن المتلقي ، والجوكر في السينما ليس مسلياً جداً، ويبتعد عن الأداء الكوميدي، بالتالي يحاكي المسرح شخصية الجوكر ((بقصة حياة الممثل التي تظهر فيه المفكرة التي يحتفظ بها لإداء هذا الدور، وأن يرسخ هذه الشخصية في عقله، مستدركاً ما يفعله مع أي دور آخر، وفي أي شخصية قادمة بشكل كامل))[2].

وهذا قد يعطي فكرة بأن الاشتغال في الفيلم يختلف عما هو عليه في المسرح، لأن للأفلام طريقة تفكير واشتغال وتجسيد وعرض خاصة بها ولو انها تشترك بعملية الفرجة وطريقة العرض المتقاربة لكن هناك فرق مابين ان تشاهد المفهوم الجوكري يتجسّد امامك مباشرة وبين ان تشاهدة ذلك على شاشة عرض، ايضاً ممكن ان تكون الأفلام وسيلة لمتعة المشاهدة، أو تجربة جمالية تصويرية لا أكثر. ولربما هنالك بعض الناس ممن تتطابق توجهاتهم الفكرية والسياسية في مشاهد فيلم لم يشاهدوه اصلا بل لم يسمعوا به، أما في المسرح هناك تأويل يركب الشخصية حسب الزمكانية التي تتوافق مع الموضوع. كما أن هناك من يعتقد بأن مسار الفيلم يكون أكثر كآبة، وميولاً إلى ذائقة فنية مغايرة، أي بمعنى تلاقح الأفكار بين الخيال والرعب والموت، وحتى الحب، بالمقارنة مع مسار أفلام (الرجل الوطواط) *، للمخرج كريستوفر نولان.

وفي جانب آخر هناك مسميات وافعال في المسرح تتقارب مع ما تفكر به شخصية الجوكر، هناك تجربة في دول أمريكا اللاتينية، اطلق عليها المسرحي البرازيلي (أوجستو بوال) فكرة المسرح السياسي لكونه نشاط أنساني سياسي ينعكس على مسرحه التحريضي الذي انتشر في دول العالم الثالث، كما تأثر "بوال" بالأفكار الثورية كنتاج لفن ما بعد الكولونيالية، وتعليم " المقهورين رسم ملامح جديدة لمسرح ثوري يخرج عن معادلة الممثل والمتفرج كما يقدمها النموذج الغربي، والذي يعمل على حافز التغيير الاجتماعي عند الممثل والجمهور على سواء" [3]. لغة المسرح عند "بوال" صورة تجسد واقع الفقراء والمقهورين للتعبير عن ذاتهم واكتشاف أفكارهم وتحويلهم إلى مشاركين ايجابيين في الحدث الدرامي، بعيداً عما يعمل عليه "أرسطو" الذي من خلاله يسلم المتفرج نفسه إلى الشخصية الدرامية بحيث تقوم هذه

---

(1) جيفري ماكناب، فيلم الجوكر قوي ويقدم خواكين فينيكس في بطولة كئيبة، مصدر سابق.

(2) أمل مجدي، أسرار اتقان هيث ليدجر لشخصية "الجوكر"، مصدر سابق.

* الرجل الوطواط: باتمان أو الرجل الوطواط هو شخصية خيالية لبطل كتب مصورة خارق من دي سي كومكس. ابتكر الشخصية الفنان بوب كين والكاتب بيل فينغر. كان أول ظهور للشخصية في شهر مايو عام (1939)، حين ظهر في العدد رقم (27) من مجلة القصص المصورة ديتكتيف كومكس عام (1939) ومنذ ذلك الوقت أصبح هو وسوبرمان وسبايدرمان، أشهر الأبطال الخارقين الخياليين، وقد ظهر كل منهم في عدة أفلام سينمائية ناجحة. ينظر: بيتي، سكوت (2008). "باتمان". في دوغال، ألاسدير (المحرر)، موسوعة دي سي، دورلنغ كيندرسلي، لندن، 2008، ص 40.

(3) عمار الجنابي، مسرح المقهورين، الحوار المتمدن، الأدب والفن، العدد (4144)، 5 تموز 2013.
https://www.ahewar.org

الشخصية بأداء الفعل بالنيابة عنه، وايضاً في نظرية "بريخت" يسلم المتفرج نفسه للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه، "رغم أن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير، وغالباً ما يكون هذا التفكير متعارضاً مع فكر الشخصية الدرامية" [1].

فسلوك لشخصية ممكن ان ينتمي الى المفهوم الذي يتوافق مع سلوكه الملم للحقد وللفوضى، وممكن ان تكون مشاهد الحركة التي تتضمنها الشخصية قليلة في السينما، قياساً لما تقدمه في المسرح وذلك لتعدد وسائل التعبير الحركي في السينما عنها في المسرح. وفي النهاية، لسنا معنيين بفيلم والحديث عن بطل خارق، وإنما هناك تقارب ورؤى مجاورة بين شخصية الجوكر وبقية الشخصيات التي تشبه بعض من الناحية الأدائية والموضوعية في المسرح. ويكون في السينما "مثيراً للاهتمام على المستوى البصري، مثلاً الصورة في فيلم "الرجل الذي يضحك"، تكون الابتسامة الخبيثة الدائمة الناتجة عن تشوه الوجه، ترسم شخصاً قادراً على صناعة انطباعاً غريباً، ظل عالقا بالذاكرة، وشخصاً يملك خصائص جسدية فريدة" [2].

