جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

المظاهر النسقية في فيلم (الجوكر) 2019

(دراسة في ضوء النقد الثقافي)

إعداد

فاطمة جاسم الغزال

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلّبات

كليّة الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يناير 2022

©2022. فاطمة جاسم الغزال. جميع الحقوق محفوظة.

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالبة فاطمة جاسم صالح الغزال بتاريخ 2021-12-6، وَوُفِقَ عليها كما هو آتٍ:

نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالب المذكور اسمه أعلاه .وحسب معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون جزء من امتحان الطالبة.

فاطمة جاسم الغزال

المشرف على الرسالة

أ.د. لؤي علي خليل

مناقش

أ.د. يوسف الإدريسي

مناقش

د. صيتة العذبة

تمّت الموافقة:

الدكتور أحمد الزتحري، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

فاطمة جاسم الغزال، ماجستير في اللغة العربية وآدابها مسار الدراسات الثقافية المقارنة: يناير 2022.

العنوان: المظاهر النسقية في فيلم (الجوكر) 2019 (دراسة في ضوء النقد الثقافي)

المشرف على الرسالة: أ.د. لؤي علي خليل

تقوم هذه الدراسة على كشف الأنساق الثقافية في فيلم (الجوكر)؛ فقد حمل الفيلم مظاهر نسقية خاصة بثقافتين متناقضتين؛ ثقافة السلطة بتجلياتها الظاهرة والمضمرة، وما تمارسه من هيمنة وتسلط، وفي الطرف الآخر ثقافة الهامش التي تجلت في التبعية والإقصاء، وبسببٍ من ذلك سعت الدراسة إلى رصد هذه المظاهر ذات الطبيعة الثنائية، عبر حاملين اثنين؛ هما: شخصيات الفيلم وأماكنه؛ وذلك لمعرفة أشكال تعبيرها عن مظاهرها ومضمراتها النسقية، ولمعرفة علاقات التصادم أو التجاور أو التبعية التي تحكمها.

ولتحقيق ذلك سعت الدراسة للإجابة عن مجموعة من الأسئلة، لعل أهمها:

-ما المظاهر النسقية للشخصيات المركزية والهامشية في الفيلم؟

-ما نوع الشخصية التي أنتجها التفاعل بين الثقافتين؟

-كيف عبرت الشخصيات عن مظاهرها النسقية في أماكنها الثقافية الخاصة؟

-ما المظاهر النسقية التي حملتها تلك الأمكنة الثقافية؟

وتكتسب الدراسة أهميةً خاصة من المدوّنة التي اختارتها لتكون ميدانًا للتطبيق، فمن النادر التفات الدراسات الأكاديمية لدراسةِ مدوناتٍ بصرية درامية على هذا النحو، غير أن تخصص

الدراسات الثقافية هو الذي سمح بمثل هذا الاختيار؛ نظرًا لارتباطه بكل منتج يعبر عن جماعة ثقافية محددة، مهما كان شكله التعبيري، مما أضاف إلى الدراسات الأكاديمية أبعادًا جديدة تثريها وتدفع بها نحو مواكبة الثقافة الحية المعاصرة.

واختارت الدراسة النقد الثقافي ليكون منهجًا لها؛ لأنه يولي اهتمامه كله لدراسة الأنساق الثقافية، وهي التي تسعى الدراسة إلى كشفها. ويمكن استثمار أدوات هذا المنهج من خلال قراءة النص/الفيلم قراءة طباقية، للوقوف على التعارضات القائمة بين مظاهر الثقافة السلطوية ومظاهر الثقافة الشعبية، وهو ما بينته ثنائيات من مثل المكان المترف والمكان الشعبي، والشخصيات السلطوية والشخصيات المهمشة.

الكلمات المفاتيح:

فيلم الجوكر، النسق الثقافي، المركز والهامش، الشخصيات الثقافية، الأمكنة الثقافية

Abstract

This study is based on revealing the cultural systematic in "Joker" movie, as the movie carried some systematic manifestations of two different cultures, the culture of power with its apparent and implicit manifestations, and domination and authoritarianism practiced by it, and on the other hand, the culture of the margin that manifested itself in dependence and exclusion. Because of this, the study sought to observe these manifestations of a dual nature, through two carriers; the movie characters and places, in order to find out the forms of expressing their systematic manifestations and implications, and to know the relations of collision, contiguity or dependence that govern them.

To achieve that, the study sought to answer some questions, the most important of which are:

-What are the systematic manifestations for the major and minor characters in the movie?

-What kind of character created out of the interaction between the two cultures?

-How did the characters express their systematic manifestations in their own cultural places?

-What are the systematic manifestations carried by such cultural places?

The study gains special importance from the blog that it has chosen to be a field of application. It is rare for academic studies to pay attention to such dramatic visual blogs, but the specialization of cultural studies is what allowed such a choice, given its association with every product that expresses a specific cultural group, whatever its expressional form which added to academic studies new dimensions that enrich them and push them towards keeping pace with contemporary living culture.

The study chose the cultural criticism to be its methodology because it pays full attention to study the cultural systematic which the study seeks to reveal. The tools of this methodology can be exploited through stratified reading of the script/ the movie to find out the contradictions that exist between the manifestations of authoritarian culture and the manifestations of popular culture, which was demonstrated by binaries such as the luxury place and the popular place, authoritarian characters and marginalized characters.

Keywords:

JOKER, cultural theme, center and margin, cultural character, cultural places.

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى:

أستاذي الفاضل أ. د. لؤي علي خليل، الذي ساندني وقدم لي كل الدعم والنصح والتوجيه فكان خير مرشد وموجه.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى قسم اللغة العربية الذي شجع الدراسات الثقافية وتعرف آداب وثقافات متنوعة، مما منحني الفرصة للقيام بدراسة تقوم على النقد الثقافي لفيلم أجنبي.

وأخيرًا أشكر أسرتي وعائلتي على دعمهم وتشجيعهم لي لإكمال مسيرتي العلمية.

الإهداء

إلى من غرس فيّ حب العلم والمعرفة

أمي الحبيبة... أبي الحنون...

إلى من ساندني ودعم مسيرتي العلمية

زوجي العزيز... أبنائي الصغار...

أهديكم هذا العمل تعبيرًا عن شكري وامتناني

دمتم بخير وعافية

فهرس المحتويات

شكر وتقدير.....ز

الإهداء ..... ح

قائمة الجداول ..... ك

قائمة الرسوم التوضيحية.....ل

مقدمة.....1

تمهيد 6

النسق في اللغة:.....7

النسق في الاصطلاح:.....10

النسق والبنية والنظام: 12

النسق الثقافي: 15

آليات الكشف عن النسق: 20

النسق الثقافي بين المركز والهامش: 24

الفصل الأول: المظاهر النسقية للشخصيات الثقافية في فيلم (الجوكر). 34

المبحث الأول: شخصيات مركزية مهيمنة.....37

المبحث الثاني: الشخصيات المتحولة بين النسقين: 58

المبحث الثالث: الشخصيات الهامشية:..... 65

الفصل الثاني: المظاهر النسقية للأمكنة الثقافية في فيلم (الجوكر)..... 72

المبحث الأول: الأماكن المترفة في الفيلم: 77

المبحث الثاني: أماكن وسيطة:..... 87

المبحث الثالث: أماكن متواضعة: 95

الخاتمة 119

قائمة المصادر والمراجع..... 122

قائمة الجداول

جدول رقم (1) خصائص الثقافة المركزية والشعبية.....29

جدول رقم (2) التمثيلات الأدبية والفنية بين ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية.....31

قائمة الرسوم التوضيحية

صورة (1): توضح دخول المذيع (موري) إلى الاستوديو في فيلم (الجوكر). 38

صورة (2): توضح شخصية (توماس وين) في فيلم (الجوكر). 41

صورة (3): توضح شخصيات الشبان الثلاثة في فيلم (الجوكر). 43

صورة (4): توضح شخصية (راندال) في فيلم (الجوكر). 45

صورة (5): توضح شخصية الطبيبة النفسية في فيلم (الجوكر). 47

صورة (6): توضح شخصيات الصبية سارقي اللوحة في فيلم (الجوكر). 49

صورة (7): توضح شخصية (هويت) في فيلم (الجوكر). 50

صورة (8): توضح شخصية المحققان في فيلم (الجوكر). 52

صورة (9): توضح شخصية حارس (بروس) في فيلم (الجوكر). 54

صورة (10): توضح شخصية (بروس) في فيلم (الجوكر) 55

صورة (11): توضح شخصية الأم في الحافلة في فيلم (الجوكر). 56

صورة (12): توضح شخصية (الجوكر) قبل التحول النسقي في فيلم (الجوكر). 59

صورة (13): توضح شخصية (الجوكر) بعد التحول النسقي في فيلم (الجوكر). 62

صورة (14): توضح شخصية أم الجوكر في فيلم (الجوكر). 65

صورة (15): توضح شخصية (غاري) في فيلم (الجوكر). 67

صورة (16): توضح شخصية الفتاة العزباء في فيلم (الجوكر). 69

صورة (17): توضح مكان قصر (توماس وين) في فيلم (الجوكر). 78

صورة (18): توضح مكان الحمام المترف في فيلم (الجوكر). 80

صورة (19): توضح مكان مسرح (توماس وين) في فيلم (الجوكر). 82

صورة (20): توضح مكان القطار المترف في فيلم (الجوكر). 84

صورة (21): توضح مكان الاستوديو في فيلم (الجوكر). 87

صورة (22): توضح مكان المشفى النفسي في فيلم (الجوكر)..... 90

صورة (23): توضح مكان الدرج في فيلم (الجوكر). 92

صورة (24): توضح مكان الدرج في فيلم (الجوكر). 93

صورة (25): توضح مكان سكن (الجوكر) في فيلم (الجوكر). 96

صورة (26): توضح مكان الشارع في فيلم (الجوكر)..... 100

صورة (27): توضح مكان القطار في فيلم (الجوكر). 103

صورة (28): توضح مكان المستشفى الحكومي في فيلم (الجوكر)..... 105

صورة (29): توضح مكان الطبيبة النفسية في فيلم (الجوكر)..... 107

صورة (30): توضح مكان حجرة المكياج في فيلم (الجوكر). 109

صورة (31): توضح مكان النادي الليلي في فيلم (الجوكر)..... 111

صورة (32): توضح مكان شقة الفتاة العزباء في فيلم (الجوكر). 113

صورة (33): توضح مكان الحمام العمومي في فيلم (الجوكر)..... 115

صورة (34): توضح مكان رب العمل في فيلم (الجوكر)..... 116

مقدمة

لا يكاد يخفى على أحد الأثر الكبير الذي يمارسه الإعلام في حياتنا المعاصرة، ولاسيما الإعلام المرتبط بالصورة المرئية، فقد باتت ثقافة الصورة عنصرًا مهمًا من عناصر التأثير الثقافي التي تعمل على تشكيل أنماط ثقافية، أو أبنية تفكير محددة للأفراد والمجتمعات، غير أن ثمة فرعًا من فروع الإعلام له من المزايا الخاصة ما يجعله مختلفًا في درجة تأثيره عن باقي مظاهر الإعلام المختلفة، ألا وهو الفن السابع؛ فهو لا يعتمد الصورة فحسب، بل يعتمد إلى جانبها الحكاية الممَثّلَة (الدراما) أيضا، وهذه وحدها لها من عناصر الجذب والتأثير ما لها، ولاسيما حين تتضافر في صناعتها رؤوس أموال ضخمة وشركات إنتاج ذات توجهات فكرية محددة.

وقد بات واضحا للدارسين حجمُ هذا التأثير الكبير لأفلام السينما، مما دفع بعض الدول إلى إحاطة دور السينما بعناصر أمنية مختلفة؛ لضبط ردود أفعال الناس، حال انتهائهم من مشاهدة العروض السينمائية، كما حصل مع فيلم (الجوكر) في نسخة عام 2019.

وبسبب الأهمية التي نالها هذا الفيلم، بعدّه أحدثَ أنموذجٍ للتأثير الإعلامي المرتبط بالفن السابع، آثرت الدراسة أن تبحث في أبنيته أو أنظمته الثقافية؛ وذلك في محاولةٍ للعثور على إجاباتٍ تتعلق بإشكالية واضحة في الفيلم، وهي عدم انسجام ردود الأفعال التي بُنيت عليه، لدى طبقات محددة من المجتمعات، مع التصور العام لمقولة الفيلم، أو أحداثه الدرامية! فالأسباب الفنية لا تكاد تكفي وحدها لتسويغ ردود الأفعال الجماهيرية التي نالها الفيلم عالميًا! وهذا ما دفع الدراسة إلى البحث في الخطاب الثقافي للفيلم؛ إيمانًا منها بأن جواب هذه الإشكالية سيكون هناك.

وتقوم فرضية الدراسة على وجودِ أنظمةٍ ثقافية في فيلم (الجوكر) ظاهرةً أو مُضمرةً، شكّلت خطابًا ثقافيًا يستحق الدراسة والنظر؛ فقد حمل الفيلم مظاهر نسقية خاصة بثقافتين متناقضتين؛

ثقافة السلطة بتجلياتها الظاهرة والمضمرة، وما تمارسه من هيمنة وتسلط، وفي الطرف الآخر ثقافة الهامش التي تجلت في التبعية والإقصاء.

وبسبب ذلك تسعى الدراسة إلى رصد هذه المظاهر ذات الطبيعة الثنائية، عبر حامِلَين اثنين: شخصيات الفيلم، وأماكنه؛ وذلك لمعرفة أشكال تعبيرها عن مظاهرها ومضمراتها النسقية، ولمعرفة علاقات التصادم، أو التجاور، أو التبعية التي تحكمها، ولتحقيق ذلك سعت الدراسة للإجابة عن مجموعة من الأسئلة، لعل أهمها:

-ما المظاهر النسقية للشخصيات السلطوية والشعبية في الفيلم؟

-ما نوع الشخصية التي أنتجها التفاعل بين الثقافتين؟

-كيف عبرت الشخصيات عن مظاهرها النسقية في أماكنها الثقافية الخاصة؟

-ما المظاهر النسقية التي حملتها تلك الأمكنة الثقافية؟

وتكمن أهمية الدراسة بما تضيفه في حقل النقد الثقافي، ولاسيما من جهة اهتمامها بدراسة الأنساق الظاهرة، بسبب اهتمام معظم دارسي النقد الثقافي بالمضمر دون الظاهر، وهذه قضية ترتبط بالمرجعية المنهجية والفلسفية للنقد الثقافي؛ إذ ذهب عدد من الدارسين_ ولاسيما العرب منهم_ إلى ضرورة حصر البحث الثقافي ضمن المضمر دون الظاهر! غير أن الدراسات الثقافية في أصل نشأتها لا تُعنى بالمضمر فحسب، بل تبحث في الظاهر أيضًا؛ إذ عني النقاد الغربيون أمثال (أيزابرجر) بالظاهر والمضمر معًا؛ لأنهما بمنزلة وجهين لعملة واحدة، لا مناص لمعرفة أحدهما من الآخر.

وتكتسب الدراسة أهميةً مضافةً من جهة أخرى تتعلق بالمدوَّنَة التي اختارتها لتكون ميدانًا للتطبيق، وهي مدوّنةٌ بصرية درامية تتمثل في فيلم (الجوكر)، في نسخته التي صدرت عام 2019، فمن النادر التفات الدراسات الأكاديمية لدراسةِ مدوناتٍ بصريةٍ دراميةٍ على هذا النحو، غير أن

تخصص الدراسات الثقافية هو الذي سمح بمثل هذا الاختيار؛ نظرًا لارتباطه بكل منتج يُعبر عن جماعة ثقافية محددة، مهما كان شكله التعبيري، مما أضاف إلى الدراسات الأكاديمية أبعادًا جديدة تثريها، وتدفع بها نحو مواكبة الثقافة الحية المعاصرة.

وبسبب التأثير الواضح لمنتجات الثقافة ومظاهرها في المجتمعات والأفراد، بدأت الدراسات الحديثة تولي مثل هذه المظاهر الثقافية الإعلامية جزءًا كبيرًا من اهتمامها، لتدرس الآلية التي تعتمدها في تسريب أنظمتها الفكرية، فتكشفها حينًا، وتنقضها حينًا، وتفككها حينًا آخر؛ كالنقد الثقافي، والدراسات الثقافية، والتحيز الثقافي؛ غير أن هذه الحقول المنهجية تمايزت فيما بينهما في زاوية الرؤية والأدوات المنهجية، فاختلفت وتداخلت وتمايزت؛ وبقي من المشترك الذي يجمعها اهتمامُها بالأنظمة الثقافية التي تحكم النص، أيًا كان شكله التعبيري.

ومن هذ المنطلق اختارت الدراسة النقدَ الثقافي ليكون منهجًا لها؛ لأنه يولي اهتمامه كله لدراسة الأنساق الثقافية، وهي التي تسعى الدراسة إلى كشفها. ويمكن استثمار أدوات هذا المنهج من خلال قراءة النص/الفيلم قراءة طباقية تقف على التعارضات القائمة بين مظاهر الثقافة السلطوية ومظاهر الثقافة الشعبية، وهو ما بينته ثنائيات من مثل: المكان المترف والمكان الشعبي، والشخصيات السلطوية والشخصيات المهمشة.

وقد حاولت الدراسة أن تستعين بعدد من الدراسات التي أُنجزت من قبل حول فيلم الجوكر، ولكنّ حداثة الفيلم حالت دون وجود كمٍّ كاف منها، كما لم تستطع الدراسة أن تقف على كتبٍ، أو دراسات محكّمة، يمكن الركون إليها في هذا السياق، ومع ذلك لم تمنع هذه الندرة من الوقوف على عدد من الدراسات ذات الصلة بالأنساق الثقافية في المنتجات الإعلامية، مثل:

–صورة الطفل السينمائية بين تمثلات الراهن ومضمرات الأنساق الثقافية القبائلية، لفيصل محسن القحطاني، وهي دراسة نشرت في المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد11، عدد1،2018،

(71–82)، وتناقش فيلمًا سينمائيًا عن حياة البادية، قبل تشكل الدول العربية الحديثة في شبة الجزيرة العربية، وتحاول الإجابة عن سؤال أساسي، هو: كيف تمثلت صورة الطفل وبيئته البدوية القديمة في الواقع الاجتماعي السياسي (السسيو–سياسي)؟ وتنحو الدراسة منحًى اجتماعيًا سياسيًا.

–صراع الأنساق الثقافية في رواية (شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا)، لمفيدة ميزان، ورواق حورية، وهو بحث نشر في حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر، المجلد 5، عدد12 سبتمبر 2018، (27–37)، واهتم بالأنساق السياسة على مستوى الصراع بين الشعب والسلطة، ممثَّلَين في الشعب الفلسطيني والمحتل الإسرائيلي، (الأنا والآخر) في بعده الاجتماعي والفكري (الأيديولوجي)، غير أنه تناول الأنساق من زاوية سياسية لتبيان جبروت المحتل الإسرائيلي.

–الصورة وتجلياتها في بنية الخطاب الفيلمي– تحليل سيميولوجي للفيلم التونسي (صمت القصور) للمخرجة مفيدة التلاتلي– وهو بحث قامت به عواطف زراري، ونشرته في مجلة فتوحات، العدد الرابع، جانفي 2017، (93–134)، ويعي البحث أن وسائل الإعلام عامةً، والسينما خاصةً، تهتم بإنتاج رسائل ضمن أنساق محددة، تحمل معاني ضمنية، قد يغفل عنها المتلقي المتعجّل؛ بسبب ارتباطها بشفرات خاصة، ولذلك يحاول البحث أن يفهم الهدف من وراء تضمين هذا النوع من الخطابات المضمرة. ولا تبدو وجهة نظر البحث بعيدةً عن مقصد الدراسة، غير أنه يركز على فيلم مختلف.

وفي سبيل تحقيق الأهداف المرجوة من الدراسة انقسمت إلى تمهيد، وفصلين، وخاتمة، فعني التمهيد النظري بكشف الالتباس الحاصل حول بعض المفاهيم التي تتعلق بالنقد الثقافي؛ كالنسق، ومفهوم المركز والهامش، واهتم الفصل الأول بالمظاهر النسقية للشخصيات الثقافية في الفيلم، فذهب إلى أنها تتمثل في ثلاثة مسارات؛ شخصيات مركزية وشخصيات متحولة وشخصيات هامشية، واهتم الفصل الآخر بالمظاهر النسقية للأمكنة الثقافية التي اشتمل عليها الفيلم، وخرجت

في ثلاثة مسارات أيضًا، لتقابل مسارات الشخصيات في الفصل الأول، وهي: الأمكنة المترفة، والأمكنة الوسيطة، والأمكنة الشعبية. وجاءت الخاتمة أخيرًا لتقدم خلاصة الدراسة والنتائج التي توصلت إليها.

ولعل من المهم الإشارة إلى وجود عدد من الصعوبات واجهت الدراسة أثناء عملها، تعلق بعضها بالأدوات المنهجية التي تبنتها، وتعلق بعضها الآخر بالظرف العام لوقت إنجازها، أما الصعوبات المنهجية فترتبط بعدم وجود أنموذج سابق يمكن أن تفيد منه الدراسة، فمجمل الدراسات التي تتبنى النقد الثقافي منهجًا تتمسّك بالآليات المنهجية التي اقترحها الغذامي، ولاسيما (الجملة الثقافية)، غير أن اختيار فيلم أجنبي ليكون ميدانًا تطبيقيًا حال دون اختيار هذه الآلية؛ فلغة الفيلم إنجليزية، ولها_ شأنها شأن غيرها من اللغات_ أعراف لا تبين إلا للدارس الحاذق بها! كما لم تجد الدراسة نماذج تهتم بتمثّلات الأنظمة الثقافية خارج إطار اللغة؛ مثل الصورة أو المكان أو الشخصيات، مما اقتضى أن تضع لنفسها تصوّرًا خاصًا لدراسة هذه العناصر، واستخراج الأنظمة الثقافية فيها، فكان هذا هو التحدي الأول والأساسي. أما الصعوبات الخاصة بالظرف العام لزمان الإنجاز فلا تختص بالدراسة وحدها دون غيرها؛ فقد أعاق وباء كورونا كثيرًا من الدراسات، وجعل الوصول إلى المكتبات، أو السفر طلبًا للكتاب أمرًا متعذرًا، مما دفع إلى اعتماد الكتب الالكترونية، أو طلب شحنات الكتب من الخارج، على ما في ذلك من مشقة وضياع وقت.

وأخيرًا أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور لؤي علي خليل الذي تكرم بالإشراف على هذه الدراسة، فكان المرشد الهادي الذي نظّم أفكارها، وأثراها بخبرته الواسعة، وملاحظاته القيمة، فكان خير مشرف وموجه، فجزاه الله عني كل خير.

تمهيد

- النسق في اللغة.
- النسق في الاصطلاح.
- النسق والبنية والنظام.
- النسق الثقافي.
- آليات الكشف عن النسق.
- النسق الثقافي بين المركز والهامش.

النسق في اللغة:

شكل مفهوم النسق اضطرابًا واسعًا لدى النقاد في العصر الحديث؛ وذلك لأسباب تتعلق بالمعاني الملتبسة التي تحف به، وبتعدد المجالات البحثية التي استثمرته، مما زاد المفهوم تعقيداً وغموضاً، شأنه في ذلك شأن مفاهيم (البنية والنظام والمحور)؛ فكلها مفاهيم تتعلق بهياكل مجردة كامنة في الظاهرة/ النص، قد يصعب على الباحثين في أحيان كثيرة ضبط حدودها الدقيقة، غير أن ما يزيد التباس مفهوم النسق ارتباطه بالثقافة أكثر من اللغة.

ولعل من أيسر السبل في الوصول إلى تحديدٍ دقيقٍ لمعاني مثل هذه المفاهيم هو البدء بالبعد اللغوي لمصطلحها الدال عليها، ليكون هاديًا ودليلًا إلى تحديدٍ واضحٍ لمفهومها. وفي هذا السياق أشار الرازي إلى أن المقصود من "ثغر (نسق) بفتحتين إذا كانت أسنانه مستوية. وخرز نسق منظم. و(النسق) أيضا ما جاء من الكلام على نظام واحد. و(النسق) بالتسكين مصدر نسق الكلام إذا عطف بعضه على بعض وبابه نصر. (والتنسيق) التنظيم".[1]

وذهب ابن منظور إلى أن "النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا... ونسقه نظمه على السواء، وانتسق هو وتناسق، والاسم النسق، وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت. والتنسيق: التنظيم. والنسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد، والعرب تقول لطوار الحبل إذا امتد سويا: خذ على هذا النسق أي على هذا الطوار؛ والكلام إذا كان مسجعا، قيل: له نسق حسن. والنسق، بالتسكين: مصدر نسقت الكلام إذا عطف بعضه على بعض؛ ويقال: نسقت بين الشيئين وناسقت".[2]

---

[1] **الرازي (ت 660)، محمد، مختار الصحاح، لبنان، مكتبة لبنان، (د. ط)، 1986، ص 274.**

[2] **ابن منظور (ت 711)، جمال الدين، لسان العرب، لبنان، دار صادر، (د. ط)، (د. ت)، 10/ 352-353.**

ورأى الفيروز آبادي أن "نسق الكلام: عطف بعضه على بعض. والنسق، محركة: ما جاء من الكلام على نظام واحد، و–من الثغور: المستوية، و–من الخرز: المنظم، وكواكب الجوزاء، أو هي بضمتين، و–من كل شيء: ما كان على(طريقة) نظام واحد. والنسقان: كوكبان يبتدئان من قرب الفكه، أحدهما يمان والآخر شآم. وأنسق: تكلم سجعا. والتنسيق: التنظيم. وما سبق بينهما: تابع. وتناسقت الأشياء، وانتسقت وتنسقت بعضها إلى بعض: بمعنى".[3]

ولم يخالف الزبيدي ما سبقه من معاجم؛ إذ ذهب إلى أن معنى: "نسق الكلام نسقًا: عطف بعضه على بعض، نقله الجوهري. وقال ابن دريد: النسق: نسق الشيء بعضه في إثر بعض. وقال الليث: النسق، كالعطف على الأول. وقال ابن سيده: والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرًى واحدًا. وقال الجوهري: النسق، محركة: ما جاء من الكلام على نظام واحد. قال: والنسق من الثغور: المستوية يقال: ثغر نسق، ونسقها: انتظامها في النبتة، وحسن تركيبها. قال: والنسق من الخرز: المنظم ... وقال الليث: النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء كلها. قال ابن دريد: يقال: قام القوم نسقًا، وغرست النخل نسقا. وكل شيء أتبع بعضه بعضا فهو نسق له ... وقال غيره: الكلام إذا كان مسجعًا قيل له: نسق حسن. والتنسيق: التنظيم. يقال: نسقه نسقا، ونسقه تنسيقا، أي: نظمه على السواء. وناسق بينهما: تابع... ويقال: تناسقت الأشياء، وانتسقت، وتنسقت بعضها الى بعض، بمعنى واحد،

---

[3] الفيروز آبادي (ت 817)، مجد الدين، القاموس المحيط، مصر، دار الحديث، (د. ط)، 2008، ص 1606-1607.

وكل من الثلاثة أفعال مطاوعة لنسقه تنسيقا...ويقولون لطوار الحبل إذا امتد مستويًا: خذ على هذا النسق، أي: على هذا الطوار".[4]

وفي المعجم الوسيط: "(نسق) الشيء–نسقا: نظمه. يقال: نسق الدر، ونسق كتبه. و– الكلام: عطف بعضه على بعض. (أنسق) فلان: تكلم سجعًا. (ناسق) بين الأمرين: تابع بينهما ولاءم. (نسقه): نظمه. (انتسقت) الأشياء: انتظم بعضها إلى بعض. يقال: نسقها فانتسقت. (تناسقت) الأشياء: انتسقت. يقال: تناسق كلامه. (تنسقت) الأشياء: انتسقت. (النسق) حروف النسق: حروف العطف ويقال هذا نسق على هذا: عطف عليه. (النسق): ما كان على نظام واحد من كل شيء. يقال جاء القوم نسقا، وزُرِعت الأشجار نَسَقًا. ويقال: شَعْر نَسَق: مستوى النبتة حسن التركيب، ودُرٌّ نَسَق: منتظم. و– المنسوق. يقال: كلام نسق: متلائم على نظام واحد".[5]

على الرغم من تعدد المعاني التي أوردتها المعاجم للنسق فإنها في أغلبها تحيل إلى معنى التنظيم والترتيب، ومفهوم التتابع والتماسك، وإلحاق الأشياء يتبع بعضها بعضًا، وعليه يمكن تعريف النسق لغويًا على أنه نظام قائم بحد ذاته، متماسك بين وحداته وأجزائه، ذو بناء مستقل ومتكامل.

---

[4] الزبيدي (ت 1205)، محمد مرتضى، تاج العروس، تحقيق: عبدالكريم العزباوي، مراجعة: مصطفى حجازي، الكويت، ج26، مطبعة الحكومة، (د. ط)، 1990، ص418–420.

