الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي_تبسة

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

LARBI TEBESSI–TBESSA UNIVERSITY

قسم علوم الإعلام والاتصال

UNIVERSITE LARBI TEBESSI–TEBESSA

معالم التحليل النفسي في الإخراج السينمائي

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم The dark knight

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل م د) في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: سمعي بصري

إعداد الطالبة:

عزيزة لسود

إشراف الدكتور:

أكرم بوطورة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
هارون منصر	أستاذ محاضر –أ–	العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
أكرم بوطورة	أستاذ محاضر –أ–	العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
عبد الغني بوزيان	أستاذ محاضر –أ–	العربي التبسي –تبسة–	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى التي حتى إذا ما غربت أشرقت

الغالية أمي



شكر وعرفان

"ربِ أوزِعني أن أشكر نِعمتكَ التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه"

لله الحمد في الأولى والآخره، على هديه وتوفيقه وتيسيره وعلى جميع أفضاله ظاهرة وباطنة

لأبي مدادي الأول وموضع الحرف الذي يستحق التأمل وأمي التي لن يوفيها الشكر جزاء عطائها

لأستاذي الذي آمن بطموحي ورافقني إلى بغيتي في الطريق إليها أنار لي شوارعها المعتمة..الدكتور أكرم بوطورة

للسيد الوقور الذي أتمنى أن أبلغ معشار ما علمه الله، الدكتور بدر الدين مسعودي

للذي كنا نجد في حضوره السلوى، وصرنا ننشدها في ذكراه، عمي حسين تغمد الله روحه الطيبة بالرحمة

لمن أعانني دفتيه حينما تكسرت كل مراكب الوصول

للواتي أعرنني أجنحة كي أحلق بعد مواسم الصيد الجائر..أخواتي الغاليات ثلجة، شميسة،

رحمة، زليخة، نعيمة

لبنات أخواتي الطيبات وأسماء خاصة

لصديقاتي الأربع أساسات الأنس وأركان المودة أمال، رانية، سمية ومريم والطيبة أميرة بودبوس

لأستاذاتي الطيبات كريمة كاف،إيمان جفال، وهيبة بوسليماني ، أميرة ذويب، هالة بوشقورة

لكل الذين ما بخلوا علي حين طرقت باب خبرتهم ومعونتهم....أتقدم بالثناء الجميل

فهرس المحتويات:

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	***أ-ت***
الفصل الأول:الإطار المنهجي	***10***
1. إشكالية الدراسة	***10***
2. تساؤلات الدراسة	***11***
3. أسباب اختيار الموضوع	***12***
4. أهمية الدراسة	***12***
5. أهداف الدراسة	***13***
6. منهج الدراسة	***13***
7. مجتمع الدراسة والعينة	***19***
8. الدراسات السابقة	***21***
9. ضبط المصطلحات والمفاهيم	***21***
الفصل الثاني: السينما والإخراج السينمائي	***22***
تمهيد	***22***
1. السينما واللغة السينمائية	***23***
1.1. مفهوم السينما والفيلم السينمائي	***23***
2.1. تاريخ السينما	***25***
3.1. اللغة السينمائية	***30***
4.1. نظريات السينما	***39***
2. الإخراج السينمائي	***44***
1.2. مفهوم الإخراج السينمائي	***44***
2.2. المخرج السينمائي	***47***
3.2. مفردات الإخراج السينمائي	***49***
4.2. مراحل الإخراج السينمائي	***59***
5.2. أساليب الإخراج السينمائي	***68***
خلاصة	***72***

الفصل الثالث:التحليل النفسي وتمثلاته في السينما	***73***
تمهيد	***73***
1. التحليل النفسي	***74***
1.1. مفهوم التحليل النفسي	***74***
2.1. تصورات نظرية التحليل النفسي	***77***
3.1. تقنيات التحليل النفسي	***83***
4.1. اتجاهات التحليل النفسي	***85***
5.1. نقد نظرية التحليل النفسي	***90***
2. اسقاطات التحليل النفسي في السينما	***92***
1.2. تمثلات التحليل النفسي في السينما	***92***
2.2. نظرية الفيلم	***97***
3.2. التحليل النفسي للفيلم	***102***
4.2. الرفض المعرفي لنظرية التحليل النفسي للفيلم	***104***
خلاصة	***105***
الفصل الرابع: التحليل السيميولوجي لفيلم	***106***
1. بطاقة فنية للمخرج	***106***
2. بطاقة فنية للفيلم	***107***
3. ملخص فيلم "فارس الظلام"	***109***
4. التحليل التعييني للمتتاليات المختارة من فيلم "فارس الظلام"	***111***
أ) التقطيع الفني	***111***
ب) القراءة التعيينية	***185***
5. التحليل التضميني للمتتاليات المختارة من فيلم "فارس الظلام"	***204***
6. نتائج التحليل	***237***
النتائج العامة للدراسة	***240***
الخاتمة	***246***
الملاحق	***248***
قائمة المصادر والمراجع	***252***
ملخص الدراسة	***259***
The abstract	***260***

مُقَدِّمَة

مقدمة

رغم حداثتها استطاعت السينما أن تصنع لنفسها مكانة بين الفنون الأعرق منها، وصارت فن العصر دون منازع، تنفذ إلى شتى الحقول الثقافية، تجمع شتاتها وتحيك بها عناصر البناء البصري للفيلم بشكل أكثر إبداعا ساعية بذلك إلى التفرد وخلق عالم خاص يجتذب الجماهير ويؤثر فيهم.

فمنذ ظهورها لم تبق السينما حبيسة مشهد خروج العمال من المصنع*[1]، ولم تنتظر وصول القطار* بل جابت المسارح واستلهمت منها حيوية الرقص وتشويق الروايات، ولما أدرك الساسة القوة التأثيرية الكبرى لهذا الفن الجديد على الجماهير، اتخذها أداة لأدلجة الواقع، وصارت مزيجا رائعا للرؤى التاريخية بين الفن والبروباجاندا.

وكان هذا المزج بين شتى الفنون والآداب والاكتشافات التقنية يقرب الفن من الحياة والحياة من الفن، كتقنية التوليف (المونتاج)، والانتقال من نمطية اللقطة العامة، كما كان هذا المزج يرسم ملامح الإخراج السينمائي ويرفع الستار رويدا عن دور المخرج كمبدع أساسي في الفيلم، يوظف العناصر التقنية ويوجه دفة طاقم العمل لتحقيق رؤى معينة، تصير من خلالها الأفلام بوتقة من الدلالات التي تستهدف معان أقل سطحية مما يظن المشاهد، تتفاعل مع ديناميكية المجتمع والفرد على حد سواء، تعكس السلوكيات وتخترق العالم الداخلي للحياة النفسية وتفاعلاتها، واستطاع الإخراج السينمائي باستخدام قوته الاستثنائية والمؤثرة تمثيل غير الملموس كما تمنى كانودو، فالصورة كونها إحدى ركائز الثلاثية الجوهرية للسينما (الصورة، الزمن، الحركة) تملك القدرة والفاعلية للوصول وتجسيد أعمق وأقدم طبقات النفس، تتيح رؤية تطوراتها وتقدم تفسيرا وانعكاسا لها، وكانت هذه نقطة التماس الحاسمة بين علم النفس والسينما التي خلقت التضافر الساحر بينهما.

---

*خروج العمال من المصنع فيلم وثائقي قصير تم إنتاجه في فرنسا وصدر في سنة 1895، من إخراج الإخوة لوميير وهو أول فيلم في التاريخ.
*وصول القطار فيلم ثان للأخوين لوميير في بدايات السينما سنة 1895 والذي رغم بساطته أحدث ضجة وسط جمهور لم يكن مستعدا من الناحية النفسية لتقبل صورة حية تنبض بالحركة.

والتحليل النفسي باعتباره أحد الفروع الحديثة لعلم النفس، قد ولد ونشأ بالتوازي مع السينما وما لبث أن تغلغل في الإخراج السينمائي توليفا وتصويرا، حيث كان استخدام اللقطة المقربة إيذانا بقدوم الفيلم النفسي الذي صادق على براعة المخرج السينمائي في إعادة التمثيل الكلي للروح والجسد كما يقول كانودو، واستلهم من التحليل النفسي ليعزز مفاهيم وميكانزمات العقل والطبيعة البشرية ليدعم ويوسع الفنُّ السابعُ هذه النظرية التي عكف عليها فرويد، كارل يونغ وغيرهما.

هذه الدراسة ستفكك عناصر البناء الفيلمي لمعرفة تجليات التحليل النفسي فيها وكيف يتم توظيف دلالات هذا الأخير في تكوين صورة تخدم رؤية المخرج السينمائي، ينسج من خلالها الأحداث الفيلمية بمستويات رمزية متفاوتة تسعى لبلوغ معان أكثر عمقا، قد لا تكون واضحة بالضرورة للمشاهد العادي بقدر ما تؤثر فيه، لأن الأفلام رموز حاملة للمعنى يصوغها صناع الأفلام لهدف ما بعيدا عن العشوائية، ولفهم هذه الرمزية من خلال هذه الدراسة يفضل الأخذ برأي فلاسفة الشك (أمثال ماركس ونيتشه وفرويد) الذين يرون أن الحقيقة في المستوى الأول دائما مطمورة ومراوغة، لذا استدعينا علم السيميولوجيا باهتماماته بالرمز ومستويات فهمه لتجانسه مع التحليل النفسي الذي يسعى لسبر أغوار النفس البشرية وتفسير الكينونات النفسية لتسليط الضوء على صور التحليل النفسي وكيفية اعتمادها في فيلم "فارس الظلام" من وجهة نظر إخراجية سينمائية.

وقد رسمنا الخطة البحثية إنطلاقا من تقسيمها إلى أربعة فصول تؤطر الدراسة ومتغيراتها، فصل منهجي، فصلين نظريين وفصل تطبيقي وهي كما يلي:

- **مقدمة:** حاولنا فيها حصر جوانب الموضوع وتسليط الضوء على متغيرات البحث.
- **الفصل الأول:** وهو الفصل المنهجي، أوردنا فيه إشكالية الدراسة وتساؤلاتها، أسباب إختيار الموضوع، أهميته، الأهداف المرجوة من الدراسة والمنهج المعتمد فيها، مجتمع الدراسة والعينة، والدراسات السابقة، وأخيرا ضبط المفاهيم والمصطلحات.

- **الفصل الثاني:** تطرقنا في جزئه الأول إلى السينما مفهوما ونشأة، لغتها، مدارسها أو النظريات التي خصتها بالدراسة، لننتقل بعدها في جزئه الثاني إلى الإخراج السينمائي، مفهومه، عناصره، مراحله وأهم أساليب الإخراج السينمائي وليدة المدارس المختلفة.
- خصصنا **الفصل الثالث** للتحليل النفسي مفهوما ونشأة، أهم تصوراته وتقنياته، مدارسه ونقده كنظرية متفرعة عن علم النفس. ثم اسقاطاته في السينما ومدى التداخل بين كل ماهو سينمائي ونفسي من خلال ذكر تمثلات التحليل النفسي في السينما، نظرية الفيلم التي تتولى نقد الفيلم وتحليله نفسيا ومن ثم تفصيلا للنظرية سابقة الذكر، ثم الرفض المعرفي لهذه النظرية.
- **الفصل الرابع:** وهو **الجزء التطبيقي** في الدراسة سعينا فيه إلى تحليل القطات المختارة من فيلم "فارس الظلام"، وارتكزنا في ذلك على المنهج السيميولوجي لتسليط الضوء على تجليات التحليل النفسي التي يوظفها المخرج وطاقم العمل الإخراجي ككل لجعل هذا الفيلم مسرحا تعرض عليه الكينونات النفسية، إذ بإمكان التحليل السيميولوجي استنطاق الدلالات والمكنونات والرموز التي يزخر بها الفيلم السينمائي. ثم استنباط أهم النتائج من هذا التحليل.

وصولا إلى الخاتمة التي استفردتْ بعرض أهم النتائج التي أسفرت عنها هذه الدراسة، الإضافة إلى **الملاحق**.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1. **إشكالية الدراسة**
2. **تساؤلات الدراسة**
3. **أسباب اختيار الموضوع**
4. **أهمية الدراسة**
5. **أهداف الدراسة**
6. **منهج الدراسة**
7. **مجتمع الدراسة والعينة**
8. **الدراسات السابقة**
9. **ضبط المصطلحات والمفاهيم**

1. إشكالية الدراسة:

السينما ليست شيئا منضبطا، إنها فن، صناعة، هواية، رؤية والكثير من الأشياء التي يمكن ممارستها ودراستها من خلال تخصصات مختلفة، يظهر فيها المخرج مرة إداريا، سياسيا، تقنيا، وأخرى قاصا، فنانا أو كلها معا، مترجما النص السينمائي إلى معطيات بصرية تتوحد فيها عناصر الإنتاج لتفرز الموضوعات الجمالية وتسرد الحكايات وتصيغ الدلالات كما يقول ميتز.

إن تهجين مختلف الآداب والفنون والتقنيات في العمل الإخراجي السينمائي ساهم كما تعددُ تمثلاتِ المخرج في تجسيد تجارب فيلمية غزيرة ومتنوعة، تختلف فيها الألوان والرؤى وحتى الغاية حسب ما يقتضيه تبصر المخرج لِبَثِ الحياة في النص الفيلمي وبعثه في هيئة صور، صوت وحركة، وهذا ما يؤكد تجاوز الفن السابع بداياته التي اقتصرت على الوصف وتسجيل الحركة في العالم الخارجي على شريط السيلولويد دون تدخل المخرج، إلى إعادة إنتاجها، وصارت الصورة السينمائية تتأتى مع كل إنجاز سينمائي في أبعاد جديدة أكثر عمقا وتطورا في أشكالها السردية وبناءاتها البصرية، ولم تعد السينما آلة لنسخ الواقع وعرضه فقط، بل صارت قادرة على منح القصص نبضا وتماسكا مثيرين للاهتمام، يؤثران في المشاهد ويأسران تفكيره.

وبهذا صارت السينما عملية مركبة لا تنفصل عن الوظائف النفسية والمعرفية للمشاهد، تحاكي مدركاته وترسمها من جديد، منطلقة من واقع الحياة داخل سياقاتها الاجتماعية والإيديولوجية والمؤسساتية، يشكل أبعادها الإخراج السينمائي بإعادة صياغة مظاهرها وترجمتها في فكرة ذات توجه وهدف قصدي.

وأكثر من أي فن آخر صار باستطاعة السينما تجاوز تمثيل الواقع إلى فرض حالات ذهنية وحقائق عاطفية وشعورية في حبكاتها، واستدعاء المكنونات الخفية إلى عدسات الكاميرا، وكان اكتشاف الفيلم النفسي أداة لإنارة العالم الباطن لترجمة وتجسيد الظواهر النفسية كتجربة واعية أو غير واعية، ومرآة تعكس طرائق عمل

الذهن والتطورات النفسية الفردية، وساهم هذا التوجه الجديد للسينما في تغيير أشكال السرد القصصي التقليدي، وتغيير المفاهيم البصرية والبنيات المونتاجية، واستلهم صناع الأفلام أفكار التحليل النفسي لتعزيز فهم الطبيعة والعقل البشري، ولتوثيق بصماتهم المتميزة والمنفردة في الأفلام وكل ذلك لتحريك الجماهير وهندسة العلاقة بين الشاشة الكبيرة والمتفرج.

وكان نجاح الفيلم السينمائي في استحضار التعبيرات والاحتياجات النفسية وتحويلها إلى تماهيات مادية ومنح الذات طابع المدركات، وكذا تجسيد العالم النفسي بصراعاته وكوامنه السبب في اتجاه الأنظار نحو هذا الفن المعجزة، دراسة وتفسيرا من طرف علماء النفس والنقاد، الأمر الذي كان بمثابة الشهادة على براعة الوسيط الفيلمي في تبرير نظريات التحليل النفسي، دعمها، تفسيرها وتمثيلها، كما لم يفعل فن من قبل.

ولمعرفة كيفية اعتماد الإخراج السينمائي على منطلقات التحليل النفسي في تجسيد بعض أو كل مشاهد الفيلم من خلال استقرائه وتحليله سيميولوجيا سنقوم بطرح التساؤل المركزي الآتي:

1. تساؤلات الدراسة:

كيف تتجلى معالم التحليل النفسي من خلال توظيفها إخراجيا في السينما؟

وقصد التّحكم في دراستنا أكثر فقد طرحنا الأسئلة الفرعية التالية:

***1.* كيف يوظف المخرج وطاقم العمل العناصر الإخراجية في طبع رؤية نفسية على الفيلم؟**

***2.* كيف يتم استدعاء منطلقات التحليل النفسي لأجل تجسيد فكرة إخراجية سينمائية معينة؟**

3. هل تتضح معالم التحليل النفسي في الفيلم أم تظل رموزا عالقة في ذهن الجمهور بعيدا عن تفسيرها الحقيقي؟

2. أسبـــاب اختيار الموضوع:

إن اختيارنا لموضوع "معالم التحليل النفسي في الإخراج السينمائي" كان نتاجا لجملة الأسباب الآتية:

✓ **الأسباب الموضوعية:**

- اعتماد الكثير من الأفلام السينمائية على إثراء بنائها بعناصر سيكولوجية، للتجديد والابتكار في البنية السردية والمونتاجية.
- دراسة الظواهر النفسية في السينما لما لها من تأثير كبير على الجمهور وذلك لارتباطها الوثيق بالتغيرات الاجتماعية والثقافية المختلفة.
- ندرة الدراسات العربية التي تهتم بتجسيد الوسيط الفيلمي للتجربة السيكولوجية.
- إضافة دراسة أكاديمية للجامعة الجزائرية تسلط الضوء على تعاضد كل من التحليل النفسي و الإخراج السينمائي في التجسيد الاستبصاري الإبداعي لمكنونات الطبيعة البشرية.

✓ **الأسباب الذاتية:**

- ميلنا للتحليل السيميولوجي خاصة في السينما.
- الإهتمام بالفن السابع وقدرته التأثيرية خاصة في عصر سلطة الصوت والصورة.
- شغفنا بعلم النفس والتحليل النفسي على حد سواء خاصة في الدراسات السينمائية الحديثة والذي يعتبر كما قال ميتز "السيميولوجيا الثانية للسينما".

3. أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في ما يلي:

- دراسة الفن السابع باعتباره وسيلة اتصال جماهيرية تنافس بقية الوسائل الأخرى في التأثير على الجمهور وتكوين آرائهم وتوجهاتهم.

- إبراز مساهمة التحليل النفسي في خلق تجارب فيلمية جديدة، ما أدى حتميا إلى ازدهار السينما وتغير المفاهيم البصرية فيها وتعدد أشكال الإخراج.
- إثارة أهمية الإخراج السينمائي في تصوير الحياة النفسية، لإماطة اللثام عن غموضها وإنارة خفاياها.

4. أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة بشكل عام إلى:

- تحليل الأبعاد السيكولوجية في فيلم "فارس الظلام" باستدعاء كل من نظرية التحليل النفسي لفرويد والتحليل السيميولوجي.
- قراءة في الدلالات الصريحة والضمنية للفيلم للبحث عن تجليات التحليل النفسي فيه وأسباب توظيفها.
- دراسة اعتماد الإخراج السينمائي على التحليل النفسي لإرساء دعامات فكرية تخدم السيناريو ورؤية المخرج وطاقم العمل في صناعة الفيلم.

5. منهج الدراسة:

إن وسائل الإعلام خاصة الجماهيرية منها تولي اهتماما أكبر بإنتاج الرسائل النوعية، ما يفضي بالضرورة إلى تضمين معان ذات دلالات قصدية والفن السابع باعتباره أحد أهم هذه الوسائل الإعلامية الجماهيرية هو في جوهره نشاط تواصلي يهدف إلى إيصال رسائل ضمن منظومة أفكار صورية تركيبية، شكلت لغة جديدة بعلاماتها المنتجة للدلالة، وصارت تلك الصور في بعديها الثابت والمتحرك مستوفية لشروط الخطاب، ومتجاوزة إياه إلى اللغة غير اللفظية، لتؤسس بذلك توجها جديدا في التواصل، توجها يستحوذ على المتلقي، يعتقل عقله، ويحدد زوايا تعرضه لرسائله وكذا إدراكه لتلك الرسائل. وهنا تكون **مقاربة التحليل السيميولوجي** المسبار الأكثر مواءمة للغوص في جميع الخطابات والأنشطة التواصلية تفكيكا، تركيبا، تحليلا وتأويلا، للبحث عن آليات إنتاج معانيها ودلالاتها القصدية سواء الطافية (السطحية) أو العميقة (الضمنية)، مولداتها وأهدافها الحقيقية.

وهي المقاربة التي قال عنها "موريس أنجرس" أنها الطريقة الخاصة وغير التقليدية التي تستعمل النظرية العلمية دون تقليد أعمى، أين يجوز للباحث التغيير فيها وفق ما تقتضيه نوعية الإشكالية، وهذا ما سيساعدنا في تطويع هذه المقاربة لتحليل فيلم "**فارس الظلام**" واستقراء معالم التحليل النفسي في بنيته الإخراجية. وسنقف على مفهوم هذه المقاربة أولا في مايلي:

- ✓ **مقاربة التحليل السيميولوجي:**

أ) **التحليل:** هو تقسيم بنية النص إلى وحدات أساسية وفق رؤية منهجية محددة سلفا.[2]

ب) السيميولوجيا: علم حديث النشأة لم يظهر إلا بعد إرساء السويسري "فردينان دو سوسير" أصول اللسانيات الحديثة في بحر القرن العشرين مع الإشارة إلى أنه قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين العربي والغربي على حد سواء، لأنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية فإن مهمة تحديده و إعطائه مفهوما عاما أمر صعب جدا، لذا تعددت الآراء في تعريفه وفي تحديد مصطلح دقيق له.

- **الجذر اللغوي للسيميولوجيا وتعريفه اللغوي:** تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن أصل المصطلح اللغوي " sémiologie" يعود إلى العصر اليوناني كما يؤكد "برنار توسان" من الأصل اليوناني"séméion" الذي يعني(علامة) و"logos" الذي يعني (خطاب) وبامتداد أكبر للكلمة "logos "تعني (العلم)، فالسيميولوجيا هي علم العلامات.[2]
- **المعنى الاصطلاحي للسيميولوجيا:** عرف "فردينان دو سوسير" السيميولوجيا (علم العلامات) أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية.[3]

ويقول "سوسير" في هذا الصدد: " اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة

[2] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط2، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010، ص 96

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010، ص11، 12

[3] آن آينو وآخرون، السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، ت: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، 2008، ص 33

للكتابة وأبجدية الصم البكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة. ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا. وسوف يكون علم اللغة قسما من علم السيميولوجيا.[3] وظهر الفيلسوف الأمريكي "شارل سندر بيرس" في ذات الوقت تقريبا مهتما بعلم العلامة تحت مسمى "السيميوطيقا" "sémiotique " والذي يعني به دراسة الظواهر العلاماتية من حيث طبيعتها وخواصها وأنساقها دون معرفة مسبقة بتنبؤ سوسير.[2]

- **التحليل السيميولوجي:**

عرفته الباحثة "جوليا كريستيفيا" أنه مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث في صيغ اكتمال حلقة الدلالة في نسق معين، وهو الأسلوب الذي يكشف، يحلل، ينقد المعنى في نظام ما، ينتقد العناصر المكونة لهذا المعنى ولقوانينه.[3]

والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسيى "رولان بارث" هو شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم الباحث الحياد نحو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكولوجية، الاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل السيميولوجي.[4]

ولتحليل فيلم "فارس الظلام" استعنا بهذه المقاربة عن طريق تبني نموذج تحليل يدرس بموضوعية دلالات الفيلم وما يبثه من أفكار وقيم وتجليات نفسية معينة وهذا النموذج هو التحليل الفيلمي.

[1]–آن آينو وآخرون: المرجع السابق، ص 33

[2]–عادل فاخوري: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد2، 1982، ص103

[3]–فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، 2012، ص72،71

[4]–رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة مكلة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة دالي ابراهيم، الجزائر،2010، ص14

- ✓ **تحليل الفيلم:** يعرفه "جاك أومون" و"ميشال ماري" في كتابهما "تحليل الأفلام" مصطلح تحليل الفيلم من خلال ثلاثة مبادئ:

أ) عدم وجود منهجية عامة لتحليل الأفلام.

ب) تحليل الفيلم غير نهائي لأن هناك دوما في إحدى الدرجات التي نبلغها في الفيلم ما يمكن تحليله.

ت) إنه من المهم معرفة تاريخ السينما وتاريخ الخطاب الخاص بالفيلم الذي تم اختياره حتى لا تتم إعادته والتساؤل قبل كل شيء عن نوع القراءة التي نريد تطبيقها.[4]

- **أدوات وتقنيات تحليل الفيلم:** ينبغي ملاحظة أن استعمال كلمة أدوات يعطي انطباعا بأن التحليل الفيلمي عملية علمية(..) وبصورة عامة يعتمد تحليل الفيلم ثلاثة أدوات هي كالآتي:

أ) **الأدوات الوصفية les instruments descritifs :** من الناحية المبدئية فإن كل شيء في الفيلم قابل للوصف، وبالتالي فإن استعمال الوصف في التحليل الفيلمي هو العملية السهلة ويعتمد فيها على التقطيع والتجزئة ووصف الفيلم.[2]

- **التقطيع التقني découpage technique:** هو مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية حيث يرتكز على اللقطات والمتتاليات، وهو عملية الزامية في إنجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية ويشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية، إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية بكل لقطة مرئية.[3]

وقد وضع كتاب تحليل الأفلام أكثر الحدود دراسة في عملية التقطيع التحليلي وهي كما يلي (مدة اللقطات، المونتاج، الحركات، تنقلات الممثلين في المجال، مداخل ومخارج المجال، حركات الكاميرا، الشريط الصوتي، الحوارات، الموسيقى، الضجيج، العلاقات بين الصوت والصورة).

[1]-Jaque Aumont, Michel Marie, L'analyse des films, Nathan université, Paris, 1989, p29

[2]-مراد بوشحيط، منهج التخليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق، جامعة الجزائر3، مجلة الإعلام والاتصال، العدد01، الجزائر، 2014' ص97

[3]-بيير ماتو: الكتابة الفيلمية، ت: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 1997، ص14

ومن أهم الجداول التحليلية المقدمة في المجال جدول "آلان رينيه" الموضوع العام 1963 لفيلمه "موريل":

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	الوصف	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	الموسيقى	الضجيج
رقم اللقطة	مدة اللقطة	اللون، الإضاءة، الديكور،الحركة، المضمون،	سلم اللقطة، حركة الكاميرا	زوايا التصوير في اللقطة	الحوار الثنائي أو المتعدد، التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي والمصطنع

جدول رينيه التقطيعي (من كتاب تحليل الأفلام)[5]

- أما **التجزئة:** فهي مرتبطة بالمقاطع الفيلمية وهي متعلقة أكثر بالوحدات السردية، تسمى باللغة النقدية الحالية "المتتاليات" لفيلم سردي، التي تضمن وحدة اللقطات التي تم تصويرها بترتيب القصة الذي تم تحديده قبل كل شيء حسب خطة معينة.[2]
- **وصف الفيلم:** ويتمثل في الوصف التفصيلي للقطات التي يفترض تأليفها تحيزا، تحليلا، وتفسيرا مؤكدا.[3]

ب) الأدوات الإستشهادية: وتشمل كلا من:

- **ملخص الفيلم:** يشكل أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومنهجيته، لأنها تكشف عن نقاط القوة في السرد الفيلمي موضحة أيضا أبعاد الفيلم.
- **الفوتوغرام(التوقف عند الصورة):** وهذا يقتضي طبعا صورة دون حركة أو صوت وهي عملية أساسية ونموذجية في التحليل الفيلمي وهي عملية انتقائية بعناية فائقة وظيفتها شاهدية في عملية التحليل، حيث

[5]- مراد بوشحيط، مرجع سابق، ص 97، 98

[2]-Jaques Aumont, Michel Marie, op,cit, p41, 42

[3]-Ibid, p49

يستغل المحلل ثبات الصورة لدراسة الحدود الشكلية للصورة من حيث التأطير، عمق المجال، التركيب، الإضاءة وحتى حركات الكاميرا.

- **البطاقة التقنية للفيلم:** والتي تعرض فيها كل المتعلقات الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم من: العنوان، شركة وسنة الانتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون وكافة العاملين الرئيسيين في الفيلم.

ت) الأدوات الوثائقية: يقصد بها جملة المعطيات العاملية الخارجية عن الفيلم والقابلة للاستعمال في الفيلم وتتمثل في:

_المعطيات السابقة لبث الفيلم: السيناريو المكتوب، أوراق عمل المخرج، التصريحات، الاستجوابات الصحفية..إلخ.

_المعطيات اللاحقة للبث: عدد المشاهدات في شباك التذاكر وملصق الفيلم..إلخ.[6]

ولتحليل فيلم "فارس الظلام نقوم بمشاهدته مرارا وذلك للوقوف على أهم التفاصيل التي تخدم موضوع البحث ورصد أهم التفاصيل من خلال تحديد أهم المقاطع والمتتاليات و بالاستعانة بأدوات تحليل الفيلم سابقة الذكر. واستقراء الصور بالوقوف عندها لأجل الإحاطة بكافة عناصرها لاستشفاف دلالاتها، وهذا يتطلب تطبيق مقاربة التحليل السيميولوجي لرولان بارث" التي تعالج الخطاب المرئي عبر مستويين اثنين (مستوى تعييني ومستوى تضميني): أ) **المستوى التعييني:** التحليل السطحي للأفلام عينة الدراسة ويعبر التحليل التعييني عن العلاقة بين الدال والمدلول.

ب) المستوى التضميني: وصف الرموز والمعاني الكامنة المتعلقة بالصورة، كما يكشف العلاقة بين الدال والمدلول والمحيط الخارجي.[2]

[6]–مراد بوشحيط، مرجع سابق: ص 99–101

[2]– فايزة يخلف: مرجع سابق، ص 47

6. مجتمع الدراسة والعينة

إن طبيعة موضوعنا تفرض مجتمع دراسة يشمل كل الأفلام السينمائية التي تناولت الظاهرة السيكولوجية، أو تجلت فيها مظاهر التحليل النفسي وهي كثيرة ومتنوعة سواء في السينما الغربية أو العربية.

وبما أن التحليل السيميولوجي يعتمد في أحايين كثيرة على الاختيار القصدي للعينة، التي تعرف على أنها "مجموعة جزئية من الأفراد والمشاهد أو الظواهر التي تشمل مجتمع الدراسة الأصلي؛[7] والتي يختارها الباحث اختيارا مقصودا من ذلك المجتمع تبعا لما يراه من سمات أو صفات أو خصائص تتوفر بهذه الوحدات أو المفردات وتخدم أهداف البحث، بحيث تكون الوحدات قريبة من المجتمع الأصلي، ويترك للباحث الحرية في اختيار وحداتها".[2]

فقد تعمدنا اختيار فيلم "فارس الظلام" للمخرج البريطاني "كريستوفر نولان"، نظرا للسمات التي يحملها الفيلم والتي تخدم موضوع الدراسة وأهدافها والذي نجح إخراجيا لدرجة جعلته يغير ثواب السينما الأمريكية، فرغم مئات الأفلام التي تناولت الدراما النفسية واستلهمت من علم النفس كل ما يمكن استلهامه، قد لمع فيلم "فارس الظلام" المعروض سنة 2008 ضمن ثلاثية "فارس الظلام" لذات المخرج، وحقق نجاحا كبيرا على المستوى الجماهيري والنقدي، ليكون أكثر أفلام الثلاثية نضجا على مستوى النص والإخراج. وقد اخترنا منه مجموعة متتاليات بصورة قصدية تخدم موضوع دراستنا لمعالم التحليل النفسي على مستوى البنية الإخراجية له.

[7]_عمار بوحوش، منهج البحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2000، ص130

[2]–محمد زيان عمر، البحث العلمي، مناهجه، وتقنياته، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص28

7. الدراسات السابقة:

1.7. عادل عبد العال، السينما والتحليل النفسي، مجلة الآداب، عدد6،القاهرة–مصر، 1978.

- **هدف الدراسة:**

إبراز أهمية التحليل النفسي في العلوم الاجتماعية، وانتقاله إلى الأعمال الفنية، وتقديم بعض الأمثلة عن التجارب النفسية في السينما الأمريكية والعربية وأهميتها في فهم الظواهر السيكولوجية كذا والمغالطات التي قدمتها الأفلام من ذات الصنف.

7.2. Sangro colo Pedro, Films from the couch, Film theory and Psychoanalyisis, uiversity of Salamanca, Spain, 2008

- **هدف الدراسة:** تهدف الدراسة إلى إقامة علاقة بين بنية الدلالة التي تحكم السينما وعلم النفس للتأكيد على أن نظام التمثيل السينمائي على غرار الجهاز النفسي اللاواعي، كما أوضحه لاكان، فوصول التحليل النفسي إلى الفكر السينمائي يؤدي إلى صياغة فكرة الجهاز النفسي القادر على جعل المتفرج خاضعا للمشاعر التي تسردها القصة.
- **نتائج الدراسة:** أظهرت الدراسة النتائج التالية:
  - ✓ استعراض موجز للسينما النظرية التي تمزج بعض مبادئ التحليل النفسي للاكان بالسينما.
  - ✓ تجسيد الأفلام للانعكاسات النفسية من خلال تمثيلها في السرد القصصي.
  - ✓ فيلم "النافذة الخلفية للمخرج هيتشكوك صنع العديد من التجسيدات النفسية توازت مع حالة المتفرج في صالة السينما والسياق الخيالي للشخصية الرئيسية والانعكاس في الصراع الأوديبي في البنية العميقة للقصة.

1. تحديد المصطلحات والمفاهيم:

- **المَعْلَم:** جمع مفرده معلم وهو ما يستدل به على الطريق ويقال "خفيت معالم الطريق" أي الأمكنة التي تعهد فيها الطرق، معلم الشيء معهده.[8]

- **التحليل النفسي:** منهج للبحث في علم النفس والأمراض العصابية وكذلك مجموع التقنيات المتبعة لعلاج تلك الأمراض من خلال التركيز على الشعور واللاشعور وتداعياتهما على الصحة النفسية.[2]

- **الإخراج السينمائي:** ذكره الفيلسوف جيل دولوز في كتابة "الصورة–الحركة" على أنه يعني العلاقة بين الأشياء والشخصيات وتبادل الأدوار والتأثير بين كل من الضوء والظلمة والأنساق اللونية لمحتويات الإطار(الكادر، موضع الكاميرا، زاوية التصوير، حركة الكاميرا والشخصيات والموضوعات داخل الإطار ويعني بذلك تحويل السيناريو المكتوب والفكرة إلى بناء بصري.

- **السيميولوجيا:** النظام العلمي الذي يجعل من أنساق التواصل موضوعا للدرس والبحث والتفكيك وهو أيضا دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية وهو العلم الذي يضع اللغة على صعيد دراسي واحد مع كثير من الأنساق التواصلية غير اللغوية، مثل: الشعائر الرمزية، اشارات الصم البكم، إشارات المرور، علامات الطريق وغيرها.[3]

[8] المنجد الأبجدي ص979

[2] Edith Lecourt, découvrir la psychanalyse, édition Eyrolles, Germain, 2006, p9

[3] منذر العياشي، العلاماتية (السيميولوجيا)، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص1،2

الإطار

النظري

تمهيد:

إن السينما بما ينضوي تحت رايتها من فنون وتقنيات وأساليب، لا يجعل منها إلا عالما منفردا بكينوناته، معالمه، آثاره وحتى لغاته المتعددة، وهو ما جعلها تفتك لقب سابع الفنون عن جدارة، نظرا لمشارب الفنون المختلفة التي تصب فيها، فتستفيد منها وتفيدها، ثم ما لبثت أن جذبت برادة الآداب والعلوم، وصارت ضوءا يرسم بأطياف هذا العلم وذاك أجمل اللوحات البصرية المتحركة، مستعينة بشتى التقنيات التي تتجدد وتتطور وتزيد إمكاناتها في تجسيد ماهو مكتوب إلى ما هو مرئي ومسموع، حتى استقطبت المستثمرين في الفنون والعلوم وتطورت رويدا كلما تقدم بها الوقت وتعددت أساليب الإخراج وألوان الأفلام فيها حتى صارت تأسر كل من يدخلها، فيعيش لأجلها، صانعا، مخرجا، مُنَظِّرا أو ممثلا أو أيا كان دوره في هذا العالم الواسع والماتع.

I. السينما والإخراج السينمائي:

1. السينما واللغة السينمائية:

1.1. مفهوم السينما والفيلم السينمائي:

1.1.1. مفهوم السينما:

لغة: مصطلح السينما مشتق من الجذر اليوناني "cinematography " التي تعني الكتابة بالحركة، في جوهرها تعد السينما تصويرا، لكنها أكبر من ذلك، فهي تتجاوزه إلى نقل الأفكار والكلمات والنبرة والأفعال وكل أشكال التواصل اللفظي وجعلها مرئية. [1]

"اختصار لكلمة "سينيماتوغرافيا" (التسجيل الحركي حرفيا) وهي كلمة متعددة الدلالات في ذات السياق، فهي تعني الأسلوب التقني، إنتاج الأفلام (عمل)، عرضها(حفلات)، قاعة العرض (دور السينما)، مجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المؤفلمة مصنفة في قطاعات، كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والتجارية وغيرها".[2]

اصطلاحا: يطلق مصطلح "سينما" على النشاط الفني الإبداعي المتمثل في كتابة السيناريو ثم تقطيعه فنيا وإخراجه وتركيبه وكل العمليات التقنية التي ترافق هذا النشاط، وكذلك تعني النشاط الاقتصادي الذي ينتج الأفلام ويسوقها، كما يصطلح على مجموع الأفلام، مخرجين بذاتهم، تيارا أو مرحلة في تاريخ السينما.[3]

التعريف الإجرائي: إن مصطلح السينما يعنى بكافة الأنشطة المختلفة، الإبداعية، الفنية، التقنية والإنتاجية التي تستخدم في صياغة خطاب فيلمي يبث عبر وسيط مرئي، وهي الفن الذي يستدعي الفنون والعلوم المختلفة لخلق بناء بصري إبداعي.

---

[1] Blain Brown, Cinematography theory and practice, Focal Press Elsiver, UK, 2012, p2

[2] ماري تيرير جورنو، معجم المصطلحات السينمائية،تر: فائز بشور، جامعة السوروبون الحديدة، باريس-فرنسا، (دت)، ص16

[3] جمال بلعربي، من سيميولوجيا السينما إلى سيميائيات الخطاب الفيلمي، مركز البحث العلمي والتقني، لتطوير اللغة العربية، الجزائر 2011، ص150

2.1.1. مفهوم الفيلم السينمائي:

لغة:

شريط مغطى بمستحلب حساس للضوء، يستخدم في الكاميرا السينمائية لتطبع عليه الصور. أو هو وثيقة سينمائية تحمل فيلما مصورا.[1]

اصطلاحا:

الفيلم نص، ولكن نوع خاص من النصوص، نص مسموع ومرئي كما وصفه الكاتب الأمريكي والناقد جون هوارد لوسون. كان الفيلم نصا مكتوبا إما في شكل سيناريو أو ملخص حبكة كما كان في فترة السينما الصامتة. وإذا لم يكن مكتوبا فإنه يتكون من فكرة في ذهن صائغ الفيلم الذي يحولها إلى نص مسموع ومرئي.

الفيلم فن هجين وغالبا ما نسمي الفيلم بالفن التعاوني، بمعنى أنه يتطلب مواهب كثيرة من المتخصصين الذين يتم التنويه بأسمائهم جميعا في نهاية الفيلم، وهو أيضا أحد الفنون الذي نتوقع فيه أن يقوم شخص واحد وهو المخرج بتنسيق المساهمات كلها لإنتاج شيء واحد.[2]

التعريف الإجرائي:

الفيلم هو توليفة العناصر الفنية والتقنية التي يشرف المخرج على جمعها معا ليكون صورة النص (السيناريو) السينمائي في أجمل تجلياته، في عملية انتاجية يقودها ويشرف عليها ويرافقها ويساهم فيها الطاقم الإخراجي.

[1] Dictionnaire de français « Larousse » (ww.larousse.fr)

[2] برنارد ديك، تشريح الفيلم، تر:مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، 2015، ص 21

2.1. تاريخ السينما:

1.2.1. التطور التقني:

تذكر المراجع الغربية أن اختراع السينما ما هو إلا تجسيد للحلم الذي كان يراود "ليوناردو دافينشي"[1]، المهندس والعالم الإيطالي الذي لاحظ أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام بينما تكون الشمس ساطعة خارجها وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا بحجم الدبوس فالجالس في الحجرة المظلمة يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة نتيجة شعاع الضوء الذي ينفذ من الثقب الصغير.

ومن خلال هذا تجسدت فكرة وضع صندوق وتثبيت عدسة في أحد جوانبه. وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق في وضع صحيح غير مقلوب وهو ما سمي بالغرفة المظلمة.[2]

وهي ذاتها الحلم الذي حققه الأخوين "لوميير" بابتكارهما للسينيماتوغراف بوصفه آلة لالتقاط الصور المتحركة وجهاز عرض في آن واحد.[3]

ونتيجة الجمع بين ثلاث اختراعات سابقة هي اللعبة البصرية والفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي، ولدت السينما، حيث تمكن الأخوين لوميير من تسجيل اختراعهما في 13 فيفري 1895، لكنهما لم يتمكنا من إجراء أول عرض لهذا الاختراع إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، حيث تسنى للجمهور رؤية أول عرض سينمائي في قبو "الجراند كافيه" الواقع في مدينة باريس وتمكنت حينها الصور من الحركة على شريط سينمائي يعرض في مسارح عادية في مختلف العواصم الأوروبية.[4]

[1] محمود إبراقن، ماهي السينما؟، منشورات المبرق، الجزائر، 2013، ص19
[2] جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني وفائز كم، منشورات عبيدات، بيروت-لبنان، 1968،ص122
[3] محمود إبراقن، المرجع السابق، ص19
[4] لؤي زعبي، مدخل إل الصورة والسينما، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020، ص114

2.2.1. التطور في العرض:

أ) **السينما الصامتة:** مجموع الأفلام التي تعتمد على اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، دامت لربع قرن (1902-1927).[1] ومن مميزاتها استهداف أكبر شريحة ممكنة من الجمهور على اختلاف لغاته، ولم يكن الصمت فيها عمديا، بل يرجع ذلك لعدم تطور التقنية لدمج الصوت في الشريط السينمائي.[2]

ب) السينما الناطقة:

حل التيليغراف اللاسلكي مشاكل الصوت في السينما وذلك باختراع التسجيل الكهربائي بواسطة الميكروفون microphone والتضخيم بواسطة البلورات الثلاثية Triode. ونجحت شركة warner من انتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" الذي حقق ايرادات 3.5 مليون دولار، واتجهت الجماهير الأمريكية نحو دور السينما للاستمتاع بالأفلام الغنائية. ولم يظهر الفيلم الأول الناطق بنسبة كلية "أضواء مدينة نيويورك" إلا سنة 1929 ويعود الفضل للتردد الأمريكي لأسباب اقتصادية أكثر منها تقنية، ذلك أن فيلما مليئا بالحوار يهدد هوليوود بحرمانها من منافذها الخارجية.[3]

ت) السينما الرقمية:

هي تقنية جديدة في العرض تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد، التعامل معها على أنها اشارات كهربائية(رقمية) بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق حساس، إذ لا يوجد شريط بل لا توجد صورة ملموسة أصلا. فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة الكترونية موجودة داخلها وحالما ينتهي التصوير يمكن للمصور ببساطة نقل، تعديل، وتحرير الصور.[4]

[1] جورج سادول، مرجع سابق، ص125،126
[2] جوفري نوريل، موسوعة تاريخ السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة،(د ت)، (دم)،ص224
[3] جورج سادول، مرجع سابق، ص252،254
[4] فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيوني، مجلة عراق للمقالات العلمية الأكاديمية، عدد 47، (دم)، 2007، ص146

بدأ العصر الرقمي في الأفلام الثمانينات إلا أنه اكتسب زخما كبيرا حوالي العام 1990 ومنذ بداياتها استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصور وأصبح بالإمكان استخدام برامج الphotoshop تغيير الصور رقميا.

وشهد عقد التسعينيات زيادة هائلة في الفيديو الرقمي (DV)، وآلات camera cordes)الصغيرة Mini) (DV، التي منحت الهواة القدرة على تصوير ومونتاج أشرطة الفيديو زهيدة الكلفة رفيعة المستوى. وسارع المخرجون السينمائيون المستقلون إلى تبني استخدام كاميرات الفيديو الرقمي في اخراج أفلام صارت تعرض في مهرجانات مرموقة. كما ساعدت الشبكة العنكبوتية على ايجاد نموذج جديد من الانتاج والتوزيع السينمائي. [1]

3.2.1. التطور الإخراجي:

أ) عصر الريادة (1895-1910):

تبدأ هذه المرحلة باختراع أجهزة التصوير والعرض وهي مرحلة الصناعة البدائية حيث اعتمدت الصناعة في تسويق منتجاتها على مجرد حداثة اختراع السينما وتمثل نشاطها الرئيسي في ترويج الأجهزة السينمائية وكان يكفي تجار الأجهزة تصوير أي شيء متحرك حتى يطبعوا ويحمضوا الفيلم ويعرضوه في أي مكان وكانت نسخة الفيلم تباع نهائيا من المنتج إلى المستثمر الذي يستغلها حتى تهلك ماديا.[2]

في هذه المرحلة بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى، المخرجون الأوائل، وكانت التقنية جديدة تماما، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، واخبارية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، والجمهور عندما كان يشاهد تلك الأفلام كان يأخذ بعين الاعتبار أن السينما مازالت في بداياتها، وتشكل المحاولات الأولى.[3]

[1] ستيفن آشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، مجلة USA، الالكترونية، عدد6، جوان2007، ص(39،41)
[2] لؤي الزعبي ، مرجع سابق، ص118
[3] وسام فاضل، السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والاعلامية والثقافية، دار العرب،ن القاهرة-مصر، 2011، ص60

ب) عصر الأفلام الصامتة(1911-1926):

الفترة التي تبحث فيها السينما عن هيكل وتعريف فنيين، بعد أن كانت بلا نموذج، وأصبحت أكثر تعقيدا ولا تخشى من التوجه إلى الرواية، وأخذت تشق طريقها نحو الأداء التعبيري القوي للممثلين، مستخدمين التمثيل الصامت المبالغ فيه لتعويض غياب الكلمات، وكانت التقنية متفاوتة حتى خلال تطورها.[1] تميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية المونتاج، حيث لم يكن الفيلم صامتا بالكامل، فقد استخدمت طرق ومؤثرات خاصة عدا الحوار.

ث) عصر ماقبل الحرب العالمية(1927-194): في العام 1927 كان فيلم "مغني الجاز" أول فيلم سينمائي ناطق بداية لعصر السينما الناطقة، وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية، مما غير كيفية كتابة وتصوير وعرض الأفلام السينمائية.[2]

ج) العصر الذهبي (1941-1954): أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغيرات في صناعة الفيلم، فخلال تلك الحرب وبعدها ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، كم انتشرت أفلام الرعب ولكن بشكل ضئيل للمؤثرات بسبب ارتفاع التكاليف الخاصة بالإنتاج.[3] وساهمت الأبحاث التقنية في إثراء هذه الامكانيات الجديدة بدءا بالانتشار الخاص باللون منذ نهاية نهاية الثلاثينيات، وانتهاء بالشاشات البانورامية والسينما سكوب التي ظهرت بداية الخمسينيات.[4]

ح) العصر الانتقالي للفيلم (1955-1966): ظهرت في هذا العصر العديد من التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى وديكور وغير ذلك، كما بدأت فيه الأفلام من دول مختلفة تدخل على الولايات

[1] جيل ليبوفيستكي وجان سيرو، شاشة العالم، تر: راوية صادق، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2012، ص 21
[2] ستيفن آشر، مرجع سابق، ص 39
[3] محمد صاحب سلطان، وسائل الإعلام والاتصال، دراسة في النشأة والتطور، دار المسيرة، الأردن، 2012، ص 312
[4] جيل ليبوفيستكي وجان سيرو، مرجع سابق،ص 21

المتحدة الأميريكية من حوائط هوليوود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة ومن هنا بدأت السينما تقترح مواضيع أكثر نضجا. [1]

خ) العصر الفضي للفيلم (1967-1979):

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث وكانت مرحلة جديدة وقتها، وبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلم "بوني كلايد" عام 1967، وفي هذه الفترة انخفضت أفلام الأبيض والأسود إلى 3 بالمائة من الأفلام المنتجة، وأصبحت هوليود تعرف كيف تصنع الأفلام.[2]

وصارت الأفلام تترجم كافة أشكال الفكر المتمرد الذي يزمع التخلص من القيود القديمة وانتشرت الأستوديوهات، وانفتحت على عمليات التحليل النفسي أقل تبسيطا، تبحث في تعقيدات النفس العاطفية ووظفت هوليوود فرويد لصالحها.[3]

د) العصر الحديث للفيلم(1980-1995):

انقلبت فيه كافة أبعاد العالم السينمائي (إبداعا، إنتاجا، توزيعا واستهلاكا) رأسا على عقب في آن، فالدورات السابقة شيدت السينما أما الأخيرة سجلت فيها السينما أكثر التحولات جذرية في تاريخها. حيث بدأ ذلك العصر عام 1977 عندما أُنتج فيلم "حرب النجوم" الذي يعد أول اسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن "فيليب كونجيلتون" يرى أن هذا العصر بدأ عام 1980 لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية حيث فيها انتشر الكومبيوتر والفيديو المنزلي والتلفزيون السلكي، واعتمدت هذه المرحلة على انتاج نوعية جديدة من أفلام التسلية والمتعة.[4]

[1] محمد صاحب سلطان، المرجع نفسه، ص314
[2] المرجع السابق، ص 315
[3] جيل ليبوفستكي، وجان سيرو، مرجع سابق، ص 24
[4] وسام فاضل، مرجع، ص 63

3.1. اللغة السينمائية:

1.3.1. مفهوم اللغة السينمائية: للسينما لغات خاصة تميزها عن باقي الفنون تتواصل عبرها مع الجمهور، فقد تكون لغتها صامتة أو كما أطلق عليها "تولستوي" اسم "الأبكم العظيم" وهي لغة بداياتها إذ اتخذت من الايماءات والموسيقى التابعة لها لغة للتعبير تعتمد على المشاهدة البصرية أكثر (سينما شارلي شابلن).[1]

فالسينما إذا عندما كانت صامتة لا يعني أنها لم تتواصل مع المتلقي، بل كانت تبعث إرساليات عبر لغة بصرية مرئية واضحة ودالة. وقد يبدو أمرا غامضا أن نتحدث عن دلالة السينما في غياب اللغة لكنها مسألة متاحة عندما يتعلق الأمر بنظام خاص كالنظام السينمائي والقول "نظام سينمائي" يعني الاعتماد على علامات وشيفرات لتحقيق هدف التواصل، لكن قوة العلامة تبقى في قدرتها على التبليغ والتعويض عن الشيء المرموز إليه.[2]

إضافة إلى هذه اللغة قام "كريستيان ميتز"* في دقة باستخلاص خمس لغات لها تتمثل الأولى في (الصورة المتحركة) وهي أبرز خاصية في السينما، إذ لها دلالات وإيحاءات خاصة تظهر من خلال خاصية التعيين والقيام بالخداع، و(الاستتباع القصصي) المتمثل في اللقطات المرتبطة ببعضها البعض والمنتجة لقصة واحدة في النهاية ذات مدلولات عديدة، نابعة من القصة ذاتها، و(الصوت اللفظي)و(الضجيج) الضجيج المنظم المفتعل والإرادي، له معان ومدلولات توضح القصة، و(الموسيقى) كلغة خامسة.[3]

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، حيث اعتمد الناقد "مارسيل مارتن" في كتابه اللغة السينمائية ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة بالسينما على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية(صورية)

[1] فيصل الأحمر، مرجع سابق، ص110

[2] فايزة يخلف، الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي، مجلة الصورة والاتصال،العدد22، فيفري2018، الجزائر،ص129

[3] فيصل الأحمر، مرجع سابق، ص110،112

*كريستيان ميتز: عالم اجتماع وناقد ومخرج سينمائي فرنسي، وأحد المنظرين للسينما، وأحد اللغويين المهتمين بلغة وسيميولوجيا السينما

متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان خاص هو في حد ذاته جزء من الدلالة، إضافة للصوت المصاحب للصورة بوصفه جزءا من المضمون، يتم اكسابه مؤثرات خارجية متعددة الخواص الدلالية.[1]

2.3.1. خصائص اللغة السينمائية:

- التعاقب والتتابع: إن الصورة هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية وهي إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، ويعتمد عليها كأصل قار في اللغة السينمائية حيث تعتبر "إعادة إنتاج للواقع" من دون واسطة تشفير اعتباطية في غياب البعد الثالث.[2] وميزتها في تعاقب الصور تكون بطريقة خطية متسلسلة وهذا ما يولد أو يخلق لدى المشاهد الإحساس بالاستمرارية، لدرجة أنه لا يمكن إدراك وجود وحدات متقطعة ومميزة وتستمد قيمتها على غرار الوحدات اللغوية من خلال حضورها أو غيابها، الوحدات التي تسمى باللقطات.
- الأيقونية: كل دال من الدوال في هذه اللغة يكون معللا بنسب متفاوتة بفضل وجود علاقة شبهية تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بمدلوله، علما أن درجة التعليل والتشابه بين الدال والمدلول في السيميولوجيا تسمى بدرجة (الأيقونية).[3] وهي الدرجة التي تجعل الصور أكثر وضوحا مقارنة بأخرى، وهي التي تسمح للمتفرج بالتمييز بين مختلف الأشياء التي تعرض عليه.[4]
- النسخ الميكانيكي: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.
- التعددية: اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافية وهي متنوعة ومختلفة
- الحركية: ميزة أساسية ورئيسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر.

[1] سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية-الجزائر،ص15
[2] المرجع نفسه، ص15
[3] رضوان بلخيري،مرجع سابق، ص30
[4] محمد إبراقن، العناصر الدالة للغة السينمائية، مجلة حوليات، عدد10، جامعة الجزائر، ص270

3.3.1. عناصر اللغة السينمائية:

بوصف أن السينما لغة تعبير شكلية وليست مضمونية، فاللقطة القريبة لها معطيات درامية تختلف عن اللقطة العامة وزوايا الكاميرا هي لغة ودلالات كما هو الأمر بالنسبة لحركة الكاميرا والتي تنبض هي الأخرى بمعان ترسم الخطوط العامة لأفكار المخرج وبهذا فإن حجم اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها تجعل في إمكان الشريط أن يدل على ما يراد الدلالة عنه، دون أن يكون ملزما بقولها.[1] ومن هنا نميز الأوضاع الخاصة التي تتكون منها اللغة السينمائية وتتمثل في:

1.3.3.1. اللقطة:

الحد الأدنى الفيلمي حسب "جون ميتري" أو taxema، جزيئية فيلمية حسب "كريستيان ميتز".[2]

يعرفها "ايزنشتين" ببساطة بأنها قطعة قابلة للتلاعب، بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة، الصوت والحركة.[3] كما يعرفها أحمد زكي بدوي بأنها الجزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره، واللقطات تجمع معا لتكون مشاهدا، والمشاهد تجمع معا لتكون فصولا.[4]

- **سلم اللقطات Subject sizes:**

اعتاد تدرج اللقطات على اتخاذ الجسد البشري مرجعا، طالما أن السينما فن تصويري، وعندما تواجه مشهدا لا يحوي صورا بشرية يتم تغيير المرجع.[5]

أ) **اللقطة القريبة close up (CU):**

[1] رضوان بلخيري، مرجع سابق، ص31
[2] سفيان مختر، الحلول الإخراجية والدرامية في الفيلم السينمائي، مجلة النص، مج7، عدد02، جامعة جيلالي ليابس، بلعباس-الجزائر، ص173
[3] فران فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2012، ص23
[4] سليم عبد النبي، الإعلام التلفزيوني، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان-الأردن،2014، ص253
[5] فران فينتورا، المرجع السابق، ص 28

لقطة تظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر وتستعمل للتأكيد عليه، وتعتبر من أقوى الأدوات في يد المخرج، لكن استعمالها بشكل متكرر يضعف تأثيرها لدى المتفرج.[1]

وهي أنواع عدة:

- ✓ لقطة قريبة مفتوحة: يمكن مشاهدة الصدر
- ✓ لقطة قريبة: يمكن مشاهدة الكتفين
- ✓ لقطة قريبة مقطوعة: يمكن مشاهدة الحنجرة
- ✓ لقطة قريبة مقطوعة جدا: يمكن مشاهدة الذقن
- ✓ لقطة قريبة جدا: يمكن مشاهدة الحاجبين حتى الشفة السفلى

استخدمت اللقطة القريبة للمرة الأولى عام 1903 على يد السينمائي الأمريكي "ادوين بورتر" الذي اقتبسها من السينمائيين البريطانيين في فيلم "سرقة القطار، مشهد رقم14، حيث كان لها أثر مدو في ذلك الوقت، عند مشاهدة رأس بذلك الحجم على الشاشة.[2]

"تضعنا اللقطة القريبة في تواصل مع الشخصية، لجعلنا نقترب منها، ونشعر بقربنا منها ومن مشكلاتها، فاللقطات القريبة هي أساسا سردية بموقع مقابل للإطارات الأكبر حجما والتي هي واضحة بشكل بارز، اللقطة القريبة هي المحور الأساسي الذي يتبنى السرد السينمائي".[3]

ب) اللقطة القريبة جدا extreme close up (ECU):

[1] عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني الإذاعي، دار المحجة البيضاء، بيروت-لبنان، 2010، ص 296، 297
[2] فرن فينتورا، مرجع سابق ص28
[3] المرجع نفسه،ص 29،30

تصور جزءا صغيرا من ثلثي الموضوع المصور قد يصل إلى مجرد عين أو فم.[1]

"إن الاقتراب الشديد الذي يصور الموضوع أو الشخصية يحاول تأطير تفاصيل واقعية، ندبة في وجه بشري، مفتاح الباب لغرفة، أو خط صغير في عين مجرم، كما حصل في فيلم "براءة وشباب ل"ألفريد هيتشكوك". وتستخدم في هذه اللقطات عدسة الماكرو لذلك سميت "اللقطة الماكرو"، أو "اللقطة التفصيلية". ولها عدة وظائف[2]:

- ✓ وظيفة تعبيرية وصفية
- ✓ وظيفة جمالية
- ✓ الرغبة في معرفة تفاصيل خاصة ودقيقة (الرغبة في التلصلص المرض أو الفضولي)
- ✓ المعلوماتية الصرفة، تمنح معلومة لا يمكن رؤيتها من دونها
- ✓ حل مشكلة اللقطات المكررة

ت) اللقطة المتوسطة(MS)medium shot:

تصور الشخص من أعلى رأسه حتى وسطه.[3] وهي مغلقة بما يكفي لالتقاط تعابير وجوه الممثلين وبما يكفي أيضا لتقييم تعبيراتهم الجسدية، ولاسيما الأيدي. "وكما يلاحظ من اسمها أنها مرتبطة بما هو وصفي وسردي، فإذا كنا نريد رؤية شخص مثلا وهو يخرج مسدسه من معطفه، وفي الوقت نفسه نريد التقاط تعابير نظراته فاللقطة المناسبة هي اللقطة المتوسطة".[4]

ث) اللقطة المتوسطة البعيدة (MLS)medium long shot:

[1] سليم عبد النبي، مرجع سابق، ص 255
[2] فران فينتورا، مرجع سابق، ص41-44
[3] سليم عبد النبي، المرجع نفسه، ص225
[4] فران فينتورا، المرجع نفسه، ص 47،48

تسمى أيضا باللقطة الأمريكية، تصور الشخص من أعلى رأسه حتى ركبته. "وقبل أن يشاع استخدام اللقطة الكبيرة في التلفاز كانت اللقطة الأمريكية هي الحصان الرابح الأول في الأفلام الناطقة، يعود جزء من ذلك إلى أوزان الكاميرات والمعدات الثقيلة. أما في الأفلام الأمريكية فاتخذت هذه اللقطة وظيفة درامية لتظهر يدي الممثل قلقه وهو على وشك سحب مسدسه وهناك من يعتقد أنها سميت كذلك لذات السبب".[1]

ج)**اللقطة العامة البعيدة (ELS)extreme long shot:** تعرض شخصا بكامل هيئته من أعلى الرأس إلى القدم مع جزء كبير من المكان الذي حوله." الغرض منها معرفة (أين) لا(من) تسمح بالحصول على عدة معلومات عامة دون تفاصيل وعرف أيضا باللقطة العريضة (the wide shot)، أو لقطة الجغرافيا أو الموقع".[2]

ح) **اللقطة البعيدة جدا very long shot:** هي لقطة تؤطر الديكور بأكمله، تسمى أيضا باللقطة العامة أو الشاملة، وهي لقطة وصفية صرفة حيث تستخدم حاليا لجعل المتفرج يستوعب التتالي الجغرافي أو لعرض ديكور جديد، وهي التأطير الفطري الذي استخدمته السينما في أيامه الأولى.[3]

2.3.3.1 زواية التصوير:

- **العمودية:** الزاوية المقابلة لعدسة الكاميرا وتشمل المساحة التي تدخل حدود الكادر من الموضوع المصور وتتمثل في:

أ) **زاوية مستوى النظر Eye-level angle:** تكون العدسة فيها بمستوى منسوب للعين، وهي أيضا الزاوية المحايدة أو زاوية الصفر وتستخدم في:

- ✓ وضع الشخصية في موقف متكافئ مع المتفرج
- ✓ لا تمارس حكما قيميا على الشخصية المصورة

[1] فران فينتورا، مرجع سابق، ص50،52
[2] عبد الخالق محمد علي، مرجع سابق، ص299
[3] محمود إبراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دكتوراه دولة في أبحاث علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2001، ص62

- ✓ تعزز التواصل بين الشخصية والمتفرج[1]

ب) الزاوية المرتفعة(الغطسية)High angle shot :

تكون فيها آلة التصوير أعلى من الموضوع المصور، وتستخدم في[2]:

- ✓ التقليل من قوة الموضوع وأهميته
- ✓ جعله يبدو ضعيفا وقابلا للسقوط والهزيمة
- ✓ تصغير الشيء وسحقه معنويا

ت) **وأحيانا أعلى جدا من الموضوع المصور ويطلق عليها اسم لقطة العين الإلهية، أو لقطة عين الطائر.**

ث) الزاوية المنخفضة low angle shot: تسمى أيضا عين الضفدع، تلتقط فيها الصورة من أسفل وتؤدي وظيفة:

- ✓ إظهار الموضوع المصور أكثر طولا وجلال وقوة
- ✓ تعزيز سيطرته وسرعته داخل اللقطة.[3]

ج) **وأحيانا تكون منخفضة تماما بشكل عمودي،** وهي زاوية غير مألوفة استخدمت عام 1926 على يد هيتشكوك لتصوير الخطوات القلقة للمجرم في فيلم "قاتل الشقراوات".[4]

ح) الزاوية المائلة: زاوية نادرة الاستخدام، يظهر فيها ميلان أحد الجانبين نتيجة إمالة الكاميرا، تستخدم في حالات السيكولوجية لتأكيد المشاعر والقلق لأنها توحي بالتوتر والحركة المقلقة وتستقطب النظر لذا يجب استخدامها بحذر شديد.[5]

[1] فران فينتورا، مرجع سابق، ص 114،116
[2] منير طبي، الإنتاج التلفزيوني(الإعداد-الإخراج-البرمجة)، دار سوهام للنشر والتوزيع، قسنطينة- الجزائر، 2020، ص124
[3] المرجع نفسه، ص125
[4] فران فينتورا، مرجع سابق،ص124
[5] منير طبي، المرجع نفسه، ص 127

- **الأفقية:**

أ) **زاوية المواجهة full front free:** تضيف تسطيحا للصورة لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان التأثير مطلوبا، وتخلق إحساسا بالحميمية عندما ينظر الممثل مباشرة إلى العدسة.

ب) **زاوية ثلاثة أرباع Front:** وتتيح رؤية جانبين من الموضوع المصور لذلك تزيد شعورا بالعمق.

ت) **الزاوية الجانبية side angle:** تعطي نوعا من التسطيح لذا يجب استبعادها إلا حين الحاجة إليها، فهي تعطي للمتفرج انطباعا بعدم الانجذاب للموضوع المصور.

ث) **الزاوية ثلاثة أرباع خلفية rear:** تتيح رؤية ثلاثة أرباع من جوانب الموضوع من الناحية الخلفية.

ج) **الزاوية الخلفية full rear:** تظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير.[1]

ح) **زاوية المجال والمجال المقابل:** الزاوية المناسبة لتصوير الحوار بين شخصين متقابلين، تستخدم فيها للقطات العكسية الداخلية والخارجية، بحيث يظهر أحد الطرفين مقابلا للكاميرا والآخر يولي ظهره للكاميرا.[2]

3.3.3.1. حركة الكاميرا:

أ) **الحركة البانورامية:** تتحرك فيها الكاميرا حول محورها نفسه العمودي (tilt)أو الأفقي(pan)أو كليهما.

ب) التنقل traveling:

- ✓ **التنقل الأمامي:** اقتراب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور أي تدرجها من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة
- ✓ **التنقل الخلفي:** ابتعاد الكاميرا شيئا فشيئا عن الديكور، وتنتقل من اللقطة القريبة إلى العامة.
- ✓ **التنقل الدائري:** تدور فيه الكاميرا بالدوران حول الموضوع.
- ✓ **التنقل البصري(الزوم):** تستخدم فيه عدسة ذات بؤر متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، وهناك زوم أمامي (zoom in)، وزوم خلفي (zoom out).
- ✓ **التنقل البانورامي:** الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين تقنيتي البانوراما والتنقل.

[1] منير طبي، مرجع سابق، ص130،131

[2] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1997، ص60

- ✓ **التنقل الجانبي:** ينتقل فيه محور العدسة بطريقة متوازية مع الشيء المراد تصويره.
- ✓ **التنقل المصاحب:** وظيفته وصفية، تسمح للمتفرج بمتابعة الموضوع المصور جانبيا، أماميا أو خلفيا لمدة طويلة نسبيا. [1]

أما **الأوضاع غير الخاصة** فتتمثل في:

- الشخصيات: العمود الرئيس الذي يحرك العمل الفني حيث تعمل على خلق الصراع والتشويق، ولها دور في التواصل مع المتفرج من خلال الحوار والحركات وهي كما وصفها أستاذ السينما "محمد بوعلاق" أنها "حاملة للسيناريو"، فحركة الفيلم تقترن بهم.[2]
- الديكور: يظهر وجود السرد لأن كل لقطة تحمل دلالة موافقة للإطار الذي وضعت فيه الصورة، كما توجد ديكورات تملك قوة درامية كالأماكن المنعزلة، أو استخدام عناصر طبيعية لزيادة البعد الدرامي.[3]
- الإضاءة: تعطي إحساسا بالزمن الذي تدور فيه الأحداث، كما تتدخل في إبراز معالم الفيلم، وخلق جمالياته. [4]
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية: تعبر تعبيرا قويا عن حوادث الفيلم وتمد الفيلم بالعواطف المصاحبة، أو الإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي.[5]

[1] محمد إبراقن، العناصر الدالة في اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص200،201
[2] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي،من النظرية إلى التطبيق، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،2016، ص68
[3] رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مرجع سابق، ص38
[4] سفيان مختار، مرجع سابق، ص 177
[5] المرجع نفسه، ص180،181

4.1. نظريات (اتجاهات) السينما:

في السينما هناك نظريتان أساسيتان لعلهما أكبر النظريات التي استقت منهما الأساليب التي أطرت، عبر فترة زمنية كبيرة من التجارب المستمرة التي لم تنقطع إلى الوقت الحاضر[1]:

1.4.1. النظرية الواقعية:

أ) **واقعية لوميير**: جاء الأخوين لوميير من عالم التصوير الفوتوغرافي، ورأيا في الاختراع الجديد فرصة هائلة لنسخ الواقع، ومعظم أفلامهما المهمة هي مجرد تصوير لأحداث واقعية: خروج العمال من المصنع، وصول القطار...