ومن جانب المشاهد، لا يمكن لمؤدي الشخصية أن يقدم دوره على أن الجميع يضايقونه، وأن يشعر المتلقي بمعاناته في المشاهد المؤلمة عندما يؤدي عرضاً كوميدياً، أو عندما يُحرج نفسه عبر إساءة تفسير كلمات الآخرين وأفعالهم. وفي نفس السياق يأخذوا المخرجين، شكلاً متناقضاً أتجاه تلك الشخصية الرئيسة. ونجحت هذه المحاولات التي " تظهر الجوكر كشرير يعشق السخرية، ولديه مجموعة كاملة من الأسلحة الغريبة، كما أنه يمتلك عبقرية مذهلة في صناعة الأسلحة الكيميائية بشكل خاص"[3]. لكن ذلك تم تناوله بطريقة تظهره بانه الضحية، وهذا الاشتغال قد ينزاح إلى مفاهيم السينما المعاصرةى وطريقة طرحها للشخصيات المسالمة التي يمكنها ان تؤثّر بالمجتمع ايجابيا من خلال معاناتها وتحمّلها لأعباء بفعل تعامل الاخر معها بطريقة غير منصفة، وذلك بسبب ما تضمنته حياتها من متغيرات جمالية وموضوعية مستعارة من علوم ومعارف متنوعة، منها فنية وأخرى معرفية، وايضا من علوم سيكولوجية وايدلوجية واجتماعية.

يسعى صانعي الأفلام وفي محاولات عديدة إلى نسج دراما تستند على تفاصيل كثيرة حول شخصية شريرة، اعتدنا أن تقدم تلك الشخصية بوصفها تمتلك بعداً واحداً، ولطالما ثار جدل بشأن وجود سلسلة يمكن وصفها بأفلام الحوادث السوداوية المصورة، ومنها: فيلم "الجوكر". وبالتالي، تطور "الجوكر" ليصبح نوعاً رائجاً، فمن المحتم أن تتفاقم التجاذبات في ذلك الشأن، ومن الصعب جداً وجود شخصيات في المسرح تتلبس شخصيات الأبطال الأشرار الخارقين من دون صياغتهم كشخصيات تسحر الجمهور أو تنزاح إلى اشكال مغايرة في الصورة، لأن " الصورة علامة لها ميزة تكمن في انها تمنح نفسها للتأويل وتدعو الى ضرورته وهي ذات فضائل لأنها رمزية ، اي انها تعيد لحم وتكوين المشتت لكن لكي يجسّد الرمز أو يعيد التجسيد، عليه بالرغم من الالية المنطقية للاكتمال"[4]

وبالتالي عديدة هي الفنون التي تتداخل مع بعضها، وتستعير افعال وصور حتى تبنى عليها رؤى فكرية تلامس السيناريو في الفلم، أو تشتغل على النص في المسرح، وهكذا يمكن من خلاله توظيف رؤية فنية اخراجية للسينما والمسرح، لما يمتلك من مخرجات مهمة، يمكن للمتلقي أن يشارك احداثها ويكون جزء من منظومة اشتغالها. كذلك يجب أن تكون هناك تسلسل في الحركة المسرحية كما هي اللقطة في السينما،

---

(1) المصدر نفسه.

(2) حسام فهمي، أحيانا قد نحب الشر.. هكذا أسرتنا شخصية الجوكر، صحيفة الجزيرة، ميدان، 13 أيلول 2018. https://www.aljazeera.net

(3) المصدر نفسه

4 ريجيس دوبريه ، مصدر سابق، ص63..

بشرط لا تكون العلاقة الزمنية بين اللقطات أو الحركات في المسرح محددة على الإطلاق، وهذا قد يؤثر في السياق الجمالي للفنان. ويؤكد ذلك "جورج سادول" بأن النظرية الجمالية هي "نظرية المسرح المصور سينمائياً، مما اتاح ذلك الأسلوب الذي يرتضاه الفنان، بأن يخلق عالماً غريباً سحرياً جذاباً وخيالياً ساذجاً، وتعتبر الأفلام في عهد الطفولة مؤثرة، بألوانها وأمكنتها وأحداثها" [1].

وهذا قد يؤكد مستوى الانزياحات والتداخلات الفنية، ومنها: انتقال شخصية الجوكر إلى عالم المسرح عبر فن المونودراما، ليجسد حالة مسرحية فردية يستحوذ فيها على مشاهديه حتى كاد يتصور من يشاهده خروج الرجل من الشاشة، وكأنه اعتلى خشبة المسرح مستخدما عضلات جسده، ووجهه ثم قفصه الصدري في أداء شخصية "الجوكر"، وهذا التفاوت له وجهات نظر حول الفكرة الدرامية، أي ما بين الرفض والقبول، ويتناول " صناع الفيلم شخصية "الجوكر" بشرط لن يختلف احد أو يرفض أداء "واكين فينيكس"، للشخصية الأشهر في عالم الكوميكس"[2].

يعتمد فن "المونودراما" لشخصية الجوكر التي تسير لوحدها كمنظومة تعتمد على الأداء الفردي الذي يستحضر فيه الممثل اتلذي لا يعتمد على تحول الشخصيات، و تفاعلها بشكل مباشر مع الجمهور، وقد يظهر الممثل وعبر أداءه شخصيات غائبة يمكن له أن يقدمها عبر تحويل حركته وصوته وحتى الزي، ويدخل في جوانب الشخصية الاجتماعية والسيكولوجية والبيولوجية، سواء بالسلب أو الإيجاب، ليخاطبها ويتبادل معها حوارً مسرحياً لم ولن يتحدد بزمن معين. وهذا قد يؤكد على أن " السينما غيرت من مقاييس الشاشة، أدت إلى انقلاب في البعد الجمالي" [3]. وتتطلب المونودراما مهارات تمثيلية وجسدية عالية اشترطنت حضورها في ما اذا تواجدت هذه الشخصية لانها كمفهوم كبير وحاضر دائما وفق تصورات مجتمعية وفهم على انه يتميز بالاختلاف والتفرّد في حياته وفهمه ووعيه ، لذلك نحتاج إلى ممثل صاحب خبرة في عالم الاحتراف ليس بالسهل أن يبقى بمفرده وقتاً طويلاً على خشبة المسرح يناجي نفسه والجمهور حول قضية ما، تشابه "الجوكر" أو تقاطع بشدة مع الفضاء المسرحي الخاص بكتله وعناصر تكوينه، إذ وجد علاقات من وحي الخيال ليخاطب هذه الشخصيات في واقعه، كذلك يجب رسم المشهد وحركة أداء الممثل بدقة بعيداً عن المبالغة المقصودة في رسم هذه الشخصية التي تعاني من اضطرابات عقلية عنيفة بسبب سخرية الجميع منها، وأن لا يتم اللعب فقط على الضحك أو الهيستيريا مهما كان الموقف الذي تتعرض له الشخصية. شخصية الجوكر، سواء على مستوى الأداء التمثيلي السينمائي أو المسرحي، ففي السينمائي يتم تصوير لحظات دقيقة في حياته وانفعالاته وتفاعله مع العالم من حوله، وفي المسرح يكون ضمن بنية مفهوم المونودراما وذلك بسبب تسيد المفهوم الجوكري لبنية وفكرة ورسالة المسرحية، وفي السينما يكون اي ممثل لشخصي الجوكر المجرّدة او تلك التي تطرح مفاهيم جوكرية مؤثّرا وخاصّا لما له من ((دوراً مهما في تطوير العلاقة التقنية والفنية لصناعة الممثل في السينما، فبدونه لم تكن السينما تستطيع ان تطور الشكل الفني لها))[4]. ويبقى الأداء الفردي، مسيطراً ومهيمناً عليه. وهناك مشاهد سينمائية، بغض النظر عن ضعف مستواها الفني، وتأثيرها بالفيلم السينمائي، احتلت حيزا من العرض فلبست منه طابعه المسرحي