[5] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصر، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2008، ص 918–919.

النسق في الاصطلاح:

تعددت مفاهيم النسق الاصطلاحية نتيجة تعدد المجالات العلمية التي تبنّت المصطلح، وعدته محوراً رئيسيًا لها، فذهب دي سوسير إلى أن: " النسق: الطبيعة الدينامية النظامية للغة، وذلك من أجل تمييز اللغة عن الكلام ذي الطبيعة المتغيرة وغير النظامية".[6] وعد النسق جزءًا من نظام اللغة الثابت، فهو الخصيصة التي من خلالها يميز بين اللغة والكلام غير النظامي. وذهب بعض البنيويين إلى أنه قرين البنية؛ لأنه: "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كُلًّا موحَّدًا، وتقترن كلّيته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، فهو إذن نسق لغوي ينتظم مجموعةً من العناصر تشكل بنيةً نصيةً مغلقة؛ لأنها ذات تحكم ذاتي يؤدي إلى الحفاظ عليها، وإلى نوع من الانغلاق؛ بحيث إن التحولات التي تحدث داخل البنية لا تكون بتأثير من عناصر خارج حدود البنية، بل من خلال التفاعل بين عناصر هذه البنية الداخلية".[7] فالنسق هنا كالبنية المغلقة؛ له تفاعلاته وعلاقاته الخاصة التي لا تحيل إلى شيء خارج النص.

وربط الشكلانيون الروس بين مفهوم الانتظام ومفهوم النسق، فطوَّر (ياكوبسن) مفهوم الأنساق بعدِّه خصيصةً لِلُغة الشعر. وفي معرض تشكيك الناقدين (مايكل ريفايتر) و(جوناثان كلر) بعمل ياكوبسن[8] اتجها إلى "التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها، وعن المستوى الوظيفي للنسق. قال كلر، مثلًا، إن المهم ليس الوجود الموضوعي للنسق في القصيدة، بل كون الأنساق والتناظرات

---

[6] الشرماني، فتحي، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، الأردن، عالم الكتب الحديثة، الطبعة الأولى، 2019، ص 7.

[7] ينظر: المرجع السابق، ص 7.

[8] ينظر: أبو ديب، كمال، الأنساق والبنية، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، العدد 4، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو 1981.ص 73.

والفصلات المكتشفة في القصيدة عامة (خصائص مميزة) فيها".[9] فليس المهم اقتران النسق بالشعر، بل المهم البحث عن مميزاته وخصائصه، وما يقوم به من وظائف يمكن للقارئ إدراكها، فلا يوجد تنظيم بلا دلالة أو معنى في النص.

ولم يقتصر الاهتمام بالنسق على الغرب فحسب، بل انضم إليهم عددٌ من النقاد العرب، في محاولة للكشف عن ملابسات هذا المفهوم المضطرب، أمثال (كمال أبو ديب)؛ إذ عكف على تطوير مفهوم النسق بالانتقال من التركيز على تشكّله في النص إلى البحث عن طبيعته العلائقية؛ إذ ينشأ النسق عنده عن طريق المغايرة والانتظام؛ أي استمرار المغايرة إلى نقطة محددة، ثم انتهاؤها، ويتبع انحلالَه تغيّرٌ وتنامٍ في نمو بنية النص، وقد حدد أبو ديب أنماطاً رئيسيةً من الأنساق: ثنائي، وثلاثي، ورباعي، وذهب إلى أن النسق الثلاثي هو الطاغي في الأعمال الأدبية: في الفكر الإنساني: في الشعر، والأسطورة، والقصة والحكاية الخرافية. وأيضا في التصورات النفسية والاجتماعية والسياسية.[10] فأبو ديب ليس معنيًّا بالبحث عن تشكل النسق فحسب، بل ما يحدثه من تغير في النصوص. ولم يعد النسق عنده محصوراً في الشعر، بوصفه خصيصةً أساسيةً له، بل هو نظام ضارب بجذوره، وملازم للإنسان بتصوراته النفسية والاجتماعية والسياسية، ويترجَم في كلامه وأفكاره وكتاباته.

وفي محاولة لربط النسق بالعالم ذهب علماء الاجتماع أمثال: (أوجست كونت)، و(دور كايم)، و(هاربرت سبنسر) إلى أن المجتمع يشكل نسقًا.[11]وشكلت نظرية الفعل الاجتماعي للعالم

---

[9] المرجع السابق، ص 73.

[10] ينظر: المرجع السابق، ص 73.

[11] ينظر: الشرماني، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، ص 8.

الأنثروبولوجي، (تالكوت بارسونز) حجر زاوية في صياغة مفهوم النسق الثقافي وبلورته؛ إذ اشترط لاستمرارية النسق أربعة شروط:

- "التكيف: يجب أن يتكيف النسق مع بيئته.
- تحقيق الهدف: لابد أن تتوافر لكل نسق أدوات حتى يحقق أهدافه.
- التكامل: لابد من محافظة النسق على انسجامه حتى يحقق التماسك والوحدة.
- المحافظة على النمط: لابد من محافظة النسق على توازنه".[12]

فالمقصود بالتكيف مع البيئة يمكن أن ينصرف إلى البيئة النصية، أو البيئة الاجتماعية، ويمكن أن يتعلق تحقيق الأهداف أيضا بمقصد النص، أو مقصد النظام الثقافي الذي يحرك النص، أما التكامل فشرط لا غنى عنه؛ حتى تتحد عناصر النسق في أداء مهمة واحدة لا تعارض بينها. وأخيرًا لابد من المحافظة على النمط في البيئة المعنية لضمان التوازن.

النسق والبنية والنظام:

على الرغم من المحاولات العديدة لتفسير ماهية النسق وعلاقته بالبنية والنظام ما يزال المصطلح ضبابيًا لدى شريحة كبيرة من النقاد والدارسين، وذلك لتخطيه حدود علوم متعددة، بدءًا بظهوره لدى البنيوية، وانتهاءً باستقراره مصطلحًا رئيسيًا متمثلًا بـ(النسق) في النقد الثقافي، يتضح ذلك من خلال مقارنته مع مفاهيم مجاورة له؛ كـ(البنية) التي من تعريفاتها أنها "كلٌّ مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما

---

[12] كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت، عالم المعرفة ع244، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أبريل،1999، ص 69.

عداه".[13]وعليه فالبنية هي البناء والصرح القائم بحد ذاته، متمثّلًا بتماسك عناصره المختلفة وترابطها، وقد أشار (دي سوسير) إلى أن "اللغة ليست مفردة، لذلك رأى أنه لابد من أن نضيف إلى النشاط المتعلق بهذه العملية، نشاطًا آخر هو نشاط الربط والتنسيق".[14]فاللغة هي التي تربط الأفراد بعضهم ببعض، وهؤلاء الأفراد يعيدون إنتاج العلامات نفسها تقريبا بالمفاهيم نفسها.[15]فموضوع إنتاج العلامات نفسها يشبه إلى حد ما الثقافة المتسربة إلى النصوص التي تكوّن أنساقًا مضمرةً وظاهرة، فالكلمات تعد بنًى وعلامات، وما تشكله من روابط يعد نظامًا عند سوسير، وعند النقاد الثقافيين يُصبح أنساقًا ثقافيةً ظاهرةً ومضمرةً؛ ذلك أن "نشاط فاعلية التلقي والتنسيق عند الأشخاص المتكلمين يكون قوالب متماثلة لدى الجميع... إنها ثروة روكمت باستعمال الكلام بين أشخاص ينتمون إلى مجتمع واحد/وإنها نظام قواعدي موجود كانعكاس في أدمغة مجموعة الأفراد"،[16]ومن ثم تصبح الكلمات والبنى لدى البنيوية قوالب متشابهة لدى الأفراد، وهي نظير للأنساق الثقافية الواحدة المعبرة عن ثقافة مجتمع ما.

أما النظام فهو "الترتيب أو الاتساق، يقال: نظام الأمر أي قوامه، وعماده، والنظام: الطريقة، يقال: مازال على نظام واحد... والنظام بالمعنى الخاص هو الصفَ... والصف قد يكون صف موجودات أو صف وقائع، وأكثر استعماله في جمل الأشياء التي لا تستطيع مقارنتها بعضها ببعض لتباينها؛ كنظام الطبيعة، ونظام النعمة... والنظام مجموع الأفراد الذين يشتركون في حالة اجتماعية واحدة، أو ينخرطون في سلك مهني واحد تقول: نظام المحامين، والنظام هو

---

[13] فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998، ص 121.

[14]العيد، يمنى، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، 1985، ص 30.

[15] ينظر: المرجع السابق، ص 30-31.

[16] ينظر: المرجع السابق، ص 31.

القانون،[17]فالنظام هو الطريقة؛ ذلك أنه يفترض "حالة ثبات في البنية ، أو يفترض حركة متكررة داخل البنية، حركة تنهض بين العناصر وتوازن بينها أو توازن العلاقات بينها، بما يكفل استمرار النسق لهذه البنية، أو بما يكفل استمرار البنية في نسقها".[18]فالبنية بحاجة إلى التكرار والتواتر لتصبح نظامًا ونسقًا، فكل ما يكون ثابتًا وراسخًا يشكل نظامًا ونسقًا على حد سواء، فالبنية تتميز بالتكرار والثبات، شأنها شأن النسق، إلا أنها مرتبطة بداخل النص من علاقات وأبنية أما النسق_ ولاسيما النسق الثقافي_ فيتجاوز النص إلى عوالم الثقافة، وما تشكله من بنى ثقافية متعلقة بأنظمة الخطاب.

و"كلما اجتمعت بعض العناصر في كلٍّ ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل هو ما يسمى بالنظام، وظاهرة تركيب النظام طبقًا لنوع الاطراد هي التنظيم، وتعتبر فكرة العلاقة صائبة على مستوى الأبنية، ولكنها عندما تدخل في التنظيم تكتسب عنصراً جديداً هو الاتصال، فالبنية تتميز بالعلاقات، والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة. وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام".[19]فهذا البناء وما يشكله من أبنية متتالية ومتعاقبة ومطردة ينتج عنها مصطلح آخر، هو النظام؛ إذ إن تنظيم العناصر وترابطها وعلاقاتها المنتظمة تنتج نظامًا متسقًا، أو ما يسميه بعض النقاد بالنسق.

وحتى يتضح التداخل بين مفهومي النظام والنسق يحسن الإتيان بتعريف البنيوية للنسق، فهو كما تعرفه (يمنى العيد) يتحدد "في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر

---

[17] صليبا، جمال، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، (د–ط)، 1982، 472/2.

[18] العيد، في معرفة النص، ص 31–32.

[19] فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 122.

التي تتكون منها وبها البنية. ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة. العنصر خارج البنية غيره داخلها. وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي تنهض البنية فتنتج نسقها".[20]

وبذلك يتضح التداخل الذي دفع كثيراً من الدارسين إلى الشعور بالالتباس إزاء مفاهيم متجاورة؛ مثل: النسق والبنية والنظام، فكلها تدور حول معاني الدائرة الحركية المغلقة التي تتألف من عناصر ذات وظائف محددة.

النسق الثقافي:

تعد محاولة الغذامي من أوائل المحاولات العربية التي سعت إلى ترسيخ مفهوم النسق الثقافي، وذلك من خلال مشروعه (النقد الثقافي)؛ إذ اقترح الغذامي في هذا المشروع إضافة عنصرٍ سابع إلى النموذج الاتصالي الذي وضعه (رومان ياكبسون)، والذي يقوم على ستة عناصر، هي: "المرسل، المرسل إليه، والرسالة التي تتحرك عبر السياق، والشفرة، ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال".[21] لتصبح وظائف اللغة سبعة وهي: التعبيرية، والنفعية، والمعجمية، والمرجعية، والشاعرية، والتنبيهية، وأخيرا الوظيفة النسقية التي أضافها الغذامي.[22]ومن أجل أن تتم هذه النقلة

---

[20] العيد، في معرفة النص، ص 32.

[21] الغذامي، عبد الله، كتاب النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المغرب/لبنان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2005، ص 65.

[22] ينظر: المرجع السابق، ص 65.

في المصطلح وضع شروطًا وإجراءات يتم بها الانتقال من الفعل الأدبي إلى الفعل الثقافي، وعد الوظيفة النسقية التي ترد عبر العنصر النسقي مبدأ أساسيًا لذلك.

وقد حدد الغذامي سمات النسق مفهومًا مركزيًا في مشروعه النقدي على النحو الآتي:

- يتحدد النسق عبر وظيفته لا عن طريق وجوده فحسب؛ ذلك أن الوظيفة النسقية تحدث في وضع محدد؛ أي عندما يحدث تعارض بين نسقين أو نظامين من أنظمة الخطاب، شريطة أن يكون أحدهما ظاهرًا والآخر مضمرًا، والمضمر ناقضًا للظاهر في النص الواحد، وأن يكون هذا النص جماليًا وجماهيريًا.
- يجب قراءة النصوص والأنساق قراءة ثقافية بوصفها مظهرًا ثقافيًا، وليست نصًا أدبيًا أو جماليًا فحسب؛ إذ يعد النص حادثةً ثقافيةً، لذلك لابد من كشف الدلالة النسقية وتأويلها، بإزالة ما يكتنفها من أقنعة جمالية تتخفى تحتها الأنساق المضمرة.
- النسق وما يحمله من دلالة مضمرة هو نتاج الثقافة وليس المؤلف، وهو راسخ في أنظمة الخطاب.
- الطبيعة السردية للنسق؛ إذ يتحرك وفق حبكة، ويستعمل أقنعةً عديدةً، متخذًا من الجمالي والبلاغي وسيلةً لتمرير أنساقه المضمرة.
- الصفة الأزلية للأنساق ودوامها، فهي أنساق تاريخية وأزلية راسخة في الثقافة، ويرتضي الأفراد عادة الأعمال التي تشبه أنساقًا قديمةً انغرست فيهم.
- الجبروت الرمزي، إذ يشكل النسق مضمراً جمعياً راسخاً في الثقافة الجمعية، ومحدداً لأنماط تفكيرها وأنساقها المهيمنة.

- لابد من حالة استصحاب بين النسق والخطاب بعدّه نظام التعبير والإفصاح.[23]

وعلى الرغم من المحاولات التي بذلها الغذامي لبسط مفهومه عن النسق بقي النسق عنده هلاميًا ومجهولًا إلى حد ما؛ إذ نسب إليه الغذامي كثيرًا من المفاهيم؛ كالمكبوت النسقي، والمكون النسقي، والحس النسقي، والنسقي الثقافي، والعيب النسقي، والوظيفة النسقية، والدلالة النسقية، والمضمر النسقي، والنمط النسقي المتمكّن، دون أن يعرف هذا المصطلح المجهول.[24]وقد رأى عبدالنبي اصطيف أن إقحام عنصر سابع_ وهو الوظيفة النسقية_ إلى النموذج الاتصالي لرومان ياكبسون أمرٌ غير مقبول منهجياً؛ فلا يمكن أن نضيف إلى النماذج النظرية ما نشاء، ونلغي ما نشاء؛ فالمصطلحات الستة "التي يشتمل عليها أنموذج رومان ياكبسون مصطلحات منغرسة في علوم اللغة الحديثة، وقد ترجمها الغذامي، كما ترجمها غيره من النقاد العرب، وهم كثر، ولكن ما فاته أيضا، وكان عليه أن يبدأ به، أن يفكر في مصطلح النسق الذي أضافه عنصرًا سابعًا، وبما يقابله في اللغة التي ترجم عنها أنموذج ياكبسون وبقية مصطلحاته. وذهب اصطيف إلى أن مشكلة الغذامي أنه يمضي أشواطًا بعيدةً في تحليلاته المحلقة دومًا، من دون أن يتمهل للحظات ويسأل نفسه: هل أجبت عن سؤال القارئ؟ بل عن سؤالي الذي قدمته: ما النسق؟"[25]

---

[23] ينظر: المرجع السابق، 77-80.

[24] ينظر: اصطيف، عبد النبي، والغذامي، عبد الله، حوارات لقرن جديد نقد أدبي أم نقد ثقافي، دمشق، دار الفكر، (د. ط)، 2004، ص 189.

[25] المرجع السابق، ص 196-197.

ولذلك ذهب عبد النبي اصطيف إلى أن دعوة الغذامي متعجلة، ولم تنضج بعد، فعلى الرغم من هدفه النبيل واجتهاده الجريء فإنه لم يبلور مفهوماً واضحاً ومحددًا للنسق الذي هو محور ما يدعو إليه من نقد ثقافي.[26].

ولم يكن اصطيف الوحيد الذي تساءل عن غرابة هذا المشروع النقدي وعن دلالة النسق؛ إذ رأى عبدالله إبراهيم أن دعوة الغذامي إلى النقد الثقافي، والعناية بالأنساق الثقافية، تزامن مع مرحلةِ انهيار النسق المغلق في التفكير النقدي، وبدءِ مرحلةٍ أخرى لظهور نسق مختلف، حددته التيارات النقدية الأوروبية؛ إذ ألف الغذامي كتاب الخطيئة والتكفير عام 1985، في الفترة التي شابها انهماك النقاد بفض النزاع بين فريقين، هما أصحاب المناهج الخارجية، دعاة إحالة الأدب إلى مؤثرات الخارج، وفريق المناهج الداخلية التي تؤمن وتروّج للنسق المغلق المحصور داخل النص، وإزاء هذه الصراعات كلها جاء الغذامي ليقدم عرضًا لبدءِ مرحلةٍ جديدة، مرحلة ما بعد الأنساق المغلقة، منطلقًا بذلك من مناهج متعددة؛ كالسيميوطيقا والتفكيكية أو التشريحية كما سماها.[27]وبذلك قارب الغذامي الدرس النقدي ونقله إلى حيز الأنساق الجديدة المفتوحة، فسعى إلى توسيع وظائف الوسائل النقدية، نحو نقد الأنساق الثقافية،[28] "وهو يهدف إلى تفكيكها والتحرر من سيطرتها في تكييف الأفعال والسلوك والعلاقات والمعاني وطرائق التفكير"؛[29]إذ آمن الغذامي بما يحمله النسق من محمولات كثيرة مركبة ومعقدة، تشتمل على عناصر سلبية وإيجابية، تظهر نفسها

---

[26] ينظر: المرجع السابق، ص 196-199.

[27]ينظر: إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010، ص 97-98.

[28] ينظر: المرجع السابق، ص 106.

[29] المرجع السابق، ص 106.

على شكل رغبات وأحكام، وبذلك شكّل النسق الثقافي المحور الرئيسي لمشروع الغذامي، ومن ثم سخّر كل المفاهيم والمقترحات التي قدمها لخدمة النسق. وذلك للانتقال "من الممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية والبنائية إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقد محمولاتها الثقافية".[30]

لقد رأى عبد الله إبراهيم في دعوة الغذامي جدةً وحداثةً وجرأةً نقلت الاهتمام من النسق المغلق إلى الاهتمام بالنسق الثقافي، وما يحمله من محمولات ثقافية مبطنة داخل النص الأدبي التي غفل عنها نقاد الأدب؛ إذ سلط الضوء على الأنساق الثقافية المضمرة، وقام بتفكيكها.

ويمكن أن نخلص من التعريفات السابقة للنسق إلى أنه: النظام المتماسك الذي يقوم عليه البناء، ويمكن تعريف النسق الثقافي على أنه: النظام الراسخ في ثقافة مجتمع ما، وتعارف عليه أفراد المجتمع، وارتضوه، بوعي أو بغير وعي، فترسخ وثبت في فكرهم، ليتسرب في نصوصهم وأنظمة خطابهم.

---

[30] المرجع السابق، ص 107.

آليات الكشف عن النسق:

حاول الغذامي في سعيه لتأكيد جدوى مشروعه المتعلق بالنقد الثقافي أن يحرر النقد الثقافي من تبعِيَّتِه للنقد الأدبي، فنهض نحو تشكيل جهازٍ اصطلاحي جديد، يقتضي أدواتٍ منهجيةً جديدةً، تساعده في الكشف عن تبدّيات النسق الثقافي في النص، وتكون بمنزلة خطوات إجرائية يمكن أن يستعين بها كل من يتمثل النقد الثقافي منهجًا، وقد ركز في سعيه هذا على ستة عناوين أساسية، يُمثّل بعضها أدواتٍ إجرائيةً للمنهج، ويمثل بعضها الآخر مسلماتٍ أو أسسًا تضبط وعي الناقد الثقافي للنص، وهي:

1. (الوظيفة النسقية): وهي وظيفة أضافها الغذامي إلى عناصر النموذج الاتصالي للنظرية الأدبية: المرسل، المرسل إليه، الرسالة التي تتحرك عبر السياق، الشفرة ووسيلة ذلك أداة الاتصال، وبذلك أتاح مجالًا للتفسير النسقي للرسالة؛ إذ لم تقتصر وظائفها على التعبيرية، والنفعية، والمعجمية، والمرجعية، والجمالية، والتنبيهية.
2. المجاز والمجاز الكلي: عارض الغذامي سيطرة المفهوم الجمالي على المجاز، وإهمال القيمة الثقافية فيه[31]، فالمجاز عنده يولد "ولادةً ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية".[32]
3. التورية: نقل الغذامي مصطلح التورية الثقافية من الدرس البلاغي إلى حيز الثقافة، ووجد في التورية منطلقًا وركيزةً لعمله الجديد، لأنها تحمل معنيين دلاليين؛ أحدهما قريب والآخر بعيد، ولكنه وسع مفهومه، وحوّله من البعد القصدي للكلمة، ليدل على حال الخطاب ببعديه المضمر واللاشعوري، وسماه بالمضمر النسقي؛ أي إن هذا المضمر ليس وليد

---

[31] الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 63-67.

[32] ينظر: المرجع السابق، ص 67.

وعي القارئ أو المؤلف، بل وليد الثقافة، وقد شكلته عملية التواتر التي تسللت من الثقافة إلى الخطاب.[33]

4. نوع الدلالة (الدلالة النسقية): ميز الغذامي بين الدلالة الضمنية والصريحة التي تبنتها النصوص الأدبية، غير أنه أوجد دلالةً ثالثةً هي الدلالة النسقية[34]، إذ اقترح "نوعًا ثالثًا من أنواع الدلالة، هو (الدلالة النسقية)، فإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطةً بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية\ توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرًا ثقافيا".[35]يناسب العناصر الأخرى.
5. الجملة النوعية: رأى الغذامي أن الدلالة النسقية بحاجة إلى جملة ثقافية، كما تستند الدلالة الصريحة إلى جملة نحوية، والدلالية الضمنية إلى جملة أدبية.
6. المؤلف المزدوج، وهي الثقافة نفسها، فالثقافة تتسرب إلى النصوص من دون وعي المؤلف، وأشار الغذامي إلى ضرورة أن تكون هذا الدلالات المضمرة متناقضةً مع معطيات الخطاب، أو ما يقصده المؤلف، وعدَ ذلك شرطاً في الفعل النقدي الثقافي.[36]

ومن هذه العناوين التي أشار إليها الغذامي هناك عنوانان يعبّران عن إجراءين منهجيين، يمكن الاستعانة بهما لكشف الأنساق المضمرة، بخلاف باقي العناوين التي تمثل مفاهيم تأسيسية للنقد الثقافي وهما:

---

[33] ينظر: المرجع السابق، ص 70-71.

[34] ينظر: المرجع السابق، ص 71.

[35] المرجع السابق، ص 72.

[36] ينظر: المرجع السابق، ص 73-76.

- الجملة الثقافية:

نظر الغذامي إلى الثقافة على أنها آلية للهيمنة والسلطة، مهمتها التحكم بسلوك الإنسان عبر القوانين والتعليمات، ويُعبّر عنها في النص والخطاب بجملة ثقافية لها أبعاد ودلالات نسقية مضمرة، وهذا ما يجعلها مختلفة عن الجملة النحوية والجملة الأدبية[37].

- التورية الثقافية:

تقوم التورية على ازدواج دلالي بين بعيدٍ متوارٍ وقريب معلن، ويرى الغذامي في هذا الازدواج تأسيسًا لتصوراته "عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر... [شريطة توسيع مفهوم التورية] ليدل على حال الخطاب؛ إذ ينطوي على بعدين؛ أحدهما مضمر ولاشعوري، ليس في وعي المؤلف، ولافي وعي القارئ. هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر، حتى صار عنصرًا نسقيًا يتلبّس الخطاب".[38]

وقد عرض الغذامي عددًا من الأمثلة والنماذج الشعرية؛ للتمثيل لكلٍ من الجملة الثقافية والتورية الثقافية، فمن ذلك استشهاده ببيت المتنبي:

" إن كان يجمعنا حب لغرته فليت أنا بقدر الحب نقتسم".[39]

ورأى أن النص يحمل أربع دلالات نسقية:

---

[37] ينظر: المرجع السابق، ص 74.

[38] المرجع السابق، ص 71.

[39] المتنبي (ت 354)، أحمد بن حسين، ديوانه، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، 1983، ص 331.

- " التعريض المتضمن للاستهزاء.
- اعتداد الذات بذاتيتها.
- اعتماد أسلوب التخويف والإرهاب البلاغي.
- تحقير الآخر واعتباره دائما بمثابة خصم لابد من سحقه.

وهذه دلالات نسقيّة تكوّنت مع الخطاب المدائحي، منذ حل كنموذج إبداعي سيطر على الخيال الثقافي وتغلغل عبر المجاز، ليحتل ذاكرة اللغة ويهيمن على الذهنية الذوقية والعقلية".[40]

فبالقياس إلى الغذامي فإن الجملة النسقية التي تحمل علامة ثقافية هي (حب لغرته)؛ إذ "تحمل دلالتين نسقيتين، إحداهما ظاهرية تعني محبة الشاعر للممدوح (غرته)، وهذا ظاهر دلالي خداع، ولو تذكرنا الدلالة اللغوية للكلمة، وهي ما تعني: غرة المال، أي الخيل والجمال والعبيد، بمعنى خيار المال، لو تذكرنا هذا، وهو ما يجب أن نستحضره ما دمنا في حضرة خطاب مدائحي من صفته الجوهرية التطلع للعطاء المادي، وليس الشاعر مأخوذًا بالمحبة، التي ظل يزدريها، كما أشرنا، وليست عنده أساسًا للإبداع ولا سببًا له ،وما جاء إلى بلاط الممدوح إلا طلبًا للعطاء، وكلنا نعرف أن شرط المديح هو العطاء، وإلا انقلب الأمر إلى هجاء، كما هو القانون النسقي في (الرغبة والرهبة)".[41]

فشرط المديح عند الغذامي هو العطاء، ومن ثم تصبح دلالة الجملة الثقافية هي طلب العطاء والتكسب، فهذا هو القانون النسقي في الرغبة والرهبة، وهو أمر متفق عليه بين الممدوح والمادح في المؤسسة الثقافية، ولابد من استدعاء معنى النسق، واستخراجه من المضمر؛ حتى

---

[40] الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 171-172.

[41] المرجع السابق، ص 170-171.

نستطيع قراءة أي نص حسب الأبعاد النسقية، فلا مجال إلى الاكتفاء بالدلالة الظاهرية، بل لابد من التنقيب والغوص للبحث عن المضمر والمخبوء.

وفي استشهاده عن التورية الثقافية استدل ببيت لجرير:

" أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد فجِئْني بمثل الدهر شيئًا يطاوله".[42]

تنطوي الأنا المعلنة لجرير على بعد نسقي ثقافي مضمر، ليس في وعي الشاعر نفسه، بل في الخطاب، فالأنا لا تخص جرير في ذاته، وإنما هي الأنا النسقية التي غرستها الثقافة في ذهنه. وفسر الغذامي احتفاء النقاد والمؤلفين بهذا البيت لأنه يعبر عن الأنا النسقية المشتركة، وليست فقط الأنا الجريرية.[43]

النسق الثقافي بين المركز والهامش:

(المتبوع والتابع، الذات والآخر، المركز والهامش)، مصطلحات متقاربة تعبر عن نمطٍ من العلاقات البشرية، وما تنطوي عليه من محمولات وأنساق ثقافية، تتمركز حول نمط العلاقة بين المركز والهامش، وهي في مجملها تعبر عن وجود ثقافة نخبوية تهيمن على ثقافات أخرى في المجتمع، وتقصيها نحو الهامش، لتغدو هي الثقافة السائدة.

ويبدو أن التمييز بين ثقافتي النخبة والهامش ليس أمرًا جديدًا، فقد تمتد مرجعيّاته التاريخية إلى المدينة الفاضلة التي وضعها أفلاطون؛ فقد طرد الشعراء والنساء منها، وبناها على الطبقات، أو الأفراد الذين يمثلون النخبة في نظره. وليس ببعيد عنها ما جرى في الحضارة العربية الإسلامية

---

[42] جرير (ت 728)، جرير بن عطية، ديوانه، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، 1986، ص 388.