لم تكن تلك الأفلام تحكي قصصا لكنها كانت تنسخ الواقع، مكانا وزمانا وأجواء بدرجة ناجحة. ولعل كثيرين يعتبرون "لويس لوميير" الأب الروحي للواقعية، في تلك الأفلام التي خلت من التدخل في موضوعية الكاميرا.[2]

ب) **واقعية بازان وكراكور**: يشير بازان* عبر كتاباته التي جمعها في أربع أجزاء بعنوان "ماهي السينما" إلى أن السينما تعتمد على الواقع، وأنها تحقق كمالها بكونها فن الواقع وهذا يعني أن هذا الواقع هو واقع بصري ومكاني، ويقدم بازان مصطلحا أكثر دقة بقوله" أن السينما هي خط مقارب للواقع يتحرك دائما ليقترب منه ويعتمد عليه".

أما كراكور* فيؤكد أن السينما تحيا بالرغبة في تصوير الواقع وأن مهمتها حصر الوجود الفيزيائي وسيولية الحياة أمام الكاميرا التي تولد الصورة المرئية التي "هي المحرك الأساسي في الغة السينمائية بعفويتها اللحظوية والتي تولد الزخم الدرامي في هذا الوسط التعبيري الصوري".[3]

---

[1] رعد ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، العراق، 2016، ص41،42

[2] جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، 2016،ص276

[3] رعد ثامر، المرجع نفسه، ص48

*أندريه بازان: أهم النقاد السينمائيين الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية والأب الروحي للموجة الجديدة في السينما الفرنسية

*سيجفريد كراكور: عالم اجتماع وناقد سينمائي ألماني، حلل أفلام ما بين الحربين تحليلا نفسيا باعتبارها انعكاسا لتلك المرحلة السوداء في تاريخ ألمانيا

أما عن الاقتباس فقد أعتبرت الرواية نموذجا للواقع لكن وفق شروط مسبقة وهي أن تكون ذات محتوى له جذور ثابتة في الواقع الموضوعي وليس التجربة العقلية أو الروحية.[1]

ت) واقعية الرواد:

شهدت فترة 1918 و1928 تنظيرات سينمائية وطروحات ظلت فترة طويلة في البحث عن مفهوم الواقع والسعي إلى ما فوق الواقع، وقد تبلورت كثير من التجارب في التيار الألماني المسمى "الكاميرا شبيل"، وبدا في ظاهره عودة إلى الواقعية بعد أن هجرت أفلامها الأشباح والطغاة ملتفتة إلى صغار الناس كالعمال والباعة والخدم، فوصفت حياتهم اليومية وبيئاتهم، وقد ترد العقدة في هذه الأفلام إلى حادثة عادية.[2]

ث) رواد الكاميرا عين:

عام 1922 ظهر التوجه نحو الواقعية في الأفلام السوفياتية عبر محاولات "فيرتوف"* الذي كان يؤكد أن فهمه للسينما نابع من كون الكاميرا هي أكثر موضوعية من العين البشرية ذاتها.[3]

2.4.1. النظرية الانطباعية:

كان المؤرخون يطلقون عليه اسم "الطليعية الأولى"، وعنيت بإضفاء هيبة فنية على القصص والحبكات الشعبية وفقا لصيغة "رينيه كلير"* حين يقول "أن المهمة الرئيسية للمخرج الحالي في التحايل لتقديم أكبر عدد من التيمات البصرية الخالصة في إطار سيناريو موضع لإرضاء الجميع.[4]

وقد أثرت الانطباعية في الفنون التشكيلية التي نشأت في فرنسا.

[1] رعد ثامر، مرجع سابق، ص52
[2] جورج سادول، مرجع سابق،ص 162
[3] رعد ثامر، مرجع سابق، ص55
[4] جي آنبال وآخرون، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، (دم)، 2000، ص31،32
*دزيجا فيرتوف: مخرج أفلام وثائقية وكاتب سيناريو ومونتير ومصور روسي
*رينيه كلير: مخرج وكاتب فرنسي، سطع نجمه في فترة الافلام الصامتة التي تهتم بالكوميديا والخيال.

وأثرت عليها المدرسة الجاشطالية في علم النفس التي ظهرت في ألمانيا عام 1912 التي اشتقت من (gestalt) التي تعني شكلا أو صورة والتي تؤكد على البناءات النفسية المتمثلة في كليات منظمة أو مصورة.[1]

أ) إنطباعية جورج ميليه*:

أو من حاول أن يضفي واقعا من الخيال والأحلام على السينما في محاولة لاكتشاف قدراته التعبيرية في التفسير والتحليل والتصوير للحياة المعاشة وهو بهذا الإنجاز نقل السينما نقلة نوعية، ولم يكتف بإضفاء واقع من الخيال والحلم بل إن انجازاته كثيرة خصوصا على المستوى التقني، فهو أول من قسم الفيلم على أساس المناظر وطبع الصورة فوق أخرى واستخدم الديكورات والتصوير داخل الأستوديو، واستخدامه للخدع السينمائية.[2]

ب) إنطباعية رودولف آرنهايم*:

ينطلق آرنهايم في تحديده لمنهجه الانطباعي من عدة اعتبارات أهمها أن الواقع شيء والواقع الفيلمي شيء آخر وأن كل ما يقدم تعبيريا هو حالة لا تشابه الواقع وإنما تخلق لدينا حالة من الوهم بالواقع، متأثرا بعلم النفس الجاشطالتي. وحدد آرنهايم العناصر التي تفرق السينما عن الواقع والتي استنبطها من السينما الصامتة في:

- تحديد عمق المكان
- الإضاءة
- البعد عن الشيء
- التأطير
- قصور الشيء الحسي على العناصر البصرية
- إلغاء الاستمرارية المكانية والزمانية

[1] رعد ثامر، مرجع سابق، ص59
[2] المرجع نفسه، ص59،60
*جورج ميليه: سينمائي فرنسي شهير، ابتكر عدة أساليب تقنية وسردية بدايات السينما، وكان مبتكرا في استخدام المؤثرات الخاصة، ورائد في المونتاج
*رودولف آرينهايم: ألماني منظر في الفن وعلم النفس والسينما، وأشهر كتبه تتحدث عن علاقة الفن بعلم النفس

ويشير إلى أن كل صورة في الفيلم تمتلئ بعدد من المظاهر اللاواقعية.[1]

ت) سيرجي ايزنشتاين:

أعلن ايزنشتاين* فضائل المنهج الجديد وهو تركيب المنوعات، وأخذت كلمة منوعات في نظره معنى ذو اتجاه فلسفي، فالتركيب تجميع كيفي للمنوعات في الزمان والمكان.[2]

باختصار لم يعتبر ايزنشتاين أبدا أن مجرد تسجيل لحياة شيء سينمائي وسخر في حياته العملية المبكرة من صانعي الأفلام الذين يستخدمون اللقطات الواسعة.[3]

ث) الانطباعيون الرواد:

"ريتشيتو كانودو"* هو أحد الانطباعيين الرواد والذي أطلق اسم الفن السابع على السينما عام 1911، وكان يراها اندماجا للفنون التشكيلية والإيقاعية والعلم والفن، أي أنها فن الحياة الشامل والمعبر عن الروح والجسد حتى التعبير عن اللامادي، وأن الصدق الأسمى للسينما في قدرتها على التعبير عن داخل النفس وليس تقديم الواقع.[4] وحسب هذا الفهم فإن التعبير عن الحقائق السيكولوجية يأتي بدرجة أولى في اهتمامه ويبدو له أن السينما ليست تقديما للحقائق السيكولوجية فقط، بل هي أبعد من ذلك على الرغم من ضرورة هذه الحقائق في تقديم نماذج عن أغوار النفس البشرية فإذا اقتصرت على ذلك تحولت إلى مدرسة نفسية، وهي تأطير غير مقبول للسينما.

[1] رعد ثامر،مرجع سابق، ص62،63
[2] جورج سادول، مرجع سابق، ص206،207
[3] رعد ثامر، مرجع سابق، ص 69
[4] هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980، ص10،11
*سيرجي ايزنشتاين: مخرج روسي من أشهر أفلامه "المدرعة بتموكين"، أبدع في توظيف عناصر الحبكة السينمائية في تسجيله القوي للثورة الروسية في فيلم أكتوبر.
*ريتشيوتو كانودو: منظر سينمائي إيطالي اعتبر السينما فنا تشكيليا متحركا وأطلق عليها اسم الفن السابع

الانطباعيون الشكليون هم من يرون السينما وسيطا للمعالجة الفنية، فالمخرج يحتاج أن يتجاوز فوضى الواقع وأن يحول المادة الفيلمية إلى شكل سينمائي يسمح للفيلم أن يكون فنا، ويتجاوز ضبابية الواقع المشوشة كي يستطيع إظهار الحقيقة.[1]

3.4.1. نظرية الفيلم الفرنسي المعاصر:

أ) جان ميتري:

إن بصمة ميتري* تأتي من محاولته إيجاد المقاربات، خاصة بعد دراسته كل النظريات السابقة، كما أنه كثير الاستشهاد وذكر الأمثلة الفيلمية وهي حالة تكسب دراسته وأبحاثه طابعا بحثيا أكاديميا ويدعم ما ذهب إليه من تصورات وآراء وطروحات جمالية وفلسفية.

إن نظرية ميتري في الواقع نظرية مركبة فهو من جانب احتفظ بما يمكن أن نسميه نظرة الانفتاح على الوجود، مثلما طرحها بازان وبنظره إلى الوجود له معنى فقط حين يحوله الإنسان عن طريق كل وسائله المتاحة لبناء دنيا أخرى أكثر كثافة بجانب ذلك الإدراك الطبيعي.

ب) كريستيان ميتز:

يمكن تقسيم كتابات ميتز إلى قسمين الأول بما سعى إليه من محاولة إقامة أساس علمي لدراسة السينما والثاني تحليل مشاكل الفيلم بواسطة هذا العلم، إن اهتمام ميتز دفعه إلى دراسة السينما من باب السيميولوجيا.[2]

[1] توني مكبين، نظرية السينما الشكلية، تر: ممدوح شلبي، محاضرة في السينما، 2013/11/28، متاحة على الرابط mamdoughshalaby2.blogspot.com

[2] رعد ثامر، مرجع سابق، ص84،85

*جان ميتري: ناقد سينمائي فرنسي وأحد منظري الأفلام وأحد المؤسسين للسينما الفرنسية

2. الإخراج السينمائي:

1.2. مفهوم الإخراج:

أ) تعريف الإخراج direction :

الإخراج رواية قصة ما عن طريق أداء حركات تمثيلية في المسرح أو السينما أو الإذاعة أو التلفزيون بأسلوب فني وتقني معبر، توضح حوادث القصة بغرض المشاهدة؛ واستخدام المؤثرات البصرية وتدريب الممثلين على التنفيذ.[1]

"من غير الممكن تعليم الإخراج، لكن تعلمه ممكن"، مقولة للمخرج السوفياتي "سيرجي آيزنشتاين" وأحد مؤسسي الفن الإخراجي تبين تعقيد مادة الإخراج من حيث ارتباطها بعدد ضخم من المعارف المتنوعة والاهتمامات الكثيرة.[2] فمفردة الإخراج تحتمل العديد من التأويلات والتفسيرات كونها تشمل العديد من المرافق والمجالات خاصة في العصر الحالي.

إن الإخراج السينمائي هو عملية تجسيد وترجمة كل ما هو مكتوب(نص مسرحي أو سيناريو إخراج) إلى عمل ناطق ينبض بالحياة وذلك باستعمال الوسائل الضرورية لتسهيل عملية الإخراج تقنيا وفنيا ولتحقيق هذه العملية من الضروري وجود رؤية يُستند عليها، ومصطلح الإخراج بمعناه الواسع هو تنظيم مجمل لمكونات العرض من ديكور، موسيقى، إضاءة، أسلوب الأداء، الحركة وصياغتها بشكل مشهدي.[3]

التعريف الإجرائي:

الإخراج السينمائي عملية تنسيق وتنظيم مجموعة من العناصر الفنية والتقنية من طرف طاقم الإخراج لتحقيق رؤية معينة يرسمها في الغالب المخرج منفردا لتصير في نسختها التي يساهم كل طاقم العمل في تجسيدها فيلما يحمل دلالات تخدم تلك الرؤية.

[1] عبد الخالق علي، مرجع سابق،ص9

[2] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار القرطبي، بيروت، 1981، ص9

[3] براهيمي وسيلة وخيرة حمر العين، الإخراج بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، عدد01، مجلد06، جامعة وهران-الجزائر، 2019، ص126

نشأة الإخراج السينمائي:

إن الإخراج السينمائي كمهنة ظهر في المسرح قبل أن يظهر في السينما وذلك أن الإخراج بدأ ظهوره مع ظهور الدراما الإغريقية، إذ لم يكن للمخرج وجود كما نعرفه حاليا وأطلقت عليه العديد من التسميات كالمعلم، الريجيسير أو المدير، وقد تم إسناد مهمة الإخراج لشخص آخر.[1]

وحتى السنوات الأولى من القرن العشرين ظلت تقنية السينما الإخراجية شبيهة بتقنية المسرح وكانت الكاميرا تنصب أمام الممثلين الذين يتحركون أمام الكاميرا الثابتة في مكان محدد وكانت هذه الوسيلة عملية نقل لمواقع المسرح، إلى أن جاء المخرج الأمريكي "ادوين بورتر" الذي حول مجرى وظيفة الكاميرا الثابتة إلى الكاميرا المتحركة التي تذهب إلى الموضوع وتبحث عن الشيء المراد التركيز عليه، وكان أول فيلم أشتهر به هو فيلم سينمائي يروي قصة(سرقة القطار الكبرى) وذلك عام1903 ويعد هذا الفيلم بداية من استخدامات مختلفة للتقنية السينمائية وهي مرحلة مهمة جدا من مراحل تطور السينما فنيا وتقنيا.2

بعد ذلك بأعوام ظهر في أميركا مخرج جديد هو "دافيد يورك غريفيث" والذي يعود له الفضل في اكتشاف وتطوير العديد من وسائل التعبير السينمائية التي جعلت من السينما فنا.3

حيث ابتدع غريفيث وحده ما يمكن أن يسمى بمرونة نحو السينما"، القطع المترابط، اللقطات القريبة، لقطات وجهات النظر، لقطات حدقة العين، الإضاءة المعبرة، المونتاج المتوازي والتقنيات الأخرى والحيل الشكلية التي وظفتها الأفلام لمدة تزيد عن سبعين عاما.[4]

يعتبر غريفيث أبو السينما الأمريكية فقد انتقل من ممثل في السينما العامة إلى الإخراج وأحدث انقلابا في توظيف السينما في مجال الإخراج وخاصة من خلال فيلمه الأول(ميلاد أمة Birth of Natron) عام 1915. الذي اعتبر فترة جديدة في عمر السينما حيث استخدم(Griffith) الكاميرا استخداما حرا من حيث الاقتراب والابتعاد عن الموضوع وحركة متتابعة واستخدام أحجام اللقطات المختلفة ومن زوايا متعددة ووصل إلى نتيجة هي أن إيصال لقطة للقطة أخرى والقفز من لحظة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر يعطي مدلولا جديدا أو معنى آخر للمشهد وهذه عملية التركيب التي كانت بداية المونتاج السينمائي الذي يعد عملية إخراج ثانية للفيلم.[5]

[1] وسيلة براهيمي وخيرة حمر العين، مرجع سابق، ص126
[2] لؤي الزعبي، مرجع سابق، ص122، 123
[3] عدنان مدانات، مفارقات تطور السينما، مجلة أفكار، (دم)، (د ت)، ص85
[4] وليام روثمان، عين الكاميرا(مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجمالياتها)، تر: محسن ويفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، 2010، ص37
[5] لؤي الزعبي، مرجع سابق، ص123

كذلك طور غريفيث* مدة الشريط السينمائي التي كانت لا تتجاوز سبعة دقائق، حيث كانت مدة فيلم (ميلاد أمة) حوالي ساعة كاملة وأعتبر ذلك حدثا مهما في المجال الإعلامي والاتصالي. واتبع طريقة جديدة سميت طريقة الإنقاذ في النهاية وهي عملية تشويق المشاهد في حدث من أحداث الفيلم ويجعله متلهفا لمعرفة ماذا سيحدث فيضع بطل الفيلم في دائرة من الأخطار ثم يتم إنقاذه في النهاية.[1]

تطورت المرحلة التالية من السينما على يد المخرجين السوفيات ومنهم كولشيوف* وايزنشتاين. وفي هذه المرحلة تم تطوير فن المونتاج باعتباره أولا وسيلة بصرية للسرد وثانيا وسيلة بصرية لتوليد المفاهيم.[2]

تدين السينما لكولشيوف باكتشاف خصوصية المونتاج في فيلمه" مشروع المهندس برايت" وقد كتب يقول (بفضل المونتاج نستطيع أن نخلق إن شئنا، جغرافيا جديدة وموقعا جديدا للحدث، نستطيع بذلك أن نخلق علاقات جديدة بين الأشياء والطبيعة والشخصيات وأحداث الفيلم.[3]

كانت السينما حتى نهاية العشرينات صامتة، ونظرا لغياب الحوار المسموع فقد طور السينمائيون وسائل مذهلة للتعبير بواسطة الحركة وبواسطة الوسائل المونتاجية البصرية. فيما بعد صارت السينما الصامتة تسمى الصامت العظيم مقارنة بالناطقة.

وبفضل تطور تقنيات السينما المذهل والمتسارع، فإن المزيد من الاختراعات التقنية كان يؤدي إلى المزيد من الاكتشافات في مجال التعبير، غير أن الفرق بين استخدام التقنيات في النصف الأول من القرن عن استخدامها في النصف الثاني يكمن في غلبة الإبداع على التقنية في النصف الأول في حين أن التقنية بدأت تهيمن على الإبداع في النصف الثاني.[4]

[1] لؤي الزعبي، مرجع سابق، ص124
[2] عدنان مدانات، مرجع سابق، ص86
[3] جي آنبال وآخرون، مرجع سابق16
[4] عدنان مدانات، مرجع سابق، ص86،87
*ديفيد غريفيث: مخرج سينمائي أمريكي، وأحد رواد السينما الحديثة، ساهم في تطوير الإخراج والتصوير السينمائي والمونتاج، أول من استخدم أسلوب التقريب، التشويق وتحريك الكاميرا، والمونتاج المتوازي، وأحد مؤسسي أكاديمية فنون وعلوم الصورة
*فلاديميروفيتش كوليشوف: مخرج سينمائي روسي ومنظرا للأفلام، أحد مؤسسي أول مدرسة سينمائية في العالم (مدرسة موسكو للأفلام)

2.2. المخرج السينمائي:

1.2.2. من هو المخرج؟

إن كلمة المخرج تعني عند ترجمتها إلى الروسية "الموجه" فالمخرج لا يفعل شيئا بنفسه بل فقط يقود الآخرين، لا توجد عنده وسائل تدل على عمله الإبداعي، ومع ذلك فإن عمل المخرج وخاصة في السينما، هو عمل مهم ويقع في أعلى درجات التخصص المعاصر في مجال الفن. فهو يعطي للرسام والمصور وجهة نظره بالنسبة للتصميم البصري للفيلم مقسما هذا التصميم إلى جزء يتعلق بالديكور، وجزء يتعلق بالتصوير. كما يدرب الممثلين و يخزن فيهم فهمه للعمل.[1]

و قد لجأ البعض إلى تشبيه المخرج بقائد الفرقة الموسيقية، أو مدرب الفريق الرياضي، وهذا تشبيه بليغ، إذ ينبغي على المخرج قيادة مجموعة متنوعة من الأفراد الموهوبين والوصول بهم إلى مستوى الفريق الفائز الذي يتميز بصوت واحد.[2]

التعريف الإجرائي:

المخرج هو المسؤول الأول والأخير عن تحويل النص الفيلمي إلى بناء بصري، وذلك من خلال قيادة كافة طاقم الإخراج، مراقبتهم و توجيههم لإنتاج فيلم سينمائي وفق خطته المعدة سابقا ورؤيته المتفردة.

2.2.2. صفات المخرج:

- الخاصية الأساسية للخرج هي القدرة على العمل مع الممثل وهي نوع من القدرة التعليمية والنفاذ إلى أعماق النفس.
- حدة العين وهي القدرة على الرؤية.[3] فالمخرج لابد أن يتمتع بقدرة على التخيل أو التصور لكل دقائق وتفاصيل الرواية الفيلمية وحيثيات العمل، فهو الذي يعد ويحضر للعمل الذي يقوم به منذ أول لحظة من العمل.[4]

[1] ميخائيل روم، مرجع سابق، ص12،13
[2] كين داينسيجر، فكرة المخرج(الطريق إلى البراعة في فن الإخراج)، تر: محمد علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 2014، ص9،10
[3] عبد الخالق علي، مرجع سابق، ص323
[4] عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، القاهرة-مصر،2066، ص42

- على المخرج أن يكون حيويا، حرا، متأهبا، عمليا، وهناك على الأغلب صفة واحدة تجمع كل المخرجين إنها حب العمل.[1]

- **الحسم:**

من الأمور المهمة التي لابد أن يتصف بها المخرج، لعدم إبقاء أي متعلقات تربك وتلكأ العمل، بل جعل العمل يسير بثقة ودون تردد أو خشية، حيث أن المخرج هو المسؤول الأول والأخير عن العمل ولابد أن يكون حاسما لكل الأمور والمواقف وإلا خلا العمل من الرصانة والمركزية.[2]

- **المسؤولية:**

المخرج لابد أن يتمتع بالقدرة على تحمل المسؤولية كونه المسؤول المباشر عن أي عمل يحدث خلال التنفيذ للعمل، فهو يستلم النص ويحوله إلى فيلم أو إنتاج فني من خلال العديد من العمليات ومن خلال المزيد من التوجيهات والأوامر التي تحقق العمل، ولذلك فإن المخرج إنما هو المسؤول للقيام بالعمل وإخراجه بأحسن صورة وأفضل صيغة، أي أن أبسط الأمور التي تحدث في العمل تقع على عاتق المخرج.

- **التنظيم:**

بالواقع أن هذه الصفة مطلوبة ليس فقط في عمل المخرج بل هي مطلوبة بالعديد من الأعمال والحرفيات، إلا أن التنظيم في عمل المخرج يحتمل التعقيد الدقة المتناهية في ترتيب وسلسلة العمل، حيث أن طبيعة التنظيم في العمل السينمائي تحتم تقسيم العمل حسب التخصصات.[3]

- **التهجين والتركيب والمزج:**

من المواصفات التي يجب أن تتوفر في المخرج التهجين والجمع والتركيب بين الفنون والعلوم وذلك لخلق فن جديد، فعلى المخرج أن يكون متذوقا للفنون المختلفة، فهو سيتعامل معها ضمن تكويناته الصورية، وأيضا سيجمع بين مجموعة من الفنيين، والفنانين، والإداريين، والحرفيين ويمزجهم معا في عمله الفني.[4]

[1] ميخائيل روم، مرجع سابق، ص25
[2] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص44
[3] المرجع نفسه، ص49
[4] منير طبي، مرجع سابق، ص89-91

3.2. مفردات الإخراج السينمائي :

1.3.2. فريق الإخراج:

أ) **المخرج (Director)**: وهو الشخص الملزم بعملية تحويل السيناريو بكل تفاصيله الدقيقة، الصعبة، إلى عمل محافظا فيه على عمقه وعلى دقته في تشكيل أحداثه وترتيب شخصياته، كل ذلك وفقا لأسلوب سردي يعتمده في توظيفه للسيناريو والاستفادة من المعطيات التي تمنحه إياها، وحينها فإنه يتحكم في النتيجة النهائية التي سيكون عليها العمل حال خروجه وذلك لإدارته لكامل عناصر العمل.[1]

ب) مساعدي الإخراج: للمخرج مساعدين يعملون على توفير جملة من الأسباب التي تعين المخرج على إخراج العمل ومنهم:[2]

- مساعد مخرج أول و مساعد مخرج ثاني
- مساعد مخرج (الاستمرارية)
- مساعد مخرج خاص بتنفيذ مشاهد المطاردات
- مساعد مخرج خاص بالحيل والتقنيات والخدع
- وآخر يعمل على توفير سبل الراحة لتهيئة كل المتطلبات الشخصية للمخرج
- وآخر يعمل على تفريغ النص وتهيئة أوراق العمل
- وهناك مساعد مخرج يعمل على ترقيم المشاهد في الفيلم من خلال ترقيم لقطات كل مشهد فيضع رقم كل لقطة من تلك اللقطات على لوحة الكلاكيت وتصور بالكاميرا وأولئك المساعدين لهم تصنيفات متفق عليها في أغلب الاعمال السينمائية أو التلفزيونية النموذجية وقد تصل إلى أكثر من 50 مساعدا في الأعمال الكبيرة.

و من بين الأمور الأخرى التي يقوم بها مساعد المخرج ما يلي:

✓ بيانات تفصيلية بمتطلبات وخطط الديكور لكافة المشاهد واللقطات خصوصا في الأفلام الطرازية التي تحتاج نوعا خاصا من الديكور كأفلام الخيال العلمي والأفلام التاريخية.

✓ بيان المتطلبات الخاصة بالديكور التي يتطلبها العمل في الإنتاج وفي تكلمة الأجواء المثالية للفيلم.

بيان خاص بالمؤثرات الصوتية والموسيقية ومكملات الجانب الصوتي للعمل.[3]

[1] منير طبي، مرجع سابق، ص90
[2] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص84،85
[3] المرجع نفسه، ص،82

ت) المنتج production manager:

المسؤول عن تدبير ميزانية الفيلم وحجمها، لدفع مستحقات الممثلين وشراء وسائل الديكور والمكياج والإكسسوارات وأدوات الإضاءة وأزياء الممثلين وضمان ظروف الإقامة والنقل، وشراء المأكولات والمشروبات الخاصة بالقائمين على إنجاز الفيلم. وينطلق دوره ابتداء من تسلم النص فيتفق مع المخرج في وضع الميزانية التي تحدد التكاليف المتوقعة لتنفيذ السيناريو وتسمى الميزانية التقريبية.[1] ويقوم المنتج بتدبير ميزانية الفيلم بواسطة التواصل مع مصادر الدعم مثل المؤسسات و الشركات والخواص وطلب الدعم من وزارة الثقافة.[2]

والمنتج نوعان: منتج منفذ وهو الذي يهيئ كافة المتطلبات التقنية والفنية غالبا ما يكون على هيئة شركة أو مكتب تنفيذي، أما النوع الثاني هو المنتج الممول وهو الذي يمتلك المشروع وينفق عليه وله حق التصرف بالتسويق والتوزيع والإنتاج، وبحكم قدراته التمويلية فهو يتدخل بكافة الأمور وله صلاحيات كبيرة جدا.[3]

ث) مدير التصوير:

هو الشخص الذي يقع على عاتقه إدارة التصوير، إضاءة وتكوينا ومناظرا وهي ما ترتبط بجملة من المهام المتعددة المرتبطة بمساعديه من مصممي الإضاءة ومصممي المناظر ومنفذي الديكور ومساعدي التصوير حين يقوم هذا الشخص الذي يكون عادة بالمركز الثاني بعد المخرج من حيث مهمة القيادة يقوم بتوجيه أولئك العاملين معه وتنفيذ المشاهد الصورية التي يرسمها المخرج على الورق. ويمتاز هذا الشخص بعقلية واسعة جدا وذكاء مفرط وحس جمالي كبير وخيال خلاق، تساعد هذه الميزات على الابتكار الذي يخدم الفيلم الذي يعمل عليه.[4]

ج) مدير الإضاءة Lightining engineer:

مدير التصوير يتشاور مع مدير الإضاءة في خلق التكوينات الصورية لتحقيق نتائج متميزة، فمدير الإضاءة يكون مسؤولا عن فريق كبير للغاية ينفذ عمليات الإضاءة، وهذا الفريق يشمل جملة مساعدين من منفذي الإضاءة و فنيي التيار الكهربائي ومسؤولي نقل معدات الإضاءة، ومسؤولي مؤثرات الإضاءة وفنيي الصيانة.

[1] بن عمر غمشي، واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون، جامعة وهران1-الجزائر، 2019، ص27
[2] المرجع نفسه، ص 82
[3] منيرطبي، مرجع سابق، ص79
[4] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص79

وهو شخص مهم للغاية في العمل الفني كونه يرسم الإضاءة والألوان والتشكيلات والتكوينات بمصابيحه. وهذا الرسم عادة ما يكون بالاتفاق مع مدير التصوير الذي يأخذ الأفكار من المخرج والنص.[1]

ح) كاتب السيناريو(السيناريست) script writer:

وهو الفنان والأديب والمتخصص الذي برع في تحويل القصص إلى أفلام درامية ومسلسلات من خلال السيناريو و الحوار.[2]

والكتابة السيناريوهية هي ليست كتابة قصصية أو روائية فحسب إنما هي كتابة تخصصية بحتة، لذلك فإن السيناريو يعد جنسا أدبيا مستقلا عن باقي الأجناس الأدبية، ذلك أن السيناريو أساسا وجد لوصف الأحداث كي يخلق خيالا واضحا لبناء المشروع الفيلمي.[3] وقد يكون السيناريست هو صاحب النص الأصلي للعمل الفني وقد يكون النص عبارة عن رواية أو قصة لكاتب ما، ويقوم السيناريست بضبط السيناريو القابل للتصوير.[3]

خ) مسؤولي المؤثرات

- **مسؤولي المؤثرات البصرية:** يشرف مسؤول المؤثرات البصرية بالتعاون مع المخرج ومدير التصوير على وضع خطة للمؤثرات البصرية في الفيلم، والعمل السينمائي ككل، فيتم كتابة ملحوظة على كل مشهد يحتاج إلى مؤثر بصري ويمكن أن تكون ضرورية وأساسية في المشاهد. وهناك من يسميها مؤثرات خاصة، ويعني ذلك العمليات الفنية البصرية الجمالية التي تجرى على الفيلم في مراحله النهائية والتي يتم تنفيذها في الغالب في قسم المؤثرات الخاصة بمعامل المونتاج.
- **بمسؤول المؤثرات الصوتية:** يعمل هذا المسؤول مع مونتير الصوت(مهندس الصوت) ويقوم بخلق الكثير من المؤثرات الصوتية التي يتطلبها الفيلم والتي لم يستطع مهندس الصوت تسجيلها أثناء التصوير.[4] ويركز مهندس الصوت كذلك على اللقطة الصوتية، تطابق لقطة الصوت مع لقطة الصورة.[5]

د) مهندس الديكور Setting engineer:

شخصية فذة في العمل يقوم بتحقيق جملة من الجماليات التي ينشدها المخرج في عمله حيث يقوم بتركيبات معقدة، فيعتمد على آليات كثيرة ويعتمد حيلا وخدعا لتحقيق مناظر مؤثرة في المتفرج. ومصمم الديكور يتعامل

[1] منير طبي، مرجع سابق، ص 109
[2] رفعت عارف الضبع، السيناريو، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2011، ص8
[3] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص82
[4] منير طبي، مرجع سابق، ص107
[5] المرج نفسه، ص106

مع جملة من الفنيين والعاملين في مجال الديكور والأزياء وهو أيضا على ارتباط دائم بمدير التصوير والإضاءة كونهم سيشتركون في خلق الصورة الفيلمية.[1]

ذ) المونتير(مسؤول التوليف) editor:

هو المشرف التقني والفني على عمليات تجميع الصور والأصوات لخلق إبداع فني خاص بالفيلم وفق التتابع الوارد في السيناريو وهو الذي يقوم شخصيا بتوليف أشرطة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.[2]

ر) الريجيسير:

هو حلقة الوصل بين أطراف الجسد الفني ككل، يعمل وفق خريطة متكاملة بأسماء الفنانين وعناوينهم والأماكن التي يترددون عليها ولا ينكر أحد أهمية دوره في الحفاظ على منظومة العمل في أماكن التصوير.

ز) مسؤول التجميل (الماكياج) Make up specialist:

في الغالب تكون امرأة، والتجميل تقنية صعبة تحتاج إلى دراسة وتخصص وخبرة، يأخذ خبير التجميل عنصر الإضاءة بعين الإعتبار، وتعمل وفق ثالوث أساسي يتضمن لون بشرة الممثل وألوان الثياب والألوان المستخدمة في ديكور الاستديو.[3]

س) سكرتيرة الإخراج:

تتولى تنبيه المخرج إلى إنتقالات الكاميرا، أو ضرورة غياب أو وجود عناصر معينة، وملاحضة التتابع الصحيح للنص أهم أعمالها.

ش) عامل الكلاكيت:

ينادي بأسماء الكاميرات واللقطات، ويقع عليه عبء كبير في العمل فهو مسؤول عن التسلسل، والكلاكيت لوحة خشبية، بلاستيكية أو جهاز إلكتروني يحمل عدة بيانات، منها اسم العمل ورقم المشهد وطبيعته(داخلي،خارجي) وزمن المشهد(ليلا،نهارا)...

[1] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص84

[2] محمود إبراقن، ملحق خاص بالمصطلحات السينمائية،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، أطروحة دكتوراه دولة في أبحاث علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2001، ص20

[3] منير طبي، مرجع سابق، ص111،112

2.3.2. المفردات السردية :

السيناريو:

أ) مفهوم السيناريو:

لغة:

كلمة سيناريو تعد أساسا للسينما وظهرت قبل نشوء السينما عام 1884 وهي مشتقة من كلمة (seena) التي تعني(المنظر) وانتشرت في اللغات الأوربية لتعني نص مسرحي الذي يرفق به تعليمات المخرج الفنية من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والتمثيل.

اصطلاحا:

يسمى بالإنجليزية Script وهو النص المعد وبشكل نهائي للتصوير في لقطات واضحة ومشاهد محدودة المعالم والمؤثرات الصوتية، أي أن النص النهائي أو السيناريو يتضمن كل ما يخص الصوت والصورة.

وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهرت كلمة السيناريو لتعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة وإعداد القصة سينمائيا في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية.[1]

ب) مراحل السيناريو:

- عقب عثور الكاتب على الفكرة الرئيسية للموضوع يتم في البداية كتابة الملخص الذي يكتب في عدة صفحات ويشرح الكاتب فيه تفاصيل الموقف الأساسي للحدث والشخصيات والأدوار المختلفة للممثلين، بحيث يبين لنا تسلسل الأحداث من موقف إلى آخر وصولا إلى الختام المنطقي لهذه القصة.
- المرحلة الثانية تتم بلورة ومعالجة القصة بالتفاصيل أكثر وفيها يكشف الكاتب عن الفكرة والأحداث الفرعية المتداخلة و تصاعد الموقف الدرامي، ورسم بعض المشاهد دون استخدام الحوار.
- المرحلة الاخيرة يتم كتابة النص النهائي والسيناريو في شكل مشاهد وحوار يدور بين الشخصيات المختلفة في العمل الدرامي، وبذلك تصبح أكثر جمالية ونجد من أهم أهداف الحوار السينمائي هو توصيل الحقيقة التي لا يمكن تصويرها بالحدث.[2]

[1] منير طبي، مرجع سابق، ص111، 112
[2] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص50

3.3.2. المفردات التقنية:

1.3.3.2. الكاميرا:

آلة التصوير أو الكاميرا، سليلة ما سمي قديما "الصندوق الأسود" بالإيطالية كاميرا أوسكورا Camer) (oscure واليوم تدل كلمة كاميرا (Caméra) بالفرنسية على الجهاز الذي يسجل الحركة. فيما تشمل معنى كلمة كاميرا (Camera) الإنجليزية جهاز التصوير الفوتوغرافي أيضا.[1]

أنواع آلات التصوير:

- **آلات التصوير الاختصاصية:** تستخدم للحصول على حركة بطيئة لأغراض سردية جمالية أو علمية لتحليل الحركات عالية السرعة، ينبغي زيادة عدد الصور الملتقطة في الثانية الواحدة.
- **آلات التعريض الضوئي:** من أجل السرعات العالية، وتستخدم طريقة الإنسياب المستمر للفيلم في آلات كهذه تدور بسرعة معينة(رقاقة ذات سطحين متوازيين أو مرايا) تحرف الصورة التي تلتقطها العدسة بحيث تلاحق الفيلم في لحظات التعريض(لحظات فتح الغالق وتعريض الفيلم للأشعة الضوئية القادمة من العدسة) بهذا تصل إلى سرعات تصل إلى بضعة آلاف صورة في الثانية.
- **آلات تصوير الرسوم المتحركة:** تصميم كاميرا التحريك لتنفيذ التصوير صورة صورة وهي لا تختلف عن الكاميرات العادية جذريا باستثناء العناية الخاصة بدقة زمن التعريض.
- **كاميرات الفيديو والسينما الرقمية:** يوجد قليل من الفروق بينها ونظيراتها المستخدمة في الأفلام. كاللاقط بديلا عن شريط الفيلم، آلية التسجيل على كاسيت الفيلم، المنظار الإلكتروني أو الضوئي والعدسة. وتتوضع مفاتيح الضبط والمعايرة الداخلية على جانبي الكاميرا أو على جهاز التحكم عن بعد الخاص بها.[2]

2.3.3.2. عدسات الكاميرا:

يمكن تعريف العدسة ببساطة بأنها وسيلة بصرية تقوم بتجميع الكثير من الأشعة الضوئية وتركزها في بؤرة على سطح مستو وتقوم بدور مزدوج في التصوير السينمائي حيث تتحكم في كمية الضوء الداخل إلى الكاميرا وفي مقدار وضوح الصورة.

[1] مجموعة من الباحثين، مرجعية وتقنيات السينما، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 2020، ص643
[2] المرجع نفسه، ص 647

أنواع العدسات:

أ) **العدسات ثابتة البعد البؤري Prime lenses:** وتنقسم إلى أنواع رئيسية طبقا للآتي[1]:

-البعد البؤري Focel length: أي المسافة بين العدسة ونقطة تركيز الصورة داخل الكاميرا والذي يعبر عن قوة تكبير العدسة(البعد البؤري بقوة تكبير العدسة).

-عمق المجال Depth of field: أي أقرب وأبعد نقطة تصورها العدسة مع الاحتفاظ بوضوح الصورة.

-مجال الرؤية scop of vision: أي زاوية مجال الحركة الفعلي التي تلتقطها العدسة والمسجلة على الشريط السينمائي.

- **العدسة قصيرة البعد البؤري:** (The wide lens) أقل من 25 سم تتميز باتساع مجال الرؤية وجعل الأشياء تبدو أصغر وأبعد وأسرع في الحركة من العدسة متوسطة البعد البؤري، لذلك هي أصلح العدسات لتصوير اللقطات البعيدة.
- **العدسة طويلة البعد البؤري(ضيقة الزاوية Telphoto):** عدسة ذات رؤية ضيقة نسبيا و تضغط المسافة بين المستوى الأمامي والخلفي فتنقل الأشياء البعيدة إلى المستوى الأمامي للصورة وتستخدم في الحالات التي يتعذر فيها الاقتراب من الموضوع المصور. وتستخدم لأخذ لقطة قريبة أو متوسطة من مسافة كبيرة من مميزاتها أنها لا تظهر عيوب الأسطح المتساوية.[2]

ب) العدسات متغيرة البعد البؤري Zoom lenses:

وهي عدسات متعددة الأبعاد البؤرية، حيث يمكن تغيير بعدها البؤري من لقطة قريبة إلى متوسطة والعكس.[3]

3.3.3.2. حوامل الكاميرا :

أ) **العربة(الشاريو chariot):** منصة توضع فوقها آلة التصوير، تتحرك فوق السكة خاصة وتستخدم لتنفيذ حركات المتابعة(travelling).

ب) المنصة المتحركة(Dolly): تعبير الدولي تعبير شامل يدل على عائلة من الآليات المستخدمة في تصوير لقطات المصاحبة أو المرافقة traveling، تكون مجهزة بنظام هيدروليكي مناسب، يسمع لها بتحريك الكاميرا صعودا وهبوطا أثناء المرافقة، ومنها أشتق التعبير الإنجليزي Dolly (in/out). للتعبير عن حركة

[1] عبد الخالق علي، مرجع سابق، ص273، 274
[2] رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، دار المعتز، الأردن-عمان، 2014، ص104
[3] المرجع نفسه، ص 105

مصاحبة للأمام والخلف. وهناك أشكال وأحجام متعددة للدولي تبدأ من الكرسي المتحرك وتنتهي بالتجهيزات الضخمة المزودة بمقاعد للمخرج والمصور و مساعده.[1]

ت) الرافعة crane: عبارة عن أذرع قادرة على التحرك أفقيا وعموديا وهي نوعان رافعات أذرع دون مقاعد وأخرى بمقاعد.[2]

4. الصوت وآلاته:

الميكروفون: جهاز التقاط الصوت وله عدة أنواع:

5. من حيث الاتجاهات:

- **ميكروفون أحادي الاتجاهات:** يلتقط الصوت في مسار خطي واحد من مصدر واحد.
- **ميكروفون ثنائي الاتجاه:** يلتقط الصوت من مصدرين متجاورين.
- **ميكروفون متنوع الاتجاهات:** يلتقط الصوت من عدة مسارات، ويكون دائري الإتجاه.[3]

6. من حيث المحامل: سنذكر المعتمدة في العمل السينمائي رغم تعدد أنواعه:

- **الميكروفون الشخصي:** يعلق على الرقبة بواسطة مشبك في ربطة العنق أو السترة.
- **الميكروفون السنارة:** قضيب من الألمنيوم الخفيف يعلق الميكروفون على طرفه سهل الحمل ويستخدم للتصوير الخارجي.
- **الميكرفون البندقية:** ميكروفون يركب فوق الكاميرا ويكون موجها بنفس اتجاه العدسة يمكنه التقاط الصوت في التصوير الخارجي لالتقاط الأصوات البعيدة.[4]

ث) الميكست: ملتقط صوت الضجيج، الأصوات والمؤثرات الصوتية المستقلة التي لم تسجل في موقع التصوير.

4.3.3.2. الإضاءة:

إضاءة الفيلم أو إنارته، بتعبير أبسط تسوية الإضاءة الفوتوغرافية للصور التي أرادها المخرج.

[1] مجموعة من الباحثين، مرجع سابق، ص 648، 649

[2] Blain Brown, Ibid, p220

[3] بن عمر غمشي، مرجع سابق، ص61

[4] منير طبي، مرجع سابق، ص151، 152

معدات الإضاءة:

أ) معدات الإنارة:

- **مصادر التونجستين(tungesten):** يطلق عليها الفتيلة المتوهجة، وتعمل بنظام مرور تيار كهربائي شديد جدا في فتيلة من سلك التونجستين، تعطي ضوءا متوهجا.
- **مصادر الفلورسينت:** تتمثل في أنابيب زجاجية مطلية بمسحوق كيماوي في الداخل يكون عادة فسفورا، كما تحتوي على بخار زئبقي وهو نوع من الغاز وعند مرور التيار الكهربائي داخل الأنبوب يصدر البخار الزئبقي ضوءا فوق بنفسجي فيظهر في شكل ضوء أزرق/أبيض.[1]
- **مصابيح الهاليدات H.M.I:** مصباح الهاليديو عبارة عن حوجلة تعمل على بخار الزئبق الذي يخضع لضغط عال ينتج عن ذلك ضوء ذو طيف واسع نسبيا، وهذا ما يعطي مظهرا لونيا يماثل إلى حد معقول المظهر الذي يعطيه ضوء النهار، وينبغي وضع مرشح مناسب أمامها.[2]
- **الثنائيات الباعثة للضوء LED:** منبع ضوئي يستند إلى تقنيات الإلكترونيات الدقيقة، يمكن من الحصول على ألوان بيضاء قريبة من ضوء النهار.
- **مصادر Led(مونداريين):** تحمل مرشحات بيضاء، رمادية، وبرتقالية وبنفسجية.

ب) معدات الضبط و التوجيه:

- **العواكس:** عبارة عن لوحات بقياسات مختلفة وأشكال متنوعة، يكون سطحها إما من الرقائق المعدنية، البراقة فضية اللون أو من الأقمشة البيضاء أو الملونة أو المرايا، وتستخدم لعكس الإضاءة الصادرة من المصابيح لتحقيق الاقتصاد في المصابيح، وكذلك لتقليل شدتها والتحكم في انتشار الضوء.
- **المرشحات:** تسمى بالفلاتر، وهي عبارة عن قطع قماش أبيض أو رقائق بلاستيكية ملونة، توضع أما المصابيح للتقليل من شدة الاستضاءة، جعل الضوء منتشرا وإضافة اللون المطلوب على شعاع المصابيح.
- **الحواجب:** تسمى كذلك الجنيحات، قاطعة الدفق، الزنجيات، الرايات، الماما mammas وتسمح بحجب جزء من الحزمة الضوئية.

[1] بن عمر غمشي، مرجع سابق، ص56
[2] مجموعة من الباحثين، مرجع سابق، ص693

4.3.2. المفردات الفنية:

1.4.3.2. الممثل Actor:

من أهم الأدوات التي يعبر بها المخرج عن فيلمه، فهو يجسد العديد من الأدوار التي من شأنها توصيل فكرة الفيلم وتحقيقها على شكل افتراض يقترب من الحقيقة. والممثل يمكن أن يكون سببا مباشرا لنجاح الفيلم عبر أدائه المميز.[1]

2.4.3.2. الديكور:

يرتبط مفهوم الديكور السينمائي بنوع المكان الذي نشاهده في اللقطة، والذي يتحرك فيه الممثلون ويسكنون، وتدور فيه الأحداث والوقائع، مثل البيوت والفيلات والمقاهي والأكواخ والصحاري، ويقول المصور بنقل جزء من الديكور حسب مقتضيات مضمون اللقطة، ويصنف الديكور في عدة أنواع منها الطبيعي والاصطناعي الذي يتم بناؤه، والديكور الافتراضي الذي يصمم بواسطة برنامج after effect ويتناسب الديكور مع زمن الوقائع وسياقها التاريخي ويحدد الوضعيات الاجتماعية للأشخاص، يساعد المصمم مهندس الديكور في إنجاز تصاميم باستعمال الخشب، الجبس أو البلاستيك.[2]

3.4.3.2. المكياج:

المكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي والسينمائي والتلفزيوني وإثرائهم وظيفيا ومشهديا، كما يعكس طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل العمل الفني ويستقرئ كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التي يحيل عليها وقد يكون جزئيا أو كليا، طبيعيا أو اصطناعيا، لكنه في جميع الأحوال يقوم بتشكيل الشخصية بصريا وسينمائيا، ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الدور الذي يؤديه في ذلك العلم المتخيل. إلا أن الماكياج الفني لن يكون له أية أهمية بعيدا عن الإضاءة فهو شديد التأثر بها.[3]

4-الإكسسوارات :

تتمثل في احتياجات الديكور والممثل لأداء أغراض اللقطة ودلالاتها، كالمسدسات والسكاكين والسيوف والأوراق والأقلام والتراب والحجارة والقوارير والمزهريات والأواني والخشب والسيارات القديمة والآثار والتحف.
ويحدد عنصر الإكسسوارات نوع الزمن الذي كفترة حرب التحرير، أو مكانة الشخص نفسه، وكذلك لإدراك الحالات النفسية للأشخاص ومشاعرهم عبر الإكسسوارات التي يحملونها.[4]

[1] عبد البسط سلمان، مرجع سابق، ص 87
[2] بن عمر غمشي، مرجع سابق، ص63
[3] أكرم اليوسف، تقنية الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، 2011، ص15
[4] بن عمر غمشي، المرجع نفسه، ص64

4.1. مراحل الإخراج السينمائي:

1.4.1. مرحلة ما قبل الإخراج(ماقبل التصوير) preproduction :

أ) **تحضير السيناريو:** ويمر تحضير السيناريو بالخطوات التالية:

- **الإقتباسات Adapatation:** هذه المرحلة يقوم السيناريست بصياغة القصة وتفصيلها، حسب مقتضيات واحتياجات الشاشة، ويبدأ في تخليصها تخليصا دقيقا ويجب أن تكون لديه ملكة التخيل بحيث يستطيع تخيل المرئيات في حركتها وأشكالها المختلفة.
- **المعالجة الفنية Art treatment:** وفيها يبدأ السيناريست بمعالجة القصة وتقطيعها بصور أولية أو بدائية، وفيها يتم تقطيع أحداث القصة حسب المشاهد والمناظر وفق تسلسلها وترتيبها، ولذا يكتب كل مشهد على حدى ويوصف وصفا دقيقا وكذا الأشخاص فيه، ملابسهم والحركة داخل المشهد والديكور، ووقت المشهد، كما يجب تحديد كيفية الانتقال إلى المشهد الموالي.
- **الحوار dialogue:** تعد مرحلة هامة في بناء السيناريو شكلا ومضمونا، ويجب أن يتقيد السيناريست بالخطوط أو النقاط المسجلة في السيناريو الابتدائي.
- **الديكوباج (السيناريو النهائي) Finally stage:** المرحلة التي يكون فيها السيناريو جاهزا للتصوير والتحويل إلى واقعٍ مشاهدٍ ومرئي وهنا يتم تقسيم المشاهد إلى لقطات على ضوء ما تم في المرحلة الثانية والثالثة وهنا توصف نقطة وصفا دقيقا واضحا، محددا وموجزا يبين حركة الممثلين، الكاميرا، الانتقال من لقطة إلى أخرى وشكل اللقطة.[1]

ب) **تحضير السيناريو المصور Story board:**

يستعمل كثير من المخرجين رسوما معقدة للسيناريو لعمل خطة بصرية لكيفية تغطية مشهد من المشاهد، حيث يقوم رسام السيناريو بالتعاون مع المخرج برسم تصور بصري تفصيلي للمشهد ككل كما خطط له المخرج. و هي رسوم تظهر تفاصيل معقدة ودقيقة لوضع الكاميرا والعدسات والحركة التي من الممكن أن تكون ذات فائدة عظيمة في مرحلتي التصوير والمونتاج.[2]

ت) **المخرج والمكان:**

ترجع خصوصية المكان في السينما إلى المقدرة الفائقة على نقل مكان الحدث بكل ما يحمل من صفات،

[1] عارف رفعت الضبع، مرجع سابق، ص60،61

[2] علي العتر، مرجع سابق، حرفيات الإخراج التلفزيوني، (د د)، القاهرة-مصر، 2016، ص 55

ويشكل المكان عنصرا هاما في الفنون والآداب بشكل عام وفي الفن الروائي بشكل خاص. والحقيقة الأولى في السينما هي المكان، التي لا يمكن الاستغناء عنها على مستوى الفيلم أو على مستوى المشهد أو اللقطة السينمائية التي لا يمكن تفريغها من محتواها المكاني. لذلك يجب أن يأخذ المخرج السينمائي بعين الاعتبار الدور المكاني في تلك العملية كبناء للأحداث والشخصيات الإنسانية الموجودة في الواقع.[1]

أبعاد المكان السينمائي[2]:

- البعد المادي: يتمثل في شكل المكان المعماري وموقعه الجغرافي وصفاته التي تميزه عن غيره.
- البعد الاجتماعي: المستوى الاجتماعي للمكان والعلاقات فيه بصفته التاريخية والاجتماعية.
- البعد النفسي: يتمثل في تأثيره على شاغليه وموقفهم النفسي منه ولذلك وجب على المخرج في المرحلة التحضيرية كشف مواقع التصوير ومعاينة كل التفاصيل للأماكن المرتبطة بالتصوير.

ث) المخرج والزمن السينمائي:

يتسم الزمن السينمائي بالمرونة. فيمكن في الفيلم ضغط يوم كامل في بضع دقائق، أو ثوان، وأيضا يمكن للدقائق والثواني أن تطول إلى ما يبدو أنه يوم بأكمله، ففي مشهد سلالم الأوديسة المشهور في فيلم "بوتمكين" 1925 حطم المخرج الروسي ايزنشتاين الزمن الحقيقي، وجعل مذبحة تبدو أطول زمننا، كي يركز على الفظائع التي يرتكبها القيصر ضد أهل أوديسا.[3]

ج) إدارة الإنتاج:

فيما يتم تقدير الميزانية التي ستعطي تكلفة الفيلم بالكامل ويقوم مدير الإنتاج بحساب كل من التكاليف المرتفعة والعادية وعادة تكون المرتفعة هي أجور المخرج والممثلين الأوائل وبعض مديري التصوير والمنتيرين.

وتحسب التكاليف الإجمالية بناء على تقيمها إلى عدة مجموعات، مثل مجموعة تكاليف الكاميرا والإضاءة على أساس الإيجار الأسبوعي وأجور العمال على أساس الأجر بالساعة أو اليوم مع احتساب الساعات الإضافية وتقسم حسب مراحل الإنتاج إلى ثلاث(مرحلة لإنتاج مرحلة التصوير، مرحلة المونتاج).[4]

[1] عبد الخالق محمد علي، مرجع سابق، ص 99،100
[2] المرجع نفسه، ص 102،103
[3] برنارد ديك، مرجع سابق، ص 28
[4] علي العتر، مرجع سابق، ص116

ح) التحضير التقني:

تهيئة وتحضير كل المعدات الخاصة بالتصوير والإضاءة والأزياء والمونتاج وتوفير كل المتطلبات التي من شأنها أن تدخل في الإنتاج.[1]

خ) التحضير مع الممثلين:

بعد الانتهاء من التجهيزات الأولية، يتم استدعاء الممثلين لمكان التصوير للتدرب على الحركة والحوار مع المخرج، مما قد يؤدي إلى حدوث بعض التعديلات الجديدة، لذلك يكون من الأفضل دائما عمل بروفة للمثلين ولحركة الكاميرا داخل الديكور قبل التصوير عندما يوافق المخرج على الأداء يمكن أنا يبدأ الممثلون في إرتداء الملابس وعمل الماكياج استعدادا للتصوير.[2]

2.4.1. مرحلة التصوير production:

التصوير هو عملية تحويل المشاهد المكتوبة إلى صورة، يصاحبها تسجيل الجزء المهم من الصوت، إن لم يكن كله أحايين كثيرة. وهو من العناصر الرئيسية للإخراج بل العنصر الذي يجمع أغلب عناصر الإخراج.

أ) المخرج وقواعد الإخراج:

قواعد الإخراج عبارة عن إرشادات لأعمال التصوير اليومي، وقد وُجد أن تطبيقها أثناء التصوير ناجح، لكنها قد تفشل أحيانا ويرجع ذلك إلى أن الإخراج ليس علما بل يكاد أن يكون شكلا من أشكال الفن.

- عدم تصوير الحركة أبدا في لقطة كبيرة جدا big close up: اللقطة القريبة جدا يغطي فيها الوجه 100 % من الشاشة، لذلك فإن حركة العينين مثلا تغطي مساحة كبيرة منها وفي المونتاج وعند محاولة المونتير التتابع في اللقطة ستحدث لقطة مفاجئة.
- الحرص عند استخدام اللقطات القريبة Close up: هذه اللقطات لها مغزى محدد للغاية إذ تجذب انتباه المتفرج إلى الوجه بالكامل لدرجة إلغاء المعلومات الأخرى في الكادر ويتوجه التركيز إلى تعبيرات الوجه فقط.
- عدم نسيان العيون في اللقريبة CU أو القريبة المتوسطة MCU.[3]

[1] عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص116
[2] عبد الخالق علي، مرجع سابق، ص210
[3] علي العتر، مرجع سابق، ص109، 110

- عند تصوير لقطة بانورامية دون إعداد مسبق، قم بتصويرها في كلا الاتجاهين لأن ذلك يعتمد على كيفية استخدام اللقطة البانورامية أثناء مرحلة المونتاج.
- المحافظة على حركة الأشخاص بعيدا عن حافة الكادر: لأن الحركة عندما تكون عند حافة الكادر خاصة اللقطات العامة ILS والبعيدة ELS فإنها تشوش عند القطع إلى نقطة أخرى من داخل المشهد.[1]
- وضع الشخص الموضوع على الجانبين المتقابلين من الكادر للمحافظة على اتجاهات أثناء المونتاج.
- عند تصوير مشاهد الحوار: التأكد قبل بداية التصوير من وجود مكان في الديكور لتصوير اللقطة المتطابقة Matching Shot للمُحاوِر الآخر وهي اللقطة التي تصور عادة للمتحاور الثاني بعد تصوير اللقطة الأساسية التي أُلتقطت للمتحاور الأول وهي بمثابة المرآة العكسية له.
- عند تصوير الأجسام يجب إظهارها داخل إطار الكادر بشكل يتناسب مع نسبة ارتفاعها إلى عرضها كي عليها المتفرج بسهولة من اللحظة التي يقوم فيها المخرج بتحديد إطار الكادر الذي سيصور به جسما ما.
- عند تصوير لقطات متطابقة لشخصين مختلفين في الطول يجب تصويرها بارتفاعين مختلفين للكاميرا.
- ترك فراغ ثابت أعلى الرأس Head room.
- إبعاد الأجسام الشاذة عند مقدمة اللقطة وخلفيتها.[2]
- تنسيق الأشخاص في الكادر عندما يتجاوزون الشخصين.
- كل لقطة فعل لها لقطة رد فعل عل علاقة معها.
- القيام بإخلاء الشاشة قبل إنتهاء اللقطة.[3]

ب) المخرج و قواعد اللغة:

في هذه يراعي المخرج كل قواعد اللغة السينمائية من لقطات تصويرية، أحجامها، حركات الكاميرا فيها وأنواعها.

فالسينما كلغة تستخدم لرواية القصص، وراوي هذه القصص هو الكاميرا، من الحق القول أن الراوي الأكبر هو المخرج، لكن الصوت الذي يستخدمه هو الكاميرا. وهناك ستة متغيرات يمكن للمخرج أن يتحكم فيها مع الكاميرا وفي كل هذه المتغيرات العامل الأساسي هو التكوين داخل الكادر:

- الزاوية(زاوية التصوير، مرتفعة، غطسية، منخفضة..)

[1] عبد الخالق علي، مرجع سابق، ص 225
[2] علي العتر، مرجع سابق، ص113، 114
[3] عبد الخالق علي، المرجع نفسه، ص 239، 240

- حجم الصورة(حجم اللقطة، عامة، مقربة،..)
- الحركة(حركة الكاميرا، أعلى، أسفل، يمين، يسار..)
- عمق المجال(عادي، مضغوط،أو عميق ويتأثر بالبعد البؤري، وفتحة العدسة)
- البؤرة(انتقائية داخل الكادر)
- السرعة(عادية، سريعة، بطيئة) وهو ما يسمى أيضا بالايقاع.[1]

ت) المخرج و التعامل مع الممثلين:

يقوم المخرج بشرح رؤيته الشخصية التي سيقوم بتمثيلها، وإذا ظهر خلاف في الرؤية بين الممثل والمخرج، عندها يجب أن يتناقشا سويا للوصول إلى رؤية واحدة، ومع ذلك فالقرار النهائي يعود للمخرج وحده. واللغة التي يستخدمها المخرج في توجيه الممثل تغير كثيرا من النتائج التي يحصل عليها وأول ما يجب تفاديه هو أن يطلب من الممثل بشكل مباشر تعبيرا معينا. ويركز المخرج على إدارة الإنفعالات والعواطف أثناء التصوير لكل انفعال في الوجه حركة تناسبه مثل التوتر، القلق، السعادة، الإحباط، والغضب، والنشوة..

ث) التركيز على الإضاءة:

يعتمد المصور السينمائي في عملية التصوير على أربعة مكونات أساسية هي: الإضاءة، زوايا التصوير واللقطات والكادر السينمائي ويجب التأكد على أن المصدر الأساسي للإضاءة في الفيلم الروائي هي الإضاءة الاصطناعية، باستخدام المعدات الكهربائية، وأن المصدر الأساسي لإضاءة الفيلم التسجيلي هو الطبيعة كأشعة الشمس وضوء القمر وعتمة الليل.[2]

أهداف الإضاءة[3]:

- إضاءة المنظر أما الكاميرا والحصول على إشارة صورة مرضية.
- إظهار الصور على درجة عالية من الجودة من حيث التباين ودرجة الحرارة الضوئية.
- الحصول على تكوين مرضي من خلال توزيع الأضواء والظلال.
- تدعيم خداع الحقيقة أو الإحساس بالواقع.
- المساعدة على إظهار البعد الثالث أي العمق في الصورة.

[1] نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي (شاهد فيلمك قبل تصويره)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014، ص85
[2] لؤي الزعبي، مرج سابق، ص 142
[3] منير طبي، مرجع سابق، ص 171، 172

- تصحيح شكل الممثل وإبراز الجوانب الأجمل فيه وإخفاء الملامح غير المرغوب فيها.

وظائف الإضاءة[1] :

- التأثير على وضوح تفاصيل الصورة على اشاشة خاصة المتعلقة بتعبيرات الوجه، وكذلك للتعبير عن معنى ما خاص بالشخصية أو المشهد.
- توصيل الإحساس بالزمان والمكان والمزاج النفسي بالمتفرج.

ج) هندسة الصوت:

الصوت عبارة عن مجموعة من الذبذبات هي نتيجة للمتغيرات التي تحدث في الضغط الجوي ابتداء من مصدر الصوت حتى يصل طبلة الأذن.

- **مواصفات الصوت[2]:**

-الدقة: تمثل أهمية خاصة في مرحلة تسجيل الصوت، خاصة الأصوات البشرية والموسيقى، فالمتفرج العادي يتأثر في حبه أو بغضه الشخصية من خلال صوتها. وإذا كان الصوت الذي تم تسجيله يعاني تشوها من الأساس فسوف تكون هناك صعوبة في معالجته.

-تناسب الصوت مع الموضوع: يجب أن تتناسب الخامة مع موضوع الحديث واستغلال أجهزة الصوت في الأستوديو لخلق شخصية صوتية متميزة لكل ممثل في دوره.

3.4.1. مرحلة ما بعد التصوير(المونتاج) posproduction:

1.3.4.1. المونتاج

أ) نبذة عن المونتاج:

(ولدت الأفلام عند ولادة المونتاج)

[1] رستم أبو رستم، مرجع سابق، ص 117-120
[2] منير طبي، مرجع سابق، ص 155، 156

جملة قالها "كوليشوف" تدل على أهمية المونتاج الذي لم يتم اكتشافه إلا صدفة عندما قام جورج "ميليس" بملاحظة ما يسمى بالقطع القافز(Jump cut) حيث كان يصور أحد شوارع لندن ثم توقفت الكاميرا عن التصوير بسبب انتهاء الشريط وأثناء استبداله تغيرت أمان الحافلات والناس فجأة، من هنا قرر استخدام هذه التقنية كخدعة في أفلامه لإخفاء وإظهار الشخصيات والأشياء.

وبدأت قيمة المونتاج تزداد في صناعة الأفلام وبدأ الاهتمام بتطوير هذا الجانب من قبل رواد صناعة الأفلام الأمريكية مثل "ردوين بورتر" و"غريفث" و"آيزنشتاين" الذي قام بثورة في المونتاج والذي سمي لاحقا (بالأب الروحي للمونتاج).[1]

أ) مفهوم المونتاج:

المونتاج هو تركيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان مانحة استمرارية للسرد السينمائي. مخرجون كآيزنشتاين يؤكدون على أن المونتاج ليس هو فقط إعادة بناء للزمن والمكان من خلال ترتيب اللقطات وإنما إضافة إلى ذلك هو شكل للتلاعب بالواقع.[2]

والمونتاج هو التركيب، والتنسيق للصور. حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن وهناك عديد من الطرائف التي يمكن أن يتصور فيها الزمن تبعا للحركة وقياسا لها ووفقا لتركيبات متنوعة ويوجد في هذا التنوع في مختلف مدارس المونتاج.[3]

وبطبيعة الحال فإن عملية المونتاج بالنسبة للفنان الحقيقي هي وسيلة لخلق صورة إبداعية، هذا يعني:

- مجاراة السيناريو ضمن تطوير للحدث مجمله وعطاء كل صورة خصوصيتها
- وحدة الشكل العام ووحدة الحلول الواردة مع الحفاظ على الإطار العام والوصول بالفيلم ككل إلى صيغة متماسكة.

استخراج ما همهم في اللقطة واستبعاد العناصر الأقل أهمية وإيجاد الإيقاع الذي يقوي التأثيرات الدقيقة على المتفرج.[4]

[1] محمد طه، طبيعة الدور الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، (د م)، 2016، ص2،3

[2] فران فينتورا، مرجع سابق، ص342

[3] جيل دولوز، الصورة-الحركة، أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 1997، ص46

[4] سيمون فرايليش، الدراما السينمائية، تر: غازي منافيخي، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2019، ص46

ب) أنواع المونتاج:

- **المونتاج الخطي Linear editing:**

وهو المونتاج التقليدي، فهو عبارة عن عملية نسخ الصوت والصورة والاثنين معا للقطات المختارة من أشرطة المصدر ونسخها على شريط التسجيل ويسمى عادة Master وهو يحتاج على الأقل إلى شريطي فيديو، إحداهما يحتوي المواد الأصلية التي تم تصويرها والشريط الآخر يحتوي على اللقطات كونها الأفضل.[1]

- **المونتاج غير الخطي nonlinear edition:**

يمثل هذا النوع الأحدث، إذ أصبح الكمبيوتر وبفضل إدخال تعديلات سواء في برامجه أو تجهيزاته ذو إمكانات واسعة في مجال المونتاج وبفضل عرض العمل المصور في الجهاز على شكل شبيه بالشريط السينمائي يجعل موظف المونتاج قادر على التحكم في أي جزء من خلال إضافة أو حذف لقطة في أي وقت شاء.[2]

- **المونتاج الإيقاعي:**

يتعلق بمستوى تسارع اللقطات أو بطئها، ويخضع المركب للمدة الزمنية التي تستغرقها كل لقطة ويكون التقطيع السريع متكررا.

- **المونتاج المتوازي:**

يراعي المركب مسألة تزامن الصورة والصوت ويستغرقان المدة الزمنية نفسها، ولا يسبق أحدهما الآخر، تجنبا للقطع والانتقال الخاطئ.

- **المونتاج المباشر:**

يستعمل المركب القطع المباشر(cut) بين اللقطات ويستبعد المؤثرات الخاصة كالتلاشي البصري أو المسح أو الاختفاء ويحتفظ بأفضل اللقطات وأدوات الممثلين الجيدة والكادراج.[3]

[1] منير طبي، مرجع سابق، ص 175
[2] محمد السيد، إنتاج البرامج التلفزيونية،.(د د)، القاهرة-مصر، (د ت)،ص 86
[3] بن عمر غمشي، مرجع سابق، ص93

2.3.4.1. المكساج، مزج الصوت، الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

وهنا يتعاون مهندس الصوت مع المخرج والمونتير، ولابد أن يكونوا قادرين جميعا على ترجمة الوصف البصري إلى مدرك صوتي، ويتم فيه مزج الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، خلق الجو المناسب إضافة الصدى، ويستخدم في هذه المرحلة عدد واسع من المعددات لخلق المؤثرات التي يتطلبها الفيلم والتي لم يستطع مهندس الصوت تسجيلها أثناء التصوير، كخطوات الأقدام، فتح الباب وغيرها. كل هذه العناصر الصوتية تجمع وتمزج في النهاية وتسجل على شريط صوت واحد عن طريق جهز مزج الصوت sound mixer ويمكن أن يكون هناك عدد كبير من هذه المسارات الصوتية للفيلم الواحد.[1]

وظائف الموسيقى[2]:

- وصف المكان
- الإرهاص بأحداث قادمة
- إضفاء مزاج نفسي
- التعبير عن فكرة الشخصية أو اتجاهها

وظائف المؤثرات الصوتية :

- امتداد حدود الرؤية
- خلق جو نفسي (كالخوف، الخطر..)
- الإيحاء بأماكن غير ظاهرة في الشاشة
- تحديد الزمان والمكان والوقت.

3.3.4.1. المؤثرات البصرية:

يشرف عليها مسؤول المؤثرات البصرية بالتعاون مع المخرج والمونتير ومدير التصوير على وضع خطة المؤثرات البصرية، فيتم كتابة ملحوظة على كل مشهد يحتاج إلى مؤثر بصري، يمكن أن يكون ضروريا ثم في المونتاج يتم إضافة فيديو حقيقيا تماما.[3]

[1] علي العتر، مرجع سابق، ص 160، 161
[2] منير طبي، مرجع سابق، ص 160، 161
[3] المرجع نفسه، ص164

5.2. أساليب الإخراج السينمائي:

يقصد بالأسلوب في السينما ما يتعلق بالطريقة أو الكيفية التي يوظف بها المخرج مفردات اللغة السينمائية وتقنياتها بموجب منهج فني يتم من خلاله تعميق وزيادة تأثير العمل الفني المطروح، والأسلوب على اختلافه مستوحى من النظريات في السينما وتحديد الأسلوب الإخراجي يساعد في حالة دراسة أعمال المخرج السينمائية في حين شكلت خطا واضحا لأسلوبه.