---

[1] جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة أبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968، ص44.

[2] هند سلامة، الجوكر.. من شاشة السينما إلى عالم المونودراما، مجلة روزا اليوسف، 20 أكتوبر 2019. https://www.rosaelyoussef.com

[3] هنري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: أبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص 136.

[4] كوك (دافيد)، تاريخ السينما الروائية، ترجمة: احمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1999، ص 29.

لذلك جاءت صورة العرض المونودرامي في السينما بشكل يوثق حياة الإنسان الذي يحاول المخرج إلى كشفها أما المشاهدين بصورة مباشرة ليذكرهم بأنهم أمام موجة يمكن لها أن تدمر المجتمع بشكل حقيقي، وذلك عبر اجابة الاداء المونودرامي المسرحي في السينما، وايضاً من خلال سياق الأحداث وتقنية عناصره، فكانت الصورة السينمائية هي فاتحة المسرحية، وبالعكس، إذ يتمكن المخرج من خلالها أن يمهد لبداية الحدث، فيقدم الشخصية للمتلقي، ويعرف بالمعلومات الرمزية ذات الشفرات الفكرية التي تحفز ذهن المشاهد، واستقرائها عبر منظومة التأويل، وهذا ما تظهره شخصية "الجوكر" في الفضاء، والمعبرة عن القلق وعدم الاستقرار. كما ((تتوقف الصورة السينمائية للفيلم لتكون الشخصية السينمائية الباحث عن حريتها وبعنوان آخر، يوظفه المخرج لبناء علاقة مباشرة مع عرض المونودراما)).

المتتبع للمسرح الحديث يلاحظ بأن هناك توجه عن المخرجين في توظيف مشاهد سينمائية، في عروضهم المسحية بهدف تعميق الأثر الدرامي في نفس المتلقي، أو لأغراض جمالية في سياق التداخل والمزاوجة بين فني السينما والمسرح، كما شهدت السينما وتحديداً عند ثمانينيات القرن الماضي والى اليوم العديد من الأفلام التي تمازجت فيها التقنية والخيال مع المسرح، وفي فيلم "الجوكر" تناولت الشخصية مقاربات تتوافق مع الحقبة الزمنية الحالية، التي زادت فيها الصراعات وانقلبت المعايير على المستوى الفردي والاجتماعي، وأن ((أستخدم الأفعال كمضامين سيكولوجية ورمزية في الفلم، مثل: العنف والجريمة والمخدرات والاغتصاب، تكون هي السائدة ، بشرط أن تركب بما يلائم الفكرة))[1].

ففي هذا العصر لم يعد هناك منطق للأشياء على كل المستويات، وبالتالي تعتبر شخصية "الجوكر" نتاج طبيعي للتحولات الحياتية، التي لا يحكمها منطق أو معيار سلوكي محدد، وبالتالي تلعب الشخصية الجوكرية لعبة جديدة عبر رسم الصراع المستقبلي مع بقية الشخصيات المماثلة لها، أو من خلال الفنون المجاورة لكن بطريقة معكوسة، بمعنى أنه وضع الأسباب الأولى للتكوين النفسي، الذي يؤدي بـ "الجوكر" لأن يكون مجرماً ومحباً للإجرام والقتل في حد ذاته، حتى تكون الشخصية نسخة لانحطاط المجتمع إنسانياً، وممارسة العنف وارتكاب الجرائم للدفاع حتى أصبح يتلذذ بفكرة القتل، يقتل لمجرد الشهوة، وليس لأي سبب آخر، فتكون النتيجة اشتعال الصراع وهو الفعل الاساسي الذي يعتمد في الاشتغال السينمائي وفي توظيف الفضاء المسرحي، وهذا ما تمثله الشخصية من حرب وكراهيته، بشرط الكشف عن هويته أمام الجميع، المهم يقرر الانتقام والدفاع عن نفسه من كل شخص سخر منه، ويستطيع السينمائي استخدام الأفعال من أجل الحصول على تأثير معين بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعي، أي ((يستطيع أن يختار من بينها وأن يركب أثرها الدرامي بدلاً من أن يكتفي بمجرد تسجيلها كما هي))[2].

وعليه تكمن اهمية وخطورة "الجوكر" بجوانب عديدة، منها: لعبة تغيير الشكل المعتاد لتقديم شخصية "الشرير" ومنحه مبررات لممارسة عنفه وشره، باعتباره ضحية لانحطاط المجتمع أخلاقياً وإنسانياً و ((يستطيع المخرج أن يوظف خبراته الشخصية في مجال الألعاب السحرية والمسرح، مع ما اكتشفه من إمكانات في الكاميرا السينمائية))[3]. وأن أنتشار السينما في أوروبا وأمريكا، وفي قاعات العرض المتعددة، وفق القواعد التقنية الأساسية للتسجيل والعرض السينمائي، الذي يمكن من خلاله كشف مجموعة الآلات المعتمدة وإدخالها في منظومة الاشتغال.

