مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة1 المجلد (22) ـ العدد (01) (جوان، 2021م) -ص 501 – 528
ISSN 1111-5149 /E. ISSN 2430-2588

الخطاب السردي السينمائي بين التفكير الفلسفي وأستطيقا الصورة

-دراسة تحليلية لفيلم (الجوكر/Joker)

The narrative cinematic discourse between philosophical thinking and aesthetic of image -Analytical study of the movie (Joker)

مروى زغداني*(جامعة بسكرة، مخبر الدراسات النفسية والاجتماعية)
maroua.zeghdani@univ-biskra.dz
د/ نجيب بخوش (جامعة بسكرة، مخبر الدراسات النفسية والاجتماعية)
n.bekhouche@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام	2020-10-07	تاريخ القبول	2021-05-31

ملخّص

تتمحور هذه الدراسة حول فهم الأفكار الفلسفية التي تجسدت في الخطاب السردي لفيلم (الجوكر/Joker)، وكذا الخلفيات النظرية والمعرفية التي برزت في هذا العمل الفني، لتقصي ماهية التفكير الفلسفي في السينما، وفي نفس الوقت البحث في جماليات الصورة التي تتجلى على المستوى البصري العياني، حيث تندرج هذه الدراسة ضمن البحوث الكيفية التي تحاول تحليل الظاهرة الاتصالية بعمق للبحث في الرموز الظاهرة والمضمرة، وهذا بالاعتماد على منهج التحليل السيميولوجي.

وقد توصلت الدراسة إلى نتائج من أهمها استناد فيلم (الجوكر/Joker) على الفلسفات العدمية، ذات النظرة التشاؤمية للوجود الإنساني والعلاقة بين الأنا والآخر، وفي ذات السياق تجلت الجماليات البصرية للفيلم من خلال توظيف عناصر سينمائية متمثلة في الأزياء، الألوان، الإضاءة، والمونتاج الفني لنقل مفهوم أستطيقا القبح، التي عبرت عن المفارقات السردية للتراجيديا.

كلمات مفتاحية: الخطاب السردي، التفكير الفلسفي، الصورة السينمائية، فيلم (الجوكر /Joker)

Abstract

This study focuses on understanding the philosophical ideas embodied in the narrative discourse of the movie (Joker), together with the theoretical and cognitive backgrounds that emerged in this artistic work, in order to investigate the nature of philosophical thinking in cinema, and at the same time search for the aesthetics of the image that is manifested on the visual level. The study falls within the qualitative research and tries to deeply analyze the communicative phenomenon according to the implicit and explicit symbols, depending on the semiological analysis.The study results show that (Joker) movie is based on nihilism, pessimism philosophies toward the relationship between ego and the other. In the same context, the visual aesthetics of the film were manifested through the use of elements of the cinematic language such as fashion, colors, lighting and montage to deliver the concept of the aesthetics of ugliness, which has been expressed the narrative ironies of the tragedy.

Keywords: narrative discourse; philosophical thinking; cinematic image; (Joker) movie.

* المؤلف المرسل

مقدّمة

تمثل السينما إحدى أهم الوسائل الاتصالية ذات الصدى الجماهيري، وهذا لطابعها المميز وقدرتها التعبيرية من خلال الاعتماد على الإبهار البصري والجمع بين العديد من الفنون الإنسانية في قالب أيقوني واحد، ومن ثم فإن الخطاب السينمائي يشكل توليفة تضم بداية النص المكتوب أو ما يعرف بسيناريو الفيلم؛ الذي يسرد من خلاله المؤلف أحداث ومجريات القصة وتتجلى في الأمكنة والأزمنة وكذا الشخصيات، ليتم بعدها تجسيد وإخراج العمل الفني في شكله النهائي للجمهور المشاهد عن طريق عناصر اللغة السينماتوغرافية كحركات الكاميرا، زوايا التصوير، الإضاءة، المونتاج ... وغيرها، وبالتالي فالصورة الفيلمية مثلما تقوم على الأبعاد الشكلية التي ترتكز بالأساس على الألوان، الأزياء، الديكور، الصوت، والتي يمكن الحكم من خلالها على جماليات الفيلم من عدمها، وهذا بالنظر إلى مدى الانسجام والتناغم الذي تخلقه هذه العناصر مجتمعة، فهي تقوم أيضا على مدلولات تحمل رسائل ذات أبعاد رمزية وأفكار مختلفة؛ يمكن الاستدلال عليها من خلال تجاوز ما هو ظاهري بحت إلى ما هو باطني عميق.