أساسيات كشف أسلوب مخرج سينمائي[1]:

أ) اللغة السينمائية: من خلال طبيعة فهم وتعامل المخرج معها من جانبها التقني أو التعبيري

ب) الأداء والشخصية: يشمل مع تضافر جهود الممثل من الناحية الأسلوبية وكذا تقديم المخرج لتلك الشخصية، يقود ذلك إلى تحديد أسلوب المخرج الذي يصل تقديم الشخصية ومعاملتها من خلال رؤيته.

ت) التكوين مصدر مهم للمعلومات والإيحاء: وهو ما يرد من داخل اللقطة كمصدر للمعلومات والإيحاءات تمنح من خلال الحركة، الإيماء، الإضاءة، الديكور، الملابس ...

د–تعميق المعنى: وهو الجانب الأكثر أهمية في تحديد الأسلوب من خلال توظيف عناصر اللغة السينمائية والآداء والشخصية والتكوين كمصدر للمعلومات الذي يغذي المعنى ويعمقه.

1.5.2. الأساليب الواقعية:

أ) الواقعية الجديدة في ايطاليا:

من خلال فيلم (السيطرة) للمخرج (فسكونتي) 1942 بدت ملامح حركة جديدة في السينما من خلال أسلوب تناول ومعالجة موضوع الفيلم، فكانت الكاميرا تتجول في شوارع إيطاليا وتسجل لقطات طويلة متحركة تصور هموم الناس البسطاء. هذه الحركة الجديدة في السينما وضعت الفن السينمائي في خضم الحياة الواقعية البسيطة.[2] وقد برزت في إيطاليا أعقاب الحرب العالمية الثانية نتيجة لسببين مهمين الأول ما آل إليه الوضع الأمني الإقتصادي بصناعة السينما من تدهور، والثاني محاولة التعبير عن إنسان ما بعد الحرب وطرح همومه ومشاكله بطريقة صادقة واقعية.[3]

[1] رعد ثامر، مرجع سابق، ص 106-108
[2] لؤي الزعبي، مرجع سابق، ص 129
[3] رعد ثامر، المرجع نفسه، ص 119

تمثلت سماتها في:[1]

- استخدام الممثل غير المحترف
- استعمال الكاميرا الخفية
- الاعتماد على التصوير الخارجي في الشوارع والبيوت بعيدا عن الأستديوهات.
- استخدام اللقطة العامة.

ب) الموجة الجديدة الفرنسية :

مع مطلع التسعينات شهدت السينما في العالم حراكا لافتا وانبثقت مدارس جديدة وكان من الواضح أن التطورات التقنية قد قادت إلى تحرر السينما من قيود كثيرة منها تطور آلات التصوير خفيفة الوزن وانتشار التقاط الصوت بطريقة متزامنة إضافة إلى تسويق شرائط الفيلم الخام عالية الحساسية.[2] وارتبطت الموجة الجديدة باللجوء إلى تقنية حركة آلة التصوير التي تحولت إلى ما يشبه القلم بيد المخرج السينمائي، ولذلك نشأ مذهب(المخرج–المؤلف) الذي تحول فيه المخرج إلى كاتب قصة الفيلم والمسؤول عنها.[3] وتمثلت سماتها في:

- تحطيم الشكل القديم المفتعل للفيلم، تفجير أسلوب إخراج يعتمد التداعي الحر(لا ترتيب زمني للأحداث).
- استخدام معدات إضاءة خفيفة
- استخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهز تسجيل صوت.
- التصوير الحر، الارتجال، استخدام أساليب الفيلم الصامت.

ت) السينما الحرة Free cinema:

حركة سينمائية بريطانية انطلقت رسميا في 1956 وقد وقفت أساسا في وجه تحجر وإملاءات السينما التجارية في ذلك الوقت ونادت بمزيد من الالتزام الاجتماعي في معالجة الموضوعات ومزيد من الجرأة في وصف حقائق الحياة اليومية.

[1] رعد ثامر، المرجع السابق، ص120، 121
[2] مجموعة من الباحثين، مرجع سابق، ص 371
[3] جابر ثامر، المرجع نفسه، ص 126

ث) الواقعية الشعرية:

يقصد بالواقعية الشعرية تلك القوة الدراماتيكية التي تخلق نوعا من العاطفة في الفيلم. والتي تصل مستوى قدرة الشعر في إثارة تلك العواطف وعبر تصوير ذلك الخليط من الشخصيات الواقعية بعرض همومهم بأسلوب عاطفي وما يخلفه من إحساس بالواقعية ولكن بأسلوب يقترب من الشعر.

ج) الواقعية الرمزية:

إذا انطلقنا من اعتبار السينما فن الواقع فإن ترميزه لابد أن يتخذ شكلا واقعيا أو يتم ترميزه برموز مادية وجوهر الواقعية الرمزية يكمن في التعبير عن الواقع بشكل رمزي عبر السياق الدراسي والشخصيات ومعالجتها للتعبير عن الواقع.[1]

2.5.1 الأساليب الإنطباعية:

I. الدادائية: Dadism

ولدت الدادائية عام 1916، وبحلول العشرينات أضحت ظاهرة فنية دولية، سعت إلى قلب الأفكار البورجوازية التقليدية في الفن. في الغالب، كانت حركة متلونة بشكل جريء للفن.[2] ويبدو أن الدادئية في السينما تطورت عبر ذلك الكم من الرسامين والكتاب والمثقفين الذين دخلوا السينما في محاولة للتعبير عما كانوا يحملونه من أفكار عن هذه الحركة ومن الناحية الأسلوبية.

أهم سماتها هي:

- ندرة استخدام التيار السردي كما هو الحال في الفيلم التقليدي.
- محاولة خلق عالم بلا معنى من خلال تأكيد رفض الأفكار العضوية في الفن.
- رفض التقنيات المعهودة في الفيلم واستخدام مواد بطريقة عشوائية كما التعامل مع اللوحات التشكيلية.[3]

[1] رعد ثامر، مرجع سابق، ص 137
[2] ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، مقدمة قصيرة جدا، تر: احمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص11
[3] رعد ثامر، مرجع سابق، ص 139، 140

II. السريالية: مهدت الحركة الدادائية الطريق لظهور الاتجاه السريالي وصاحب حالة اللاتقليدية التي عمدت إليها الدادائية قدرا كبيرا من الاهتمام بتوافه الأمور والعناصر البعيدة عن المنطقية لتخلق في النهاية حالة من الاختلال فيما يخص الجماليات المعروفة. لكن الاتجاه السريالي كان قادرا على الجمع بين المنطقية واللامنطقية دون التملص من أحدها والركون إلى آخر.[1]

وفي السينما كانت السريالية أكثر من الدادائية فهما لهذا الوسط الفني، على الرغم من تأكيدها على الغموض والقلق والفظاعة أحيانا. ومن أهم سماتها[2]:

- عدم الانسجام في عرض الموجودات
- استخدام التقنيات والمؤثرات والخدع السينمائية بشكل ظاهر للعيان
- إضفاء نوع من الغرائبية والفانتازية على طريقة توظيف الكاميرا وزواياها
- استخدام الظلال حادة التباين
- الاهتمام بالحقائق الداخلية الباطنية.

III. التعبيرية: بحث جمالي وموضوعاتي يظهر في الانتاج النمساوي الألماني بين عامي 1913 و1933،[3] تعني التعبيرية باكتشاف الحقيقة الباطنية والنظر إلى الحقائق السيكولوجية للظواهر الاجتماعية، عن طريق استخدام قدر كبير من الوسائل التخيلية بقليل من الفعل الموضوعي، التركيز على الجانب النفسي بتبسيط الحبكة مثلا في الفيلم في محاولة للتقديم الذاتي للعالم من خلال التأكيد على المضمون الانفعالي النفسي ومن أبرز سماتها:

- سيطرة موضوعات الرعب والجريمة والخيال الشاذ.
- الميل إلى التصغير من محتويات الأشياء في الصورة وبالعكس، واقتطاع الفضاء بلقطات مكبرة.
- استخدام تقنيات الإضاءة لخلق نوع من الإحساس بالخيالية الغامضة.
- استخدام الماكياج والديكور بطريقة تبدو غير مألوفة.
- الميل إلى الوسع في استخدام الخدع السينمائية والتقنيات.

ومن أشهر الأفلام التعبيرية فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري 1919) للمخرج "روبرت فين" والذي فتح الباب على مصراعيه لإنتاج أفلام متشابهة.[4]

[1] معتز عرفان، مدخل إلى السريالية، دار عرفان للنشر، (د م)، 2020، ص 9
[2] رعد ثامر، مرجع سابق، ص140، 141
[3] مجموعة من الباحثين، مرجع سابق، ص 334
[4] رعد ثامر، المرجع نفسه، ص 142

خلاصة:

على الرغم من تعدد سياقات المعنى الذي تتشعب فيها كلمة سينما، من فن التصوير إلى الصناعة الفيلمية وحتى دور العرض، تظل السينما الفن الجماهيري الأكثر تميزا باستلهامها من شتى الفنون وتوظيفها لكل التقنيات لصالحها، وكانت المراحل التاريخية التي مر بها تطور السينما بناء للإبداع فيها وتجسيدا للجمال، انطلقت رحلته من الواقع وإعادة نقله إلى تجسيد الأفكار السريالية التي كانت ضربا من الاستحالة في المحاكاة.

وحتى تبدو السينما ككيان مستقل تسعى العلوم الأخرى لفهمه ودراسته فقد صار لها لغة خاصة بها، تعرف بها وتفرض تعاملا خاصا معها، وصارت هذه اللغة اللبنة الأساسية في الإخراج السينمائي، يوليها المخرج كل الاهتمام، ويحسن رصها إلى بقية العناصر التقنية عبر مجموعة مراحل وبمساعدة فريق متعدد المهام، وتميز كل مخرج في توظيفه لهذه العناصر حتى صارت تلك الطرق أساليبا إخراجية ذات معالم محددة مفروضة كالأساليب الواقعية، التعبيرية، السريالية وغيرها والتي استنبطت أساسا من اجتهادات المخرجين عبر مراحل تطور السينما المختلفة.

II. التحليل النفسي وتمثلاته في السينما:

تمهيد:

لا يمكن بأي شكل تقبل فكرة أن طالبا جامعيا لم يسمع قبل باسم "سيغموند فرويد" الأب الروحي لعلم التحليل النفسي، الذي أفنى حياته في دراسته، وإثبات فروضه حوله رغم صعوبة تقبل أفكاره في الأوساط العلمية آنذاك، فرويد لم يكن عالم نفس فقط بل فيلسوفا وطبيبا، تعرف خلال مسيرته البحثية على جمع من العلماء الذين يصبون لمثل غايته في فهم الطبيعة الإنسانية وتشريحها فكريا، برز منهم كارل يونغ، ألفرد أدلر، جاك لاكان وغيرهم.

وقد تمكنوا بالفعل من رسم المنطلقات الأولى لعلم التحليل النفسي رغم تشعب آرائهم حوله، الأفكار ذاتها التي صارت من أثرى الموضوعات التي قطفت ثمارها السينما لتزين بها أفلامها، يتنافس فيها المخرجون في الطرق التي يجعلون بها تلك المقاربات العلمية النفسية تبدو أكثر واقعية وإبهارا للمشاهد رغم تعثرهم في بدايات محاولاتهم.

1. التحليل النفسي:

1.1. مفهوم التحليل النفسي:

علم النفس التحليلي ليس نوعا من علم الأمراض النفسية، وإن كان يعتمد المادة التجريبية لهذا العلم، بل هو كما يقول "كارل يونغ" (اقتراحات ومحاولات لصياغة خبرة جديدة عن الكائن البشري) وهذه الخبرة لا تستطيع أي نظرية، مهما بلغت من الدقة والشمول أن تحيط بها وتصوغها.[1]

يستخدم تعبير التحليل النفسي بمعان متعددة، فكما يؤكد "سيغموند فرويد"*. أن للتحليل النفسي ثلاث معان:

- منظومة من النظريات في الوظائف السيكولوجية للإنسان تؤكد على دور اللاشعور
- طريقة للبحث في وظائف العقل
- طريقة علاج تستخدم التداعي الحر وتعتمد على تحليل المقاومة والتحويل.[2]

فالتحليل النفسي قد يعني نظرية معينة في علم النفس، حيث هو مجموعة المفاهيم النفسانية المحصلة من عملية استقصاء الديناميات العقلية التي لا يمكن النفاذ إليها بوسيلة أخرى بهدف علاج الاضطرابات العصابية وهذه المفاهيم تنمو معا كي تشكل مذهبا علميا جديدا.

وقد يشير إلى مدرسة ذات اتجاه معين ووجهة نظر خاصة في الظواهر النفسية، أو طريقة خاصة في تشخيص وعلاج الاضطرابات العصابية والعقلية ويتميز بنظرة ديناميكية للحياة الشعورية مع التأكيد الخاص على اللاشعور، وبأسلوب خاص في الفحص والعلاج يعتمد التداعي الحر" أو "الارتباط الحر" المتواصل.[3]

التعريف الإجرائي:

التحليل النفسي هو المنهج المتبع في دراسة وتحليل النفس البشرية بمختلف دينامياتها وتفاعلات أجهزتها، لفهم وتبسيط وتحليل الظواهر النفسية التي تحدث في مستوى غير ظاهر للعيان، وذلك للوصول إلى ما يمكن تعميمه واستخدامه في المكاشفة الباطنية، لعلاج المرضى النفسيين.

[1] كارل يونغ، علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياط، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، 1997، ص21
[2] كمال وهبي وكمال أبو شهدة، مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي، بيروت_لبنان، 1997، ص5
[3] حلمي المليجي، علم النفس المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، 2000، ص427
*سيغموند فرويد: عالم نمساوي، رائد التحليل النفسي، وله مكانة كبيرة بين المشتغلين بعلم النفس والطب النفسي، وشهرته واسعة في العالم.

نشأة التحليل النفسي:

يرجع تاريخ المدرسة النفسية إلى مزمر*Mesmer الذي استخدم التنويم المغناطيسي hypnotisme والتأثير في مرضاه عن طريق الإيحاء Suggestion.

التنويم المغناطيسي: ظاهرة نفسية بحتة، دون استخدام المغناطيس ومن أشهر الأطباء الذين استخدموا التنويم في علاج المرضى "ليبوليت" و"برينهايم" في فرنسا، استطاع هذان الطبيبان أن يكشفا العلاقة بين الهيستيريا Histiric. والتنويم من حيث أن كليهما يحدث نتيجة للإيحاء، والهستيريا تطلق على الاضطرابات البدنية والعقلية التي تطرأ على الإنسان دون أن تكون هناك علل عضوية يمكن أن تتسبب هذه الاضطرابات.

وظل الأطباء بعد ذلك فترة من الزمن يعالجون الهستيريا والأمراض العصابية الأخرى بالتنويم المغناطيسي ولكن سرعان ما تبينت لهم عيوب هذا العلاج. فقد ظهر لهم أن الشفاء الذي يحدثه هذا العلاج مؤقت سرعان ما يزول أثره بعد فترة فيعود المريض مرة أخرى إلى حالته الأولى أو تشابه أعراض مرضية جديدة، وكانت هذه العيوب من الأسباب التي دفعت فرويد إلى البحث عن وسيلة أخرى للعلاج تكون أكثر نجاعة، وقد انتهى بحثه إلى اكتشاف نظرية التحليل النفسي.[1]

اشترك فرويد مع جوزيف برويز أحد أطباء فيينا المشهورين في مواصلة البحث العلمي في أسباب الهستيريا وطرق علاجها، وقد نشرا معا في عام 1893 بحثا فيها وفي عام 1895 كتابا "دراسات في الهيستيريا" وأشارا فيه إلى الدور الذي تلعبه الحياة العاطفية في الصحة العقلية الشعورية وبين الحالات العقلية اللاشعورية.[2]

كان فرويد يستخدم طريقة التفريغ أثناء التنويم التي اكتشفها برويز والتي جعلت فرويد يتفطن لعيوب التنويم إذ أن بعض المرضى لا يمكن تنويمهم وأن التنويم مقتصر على إزالة الأعراض المرضية ولا يتناول العلل الرئيسية التي تنتج عنها هذه الأمراض، كما أن الشفاء يكون وقتيا فقط لا يلبث أن يزول أثره فتعود الأعراض نفسها أو غيرها للظهور.[3]

طريقة التفريغ: أكد فرويد مع برويز نظريتهما عن دلالة الانفعالات وأهمية التغيير بين الأحداث العقلية الشعورية واللاشعورية وأضاف أيضا عاملا ديناميا "الطاقة النفسية" والتي لابد أن تجد لنفسها متنفسا.

[1] فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، 1992، ص42
[2] سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود وعلي القفاش، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، مصر، 1975، ص11
[3] المرجع نفسه، ص13
*مزمر: نمساوي، مبتدع طريقة العلاج النفسي بالتنويم المغناطيسي، والمساهم في تأسيس الدراسات العلمية للباثولوجيا النفسية

إن هذه الطاقة energie إذا لم تجد متنفسا، أي إذا ما كبحت فإن قيمة الطاقة المعادلة لها تتبدى في شكل عرض باثولوجي*. وإذا كان انحراف مسار"الطاقة النفسية" هو علة نشوء الأعراض المرضية فإن منهج العلاج عن طريق التنفيس يهدف إلى تصحيح ذلك المسار والعودة إلى الطريق السوي حيث يمكن إفراغها.[1]

طريقة الحث:

نظرا لعيوب التنويم المغناطيسي بدأ فرويد يحث مرضاه عن طريق الإيحاء وهم في حالة يقظة على تذكر الحوادث والتجارب الشخصية الماضية. ثم ظهرت لفرويد فيما بعد عيوب هذه الطريقة أيضا، فقد وجد أنه لا يستطيع دائما باستخدام الإيحاء وحده، دفع مرضاه إلى تذكر الحوادث والتجارب الشخصية الماضية التي سببت مرضهم، هذا فضلا عما في الطريقة من مشقة وإرهاق لكل من الطبيب والمريض ورأى فرويد أن يعدل عنها بدأ يطلب من مرضاه أن يطلقوا العنان لأفكارهم لتسترسل من تلقاء نفسها دون قيد أن شرط وهذه الطريقة تعرف ب"التداعي الحر".[2] ظل فرويد يعمل وحده طوال الفترة المتوقعة من بين عام 1896(عام اكتشافه التحليل النفسي وعام 1902) واهتدى إلى المناهج الثلاث "التداعي الحر"، "تفسير الأحلام" و"الطرح" ورأى فيها سبلا يحتال بها موضوع الكبت على مظاهر المقاومة لينفذ إلى الشعور في صورة مقنعة وتؤلف هذه الطرق الثلاث جوهر تقنية التحليل النفسي الذي لا يزال مستخدما حتى يومنا هذا(تاريخ صدور الكتاب).

وكان كتابه الضخم "تفسير الأحلام" الصادر عام 1900 تتويجا لمرحلة التوحد هذه ويؤكد فرويد في كتابه هذا أن الأحلام تمثل خير بينة على صدق نظريته القائلة أن الكبت مفتاح فهمنا لكل الظواهر العقلية السوية والعصابية، وحيث أن الأحلام قاسم مشترك بين الناس جميعا، المرضى والأصحاء، فقد أصبحت عنده محور مذهبه، ذلك لأن مؤسس التحليل النفسي لم يكن يهدف إلى حصر مذهبه هذا في نطاق العلاج النفسي وإنما أراد له أن يكون فلسفة نفسية شاملة تفسر السلوك السوي والعصابي، الاجتماعي والفردي كما تفسر الحضارة، والعلم والفن.

اتسعت حركة التحليل النفسي إثر الحرب العالمية الأولى وذاعت في جميع أنحاء العالم الذي غمره فيض دافق من آدابها، وتجاوزت تعاليم فرويد حدود الدراسات المتخصصة في علم النفس العام والنفس المرضي وأضحت في واقع أمرها فلسفة شاملة لكل جوانب الحياة.[3]

[1] فيصل عباس، مرجع سابق، ص48
[2] سيغموند فرويد، الموجز في التحليل انفسي، مرجع سابق، ص14
[3] هاري ويلز، بافلوف وفرويد، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978، ص17
* باثولوجي: بمعنى الشعور بالمرض، وهو فرع من فروع الطب التي تعنى بدراسة طبائع الأمراض والتغييرات التركيبية والوظيفية المقترنة بالأمراض.

2.1. تصورات نظرية التحليل النفسي:

درس فرويد الشخصية من خلال عدة أبعاد واعتبرها مجرد طرق مختلفة للنظر إلى نفس الظاهرة العقلية من خلال منظورات مختلفة دون أن يكون في منظور منها أولوية عن المنظورات الأخرى كما أنها ليست مستقلة عن بعضها البعض وإنما يوجد اعتماد متبادل بالإضافة إلى أنه لا يمكن فهم أي بعد من هذه الأبعاد دون الإشارة إلى الأبعاد الأخرى والتفاعل الدينامي بينها وتتمثل في:

1.2.1. البعد الطبوغرافي أو المكاني:

يقصد به تحديد مراكز الظواهر العقلية في الجهاز النفسي ويعرف أيضا بنظرية فرويد عن الجهاز النفسي قام فيها بعمل تشريح نوعي للشخصية التي يختبرها فيه من خلال عدة طبقات وعمليات هي:

أ) **الشعور The consciouness**: ويوجد على سطح العقل، يتكون من مجال ضيق من الأنشطة العقلية التي نستطيع إدراكها في وقت معين.

ب) **ما قبل الشعور The preconsciouness**: يقع في مكان متوسط بين الشعور واللاشعور، ويشير إلى ذلك الجمع من الأفكار، المشاعر والذكريات والمدركات التي لا تكون متوفرة بشكل فوري للشعور ولكن يمكن استدعاؤها إليه بسهولة.[1] أي بمجهود إرادي يبذله الفرد للتذكر أو بتنبيهها بفكرة مرتبطة بها.[2]

ت) **اللاشعور The uniconsciouness**: يحتوي على الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية التي تكبت تحت تأثير المعايير الاجتماعية والأخلاقية التي ينشأ فيها الفرد.[3]

وقد افترض فرويد أن وجود اللاشعور أمر ضروري ومشروع أعطى عديدا من البراهين على وجوده لا من الأمراض والخبرة العيادية فحسب، بل من معطيات الحياة اليومية التي تؤكد أن معطيات الشعور بالغة النقص وتعتبر مقالته على اللاشعور (1915) واحدة من أهم مقالاته في الميتاسيكولوجي*.

ويرى فرويد في الحلم الطريق الملكي إلى اللاشعور وهو في هذا المجال من أكثر ما يشير إلى بنيته اللغوية فإذا كان الحلم لغة النائم، فإن اللاشعور مضمون لغوي وبنية.

---

[1] علي إسماعيل علي، نظرية التحليل النفسي، واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية-مصر، 1995، ص14

[2] حلمي المليجي، مرجع سابق، ص 430

[3] علي إسماعيل علي، المرجع نفسه، ص14

*الميتاسيكولوجيا: علم مابعد علم النفس، وهو الدراسة الشمولية للعمليات العقلية، وصفيا(تقسيم النفس إلى شعور ولاشعور)، ديناميا(صراع الشعور واللاشعور)، اقتصاديا(حجم ونوع الطاقة المستخدمة)، طبوغرافيا(تختص بتقسيم الشخصية إلى أنا وهو وأنا أعلى).

واللاشعور في ضوء النظرية الثانية للغرائز أصبح قاسما مشتركا في كافة الأجهزة النفسية فالهو كله لا شعوري و الأنا الأعلى جله لا شعوري بينما الأنا في جانب منه لاشعوري.[1]

2.2.1. البعد الدينامي:

و يقصد به دراسة الدوافع الغريزية والقوى الدافعة للظواهر العقلية ويعرف أيضا هذا البعد بنظرية فرويد عن الغرائز.

ومن خلال هذا البعد اعتبر فرويد أن جميع الظواهر النفسية سواء كانت شعورية أو لا شعورية إنما تصدر عن قوى دينامية أساسية تنبعث من التركيب الفيزيولوجي والكيميائي للكائن الحي وتسمى بالغرائز.

واعتبر فرويد أن الغرائز تندرج بصفة عامة تحت فئتين متحدتين ومختلطتين الواحدة بأخرى وهي غرائز (الحب والحياة) وتشمل كل من الغرائز الجنسية وغرائز الأنا وتهدف دائما إلى استمرار الحياة وأطلق عليها اسم "إيروس Eros"* وعلى صورة الطاقة التي تستخدمها اسم "Libido اللبيدو"* واعتبره المصدر الأساسي للطاقة النفسية وكان ينظر إليه على أنه أساسا طاقة جنسية. أما الفئة الثانية فهي "غرائز الموت" التي تهدف إلى هدم و إنهاء الحياة وأطلق عليها اسم "ثانتوس Thantos"*.[2]

أ) دوافع الحياة:

- **دوافع الأنا:** تحفظ بقاء الذات خلال إشباع الحاجات البدنية أي إرضاء الحاجات الغذائية ويحدث هذا بأسلوب مقبول اجتماعيا حيث يوجهها مبدأ الواقع، وقد يستخدم الأنا الكبت والإعلاء ومقر هذه الدوافع هو الشعور ويمثلها في الجهاز النفسي الأنا والأنا الأعلى.
- **دوافع الليبدو (دوافع الجنس):** تعبر عن نفسها في تشكيلة واسعة من النشاطات الباحثة عن اللذة حيث يوجهها مبدأ اللذة، ويبدو هذا في حب الذات وحب الآخرين والسعي المطلق وراء اللذة مقرها اللاشعور ويمثلها الجهاز النفسي الهو.[3]

[1] فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د ت)، ص382، 383
[2] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص 19
[3] حلمي المليجي، مرجع سابق، ص431
*إيروس: تعني في الإغريقية الحب، بل إله الحب في الميثولوجيا اليونانية، واستخدمها فرويد للتعبير عن الرغبة فيما هو جيد وما يجعلنا سعداء.
*ليبيدو: كلمة لاتينية تعني الرغبة، وهي طاقة حيوية، حصرها فرويد في الطاقة الجنسية فقط.
*ثانتوس: تعني آلهة الموت في الميثولوجيا اليونانية، واستخدمها فرويد بمعنى الرغبة في الموت على المستوى الغريزي وتجسيدها.

ب) دوافع الفناء:

يوجز فرويد في رسالته إلى اينشتين نظريته عن الغرائز فيقول: "إن الغرائز البشرية التي تستهدف التدمير والقتل والتي نضعها جميعا تحت عنوان غريزة العدوان والتدمير وهي ذات نشاط وفعالية لدى كل كائن حي وتعمل على تدميره والعودة بالحياة إلى صورتها الأولى مواتا فهي أحق أن نسميها غريزة الفناء"

واستطرد أن هذه الغريزة هي علة الحروب ومحاكم التفتيش في الماضي وهي السبب في أن الحرب لا يمكن تجنبها مستقبلا إلا بشق الأنفس.[1]

وقد اعتبر فرويد أن الحياة نفسها تصبح صراعا وحلا وسطا بين هذين الاتجاهين وأن التغيرات في النسب التي تمتزج بها هاتان المجموعتان من الغرائز ينشأ عنها نتائج مهمة.[2]

3.2.1. البعد البنائي:

يهدف إلى دراسة الشخصية من خلال تاريخها وتطورها ويعرف أيضا بنظرية فرويد عن أنظمة الشخصية. وفي هذا البعد نظر إلى الشخصية على أنها تنظيم نفسي يتكون من ثلاثة نظم أساسية هي (الهوId، والأنا ego، والأنا الأعلى super ego) وبين أن كل نظام من هذه الأنظمة له مبادئه ومكوناته وميكانيزماته التي يعمل وفقها.[3]

أ) الهو ID:

المصدر الأول للطاقة النفسية ومستودع الغرائز، تحتاج للتنظيم وبالتالي طاقتها غير مستقرة، والهو لا تتغير بمضي الزمن ولا تتأثر بالخبرة والتجربة لأنها لا تتصل بالعالم الخارجي ومع ذلك يمكننا السيطرة عليها، والمتحكم بها والمسيطر عليها مبدأ اللذة.

يقول فرويد :"العمليات الأولية هي كافة العمليات التي تجري في اللاشعور التي تقوم بها الهو"، هو سبيل الحصول على الإشباع وسعيا وراء إرضاء الميول الفطرية وتظهر هذه العمليات على أخلص أشكالها في الأحلام.[4]

[1] هاري ويلز، مرجع سابق، ص23
[2] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص20
[3] المرجع نفسه، ص 23
[4] سيغموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، تر: إسحاق رمزي،ط، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1994، ص 27

هي أيضا القسم من الجهاز النفسي الذي يحوى كل ما هو موروث وما هو موجود منذ الولادة وما هو ثابت في تركيب البدن وهو يحوي العمليات النفسية المكبوتة التي فصلتها المقاومة عن الأنا. ففي الهو إذن جزء فطري و جزء مكتسب ويطيع الهو مبدأ اللذة وهو لا يراعي المنطق أو الأخلاق أو الواقع، واللاشعور هو الكيفية الوحيدة التي تسود في الهو.[1]

ب) الأنا ego:

في الوقت الذي يستطيع فيه الهو أن يتخيل ما يريده، فإنه لا يمتلك الطريقة لإقرار الوسائل الآمنة للتعامل مع البيئة الخارجية والتمييز بينها و بين الوسائل غير الآمنة. ولتحقيق ذلك طور العقل نظاما نفسيا جديدا هو "الأنا" الذي يحصل على طاقته من الهو ويظهر بعد أن يحصل الطفل إلى شهره السادس.[2]

تمثل الأنا العقلانية حيال اندفاعية "الهو" وهي واعية للواقع مبالية به بخلاف "الهو" وتقوم بخطط واقعية من تصميمها لإشباع حاجات "الهو" ويعتبر "الأنا" جزءا من "الهو" انفصل عنه وتميز عنه بفضل الاحتكاك بالعالم الخارجي، وشبه فرويد العلاقة بين الأنا والهو بالفرس والفارس، فالفرس يسير بقوته الذاتية والفارس يوجهه بخبرته ومعرفته.

فالأنا تخضع لمبدأ الواقع، تفكر تفكيرا موضوعيا ومعتدلا ومتماشيا مع الأوضاع الاجتماعية المتعارف عليها. أما وظيفتها فهي الدفاع عن الشخصية والعمل على توافقها مع البيئة وحل الصراع بين الكائن الحي والواقع أو بين الحاجات المتعارضة للكائن الحي.[3]

ت) الأنا الأعلى Superego:

وهو الممثل الداخلي للقيم التقليدية للمجتمع والقوانين الأخلاقية وقواعد الحياة التي أرساها الوالدان وغيرهما من الأشخاص المهمين في حياة الشخص.

وينظر فرويد إلى الأنا الأعلى باعتباره الوسيلة والعملية التي يضع بواسطتها الفرد تراثه الثقافي، الاجتماعي، والديني وضمير الفرد، وضبطه الداخلي وقواعده للحياة ومثاليات ثقافته والأنا المثالية ego ideal لديه.

وفي هذا قال عز جل: {ونفس وماسواها فألهمها فجوره وتقواها} الشمس 7،8

[1] سيجموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد نجاتي، ط4، دار الشروق، بيروت-لبنان، 1982، ص16
[2] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص25
[3] بديع القشاعلة، مدارس علم النفس، مركز السيكولوجي للنشر الإلكتروني، فلسطين، 2021، ص46

وقال أيضا: {لا أقسم بيوم القيامة، ولا أقسم بالنفس اللوامة} القيامة 1،2

فالأنا الأعلى هو الحل الصحي، الحضاري، الثقافي، والشرعي للوضع الطبيعي، وهذا ما ينطبق حول مفهوم الصحة النفسية.[1]

واعتبر فرويد الأنا الأعلى عملية تمتد طوال الحياة ولكنها تحصل على أكبر دفعة لها خلال الفترة من 3 إلى 6 سنوات وهو الوقت الذي يحدث فيه الصراع الأوديبي وحله.[2]

4.2.1. البعد التطوري:

ويقصد به دراسة الخبرات التطورية للطفل منذ ميلاده ويعرف هذا البعد أيضا بنظرية فرويد عن مراحل التطور الجنسي النفسي Psycho sexual Development:

اعتقد فرويد أن الاضطرابات العصابية التي يبديها مرضاه، إنما تأصلت في مرحلة الطفولة المبكرة وعليه اهتم بتلك المرحلة وأثرها في النمو النفسي وتكوين الشخصية وتوصل إلى نظرية في تحديد مراحل النمو النفسي الجنسي تتمثل في المراحل التالية:

أ) مرحلة الرضاعة الفموية:

تتضمن تركيز الطفل على الرضاعة من الفم والشعور بالاستمتاع واللذة عن وضع كل شيء في فمه. مع العلم أن العملية الفطم المبكر قد تؤدي إلى ظهور سلوكيات سلبية لدى الطفل لذلك يفضل أن تتم مرحلة الرضاعة نهائيا، مما يزيد من تفاؤل الفرد وسلوكه الإيجابي.

ب) المرحلة الفموية:

تتمثل في تجريب الطفل لأسنانه في بعض الأمور التي تلفت نظره ويستمر هذا السلوك ويتطور كلما زاد عمر الفرد فعندما يثور وتزداد عصبيته يشغل أسنانه في قضم أظافره.

[1] كمال وهبي، مرجع سابق، ص46
[2] علي إسماعيل علي، المرجع السابق، ص25

ت) المرحلة الشرجية:

تنتقل مرحلة الإشباع من الفم إلى الأعضاء الأخرى، ففي هذه المرحلة يشعر الطفل بلذة بيولوجية عند التبول والتبرز، كما يغلب على مشاعره في هذه المرحلة، المشاعر الثنائية.[1]

ث) المرحلة القضيبية:

تمتد من سن الثالثة حتى الخامسة أو السادسة وفيها يتحول التركيز على الأعضاء التناسلية. ويصل الطفل إلى هذه المرحلة بسبب ازدياد نضجه الجنسي وإحساسه المتنامي بهويته الجنسية. وتعتبر هذه المرحلة حاسمة لأنها مرحلة تشهد عقدة "أوديب"* أعظم محددات التوافق، الجنسي للطفل في المستقبل في رأي فرويد.

ج) مرحلة الكمون:

بين السادسة والثانية عشر يدخل الطفل مرحلة الكمون التي تتميز بقدر من الثبات والاستقرار الدينامي وتقل فيها أهمية النشاط الغريزي والاهتمامات الجنسية. كذلك يقتصر النشاط الاجتماعي على الأفراد من نفس الجنس مع النفور عادة من الجنس الآخر.

ح) المرحلة التناسلية:

المراهق في هذه المرحلة يواجه مهمة حياتية حاسمة تتمثل في إقامة قنوات اجتماعية يتم من خلالها التعبير عن احتياجاته الغريزية وضبطها لذلك تتحول النرجسية التي كانت تميز الفترة قبل التناسلية والتي تخضع لمبدأ اللذة إلى الإيثارية وإدراك عالم الذات والخضوع لمبدأ الواقع في المرحلة التناسلية.[2]

[1] بديع القشاعلة، مرجع سابق، ص47

[2] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص36-38

*عقدة أوديب: مفهوم أوجده سيغموند فرويد واستوحاه من أسطورة أوديب الإغريقية وهي عقدة نفسية تطلق على الذكر الذي يحب أمه ويتعلق بها ويغار عليها من أبيه فيكرهه، وهي المقابلة لعقدة ألكترا عند الأنثى

3.1. تقنيات التحليل النفسي:

1.3.1. التداعي الحر Free association:

يتطلب أن يعبر المريض بالألفاظ عن الأفكار والمشاعر والذكريات اللاشعورية التي تثار بشكل مباشر أو غير مباشر بصرف النظر عن معناها أو مدى إحراجها للمريض أو إثارتها للألم فيه. ويرى فرويد أن هذه التقنية تعمل على تشجيع انبثاق الذكريات المكبوتة والمواد اللاشعورية الأخرى التي لا تتوفر بشكل عادي لعمليات التفكير الشعوري لدى الأنا.[1]

وهذه الطريقة غير الموجهة في التفكير هي من أهم الطرق التي يمكن بواسطتها أن تقرع باب اللاشعور وتوقظ الصراعات اللاشعورية والذكريات المرتبطة بأصولها.[2]

2.3.1. تحليل الأحلام Dream analysis:

أخذ فرويد بمنهج بروير واعتبر الحلم ظاهرة نفسية، وعرض من أعراض الاضطراب العصابي ومثلما كان يناقش المريض حول أفكاره فقد كان يناقشه في أحلامه وتعلم أن يعد المريض قبل هذه المناقشة إعدادا نفسيا ما يزيد إدراك المريض لحالته ويقتضي منه ذلك أن يقول أثناء جلسة العلاج كل ما يعن لذهنه من خواطر وذكريات، مهما كانت دون أن يحاول إخفاء شيء.[3]

ويعتبر تفسير الأحلام والتداعي الحر التقنيتين اللتين تركزان على المواد اللاشعورية وهما ترتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا، فالمريض عندما يدلي بأحلامه ويصفها، يطلب منه المعالج أن يقوم بعمل تداع حر حيالها، الأمر الذي يساعده على الوصول إلى استبصارات تتعلق بالصراعات والاحتياجات اللاشعورية الأخرى.[4]

3.3.1. التحويل Transference:

إن ما يميز العلاج بالتحليل النفسي لهو ضبط عصاب التحليل وتفسيره ومداواته ويعرف التحويل التحليلي عادة بأنه تكرار لمواقف انفعالية لاشعورية تجاه المحلل تتسم بأنها ودية أو عدائية أو ودية وعدائية معا، وهي مواقف كان المريض قد أنشأها في طفولته إزاء والديه وأفراد بيئته ويوضح هذا التعريف جانبا أساسيا للتحويل، هو أن المريض يعود بالفعل ويحيا هذه المواقف بدلا من أن يتذكرها ولكن هذه العودة في العلاقة العلاجية لا

[1] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص46
[2] عادل محمد هريدي، نظريات الشخصية، ط1، إيتراك للطباعة والنشر، المنوفية-مصر، 2011، ص106
[3] عبد المنعم الخفي، التحليل النفسي للأحلام، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 1988، ص136
[4] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص48

تبين كل ما ينطوي عليه بالتحول. فالتحويل هو بالدقة تحقيق فعلي في المجال التحليلي لمشكلة لا شعورية تمتد جذورها في الطفولة.[1]

4.3.1. التحويل العكسي Counter transference:

يستخدم مفهوم التحويل العكسي في نظرية التحليل النفسي للإشارة إلى جوانب معينة من الاستجابات اللاشعورية للمعالج تجاه المريض.[2]

5.3.1. المقاومة Resitence:

المقاومة تعني"الكبت" ومنع اللاشعور من الظهور على السطح تجنبا للألم، إذ أن الكبت مرتبط بالانفعالات المؤلمة، وإذا كان المحلل يغالي في سرعة بيان ما هو مرضي في لاشعور مريضه، فمن المؤكد أن ردة فعل المريض سيكون المقاومة وهو أمر سوي.[3]

والمقاومة مثل التحويل ظاهرة لاشعورية، ويعتبر ذلك جزءا مما يعنيه فرويد بثنائية الميول ambivatance وهي تعني أن الشخص قد يكون عرضة لقوتين متعارضتين من داخل نفسه في نفس اللحظة، قوة تريد تنفيذ الفعل والأخرى ترفضه، قوة تثبت وأخرى تنكر وتنفي.[4]

العلاج بالتحليل الزمني لا يخرج كونه تطبيقا لفن قياس موحد على صورة اكلينيكية محددة تحديدا واضحا وتباين المواقف العلاجية بتأثير عوامل متعددة مثل الاختلافات الفنية وشخصيتي المحلل النفسي والمريض وتفاعلها ولظروف الخارجية المواتية غير المواتية ومزايا الشفاء ومساوئه.[5]

[1] عادل محمد هريدي، مرجع سابق، ص106
[2] علي إسماعيل علي، مرجع سابق، ص58
[3] بيير داكو، انتصار التحليل النفسي، تر: وجيه أسعد، ط2، الشركة المتحدة للتوزيع، سوريا، 1982، ص134
[4] علي إسماعيل علي، المرجع نفسه، ص 61
[5] عادل محمد هريدي، المرجع نفسه، ص107

4.1. اتجاهات التحليل النفسي:

1.4.1. الاتجاه الفرويدي:

أ) سيغموند فرويد(1939-1856):

ولد فرويد لأب يهودي يعمل في تجارة الخشب والصوف، وعندما بلغ الرابعة من عمره انتقل إلى فيينا وارتفع مستواها الاقتصادي لكن فرويد ظل يضع المعاناة المادية والمعنوية في اعتباره، وكان والده متحجرا ومتسلطا حتى شعر فرويد بالخوف تجاهه وبالحب أكثر تجاه أمه وهذا ما أسماه فيما بعد "عقدة أوديب".

التحق بالدراسة في الجامعة فيينا وكان ممتازا في دراسة الطب، وبعد تخرجه التحق بالمعمل السيكولوجي لأستاذه "أرنست بروك"* وانجز بعض الدراسات القيمة في التشريح الميكروسكوبي للجهاز العصبي.[1]

عمل طبيبا مقيما بقسم الطب العقلي وعني بالمشاهدات الإكلينيكية العصبية كما تخصص في علاج الاضطرابات العصبية بعد تخصصه على يد الطبيب النفسي (شاركو)* وتعلم التنويم المغناطيسي.[2] ومن خلال احتكاكه "بشاركو" أصبح فرويد مهتما بالدراسات النفسية أكثر من اهتمامه بالطب. وبدأ فرويد باستخدام التنويم الإيحائي في عيادته الخاصة ولكنه لم يكن راضيا عن النتائج وتحولت اهتماماته لطريقة جديدة في العلاج، طريقة صديقه وزميله "جوزيف برووير"* الذي كان قد طور طريقة لعلاج المرضى بالتأثير عليهم بالكلام وقام باستخدام هذه التقنية الجديدة في علاج الهستيريا أحد أكثر الأمراض شيوعا آنذاك.[3]

اهتم باللاشعور بوصفه عمليات نفسية خافية عن شعور الناس عامة والمرضى خاصة واستخدم منهج التداعي الحر في علاج مرضاه. ألف العديد من الكتب توفي عام 1939. [4]

ب) نظرية فرويد في التحليل النفسي:

أهمل فرويد مشكلة الشعور واهتم باللاشعور وفي نظره كان هذا الجزء من الحياة العقلية لا يمكن سبر أغواره أو ارتياد مناهجه بمناهج علم النفس السائدة في أيامه أي منهج الاستبطان أو التجريب المعملي وتبعا لفرويد

[1] بديع القشاعلة، مرجع سابق، ص42
[2] عادل محمد هريدي، مرجع سابق، ص 92
[3] هانزج ايزينك، تدهور امبراطورية فرويد وسقوطها، تر: عادل نجيب، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، 2013، ص42
[4] عادل محمد هريدي، المرجع نفسه، ص92
*أرنست بروك: عالم وظائف الأعضاء وعالم وطبيب نفس نمساوي، كان له أثر بالغ في تشكيل فكر فرويد حول الديناميكية النفسية.
*شاركو: فرنسي، أبو علم الأعصاب الحديث ومعلم فرويد
*جوزيف برووير:طبيب، أستاذ جامعي، فيلسوف، محلل نفسي وعالم وظائف الأعضاء توصل إلى اكتشافات مهمة في الفيزيولوجيا العصبية والتحليل النفسي

أصبح علينا أن نبحث عن المصادر الأولية للصراعات والاضطرابات العقلية في أعماق اللاشعور فاللاشعور هو مستودع الآمال والآلام والرغبات المكبوتة التي تؤدي إلى ظهور الاضطرابات العقلية.

ركز فرويد على الجانب اللاشعوري فهو في نظره مسبب الاضطرابات النفسية بما يحمله من رغبات ومكبوتات نفسية. ومن أجل دراسة ظاهرة لاشعورية ابتكر فرويد منهجا خاصا هو منهج التحليل النفسي القائم على أساس تفسير أفكار المريض، تلك الأفكار التي تنساب انسيابا حرا بفعل التداعي الحر وكذلك عن طريق تحليل أحلام المريض.[1]

يقول فرويد "إن تقسيم الحياة النفسية إلى ما هو شعوري وما هو لاشعوري هو الفرض الأساسي الذي يقوم عليه التحليل النفسي، وهذا التقسيم وحده هو الذي يجعل من الممكن للتحليل النفسي أن يفهم العمليات المرضية في الحياة العقلية(...) إن التحليل النفسي لا يمكن أن يقبل الرأي الذي يذهب إلى أن الشعور أساس الحياة النفسية وإنما هو مظهر من مظاهر اعتبار الشعور كخاصية واحدة للحياة النفسية".[2]

وفرويد يطور مقالة "فيخنر"* بأن العقل كجبل الثلج، الطافي منه الظاهر شعوري، والمخفي لاشعوري، أقله فوق سطح الماء وأكثره في الأعماق، والجبل لا تحركه الرياح التي تدفع الشعور دفعا بقدر ما تؤثر فيه التيارات التحتية. وفرويد كعادة علماء زمانه يميل إلى "التقسيم الهرمي" ويغرم بإعطائه المسميات ويذهب بنظريته في الشخصية التي تقسيمها إلى ثلاثة أنظمة أو أنساق تكون معها الجهاز النفسي، وهذه الأنساق أو الأنظمة أو الأجزاء منفصلة ومتصلة وهي مستقلة ذاتيا وتعمل في تناغم وتعاون مع بعضها البعض وبمقدار انسجامها وتناغمها يكون استواء السلوك وإذا اضطراب تفاعلها اضطراب تبعا لذلك السلوك.[3]

1-4-2- إتجاه كارل يونغ:

كان يونغ وأدلر تلميذا فرويد واتخذ كل منهما لنفسه بعد ذلك وجهة مستقلة أنشأ مدرسة خاصة به تعتبر مستقلة عن مدرسة التحليل النفسي الأساسية ولكن الكثيرين يعتبرون هاتين المدرستين مشتقتين من التحليل النفسي وذلك لاصطباغها رغم استقلالها بصبغة لم تكن لتوجد لولا علاقة مؤسسهما السابقة بالتحليل النفسي.[4]

[1] عبد الرحمن العيسوي، أصول البحث السيكولوجي علميا ومهنيا، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، (د ت)، ص43
[2] سيجموند فرويد، الأنا والهو، مرجع سابق، ص25
[3] نبيل موسى موسوعة مشاهير العالم،أعلام علم النفس أعلام التربية والطب النفسي والتحليل النفسي، ج2، دار الصداقة العربية، بيروت-لبنان، 2002، ص 273، 274
[4] محمد فؤاد جلال، مبادئ التحليل النفسي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة،2017، ص135
*فيخنر: من رواد علم النفس التجريبي مؤسس الفيزيقيات النفسية (علم النفس الفيزيائي)

أ) كارل يونغ:

ولد يونغ في شهر تموز عام 1875، في بلدة "كسويل"من مقاطعة "تورغار" سويسرا وتلقى علومه في مدينة بازل، حيث تخرج طبيبا، وبدأ حياته العلمية في عام 1900 طبيبا مساعدا في مستشفى الأمراض العقلية في جامعة "زوريخ". وانتقل إلى باريس حيث درس فترة ثم ارتقى إلى رتبة طبيب رئيسي، وكان من نتيجة الأبحاث التي قام بها في فرنسا منتهجا المنهج الجديد الذي عرف باسم "اختبارات التداعي"association tests أن نشر عددا من المقالات أكسبته شهرة واسعة.[1]

وكان في غضون ذلك يقوم بإرساء قواعد الطب النفسي التحليلي الجديد، ويثبت تجريبيا ما قد ذهب إليه فرويد نظريا، مما جعله ينتصر لنظريات الأخير ويدافع عنها ويقابله شخصيا عام 1907، أثمر هذا اللقاء صداقة دامت بضع سنوات، أشرف "يونغ" في خلالها على تحرير المجلة الحولية التي كان يصدرها "بويلر" و"فرويد" وفي عام 1911 أنتخب يونغ أول رئيس الجمعية التحليل النفسي الدولية التي أسسها يونغ نفسه.

والنقد الذي سلطه على نظريات فرويد وضمنه كتابه المنشور عام 1912 بعنوان "سيكولوجية الخافية" إلا مظهرا علنيا للاختلافات التي كانت قائمة بين الإثنين والتي أودت بصدقتهما عام 1913، وإنتهت إلى استقلال يونغ بمدرسته الخاصة التي عرفت فيما بعد باسم علم نفس التحليل تمييز لها عن مدرسة فرويد.[2]

ب) نظرية كارل يونغ في التحليل النفسي:

نظرية يونغ هي إسهامه في النظرية الكبرى للتحليل النفسي، وهي نظرية تؤكد كأغلب نظريات التحليل النفسي على اللاشعور، إلا أن منظور يونغ فيها أكبر وأعرض من منظور فرويد، فإذا ذهب فرويد إلى إبراز دور الماضي في الطفولة على السلوك الحاضر وما يعتري هذا السلوك من اضطرابات، فإن يونغ يجعل مفهوم هذا الماضي أوسع حتى ليشمل طفولة الفرد والجماعة التي ينتمي إليها والإنسانية كلها، يكون لدينا إذن نوعان من الماضي، أحدهما ماض خصوصي ويلحق به لاشعور فردي وخصوصي هو مخزن هذا الماضي في الطفولة، والثاني ماض جماعي هو تاريخ الشعب أو حتى التاريخ البشري ككل ويلحق به لاشعور جمعي فيه كل ميراث السلف.[3]

[1] كارل يونغ، المرجع، ص15
[2] المرجع نفسه، ص 16
[3] نبيل موسى، مرجع سابق، ص473

ويقول يونغ "كل ما أختبره هو شأن نفسي، حتى الألم الفيزيائي نفسه ما هو إلا حادث نفسي يرتد إلى خبرتي، حتى الانطباعات الحسية بكل ما تفرضه علي من عالم الأشياء الكتيمة التي تتخير المكان، ما هي إلا صور نفسية وهي وحدها خبرتي المباشرة (..) ثم أن نفسي تغير شكل الواقع و تزيفه وإنها لتفعل ذلك إلى الحد الذي أضطر معه إلى الاستعانة بوسائل صناعية لكي أحدد ما هي عليه الأشياء في معزل عن نفسي".[1]

3.4.1. اتجاه آلفريد أدلر(1870-1937):

أ) ألفريد أدلر Alfred Adler:

مؤسس علم النفس الفردي، ولد في فيينا من أسرة متوسطة،[2] وكانت طفولته غير سعيدة بسبب سوء صحته وغيرته من أخيه الأكبر ورفض أمه له. توصل إلى نظرية في الشخصية تختلف عن نظرية "فرويد" ولقد انفصل عن فرويد لعدد من الاختلافات النظرية كان أهمها تركيز فرويد على غريزة الجنس وسلبية الإنسان أمام حتميتها الطبيعية[3]. واضطر إلى الاستقالة من جماعة التحليل النفسي عام 1911 ولم يعد إليها وانقطعت صلته تماما بفرويد، وأعلن عن مذهبه الذي أطلق عليه اسم "علم النفس الفردي individual psychology" وكان قد جمع حوله بعضا من الأعضاء وممن كانوا مع فرويد وكان عددهم تسعة، فكون بهم جماعته ودعا إلى أفكاره في أوربا وأمريكا و خصوصا بعد أن اضطر للهجرة تحت وطأة الحكم النازي في النمسا، واستقر نهائيا سنة 1934 في الو.م.أ ومات في إحدى جولاته التبشيرية باسكتلندا سنة 1937.

وعلى الرغم من الاختلافات الكثيرة بينه وبين فرويد فإننا نرى أن الإثنين يتصدران الخبرة الإكلينيكية، وذلك شيء يميزهما عن علماء النفس الذين كانوا يصدرون عن تجاربهم العلمية في الإدراك وغيره، وآراء آدلر في علم النفس تستقى من دراسته لما كان مرضاه يبوحون به أثناء علاجهم، وتكونت لديه لذلك أول من تكونت فكرته عن العصاب تماما مثل فرويد إلا أن تفسيره له انتحى ناحية جد مختلفة عن فرويد في إطار المفاهيم التي تشكل نظريته العامة.[4]

[1] كارل يونغ، مرجع سابق، ص 22
[2] نبيل موسى، مرجع، ص18
[3] بديع القشاعلة، مرجع سابق، ص 44
[4] نبيل مرسي، المرجع نفسه، ص21،22

ب) نظرية ألفريد أدلر في التحليل النفسي:

تتلخص سيكولوجية أدلر في أن الغرض الذي يرمي إليه الفرد هو الوصول إلى القوة و السيطرة والسمو.[1] وهو ما يسمى بالغائية التي تدفع الفرد ليسعى بفاعلية لتحقيق غايات وأهداف لتحقيق التميز والتغلب على مشاعر العجز.[2] والتي يحس بها الفرد في طفولته فليس هناك ما يبهر نظر الطفل في مبدأ حياته مثل الفرق الهائل الذي يلمسه بين ضعفه وقلة حيلته وبين مظاهر القوة والقدرة التي تحيط به.[3]

* مشاعر العجز والنقص والكفاح من أجل التمييز والكمال كبديل لنظرية الجنس.

* العدوان: إحساس بالكره نحو مشاعر العجز وعدم القدرة على تحقيق الإشباع.

* الحاجة للحب: بالرغم من أن العدوان دافع طبيعي من وجهة نظر أولى لتحقيق ذاته ،فإن وجوده لا ينفي حاجة الإنسان للحب والعاطفة ولذا فهو يكافح من أجل تحقيق ذلك.

* الاهتمام الاجتماعي: توجيه العدوان وتهذيبه ليكون اجتماعيا وليأخذ شكلا اجتماعيا مقبولا.

* نمط الحياة : أكد الطبيعة الذاتية لكفاح الفرد من أجل تحقيق أهدافه التي تسعى من خلالها للسعي للتميز في الكمال.[4]

[1] محمد فؤاد جلال، مرجع سابق، ص139
[2] بديع القشاعلة، مرجع سابق، ص50
[3] محمد فؤاد جلال، المرجع نفسه، ص139
[4] بديع القشاعلة، المرجع نفسه،ص 50

5.1. نقد نظرية التحليل النفسي للفيلم:

- **التسليم باللاوعي:** إن أصالة وعظمة الفكرة الفرويدية تظهر هنا بطريقة واضحة، فوراثته لمفكري عصر الأنوار، جعلت منه عقلانيا يؤمن بسلطة العقل وبقوة الآراء الإنسانية. لكنه مع بداية عمله، فقد براءته العقلانية واعترف بقوة اللاعقلانية الإنسانية، وبضعف العقل والإرادة، ولم يتجنب مطلقا التعارض بين المبدأين بل صاغ ديالكتيكيا، تركيبا جديدا، هذا التوليف بين الفكرة العقلانية لعصر الأنوار وشكوكية القرن العشرين، تم التعبير عنه في مفهومه باللاوعي.

إن سلطة العقل تظهر أولا من خلال قدرة الإنسان على إدراك لا عقلانيته بفضل العقل، هكذا أسس فرويد(علم، اللاعقلانية، الإنسانية) النظرية التحليلية. لكنه لم يتوقف عند النظرية وإذا استطاع الإنسان في السياق التحليلي أن يعي لاوعيه فإنه يستطيع أيضا أن يتحرر من سيطرة رغباته اللاواعية وبدلا من أن يقمعها يستطيع مواجهتها، أي يمكن له تقليص قوتها والسيطرة عليها بإرادته.[1]

- **هيكلة النظرية:** إن التحليل النفسي غير كاف "كنظرية أساس" للطب النفسي. فرويد قال أنه تركيب سطحي لفرضيات، وفرضياتنا الأعز علينا ليست سوى تخمينات قابلة للرفض بل أنه أقل كفاءة عند تطبيقه في ميادين أخرى.
- **تشبث باللامنهجية:** كتب كولبي* مدير الأبحاث السابق في معهد التحليل النفسي بسان فرانسيسكو أن التحليل النفسي فرع علمي ولكنه أضاف أنه مازال سيحاول وضع المناهج المناسبة لمعطياته ومسائله، فلابد من أن منهجا نظريا سيكون مفيدا لتقدم المعرفة، ولكن فائدته لا يمكن أن تتحد إلا باستخراج الفرضيات العديدة القابلة للاختبار من النظرية والتي تشكل قاعدة البحث بالتحديد في التحليل النفسي.

كما أنه يجب عدم نسيان أن التجربة الإنسانية الناتجة عن إدراك داخلي ليست سهلة الإخضاع للدراسة العلمية.[2]

- **التسليم بالحتمية الجنسية:** فرويد طيلة القسم الأكبر من حياته أهمل تماما العلاقة الأصلية بين الطفل(الصبي والبنت) والأم وطبيعة الحب الأمومي، إنه لم يتصور علاقة عميقة مع الأم خارج الإطار الأوديبي عندما يكون الطفل رجلا صغير، الأم بالنسبة إليه موضوع جنسي كما هي بالنسبة للأب.[3]

---

[1] إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، تر:طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1988، ص44، 45

[2] برسيال بيلي، نقد نظرية التحليل النفسي، تر: محمد هلال، دار المناهج للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، 2002، ص96،97

[3] إريك فروم، مرجع سابق، ص48، 49

*كولبي: مؤسس مدرسة "فيرتوسبرغ" في علم النفس، قامت شهرتها على بحوثه في سيكولوجية التفكير

يقول يونغ "التحليل الفرويدي بمعناه الدقيق تحليل جنسي بحت، مبني على اعتقاد فرويد أن علاقة الأم والابن علاقة جنسية بالضرورة وقبول فكرة الميل الجنسي نحو الأهل أمر يوصف بما هو أسوأ من السخيف.[1]

كما أن الثقافة بالنسبة لفرويد مشروطة بعدم الإشباع الجزئي للرغبات الجنسية، الذي يؤدي بدوره إلى التسامي. هكذا يتردد الإنسان "إما إشباع غرائزي تام وبربرية وإما حرمان غرائزي جزئي وتقدم ثقافي وعقلي.[2]

- **عدم اقتناع فرويد نفسه بما كتب:** كتب فرويد مرة عن بعض أعماله "يمكن أن يسألني أحدهم عن مدى إقتناعي بدقة ما أقدمه هنا. وسأجيب بأني غير مقتنع بذلك شخصيا ولا أطلب من الآخرين الاقتناع أو بالأحرى بأنني أجهل إلى أي مدى أؤمن به.[3]

- **ترديد لأساطير قديمة:** "يقول المحلل النفسي المتحمس الذي يميل إلى النقد اللاذع "ماسرمان"* بعد تنصيب أبطال المسرحية تصف أعمال فرويد الهو والأنا والأنا الأعلى على أنها مشتبكة فعليا في تحالفات مدمرة ومخادعات غريبة ودفاعات يائسة وانتصارات خادعة، معارك بنفس حدة وخيال الأساطير الهندية والملاحم الهوميرية أو الساجا الإسكندنافية أما حاليا فمعظم الكتابات في هذا المجال أكثر رزانة. ولكن تحليلا جاد لكثير مما يدعى بالديناميكية النفسية يظهر طبيعتها الصبيانية التصور والروحانية بصورة أساسية."
- **سلبية التحليل النفسي كعلاج:** "لخص بول جراي بتاريخ (1993) أسباب الهجوم على فرويد في:

أ) الانتشار الواسع في أمريكا لجرائم الاعتداء الجنسي والطقوس الشيطانية، والتضحية بالأطفال وما إلى ذلك من قبل أناس قادهم المحللون النفسيون إلى استرجاع الذكريات المكبوتة حقيقية أو موهومة.

ب) نجاح العلاج الكيميائي في معالجة الأمراض النفسية ابتداء من الاكتئاب وحتى الانفصام الأمر الذي يتعارض مع تفسير نظرية التحليل النفسي لهذه الأمراض.

ت) الكلفة المرتفعة للعلاج بالتحليل النفسي رغم إخفاقه في الغالب مما دعا لجنة كلينتون للرعاية الصحية لاستبعاده من التأمين الصحي".[4]

---

[1] فاخر عاقل، مدارس علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، 1968، ص ص215، 216

[2] إيريك فروم، مرجع سابق، ص53

[3] برسيال بيلي، مرجع سابق، ص98

[4] المرجع نفسه، ص15

*ماسرمان:محلل نفسي وأستاذ علم نفس يهودي، وأستاذ في جامعة شيكاغو

2. اسقاطات التحليل النفسي في السينما

1.2. تمثلات التحليل النفسي في السينما:

إن كانت حكايات تاريخ السينما تقول لنا اليوم إن العداء احتدم حادا بين وليدي القرن العشرين الكبيرين والعميقين في السينما والتحليل النفسي الذين ولدا ونشآ بالتوازي معا، إلى درجة أن سيغموند فرويد رفض، وكان خالي الوفاض، عرضا بمائة ألف دولار مقابل الكتابة للسينما مبدئيا احتقاره لهذا الفن، فإن استعراضنا لتاريخ السينما اليوم سيقول لنا كم أنها أفادت التحليل النفسي واستفادت منه، فثمة مبدعون جعلوا من التحليل النفسي جوهر عملهم وموضوعه وأحيانا حبكته ويمكن اللائحة أن تطول من ألفريد هيتشكوك إلى دافيد كروننبرغ مرورا بصامويل فولر وأورسلون ويلز وستانلي كوبريك، بل إن من الباحثين والفلاسفة الكبار من يرون تأشيرات أساسية للتحليل النفسي في الاستخدام السينمائي لفن التوليف أو اللقطة المكبرة (المقربة جدا).[1]

أ) تمثيلات المرضى النفسانيين:

منذ البداية قدمت السينما صورة نمطية على المرضى النفسية ظهرت في شكل المصحة المليئة بحالات مضطربة، ينتظر أن تنفجر في أي لحظة. ففي عام 1906 قدم فيلم Dr Dippy's sanitarium في 20 دقيقة قصته حالة من الفوضى تسود مصحة نفسية، بعد سيطرة المرضى عليها، إلا أن الأمور تعود إلى نصابها حين يمنح المدير فطيرة لكل مريض.

تلك الصورة النمطية إستمرت أكثر من مجرد عشرين دقيقة، لأن السينما ظلت تقدم المريض النفسي كشخص سادي، غير متزن ولديه الدوافع دائما للقيام بأفعال العنف والقتل والتدمير، أفعاله غير متوقعة وغالبا ما يتصنع الضحك.[2]

وتمثلت تلك الصورة النمطية في تصوير المرض النفسي كذلك في[3]:

- تصرف المرضى النفسيين بطريقة غريبة، غير مهنية وقذرة.
- خطر التواجد مع المرضى العصابيين.
- وصف الإكتئاب على أنه "كسل" أو "تمارض"

[1] إبراهيم العريس، السينما، مجلة القافلة، السعودية، العدد 04، مجلد 68، 2019، ص95

[2] كيف تناولت السينما المرض النفسي، سلسلة عن السينما، قناة الجزيرة. http : //youtu.be/UstRKKIfZdw

[3] Haleigh Resnik,, Preceptions of Bipolar disorder in the entertaiment Media, submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation with honors in the Bryant university, Rhode Island,2020, p11

- الهوس بالقتل مثل فيلم(The maniac look 1909) وفيلم(psycho 1960) و(Halloween 1978) حيث تم تصوير الشخصيات المصابة بمرض عقلي على أنها عنيفة وخطيرة، وغالب ما يكونون قتلة متسلسلين.
- تصوير المريضات النفسيات على أنهن محاولات لإغواء الذكور لا أكثر.
- الصورة النمطية للمرضى النفسيين على أنهم "طفيليون نرجسيون" متمركزون حول ذواتهم ويبحثون عن الإهتمام مثل فيلم (آني هول 1977) (القلق الشديد)
- تقديمهم على أنهم عينات للتجارب المخبرية العلمية كما الحيوانات.
- استمر ربط المرض النفسي بالشخصيات الشريرة ولكنها مع تطور السينما أصبحت أهدأ وأكثر ذكاء وبراعة حتى وصلنا إلى نموذج the scilence lamps لم يعد البطل محصورا في خانة القتلة المتسلسلين في أفلام الرعب، بل صار أكثر واقعية وأصبحنا نشاهد أعمالا لا تقدم المريض النفسي كشرير بل كنموذج درامي واقعي.

وبدلا من الاقتصار على العنف والقتل أصبحنا نشاهد أفلاما تحكي عن الهوس الاكتئاب وفرط الحركة وأعراض ما بعد الصدمة والهلاوس والقتالات وازداد في تحري الدقة في ما يتم تجسيده من أعراض للأمراض وذلك سعيا لفهم أكبر وسخرية أقل.[1]

وقد حظيت تلك التجسيدات بإهتمام واسع من جانب علماء النفس والأطباء النفسانيين وكتاب (جنون وسائل الإعلام ،الصور العامة للمرض النفسي) لأوتورال يذكر مايزيد عن 400 فيلم روائي ،ثم تسويقها للجمهور صراحة بإعتبارها أفلاما عن المرض النفسي.[2] وامتدت فترة عرض تلك الأفلام 1915 إلى 2010 وفي محاولة لتحديد أي منهتان الأقرب إلى الواقع، كان الاختيار (Anton chigurth) من فيلم (No country for old men). صحيح أن هذا الفيلم أغلا فكرة ارتياحا المرض النفسي بالقتل والقسوة إلا يدرك عواقب ما يحدث. فهو يعتبر نفسه أداة لتنفيذ أحكام القدر.[3]

وعلى عكس التجسيدات المشوهة والمغرقة في الدراماتيكية ثمة أفلام تكاد تصيب الهدف تمام فيما يتعلق بالدقة التشخيصي، ففي كتاب(الطب النفسي، صور المرض النفسي في الأفلام) قام ديفيد روبسنون(2009)

[1] كيف تناولت السينما المرض النفسي، مرجع سابق
[2] سكيب داين يونج، السينما وعلم النفس، علاقة لاتنتهي، تر: سامح سمير، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، 2015، ص61
[3] كيف تناولت السينما المرض النفسي، المرجع نفسه

بتطوير قياس التقييم وقائمة تضم 100 فيلم يعتقد أنها تقدم شخصيات دقيقة نسبيا باستخدام معايير تشخيص رسمية.[1]

ومثالا على ذلك كانت تجارب السينما في ميدان التحليل النفسي أقرب للحقيقة من خلال الفيلم الشهير: "دكتور جيكل ومستر هايد" الذي يتناول موضوع الانفصام فهناك شخصيتان تتنازعان هما الدكتور الطيب "جيكل" والوحش الآدمي والنقيض المباشر "مستر هايد" وهو ما استمده المخرج من نظرية فرويد في التحليل النفسي حول بناء الجهاز النفسي المتكون من "الأنا"، "الأنا الأعلى"، و"الهو" والصراع المحترم بين هذه الطبقات الثلاث.[2]

ب) تمثيلات علماء النفس والعلاج النفسي:

كتاب (الطب النفسي في السينما 1999) ل"جابارد"، و"جابارد" هو دراسة شاملة للطرق العديدة التي يتفاعل بها الطب النفسي وعلم النفس والتحليل النفسي مع الأفلام وتجسد هذه الأفلام شخصيات تعمل في مجال الصحة النفسية، ففي السنوات الأولى من عمر السينما وحتى الحرب العالمية الثانية كان تجسيد الأطباء النفسانيين يتم بطريقة غير واقعية على نحو ساخر، فكثيرا ما تم تصويرهم على أنهم مشعوذين باستخدام المحاكاة الساخرة كأداة لفضح إدعاءاتهم الطبية (مثل الفيلم الصامت :مصحة الدكتور سخيف) وفي الأربعينات والخمسينات أصبحت الأفلام أكثر جدية في تناولها للتحليل النفسي وبلغت أوجها بداية التسعينات (فترة العصر الذهبي للطب النفسي في الأفلام). مثل فيلم (ضربات خوف)،(وجوه حواء الثلاث)، فيلم السيرة الذاتية لفرويد التي تناولت الأطباء النفسيين باعتبارهم أشخاصا أكفاء وجديرين بالإعجاب. لكن ذلك العصر لم يستمر طويلا.

فقد أعاد فيلم "أحدهم طار فوق عش الوقواق" الذي أنتج عام 1975، صورة الشعوذة والتشكيك في أطباء وعلماء النفس بطريقة أكثر حدة وتمثلت الصورة النمطية عن الطبيب النفسي السينمائي في:

- الدكتور السخيف الأحمق بهدف السخرية منه ونبذه (فيلم القلق العظيم)
- الدكتور الشرير المسيء للمرضى، المتلاعب بهم، يؤذيهم ليحقق مكاسب شخصية(فيلم صمت الحملان)
- الدكتور الرائع المتميز بالكفاءة والعطف والفاعلية في الممارسات العلاجية (فيلم أناس عاديون).[3]

[1] سكيب داين يونج، مرجع سابق، ص 64
[2] عادل عبد العال، السينما والتحليل النفسي، مجلة الآداب، عدد6،القاهرة-مصر، 1978، ص61
[3] سكيب داين يونغ، المرجع نفسه، ص67

في السينما العربية:

لا يمكن إنكار أن السينما العربية صنعت بصمتها الخاصة في تناولها للمرض النفسي فلم تكتف بتقديم الصورة النمطية "للصحة النفسية" أو مستشفى المجانين، بل ربطتها بأغان ورقصات مبهجة. مثل(فيلم ميليونير لإسماعيل ياسين 1950) وأضفت لمسة مفرحة في تقديمها القاتم للمصحة النفسية التي يستخدمها أصحاب النفوذ كبديل للسجن يزج فيها الشرفاء والمقهورين بدعوى إصابتهم بخلل نفسي.