---

(1) قلج، سعد عبد الرحمن، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 71.
(2) قلج، سعد عبد الرحمن، جماليات اللون في السينما، مصدر سابق، ص 30 – 31.
(3) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: أحمد الحضري، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص 19.

وتعتمد السينما المعاصرة على الحبكة الدرامية والاستعارة من المساحات الفنية الاخرى، لتقوم برسم ملامح الشخصية واستعراض ممكنات الممثل الذي يكون هو محور الأحداث وجوهرها، رغم وجود العديد من التفاصيل الغائبة أو الغير واضحة، تلعب الشخصية كما في "الجوكر" جميع الأدوار حتى البعيدة عن هذه الشخصية، المهم يحرك الممثل وحسب رؤية المخرج الفعل المستتر والذي يشارك به المتلقي عبر التأويل وتوظيف الصور الغائبة عن طبيعة الفكرة، وأداء الممثل، لتظهر الأحداث بشكل أعمق وأكثر إيضاحاً، وتفصيلا مما جاء في الفيلم. (إن استخدام الأفكار المتعددة والحركات البانورامية للكاميرا، الى حدٍ استغلال عمق الصورة، كما حدث في أوائل الأفلام التي تعمل على إنشاء قصة الفيلم))[1]. القصة التي تؤخذ من الواقع السياسي، وما تمر به الأنظمة من تحولات عبر ما تقدمه الشخصيات الدرامية، وما تحمله من طرح قد لا يناسب هذه الحومات والأنظمة السياسية. و شخصية الجوكر ومفهومها الوظيفي تم الاشتغال عليها في المسرح العربي مثلا في مسرحية الجوكر تأليف (يسري الايباري) واخراج(جلال الشرقاوي)*، وفيها تم توزيع شخصية الجوكر بعدة مستويات، لكن هذه المستويات المفاهيمية انتمت الى شخصية واحدة تتنكر في شخصية(المهندس شريف) و(الدكتور) وزكي الدبور) و(عم ايوب) و(عطيّات) . ورغم ان هناك معالجات كوميدية وفهم البعض ان هذه المعالجة تمّت لهذا الغرض لكن الحقيقة ليس هذا فقط بل ان هذه المعالجة انتمت الى المفهوم الجوكري وان تعدّد الشخصيات كان له مبرر بأن هذه الشخصية يمكنها ان تأتي بأشكال واجساد مختلفة لكنها ستنتمي الى مفهوم واحد وهو الجوكر الذي يمكنه ان يلبس الاقنعة المختلفة ليؤدّي مهام انسانية ومنها اعادة الحقوق الى اصحابها اذ كشف الجوكر عن قضايا فساد كبيرة في مصنع للابطال، استنادا الى قول لويس هيرمان بأن " من واجب كاتب السيناريو خلق شخصيات ومواقف وحوار بشكل مبتكر وجزء من واجبه خلق رموز مبتكرة ويعيد ابداع استخدامات مبتكرة للرموز النمطية"[2]

ان الأبطال الخارقين الذين خلقهم كُتاب ورسامو دار أصبحت لقسم منها علامة أو ماركة لشركات عالمية، رغم أن هذه الشخصيات حملت بين طياتها تقلبات المجتمع والسياسة في الولايات المتحدة الأمريكية، فكانوا يتلونون باختلاف الحقبة التي كُتبت عنهم، فدخلوا الحروب وأقاموا الحداد مع الأمريكيين في مصائبهم وساندوا الحركة والأنظمة باختلافها، ومنها النسوية. لكن ((الجوكر شخصية مبهرة لأن له حرية كاملة في التنقل مابين الفنون كشخصية تكاد تكون مستلبة الى درجة انها فضّلت ان يكون لها قناعا للتخفّي لا لتحافظ على نفسها وحمية وجودها المادي بل لأنها تبتعد عن مشاعر الكره والاستهجان والاستهزاء والقتل من قبل الاخرين وهذا مايميزها عن شخصية الباتمان مثلا لانها شخصيّا ليس في لامحل الدفاع عن الاخرين وانقاذهم من اخطار بل هي في طور دفاع مفاهيمي رمزي عن روحه وارواح من تكون قريبة منه فكل شخصية تعمل خارج قوانين المجتمع وتعتبر مهوسة ومنبوذة لها الحرية في فعل ما تريده. هنا يناقش الفيلم الجوانب الأكثر قتامة من الحرية.

تشكل الأيديولوجيات السياسية الأمريكية ضمن الطيف السياسي اليساري واليميني، عامل مؤثر على واقع الفرد في المجتمع الامريكي، وهذا قد يتداخل مع رؤى الادباء والفنانين لتجسيد هذه التحولات في التيارات السياسة المعاصرة للواقع الاجتماعي والليبرالية الكلاسيكي والاقتصادي. وقد تنزاح هذه المفاهيم إلى مقاربات الاشتغال الفيلمي لم يرغب في دعوة المجتمع للتمرد، أو الدعوة إلى التأمل، بنية تبدو واضحة بالنسبة لشخصية الجوكر وابعادها الفنية والمعرفية التي تدفع إلى النجاح.

---

(1) البرت فولتون، السينما الة وفن، مصدر سابق، ص92.

* مسرحية الجوكر : تمثيل محمد صبحي وهناء الشوربجي و محمود القلعاوي ، تأليف يسري الايباري،اخراج جلال الشرقاوي، 200 دقيقة، 1979

[2] لويس هيرمان، مصدر سابق، ص287.