[43] ينظر: الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 120.

التي تشَكَّل فيها المتن الثقافي والهامش بدايةَ العصر العباسي، كما يرى الغذامي، فأول تلك الخطوات هي " تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافيًا وعرقيًا، حيث صاروا مادةً خارج إطار الجد والمتن، وصاروا في الهامش، بوصفهم مادةً للتطرف والتندر"،[44] وظهرت أشكال أخرى من هذه الهوامش بدت واضحةً في عناوين كتب الجاحظ: ككتاب الحيوان، والبرصان، والنساء والجواري، والسودان؛ فقد عني الجاحظ بتناول ما هو مهمش ومسكوت عنه [45]، مما سهّل على الدارسين من بعده الوقوف على كيفية تعامل الهامش مع المتن، داخل الثقافة العربية الإسلامية في العصر العباسي.

وليس من الغريب ارتباط المهمشين بالسودان والبرصان والأعراب؛ فالثقافة المهمشة ارتبطت منذ القدم بشخصيات: القاص، والمكدي، والواعظ الشعبي، الذين يحضرون في الساحات العامة، ويميلون للعجائبي، والمبالغة في شرح الآيات، وفي عرض القصص التي يصوغونها، بحسب رغبتهم، أو رغبة من يستمع إليهم[46]. وهم– كما يرى المسعودي_ " أتباع من سبق إليهم من غير تمييز بين الفاضل والمفضول، والفضل والنقصان، ولا معرفة للحق من الباطل عندهم، ثم انظر هل ترى إذا اعتبرت ما ذكرنا ونظرت في مجالس العلماء، هل تشاهدها إلا مشحونَة بالخاصة من أولي التمييز والمروءة والحجا، وتفقد العامة في احتشادها وجموعها، فلا تراهم إلا مرقلين إلى قائد دب، وضارب بدف على سياسة قرد، أو متشوقين إلى اللهو واللعب، أو مختلفين

---

[44] المرجع السابق، ص 224.

[45] ينظر: المرجع السابق، ص 224.

[46] ينظر: كيليطو، عبد الفتاح، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2001، ص 45.

إلى مشعبذ متنمس ممخرق، أو مستمعين إلى قاص كذاب، أو مجتمعين حول مضروب، أو وقوفا عند مصلوب".[47]

أما الثقافة المركزية فتشكلت من المؤسسة الأدبية والثقافية التي احتفت بكل ما هو رمز للقوة والفحولة، على حدّ قول الغذامي، إذ أُقصيت نصوص مثل (ألف ليلة وليلة) و(المقامات)، في مقابل الاحتفاء بقصائد تحمل معاني الفحولة، وقد حاول سعيد يقطين أن يلخص فكرة الغذامي حول الثقافة المركزية ضمن عدة نقاط:

- " الثقافة جسد مركب من الأنساق المتصارعة.
- الحس الفحولي شكل النسق الأساسي في الثقافة العربية، ويظهر ذلك بوضوح في الإبداع الشعري...
- إننا بحسب هذه الأطروحة التي يدافع عنها الغذامي أمام رغبة أكيدة في الإحاطة بالثقافة العربية (انطلاقا من الأدب) والكشف عن نسقيتها، وإبراز النسق المركزي المتحكم فيها مع السعي إلى تجسيد النسق المضاد (المهمش) الذي يرمي إلى خلخلة النسق السائد وتقديم نسق بديل عنه".[48]

وعلى ذلك يمكن القول: إن التفريق بين الثقافة المركزية والهامشية يقوم على مبدأ الثنائيات؛ فكل ما هو فحولي ويتصل بالرجولة في المركز، وغيره في التخوم والهوامش، وكل ما هو ظاهر مركزي، وكل ما هو مضمر هامشي.

---

[47] المسعودي (ت 346)، أبو الحسن، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت، دار الكتب العلمية، (د.ط)، (د.ت)، 3/42-43.

[48] يقطين، سعيد، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، 2014، ص 322.

غير أن مفهوم الثقافة المركزية والهامشية يختلف من ثقافة إلى أخرى؛ ذلك أن متن الثقافة العربية ووجدانها وذاكرتها ومركزيتها_ من وجهة نظر الغذامي_ سيطر عليه المذكر الفحل، ولذلك سعى الغذامي إلى تفكيك هذه الفحولة، بالبحث عن التأنيث في النصوص، في محاولة للكشف عن الخطاب المضمر والمهمش المتخفي تحت أقنعة بلاغة الفحولة.[49]

وفي بدايات القرن العشرين رأى عدد من المفكرين الإيطاليين "أن التقسيمات بين الجماعات القوية والجماعات التابعة كانت تقسيمات كلية، ولا يمكن تفاديها؛ لأنها تقوم على تقسيمات تصدر عن التفاوتات في توزيع المواهب الفطرية".[50]وعلى ذلك فإن طبقة الأشخاص الذين يمتلكون أعلى مظاهر النشاط ومؤشراته هم طبقة النخبة، ومن ثم فالسلطة دائما ما تكون لمن لديه أعلى المؤهلات.[51]ومن ثم أصبح من لديه القوة والسلطة والنفوذ ينتمي إلى المركز بالضرورة، ومن لا يملك حيلة أُقصي ليصبح هامشًا وتابعا للأول.

وهذا ما يحيل إلى تعريف النقيض، ألا وهو الهامش؛ فـ "في بواكير القرن العشرين، صارت كلمة (الهامشي)، تستخدم لتدل على فرد أو جماعة اجتماعية معزولة، أو لا تتواءم مع المجتمع أو الثقافة المهيمنة، (وينظر إليها باعتبارها توجد) على حافة المجتمع أو الوحدة الاجتماعية، وتنتمي إلى جماعة أقلية (غالبا ما تنطوي على مضامين الاستغناء وعدم الانتفاع)".[52]

---

[49] ينظر: المرجع السابق، ص 322.

[50] بينيت، طوني، وزملاؤه، كتاب مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2010، ص 668.

[51] ينظر: المرجع السابق، ص 668.

[52] المرجع السابق، ص 697.

فيشير الهامشي إلى كل ما هو مقصيّ، وبعيد، ومهمل، وزائد عن الحاجة، فهو لا يملك الحيلة، ولا الوسيلة للاستقلال بحياته، ويُمثل عناصر "غير مهمة، وخارج الخط السائد، وقريبة من الحافة الدنيا للتأهيل أو الوظيفة، عند الحاشية أو التخوم".[53] لقد ارتبط الهامش بكل ما هو سلبي وغير مفيد، بالقياس إلى معيار إيجابي يعدّ نفسه مفيدًا، وشكّل عبئًا على المعيار الإيجابي الذي يعد نفسه مركزًا، فالهامشي هو الضد والمخالف لمركزيته، ولطالما حاولت تلك الجماعات إحداث ثورات وأعمال شغب ضد تلك المراكز.

---

[53] المرجع السابق، ص 697.

وقد حاول (غرامشي) أن يصنع تصنيفاً للتعارضات بين خصائص ثقافة النخبة (الثقافة المتخصصة) وخصائص الثقافة الفولكلورية الشعبية، وهو تعارض يشبه التعارض القائم بين الطبقات المهيمنة والطبقات الخاضعة.

جدول رقم (1) يوضح خصائص الثقافة المركزية والشعبية:

الثقافة الفولكلورية الشعبية	الثقافة المتخصصة المركزية
"تصور للعالم سلبي	تصور للعالم إيجابي
خاضعة	مهيمنة
بسيطة	عالمة
مركب غير عضوي	مركب عضوي
تنظيم داخلي متشظ	تنظيم داخلي موحد
زائفة	أصيلة
تضمنيه	صريحة ".[54]

ويبدو واضحًا من التعاريف التي يسوقها (غرامشي) وغيره، بشأن الفرق بين الثقافة الشعبية والمركزية، أن المسألة في الثقافة الغربية ترتبط ارتباطًا أساسيًا بالسياسة والهيمنة، ولذلك لا تناقش قضايا العامة والخاصة، أو النخبة والشّعب إلا ضمن إطار سياسي؛ إذ" تتحول الثقافة الشعبية إلى

[54] ينظر: فوزي، عصام، غرامشي وقضايا المجتمع المدني، القاهرة، دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1991، ص 245.

الأدب القومي–الشعبي عن طريق الحزب الجديد، وفي فترة انحلال الحزب وتحنطه تخضع تلك الثقافة إلى ثقل عناصر سياسية– تجارية، وتتحول إلى: الثقافة الجماهيرية، بالمعنى المبتذل، لتكون امتدادًا للثقافة المسيطرة. الثقافة الشعبية إذًا، مادة خام تستمد تحولاتها من تحولات القوى السياسية الإيديولوجية، فهي ليست مرآة للشعب، بل مرآة لميزان القوى السياسي".[55]

فقد يكون الفولكلور معبرًا عن تطلعات الشعوب، ويمكن أن يكون أيضًا صناعةً استهلاكية، بحيث تقف الثقافة الشعبية وعناصرها الخام في أيدي الإيديولوجيا والسلطة، لتصبح جزءًا إيديولوجيًا سلطويًا يعبر عن الجماهيري[56].وقد وضح (إيزابرجر) أنواعًا وتمثيلات مختلفة للثقافة الجماهيرية: "مثل القصص الرومانسية وقصص المخبرين والقصص الإبداعية والخيال العلمي، والموسيقى الشعبية كالروك والراب وموسيقى الريف الغربي. وعليه فإن الثقافة الشعبية تتكون من الثقافة الجماهيرية والسمات الأخرى المرتبطة بها والتي عادة ما استخدمها عدد كبير من الناس على أساس متواصل".[57]

---

[55] المرجع السابق، ص 220.

[56] ينظر: المرجع السابق، ص 220.

[57] أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2003، ص 193.

وعلى هذا الصعيد يمكن التفريق بين التمثيلات الأدبية والفنية للثقافتين الشعبية والنخبوية على النحو الآتي:

جدول رقم (2) يوضح التمثيلات الأدبية والفنية بين ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية:

"الثقافة الشعبية	ثقافة الصفوة
قصص عاطفية	قصص كلاسيكية
موسيقى الروك أند رول	سيمفونيات وأوبرا
الكوميديا الموسيقية	أوبرا".[58]

ولا يوجد ما يمنع أو يحول دون الدمج بين تذوق ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية،[59]فلطالما شكلت الفنون الشعبية مثار فضول لدى طبقة النخبة والنبلاء.

وقد شكلت الثقافة الشعبية خزانًا ومنطلقا للبحث عن الهامش، فهي في الغالب تخفي نسقًا مضمرًا ونقيضًا للظاهر يتخفى عن السلطة، وهذا ما عني به النقد الثقافي، إذ عانت الثقافة الشعبية من إقصاء الناقد وتجاهله، ففي الماضي نبذها النخبة والأكاديميون، ونظروا إليها نظرةً دونيةً، على أنها نصوص تافهة فحسب، غير أن هذه النظرة تغيّرت في الدراسات الحديثة، وبدأ النقاد يهتمون بالدور الذي تؤديه الثقافة الشعبية "في المجتمع، وهي نقل الرسائل الأيديلوجية المتضمنة في الثقافة الشعبية والأسلوب الذي تنشأ به الثقافة الشعبية والتأثير النفسي لها على الأفراد".[60]ولذلك وجد النقاد

[58] المرجع السابق، ص 194.

[59]ينظر: المرجع السابق، ص 194.

[60] خليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، لبنان، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 2016، ص 114.

في هذه الثقافة مخزونًا للجماعات العرقية والعنصرية وقضايا المرأة، ومظهرًا من مظاهر تعبيرها عن نفسها، يُمكن أن يستثمر لمعرفة آليات تفكيرها.

وقد تغيّرت مكانة الثقافة الشعبية في الدراسات الحديثة والمعاصرة، ولاسيّما مع ظهور الدراسات الثقافية أو النقد الثقافي اللذين يهتمان بالأنظمة الثقافية الكامنة داخل مظاهر الأدب الشعبي، وبالنظر في المهمة التي تؤديها تلك الأنظمة في العالم السياسي والاجتماعي، وأيضا الدور الذي يؤديه الأفراد في المجتمع، ولاسيّما الذين يسيطرون على الإعلام الذي يروج لمعظم الثقافات الشعبية.[61]

لقد شكلت النخبة_ من وجهة نظر الدراسات الثقافية_ ثقافةً راقيةً رسميةً، وعممتها على الدولة، وفي المقابل شكّل العوام ثقافةً خاصة، وهي الثقافة الشعبية، وغالبًا ما تكون منتجات الثقافة الشعبية محملةً بأنساق ثقافية ظاهرة ومضمرة، تعمل الظاهرة في إطار أعراف المؤسسة المركزية المهيمنة، وتعمل المضمرة في إطار كل ما هو نقيض تلك الأعراف المركزية، فتعمل الثقافة المركزية في السطح وعبر النسق الظاهر، وفي الجانب الآخر الثقافة الهامشية التي تعمل في الظل والخفاء.

ولعل هذا ما دفع الغذامي إلى تأطير عمل النقد الثقافي ضمن إطار الأنساق المضمرة فحسب، غير أن هذا التحديد يبدو بحاجة إلى إعادة نظر، ذلك أن كشف المضمر يحتاج دراسة النسق المركزي، فهو المضاد والنقيض له، كما أن الدراسات الثقافية في أصل نشأتها لا تُعنى بالمضمر فحسب، بل تبحث في الظاهر أيضا؛ إذ عني النقاد الغربيون أمثال أيزابرجر وأصحاب الدراسات الثقافية_ التي خرج من عباءتها النقد الثقافي_ بالظاهر والمضمر معًا، فيقول أيزابرجر

---

[61] ينظر: المرجع السابق، ص 114-115.

في تعريفه: " إن النقد الثقافي نشاط وليس مجالًا معرفيًا خاصًا بذاته... بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية، وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، فإن النقد الثقافي – كما أعتقد هو مهمة متداخلة، مترابطة، متجاوزة، متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكارًا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي والشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر (نظريات علم العلامات ومجالاته، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية)، ودراسات الاتصال، وبحث وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة)"[62]. ويؤكد هذا التعريف الذي يسوقه أيزابرجر أهمية الالتفات إلى النسقين المضمر والظاهر معًا لأي مظهر من مظاهر الثقافة، لأنهما بمنزلة وجهين لعملة واحدة، لا مناص لمعرفة أحدهما من الآخر.

---

[62] أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 30-31.

الفصل الأول: المظاهر النسقية للشخصيات الثقافية في فيلم (الجوكر).

- المبحث الأول: شخصيات مركزية مهيمنة.
- المبحث الثاني: شخصيات متحولة بين نسقين.
- المبحث الثالث: شخصيات هامشية.

لطالما كان الفن نتاج ثقافة مجتمع ما، ومن خلاله تمرر الثقافة أنساقها ومحمولاتها الثقافية الظاهرة والمضمرة، لتترجمها في رواية، أو مسرحية، أو فيلم سينمائي، وهذا ما دفع دارسي النقد الثقافي إلى محاولة فك شفرات تلك النصوص والأفلام، لدراسة الأنساق الثقافية المضمرة والظاهرة وآليات عملها، يستوي في ذلك العمل على سرد مكتوب؛ كالقصة أو الرواية، أو سرد بصري كالأفلام.

غير أن تجليات الأنساق المضمرة في السرد تأخذ وجوهًا متعددة، لعل أهمها الشخصيات السردية نفسها، فالشخصية في السرد عنصر أساسي من عناصر البنية السردية، وفاعل مهم في تطور حركة السرد حكائيًا وبنيويًا، فالشخصية السردية "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة، أو أقل أهمية (وفقًا لأهمية النص)، فعّالة (حين تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقًا لأفعالها، وأقوالها، ومشاعرها، ومظهرها.. إلخ، ووفقًا لتطابقها مع أدوار معيارية (الشاطر والشقي، وقليل الحيلة والأنثى القاتلة، والزوج المخدوع)، أو لنماذجها، أو لتوافقها مع نطاقات معينة، للفعل (كالمتعلق مثلا بالبطل أو الوغد) أو لتقمصها أدوار بعض العاملين".[63]

---

[63] برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2003، ص 43-42.

وبسبب هذا الحضور المهم للشخصية في البنية السردية فإنها تبدو ملائمة جدًا لاستيعاب المحمولات الثقافية للعمل السردي نفسه، وهذا ما يُسوّغ دراستها، لكشف دورها في بلورة الأنساق المضمرة والظاهرة، بعدَها تجليًا من تجليات تلك الأنساق.

فيلم الجوكر:

عرض فيلم الجوكر عام 2019، وهو من إخراج تود فيليبس، وتتراوح مدة الفيلم ساعتين ودقيقتين. من بطولة الممثل خواكين فينيكس الذي يؤدي شخصية الجوكر، وروبرت دي نيرو الذي أدى يؤدي شخصية المذيع [64].

ويصور الفيلم قصة شاب أمريكي يعمل في مجال التهريج ويقطن في مدينة جوثام الأمريكية في الثمانينات، أي مدينة نيويورك الحالية، ويعاني مرضًا نفسيًا يضطره للضحك الهستيري في مواقف القلق والتوتر، ليثور ويقتل ثلاث شبان أغنياء في القطار بسبب تنمرهم فتصبح شخصيته أي شخصية المهرج رمزًا للثورة والعدالة الاجتماعية.[65]

---

[64] ينظر: جوارنه، محمد، قصة فيلم Joker، مقال\سطور، 12-8-2021، تاريخ المشاهدة 12-12-2021، https://sotor.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_Joker

[65] ينظر: فهمي، حسام، بين parasite"و"joker"..كيف نجحت سينما الفقراء في حصد الأوسكار؟، مقال\الجزيرة نت، 17-2-2020، تاريخ المشاهدة 10-12-2021
https://www.aljazeera.net/midan/art/cinema/2020/2/17/%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1

المبحث الأول: شخصيات مركزية مهيمنة

شخصية المذيع- (موري فرانكلين):

يؤدي الشخصية الممثل (روبرت دي نيرو)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الثانية عشرة، وتختفي من الفيلم في الدقيقة مئة وخمسة، وهي شخصية أساسية محورية في الفيلم، نالت مساحةً كبيرةً من الحضور، على مستوى الكم والنوع، تؤدي وظيفة مقدم برامج مشهور في المدينة، ويتمتع بقوة تأثير كبيرة في الناس.

تبدو الشخصية على صلة بالطبقات العالية من المجتمع، على مستوى العمل والحياة الاجتماعية، ومن خلال علاقته بأصحاب المناصب الذين يحلون ضيوفًا على برنامجه؛ إذ استضاف (موري) في إحدى حلقاته، في الدقيقة الثانية عشرة من الفيلم الممثل المضحك (الكوميديان) (سكيب بايرون)، و(ساندرا وينجر)، وعازفا البيانو (يالدن) و(شانتل)، وفي الدقيقة الستين الممثلة (جون موليغان)، أما في الدقيقة السابعة والتسعين فاستضاف الطبيبة (سالي)، ويبدو أن علاقته معهم علاقة عمل ودية؛ إذ حلوا ضيوفا في برنامجه، وتبادل معهم بانسجام أطراف الحديث.

يرتبط (موري) أيضًا بعلاقات عمل مع الطبقة المتوسطة والدنيا؛ كالموظفين الذين يعملون في الاستوديو، ويظهر ذلك في علاقته مع معد البرنامج (بوبي)، وفرقته الموسيقية، ومساعده (جين)، وتتميز علاقته بالجمهور المصفق بانسجام وتناغم، فما إن يقول أمرًا حتى يؤيده الجمهور الذي يبدو أنه من الطبقة المتوسطة، وتحظى علاقته مع هذه الطبقة باحترام وود، ليشكلوا فريق عمل منسجم ومتناغم. وغالب هذا الجمهور من عامة الناس التي تصفق وتؤيد ما يروج له البرنامج،

كما أن المذيع استطاع أن يدخل في علاقة مع شتى طبقات المجتمع عبر التلفاز؛ إذ حرصت بعض شخصيات الفئة الهامشية كأم الجوكر و(الجوكر) على متابعة البرنامج.

صورة (1): توضح دخول المذيع (موري) إلى الاستوديو في فيلم (الجوكر).

ويبدو المذيع شخصية في نهاية الأربعينيات من العمر، متوسط القامة وممتلئ الجسم قليلًا، وبشعر غطاه بعض الشيب، وببدلة رسمية براقة وربطة عنق أنيقة. ويغلب على مشاهد ظهوره أن يكون واقفًا في الاستوديو على المنصة التي تفصل بينه وبين الجمهور، أو جالسًا على مكتب على المنصة نفسها، وأمامه جمهور عريض، وتبدو ملامح شخصيته من أفعاله وحركاته الهزلية التي تجمع بين الجد والضحك.

تحمل صفات المذيع ومكانته العالية في المنصة والجمهور في أسفل الاستوديو نسقًا سلطويًا مركزيًا، بدءًا من دخوله إلى الاستوديو والترحيب الحار الذي يناله، ثم مظاهر التمجيد من قبل الجمهور المصفق، ولباسه الأنيق، وانتهاءً بسلوكه بين الرزانة والهزالة، بين الجدية و(الكوميديا)، ومظهره البشوش وأسلوبه وأفعاله وتعامله مع الآخرين.

وينكشف النسق السلطوي منذ أول مشهد لدخول المذيع في الدقيقة الثانية عشرة، إذ يبدأ برنامجه بطريقة استعراضية صاخبة، وموسيقى ترحيبية، وابتسامة ساحرة، ورقصة استعراضية مع الفرقة الموسيقية، ليرحب بجمهوره بدوران استعراضي سريع حول نفسه، ليقف في منتصف الاستوديو مستقيمًا مرفوع الرأس وممتلئ الصدر، ممازحًا الجمهور، وملقيًا النكات حول وضع المدينة البائس، ذلك أن مظهر الضحك والرقص وإيماءات الجسد التي تعبر عن شخصية واثقة ومتغطرسة إلى حد ما تحمل دلالة نسقية سلطوية تتصف بالهيمنة.

بعد أن أنهى رقصته الاستعراضية في الدقيقة الثانية عشرة وقف يُمازح الجمهور بقوله: (سمع الجميع بالجرذان الخارقة التي ترتع في (جوثام) الآن، ثم يقول إن العمدة لديه الحل بتوفير قطط خارقة للقضاء على هذه المشكلة.) ويبدو من هذا المشهد أن السلطة المركزية تتخذ من الشخصيات العامة والمشهورة وسيلةً لتمرير أنساقها ومضمراتها؛ فشخصية المذيع تعبر عن توجه السلطة والمركز، إذ استغل تأثيره في امتصاص غضب الشعب حول سوء الأوضاع، متخذًا من البرامج الحوارية التي لا تخلو من (الكوميديا) والفكاهة وسيلةً لذلك، وعبر (الكوميديا) الظاهرة مرر مضمراته، فأباح لنفسه الاستهزاء من أحوال الشعب وأوضاعهم المتردية، حتى إن أغنية الشارة التي يختم بها البرنامج وهي (تلك هي الحياة) والتي يرقص (الجوكر) فرحًا بها، تحمل مضمرات نسقية حاولت السلطة تمريرها، حتى يتقبل الشعب الحياة بظروفها الصعبة والبائسة كلها، وهذا ما سعت السلطة لتمريره لامتصاص الغضب ودرء الثورات.

وفي مشهد آخر في الدقيقة التاسعة والخمسين يقف (موري) أنيقًا وببدلة رسمية بيضاء اللون ليمازح جمهوره كالمعتاد، بنكتة أخرى حول الموضوع نفسه، وهو تكدس القمامة في المدينة، ومن سخرية إلى أخرى ينتقل ليهزأ من مقطع انتشر (للجوكر)، وهو في إحدى النوادي الليلية المتواضعة، يلقى النكات على جمهور من الطبقة الدنيا، معلقًا بتحدٍ أن بعض الأشخاص في العالم

يظنون أنهم سيصلون إلى فكاهته ومكانته، وهذا المشهد يحمل نسقًا سلطويًا واضحًا يعتمد التنمّر أسلوبًا، كما إن إيماءات جسد المذيع؛ من وضعه ليديه في جيبه، وطلبه من المعد إعادة المشهد، وانتهاءً بحركة عينيه الساخرة، وإيماءته بالموافقة على أن (الجوكر) لا يصلح أن يكون (كوميديًا)، تحمل كلها نسقًا سلطويًا يعتمد العجرفة والتعالي والاستهزاء، وكأنها رسالة من ممثل السلطة المركزية تقول باستحالة أن يصل إليهم أو يضاهيهم من هو في الهامش (كالجوكر) الذي حاول أن يحترف كوميديا الوقوف، ولكنه هوجم ولم يعط أي فرصة أو تشجيع.

وتظهر ملامح النسق السلطوي أيضا في المشهد الأخير (لموري) في الدقيقة الثامنة والتسعين، إذ استضاف (الجوكر) في إحدى حلقاته، ولكنه بدأ أولا باستضافة ضيفيه المترفين، فقدم المركز على الهامش، وأحدهما طبيبة تسمى (سالي)، كما لم يتردد موري بالحديث عن (الجوكر) عند الطبيبة، والتصريح بأنه بحاجة إلى علاج، ويعاني من مشاكل عديدة، على الرغم من عدم معرفته به شخصيًا، وأيضا لم يتوان عن عرض المقطع المنتشر (للجوكر)، وهو يؤدي فقرته (الكوميدية) في إحدى النوادي الليلية في برنامجه من أجل الهزل والضحك، واستغل المذيع سلطته، فسمح (للجوكر) بدخول البرنامج بزي المهرج الذي كان مرفوضًا، ويُستخدم لأغراض سياسية، وكذلك سخر من دفتر نكات (الجوكر) الذي أحضره معه للبرنامج، وأخيرًا لم يستطع المذيع بسلطته مقاومة المهمش الثائر فانتهى اللقاء بانتقام (الجوكر) المهمش من المذيع/ المركز عبر قتله.

فشخصية المذيع تمثل نسق السلطة التي تتوسل (بالكوميديا) والمحبة، ولكنها لا تتردد بالسخرية والتهكم لتمرير أنساقها المضمرة، ومن المحتمل أن لجوء الإعلام للبرامج الهزلية كان من أجل التخفيف من وطأة سوء الأوضاع، وكأنها ضرب من التنفيس عن الجمهور ومحاولة لامتصاص غضبه؛ إذ خلق الإعلام من الشخصيات (الكوميدية) شخصياتٍ سلطويةً ذات نفوذ،

ومن ثم حرصت الفئة المركزية على حضور المسرحيات الهزلية في المسارح الكبرى، واكتفى الهامش بمشاهدة (الكوميديا) في التلفاز، ولكن عندما يسخر أصحاب السلطة من الهامش المريض نفسيًا يصبح الأمر في غاية الخطورة وتصبح العواقب وخيمة، ولاسيما بالتراكم.

شخصية الأب المزعوم- (توماس وين):

يؤدي الشخصية الممثل (بريت كولين)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الثامنة والثلاثين، وتختفي من الفيلم في الدقيقة مئة وثلاث عشرة، وهي شخصية أساسية محورية في الفيلم، ظهرت بمساحة معقولة، وتؤدي دور رجل (ديموقراطي)، يسعى إلى الفور بالانتخابات؛ ليصبح عمدة ولاية (جوثام)، ويدّعي الرغبة في تخليص البلاد من البطالة والفقر ومشكلة القمامة، وعلاقته مقتصرة على أبناء طبقته المترفة؛ من أصدقاء ومنافسين، وكذلك من موظفين يعملون لديه في شركاته المتعددة، فهو بعيد كل البعد عن الطبقة الهامشية.

صورة (2): توضح شخصية (توماس وين) في فيلم (الجوكر).

هو سياسي محنك، يتميز بنظرته الحادة القاسية، وشعره البني المسرح، ويظهر دائما بمظهر مهندم بربطة عنق، وبدلة رسمية سوداء باهظة الثمن، تبدو على خطواته الثقة، والشموخ،

والصلابة، والقوة. ينظر إليه الجميع بإعجاب وتقدير، وأنصاره غالبًا من الطبقة الراقية، ويبدو موقفه من الآخرين مبنيًا على العجرفة والأنانية، إذ تشير لقاءاته ومقابلاته إلى غرور ولامبالاة بقضايا الهامش، وما يعاني منه من فقر وبطالة، فاهتمامه يتعلق فحسب بقضايا الطبقة المترفة.

وبدا النسق السلطوي في أول ظهور للشخصية في الدقيقة الثامنة والثلاثين، فظهرت بملامح جادة تُهدد بالثأر والاقتصاص من قاتل الشبان الثلاث، في مضمر ثقافي واضح وهو الاهتمام والتحيز لأفراد الطبقة المترفة؛ فلو مات أحد من عامة الشعب لما لقي الموضوع تلك الضجة، إذ يُقتل المئات من الفقراء كل يوم، ولم تعرهم السلطة أي أهمية. يهدد (توماس وين) قاتل الشبان الثلاثة ويتوعد بالثأر لهم في مقابلته التلفزيونية.