- استخدام فكرة التنويم المغناطيسي كذلك في (فيلم مطاردة غرامية)
- محاولة كوميدية في نزع التهمة عن المريض النفسي وإلصاقها بالطبيب (فيلم كده رضا).
- تقديم الممرض النفسي كمسبب للرعب (فيلم الفيل الأزرق).[1]

2.2. تأثير تمثيلات التحليل النفسي في السينما:

أ) سلبيا:

- تأثير الصور النمطية على مواقف الناس تجاه علم النفس في الواقع وربما كان ضررها أكبر من نفعها باعتبارهم مسيئين لفهمهم للمرضى النفسيين ووضعهم في خانة المجرمين والقتلة.
- استقاء الجماهير معظم المعلومات من الممرض النفسي من الإعلام وترويجه لرؤى مفادها أن المرضى النفسانيين مصدر للخطر والعنف ومختلفون عن الناس ومواضع سخرية. أو استخدام أحد مفاهيم التحليل النفسي لغير ما وظفت له تأصيلا خاطئا لها يصعب تصحيحه تجاهها أو تجاه من وظفت فيه.
- خشية المصابين بالمرض النفسي البوح بمرضهم، فقد ينظر إليهم مهووسين بالقتل وهو ما يدفعهم أكثر نحو العزلة الاجتماعية وهو ما يفاقم وضعهم الصحي النفسي المعتل.[2]

ب) إيجابيا:

- تقبل المرضى النفسانيين لحقيقة مرضهم وإقبالهم على معالجته دون الخوف من إساءة فهم الناس لهم أو لمرضهم

[1] كيف تناولت السينما المرض النفسي، مرجع سابق
[2] سكيب داين يونغ، مرجع سابق، ص72،73
[3] كيف تناولت السينما المرض النفسي، المرجع نفسه

- فهم طبيعة بعض الأمراض النفسية مثل الوسواس القهري كفيلم(as good as it gets)، وإجهاد ما بعد الصدمة في فيلم(American sniper) وغيرها كثير مما يعرض الأمراض النفسية والمفاهيم على حد سواء على واجهة سينمائية مبسطة في متناول مختلف العقول والشرائح.
- تستخدم للتثقيف النفسي Psycho education نظرا للسبب السابق.[3]
- السينما كانت بمثابة ماكينة دعاية جيدة للتحليل النفسي، زادت من شهرته وإقبال الناس عليه وقبوله أو المطالعة حوله.
- أصبحت الأفلام انعكاسا لما يحدث في الواقع وصار الوجود المكثف للطب النفسي في السينما له دور في تسهيل قبول تلك الممارسات باعتبارها جزءا من الثقافة السائدة.
- شجعت شخصيات علماء النفس في السينما بعض مشاهديها على السعي بالالتحاق بعمل ومجال علم النفس والتحليل النفسي.
- كشف الأفلام النفسية عن حقائق العلاج النفسي الناجح ومساعدة الأطباء في فهم والتعامل مع بعض الحالات مثل فيلم (الحاسة السادسة).[1]

[1] سكيب داين يونغ، مرجع سابق، ص78،79

2.2. نظرية الفيلم:

1.2.2. مفهوم نظرية الفيلم:

نظرية الفيلم تناقش جوهر السينما وتقدم المفاهيم والأطر لفهم العلاقة بين الفيلم والواقع والفنون الأخرى، وبين الفيلم والمشاهدين كأفراد أو مع المجتمع ككل.

وفي مجال الأسباب العلمية تجيب نظرية الفيلم عن التساؤلات التي تعنى من يشتغلون بصناعة السينما، وهي طريق آخر للعلم، بهذه الصفة تختص بالعموميات أكثر منها بالشخصيات. فهي لا تختص بأفلام بعينها أو تقنيات بعينها، ولكن بما يمكن تسميته المقدرة السينمائية نفسها، وتسيطر هذه المقدرة على كل من صانعي الأفلام والمشاهدين.

فبينما ينتظم كل فيلم في نظام من المعاني التي يحاول الناقد اكتشافها فإن كل الأفلام معا تكون نظاما ،وهو السينما، له أنظمة فرعية (أنواع فنية أخرى) تخضع لتحليل أصحاب النظريات.[1]

2.2.2. نشأة نظرية الفيلم:

في منتصف التسعينات من القرن التاسع عشر أصبحت السينما الفن الجماهيري بامتياز نظرا لوظائفها ومميزاتها، وكانت الكتابات المتعلقة بالسينما موجودة قبل ظهور نظرية الفيلم، فقد كان كتاب السينما والأكاديمية أكثر اهتماما بمقارنة الفيلم مع أشكال الفنون الأخرى، وفهم العلاقة بين الأفلام والمسرح، اللوحات، الروايات والتصوير الفوتوغرافي إذ أعتبر الفيلم امتدادا لهذه الفنون.

وفي حين تم وصفه بأنه سلسلة من الصور المتحركة، تسجيل ميكانيكي للواقع، لم يكن لها شكل فني، بل كانت مساهمة في أشكال الفن الأخرى، ولذا جاءت ضرورة تمييز خدمات السينما والأفلام، وساهمت كتابات الأفلام السينما الأكاديمية ولكن لم تتبلور نظرية الفيلم حينها.

ولفهم طبيعة السينما وجوهرها إدخال الانضباط الأكاديمي في الكتابات لشرح ربط الأفلام بالواقعية والمجتمع و الثقافة، وعلى الرغم من حضور فكرة نظرية الفيلم في كتابات الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون* في (المادة والذاكرة) عام 1896 لكنها كانت تعتبر فلسفة سينمائية.[2]

[1] دادلي أندرو، مرجع سابق، ص9،10

[2] Faryal Jagezai, Film theory and it's application, term paper, international islamic university, Islamabad, 2020, p3,4

*برجسون: فيلسوف فرنسي يهودي، واهتم بالظواهر النفسية وتمايزها عن الظواهر المادية

وظلت عملية أحكام نظرية السينما متجزئة نسبيا وأنتجت أحيان وبكثافة فروض محدودة يصعب الدفاع عنها، وكان هناك جهد ضئيل لإكمال التوازن الذي يخص النظرية أصلا كصياغة الفروض أو النماذج الذي يمكن التأكد من صحتها بالتجربة وعلى الرغم من الصعوبات المبكرة فإن كتابات إيزنشتين وبازان على الأخص تصنف ضمن الدراسات الأشد حسما في دراسة السينما.[1]

نشأت نظرية الفيلم المبكرة خلال العصر الصامت وتكور مع أعمال مخرجين أمثال "كوليشوف"، "كراكور"، "رودولف"، "آرنهايم" ... وبعد ح.ع.2 جاء المنظر "أندريه بازان" بنهج جديد للسينما عبارة عن حركة ميكانيكية في مجلته (les cahiers du cinema) كراسات السينما في الخمسينات.[2]

وهي عبارة عن مجلة سينمائية أسسها كل من "كودوكا" و"جاك دونيول" والتحق بهم "بازان" في العدد الثاني. وقد فرضت حضورها منذ بداية صدورها من خلال المستوى الرفيع لمقالاتها، وبعد وفاة بازان 1958 أظهرت المجلة ميلا واضحا نحو المثالية الجمالية وسادة المجلة فترة طويلة نزعات البنيوية، السنية والماركسية واللاكانية كأدوات في خدمة أفكار جافة عقيمة أدت إلى انحسار المجلة، وبعد عام 1977 أعاد كُتَّابها ارتباطهم مع هواية السينما (سينيفيليا) وتبنوا سياسة مثمرة.[3]

ظهرت النظرية رسميا في 1960 وحصلت على أهمية أكاديمية واهتم من خلالها بتخصصات أخرى مختلفة بدءا من النظرية البنيوية، اللغويات لسوسير والتحليل النفسي للاكان* وفرويد، نظرية الفيلم الماركسي، فيلم– فلسفة "لجاك دريدا" و"فوكو" وكلها ارتباطات لمجالات عدة منحت النظرية اكتشافا جديدا وإيديولوجيات أكثر.

3.2.2. أنواع نظرية الفيلم:

إن اتجاهات أصحاب نظرية الفيلم تندرج كلها وإن تفرقت تحت العناصر الأربع التالية:

- المادة الخام: كعلاقة الواقع بالتصوير والخيال، تتبع استخدام الزمان والمكان أو اللون والصوت وبناء دار السينما.
- الطرق والتقنيات: عملية الإبداع التي تشكل أو تعالج المادة الخام من حيث التطورات التكنولوجية، إلى الحالة النفسية لصناع الفيلم أو اقتصاديات إنتاج الفيلم.
- الأشكال والمظاهر: نوع الأفلام، قدرة السينما على تطويع الأعمال الفنية الأخرى، تأثير المشاهدين.

[1] بيل نيكولوز، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، ج1: النقد السياسي، تر: حسين بيومي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة-مصر، 2005،ص21
[2] Faryal Jogezai, opcit, p4
[3] مجموعة باحثين، مرجع سابق، ص 315، 316
*لاكان: محلل نفسي فرنسي، اشتهر بقراءته التفسيرية لسيغموند فرويد ومساهمته في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي وبالتغيير العميق في مفاهيمه.

- الغرض والقيمة: هدف السينما في الكون والإنساني، ماذا يعني للمجتمع.[1]

أ) نظرية فيلم الجماليات:

تعمل هذه النظرية على الجمال والجاذبية الفنية والبصرية للقطات والموسيقى والفيلم ككل. الحكم على الهدف من العمل الفني والغرض من تصويره. واستخدام اللون وتكوين اللقطة والتحرير، وتسمى كذلك بالنظرية الشكلية والتي تعتبر التوليف من العناصر المتعددة لإنتاج الفيلم وتأثيراته العاطفية والفكرية.

وأبرز ممثلي هذه النظرية هو جو ميتربرج عندما كتب كتابه (الصور المتحركة). دراسة سيكولوجية سنة 1976 ويتنقسم إلى قسمين: جماليات السينما وسيكولوجية السينما.[2] ولم يستطع أحد شرح طبيعة حرفته إلى أن بدا ليوكوليشوف بإجراء تجارب مختلفة على المونتاج وبرهن أن المونتاج بإمكانه تغيير وجه الحقيقة الموضوعية، وواصل "بودفكين" خطوات من بعده.[3]

وعلى عكسه حدد آرنهايم اهتمامه بأمور الفيلم كالشكل فني فقط، وانتقل إلى معالجة الفيلم في الشكل الفني عن التصوير الصحيح للواقع من خلال المظاهر التالية[4]:

- عرض الأجسام على سطح ذي بعدين.
- نقص الإحساس بالعمق ومشكلة حجم الصورة المطلق.
- الإضاءة وعدم وجود الألوان
- تأطير الصورة.
- غياب المتصل الزماني الموجود في الواقع بسبب التوليف الفيلمي.
- عدم استخدام الحواس الأخرى.

كما هتم آيزنشتن باللقطة واعتبرها أصغر وحدة للفيلم وأن كل لقطة تعمل كلعبة من ألعاب السيرك، أي أنها تحدث تأثيرا سيكولوجيا معينا يمكنه أن يتحد مع اللقطات الأخرى ليبني الفيلم، واهتم بقدرة العناصر في إطار اللقطة ذاتها وأن الفيلم لا يصير فنا إلا إذا وجدت مجموعة الجاذبي كالنغمات الموسيقية.

[1] بيل نيكولز، مرجع سابق، ص13
[2] دادلي أندرو، مرجع سابق، ص 21
[3] برنارد ديك، مرجع سابق، ص 282، 283
[4] دادلي أندرو، المرجع نفسه، ص 34

ب) نظرية المؤلف Autheur film theory:

تقترح هذه النظرية أن المخرج هو الكيان الوحيد الذي يجعل الفيلم فريدا وهو كذلك العبقري المبدع الوحيد الذي يجب أن يذهب إليه الفضل في الفيلم.[1]

وتشدد نظرية المؤلف على الإجابة عن (كيف) بدرجة أكبر من الإجابة عن (ماذا) كما شدد على تاريخ الأفلام بدرجة أكبر من(مكانة) الأفلام في التاريخ، وتشدد أيضا على قضايا الشكل في التحليل البصري.[2]

وظهرت أواخر الخمسينات عندما برزت عقيدة المخرج ونتج عنها فيض من الكتب عن المؤلفين العظام الذين حرموا العظمة وانقسمت إلى ثلاثة أصناف، الأحاديث الشخصية، والسير الذاتية المعتادة والدراسات النقدية.[3]

ت) نظرية الفيلم السنوي:

نقد سينمائي نظري مشتق من السياسة السنوية والنظرية السنوية لها مقاربات عديدة لتحليل الفيلم، فيم يتعلق بعناصره، بدأ تطبيقها في الولايات المتحدة أوائل السبعينات، وركزت على وظيفة الشخصيات النسائية على وجه الخصوص في السرد السينمائي أو الأنواع الأدبية والصور النمطية باعتبارها انعكاسا لوجهة نظر المجتمع للمرأة.

كما تعمل النظرية على منظور المرأة في السينما، شخصياتها، تصويرها والآراء فضلا عن عناصر التفوق الذكور ، الأبوية والهيمنة على المرأة في السينما.[4]

وربما يعنى النقد السينمائي النسوي إلى الإصدار الريادي لمجلة المرأة والسينما woman and film عام 1972 وبتحريرها على يد "شيو هوابيه" طرحت منظورا سنويا على الفيلم.[5]

[1] Faryal Jogzai, Ibid, p4

[2] بيل نيكولز، أفلام ومناهج، ج2، نقد الشكل، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2005، ص8

[3] برنارد ديك، مرجع سابق، ص293

[4] Faryal Jogzai, Ibid, p5

[5] بيل نيكولز، أفلام ومناهج، ج2 نقد الشكل، مرجع سابق، 341

ث) نظرية النوع:

وفقا لهذه النظرية يحمل فهم العناصر الهيكلية معنى نص الفيلم كما يجب أن تكون هذه النصوص العامة للأفلام معروضة ومتوقعة من قبل الجمهور.[1]

ج) نظرية التحليل النفسي للفيلم:

تم دراسة الأفلام من خلال المفاهيم التي طورها المحلل النفسي والكاتب الفرنسي جاك لاكان وطبقها على تجربة الفيلم، فنظر إليه على انه ملف موضوع "النظرة" حيث تصبح الشاشة موضوع رغبة ذلك الموضوع.

وكذلك كان جوهر الفكر الفرويدي له آثار ضمنية شديدة الأهمية على نظرية التحليل النفسي للفيلم:

- تتحرك الكائنات البشرية، منذ الميلاد(مدفوعة) برغبات أنانية(كالجوع، الجنس والعنف) بهدف جلب المتعة و تجنب المعاناة وهذا ما يكثر في الأفلام.
- نحن نولد بدوافع أساسية، بطاقاتنا الحيوية الأولية (الهو) وحقائق الحياة القاسية. ومن ثم نتعلم القيام بالمساومات الضرورية في الحياة "الأنا" في الختام نكتسب من والدينا حسا مدموجا بالصواب و الخطأ و(الأنا العليا). وكثيرا ما تبنى الأفلام الاعتقاد بأهمية عملية التطور في السنوات الأولى من العمر من خلال الحبكات.
- لأن الهو، الأنا، الأنا الأعلى ترغب جميعها في أشياء مختلفة فإن هذه البنى النفسية تنخرط في (صراع) لا نهاية له ضد بعضها البعض و محل هذا الصراع (الأنا) وجميع السرديات السينمائية تقوم على صراع من أنواع مختلفة.
- الأفلام موضوعات رمزية تضارع عمليات تفسير اللاوعي كتفسير الأحلام.[2]

كذلك كانت نظرية كارل يونغ عن الانماط الأولية مساهمة كبيرة في مجال تفسير الفيلم ورغم أنها ترتكز على مفهومي الرمزية واللاوعي فإنها تتجاوز شخصية اللاوعي إلى جمعية اللاوعي. كمصدر للاضطراب العاطفي وبئر للتجربة العلاجية، وكان دون فريدريكس من أوائل المؤلفين الذين اكتشفوا فائدة نظرية يوه لدراسة الأفلام في مقالته(Jung sign symbol film) 1979. [3]

[1] Faryal Jogzai, Ibid, p5

[2] سكيب داين يونغ، مرجع سابق، ص37،38

[3] Helen Bassit Morozow, Analatical psychology and cinema, Journal of analytical psychology, N60, Uk, 2015, p133

3.2. نظرية التحليل النفسي للفيلم:

1.3.2. استخدامات النظرية:

أ) انجذب منظرو الأفلام والنقاد والمعلقون إلى التحليل النفسي لشرح أفكار السينما لأن السينما تبدي صلة من القرابة الأساسية مع التحليل النفسي في تفسير اللاعقلانية.

ب) تفسير اللاعقلانية التي يهتم بها التحليل النفسي من خلال الخصائص البصرية ونوعية الثقافة الروائية.

ت) تأثير السينما على الفرد في توسيع الإدراك وفهم الذات.

ث) العلاقة بين السينما واللاعقلانية لها جذور في هدف الثقافة الجماهيرية للتأثير في الجمهور على عقل المتفرج كصورة شبيهة بالشاشة.

ج) كشف الطريقة التي تخلق بها اللاعقلانية جمهورا سهل الانقياد والامتثال.[1]

وقد أورد جاك لورنت استخداماته التالية:

أ) التحليل البيولوجي: قراءة عمل المؤلف كليا أو جزئيا، في علاقة بما يحب تسميته شخصيا بالعصاب، ويمكن استخدام سيرته ،كأعمال ايزنشتين وهيشتوك* التي تتم قراءتها من قبل محللين بيولوجيين نفسيين.

ب) قراءات التحليل النفسي للأفلام: حيث يتعلق الأمر في الواقع بوصف شخصية على أنها تعاني من العصاب (كمسألة شخصية).

ت) التحليل النفسي للنصوص: إذ أن التحليل النفسي في دراسة الأفلام مشتق من علاقة أساسية بين سيميولوجيا السينما ونظرية التحليل النفسي فالنص تقدير لإدخال المتفرج كموضوع في النص السينمائي ويستند هذا الأساس نظري عام يمكن وصفه على محورين:

- تنظيم الجهاز: مهما كانت شروط التصنيع والإنتاج، فرؤية الأفلام من الجهاز الفني تخص المشاهد. وهذا الجهاز النفسي يتكون من ناحيتين الأولى تسمى"التعريف بالكاميرا، التعريف الأولي" والناحية الأخرى تسمى الموقف المتلصلص للمتفرج (حقيقة سعيه لإشباع رغباته).
- تنظيم علامات وجود المتفرج في نص الفيلم من خلال فكرة الخياطة: والذي يعني نوعا خاصا جدا من الأفلام وعلاقة المشاهد بالوسيط (السينما) والخطاب السينمائي.[2]

[1] Richard Allen, Psychoanalytic Film theory, Blackwell publishing, 2004, p124-125
[2] Jaque Laurant, Ibid, p164,165

*ألفريد هيتشكوك: منتج ومخرج أفلام إنجليزي كان رائدا في التشويق والإثارة النفسية في الأفلام

2.3.2. فروض نظرية التحليل النفسي في السينما:

أ) رغبات صناع الأفلام الواعية شخصيتهم. تصبح كامنة في اللقطات(دراسة سبوتو: ألفريد هيشتوك، الجانب المظلم للعبقرية)

ب) المتفرج هو الشخصية الرئيسية في وجود السينما وعمليات تحويلها للمعنى في الأفلام (درسة هوجو مونستن: الفيلم دراسة نفسية) التي أخذت بالفعل بفكرة أن معنى الفيلم هو نتيجة للنشاط الذهني الذي يقوم به المتفرج أثناء عرض الفيلم. بحيث وجود ويتخذ هوية الشخصيات الحية في عالم الخيال، فالمجهود النسبي لموضوع المشاهدة، المقعد، الظلام وعزلة السينما كل ذلك يساعد المتفرج على فقد الوعي بجسمه والتركيز على مايعرض على الشاشة.

ت) العمليات النفسية تصير ردود أفعال لآلات التي تعمل بها السينما، الحركة(الكاميرا، جهاز العرض، القاعة)، زوايا التصوير، مدة اللقطة،استخدام النظرات الحادة للشخصيات.

ث) اعتبار السينما جهازا نفسيا مساعدا على صناعة المواضيع وإرسال الخطابات للمشاهد ومحاكاته.[1]

نشأة نظرية التحليل النفسي :

نسبت نظرية التحليل النفسي للفيلم لجاك لاكان وليس لفرويد، وكان التحليل النفسي اللاكاني مستوى معمقا من السريالية، حيث تم استخدام التحليل النفسي لتقويض العقلانية بدل استعادتها.

فقد كان السرياليون أول من اهتم بالصلات بين المرئي في الفيلم والفكر العقلاني وبقدرة السينما على زيادة القوى الإدراكية للبشر، والسينما عندهم وسيلة مثالية للهروب من استبداد العقل وتنظيم العمليات الترابطية للإزاحة التي ميزت الفكر اللاواعي بالنسبة لفرويد، ويشيرون أن السينما أزاحت جسد المتفرج وجعلته كعربة للإدراك، حيث يصبح الجسم قادر على المرونة المكانية أكثر إلى حد تبدو فيه أعضاء الجسم قابلة للانفصال، فالكاميرا تفصل بين الداخل والخارج.[2]

[1]Pedro Sangro colo, Films from the couch, Film theory and Psychoanalyisis, university of Salamanca, Spain,2008, p6
[2]Richard Allen, Ibid, p126, 127

4.2. الرفض المعرفي لنظرية التحليل النفسي للفيلم:

أ) تم نقد نظرية التحليل النفسي للفيلم بشدة خاصة فيما يتعلق بمفهوم المشاهد الذي أسسته وهي السمة الأكثر إثارة للجدل فيها (فكرة المتفرج السلبي لبوردي*، ونظرة بوردي الذكورية النشطة فهي اهتمت أكثر بإثبات رد فعل المتفرج على المادة المعروضة بدلا من بناء المشاهد المثالي.

ب) نظرية التحليل النفسي لا تأخذ في الحسبان العوامل الاجتماعية كالعرق والجنس والموقع الجغرافي.

ت) الخلاف الأكبر حول النظرية هو حقيقة أن التحليل النفسي بالنسبة للكثيرين يعتبر سلسلة من النظريات دون دليل علمي واضح وبالتالي فإن كلا من الممارسة والنظرية يعتمدان على الأفكار وليس الأدلة القوية التي يمكن تطبيقها على الفيلم.[1] فكثير من علماء النفس ينظرون إلى التفسير السيكولوجي بعين الشك لكونه ليس طريقة تجريبية و إنما تفسيرات نفسية لا تدرس السلوك البشري.

ث) من الخطأ التركيز على أي شيء عدا النص، وأن التركيز على صناع الفيلم يخاطر بعصر التفسير في حدود ما يقصدونه(مغالطة قصدية) وكذلك التركيز على المشاهدين يفضي إلى الوقوع في فخ تجربة شعورية مؤقتة تأخذ المحل بعيدا عن الحقيقة الفعلية للنص (مغالطة شعورية).[2]

ج) من الصعب تطبيق النظرية على الفيلم نظرا للطبيعة التاريخية للتحليل النفسي خاصة في ظل تكرر العنصرية والتمييز على أساس الجنس في الأفلام. ففي تلك المرحلة التي عرفت بالعصر الذهبي لهوليود والتي ركزت على التحليل النفسي كانت تسود فيها النظرة الذكورية واستبعاد الأشخاص من عرق مختلف عن السينما ونسبها للمتفرج "المثالي" الذي يمثل رجل الطبقة الوسطى الأبيض.

ح) اهتمام نظرية التحليل النفسي بالسينما الهوليودية الكلاسيكية دون مراعاة صناعات الأفلام الدولية مثل بوليود، والسينما الأوربية والأفلام الإفريقية.[3]

خ) ينتقد ريتشارد ألين إلى حد كبير التحليل النفسي للفيلم فهو في نظره يسيء فهم نظرية التحليل النفسي ويبالغ في تبسيطها.[4]

د) يرى الطبيب فيليكس غواتاري عجز التحليل النفسي عن استيعاب الظاهرة السينمائية إذ أن السينما تتمثل خصوصيتها في جماعيتها، التي تناهض فردانية التحليل النفسي ونخبويته.

---

[1] Pecorini Goudall, How do films construct us as spectators,Goldsmiths university of London, US(no date),p5,6

[2] سكيب داين يونغ، مرجع سابق، ص 52، 53

[3] Pecorini Goodall, Ibid, p6

[4] سكيب داين يونغ، المرجع نفسه، ص 53

*لويس بودري: محرر أدبي فرنسي ومنظر فيلم التحليل النفسي، اشتهر بالتأثيرات الإديولوجية لجهاز التصوير السينمائي والمقاربات الميتاسيكولوجية للواقعية في السينما

خلاصة:

رغم كل الانتقادات التي وجهت لعلم التحليل النفسي منذ كان فتيا، إلا أن بذوره الأولى صارت جذورا لفهم الخطوط العريضة للنفس البشرية سواء باتخاذه منهجا للتنظير للظواهر النفسية أو طريقة إمبريقية لمعالجة المرضى النفسيين، وبما أن قطار القرن الثامن عشر حمل في في رحلته إلى الإنقضاء هذا العلم على متنه في ذات الوقت الذي حمل فيه السينما، فقد التقيا معا، وجعلا من أحدهما دفة للآخر مجتازين بذلك كل الآراء النقدية التي راهنت على عدم استطاعة السينما أن تمثل النفس على خشبة المسرح، ووصلا عبر التطور المتتالي للتقنيات المستخدمة في السينما وانجلاء الغيم رويدا عن مفاهيم نفسية كانت مبهمة وفسرت بشكل خاطئ، إلى تجسيد ما هو غير مرئي، وصار لتلك الاتجاهات التي جعلت من التحليل النفسي في السينما هوايتها وعملها منظرون ونظريات تدرسها وتتعمق في فهمها.

الإطار التطبيقي

التحليل السيميولوجي للفيلم:

1. بطاقة فنية عن المخرج (كريستوفر نولان) Christopher Nolan:



مخرج ومنتج وكاتب سينمائي بريطاني أمريكي. ولد في 30 جويلية 1970 في لندن–إنجلترا على مدار 15 عاما من صناعة الأفلام، انتقل نولان من أفلام مستقلة منخفضة الميزانية في بعض أكبر الأفلام التي تم إنتاجها على الإطلاق.

في السابعة من عمره بدأ نولان في إنتاج أفلام قصيرة بكاميرا والده كما صور أفلاما في أثناء دراسته للأدب الإنجليزي في جامعة كاليفورنيا، وقدم سنة 1998 أول فيلم له بميزانية تبلغ 6000 دولار.

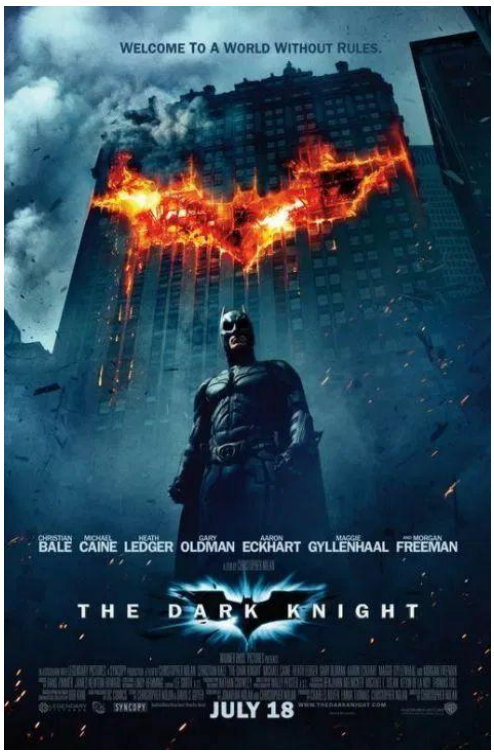
كان فيلمه Memento الذي كتب السيناريو الخاص به استنادا إلى قصة قصيرة لأخيه جوناثان قد لفت الأنظار إليه وحصل به على عدد من الجوائز بما في ذلك ترشيحات جائزة الأوسكار، وجائزة غولدن غلوب لأفضل سيناريو أصلي. وكان فيلم إثارة نفسي نال استحسان النقاد.

وحدثت نقطة تحول في مسيرته المهنية عندما منح فرصة إحياء باتمان عام 2005(Batman begins). وفي عام 2008 أخرج نولان وشارك في كتابة سيناريو وإنتاج فيلم the dark kinght الذي حقق أكثر من مليار دولار في شباك التذاكر في جميع أنحاء العالم. وتم ترشيحه لجائزة نقابة الأجين الأمريكية (DGA) كما حصل على 8 ترشيحات لجوائز الأوسكار.

كما حصل فيلم Inception على أربع جوائز أكاديمية و8 ترشيحات وأختتم فيلم The Dark Knight Rises (2012) أحد أفضل الأفلام مراجعة وربحا لذلك العام ثلاثية نولان ل (Batman).

كما أخرج عدة أفلام أخرى منها Man of steel (2013)، Intrest ellar (2014)، وغيرها من الأفلام وهو يقيم في كاليفورنيا مع زوجته المنتجة "إيما توماس" وأطفالهما ولديه شركة إنتاج خاصة بهما Syncopy.

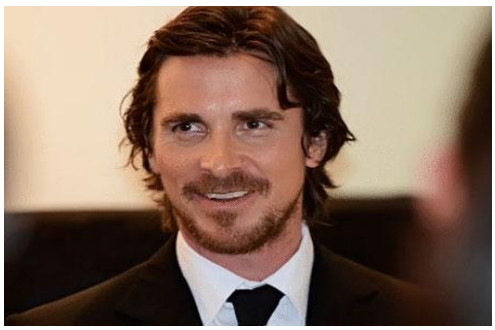
2-بطاقة فنية عن الفيلم:



مدة الفيلم : 152 دقيقة

- **نوع الفيلم:** إثارة، دراما، جريمة، خيال علمي، حركة، إرهاب
- **إخراج:** (كريستوفر نولان) Christopher Nolan
- **سيناريو:** جوناثان نولان وكريستوفر نولان(مستوحى من Comics)
- **تصوير:** والي فيسنر
- **موسيقى:** هانز زامير
- **تركيب:** لي سميث
- **تاريخ الإنتاج** : 2008
- **المنتج:** Dc comics / Warner Brothers / Legendary Pictures
- **الممثلون:**

- (بروس واين/ Batma) كريستان بيل Christian Bale



- (الجوكر) هيث ليدجر Heath Ledger



- (هارفي دنت) إيرون إكهارت Aaron Eckhart



- (ألفريد) مايكل كين Michael caine
- (جيمس غوردن) جاري أولدمان Garry Oldman
- (لوشيس فوكس) مورغان فريمان Morgen freeman
- (راتشيل داوس) ماغي جيلنهال Maggie Gyllenhaal

- **الجودة:** Blueray
- **صيغة الفيلم:**DVD
- **التصوير:** مكان التصوير شيكاغو(أفريل 2007) لوس أنجلس، هونغ كونغ، استديوهات يانوود
- **الموسيقى:** هانز زيمر، جيمس نيوتن هاوارد
- **التركيب:** لي سميث
- **تكلفة الانتاج:** مائة وخمس وثمانون مليون دولار
- **إيردات الفيلم:** مليار ونصف دولار
- **السلسلة:** رقم 2 من ثلاثية باتمان(بداية باتمان، فارس الظلام،عودة فارس الظلام)
- **التقييم:** موقع IMDb 10/9، والمركز الرابع في لائحة أفضل 250 فيلما على مر التاريخ.
- **الجوائز:** 81 جائزة 62 ترشيح.

3-ملخص الفيلم :

في مدينة كبيرة تدعى غوثام، يسطو المجرمين على بناء، ثم يقوموا بتصفية بعضهم البعض تبعا لخطة الجوكر التي وضعها ليهرب كل الأموال المسروقة.

يقرر الملازم "غوردن" و"باتمان" ضم المدعي العام "هارفي دنت" إليهم في خطتهم للقضاء على الجريمة والعصابات، والذي يعجب به بروس واين الذي هو نفسه باتمان ويقرر دعمه في وجه الجريمة والفساد.

بعد سرقته المصرف يتفق رجال العصابات مع بعضهم لتهريب ما تبقى من الأموال فيعرض عليهم الجوكر مقاطعا الاجتماع أن يخلصهم من عرقلة باتمان.

يتمكن باتمان من إلقاء القبض على زعيم العصابة، ويخرج الجوكر عن صمته ليقايض موت باتمان بموت شخص كل يوم إن لم يحدث ذلك.

يقرر باتمان حفظ الأرواح وتسليم نفسه لكن هارفي دنت يجعل من نفسه كبش فداء للقبض على الجوكر وبالفعل يحدث ذلك، لكن هارفي وريتشل صديقته يختطفان وينجح الجوكر في الهروب من السجن رفقة رئيس العصابة بعد أن أجبره باتمان على الاعتراف بمكانهما.

يتم إنقاذ هارفي لكن وجهه يشوه في حين تختفي ريتشل للأبد، ويقرر الجوكر اللعب من جديد ويقايض حياة المحاسب الذي كان يكشف هوية باتمان بتفجير المشفى، ينقذه باتمان وينقذ الجوكر بعد أن حرض هارفي ودفعه إلى الجنون لينتقم.

يهدد بامتلاك المدينة، وعندما يتم إبعاد السكان والسجناء على المدينة في عبارتين يفاجئوا بوجود متفجرات عليها ويعطيهم الجوكر الخيار بتفجير إحدى العبارتين لتنجوا أخرى. ويستطيع باتمان الوصول إليه ويحبط محاولته في تفجير العبارتين بعد أن أعرض كل من المواطنون الأبرياء والسجناء عن تفجير آخر.

يستدرج الجوكر غوردن إلى مكان موت ريتشل لكي ينتقم منه بقتل عائلته لكن باتمان يتدخل مرة أخرى فيموت هارفي ويتحمل باتمان ذنب موت الشرطيين الذي قتلتهم هارفي حتى يظل رمز أمل غوثام ويصير هو منبوذا ومطاردا.

مقدمة الفيلم:

يبدأ الفيلم بتصوير علوي لمدينة غوثام الواسعة، أين ستبدأ عملية السطو على البنك من السطح من طرف مجرمين يرتدون أقنعة مهرجين، تليها لقطة الجوكر الذي يقف مديرا ظهره للشاشة وحاملا بيده قناعا يرتديه وهو يهم بركوب السيارة أين بقية العصابة، ثم يدخلون البنك وهو يطلقون الرصاص عاليا لإرهاب موظفي البنك، ويبدأ أفراد العصابة بتصفية بعضهم البعض تباعا، وكلما يقوم فرد منهم بدوره يتم قتله على يد فرد آخر، وفي دفاع عن بنكه يصاب مدير البنك ويسقط أرضا، يتخلص الجوكر من جميع العصابة بما في ذلك سائق الحافلة، ويجمع كل النقود التي تمت سرقتها في الحافلة المدرسية.

وهو يهم بالخروج يستفزه مدير البنك بكلامه عن الأخلاق والمبادئ التي كان يتحلى بها حتى مجرمو المدينة، ما جعل الجوكر يعود أدراجه إليه، يضع قنبلة يدوية في فمه، ثم يكشف له عن وجهه الغريب قائلا: أنا أؤمن أن ما لا يقتلك يجعلك أكثر غرابة وينطلق بالحافلة ليسحب خيط القنبلة المربوط في سترته فتطلق دخانا، ثم ينظم بحافلته إلى ركب الحافلات المدرسية في الوقت الذي تصل فيه سيارات الشرطة إلى البنك.

نهاية الفيلم:

ينتهي الفيلم على مشهد استدراج هارفي لمفوض الشرطة "غوردن" لمكان موت صديقته "ريتشل"، كي ينتقم لموتها من عائلته، بعد أن حرضه الجوكر، يعتمد هارفي على عملة الحظ ليقرر فيما إذا كان سيقتل باتمان الذي حضر هو الآخر بعد قبضه على الجوكر، ومعرفته عزم هارفي على فعل شيء غير صائب من طريقة حديث الجوكر، ولم يكن باتمان محظوظا كفاية فقد أرداه بطلقة نارية، ثم أوكل للقطعة النقدية مجددا مهمة تقرير إن كان سيعيش هو أم لا معتبرا نفسه أحد الأسباب التي أدت إلى موت ريتشل، لكنه عملة الحظ تمنحه فرصة أخرى، ثم يأتي دور غوردن، والذي قرر هارفي الانتقام منه بقتل ابنه، وهنا يتدخل باتمان ويدفعه من أعلى المبنى لكنه ينجح في انقاذ الطفل ويخسر هارفي حياته.

يتحمل باتمان مسؤولية تهور هارفي وقتله رجال الشرطة، كي تظل صورته عالقة في أذهان سكان مدينة غوثام كفارسها الذي ساهم في الحد من الجريمة المنظمة، ويفر باتمان هاربا من رجال الشرطة الذين يحاصرون المكان، في الوقت الذي يبرر فيه غوردن لابنه سبب هروبه مع أنه لم يرتكب جرما، وأن السبب في ذلك هو أنه البطل المتخفي الذي تحتاجه غوثام، لكن ليس الآن.

4. التحليل التعييني للمتتاليات المختارة من فيلم "فارس الظلام"

أ) التقطيع الفني:

المتتالية الأولى (من 10:41 إلى 11:37)

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**مؤثرات الصوتية الأخرى**
01	ث4	متوسطة	جانبية	تنقل مصاحب نحو اليمين	"راميرز" تري مفوض الشرطة غوردن صورة الجوكر التقطتها الكاميرات أثناء سرقة البنك		راميرز:لا يستطيع مقومة إظهار وجهه لنا	صوت أقدام تطأ القاعة،حوار المحققين والمكالمات الهاتفية
02	6 ث	مقربة حتى الصدر	¾ خلفية	تنقل م للأمام ثم تنقل بان	"غوردن" و"راميرز" يدخلان خزنة البنك التي أصبحت خاوية تماما		غوردن: ما الذي يخفيه بتلك المساحيق؟	أصوات المحققين خلال الهاتف
03	2 ث	م.ح.الصدر	عادية	تنقل.م للخلف	"غوردن" يتفحص الخزنة	/	/	صوت الأقدام
04	3 ث	متوسطة	جانبية ثم ¾ عادية	ثابتة	"غوردن" يطيل النظر في صورة الجوكر بعد وضعها طاولة كانت هناك ثم يلتفت	/	/	صوت إلقاء الأوراق على الطاولة

05	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	باتمان يقف عند مدخل الخزنة خلف "راميرز" التي لا تعلم بمجيئه حتى تلتفت	/	راميرز: أتسمحون لنا بدقيقة من فضلكم	/
06	2 ث	م.ح.الصدر	¾ ثم جانبية	تنقل أمامي	"غوردن" يشير برأسه لراميرز" كي تتركهما	/	/	/
07	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	باتمان يقف عند مدخل الخزنة بينما تغادر "راميرز"	/	/	/
08	2 ث	متوسطة	¾عادية	ثابتة	"غوردن" يحمل صورة الجوكر ويرفعها عاليا	/	/	–صوت رفع الصورة من على الطاولة
09	1 ثا	مقربة حتى الصدر	¾ عادية	ثابتة	باتمان يخاطب غوردن	/	باتمان: هو مجددا،من هم الآخرون	/
10	1 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	باتمان يفتح جهازا صغيرا عليه رمز النووي	/	/	صوت فتح الجهاز
11	2 ثا	مقربة حتى الصدر	¾ عادية	ثابتة	"غوردن" يجيب باتمان	/	غوردن:مجموعة مجرمين صغار الشأن	/
12	1 ثا	م. ح. الكتف	عادية	ثابتة	باتمان ينظر إلى الأسفل	/	/	صوت التشويش

13	2 ث	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	الجهاز يصدر صوتا ويظهر إشارات وهو يقترب من الأوراق النقدية فوق الطاولة	/	باتمان:بعض المال ذو العلامة الذي منحتك إياه	صوت التشويش الذي يصدره الجهاز.
14	5 ث	مقربة حتى الصدر	¾	ثابتة	"غوردن" يخاطب باتمان	/	غوردن:يستخدمها محققِيَ للقيام بصفقات المخدرات هذه مصارف العصابات وهذا خامسها	/
15	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل أمامي	باتمان يستمع إلى "غوردن" ثم يرد عليه	/	غوردن: وجدنا غالبية أموالهم القذرة. باتمان:آن وقت مهاجمتهم	/
16	3 ث	مقربة حتى الصدر	¾	ثابتة	"غوردن" يخاطب الجوكر	/	غوردن:يجب علينا اقتحام كل البنوك في ذات الوقت	/
17	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل أمامي	باتمان ينصت إلى غوردن	/	غوردن: فرق "سوات" وفرق الدعم.	/
18	2 ث	م.ح. الصدر	¾		غوردن متسائلا يخاطب باتمان	/	غوردن:ماذا عن الجوكر؟	/

19	3 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل أمامي	باتمان يجيبه	/	باتمان: مجرم واحد أم العصابة بأكملها	/
20	2 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية	اهتزازية	"غوردن يخاطب باتمان ثم يلتفت بنظره إلى الطاولة	/	غوردن:حين يعلم المدعي العام بهذا سيود الاشتراك	
21	4 ث	مقربة حتى الكتف	مستوى النظر	تنقل أمامي	باتمان يخاطب "غوردن	/	باتمان: هل تثق به؟ غوردن: سيكون من الصعب منعه من التدخل	/
22	3 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية	اهتزازية	"غوردن يخاطب باتمان وهو يجمع الصور على الطاولة ثم يلتفت.	/	غوردن: أسمع أنه بمثل عنادك	صوت الأوراق
23	2 ث	مقربة حتى الصدر	¾ خلفية، ثم ¾	ثابتة	غوردن ينظر إلى مدخل الخزنة حيث لا يوجد أحد.	/	/	/

المتتالية الثانية(من 23:07 إلى 26:10)

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	3 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	بانورامية (يسارا)	زعيمان من زعماء العصابة يجلسان إلى الطاولة وخلفهما الحراس الشخصيون يلتفتون بمجرد سماع صوت الضحك.	/	ضحك خافت يتزايد تدريجيا حتى يملأ المكان	صوت إطلاق نار وصراخ شخص
02	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	بانورامية (يمينا)	زعيم العصابة (غامبل) وحراسه الشخصيون يلتفتون بمجرد سماع صوت الضحك، ويستعد الحراس.	/	ضحك متقطع	/
03	8 ث	عامة	عادية	تنقل أمامي مصاحب	دخول الجوكر إلى مقر اجتماع رجال العصابات في مكان يوحي ديكوره بأنه مطبخ في مطعم أحد الفنادق. وبينما يدخل الجوكر ضاحكا تتحول كل العيون إليه	موسيقى تحذيرية منخفضة	/	ضحكة استفزازية
04	3 ث	أمريكية ثم لقطة مقربة	عادية	تنقل جانبي يمينا	الجوكر يخاطب أفراد العصابة بزيه الأرجواني، شعره الأخضر الأشعث مكياجه الغريب بطلاء أبيض على وجهه، وأسود حول	موسيقى تحذيرية	الجوكر: وأنا كنت أظن أن دعاباتي سيئة	/

		حتى الصدر			عينيه ولطخات أحمر الشفاه ترسم ابتسامة غريبة			
05	4 ث	مقربة حتى الصدر	¾	ثابتة	زعيم العصابة (غامبل) يرمق الجوكر بنظرات الغضب ويخاطبه	موسيقى تحذيرية	زعيم العصابة غامبل: أعطني سببا واحدا مقنعا يمنعني من جعل رجلي يقتلع رأسك.	/
06	2 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	الجوكر يرد على غامبل زعيم العصابة في سخرية	موسيقى تحذيرية	الجوكر : ما رأيك بحيلة سحرية؟	/
07	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	زعيم العصابة غامبل يرمقه باستهجان وكذا باقي الحراس حوله	موسيقى تحذيرية	/	/
08	4 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	الجوكر يخرج قلم رصاص حاد من جيبه ويغرسه في الطاولة، بينما يراقبه كل الحاضرين في صمت، يستمر هو بتثبيت القلم ويحرك يده كمل يفعل لاعبو الخفة قبل إخفاء شيء ما. ويأمر غامبل حارسه الشخصي بالقبض عليه	موسيقى تحذيرية	الجوكر سأجعل هذا القلم يختفي	–صوت غرس القلم في الطاولة الخشبية
09	3 ت	مقربة حتى	¾	ثابتة	يستمر (غامبل) زعيم العصابة برمق الجوكر	موسيقى	الجوكر: سأجعل هذا القلم	صوت تحرك

		الصدر			مستغربا بينما يقف حارسه الشخصي للقبض على الجوكر ويتوجه بالفعل حيث يقف الجوكر	تحذيرية	يختفي	الكرسي وصوت خطوات أقدام
10	9 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	بانورامية لأعلى ثم لأسفل ثم ثابتة	يتقدم الحارس للنيل من الجوكر فيصد ضربته، ثم يثبت يده على الطاولة يصدم رأسه بها، وحينها يموت جراء دخول القلم رأسه، فيقع على الأرض صريعا.يجلس الجوكر على الكرسي بجانبه وينظر إلى غامبل مستهزئا.ثم يشير إلى اختفاء قلم الرصاص وخدعته السحرية	/	الجوكر يصدر صوتا يستخدمه لاعبو الخفة عند اخفاء شيء الجوكر: لقد اختفى	صوت الأقدام تطأ الأرض، ثم صوت ارتطام رأس الحارس بالطاولة، صوت سقوطه على الأرض
11	4 ت	مقربة حتى الصدر	مستوى النظر(عادية)	ثابتة	زعيم العصابة الآخر يتابع ما فعله الجوكر وكذا باقي العصابة. ثم ينظر إلى غامبل في تساؤل	موسيقى تحذيرية	الجوكر:وبالمناسبة الحلة، إنها ليست رخيصة	/
12	3 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر يعدل بدلته الأرجوانية وهو ينظر إلى ماروني ثم إلى باقي العصابة.	موسيقى تحذيرية	الجوكر: يجب أن تعرف فأنت من اشتراها	/
13	ث2	مقربة حتى الصدر	¾	بانورامية لأعلى ثم ثابتة	غامبل ينهض غاضبا متوعدا الجوكر ثم يتوقف ويرمق الجوكر بنظرات الغضب	موسيقى تحذيرية	رجل العصابة لغامبل: اجلس.	صوت انزلاق الكرسي على أرضية

								القاعة
14	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	زعيم العصابة يأمر غامبل بالجلوس حتى يتسنى له سماع ما جاء الجوكر لأجله.	موسيقى تحذيرية	/	/
15	2 ث	مقربة حتى الصدر	عكسية عادية	ثابتة	غامبل يستشيط غضبا ويكظم غيضه	موسيقى تحذيرية	رجل العصابة: أريد سماع العرض	/
16	3 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر يبادل غامبل النظرات ويطلب منه بإشارة من يديه أن يستمع لما يقوله صديقه	موسيقى تحذيرية	/	/
17	3 ث	مقربة حتى الصدر	عكسية عادية	بانورامية عمودية	الجوكر يواصل الكلام بينما يعود غامبل إلى مكانه	موسيقى تحذيرية	الجوكر: لنعيد الزمن إلى الخلف لمدة عام	/
18	15 ث	مقربة حتى الكتفين	مستوى النظر (عادية)	ثابتة ثم تنقل أمامي	يتحدث الجوكر إلى العصابة وهو ينظر إلى فوق كأنما يخمن ما يقوله ثم يوجه نظره إليهم	/	لم تكن الشرطة والمحامون ليجرؤوا على التعدي على أحد منكم. أعني ماذا حدث؟ هل فقدتم رجولتكم؟	/
19	2 ث	مقربة حتى الصدر	مجال ومجال مقابل عادية	ثابتة	يقاطعه غامبل وهو يستشيط غضبا ويرد عليه الجوكر ببرود	/	غامبل: مسخ الجوكر: صحيح بالتأكيد	صوت ضحك أفراد العصابة

20	12 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر ينظر إلى الطاولة وهو يواصل كلامه متجاهلا غامبل ثم يضحك ويرمقه بنظرات مخيفة ويواصل حديثه لأفراد العصابة وهو يحرك يديه ورأسه يتجشأ	/	الجوكر:شخص مثلي .. ، أنصت، أعرف لم اخترتم عقد جلساتكم العلاجية الصغيرة في وضح النهار.	/
21	2 ث	مقربة حتى الصدر	مستوى النظر	تنقل أمامي	رجل العصابة ماروني يستمع للجوكر بتركيز وكذلك الحراس خلفه	/	الجوكر:أعلم لما تخافون الخروج ليلا	/
22	3 ث	لقطة مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	الجوكر ينظر إلى العصابة شزرا	تحذيرية منخفضة	الجوكر: الرجل الوطواط	/
23	7 ث	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل إلى الامام	رجل العصابة يبادل الجوكر النظرات	تحذيرية	الجوكر:كشف الرجل الوطواط "لغوثام" عن حقيقتكم للأسف	/
24	7 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	اهتزازية	الجوكر يخاطب العصابة ثم يشير بيديه	تحذيرية	الجوكر: دينت إنه مجرد بداية أما بشأن مخطط التلفزيون المزعوم	/
25	2 ث	مقربة حتى الحنجرة	عادية	تنقل إلى الأمام	زعيم العصابة الصيني يسمع للجوكر من خلال مكالمة فيديو في تلفزيون	تحذيرية	الجوكر: فلا يتقيد الرجل الوطواط بسلطة قضائية	/

26	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾	ثابتة	الجوكر يتحدث عن قدرات باتمان في الوصول إلى زعيم العصابة الصيني رغم قراره ويشير بيديه كأنه يخنق شيئا	تحذيرية	الجوكر: يعثر عليه ويجعله يشي بكم	/
27	3 ث	مقربة حتى الحنجرة	عادية	ثابتة	زعيم العصابة الصيني يراقب الجوكر في حذر	تحذيرية	الجوكر: أعرف الواشين حين أراهم	/
28	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾	ثابتة	يشير الجوكر إلى التلفزيون كأنه يعلم أن الزعيم الصيني سيترك الاجتماع ويغلق	تحذيرية	الجوكر: و...	/
29	2 ث	مقربة حتى الحنجرة	عادية	ثابتة	الزعيم الصيني يذعر ويغلق مكالمة الفيديو	تحذيرية	رجل عصابة آخر: ماذا تقترح ؟	/
30	3 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	الجوكر مستهزئا وهو يفرك شعره	موسيقى تحذيرية	الجوكر :الأمر بسيط. نقتل الرجل الوطواط	/
31	2 ث	متوسطة بعيدة	عادية	ثابتة	أفراد العصابة يضحكون على الجوكر	موسيقى تحذيرية	/	صوت ضحك أحد أفراد العصابة
32	2 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية عادية	ثابتة	غامبل ضاق ذرعا بالجوكر	موسيقى تحذيرية	ماروني: إذا كان الأمر بهذه البساطة	/
33	3 ث	مقربة حتى	عادية	ثابتة	ماروني يخاطب الجوكر في استهزاء وخلفه	موسيقى	ماروني: لما لم تقم بذلك	/

	الصدر			أفراد العصابة	تحذيرية	بنفسك بالفعل ؟	
34	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر يجيب ماروني وهو يرمقه بنظرات غريبة	موسيقى تحذيرية	الجوكر:إن كنت تجيد أمرا فلا تفعله أبدا دون مقابل	/
35	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	زعيم العصابة يسأل الجوكر مستهزئا.	موسيقى تحذيرية	زعيم العصابة كم تريد؟	/
36	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾	ثابتة	الجوكر يقترب رويدا إلى الأمام ويخمن ثم يجيب رجل العصابة	موسيقى تحذيرية	الجوكر النصف	/
37	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	رجل العصابة ينظر إلى الجوكر دون أي ردة فعل	موسيقى تحذيرية	/	ضحك
38	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	الجوكر يرمق غامبل بنظرات الغضب ويلعق شفتيه	موسيقى تحذيرية	غامبل: أنت مجنون الجوكر: كلا ليس مجنونا. كلا لست كذلك	/
39	ث2	مقربة حتى الصدر	¾	تنقل أمامي	غامبل يكتم غيضه ويرمق الجوكر بنظرات الغضب	موسيقى تحذيرية	الجوكر إن لم نتعامل مع هذا الآن	/
40	9 ث	مقربة حتى	¾	اهتزازية	بعد أن يحول عينيه عن غامبل يتحدث	موسيقى	الجوكر: قريبا لن يستطيع	/

		الكتف			الجوكر إلى العصابة ،ثم يعود مستهزئا لغامبل كاشفا عن أسنانه الصفراء.	تحذيرية	الصغير غامبل جني بنسا نظير أعماله	
41	2 ث	مقربة حتى الكتف ثم حتى الذقن	¾	ثابتة	غامبل ينفجر غاضبا يضرب الطاولة ثم يقف	/	غامبل: كفى إنصاتا للمهرج	صوت ضرب قبضة اليد على الطاولة انزلاق الكرسي
42	1 ثا	مقربة حتى الصدر	منخفضة	بانورامية لأعلى	الجوكر يقف تزامنا مع غامبل ويحذره من الاقتراب	موسيقى تحذيرية	الجوكر يصدر الصوت الذي يستخدم للتحذير	/
43	1 ثا	متوسطة	عادية	تنقل جانبي (يمينا)	معطف الجوكر وفيه مجموعة قنابل يدوية ربطت صماماتها بخيوط أرجوانية مع بعض	موسيقى تحذيرية	/	
44	2 ث	مقربة حتى الصدر	منخفضة	تنقل.ج يسارا ثم ثابتة	غامبل تفاجئ برؤية تلك القنابل	موسيقى تحذيرية	الجوكر: دعنا لا نفجر	/
45	2 ث	متوسطة بعيدة	عادية	ثابتة	أفراد العصابة يذعرون ويتراجعون إلى الخلف	موسيقى تحذيرية	!أحد أفراد العصابة: تبا	صوت انزلاق الكراسي وخطوات اقدام
46	2 ث	مقربة حتى الصدر	منخفضة	ثابتة	الجوكر يهدد غامبل بسحب الخيط بإبهامه ليفجر كل القنابل إن تقدم	موسيقى تحذيرية	الجوكر :هذا الأمر برمته	/

47	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غامبل غاضبا يحدث الجوكر	موسيقى تحذيرية	غامبل:أتظن أن يمكنك سرقتنا والذهاب حرا .	/
48	2	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر يستمر بتهديد غامبل بتفجير القنابل	موسيقى تحذيرية	الجوكر: أجل غامبل: سأذيع الخبر	/
49	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غامبل ينظر للجوكر بازدراء ويهدده	موسيقى تحذيرية	غامبل:500 الف دولار لقاء موت المهرج	/
50	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر ينظر إلى غامبل وإلى العصابة في استهزاء ولا يزال يضع الصمام في إبهامه	موسيقى تحذيرية	غامبل: ومليون إن كان حيا	/
51	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غامبل لازال يهدد الجوكر	موسيقى تحذيرية	غامبل: حتى أتمكن من تأديبه أولا	/
52	2 ث	مقربة حتى الصدر	¾	ثابتة	الجوكر يحذر غامبل بإصبعه، ثم يتجاهله ويوجه كلامه لأفراد العصابة	موسيقى تحذيرية	/	/
53	3 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	أفراد العصابة يستمعون للجوكر في حذر	موسيقى تحذيرية	الجوكر:حسنا، استمعوا لم لا تتصلون بي	/
54	3 ث	مقربة حتى	¾	ثابتة	الجوكر يدخل يده في جيبه وهو يبحث عن	موسيقى	الجوكر:حين تأخذون الأمور	/

		الصدر			شيء أثناء نظره لغامبل	تحذيرية	بجدية.	
55	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غامبل لازال ينظر إلى الجوكر غاضب	موسيقى تحذيرية	الجوكر: إليكم بطاقتي.	صوت وضع البطاقة على الطاولة
56	7 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر يحمل بطاقة الكوتشينة عليها صورة مهرج ويضعها على الطاولة ثم يبتعد رويدا وهو يهدد بتفجير القنابل	موسيقى تحذيرية	/	/
57	2 ث	لقطة مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غامبل يطالعه بغضب	موسيقى تحذيرية	/	/
58	3 ث	لقطة عامة بعيدة	عادية	ثابتة	الجوكر يتراجع شيئا فشيئا وهو يهدد العصابة حتى يصل إلى باب القاعة يركله برجله ويختفي	موسيقى تحذيرية	/	صوت ركل الباب

المتتالية الثالثة (من 29:36 إلى 31:12)

شريط الصورة							شريط الصوت	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	3 ث	مقربة حتى الصدر	¾	بانورامية لأعلى ثم ثابتة	غامبل يلعب البيلياردو	/	الحارس الشخصي:غامبل جاء أشخاص للقائك	ضرب كرات البيلياردو
02	2 ث	متوسطة	عادية		الحارس الشخصي يحاور غامبل	/	الحارس الشخصي: يقولون أنهم قتلوا الجوكر	/
03	3 ث	مقربة حتى الصدر	¾	بانورامية إلى أعلى ثم عادية	غامبل يلعب البيلياردو يستقيم واقفا إثر سماعه ما قاله الحارس		الحارس الشخصي: وأحضروا الجثة	صوت تدحرج كرة البيلياردو
04	4 ث	متوسطة ثم مقربة حتى الصدر	عادية	اهتزازية	حارسان يحملان جثة في كيس بلاستيكي أسود ثم يدخل شبان يكتشفان المكان كمن يراه لأول مرة يعقبهم حرس آخر	/	/	صوت الأقدام
05	2 ث	مقربة حتى الصدر	¾	بانورامية (يسار)	غامبل يضع عصا البيلياردو وينظر إلى الطاولة	/	/	/

06	4 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية عالية	اهتزازية ثم ثابتة	غامبل يزيح الكيس البلاستيكي الأسود ليظهر له وجه الجوكر ويبدو جثة هامدة	/	/	صوت لمس كيس البلاستيك
07	4 ث	م.ح.الصدر ثم حتى الكتف	جانبية ثم ¾	بانورامية(يسارا) اهتزازية	غامبل بعد أن نظر إلى الأسفل يخاطب الشبان الثلاث	موسيقى تحذيرية	غامبل، ميت إذن	–صوت الأقدام
08	2 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	غامبل يتحدث مع الشبان بينما جثة الجوكر طريحة على الطاولة	موسيقى تحذيرية	غامبل: ذلك يعني 500	/
09	1 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	اهتزازية	الجوكر يستيقظ فجأة ويطعن الحارسان اللذان بجانبه	موسيقى صاخبة	/	صوت صراخ
10	2 ث	مقربة حتى الكتف	مستوى النظر(عادية)	اهتزازية	الجوكر يستيقظ خلف غامبل	موسيقى صاخبة	جوكر: ما رأيك بحي	/
11	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	الجوكر يفاجئ غامبل حالما يستدير إليه ويضع سكينا على فمه ،بينما ينظر إليه غامبل في ذهول.	موسيقى إيقاعية صاخبة	/	/
12	1 ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	غطسية	اهتزازية	أحد رجال غامبل تحت تهديد سلاح رجال الجوكر مذعور	إيقاعية صاخبة	/	/

13	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	اهتزازية بانورمية لأسفل	أحد الشباب الثلاث يهدد حارس غامبل الثاني ويجعله ينزل على ركبتيه	إيقاعية صاخبة	/	/
14	10 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	الجوكر يخاطب غامبل وفي عينيه جنون واضح	موسيقى تحذيرية	الجوكر:أتريد معرفة كيف أصبحت بهذه الندوب؟ كان أبي سكيرا ووغدا	/
15	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	أحد رجال غامبل مذعور تحت تهديد السلاح وينظر إلى الجوكر	موسيقى تحذيرية	الجوكر: وذات ليلة	/
16	3 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية عادية	إهتزازية	الجوكر ينظر عاليا كأنه يستحضر قصة أو يختلقها، ثم يخاطب غامبل بملامح مخيفة	موسيقى تحذيرية	الجوكر: تمادى في العنف أكثر من العادة	/
17	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	غامبل مذعور جدا وهو يحدق في الجوكر بينما لم يزح الجوكر السكين من فهمه	موسيقى تحذيرية	الجوكر: جلبت أمي سكينا من المطبخ لتدافع عن نفسها	/
18	23 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	الجوكر يواصل سرد حكايته وهو ينظر إلى أعلى ثم يقرب وجهه في كل مرة من غامبل ويحرك السكين جانب فمه	موسيقى تحذيرية	الجوكر:لا يروق له ذلك أبدا لذا وبينما أراقب ما يحدث ..يطعنها بالسكين وهو يضحك ويلتفت إلي ويقول:"لم كل هذه	/

							الجدية؟هاجمني بالسكين	
19	3 ث	مقربة حتى الحنجرة	عكسية عادية	ثابتة	الجوكر يدخل السكين في فم غامبل	موسيقى تحذيرية	الجوكر: لم كل هذه الجدية؟	/
20	10 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	الجوكر يحدق في وجه غامبل ثم إلى فمه وهو يسرد حكايته وهو يبتسم، ثم تتغير ملامحه فجأة	موسيقى تحذيرية	الجوكر: يضع السكين في فمي قلت رسم ابتسامة على هذا الوجه	/
21	1 ثا	مقربة حتى الحنجرة	عكسية عادية	ثابتة	الجوكر مزال يضع السكين في فم غامبل وغامبل يطالعه في ذعر	موسيقى تحذيرية	الجوكر: و..	/
22	1 ثا	مقربة حتى الكتف	عكسية منخفضة	اهتزازية	الجوكر يتوجه بنظره إلى الأسفل	موسيقى تحذيرية	/	/
23	1 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	رجل غامبل مذعور وهو أرضا على ركبتيه تحت تهديد السلاح	موسيقى تحذيرية	/	/
24	1 ثا	مقربة حتى الكتف	عكسية منخفضة	اهتزازية	الجوكر يخاطب حارس غامبل وهو أرضا على ركبتيه بينما يمسك سيده ويضع السكين في فمه	موسيقى تحذيرية	الجوكر: لم كل هذه الجدية؟	/
25	1 ثا	مقربة حتى	عادية	ثابتة	حارس الجوكر مذعور وعلى وجهه علامات	موسيقى	/	/

		الكتف			الامتعاض	إيقاعية	
26	2 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	الجوكر يمسك غامبل وهو لا يزال في الكيس، الشبان يعتقلون الحراس ثم يقع غامبل أرضا عندما يفلته الجوكر	موسيقى تحذيرية	/	صوت ارتطام بالأرض

المتتالية الرابعة (من 49:01 إلى 52:48)

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	1 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل جانبي يسارا، اهتزازية	"بروس واين" يقترب من الخزانة وهو يجر شيئا ويخاطب رايتشل	موسيقى إيقاعية	"بروس واين": لقد أتوا للنيل منه	/
02	1 ثا	مقربة حتى الكتفين	عادية ثم جانبية	ثابتة	رايتشل تلتفت خلفها في ذعر	إيقاعية تحذيرية	/	/
03	2 ث	لقطة مقربة حتى	عادية	اهتزازية	الجوكر رفقة مجموعة من المجرمين يحملون أسلحة، يضع بعضهم أقنعة والبعض الآخر مكياج المهرجين، يدفع	موسيقى إيقاعية	الجوكر: لقد نجحنا	/

	الصدر			الجوكر الشرطي أمامه	صاخبة		
04	4 ث	مقربة حتى الكتف	¾	بان لأسفل ثم لأعلى ثم لليمين(اهتزازية)	بروس يخفي هارفي في الخزانة ويحكم إغلاقها ثم يخاطب ريتشل	موسيقى إيقاعية صاخبة	بروس: ابقي مختبئة	/
05	4 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	بانورامية نحو اليسار	الجوكر يحمل سلاحا يوجهه نحو الأعلى ويخاطب الحضور في الحفلة المذعورين من قدومه. ويتنقل على طول القاعة	/	الجوكر: طاب مساؤكم	صوت إطلاق النار
06	2 ث	أمريكية	عادية	بانورامية يسارا	المجرمون يرهبون الحضور فيما يواصل الجوكر حديثه	/	الجوكر: أيها السيدات والسادة	/
07	21 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية ثم ¾ خلفية ثم خلفية ثم جانبية ثم ¾ ثم جانبية ثم خلفية ثم	تنقل بانورامي، اهتزازية، بانورامية(يسارا)	الجوكر يستمر بمخاطبة الحضور وهو يأكل من الوليمة ثم يوجه سلاحه نحو إحدى الحاضرات، يأخذ كأسا من يديها بعنف فيسكب منه على الأرض ثم يشرب نصفه المتبقي ويعيده وبعنف إلى الطاولة، ثم يصفع إحدى الحاضرات وهو يسألها	/	الجوكر:نحن ترفيه الليلة. لدي سؤال واحد فقط. أين هارفي دينت؟ –أتعرفين أين هارفي؟ أتعرف من يكون؟	صوت خطوات أقدام – إلقاء قضبان حديدية على الأرض مضغ الطعام وانسكاب مشروب على الأرض، صوت ارتطام كأس بالطاولة صوت صفع

		¾						
08	5 ث	مقربة حتى الكتفين	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	بروس يقابل أحد رجال الجوكر في البهو فيلكمه	/	أحد رجال االجوكر: ارفع يديك أيها الوسيم	صوت لكمات صوت صراخ
09	3 ث	مقربة حتى الصدر	خلفية	تنقل مصاحب (خلفي)	بروس يواصل ضرب رجل الجوكر حتى يطرحه أرضا	موسيقى إيقاعية	/	صوت ارتطام أحدهم بالأرض
10	5 ث	عامة ثم أمريكية ثم م.ح الصدر	عادية	ثابتة	بروس يكسر سلاح الرجل ويرميه على الأرض	موسيقى إيقاعية	/	صوت إلقاء اجزاء السلاح، صوت كسر صوت خطوات أقدام
11	3 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	اهتزازية	الجوكر يمسك وجه أحد الحضور ويرجه بكفه وهو يسأل ،ثم يحرك رأسه يمينا ويسار ثم يتركه	موسيقى إيقاعية هادئة	الجوكر:أتعرف أين يمكن أن أعثر على هارفي؟...لا	/
12	6 ث	لقطة مقربة حتى الكتفين	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	الجوكر يتناول طعاما من الطاولة وهو يخاطب أحدهم، عندما يرد عليه يحدق فيه باستغراب، يضع سلاحه على الطاولة ثم يعاود النظر إليه ويخاطب ويخرج	/	الجوكر: أتعرف سأقبل الحصول على من يحب أحد النبلاء الكهول: لا يخفينا المجرمون	صوت مضغ الطعام صوت وضع شيء على الطاولة

				سكينه من جيبه			جوكر: تذكرني بأبي	
13	1 ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	يقرب الجوكر السكين من وجه الرجل وهو يمسك برأسه بينما يبدو الذعر على وجه الرجل	/	الجوكر: كنت أكره أبي	/
14	4 ث	مقربة حتى الكتفين	جانبية	اهتزازية	يستمر الجوكر في تهديد الرجل حتى يسمع صوتا فيلتفت	/	رايتشل: حسنا توقف	/
15	3 ث	عامة	عادية	اهتزازية	رايتشل تقف في مواجهة الجوكر وخلفها الحضور مذعور ورجال الجوكر يهددونهم بالسلاح	موسيقى تحذيرية هادئة	/	/
16	7 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل مصاحب إلى الخلف	الجوكر يلتفت إلى رايتشل يدفع بعيدا الرجل النبيل فيلتقطه أحد رجاله بينما يتقدم هو نحو رايتشل وهو يعدل شعره ويشير بسكينه	موسيقى تحذيرية	الجوكر: مرحبا أيتها الفاتنة	/
17	5 ث	عامة ثم متوسطة	خلفية	اهتزازية	الجوكر يخاطب رايتشل وهو متجه إليها بينما تثني ذراعيها وتتظاهر بالقوة.	موسيقى تحذيرية	الجوكر: لابد وأنك حبيبة هارفي الجديدة	/
18	19	مقربة حتى	عادية ثم جانبية ثم	اهتزازية تنقل بانورامي ثم تنقل	الجوكر يلتف حول رايتشل، ثم يواجهها ويرفع السكين في وجهها ويسألها وفجأة	موسيقى	الجوكر:وأنت في غاية الجمال، تبدين متوترة.	/