الجوكر في الفنون التشكيلية(الرسم)

مما لاشك فيه وجود صلة بين شخصية "الجوكر" والفنون المجاورة كـ "فن" الرسم وبقية الفنون التشكيلية، لكن أبرزها فن الرسم، إذ يشكل الرسم عنصرا بارزا في شخصية الجوكر التي تعلن عن نفسها من خلال القناع الذي يلبسه الجوكر والمتزين بالوان مميزة يعلن من خلاله عن حضور المفهوم من خلال هذا الشكل المتمثّل بالصورة الناتجة الجوكرية وهنا " الصورة لها وظيفة علائقية فهي تربط بين الاطراف المتناقضة وبتوفيرها لتراسل (المعنى والنغمة والطاقة) فانها تخلق منطقة تلاحم، ان هذه الوظيفة المسمّى رمزية، أو دينية بالمعنى الحرفي ليست خاصية للصورة اولا ولا هي خاصيتها الوحيدة غير انها الاولى التي تقوم الوسائطية باستكشافها"[1] وفي "القناع" أهمية كبيرة لتأثير الترميز اللوني والإشاري، الذي من خلاله ترسم ملامح الوجه وبقية الجزئيات كـ "خطوط" العين وشدتها، وطبيعة الفم الضاحك أو الحزين، المهم يؤثر فن الرسم في قناع شخصية الجوكر، وايضا له تأثير في مضمون الشخصية وعواملها النفسية والفيسلوجية. وهناك رسوم ولوحات تابعة لشركات محددة، وايضاً في قصص المجلات، وبعناوين مختلفة تبين ابعاد الشخصية وهدفها اتجاه الشخصيات الرئيسية المعادية الأخرى كشخصية "باتمان". وكان أول ظهور لرسم الشخصية في مجلة باتمان عام (1940). ويعتمد فن الرسم في رسم ملامح الشخصية ومنها "الجوكر: على مهارة المستخدم وإبداعه للبرمجيات التي يمكن لها أن توظف رسم الجوكر في السينما. إذ ((يقوم المبدع بإدخال التعليمات المفصلة إلى الحاسوب لتأدية الوظيفة المطلوبة منه يجب عليه أولاً أن يحدد كيف تحول المدخلات إلى المخرجات خطوة خطوة)) [(2)].

وشكلت علاقة السينما بالرسم محور أساسي ومهم في المساحات الافتراضية، والتي يمكن لها أن تطرح الإشكاليات المرتبطة بهذه الفنون، على اعتبار أنهما يشكلا الصورة المماثلة للعنصر الأساسي لهما، إذ تكون متنقلة بالنسبة للفيلم وثابتة بالنسبة للرسم. كما ((أن الرسم يعد من أكثر الفنون التي ساهمت في مواكبة وإثراء الفنون الأخرى والتأثير فيها، لاسيما في ما يسمى بالفنون التي تمثل الواقع، مؤكداً بذلك على أن الانفتاح بين الفن التشكيلي والسينما أتاح التفاعل بين الفنين))[3]. ومن مخرجات هذه الاشكاليات وما نتج عنها، هو الحديث عن شخصية الجوكر، وكأنها واحدة من أكثر الشخصيات الخيالية الشعبية، التي عرفت واشتهرت إلى يومنا هذا، في حين قد يرى البعض أن الشخصيات الخيالية مثل الجوكر يجب ألا تحظى بمثل هذه الشهرة، برغم أنه لا يملك قوى خارقة، فإنه بطريقة ما، أوجد لنفسه مكاناً على قمة شخصيات الأشرار ظاهريا في عالم السينما والقصص المصورة من قبلها كعدو لدود لشخصيات خيالية أخرى. ((وبحسب الرسام والمؤلف جيري روبنسون، فإنه استلهم الشخصية من أحد الأفلام الصامتة باسم "الرجل الذي يضحك" والتي مثل بطولتها الممثل "كونراد فيديت" عام (1928)، وظهر خلالها بماكياج شاحب ووجه شرير ضاحك)) [(4)]. وفيه جاءت الشخصية متميزة بالرسم والالوان القريبة جدا من شخصية الجوكر اذ تم فيها طرح اكثر من مفهوم لشكل واحد وتجسّد ذلك من خلال تميّز الرسم بطريقة اوحت باكثر من مفهوم واكثر من مستوى وبالتالي منحت المتلقي مساحة للقراءة والتأويل وجعلت هذه الشخصية تنحى باتجاهين هما الطيبة والشر وتم طرح الموضوع بطريقة مرحة قابلة للفهم بأكثر من مستوى، وهذه صفة غالبا ماتتواجد في افلام ورسومات الشخصية الجوكرية التي لا ينسى فيها اي فيلم يعالج هذا المفهوم

---

[1] ريجيس دوبريه، مصدر سابق، ص49.

[(2)] الشرايعة، أحمد عبد العزيز، سهير عبد الله فارس ، الحاسوب وأنظمته ، أعداد ، عمان ، ط1 ، دار وائل للطباعة والنشر ، 2000 ، ص246 .

[3] يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرّم، القاهرة، ص24

[(4)] بيان اليوم، إبراز علاقة السينما بالرسم، ثقافة وفنون، 7 يونيو 2021. /https://bayanealyaoume.press.ma

من ان يتناول في كثير من مفاصله الثيمة بطريقة مرحة، وتنتمي احيانا الى الكوميديا السوداءالتي غالبا ماتشتمل مواضيعها على مواضيع عنيفة، فالرسم واللون هنا لم يأتي لاغراض جمالية فقط رغم انهما عنصران مهما ينتميان الى عالم الصورة" و لايجب ان نحكم على اللغة السينمائية بقيمتها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها التي تعود على القصة.. وليس افضل استخدام للغة السينمائية هو الذي يتعاون بشكل فنّي مع وسائل الفيلم ولكن ذلك الذي يعرض المضمون بأفضل طريقة ممكنة ..واللغة السينمائية من وجهة نظر تعبيريتها، ندرك أن جمالها يقع في اكتمال الوظيفة"