ومن ثم تنتمي شخصية (توماس وين) إلى المركز السلطوي؛ فهي تمثله بتجلياته ومظاهره السلطوية، فيبدو (توماس وين) في مشهد الدقيقة الرابعة والستين جالسًا على منصة في مسرحه الخاص مع زوجته وحراسه؛ ليشاهد عرض أحد الأفلام (الكوميدية) بأعصاب باردة، وعدم اكتراث لما يحدث خارج المسرح، من مظاهرات وشغب من قبل طبقة الهامش؛ لتعبر هذه المفارقة عن نسق الشخصية السلطوية؛ فهو يمثل السلطة الأنانية التي لا تهتم بالشارع وبهموم الشعب، بل إنه يصف البائس منهم بالمهرج الذي لا فائدة منه ولا حيلة.

ويظهر النسق الثقافي في مضمر سلطوي في مشهد دورة المياه المترفة في المسرح، ولاسيّما في الدقيقة الخامسة والستين، عندما تسلل (الجوكر) إلى المسرح بزي عامل، ولم يجد سوى دورة المياه ليجتمع فيها مع المركز، فلا مكان لاجتماعهما غير هذا، وعلى سبيل المصادفة، ويتجلى نسق السلطة واضحًا عندما يظن المركز (توماس وين) أن (الجوكر) أراد توقيعًا أو مساعدة، فشخصية (وين) شخصية سلطوية، تشعر بأنها محور الاهتمام، وتحظى بشعبية وإعجاب، كما

يظهر النسق المضمر في طريقة حديثه مع (الجوكر)؛ فلا يقف لسماعه، وعندما التفت إليه عامله بعنف، ولكمه على وجهه، ولم يشفق عليه، مع أنه كان يبحث عن حنان الأب وظن أنه أباه.

شخصية– الشبان الثلاثة:

يؤدي الشخصية ثلاثة شبان وهم: (كارل لاندستد)، و(ميشيل بينز) وممثل آخر معهم، ويظهرون في الفيلم ابتداءً من نهاية الدقيقة التاسعة والعشرين، ويختفون من الفيلم في الدقيقة الرابعة والثلاثين، وهي شخصيات ثانوية ظهرت في مشهد وحيد، ويجسد الشبان شخصية موظفين لأحدى شركات (توماس وين) ويتمتعون بالنفوذ، ويرتبطون بعلاقات مع الطبقة العليا (كتوماس وين) الذي يعد رئيسًا للشركة التي يعملون بها، وليس لهم أي علاقة بطبقة الهامش.

صورة (3): توضح شخصيات الشبان الثلاثة في فيلم (الجوكر).

والشبان الثلاثة ذوو مظهر حسن، وشعر أشقر اللون، وشكل مرتب مهندم، ولباس رسمي باهظ الثمن، وساعة يد قيمة، وحذاء لامع، ويظهرون في قطار النقل السريع عائدين إلى منازلهم من العمل، وهم عادة يفتقرون إلى الاحترام، وتبدو علاقتهم مع الآخرين علاقة تكبّر وغطرسة،

ويظهر ذلك في ضحكتهم ومشيتهم المغرورة، وانشغالهم بمعاكسة فتاة تجلس أمامهم بطريقة فظة سوقية، ويتحاور أحدهما مع الآخر حول تجاربه العاطفية برياء وثقة عالية.

ويخفي هذا المظهر الراقي للباسهم نسقًا ثقافيًا سلطويًا، فلباسهم وساعة يدهم تدل على غنًى وترف، أما سلوكهم السلطوي فظهر في مشهد في نهاية الدقيقة التاسعة والعشرين؛ بدءًا بسوء معاملتهم للفتاة أولا؛ إذ تعمد أحدهم إلقاء الطعام في وجهها، ومن ثم تسلطهم على (الجوكر) الذي ضحك بشكل غير إرادي أمامهم، ويتجلى النسق المسيطر المهيمن المضمر أيضا في طيشهم وتسرعهم وعجرفتهم، فلم يعطوا (الجوكر) فرصةً لشرح حالته المرضية، أو حتى قراءة بطاقته المرضية. فقام أحدهم بالغناء المستفز، بكلمات متحيزة للطبقة المخملية، فبدأت أغنيته بعنوان (أليس غنيا؟) وقام آخر بالسخرية وأخذ شعر المهرج المستعار، وانتهوا بإلقائه على الأرض وركله بطريقة وحشية. وهذه تصرفات سلطوية واضحة تعبر عن شعور بالهيمنة يسمح لها بالتصرف مع الاخر الهامش كيفما شاءت.

وعلى الرغم من الظهور الهامشي للشبان في مشهد وحيد، ولكن المشهد كان سببًا في قلب موازين الفيلم؛ لأنه أدى إلى تحول (الجوكر) من نسق الخنوع إلى الثورة.

شخصية الصديق الخائن- (راندال):

يقدم الممثل (جلين فليشلر) شخصية (راندال)، ويبدأ ظهوره في الفيلم في غرفة التبديل الخاصة بالمهرجين، في نهاية الدقيقة الخامسة عشرة، وينتهي ظهوره في الدقيقة الثامنة والثمانين من الفيلم، وهي شخصية محورية مهمة، ومساحتها في الظهور كانت صغيرة، إلا أنها كانت عنصرًا مهمًا في دفع حركة الأحداث، ودخول الجوكر عالم الجريمة، وذلك من خلال إعطائه (المسدس)، وتؤدي الشخصية دور زميل (الجوكر) الخائن في العمل، الذي يسعى لإيقاعه والوشاية به، وترتبط

شخصية (راندال) بعلاقات مباشرة مع الطبقة الدنيا، ولاسيّما (الجوكر) وصديقهما قصير القامة (غاري)، كما ترتبط بعلاقة عمل مع مديرهم المشترك (هويت)، وليس لها أي علاقة مع الطبقة العليا من سياسيين، أو رجال أعمال.

صورة (4): توضح شخصية (راندال) في فيلم (الجوكر).

وتبدو هيئة الشخصية على شكل رجل بدين، ضخم، يرتدي ملابس عاديةً متواضعة، منخفضة الثمن؛ قميصًا وبنطالًا باليين، ويظهر عادةً في مكان عمل (الجوكر)، في غرفة التبديل، ويدخل غرفة التبديل بمشية متغطرسة، ويتسم (راندال) بشخصية بغيضة، ينقصها الاحترام والتقدير ممن حوله، كما ينم سلوكه عن شخص ساخر من الجميع، وحتى من سوء أوضاع المدينة التي سماها بمدينة الضحك.

تنتمي شخصية (راندال) للنسق السلطوي على الرغم من انتمائه لطبقة الهامش، إذ يمثل طول الفيلم دور المتسلط على صديقه المتهكم منه، كما إنه لا يقدم إلى العمل إلا متأخرًا، ويظهر في غرفة التبديل واقفًا، على حين يجلس (الجوكر) عاري الصدر أمامه، وعليه آثار الضرب، ومع أنه يحاول أن يسأل الجوكر عن أحواله، فإن الغاية الأساسية من سؤاله هي الرغبة في زيادة سخط

(الجوكر) على الأوضاع، وليس الاطمئنان على أحواله؛ فالجوكر تعامل مع الصبية الذين ضربوه على أنهم أطفال، ولا حاجة إلى تصعيد الأمر معهم، ولكن صديقه نعتهم بالحيوانات؛ ولم يقتنع بالتسويغ الذي قدمه (الجوكر)، ثم حرض (الجوكر) على الدفاع عن نفسه وعدم السكوت.

وفي مشهد الدقيقة السابعة عشرة يظهر النسق السلطوي في تمركز الشخصيات في المكان؛ فيبدو (راندال) عاليًا، ويظهر الجوكر منخفضًا، ثم يمارس (راندال) سلطته بإقناع (الجوكر) بأخذ مسدس للدفاع عن نفسه، وهنا يظهر مدى تأثير سطوة نسق القوة المهيمن في الهامش الذي يظل تابعًا له، من دون أي تفكير بالعواقب. كما يظهر النسق السلطوي في زيارة (راندال) إلى (الجوكر) في مشهد آخر في الدقيقة الخامسة والثمانين؛ لمواساته بعد وفاة والدته، (فراندال) لا يخشى الهامش (الجوكر)، فعلى الرغم من تسببه بخسارة (الجوكر) لوظيفته يقف (راندال) شامخًا في مواجهة (الجوكر) بكل ثقة، دون خوف، ويسأله أيضا عن إفادته للشرطة حتى لا يتورط معه في قضية قتل الشبان الثلاث.

ومن خلال ذلك كله يتضح أنه على الرغم من صغر حجم دور (راندال) وهامشيته فإن هذه الشخصية عبرت عن مضمر نسقي ثقافي سلطوي؛ إذ أخفت عكس ما أظهرت، وسعت إلى الإيقاع (بالجوكر) والتخلص منه، وكانت السبب المباشر لدخول (الجوكر) عالم الجريمة والقتل، والتحول من نسق إلى آخر.

شخصية– الطبيبة النفسية:

تؤدي الشخصية الممثلة السمراء (شارون)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الرابعة والنصف، وتختفي من الفيلم في الدقيقة الثانية والأربعين، وهي شخصية ثانوية تظهر في مشهدين في الفيلم، تقوم بوظيفة طبيبة نفسية في مكتب حكومي مدعوم من الدولة، وبحكم وظيفتها فإن لها

علاقة مباشرة مع الطبقة الدنيا من المرضى الذين يترددون على العيادة؛ (كالجوكر)؛ فهي المسؤولة عن علاجه النفسي، ويزورها أسبوعيًا من أجل جلساته والحصول على أدويته النفسية.

صورة (5): توضح شخصية الطبيبة النفسية في فيلم (الجوكر).

تبدو الطبيبة في أول ظهور لها في الفيلم في عمر الأربعين بشعر مجعد قصير أسود، وقامة طويلة، وبملامح قاسية، ولباس شبه رسمي بسيط، وتجلس خلف مكتب صغير، ويوحي موقفها من الحكومة واجراءاتها التعسفية التي مارستها لإغلاق العيادة على أنها غير راضية، ويوحي موقفها من الجوكر بشيء بين الشفقة والارتياب، فكانت تحادثه بحذر، وبنفس عال، ونظرة اشمئزاز، وتوتر.

تنتمي هذه الشخصية إلى النسق السلطوي، يظهر ذلك في طريقة جلوسها ونظراتها وحديثها مع الجوكر؛ فمكانها خلف المكتب في غرفة بائسة، مليئة بالرفوف المكتظة بالأوراق والمعاملات الرسمية، وبزي باهت اللون يشبه ملامح وجهها الخالي من التعبير، تجلس على نحو مستقيم، تشبك يديها بعضها مع بعض، وأمامها (الجوكر)، تعامل الجوكر بفوقية، وبنظرات مرتابة، ويبدو

نفورها واضحًا من ضحكاته اللاإرادية، تحادثه بطريقة آلية تخلو من أي مشاعر أو عاطفة، تلقي عليه السؤال وتنتظر الجواب على نحو آلي؛ كالمحقق الذي يستجوب المذنب، لا كالطبيب المعالج. فكل ما سبق يؤكد انتماء الطبيبة إلى نسق سلطوي مهيمن.

تظهر الطبيبة في مشهد الدقيقة الرابعة في حوار مع (الجوكر) بأسئلة متكررة، وتبدو غير مبالية ولا تصغي لما يقوله، وتصر على قراءة مذكراته الخاصة، ومن شأن ذلك كله أن يحيل إلى تأثرها بالنسق السلطوي وما يمارسه من قهر على من تحته؛ فهي تمثل سلطة طبيب غير مكترث بمرضاه، ويؤدي وظيفته على نحوٍ آلي، ولا يعبأ بحال المريض، أو ما يعاني منه فعلًا.

ويظهر النسق السلطوي أيضا في ملامح الطبيبة القاسية، ونظراتها الحادة، ومعاملتها الجافة؛ إذ تنهي جلستها الرتيبة مع (الجوكر) رافضةً زيادة الأدوية التي وصفها الطبيب، أو حتى تعديل الجرعة.

وعلى الرغم من أنها معالجةُ (الجوكر) النفسية، تضع الطبيبة حواجز بينها وبينه، فتعامله برسمية وتعالٍ، غير مكترثة بما سيحل به بعد إغلاق المركز وإيقاف الأدوية؛ إذ جرت العادة في العلاج النفسي أن يجلس الطبيب بالقرب من المريض، ويكون ودودًا في الحديث، ولكن أثر النسق السلطوي يبدو واضحًا في سلوك الطبيبة مع (الجوكر)، فهي منهمكة في قراءة يومياته، وغير عابئة بما يقوله عن حلمه بأن يصبح (كوميديًا)، ولا تبذل أية محاولة لمساعدته: كالجلوس قربه، أو نصحه، أو حتى مساعدته في تغيير الأدوية أو العلاج.

شخصية الصِّبية سارقي اللوحة:

يؤدي الممثل (إيفان روسادو) دور أحد الصبية الذين يقومون بسرقة اللوحة، وذلك في الدقيقة الثانية من الفيلم، وينتهي ظهوره في الدقيقة الثالثة، وهي شخصية ثانوية، ظهرت بمشهد

وحيد في بداية الفيلم، وتنتمي الشخصية إلى الطبقة الاجتماعية الدنيا، فعلاقتها مقتصرة على أبناء هذه الطبقة فحسب.

صورة (6): توضح شخصيات الصبية سارقي اللوحة في فيلم (الجوكر).

وتظهر هذه الشخصية بمظهر فوضوي، وجسم رفيع طويل، وشعر مربوط من الخلف، وذقن غير مرتبة، يرتدي صاحبها بنطالًا وقميصًا باليين رخيصي الثمن، في حي فقير مكتظ بالسيارات والمتاجر الصغيرة، ويبدو أن موقف الصبية من الآخرين يشوبه عدم الاكتراث واللامبالاة والعدوانية. ويظهر ذلك في ضحكاتهم وقيامهم بحركة غير أخلاقية للاستهزاء من (الجوكر).

وعلى الرغم من انتماء هذه الشخصيات إلى الطبقة الدنيا فإنها تمارس فعلًا قهريًا على أبناء الطبقة نفسها، وذلك من خلال سلوك الصبية المتنمر وعدوانيتهم، ففي الدقيقة الثانية يسرق أحد الصبية لوحة إعلانات (الجوكر)، ويقوم بالجري وراءهم، وهم أمامه يضحكون، إلى أن ينفردوا به في مكان خالٍ، حيث يتوسل إليهم راجيًا إرجاع اللوحة، فيقومون بضربه، وإتلاف لوحته، وسرقة ما في جيبه؛ فتظهر سطوة الفتية على (الجوكر) على الرغم من انتمائهم وإياه إلى الطبقة نفسها

والهامش نفسه، ومن ثم فالنسق السلطوي لا يخص الطبقة العليا فحسب، بل من يملك قوةً يُمارسها على أحد غصبًا عنه.

شخصية رب العمل- (هويت):

شخصية (هويت) يؤديها الممثل (جوش بايس)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة السابعة عشر ونصف، وتختفي في الدقيقة التاسعة والعشرين، وهي شخصية ثانوية في الفيلم، لم تأخذ مساحةً في الظهور، تؤدي الشخصية وظيفة رب عمل لأحدى الوكالات الخاصة (بالكوميديا)، التي يعمل فيها (الجوكر)، ولها صلة محدودة بالطبقات المتوسطة، كأصحاب المحال، وأيضا صلة مستمرة مع الطبقات الهامشية، ولاسيمّا موظفي الوكالة (كالجوكر)، و(راندال) و(غاري) وزملائهم.

صورة (7): توضح شخصية (هويت) في فيلم (الجوكر).

هو رجل أبيض اللون، وذو شعر غطاه بعض الشيب، متوسط العمر، رفيع القامة، يرتدي قميصًا أحمر اللون، ويضع سلسلةً على صدره، يجلس خلف طاولة عريضة، وراءها مفكِّرة كبيرة مليئة بالمواعيد في غرفة ملونة، وعلاقته مع الآخرين علاقة رسمية، يسودها الولاء والاحترام،

وإيماءات الشخصية؛ من وجه عابس متجشم، ونظرة حادة مليئة بالاتهامات، وإيماءة يد مستهزئة، توحي كلها بأنها شخصية غير لطيفة؛ إذ إن شخصية (هويت) مدير الوكالة تمثل سلطة المركز المهيمن (المدير) على الهامش (الموظفين)، وهو يظهر غالبًا وراء مكتبه ويقف أمامه (الجوكر) دون أن يجلس، مما يدل على سلطة الرئيس على المرؤوس، ويُظهر لباسه الملون وقلادته البراقة مدى انتعاشه ماديًا.

يقف (الجوكر) في مشهد الدقيقة السابعة عشرة والنصف أمام المدير في نسق سلطوي، ويظهر ذلك في جلوس (هويت) بأريحية، ووقوف (الجوكر) بخضوع، وتظهر إيماءاته غير المصدقة لحجة (الجوكر)، وتهديده الصريح بخصم مبلغ اللوحة منه؛ فقد استغلت الشخصية سلطتها، وأباحت لنفسها التهديد بخصم مبلغ اللافتة المسروقة من (الجوكر)، كما مارست هيمنتها المطلقة حين لم يتوان رب العمل بفصل (الجوكر) من عمله ببساطة وبسلطة مطلقة؛ إذ فصله في مشهد آخر في الدقيقة التاسعة والعشرين، في مكالمة هاتفية قال فيها: (أنت مطرود)، وأغلق الهاتف، وذلك لأنه صدّق زميل (الجوكر) الخائن (راندال) الذي وشى به مختلقًا قصةً عن محاولة (الجوكر) شراء مسدس. وهذه الصفات تتوافق مع صفات النسق السلطوي المهيمن الذي لا يعبأ ولا يبالي بالهامش.

شخصية المحققين:

يؤدي الشخصية الممثلان (بيل كامب) و(شيا ويجهام)، ويظهران في الفيلم ابتداءً من نهاية الدقيقة السادسة والخمسين، ويختفيان من الفيلم في الدقيقة الرابعة والتسعين، وهما شخصيتان ثانويتان، ظهرتا في مساحة صغيرة، وتؤديان وظيفة محققين في الشرطة، يسعيان للبحث عن قاتل الشبان الثلاثة، ولهما علاقة بمختلف الطبقات العليا والمتوسطة والدنيا، بحكم وظيفتهما، إلا أنهما ينتميان إلى الطبقة المتوسطة والكادحة.

صورة (8): توضح شخصية المحققان في فيلم (الجوكر).

يبدو أحدهما ممتلئ الجسم متوسط القامة، ويبدو الآخر نحيفًا رفيع القامة، وكلاهما له شعر مسرّح منظم ولباس مهندم، وربطة عنق سوداء رسمية، ويرتدي أحدهما معطفًا أما الآخر فيكتفي بالبدلة الرسمية، ويظهران في الشارع والدرج والقطار ليلاحقا (الجوكر)، ويحظيان باحترام بعض الناس، ولاسيّما الطبقة العليا، وبغضب الطبقة الهامشية.

تمثل هاتان الشخصيتان مظهرًا من مظاهر النسق السلطوي، وكذلك تمثلان السلطة القانونية لمدينة (جوثام)، ويظهر ذلك في نظرتهما الحادة والحاذقة ودقتهما المتناهية، ووجودهما بالمرصاد وراء (الجوكر)، وملاحقته في شتى أرجاء البلاد.

ففي نهاية الدقيقة السادسة والخمسين من أمام المشفى الذي ترقد فيه والدة (الجوكر) بعد تعرضها لجلطة، يقدم هذان المحققان بخطوة واثقة إلى (الجوكر) لسؤاله عن حادثة القتل، ويظهر النسق السلطوي من طريقة قدومهما المفاجئة والمباغتة، ومن مشيتهما الحذرة، وتخفي نظراتهما

الحادة والحاذقة نسقًا مضمرًا يتجلى في سؤال وجهه أحد المحققين بطريقة مشككة؛ إذ رفع يده ممسكًا ببطاقة تعريف مرض (الجوكر)، وحرّكها ليسأل (الجوكر) عن مدى صدق هذا، وذلك في إشارة منه إلى أنه لا يصدق تلك الحالة الصحية الغريبة.

كما بدا النسق السلطوي واضحًا في عدم اكتراث المحققين بما تسببا فيه من جلطة وأزمة صحية لأم (الجوكر)، إذ ذهبا إلى شقتها وسألاها عن (الجوكر) وجريمة قتل الشبان الثلاثة في القطار، مما تسبب لها في وعكة صحية، فهمُّهما الوحيد أداء مهمتهما التحقيقية من دون اكتراث بما قد يسببانه من أضرار.

شخصية حارس (بروس):

يؤدي الشخصية الممثل (دوغلاس هودج)، وقد ظهرت هذه الشخصية في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الثالثة والخمسين، وانتهى دورها في الدقيقة الخامسة والخمسين، وهي شخصية ثانوية، تمثل دور كبير خدم عائلة (توماس وين). ولها علاقة بالمركز، بحكم عملها لديه، كما تتصل بالطبقات الدنيا من عمال وموظفين.

صورة (9): توضح شخصية حارس (بروس) في فيلم (الجوكر).

وتظهر الشخصية بجسم ممتلئ قليلا، ولباس رسمي أسود يليق بالحراس، وتوجد في قصر (توماس وين)؛ لحراسة ابنه والإشراف على سير العمل، ويتلخّص موقفها من الآخرين في الولاء للطبقة العليا والتعالي على الهامش، ويظهر ذلك في سلوكها وخوفها على سلامة (بروس) بن (توماس وين).

وتمثل الشخصية مظهرًا من مظاهر النسق السلطوي؛ فلباسها الرسمي، وشكلها القوي وصرامتها تبين سلطويتها، ويظهر النسق السلطوي في مشهد الدقيقة الثالثة والخمسين، إذ طرد الحارس (الجوكر) وأعاد إليه الورد الذي قدمه إلى (بروس)، وكذلك هدده بالاتصال بالشرطة؛ ولم يظهر أي تعاطف مع الهامش (الجوكر) الذي أراد التقرب من رؤساء الحارس.

شخصية (بروس بن توماس وين):

يؤدي الشخصية الممثل (دانتي بريرا أولسن)، تظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الواحدة والخمسين، وانتهى دورها في الدقيقة مئة وتسعة، وهي شخصية ثانوية تعيش في مساحة المركز،

وتمثل دور ابن (توماس وين)، ولم تظهر لها علاقات كثيرة في الفيلم، بل اقتصرت علاقاتها بالطبقة الوسطى من حراس وخدم.

صورة (10): توضح شخصية (بروس) في فيلم (الجوكر)

ويبدو على الشخصية المظهر المترف بدءًا من الشكل المهندم، والشعر الأشقر المسّرح، والبشرة الصافية البيضاء التي لم يعان صاحبها من حر الشمس، وكذلك اللباس باهظ الثمن، والمعطف الدافئ الثقيل، وتقيم الشخصية في قصر (توماس وين)، وموقفها من الآخرين الحذر والمراقبة، ويظهر ذلك في سلوكها الحذر وترددها في التعامل مع الغرباء.

يعبر (بروس) عن النسق السلطوي المركزي، بعدّه ابن (توماس وين) الذي ينتمي إلى عائلة عريقة ثرية، وكذلك وجوده في قصر مليءٍ بالحرس والخدم، ويتجلى ذلك في مشهد الدقيقة الواحدة والخمسين؛ إذ يظهر (بروس) وهو يلعب وحيدًا في حديقة القصر المحاطة بأسوار حديدية مغلقة، وخلف الأسوار يقف (الجوكر) محاولًا لفت انتباهه بحركات (كوميدية)، ويبدو على الابن (المركز) عدم الخوف من الجوكر (الهامش)، إذ وقف بلا تردد، يشاهد ما يقدمه (الجوكر) من

عرض (كوميدي) خلف السور، ولم يبدِ أي اعتراض أو رد فعل عندما فتح (الجوكر) فمه ورأى أسنانه، بل وقف شامخًا أمامه بكل كبرياء وثقة.

شخصية امرأة في حافلة النقل:

تؤدي الشخصية الممثلة (ماندیلا بیلامي)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الثامنة، وتختفي من الفيلم في الدقيقة التاسعة، وهي شخصية ثانوية، تؤدي مشهدًا وحيدًا، وتبدو على صلة بالفئة الفقيرة في المجتمع، من خلال جلوسها مع الفئة الفقيرة في حافلة نقل عام مع ابنها الصغير.

صورة (11): توضح شخصية الأم في الحافلة في فيلم (الجوكر).

وهي على المستوى الشكلي امرأةٌ ممتلئة الجسم سمراء اللون، وبشعر مجعّد، ووجه يخلو من مستحضرات التجميل، ترتدي لباسًا متواضعًا، ومعطفًا رخيص الثمن، تجلس في حافلة النقل العام، وعلى وجهها علامات من عدم الثقة، ويظهر ذلك في نظرة الارتياب التي نظرتها إلى (الجوكر) عندما مازح طفلها.

تجلس الشخصية أمام (الجوكر) في الحافلة، ثم يظهر سلوكها العدواني حين تنهر (الجوكر) وتأمره بعدم اللعب مع ابنها؛ فهذا السلوك العنيف يحمل مضمرًا ثقافيًا سلطويًا يتجلى برفض الآخر، حتى إن كان من الطبقة نفسها، ولعل اختلاف عرقها ولونها هما اللذان دفعاها إلى ممارستها السلطوية على (الجوكر)؛ لتعبر عن مضمر ثقافي، هو الخوف من الغرباء، ويكشف ذلك واقع عدم الثقة والأمان الذي تعيش فيه هذه الطبقة الكادحة التي لاتزال ترزح تحت سطوة الثقافة العنصرية.

تشترك معظم الشخصيات المركزية في مجموعة من الصفات والخصائص العامة التي ميزتها، وجعلتها تنتمي إلى حيز السلطة والمركز، ولعل أهم خصيصة هي: القوة؛ فالشخصيات المركزية شخصيات ذات قوة، ومن يملك القوة يمتلك زمام السلطة، فالسلطة تمنح النفوذ والمال والتأثير، وبهذه الخصائص مجتمعة تصبح الشخصية بؤرةً مركزية يخضع لها الهامش، فتكون في الصدارة ومن خلفها التوابع والهوامش.

المبحث الثاني: الشخصيات المتحولة بين النسقين:

تخضع الشخصيات الدرامية لتصنيفات مختلفة، سردية وبنيوية.. إلخ، غير أنها في النقد الثقافي تقع عادة بين حدّين؛ سلطوي وشعبي، أو مركزي وهامشي، وبما أن هذا التصنيف يتعلق بالأنساق، فهو بالضرورة قابل للتغير والتحول، فبتغير الأنساق الثقافية يتغير انتماء الشخصيات، وتتحول من نسق إلى آخر، وعادة ما تكون هذه الشخصيات هي مركز الأعمال الفنية؛ بسبب قدرتها على التحول، ولذلك تكون قليلة من حيث العدد في الفيلم الواحد؛ لأن الأفلام تركز عادةً على شخصية متحولة واحدة أو اثنتين فحسب، وفي فيلم الجوكر كانت شخصية الجوكر نفسه هي عماد الشخصيات المتحولة، فهي مركز الفيلم وبؤرته الدرامية.

الجوكر– آرثر فليك:

يؤدي الشخصية الممثل (خواكين فينيكس)، وأول ظهور للشخصية كان في الدقيقة الأولى، وآخر ظهور في الدقيقة مئة وخمسة عشرة، ولهذه الشخصية نصيب الأسد في مشاهد الفيلم، فكان حضورها مكثفًا، لأنها تؤدي دور البطل (بالمعنى الفني)، وقد شملت علاقاتها الطبقتين المترفة والمهمشة، واقتصرت مع الأولى بلقاءات عابرة، ولاسيّما مع (توماس وين) (المرشح للرئاسة والأب المزعوم له) في دورة المياه، وأيضا مع المذيع (موري فرانكلين) (قدوته في مجال كوميديا الوقوف) في مقابلته التلفزيونية. أما الطبقة المهمشة فارتبطت الشخصية معها بعلاقات متنوعة تغلب عليها السطحية، مثل: الطبيبة النفسية التي ارتبط معها بعلاقة طبيب ومريض، و(راندال) الذي ارتبط معه بعلاقة صداقة وزمالة، أما رئيسهما بالعمل (هويت) فارتبط معه بعلاقة رئيس ومرؤوس، وكانت علاقته بوالدته علاقة برّ، ثم تحولت إلى جحود لاحقًا، و(غاري) ارتبط معه بعلاقة صداقة وزمالة، وأخيرًا الفتاة العزباء التي كانت علاقته معها علاقة جيرة، وتعلق عاطفي متوهَّم من طرفه فحسب.

صورة (12): توضح شخصية (الجوكر) قبل التحول النسقي في فيلم (الجوكر).