	ث	الصدر	عكسية عادية	دائري	يشد رأسها ويضع السكين على خدها	تحذيرية	هل الندوب هي السبب أتعرفين كيف أصبت بها، تعالي..	
19	6 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية منخفضة	اهتزازية	الجوكر يمسك رأس رايتشل بينما تحاول رايتشل أن تفلت منه دون جدوى، تلتفت يمينا ويسارا وكأنها تبحث عن أحدهم	موسيقى تحذيرية	الجوكر: مهلا أنظري إلي.. كانت لدي زوجة..كانت جميلة مثلك	/
20	19 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية منخفضة	تنقل بانورامي ثم ثابتة	يواصل التحدث إليها بملامحه المخيفة	موسيقى تحذيرية	وكانت تخبرني بأن علي أن أبتسم أكثر..كانت تكثر من المقامرة.تورطت مع المرابين مهلا. ذات يوم شوهوا وجهها	/
21	19 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية منخفضة	اهتزازية	الجوكر يواصل إرغام رايتشل على سماع حديثة دون أن يبعد السكين عن وجهها	موسيقى تحذيرية	ولم نملك المال من أجل العمليات لا يمكنها تحملها. أردت فقط أن أراها تبتسم مرة أخرى	/
22	4 ث	مقربة حتى الكتف	جانبية	اهتزازية	الجوكر يروي لرايتشل	موسيقى تحذيرية	أردتها فقط أن تعرف أنني لا أبالي بالندبات	/

23	8 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية عادية	اهتزازية	رايتشل تنظر إلى الأعلى كأنها تبحث عن شيء، والجوكر يستمر في إرغامها على سماعه	موسيقى تحذيرية	الجوكر :لذا وضعت السكين في فمي وفعلت هذا الشيء	/
24	8 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية عادية	اهتزازية	الجوكر بملامحه المخيفة،مكياجه الغريب وأسنانه الصفراء ينظر في وجه رايتشل ويظهر جنونه	موسيقى تحذيرية	الجوكر: أوتعرفين؟ لم تعد تطيق رؤيتي ... فرحلت	/
25	3 ث	مقربة حتى الكتفي	عكسية عادية	اهتزازية	ريتشل تنظر إلى السكين ثم تنظر إليه ببرود	موسيقى تحذيرية	الآن أرى الجانب المضحك من الأهم	/
26	2 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية عادية	اهتزازية	رايتشل تركل الجوكر عندما أزاح السكين من وجهها	موسيقى تحذيرية	الجوكر: أنا دائما أبتسم	/
27	7 ث	مقربة حتى الحنجرة	غطسية ثم عادية	اهتزازية بانورامية عمودية	الجوكر ضاحكا يعجبه دفاع رايتشل عن نفسها وهو يعود إليها يستمع صوتا ويلتفت	موسيقى تحذيرية	تتمتعين بروح قتالية يعجبني ذلك الجوكر يضحك	صوت ركل صوت تأوه
28	1 ث	مقربة حتى الكتفين	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	باتمان يلكم الجوكر	موسيقى إيقاعية صاخبة	باتمان: ف هذه الحالة ستحبني جدا	صوت لكمات صوت صراخ

29	3 ث	لقطة عامة	غطسية	بانورامية يسارا ثم اهتزازية	باتمان يطرح الجوكر أرضا ويضرب باقي المجرمين	موسيقى ملحمية	/	صوت لكمات صوت صراخ
30	2 ث	عامة	عادية	بانورامية أفقية يمينا ثم اهتزازية	باتمان يستمر في ضرب رجال الجوكر المقنعين والجوكر يتابع القتال وراءه	موسيقى ملحمية	/	صوت صراخ
31	2 ث	عامة	غطسية	اهتزازية	باتمان يستمر في ضرب رجال الجوكر المقنعين والجوكر يتابع القتال وراءه	موسيقى ملحمية	/	صوت لكمات صوت صراخ
32	3 ث	متوسطة	عادية	اهتزازية ثم بانورامية يسارا	باتمان يستمر في ضرب رجال الجوكر المقنعين والجوكر يتابع القتال وراءه	موسيقى ملحمية	/	صوت لكمات صوت صراخ
33	2 ث	متوسطة	عادية	اهتزازية	الجوكر يهرب راكضا الى رجله المقنع، يمسك به ملتفتا لباتمان	موسيقى ملحمية	/	/
34	2 ث	متوسطة	عادية	تنقل جانبي يسارا اهتزازية	باتمان في قتال مع أحد رجال الجوكر بينما يتربص به الجوكر من خلفه وهو يمسك رجله	موسيقى ملحمية	/	صوت لكمات صوت صراخ
35	2 ث	مقربة حتى	¾ خلفية ثم	اهتزازية	باتمان يلكم أحد المجرمين ويطرحه أرضا	موسيقى	/	صوت لكمات

		الصدر	جانبية		ثم يلتفت باحثا عن الآخرين	ملحمية		صوت صراخ
36	3 ث	عامة	عادية	بانورامية (نحو الأسفل)	الجوكر يرمي رجله على باتمان فيطرح باتمان بركلة أرضا	موسيقى ملحمية	/	صوت لكم
37	3 ث	عامة	عادية ثم غطسية	اهتزازية ثم بانورامية لأسفل	يستمر رجل الجوكر في تثبيته ويستمر الجوكر في ركله	موسيقى ملحمية	/	صوت ركل
38	2 ث	مقربة حتى الصدر	¾	تنقل جانبي يمينا واهتزازية	الجوكر يسدد الركلات لباتمان	موسيقى ملحمية	/	صوت ركل
39	2 ث	متوسطة	عالية(غطسية)	اهتزازية	الجوكر يستمر في ركل الجوكر بينما يثبته الرجل المقنع	موسيقى ملحمية	/	صوت ركل
40	1 ث	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	الجوكر يطأ الأرض بقوة بحذائه فيخرج من مقدمة حذائه سكين	موسيقى ملحمية	/	صوت ركل
41	2 ث	متوسطة	جانبية	بانورامية نحو اليمين	الجوكر يطعن باتمان بالسكين الذي بحذائه بينما يمسكه أحد المقنعين	موسيقى ملحمية	/	صوت خروج نصل السكين
42	4 ث	مقربة حتى الصدر ثم متوسطة	¾	اهتزازية	الجوكر يترنح وهو عائد إلى الوراء بتعابير وجهه البهلوانية بعدما طعن باتمان ثم يقف ويعو ليعيد فعلته	موسيقى ملحمية	/	صوت تأوه

43	3 ث	م.ح.الصدر ثم متوسطة	¾	اهتزازية	باتمان يتخلص من المقنع الذي يمسكه ويسدد ركلة للجوكر	موسيقى ملحمية	/	/
44	4 ث	مقربة	مائلة	تنقل مصاحب يسارا هتزازية	باتمان يطرح الجوكر أرضا فيحبو بسرعة على أرض القاعة ويلتقط مسدسا	موسيقى ملحمية	/	صوت لكمات صوت تأوه
45	3 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية ثم ¾	اهتزازية ثم ثابتة	يضرب باتمان الرجل المقنع ويلتفت للجوكر	موسيقى ملحمية	/	صوت أقدام والأيدي على الأرض
46	1 ث	متوسطة	عادية	اهتزازية ثم ثابتة	الجوكر يأخذ رايتشل رهينة ويقترب من النافذة الزجاجية ويهددها بالسلاح	موسيقى تحذيرية	/	صوت سحب مطرقة المسدس
47	2 ث	مقربة حتى الكتفين	¾	ثابتة	باتمان يتفاجأ رآه بعد التفاته ويتحدث للجوكر	موسيقى تحذيرية	باتمان: ألق المسدس	/
48	4 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	اهتزازية	الجوكر وهو يمسك برايتشل رهينة حاملا المسدس	موسيقى تحذيرية	الجوكر:بالتأكيد فقط اخلع قناعك وأرنا من تكون	/
49	1 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	باتمان يطالع الجوكر بنظرات الغضب	موسيقى تحذيرية	/	
50	6 ث	مقربة حتى	¾ ثم جانبية ثم خلفية ثم	ثابتة	الجوكر يكسر الزجاج خلفه بطلقة نارية ويجر رايتشل إلى حافة المبنى ويمسك	موسيقى	/	صوت اطلاق نار، صوت إنكسار

	الصدر	¾ خلفية ثم عالية		ذراعها	تحذيرية			الزجاج،صوت صراخ
51	1 ث	مقربة حتى الكتفين	¾	ثابتة	باتمان ثابت مكانه وينظر إلى الجوكر مخاطب	موسيقى تحذيرية	باتمان:أتركها	/
52	4 ث	متوسطة	جانبية	اهتزازية	الجوكر بتعبيراته البهلوانية يجيل باتمان يضحك ويلقي رايتشل من أعلى المبنى	موسيقى تحذيرية	الجوكر: اختيار سيء للتعبير	/
53	1 ث	م.ح.الكتفين	¾	ثابتة	باتمان يهب راكضا ليلتقط رايتشل	إيقاعية	/	/
54	2 ث	عامة	خلفية	اهتزازية	الجوكر يبتعد عن النافذة وباتمان يرمي بنفسه ليلتقط رايتشل	موسيقى إيقاعية	/	/

المتتالية الخامسة (من 01:05:36 إلى 01:06:28)

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾	ثابتة	باتمان يخاطب رجل العصابة ماروني بقناعه الأسود الذي يغطي نصف وجهه	موسيقى هادئة	باتمان: أريد النيل من الجوكر	/

						جدا		
02	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	ماروني مستهزئا يرد على باتمان بعد أن ينظر إلى الأسفل	موسيقى هادئة	ماروني: من محترف إلى آخر	/
03	3 ث	متوسطة	المجال والمجال المقابل(منخفضة)	اهتزازية	باتمان يمسك بماروني على حافة الشرفة	موسيقى هادئة	باتمان:إن أردت إخافة شخص اختر موقعا أفضل من ذلك	/
04	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	ماروني يواصل محاورة باتمان	موسيقى هادئة	ماروني: من هذا الارتفاع لن تقتلني السقطة	/
05	2 ث	م.ح. الكتف	¾	ثابتة	باتمان يحاور ماروني	موسيقى هادئة	باتمان: أعول على ذلك	/
06	2 ث	عامة	منخفضة	بانورامية أسفل	باتمان يدفع ماروني من أعلى الشرفة فيهوي	/	/	صوت صراخ
07	1 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	ماروني ترتطم ساقه بالأرض إثر الوقعة وتكسر	/	/	صوت ارتطام، كسر عظام،صراخ
08	1 ثا	متوسطة	منخفضة	إهتزازية	باتمان يلحق به قفزا	/	/	صوت صراخ

09	2 ث	عامة	منخفضة ثم عادية	بانورامية أسفل	باتمان يحلق إلى الأسفل	/	/	رفرفة الجناحين
10	1 ثا	عامة	عادية	ثابتة	باتمان يتوجه نحو ماروني بعد أن يصل الأرض في شارع خال تماما من المارة	/	/	صوت صراخ
11	2 ث	م.ح.الكتف	غطسية مائلة	ثابتة	ماروني يتألم	/	/	/
12	1 ثا	مقربة حتى الكتف	¾	ثابتة	باتمان يمسك بماروني ويرفعه من ياقته ليستجوبه	/	باتمان: أين هو؟ ماروني: لا أعرف	/
13	2 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية غطسية مائلة	ثابتة	ماروني يجيب باتمان وهو يتألم	/	ماروني: هو من وجدنا	/
14	1 ثا	مقربة حتى الكتف	¾	ثابتة	باتمان يستمر باستجوابه	/	باتمان:لابد وأن لديه أصدقاء	/
15	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	ثابتة	ماروني متألما يجيبه	/	ماروني: أصدقاء؟ هل قابلت هذا الشخص؟	/
16	2 ث	م.ح.الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	باتمان يستجوب ماروني مجددا	/	باتمان:يعرف شخص مكانه؟	/
17	4ث	مقربة حتى	عكسية غطسية	ثابتة	ماروني يجيبه	/	ماروني: لن يجرك أحد بأي	/

		الكتف	مائلة				شي اكتشفوا حيلك	
18	7 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	اهتزازية	باتمان يحدق في ماروني مستغربا ومتفاجئا	/	ماروني:تلتزم بالقواعد، أما الجوكر فلا، لن يعاديه أحد لأجلك، إن أردت الإمساك به	/
19	6 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية مائلة	ثابتة	ماروني يواصل حديثه	/	ماروني: فلديك سبيل واحد لكنك تعرفه بالفعل فقط اخلع القناع	/
20	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل منخفضة	ثابتة	باتمان يغضب ويلقي ماروني أرضا	/	ماروني: دعه يأتي إليك	صوت إرتطام بالأرض
21	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية مائلة	ثابتة	ماروني ينظر إلى باتمان ويواصل حديثه مستفزا	/	ماروني: أو يمكنك ترك عدة أشخاص يموتون	/
22	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	باتمان يقف بعد سكوت ماروني	/	/	/

المتتالية السادسة (من01:05:37 إلى 01:08:23)

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**		**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	3 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة ثم بان لأسفل اهتزازية	هارفي ينظر إلى أسفل إلى مسدس يلقمه برصاصات		موسيقى مظلمة هادئة	هارفي أتريد اللعب	صوت تلقيم المسدس بالرصاص
02	1 ثا	متوسطة	عادية ثم غطسية	ثابتة	هارفي يطلق رصاصة بيده اليمنى جانبا على مرأى من الرجل		موسيقى مظلمة هادئة	/	صوت إطلاق النار
03	1 ثا	مقربة حتى الكتف	عالية	ثابتة	هارفي يصوب المسدس تجاه جبين الرجل		موسيقى مظلمة هادئة	/	صوت صدى إطلاق النار
04	1 ثا	م.ح الكتف	منخفضة	ثابتة	هارفي يخاطب الرجل		مظلمة هادئة	/	/
05	2 ث	مقربة حتى الكتف	مجال و المجال المقابل غطسية	ثابتة	هارفي يثبت المسدس على جبين الرجل الجالس فوق الكرسي، يرتدي بزة شرطة وينظر للمسدس		موسيقى مظلمة هادئة	/	/

06	1 ثا	م.ح.الكتف	¾ منخفضة	اهتزازية	هارفي يخاطب الرجل		هارفي:كيف تشعر الآن	/
07	1 ثا	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	ثابتة	الرجل ينظر إلى أعلى حيث هارفي ويخاطبه	/	الرجل: لا تجرؤ	/
08	2 ث	م.ح. الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	هارفي يصرخ في وجهه	/	هارفي: حقا	صدى الصراخ
09	1 ثا	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	اهتزازية	الرجل ينظر فوق أثناء توجيه هارفي المسدس في جبهته	موسيقى مظلمة هادئة	/	/
10	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	اهتزازية	هارفي يخاطب الرجل	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي:ألا تظن أنني سأفعلها؟	صوت همهمة
11	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	ثابتة	الرجل يبدو مذعور ويرتعد	موسيقى مظلمة هادئة	/	/
12	1 ثا	م.ح.الكتف	¾ منخفضة		هارفي يحدق في الرجل	مظلمة هادئة	/	/
13	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	ثابتة	الرجل مذعوريحدق في هارفي ويصرخ بمجرد أن أبعد المسدس	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي: كلا ما كنت لأفعلها	/
14	5 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	هارفي يخاطب الرجل بانفعال ويظهر قطعة معدنية	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي: لهذا السبب لن أترك الأمر بيدي	/

15	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	اهتزازية	الرجل ينظر في القطعة النقدية تارة وفي هارفي تارة أخرى بذعر	موسيقى مظلمة هادئة	طرة، ستحتفظ برأسك	/
16	4 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	إهتزازية	هارفي يخاطب الرجل وهو يريه القطعة النقدية	موسيقى مظلمة هادئة	نقش... لن تكون محظوظا	/
17	6 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	الرجل ينظر إلى هارفي في ذعر	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي: هل تريد أن تخبرني عن"الجوكر إذن	/
18	5 ث	حتى الكتف ثم قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية إلى الأسفل ثم اهتزازية	هارفي بعد أن نظر مطولا إلى الرجل يرمي القطعة النقدية عاليا، التقطها ثم وضعها على ظهر يده الأخرى، أزاح يده ليرى القطعة	موسيقى مظلمة هادئة	/	صوت رمي القطعة المعدنية و تثنبيتها
19	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل غطسية	ثابتة	الرجل يبتسم وعينيه مغرورقتان بالدموع ينظر إلى هارفي ويصرخ	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي: فلنعد الكرة الرجل: لا أعرف (صراخ)	صوت صراخ
20	3 ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	إهتزازية	هارفي ببرود يتطلع إليه ويواصل محاورته	موسيقى مظلمة هادئة	الرجل: يا إلهي لا تفعل هارفي: أنت لا تتكل على الحظ يا صديقي	/

21	2 ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل غطسية	ثابتة	هارفي يضع المسدس على ذقن الرجل المذعور	موسيقى مظلمة هادئة	/	/
22	4 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة ثم بانورامية إلى الأسفل	هارفي ينظر إليه ثم يرمي القطعة النقدية عاليا ويتبعها بنظره وهي تنزل تلتقطها يد أخرى بقفاز أسود	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي: فلنعد الكرة	صوت رمي القطعة النقدية
23	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ خلفية	ثابتة	باتمان يمد يده ويسحبها رويدا وهو يخاطب هارفي	موسيقى إيقاعية	باتمان: هل سترهن حياة رجل بالحظ؟	/
24	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	هارفي يتفاجأ بقدومه ويجيبه	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي: ليس بالضبط باتمان: اسمه شيف	/
25	6 ث	مقربة حتى الكتف	جانبية ثم ¾ عادية	ثابتة ثم بانورامية يسارا ثم ثابتة	باتمان يتحدث إلى هارفي ثم يوليه ظهره ويتقدم إلى الأمام	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان:شيف توماس، مريض فصام،مريض سابق في مصحة "أركام"،نوعية العقول التي يجذبها الجوكر. ما الذي تتوقع أن تعرفه منه؟	/
26	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	هارفي يلحق بباتمان وهو يخاطبه	موسيقى مظلمة هادئة	الجوكر قتل(غوردون)	/

27	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يخاطب هارفي	موسيقى مظلمة هادئة	وينوي قتل ريتشيل باتمان:أنت رمز الأمل الذي لا يمكن أن أكونه وقوفك ضد الجريمة المنظمة...	/
28	7 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	هارفي ينصت لباتمان	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان:هو أول بارقة أمل شرعي في(غوثام) .. منذ عشرات السنين	/
29	7 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يحاور هارفي وهو يلتفت إلى الرجل المقيد خلفه ثم يعود بنظره إلى هارفي	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان: ورأى أي أحد هذا كل شيء سيضيع هباءً. المجرمون الذين قبضتَ عليهم سيُطلق سراحهم	/
30	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	هارفي ينصت وهو ينظر إلى أسفل	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان: و"جيم غوردون" سيكون قد مات هباءً	/
31	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يواصل محاورة هارفي	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان: أنت ستعقد مؤتمرا صحفيا صباح الغد	/
32	1 ثا	مقربة حتى	المجال والمجال	ثابتة	هارفي يتساءل وهو يحدق في	موسيقى	هارفي: لماذا؟	/

	الحنجرة	المقابل عادية		باتمان	مظلمة هادئة		
33	3 ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يخاطب هارفي	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان:لن يموت المزيد بسببي	/
34	4ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة ثم بانورامية إلى الأعلى	باتمان يعيد القطعة المعدنية إلى هارفي يمسكها ثم يصرخ	موسيقى مظلمة هادئة	باتمان:أصبحت غوثام أمانة في يديك الآن. هارفي:لا يمكنك..	/
35	3 ث	أمريكية	خلفية (عادية)	ثابتة	باتمان يرحل تاركا هارفي وراءه	مظلمة هادئة	هارفي: لا يمكنك الاستسلام	/
36	6 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل خلفي	هارفي يصرخ بكل قوته مخاطبا باتمان	موسيقى مظلمة هادئة	هارفي:لا يمكنك الاستسلام	صوت صراخ

المتتالية السابعة (من 01:21:38 إلى 01:22:46)

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**

01	12 ث	عامة	¾ عادية	ثابتة ثم تنقل جانبي اهتزازي	الجوكر يرتطم بالأرض حال خروجه من الشاحنة المقلوبة يحول الوقوف بالارتكاز على السلاح الذي يحمله عندما يقف يطلق النار عشوائيا.يقع أرضا ويعاود النهوض مترنحا	موسيقى تحذيرية	/	– صوت ارتطام جسد بالأرض – صوت إطلاق النار، صوت تأوه
02	2 ث	عامة	¾ عادية	تنقل مصاحب	باتمان على دراجته النارية بأقصى سرعته متجه للأمام وعلى الرصيف سيارة محترقة	/	/	صوت الدراجة النارية
03	2 ث	عامة	¾ منخفضة	تنقل جانبي يمينا	الجوكر يتقدم وهو يطلق الرصاص	موسيقى تحذيرية	/	صوت إطلاق النار
04	2 ث	عامة ثم متوسطة	عادية ثم ¾ عادية	ثابتة ثم بانورامية يسارا	إحدى شوارع مدينة غوثام الواسعة والسيارات تتلقى طلقات نارية عشوائية فتحيد عن مسارها	موسيقى تحذيرية	الجوكر :هيا	صوت إطلاق النار، اصطدام الرصاص بسطح معدني، انزلاق عجلات السيارات
05	4 ث	لقطة أمريكية	منخفضة	تنقل جانبي يمينا اهتزازي	الجوكر يطلق النار عشوائيا ويتحدث مع نفسه	موسيقى تحذيرية	الجوكر: هيا أريدك أن تفعلها	صوت إطلاق النار
06	4 ث	عامة	¾ عادية	بانورامية يسارا	الشارع الذي يظهر فيه باتمان بأقصى سرعته	موسيقى تحذيرية	الجوكر :هيا	صوت إطلاق النار صوت دراجة نارية

07	2	أمريكية	¾ منخفضة	تنقل مصاحب للخلف	الجوكر لا يزال يطلق النار عشوائيا في الشارع	موسيقى تحذيرية	الجوكر هيا	صوت إطلاق النار
08	1ثا	متوسطة	¾ عادية	تنقل مصاحب للخلف	باتمان على دراجته النارية يعبر الشارع بأقصى سرعته	/	/	صوت الدراجة النارية
09	4ث	متوسطة ثم م.ح.الصدر	¾ منخفضة	بانورامية للأعلى	الجوكر يتقدم في الشارع حاملا سلاحه ويتحدث مع نفسه	تحذيرية عالية	الجوكر: هيا أريدك أن تفعلها هيا ارتطم بي	صوت إطلاق النار
10	2 ث	عامة	خلفية (عادية)	ثابتة	الجوكر يقف في منتصف الشارع حيث تلوح دراجة باتمان من بعيد	تحذيرية عالية	الجوكر: هيا ارتطم بي ارتطم بي	صوت الدراجة النارية
11	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل جانبي	باتمان يتقدم بكل سرعته وهو يصرخ	موسيقى	باتمان يصرخ بأعلى صوته	صوت الدراجة النارية
12	1 ثا	عامة	عادية ثم مائلة	تنقل مصاحب أمامي	الجوكر يبتسم في مكانه وسط الطريق	تحذيرية عالية	/	صوت الدراجة النارية صوت صراخ
13	1 ثا	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	الجوكر بمكياجه الغريب وملامحه الغاضبة يصرخ محدثا نفسه	تحذيرية عالية	الجوكر هيا ارتطم بي	صوت الدراجة النارية صوت صراخ
14	2 ث	مقربة حتى	عادية	اهتزازية	باتمان يصرخ على دراجته النارية	تحذيرية	/	صوت الدراجة النارية

		الكتف				عالية		صوت صراخ
15	2 ث	عامة	عادية	ثابتة ثم بان يسارا	باتمان يتخطى الجوكر ويحيد كي لا يرتطم به	/	/	احتكاك الدراجة النارية بالطريق
16	1 ثا	عامة	عادية	بانورامية يسارا	الجوكر واقفا مكانه ملتفتا حيث حادت دراجة باتمان	/	/	احتكاك الدراجة النارية بالطريق
17	2 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية منخفضة	ثابتة	الجوكر ينظر حيث مكان باتمان	/	/	ارتطام مركبتين، وقوع بقايا معدنية،و ارتطام جسد بالأرض
18	6 ث	عامة بعيدة	¾ عادية	اهتزازية	دراجة باتمان النارية ترتطم بالشاحنة ويسقط باتمان على الأرض	/	/	صوت خروج نصل السكين،خطوات
19	2 ث	متوسطة	جانبية منخفضة	ثابتة ثم تنقل مص.للخلف	الجوكر يتقدم حيث باتمان ويخرج السكين من جديد ثم يبرز نصله وهو يمط شفتيه	تحذيرية هادئة	/	/
20	1 ثا	عامة	عادية	ثابتة	أحد رجال الجوكر المقنعين يقلب باتمان على ظهره حيث مكان الحادث	تحذيرية هادئة	/	/
21	3 ث	أمريكية	عادية	اهتزازية	الجوكر حاملا السكين فيده ويتقدم إلى الامام وهو يقفز كبهلوان	تحذيرية هادئة	الجوكر يدندن	/

22	1 ث	عامة	غطسية	ثابتة	رجل الجوكر المقنع يمد يده نحو باتمان إلى الأسفل	تحذيرية هادئة	/	صوت رمي القطعة النقدية
23	1 ثا	مقربة حتى الكتف	غطسية	ثابتة	رجل الجوكر يضع يده على رقبة باتمان ليتأكد من موته فيصعق من بدلة باتمان	/	/	صوت صعقة كهربائية
24	2 ث	عامة	غطسية	ثابتة	رجل الجوكر يسقط أرض جراء الصعقة الكهربائية	/	/	صوت صراخ، ارتطام جسد بالأرض
25	2 ث	عامة	عادية	ثابتة	الجوكر يقفز حيث رجله المقنع	تحذيرية	الجوكر يضحك	/
26	3 ث	عامة	عادية	اهتزازية	الجوكر يركل رجله المقنع وهو يضحك	موسيقى تحذيرية	/	صوت ركلات صوت ضحك
27	7 ث	مقربة حتى الصدر ثم متوسطة	¾ عادية	اهتزازية ثم بانورامية إلى أسفل ثم ثابتة	الجوكر يستمر في ضرب رجله وهو يحرك رأسه بشكل بهلواني ثم يبصق عليه، بعدها ينزل حيث باتمان ويضع السكين على وجهه وهنا يصل أحد رجال الشرطة ويضع السلاح في مؤخرة رأسه فيتذمر وهو يخاطب الشرطي لكن الشرطي لا يمهله ويطرحه أرضا	موسيقى مظلمة هادئة	–الجوكر يصدر صوتا بهلوانيا الجوكر يصدر صوت التذمر، لجوكر يبصق –الجوكر: هلا تنحني دقيقة من فضلك	صوت سحب مطرقة السلاح، صوت ارتطام جسد بالأرض

المتتالية الثامنة (من 01:27:09 إلى 01:30:37)

شريط الصورة							شريط الصوت	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	8 ث	مقربة حتى الحنجرة	عادية ثم عالية	اهتزازية	الجوكر قابع في الظلام يحدق في الفراغ ينار المكان فجأة، يظهر خلفه باتمان ويصدم رأسه بالطاولة التي يجلس إليها، يتألم، يضع يده على جبينه وينظر فوق	/	/	صوت اصطدام الرأس بالطاولة، صراخ، غلق الباب الحديدي
02	2ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل منخفضة	اهتزازية	باتمان ينحني فوق الطاولة ويحدق إلى الأسفل	/	/	/
03	2ث	مقربة حتى الكتف	غطسية	ثابتة	الجوكر يمسك رأسه بيده ويحرك الأخرى وهو يخاطب باتمان	/	الجوكر:لا تبدأ أبداً بالرأس، تتشوش الضحية	/
04	1ثا	عامة	عادية	ثابتة	الجوكر وباتمان وحيدين في غرفة الاستجواب، فارغة عدا من مصباح على الطاولة، كرسيين وعلى طول الغرفة نوافذ	/	الجوكر: ولا تشعر بالتالي	/

			زجاجية كبيرة					
05	1ثا	لقطة قريبة	¾ عالية	ثابتة	قبضة باتمان تضرب كف الجوكر المبسوطة على الطاولة بقوة	/	/	صوت لكمة،صوت صراخ، الصدى
06	1ثا	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل منخفضة	ثابتة	باتمان يحدق في الجوكر	/	/	/
07	3ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة ثم بانورامية (يسارا)	الجوكر بعد أن أشاح وجهه من الألم مغمض العينين،يفتحهما تدريجيا ويلتفت إلى باتمان مخاطبا بعد جلوسه مقابلا له	/	الجوكر:أرأيت؟	/
08	2ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان جالسا مقابلا الجوكر يحدثه	/	باتمان:لقد كنتَ تريدني،ها أنا ذا	/
09	3ث	متوسطة ثم م.ح.الصدر	جانبية (عادية)	إهتزازية	المحققون الشرطيون يتابعون من الزجاج فيأتي غوردن وينظم إليهم	/	الجوكر: كنتُ أريد أن أرى ما ستفعله	صوت أقدام
10	14ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل عادية	بانورامية يسارا	الجوكر يحدث باتمان مستهزئا وهو يحدق يمينا ويسارا، ويلعق شفتيه مرارا	/	الجوكر: ولم تخيب ظني فقد سمحت بموت خمسة أشخاص وتركت(دنت) يحل محلك، حتى بالنسبة لمن مثلي،هذا	/

							قاس جدا	
11	ث2	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	بانورامية يسارا	باتمان يسأله مجددا	/	باتمان: أين (دنت)؟	/
12	ث9	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	بانورامية يسارا	الجوكر يخاطب باتمان وهو يشير بيده بطريقة بهلوانية ويحدق عاليا ثم يعود بنظره وحيث باتمان وهو يهز برأسه وينظر يمنة ويسرة	/	الجوكر:رجال العصابات الحمقى يريدون قتلك كي يعودوا إلى حالهم السابق، لكني أعرف الحقيقة، ليس هناك عودة. لقد قمتَ بتغيير الأمور..إلى الأبد	/
13	ث2	م.ح.الكتف	¾ عادية	ثابتة	باتمان يسأله مجددا	/	باتمان: إذن لماذا تريد قتلي؟	/
14	ث4	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	الجوكر يضحك بجنون كاشفا عن أسنانه الصفراء يهز بجسده يعود إلى الوراء ثم إلى الأمام	/	الجوكر يضحك: لا أريد أن أقتلك	/
15	ث3	مقربة حتى الكتف	¾ عادية ثم مج ومج مقابل عادية	بانورامية يسارا	باتمان يحدق في الجوكر بهدوء	/	الجوكر: ماذا سأفعل بدونك؟ أعود لسرقة رجال العصابات؟	/
16	ث6	مقربة حتى	¾ عادية	بانورامية يسارا	الجوكر يخاطب باتمان ثم ينظر إلى أعلى ويعدل قميصه ثم يعود بنظره إليه،	/	لا، لا،أنت ... الجوكر:	/

		الكتف		ثم اهتزازية	ويتقدم نحوه ويخاطبه		أنت تكملني	
17	2ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يرد على الجوكر بهدوء	/	باتمان: أنت قذر تقتل من أجل المال	/
18	8ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	إهتزازية	الجوكر يشير بيده إلى يمينه ثم يعود إلى باتمان أماما ويصرخ وهو يخاطبه، يعود إلى الوراء يلتفت حوله ثم يخاطبه	/	الجوكر:لا تتحدث وكأنك واحد منهم، أنت لستَ مثلهم حتى لو بالنسبة لهم كنتَ تود ذلك.. أنت مجرد مسخ	/
19	3ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	بانورامية يسارا	باتمان يحدق في الجوكر بهدوء	مظلمة هادئة	مثلي. إنهم .. الجوكر: يحتاجونك الآن	/
20	6 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	إهتزازية	الجوكر ينظر يمينا وشمالا وينظر إلى باتمان كأنما يحذره	مظلمة هادئة	ولكن عندما لا يحتاجونك ...سيتخلصون منك	/
21	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	باتمان هادئ وينصت إلى الجوكر	مظلمة هادئة	الجوكر: أترى، أخلاقهم، وقواعدهم	/
22	11 ثا	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	الجوكر يتحدث إلى باتمان ويهز رأسه مرارا ينظر يمينا ويسارا ويحرك يده بشكل بهلواني	موسيقى مظلمة هادئة	.الجوكر: إنها نكتة سخيفة. يتخلون عنها عند أول بادرة للمتاعب	/

23	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان هادئ وينصت إلى الجوكر	مظلمة هادئة	الجوكر: إنهم جيدون بقدر ما يسمح لهم العالم سأريك	/
24	8 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	الجوكر يتكئ على يده اليمنى ويخاطب باتمان بنفس النظرات غير المستقرة وحركة اليد البهلوانية وحركة لسانه	موسيقى مظلمة هادئة	الجوكر:حين تحتدم الأمور، هؤلاء البشر المتحضرون سيأكلون بعضهم البعض	/
25	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	باتمان يحدق في الجوكر	مظلمة هادئة	الجوكر: أترى	/
26	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	إهتزازية	الجوكر يتحدث بإستهزاء ثم يتقدم نحو باتمان ثم يخاطبه	مظلمة هادئة	الجوكر: أنا لستُ وحشاً.. أنا فقط أسبق الجموع	ضرب الكفين على الفخذين
27	1 ثا	متوسطة	عالية مائلة	بانورامية يسارا	باتمان يحمل الجوكر من قميصه بقوة ويرفعه عاليا	/	/	صدى اهتزاز الطاولة الحديدية
28	1 ثا	متوسطة ثم م.ح الصدر	المجال والمجال المقابل عادية	بانورامية يسارا	باتمان يرفع الجوكر عاليا	/	/	صدى اهتزاز الطاولة والكرسي
29	4 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل عادية	إهتزازية	الجوكر يخاطب باتمان ببرود	/	باتمان: أين (دنت)؟ الجوكر:لديك كل هذه القواعد وتظن أنهم سيبقون عليك	/

30	1 ثا	متوسطة	المجال والمجال المقابل عادية	بانورامية يسارا	باتمان يرفع الجوكر عاليا ويدفعه إلى الجدار بقوة	/	/	صوت إرتطام بالجدار
31	1 ث	متوسطة	مستوى النظر	ثابتة	المحققون يراقبون من خارج غرفة الاستجواب من النوافذ الزجاجية	/	/	/
32	1 ثا	أمريكية	خلفية عادية	ثابتة	المحققون يرقبون إستجواب باتمان للجوكر الذي صار عنيفا	/	/	/
33	3 ث	مقربة حتى الصدر	جانبية عادية	ثابتة	المحققون قلقون بشأن تصرفات باتمان حيال الجوكر حين إستجوابه يلتفتون إلى غوردن وهو يخاطبهم	/	غوردن: إنه يسيطر على الأمور	/
34	2 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	باتمان يرفع الجوكر عاليا بساعده ويخاطبه غائبا	/	باتمان: أنا لديّ قاعدة واحدة	/
35	3 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	اهتزازية	الجوكر يخاطب باتمان وهو يمسك بيده معصم باتمان	/	الجوكر: تلك هي القاعدة التي يجب أن تخالفها لتعرف الحقيقة	/
36	4 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يخاطب الجوكر وهو يرفعه عاليا بمعصمه إلى الجدار ثم ينصت إليه في	/	باتمان:ما هي؟ الجوكر:الطريقة العقلانية	/

			تجهم				الوحيدة لتحيا هي ألا تتقيد بقواعد	
37	3 ث	مقربة حتى الكتف	الجوكر يخاطب باتمان وهو يمسك ساعده	ثابتة	المجال والمجال المقابل عادية	/	الجوكر: والليلة أنت ستخالف قاعدتك الوحيدة	/
38	9 ث	مقربة حتى الكتف	باتمان يرفع الجوكر عاليا بمعصمه ويستجوبه و الجوكر يخاطبه وهو يهز حاجبيه في استهزاء	إهتزازية بانورامية يمينا ثم تنقل أمامي	المجال والمجال المقابل عادية	موسيقى تحذيرية	باتمان:أنا أفكر في الأمر االجوكر:لا،لم يبق سوى دقائق لذا ستضطر لمشاركتي لعبتي الصغيرة إن أردت إنقاذ أحدهما باتمان: أحدهما؟	/
39	1 ثا	حتى الكتف ثم الحنجرة	الجوكر يواصل حديثه ممسكا بساعد باتمان يحاول إبعاده كي يلتقط أنفاسه ويتحدث بثقة	إهتزازية تنقل أمامي	المجال والمجال المقابل عادية	موسيقى تحذيرية	أتعرف، لبرهة ، الجوكر:)ظننتُ أنك حقاً (دنت	صوت ضحك
40	1 ثا	مقربة حتى الكتف	باتمان يغضب ويشد الجوكر بعنف	ثابتة ثم إهتزازية	المجال والمجال المقابل عادية	موسيقى تحذيرية	/	صوت ضحك صوت همهمة
41	1 ثا	متوسطة ثم	باتمان يحمل الجوكر عاليا ثم يطرحه	تنقل مص ثم	¾ عادية	تحذيرية	/	صراخ، وقوع جسد على طاولة

		أمريكية		ثابتة	على الطاولة الحديدية بعنف	عالية		حديدية
42	1 ثا	متوسطة	عالية	ثابتة	الجوكر طريح على الطاولة بينما يقف باتمان بجانبه	تحذيرية عالية	الجوكر يتألم ويضحك في آن واحد	اصطدام جسد بطاولة حديدية
43	1 ث	م.ح.الكتف ثم متوسطة	عادية	إهتزازية	باتمان يحمل الكرسي الحديدي ويتوجه به نحو الباب	تحذيرية عالية	/	خطوات، تحرك الكرسي الحديدي
44	2 ثا	أمريكية	¾ عادية	تنقل جانبي	غوردن يهم راكضا ومن الزجاج باتمان حاملا الكرسي و متجها نحو الباب	تحذيرية عالية	/	صوت ركض أقدام
45	1 ثا	متوسطة	مائلة	إهتزازية	الجوكر على الطاولة الحديدية يحاول أن ينهض ويخاطب باتمان	تحذيرية عالية	الجوكر: أنظر إلى إندفاعك	/
46	1 ثا	متوسطة	عالية	إهتزازية	باتمان يوصد الباب بالكرسي الحديدي بقوة	تحذيرية عالية	/	اصطدام الكرسي بباب الغرفة
47	1 ث	أمريكية	عادية ثم ¾ عادية	بانورامية نحو اليسار	غوردن يركض بسرعة ويفتح الباب ثم يظهر الكرسي موصدا للباب وباتمان يولي ظهره للباب	موسيقى تحذيرية	/	صوت فتح باب حديدي بقوة

							عالية	
48	2 ث	متوسطة ثم أمريكية	عادية ثم جانبية	تنقل أمامي	غوردن يصل إلى الغرفة ويجد الباب موصدا بإحكام	تحذيرية عالية	/	صوت ركض، اصطدام بباب
49	1 ثا	مقربة حتى الصدر	مستوى النظر	ثابتة	الجوكر يبدو على ملامحه الألم يعود إلى الوراء برأسه ويخاطب باتمان	موسيقى تحذيرية	الجوكر يصدر صوت التأوه: (هل هارفي)؟	/
50	2 ث	مقربة حتى الكتف	جانبية ثم خلفية (عادية)	تن جانبي يسار	باتمان يعود أدراجه حيث يوجد الجوكر	تحذيرية عالية	الجوكر: يعرف بأمرك	/
51	1 ثا	مقربة حتى الصدر	¾ عادية ثم المجال والمجال المقابل مائلة	إهتزازية بانورامية يمينا ثم لأسفل	الجوكر يخاطب باتمان ببرود فيشده من شعره ويرميه على النافذة الزجاجية حتى يصطدم رأسه بها فتكسر ويسقط أرضا	موسيقى تحذيرية عالية	الجوكر: أنت ومحبوبتك؟	صوت ارتطام صوت كسر زجاج
52	3 ث	مقربة حتى الكتف	مج ومج مق منخفضة (مائلة)	ثابتة	باتمان يصرخ غاضبا وهو يخاطب الجوكر	تحذيرية عالية	باتمان: أين هما؟(يصرخ) الجوكر:أن تقتل	/
53	1 ثا	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	إهتزازية	الجوكر يجيب ببرود وباتمان يلكمه حتى يسقط أرضا	موسيقى تحذيرية	الجوكر: يعني أن تقوم	صوت لكمة

54	1 ثا	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة (مائلة)	ثابتة	باتمان يصرخ مجدداغاضبا	تحذيرية عالية	باتمان: أين هما؟ الجوكر: بالاختيار	صوت لكمة
55	1 ثا	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل (عالية)	إهتزازية	الجوكر يخاطبه مستخدما يده	تحذيرية عالية	الجوكر: بين حياة وأخرى	/
56	1 ثا	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة، مائلة	ثابتة	باتمان ... بقوة وهو ينظر حيث الجوكر	تحذيرية عالية	الجوكر: صديقك.	/
57	10 ث	متوسطة	المجال والمجال المقابل(عالية مائلة)	إهتزازية	الجوكر يخاطب باتمان وهو يضحك وباتمان يلكمه مجددا	موسيقى تحذيرية عالية	الجوكر: المدعي العام أم عروسه المستقبلية (ضاحكا) ليس لديك.. أي شيء	صوت لكمة إلتقاط أنفاس بقوة
58	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة (مائلة)	إهتزازية	باتمان يستشيط غضبا ويحدق في الجوكر	تحذيرية عالية	الجوكر:أي شيء لتهددني به	صوت همهمة
59	3 ث	متوسطة	المجال والمجال المقابل (عالية)	بانورمية للأسفل	الجوكر يواصل استفزاز باتمان وباتمان ينقض عليه مجددا ويحمله عاليا	تحذيرية عالية	الجوكر: لا شيء تفعله .. رغم كل قوتك	/
60	2 ث	مقربة حتى الكتف	عكسية منخفضة (مائلة)	إهتزازية	باتمان يحدق في الجوكر وهو بين يديه	تحذيرية عالية	الجوكر:ل ا تقلق، سوف أخبرك أين هما	/

61	5 ث	مقربة حتى الحنجرة	مج ومج المقابل عالية (مائلة)	إهتزازية	الجوكر يخاطب باتمان	تحذيرية عالية	الجوكر:وهذه هي المشكلة سوف تضطر أن تختار	/
62	1 ث	مقربة حتى الكتف	المجال و المجال المقابل (مائلة)	إهتزازية	باتمان يحدق فيه مستغربا غاضبا	تحذيرية عالية	الجوكر: هو في ...	/
63	6 ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل عالية (مائلة)	إهتزازية	الجوكر يخاطب باتمان وهو يحدق عاليا كأنما يخمن شيئا	موسيقى تحذيرية عالية	الجوكر: هو في منزل 250 شارع 52 وهي في جادة)(إكس) في (سيسرو	/
64	1 ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل(منخفضة)	إهتزازية	باتمان يستشيط غضبا ويلقي الجوكر أرضا	تحذيرية عالية	/	/

المتتالية التاسعة (من01:47:30 إلى 01:48:58)

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	5ث	مقربة حتى	عادية	ثابتة	الجوكر يرفع جزءا من السرير الذي يتمدد	ايقاعية	/	صوت همهمة

		الكتف			عليه هارفي رويدا رويدا وهارفي ينظر له	هادئة		
02	2ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	إهتزازية	الجوكر يزيح الكمامة الطبية وهو يلبس باروكة شعر	ايقاعية هادئة	/	/
03	4ث	متوسطة	عادية	ثابتة	هارفي يهتز بمجرد رؤية وجه الجوكر فيجد نفسه مقيدا إلى السرير بينما يرمي الجوكر الكمامة يعيد محاولة فك القيد	ايقاعية هادئة	/	صوت إهتزاز سرير المستشفى صوت صراخ
04	6ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	بانورامية نحو الأسفل	الجوكر يجلس رويدا على كرسي جانب هارفي يتنهد، يبتسم إبتسامة عريضة تبرز أسنانه الصفراء	/	الجوكر: مرحبا	/
05	2ث	م.ح الصدر	عادية	ثابتة	هارفي يحاول التحرر ويلتقط أنفاسه	/	/	إهتزاز السرير
06	7ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	الجوكر يخلع باروكة الشعر الصفراء يعدل شعره ثم ينظر إلى هارفي ويخاطبه	/	الجوكر:تعرف..لا أريد أن يكون ضغائن هارفي	/
07	4ث	متوسطة	المجال والمجال المقابل عادية	تنقل أمامي	هارفي ينظر إلى الجوكر وهو يخاطبه وينظر إلى قيده ثم يصرخ في وجهه	ايقاعية هادئة	الجوكر: حين كنت أنت و.. هارفي: ريتشل (يصرخ)	/
08	6ث	مقربة حتى	¾ عادية	ثابتة	الجوكريتحدث إلى هارفي مستخدما يديه	ايقاعية	الجوكر:ريتشل..تختطفان	/

		الكتف			ويهز رأسه	هادئة	كنت جالسا في سجن غوردن لم أعد تلك المتفجرات	
09	3ث	متوسطة	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	هارفي يخاطب الجوكر	ايقاعية هادئة	رجالك وخطتك	/
10	3ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	الجوكر ينظر إلى هارفي ويخاطبه	ايقاعية هادئة	الجوكر: هل أبدو لك حقا كأنني رجل لديه خطط؟	/
11	3ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	هارفي ينظر إليه وإلى القيد حول جسده ويحاول فك يديه	ايقاعية هادئة	الجوكر: أتعرف من أكون؟ أنا كلب يطارد السيارات	/
12	6ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	الجوكر يتحدث مستخدما يديه في شكل بهلواني وهو يبتسم ويهز جسده ويحرك لسانه	ايقاعية هادئة	الجوكر: ما كنت أعرف ماذا أفعل حين أمسكها أنا أتصرف بعفوية فقط	/
13	4ث	مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل أمامي	هارفي تنظر إليه في غضب	ايقاعية هادئة	الجوكر: للعصابة خطط وللشرطة مخططات	/
14	11ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	الجوكر يتحدث وهو يحرك يديه ولسانه	ايقاعية هادئة	الجوكر:وغوردن لديه خطط ..أتعرف، إنهم مخطِّطون. مخططون يحاولون السيطرة	/

							على عالمهم الصغير. لستُ مخططا	
15	2ث	مقربة حتى الحنجرة	عادية	تنقل أمامي	هارفي يرقب الجوكر في غضب	ايقاعية هادئة	أنا أحاول أن ... الجوكر: أُظهر للمخططين	/
16	5ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	بانوراما (يسارا)	الجوكر يتحدث وهو يهز رأسه	موسيقى إيقاعية	الجوكر:كم هي مثيرة للشفقة محاولاة للسيطرة على الأمور	/
17	2ث	م.ح.الحنجرة	عادية	ثابتة	هارفي ينظر إلى الجوكر	هادئة	/	صوت تنفس قوي
18	2ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	الجوكر يتقدم بجسده حيث سرير هارفي	ايقاعية هادئة	الجوكر: لذا.. عندما أقول آه، تعال هنا	/
19	1ثا	مقربة حتى الحنجرة	عادية	ثابتة	هارفي يتحرك بقوة كمن يحاول التملص من شيء	إيقاعية هادئة	الجوكر: عندما أقول	/
20	2ث	قريبة	عادية	ثابتة	يد الجوكر الملطخة بالألوان تحيط بيدي هارفي المقيدتين وترتبت عليها	موسيقى هادئة	الجوكر: أن ما حدث لك ليس أمراً شخصياً وحبيبتك	صوت ربت كف على الأخرى
21	3ث	مقربة حتى الكتف	¾ عالية	ثابتة	الجوكر يهز رأسه وهو يحدث هارفي	موسيقى هادئة	الجوكر: فتأكد أنني أقول ... الحقيقة	/

المتتالية العاشرة (من 01:49:38إلى 01:51:09)

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	6ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	إهتزازية	الجوكر يهدئ هارفي ممسكا بيده ويخاطبه وهويقترب ثم يحرك يديه بطريقة بهلوانية	/	الجوكر:فعلت ما أبرع فيه، قلبت خطتك الصغيرة على أعقابها	صوت إلتقاط الأنفاس
02	7ث	متوسطة	جانبية (عادية)	ثابتة	الجوكر يثبت يدي هارفي المستلقي على السرير وخاطبه وهو ينظر إلى الخارج	موسيقى غامضة	انظر ما الذي فعلتُه بهذه الجوكر: المدينة بقليل من براميل الوقود وبضع رصاصات	/
03	4ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل (عالية)	إهتزازية	هارفي بنصف وجهه المحترق يرقب الجوكر وهو يتحدث ويبدو غاضبا	موسيقى غامضة	أتعرف ما الذي لاحظتُه الجوكر: لا أحد يفزع	/
04	5ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	إهتزازية	الجوكر يحدث هارفي وهو يثبت يديه بمكياجه الغريب وأسنانه الصفراء	موسيقى غامضة	الجوكر:عندما تسير الأمور وفقا لخطة حتى لو كانت مروِّعة	/
05	11ثا	مقربة حتى	جانبية	ثابتة	الجوكر يثبت يدي هارفي وتحدث إليه وهارفي يستمع إليه في صمت والجوكر	موسيقى	الجوكر:لو أنني غداً أخبر الصحافة بأن مجرما سيقتل أو أن	/

		الكتف			يشير بيديه بطريقة بهلوانية ويهز رأسه	غامضة	شاحنة جنود ستنفجر لا أحد يفزع	
06	4ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	الجوكر يخاطب هارفي المدد على السرير ويكشف عن أسنانه	موسيقى غامضة	لأن هذا كله.. جزء من الجوكر: الخطة	/
07	5ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي مقيد على السرير والجوكر يمسك بيده وهو يتحدث	موسيقى غامضة	ولكن عندما أقول أن الجوكر عمدة واحدا سيموت	صوت إلتقاط الأنفاس
08	2ث	م.ح.الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	الجوكر يتحدث كبهلوان ويهز جسده	غامضة	الجوكر:عندها يُجن الجميع	/
09	1ثا	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل(عالية)	تنقل أمامي	هارفي ينصت إليه في صمت	موسيقى غامضة	/	/
10	3ث	مقربة حتى الكتف	جانبية عادية	ثابتة	الجوكر يخرج من جيب المئزر مسدسا يرميه ثم يعاود إمساكه	موسيقى غامضة	/	صوت إلتقاط المسدس
11	3ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر يحمل المسدس محدثا هارفي يهز يده ثم يضعه في يد هارفي	موسيقى غامضة	الجوكر: إن أدخلت القليل من الفوضى	/
12	3ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي يستغرب فعله وينظر في المسدس تارة وفي الجوكر تارة أخرى	موسيقى غامضة	الجوكر: وأخليت بالضوابط المتعارف عليها	/
13	12ث	مقربة حتى	¾ منخفضة	ثابتة	الجوكر يوجه يدي هارفي وفيها المسدس إلى جبينه ويخاطبه بملامحه الغريبة،	موسيقى	الجوكر: وكل شيء يصبح.. فوضى أنا عميل للفوضى. هل	/

		الكتف			يبتسم ويشير بسبابته	غامضة	تعرف ما المميز في الفوضى؟	
14	2ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي يرقب في صمت المسدس تارة والجوكر تارة أخرى	موسيقى غامضة	/	/
15	2ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر يوجه المسدس إلى جبهته ويشير بسبابته وهو يهزها مرارا	موسيقى غامضة	الجوكر: إنها عادلة	صوت تنفس عميق
16	5ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي ينظر إليه في حنق ثم ينظر إلى الأسفل	موسيقى غامضة	/	صوت تنفس عميق
17	4ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر ينظر إلى هارفي والقطعة النقدية ترفعها يد هارفي أمامه	موسيقى غامضة	/	صوت همهة
18	1ثا	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي يريه وجه القطعة النقدية ويخاطبه	موسيقى غامضة	هارفي: تعيش	صوت همهة
19	3ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر ينظر إليه في إهتمام ثم يدي هارفي القطعة النقدية	موسيقى غامضة	/	/
20	1ثا	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي يري للجوكر القطعة النقدية ويخاطبه مجددا	موسيقى غامضة	هارفي: تموت	/

21	2ث	م.ح.الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر ينظر إليه مبتسما	غامضة	الجوكر:هذا كلام مثير	صوت همهة
22	2ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي يرمي القطعة النقدية عاليا	موسيقى مظلمة عالية	/	صوت رمي القطعة النقدية
23	2ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	الجوكر ينظر إلى الأسفل ثم يعود بنظره حيث هارفي	موسيقى مظلمة عالية	/	/
24	3ث	مقربة حتى الحنجرة	المجال والمجال المقابل (عالية)	ثابتة	هارفي يرقب الجوكر في حنق	موسيقى مظلمة عالية	/	/

المتتالية الحادية عشر (من 02:12:47 إلى 02:15:22)

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	6 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الجوكر حانق يتحدث إلى نفسه ثم يدخل يده في جيبه	موسيقى إيقاعية	الجوكر:لا يمكنك الاعتماد على أحد اليوم عليك فعل كل شيء بنفسك، أليس كذلك؟	/

02	3 ث	متوسطة	جانبية عالية	ثابتة	الجوكر يخرج جهاز تفجير من جيبه بينما يثبت باتمان تحته بإطار حديدي	موسيقى إيقاعية	الجوكر: حسناً، لقد أتيتُ مستعداً	/
03	5 ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	إهتزازية	الجوكر ينظر إلى مكان بعيد ثم يتحدث إلى باتمان حاملا جهاز التفجير ومشيرا إلى وجهه	موسيقى إيقاعية	الجوكر:عالم مضحك الذي نعيش فيه بالمناسبة، أتعرف كيف أصبت بهذه الندوب؟	/
04	4 ث	متوسطة	عالية (غطسية)	ثابتة	باتمان يخاطب الجوكر وهو يهدئ ذراعه ثم يطلق أجزاء حادة من البدلة التي يرتديها	موسيقى إيقاعية	باتمان: لا، ولكني أعرف كيف حدثت لك هذه	صوت إطلاق الأجزاء الحادة
05	1 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	الجوكر يصاب بتلك الأجزاء الحادة ويصرخ	موسيقى إيقاعية	/	صوت صراخ
06	2ث	متوسطة	جانبية عالية	بانورامية نحو اليسار	باتمان يلقي الجوكر من أعلى المبنى	موسيقى إيقاعية	/	صوت صراخ
07	3ث	عامة	عين الطائر	ثابتة	الجوكر يسقط من أعلى المبنى حيث تبدو في الأسفل سيارات الشرطة تحاصر البناية	موسيقى إيقاعية	/	صوت ضحك
08	1ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	باتمان يطلق من جهاز يشبه المسدس حبلا	موسيقى إيقاعية	/	صوت إطلاق الحبل

09	3ث	عامة	منخفضة تماما(النادير)	بان لأسفل ثم لأعلى	الحبل يلتقط الجوكر قبل أن يقع	/	/	صوت ضحك صوت مروحية
10	1ثا	متوسطة	منخفضة (مائلة)	ثابتة	باتمان يسحب الحبل بصعوبة	/	/	صوت همهة
11	4ث	عامة	منخفضة	بان لأعلى	الجوكر يُسحب إلى الأعلى وهو ينظر إلى ساقه ثم إلى الأسفل	/	/	صوت مروحية
12	1ثا	متوسطة	عالية	ثابتة	باتمان يسحب الحبل رويدا حتى يظهر الجوكر رأسا على عقب	/	/	صوت همهة
13	8ث	م.ح.ص ثم الكتف(مقلوبة)	عادية(مقلوبة)	ثابتة	الجوكر يتأرجح في الحبل ويتحدث إلى باتمان مقلوبا رأسا على عقب	/	الجوكر: يالأمرك لم تستطع تركي، أليس كذلك؟	صوت تأوه
14	2ث	متوسطة	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يجثم على ركبة ويضع ذراعه على الأخرى وهو ينظر إلى الجوكر بعد أن ثبت الحبل	/	الجوكر: هذا ما يحدث عندما تتصادم قوة لا يمكن إيقافها	/
15	14ث	مقربة حتى الصدر	عادية (مقلوبة)	دوران مواز	الجوكر وهو يتأرجح أعلى البناية مخاطبا باتمان بملامحه الغريبة وحركة لسانه	/	الجوكر: مع غرض غير قابل للتزحزح حقاً ..لا يمكن افسادك، أليس كذلك؟	/

16	5ث	مقربة حتى الكتف(مقلوبة)	عادية	ثابتة	باتمان يحاول رؤية الجوكر بوضوح بسبب الإضاءة القوية	موسيقى غامضة	الجوكر:تأبى قتلي بدافع روح أخلاقية	/
17	15ث	مقربة حتى الكتف	عادية	إهتزازية	الجوكر يخاطب باتمان وهو يتأرجح من أعلى البناية مبتسما ومحركا يديه في الهواء	موسيقى غامضة	الجوكر:في غير محلها وأنا.. لن أقتلك لأنك ممتع للغاية (يضحك) أعتقد أن مصيرنا القيام بهذا للأبد	/
18	2ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	باتمان يخاطب الجوكر	موسيقى غامضة	باتان: أنت ستبقى في زنزانة مبطنة للأبد	/
19	6ث	مقربة حتى الصدر	عادية	إهتزازية	الجوكر يواصل حديثه الى باتمان بنفس حركات اليدين وملامح الاستفزازية	موسيقى غامضة	الجوكر: ربما يمكننا أن نتقاسم زنزانة واحدة سيتضاعف معدل إصابة سكان هذه المدينة بالجنون	/
20	6ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	باتمان يتحدث للجوكر بثقة	موسيقى غامضة	باتمان:هذه المدينة..أظهرت لك توّاً أنها مليئة بأناس يؤمنون بالخير	/
21	4ث	مقربة حتى الكتف	عادية	إهتزازية	الجوكر يتأرجح ويخاطب باتمان مشيرا بسبابته بطريقة بهلوانية	موسيقى تحذيرية	الجوكر: حتى تتحطم معنوياتهم تماماً	/
22	3ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة ثم بان لأسفل	باتمان يتألم	موسيقى تحذيرية	الجوكر: حتى ينظروا جيداً..	/

23	6ث	مقربة حتى الكتف	عادية	إهتزازية	الجوكر يتحدث بطريقة بهلوانية وهو يضحك	موسيقى تحذيرية	الجوكر:إلى(هارفي دنت) الحقيقي وكل البطولات التي قام بها	/
24	5ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل جانبي ثم ثابتة	باتمان يستقيم في جلسته وينظر إلى الجوكر في إستغراب	موسيقى تحذيرية	الجوكر: لم تظن أنني سأجازف بخسارة المعركة	/
25	12ث	مقربة حتى الصدر	عادية	إهتزازية تنقل جانبي	الجوكر يتأرجح يمينا ويسارا وهو يخاطب الجوكر	موسيقى تحذيرية	الجوكر: من أجل روح غوثام في قتال بالأيدي معك؟ تحتاج ورقة رابحة وورقتي المخفية هي "هارفي	/
26	2ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	الجوكر يحدق في الجوكر بإستغراب و ترقب	موسيقى تحذيرية	باتمان: ماذا فعلتَ؟	/
27	8ث	م.ح.الصدر ثم الكتف	عادية	إهتزازية	الجوكر يتحدث بثقة وهو لا زال يتأرجح	تحذيرية عالية	الجوكر: أخذتُ فارس غوثام الأبيض ونزلتُ به إلى مستوانا	/
28	4ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل أمامي	باتمان ينصت إلى الجوكر في ترقب	موسيقى تحذيرية	الجوكر: لم يكن الأمر صعباً.. الجنون كما تعرف	/
29	7ث	م.ح.الصدر ثم الكتف	عادية	إهتزازية	الجوكر يتحدث بطريقة بهلوانية محركا يديه وهو يضحك	تحذيرية عالية	الجوكر:مثل الجاذبية كل ما يتطلبه هو دفعة صغيرة(يضحك)	/

30	6ث	عامة	منخفضة	إهتزازية	باتمان يغادر مسرعا ويترك الجوكر معلقا	موسيقى غامضة	/	صوت ضحك
31	2ث	م.ح.ص ثم م.ح الكتف	عادية	إهتزازية	الجوكر يتأرجح في الحبل وهو يضحك	موسيقى غامضة	الجوكر يضحك	صوت مروحية
32	1ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	) تصوب أسلحتها تجاه swat قوات (الجوكر	موسيقى غامضة	/	صوت ضحك

المتتالية الثانية عشر (من 02:17:37 إلى 02:20:00)

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	هارفي ينظر عاليا في أرجاء المكان ثم ينظر إلى أسفل وهو يتحدث بحيث يظهر جزء وجهه المشوه	موسيقى مظلمة	هارفي:هل أحضرتَ رجال الشرطة؟	/
02	3 ث	مقربة حتى	عادية	بانورامية	غوردن ملقى على الأرض وهو يحاول أن	موسيقى	غوردن:كل ما يعرفونه أن هناك	/

	الصدر		يسارا	يسترجع أنفاسه يرد على هارفي	مظلمة	مشكلة لا يعرفون من أو ماذا	
03	3 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	هارفي ينظر إلى غوردن بغضب وهو يشير بالمسدس الذي يحمله إلى جزء وجهه المشوه	موسيقى مظلمة	غوردن:فقط يحيطون المكان هارفي: أتظن أنني أريد أن أهرب من هذا؟	/
04	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	زوجة غوردن وهي تحضن صغيرها وتنظرإلى هارفي في خوف	موسيقى مظلمة	/	/
05	2 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	هارف يشير إلى وجهه بالمسدس وهو يخاطب غوردن	موسيقى مظلمة	هارفي: لا يوجد مهرب من هذا	/
06	2 ث	مقربة حتى الصدر	¾ عادية	ثابتة	غوردن ينظر إليه في رجاء ثم يلتفت يمينا	موسيقى مظلمة	باتمان: أنت لا تريد أن تؤذي الصبي يا هارفي	/
07	1 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	باتمان يظهر من الظلام وهو يتكلم ويتقدم رويدا	موسيقى مظلمة	/	/
08	4 ث	متوسطة	¾ عادية	اهتزازية	هارفي يكلم باتمان ثم يلتفت للفتى بين يديه ويظهر جزء وجهه المشوه فقط	موسيقى مظلمة	هارفي:الأمر لا يتعلق بما أريده	/
09	2 ث	مقربة حتى	¾ عادية	اهتزازية	هارفي يصرخ حتى يبدو جزء وجهه المشوه	موسيقى	هارفي: ولكن بما هو منصف	صوت صدى

		الصدر			مخيفا	مظلمة		الصراخ
10	2 ث	متوسطة	عادية	إهتزازية	باتمان يواصل التقدم نحو هارفي وهو ينصت إليه	موسيقى مظلمة	هارفي: كنتَ تظن أننا يمكن أن نكون رجالاً شرفاء	/
11	3 ث	مقربة حتى الصدر	¾ عادية ثم جانبية ثم ¾ عادية	إهتزازية	هارفي يخاطب باتمان وهو يشير بالمسدس إلى المكان حوله ويصرخ وهو يخاطب غوردن	موسيقى مظلمة	هارفي: في زمن غير شريف	/
12	2 ث	م.ح.الكتف	عادية	ثابتة	غوردن يخاطب هارفي في ذهول	موسيقى مظلمة	/	/
13	2 ث	مقربة حتى الكتف	عادية	إهتزازية	هارفي يواصل حديثه	موسيقى مظلمة	هارفي: ولكنك كنتَ على خطأ	/
14	3 ث	م.ح.الصدر	عادية	إهتزازية	باتمان يقترب من هارفي ببطء	موسيقى مظلمة	هارفي: العالم غاية في القسوة	/
15	2 ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	إبن غوردن يبكب وهارفي يقف خلفه	موسيقى مظلمة	هارفي: والشيء الوحيد الأخلاقي في عالم قاسي	/
16	5 ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	هارفي يحمل القطعة النقدية عاليا كي تُرى وهو يتحدث وينظر إليها	موسيقى مظلمة	هارفي: هو الحظ غير متحيز	/

17	1 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	غوردن يراقب هارفي في صمت	موسيقى مظلمة	هارفي: غير متحامل	/
18	2ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	هارفي يشيع بنظره عن غوردن ليلتفت إلى باتمان مخاطبا وهو يحمل القطعة النقدية	موسيقى مظلمة	هارفي: العادل	/
19	3ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	باتمان ينصت في صمت	موسيقى مظلمة	هارفي: يحظى ابنه بذات الفرصة التي حصلت غليها	/
20	2ث	م.ح.الكتف	عادية	ثابتة	هارفي ينظر إلى غوردن وهو يتحدث	مظلمة	هارفي: فرصة متساوية	/
21	4ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	باتمان يخاطب هارفي	موسيقى مظلمة	باتمان: ما حدث لـ(ريتشيل) لم يكن حظاً لقد قررنا التصرف	/
22	3ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	غوردن يومئ برأسه دلالة على تأييد ما يقوله باتمان ويمنع نفسه البكاء	موسيقى مظلمة	باتمان: نحن الثلاثة هارفي: فلم كنت أنا	/
23	3ث	مقربة حتى الكتف	عادية	إهتزازية	هارفي يتحدث في حين يظهر كلا الجزئين من وجهه	مظلمة حزينة	هارفي:الوحيد الذي خسر كل شيء؟	/
24	4ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	باتمان يلتقط أنفاسه بصعوبة ويحدق في هارفي ثم يخاطبه	مظلمة حزينة	باتمان: لم تكن	/

25	2ث	م.ح.الكتف	عادية	إهتزازية	هارفي يتحدث إلى باتمان ثم يصرخ	مظلمة حزينة	هارفي: الجوكر اختارني أنا	/
26	6ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	باتمان يخاطب هارفي بقناعه الذي لا يخفي ملامحه الجدية	موسيقى مظلمة حزينة	باتمان:لأنك كنتَ أفضلنا جميعاً لقد كان يريد أن يثبت أنه حتى الشخص .. الجيد .. مثلك	/
27	5ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	هارفي ينث إلى باتمان ثم يخاطبه في هدوء تام	مظلمة حزينة	باتمان: يمكنه أن يسقط ويخطئ هارفي: وكان محقا	/
28	5ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	إهتزازية	باتامن يخاطب هارفي وهو بالكاد يلتقط أنفاسه	مظلمة حزينة	باتمان:أنت من تصوب المسدس، يا هارفي لذلك صوِّبه تجاه من تحمله المسؤولية	/
29	10ث	مقربة حتى الحنجرة	¾ عادية	إهتزازية	هارفي ينظر إلى غوردن ثم إلى باتمان يومئ برأسه معجبا بالفكرة، يرفع قطعة النقود عاليا ويخاطب باتمان ويرميها	موسيقى مظلمة حزينة	هارفي: قولك في محله أنت أولا	صوت رمي القطعة المعدنية في الهواء
30	2ث	قريبة	عادية	ثابتة	هارفي يلتقط القطعة النقدية	مظلمة حزينة	/	إلتقاط القطعة

31	1ثا	م.ح.الكتف	عادية	إهتزازية	هارفي يعاود النظر إلى باتمان	مظلمة حزينة	/	/
32	1ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الولد إبن غوردن يراقب القطعة المعدنية	مظلمة حزينة	/	/
33	1ثا	متوسطة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	هارفي يطلق النار على باتمان ليصيبه في بطنه ويسقط باتمان أرضا	مظلمة حزينة	/	صوت إطلاق النار
34	2ث	م.ح.الصدر	عادية	ثابتة	إبن غوردن يغمض عينيه بقوة وخوف	مظلمة	/	/
35	2ث	مقربة حتى الصدر	¾ عادية	ثابتة	زوجة غوردن تحتضن صغيرها الثاني وهي ترتعد خوفا	مظلمة حزينة	/	صوت تنفس قوي
36	2ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	ثابتة	غوردن وعليه ملامح الخوف والبكاء ينظر إلى باتمان ثم إلى هارفي	مظلمة حزينة	/	/
37	6ث	مقربة حتى الكتف	¾ عادية	بانورامية يسارا ثم إهتزازية	هارفي يوجه المسدس نحو رأسه ويخاطب غوردن ويرمي القطعة النقدية عاليا	مظلمة حزينة	هارفي: دوري	صوت رمي القطعة المعدنية في الهواء
38	2ث	قريبة	عالية	ثابتة	هارفي يلتقط القطعة النقدية على الوجه السليم منها	مظلمة حزينة	/	صوت إلتقاط القطعة المعدنية

39	1ثا	م.ح.الكتف	عادية	إهتزازية	هارفي ينزل المسدس	مظلمة حزينة	/	/
40	1ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	إهتزازية	هارفي يتحسس رأس إبن غوردن ويفرك شعره وهو يحمل المسدس	مظلمة حزينة	/	/
41	13ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	غوردن مذعور ويخاطب هارفي مشيرا بيده إلى نفسه	مظلمة حزينة	غوردن:هارفي أنت محق موت ريتشل خطئي أرجوك عاقبني أنا	/
42	2ث	م.ح.الكتف	عادية	ثابتة	هارفي يجيب غوردن	حزينة	هارفي:أنا على وشك فعل ذلك	/
43	1ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	ابن غوردن مذعرر وهارفي خلفة يحمل مسدسه	مظلمة حزينة	/	/
44	2ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	غوردن يراقب هارفي والطفل	مظلمة حزينة	هارفي: أخبر إبنك أن كل شيء سيكون بخير غوردن	/
45	4ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	هارفي يخاطب غوردن	مظلمة حزينة	هارفي: إكذب .. كما كذبت أنا	/
46	5ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	غوردن يبكي وهو يخاطب ابنه	مظلمة حزينة	غوردن: سيكون كل شيء بخير يا بني	/

47	5ث	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	ابن غوردن باكيا وهو في قبضة هارفي الذي يرمي قطعة النقود والطفل يراقبها	مظلمة حزينة	/	صوت رمي القطعة
48	1ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	هارفي يراقب القطعة النقدية وفجأة يدفعه باتمان	إيقاعية صاخبة	/	صوت إصدام جسد بآخر
49	1ثا	متوسطة	جانبية	بانورامية يسارا	باتمان وهارفي يسقطان من أعلى المبنى معا	إيقاعية صاخبة	/	صوت صراخ

المتتالية الثالثة عشر (من 02:20:31 إلى 02:22:26)

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	3ث	متوسطة	عالية	ثابتة	غوردن يجثو على ركبتيه ليتأكد من سلامة باتمان ويدخل يده في جيبه	هادئة	الطفل: أبي؟ أبي	/
02	1ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	ابن غوردن يسأله من أعلى المبنى إذا	هادئة	الطفل: هل هو بخير؟	صوت خطوات

			كان باتمان بخير					على الحصى
03	5ث	مقربة حتى الصدر	¾ عادية	إهتزازية	غوردن يخرج جهاز إتصال لاسلكي يهم بالإتصال لكن يد باتمان تمسكه	هادئة	/	صوت الجهاز اللاسكلكي
04	9ث	متوسطة ثم م.حتى الكتف	عادية	ثابتة ثم بانورامية لأعلى	باتمان يحاول النهوض وغوردن يراقبه في صمت ثم ينظران سويا إلى مكان واحد أمامهما ثم يقف باتمان متألما	حزينة هادئة	/	صوت تأوه صوت خطوات على الحصى
05	3ث	م.ح.الصدر	¾ منخفضة	ثابتة	غوردن ينظر حيث باتمان ويخاطبه	حزينة هادئة	غوردن: شكراً	/
06	2ث	م.ح.الكتف	عادية	ثابتة	باتمان يخاطب غوردن دون النظر إليه	حزينة هادئة	باتمان:لا داع لأن تشكرني	/
07	8ث	مقربة حتى الصدر	منخفضة	ثابتة	غوردن يتحدث وهو ينظر إلى أسفل حيث باتمان ثم إلى الجهة الأخرى	موسيقى حزينة هادئة	غوردن: بل يجب أن أشكرك...لقد فاز(الجوكر)	/
08	5ث	متوسطة	عالية	تنقل أمامي	هارفي صريع على الأرض يقف غوردن إلى جانبه وهو ينظر إليه	حزينة هادئة	وكل ما وردن: اتهام هارفي.. حارب من أجله	/
09	3ث	مقربة حتى الصدر	منخفضة	ثابتة	غوردن يتحدث وهو ينظر إلى هارفي	حزينة هادئة	غوردن: قد ضاع سدى	/
10	3ث	مقربة حتى	عادية	بانورامية أعلى	باتمان يحاول الوقوف على قدميه	حزينة هادئة	غوردن:الفرصة التي منحتَها	/

		الكتف		ثم يسار			إياه ليصلح مدينتنا	
11	4ث	متوسطة	عالية	تنقل أمامي	هارفي صريع على الأرض	حزينة هادئة	غوردن:تموت مع هارفي وضعنا كل رهاننا عليه	/
12	5ث	مقربة حتى الكتف	منخفضة	تنقل أمامي	غوردن ينظر إلى أسفل حيث هارفي وهو يتحدث بأسى ظاهر	حزينة هادئة	غوردن:اختار الجوكر أفضلنا ودمره	/
13	8ث	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	باتمان ينظر إلى غوردن وهو جاث على ركبتيه ثم ينظر لهارفي	حزينة هادئة	غوردن:سيفقد الناس الأمل باتمان: لن يفقدوا الأمل لا يجب أن يعرفوا أبداً	/
14	4ث	مقربة حتى الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غوردن ينظر إلى باتمان وخاطب بحزن	موسيقى حزينة هادئة	غوردن: خمسة ماتوا إثنان منهم من رجال الشرطة لا يمكنك أن تخفي هذا	صوت خطوات الأقدام على الحصى
15	12ث	متوسطة ثم مقربة حتى الصدر	عادية	بان لأعلى ثم ثابتة ثم بان لأسفل	باتمان يقف بصعوبة ثم ينظر لهارفي فيما يراقبه غوردن بصمت ثم يتقدم بخطى متثاقلة ويجثو على ركبتيه	موسيقى حزينة هادئة	باتمان:لا ولكن لا يمكن أن يفوز الجوكر	/
16	8ث	مقربة حتى الكتف	مائلة عالية	ثابتة	باتمان يدير وجه هارفي من الجزء المشوه إلى الجزء السليم	حزينة هادئة	باتمان: غوثام بحاجة إلى بطلها الحقيقي	/

17	3ث	م.ح.الكتف	¾ منخفضة	ثابتة	غوردن ينظر إلى باتمان الذي	حزينة هادئة	غوردن: لا	/
18	9ث	مقربة حتى الكتف	عادية ثم ¾ عادية	تنقل أمامي	باتمان يخاطب غوردن وهو بالكاد يستطيع ذلك	حزينة هادئة	باتمان: إما أن تموت بطلاً أو تعيش طويلاً لترى نفسك تتحول إلى شرير يمكن أن أقوم بتلك الأشياء	/
19	3ث	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل أمامي	غوردن يحدق في باتمان بإستغراب	حزينة هادئة	باتمان: لأنني لستُ بطلاً مثل دينت	/
20	5ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يلفت لغوردن ويخاطبه بثقة	حزينة هادئة	باتمان: لقد قتلتُ أولئك الرجال هذا ما أنا عليه	/
21	3ث	م.ح.الحنجرة	¾ عادية	ثابتة	غوردن يحرك رأسه يمنة ويسرة رافضا	إيقاعية	غوردن: لا يمكنك ذلك	/
22	5ث	مقربة حتى الكتف	المجال والمجال المقابل عادية	ثابتة	باتمان يخاطب غوردن بذات الثقة	إيقاعية هادئة	باتمان:سأكون ما تحتاجه غوثام. بلغ رجالك عني	/
23	2ث	مقربة حتى الحنجرة	¾ عادية	ثابتة	غوردن يحدق في باتمان الذي يضع جهاز الإتصال اللاسلكي على صدره	إيقاعية هادئة	/	/
24	2ث	م.ح.الكتف	¾	ثابتة	باتمان ينظر إلى غوردن بثقة	هادئة	/	/

ب) القراءة التعيينية للمتتاليات المختارة:

- **المتتالية الأولى من(00:10:41 إلى 00:11:37)**

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة وزاوية جانبية، تظهر كلا من المفوض "غوردن" والمحققة "راميرز"، حيث تقوم باستظهار صورة الجوكر التي التقطتها الكاميرات وهما يسيران على طول ردهة البنك الذي تجري فيه التحريات، وبلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية خلفية يدخل "غوردن" إلى خزنة البنك الضخمة تتبعه راميرز، يجول بنظره في الخزنة حيث يقف شرطي معاينا شيئا عند مدخلها.