ظهر الجوكر على صفحات القصص والمجلات وبرسوم واشكال مختلفة، منها شخصية اللص العابث ذو الميول الانتحارية، ومن أشرار مدينة "جوثام" الخيالية، الذين يحاربون في كل قصة من شخصيات مشهورة أخرى، وتقتصر قراءة القصص المصورة آنذاك على الأطفال والمراهقين فقط، لاهتمامهم بالرسوم الخيالية الثابتة والمتحركة. ولكن صناع شخصية البطل نفسه، لاحظوا أن الشخصية تحمل كثيراً من الإمكانات التي من الممكن استغلالها، ليعود الجوكر للظهور في عدة قصص أخرى وبأفكار جديدة تلامس الواقع الحياتي. وهذا قد يؤكد على أن تحديد الإطار الفني ورسم الحركة تعد من العناصر الرئيسية التي تستعيرها السينما من فن الرسم، وذلك على أن السينما ساهمت بشكل كبير في إعادة تنظيم وتأطير الرسم الحديث. وهناك رؤى عديدة ومختلفة أوضحت على أنه يمكن للوحة الفنية، محاكاة المتلقي والقارئ بمضمون القصة وابعادها السردية، بالرغم من ((أن السرد انطلاقاً من اللوحة يمكن له أن يبدو مستحيلاً، على اعتبار أن الصورة التصويرية هي بالأساس ثابتة، وتتجسد بفعل التشابك بين الرسم والسينما رغم أنه معقد، لكن تلامس رؤى الفنانين وتغذي افكار بعضهما البعض)) [1].

كما ينزاح مفهوم الرسم في السينما إلى فنون مجاورة، كون أن الفن يأتي كنظام كلي، لما يحتوي من نسق (أجزاء)، مثل الرسم والنحت والعمارة وبقية الفنون، والسينما كفن سابع يعد نسق تابع للنظام الكلي وهو الفن عموماً. وتأتي السينما كنظام كلي لما تحتويه من نسق فني تمثل عناصر اللغة السينمائية، لتّكون النسق الفني للمنجز النهائي للفيلم السينمائي ومدى تأثيره على الشخصيات المركبة. بالتالي يشكل النسق والانسجام والتوازن والترتيب مبدأ العمل في الوحدة ككل، وذلك لما للشخصيات من قدرة على ايجاد النسق المتكامل مع عناصر تكوين العرض الأخرى، لتخلق وظائف البناء القصصي مع التركيب العام كجزء لا يتجزأ من النظرية السينمائية، التي تبحث عن "تناسق بين السينما والفنون الأخرى، ولهذا الهدف الكبير نصب اهتمامها على التركيبة الداخلية للفيلم وعلى عناصر أخرى تكميلية لتركيبة الفوتوغراف والكادر والتكوين والمونتاج"[2]. ويعد إن كل عنصر هو من ضروريات النسق الفني، الذي لابد أن يكمن في العمل الفني ككل.

والقصد من حضور الرسم في السينما وبأشكال واستعمالات متنوعة، هو فهم آلية توظيف وتشكيل التحولات الصورية من قبل العديد من المخرجين السينمائيين – الرسامين الذين يؤلفون صورة الشخصية في الفيلم، كما لو كانوا ينجزون لوحاتهم الفنية، للمساهمة في خلق تآزر وانسجام بين السينمائي والفنان التصويري الذي يشعر بقيمة الرسم والفنون التشكيلية كون فن الرسم لغة نوعية تتأثر بمعطيات الميادين الاخرى، وهو فن فاعل يسعى مسعى الفلسفة في عملية البحث والتقصّي في منطقة اشتغالاته في عملية التعبير عن أفكار ورؤى ووجدان وتصورات .. وعلاقة ذلك بمديات الرؤية البصرية ومكوناتها وعناصرها المكانية وما يلازمها على مستوى الذائقة الجمالية بحدود التلقي والنقد الفنّي.

---

[1] جمال النشار، تعرف على تاريخ شخصية الجوكر، مجلة عربي بوست، ثقافة، 18 شباط 2020.
https://arabicpost.net

[2] حسين السلمان، قراءات في الفرضية الجمالية للسينما، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص19.

عديدة هي الاختلافات الموجودة بين فن الرسم وتجسيد شخصية الجوكر، لاسيما في الفعل السينمائي المتحرك، والثابت بالنسبة للوحة، والذي يستكشف رسوم القصص التي تمثل شخصية "الجوكر" وبوجه نحيل شاحب، أو وجه ضاحك مخيف، وأصباغ تشبه أصباغ مهرجي السيرك، أو بوجه شرير عبقري يخطط ببراعة وذكاء للإيقاع بالبطل الشهير، بطل له فلسفة غير اعتيادية في ممارسة الشر، يمارس الشر من أجل إثبات وجهة نظره أولاً. وهذه الرؤية تشكل عقدة معمقة للبعد التشكيلي في السينما، وأن تسليط الضوء على الطابع التشكيلي للسينما والطريقة التي يمكن للفن السابع بوساطتها اكتشاف الفعل التصويري، عبر تناول السياق ذاته في التيارات الفنية للسينما، والتي تعد توليفة لكل الفنون.

كما يوضح الرسم وعبر الألوان وجه المبادئ الأساسية لرسم الشخصيات، ومنها: صور الجوكر، وخلفيات الكمبيوتر المتمثلة بالجوكر، وخلفيات الموبايل، وهذا يتطلب توافر شروط سياسة الخصوصية والأمان لطريقة عمل الميزات الجديدة لرسم الشخصيات. وفي الجانب الآخر، يتم تقديم هذه الشخصية عندما لعبها "هيث ليدجر"، أو رسم جوكر "هارلي كوين باتمان"، وايضاً رسم جوكر "انتلر" أبطال كاريكاتير لتوضيح "سوبرمان"، وهناك ايضاً الشخصيات التي تناسب بشكل حتمي مع السياق السياسي والاقتصادي الذي يعيش فيه العالم في الفترة التي يتم فيها رسم شخصية جوكر جديدة. وذلك عبر الحاسوب وما يتضمنه من برامج مخصصة لتتولى مسؤولية رسم السيناريو، وضبط الإضاءة وحركة الممثلين داخل الكادر في بيئة ثلاثية الأبعاد. فهناك أنواع ((مثل برامج الرسم "corel drow" وبرامج مثل "scree capture"))[1]. فضلاً عن برامج أخرى مثـــل ((3D max))[2] للبيئة الثلاثية الأبعاد التي تستخدم بكثرة في مجال صناعة الفـــلـــم السينمائي. ايضاً برمجيات أخرى أكثر تطوراً، لكن يبقى برنامج (3Dmax) الأساس لهذه البرمجيات لعمل محيط ثلاثي الأبعاد.