وتبدو الشخصية في نهاية الثلاثينات من العمر، فهو طويل القامة هزيل البنية، بشعر بني يصل إلى نهاية الرقبة، وقد ظهرت الشخصية بملابس متعددة، فبالإضافة إلى اللباس العادي المتواضع عند الخروج، هناك ملابس خاصة بالعمل، والمتمثلة في زيّ التهريج، وأنف المهرج الأحمر، والشعر الأخضر المستعار، والحذاء الكبير. وظهرت الشخصية في مشاهد عديدة عارية الصدر بلا قميص.

وظهرت الشخصية في الأماكن المترفة كلها: المسرح، دورة المياه المترفة، القطار المترف، قصر (توماس وين)، وكذلك ظهرت في الأماكن الوسيطة وهي: الاستوديو، الدرج، مشفى (أركهام) النفسي، كما كان نصيب الأسد لها من الظهور والحضور في الأماكن الهامشية وهي: مكان العمل، الشارع، الشقة، القطار العام، دورة المياه العمومية، شقة الفتاة العزباء، النادي الليلي، المستشفى الحكومي.

وعند الحديث عن موقف شخصية (الجوكر) من الآخرين لابد من الإشارة إلى أنه موقف غير ثابت؛ أي متحول، ففي المشاهد الأولى من الفيلم تبدو الشخصية ضعيفة الموقف والحيلة، غير مسيطرة على ذاتها، تعاني من الاضطرابات النفسية، وتحاول العيش بمقاومة تلك الاضطرابات، غير أن الموقف يتبدل في المشاهد التالية، لتصبح الشخصية أكثر تمردًا على قيود المجتمع، ومن ثم تتحوّل إلى شخصية عنيفة. ويتبين ذلك من خلال سلوكها في المشاهد الأولى المتمثلة بطريقة الوقوف بخضوع والسير بلا ثقة، وعدم مبالاة، والملامح الانهزامية والحزينة، لتتحول بعد ذلك إلى المشية المختالة، والرقصة الغريبة، والضحكات التي لم يعد يحاول كتمانها، كما في المشاهد الأولى.

ويظهر النسق الهامشي في مشهد الدقيقة الثانية، حيث يقف (الجوكر) بجانب إحدى المتاجر الصغيرة على حافة الطريق ممسكًا بلوحة إعلانات مقلوبة، ويقوم بتعديلها للوضع الصحيح، ويبدو نسق السذاجة عليه متمثلا بزيه (الكرنفالي) الخاص بالمهرجين، ورقصه الساذج أمام المارة، مما أتاح لفتية التنمر عليه وسرقة لوحته، وركله وضربه، عندما حاول استرجاعها، ليظهر ضعفه وقلة حيلته، (فالجوكر) أصبح طريح الأرض دون مقاومة، بين القمامة، فقد تساوى معها في المنزلة والقدر، وهذا ما يبدو عليه الهامش ذليلًا ضعيفًا عاجزًا عن المقاومة.

وبدا ذلك أيضا في مشاهد أخرى منها مشهد الدقيقة الرابعة، حيث يجلس (الجوكر) في مكتب الطبيبة النفسية مقابلًا لها وفاقدًا للسيطرة على ضحكاته المرضية الفجائية، بين الضحك والغصة، ويظهر عليه بوضوح أنه غير قادر على التحكم بهما، يليها هدوء وحديث يائس عن أحوال البلاد، بملامح غريبة ونظرة حزينة؛ فارتباك القدم ورجفتها، بسبب سؤال الطبيبة المتكرر عن مذكراته الخاصة.

لقد عبرت هذه المظاهر عن نسق هامشي يتمثل في فقدان السيطرة على الذات، وفي مظاهر الشحوب والقلق والارتباك التي بدت عليه في معظم مشاهد المرحلة الأولى.

كما تجلى النسق الهامشي في طريقة المشي؛ ففي طريق العودة إلى المنزل، يمر (الجوكر) على الصيدلية لصرف الأدوية النفسية، ومن ثم يصعد بكل ثقل وانهزام ليصل إلى المنزل؛ ليبرَّ والدته، ويظهر تعَلُّقُه بها واضحًا؛ بدءًا من حرصه الدائم على تفقد صندوق البريد، على الرغم من علمه باستحالة رد (توماس وين) على رسائل والدته المتكررة، والتي تطلب فيها مساعدته، وتدعي أنه والد (الجوكر) دون علم منه، وانتهاء بإعداده الطعام واحضاره لوالدته على السرير، وجلوسه معها لمشاهدة برنامجه المفضل برنامج (موري فرانكلين).

ولا يقف مظهر النسق الهامشي في الشارع فحسب، أو الشقة، أو مع الطبيبة النفسية، أو الاستوديو الذي حلم (الجوكر) بأن يحل ضيفًا فيه؛ بل تكشّف أيضا في مكان العمل؛ ففي مشهد الدقيقة السادسة عشرة بدا (الجوكر) عاري الصدر وعليه آثار الضرب؛ لتظهر تبعيّته من خلال موافقته على عرض (راندال) حين أشار عليه أن يأخذ معه سلاحًا للدفاع عن نفسه، وإضافةً إلى ذلك بدا الخضوع واضحًا عليه عندما استدعاه مديره في العمل (هويت) في مشهد الدقيقة السابعة عشرة، ليسأله عن اللوحة المسروقة، فقد أمره مديره بالوقوف وعدم الجلوس، ليبدو (الجوكر) واقفًا بخضوع أمام المدير الذي لم يصدق تعرض (الجوكر) للسرقة، وأخذ يهدده ليظهر ضعف (الجوكر) وعجزه عن الدفاع عن نفسه، وسط تهديدات المدير بخصم مبلغ اللوحة، ويليه مشهد الدقيقة الثامنة عشرة التي عبرت عن مكنونات النسق الهامشي وحالة الغضب المكبوتة بداخله، إذ ظهر (الجوكر) بين القمامة يصب جام غضبه عليها راكلا أكياس النفايات، ومستسلمًا للحزن واليأس.

وتُمثل هذه المشاهد المتنوعة في مجملها أنساقًا ثقافية هامشية، إذ تعد شخصية (الجوكر) أنموذجًا مثاليًا للتعبير عن النسق الهامشي، فهي تحمل أنساقًا انهزامية مستضعفة، وتعاني من

الكبت الاجتماعي، والتنمر إضافة إلى الأمراض النفسية، وهي أنموذج دال عن تخلي الدولة عن دعم علاج مواطنيها، ونتيجة لهذا الضغط المكثف تخرج الشخصية عن ضعفها، متخذةً القتل والانتقام والجريمة وسيلةً لذلك.

صورة (13): توضح شخصية (الجوكر) بعد التحول النسقي في فيلم (الجوكر).

ويبدو مشهد قتل الشبان الثلاثة بداية تحول النسق الهامشي إلى نظام تفكير النسق السلطوي، ففي مشهد الدقيقة التاسعة والعشرين يبدو (الجوكر) جالسًا على كرسي القطار السريع، وهو بحالٍ من خيبة الأمل والحزن، بعد طرده من العمل؛ نتيجة حمله المسدس وهو يؤدي عمله، فواجه شبانًا يتحرشون بفتاة، ولم يستطع تمالك نفسه فبدأ بنوبة الضحك اللاإرادي، وهنا بدا النسق الهامشي جليًا في طريقة جلوسه وحيدًا حزينًا، والاكتفاء بمراقبة ما حوله وتعرضه للتنمر والضرب، من قبل الشبان الثلاثة. ويبدو أن الضغط الشديد الذي تعرض له الهامش (فصله من عمله، والضرب المبرح، والسخرية من مظهره) أدى إلى ثورة لم يتوقعها (الجوكر) المهمش نفسه، فأمام

ضغط الشبان وضربهم الشديد، وجد نفسه وهو يطلق عليهم رصاصات القتل من غير تخطيط سابق.

ومن هذا المنطلق وجد (الهامش) في القتل وسيلةً للتنفيس، فلم يتردد في قتل الشبان الثلاثة كلهم، فلاحق الشاب الأخير الذي استطاع الهروب من المقطورة، فقتله في المحطة، ومن ثم تكشّف التحول النسقي في المشهد الذي يليه، وهو في دورة المياه العمومية، إذ وجد الهامش سعادةً ومتعةً في قتل الشبان الثلاثة، فراح يرقص فرحًا وسعادة في دورة المياه، ولم يشعر بأي تأنيب ضمير، بل اعترف في مشاهد لاحقة أن القتل بالنسبة إليه أمر (كوميدي) ومسلٍ.

وتصاعدت وتيرة العنف التي اتخذها النسق الهامشي، ربما نتيجة توقفه عن تناول الأدوية، فظهر في مشهد الدقيقة الثانية والثلاثين وهو يفرغ علب الأدوية، كما ظهر الارتباك والقلق على (الجوكر) عند مشاهدته لحديث (توماس وين) عن جريمة القتل، وذلك من خلال توتر قدميه، واستغراقه بالتدخين، وضحكاته الغريبة.

واتخذ النسق الهامشي من القتل والانتقام وسيلةً للتحرر من ضعفه الهامشي الذي كان يجلب له الكآبة والحزن، فبدا مسرورًا مقبلًا على الحياة، وظهر ذلك في مشاهد الفيلم اللاحقة، فبدا الفارق واضحًا في شخصيته عند مقابلته الثانية مع الطبيبة النفسية، في الدقيقة الأربعين، إذ أخبرها بأنه أصبح موجودًا وملحوظًا من قبل الآخرين، وكان أكثر انفتاحًا في الحديث، وبدا واثقًا من نفسه، مما دفعه إلى حضور النادي الليلي؛ ليقف في قلب المسرح، ويلقى النكات وهو سعيد، على الرغم من نوبات الضحكات اللاإرادية.

وتتصاعد وتيرة التحول النسقي بين الضعف والثورة نتيجة الصدمات التي تعرض لها (الجوكر)، ولاسيما عندما ادعت والدته أنه ابن (توماس وين) في الرسائل التي قرأها (الجوكر) خلسةً، فراح يسعى إلى مقابلة (توماس)؛ ليحظى بالأب الذي أحتاج حنانه وحبه، وبدا نسق الهامش

ضعيفًا أمام سلطة المركز وقوته، فظهر (الجوكر) في مشهد الدقيقة السادسة والستين راجيًا مستعطفًا (توماس) بأن يعترف به، ويحصل على أبوته، إذ عد الهامش المركز نموذجًا للأب والأسرة التي تاق إليها.

إلا أن صدمته بالحقائق وتصريح (توماس وين) بأنه طفل متبنًى أدى إلى انطواء (الجوكر)، فظهر الهامش ضعيفًا مختبأً في الثلاجة في المشهد الذي يليه، وكأنه بذلك جمّد كل مظاهر الضعف داخله، ومن ثم حاول الانتقام، فكان أكثر عنفًا، إذ تخلص من المقربين منه كأمه و(راندال) و(موري فرانكلين)، فأصبح القتل هو المرادف (للكوميديا) لديه؛ ففي القتل لذة الانتقام، فبعد أن كان هدفه أن يصبح محترف (كوميديا) الوقوف، صار هدفه القتل والانتقام، فذلك يشعره بالسعادة، وقد نجح في تحقيق ذلك، فصار أيقونةً للثأر والانتقام، لِتُعمم هذه الأيقونة على الفئة الهامشية في المدينة التي استباحت المركز، ولاسيّما (توماس وين) وزوجته، وتخلصت منه في نهاية الفيلم.

ولعل من أهم الخصائص التي ميزت هذه الشخصية المتحوّلة أنها شخصية مركبة، متذبذبة، تعاني من اضطراب وعدم استقرار وضعف، وهذه الصفات غير المستقرة منحت الشخصية قابلية التغيير، غير أن هذا التغيير لا يظهر إلا نتيجة منعطف حاد، أو صدمة تتعرض لها الشخصية، فيحدث ذلك التحول الطارئ، فيخرجها من نسقها المعهود إلى نسق آخر غير مألوف.

المبحث الثالث: الشخصيات الهامشية:

شخصية الأم- بيني فليك:

تؤدي الشخصية الممثلة (فرانسيس كونروي)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة الحادية عشرة، وتختفي من الفيلم في الدقيقة مئة وخمسة، وعلى الرغم من أنها ظهرت بمساحة صغيرة فإنها شخصية أساسية، ومحرك للأحداث، إذ تؤدي الشخصية دور أم (الجوكر) ذات العلاقات المحدودة مع الطبقة الهامشية المتمثلة بابنها الجوكر، وأيضا ثمة علاقة متوهمة من طرف واحد مع الطبقة العليا المتمثلة (بتوماس وين) المرشح لرئاسة الولاية، بحكم عملها كخادمة في بيته قديمًا منذ ثلاثين عاما.

صورة (14): توضح شخصية أم الجوكر في فيلم (الجوكر).

تبدو الأم طويلة القامة، بيضاء البشرة، وذات شعر أشقر، تضع أحمر الشفاه دائمًا، وتغطي ملامحها بعض التجاعيد، ترتدي ملابس منزلية متواضعة، وتوجد دائمًا في الشقة التي تقيم بها مع

ابنها (الجوكر)، وموقفها من العامة الولاء التام، فهي تولي رب عملها السابق (توماس وين) كل الحب والاحترام، وتنم أفعالها عن هدوء، وانسحاب، وضعف، وتعلق عاطفي (بتوماس وين) مشابه لتعلق ابنها (الجوكر) بالفتاة العزباء.

وتنتمي الأم إلى نسق الهامش فهي تجسد الأم الضعيفة المغلوب على أمرها، المنسحبة عن العالم، والتي تتكل على ابنها، ويظهر ذلك في تعاملها مع (الجوكر) (الذي لا يعلم أنه ليس ابنها الحقيقي)؛ ففي مشهد الدقيقة الحادية عشرة تبدو مظاهر العجز والاتكالية في اعتمادها على (الجوكر) في تحضير طعامها وهي مستلقية على السرير، وطاولة الطعام أمامها، و(الجوكر) يحضر الطعام ويقدمه لها. وكذلك في استحمامها، ففي مشهد الدقيقة الواحدة والعشرين تظهر في وسط حوض الاستحمام و(الجوكر) يقوم بتحميمها، كما عبر مشهد الدقيقة السابعة والأربعين عن ذلك أيضًا، فهي نائمة على كرسي الصالة، و(الجوكر) يوقظها ليساعدها على الذهاب إلى النوم في الحجرة.

ومن ثم يؤكد سلوك الأم انتماءها إلى النسق الهامشي، فهي متكلة عاجزة، وضعيفة، ولا تقوم بشيء سوى الانهماك بمتابعة التلفاز، ولاسيّما برنامج (موري فرانكلين)، وكذلك متابعة أخبار (توماس وين).

كما أظهرت المشاهد السابقة حالًا من الوهم الذي تعيشه الأم، ففي هذه المشاهد كانت دائما تسأل (الجوكر) عن تفقده لصندوق البريد، وعن مصير الخطابات والرسائل التي ترسلها إلى (توماس وين)، مدعيةً أن (الجوكر) ابنه، وفي مشهد الدقيقة خمسين تعترف الأم (للجوكر) بهذه الحقيقة، بعد أن واجهها بقراءته الرسالة، لتكمل القصة الوهمية بأن (توماس وين) رجل متفرد واستثنائي، وأنه أب (الجوكر) الحقيقي، وأنها وقعت على أوراق بعدم المطالبة بذلك.

لقد أظهرت الأم هذه الادعاءات كأنها حقيقة مطلقة، غير أن الوهم انكشف عندما زار (الجوكر) المشفى النفسي في الدقيقة التاسعة والستين، واكتشف حقيقة مرض والدته وموضوع تبنّيه، ولعل الأمر كله يتعلق بأن الأم الهامشية وجدت في (توماس وين) السلطة التي تُشعرها بالأمان؛ فهو النموذج والمثال للأب الذي تتمناه كل أم لولدها.

شخصية قصير القامة- غاري:

يؤدي الشخصية الممثل (لي جيل)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة السابعة عشرة، وتختفي من الفيلم في الدقيقة التسعين، ولم تأخذ الشخصية مساحةً كبيرةً في الحضور، فهي شخصية ثانوية، وتؤدي دور أحد الموظفين في وكالة المهرجين. واقتصرت علاقاتها بالطبقة الهامشية والزملاء في العمل وكانت على علاقة صداقة براندال والجوكر.

صورة (15): توضح شخصية (غاري) في فيلم (الجوكر).

تتصف الشخصية بقصر القامة المرضي، وصلع في مقدمة الرأس، ويغطي وجهها الشارب واللحية البنية، وترتدي (كنزةً) وبنطالًا، وتوجد في مقر عمل (الجوكر) دائمًا، وتبدو الشخصية مسالمةً في موقفها مع الآخرين، ويتضح ذلك في سلوكها وأفعالها الهادئة.

ويظهر انتماء الشخصية إلى النسق الهامشي في شكلها المرضي الذي جعلها سخريةً لضعاف النفوس، أمثال (راندال)، ففي مشهد الدقيقة السابعة عشرة يتعرض (غاري) قصير القامة إلى الاستهزاء والتنمر؛ بسبب قصر قامته من قبل (راندال) في حجرة المهرجين، ولا يقابله (غاري) بغير الضعف والاستسلام، وفي مشهد الدقيقة الثامنة والثمانين، عندما تعرض (راندال) للقتل على يد (الجوكر) في شقته أمام (غاري) لم يستطع إيقاف ما حدث، أو حتى التدخل، بل اختبأ في زاوية الحجرة، واكتفى بالصراخ خائفًا، وسأل (الجوكر) لماذا فعل ذلك؟ ثم خرج مسرعًا محاولًا فتح باب الشقة، بعد أن سمح له (الجوكر) بذلك، وساعده على فتح الباب بعد أن طلب منه المساعدة؛ نتيجة قصره المرضي.

ومن ثم لم يستطع الهامش (غاري) مقاومة الهامش الآخر (راندال) الذي يسخر منه باستمرار، وبقي يصاحبه على الرغم من ذلك، وأيضا لم يقاوم الجريمة التي حدثت أمامه، بل لاذ بالفرار حفاظًا على حياته.

الأم العزباء – صوفي دوموند:

تؤدي الشخصية (زازي بيتز)، وتظهر في الفيلم ابتداءً من الدقيقة التاسعة عشرة، وتختفي من الفيلم في الدقيقة الثامنة والسبعين، واحتلت مساحة صغيرة في الحضور، فهي شخصية ثانوية، تؤدي دور أم عزباء لطفلة في الخامسة تقريبًا من العمر. وتتصل بالفئة الهامشية وتنتمي إليها،

ولها علاقة سطحية مع الجوكر، فهي تقيم في البناء والطابق نفسهما اللذين يقطنهما (الجوكر)، وتراه عن طريق المصادفة.

صورة (16): توضح شخصية الفتاة العزباء في فيلم (الجوكر).

وتبدو الفتاة سمراء في الثلاثينات من العمر، ممشوقة القوام، وبشعر قصير مجعد مُسرَّح إلى الخلف، وزينة (اكسسوار) بسيط يزين رقبتها وأذنيها، وزي يومي بسيط، من بنطال وقميص ومعطف طويل أحمر اللون، وظهرت في الفيلم في أماكن متعددة؛ في المصعد، والشقة الخاصة بها، وكذلك في الشارع، والنادي الليلي، والمطعم، والمشفى. ويغلب على موقفها من الآخرين اللطافة والتقدير، كما يبدو سلوكها متذمرًا أحيانًا، من خلال إظهار تململها في المصعد أمام (الجوكر)، وإيمائها بالرغبة بالانتحار لسوء الأوضاع.

لقد مثلت الفتاة فئة المرأة المنتمية للنسق الهامشي؛ فهي تحمل صفات المرأة الهامشية الكادحة، إذ خلت ملامحها، وكذلك لباسها من مظاهر الترف، ويظهر ذلك في مشهد الدقيقة التاسعة عشرة، فبدت منهكةً ومستعجلةً، عائدة مع ابنتها إلى المنزل، تحمل أغراضها وحدها،

وتسرع لتلحق بالمصعد الذي يستقله (الجوكر)، ولم تتردد بالاستناد على جدار المصعد لإراحة نفسها، والإشارة (للجوكر) بحركة مسدس على رأسها، وكأنها تريد الانتحار، كما لم تتردد بالتصريح عن مدى شناعة المبنى والمكان.

وقد مثلت الفتاة الحلم بالحب الذي يبحث عنه (الجوكر)، إذ تعلق بها تعلقًا مرضيًا؛ فأصبح يراها معه، ويكلمها كأنها حقيقة، غير أنه كان يتخيلها في معظم المشاهد، مع أنه لم تجمعه بها إلا المصادفة ولم تكن له أي علاقة مباشرة معها.

ومن ثم تؤكد المشاهد المتنوعة لهذه الفتاة على نسق الحلم الذي كان يعيشه الجوكر؛ كمشهد قدومها إلى شقته، ودعوته لها إلى العشاء، وبالإضافة إلى مشهد جلوسها في النادي الليلي؛ لتشاهده يعرض فقرته (الكوميدية)، ومشيهما معه في الشارع، وحديثهما وجلوسهما في المطعم والمشفى لمساندته عند مرض والدته، فمن شأن ذلك كله أن يعبر عن احتياج (الجوكر) للحب والدعم اللذين يفتقدهما، بصفته يعيش في قاع الهامش، ليكشف مشهد الدقيقة السابعة والسبعين حقيقة هذا الحلم، إذ دخل (الجوكر) شقتها منفذًا ما علمته إياه من حركة اليد على شكل مسدس، وكأنه يهددها بالقتل، ثم قتلها فعلًا، وخرج دون اكتراث.

لعل ما يُميّز الشخصيات الهامشية المتنوعة أنها شخصيات ضعيفة، فقيرة، اتكالية، تعيش على هامش الحياة، لا يكاد ينتبه إليها أحد، تعيش على مجموعة متنوعة من الأوهام التي تحاول من خلالها إعادةَ شيء من التوازن لشخصيتها المضطربة الضعيفة.

وقد انقسمت الشخصيات تبعًا لأنساقها الثقافية إلى ثلاثة أقسام رئيسية؛ شخصيات مركزية مهيمنة، وكانت الغالبة على الفيلم، إذ حملت مظاهر النسق السلطوي ومضمراته التي تجلت في هيئتها وأفعالها السلطوية الجائرة؛ إذ مارست الهيمنة على الشخصيات الهامشية والمتحولة، وكانت عنوانًا لمظاهر ثقافة المركز، فصنعت خطابًا ثقافيًا خاصًا موازيًا أو متماهيًا مع (خطاب السلطة).

وتبدّت في الشخصيات المتحوّلة (الجوكر) مظاهرُ نسقين متضادين؛ سلطوي مركزي مهيمن، وشعبي هامشي مُهيمَن عليه؛ فكانت نتاج تفاعل بين ثقافتين: سلطوية وشعبية، وتجلى عن ذلك قلق نسقي وأفعال مريبة، كشفت عن سلوك عدواني مشوّش ومشوّه، أنتجه الصراع بين هاتين الثقافتين.

أما الشخصيات الهامشية فكانت وليدة الثقافة الشعبية المهمشة، فاتصفت بالضعف والاتكالية، فبهت تأثيرها في مسار الأحداث، وبردت أفعالها، وبدا مظهرها رثًّا باليًا، فكانت فريسةً سهلة الانقياد، أقرب إلى التبعية منها إلى القيادة.

الفصل الثاني: المظاهر النسقية للأمكنة الثقافية في فيلم (الجوكر)

- المبحث الأول: أماكن مترفة.
- المبحث الثاني: أماكن وسيطة.
- المبحث الثالث: أماكن متواضعة.

تعني كلمة المكان في المصطلح السردي" المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها، مكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة السردية".[66]ذلك أن المكان ارتبط بالحدث، فمن خلال المكان تتكشف أحداث الفيلم أو الرواية، وهذا ما جعله ينال أهميةً كبرى في مجال السرد والدراما، على مستوى المسرح، أو السينما، أو حتى في النص المكتوب الذي يعمد خلاله الكاتب إلى وصف المكان، كبديل عن الصورة الحقيقية التي تعرضها شاشة التلفاز أو السينما.

وبِسبب ذلك عني الباحثون بدراسة المكان وفضاءاته، وما شكّله من معنى ودور في الرواية أو القصة، هذا على مستوى الكلمة واللغة، أما في الدراما فلم يقتصر وصف المكان على السرد واللغة، بل ارتبطت دلالاته الثقافية بالصورة بالدرجة الأولى؛ مما جعله مادةً للدارسين.

يرى غاستون باشلار أن المكان يتصل بصلب العمل الفني، فهو يمثل جوهر الصورة الفنية في الأعمال الأدبية، ويعرفه على" أنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة".[67] وقد تساءل عن الفائدة العظيمة التي ستحققها الفنون المختلفة؛ كالسينما والمسرح والتلفاز والأوبرا، لو اتخذت المكان عنصرًا رئيسًا في بناء أعمالها الفنية، مؤكدًا حدوث ثورة في هذه الفنون، لو اهتم الممثل والمخرج، ومهندس الديكور، بنقل الصورة الفنية، وجعل المتلقي يبحر بخياله في دلالات المكان، وارتباطاته بذكرياته وخبراته؛[68]إذ يحمل المكان خبرات أصحابه وساكنيه، فالمقهى والسوق

---

[66] برنس، المصطلح السردي، ص 214.

[67] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1984، ص 6.

[68] ينظر: المرجع السابق ص 7.

والزقاق تعبر عن معطيات ثقافية مختلفة، قد يستثمرها أصحاب السينما في تمرير أنساق ثقافية أدرك باشلار أهميتها، فعدها قفزةً في مجال الفن والدراما.

وقد اهتم يوري لوتمان ببيان أهمية المكان في بناء وعي الفرد بذاته، وفي تحديد مكانته الاجتماعية، وذهب إلى أن المكان محمل بدلالات وأنساق، تتكشف من خلالها الرؤى والمحمولات الثقافية، ولذلك صنف المجموعات البشرية إلى جماعات هامشية ومركزية، ووضع جماعات المركز في قلب المدينة، ورأى أن ذلك هو ما يفسر" الاتجاه الإنساني في وضع البنايات الثقافية والإدارية الأكثر أهمية في قلب المدن. المجموعات الاجتماعية التي تعد بمثابة مجموعات في مستوى أدنى، تجد نفسها معزولة في الهامش. أما الذين يتموضعون خارج كل قيمة اجتماعية فإنهم يعزلون في حدود الضاحية"[69] فالعلاقة بين المركز والضواحي ترتبط بالعلاقة بين المهم والهامشي.

وتتضمن العلاقة بالمكان بحسب لوتمان" جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا. فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا. فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته".[70] فالإنسان يعمر المكان عندما يشعر بالأمان والاستقرار، ويصطبغ المكان على نحو تلقائي بهوية أفراده، وهذا ما يفسر تنوع الأحياء السكنية واختلاف هوياتها، ولذلك تظهر في بعض المدن أحياء تسمى بالحي الصيني، أو الحي الهندي، وكلاهما أنموذج واضح لتطويع المكان وفق هوية أفراده.

---

[69] لوتمان، يوري، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2011، ص 56.

[70] لوتمان، يوري، جماليات المكان– مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، الدار البيضاء، دار قرطبة، الطبعة الثانية، 1988، ص 63.

وقد بلغ من أهمية المكان بالقياس إلى الإنسان عند لوتمان حدًا دفعه إلى دمجهما معًا في تصور ثقافي واحد، ولذلك ذهب إلى أن: " من أهم الثنائيات التي تميز المكان ثنائية (داخل\ خارج) فلكل كائن حي إقليمه الذي يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه، ويتعارض مع العالم الخارجي الشاسع. وينطوي هذا التعارض على تعارض آخر هو ثنائية (أنا\ الآخرون) ومن الواضح أن مثل هذا التقسيم يحمل في طياته منظومة قيمية تجعل كل ما هو ملاصق لي وداخل في نطاق إقليمي محط اهتمامي وجزءًا من شواغلي، أما كل ما هو خارج هذا الإقليم فلاهم لي به".[71]

فالمكان إذن مكان ثقافي بالدرجة الأولى؛ إذ يتشكل خلاله وعي الفرد، إلى الحد الذي يترك أثره فيه على لغته، فاللغة محملة بالدلالات التي تعبر عن انتماء الفرد إلى بيئة ما، فلغة أهل القرى تختلف عن لغة أهل المدن، وكذلك لغة أهل السواحل تختلف عن أهل البادية. ولا يقتصر التأثر على اللغة فحسب، بل على السلوك أيضا، فأهل البادية يتميزون بصفات تختلف عن صفات أهل السواحل.

وقد أشار لوتمان بوضوح إلى العلاقات الثنائية التي بُنيت على علاقات مكانية، وهي في غالبها أحكام قيمة ثقافية مكانية؛ على النحو الآتي:

" عال\ منخفض= قيّم \غير قيّم

يسار\يمين= شرير\ خيّر

قريب\ بعيد= الأهل\ الأغراب

مفتوح\ مغلق= قابل للفهم\ مستعص على الفهم".[72]

---

[71] المرجع السابق، ص 64.