تسرد اللقطة التالية المقربة حتى الصدر بزاوية عادية حيثيات سرقة تمت في المكان، حيث لم تتبق سوى الرفوف الفارغة والطاولات الحديدية التي لا تحمل شيئا عليها، ثم يبدو انزعاج غوردن واضحا في لقطة موالية متوسطة بزاوية جانبية، يرمي الأوراق والصورة على إحدى الطاولات الفارغة ثم يلتفت حيث مدخل الخزنة ويتفاجأ. وبلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية عادية تظهر ردة فعل "راميرز" على جفول "غوردن" إذ تلتفت في حركة سريعة حيث باب الخزنة الذي وقف عنده باتمان هادئا. يومئ "غوردن" برأسه في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾ العادية والحركة الثابتة كإشارة منه أن تدعه هو وباتمان على إنفراد. وبذات اللقطة وحركة الكاميرا تغادر راميرز بينما باتمان لا يحرك ساكنا أمام باب الخزنة محدقا في "غوردن" لتعود الكاميرا وتظهر الخزنة الخاوية أين يقف "غوردن" وسطها ثم يرفع صورة الجوكر كي يريها لباتمان في لقطة متوسطة وزاوية ¾. باتمان في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾ العادية يحاور غوردن بهدوء تام، لتصير اللقطة قريبة جدا وزاوية عالية(غطسية) تظهر يد باتمان بقفازات سوداء تحمل جهازا عليه علامة الإشعاعات النووية. بينما يحاوره "غوردن" بلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾. باتمان في لقطة قريبة حتى الصدر وزاوية عادية ينظر إلى الأسفل، وتظهر اللقطة التالية القريبة والغطسية الجهاز الذي يحمله باتمان وهو يظهر إشارات كلما قربه من بعض الأوراق النقدية الموجودة فوق الطاولة.

يواصل غوردن مخاطبة باتمان في لقطة مقربة حتى الصدر بزاوية ¾ لتقترب الكاميرا على إثرها حتى مستوى الكتف لتظهر باتمان وهو يخاطب غوردن في هدوء ورصانة. غوردن يرد على باتمان في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾ ثم تتوالى اللقطات بنفس الوتيرة بلقطة مقربة حتى الكتف لباتمان وزاوية عادية وبين لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾ لغوردن كرد للحوار الذي دار بينهما.

يواصل غوردن حديثه في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية جانبية، تتحرك فيها الكاميرا بطريقة اهتزازية لتحاكي حركة غوردن الذي يحمل الأوراق من على الطاولة ثم يرفع بصره حيث مدخل الخزنة. لتظهر اللقطة الأخيرة المقربة حتى الصدر بزاوية ¾ الخلفية وجوده بمفرده في الخزنة.

- **المتتالية الثانية من 00:27:07 إلى 00:26:10**

تُستَهل هذه المتتالية بلقطة مقربة حتى الصدر بزاوية عادية وحركة بانورامية (يسارا) لتؤطر زعيمين من زعماء العصابة اللذان يلتفتان إثر سماع صوت الضحك تليها لقطة مشابهة بنفس الزاوية وبحركة بانورامية يمينا تظهر زعيم عصابة ثالث يبدي نفس ردة فعل الزعيمين الأولين. تتحول اللقطة مباشرة إلى لقطة عامة بزاوية عادية وتنقل أمامي مصاحب تنقل فيه الكاميرا تفاصيل المكان الذي يضم أفراد العصابة في اجتماع، وهو مطبخ مطعم إحدى الفنادق، الاجتماع الذي يقتحمه الجوكر دون دعوة، فيلتفت إليه الجميع في وجوم.

تظهر اللقطة الموالية بشكل صارخ مظهر الجوكر الغريب، لقطة أمريكية ثم مقربة حتى الصدر، حيث تتنقل الكاميرا جانبيا(يمينا) لتتبع اقتراب الجوكر من العصابة ببدلته الأرجوانية وسترته الخضراء، مكياجه البهلواني بلطخات أحمر الشفاه حول شفتيه تمتد إلى خديه، لون أسود يحيط بعينه ولون أبيض غطى كامل وجهه، شعره الأشعث الأخضر، يخاطب أفراد العصابة في تساؤل. يخاطبه "غامبل"(زعيم العصابة) بلهجة حادة في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾ تنتقل الكاميرا بلقطة متوسطة إلى الجوكر الذي لا يزال واقفا وبزاوية عادية ثابتة يرد على "غامبل" في برود بسؤال بهلواني (ما رأيك بحيلة سحرية). اللقطة المقربة حتى الصدر تظهر غامبل جالسا بزاوية عادية وهو يرمق الجوكر بنظرات الاستغراب والاستهجان وكذلك باقي أفراد العصابة والجوكر غير مبال بأحد يغرس قلما على الطاولة التي يجتمع حولها أفراد العصابة وهم يتابعون ما يقول بمن فيهم رئيس العصابة الصيني (لاو) الذي يحضر الاجتماع عن بعد من خلال مكالمة فيديو. ويستمر الجوكر في تثبيت القلم ويحرك يده فوقه بطريقة بهلوانية تظهر عدم تثبيته بأي شيء آخر مخفي في الوقت الذي يشير "غامبل" بيده إلى حارسه الشخصي دلالة على أمره بالقبض على الجوكر. وبينما يواصل غامبل زعيم العصابة مراقبة ما يفعل الجوكر في استهجان يقف حارسه الشخصي لأجل القبض على الجوكر ويتجه نحوه في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية ¾ وحركة ثابتة.

تواصل الكاميرا سرد اللقطة التالية المقربة حتى الصدر، في مستوى النظر وحركة بانورامية نحو الأعلى ثم ثابتة تفاصيل الخدعة التي كان يتكلم عنها الجوكر حيث فور وصول الحارس الشخصي الذي هم بضربه، فيقوم الأخير بصد ضربته ثم يثبت يده على الطاولة ويصدم رأسه بها وبالفعل يختفي القلم داخل رأس الحارس الذي يقع صريعا. ويجلس الجوكر بعد هذا في هدوء على الكرسي وهو ينظر إلى مكان القلم ويشير بطريقة بهلوانية إلى مكانه قائلا (لقد اختفى) ثم ينظر إلى زعماء العصابة على يساره.

على نفس منوال اللقطة السابقة وزاويتها ولكن بحركة كاميرا ثابتة تنقل الكاميرا استغراب أحد زعماء العصابة وكذلك أفراد العصابة من خلفه ثم يتوجه بنظره إلى غامبل في الجهة المقابلة في استفهام. ويظهر الجوكر وهو يعدل بدلته في لقطة مقربة حتى الصدر وزاوية عادية وهو ينظر إلى ماروني زعيم العصابة ثم إلى باقي الأفراد ويخاطبهم. وكردة فعل على استفزاز الجوكر ينهض غامبل في غضب، تؤطره لقطة مقربة حتى الصدر وبزاوية ¾ وحركة بانورامية(أعلى) ثم ثابتة تعبيرا عن الحركة التي قام بها وهو يرمق الجوكر بنظرات الوعيد، تتنقل الكاميرا بتصوير ذات اللقطة من زاوية عادية وبثبات، لتظهر زعيم العصابة الآخر يخاطب غامبل وهو يشير بيده كمن يفتح مجالا لأحد بالتكلم. توضح زاوية المجال والمجال المقابل في لقطة مقربة حتى الصدر اكتفاء زعيم العصابة غامبل من تصرفات الجوكر فيرمي زعيم العصابة الآخر بنظرات الاستسلام ثم يرمق الجوكر بنظرات الغضب.

وتتوالى اللقطات المقربة حتى الصدر وهذه المرة تؤطر الجوكر جالسا ينظر إلى غامبل في زاوية عادية ثم يشير بيده إليه طالب منه أن يستمع إلى كلام صديقه وهو يلعق شفتيه مرارا. فيجلس "غامبل" غاضبا وهو لا يزيح نظره عن الجوكر متوعدا في زاوية المجال والمجال المقابل، ثم تنفرد لقطة مقربة حتى الكتفين بتصوير الجوكر وهو يخاطب أفراد العصابة ناظرا إلى فوق، كمن يخمن شيئا قبل أن يقوله ثم يحرك يديه مشيرا إلى أفراد العصابة وهو يحدق بهم ثم يعود ليشيح بنظره عنهم كأنه لا يراهم، ثم ينظر إلى الطاولة وهو يتحدث، وتعود زاوية المجال والمجال المقابل مرة أخرى لتظهر ملامح غامبل وهو ينعت الجوكر "بالمسخ".

تفضل الكاميرا مرة أخرى اللقطة المقربة حتى الصدر في نقل أحداث المتتالية وتظهر الجوكر وهو ينظر إلى الطاولة غير مبال تماما لما سمعه من غامبل، ثم يبتسم ويرمق غامبل بنظرات مخيفة مواصلا حديثه وهو يحرك يديه ورأسه، يتجشأ، يجول بنظره في كل اتجاه.

وبذات اللقطة يظهر إحدى رجال العصابة مستمعا إلى الجوكر باهتمام بحركة تنقل أمامي للكاميرا تؤكد حالة التركيز التام. وتنتقل الكاميرا إلى لقطة مقربة حتى الكتف لتظهر ملامح الجوكر غير المسالمة، مكياجه السخيف والعرق المتصبب من جبينه وشعره الأشعث المثير للسخرية. وساهمت حركة الكاميرا الثابتة والزاوية العادية في إضاءة هذه التفاصيل بينما يتحدث الجوكر بنظرات استفزازية.

تنتقل الكاميرا إلى لقطة مقربة حتى الصدر مؤطرة أحد رجال العصابة يبادل الجوكر النظرات بتنقل أمامي للكاميرا يؤكد على اهتمامه لما يقوله الجوكر. ثم يعود الجوكر إلى الإطار بلقطته المقربة حتى الكتف التي تريد بشكل مبالغ فيه نقل كل تفاصيله الغريبة وأسنانه الصفراء، حركة عينيه ومكياجه السخيف وهذه المرة بحركة كاميرا اهتزازية تتعقب حركته وهو يشير بإصبعه إلى الامام ويتكلم.

اللقطة التالية نقلت جفول زعيم العصابة الصيني الذي يحضر الاجتماع من خلال مكالمة فيديو وهي لقطة مقربة حتى الحنجرة بزاوية عادية وتنقل أمامي للكاميرا. ليعود الجوكر مجددا بذات اللقطة المقربة بزاوية ¾ وحركة ثابتة وهو يتحدث مستعينا بيديه في التعبير عما يريد قوله. ثم يظهر زعيم العصابة الصيني مجددا بذات اللقطة والزاوية السابقة وهو يستمع في حذر للجوكر. وتستمر اللقطة المقربة حتى في ملازمة حضور الجوكر بزاوية ¾ وحركة ثابتة كي تنقل طريقة تحدث الجوكر وملامحه وهو يشير بإصبعه إلى أمام.

تتواصل اللقطات المقربة في نقل الحوار الذي دار بين الجوكر وأفراد العصابة ينسحب خلاله زعيم العصابة الصيني ويواصل الجوكر استفزاز العصابة في الوقت الذي يستشيط فيه غامبل غضبا ويهم بالهجوم عليه، لكنه كان يتوقع أمرا مشابها وبحركة تزامنية لحركة غامبل يقف ممسكا بخيط يصل جميع صمامات القنابل اليدوية التي يحملها داخل معطفه ويهدده بتفجيرها، الأمر الذي جعل غامبل الذي تم تصويره بزاوية منخفضة ولقطة متوسطة بعيدة أظهرت مدى ذعر كامل أفراد العصابة و تراجعهم إلى الخلف. الأمر الذي جعل غامبل غاضبا جدا وتوعده، في حين لا يبدو الجوكر خائفا البتة وهو يحرك الخيط بإبهامه في لقطات مقربة وحركة كاميرا ثابتة وتظهر اللقطة المتوسطة التالية استماع أفراد العصابة للجوكر في حذر، ثم يعود هو بلقطة مقربة حتى الصدر ليدخل يده في جيبه ويخرج بطاقة لعب عليها صورة الجوكر، في الوقت الذي لا يزال غامبل يستشيط غضبا. وفي لقطة عامة بعيدة يبتعد الجوكر شيئا فشيئا عن العصابة خلفيا وهو لا يزال يهدد أفرادها بتفجير القنابل إن حركوا ساكنا حتى يصل باب المطبخ يركله كي يفتحه، ثم يختفي.

خص المخرج في هذه المتتالية الجوكر باللقطات المقربة حتى الكتف لإبراز تفاصيل وملامح الوجه وطريقة كلامه، في حيث خص أفراد العصابة باللقطات المقربة حتى الصدر لنقل حيثيات الحوار الذي دار بينهم، واعتمد ثبات الكاميرا في التصوير إلا في لقطات أطرت الجوكر لمتابعة حركته وهو يتحدث اعتمد حركة اهتزازية. كما اعتمد الإيقاع المتسارع لتتابع اللقطات الكثيرة والتي تسرد حوارا دائرا بين عدة أفراد مع التركيز على ملامح كل فرد منهم على حدى وتنوعت اللقطات التي غلبت عليها اللقطات المقربة، بين مقربة حتى الصدر والكتف، ولازمت المتتالية موسيقى تحذيرية تعلو وتنخفض حسب الحوار أو الحدث منذ دخول الجوكر. إضافة إلى صوت الضحك، وانزلاق الكراسي على أرضية القاعة كمؤثرات خادمة للمشهد.

- **المتتالية الثالثة (من 00:29:36 إلى 00:31:12)**

تم تصوير لقطات هذه المتتالية في قاعة بيلياردو في إحدى الحانات أين زعيم العصابة "غامبل" يلعب البيلياردو. تتوالى اللقطات بين مقربة حتى الصدر ومتوسطة لتسرد دخول الحراس الشخصية حيث غامبل ومخاطبتهم والأخير الذي لا يهتم لأمرهم إلا عندما يسمع اسم الجوكر، فيضع عصا البيلياردو جانبا ويستعد لاستقبال حارسيه الشخصيين الآخرين وهما يحملان جثة في كيس بلاستيكي أسود في لقطة متوسطة بزاوية عادية وحركة كاميرا اهتزازية تواكب حركتهما.

يلي ذلك لقطة مقربة حتى الصدر لغامبل بزاوية ¾ وحركة بانورامية تتابع توجهه نحو الطاولة حيث وضعت الجثة في الكيس البلاستيكي ويزيح الكيس ليكشف له وجه الجوكر المتظاهر بالموت. تظهر لقطة مقربة حتى الصدر ثم حتى الكتفين بزاوية جانبية ثم ¾ وحركة بانورامية اهتزازية(يسارا) توجه غامبل نحو الشبان لمخاطبتهم. يعقب ذلك مباشرة لقطة متوسطة في مستوى النظر تظهر جثة الجوكر طريحة على طاولة البلياردو. لتفاجئ اللقطة المقربة حتى الكتف في حركة اهتزازية استيقاظ الجوكر وطعنه الحارسين لتتواصل اللقطات على ذات المنوال بحركة اهتزازية وزاوية المجال والمجال المقابل والتي استعان بها المخرج في سرد قصة الجوكر لغامبل هذا الأخير الذي يرقبه في ذعر. ويظهر الشبان في لقطات تقطع سرد القصة وهم يهددون رجال غامبل بالسلاح وهي لقطات مقربة حتى الكتف. يعود الجوكر وغامبل مجددا إلى كادر الكاميرا وفي زاوية المجال والمجال المقابل ولقطات مقربة، يظهر فيها الجوكر وهو يضع نصل السكين داخل فم غامبل ويواصل سرد حكايته عن الندوب في وجهه وملامحه تبدو مخيفة بحركة عينيه وأسنانه الصفراء، يلعق شفتيه مرارا. في حركة

اهتزازية للكاميرا ترافق سير القصة وطريقة تحدث الجوكر. الذي يرمق حارس غامبل وهو جالس على طاولة البيلياردو ويمسك برأس سيده في ذات اللقطة المقربة والزاوية العكسية لكن هذه المرة منخفضة إذ أن الحارس جاثم على ركبتيه تحت تهديد سلاح أحد الشبان. ومن ثم يقتل الجوكر غامبل ليظهر أخيرا في لقطة متوسطة يفلته فيقع على الأرض صريعا.

غلب في هذا المقطع استخدام اللقطات المقربة حتى الكتف وزاوية المجال والمجال المقابل وحركة الكاميرا الاهتزازية لإبراز الجنون على وجه الجوكر وغرابة حركاته والخوف الجاثم على ملامح غامبل زعيم العصابة ورجاله، كما رافقت الموسيقى التحذيرية ككل مرة الجوكر والتي تنذر بحدوث أشياء سيئة كلما حضر.

- **االمتتالية الرابعة من 00:49:01 إلى 00:52:48**

تدور أحداث هذه المتتالية في شقة فاخرة أين تقام حفلة يحضرها الكثير من النبلاء وتنقسم هذه الأحداث إلى ثلاث من حيث أهميتها، تمثل الحدث الأول في وصول الجوكر ورجاله إلى مكان الحفلة ومسارعة بروس واين إلى إخفاء هارفي دنت في الخزانة بحضور ريتشل المستغربة من فعلته، يدخل الجوكر حاملا سلاحه يطلق النار نحو الأعلى ثم يرهب الجمهور بتصرفاته الهمجية وحضوره غير المرغوب فيه، يخاطب الحضور دون أدنى لباقة، يصدر صوتا أثناء أكله من الطعام الموجود في القاعة ويسكب الشراب على الأرض في الوقت الذي يأخذ الكأس من إحدى الحاضرات بقوة وقد اعتمد المخرج في هذه السردية اللقطات المقربة حتى الصدر وحتى الكتفين لإبراز ملامح كل الفاعلين في الحدث، إضافة إلى الزاويتين العادية و ¾ العادية وتنوع حركات الكاميرا بين تنقل جانبي وبانورامية واهتزازية وهي الحركات المناسبة لحدث يزخر بالحركة.

يتواصل الحدث الأول بتأطير بروس واين في لقطة مقربة حتى الكتفين ثم حتى الصدر وهو في الرواق سائرا إلى إحدى غرف السرية ليرتدي بذلك الرجل الوطواط التي سيواجه فيها الجوكر، تليها لقطة عامة تتحول إلى أمريكية ثم متوسطة وهي اللقطة التي تظهر تخلص بروس من أحد رجال الجوكر وكسره سلاحه واستمراره في مضيه إلى ما يعزم عليه. لتعود الكاميرا إلى نقل لقطات مقربة حتى الصدر وحتى الكتف والحنجرة بزاوية عكسية وبحركة كاميرا اهتزازية، والتي صورت استمتاع الجوكر بإرهاب النبلاء الذين لا يحركون ساكنا خوفا منه إلى أن يتكلم أحد الكهول(لا يخيفنا المجرمون) فيجن جنون الجوكر ويهجم عليه بسكينه وهو يستشيط غضبا، ثم تتناوب ذات اللقطات بذات الزاوية في تصوير ذعر الكهل من الجوكر وجنونه.

الحدث الثاني يبدأ بظهور ريتشل رغم تحذير بروس لها في أول وصول للجوكر بأن تبقى مختبئة، لكنها تقف في مواجهة الجوكر دون خوف كمحاولة منها إنقاذ الكهل الذي يهم بتنفيس غضبه فيه، يبدأ هذا الحدث بلقطة عامة تتوسط فيها ريتشل الكادر، تثني ذراعيها وتقف في شجاعة، خلفها جمع من النبلاء المذعورين والذين يهددهم رجال الجوكر بأسلحتهم، ساهمت زاوية الرؤية العادية وحركة الكاميرا الاهتزازية في نقل جسارة ريتشل في الوقوف في وجه الجوكر رغم خوف كل الحاضرين. اللقطة التي تليها مقربة حتى الصدر في مستوى النظر بتنقل مصاحب تظهر تفاجأ الجوكر حين سماع صوت ريتشل، فيلتفت ويتقدم نحوها في هدوء وهو يعدل شعره ويحمل سكينه في يده، تنتقل الكاميرا إلى اللقطة العامة التي صورت ريتشل قبلا تتحول تدريجيا إلى متوسطة بزاوية خلفية وحركة اهتزازية في تنقل مصاحب للجوكر وهو لا يزال يتقدم نحوها في هدوء في حين تحافظ هي على رباطة جأشها. ثم تأتي اللقطة المقربة حتى الصدر لتنقل حرفيا جنونه وحركاته المخيفة وهو يلتف حول ريتشل في حركة كاميرا اهتزازية وتنقل بانورامي ثم دائري، تختلف فيها زوايا التصوير من عادية إلى جانبية إلى العكسية العادية، أين ينقض الجوكر على ريتشل كحيوان بري، ويضع نصل السكين على خدها، لتسرد اللقطة المقربة حتى الكتف ملامح الجوكر المخيفة وأسنانه الصفراء ومكياجه السخيف تتناوب بينه وبين ملامح ريتشل التي بدأ يتسلل إليها الخوف في زاوية عكسية وحركة كاميرا اهتزازية التي تترك المشاهد في حالة من الترقب والحذر. وعلى ذات المنوال تتوالى اللقطات والزوايا وحركة الكاميرا لترسم الحدث الثاني الذي تواجه فيه ريتشل جنون الجوكر وهو يسرد قصة الندوب مختلفة عن سابقتها وهي تنظر إلى أعلى مرارا كأنما تبحث عن شيء، ويستمر هو في إرغامها على الاستماع إليه. إلى أن تنتقل اللقطة إلى اللقطة المقربة حتى الحنجرة والتي تظهر الجوكر ضاحكا بعد تلقيه ركلة من ريتشل في زاوية عالية ثم عادية وحركة كاميرا اهتزازية ثم بانورامية إلى أسفل وهو يهم بالهجوم عليها.

وهنا يبدأ الحدث الثالث الذي يتدخل فيه باتمان لإنقاذ ريتشل في لقطة مقربة حتى الصدر بزاوية عادية وحركة اهتزازية، تظهر اللكمة التي سددها للجوكر، تتغير على إثرها مباشرة اللقطات إلى عامة لتنقل حيثيات العراك بالأيدي الذي حصل بين باتمان ورجال الجوكر بعد أن طرح هذا الأخير أرضا، تنوعت فيه الزوايا بين عالية وعادية، بحركات كاميرا بانورامية اهتزازية مناسبة للحركة التي تحدث آنذاك، وفي إحدى هذه اللقطات يهب الجوكر راكضا ويمسك بأحد رجاله المقنعين في لقطة متوسطة ويلقيه على باتمان المنشغل بضرب بقية الرجال في لقطة موالية عامة، فيطرح باتمان أرضا ويستمر منوال اللقطة بتأطير ذات الرجل وهو يثبت باتمان أرضا، ليتمكن الجوكر من تسديد اللكمات إليه في لقطات مقربة حتى الصدر وبزاوية ¾ العادية وتنقل جانبي،

تضيق على إثره اللقطة إلى القريبة جدا على حذاء الجوكر الذي يطأ الأرض بقوة فيظهر نصل السكين، ثم يترنح عائدا إلى الوراء ويهم بالعودة، غير أن باتمان يتخلص من الرجل ويطرحه أرضا في لقطة قريبة وبزاوية مائلة وحركة اهتزازية تظهره وهو يحبو مسرعا على أرض القاعة ليلتقط مسدسا ملقى هناك.

وفي استمرار اللقطات المقربة في سرد الحدث بزوايا أفقية مختلفة وحركة كاميرا اهتزازية لباتمان وهو يجابه الرجال المقنعين، يلتفت على حين غرة للبحث عن الجوكر فيفاجأ في لقطة متوسطة به يأخذ ريتشل رهينة ويقترب من النافذة الزجاجية الكبيرة شيئا فشيئا وهو يصوب السلاح نحوها. وتتدخل القطات المقربة مجددا لنقل ملامح كل منهما وريتشل في هذا الحدث التشويقي تختلف فيه زوايا التصوير تزامنا مع حركة الجوكر وتثبت فيه حركة الكاميرا عند باتمان، ثم تعود لتهتز حين تصوير الجوكر الذي يطلب من باتمان خلع قناعه وإلا سيلقي بريتشل من أعلى المبنى، فيطالعه باتمان في غضب دون أن يحرك ساكنا طالبا منه أن يدعها وشأنها. فيلقي بها غير آبه بما سيحدث ويبتعد عن النافذة، وهنا يقفز باتمان من أعلى دون أن يهتم لسلامته لأجل انقاذها.

اعتمد المخرج هذه المتتالية المطولة لإثراء المشهد باللقطات المقربة التي تجيد نقل الملامح والمشاعر على وجوه المشاركين في المشهد سواء أكان ذعرا، جنونا أم غضبا ونوع من زوايا التصوير لنقل الحركة الكثيرة التي حدث في المشهد منذ وصول الجوكر، وكذا فضل استخدام حركات الكاميرا في تنقلها المصاحب الجانبي أو البانورامي كي يعزز الحركة والبعد الثالث، كما كان المونتاج إيقاعيا معتمدا على التعاقب السريع للقطات، وخاصة في العراك الذي حصل لإضفاء الاحساس بالترقب والذعر، وعلى المونتاج التعبيري في اللقطات المطولة لتجسيد جنون الجوكر وهمجيته، كما رافقت الموسيقى التحذيرية ككل المرة الجوكر منذ وصوله إلا في لقطات العراك التي واكبتها موسيقى ملحمية مرتفعة.

- **المتتالية الخامسة (من 01:05:36 إلى 01:06:28)**

صُورت لقطات هذا المشهد خارجا باتمان عند إحدى شرفات المباني يخاطب رجل العصابة(ماروني) بقناعه الأسود الذي لا يخفي ملامح الجدية على وجهه. ثم في لقطة مقربة حتى الكتف مشابهة وزاوية عكسية وبحركة ثابتة يظهر ماروني مستهزئا، فينظر إلى أسفل ثم يعود بنظره إلى باتمان وهو يحادثه وفي لقطة متوسطة في ذات الزاوية، لكنها منخفضة وحركة كاميرا اهتزازية يظهر كل من باتمان ورجل العصابة من على الشرفة، حيث يمسكه باتمان من ياقته. ثم تعود اللقطات المقربة حتى الكتف لتسرد لنا الحوار بين الرجلين في زاوية عكسية

أحيانا، وزاوية ¾ العادية، إلى أن يدفع باتمان ماروني من أعلى الشرفة في لقطة عامة وزاوية منخفضة وحركة كاميرا بانورامية للأسفل لتظهر سقوط ماروني من أعلى.

يسقط ماروني فترتطم ساقه بالأرض وتكسر على إثر ذلك، ثم يلحق به باتمان قفزا من أعلى الشرفة، تتحول هنا اللقطتان المتوسطتان المتعاقبتان إلى لقطتين عامتين، تظهر إحداهما تحليق باتمان في طريقه إلى الأرض بزاوية منخفضة ثم عادية وحركة بانورامية للأسفل، ثم أخرى بزاوية عادية وحركة ثابتة يصل فيها باتمان غلى أرضية الشارع الواسع الخالي تماما من المارة ويتوجه نحو ماروني، وحين استجواب باتمان له تستمر اللقطات المقربة حتى الكتف حتى نهاية المشهد مع اختلاف زاوية التصوير من زاوية المجال والمجال المقابل عند تأطير ماروني ومنخفضة عند تأطير باتمان، وأحيانا أخرى بزاوية ¾ التي تلازم باتمان فقط وحركة كاميرا ثابتة في كل باقي اللقطات، عدا تلك التي تُظهر استغراب باتمان وتفاجئه في خضم حديثه مع ماروني.

استغنى المخرج في هذا المقطع عن الموسيقى تأكيدا منه على أهمية الحوار بين باتمان ورجل العصابة ماروني، كما اعتمد اللقطات المقربة كثيرا نقلا للحوار بينهما، بكل ردات الفعل والتعبيرات التي ارتسمت على وجهيهما سواء كان استغرابا، ألما، أم استهزاءً.

- **المتتالية السادسة (من 01:05:37 إلى 01:08:23)**

تتوالى اللقطات المقربة حتى الكتف في رسم هذا المشهد الذي تم تصويره في فضاء داخلي يبدو كإحدى المصانع المهجورة، حيث يحتجز هارفي رجلا يرتدي بزة شرطي، يقيده إلى كرسي استعدادا لاستجوابه، وأغلب الزوايا المعتمدة في هذه السردية هي زوايا عادية وهي تلك التي رافقت ظهور هارفي، وأخرى غطسية لتصوير الرجل المحتجز.

يقوم هارفي بتلقيم المسدس على مرأى من الرجل ويطلق النار على يمينه كي يزيد من خوفه، لكنه يكتم خوفه ويصر على عدم التحدث إلى حين إخراج هارفي للقطعة النقدية التي يعتمد عليها في تحديد ما إذا كان الرجل أمامه سيموت أم لا، مانحا إياه فرصة إخباره عن مكان الجوكر، وهنا تحولت الزاوية إلى المجال والمجال المقابل لتسرد تفاصيل الحوار مع التركيز على تعابير الرجلين. حين يفقد هارفي صبره ويصرخ في وجه الرجل في ذات الزاوية ولكن بمستوى منخفض، وحين يزداد ذعر الرجل كلما زاد غضب هارفي، وكلما همَّ أن يعاود كرة

(النقش والطرة) لتقرير مصيره، إلى أن يتدخل باتمان ليمنعه من رهن حياة رجل بالحظ ويحاول هارفي أن يشرح الموقف لكن يخبره أن لا جدوى من فعل ذلك لأن الرجل مريض بالفصام وأنه من نوع العقول التي تستهوي الجوكر ثم يحذره من فعل ذلك مجددا، ويخبره أنه سيسلم نفسه كما يريد منه الجوكر أن يفعل ويطلب منه مواصلة الطريق الذي بدأه في محاربة الفساد والجريمة المنظمة، وهو يعيد إليه قطعته النقدية التي كان قد التقطتها فور وصوله، حين كان هارفي يحاول إخافة الرجل بترك مصيره معلقا بأحد وجهيها، ويخبره أن غوثام أمانة عنده، ثم يغادر في لقطة تتسع من المقربة حتى الكتف إلى الأمريكية تدريجيا بعد أن استمرت في عدة لقطات متتالية حتى الكتف وبزاوية المجال والمجال المقابل المناسبة للحوار، ويصرخ هارفي رافضا استسلام باتمان للجوكر.

اعتمد المخرج في جل المشهد على اللقطات المقربة حتى الكتف والزوايا العكسية (المجال والمجال المقابل) لسرد استجواب هارفي للرجل الذي يحتجزه ثم لسرد الحوار الذي دار بينه وبين باتمان، كما اعتمد ثبات الكاميرا أثناء التصوير إلا في حال حركة هارفي أثناء الاستجواب (بانورامية عمودية) وكذا حركة اهتزازية في حال نقل انفعال هارفي وردات فعله الغاضبة أو حال تصوير الذعر الذي أصاب الرجل المعتقل. هذا وكانت الموسيقى مظلمة وهادئة، تناسب الجانب الغاضب والجامح والخفي في هارفي دنت.

- **المتتالية السابعة(من 01:21:38 إلى 01:22:46)**

تم تصوير المشهد في فضاء خارجي ليلا وهو إحدى شوارع مدينة غوثام الواسعة ذات المباني الضخمة والأضواء الخافتة، يبدأ بلقطة عامة تظهر شاحنة مقلوبة(إثر حادث) يسقط من بابها الجوكر بزاوية ¾ وحركة كاميرا ثابتة تتغير مباشرة إلى تنقل جانبي اهتزازي لتصور حركة الجوكر غير المتزنة بسبب الحادث الذي تعرض له لتوه، يحاول الوقوف مستندا على سلاحه وحالما يقف يطلق النار منه عشوائيا ثم يعود ليسقط مجددا وينهض مرة أخرى مترنحا.

تصور اللقطة ذاتها والزاوية ذاتها بتنقل مصاحب للخلف، باتمان على دراجته النارية يتجه نحو مكان الحادث وعلى الرصيف سيارات محترقة، تظل اللقطة العامة مرافقة لبداية المشهد وهذه المرة بزاوية ¾ المنخفضة وبتنقل جانبي(يمينا) يظهر تقدم الجوكر كذلك في الشارع وهو يطلق النار عشوائيا، لتبين اللقطة العامة ثم

المتوسطة الموالية تعرُّضَ السيارات في الشارع لإطلاق النار العشوائي وبزاوية عادية ثم ¾ العادية وحركة بانورامية (يسارا) تحيد السيارات عن مسارها وتصطدم بالأرصفة.

يعود الجوكر في لقطة أمريكية وزاوية منخفضة وتنقل جانبي يمينا إلى الإطار وترافق حركة الكاميرا الاهتزازية تقدمه غير المتزن نحو الأمام وهو يحدث نفسه، ويطلق النار عشوائيا، لتعود اللقطة التي أطرت تعرض السيارات للطلقات النارية بذات الزوايا والحركات، لكن باتمان يظهر في الإطار قادما بأقصى سرعته، ثم تتوالى اللقطات الأمريكية بزوايا منخفضة وحركة تنقل جانبي اهتزازية في تصوير تقدم الجوكر في الشارع وهو يحدث نفسه ويطلق النار عشوائيا، واللقطات المتوسطة التي تصف تقدم باتمان نحوه بأقصى سرعته غير مبال بوابل الرصاص في زاوية ¾ العادية، تتحول بعدها اللقطة إلى متوسطة وتضيق شيئا فشيئا لتصبح مقربة حتى الصدر بزاوية ¾ المنخفضة وحركة بانورامية للأعلى لتصف مواصلة تقدم الجوكر في الشارع محدثا نفسه، حيث تبدو ملامحه أكثر وضوحا ورعبا وفوضى، لتقطع المشهد لقطة عامة بزاوية خلفية وحركة ثابتة للجوكر وهو يتسمر في مكانه منتصف الطريق، بينما تلوح دراجة باتمان من بعيد وتصبح أقرب شيئا فشيئا.

تقفز بعدها اللقطة المقربة إلى الكادر لتعلن اقتراب باتمان وهو يصرخ غاضبا، في حين تصور اللقطة العامة اللاحقة الجوكر متسمرا مكانه وسط الشارع الواسع، في زاوية عادية تصير مائلة بتنقل مصاحب أمامي ثم يتسارع إيقاع اللقطات المقربة حتى الكتف لتظهر كلا من باتمان والجوكر يصرخان. عندها يحيد باتمان بدراجته في لقطة عامة عن الجوكر الواقف مكانه، وتصف حركة الكاميرا البانورامية انزلاق الدراجة على الأرض، تليها ذات اللقطة للجوكر وهو يرقب ذلك في هدوء، ولقطة أخرى مشابهة لاصطدام دراجة باتمان بالشاحنة المقلوبة.

وهنا تعود اللقطات الواسعة والأمريكية والمتوسطة لسرد بقية المشهد حيث يقترب أحد رجال الجوكر المقنعين من باتمان ويقلبه، في الوقت الذي يتقدم فيه الجوكر نحو باتمان حاملا سكينة أخرجها لتوه من جيبه، ويتقدم بطريقة بهلوانية وهو يمط شفتيه ويدندن في زاوية منخفضة تزيد من شكله رعبا. ولما يقوم رجُله سابق الذكر من التأكد من أن باتمان على قيد الحياة بوضع يده على رقبته يصعق ويسقط أرضا، فيركض الجوكر نحوه ويركله وهو يضحك في حركة كاميرا اهتزازية، ثم تعود اللقطة المقربة حتى الصدر لكنها تتحول تدريجيا إلى المتوسطة متتبعة حركة الجوكر وهو ينزل حيث باتمان طريح على الأرض ويقرب السكين من وجهه حتى يتدخل رجل شرطة ويضع السلاح على رأسه فيتذمر، ولكن الشرطي لا يمهله ويطرحه أرضا.

فضل المخرج الاستعانة باللقطات العامة والمتوسطة ليصف الشارع والحادث الذي وقع، والمواجهة التي لم تمت بين باتمان والجوكر، وحركتهما وهما يتوجهان نحو بعضهما البعض وحركات الكاميرا البانورامية، التنقل الجانبي والحركة الاهتزازية المناسبة لمثل هذه المشاهد خاصة ترنح الجوكر. كما عمد المخرج إلى الموسيقى التي يوقعها الجوكر كلما حضر في مشهد، الموسيقى التحذيرية الهادئة التي ترتفع كلما آذن شيء سيء جدا بالحدوث. وكذا المؤثرات الصوتية التي عززت حيثيات المشهد، من صوت إطلاق الرصاص، انزلاق عجلات السيارات، الاصطدام وغيرها.

- **المتتالية الثامنة (من 01:27:09 إلى 01:30:37)**

يميز الظلام المطبق بداية المشهد إلا من وجه الجوكر في لقطة مقربة حتى الحنجرة بزاوية عادية وحركة كاميرا اهتزازية، تظهر خلالها ملامحه بوضوح، بمكياجه البهلواني وعدم اكتراثه لشيء، تتحول على إثرها الكاميرا إلى زاوية عالية بعد أن أنير الفضاء الداخلي للمشهد فجأة وظهر خلفه باتمان، الأخير الذي ضرب رأس الجوكر على الطاولة الحديدة التي كان يجلس إليها، فيتألم ويمسك رأسه ثم يرفعه عاليا ليرى من فعل به ذلك.

وبزاوية المجال والمجال المقابل المنخفضة بلقطة مقربة حتى الكتف، بذات حركة الكاميرا الاهتزازية، باتمان ينحني على الطاولة ويحدق في الجوكر الذي تنتقل الكاميرا إليه بزاوية عالية ولقطة مقربة حتى الكتف، فيظهر ممسكا رأسه بإحدى يديه ويحرك الأخرى محدثا باتمان. تستبدل اللقطة المقربة بأخرى عامة بزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة لتصف الفضاء الداخلي للمشهد الذي يمثل غرفة الاستجواب الواسعة والفارغة خلا من طاولة وكرسيين حديدين، مصباح على الطاولة ونوافذ زجاجية كبيرة على طول جانبيها أين يقف باتمان بزيه الأسود منحنيا على الطاولة أين يقبع الجوكر على كرسيه ولا يظهر إلا في انعكاس زجاج النوافذ، ثم يرفع باتمان يده عاليا. فتتحول اللقطة إلى قريبة جدا لتوثق اللكمة التي كالتها قبضة باتمان لكف الجوكر المبسوطة على الطاولة والملطخة باللون الأبيض بزاوية ¾ العالية وحركة ثابتة، بعد ذلك تتوالى اللقطات المقربة حتى الكتف بزاوية المجال والمجال المقابل العالية ثم العادية وبحركات كاميرا متعددة تتباين بين الثابتة، البانورامية والاهتزازية، وذلك لتسرد الحوار الذي دار بين الجوكر وباتمان الجالس قبالته على الكرسي الثاني. الحوار الذي بدا فيه جنون الجوكر، حركاته الغريبة والبهلوانية، ملامحه الباردة وعدم احساسه بالذنب مطلقا وكلماته قوية جدا وعابثة، وظهر فيها هدوء باتمان ثقيلا وصبره واسعا، وهو يستجوب مجرما من أعتى مجرمي المدينة، والذي يحتجز

صديقه المدعي العام، حتى حين استفزاز الجوكر له بكلماته الجارحة (أنت بالنسبة لهم مسخ مثلي)، (يحتاجونك الآن لكن عندما لا يفعلون سيتخلصون منك كالمجذومين)،(أنت تكملني)... يتخلل كل ذلك لقطات على ذات المنوال ولكن بزاوية ¾ لتصور كلا من الجوكر وباتمان على حدى وتناقض ملامح وشخصية كل منهما.

وفجأة يتحول جو الحوار إلى لقطة متوسطة بزاوية مائلة وحركة كاميرا بانورامية يسارا، إلى جو مشحون بغضب باتمان الذي حمل الجوكر عاليا من قميصه بقوة ورفعه عاليا حتى انتهى ماثلا أمامه، لتعود زاوية المجال والمجال المقابل العادية بذات اللقطة أحيانا وأحيانا أخرى بلقطة مقربة حتى الصدر، وحركة الكاميرا البانورامية إلى سرد بقية الحدث حيث يستجوب باتمان الجوكر الذي يخاطبه بدوره ببرود، فيرفعه باتمان مجددا ويدفعه إلى أحد جدران غرفة الاستجواب. ويستقطع المشهد بلقطة متوسطة ثم أمريكية ثم أخرى مقربة بزاوية عادية ثم خلفية ثم جانبية على التوالي وبحركة كاميرا ثابتة في اللقطات الثلاث التي تصف مراقبة المحققين للاستجواب وهلعهم عند رؤية باتمان يعنف الجوكر، ويتدخل عندها غوردن المفوض العام لتهدئتهم.

تتوالى بعدها القطات المقربة حتى الكتف والحنجرة بزاوية المجال والمجال المقابل العادية ولكن بحركات كاميرا متبانية بين الثابتة، البانورامية، الاهتزازية، والتنقل الأمامي لمتابعة مجريات الاستجواب، حيث يثبِّت باتمان الجوكر إلى الجدار عاليا بمعصمه ويسأله في الوقت الذي لا يبالي الجوكر تماما بالموقف الذي هو فيه ويواصل استفزاز باتمان وهو يضحك ويلعق لسانه مرارا ويجول بنظره في كل اتجاه، حتى يخرج كل الغضب الكامن في باتمان فيشده بعنف. تتناوب اللقطة المتوسطة والأمريكية بزوايا النظر العادية، العالية، المائلة وزاوية ¾ العادية وحركات الكاميرا الاهتزازية والتنقل الجانبي والبانورامية لتنقل خروج باتمان من طور الهدوء إلى الغضب الشديد، حين حمل الجوكر عاليا وطرحه بعنف على الطاولة الحديدية، ثم حمل الكرسي واتجه نحو الباب، وفي ردة فعل سريعة يركض غوردن نحو الباب الذي يتجه نحوه باتمان في نفس الوقت حتى يمنعه من إغلاقه لكنه الحظ لا يحالفه، في الوقت الذي يواصل فيه الجوكر استفزاز باتمان رغم احساسه بالألم، يوصد باتمان الباب بالكرسي ويعود أدراجه.

تعود اللقطات المقربة حتى الصدر والكتف لتصوير بقية مشهد الاستجواب، بزوايا تتحول تدريجيا من العادية، إلى الجانبية، ثم الخلفية فزاوية ¾ العادية لتتحول إلى زاوية المجال والمجال المقابل المائلة فالمنخفضة المائلة، وفيها يستفز الجوكر باتمان ببرود شديد، فيشده من شعره ويرفعه عاليا حتى يلقيه على إحدى نوافذ غرفة الاستجواب الكبيرة فتكسر حين يصطدم بها رأسه ثم يقع أرضا، وفي الوقت الذي يصرخ فيه باتمان غاضبا وهو يسأل الجوكر عن مكان احتجازه لصديقه هارفي وريتشل، يستمر الجوكر باستفزاز باتمان دون أيما احساس

بالذنب أو الخوف، وكلما اشتد غضب باتمان وعنفه ازداد ضحك الجوكر ولامبالاته. تستقطع هذه اللقطات المتعاقبة بلقطة متوسطة بذات الزاوية السابقة وحركة بانورامية للأسفل، قبل أن تواصل اللقطات المقربة حتى الكتف في تأطير باتمان وهو يحدق في الجوكر بغضب، ومقربة حتى الحنجرة في وصف سيطرة الجوكر على الموقف من خلال إظهار ملامحه الباردة المستفزة ومكياجه السخيف، نظراته غير المستقرة وابتساماته غير المبررة. حتى يدفع باتمان إلى رميه أرضا والخروج مسرعا.

في هذا المقطع المطول(مقطع الاستجواب) تعمد المخرج التباين اختيار اللقطات الواصفة لمجريات الاستجواب من عامة، أمريكية، متوسطة ومقربة، لكن الغالب في الاختيار كان اللقطات المقربة التي تُمَكن إلى حد بعيد من نقل الملامح وردات الفعل أثناء الحوار الذي دار بين باتمان والجوكر بزاوية المجال والمجال المقابل أو زاوية ¾، أما اللقطات الواسعة والمتوسطة فاستفردت بنقل الحركة التي حصلت حينها، وغضب باتمان العارم الذي دفعه إلى تعنيف الجوكر، كما تعمد المخرج التنويع في زوايا التصوير وحركة الكاميرا خاصة الاهتزازية التي خص فيها الجوكر بالقسط الأكبر من التصوير على غرار باتمان، وذلك لنقل حالة عدم الثبات وجنون الجوكر والفوضى المطبقة على ملامحه ومظهره وحركاته، عكس باتمان الهادئ والرصين، والذي لم ينجح مطولا في الاستمرار في ذلك.

تم اعتماد المونتاج الايقاعي سريع تعاقب اللقطات الذي يكثر استخدامه في مشاهد الحوار والحركة، إضافة إلى شريط صوتي تمثل في حوار باتمان والجوكر، موسيقى تحذيرية تعلو كلما أوشكت المتاعب على الحدوث، أو تحدث بالفعل إضافة إلى الموسيقى المظلمة التي تضفي على حضور الجوكر غموضا وحذرا وترقبا، ومؤثرات صوتية داعمة للمشهد، من صراخ وصوت لكمات، وانكسار الزجاج وزحزحة الكراسي الحديدية والطاولة، وصوت الركض وغيره.

- **المتتالية التاسعة (من 01:47:30 إلى 01:48:58)**

غلب على هذا المقطع الذي تم تصويره في فضاء داخلي في إحدى غرف المستشفى الذي يرقد فيه هارفي بعد أن أنقذه باتمان من حادثة الانفجار المدبر من طرف الجوكر، اللقطات المقربة سواء حتى الكتف أو الصدر أو الحنجرة، التي تظهر الجوكر وهو يرتدي باروكة شعر ويضع قناعا طبيا ليخفي ملامحه في حين يعدل سرير هارفي رافعا إياه إلى أعلى، وعندما يستفيق هارفي من نومه يخلع الجوكر القناع لتبدو ملامحه البهلوانية الغريبة وعندها ينتفض هارفي غضبا لما يراه ليجد نفسه مقيدا إلى السرير الذي ينام عليه، لكن الجوكر في بروده المعهود يجلس رويدا على الكرسي المقابل له ويبتسم محييا إياه ثم ينزع باروكة الشعر المستعار، ويخاطب

هارفي بثقة، وفي نقل للحوار الذي دار بين الجوكر وهارفي الذي استشاط غضبا حين ذكر موت صديقته ريتشل، حافظ الجوكر على بروده وثقته، وهو يحاول تحريض هارفي على أصدقائه المقربين محاولا تلبيس تهمة موتها لهم وأنه بريء مما نسب إليه في إيماءات وحركات بهلوانية وابتسامات مستفزة تتناقض تماما مع كلماته الرصينة القوية والمتمردة. وتداولت في المقطع الزوايا العادية وزوايا المجال والمجال المقابل وزاوية ¾ في رسم طبيعة الملامح وردود الفعل على وجهي كل من الجوكر وهارفي أين تم التركيز على نصف وجهه المحترق، بحركة كاميرا اهتزازية أو ثابتة بحسب وتيرة الحوار.

ومع ذلك لم يفلح الجوكر في إخماد غضب هارفي الذي ظل يراقبه في حنق محاولا الفكاك من قيده في كل مرة، ثم في لقطة قريبة تمسك يدا الجوكر بيدي هارفي وترتبت عليها محاولا كسب مودته.

كان الشريط الصوتي متمثلا في الحوار الذي أمسك دفته الجوكر، إضافة إلى موسيقى إيقاعية هادئة تصادق على قوة كلمات الجوكر المألبة لهارفي، ومؤثرات صوتية قليلة داعمة لطبيعة المشهد.

- **المتتالية العاشرة (من 01:49:38 إلى 01:51:09)**

هذا المقطع جزء مستقطع من المشهد الكلي لزيارة الجوكر لهارفي في المستشفى، أين سردت اللقطات المقربة حتى الكتف والحنجرة بقية الحوار بينهما، في زواية المجال والمجال المقابل العالية التي خصت هارفي بالتأطير، وزاوية ¾ المنخفضة التي أطرت الجوكر وهو منحنٍ على سرير هارفي ليفك قيده، لكن هذا الأخير ينتفض ويهم بخنق الجوكر الذي سيطر على حركته في الوقت الذي يواصل مخاطبته بكلماته العابثة، بمكياجه المعتاد، لعقه المستمر لشفتيه وأسنانه المتسخة وحركات رأسه ويديه البهلوانية. وبينما هارفي ينصت إليه في اهتمام ولا يكاد يخفي غضبه وحنقه عليه، يخرج الجوكر من جيب مئزره مسدسا يرميه ويلتقطه بذات حركة رعاة البقر، ويضعه في يد هارفي الذي استغرب فعلته تلك، لكنه لا يهتم لردة فعله ويواصل مخاطبته وهو يوجه المسدس الذي بين يدي هارفي ليصوبه على جبينه قائلا(إن أدخلت القليل من الفوضى،.. وأخليت بالضوابط المتعارف عليها..) (وكل شيء يصبح.. فوضى أنا عميل للفوضى. هل تعرف ما المميز في الفوضى؟ إنها عادلة..)، وهنا يشيح هارفي بنظره إلى أسفل بعد أن كان يرقب الجوكر في حنق، ليظهر الجوكر في لقطة أخرى وهو يتابع حركة يد هارفي التي ترفع قطعة نقدية عاليا، ويخبره أنه سيرهن حياته بعملته تلك، الوجه المحترق من الانفجار منها يعني موت الجوكر، والوجه السليم منها يعني أنه سيحتفظ بحياته، فيوافق الجوكر في إعجاب بفكرته قائلا(هذا كلام مثير)، في لقطة مقربة حتى الحنجرة، وزاوية المجال والمجال المقابل العالية يرمي

هارفي القطعة بالفعل ثم يلتقطها، وتخبرنا ملامح الجوكر بوجه العملة النقدية الذي سيمنع هارفي من قتله، بيد أن هذا الأخير يبدو غير راض تماما عن الحظ الذي لا يستحقه الجوكر.

اعتمد المخرج اللقطات المقربة في هذا المقطع بكثرة ليترك ملامح كل من هارفي والجوكر تسرد موقفهما في ذات الحوار الذي أجبر فيه هارفي على الاستماع لعدوه الذي سبب له المتاعب وقتل صديقته وكاد يودي بحياته، الحوار الذي برع الجوكر فيه في نكأ جراح هارفي ودفعه إلى الانتقام، واعتمد زواية المجال والمجال المقابل المناسبة للحوار، وجعل من حركة الكاميرا عنصرا مساعدا في السرد حيث تهتز كلما وجهت نحو الجوكر لتثبت في نهاية المطاف عند سيطرة الجوكر على الوضع وإرغام هارفي على الاستماع إليه. ووردت الموسيقى بشكلها الغامض المظلم الذي يرتفع عند نهاية المشهد، ومؤثرات صوتية طبيعية تثري غضب هارفي في تنفسه القوي ولامبالاة الجوكر من خلال همهمته.

- **المتتالية الحادية عشر(من 02:12:47 إلى 02:15:22)**

يظهر الجوكر في هذا المقطع خائبا وحانقا بسبب عدم حصوله ما كان يصبو إليه وفي لقطة مقربة حتى الصدر تروي ملامحه خيبته وغضبه بزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة، لتظهره اللقطة المتوسطة التالية وهو يخرج جهاز التفجير من جيب سترته، فيما يثبت باتمان تحته بإطار حديدي ضخم، في زاوية جانبية عالية، ثم تتناوب اللقطة المقربة حتى الصدر والمتوسطة على سرد بقية المشهد بزاوية منخفضة عند تصوير الجوكر وأخرى عالية لتصوير باتمان وحركة كاميرا تختلف من الثابتة إلى الاهتزازية إلى البانورامية، حيث يخاطب الجوكر باتمان وهو يشير بالجهاز الذي يحمله إلى الندوب حول شفتيه، ليرد عليه باتمان ثم يطلق عليه الأجزاء الحادة من البدلة التي يرتديها، فيصرخ حين تصيبه ويتشتت انتباهه وعندها يرميه باتمان من أعلى المبنى.

وفي لقطة عامة بزاوية عين الطائر يظهر الجوكر وهو يهوي إلى الأسفل من ارتفاع المبنى الشاهق، حيث تظهر سيارات الشرطة وهي تحاصر المكان، ثم تتوالى اللقطات العامة والمتوسطة بزوايا منخفضة وأخرى عالية في نقل الخطوة التي أقدم عليها باتمان حين التقط الجوكر وهو في طريقه إلى الأرض، حيث أطلق من جهاز يشبه المسدس حبلا التقط الجوكر، في زاوية منخفضة تماما(النادير)، وسحبه إلى الأعلى رويدا بجهد بالغ، حتى يصل إلى المكان الذي كانا فيه، وهو مقلوب رأسا على عقب. وهنا تعود اللقطات المقربة حتى الصدر والكتف لسرد الحوار الذي دار بين الجوكر وباتمان، تعددت فيها الزوايا بين العادية(مقلوبة)، المجال والمجال المقابل،

العادية و ¾ العادية، وحركة كاميرا تثبت عند باتمان وتهتز عند تصوير الجوكر، الحوار الذي تحكم فيه الجوكر بكلماته العابثة، الساخرة، والصادقة، والتي تناقض تماما شخصيته أو موقعه في المواجهة، ثم تتحول حركة الكاميرا إلى البانورامية والتنقل الجانبي والتي تثبت أحيانا لتبين تدلي الجوكر من الحبل وتأرجحه وهو مقلوب، لكنه لا يأبه تماما ويواصل حديثه ضاحكا، بينما يحدثه باتمان، إلى حين يفاجأ من كلمات الجوكر المشفرة والتي أزاح عنها اللثام أخيرا ليخبره بطريقة بهلوانية ساخرة وهو يشير بيده (تحتاج ورقة رابحة، وورقتي الرابحة هي هارفي..)،(أخذتُ فارس غوثام الأبيض ونزلتُ به إلى مستوانا.. لم يكن الأمر صعباً.. الجنون كما تعرف.. مثل الجاذبية كل ما يتطلبه هو دفعة صغيرة)، ثم ينفجر ضاحكا.

يغادر باتمان المكان مسرعا في لقطة عامة وزاوية منخفضة تاركا الجوكر وراءه مستمرا في ضحكه، ثم تعود اللقطة المقربة حتى الصدر والكتف معا لتبين وصول رجال الشرطة وتصويبهم السلاح نحوه، بينما لا يزال غير مبال بشيء وهو يضحك في زاوية عادية وأخرى ¾ وحركة كاميرا اهتزازية.

استعان المخرج في هذا المقطع بزاويتي تصوير نادرتي الاستخدام وهما الزاوية العالية تماما والمنخفضة تماما وذلك لتصوير حدث سقوط الجوكر من أعلى المبني والتقاط باتمان له، وحركة كاميرا نادرة كذلك وهي حركة الدوامة (vortex)والتي خص بها الجوكر في لقطة واحدة، وكان شريط الصوت متمثلا في الحوار القوي بين الجوكر وباتمان ترافقه موسيقى غامضة، مظلمة تتحول إلى التحذيرية العالية كلما ازدادت كلمات الجوكر قوة وتهديدا. وساهمت المؤثرات الصوتية من صوت ضحك وصراخ جنون الجوكر وتمرده رغم وجود كبيدق في مكان تهديد.

- **المتتالية الثانية عشر(من02:17:37 إلى 02:20:20)**

تدور أحداث هذا المقطع في مكان مظلم ومهجور حيث هارفي يجول بنظره عاليا، وهو ينصت لشيء ما ثم يحدق إلى أسفل حيث غوردن ملقى على الأرض ويخاطبه، يجيب غوردن وهو يلتقط أنفاسه بصعوبة، فيرد عليه هارفي في غضب مشيرا إلى جزء وجهه المشوه على مرأى من زوجة غوردن التي تحضن ابنتها في ذعر، في لقطات مقربة حتى الصدر والكتف بزاوية عادية وزاوية ¾ العادية وحركة كاميرا ثابتة أحيانا واهتزازية أحيانا أخرى، حتى يتدخل باتمان في لقطة متوسطة وهو يخاطب هارفي الذي يظهر في لقطة موالية متوسطة ثم أخرى مقربة حتى الصدر وهو ينظر لابن غوردن الذي يتخذ منه رهينة بزاوية ¾ العادية ثم بزاوية جانبية تظهر الجزء المشوه من وجهه، وبدلته المحترق نصفها وحركة كاميرا اهتزازية تحاكي ردة فعله الغاضبة التي بدا فيها مخيفا،

يواصل باتمان التقدم نحوه في لقطة متوسطة بزاوية عادية وحركة كاميرا اهتزازية وهو بالكاد يظهر بزيه الأسود وسط الظلام. ثم تتوالى اللقطات المقربة حتى الصدر والكتف بزاوية عادية أو ¾ العادية وحركة كاميرا ثابتة وأخرى اهتزازية لتنقل تفاصيل الحوار الذي دار بين هارفي وباتمان وغوردن، حيث هارفي يمسك بمسدسه ويلوم باتمان وهو غاضب جدا، ثم يشير إلى المكان حوله والذي ماتت فيه ريتشل ثم يخرج من جيبه عملته النقدية التي يعتمد عليها في اتخاذ قراراته قائلا (الشيء الوحيد الأخلاقي في عالم قاس هو الحظ غير المتحيز..)، يحاول باتمان أن يقنعه أن ما حصل لريتشل لم يكن حظا وإنما ثلاثتهم سبب في ذلك، فيومئ غوردن برأسه دلالة على تأييده لما يقوله باتمان، لكن هارفي لا يقتنع بذلك إذ يرى نفسه الوحيد الذي خسر كل شيء، فينفي باتمان ذلك وهو بالكاد يستطيع التحدث، ويخبره أن الجوكر اختاره هو لأنه أفضلهم وأنه أراد أن يثبت أن شخصا صالحا مثله يمكنه الوقوع في الخطأ، فيقول هارفي أن الجوكر كان محقا، وحينها يطلب منه باتمان تصويب المسدس نحو من يراه مسؤولا عن حدوث كل تلك الأمور السيئة، فيعمد هارفي إلى الاستعانة بعملة الحظ، ويطلق الرصاص على باتمان الذي يقع صريعا ويرتعب كل من غوردن وزوجته، ثم يوجه المسدس نحو جبينه، فتهبه العملة فرصة أخرى، وهنا يصرخ غوردن طالبا منه أن يترك ابنه وشأنه وأن يعاقبه مكانه، لكن هارفي لا يعبأ به ويقرر قتل الولد، يتحسس رأسه حاملا المسدس، ويساوم غوردن على حياة ابنه المذعور والباكي طالبا منه أن يعفو عنه، لكن هارفي يرمي العملة عاليا ويراقبها هو وابن غوردن سويا، وهنا يتدخل باتمان ويدفع هارفي من أعلى المبنى المهجور فيسقطان سويا.

غلب على المقطع استخدام اللقطات المقربة حتى الكتف والصدر في سردية ملائمة للحدث الذي تخلله حوار بين هارفي وغوردن وباتمان، والمناسبة تماما لنقل الأحاسيس والملامح وكذا للتركيز على وجه هارفي المشوه، وغضبه العارم وجانبه المعتم الذي طفا للسطح في هذا المشهد، وتم اعتماد مونتاج تعبيري لتجسيد نقطة التحول التي بلغها هارفي ومُضيه في الظلام على إثر خطوات الجوكر، واحتوى الشريط الصوتي على الحوار الذي دار بينهم، مرفقا بموسيقى مظلمة تجسد ظلمة الوجه الثاني لهارفي، وبالاستعانة بمؤثرات صوتية خادمة لطبيعة الحدث من خلال الصراخ، الصدى الذي يوحي بالمكان المهجور، صوت الطلقات النارية، رمي القطعة النقدية عاليا والتقاطها.

- **المتتالية الثالثة عشر(من 02:20:31 إلى 02:22:26)**

غلب على المقطع استخدام اللقطات المقربة حتى الصدر والكتف بعد الاستهلال بلقطتين متوسطتين، ظهر فيهما غوردن وهو يجثو على ركبتيه ليتأكد من سلامة باتمان بعد سقوطه وهارفي من أعلى المبنى، ويدخل في

حركة سريعة يده في جيبه، بينما يسأله ابنه من الأعلى إن كان بخير، يخرج غوردن الهاتف اللاسلكي ليتصل بالإسعاف، ويمنعه باتمان من فعل ذلك بأخذ الهاتف منه، ثم يحاول النهوض بصعوبة، وينظران سويا إلى مكان واحد حيث لقي هارفي حتفه. وتم استخدام زوايا مختلفة من عالية، منخفضة، ¾ العالية والمنخفضة، بحركات كاميرا ثابتة غالبا، قلما تتحول إلى الاهتزازية أو إلى البانورامية، في تصوير المشهد الذي كان امتنان غوردن فيه واضحا وهو يشكر باتمان على إنقاذ ابنه، ثم بدا أسفه واضحا وهو ينظر إلى هارفي ويقول (لقد فاز الجوكر... كل ما حارب هارفي من أجله ذهب سدى..، اختار الجوكر أفضلنا ودمره..)، في ذات الوقت الذي يحاول فيه باتمان الوقوف، تستبدل اللقطات المقربة بواحدة متوسطة ظهر فيها هارفي ميتا بزاوية عالية وتنقل أمامي، وبينما يواصل غوردن حديثه يتقدم باتمان بخطى متثاقلة إلى الأمام، ثم يتوقف ويجثو على ركبتيه حيث هارفي، ليدير في لقطة موالية وجهه من الجزء المشوه إلى السليم قائلا(غوثام بحاجة إلى بطلها الحقيقي)، ثم يقول مقولة هارفي الشهيرة(إما أن تموت بطلاً أو تعيش طويلاً لترى نفسك تتحول إلى شرير) ليطلب من غوردن بعدها أن يحمله ذنب قتل الأشخاص الذي قتلهم هارفي انتقاما لموت ريتشل، ولما يرفض الأخير يصر عليه باتمان في ثقة أن يفعل ما يطلبه منه، وتخلل ذلك اعتماد زاوية المجال والمجال المقابل واستخدمت فيه حركة الكاميرا الثابتة.