وبالتالي، يرى الباحث أن هذا قد يفسح مجال للتفكير في كيفية رسم الجوكر الذي يمثل الشرير والمجرم سيئ السمعة، وايضاً بظهور المهرج المجنون الشرير، وصور لجوكر باتمان ورسم الثدييات لأبطال الفقاريات بابوا كامل الوجه وقناع الغوص، وهناك المزيد من الأفكار حول رسومات الجوكر. وهذا قد يسمح للقراء والمشاهدين تأويل ما تحمله الشخصية ودورها في تجسيد الرؤية عبر الصورة المرئية وممكناتها الجمالية، التي تلعب افعالاً درامية شعبية وبعناوين مختلفة. ومن خلال هذه الاشتغالات في الفنون المجاورة، عرفّت الشخصية وتطورت ادواتها وأبعادها الشخصية، مما خلق ظهور وتكرار شخصية الجوكر وتجسيدها عبر الفنون المجاورة، أعداءً تمثلت بشخصيات أخرى اشتهرت في هذا العالم. ولعل أكثر ما تسبب في شهرة شخصية "الجوكر" هو الاهتمام الاستثنائي الذي اشتغل عليه كاتب السيناريو والمخرج من لحظة التفكير بهذه الشخصية الى حد طرحها في فيلم واكثر للمتلقي العالمي وليس المحلّي لاي شعب وأمة، اذ كان التفكير ينصب في كيف سيكون الشكل وكيف سيكون المضمون ؟ فكان الشكل هو عالمية القناع والرسم واللون الذي اصبح ماركة عالمية، ثم تم رسم المضمون وفق مفاهيم الناس الذين يقتربون في فهمهم ومعاناتهم ونجاحهم وفشلهم وحتى حياتهم وموتهم حسب ما يعيش اغلب سكان الارض الذين لاتخلو بقعة منها من ان يكون هناك مايشبه الجوكر في معاناته وخطابه ودلالاته، وينتمي كل هذا التفكير، والرؤى الى معرفة والشعور بالمقاربات والتداخل التقني والفلسفي والجمالي مابين الرسم والسينما، وهذا ماتجلّى كثيرا عند المخرج الياباني(اكيرا كوروساوا) وذلك في جزء مهم جدا من فيلم(احلام كوروساوا)، الا وهو جزء(الغربان) اذ مزج فيه كوروساوا الكثير من الرموز الصورية والتعبيرية من خلال استعارته للغربان، وبنفس الوقت استعار لوحة الرسام الهولندي(فان كوخ) التي

---

(1) السالمي، علاء عبد الرزاق، تكنولوجيا المعلومات، عمان ، ط2 ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، 2002 ، ص61 .
(2) أحمد مراد، مراد ماكس (mourad max)، مركز دراسات القاهرة، القاهرة، (ب.ت)، ص 34.

استعان فيها كي تكون مادة ومفهوم ثم اضاف لها رمز الغربان وأيضا دخوله داخل اللوحة فيلتقي بفان كوخ وفيه تم طرح جزءا من حياته في هذا الفيلم الذي ابتدأ بمراسيم زواج وانتهى بمراسيم دفن.

في هذا الفيلم وجزء الغربان بالذات كان الرسم واللوحة هي حياة المخرج المتمثّلة بمفردات اللوحة والوانها والغربان ودخوله الى داخل اللوحة مستغلاً والحركة داخلها واللقاء بفان كوخ وكل ذلك تم بحس رتعبيري تمثّل بحجوم اللقطات التي لعبت دورا كبيرا في الكشف عن قيمة البناء الحركي للوحة، وبلاغة اللون وقوّة تعبيره، كذلك استعرض كوروساوا في هذا الجزء من الفيلم ومن خلال تجواله بأن العالم يمتلأ بأناس يخلقون الجمال.

وبهذا يكون هذا الفيلم قد طرح مفهوم الجوكر بأشكال متعدّدة كما فعلت مسرحية الجوكر التي تحدّث عنها الباحث سابقا، اذ جاء الجوكر هنا بشكل المخرج الذي استعرض الجمال واستشعره وجعله يكون مصدرا للحلول الدرامية النفسية الجمالية، ثم تحوّل هذا المفهوم الجوكري ليتمثّل بشخصية الرسام (فان كوخ) الذي أوجد الحل للجوكر الاول وعرض نفسه بمعاناته ولوحته بالتكوين والمنظور والالوان وجميع عناصر اللوحة إذ اعتمد كوروساوا على طرح مفهومه الجوكري هنا من خلال فهمه لقيمة اللون والتكوين". ان للشكل السينمائي والشكل في الفن التشكيلي مؤثرات ومتأثرات ومفاهيم وأسس متبادلة متقاربة معتمدة على متقاربات اللغة كي تنتج تعبيرا كلّ حسب طبيعة وسيطه الخاص"[1].

وتعدّدت اشتغالات السينما والرسم المتبادلة في كثير من الافلام السينمائية ومنها فيلم (جورنيكا) لالان رينيه، كذلك فان الكثير من المخرجين من مارس واحترف الرسم ومنهم المخرج (فريدريكو فيلليني)، وما فعله الرسام السريالي سلفادور دالي حينما اشترك مع المخرج(لويس بونويل) في صناعة فيلم كلب اندلسي) خير مثال على اشتراك السينما والرسم بمختلف مدارسه في التقارب والفهم الكبير والقدرة على رسم الشخصية الجوكرية.