[72] المرجع السابق، ص 65.

فمثل هذه العلاقات المكانية تتضمن أنساقًا ثقافيةً قيميّةً واضحةً فرضها نمط العلاقة بين الإنسان والمكان، وذهب لوتمان إلى أن هذه الأنساق الثقافية عندما تدخل ساحة الفن يُصيبها شيء من التحوير أو التغيير بسبب الطبيعة المعقدة للفن.[73] ولعل هذا ما يجعل البحث في الأنساق الثقافية المضمرة للأماكن مطلبًا أساسيًا لفهم الأنظمة الثقافية التي تحركها.

[73] **ينظر: المرجع السابق، ص 65.**

المبحث الأول: الأماكن المترفة في الفيلم:

تعد حالة المكان مظهرًا لوجاهته ورفعته، وكذلك انحطاطه؛ إذ يقترن المكان بأصحابه، فهو المرآة التي تعكس ثقافة الجماعة وتطورها أو تراجعها، ولعل هذا ما يفسر اهتمام النسق المركزي بالمكان، إذ يحيطه غالبًا بمظاهر الترف والرفعة، وهذا ما يفسر ارتباط أماكن الترف بالنسق المركزي بالضرورة، فنرى الملك، أو الحاكم، أو صاحب السلطة دائمًا في مكان مترف منعم، محاطًا بوسائل الرفاهية والراحة والأمان، بدءًا من الكرسي الذي يجلس عليه، وانتهاءً بالحارس الذي يقف وراء بابه؛ فلقد أدرك ممثلو النسق المركزي أهمية المكان واشتماله على مضمرات ثقافية، فالمكان المترف الذي يرسم الهيبة والخوف يحصد أصحابه الخضوع والولاء، وهو غاية ما يسعون إليه. وعلى هذا الأساس يمكن تعريف المكان المترف بالحيز والمساحة التي تشغلها فئة معينة من الناس، ولاسيّما علية القوم (الفئة المخملية) لتمارس به شبكة علاقات معقدة تعبر عن مركزية وظائفها.

وارتبطت الأماكن المترفة في الفيلم بالضرورة بأصحاب السلطة والمركز، وكان حضورها في الفيلم بنسبة 8.4% بعدد 0:09:46 دقيقة، وقد حُسبت النسبة والعدد بناء على حصر دقائق كل مشهد، وتقسيمها على مجموع مدة الفيلم كاملًا، واقتصرت على أربعة أماكن فقط، وعبرت عن مضمرات نسقية سلطوية ومركزية مارسها المركز على الهامش، ومن ثم كان حضورها في الفيلم بمساحة قليلة، مقارنة بمساحة ظهور الأماكن المهمشة.

قصر توماس وين:

صورة (17): توضح مكان قصر (توماس وين) في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الخامسة والخمسين يظهر قصر (توماس وين) المترف، واقتصرت مساحة حضوره في الفيلم بنسبة 3.5% بعدد 0:04:03 دقيقة في مشهد واحد.

يقع القصر في منطقة مرموقة راقية، مطلة على حديقة غناء، بها عدد من الأبنية المزينة، وساحة لعب كبيرة، وأشجار ضخمة تحيط بالقصر، وطريق معبد، به أعمدة إنارة في منتصف الحديقة، يؤدي إلى مبنى القصر، وأمام الحديقة أسوار وسياج، ويقيم في هذا القصر (توماس وين) مع عائلته، فهو مالك القصر والمسيطر عليه، ومعه مجموعة من الحراس والعاملين في خدمته. وقد أكد هذا القصر الطابع المترف والسلطوي لوين.

ويترسخ النسق السلطوي المركزي في هذا المكان الثقافي من خلال موقع القصر شامخًا وسط حديقة، محاطًا بوسائل الأمان، من أسوار وسياج وحراس مخلصين، ويبدو ذلك في مشهد الدقيقة الثالثة والخمسين؛ إذ ركض الحارس عندما شاهد (بروس) بن (توماس وين) يقف مع

(الجوكر)، فوقوف (الجوكر) خلف الأسوار المغلقة، والابن في مقابله من وراء السور، وتحايله على الولد ببعض حركات الخفة، يدل على سلطوية الولد ومركزيّته، بحيث بدا أن (الجوكر) مهرج عنده، يسعى جاهدًا لإضحاكه، ويظهر المضمر السلطوي أيضا في مشاعر (بروس) الباردة، فهو واقف شامخ وراء باب بيته الحديدي، ينظر إلى (الجوكر) بمشاعر باردة فوقية، ويتفاعل معه ببرود، ومن دون حماس، شأنه شأن أفراد طبقته.

كما أن لعب الابن (بروس) في منصة مزيّنة، ومرتفعة قليلًا، يدل على مظاهر الترف والبذخ التي يحظى بها الولد الوحيد (لتوماس)، فالحديقة مزودة بساحة لعب مخصصة له، ويبدو أنه منعزل عن العالم الخارجي، فلا صديق معه، ولا رفيق، فقط حارس يراقبه من بعيد. ولعبه وحيدًا يحمل مضمرًا ثقافيًا يدل على انعزال طبقة النخبة السلطوية، فلا يختلط أبناؤها بالناس إلا في مناسبات محدودة، وأيضا عدم الثقة بالآخرين، فلا يتبادل الأصدقاء الزيارات معه؛ فمحيطه ضيق يقتصر على الحراس والأبوين، ولذلك كانت سرعة استجابته وركضه لمشاهدة (الجوكر) من دون خوف أو تردد، بل بشغف واضح لمعرفة العالم الخارجي.

دورة المياه المترفة:

صورة (18): توضح مكان الحمام المترف في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الرابعة والستين في داخل مبنى مسرح (وين)، تظهر دورة مياه مترفة، اقتصرت نسبة حضورها في الفيلم بنسبة 2.2 % عدد 0:02:31 دقيقة في مشهد واحد.

تنقسم دورة المياه إلى قسمين: يشتمل الأول على مرايا كبيرة ذات إطار ذهبي أعلى كل مغسلة، وصنابير مياه ذهبية وحاويات قمامة ذات لون ذهبي أيضًا، وباقة ورد كبيرة تستند على إحدى الجدران، والقسم الآخر بعد عتبتين من الدرج، لقضاء الحاجة، على نحو يضمن الخصوصية لكل فرد، والأرضية رخامية ذات بريق لامع، ومزخرفة باللون الأسود والأبيض، والمكان مغلق، ويحظى بإضاءة فاخرة، تليق بقصر، وليس دورة مياه. واقتصر هذا المكان على خدمة الزوار من الطبقة المخملية، وأفاد ظهوره في الفيلم في تأمين لقاء (الجوكر) (بتوماس وين)، إذ كان اجتماعه به مستحيلًا في مكان آخر، فلم يستطع مقابلته في قصره عندما ذهب إليه في الدقيقة الواحدة

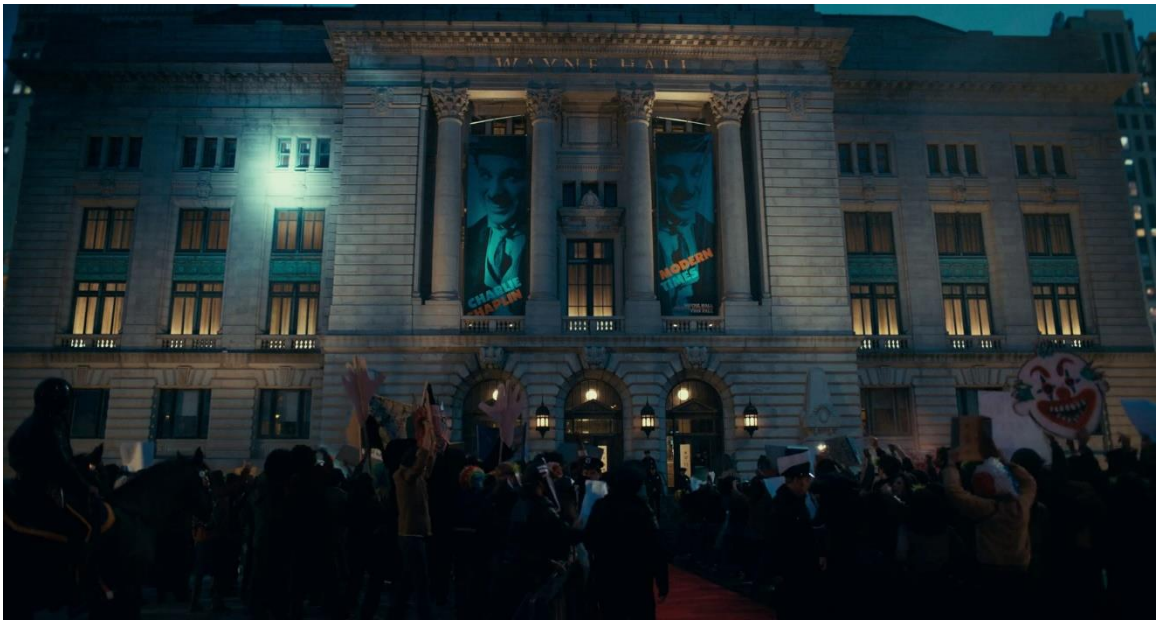
والخمسين؛ فالقصر مكان للسلطة فحسب، ولم يتمكن من الحديث معه في المسرح؛ فالمسرح شأنه شأن القصر، فالشعب والهامش يوجدان في أماكن نقيضة للسلطة والمركز، وشتان أن تجتمع هذه الأنساق إلا على سبيل المصادفة، أو في مكان كدورة المياه.

ينكشف المضمر الثقافي المركزي للمكان في دقة المكان وترتيبه، إذ يحظى بالعناية والتنظيم، فالمكان غاية في النظافة والترتيب، وبحال ممتازة، بعكس دورات المياه الأخرى التي ظهرت في الفيلم؛ على سبيل المثال: دورة المياه البالية التي رقص فيها الجوكر بعد قتله للشبان الثلاثة، في الدقيقة الرابعة والثلاثين، إذ خلت من أبسط مظاهر الرفاهية؛ فالباب مهترئ، والحائط مليء بالعبارات العشوائية، والإضاءة معتمة ومتذبذبة، فلم تكن بها أي مقومات تصلح للاستعمال البشري.

وتبدو دورة المياه المترفة بمساحة كبيرة تقارب مساحة شقة يمتلكها أحد أفراد الطبقة المهمشة، كشقة (الجوكر) الضيقة مثلًا، وعلى هذا الأساس تدل دورة المياه المترفة على نسق سلطوي واضح، ففي مشهد الدقيقة الرابعة والستين أسرع الجوكر عند دخوله إلى دورة المياه_ خلف توماس وين_ إلى تغيير مظهره الهامشي، فخلع زي النادل، وحاول ترتيب شعره وهندامه، قبل أن يحُدّث أباه المزعوم (وين)، فدخول مثل هذا المكان غير مسموح لمن يرتدي ملابس تدل على انتماء نسقي آخر؛ ولاسيّما النسق الهامشي.

واللافت أن ممثل النسق المهمش (الجوكر) لم يلتق بممثل النسق المركزي (وين) إلا في دورة مياه، فهي وإن كانت مترفةً وفارهةً تبقى دورة مياه للأوساخ والقاذورات، مهما تجملت من الخارج تبقى مكانًا للقذارة، فهي مكان ذو وجهين: مترف من الخارج، قذر من الداخل، ولعل هذا وحده هو ما سمح للقاء (وين) المترف (بالجوكر) المهمش، فلا يوجد مكان يليق أو يناسب هذا اللقاء غير دورة المياه المترفة.

المسرح:



صورة (19): توضح مكان مسرح (توماس وين) في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الثانية والستين يتجلى مكان آخر مترف، وهو مسرح يملكه (توماس وين) المرشح لرئاسة ولاية جوثام، واقتصر حضور المسرح في الفيلم بنسبة 2.0% بعدد 0:02:22 دقيقة في مشهد واحد.

ويبدو مبنى المسرح فخماً للغاية، فهو من الخارج بناء ضخم، مغطًى بالحجر والنوافذ العديدة الموزعة على نحو متساوٍ على البناء بأكمله، وفي منتصفه أربعة أعمدة ضخمة، وفي أعلى منتصف المبنى يتوسط اسم (مسرح وين)، ويغطى نافذتيه الأماميتين إعلان عليه صورة الكوميدي الشهير (شارلي شاربلن)، ومكتوب على إحدى الصورتين الأوقات الحديثة، والصورة الأخرى عليها اسم (شارلي شاربلن). ولا يقل داخل المبنى شأنًا عن خارجه، حيث النقوش على سقف المسرح، وتتدلى أنواع الثريات الكبيرة من سقفه، والسجاد الأحمر موجود على أسقف المبنى وأرضيته أيضًا،

وطاولة الاستقبال، والدرج العريض الفخم الذي يؤدي إلى قاعة العرض، ويتمتع المكان بإنارة خفيفة تناسب الأجواء المخملية الفخمة.

ويشغل حيز المكان من الخارج رجال الأمن والشرطة، لحماية المبنى وزواره، وفي داخل المسرح وعلى المدرج يجلس عدد كبير من النخبة لمشاهدة فيلم (شارلي شاربلن)، ويظهر (توماس وين) في قبة منفردة تعلو مدرج المسرح، ويبدو المكان منقسمًا إلى درجات أو طبقات، فالقبة العليا لعلية القوم، وفي المدرجات نخبة الناس، ولا مكان في هذا المسرح لعامة الناس، ويبدو من طبيعة المسرح وتوزيع الحاضرين فيه أنه يؤدي وظيفة طبقية، تساعد على ترسيخ التوزيع الطبقي للناس في المجتمع.

ويشكل المسرح مظهراً نسقياً مركزياً واضحاً؛ من خلال فخامة البناء، والحراسة المشددة المحاطة بالمكان، وعدم السماح لمن هم دون الطبقة المركزية بدخوله، وجلوس الطبقة المخملية في الداخل بسلام، على حين تبقى الطبقة الهامشية ثائرةً خارج المبنى مرتديةً قناع المهرج، تطالب بسقوط (توماس وين) المرشح لرئاسة الولاية، فتؤكد هذه المظاهر كلها أن المسرح ممثل صارخ للنسق السلطوي المسيطر.

فطبقة الهامش لا يمكنها الدخول إلى أماكن المترفين أو حتى الاختلاط بهم، وإن استطاعت ذلك فيكون بالحيلة، وذلك ما فعله (الجوكر) في مشهد الدقيقة الثالثة والستين، إذ تسلل من الحواجز مستغلا المظاهرات والازدحام، ودخل عبر باب خلفي للمبنى، وكأنه بهذا الدخول يمثل مظهرًا من مظاهر تسلل الأنساق المهمشة التي تستعمل الأبواب الخلفية لاختراق المركز، ويبدو ذلك من خلال الغرفة المتواضعة التي سوّغت دخوله إلى المبنى، وهي غرفة التنظيف التي ارتدى خلالها زي النادل، ومنها استطاع أن يدخل إلى عالم المركز.

فشكل المكان الثقافي/المسرح المترف تحديًا للهامش الذي لم يستطع أن يكون جزءًا منه؛ لأنه لا يشبهه، ومحاولة دخول الهامش إلى المكان عبر شخصية (الجوكر) لم تغير وضعه، بل بقي مهمشًا؛ إذ دخل بصفة خادم أو نادل، وبقي واقفًا بجانب أصحاب السلطة الجالسين على مقاعدهم، ولم يلاحظه أحد، فهو نادل غير مرئي، يكمل رفاهية المكان وخدمته. ومن ثم لم يلحظ المركز وقوف الهامش بجنبه، أو حتى رقصه بجواره.

القطار المتّجه إلى قصر توماس وين:

صورة (20): توضح مكان القطار المترف في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الخمسين يظهر قطار سريع مترف لنقل طبقة مترفة محددة من الناس، واقتصرت مساحة حضوره في الفيلم بنسبة 0.7% بعدد 0:00:50 ثانية في مشهد واحد.

ويختلف القطار كل الاختلاف عن القطارات ووسائل المواصلات التي ظهرت في الفيلم، فالكراسي جلدية مخملية واسعة، ويجلس كل اثنين بجانب بعضهما، بأريحية ومن دون مزاحمة،

والكراسي والأرضية بغاية النظافة، والنوافذ كبيرة، وبحالة جيدة، والإضاءة ممتازة، وموظف القطار أنيق، وفي خدمة ركابه، ويشغل القطار موظفون من الطبقة المتوسطة، وركاب من الطبقة المترفة.

وأفاد ظهور القطار في بيان رحلة الهامش (الجوكر) إلى عالم المركز؛ حيث قصر (توماس وين)، فوضّح القطار حال النسق المركزي برفاهيته في وسائل النقل الخاصة به، وتمتعه بسبل الراحة والخدمة أثناء تنقله، وهي ذات تكلفة مرتفعة، نظرًا لخلوها من وجود الهامش الذي يعجز عن دفع رسومها الباهظة والمكلفة.

وقد شكل المكان المترف نسقًا سلطويًا، فالقطار يشق المدينة ويصل بين أطرافها الهامشية والمركزية، ولكن مرتاديه من الطبقة المخملية فحسب، فهو يحظى بمظاهر السلطة، فسككه الحديدية تسير في مكان مفتوح، بين البحر والأشجار، حيث الشوارع الكبرى التي تتصف بالجمال، والمناظر الخلابة، والنظافة القصوى.

ويظهر النسق السلطوي في المكان ومرتاديه إذ تجلس فيه النخبة بكل وقار وثقة، ورأسهم مرفوع، وشعرهم مسرح، ونظرتهم جادة، فبعضهم ينظر إلى الخارج، وبعضهم مستغرق بقراءة صحيفة يومية تحمل عنوانًا مكتوبًا بخط عريض: (هل قتل الأبرياء توجه جديد – مهرج مقتص)؟

يُعبّر القطار المترف عن مدى انشغال أصحاب المركز وعنايتهم باستغلال وقتهم_ حتى في وسيلة النقل العامة_ بالاطلاع على الأخبار، من خلال الصحف الرسمية التي تزودهم بأخبار البلاد، كما يكشف المكان مضمرًا نسقيًا يتجلى في محاولة الجوكر/الهامش الالتحاق بالمركز والانتماء إليه، فقد حاول تقليده من خلال التظاهر بالقراءة من الصحيفة نفسها التي يقرأها النخبة، مع أنه لم يكن يقرأ في أي وسيلة نقل أخرى، بل كان يجلس سارحًا شاردًا، أما الآن فهو يجلس بين ممثلي المركز، ويقلد أفعالهم وحركاتهم. ولكنه لا يزال دخيلًا على عالم المركز، ولا يلقى منه إلا الرفض في كل محاولة منه للولوج إليه.

يتضح من الأماكن السابقة أنه على الرغم من ترفها ورفاهيتها، فإنها جعلت المركز حبيسًا وراء جدرانها، فلم يخلق المركز سورًا ضد الهامش، بل خلق حاجزًا ضد المركز نفسه، ويتضح ذلك في كثير من الأماكن؛ كسور المسرح الذي لا يستطع أن يتجاوزه ممثلو المركز من دون حراسة، وكذلك سور القصر الذي خشي ممثل المركز من اقتحامه من قبل الهامش، فالنسق المركزي السلطوي المسيطر يبدو خائفًا معزولًا وراء جدران قصوره، ومقيدًا بسياج يمنعه من التواصل مع المحيط الخارجي.

المبحث الثاني: أماكن وسيطة:

على الرغم من بعد السلطة والمركز عن الهامش واتخاذها من القصور العاجية والمباني الشاهقة درعًا لها فإنها لم تكن معزولةً كل الانعزال عن الهامش، بل جمعتهما أماكن وسيطة اتخذت منها السلطة وسيلةً لترويض الهامش، وتأهيله لخدمة أغراضها وأهدافها، وتأتي الصفة (وسيطة) من جهة أن هذه الأماكن هيّأت حيّزًا لاجتماع النسقين المتضادين؛ السلطوي المركزي والشعبي المهمش معًا، ويغلب على هذه الأماكن سطوة النسق السلطوي، وكأنها جُعلت لإيجاد تماس مباشر مع النسق المهمش لإيصال رسائل محددة تهم النسق السلطوي، وتعزز سطوته، وكان ظهورها في الفيلم في ثلاثة أماكن؛ الاستوديو، الدرج، مستشفى أركهام الحكومي (المشفى النفسي)، وبلغت نسبتها من الفيلم 22.4% بعدد 0:25:57 دقيقة.

الاستوديو:

صورة (21): توضح مكان الاستوديو في فيلم (الجوكر).

في نهاية الدقيقة الثانية عشرة يظهر أول مكان مترف في فيلم (الجوكر)، وهو الاستديو، الذي يبث منه البرنامج الحواري المفضل للجوكر، وظهر بنسبة 13.4% بعدد 0:15:30 دقيقة في ثلاث مشاهد.

تميز الاستوديو بمنصة رفيعة في إحدى جانبيها طاولة المذيع، وخلفها النوافذ الكبيرة المطلة على معالم المدينة الحديثة، وأشجار الزينة، وأيضا طقم الكنب المريح، حيث يجلس الضيف بكل أريحية، وكأنه في غرفة جلوس في جلسة ودية مع المذيع، وعلى الجانب الآخر تجلس الفرقة الموسيقية، وخلفها أيضا زجاج معتم ملون بألوان مبهجة، وأمام المنصة مدرّج كبير بمقاعد كثيرة، يجلس عليها الجمهور، وتملأ الاستوديو الألوان الفرحة، ويتم التحكم بالإضاءة ورفعها وتخفيفها بتسليط الضوء على الضيف، ويظهر اسم المذيع (موري) منقوشاً على حيطان الاستوديو المختلفة، فالمكان مغلق، ويتمتع بإضاءة متنوعة مبهجة، ويشغله طاقم عمل متنوع من مصورين، ومعدين، ومساعدين، وعلى رأسهم (موري) المذيع الذي يتحكم تحكماً كاملاً في هذا المكان، وأمامه جمهور عريض.

ويؤدي مكان الاستوديو وظيفة مهمة في الفيلم؛ فهو كالواسطة التي تربط الطبقة المهمشة بالطبقة المخملية؛ إذ يمثل نسقًا سلطويًا واضحاً؛ ففي مشهد الدقيقة الثانية عشرة يظهر المذيع في منصة عالية راقصاً وممازحاً الجمهور؛ بإلقاء النكات حول وضع المدينة السيء، وانتشار القمامة، ويركز على مشكلة القمامة بطريقة هزلية، تدفع الجمهور إلى قبولها بفكاهة وضحك، فمارس البرنامج من خلال ذلك سيطرةً واضحة على الطبقات المهمشة، عبر تمرير أنساق سلطوية واضحة، فعمدت السلطة عبر المذيع في كل حلقة من البرنامج إلى تناول مشاكل المدينة بشيء من الضحك للتنفيس عن احتقان الشعب وغضبه.

فقد كانت مدينة جوثام تعاني من المشكلات الاقتصادية والاجتماعية، فلجأ الإعلام إلى البرامج الهزلية للتخفيف عن الناس، ولذلك انتعش التهريج و(الكوميديا) في تلك الفترة، وزادت رغبة الناس بأن يصبحوا (كوميديين)، كما هو الحال مع (الجوكر).

و من ثم شكلت منصة الاستوديو التي يعتليها المذيع فاصلًا بين نسقين؛ المركز الذي ينتمي إليه المذيع، والهامش المتلقي والمتابع لما يفرضه المركز عليه من أفكار وآراء، ويبدو ذلك في مشهد الدقيقة الثانية عشرة؛ إذ عبرت عن حلم (للجوكر) ظهر خلاله بين الجمهور، مختلفًا كل الاختلاف عنهم، فبدت عليه مظاهر الهامش بزيه وشكله المختلفان، وحتى حديثه عن سكنه مع أمه الذي أثار ضحك الآخرين، كما أبان المشهد حلم الهامش بأن يصبح جزءًا من المركز، فاعتلى (الجوكر) المنصة بدعوة من المذيع، ليصبح طرفًا من تلك المنظومة المركزية، وكأن حلم النسق الهامشي الذي يمثله (الجوكر) هو التعلق بمظاهر النسق السلطوي وأماكنه، في محاولة منه للخروج من اللا شيء إلى الشيء؛ أي من العدم، وهو بيته وثقافته المهمشة، إلى فضاء واسع، حيث ثقافة المركز.

فكان للاستوديو دور مهم في تحول الهامش، بدءًا بمشهد الحلم الذي تبدد بمشهد آخر حقيقي تجلى في الدقيقة التاسعة والخمسين، فكشف المكان عن نسق السلطة (السخرية من الآخرين) وصدمة (الجوكر)، حيث وقف المذيع في منتصف المنصة، وعرض مقطعًا منتشرًا (للجوكر) على سبيل السخرية والضحك، ومن ثم تحول المكان الذي كان حلمًا ومطلبًا إلى مكان مكروه من قبل (الجوكر)، وأدى ذلك إلى تطور خطير في شخصية (الجوكر)، ففي مشهد الدقيقة الرابعة والتسعين يبدو التحول النسقي من الهامش إلى المركز، فيحل (الجوكر) ضيفًا في الاستوديو، ويصبح الهامش محط أنظار المركز، فيقف هذه المرة في صدر المكان، على المنصة، بثقة ويحيّيه الجمهور

ويصفق له، كأنه ممثل لهم، كما أن استقباله ضيفًا من ضيوف البرنامج أظهر أن نسق الهامش أصبح الآن يزاحم المركز والسلطة؛ إذ يشاركه المكان نفسه/المنصة نفسها.

مستشفى أركهام الحكومي (المشفى النفسي):

صورة (22): توضح مكان المشفى النفسي في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة السابعة تظهر غرفة المعاينة النفسية من مشفى أركهام لعلاج الأمراض العقلية والنفسية، واقتصر حضورها في الفيلم على نسبة 7.7% بعدد 0:8:51 دقيقة في ثلاثة مشاهد.

يبدو المبنى ضخمًا كبير الحجم، بمصعد حديدي مرعب، للمرضى العقليين والزوار في آن واحد، وممراته ذات جدران صفراء، وهناك في نهاية الممر مكان للملفات والبيانات الخاصة بالمرضى، والمبنى ذو إضاءة معتدلة.

ويشغل المكان طاقم طبي من الأطباء والممرضين، يتجولون في أرجاء ممراته، وبه أيضا الإداريون والموظفون، ويبدو معظمهم من الطبقة الوسطى والكادحة، وقد أفاد ظهوره كشف حالة (الجوكر) النفسية؛ فقد ظهر حبيسًا بين جدرانه، ليس مخيرًا بالإقامة، ليدل ذلك على مدى خطورته،

ووجوب علاجه؛ فلم يظهر على نحو طوعي في المكان، بل كان مجبرًا على المكوث فيه، كالسجين الذي لا يملك حق الحرية، كما أفاد ظهور الأم في المكان نفسه إلى توضيح علاقتها باضطراب (الجوكر)؛ فقد كانت هي الأخرى تجلس مجبرةً فيه نتيجة معاناتها من اضطرابات نفسية أيضًا.

وكشف الظهور الأول لغرفة المعاينة في المشفى النفسي، في الدقيقة السابعة من الفيلم، الاضطراب الذي يعاني منه (الجوكر)، إذ ظهر فيه وهو بحالة هستيرية، يطرق باب الحجرة برأسه مرارًا وتكرارًا، كما تبيّن أن هذا المكان هو المشفى نفسه الذي تعالجت فيه والدته في الماضي، من مرضها النفسي، ففي مشهد الدقيقة الثانية والسبعين يظهر (الجوكر) وهو يستمع إلى عامل الملفات الذي أخرج ملف والدته الصحي، وبدأ يقرأ عن حالتها الصحية، ليكتشف معلومةً أخفتها الأم عنه طوال ثلاثين عامًا، وهي إصابتها بمرض نفسي، وتعرضه للضرب والتعنيف في صغره، كما فضح أيضا ادعاءها بأنه ابن (توماس وين)، وفضح دورها في تعنيف ابنها بسبب سلبيتها تجاهه.

وقد اختلف تعامل (الجوكر) مع هذا المكان باختلاف مراحل تفاعله معه؛ ففي أول ظهور له في غرفة المعاينة، في الدقيقة السابعة، كان ضعيفًا، ولم يقو على الهروب، على الرغم من أن يديه ليستا مكبلتين، واكتفى فحسب بطرق الباب مرارًا وتكرارًا برأسه، أما في آخر ظهور له في المشفى، في مشهد الدقيقة مئة وأربعة عشرة، استطاع (الجوكر) أن يمارس سطوته على المكان، على الرغم من أنه كان مكبل اليدين، إذ قتل الطبيبة التي كان يتحدث معها، وهرب تاركًا آثار الدماء على الأرض، وكان يرقص سعيدًا حرًا.

وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى المشفى على أنه مكان وسيط بين المكان المترف والهامش، أو هو مكان يُمثل السلطة النسقية في تعاملها مع النسق المهمش؛ بغية إصلاح أعطابه، ليعود ويؤدي عمله لصالح النسق المسيطر، فهو بذلك مكان نفعي.