تم التركيز في هذا المقطع على اللقطات المقربة على اختلاف زوايا التصوير وحركات الكاميرا الثابتة في الغالب وذلك تأكيدا على الحوار الذي دار بين باتمان وغوردن عقب موت هارفي، وصاحبت المشهد موسيقى حزينة هادئة أكدت على النهاية غير السارة التي لقيها هارفي وعن خسارة مدينة غوثام لفارسها الذي كان ينوي تحريرها من الفساد والجريمة، وإذ به يتحول إلى جزء مما سعى لمحاربته.

5. القراءة التضمينية للمتتاليات المختارة:

أ) تحليل عنوان الفيلم:

قبل الشروع في تحليل المتتاليات المختارة تضمينيا وجب التعريج على عنوان الفيلم لما يحمله من دلالات وإيحاءات حاملة لرسالة الفيلم الكلية، وهو بمثابة المفتاح للولوج إلى مستوى أعمق مما تبدو عليه سطحية الفيلم.

جاء عنوان الفيلم "فارس الظلام" The dark knight في تطور باتمان في القصص المصورة Detective Comics، في نوفمبر من عام 1940، أي بعد عام ونصف من ظهوره، وهي طريقة مراوغة وذكية لقول أن هذا فيلم "باتمان" دون التصريح بذلك في العنوان.

فارس الظلام وصف مناسب لرجل طيب يراقب مدينة غوثام ويحمي قاطنيها من أي تهديدات، لكنه لا يفعل ذلك علنا، أو في وضح النهار، بل يتسلل ليلا في الظلام، ليبث الرعب في مجرمي المدينة، حتى يصير سيد الليل والحامي المتخفي. ويلخص المفوض غوردن في ختام الفيلم معنى العنوان قائلا: "إنه حارس صامت.. وحام يقظ.. فارس أسود".

وتوظيف مثل هذا العنوان لم يتأتى اعتباطا إذ هناك علاقة إيحائية بينه وبين الظاهرة النفسية التي عمل المخرج على تجسيدها، والتي تريد استحضار الميتاسيكولوجي لتتجسد في شكل تمثلات بصرية تتيح رؤية ما كان من غير الممكن رؤيته لولا تدخل السينما ببراعة مخرجيها، فلقب "فارس الظلام" الذي أطلق على باتمان ما هو إلا وصف لقمة هرم الجهاز النفسي الذي عكف "فرويد" طيلة حياته على دراسته وإثبات وجوده، قمة الهرم التي يتربع عليها "الأنا الأعلى" بكل قيمه وتقاليده وأخلاقياته التي اكتسبها ولا يزال يفعل، والتي لا يتزحزح عنها برغم وجود نقيض له في قاعدة الهرم يتنازع معه على السيطرة على النفس ككل، القاعدة التي يقطنها "الهو" الغرائزي، الجامح واللامبالي، والذي يحاول بكل ما أوتي من رغبة وجموح أن يتوسع على حساب المنطقة الأعلى منه في الهرم والتي تمثل "الأنا"، الأنا الخاضع لقوتين كبيرتين متعارضتين في معركة هو ليس كفؤا لها، والتي يحاول فيها "الأنا الأعلى" التي يمثلها "فارس الظلام/باتمان" أن يصل بها إلى اتفاق أو معاهدة تخضع للأخلاق بدرجة أولى وتترك الغرائز على لوائح الانتظار أو في مكب النفايات.

الأنا المثلى التي تعيش في غيابات اللاشعور لا تظهر للعلن بقدر ما يظهر تأثيرها في كبح لجام الغرائز والأهواء والشرور، الأنا المثلى التي تتخذ من الظلام قُمرة لها لتقود سفينة النفس إلى البر الآمن.

ب)التحليل التضميني للمتتاليات المختارة:

•المتتالية الأولى:

تم تصوير المقطع في ردهات البنك الذي تمت سرقته، والذي تجري فيه التحقيقات على قدم وساق لمعرفة ملابسات السرقة التي حدثت هناك، أين يعج المكان برجال الشرطة والمحققين الذين يطوقون الردهات بالأشرطة، ويجرون الاتصالات الهاتفية، وتركز اللقطة المتوسطة بزاوية وتنقل جانبيين على مفوض الشرطة "غوردن" والمحققة "راميرز" وهما يسيران على طول الردهة بينما تريه صور الجوكر التي التقطتها كاميرات المراقبة أثناء سطوه على البنك، قائلة أنه لا يستطيع مقاومة إظهار وجهه لنا، وهو التعبير الذي يصف ولع الجوكر بمخالفة الأمور المعتادة التي يختفي فيها المجرمون واللصوص عن كاميرات المراقبة تهربا من العقاب، ولو أنه يخفي وجهه بمساحيق تجميل يستعملها بشكل مبالغ فيه، على غرار المهرجين الذين يحاول تقليدهم أو حتى تلك التي توضع في أعياد الهالوين، إنه يحاول إخفاء لا شيء بتلك المساحيق وكأنه يقول أنه لا يشبه أحدا حتى وإن كان يقلد الجميع، المساحيق التي تشغل بال غوردن عن سبب استخدام الجوكر لها سائلا نفسه ما الذي يحاول اخفاءه بها، وهو يلج إلى الخزنة الفارغة ويجول بنظره فيها، تتبعه راميرز في صمت.

وبينما يرمي صورته على إحدى الطاولات في الخزنة متمعنا فيها، يلتفت ليجفل ويثبت نظره تجاه مدخل الخزنة، وعندها تلتفت راميرز لتكتشف أن باتمان يقف بهدوء هناك، بزيه الأسود الذي يبرز عضلاته، رداءه الواسع المحاكي لجناحي الخفاش الذي يزيده غموضا، وقناعه الذي يخفي ملامحه وهويته(أنظر الصورة رقم 1)، اللون الأسود الذي اختاره باتمان لزيه ما هو إلا رمز للظلام الذي يقطنه ويجابه فيه الظلام نفسه، وللرعب الذي يبثه في قلوب الخارجين عن القانون، وفي علم النفس يهب مرتديه القسط الوافر من الثقة في النفس والقوة والصرامة، وهي صفات تنطبق على الفارس الذي يظهر في الظلام ليقوم منفردا أعزلا بما لم تقم به زمر من الشرطة المسلحة، فحضوره الخاطف دون سابق إنذار وفي الأماكن التي تقع فيها المشاكل فقط يشبه حضور الأنا الأعلى(الضمير) الذي يملي على النفس ما تفعله في حالة الضياع والضعف التي تنزل بها، هادئا، صارما وواثقا، واقتصار حضوره على الليل وتفضيله لإخفاء ملامحه وابتعاده عن الشهرة والأضواء رغم قوته، هو تجسيد بارع للأنا الأعلى التي لا تظهر عيانا، بل تغوص في أعماق اللاشعور كي تحاول السيطرة على التيارات العاتية هناك، ولا تنتظر من النفس أن تجازيها إحسانا على ذلك.

يطلب المفوض من المحققة بإيماءة من رأسه أن تغادر المكان لتتركهما على إنفراد، والتي تغادر بالفعل طالبة من البقية الخروج لبعض الوقت، بينما لا يزال باتمان واقفا عند مدخل الخزنة لا يحرك ساكنا، في لقطة مقربة حتى الصدر بزاوية ¾ الأمامية التي تبعث في المشاهد إحساسا بالبعد الثالث، والذي يجعل من صورة ثابتة نابضة بالحياة والواقعية، كما تُظهر الجدية على ملامحه، التي لا تتغير حتى برؤية صورة الجوكر التي رفعها غوردن ليريه إياها مكتفيا بقول (هو مجددا)، ما يوحي بحدوث مجابهات ومتاعب قبلا مع الجوكر وهو الأمر الذي يصف مواجهات الأنا الأعلى(باتمان) مع الهو والتي يجسدها الجوكر بتهوره وحبه لمخالفة القانون وإثارة المتاعب، ثم يسأله عمن ساعده في السطو على البنك ليجيبه غوردن أنهم مجموعة من المجرمين صغار الشأن مقارنة بالجوكر، ويتفحص باتمان بعض النقود التي كانت على إحدى الطاولات هناك من خلال جهاز كشف عن الإشعاعات النووية والتي تظهر اقتفاء باتمان لأثر الجريمة أينما كان، وهو يخاطب غوردن الأخير الذي يخبره أن هذا المصرف خامس مصارف العصابة، لتدنو الكاميرا أكثر من باتمان في لقطة مقربة حتى الكتف، وهو يخبر غوردن بأن وقت مهاجمة أوكار العصابة قد حان، في تحد واضح ودون أدنى تردد ليرد عليه غوردن أن في الأمر خطورة عليه وحده، وأنه يجب أن تتكاتف كل قوات الشرطة ليكون الاقتحام في آن واحد، ثم يسأله عن الجوكر وعن نيته في إيقافه عند حده، ليجيبه باتمان أنه سيؤجل مواجهته حتى يمسك بالعصابة، إذ أنه سبق له مواجهته، وأنه أمر معتاد فتهور الهو(الجوكر) لن يتوقف، وأن تأجيل اعتقاله لن يضر شيئا.

يخبر غوردن باتمان بأن المدعي العام لمدينة غوثام يود الاشتراك في عملية الاعتقال هذه، ليسأله باتمان إن كان محل ثقة، فيخبره أنه من الصعب منعه من التدخل وأنه بمثل عناده، ثم يلتفت وهو يجمع الصور ليظهر بعدها في لقطة مقربة وحده في الخزنة ولا أحد غيره، وفي ذلك دلالة ضمنية عن أن اختفاء الأنا الأعلى(باتمان) لا يتوقعه أحد كما حضورها، وأنها لا تضيع وقتها في جدال لا ينفعها، جملها قصيرة، ونبرتها قوية، وأكثر تواصلها مع العالم الخارجي صمت. وقد تعمد المخرج عدم إرفاق موسيقى على طول المتتالية للتدليل على الهدوء الذي يلف باتمان وعن الجدية التي ترافقه، كما قلت المؤثرات الصوتية عند حضوره تعزيزا للهدوء وقوة الحضور وأهمية الحوار، كما استخدم بكثرة اللقطات المقربة بزاوية ¾ الأمامية العادية نقلا للملامح الجادة لباتمان ورسما للبعد الثالث الذي يضفي على الكينونات النفسية صفة مادية بصرية بحتة.



الصورة رقم 1

- **المتتالية الثانية:**

تدور أحداث هذه المتتالية داخل إحدى الفنادق، تحديدا في مطعم أحد الفنادق أين يعقد أفراد العصابات اجتماعهم، والذي يحضره معهم الجوكر دون دعوة، ويدخل ضيفا ثقيل الظل بعد أن أردى الحارس عند المدخل قتيلا، يدخل ضاحكا مستهزئا لا يخشى أحدا، في لقطة عامة بزاوية خلفية وبتنقل أمامي مصاحب له وهو يتجه صوب الطاولة التي يجتمع حولها المجرمون يرأسهم في الاجتماع رجل الأعمال الصيني الذي يحضره من خلال مكالمة فيديو. وتتحول كل العيون إلى الجوكر في استغراب وترقب.

ثم تُظهر اللقطة الأمريكية التي تضيق شيئا فشيئا، وبزاوية عادية مظهر الجوكر الغريب المثير للسخرية والاستهجان، بزيه الأرجواني الذي يرمز في علم النفس للسوداوية، والوحدة التي يركن إليها الجوكر متحررا من أي علاقات اجتماعية في تمرده المعهود على الأمور المعتادة والطبيعية رافضا كل ما يضعه العالم في سياق أو يقننه، كما يمثل الغموض والخداع اللذين يرفع الجوكر لواءهما عاليا وإن كان لا يصرح بذلك، فهو شخص دونما اسم يتخذ من ورقة في لعبة الكوتشينة(لعبة الورق) اسما له، اللعبة التي تحتاج لأوراق الجوكر فيها كبديل أو كورقة إكس(ورقة غير محدد)، ويسير وحيدا دون رفقة أو صديق، وقميصه الأخضر المتناقض تماما مع اللون السابق، الأخضر الباعث على الهدوء والتأمل اللذين لا يجتمعان في مكان يكون فيه الجوكر حاضرا، كما أن الألوان المتناقضة في الإخراج السينمائي تعبر عن حالة نفسية معينة، فالألوان الباردة كالبنفسجي والأخضر دلالة عن العزلة التي تعيشها الشخصية، وبتلك الألوان المتناقضة إنما يسخر من برجوازية رجال العصابات

والنبلاء على حد سواء، من خلال ارتدائه لبذلة رسمية لكن بألوان مضحكة، ويجمل نفسه مثلهم ولكن بشكل مبالغ فيه.

تظهر اللقطة نفسها وجه الجوكر واضحا بطلاء أبيض، ولطخات أحمر الشفاه تمتد حتى خديه المجروحين، ولون أسود يحيط بعينيه، طلاء وجهه الذي لم يكن بغرض إخفاء شيء بقدر ما كان غرضه إخفاء جروح نفسية غائرة وإثارة الرعب في النفوس، والتهكم من عمليات التجميل المعنوي التي يسعى سكان مدينة غوثام بها إلى إخفاء حقيقتهم البشعة (حسبه)، والألوان الرخيصة التي يضعها على وجهه استلهمها المخرج نولان من لوحات الفنان "فرنسيس بيكون"، فنان الرعب الذي يستمتع بتشويه الجسد الإنساني وإبراز العنف الذي يمارسه الإنسان على نفسه وعلى الآخرين، وهو العنف ذاته الذي تعمد إليه الهو في إجحاف لأجل تحقيق رغباتها، خاضعة لمبدأ ما فوق اللذة الذي يعميها عن سبل الوصول إلى غايتها ويفتح عينيها على تحقيق ما تصبو إليه من غرائز ورغبات.

يتحدث الجوكر إلى العصابة دون أدنى تردد أو خوف عقب سرقته لأحد بنوكهم، حتى مع تهديد أحدهم بجعل حارسه الشخصي يقتلع رأسه، في استهتار واضح بسلامة ذاته وهي أحد أعراض اضطراب الشخصية المعادية للمجتمع (Antisocial personality disorder(F60.2، والمصنفة في المجموعة "ب" من اضطرابات الشخصية حسب معايير DSM-5(الدليل التشخيصي الإحصائي للاضطرابات العقلية)، الشخصية الأنسب لتجسيد لاعقلانية الهو وانفلاتها من كل معايير وضوابط تحكم البشر، يتجاهل الجوكر في لقطات موالية التهديد المباشر ويقوم بأداء خدعة ألعاب الخفة والتي تكون نهاية مأساوية لأحد الحراس الشخصيين، ثم يجلس إلى الطاولة بكل ثقة، مستهزئا مجددا بأفراد العصابة في تحد واضح لهم، فارضا نفسه عليهم ليستمعوا إليه، ليبدأ في تحريضهم على باتمان، مغريا إياهم بعودتهم إلى سابق عهدهم إذا ما قتلوه، متحدثا بطريقة غريبة يجول فيها بنظره في كل مكان، يحرك يديه كبهلوان، ويلعق شفتيه مرارا.

وقد استخدم المخرج في نقل كل ذلك لقطات مقربة والتي تعتبر أهم الأدوات في يد المخرج لأجل تبني سردية الفيلم ككل خاصة في الأفلام النفسية، بنقل الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي ترتسم على الشخصيات، والتي نقلت ببراعة كمّ المشاعر الباردة، المتناقضة والمضطربة على وجه الجوكر والتي يجيد التحكم فيها كلها، في تجسيد للانفعالات التي تعتبر الهو مستودعا ومقرا لها على اختلافها وتنافرها.

يتجاهل الجوكر كل السخرية اللاذعة والضحك، بابتسامات باردة وملامح عازمة على المواجهة أيا كانت عواقبها، مستفزا أحد رجال العصابة، حتى يكتفي منه ويقف متوعدا، وفي حركة سريعة يمسك الجوكر بخيط يتصل بمجموعة صمامات قنابل يدوية كان قد أعدها مسبقا تحت معطفه تحسبا لأمر كهذا (أنظر الصورة رقم 2)، مهددا العصابة بتفجير المكان إن دنا أحد منه وهو الاستهتار بالذات والآخرين أحد أعراض الشخصية المعادية للمجتمع الذي ورد وصفه في معايير DSM سابقة الذكر، ثم يخرج بطاقته من جيبه ويضعها على الطاولة طالبا من أفراد العصابة الاتصال به عندما يأخذون الأمور على محمل الجد، ثم يغادر المكان وهو لا يزال يهددهم بتفجير القنابل تاركا إياهم في حالة من الغضب والاستغراب.

حافظ المخرج في هذه المتتالية على حيوية المشهد الحواري من خلال اشتغال الجوكر بغير الحوار وتحويله نظره في كل الاتجاهات لجعل المشهد أكثر واقعية، وكذا على الحركة الاهتزازية التي رافقت تأطير الجوكر غالبا في وصف لحالة عدم الثبات والتوازن للجوكر المجسد للهو.

الموسيقى التحذيرية التي رافقت دخول الجوكر في موكب استفزازي، والتي تعلو شيئا فشيئا كلما أوشكت المتاعب على الحدوث هي الموسيقى الأنسب لكل المشاعر المتمردة والملامح المتناقضة التي يستمتع الجوكر برسم لوحته الفنية بها، والتي تترك في النفس انطباعا بالضيق والترقب والاستعداد، وتشد الأعصاب في محاولة للتأقلم مع حضور شيء مثير للمتاعب كالهو.



الصورة رقم 2

- **المتتالية الثالثة:**

هذه المتتالية تعقب مشهديا المتتالية السابقة، فبعد تهديد أحد رجال العصابة المدعو "غامبل" للجوكر ونعته بالمجنون والمسخ، وإعلانه عن مكافأة لمن يمسك به حيا أو ميتا، وبينما غامبل يستمتع بلعب البلياردو في إحدى الحانات يدخل حارسه الشخصي ليخبره أن هناك أشخاصا جاؤوا لرؤيته ويقولون أنهم قد قتلوا الجوكر، وأحضروا الجثة، فيتوقف غامبل عن اللعب فور سماع ذلك ويصغي بإهتمام، ثم يدخل حارسان شخصيان آخران يحملان جثة في كيس بلاستيكي أسود، يتبعهما ثلاثة شبان يجولون بأنظارهم في المكان مكتشفين له، توضع الجثة على طاولة البيلياردو، ليضع غامبل عصا اللعب جانبا في اهتمام واضح بأمر الجثة، ويزيح الكيس عنها ليظهر وجه الجوكر بطلائه السخيف متظاهرا بالموت، وبملامح نشوة الانتصار يساوم غامبل الشبان حول ثمن المكافأة قائلا:"ميت إذن، ذلك يعني 500"، وهي المكافأة التي أعلن عنها مقابل قتل الجوكر بعد نعته بالمهرج في مواجهة سابقة بينهما عند اقتحامه لاجتماع العصابة وهو بالفعل مظهره الذي اختاره المخرج بصورة فوضوية للإشارة إلى اللاوعي الفرودي الذي يصنف جوهره طفوليا بدرجة أولى محتويا الدوافع التي تم قمعها في تلك المرحلة من النمو الجسدي والنفسي، وفجأة يستيقظ الجوكر في حركة سريعة ويطعن الحارسين، ثم يمسك برأس غامبل الذي استدار ليرى ما الخطب، ويضع سكينا جانب شفتيه، في حين يعتقل الشبان الثلاثة الحراس الشخصيين ويصوبون السلاح نحو رؤوسهم، الخداع الذي مارسه الجوكر هنا، هو أحد أعراض الشخصية المعادية للمجتمع والتي تمثل أيما تمثيل الهو في أسوء صور سعيه اللاهث لتحقيق مصلحته الشخصية دون مراعاة للوسيلة أو الآثار السيئة المترتبة عن ذلك، تتدخل زاوية المجال والمجال المقابل في رصد جنون وعبثية الجوكر واندهاش غامبل ورعبه وترقبه في لقطات مقربة متتالية، ونقلا للحوار الذي أمسك لجامه الجوكر ساردا قصة إصابته بالندوب لغامبل، القصة التي ازدوجت فيها مشاعر الجوكر في سن مبكرة تجاه العالم بين حبه لأمه المضطهدة، وكرهه لأبيه السكير الذي يمارس عليه العنف والذي قتل أمه أمام عينيه وشوه وجهه، ازدواجية مشاعره في ثنائية فرويدية تقليدية، فشل فيها في تجاوز صراعه الأوديبي، ونضج بعدها مرتبكا بين اختيار أحد الطريقين، أن يكون طيبا كأمه أو أشد شرا من أبيه، في أحد أهم المراحل في التكوين النفسي، والتي تلحق فيها الاضطرابات النفسية مستقبلا بالشخصية، تنبع أساسا من فقدان الثقة في مصداقية العلاقات الانسانية، وهنا لا يمكن الجزم بأن تمرد الجوكر كأبيه كان مطلقا، لكنه أصبح أكثر إبداعا في الشر منه في محاكاة سادية أبيه على زعيم العصابة غامبل، بإرهابه وتهديده بالسكين معيدا نفس جملة أبيه "لم كل هذه الجدية؟"، ثم قتله دون أن يرف له جفن على مرأى من حراسه الشخصيين المذعورين.

وأوديبية الجوكر التي يحذو فيها حذو والده إنما هي انتقام موجه ضد النظام والقانون الذي يمثل السلطة الأبوية التي كان يفترض أن تحميه، لكنها شوهت روحه ووجهه، وهي المكبوتات التي تستقر في الجانب اللاشعوري المظلم من الشخصية "الهو"، مكان الذكريات الدفينة المؤلمة والمتأصلة منذ الطفولة والتي بفشله في تجاوزها يفشل كذلك بامتثاله للعادات والتقاليد التي يمثلها الأنا الأعلى "باتمان".

وقد برع المخرج نولان في نقل الجنون المطبق على ملامح الجوكر وإيماءاته الغريبة المرعبة، التي كانت زاوية المجال والمجال المقابل الأكثر مواءمة لها في لقطة مقربة وحركة كاميرا اهتزازية للتدليل على عدم استقرار نفسية الجوكر وتنازع مشاعره، وذكرياته المؤلمة التي يريد التخلص منها بممارسه العنف على الآخرين (أنظر الصورة رقم 3)، ونقلا للحوار الذي لا يمكن للأفلام البوليسية والنفسية الاستغناء عنه، تجاوز فيه نولان نمطية الزاوية العكسية واستعمالها المستهلك من خلال المحافظة على حالة الحركة أثناء الحوار واستبدالها بين الفينة والأخرى بزاوية عالية وأخرى منخفضة. كما كانت الموسيقى عنصرا سرديا هي الأخرى، الموسيقى التحذيرية التي أصبحت توقيعا خاصا بالجوكر، ترافقه أينما حل، وتثير حالة من الترقب والخوف وتوقع الأسوء كلما ارتفعت.



الصورة رقم 3

- **المتتالية الرابعة:**

تسرد هذه المتتالية المطولة مشهد اقتحام الجوكر للحفلة التي أعدها بروس في شقته الفاخرة على شرف المدعي العام هارفي دنت والذي جاء الجوكر للنيل منه، يكون بروس واين(باتمان) كيِّسا في التصرف قبل حدوث أي مكروه ويعمد إلى إخفاء هارفي بعد أن أفقده وعيه أمام ذهول ريتشل، ليبرر لها موقفه ويطلب منها الاختباء بصوت باتمان، دون أن ينتبه لذلك في دلالة على فرض شخصية باتمان نفسها على بروس في الحالات الحرجة حتى دون ارتدائه لزيه، وهو الأمر نفسه الذي تقوم به الأنا الأعلى مرشدة النفس وضميرها والتي تتصرف بعقلانية حتى في أحلك الظروف.

يدخل الجوكر القاعة رفقة مجموعة من المجرمين المقنعين بعد أن دفع الشرطي الذي دلهم على المكان، قائلا(لقد نجحنا)، ويطلق النار عاليا لإثارة انتباه النبلاء الحاضرين، ثم يردف قائلا (طاب مساؤكم أيتها السيدات والسادة) وشدد على كلمة لطيف " Gentle" في كلمة "Gentlmen"، كما لو كان يقول أنهم لطفاء للغاية لدرجة لا تسمح لهم بتهديده أو إرعابه، ويجوب هو ورجاله القاعة في غير عجلة من أمره لتقديمه عرضه (إيذاء الضيوف) لأنه كما قال (نحن ترفيه الليلة)، يأكل من الوليمة بطريقة همجية، يسير سائلا الحاضرين عن مكان هارفي وهو يرهبهم بسلاحه ويصفعهم، يأخذ كأس الشراب من إحدى الحاضرات بعنف فيسكب نصفه على الأرض ويشرب المتبقي، يعيده بذات العنف على الطاولة..في تصرفات لا تمت للأخلاق بصلة، في تجسيد خلاق للهو، الجزء من النفس الذي يكاد يكون غير بشري، فوضوي وبدائي، لاعقلاني ولا أخلاقي، وقد عمل المخرج على إضاءة هذا الجانب في هذا المشهد من خلال الفوضى في استخدام اللقطات المختلفة والزوايا وحركات الكاميرا المرتبكة التي لا تثبت على نمط واحد.

يتجه بروس واين في أحد الردهات إلى غرفة سرية ليرتدي بدلة وقناع باتمان تأهبا لمواجهة الجوكر، ليصادف أحد رجال الجوكر شاهرا سلاحه في وجهه، فيلكمه ويطرحه أرضا ثم يكسر سلاحه ويستمر في المشي بكل ثقة وثبات، في الوقت الذي يمارس الجوكر همجيته على الحاضرين ويرعبهم وكذلك يفعل أتباعه، وهم لا يحركون ساكنا إلى أن يتقابل مع الرجل النبيل الكهل الذي يواجهه بصرامة قائلا (لا يخيفنا المجرمون)، ما جعل الجوكر يرمقه بنظرات الاستغراب والريبة، والتي تتحول فجأة إلى غضب وحقد وهو يقول (أتعلم.. تذكرني بأبي، كنت أمقت أبي) ويضع السكين قريبا من فمه، إظهارا لآلية الإسقاط الدفاعية التي تزين له رغبة تنفيس غضبه تجاه أبيه في الرجل الكهل(أنظر الصورة رقم 4)، وإشارة الجوكر إلى كرهه لوالد تؤكد حكايته المزعومة التي سردها لغامبل قبل أن يقتله، وبينما الجوكر يهم بفعل ذات الشيء تتدخل ريتشل لمنع ذلك، وهو الأمر الذي شد

انتباه الجوكر وجعله ينثني فعلا، ثم توجه نحوها وهو يحمل السكين ويعدل شعره، حتى يصل إليها وهنا تتدخل الكاميرا بحركة تنقل بانورامي ثم دائري بزاوية منخفضة قليلا لخلق شعور بالمرض، الخوف والترهيب والسيطرة على الموقف، وللتركيز على حضور الجوكر الصارخ والفوضوي، في صمت خانق للحاضرين، وعجز بينما يطارد هو كحيوان فريسته في أرجاء القاعة، يمسك بوجه ريتشل ويضع نصل السكين على خدها ويجبرها على الإصغاء له، وهو يسرد قصة إصابته بالندوب لكن بشكل مختلف تماما، والتي تتعلق بزوجته المدمنة على القمار التي تسببت ديونها مع المرابين في تشويه وجهها، وليثبت ولاءه لها شوه وجهه هو الآخر، لكنها تركته لأن وجهه سيذكرها بوجهها دوما، الحكايتان وإن اختلفتا فلهما دلالات لفهم شخصية الجوكر المعتلة، ففي كلتيهما تعرض للخيانة من شخصين يحبهما ويثق فيهما، والده وزوجته، الأمر الذي جعله يفقد الثقة في العلاقات الاجتماعية وينزوي تحت الوحدة.

وقصتا الندوب توحي بأمرين أحدهما عدم صدقه، واختلاقه لقصة تناسب احتياجاته اللحظية، وهو بذلك يخلق حدثا مروعا مليئا بالآلام ليغرس الخوف الذي يساعده على البقاء فوق سقف التوقعات، وعندها تصبح تقاريره الشخصية حول أسباب الندوب غير موثوقة. والأمر الثاني هو التباس الأمر عليه، "فالجوكر ربط بغير وعي الآلام التي تعرض لها مع علاقته بأبيه وزوجته، مما جعله يضع المواقف الثلاث على مستوى واحد من الذاكرة، كما يقول الفيلسوف "جان جاك روسو": الذاكرة هي الفيصل في تأصيل الشعور بالألم، لأن الامتداد الزمني الحاضر للألم الجسماني يكون ضيقا للغاية"[90]، وهنا يصبح التفسير الثاني لقصة الندوب السردية القوية التي اعتمدها المخرج لإظهار المستوى اللاواعي في العقل البشري، اللاوعي الذي يصفه فرويد بالجبل الجليدي، أين يمثل الجزء السفلي منه والأكبر مخاوف الشخص، رغباته اللامشروعة، احتياجاته الأنانية ودوافعه غير الأخلاقية والكامنة، كما أنه مخزن التجارب والعواطف المؤلمة، والصراعات التي لم يتم حلها والتي تعمل على تشكيل تجاربنا الشخصية الحالية، اللاوعي الذي يمثله بقدر أكبر من بقية أجزاء الجهاز النفسي (الهو). وهو ذات الجزء الذي يظهر فيه الجوكر مظلما، جريح الأعماق، ومستحضرا للآلام حتى في مواقف يكون فيها أكثر قوة من خصمه(أنظر الصورة رقم 5).

إن اللقطات المقربة بزوايا عكسية التي استخدمها المخرج وحركة الكاميرا الاهتزازية تبرز قدرة الجوكر على غرس الرعب حتى في أقوى الشخصيات وأكثرها احتراما كالرجل النبيل الكهل وريتشل، التي أُجبرت على سماع قصته تحت تهديد سكينه بملامحه التي بدا عليها الجنون، وهي تلتفت مرارا كأنها تنتظر من أحدهم أن ينقذها،

[90] أمير زكي، التحليل النفسي والفلسفي لشخصية الجوكر، موقع(Comics Gate)، جوان 2014 (متاح على الرابط www.comicsgate.net)

وتتحين فرصة إبعاد الجوكر لسكينه وتركله، الأمر الذي أثار إعجاب الجوكر وهم بالانقضاض عليها مجددا وهو يضحك، وهنا يتدخل باتمان ويلكمه ليطرحه أرضا ويبرح رجاله ضربا، ويستمر في فعل ذلك على مرأى من الجميع، وفي حركة سريعة يرمي الجوكر بأحد رجاله على باتمان، خوفا منه من المواجهة المباشرة معه ويستغل تثبيت الرجل له ويركله مرارا، وهو الأمر الذي لم يفعله مع غيره، في إشاره إلى وجود مساحة تتوسطهما بصفتهما الأنا الأعلى والهو والتي تمنع المواجهة المباشرة دون وجود وسيط بينهما(الأنا)، يستمر الجوكر في ضرب باتمان ثم يخرج سكينا من حيث لا يتوقع أحد (من حذائه) ويطعنه ضاحكا، ويعود لفعل ذلك لكن باتمان يتخلص من الرجل الذي يعيق حركته ويطرح الجوكر أرضا، وهنا تستلم الزاوية المائلة بشكل خاطف مهمة وصف الحالة المضطربة للجوكر وعقله المريض الملتوي وهو يحبو تجاه مسدس ألقي هناك ليلتقطه، يلتفت باتمان سريعا باحثا عنه ليجده قد أخذ ريتشل رهينة لديه، يصوب السلاح نحو رأسها ويسحبها إلى حافة المبنى العالي، ولما يطلب منه باتمان تركها يساومه على خلع قناعه ليعرف الجميع حقيقة من يكون، وحين يتوانى باتمان عن فعل ذلك يلقيها الجوكر من أعلى دون اكتراث، مصادقة منه على أعراض الشخصية السيكوباتية المعادية للمجتمع باردة المشاعر ومعدومة العاطفة(أنظر الصورة رقم 6)، والتي تقمصها الجوكر في تجسيده للهو الذي يحب تدمير الأشياء بلا هدف غير الاستمتاع بذلك وفق مبدأ اللذة المسيطر على الهو. وعكس ذلك تماما يلقي باتمان بنفسه من أعلى المبنى لإنقاذ ريتشل في شجاعة لا مثيل لها وهي ذات الصفات التي تحملها الأنا الأعلى كجزء مهم في الحفاظ على سلامة النفس وتفادي إيذاء الآخرين.

سعى المخرج إلى عرض الثنائين القطبيين المتنافرين في النفس بين الخير (الأنا الأعلى) والشر (الهو) من خلال استبصار سيكولوجي جند فيه اللقطات المقربة كثيرا بزاوية عكسية لإتاحة رؤية المشاعر التي ترتسم على ملامح من يحاولون الوقوف في وجه الجوكر، الهو الجامح الذي أطلق العنان لنفسه راكضا وراء رغباته ومرضيا لعقده النفسية كما اعتمد على حركات الكاميرا المربكة غير الثابتة لنقل تلك التفاعلات التي تحصل فيه، واستعان في ترسيخ ذاك التشظي واللاثبات بالموسيقى التحذيرية التي تخلف في النفس حسا بعدم الاطمئنان والاستعداد لحصول الأشياء السيئة، كما استعاض عنها أحيانا بموسيقى ملحمية أثناء العراك الذي نشب بين باتمان والجوكر ورجاله لتعزيز الصراع الذي يشبه الملاحم، والتي لا تتوقف بمجرد فوز أحد أطرافها، بل يستمر ذكرها وتُضرب مثلا.



الصورة رقم 4



الصورة رقم 5



الصورة رقم 6

- **المتتالية الخامسة:**

هذه المتتالية وُظفت لتثبت بشهادة أحد زعماء العصابات "ماروني" شخصية الجوكر الأكثر قتامة وانطواءً، والتي تحوله إلى القاتل الذهاني المختل الأكثر شرا وانحرافا، وتم تصويرها في فضاء خارجي في إحدى شوارع غوثام الواسعة، الخالية والمظلمة، تبتدأ بلقطة مقربة حتى الكتف وبزاوية ¾ الأمامية وحركة ثابتة كثبات باتمان (الأنا الأعلى) وهو يخاطب زعيم عصابة ومجرما ثبتت إدانته مرات عدة، ثم تظهر الزوايا المنخفضة ماروني متدليا من الشرفة التي يقفان فيها، وفي ذلك دلالة على وجوده في درجة أقل شأنا من باتمان، لكنه يستفزه بعد سؤاله عن مكان الجوكر، مجيبا إياه بقول (من محترف لآخر..)، دلالة على رؤية مجتمع غوثام الطيب منه

والفاسد لكل من باتمان والجوكر بنفس النظرة، فكلاهما يتحركان في نفس الجانب لكن في اتجاهين متعارضين، وكلاهما يخرق القانون وكلاهما غريب الشخصية والشكل، لكن الذي لا تريد غوثام الاعتراف به أن باتمان وبخرقه للقانون يسعى إلى تثبيته في النهاية، في محاكاة للأنا الأعلى التي نشأت من أقوى التقلبات الليبيدية في الهو(عقدة أوديب) والتي بالتغلب عليها يرث عادات وتقاليد الأب المدموجة بالصواب والخطأ، لتصير الضمير، والتقاليد والقانون، عكس الجوكر الذي يرغب في الفوضى والتخريب وكل القوانين في نظره واهية، وفي ثورته عليها إنما يثور على السلطة الأبوية التي كانت سببا في آلامه.

ثم ينصح ماروني باتمان أن يرميه من مكان أعلى إن كان ينوي قتله، لكن باتمان لا يريد ذلك، ويرميه بالفعل من ذلك الارتفاع، فيسقط وتكسر ساقه ويتبعه باتمان بقفزة سريعة، ورفرفة ردائه تزيد الشارع وحشة واتساعا، ثم يتوجه نحو ماروني الذي يتألم ويرفعه من بدلته ليستجوبه، لكن ماروني يخبره أنه لا يعرف شيئا عنه وأن لا أصدقاء لمثل هذا الرجل، لا خطط واضحة، ولا قواعد، ثم يضيف أنت تلتزم بها أما الجوكر فلا، وهذه الشهادة التي أدلى بها ماروني عن الجوكر تثبت غوغائية الهو الذي لا يمتلك هدفا محددا ولا خطة حقيقية لاشباع رغباته، هو فقط يسعى للإشباع الفوري للغرائز راميا بالعادات والأخلاق والتقاليد عرض الحائط.

يواصل ماروني استفزاز باتمان بإخباره أن الطريقة الوحيدة للوصول إلى الجوكر هي تحقيق رغبته، المتمثلة في خلع باتمان قناعه وكشف ماهيته، وهي ذات المحاولات التي يقوم بها الهو في سبيل سحب الأنا الأعلى إلى قاعدة الهرم، بدفعها إلى كسر قواعدها وتحقيق رغباته وإلا فسيستمر بجموحه وإيذائه للآخرين، الذين لن يصمدوا في وجه الجوكر الممثل لها ولن يعادوه حسب ماروني لأجله، وهو الأمر الذي أثار حفيظة باتمان وبدا على ملامحه الذي لم ينجح القناع في إخفائه(أنظر الصورة رقم 7)، ثم رماه أرضا ومضى في حال سبيله.

اللقطات المقربة بزاوية منخفضة أثناء استجواب باتمان لماروني تعبير من المخرج عن تموضع الأنا الأعلى في قمة الهرم، وزاوية ¾ الأمامية إحدى طرقه لإرساء الشعور بالعمق والبعد الثالث في المشاهد والذي يسعى إلى تجسيد الماهيات النفسية في شكل نماذج بصرية يمكن إدراكها ورؤيتها، كما استغنى عن الموسيقى نظرا للحضور القوي لباتمان الذي يلغي كل الأصوات الأخير كما يفعل الضمير تماما.



الصورة رقم 7

- **المتتالية السادسة:**

عمد المخرج في هذه المتتالية إلى استحضار أحد أجزاء الجهاز النفسي المتمثلة في "الأنا" والتي عمل على تجسيدها مدعي مدينة غوثام العام "هارفي دنت"، الطبقة الوسطى في الهرم النفسي، والتي تنشأ بفعل المساومات التي نقوم بها في حياتنا اليومية، إذ لا سبيل لإشباع كل رغبات الهو إشباعا كاملا، ونتيجة تلك المساومات تصير الأنا الجزء المعدل من الهو نظرا لتأثير العالم الخارجي فيه تأثيرا مباشرا، فتصبح الأنا خاضعة لمبدأ الواقع بدل مبدأ اللذة، وهو ما يقوم به المدعي العام هارفي فارسها الأبيض، الساعي إلى الكمال والقضاء على الجريمة والفساد، وتغيير واقع المدينة إلى الأفضل. لكن احتجاز هارفي في هذه المتتالية للرجل الذي يرتدي بزة شرطة يخالف ما سبق في وصف الأنا، وهذا ما يفسره فرويد بوصفه للأنا بساحة الحرب التي تتصارع فيها البنى النفسية، يصير فيها كائنا يدين بالطاعة لثلاث قوى متنافرة، قسوة الأنا الأعلى (باتمان) الذي يبحث عن قوانين مثلى، غلمة الليبيدو التي يمثلها جنون الجوكر وسعيه للمتعة والتدمير، والعالم الخارجي (الواقع) الذي هو مبدأ الأنا وغايته، ولذلك يبدأ هارفي بإظهار اندفاعاته التي تبدو تحت السيطرة بتهديد الرجل بالسلاح كي يخبره عن مكان الجوكر، وتعمد المخرج في اللقطات المقربة المتتالية والزاوية المنخفضة إضاءة جانب واحد من وجه هارفي ليظهر الجانب المظلم منه والمستمد من ظلمة الهو(أنظر الصورة رقم8)، يفجر إصرار الرجل على السكوت غضب هارفي، فيوكل إلى قطعة نقدية مهمة تقرير مصيره قائلا: طرة، ستحتفظ برأسك..نقش، لن تكون محظوظا)، واعتماد هارفي هنا على القطعة النقدية ما هو إلا تمثيل لانقسامه بين قوتين متعارضتين، أحد

أوجهها يمثل الهو ورغباتها، والآخر يمثل الأنا الأعلى وعقلانيتها، فهو يسير على خط رفيع بين القانون والفوضى.

يواصل الرجل المحتجز إصراره على عدم معرفة مكان الجوكر، ويستمر هارفي في إرعابه، حتى يتدخل باتمان ويلتقط القطعة النقدية قائلا: هل سترهن حياة رجل بالحظ؟، ويخبر هارفي أن الرجل مريض بالفصام وأن الجوكر يؤثر على مثل هذه العقول وأن استجوابه لن يفيده في شيء، وهنا تتغير الإضاءة إلى الجانب الثاني من وجه هارفي بمجرد قدوم باتمان(أنظر الصورة 9)، وهو تعبير من المخرج على الجانب المشرق من الأنا الذي يمثل الحكمة وسلامة العقل، والذي يساعده الأنا الأعلى (باتمان) في إرسائهما، حيث يخبره أنه رمز الأمل، الذي لم تحظ به غوثام لمدة طويلة بتصديه للجريمة المنظمة، ويحذره من الانجراف وراء اندفاعاته مجددا وألا يسمح لأحد برؤيته يفعل ذلك، وإلا فإن كل ما قام به سيذهب هباء. يعيد باتمان لهارفي قطعته النقدية ويخبره أنه سيسلم نفسه كما طلب الجوكر منه، حفظا لأرواح قاطني مدينة غوثام، وهي ذات التضحيات التي تقدمها الأنا الأعلى دوما لأجل خلق التوازن النفسي، لكن هارفي يعتبره استسلاما فيصرخ طالبا منه ألا يفعل بينما يبتعد باتمان تاركا إياه بمفرده.

جند المخرج مجموع اللقطات المقربة، الزوايا العكسية والإضاءة الخافتة لإضفاء وجود مادي للأنا، إحدى البنى النفسية التي رسم هرمها فرويد، كما ركز على انفعالاته وتعبيرات وجهه، واختار الموسيقى المظلمة الهادئة التي ترفع الستار عن جانبه المظلم وبداية فقدانه للسيطرة مع أول تهديدات الجوكر وهو تحوير من المخرج لفكرة مرض هارفي بالفصام في نسخة القصص المصورة كي تخدم رؤيته تنازع الأنا بين الأنا الأعلى والهو.



الصورة رقم 8



الصورة رقم 9

- **المتتالية السابعة:**

تبدأ المتتالية بوصف الحادث الذي تعرضت له الشاحنة التي كان يركبها الجوكر، والذي يسقط منها على ظهره متألما، ثم يحاول الوقوف مستندا على سلاحه، ويطلق منه النار فور وقوفه ثم يسقط مجددا ويعاود الوقوف مترنحا، في الوقت الذي يتجه باتمان نحوه بدراجته النارية وبأقصى سرعته، يستمر الجوكر في إطلاق النار عشوائيا غير مبال بالركاب الذين يعبرون بسياراتهم الشارع الواسع في مدينة غوثام ذات الأبنية الضخمة والأضواء الخافتة، ويسير عازما على إيذاء باتمان القادم صوبه على دراجته النارية وهو يتمتم قائلا: هيا أريدك أن تصطدم بي، هيا..، ثم تظهر لقطة مقربة حتى الصدر بزاوية ¾ الأمامية المنخفضة شكل الجوكر غير المتناسق بصريا والمقلق، ببدلته الأرجوانية باهتة اللون، مكياجه الملطخ، ندوب وجهه البارزة تغطيها لطخات خشنة من أحمر الشفاه، شعره الأشعث وملامحه المرعبة وهو يتمتم، الزاوية التي طالما نُسبت للأبطال الخارقين يفتكها المخرج نولان ليعيرها للجوكر ببراعة جاعلا إياه أكثر تهديدا من كونه بطوليا(أنظر الصورة 10)، فتمتماته وسلوكاته العشوائية وغير المبالية تعطي إشارات واضحة على جنونه، الجنون الذي أشبه ما يكون عليه الهو في ارتكابه للحماقات، وغوغائيته في تسلقه لغاياته الغرائزية، ليظهر باتمان في لقطة موالية مقربة وزاوية ¾ الأمامية غاضبا وهو يواصل تقدمه حيث الجوكر غير مبال بوابل الرصاص في بسالة الأنا الأعلى الغنية عن الذكر، يتسمر الجوكر وسط الطريق غير مبال بأحد بزاوية مائلة تزيد من شخصيته التواء وجنونا، وهو يصرخ في باتمان: اصدمني، ساعيا بذلك إلى جعله يكسر قاعدته التي تقضي بألا يقتل أحدا، وهو سعي الهو في دفع كل من الأنا والأنا الأعلى للإخلال بالقوانين وكسرها من أجل إرضاء غرائزه واحتياجاته أيا كانت، لكنه لا ينجح في ذلك حيث تحيد دراجة باتمان عنه كي لا يصدمه، ويراقب هو بهدوء وبزاوية ¾ المنخفضة مجددا ما يحدث لباتمان، الذي اصطدم بالشاحنة المقلوبة وتحطمت دراجته النارية ووقع أرضا، يتقدم الجوكر نحو باتمان بذات الزاوية المنخفضة التي ناسبت سيطرته على الموقف وهو يمط شفتيه ثم يخرج سكينا من جيبه ويبرز نصله، وفي الوقت الذي يتأكد رجاله ما إذا كان باتمان على قيد الحياة يتوجه هو نحوهم سعيدا متعرجا كطفل وهذه ليبيدية خالصة، تفجر طفولة مكبوتة حتى في أكثر المواقف جدية، يتعرض أحد رجاله لصدمة كهربائية عقب لمسه لباتمان، فيزيده ذلك سعادة وإثارة ويقفز على رجله ضاحكا وهو يركله بقوة، ويصدر أصواتا بهلوانية ثم يبصق عليه وينزل حيث باتمان ملقى على الأرض في حركة سريعة ويضع السكين على وجهه حتى يتدخل أحد رجال الشرطة ويمنعه من ذلك، لكن ذلك لا يخيفه بل يجعله متذمرا إذ لم تتح له فرصة إيذاء باتمان.

كسر المخرج قاعدة زاوية البطل الخارق(المنخفضة) بغاية جعل الجوكر أكثر تهديدا وعزما على إلحاق الضرر بالآخرين لا لشيء سوى رغبة في التخريب والعبث، وهي هوية بحتة، فالهو لا تهمه سوى رغباته وإليها يسعى دون اتخاذ احتياطات أو مراعاة لسلامته أو سلامة الغير، كما اعتمد كثيرا على زاوية ¾ على اختلافها ترسيخا منه للبعد الثالث الذي يمنح الماهيات النفسية أكثر حضورا.

رافقت الموسيقى التحذيرية تعاقب اللقطات في هذه المتتالية، والتي صارت الموسيقى الخاصة بالجوكر وحده تحضر بنغمات مُربكة، تبعث على الضيق والتأهب لوقوع المتاعب وهو بالفعل ما يحدث حتى يطلق العنان للهو الجامحة المتمردة.



الصورة رقم 10

- **المتتالية الثامنة:**

يلف الظلام المكان في بداية هذه المتتالية سوى من وجه الجوكر بمكياجه القذر، ووجهه الذي يبدو دبقا ومتسخا، لخلق حالة مزاجية توحي بالتمرد والخطر، وهو يجول بنظره في الفضاء الداخلي المعتم إلى أن يضاء فجأة ويظهر باتمان خلفه ويصدم رأسه بالطاولة الحديدية، فيتألم ثم يرفع نظره عاليا كي يرى من فعل به ذلك، لتظهر لقطة مقربة أخرى بزاوية عكسية منخفضة باتمان وهو ينحني فوقه، يواصل الجوكر بعدها مخاطبته دون اكتراث، لتصف لقطة عامة الفضاء الداخلي المتمثل في غرفة استجواب فارغة بنوافذ زجاجية كبيرة تتوسطها طاولة حديدية وكرسيين ومصباح، يظهر الجوكر في انعكاس الزجاج جالسا في حين يقف باتمان أمامه، وفي لقطة قريبة يضرب باتمان يد الجوكر مجددا، فيشيح بنظره ثم يعود إلى مخاطبته عندما يجلس قبالته، وفي ذات الوقت يراقب المحققون ورجال الشرطة سير الاستجواب من وراء النوافذ الزجاجية.

يحاور الجوكر باتمان في برود وتحد، عندما يخبره الأخير أنه كان غايته وها هو ذا أمامه، فيجيبه الجوكر: أردت رؤية ما ستفعله..ولم تخيب ظني، فقد سمحت بموت خمسة أشخاص وتركت (دنت) يحل محلك، حتى بالنسبة لشخص مثلي، هذا قاس جدا" بهذه العبارات تبدو محاولة الجوكر واضحة في التملص من كل ما ارتكبه من جرائم، وتلبيسه كل التهم له، لجعل سكان غوثام يعتقدون أن كل الفوضى في المدينة هي خطأ باتمان وحده. بيد أن باتمان يواجه غريمه بكل ما أوتي من هدوء ويسأله عن مكان هارفي الذي يحتجزه، لكن الجوكر لا يعير سؤاله اهتماما ويواصل حديثه، مراوغا ومخادعا، فيسأله باتمان مجددا: إذن لماذا تريد قتلي؟ وعندها يضحك الجوكر بشكل هستيري ويجيب: لا أريد أن أقتلك ماذا سأفعل بدونك؟ أعود لسرقة رجال العصابات؟ لا، لا، أنت تكملني. ويقصد الجوكر بما قاله أن باتمان هو المؤهل الوحيد لإدراك وجوده وأن بغيابه لن يصبح لحيله وألاعيبه وشغبه أي معنى، فهو يثير انتباه كل المدينة بمواجهة باتمان نقيضه والقطب المتنافر معه، والذي يحاول التصدي له دوما، الجوكر الذي يستمتع بابتكار مواقف تجبر باتمان على اتخاذ قرارات أخلاقية مستحيلة، جاعلا جميع مبادئه الأفلاطونية مهددة، هو تمثيل لما يقوم به الهو في الصراع الذي تنخرط فيه الطبقات النفسية الثلاث، في مجابهة للأنا الأعلى الذي يصب جل اهتمامه على إحلال الأهداف الأخلاقية مكان الاندفاعات العدوانية للهو، في حين يكتفي الأنا بمراعاة اعتبارات الواقع.

ساهمت الزوايا العكسية وكذا ¾ الأمامية في رسم الخطوط العريضة لاختلاف كل من باتمان والجوكر على خلاف ما يعتقده الجوكر بقوله (أنت بالنسبة لهم مسخ، مثلي..)، أحدهما هادئ جدا حتى وهو يواجه مجرما مختلا ينجذب لخرق القانون الذي يمثله، والآخر منفلت من كل عقال أخلاقي وقانوني، كثير الحركة، متناقض المظهر، متقلب الملامح ومستفز، واستعمال اللقطات المقربة هو نقل لشخصية الجوكر المرحة بشكل مريب وفي غير محله (بسبب ضحكه)، في حين أن باتمان جدي بشكل مناسب لموقف الاستجواب، وضحكة الجوكر تشير إلى أنه ليس مقيدا أو عاجزا كما دلت على ذلك بداية المتتالية، هذا لأنه يشعر بحرية في التعبير عن مشاعره غير المتناسبة مع البيئة الاتصالية، إذ أنها مرتبطة بشخصيته فقط ارتباطا وثيقا، كما ترتبط الغرائزية بالهو على اختلاف المواقف، في حين أن تحديق باتمان المستمر هو محاولة منه للحفاظ على موقفه المسيطر، واستخدم نولان اللقطات العكسية لإبراز التباين بين الشخصيتين.

إن عقل الجوكر أكثر مستويات اللاوعي وضوحا في جنونه الذي يسول له رؤية كل البشر أشرارا بطبعهم وبالتالي لا يرى أي خطأ في أفعاله، فهو حسبه يسلط الضوء على شر موجود وفطري حين يقول لباتمان: أترى، أخلاقهم، وقواعدهم إنها نكتة سخيفة.. يتخلون عنها عند أول بادرة للمتاعب إنهم جيدون بقدر ما يسمح لهم

العالم سأريك.. حين تحتدم الأمور، هؤلاء البشر المتحضرون سيأكلون بعضهم البعض.. أترى أنا لستُ وحشًا.. أنا فقط أسبق الجموع" السباق الذي يعني به سباق البشر جميعا نحو الهاوية، تحركهم غريزة الفناء(ثانتوس) القوية والصامتة والتي تنقسم إرادة الهو بينها وبين غريزة الحياة (إيروس). وينجح الجوكر بهذا في استفزاز باتمان بعدم إبدائه أي اعتبار لعواقب جرائمه الكثيرة، وهو ذاته افتقار الشخصية السيكوباتية المعادية للمجتمع والممثلة للهو للشعور بالندم ما يستدل عليه باللامبالاة عند إلحاق الأذى أو إساءة المعاملة، فيقوم باتمان بحمله بقوة من كرسيه، لتختطف الزاوية المائلة الأضواء في محاولة للتعبير عن الحالة النفسية غير المستقرة للجوكر وعدم اتزانه(أنظر الصورة11)، ثم تعود اللقطات العكسية لسرد الاستجواب الذي تغير منحاه، اعتمد فيها المخرج على التباين في زاويا الكاميرا رغم أنها عكسية لأجل خلق معنى المواجهة بين بنيتين نفسيتين في شكل ارتباطات شخصية، ما يجعله يكسر مجددا قاعدة الزاوية المألوفة.

يستمر الجوكر في دفع باتمان إلى الإخلال بقواعده، مقنعا إياه أن لا سبيل إلى العيش في مثل هذا العالم سوى الانسلاخ عن القواعد، ويخبره أنه سيخرق قاعدته الليلة ليعرف الحقيقة، مظهرا طفولته المكبوتة مرة أخرى من خلال جعل الناس بيادق في لعبته، ووضعه القواعد التي يراها مناسبة، فهو لم يحتجز صديق باتمان المدعي العام فقط وإنما ريتشل صديقة طفولته، وهو ما جعل باتمان، في موقف لا يحسد عليه في تخييره بين العدالة والعلاقات الشخصية فيفقد صبره ويرمي الجوكر في كل أرجاء الغرفة كطريقة جديدة لاستجوابه، ويمنع المحققين من التدخل بإحكام إغلاق الباب، ثم يعود لضربه في حين يستفزه رغم ألمه في زاوية مائلة نقلت بشافية عقل الجوكر الملتوي والمتمسك بأفكاره رغم انحرافها(أنظر الصورة 12)، وترتفع خلالها الموسيقى التحذيرية كلما ازداد غضب باتمان لخلق حالة من التوتر يستمتع بها الجوكر، فبينما يتمتع باتمان بالهيمنة الجسدية كما هو منصوص عليه في الزوايا المنخفضة، يتمتع هو بالهيمنة النفسية رغم الزاوية العالية، ويضحك بشكل مثير للغضب وهو يتعرض للضرب كأنما يستمتع بذلك، سدد المخرج بعدها بلقطات مقربة وزوايا عكسية متباينة نحو هدف من يسيطر في الموقف، جموح الهو واستمتاعه بإثارة المتاعب ودفع الناس إلى الخيارات الصعبة، أم أخلاقية الأنا الأعلى وسعيه الجاد إلى بسط القانون وتحقيق التوازن والأمن النفسي، وكانت حركة الكاميرا الاهتزازية تعبيرا عن غضب وإحباط باتمان رغم محاولته السيطرة على نفسه، في الوقت الذي يخيره الجوكر بين صديقيه، لجعله يحمل وزر موت أحدهما إذا لم يتمكن من إنقاذه، ويطرحه باتمان أرضا ويخرج غاضبا.

جسد المخرج في هذه المتتالية تدخل الأنا الأعلى (باتمان)، لمنع جموح الهو (الجوكر) من التحكم بزمام الأمور، في الوقت الذي صار فيه الأنا (هارفي) مهددا، فكفاحه ضد الهو دفعه للضرر وعرض نفسه ليكون

هدفا لغرائز الموت (ثانتوس)، عندما وضع نفسه ككبش فداء لإيقاف الهو عند حده، مستدعيا بذلك الزوايا العكسية لتقلب موازين توظيفها المستهلك والمعاد(أنظر الصورة 13 و14)، ومثيرا لجدل من لديه السلطة في صراع نفسي شبه متعادل بين قمة الهرم وقاعدتها، واستعان بالموسيقى التحذيرية ليشحن جو الصراع بالتوتر ويحكم إيصاد الإطار على المتفرج في المشهد ويجعله جزءا من الاستجواب.



الصورة رقم 11



الصورة رقم 12



الصورة رقم 13



الصورة رقم 14

- **المتتالية التاسعة:**

هذه المتتالية هي نقل للمواجهة الأولى من نوعها بين الجوكر وهارفي، قاعدة الهرم النفسي والطبقة التي تعلوها، عقب المتاعب التي سببتها الهو للأنا في ركضها وراء أهوائها وتثبيتا لسيطرتها، الأنا التي هي أكبر أجزاء الوعي، والمسؤولة نفسيا عن ممارسة الكبت ومعالجة النزعات قبل ترجمتها إلى أفعال.

يزور الجوكر في هذه المتتالية هارفي في المشفى، مرتديا مئزر ممرضة، وباروكة شعر مستعار، يرفع السرير الذي ينام عليه هارفي رويدا، فيستيقظ من نومه ويوجه نظره نحو الجوكر، الأخير الذي خلع القناع الطبي ليكشف عن وجهه، ما جعل هارفي يهتز فور رؤيته غاضبا، ليجد نفسه مقيدا إلى السرير، ويستمر في محاولة الفكاك من ذلك القيد كي يعاقب الجوكر على ما فعله، أراد المخرج من خلال عجز هارفي إيصال فكرة ضمنية محتواها وجود الأنا في موقف ضعف وخضوع خاصة في غياب الأنا الأعلى الذي يستعين به في السيطرة على تمرد الهو، واختيار المخرج للقطات المقربة بزاوية ¾ الأمامية هو نقل لسمة أخرى من سمات الشخصية المعادية للمجتمع والتي تتقن فن التلاعب بالكلام وبمشاعر الآخرين، والتي عرضها الجوكر في شكل آلية دفاع، معطيا لهارفي الغاضب حججا كاذبة ليبرر فعلته، فبعد أن جلس ابتسم ابتسامة قذرة تكشفت عن أسنان صفراء متسخة، لم تزد ملامحه بمكياجه السخيف إلا بلاهة واستفزازا، ثم خلع باروكة الشعر، وهو يقول: تعرف..لا أريد أن يكون بيننا ضغائن هارفي" وأخبره أن ما حصل له ولريتشل لم يكن خطأه وأنه كان محتجزا في سجن غوردن، ليرد عليه هارفي أنها خطته وقد نفذها رجاله، في معرفة مسبقة للأنا لغايات الهو وغوغائيته، وعندها يرد وهو ينظر إليه شزرا" هل أبدو لك حقا كأنني رجل لديه خطط؟" في خداعه المعتاد، فما يقوله ليس سوى خطة أخرى ليحرر الظلام الكامن فيه ويجره إلى القاعدة الأدنى في الهرم النفسي.

يشّبه الجوكر في خضم حديثه إلى هارفي نفسه بالكلب الذي يطارد السيارات بحركاته البهلوانية وابتسامته الظافرة(أنظر الصورة رقم 15)، في تدليل على الجانب الحيواني في الطبيعة البشرية الذي يمثله الهو، فما الذي سيفعله كلب بسيارة إن أمسكها؟، هو فقط يتبع الغرائز لمجرد أنها تملي عليه أن يفعل ذلك دون مراعاة لمنطقيتها أو جدواها، ويضيف: "أنا أتصرف بعفوية" وهذا صدق منه في تمثيل اندفاعية الهو وإتباعها لأهوائها. ثم يظهر من خلال سياق حديثه ناقما على عالم الجريمة المنظمة والقانون على حد سواء، ممثلا لنقيض الخير والشر معا، ومنفلتا من كل عقال قانوني، وراثي أو اجتماعي. ويخبر هارفي الغاضب مجددا أنه كان فقط يحاول إظهار أن محاولة السيطرة على الأمور مدعاة للسخرية وجلب للمتاعب، ساعيا لكسب مودة هارفي وهو يأخذ يده بين كفيه في لقطة قريبة(أنظر الصورة رقم 16). ويردف قائلا: عندما أقول أن ما حدث لك وحبيبتك ليس أمراً شخصيا..فتأكد أنني أقول الحقيقة " وهي مراوغة من الهو كي ينال رضا الأنا ويضمه إلى صفه.

لجأ المخرج إلى اللقطات المقربة ذات زوايا ¾ الأمامية لتتبع تسلق الهو إلى الطبقة النفسية التي تعلوه متخذا من ألاعيبه سلما لذلك، ومن أجل إنزال الأنا إلى ساحة الرغبات اللامشروعة والمرفوضة، في شكل تواصل

بصري بشري تعلو ملامحه المشاعر المختلفة من ريبة وجنون، وغضب. كما كانت الموسيقى الايقاعية الهادئة مواكبة لتلك المواجهة التي لم تسفر عن شيء بعد.



الصورة رقم 15



الصورة رقم 16

- **المتتالية العاشرة:**

هذه المتتالية هي تكملة للمواجهة السابقة بين هارفي والجوكر وقد بدأت بزاوية منخفضة للأخير، لم يعتمدها المخرج لإظهار التهديد بل لإظهار موقف هيمنة يحتله الجوكر واقفا عند سرير هارفي الذي حاول بمجرد أن فك الجوكر نصف قيده خنقه(الصورة رقم 17)، لكنه تصدى لذلك وأمسكه بكلتا يديه وهو يحدثه بملامحه الغريبة وبذات الطريقة البهلوانية التي تزيد خصمه استفزازا قائلا: "فعلت ما أبرع فيه، قلبت خطتك الصغيرة على أعقابها.. انظر ما الذي فعلتُه بهذه المدينة بقليل من براميل الوقود وبضع رصاصات" بينما يرقبه هارفي بحنق وغضب زاده حدة شكل وجهه المنقسم إلى جزئين أحدهما مشوه تماما، يواصل الجوكر حديثه: أتعرف ما الذي لاحظتُه.. لا أحد يفزع عندما تسير الأمور وفقا لخطة حتى لو كانت مروِّعة،.. إلى أن يصل إلى غايته من حديثه وهي تأليب هارفي ضد النظام الاجتماعي ككل، والذي لا يهمه مقتل شاحنة من الجنود أو المجرمين، ولا يهتم بالتالي لموت ريتشل، لكنه لا يقبل أن يموت مسؤول واحد كالعمدة، ما أشعل نار الغضب أكثر في هارفي وبدت على ملامح وجهه المشوه.

أراد الجوكر بذلك إيضاح خواء أخلاقيات مجتمعه الهشة والزائفة حسبه، ساعيا إلى تدمير الفكرة الطوباوية عن الأخلاق، وتشويه الواقع لهارفي بعد أن شوه وجهه(عكس الذي ورد في نسخة القصص المصورة التي نسبت الحادثة لحمض حارق القي عليه بأمر من ماروني)، الواقع ذاته الذي يمثل مبدأ الأنا، الأنا الذي سعى إلى الكمال وقمع جنون الهو، هذا الأخير الذي يريد تجنيد مأساة الأنا لجعله حليفه.

المخرج قدم أيقونة نموذجية عن الفوضى المطلقة، بجعله للجوكر وكيلا لها، فهو يهتم بقلب أي نظام طبيعي أينما حل، حاقدا على الجريمة والقانون على حد سواء، مستمتعا بالغضب الذي يثيره شكله وكلماته العابثة والقوية، ويجد اللذة في دفع الآخرين إلى حدودهم القصوى مثبتا لهم أنهم في دواخلهم لا يعدون كونهم نسخة منه، وأيقونية الجوكر للفوضى هي كذلك أيقونية للهو الذي يجد في مخالفة ما يجعله مقيدا وعاجزا متنفسه وحريته، فيتلاعب، يخدع، يكذب ويخرق القانون، وهذا ما صرح به الجوكر لهارفي وهو يعطيه مسدسا أخرجه من جيبه قائلا: إن أدخلت القليل من الفوضى.. وأخليت بالضوابط المتعارف عليها.. كل شيء يصبح.. فوضى أنا عميل للفوضى. هل تعرف ما المميز في الفوضى؟ إنها عادلة" الفوضى التي يرى الجميعَ مجبولا عليها هو الآن يراها عادلة، ذلك أنها تطلق للهو العنان وترسم له فضاء يخرج فيه مكبوتاته، وهو سبب يتجلى في اختيار اسم الجوكر تحديدا ليمثل هذه البنية النفسية المتمردة، ففي لعبة الورق تعتبر ورقة الجوكر فوضى للاعبين الآخرين، مثيرة للاعب الذي يحملها الراغب في لاشيء سوى الفوز، وتساعده هذه الورقة على تحقيق ذلك بخلق الفوضى في بقية الأوراق.

ينجح الجوكر في استمالة هارفي، ليفجر الغضب فيه ويستدرجه رويدا إلى حيث كهفه البدائي المظلم الذي يباح فيه إيذاء الآخرين لإثبات وجوده، الغضب الذي تظهر أولى بوادره في اعتماد هارفي على عملة الحظ التي كانت دوما تقرر عنه، لكن هذه المرة بشكل فعلي عوض النقشين المتشابهين، أصبح الوجه المشوب منها عقب موت ريتشل في الانفجار(خلاف ماورد في القصص المصورة حيث شطبه هارفي بنفسه)، بمثابة الطرة، رفعها عاليا أمام الجوكر الذي صوب المسدس نحو رأسه باستخدام يدي هارفي نفسه(أنظر الصورة 18)، غير مبال بما قد يحدث قائلا: هذا كلام مثير" في دلالة على أن المحظورات تثيره وتثير إعجابه، وكذا سعادةً منه في رؤية ردة فعل مباشرة لمسعاه الفوضوي، وبالفعل يرمي هارفي العملة التي تهب الجوكر فرصة أخرى في حين لا يروق ذلك لهارفي الراغب في الانتقام منه.

كسر المخرج مجددا إحدى قواعد التصوير وهي الزاوية المنخفضة للتدليل على هيمنة الجوكر على هارفي في موقف بدا فيه عاجزا رغم غضبه، في سيميائية خلاقة لوصف هيمنة الهو على الأنا الأعلى رغم أن للأنا عليه درجة، واعتمد موسيقى غامضة تشد الأعصاب تشويقا للمشاهد، وجعله يخمن من سيكسب هذه المواجهة، الأنا الغاضب، خائب الأمل أم الهو الطائش الذي يلهو بمصائر الغير في صبيانية.



الصورة رقم 17



الصورة رقم 18

- **المتتالية الحادية عشر:**

بعد فشل اختباره لنظريته عن تشابه الناس في الشر، وأن القواعد الأخلاقية هي طبقات سطحية من التوافق، يخضع لها الناس لجني ثمار مخرجات اجتماعية في مجتمع لا يمكن لفرد فيه أن يمنح غيره فرصة النجاة بينما يقبل هو على الهلاك، يتذمر الجوكر كثيرا ويهم بتفجير كلتا السفينتين اللتين تحملان المدنيين والمساجين، وهو يخرج جهاز تفجير من جيبه، ثم يتوقف لوهلة سائلا باتمان ما إذا كان يعرف كيف أصيب وجهه بتلك الندوب، فينفي باتمان معرفته بذلك ثم يباغته ويصيبه بشفرات حادة أطلقها من بدلته، ويستغل تشتت انتباهه ليرميه من أعلى المبنى الشاهق، أين تتدخل زاوية عين الطائر لإظهار كم كان الجوكر صاغرا ومهزوما(أنظر الصورة 20)، لكن الغريب في الأمر هو ضحكته المجلجلة وهو يقع من علٍ، ضحكته التي لا تدل سوى على اعتقاده لوهلة أنه كسر قاعدة باتمان التي تقضي بألا يقتل أحدا، وأثبت نظريته التي سعى على طول الفيلم لإثباتها. ثم تخيّب لقطة منخفضة تماما ظنه المنتصر ذاك(أنظر الصورة 21)، تعبيرا من المخرج عن مكوثه في قاعدة الهرم النفسي كالهو رغم كل الفوضى التي قام بها بينما يرفعه باتمان فور التقاطه منقذا إياه من الوقوع ومنقذا بذلك منظومته الأخلاقية التي هي كل الأنا الأعلى "الممتنع عن المساومة مع الشر، حتى ولو أسفر ذلك عن فوائد لا يستهان بها، وهذا علامة عن الصلاح الأخلاقي والنزاهة"[91] .