ويرى الباحث ان الشخصية الجوكرية تتواجد في كثير من الفنون والآداب ومنها الرواية والشعر لكنه سيكتفي بالحديث عنها في المسرح والفنون التشكيلية ذلك لانهما اشد قربا وتمثّلا من الباحث ودراسته للسينما .

[1] سالم شدهان غبن، المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما ، بحث منشور، مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، 2018.

المصادر

أحمد مراد، مراد ماكس (mourad max)، مركز دراسات القاهرة، القاهرة، (ب.ت).

1. أرثر نايت، قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما، ترجمة: سعد الدين توفيق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
2. أمل مجدي، أسرار اتقان هيث ليدجر لشخصية "الجوكر"، فن الفن، سينما وتلفزيون، 25 أكتوبر 2016.
3. أمل مجدي، أسرار اتقان هيث ليدجر لشخصية "الجوكر
4. اندريه بازان، ماهي السينما، نشأة السينما ولغتها، ترجمة: ريمون فرنسيس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ج1، القاهرة، 1968

- أندريه بازين على موقع: Encyclopædia Britannica Online

5. البرت فولتون، السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، (ب.ت)
6. برغمان، دينيس ماريون،،تر:هنرييت عودي
7. بن عزة أحمد، خالدي محمد، نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي، مختبر الفنون والدراسات الثقافية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 1/ 6/ 2020. Gmail. Com khald. professeur @
8. بيان اليوم، إبراز علاقة السينما بالرسم، ثقافة وفنون، 7 يونيو 2021. /https://bayanealyaoume.press.ma

- بيتي، سكوت (2008). "باتمان". في دوغال، ألاسدير (المحرر)، موسوعة دي سي، دورلنغ كيندرسلي، لندن، 2008

9. جمال النشار، تعرف على تاريخ شخصية الجوكر، مجلة عربي بوست، ثقافة، 18 شباط 2020.
10. جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة أبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968

- جورج فيليه: ولد ماري جورج جان ميليه في 8 كانون الأول (ديسمبر) عام (1861) بباريس. في عمر مبكر أظهر اهتماماً خاصاً بالفنون، والذي قاده وهو طفل ليتخذ مكاناً في مدرسة الفنون في باريس، كما أظهر اهتماماً خاصاً بتصميم الديكور المسرحي وبمسرح الدُّمى، في عام (1884) أكمل دراسته في لندن، وهناك اكتسب شغفاً كبيراً بعروض السحر المسرحي بعد مشاهدة أعمال ماسكلين

11. جيفري ماكناب، فيلم الجوكر قوي ويقدم خواكين فينيكس في بطولة كئيبة، INDEPNDENT عربية،10 أكتوبر 2019. https://www.independentarabia.com
12. جيفري ماكناب، فيلم الجوكر قوي ويقدم خواكين فينيكس في بطولة كئيبة، مصدر سابق.
13. حسام فهمي، أحيانا قد نحب الشر.. هكذا أسرتنا شخصية الجوكر، صحيفة الجزيرة، ميدان، 13 أيلول 2018. https://www.aljazeera.net
14. حسين السلمان، قراءات في الفرضية الجمالية للسينما، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2006
15. دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010.
16. ر.ل.بريت،تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، التصور والخيال،6، العراق، دار الرشيد ، سلسلة الكتب المترجمة، 71.
17. روبرت شولز،السيمياء والتأويل ، ت: سعيد الغانمي،ط1، 1994.

18. سالم شدهان غبن ، الاشتغالات المتبادلة في المسرح والسينما،، مجلة جامعة بابل،عدد 3، مجلّد 26 ، 2018.
19. سالم شدهان غبن، المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما ، بحث منشور، مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، 2018.
20. السالمي، علاء عبد الرزاق، تكنولوجيا المعلومات، عمان ، ط2 ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، 2002.
21. سليم رمضان، الفرد في دائرة المغامرة ، سلسلة كتاب الشعب، المنشاة العامة للتوزيع والاعلان، العدد (83)، طرابلس، 1984.
22. الشرايعة، أحمد عبد العزيز، سهير عبد الله فارس ، الحاسوب وأنظمته ، أعداد ، عمان ، ط1 ، دار وائل للطباعة والنشر ، 2000 .
23. طالب عبد الحسين فرحان، الخطاب البصري والجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون -جامعة بغداد،العددذ 69، 2014.
24. عبد الرحمن حمدان حمدان، تجلّيات الشخصية في رواية(زمن الشيطنة) موقع ديوان العرب الالكتروني.
a. عمار الجنابي، مسرح المقهورين، الحوار المتمدن، الأدب والفن، العدد (4144)، 5 تموز 2013. https://www.ahewar.org
25. فلسفة الجمال. د. محمد زكي العشماوي، ص 7 - 11،
26. قلج، سعد عبد الرحمن، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 71.
27. كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: أحمد الحضري، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص 19.
28. كاظم مرشد السلوم، البناء المعماري للفيلم الروائي الحديث' مجلة الاكاديمي، العدد 58، 2011،كلية الفنون ، جامعة بغداد، ص120
29. كوك (دافيد)، تاريخ السينما الروائية، ترجمة: احمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1999، ص 29.
30. محمد عبد الجبار كاظم، ألية بناء تمديد الحدث وإطالة زمنه في الفيلم الروائي، مجلة الاكاديمي، كلّية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد 68، 2014، ص132.
31. هند سلامة، الجوكر.. من شاشة السينما إلى عالم المونودراما، مجلة روزا اليوسف، 20 أكتوبر 2019. https://www.rosaelyoussef.com
32. هنري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: أبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص 136.
33. يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرّم، القاهرة، ص24
34. يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي – مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، اصدار النادي السينمائي، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، ص 59 – 61.
35. يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، مصدر سابق' ص74.
36. يوسف عبد المسيح ثروت،معالم البدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ،بيروت، ص29

37. Georges Melies official website [Internet]. Melies.eu. [cited 16 August 2021]. Available from
38. https://arabicpost.net
39. https://www.filfan.com