الدرج:

صورة (23): توضح مكان الدرج في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة التاسعة في الفيلم، يظهر الدرج كمكان ثقافي وسيط بين نسقين مركزي وهامشي، وشكلت مساحة حضوره في الفيلم نسبة 1.4% بعدد 0:01:36 دقيقة في ثلاثة مشاهد.

هو درج طويل يتوسط بنايات مدينة (جوثام)، تغطي أطرافه العليا والسفلى أكياس القمامة المتكدسة، وتتناثر على عتباته بعض القمامة، ويرتاده في الغالب الهامش، وعلى وجه الخصوص يسلكه (الجوكر) يوميا في طريق عودته إلى المنزل، وأفاد ظهور الدرج توضيح حالة (الجوكر) وتحولاته النسقية، فقد شهد المكان تمثيلات نسقيةً متعددةً للنسق الهامشي، بدءًا بالخضوع والضعف، وانتهاءً بالتمرد على السلطة والهروب منها.

لقد كشف المكان في مشاهده الأولى عن النسق الهامشي (للجوكر)، وذلك في مشهدي الدقيقة التاسعة والتاسعة عشرة؛ فقد وضح مكان الدرج حالة النسق الهامشي التي ظهرت بطريقة صعود (الجوكر) على سلالمه، وهو حزين، شارد، محبط، مطأطئ الرأس، يحمل بين يديه أدويته

الخاصة بعلاجه النفسي، فالدرج مكان يصل بين نسقين: أسفل وأعلى، الأسفل هو الهامش، على حين يُمَثّل الأعلى المركز المتعالي على الهامش، ويسلك (الجوكر) هذا الدرج يوميًا، فيصعد نحو الأمل، ثم يعود نحو الخيبة؛ حيث مساحته الهامشية.

صورة (24): توضح مكان الدرج في فيلم (الجوكر).

غير أن الدرج ذاته في الدقيقة التسعين عبّر عن مضمر نسقي سلطوي، وذلك بعد توقف (الجوكر) عن تناول أدويته، فبدأ التحول النسقي في المكان نفسه، ففي المشاهد التي سبقت هذا المشهد ظهر (الجوكر) مثقلًا مهمومًا مستسلمًا، أما في هذا المشهد فيبدو متمردًا ومقبلًا على عالم السلطة المركزية، بكل تجلياته المترفة، وهو يقفز على العتبات بثقة وخفة، إذ أدرك (الجوكر) أهمية هذا المكان الوسيط ووظيفته النفعية، فمن خلال عتباته المتوالية صعودًا وهبوطًا يستطيع الولوج إلى عالم المركز متى شاء، والخروج منه متى شاء.

ولم يعد (الجوكر) ذلك الشخص غير المرئي، بل أصبح محورًا للاهتمام، بدليل جري المحقِّقَين خلفه في الدرج، وملاحقتهم له وهو يقتحم عالم المركز، فسقطت رهبة المكان الوسيط

الذي صنعه المركز، ولم يتثاقل الهامش من صعوده ونزوله، وبدا ذلك واضحًا من طريقة تفاعل الجوكر مع المكان، وإدراكه لوظيفته النفعية، إذ شكّل الدرج معادًلا موضوعيًا لوسائل الانتقال، من القيمة الدنيا إلى القيمة العليا، ففي الأعلى يكمن النسق المركزي السلطوي بكل تجلياته، وما يعنيه من حلم للهامش، وفي الأسفل تكمن الحياة الرتيبة وخيبات الأمل اليومية، وتفاصيل التنمر والضعف والمرض.

أدرك الهامش قيمة المكان الوسيط وأهميته في التنقل بين الأنساق، فكان لذلك الإدراك أثر مهم في تحوله، وبدا ذلك واضحًا من رقصه على الدرج، حين راح يرمي السيجارة على الأرض، ويرقص مع أسراب الطيور، بوجه ضاحك وابتسامة حقيقية. لقد أصبح الهامش أكثر ثقةً وجرأةً، ولم يعد يخشى السير في أحياء المدينة التي عانى من ظلمها وجبروتها، ولعل من اللافت الإشارة إلى أن السلالم التي شهدت حزن الجوكر وخضوعه هي ذاتها التي شهدت رقصه وتمرده وثورته.

المبحث الثالث: أماكن متواضعة:

وهي نقيض الأماكن المترفة؛ إذ تمثّل المكان الثقافي الذي يحظى بأبسط وسائل الرفاهية والعيش، ويمتلك ساكنيه الوسائل البدائية والرخيصة لسير الحياة، فتترجم سلوك أفرادها وهوياتهم، وتعبر عن ثوراتهم ومشاكلهم؛ فقد تكون مسرحًا للجريمة، وقد تكون مقرًا للعصابات والسرقات، فهي أماكن بعيدة عن السلطة وقوانينها المركزية.

فكما اتخذت السلطة من الأماكن المترفة بجمالها الأخاذ هيبةً لها، اتخذ الهامش من الأماكن المتواضعة ملجأً له من جبروت السلطة، ومن ثم اقترنت أماكن السلطة بالجمال والرهبة، أما أماكن الهامش فاقترنت بالبعد النفعي، والارتباط بتفاصيل الحياة اليومية، حيث الشقق الصغيرة، وأماكن العمل البسيطة، ودورات المياه البالية، والشوارع المكتظة، ووسائل النقل المستهلكة التي تلبي متطلبات الهامش المتواضعة، فخلت أماكن الهامش من أي معايير جمالية، واقتصرت على تحقيق أدنى درجات المنفعة للعيش بأرخص التكاليف والنفقات.

وقد غلب على فيلم (الجوكر) ظهور مكثف للأماكن الشعبية المتواضعة، فوصلت نسبتها إلى 65.0% بعدد 1:15:12 ساعة.

الشقة:

صورة (25): توضح مكان سكن (الجوكر) في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة العاشرة يدخل (الجوكر) إلى شقته التي يقطنها هو وأمه، وهو الظهور الأول للشقة التي شكلت نسبة حضورها أعلى النسب في الفيلم، إذ وصلت إلى 23.2% بعدد 0:26:52 دقيقة بواقع تسعة مشاهد.

وهي شقة متواضعة في حي سكني، يصل إليها (الجوكر) عن طريق درج طويل، وتملأ حوافه أكياس القمامة المتكدسة، والعمارة ذات مدخل صغير، ذي سقف مهترئ، وإنارة بائسة، به صناديق البريد التي اعتاد الجوكر تفقدها لأمه، وتظهر ممرات العمارة بحالة رثة وسيئة للغاية، والمصعد أيضا لا يقل شأنًا عن الممرات، فهو معتم، وتملأ جدرانه الرسومات العشوائية، أما شقة (الجوكر) فهي شقة متواضعة ذات باب خشبي قديم، ومطبخ صغير، بها غرفة معيشة صغيرة، وغرفة نوم وردية، ودورة مياه أيضا وردية، وهما يخصان أم الجوكر، أما بقية الشقة فذات طابع جدي، وألوان باهتة وإضاءة خافتة.

يقطن هذا المكان (الجوكر) ووالدته، ويبدو أن المسيطر على المكان في المشاهد الأولى هي والدة الجوكر، فقد ظهرت في المشاهد الأولى وهي تحظى بوسائل الراحة والعناية من قبله، وقد أفاد ظهور الشقة وصف معيشة (الجوكر)، وعلاقته بوالدته التي ارتبط بها ارتباطًا وثيقًا، فظلّ مقيمًا معها يخدمها ويدللها، ولم يهجرها كما يفعل من في عمره، وكذلك وضّح المكان خصوصية (الجوكر) وأزماته النفسية وهفواته، وخططه الإجرامية؛ فقد ظهر فيه بحالات مختلفة بين لطف واهتمام، إلى تدبير وتخطيط للانتقام والثورة، وتدرب على القتل والجريمة.

شكّل المكان/ الشقة حيزًا مناسبًا لمظاهر نسقية مختلفة، فظهر (الجوكر) بارًا بوالدته، وكذلك أبان المكان التحول في شخصية (الجوكر) كالتمرد والقتل، فبدا الاختلاف واضحًا بين تسلسل مشاهد الفيلم التي تسلسلت معها الأنساق الثقافية وتطورت؛ فنصيب الأسد من مشاهد الفيلم التي تصل تقريبًا إلى نصف ساعة انحصرت كلها في هذا المكان الهامشي؛ ليكشف عن أنساق ثقافية عديدة، تصاعدت وتيرة تطورها على مر المشاهد، على النحو الآتي:

في مشهد الدقيقة الحادية عشرة يظهر البعد السلطوي للأم؛ فهي مستلقية على السرير تشاهد التلفاز، و(الجوكر) يخدمها، ويحضر لها الطعام إلى السرير، ويقطعه لها، وذلك على الرغم من أنها ظهرت في مشاهد أخرى بكامل صحتها؛ فهي تستطيع المشي والحركة. وفي مشهد آخر، أيضًا، في الدقيقة الواحدة والعشرين تظهر الأم متربعةً وسط حوض الاستحمام في دورة المياه، و(الجوكر) يقوم بخدمتها وتغسيلها. ويبدو واضحًا من هذه المشاهد أن البر والحب هما الطاغيان في هذا المكان؛ (فالجوكر) متعلق بوالدته، وهي محور حياته، ويطوع المكان لخدمتها.

غير أن الأدوار تبدلت في المكان نفسه، ليكشف عن تحولات نسقية خطيرة، ففي مشهد الدقيقة الثانية والعشرين يُظهر المكان بداية التحول من التبعية إلى التمرد؛ إذ يظهر (الجوكر) ممسكًا مسدس (راندال)، وهو يصوّبه على الأشخاص في التلفاز، وعلى كرسي الأم، ليكشف ذلك

رغبة (الجوكر) في القتل والانتقام، وبدا ذلك واضحًا من حالة (الجوكر) إذ بدا سعيدًا، مغنيًا، وراقصًا، وهو يطلق الرصاص على شخص وهمي، سمّاه (هو) بالترجمة العربية، أو هو (الآخر) الذي عده ندًا له، إلا أن المكان ما يزال تحت سيطرة الأم، بدليل قيام (الجوكر) بهذه الأمور بعيدًا عن عين الأم، فقد كذب وأنكر ما حصل، عندما سمعت أمُه صوت إطلاق رصاصة من مسدسه بالخطأ، نتيجةً لحماسه وتهوره.

وفي مشهد الدقيقة الثامنة والثلاثين يكشف المكان سببَ التحوّل في شخصية (الجوكر)، فتظهر علب الأدوية مفتوحةً وفارغةً، ويد (الجوكر) تتخلص من آخر حبتي دواء، كما بدا التمرد في شكل (الجوكر) ولباسه في هذا المكان، فالآن هو عاري الصدر أمام والدته، ويحضر الطعام لنفسه في المطبخ، بكل أريحية، ويجلس في منتصف غرفة المعيشة، وأمامه التلفاز وجهاز التحكم، ويتناول طعامه من دون أن يقدمه لوالدته، كعادته السابقة، وتجلس أمه على كرسي في طرف الحجرة، ثم يرفع يده، ويأمر والدته بالتزام الصمت، من أجل الاستماع إلى مقابلة (توماس وين) حول جريمة القتل، ثم يشعل السيجار من دون خجل، أمام والدته في غرفة الجلوس، ويستلقي على الكرسي، ورأسه يستند إلى الخلف، ويطلق الضحكات، ويستغرق في التدخين، بعد سماع ما قاله (توماس وين) من تحقير للمهرجين وفئة الهامش، فهذه الأفعال داخل المكان توثّق بداية التحول النسقي للجوكر، فهو لايزال بحالة من التوتر، على الرغم من تغير سلوكه إلى العنف والجريمة.

لقد تغيرت مواقع الشخصيات في المكان؛ فمن كان المسيطر، وهي الأم، أصبح بلا حيلة، و(الجوكر) الذي كان ضعيفًا، هو الآن من يتحكم بالمكان، إذ يظهر في مشهد الدقيقة السابعة والأربعين، وهو يرقص ممسكًا بيد والدته على أنغام أغنية نهاية الشارة لبرنامج (موري فرانكلين)، كما يُظهر المكان في الدقيقة التاسعة والأربعين تحول (الجوكر) في علاقته مع أمه؛ إذ جرى خلفها حين اختبأت في دورة المياه، وحاول كسر الباب، بعد اكتشافه حقيقة الرسائل التي كانت ترسلها

(لتوماس وين)، تلك التي تدعي فيها أنه والد الجوكر. ويُعدّ هذا السلوك إرهاصًا لتحول (الجوكر) من نسق الهامش إلى نسق السلطة، ولكنه لم يتحوّل بعدُ تحوّلًا كلّيا؛ إذ اختبأ في الثلاجة في الدقيقة السابعة والستين، بعد خيبة أمله من لقائه بأبيه المزعوم (توماس وين)، حين أخبره أن والدته مجنونة وواهمة، فهذا المسلك (الاختباء) يدل على أن الجوكر لايزال يعاني من تذبذب بين الأنساق.

ويظهر المكان نفسه في مشهد الدقيقة الرابعة والثمانين فسيحًا مبهجًا، (فالجوكر) في دورة مياه والدته التي قتلها مستمتعًا بوقته، وهو يستحم ويرقص على أنغام أغنية (موري فرانكلين: تلك هي الحياة)، فبعد أن كانت دورة المياه مخصصةً للأم، التي يقوم هو بتغسيلها، بدا الآن أن المكان كلَّه طوع أمره، لذلك جلس، بعد استحمامه، في غرفة والدته، أمام المرآة؛ ليضع قناع المهرج على وجهه، ويمسك بصورة لها ويلقيها على الأرض.

كما كشف المكان في نهاية الدقيقة السابعة والثمانين عن التحّول النسقي (للجوكر)، فقد بدا سعيدًا وهو يقتل الشخصيات، إذ رسم بوساطة رماد السيجار وجهًا مبتسمًا على الحائط، وخرج فاتحًا صدره لصديقه (راندال)، وهو يستقبله بضحكات هستيرية مخيفة؛ وذلك أثناء زيارته له، هو و(غاري)، صديقهما المشترك؛ لمواساته في وفاة والدته، فانقض عليه بالطعن، بمقص كان مخبأً في جيبه، وهنا كشف المكان عن التحولات في شخصية (الجوكر) الذي تبدّل من البراءة والهدوء والخضوع، إلى الصدمة فالتمرد والانتقام.

الشارع:

صورة (26): توضح مكان الشارع في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الثانية يظهر شارع في مدينة (جوثام)، وشكلت نسبة حضوره في الفيلم 11.1% بعدد 0:12:47 دقيقة، وظهر في تسعة مشاهد من زوايا متنوعة.

يشتمل هذا الشارع على متاجر صغيرة متناثرة على جانبيه، وبه حارات عديدة للسيارات، وتبدو عليه الحيوية والازدحام، وتتكدس على حافتيه القمامة، وتملأ حيطانه ومتاجره الرسوم العشوائية والأصباغ، ويشغل الشارع عدد كبير من فئات الهامش المتنوعة؛ فهناك المراهقون المتمردون، وأصحاب البشرة السوداء، والأشخاص البسطاء، وكذلك يسلكه أصحاب الطبقة المترفة، للذهاب إلى أعمالهم، ومع أن المسيطر على الشارع والمدينة بأكملها هو (توماس وين)، المرشح للرئاسة، يخلو الشارع من السيطرة الحقيقية، فلا نظام به ولا قانون، والسيطرة للغالب.

وقد أفاد ظهور الشارع في الفيلم تأكيد الفوضوية، والحالة البائسة التي تعيشها ولاية (جوثام)، ولاسيّما في عالمها السفلي؛ عالم الهامش، إذ وضح حال فئة الهامش وطريقة تعاملها،

بعضها مع بعض، فالجميع بحالة من عدم المسؤولية ورفض الآخر، ويبدو ذلك من خلال مشهد الدقيقة الثانية؛ حيث يقف (الجوكر) على إحدى حواف الطريق، ممسكًا بلوحة إعلانية مقلوبة، ويرقص بطريقة ساذجة استفزت المارة، فاستهزؤوا به وبزيّه، وتظهر فوضى النسق الثقافي الهامشي، وخلوّه من المعايير أو الأنظمة، في سرقة اللوحة المفاجئة، وهي سرقة لا هدف لها ولا غاية، فاللوحة بلا قيمة، وقد رماها الأولاد أرضًا، بعد اعتدائهم على (الجوكر) الذي ركض خلفهم، وسقط بين أقدامهم، بعد أن تعرض للضرب والسرقة، ليظهر في المشهد ضمن مستوى القمامة، وكأنه مساوٍ لها في القيمة، فيوضح ذلك كله أن الهامش يمارس التنمر على عناصره نفسها، وأن هذا المكان الهامشي لا ناظم له ولا ضابط، وكأنما تحكمه شريعة الغاب، فلا يوجد شرطة، ولا أمان، بعكس الأماكن المترفة التي ضجت برجال الأمن والشرطة.

وعلى هذا فإن مكان (الشارع) يمثل نسق الفئة المهمشة التي تعيش بين القمامة، وتسود بينها علاقات لا إنسانية؛ سببها عدم وجود قانون أو رادع أو نظام حاكم، ولذلك بدت هذه الفئة مجتمعًا بلا أخلاق.

وفي نهاية الفيلم حمل هذا المكان نسقًا ثقافيًا مختلفًا عن أوله، ففي مشهد الدقيقة الواحدة والتسعين يظهر (الجوكر) هاربًا من محقِّقَي الشرطة، فقد أصبح هو نفسه شبيهًا بأولئك الأولاد المتمردين الذين ظهروا أول الفيلم وهم يركضون، بعد أن سرقوا منه اللوحة، فهو الآن المجرم والهارب، ففي أعراف النسق المهمش هناك غالب ومغلوب ، قامع ومقموع، وقد تحوّل (الجوكر) من مقموع إلى قامع، من مفعول به إلى فاعل، من ضحية إلى جانٍ، ويلاحظ التحول عبر تعارض المشاهد؛ ففي المشهد الأول سقط (الجوكر) بين القمامة، ولم يستطع النهوض، فاستسلم لضرب الصبية، أما في هذا المشهد فيظهر (الجوكر) وهو يقوم من سقوطه، بعد اصطدام سيارة مسرعة به، فتحول من الضعف وعدم الحيلة إلى القوة والجسارة.

لقد كشف الشارع حالة الغليان داخل النسق الهامشي، فتحرك من السكون إلى الحراك، ولم يقتصر ذلك على (الجوكر) فحسب، ففي مشهد الدقيقة مئة وستة ظهرت الطبقة الهامشية في هذا المكان، لتعبر عن الثورة والتمرد، فالهامش بحالة من الغضب العارم في الشارع، والمتظاهرون يخربون الممتلكات العامة، ويشعلون النيران في المكان، فيظهر (توماس وين) في الدقيقة مئة وتسعة خارجًا من المسرح، خائفًا من المتظاهرين، فبعد أن كان زمام السلطة بيديه هو، شعر الآن أنه فقد هذه السلطة، وهو هارب الآن من المهرج الذي كان يسخر منه، والمفارقة أنه تعرض للقتل من قبل أبناء الشارع المهمشين، في الزقاق نفسه الذي تعرض فيه (الجوكر) للضرب، وسقط على الأرض بجانب القمامة، الآن (توماس وين) هو من يسقط بينها، وتتحول السلطة من (توماس وين) إلى (الجوكر).

لقد تحول السلطوي إلى هامشي، والهامشي أمسك زمام السلطة؛ فظهر (الجوكر) في الدقيقة مئة وعشرة وسط الشارع، بعد أن حرره المتظاهرون من سيارة الشرطة، وهو يعتلي سيارة وسط المدينة المحترقة، وحوله الموالون من المتظاهرين المهرجين، فهو الآن المسيطر بعد أن كان المسيطَر عليه، وبذلك يكشف المكان/الشارع آليات تحوّل السلطة من المركز إلى الهامش، ولكنها آليات عنيفة، تعبر عن تحوّل اضطراري، أو تحوّل غير طبيعي؛ فقد رسم (الجوكر) ضحكته على وجهه بدمه، وظهر المتظاهرون المهمشون في الشارع، وهم يرتدون قناع المهرج، ويلتفون حول (الجوكر) الذي كان من قبل غير مرئي، وأصبح الآن الأيقونة التي يلتف حولها الناس من قاع النسق المهمش.

القطار:

صورة (27): توضح مكان القطار في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة التاسعة والعشرين يظهر قطار سريع للنقل العام، وقد شكلت نسبة حضوره 6.6% بعدد 0:07:35 دقيقة، وظهر في ثلاثة مشاهد متنوعة.

ويبدو مستهلكا رثًا، تملأ جدرانه الرسومات والعبارات بألوان مختلفة، وروّاده من الركاب، من شتى الطبقات المركزية والهامشية، ويبدو أن المسيطر على هذا المكان ركاب الطبقة المخملية، ويؤدي المكان إحدى حلقات الوصل والالتقاء النادر والمحدود بين النسقين، وظهر ليبين رفض السلطة للهامش، فكان موقعًا لأول جريمة قتل قام بها (الجوكر).

وقد ظهر في هذا المكان رفض النسق السلطوي للنسق الهامشي، ففي مشهد الدقيقة الثلاثين ظهر ركاب من الطبقة المترفة، وهم يحاولون التحرش بفتاة تجلس أمامهم، بطريقة وقحة، و(الجوكر) معهم في المقطورة نفسها، فلم يتمالك نفسه، وبدأ بالضحك اللا إرادي، غير أن حركة (الجوكر) بعدّه ممثّلًا للنسق المهمش لا تبدو مقبولةً أمام أي عنصر ممثل للنسق المسيطر، ولذلك

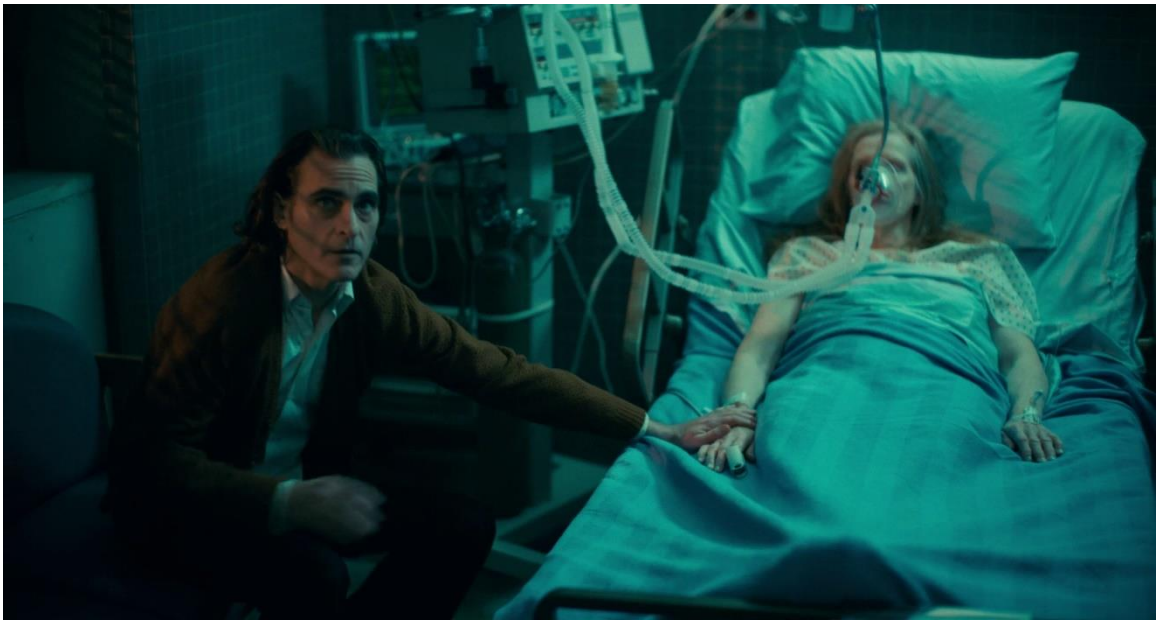
تعرض الهامش لتنمّر السلطة، فقام الشبان بركل (الجوكر) وضربه، فقام (الجوكر) بقتلهم من دون رحمة، للدفاع عن نفسه.

لقد كان للمكان الثقافي تأثير بالغ في توفير الأجواء لحدوث الجريمة، فعزلة المكان وافتقاره للنظام والمنظمين، أتاح للشبان التنمر، و(للجوكر) الرد بالقتل، حتى إنه أكمل جريمته خارج القطار في المحطة التي بدت خاليةً من الناس، على عكس القطار المترف الذي كان يحظى بوسائل الأمن والنظام كلها؛ فالمكان أتاح (للجوكر) الجري وراء الضحية الأخيرة في المحطة المظلمة، من دون تردد أو خوف، لأنه افتقر إلى أدنى درجات السلامة والأمن، فملأت أرجاءه القمامةُ والقذارةُ والرسوم على الحيطان والجدران، فلا أحد يستمع لصراخ الشاب أو توسلاته، والقطار يفتح أبوابه ويغلق آليًا، دون إدراك لما يحصل داخل قناطره.

أما في مشهد الدقيقة الثانية والتسعين، فيكشف المكان عن تحول الأنساق الهامشية في الفيلم، من حالة السكون والهدوء إلى الحراك الذي وصل إلى عراك وثورة؛ فالقطار يضج بالمتمردين من أصحاب الطبقة الهامشية، وهم يرتدون قناع المهرج، كأيقونة ملهمة لهم للثورة، وبينهم يجري (الجوكر) مختبئًا من محققي الشرطة الذين لم ترحمهم الطبقة الهامشية، وقامت بضربهم والانتقام منهم؛ لأنهم يمثلون شكلًا من أشكال السلطة.

فالمكان عبّر عن اضطراب الهامش وتفشي الخلل فيه، وظهر ذلك في شباب مغرور أباح لنفسه التحرش بمن شاء، وفي ممثل للهامش غاضبٍ ثائرٍ، حوّل المكان إلى وسيلة للثأر والانتقام، فقام بقتل الشبان والاعتداء على رجال الشرطة.

المستشفى الحكومي:



صورة (28): توضح مكان المستشفى الحكومي في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة السادسة والخمسين، يظهر مستشفى حكومي، وشكلت نسبة حضوره 6.1% بعدد 0:07:03 دقيقة بمشهدين فقط.

واشتملت حجرة المرضى على أثاث متواضع ذي لون غلبت عليه الزرقة، فالكراسي والملاءات وجدران الغرفة غطاها اللون الأزرق الفاتح، والإضاءة معتدلة، مريحة للمرضى، ويعمل في هذا المكان عدد من أفراد الطبقة المتوسطة، كالأطباء، وأيضا الطبقة الهامشية، كعمال التنظيف، وقد أفاد ظهور المكان بيانَ جوانب من شخصية (الجوكر)، فبينَّ توهُمَّه بوجود صديقةٍ له تسانده في محنته، كما وضّح تعلُّقه بوالدته ثم تخلّيه عنها وقتلها، بعد اكتشافه ضربها له عند الصغر، كما كشف المكان عن خيبة أمله بالمذيع (موري).

ومن ثم فالمكان جاء محملًا بمحمولات وتمثيلات نسقية مختلفة للنسق الهامشي، أولها الحزن على والدته؛ إذ ظهر ذلك في مشهد الدقيقة الثامنة والخمسين، حيث يجلس (الجوكر) على

جانب السرير، وهو حزين وقلق، وأمامه والدته الغائبة عن الوعي، وبجانبه الفتاة التي يتوهم أنها معه، تسانده في محنته، فيراها بقربه تربّت على ظهره لمواساته، ويظهر أيضا التعلق بأمه في طريقة مسكه ليدها عندما عرض برنامج (موري)، فقد اعتاد أن يشاهده معها، وكأنه يدعوها لمتابعة البرنامج معه، وهي غائبة عن الوعي غير مدركة لذلك.

وسرعان ما يتبدل هذا الحزن إلى صدمة، بعرض مقطع مسجل (للجوكر) في برنامج (موري)، وهو العرض الذي قام به في إحدى النوادي، فأيقن (الجوكر) سخرية (موري) منه، وقد كشف المكان هذه المظاهر، من طريقة جلوس (الجوكر) حزينًا، ثم مسكه بيد والدته، ثم وقوفه متفاجِئًا يشاهد نفسه في التلفاز، وتجمده وهو واقف، وتحول هذه الملامح السعيدة برؤية نفسه في برنامج (موري) إلى وجه متجشم، مصدوم، راغب بالانتقام نتيجة سخرية (موري) منه.