[91] داميان كوكس ومايكل ليفين، السينما والفلسفة، تر: عبد الرؤوف نيفين، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2017، ص 281

يرفع باتمان الجوكر بقواه الخائرة جراء المتاعب التي سببها له قبلا والتي كان عليه مواجهتها، ثم يثبته بالحبل الذي رفعه به إلى أحد الأعمدة مقلوبا رأسا على عقب في لقطة مقربة أراد المخرج منها رؤية المشاهد للعالم من منظور الجوكر الفوضوي والمنقلب على كل نظام منطقي وعقلي وقانوني(أنظر الصورة 22)، ليدلي باعترافه أن باتمان غير قابل للإفساد، وأنه الغرض الوحيد غير القابل للتزحزح الذي واجهه في حربه الشعواء التي شنها على البشر ككل وعلى قوانينهم، في حركة كاميرا دورانية(حركة الدوامة)، التي وظفها المخرج لإظهار التيه والضياع والارتباك الذي يحاصر الهو في حضور القوة النفسية الأكثر تأثيرا، اتزانا وعدلا وهي الأنا الأعلى، ثم ليعدل بها وضعية الجوكر رغم تدليه من فوق مقلوبا حتى يتمكن المشاهد من التركيز على الحوار بين الجوكر وباتمان، الجوكر الذي يستهزئ دوما بالأخلاق كلما أتيحت له الفرصة، ليؤكد لغريمه أنها في غير محلها، ثم يعترف له أن سبب عدم قتله له هو كونه مسل جدا(ضاحكا)، في إحباطه الدائم لمخططاته وملاحقته أينما عقد نيته على التسبب في المشاكل، مؤكدا بقوله: أعتقد أن مصيرنا القيام بهذا للأبد، في إيحاء من المخرج عن أزلية هذا الصراع النفسي بسبب ثبات القوانين الخاصة بالأنا وتجدد رغبات الهو كلما كُبحت تجسيدا لعقيدة الأضداد الفرويدية في الصراع الدائم بين الخير والشر. ويستمر الجوكر في استفزاز باتمان حتى في وجوده في موقف العاجز والمعلق من رقبته في أنشوطة استعدادا للإعدام، مسترسلا بأريحية في التعبير عن فكره الخاص به، وساهمت الظلال المتباينة التي رسمتها الإضاءة في وصف مظهر الجوكر المفكك والمتناقض، عكس فكره المتطرف والذي ثبت عليه لا في سبيل الثبات بل في سبيل نقض الغزل الاجتماعي المتماسك رغم وجود ثغرات الفساد والجريمة المنظمة، التي يراها بعض الباحثين مكونا أساسيا من مكونات التوازن الأمني والاجتماعي، الأمر الذي يدركه الجوكر جيدا، فهو لا يريد لشيء متزن إلا أن يترنح مثله ويسير كبهلوان على حافة هاوية.

يواصل كل من الجوكر وباتمان جدالهما حول إيمان سكان غوثام بالخير من عدمه، لكن للجوكر قناعات أخرى، نظرا لمخططاته المسبقة حيث يقول: حتى تتحطم معنوياتهم تماما حتى ينظروا جيداً.. إلى(هارفي دنت) الحقيقي وكل البطولات التي قام بها.." شارحا بسرور إيديولوجيته التي تستهدف تحقير هارفي السليم أخلاقيا والحصن الأخلاقي الثابت لغوثام، ثم يواصل: لم تظن أنني سأجازف بخسارة المعركة من أجل روح غوثام في قتال بالأيدي معك؟ تحتاج ورقة رابحة وورقتي المخفية هي هارفي" إنه يجاري باتمان في سباق يعكس فيه مضماره ويجالسه إلى طاولة لعب هو في غنى عنها، مخرجا آخر أوراق الآس التي بحوزته، الورقة التي تمثل الأنا، محور الشعور ووسيط النفس مع العالم الخارجي، التي تترجم الميكانزمات العقلية إلى سلوكية. ثم يضيف في شيء من السعادة: أخذتُ فارس غوثام الأبيض ونزلتُ به إلى مستوانا لم يكن الأمر صعباً.. الجنون كما

تعرف مثل الجاذبية كل ما يتطلبه هو دفعة صغيرة" سعادته لأجل احراز هدف في مرمى خصمه المثالي، وجعل الأنا مجرد ورقة أخرى في لعبته. وقد وظف المخرج لقطات مقربة بحركة اهتزازية، استمر فيها خروج الجوكر من الكادر بين الفينة والأخرى وهي أحد أساليب الإخراج في تصوير الشخصية المضطربة نفسيا بمحاكاة ذلك الاضطراب(أنظر الصورة رقم 23). كما خلط أوراق لعب الموسيقى التصويرية بين تحذيرية عالية، إيقاعية وأخرى غامضة، لأجل توصيف حالة الفوضى التي سببها الجوكر والتي تشبه كثيرا مظهره وفكره.



الصورة رقم 20



الصورة رقم 21



الصورة رقم 22



الصورة رقم 23

- **المتتالية الثانية عشر:**

هذه المتتالية هي الرمية التي وجه بها المخرج من خلال الصراع الذي دار بين الشخصيات الرئيسية الثلاث طوال الفيلم إلى هدف عرض التأثير الذي أحدثته أدنى طبقات الهيكل النفسي على أخرى أكبر منها شأنا، الأنا الممزق بين الجانب المظلم لتلك الطبقة الدنيا، والقانون الذي يمثله الرجل الوطواط في قمة الهيكل، وهو الصراع ذاته الذي شبهه فرويد بالفارس الذي يحاول التغلب على جموح الجواد العظيم، وأحيانا يفشل في ترويضه فيقوده الجواد حيث يريد، ويقوم بتنفيذ رغباته (رغبات الهو) كأنها رغباته الخاصة.

وهذا ما تم تبنيه في هذه المتتالية، فهارفي الذي يحتجز عائلة غوردن سعيا منه إلى الانتقام، والذي تولت الكاميرا نقل جانبه المظلم الذي سيطر على كله في زاوية ¾ الأمامية، الجانب الذي شُوه من وجهه في الوقت الذي ينتأ صوت باتمان من الظلام "لا تريد إيذاء الفتى يا هارفي" سعيا من الأنا الأعلى إلى منع الأنا من المضي على خطى الهو، فيجيبه هارفي: " الأمر لا يتعلق بما أريده ولكن بما هو منصف" وهو يصرخ حتى بدا أكثر رعبا(أنظر الصورة رقم 24). ثم يضيف: كنتَ تظن أننا يمكن أن نكون رجالاً شرفاء في زمن غير شريف، ولكنك كنتَ على خطأ.. العالم غاية في القسوة والشيء الوحيد الأخلاقي في عالم قاسي هو الحظ غير متحيز العادل". يكاد وجه الجوكر يظهر في هذه الكلمات التي برر بها هارفي اختياره للطريق الموحل بعد أن كان نظيفا ونبيلا، وها هو ذا يحاول إثبات خواء أخلاقيات المجتمع لباتمان كما فعل معه الجوكر، الذي نجح في تحويل فارس غوثام الأبيض إلى ذو وجهين، يترك الخيار للخير أو الشر فيه بيد عملة نقدية، ويثق فيها دونا عن الجميع (أنظر الصورة رقم 25).

لكن باتمان لا يفقد أمل استعادة الأمور إلى نصابها، بتبرير موت ريتشل الذي أراد به الجوكر ضم هارفي إلى صفه، وأخبره أن لا علاقة للحظ بذلك بل ثلاثتهم (باتمان، هارفي وغوردن) هم من قرروا التصرف. ليرد عليه هارفي غاضبا: فلم كنت أنا الوحيد الذي خسر كل شيء؟ فينفي باتمان ذلك حين أردف هارفي قائلا: الجوكر إختارني. وبرر باتمان ذلك بقوله: لأنك كنتَ أفضلنا جميعاً لقد كان يريد أن يثبت أنه حتى الشخص .. الجيد .. مثلك يمكنه أن يسقط ويخطئ. وهو بالفعل سعي الجوكر المسعور إلى إثبات أن الجميع في قرارات أنفسهم مثله حتى ذاك الذي يعلوه شأنا ويفوقه خلقا، لكن هارفي كان قد وصل حقا إلى نقطة اللاعودة مؤيدا فكر الجوكر بقوله: وكان محقا.

وهنا لم يعد باتمان الأنا الأعلى يملك خيارا سوى فداء الغير بنفسه محاولة منه في الوقوف في وجه الطوفان الذي نخر سده الهو الأرعن قائلا: أنت من تصوب المسدس، يا هارفي لذلك صوِّبه تجاه من تحمله المسؤولية" وهو ما يروق لهارفي وينفذه فورا مستعينا بعملة الحظ، وأطلق بالفعل النار على باتمان معتبرا إياه السبب الأول بكل تلك الأفلاطونية التي سعى إلى بسطها، ثم يصوب السلاح نحو رأسه وتهبه العملة فرصة نجاة، إلى حين وصول دور غوردن الذي قرر معاقبته بأحب الناس إليه ابنه الصغير، ويتوسل إليه غوردن دون أن يبدي هارفي أي رحمة تجاهه، ويطلب منه أن يكذب عليه بقوله أن كل شيء سيكون بخير كما كذب هو على ريتشل قبيل وفاتها، وينزل غوردن عند رغبته، ثم يرمي هارفي العملة عاليا ويهم بالتقاطها، وفجأة ينقض عليه باتمان دافعا إياه من أعلى المبنى المهجور، وهي رمزية المخرج في نقل عواقب كفاح الأنا ضد غلمة الهو التي دفعته للموت والضرر "والتي جعلته فريسة هجمات الأنا الأعلى، ليلاقي مصير الهلاك الذي تسبب هو نفسه في حدوثه"[92]

ركز المخرج على نقل الحوار بين بنيتين نفسيتين متتاليتين في الهرم النفسي مع تسليط الضوء على ملامح الشخصية الممثلة للأنا بإظهار الظلمة التي حلت مكان الأمل والكمال، في فضاء داخلي مهجور ومظلم، ركب فيه أحجية هذا التحول المؤسف له بإيجاد القطع الموسيقية التي تناسب الموقف، الموسيقى المظلمة المتناسقة مع العتمة والعدمية التي سقط فيهما تمثال غوثام الأبيض هارفي دنت قبل أن يتحطم.



الصورة رقم 24



الصورة رقم 25

[1] سيغموند فرويد، الأنا والهو، مرجع سابق، ص 90

- **المتتالية الثالثة عشر:**

طرح الجواد الفارس الأبيض أرضا، وكشف عن قناعه المظلم، ودفع الفارس الأسود إلى الاختيار، غير معير الواقع أدنى اهتمام مقررا بذلك عواقب السلوك وإمكانية تقبلها وفق معايير أخلاقية وبديهيات تنحاز دون شك صوب أخلاق الواجب، في نجدة تلبيها الأنا الأعلى لأجل دحض مسلمات الهو الغوغائية، حيث أسفرت عن إنقاذ باتمان لابن غوردن وموت هارفي الذي تحول إلى كيان قاتل، ومدمر مدفوعا بشهوات الانتقام، فبعد مسارعة غوردن إلى التأكد من سلامة باتمان عقب وقوعه من المبنى الشاهق وهو ينقذ ابنه من يدي هارفي، يمنعه باتمان من طلب مساعدة الشرطة لإنقاذه، ويمتثل بالفعل لذلك شاكرا إياه على إنقاذ ابنه، ثم يقف على جثة هارفي الذي دفعه الجوكر إلى حدوده القصوى وأظهر له روحه المعتمة كما يفعل المهرجون عند إظهار المفاجآت الغريبة، ومات بداية النفق المظلم، وهذا ما أراد المخرج أن يرويه من خلال تصوير الجانب المشوه من وجه هارفي بزاوية عالية مائلة(أنظر الصورة 26). يرثيه غوردن قائلا: لقد فاز(الجوكر) اتهام هارفي.. وكل ما حارب من أجله قد ضاع سدى الفرصة التي منحتَها إياه ليصلح مدينتنا تموت مع هارفي وضعنا كل رهاننا عليه اختار الجوكر أفضلنا ودمره" لم ينس غوردن ما حاول هارفي الوصول إليه وسعيه النزيه إلى استئصال الفساد من جذوره، لكن الجوكر كان له بالمرصاد، وسدد نحو أهم البنى النفسية الثلاث وأكثرها واقعية وتجردا من الرغبات. ثم يضيف في استشراف لعواقب المأساة التي حصلت: سيفقد الناس الأمل.

باتمان وفي تمثيله للأنا الأعلى لن يسمح للهو أن يكسب النزال وسيحاول منع الكارثة حتى بعد حدوثها، وسيمحو آثار العبث التي لطخها الجوكر على سمعة هارفي كما يلطخ وجهه البهلواني، قائلا: لن يفقدوا الأمل لا يجب أن يعرفوا أبدا.." يجيبه غوردن في رفض قاطع: خمسة ماتوا إثنان منهم من رجال الشرطة لا يمكنك أن تخفي هذا، ليجيبه باتمان: لا ولكن لا يمكن أن يفوز الجوكر غوثام بحاجة إلى بطلها الحقيقي" في الوقت الذي يدير فيه وجه هارفي إلى الجانب السليم(أنظر الصورة27)، منعا منه لتبدد الأمل الذي عقده على مستقبل غوثام، "إذ سيفقد سكانها الأمل في أشكال السلطة الاجتماعية القانونية والمشروعة دستوريا عندا يرون كيف تمكن الجوكر بسهولة من تقويض تجسد هذه القيم في شخص هارفي دنت"[93] وفرصته الأخيرة في منع ذلك تمثلت في خرق آخر لقيمه لأجل تثبيتها في النهاية، فتشوه صورته الأخلاقية أقل وطأ من تشوه صورة القانون الذي يمثله، متحملا بذلك كل عواقبية تحول هارفي إلى ذي وجهين معنويا وجسديا، استعدادا منه أن يكون كلما

[1] داميان كوكس ومايكل ليفين، مرجع سابق ص 281

تحتاجه منه غوثام أن يكون، ويطلب من غوردن الذي لم يسعفه رفضه في ثني باتمان عن عزيمته أن يبلغ رجال الشرطة عنه.

نقل المخرج ببوتقة اللقطات المقربة السردية الأكثر أهمية في الصراع بين البنى النفسية الثلاث، مقدما أفلاطونية الأنا الأعلى واجهة لباتمان، رغم كل المسؤولية التي تنتظره وكل سعيه الجاد إلى منع تهور الجوكر(الهو) من تحطيم الهرم النفسي بتزيين الشر لهارفي(الأنا)، والذي انسحب فعلا معه إلى القاعدة الدنيا وسولت له نفسه تجاوز القانون والأخلاقيات بعد أن كان يريد غرسها، نقله بكل الملامح التي يستحيل أن ترتسم أو تُبصر إلا على أوجه شخوص لها وجود فعلي خلف شاشة الكاميرا، وأراد من الموسيقى الحزينة الهادئة أن تشيع هارفي الفارس الأبيض إلى مثواه الأخير، وجاعلة من تضحية باتمان الفارس الأسود تضحية هوميرية يستحق الثناء عليها وإن كان يرفض ذلك.



الصورة رقم 26



الصورة رقم 27

- **خصائص الفيلم من حيث المونتاج:**

1. **الحوار/الصمت:**

- في أقوى تجليات الإبداع الإخراجي كان الحوار الذي كتبه مخرج الفيلم كريستوفر نولان بمعونة أخيه جوناثان نولان والمستوحى من القصة المصورة "آلان مور" في "النكتة القاتلة"(صورة الغلاف الصورة رقم 28)، هو المفردة الأكثر قوة في تثبيت غاية الفيلم في عقل المشاهد، بكل تلك العبارات القوية والتي صارت اقتباسات يتناقلها الناس في مواقع التواصل الاجتماعي كتلك التي انتشرت في الفترة السابقة للانتخابات الرئاسية الأمريكية لعام 2016 والتي قالها ألفريد خادم باتمان: "بعض الرجال يكتفون برؤية العالم يحترق" في رؤية خبراتية للشر باعتباره همجيا وأناركيا[94].

كما أزاح الحوار عن فهم لفلسفة الجوكر العابثة والخاصة به من خلال عدة جمل قوية وضارية منها:

- ✓ "أنا أؤمن أن ما لا يقتلك يجعلك أكثر غرابة" في اقتباس قوي لمقولة نيتشه الفيلسوف المتمرد على النسقية والتراتبية والذي قال: "أنا أؤمن أن ما لا يقتلني يجعلني أقوى".
- ✓ "أنا لست وحشا أنا أسبق الجموع"
- ✓ "لست مخططا أنا أحاول أن أظهر للمخططين كم هي مثيرة للشفقة محاولاتهم للسيطرة على الأمور"
- ✓ أنا عميل للفوضى أوتعرف ما المميز فيها..إنها عادلة"
- ✓ "الجنون كما تعلم كما الجاذبية كل ما يحتاجه هو دفعة صغيرة"

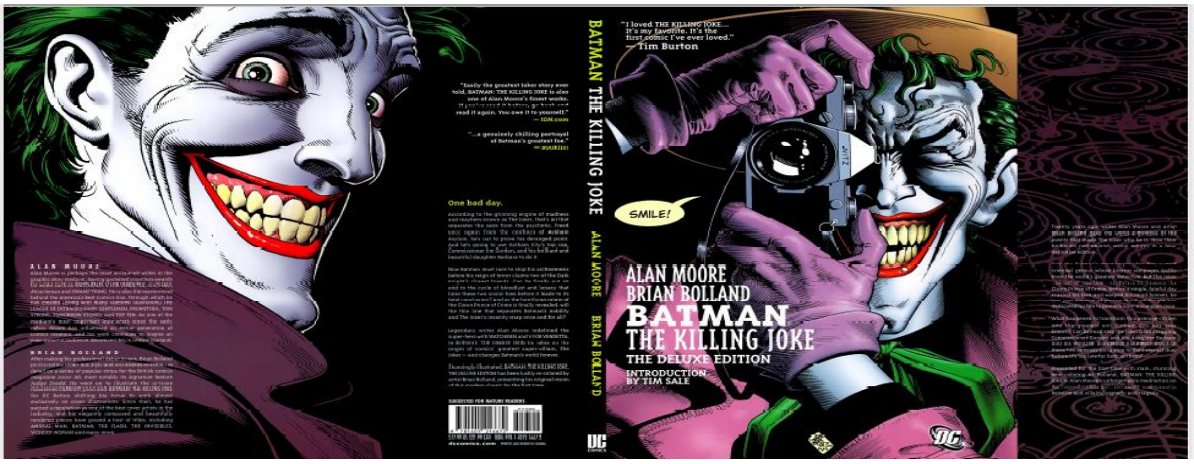
وكذا عن العبارات القوية لهارفي دنت:

- ✓ "إما أن تموت بطلا أو ترى نفسك تتحول إلى شرير"
- ✓ "الأمر لا يتعلق بما أريده بل بما هو عادل"
- ✓ "الأمر الأخلاقي الوحيد في عالم قاس كهذا هي الحظ غير المتحيز والعادل"

الحوار هو أحد ركائز الأفلام النفسية والذي يتيح إماطة اللثام عن الخفايا النفسية وتسليط الضوء على محطات معينة في صراعها الداخلي وهذا ما عمل عليه المخرج إضافة إلى السيناريست، وجند له اللقطات والزوايا المناسبة التي تعزز قوته وفعاليته.

[1]الأناركية مصطلح يوناني يعني (دون حكام) وفي معناه الاصطلاحي هو اللاسلطوية التي ترى فكرة الدولة مضرة للمجتمع، وتسعى إلى إلغائها.

واعتمد الصمت في الحالات التي تفرض فيها المشاعر نفسها فاسحة المجال للغة غير المنطوقة في تكملة أحجية الحوار.



الصورة رقم 28

2. المجال (داخلي/خارجي):

ولأن النفس لا يمكن أن تمارس بأجهزتها صراعا خارج الجسد، غير خاف عن الأعين فقد رجّح المخرج كفة الفضاءات الداخلية، تمثيلا عن العالم الباطن الذي لا يملك الإنسان فكرة واضحة عن تحوراته وصراعاته اليومية في سبيل أن يبقى متزنا وعاقلا، الفضاءات الداخلية التي غلبت عليها الأماكن الفارغة والخالية.

أما عن الفضاءات الخارجية فقد كانت البنايات الضخمة التي اعتمد المخرج في تصويرها اللقطات الواسعة والزوايا العالية، تعبيرا عن مدينة غوثام الخيالية الضخمة، مكان تجتمع فيه كل الأخطاء البشرية يجسدها الغالبية هناك، وكذا لإظهار صغر حجم الشخصيات وضياعها، فلا أحد يعرف حقيقة أحد، ولا أحد يثق في أحد رجال الشرطة يتحالفون سرا مع المجرمين، والمجرمون يتحالفون مع بعضهم البعض، في مجتمع غارق في الفساد.

3. وقت التصوير (الليل/ النهار):

غلب التصوير الليلي على أغلب المشاهد نظرا لما يوحي به العنوان أولا ونوع الفيلم ثانيا وللظلام الذي يمثله الشر في الفيلم ثالثا، كما أن المخرج كان بارعا بما يكفي لكي يعتمد الظلام أكثر، لأن الصراعات النفسية تحدث في أعماق النفس حيث لا تنيرها سوى الأخلاقيات والقانون، ولا يغرقها في الظلام أكثر سوى الشر والسعي وراء الرغبات. والتي تسببت بالفعل في خسارات فادحة(أنظر الصورة رقم 29) التي نقلت عجز باتمان وحزنه عقب

فشله في إنقاذ صديقة الطفولة التي قتلها تهور الجوكر). أو لنقل أعتى المواجهات التي حصلت بين البنى النفسية الثلاث، كما اعتمدها في جعل الملامح أكثر خطرا وشرا(أنظر الصورة رقم 30).



الصورة رقم 29



الصورة رقم 30

4. الموسيقى والضجيج:

الموسيقى كانت ورقة أخرى في يد المخرج أربك بها المشاهد وفاز بانتباهه وترقبه، فالموسيقيين "زيمر" و"هاوارد"، أوجدا هويات موسيقية لكل واحدة من الشخصيات الثلاث الممثلة للجهاز النفسي، كما ركزا كثيرا على صنع المفارقة بين موسيقى الجوكر وهارفي وبهذا تصبح لموسيقى فيلم فارس الظلام وجهين كما حدث لفارسه الأبيض عند النهاية، الفارس الذي أصبحت موسيقاه المرافقة له أكثر قتامة وظلمة بعد أن كانت ايقاعية ومشرقة في تمثيله للأمل المشروع، بينما موسيقى حضور الجوكر فوضوية متنافرة النغمات تبدو كطعنات أو خدوش بشفرات حادة لرسم بورتريه سينمائي مخضب ومشوه لبنية نفسية غير متزنة سيكوباتية، جامحة وخطرة.

أما عن الضجيج فقد استخدمه المخرج بشكله العادي في شكل مؤثرات صوتية عند المواجهات أو الصراع التي يحدث بين الشخصيات الرئيسية في الفيلم أو المتاعب التي يتسبب فيها الجوكر والتي يتعين على باتمان تحمل مسؤولية الوقوف في وجهها، كأصوات إطلاق النار وتلقيم الأسلحة والانفجارات والمطاردات، انزلاق عجلات السيارات وتكسير الزجاج..إلخ.

- **نتائج التحليل:**

بعد تحليل الفيلم تعيينيا وتضمينيا توصلنا إلى مجموعة من النتائج تمثلت في:

1. لمسة الواقعية التي أضفاها المخرج بأبعاد نفسية وفلسفية على شخصيات بطولية في الثقافة الجماهيرية الأمريكية والتي صارت مستهلكة، جعلت من القصة المصورة التي استوحى منها الفيلم عملا مرئيا يلتف حول فرضيات أخلاقية أساسية، تتدخل في تحديد مواقع تلك الشخصيات.

2. اهتمام المخرج بالأبعاد الفلسفية والنفسية للشخصيات عوض التركيز على المؤثرات البصرية والتقنيات المتطورة التي تعدل الأداء الفعلي لها جعل تلك الشخصيات أيقونات بدائية متنافرة تنخرط في صراع نفسي وجودي.

3. من بين عديد المواضيع النفسية التي تثري الكوكبة السينمائية جعل المخرج الصراع بين البنى النفسية الثلاث (الأنا الأعلى، الأنا والهو) التي بنى هرمها عالم النفس "سيغموند فرويد"، التيمة التي صبغ بها فيلمه جاعلا من كل بنية شخصية محورية تحمل المواصفات التي علَّمها عليها فرويد، فالأنا الأعلى ممثل الضمير، الذي يرفع راية الأخلاق والقانون ويرتفع بها إلى قمة الهرم نسبه إلى (باتمان) الساعي إلى تحقيق العدالة وحفظ الأمن، والهو الذي يشغل قاعدة الهرم ويمثل أول مصادر الطاقة النفسية ومستودع الغرائز التي يقودها مبدأ اللذة، الهو الذي ينأى عن العالم الخارجي جسَّده في (الجوكر) العابث بالقانون والمولع بخرقه، ورسم ساحة الصراع بينهما، الأنا الذي يمثل العقلانية والذي يقوده مبدأ الواقع واعتباراته في (هارفي) المحامي الذي يريد أيضا تغيير الواقع إلى الأفضل.

4. تأصيل المخرج لفكرة اللاشعور الذي رجَّح فرويد كفته على الشعور، ذلك الجمع من الدوافع الغريزية، البدائية، الجنسية والعدوانية المكبوتة تحت تأثير المعايير الاجتماعية والأخلاقية التي ينشأ تحت ظلها الفرد، من خلال إحدى الشخصيات الرئيسية في الفيلم، في رمزية أفكار الجوكر المتمردة ضد كل قانون، ونظام، وكذا في عنفه ضد الآخرين، همجيته وسلوكاته الرعناء غير المسؤولة.

5. حمَل الفيلم في طياته تجليات أخرى عديدة للفكر الفرويدي في التحليل النفسي كعقدة أوديب التي تعتبر الفيصل في ارتقاء الهو إلى الأنا الأعلى وامتثاله للقيم أو بقائه في قاعدة الهرم، حيث عرضها الفيلم باعتبارها أحد أهم المحطات في الطفولة والتي ستظهر آثارها في التركيبة النفسية للفرد مستقبلا، وقد وظفها المخرج في سردية قصة على لسان الجوكر عن والده الذي كان يمارس ساديته عليه وعلى أمه الضعيفين، فورث عنه ذات السادية ومارسها على الآخرين، وفشل بتجاوزها في الامتثال للقيم والأخلاق التي يزرعها الوالد في ولده، وكذا

الصراع بين غريزة الحياة (إيروس) وغريزة الموت (ثانتوس) من خلال تباين الرغبات وصراعها بين الحب والانتقام والقتل والتدمير.

6. نجح المخرج في تمثيل الشخصية السيكوباتية المعادية للمجتمع بكل أعراضها التي وردت في الدليل التشخيصي والإحصائي الخامس للاضطرابات النفسية، والتي طوعها لا لتقديم هذه الشخصية فقط بل لأجل تمثيل بلاغة وصفية للهو في صورة الجوكر.

7. الفيلم استعار غاية وجود التحليل النفسي باعتماد الوظائف السيكولوجية في الإنسان، لأجل صياغة خبرة عنه برغم صعوبة الإحاطة بها بتصويره لإحدى الشخصيات المعتلة نفسيا وهي الشخصية المعادية للمجتمع.

8. عمد المخرج من خلال فيلمه إلى توظيف مفهومين للتحليل النفسي على مستويين أحدهما معلن والآخر مُضمر، الأول تشخيص لشخصية سيكوباتية، ظهرت أعراضها من تصرفاتها ومن الطريقة التي تتحدث بها الشخصيات الأخرى عنها (مجنون، مختل..)، والثاني استعارة لأحد النظريات في هذا العلم والتي تهتم بدراسة الجهاز النفسي، مكوناته وصراعها.

9. كان تركيز الحبكة متمحورا حول تصاعد الأحداث، التوتر والصراع بدل الاهتمام بحياة الشخصية المحورية، بهدف تجسيد فكرة المخرج المهتمة بالصراع بين الكينونات النفسية الذي يتشابه لدى جميع البشر.

10. الحوار ساهم في تعميق وإعلاء سردية القصة بتعزيزه للرؤى النفسية والتعبير عنها سواء بشكل ظاهر أو مبطن، كما ساهم في رسم التجليات النفسية التي يتعذر عن الصورة وحدها نقلها، كفلسفة الجوكر المتمردة على كل ما يمتثل له المجتمع في سبيل تحقيق أمنه.

11. كسرُ قواعدِ التصوير واستخدامها بعيدا عن نمطيتها المعهودة هو أحد تجليات الفيلم النفسي التي طوع بها المخرج اللغة السينمائية حسبما تقتضيه الظواهر النفسية وديناميتها مثل نسبة زاوية البطل الخارق المنخفضة لهيمنة أو تهديد تصحب شخصية سيكوباتية أو بنية نفسية لا تخضع لقوانين المنطق والأخلاق.

12. الإضاءة والألوان كانت بلاغة للغة السينمائية في هذا الفيلم النفسي استخدامت في التركيز على جوانب نفسية معينة كوسم الجنون على الملامح أو محاكاة حالة مزاجية أو نَسب صفات نفسية قارة في الشخصية من خلال لون اللباس.

13. الموسيقى والحوار هما الكفتان اللتان وازن بهما المخرج رسالته النفسية واستنطق بهما الصورة، ليضفي حالة من الترقب، الخوف، التمرد، التهديد وغيره، وليجعل المشاهد يغوص في أعماق الشخصية وبالتالي في العالم الداخلي لها من خلال تعبيرها عن نفسها وخوضها غمار حوارات تميط اللثام عن بواطنها.

14. على مستوى أعمق أنشأ المخرج فيلمه كرد على الصراع الأبدي للمجتمع ضدى قوى الشر والظلام، كجزء متأصل في الإنسان والعوامل المحرضة عليها كالعنف والكذب والفساد والتي تورث كلها إضافة إلى ضرر اجتماعي أضررا نفسية تدفع أحيانا إلى التمرد على النسق العام للمجتمع.

15. طوع المخرج فكرة الأقنعة التي شاعت في القصص المصورة لأجل تأصيل التوجه الذي تحدث عنه عالم النفس "كارل يونغ" حول الشخصية التمثيلية التي تضع قناعا يتناسب والنمط السائد في المجتمع، كما يعتبر صفة أساسية من صفات الصراع، فباتمان يضع قناعا ليخفي هويته وكذا هارفي تحول في الأخير إلى شرير بوجهين أحدهما مشوه تماما. والجوكر يضع قناعا لكنه ساخر ومستفز يخفي ندوبا جسدية ونفسية عميقة وفي ذات الوقت يسخر ممن يرتدون أقنعة معنوية، كما اللقطة في المشهد الافتتاحي التي يحمل فيها الجوكر قناعا يحدق في المشاهد عكسه هو في سيميائية استفهامية "ألا ترتدي أنت أيضا قناعا؟"

- **النتائج العامة للدراسة في ضوء التساؤلات**
- **التساؤلات الفرعية:**

1. كيف يوظف المخرج وطاقم العمل العناصر الإخراجية في طبع رؤية نفسية على الفيلم؟

يخلق المخرج إحساسا نفسيا في الفيلم لأجل ارتياد آفاق سينمائية تتجاوز الواقع وتقترب من الغرائبية من خلال تجنيد طاقم العمل، بسط اللغة سينمائية وحشد ما بحوزته من وسائل تقنية ورمزية ويتجلى ذلك في:

1.1. تجاوز المخرج ذاته للخبرة إلى نفاذ الرؤية إلى ما وراء اللغة اللفظية أو غير اللفظية، والرقابة السطحية إلى متابعة ترعرع رؤية الفيلم بعين الحماسة، وتجاوز تنظيم طاقم العمل والعمل إلى بعثرة ألوان المادة الخام لأجل رسم اللوحة الفنية النفسية التي تشغل باله بعد تركيبها ومزجها.

2.1. مرافقة السيناريست في كتابته للسيناريو أيا كان نوعه، لإضفاء اللمسة التي تخدم توجهه نحو سك أحد أوجه عملة الفيلم بصورة نفسية، حيث يتخلص من سلطة الروائي وتصوره.

3.1. منح الظواهر النفسية بمعونة مدير التصوير وطاقم التصوير ككل هوية مادية تحيل إلى التجسد بمساعدة التقنية من خلال استدراج اللغة السينمائية للإقرار بالانتماء النفسي لتلك الهوية ويبرز ذلك في:

- ✓ اعتماد اللقطات المقربة بكثرة لغاية نقل التعابير، الملامح، الحركات اللامألوفة..، على عكس سلبية اعتمادها بشكل متكرر في أفلام من أنواع أخرى والذي يضعف أداءها، وهي اللقطات التي كانت البوابة للولوج إلى عالم النفس والانطلاقة إلى ترجمة لغتها وإنارة بواطنها.
- ✓ اختيار الزوايا العكسية لنقل الأحاديث والمواجهات لإظهار مشاعر الخوف، القوة، الجنون، الاستفزاز..، وأحيانا تجاوز نمطيتها تناسبا مع تلك المشاعر بتغيير درجاتها.
- ✓ استدعاء الزاوية المنخفضة لتأخذ شكل تمثلات عديدة، مرة بطولية، ومرة تهديدية ومرة أخرى لإظهار هيمنة ما بعيدا عن احتكار صورة البطل الخارق لها.

✓ ترسيخ الإحساس بالبعد الثالث الذي يمنح الماهيات النفسية طابع الموجودات المادية باعتماد زاوية ¾ الأمامية والخلفية.

✓ توضيب الزوايا نادرة الاستخدام لشغل مكان رمزية نفسية معينة كالعالية تماما (زاوية عين الطائر)، المنخفضة تماما (زاوية عين الضفدع أو النادير)، والزاوية المائلة، فمنها ما يوحي بتموضع معين في السلم النفسي ومنها ما يوحي بحالة نفسية يشوبها عدم الاستقرار.

✓ تطويع حركات الكاميرا لإكمال جسد الرمزية التي ترمي إلى ظاهرة نفسية معينة، كالحركة الاهتزازية التي تورث في المشاهد حالة من الترقب وعدم الاطمئنان لحضور عارض نفسي لا طبيعي، والتنقل البانورامي وحركات أخرى نادرة الاستخدام كحركة الدوامة التي توحي بالضياع والاعتلال السيكولوجي.

✓ نسبة لقطات، زوايا تصوير أو حركات كاميرا إلى شخصيات معينة بهدف تعريفي لحالتها النفسية أو المفردة النفسية التي تمثلها في الفيلم.

✓ كسر قواعد التصوير النمطية أحيانا استبصارا لعالم داخلي دائم الغليان والتجدد، وسعيا لمجاراة الديناميكية النفسية التي لا تثبت على حال واحد، وهو ديدن التوجه السريالي في السينما الذي يميل إلى إضفاء نوع من الفانتازيا والغرائبية مخالفة للواقعية المعادة، واهتماما بالحقائق الباطنية.

4.1. لا تنتهي مهمة المخرج بعد اختيار الممثلين ذوي الخبرة بل يوجههم ويفجر كل طاقتهم لأجل أداء الدور النفسي المطلوب دون تكلف أو إدعاء وحتى لا ينزاح التمثيل عن سكة الفيلم النفسية.

4.2. توجيه مدير الإضاءة وطاقمه وعدته لرسم بورتريهات نفسية، تؤكد على الغموض والقلق وأحيانا الفظاعة، الخطر أو التشظي، وأبرز مظاهرها:

- استخدام الظلال حادة التباين اتباعا لنهج الأسلوب السريالي في الإخراج، بشكله الانطباعي الجريء الذي سبقته إليها الدادائية.
- اعتماد الإضاءة ثلاثية النقاط التي تظهر في تعريف الشر والذهان على ملامح الشخصية المعتلة نفسيا.

- تباين الإضاءة في الحالات المزاجية النفسية المختلفة وكذا عند التركيز على أجزاء معينة في الحوار.

5.1. توظيف العناصر السردية لأجل هيكلة المكان السينمائي الذي سينعكس على الحالة النفسية العامة في الفيلم أو الخاصة، ويساعد التصوير، الإضاءة، الحوار والمونتاج على خلق عالم خيالي بحت تجد فيه الظواهر النفسية متسعها أو تضفي على وجود بعض الأماكن الفعلي النمط النفسي المطلوب، كما أن مساحته لها إيحاءات معينة في هذا التوظيف بالذات، فاتساعه حول الشخصيات يعمق الإحساس بضياعها، وضيقه يدل على ضائقة نفسية.

6.1. ليس هناك مسوغ لتمجيد عنصر الزمن في الأفلام الملونة بصبغة نفسية، ذلك أن التركيز على الظواهر النفسية، الشخصيات السيكوباتية وحتى الصراعات النفسية داخل للإنسان يكون في مقدمة اهتمامات المخرج.

7.1. تتدخل المؤثرات البصرية في أدلجة بعض اللقطات التي تؤطر مدلولات نفسية كي تتمكن من الاستقرار في أذهان المشاهدين في شكل تجسيدات يمكن إدراكها، تذكرها، فهمها واستحضارها.

8.1. تحت إشراف المخرج يهندس مسؤول المؤثرات الصوتية الملفات الصوتية التي ستثري وتدعم الظاهرة النفسية وتؤكد على الحوار أو الحركة، ما يجعل من الأخيرة واقعا معتادا.

9.1. الموسيقى في الأفلام النفسية تصير ملفات تعريفية تصحب حضور شخصيات معينة وتعبر عن حالتها النفسية وتترك انطباعا لذى المتفرج عليها كالتهديد، الفوضى، الجنون والقتل.

10.1. للمكياج السينمائي القدرة على نقل الانحرافات النفسية والاجتماعية، ووضعه بصورة خارجة عن المألوف، أو إيجاد ندوب غير موجودة من شأنه تحديد المضمار الذي سيركض فيه عقل المشاهد تجاه تلك الرمزية، وهو الأسلوب الذي خلقته المدرسة التعبيرية الألمانية لتصوير الظواهر النفسية المعقدة والغامضة.

11.1. يحيل الزي الذي يتم انتقاؤه تحت إشراف المخرج إلى الحالات النفسية والتعبير عن الوضعيات النفسية، أو وسم ظواهر نفسية معينة.

12.1. المونتاج أبرز المحطات التي تخلق الرسالة النفسية الكلية للفيلم أهمها المونتاج الإيقاعي السريع والمربك والذي يؤكد على فوضى تصحب الشخصية السيكوباتية، أو المونتاج التعبير الذي يحمل في طياته رسالة نفسية مضمرة.

2. كيف يتم استدعاء منطلقات التحليل النفسي لأجل تجسيد فكرة إخراجية سينمائية معينة؟

كما يذهب فرويد وتلميذه لاكان إلى اعتبار التحليل النفسي لعبة تواصل مرآوي ذاتي يهدف إلى استدعاء الحقيقة لتدخل الواقع، فإن طاقم العمل الإخراجي يستدعي منطلقات التحليل النفسي لتتمثل في عمل فني سينمائي من خلال:

1.2. استعارة منظومة من الأفكار التي ازدهرت في التحليل النفسي بشكل تصريحي أو إيحائي خاصة تلك التي بنى عليها فرويد فروضه النظرية وتجلياتها كثيرة منها:

- ✓ تنصيب عقدة أوديب المسؤول الأول عن التكوين النفسي للشخصية، وتحديد تجاوزها أو الفشل فيه فيصلا في استواء النفسية أو اعتلالها وإيراد تمثيلية حقيقية عنها.
- ✓ إيراد أمثلة عديدة في بيئة الصراع بين غريزتي الموت(ثانتوس) والحياة(إيروس) بكل تفرعاتهما (كالصراع بين الحب والبغض، بين الاحتواء والتجاهل، بين الانجذاب والنفور...) تكون جوهر حبكة الفيلم والغاية من صنعه.
- ✓ استحضار أجزاء الجهاز النفسي الثلاث (الأنا، الأنا الأعلى والهو) لتمثل في شكل شخوص تحمل بذرة ذات الصراع بين تلك الأجزاء ويرغب كل منها في شيء مختلف، ما يجعلها في مفترق طرق.
- ✓ ترجيح كفة اللاشعور في الميزان السينمائي كما فعل فرويد، من خلال الاهتمام بالمكبوتات والغرائز والتنفيس عنها (كالعنف والفوضى..).

2.2. تلبيس الشخصيات السينمائية عوارض شخصيات أخرى مختلة أو مضطربة نفسيا من سلوكات، مظهر، حركات وحوار وتجنيد كل التقنيات الإخراجية المساعدة على ذلك.

3. هل تتضح معالم التحليل النفسي في الفيلم أم تظل رموزا عالقة في ذهن الجمهور بعيدا عن تفسيرها الحقيقي؟

إن إدراك الأفلام الحسي وفهمها عملية مألوفة وسهلة، خاصة إن كانت الحبكة مبسطة والنهاية واضحة، كما في الأفلام النفسية التي تشتغل بالاضطرابات والعلل السيكولوجية والتي تظهر أعراضها في السلوك، الأمر الذي لا يتحقق مع الأفلام التي تجسد صراعات داخلية كصراع بنى الجهاز النفسي ما يُلزم بتناول الأفلام والتعاطي معها على مستوى مستشف وعميق والذي سيكشف النقاب عن خفايا ورسائل ضمنية عديدة، تؤكد على تدخل المخرجين لتشكيل عملية الإدراك لدى المتفرج وتوجيه اهتمامه صوب تفاصيل بعينها على غرار أخرى، ما يستدعي دراستها من قبل نقاد ومختصين، بانتهاج مقاربات كالتحليل السيميولوجي ونظريات كنظرية التحليل النفسي للفيلم.

- **التساؤل الرئيسي:**

كيف تتجلى معالم التحليل النفسي من خلال توظيفها إخراجيا في السينما؟

تتجلى معالم التحليل النفسي في الأفلام بشكليها المعلن والمضمر في مرونة اللغة السينمائية التي تحدد منحى السرد ككل، دلالته وخصوصيته والتي تؤمنها اللقطات، الزوايا، وحركات الكاميرا بتوظيفها الإيحائي. بالتناغم مع بقية المفردات الإخراجية التي يتم توضيبها تحت إشراف المخرج، بدءا بتدخله في تشكيل ملامح السيناريو خدمة لرؤيته النفسية، مرورا بعمله مع الممثلين وطاقم العمل وحتى تحويل المادة الخام المصورة إلى سردية متكاملة تجعل من الظواهر النفسية محورها، في شكل منجز فني بصري يتيح رؤية تلك الظواهر عيانا أو يجعلها لهدف ما تعلق في ذهن المشاهد تمثلات بعيدا عن تفسيرها النفسي الحقيقي.

خَاتِمَة

خاتمة

إن ما ينحشر في زاوية من النفس أو ينتشر فيها لا يسعه عالم خارجها، لكن ماذا لو كان ذاك العالم سينما؟

لقد كان للسينما الفضل في الغوص إلى أعمق أخاديد النفس واكتشافها، حاملة كل عدتها، منيرة بلغتها ظلمة تلك الأعماق، ومجندة كل طاقمها الإخراجي، ومستعرضة قوتها الاستقصائية الاستثنائية في تمثيل ما لا يُرى، كما تنبأت بعض العقول العرافة بذلك، رغم بداياتها المتواضعة في إثبات ذلك، إلا أنها نجحت لِتَكُونَ نقطة التماس بين من يجلسون أمام شاشاتها وبين العوالم المبهمة، التي تضرب جذورها في الغموض والغرائبية. ورغم صعوبة تعامل الوسط الصوري مع تلك العوالم، وإقناعها بالتمثل أمام التقنية، إلا أن الإبداع الإخراجي والاشتغال بجماليات السينما سيرا على خطى المدرسة الدادائية التي لم يكن همها الوساطة مع العالم النفسي بقدر ما كان همها الانقلاب ضد النمط السائد والمستهلك في السينما، مُنَصِّبَة من بعدها على كرسي التمرد على المألوف السريالية والتعبيرية.

وحري بالفيلم الذي تربع على مرتبة شرفية في قائمة أفضل أفلام العقد حين ولادته، أن يكون أحد تجليات ذلك التمرد وصارت الكاميرا في يد المخرج نولان ريشة الفنان فرنسيس بيكون، مطلقا العنان لها لترسم معتركا للصراع النفسي، مستفزا بإحساس نفسي صوري موفور من خلال كسره لقواعد التصوير عقل المتفرج محفزا فكره وتفاعله، وجاعلا من اللقطات المقربة طريقا للولوج إلى العالم الداخلي، سواء بحس فني يأخذ مكتسبات المتفرجين وثقافاتهم حول علم التحليل النفسي المتفاوتة بعين الاعتبار، بتقديمه لأحد الشخصيات المعتلة نفسيا أمام مرآة سينمائية عاكسة بكل سلوكياتها، رغباتها، وانشطارها الداخلي الظاهر، أم موجها خطابه الفيلمي لطبقة أرقى من الجمهور، تشتم رائحة رائد التحليل النفسي فرويد في فكر المخرج وحبكته وعدسته على مدى ساعتين ونصف من التمرئي النفسي المتعوي.

إن معالم التحليل النفسي في السينما هي لعبة تواصل بصري، يضع قواعدها المخرج بمعونة كافة طاقم الإخراج، وهو الذي يملك خيار جعلها مستترة كما الظواهر النفسية في ديناميتها، أم كاشفا سر وصفته للعالم، مقربا الكاميرا إلى المكون الذي يحدث فرقا، وتظهر براعة المخرج وكفاءته من خلال قدرته على تجسيد كلا الأمرين وفي أن واحد، ليصير ندم أوديب، وإيروس بجناحيه الملائكيين، وثانتوس ورداءه الطويل الأسود، والحرب الشرسة في ساحة الهرم النفسي بين الأنا والأنا الأعلى والهو أوجه لأوراق تلك اللعبة التي يجلس المتفرج إلى طاولتها في الطرف الثاني، مشدوها، متوترا ومتشوقا.

لهذا السبب أو لآخر صارت الأفلام التي تعرض زخما من القتامة والسوداوية تضفيها على ظاهرة نفسية ما، أكثر جذبا للمتفرج من الأفلام الأخرى ولعل السبب يعزى لإنجذاب المتفرج إلى عالمه الداخلي دون مقاومة ورغبته في التلصلص على خفاياه النفسية، ومن ذلك تستمد الأفلام النفسية قوتها أكثر فأكثر وتستحوذ على اهتمام المخرجين بالتالي، لتكون بغرابتها واختلاف طرق إخراجها الميزة التي ترسم لهم نجما في حوائط المدن السينمائية العالمية، كما لمع نجم هيتشكوك من قبل.

الملاحق

الملاحق

1. أعراض اضطراب الشخصية المعادي للمجتمع (f60.2) Antisocial Personality Disorder:

وردت في المجموعة "ب" من اضطرابات الشخصية في معايير DSM–5، الدليل التشخيصي والإحصائي الخامس للاضطرابات العقلية (ترجمة أنور الحمادي) في الصفحة 246 كالآتي:

1.1. نمط شامل من الاستهانة بحقوق الآخرين وانتهاكها يحدث منذ سن الخامسة عشرة، كما يستدل عليه بثلاثة (أو أكثر) مما يلي:

- الفشل في الامتثال للمعايير الاجتماعية فيما يتعلق بالسلوكيات المشروعة كما يستدل على ذلك من تكرر القيام بأفعال تكون أساسا للتوقيف.
- الخداع، كما يستدل عليه بالكذب المتكرر أو استخدام الأسماء المستعارة، أو الاحتيال على الآخرين بهدف المنفعة الشخصية أو المتعة.
- الاندفاعية أو الإخفاق في التخطيط للمستقبل.
- التململ والعدوانية كما يستدل عليها بالمشاجرات المتكررة والتعديات.
- الاستهتار المتهور بسلامة الذات والآخرين.
- اللامسؤولية الدائمة كما يستدل عليها من الإخفاق في المحافظة على عمل دائم أو في الالتزامات المالية الشريفة.
- الافتقار إلى الشعور بالندم ، كما يستدل عليه باللامبالاة عند إلحاق الأذى أو تبريره ، أو عندما يسيء معاملة أو عندما يسرق شخصا آخر.

2.1. عمر الفرد 18 سنة على الأقل.

3.1. ثمة دليل على اضطراب سلوك بدأ قبل عمر 15 سنة.

4.1. السلوك المعادي للمجتمع لا يقع حصرا في سياق الفصام أو اضطراب ثنائي القطب.

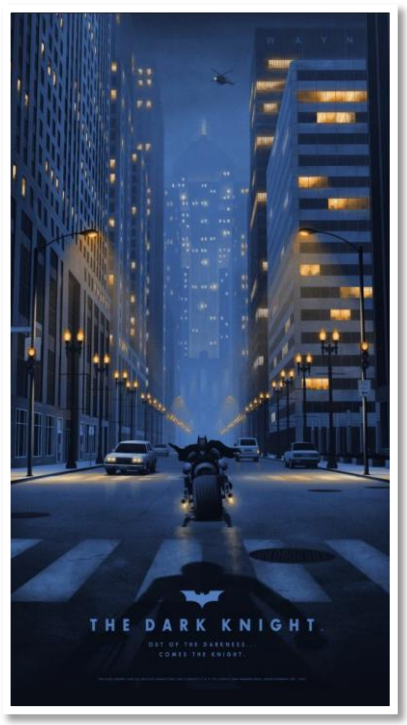
2. عينة من لوحات الفنان والرسام الرمزي "فرنسيس بيكون":

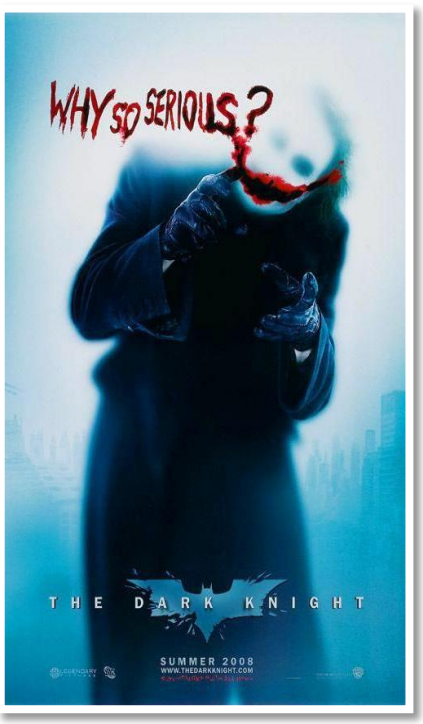


الفنان البريطاني الإيرلندي الأصل، ذو التوجه السريالي التعبيري في الرسم، الملقب بفنان العنف المستمتع بتصوير الإنسانية المشوهة والمعذبة، والذي استحضره المخرج "كريستوفر نولان" ليستوحي منه مظهر الجوكر الغريب.



3.بعض الملصقات الدعائية لفيلم فارس الظلام:

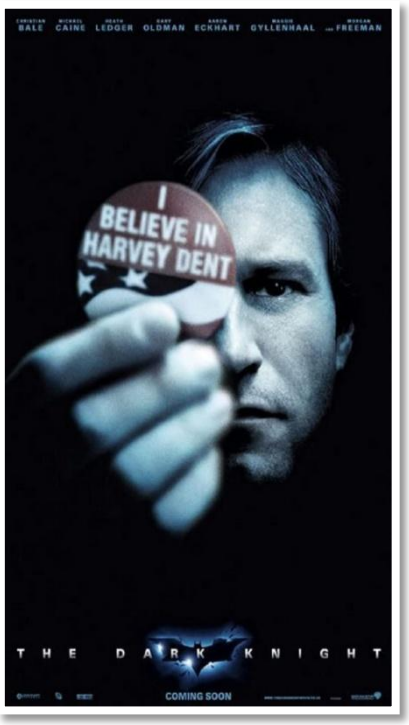




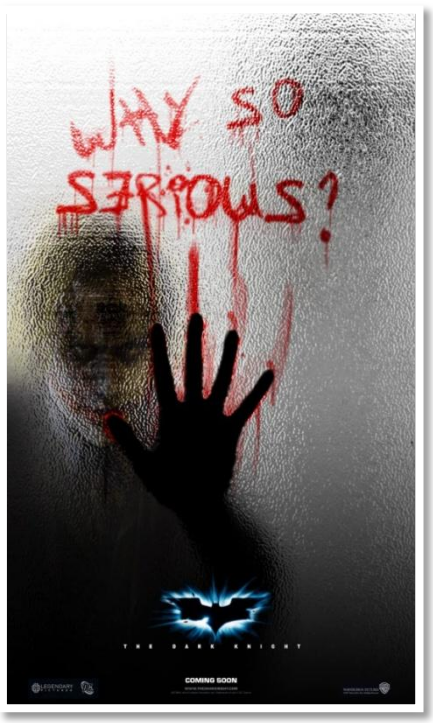


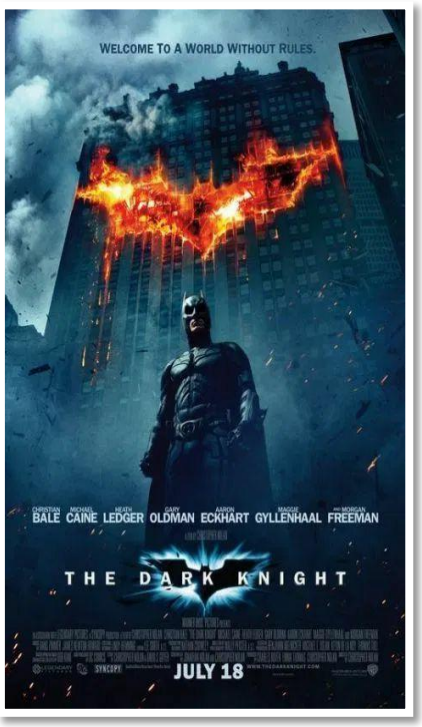







BALE CAINE LEDGER OLDMAN ECKHART GYLLENHAAL FREEMAN
THE DARK KNIGHT
JULY 18


WHY SO SERIOUS?
THE DARK KNIGHT
COMING SOON


WELCOME TO A WORLD WITHOUT RULES.
BALE CAINE LEDGER OLDMAN ECKHART GYLLENHAAL FREEMAN
THE DARK KNIGHT
JULY 18

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر:

القرآن الكريم

المعاجم:

باللغة العربية:

1. المنجد الأبجدي

2. فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، لبنان، (د ت).

3. ماري تيرير جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، جامعة السوروبون الحديدة، باريس–فرنسا، (دت).

باللغة الأجنبية:

1. Dictionnaire de français « Larousse » (ww.larousse.fr)

II. المراجع:

أولا: الكتب

باللغة العربية:

1. أكرم اليوسف، تقنية الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، 2011.

2. آن آينو وآخرون، السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، 2008.

3. إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، تر: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، بيروت–لبنان.

4. بديع القشاعلة، مدارس علم النفس، مركز السيكولوجي للنشر الإلكتروني، فلسطين، 2021.

5. برسيال بيلي، نقد نظرية التحليل النفسي، تر: محمد هلال، دار المناهج للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، 2002.

6. برنارد ديك، تشريح الفيلم، تر:مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر.

7. بيل نيكولوز، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، ج1: النقد السياسي، تر: حسين بيومي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة–مصر، 2005.

8. بيل نيكولز، أفلام ومناهج، ج2، نقد الشكل، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2005.

9. بيير داكو، انتصار التحليل النفسي، تر: وجيه أسعد، ط2، الشركة المتحدة للتوزيع، سوريا، 1982.

10. بيير ماتو: الكتابة الفيلمية، ت: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، 1997.

11. جمال بلعربي، من سيميولوجيا السينما إلى سيميائيات الخطاب الفيلمي، مركز البحث العلمي والتقني، لتطوير اللغة العربية، الجزائر 2011.

12. جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني وفائز كم، منشورات عبيدات، بيروت–لبنان، 1968.

13. جوفري نوريل، موسوعة تاريخ السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة،(د ت)، (دم).

14. جي آنبال وآخرون، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، (دم)، 2000.

15. جيل دولوز، الصورة–الحركة، أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، 1997.

16. جيل ليبوفيستكي وجان سيرو، شاشة العالم، تر: راوية صادق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.

17. جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، 2016.

18. حلمي المليجي، علم النفس المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، 2000.

19. داميان كوكس ومايكل ليفين، السينما والفلسفة، تر: عبد الرؤوف نيفين، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2017

20. دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1997.

21. ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، مقدمة قصيرة جدا، تر: احمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

22. رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، دار المعتز، الأردن–عمان، 2014.

23. رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي،من النظرية إلى التطبيق، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،2016.

24. رعد ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، العراق، 2016 .

25. رفعت عارف الضبع، السيناريو، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 2011.

26. سكيب داين يونج، السينما وعلم النفس، علاقة لاتنتهي، تر: سامح سمير، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2015.

27. سليم عبد النبي، الإعلام التلفزيوني، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان–الأردن،2014.

28. سيغموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد نجاتي، ط4، دار الشروق، بيروت–لبنان، 1982،

29. سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود وعلي القفاش، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، مصر، 1975.

30. سيغموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، تر: إسحاق رمزي، ط5، دار المعارف، القاهرة–مصر، 1994.

31. سيمون فرايليش، الدراما السينمائية، تر:غازي منافيخي، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2019.

32. عادل محمد هريدي، نظريات الشخصية، ط2، إيتراك للطباعة والنشر، المنوفية–مصر، 2011.

33. عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، القاهرة–مصر،2006.

34. عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني الإذاعي، دار المحجة البيضاء، بيروت–لبنان، 2010.

35. عبد الرحمن العيسوي، أصول البحث السيكولوجي علميا ومهنيا، دار الراتب الجامعية، لبنان، (د ت).

36. عبد المنعم الخفي، التحليل النفسي للأحلام، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 1988.

37. علي إسماعيل علي، نظرية التحليل النفسي، واتجاهاتها الحديثة في خدمة الفرد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية–مصر، 1995.

38. علي العتر، حرفيات الإخراج التلفزيوني، (د د)، القاهرة–مصر، 2016.

39. عمار بوحوش، منهج البحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2000.

40. فاخر عاقل، مدارس علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، 1968.

41. فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، 2012.

42. فران فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2012.

43. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010.

44. فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، دار الفكر العربي، بيروت–لبنان، 1992.

45. كارل يونغ، علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياط، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، 1997.

46. كمال وهبي وكمال أبو شهدة، مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي، بيروت_لبنان، 1997.

47. كين داينسيجر، فكرة المخرج(الطريق إلى البراعة في فن الإخراج)، تر: محمد علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، 2014.

48. لؤي زعبي، مدخل إل الصورة والسينما، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020.
49. مجموعة من الباحثين، مرجعية وتقنيات السينما، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، 2020،.
50. محمد السيد، إنتاج البرامج التلفزيونية،.(د د)، القاهرة–مصر، (د ت).
51. محمد زيان عمر، البحث العلمي، مناهجه، وتقنياته، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
52. محمد صاحب سلطان، وسائل الإعلام والاتصال، دراسة في النشأة والتطور، دار المسيرة، الأردن، 2012.
53. محمد فؤاد جلال، مبادئ التحليل النفسي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة،2017.
54. محمود إبراقن، ماهي السينما؟، منشورات المبرق، الجزائر، 2013.
55. معتز عرفان، مدخل إلى السريالية، دار عرفان للنشر، (د م)، 2020.
56. منذر العياشي، العلاماتية (السيميولوجيا)، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2013.
57. منير طبي، الإنتاج التلفزيوني(الإعداد–الإخراج–البرمجة)، دار سوهام للنشر والتوزيع، قسنطينة–الجزائر، 2020.
58. ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار القرطبي، بيروت، 1981.
59. نبيل موسى موسوعة مشاهير العالم،أعلام علم النفس أعلام التربية والطب النفسي والتحليل النفسي، ج2، دار الصداقة العربية، بيروت–لبنان، 2002.
60. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط2، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010.
61. نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي (شاهد فيلمك قبل تصويره)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014.
62. هاري ويلز، بافلوف وفرويد، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978.
63. هانزج ايزينك، تدهور امبراطورية فرويد وسقوطها، تر: عادل نجيب، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، 2013.
64. هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980.
65. وسام فاضل، السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والاعلامية والثقافية، دار العرب، مصر، 2011.

- **باللغة الأجنبية:**

1. Allen Richard, Psychoanalytic Film theory, A companion to film theory, Blackwell publishing, 2004

2. Aumont Jaque, Michel Marie, L'analyse des films, Nathan université, Paris, 1989.

3. Brown Blain, Cinematography theory and practice, Focal Press Elsiver, UK, 2012,

4. Lecourt Edith, découvrir la psychanalyse, édition Eyrolles, Germain, 2006.

5. Sangro colo Pedro, Films from the couch, Film theory and Psychoanalyisis, uiversity of Salamanca, Spain, 2008

2. المذكرات والرسائل:

باللغة العربية:

1. بن عمر غمشي، واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون، جامعة وهران1-الجزائر، 2019.

2. رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة مكلة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة دالي ابراهيم، الجزائر،2010،

3. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية-الجزائر.

4. محمد طه، طبيعة الدور الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، (د م)، 2016.

5. محمود إبراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دكتوراه دولة في أبحاث علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2001.

6. محمود إبراقن، ملحق خاص بالمصطلحات السينمائية،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، أطروحة دكتوراه دولة في أبحاث علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2001.

باللغة الأجنبية:

1. Haleigh Resnik,, Preceptions of Bipolar disorder in the entertaiment Mediq, submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation with honors in the Bryant university, Rhode Island,2020.

3. المجلات والدوريات:

باللغة العربية:

1. إبراهيم العريس، السينما، مجلة القافلة، السعودية، العدد 04، مجلد 68، 2019.

2. براهيمي وسيلة وخيرة حمر العين، الإخراج بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، عدد01، مجلد06، جامعة وهران–الجزائر، 2019.

3. ستيفن آشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، مجلة USA، الالكترونية، عدد6، جوان2007.

4. سفيان مختار، الحلول الإخراجية والدرامية في الفيلم السينمائي، مجلة النص، مج7، عدد02، جامعة جيلالي ليابس، بلعباس–الجزائر.

5. عادل عبد العال، السينما والتحليل النفسي، مجلة الآداب، عدد6،القاهرة–مصر، 1978.

6. عادل فاخوري: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد2، 1982.

7. فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيوني، مجلة عراق للمقالات العلمية الأكاديمية، عدد 47، (دم)، 2007.

8. فايزة يخلف، الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي، مجلة الصورة والاتصال،العدد22، فيفري2018، الجزائر.

9. محمد إبراقن، العناصر الدالة للغة السينمائية، مجلة حوليات، عدد10، جامعة الجزائر..

10. مراد بوشحيط، منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق، جامعة الجزائر3، مجلة الإعلام والاتصال، العدد01، الجزائر، 2014.

باللغة الأجنبية:

1. Pecorini Goudall, How do films construct us as spectators,

4. مقالات من مواقع الانترنت:

1. توني مكبين، نظرية السينما الشكلية، تر: ممدوح شلبي، محاضرة في السينما، 2013/11/28، متاحة على الرابط mamdoughshalaby2.blogspot.com شوهد بتاريخ 2021/02/22

2. أمير زكي، التحليل النفسي والفلسفي لشخصية الجوكر، موقع(Comics Gate)، جوان 2014، شوهد بتاريخ www.comicsgate.net شوهد بتاريخ 2021/03/05

3. **مواقع انترنت:**

كيف تناولت السينما المرض النفسي، سلسلة عن السينما، قناة الجزيرةhttps://youtu.be/UstRKKlfZdw

الملخص

تهدف هذه الدراسة الموسومة ب"معالم التحليل النفسي في الإخراج السينمائي" إلى إماطة اللثام عن رمزية التحليل النفسي التي يصرح بها أو يضمرها الفيلم السينمائي، اعتمادا على مقاربة "رولان بارث" في التحليل السيميولوجي، التي تستشف الرسائل الضمنية على مستوى أعمق من تلك الطافية على سطح الفيلم، وكان اختيار العينة قصديا كما يفعل من يصوغ البناء البصري، حيث أن فيلم "فارس الظلام" ومن بين عديد الأفلام النفسية المبهرة في السينما العالمية، كان الأنسب لموضوع الدراسة بما يحمله من زخم للظواهر النفسية، والذي يسرد قصة مختل خارج عن القانون يسبب المتاعب لبطل المدينة وحاميها، ليسحب معه في طريقه المظلم المدعي العام الذي يسعى إلى درء الفساد، وقد دفعنا موضوع البحث إلى الاختيار القصدي لثلاثة عشر متتالية وتحليلها وفق منهج المقاربة البارثية بدءا بتقطيعها تقنيا، وصفها تعيينيا وحتى الغوص إلى مستوى ضمني أكثر استتارا ومواراة، المستوى الذي تترسب فيه هدف المخرج من فيلمه، والغاية من استدعاء التحليل النفسي فيها.

وقد نجح المخرج "كريستوفر نولان" حسب ما تم استخلاصه من نتائج في الولوج بفيلمه إلى العالم الداخلي، للنفس البشرية بكل دينامياتها وصراعاتها، استعان في ذلك بكل ما يتطلبه الإخراج من مفردات وعناصر بشرية، تقنية، سردية وفنية، وطوع فيه اللغة السينمائية لتناسب هيكل المفاهيم النفسية اللامألوفة، التي كانت مستحيلة التجسيد لولا ثورة الفن الذي لا يؤمن بالسائد والنمطي. وتمكن المخرج من خلال حياكته لرداء قصة مصورة قديمة جدا من إضفاء لمسة نفسية تميزت بالسوداوية في تقديمه للشخصية السيكوباتية المعادية للمجتمع ببراعة محلل نفسي عيادي، والصراع بين البنى النفسية الثلاث(الأنا الأعلى، الأنا،الهو)، وبين غرائز الموت والحياة وكذا عقدة أوديب، بنظرة فرويدية بحتة، حشد فيها كل ما بحوزته لتوضيبه داخل إطار صوري، صاهرا فيه كل خبرته ومهاراته، وقدرات طاقمه الإخراجي.

ولما كان الإبداع هو انعكاس للاستبصار الذي يستند عليه التحليل النفسي فقد قدم المخرج فيلمه مرآة لكثير من الظواهر النفسية في دينامياتها الخفية أو الظاهرة، متجاوزا عقبة صعوبة طبع منطلقات علم التحليل النفسي على وسيط فيلمي مادي.

The abstract

This study, entitled "Psychoanalytic features in film direction", aims to unveil the symbolism of psychoanalysis that is declared or implied in the cinematic film, based on the approach of "Roland Barthes" in semiological analysis, that detects the implicit messages on a deeper level than those floating on the surface of the film. The selection of the sample was intentional, like what the visual constructor does, The movie “The Dark Knight” is among the impressive psychological films in international cinema, moreover it was the most suitable for the subject of the study with its psychological phenoma, it tells the story of a psycho outlaw who causes troubles to the hero and protector of the city,and drags to the darkness the prosecuter who seeks to deter corruption.

We have selected intentionally thirteen consecutive scenes and we analyzed them according to the approach of Barthes, starting with cuts, then describing them till the point of diving to a more implicit level, where we find the director's goals, and the purpose of using the psychoanalytic in the film production.

According to the results the director Christopher Nolan succeeded in penetrating his film into the inner world of the human psyche with all its dynamics and struggles. He used all the human elements required for directing, technical, narrative and artistic elements, and adapted the cinematic language to fit the structure of the unfamiliar psychological concepts, which was hard to embody whithout the art revolution, that does not believe in the and the stereotyped and dominant. The director managed to weave a very old graphic story, to give a psychological touch marked by melancholy in the presentation of masterfully antisocial psychopath. He also succeeded in presenting the clinical analyst, the conflict between the three psychological structures (the superego, the ego, the id), the struggle between death and life instincts, and the Oedipus complex, He also tried to employ all of his directing staff within the formal framework.

Since creativity is a reflection of the insight on which psychoanalysis is based, the director presented his film as a mirror for many psychological phenomena in their hidden or apparent dynamics, bypassing the obstacle of the difficulty of printing the premises of psychoanalysis at the level of a physical film.