وقد حمل المكان نسقًا سلطويًا أيضا؛ ففي مشهد الدقيقة الواحدة والثمانين يكشف المكان طريقة جلوس (الجوكر) التي تبدلت عن المشهد السابق، فظهر على الكرسي نفسه حزينًا وقلقًا على والدته، أما في هذا المشهد، فبدا على الكرسي نفسه جالسًا بحالة من اللامبالاة بما تعانيه والدته. ويبدو أن هذا التحول النسقي من حب الأم إلى الكره كان نتيجة اكتشافه تعذيبها له عندما كان صغيرًا، وأنها لم تكن والدته الحقيقية، ولذلك راح يدخن بجوارها ويحاورها، ثم يقول لها إن حياته (كوميدية) ليقوم بعد ذلك بقتلها. لقد مثل المكان حالة النسق الهامشي في ضعفه وانكساره، كما وضح ثورته وانتقامه عند تعرضه للخيانة والخداع، فلم يعد الهامش من دون حراك أو تصرف، بل أصبح عنيفًا لا يتردد بالثأر، حتى من أحبائه.

حجرة الطبيبة النفسية:

صورة (29): توضح مكان الطبيبة النفسية في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الرابعة في الفيلم، تظهر حجرة العيادة النفسية الخاصة بالعلاج النفسي (للجوكر)، واقتصر حضورها بنسبة 5.3% بعدد 0:06:10 دقائق في مشهدين فقط.

ويتصف هذا المكان بالعتمة، والانغلاق، فهي حجرة صغيرة، ضيقة، يتوسّطها مكتب الطبيبة النفسية، وعلى جوانبها أرفف عديدة تكتظ بالملفات، والأوراق. وفي قلب الحجرة تجلس الطبيبة النفسية وراء المكتب، وخلفها نافذه صغيرة، وأمامها (الجوكر) يجلس على كرسي صغير، وتبدو الطبيبة على أنها هي المسيطرة على المكان بحكم عملها.

وقد ظهر المكان ليبين الحالة الصحية التي يعاني منها (الجوكر)، فقد كان المتنفس الوحيد له للتعبير عن مشكلاته النفسية، وللحصول على أدويته اللازمة لعلاجه، فمنه يناقش أحواله واضطراباته، وتنمر المجتمع والناس عليه، وشعوره بعدم الأهمية، كما يكشف المكان جانبه المظلم

المضطرب الذي غفل عنه الجميع، ولم يكترث أحد لعواقبه، فقد كان هذا المكان السبيل الوحيد لتهدئة نوباته، والسيطرة على مرضه.

وعلى الرغم من هامشية المكان فإنه يحمل نسقًا سلطويًا، (فالجوكر) يسترجع فيه آلامه كلها، وغصاته، فيظهر متوترًا، مرتجف القدمين، مستغرقًا بالتدخين، ففي نهاية الدقيقة الرابعة يبدو (الجوكر) بحالة غريبة تدل على تناقضات كبيرة وآلام مجهدة؛ إذ يظهر وهو يضحك ويبكي في آن واحد، وتبدو هامشيته وضعفه أمام سلطوية الطبيبة النفسية التي تزداد إلحاحًا، في كل جلسة، بالسؤال عن مذكراته الخاصة.

أما في المشهد الثاني في الدقيقة الأربعين، وفي المكان نفسه، فيبدو أن خللًا ما حدث في المكان، فبدت أرفف الطبيبة خاليةً من الملفات، فقد أغلقت الحكومة عملها من دون الانتهاء من معالجة مرضاها، ومنهم (الجوكر)، فبدا (الجوكر) في هذا المشهد على أنه هو المسيطر على الحوار، والمتسلط، وظهرت الطبيبة في محاولات خائبة لمقاطعته، من أجل إخباره بخبر إغلاق العيادة، فأبان المشهد التحول الذي حدث، بحيث مضى (الجوكر) يعاتب الطبيبة على أسلوبها، وعدم اهتمامها، وعدم استماعها، ويخبرها بالتحول في شخصيته، وبأنه غدا ملحوظًا لدى الآخرين، وأصبح موجودًا، بعد أن تغيرت شخصيته.

ففي اللحظة التي سقطت فيها السلطة من يد الطبيبة، تغَيرت قواعد المكان، وتحوَّل (الجوكر) من المريض الضعيف الذي يشكو، إلى المسيطر الذي يسأل، وكان هذا التحوُّل إيذانًا باختفاء هذا المكان من الفيلم، لذلك لم يظهر بعد هذا المشهد.

حجرة (مكياج) المهرجين:

صورة (30): توضح مكان حجرة المكياج في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الأولى للفيلم يتجلى أول مكان متواضع، وهو حجرة مكياج المهرجين، وشكلت نسبة حضوره 4.2%، بعدد دقائق 0:04:49 في ثلاث مشاهد.

وهي حجرة متوسطة الحجم، مزوّدة بجميع احتياجات المهرجين، من طاولة التبّرج ذات المرآة المضيئة، والمغسلة، وخزانة الملابس، وكراسي الجلوس مع طاولة متواضعة، ومع أن الحجرة مغلقة فإنها تحظى بإضاءة جيدة، فالنوافذ مفتوحة، والإضاءة مشتعلة، حتى في وضح النهار.

يشغل هذه الحجرة (الجوكر) وزملاؤه المهرجون، كصديقه (راندال) الذي يبدو كأنه المسيطر على المكان، ويظهر ذلك من خلال تعامله المتسلط مع الآخرين، وعلّة وجود حجرة التبديل في الفيلم أنها تمثل مكان عمل (الجوكر)، ومنه يمارس هوايته في (الكوميديا)؛ إذ كان يحلم أن يحترف (كوميديا) الوقوف، ويصبح (كوميديًا) مشهورًا.

يوضح المكان/ حجرة المكياج عناصر النسق المهمش، وطريقة تفاعل بعضها مع بعض، في مكان العمل، ففي مشهد الدقيقة السادسة عشرة يُظهر (راندال) مشاعر الصداقة، ويقف أمام (الجوكر) الذي كان عاريَ الصدر، وتبدو عليه علامات الضرب، ويستطيع إقناعه بضرورة أخذ المسدس منه؛ للدفاع عن نفسه، وذلك ليكيد له. لقد سوغ المكان الثقافي تقبل (الجوكر) نصيحة صديقه التي عدّها مساعدةً من صديق، وفي ذلك دلالة على أن النسق المهمّش تسوده علاقات سلبية؛ كالمكر والخداع، (فراندال) كذب على (الجوكر)، وتحايل عليه، ليقنعه بضرورة أخذ المسدس لحماية نفسه، وهو في الحقيقة يكيد له لغايةٍ في نفسه ستظهر بعد ذلك.

وقد ظهر (الجوكر) في حجرة المهرجين في مشهد آخر في الدقيقة السابعة والثلاثين، بعد أن قتل شبان القطار، وهو يجمع أغراضه ومستحقاته من خزانته الخاصة، ويحدثه (راندال) معاتبًا إياه على اقتنائه المسدس، وفي ذلك إشارة إلى تنصّله وإنكاره إعطاءه المسدس، ويبدو التحول في شخصية (الجوكر) في هذا المشهد واضحًا؛ فقد وقف بعد أن جمع أغراضه واثقًا في منتصف الحجرة، وأخبر الجميع أن (راندال) هو من أعطاه المسدس، وبقي (راندال) في نهاية الحجرة مواجهًا المرآة، دون أن ينظر إلى (الجوكر)، وبعد أن وجه (الجوكر) إليه التهم أقبل عليه لينفي ذلك، ويظهر التحول في شخصية (الجوكر) من خلال تحركه في المكان؛ إذ يدير (الجوكر) ظهره (لراندال)، فيبدو (راندال) خلفه، ويحدثه وهو خارج من الحجرة، يصفر بالمزمار بيده من دون أن يلتفت إليه.

فالمكان/ حجرة المكياج بدت ميدانًا لتحولات نسقية واضحة على عناصر المكان نفسها، ففي أول مشهد في هذه الحجرة، في الدقيقة الأولى، ظهر (الجوكر) وهو يضع (المكياج) ودموعه تنهمر، والمشهد الذي يليه في الدقيقة الخامسة عشرة، بدا عاري الصدر، وآثار الضرب بادية على جسده، و(راندال) ينصحه باقتناء المسدس للدفاع عن نفسه، أما في المشهد الثالث فقد تغيرت

الشخصية، وتغيّر تعاملها مع المكان، فهي الآن تحطمه، وتخرج منه بضحكات وسعادة، إذ يعود الجوكر فيحطم الساعة الموجودة على الحائط بعقاربها التي لا تتحرك، في دلالة على أن الزمن الذي لم يكن يتغير لدى النسق المهمش، آن الأوان الآن ليتحرك.

النادي الليلي:

صورة (31): توضح مكان النادي الليلي في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الثالثة والأربعين يظهر نادٍ ليلي تقدم فيه العروض الفكاهية، بنسبة حضور 3.6% بعدد 0:04:11 دقيقة، واقتصر ظهوره في مشهدين فقط.

وهذا المكان يقع في مبنى ضيق مدخله مليء بصور نجوم وشخصيات مشهورة، وبه ممر ضيق يؤدي إلى مسرح صغير، ويقف الفكاهي (الكوميديان) في منصة متواضعة، وأمامه مجموعة من الطاولات المضيئة بإضاءة حمراء خافتة، ويرتاد هذا النادي الليلي الطبقة المتوسطة والهامشية، من أجل التنفيس والضحك، بالإضافة إلى موظفي المكان من الطبقة الهامشية. وقد عبر هذا

المكان عن حلم (الجوكر) ورغبته باحتراف (كوميديا) الوقوف، فكان البديل الواقعي لتحقيق حلمه بالظهور في التلفاز وتقديم البرامج (كموري فرانكلين).

وقد أبان المكان التغيرَ النسقي (للجوكر)؛ ففي أول ظهور لهذا المكان في نهاية الدقيقة الرابعة والعشرين بدا (الجوكر) زبونًا مستغرقًا بالاستمتاع بالعرض، يجلس على طاولة الزبائن، ويدوّن ما يقوله (الكوميديان) من نكات، ويبين ذلك اهتمامه (بالكوميديا) والرغبة بتطوير ذاته.

أما في المشهد الآخر في الدقيقة الثانية والأربعين فيظهر (الجوكر) وقد بدا التغير عليه، فهو الآن جريء، يقف في منتصف المسرح، ويبدأ بإلقاء النكات، وكان واثقًا بنفسه، فعلى الرغم من نوبة الضحك اللاإرادية التي انتابته، أكمل فقرته منهيًا إياها بكل فرح، رافعًا يديه بسعادة وثقة، وأيضا أظهر المكان تخيلات (الجوكر) حول الفتاة التي تقيم بجانب شقته؛ إذ ظهرت مع الحضور تشاهده باهتمام وإعجاب. لقد أبان المكان جدوى تحقيق النسق الهامشي لحلمه في الأماكن الهامشية التي تشبهه، إذ عجز (الجوكر) عن تقديم (كوميديا) الوقوف في التلفاز؛ نظرًا لأنه مكان يخص بالسلطة المركزية، أما النادي فيخص الهامش، ولذلك استطاع تحقيق جزء من طموحه فيه.

شقة الأم العزباء:

صورة (32): توضح مكان شقة الفتاة العزباء في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة السادسة والثلاثين يظهر باب شقة جارة الجوكر الشابة، وشكلت نسبة حضورها 2.2% بعدد 0:02:36 دقيقة في مشهدين.

تشبه هذه الشقة شقة (الجوكر)، فهما في العمارة نفسها والطابق نفسه، والفارق هو احتواء الشقة على مستلزمات الأطفال، كالحقيبة المدرسية المعلقة على الشماعة، والرسومات الطفولية المعلقة على الحائط، وقد غلب على الشقة الطابع النسائي: كالمفرش الموضوع على الكرسي، والثريا الملونة ذات الإضاءة الخافتة، إذ تقيم فيها شابة سمراء، تبدو في الثلاثينات من العمر، وطفلتها الصغيرة ذات الأعوام الخمسة، وأفاد ظهور هذا المكان تبديد توهم (الجوكر) وتعلقه غير المسوّغ بصاحبة المكان؛ ليوضح أن المشاهد السابقة مع الفتاة لم تكن إلا من صنع خياله، باستثناء التقائه معها في المصعد بالمصادفة.

كشف المكان عن القصة الخيالية التي نسجها (الجوكر) متوهمًا صداقة هذه الفتاة، ففي الدقيقة السادسة والسبعين ظهر (الجوكر) وهو يدخل الشقة خلسةً، من الباب الذي لم يكن مقفلًا؛ ليستكشف الأشياء بيديه، كما أظهر جلوسه في قلب حجرة المعيشة، وأمامه التلفاز ذو الشاشة المشوشة (التي تُشبه التشويش الذي يعاني منه الجوكر)، وكذلك طريقة جلوسه على الكرسي، مستغرقًا في التفكير، وإيماءة يديه عندما وضعها على شكل مسدس على رأسه، وهو يشاهد الفتاة التي تفاجأت بدخوله، ورغبته بتهديد الفتاة وقتلها، فراحت تتوسل اليه بالخروج من شقتها، وأنه أخطأ في دخول الشقة، فهي لا تخصه.

وهذا الأمر يبين أن الفتاة لم تكن تعرفه شخصيًا، مع أنها ظهرت معه في أماكن عديدة مختلفة في الفيلم، وراح (الجوكر) يسترجعها مكانًا تلو آخر، وصورة الفتاة تختفي من تلك الأماكن، ليظهر جليًا أن صورة الفتاة التي كانت ترافقه في تلك الأماكن كلها لم تكن إلا على سبيل التوهم، والتعلق العاطفي المريض. ويبدو أن المرة الوحيدة الحقيقية التي صادف فيها الفتاة هي تلك التي حدثت في المصعد، في الدقيقة عشرين، حين وضعت الفتاة يدها على شكل مسدس مصوب إلى رأسها، وراقت هذه الفكرة (للجوكر)، ونسج حول صاحبتها قصةً عاطفية، وراح يطبق تلك الإيماءة (إيماءة القتل)، فلم يسلم منه أحد. لقد مثل هذا المكان التحول النسقي للهامشي (الجوكر)، وتمثل ذلك في تخّليه عن أجمل قصة نسجها في خياله، فقام بقتل صاحبتها من دون أن يرف جفنه.

فالمكان/الشقة كان مسرحًا لمساحة متوهَّمة، اختلقها (الجوكر)/الهامش ليبني من خلالها بعدًا عاطفيًا مفقودًا في حياته الواقعية، ولكن عندما أراد أن يحوّل الحلم إلى حقيقة واقعية لم يحدث التطابق، مما اضطره إلى قتل الفتاة في شقتها، وإلغاء فكرة الحلم كلها.

الحمام العام:

صورة (33): توضح مكان الحمام العمومي في فيلم (الجوكر).

في الدقيقة الرابعة والثلاثين تظهر دورة مياه عامة بنسبة حضور 1.5% بعدد 0:01:43 دقيقة في مشهد واحد.

تبدو دورة المياه العامة قديمةً للغاية ومستهلكة، تملأ جدرانها الكتابات العشوائية، وقد غطى الصدأ أرجاءها، وبها مغسلتان صغيرتان، تعلوهما مرآة تفتقر إلى الوضوح والنظافة، وأعلاهما إضاءة، إحداها لا تعمل، فالمكان معتم مظلم، تشغله الطبقة المهمشة، وقد أفاد ظهور هذا المكان إبانة ردة فعل (الجوكر) بعد ارتكابه أول جريمة له، وهي قتل الشبان الثلاثة في القطار، فكان وسيلةً للتنفيس، والتعبير عن مدى فرحه بتحوله النسقي وتمرده، واكتشافه لحبه للقتل والثأر.

فالحمام العام هو أدنى منطقة في مساحة الهامش، لأنه قذر شكلًا ومضمونًا، بخلاف دورة المياه المترفة التي كانت في مسرح (وين)، ولذلك عندما تحوّل (الجوكر) في مشهد الدقيقة الرابعة والثلاثين جرى إلى الحمام العام مباشرة، ولكن المفارقة أنه لم يخف آثار الجريمة بغسيل يده، على

سبيل المثال، أو بإزالة الدم، ولكنه آثر التعبير عن شعوره بالنشوة والسعادة، من خلال قيامه بالرقص أمام المرآة، في منتصف دورة المياه، غير عابئ بمن قد يراه؛ فطريقة تعامل (الجوكر) مع المكان تبين مدى خطورة التحول الذي حصل للشخصية، ليُعلن المكان نفسه/دورة المياه العامة عن ولادة شخصية (الجوكر) المجرم، ولذلك جاء إلى أدنى مكان في مساحة الهامش، ليُعلن انتصار النسق المهمش.

حجرة رب العمل هويت:

صورة (34): توضح مكان رب العمل في فيلم (الجوكر).

في نهاية الدقيقة السابعة عشرة، يظهر مكان عمل (الجوكر)؛ حيث حجرة رب عمله هويت، واقتصرت نسبة حضوره1.2% بعدد 0:01:26 دقيقة في مشهد واحد.

وتبدو حجرة المدير (هويت) متوسطة الحجم ملونة، ومشرقة بإضاءة النوافذ الكبيرة، وهي تفتقر إلى التنظيم؛ إذ تملأ أرجاءها معدات التهريج، والخزانات الكبيرة الملونة؛ فهي حجرة مكتظة ومزدحمة، ويشغلها رب العمل (هويت)؛ فهو المسيطر على زمام الأمور، ويعبر المكان عن علاقة

من هم في السلطة (الرئيس هويت) بالهامش (الموظفين/الجوكر)، فالمكان أقرب للتعبير عن ممارسة السلطة لنفوذها، المتمثل في التهديد، والخصم، والتأنيب، والحساب.

وعلى الرغم من وجود المكان في حيز الأمكنة المهمشة شكّلت حجرة رب العمل نسقًا سلطويًا في كثير من العلاقات التي تحكم عناصره، وذلك في مشهد الدقيقة السابعة عشرة، عندما استدعى المدير (الجوكر) ليسأله عن لوحة الإعلانات المسروقة، فبدا الاختلاف الشاسع في الممر المؤدي لحجرة رب العمل (هويت)، فالطرف المتصل بحجرة (المكياج) الخاصة بالمهرجين كان مفتقرًا إلى اللون والصبغ، أما الطرف الآخر الملاصق لحجرة رب العمل فقد كست جدرانه الألوان المبهجة والمرحة، وصور إعلانات المهرجين.

وأيضا ظهرت العلاقات السلطوية في مشهد الدقيقة الثامنة عشرة، بدءا بموقع طاولة المدير في منتصف الحجرة، و(الجوكر) يقف أمامه ليعلل سرقة اللوحة تعليلًا لم يقنع مديره، فيتضح من المكان خضوع (الجوكر) وقلة حيلته، إذ ظل واقفًا دون حراك، وعلى الرغم من غضبه الشديد من المدير لم يظهر على تصرفاته ما يدل على ذلك، فاكتفى بانحناءة رأس، وابتسامة غريبة، تخفي وراءها غضبًا شديدًا، وشعورًا بالظلم والضعف. ومن ثم يتضح أن المكان يحمل تمثيلات من النسق السلطوي، تتجسد بمظاهره المختلفة، التي تشمل موقع المكتب وألوان الحجرة، وأيضًا طريقة جلوس المسيطر في مقابل المسيطر عليه.

من خلال ما تقدم من أماكن متنوعة في الفيلم: (أربعة أماكن مترفة، وثلاثة وسيطة، وعشرة أماكن متواضعة)، يتبين أن المكان أنموذج واضح لتمثيلات الأنساق الثقافية وصيروراتها، فعبر المكان المترف تمرر مظاهر الأنساق ظاهرها ومضمرها، ومنه يترجم النسق السلطوي المركزي هويته، ويحدد علاقته مع النسق الهامشي، ذلك أن النسق المركزي اتخذ من المكان المترف ساحةً استعراضية يفرد بها سطوته؛ ليعبر عن ثقافته المتغطرسة – ثقافة السلطة والمركز بتجلياتها المترفة

المرفّهة، وعلى عكس ذلك اتخذ النسق الهامشي من المكان المتواضع ملجأً وملاذًا له، بعيدًا عن جبروت السلطة، إلا أن الأخيرة أبقت جسور التواصل مع الهامش في حدود الأماكن الوسيطة، حتى تمارس نفوذ السلطة، وتخضع الهامش لتحقيق مآربها وأهدافها الخاصة.

ومن ثم يمكن القول: إن كل مكان (مترف، وسيط، متواضع) اشتمل_ على حد سواء_ على بصمة ساكنيه، فكان الترجمان المحمل بأنساق ثقافية تعبر عن أصحابه، وعن توجهاتهم الثقافية والفكرية. فالمكان المترف عبَّر عن تمثيلات القوة، والجبروت، والخوف، والرهبة، والترف، على حين كان المكان الوسيط ممرًا للوصول إلى الهامش المقصيّ والتحكم به وفق أهواء السلطة، أما المكان المتواضع فكان تمثيلًا للخوف، والخضوع، والولاء، والتبعية التي تحولت ساحته فيما بعد إلى ساحة دم، وقتل، ودمار، وثورة.

الخاتمة

قامت هذه الدراسة على افتراضٍ مفادُه وجود أنظمة ثقافية تسري في فيلم (الجوكر) ظاهرةً ومُضمرةً، ورأت الدراسة في الثقافتين الرسمية المسيطرة والشعبية المهمّشة تجليًا لهذه الأنظمة الثقافية، فجاءت الثقافة الرسمية المهيمنة بأنساقها الظاهرة والمضمرة لتعبر عن السلطة وتجلياتها. وجاءت الثقافة الشعبية لتعبر عن المهمشين المبعدين في المجتمع، بأنساقها المضمرة والظاهرة، شأنها شأن الثقافة السلطوية المهيمنة.

ورأت الدراسة في عنصري المكان والشخصيات ميدانًا أساسيًّا لتبدّي مظاهر الثقافتين السلطوية المهيمنة والشعبية المهمشة، فانصرف الفصل الأول إلى تبيان مظاهر كلٍّ من الثقافتين، ظاهرهما ومضمرهما، في شخصيات الفيلم، فانقسمت الشخصيات بالقياس إلى أنساق الثقافتين المعنيتين إلى ثلاثة أنواع؛ شخصيات تغلب عليها الأنساق الثقافية المعبرة عن الثقافة السلطوية المسيطرة، وشخصيات متحوّلة، تنتقل من نسق ثقافي إلى آخر، وشخصيات تغلب عليها الأنساق الثقافية المعبرة عن الثقافة الشعبية؛ واتضح ذلك التقسيم النوعي في تفاصيل الشخصيات الظاهرة (اللباس، الشكل) وفي الفعل الحكائي الوظيفي (تصرفاتها) وفي قناعاتها (مواقفها من الناس ومن الحياة).

فالشخصيات المعبرة عن الأنساق الرسمية شخصيات ذات مظهر جذاب وحديث معسول، يُخفي وراءه نسقًا سلطويًا مهيمنًا، تجلّى في عدد من المواقف والمشاهد؛ لتكشف عن توجهات السلطة وأنساقها المضمرة التي عبرت عن مظاهر التحيز الطبقي، والتنمر، والتسلط على أفراد الثقافة المهمشة.

أما الشخصيات الشعبية فتجلت أنساق الثقافة المقصية المهمشة فيها من خلال مظهرها الخارجي المتواضع، وحديثها الساذج، ومن خلال عدد من الخصائص التي اتسمت فيها خلال الفيلم؛ كالاتكالية، والعجز، وتمثيلات الضعف المتعددة.

ونتج من تفاعل هاتين الثقافتين الرسمية السلطوية والشعبية المهمشة شخصيات هجينة متحوّلة، تجلّت في شخصية بطل الفيلم (الجوكر) وحده، واتضح ذلك من خلال تحوله النسقي الذي كشفته التغيرات التي طرأت على أفعاله، خلال حركة الفيلم ابتداءً وانتهاءً؛ إذ كشفت تلك التحولات عن تأرجح واضح بين نسقين متعارضين، أعقبه تحوّل شبه كامل من نسق إلى نسق، فبدأ (جوكر) الفيلم باستسلام كامل، ثم انتقل إلى الحوار، ثم الصدمة، ثم التحول إيذانًا بالثورة على النسق.

وتناول الفصل الثاني شكلا آخر من تبدّيات الثقافتين السلطوية والشعبية، وذلك من خلال دراسة عنصر المكان بعدّه مجلًى من مجالي الأنساق الثقافية، مضمرها وظاهرها؛ فإذا صحّ أن للمكان خطابًا ثقافيًا، يمكن القول إذن إن القصور والمسارح كانت ترجمانًا لهيبة الثقافة السلطوية المسيطرة؛ لتخلق حاجزًا بينها وبين الشعب الذي بنى خطابه على أنقاض السلطة، فاتخذ من الأماكن التي همشتها موطنًا وسكنًا له؛ ليعبر من خلالها عن ثقافته المقصية، فكانت أماكنه أيضًا ترجمانًا لخطابه الثقافي الهامشي، وكما هو الحال في فصل الشخصيات بدا أن في الأماكن ما يمكن تصنيفه ضمن الأماكن الوسيطة التي تتوسط بين نسقين ثقافيين؛ وكأنها جسرُ تواصلٍ بينهما؛ كـ(الاستوديو) الذي جمع ممثلي السلطة (المذيع وفريقه) وممثلي الشعب (الجمهور الموجود في الاستوديو)؛ إذ استغلت السلطة هذا المكان الوسيط لتمرير خطاب نسقي يكفل لها نقاء نسقها السلطوي واستمرار هيمنته.

وعلى الرغم من كل المحاولات التي بذلتها السلطة الرسمية المسيطرة عبر أنساقها الثقافية التي تجلت في الشخصيات وفي الأماكن، لم تستطع تلك الأنساق أن تحميها من ثورة شعبية، كسرت الحدود بين الأنساق، وكسرت معها معايير الثقافتين السلطوية والشعبية، لتُدخل المجتمع كله نحو حقبة تلتبس فيها الأنساق الثقافية وتختلط، فلا يظهر إلى العلن إلا نسق فوضوي حاد، تجلّى في مشاهد الفيلم الأخيرة، حيث الموت والخراب.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر:

- تود فيليبس، فيلم الجوكر، وارنر برذرز بيكتشرز، الولايات المتحدة الأمريكية، 2019.

المراجع العربية:

1. إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010.
2. اصطيف، عبد النبي، والغذامي، عبد الله، حوارات لقرن جديد نقد أدبي أم نقد ثقافي، دمشق، دار الفكر، (د. ط)، 2004.
3. جرير (ت 728)، جرير بن عطية، ديوانه، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، (د. ط)، 1986.
4. خليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، لبنان، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 2016.
5. الرازي (ت 660)، محمد، مختار الصحاح، لبنان، مكتبة لبنان، (د. ط)، 1986.
6. الزبيدي (ت 1205)، محمد مرتضى، تاج العروس، الكويت، ج26، مطبعة الحكومة، (د. ط)، 1990.
7. الشرماني، فتحي، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، الأردن، عالم الكتب الحديثة، الطبعة الأولى، 2019.

8. صليبا، جمال، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية – ج2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، (د–ط)، 1982.

9. العيد، يمنى، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، 1985.

10. الغذامي، عبد الله، كتاب النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المغرب/لبنان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2005

11. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998.

12. فوزي، عصام، غرامشي وقضايا المجتمع المدني، القاهرة، دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1991.

13. الفيروز آبادي (ت 817)، مجد الدين، القاموس المحيط، مصر، دار الحديث، (د. ط)، 2008.

14. الكردي، عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، القاهرة، مكتبة الآداب، الطبعة الثالثة، 2005.

15. لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المغرب/لبنان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991.

16. المتنبي (ت354)، أحمد بن حسين، ديوانه المتنبي، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، (د. ط)، 1983

17. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصر، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2008.

18. المسعودي (ت346)، أبو الحسن، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت، دار الكتب العلمية، (د. ط)، (د.ت)

19. ابن منظور (ت 711)، جمال الدين، لسان العرب، لبنان، ج10، دار صادر، (د. ط)، (د. ت).

20. يقطين، سعيد، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، 2014.

المراجع المترجمة:

1. أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2003.

2. باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1984.

3. برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2003.

4. بينيت، طوني، وزملاؤه، كتاب مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2010.

5. كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، الكويت، عالم المعرفة ع244، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أبريل، 1999.

6. كيليطو، عبد الفتاح، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2001.

7. لوتمان، يوري، جماليات المكان- مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، الدار البيضاء، دار قرطبة، الطبعة الثانية، 1988.

8. لوتمان، يوري، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المغرب/لبنان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2011.

المقالات المنشورة في الدوريات:

1- أبو ديب، كمال، الأنساق والبنية، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، العدد 4، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو 1981.

مراجع شبكة الإنترنت:

1- جوارنه، محمد، قصة فيلم Joker، مقال\سطور، 12-8-2021، تاريخ المشاهدة 12-12-2021،
https://sotor.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_Joker

2- فهمي، حسام، بين parasite"وjoker"..كيف نجحت سينما الفقراء في حصد الأوسكار؟، مقال\الجزيرة نت، 17-2-2020، تاريخ المشاهدة 10-12-2021
https://www.aljazeera.net/midan/art/cinema/2020/2/17/%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1