إشكالية الدراسة

إن دراسة الأفلام من الناحية الفكرية الفلسفية تسمح بفهم وإدراك الخلفية المعرفية التي بنيت عليها حبكة الفيلم وهذا لتقصي ما يتذوقه المتلقي السينمائي، وكذا فهم الآلية التي تعمل من خلالها على رسم صورة الواقع لدى المتابعين، وإلى أي حد تساهم في تنمية ملكات التفكير؛ وتحديدا التفكير التأملي الفلسفي، وهذا على اعتبار أن الخطاب السينمائي ليس مجرد دلائل يتم ربطها عشوائيا، بل هو ناشئ على أساس علاقات قصدية ذات مغزى، ما يعني أن الأفلام السينمائية يمكن لها أن تحتضن التفكير الإنساني بكل تعقيداته المركبة ومحاولة تبسيطها للمتفرج، ما يفضى إلى القول بأن السينما قد تجاوزت نطاق الوظيفة الترفيهية إلى آفاق التفكير المنطقي المبني على الحجج والبراهين؛ المنطلق من مقدمات تستلزم الوصول إلى استخلاص نتائج ذات صبغة إقناعية؛ إذ يمكن الإشارة هنا إلى الأفلام الجادة، التي تتطرق إلى التجربة الإنسانية بكل تفاصيلها، والتي تقوم بالدرجة الأولى على محاكاة الواقع بكل ما يحمله من فانتازيا أو تراجيديا؛ إذ من بين الأفلام التي أحدثت ضجة وسط جمهور السينما خلال سنة 2019 نجد فيلم (الجوكر/Joker).

وهذا منذ عرضه في صالات السينما بالولايات المتحدة الأمريكية وصولا إلى مختلف دول العالم، نظرا للأفكار والإيحاءات والقضايا التي عالجها مضمونه، إضافة إلى المشاهد القوية المدرجة فيه، وهو ما يفتح القوس للبحث في الأفكار الفلسفية التي قام عليها هذا العمل، ومن جهة أخرى استنطاق العناصر السينماتوغرافية التي من الممكن أن تدل على بروز المفهوم الجمالي للصورة.

وعليه، كيف تجسد الخطاب السردي لفيلم (الجوكر /Joker) في بعديه الفلسفي والجمالي؟

ولإثراء هذه الإشكالية تطرح مجموعة التساؤلات الفرعية التالية:

- ما أبرز الأفكار الفلسفية المتناولة في سردية فيلم (الجوكر /Joker)؟
- كيف تجلت مظاهر التأمل الفلسفي في مشاهد فيلم (الجوكر /Joker)؟
- ما هي العناصر التي ساهمت في تشكيل الأبعاد الفنية الجمالية للصورة في فيلم (الجوكر /Joker)؟
- ما هي التقنيات والأساليب الإخراجية التي تم توظيفها في فيلم (الجوكر /Joker) لتحقيق تجربة التذوق الجمالي والفلسفي للسينما؟
- كيف تم الجمع بين ثنائية الفلسفي المجرد والبصري المجسد في فيلم (الجوكر /Joker)؟

أهداف الدراسة

إن أي دراسة علمية تسعى لتحقيق جملة من الأهداف يتم استنباطها انطلاقا من المشكلة البحثية المطروحة، وعلى هذا الأساس تتحدد أهداف دراستنا فيما يلي:

- إبراز أهم الأفكار الفلسفية التي تضمنها فيلم الجوكر في خضم سرديته.
- تحديد العناصر التي ساهمت في تحقيق ما يعرف بجمالية الصورة السينمائية.
- الكشف عن الآليات والتقنيات التي يتم من خلالها الجمع بين العمق الفكري الذي يأخذ أبعادا فلسفية وفي نفس الوقت يجسد البعد الأستطيقي للصورة السينمائية.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في كونها تعالج ثنائية التفكير الفلسفي الذي يتضمنه الخطاب السردي السينمائي وربطه بالجانب الأستطيقي للصورة السينمائية؛ ما يعني التركيز على زوايا بحثية متعددة، بحيث تكون الدراسة ذات ثراء معرفي ويمكن إدراجها ضمن الدراسات العابرة للتخصصات؛ كونها تضم متغيرات من حقل الأدب، الفلسفة، الفنون، الإعلام والاتصال، وهذا ما من شأنه أن يحقق الإضافة العلمية من الناحية الأكاديمية، خاصة وأن حقل الجماليات وكذا التفكير الفلسفي في السينما لم يأخذ النصيب الأوفر من البحث والتمحيص لدى الباحثين في علوم الإعلام والاتصال، بالإضافة إلى أن الجمالية في العمل الفني تعد من المفاهيم الشائكة التي تستدعي تحليلا معمقا، وأيضا السينما بدورها تستقطب جمهورا واسعا من مختلف الشرائح والفئات، وهو ما يجعل المادة الفيلمية حقلا خصبا للدراسة، يتم من خلالها فهم ذوق الجمهور المتلقي وتفضيلاته.

أولا: مدخل مفاهيمي

إن لتحديد المفاهيم أهمية قصوى في أي بحث علمي، وذلك بغرض الوصول إلى دقة في الطرح، التحليل، المعالجة والاستنتاج.

1-الخطاب السردي

حتى نتمكن من تحديد أبعاد ومؤشـــرات "الخطاب الســـردي" ينبغي أولا تفكيك هذا المفهوم إلى مفاهيم جزئية لاستخراج مختلف المعاني والأفكار التي يتضمنها.

الخطاب: يعرفه (فيركلاو /Fairclough) بأنه اللغة المســـتخدمة لتمثيل ممارســـة اجتماعية محددة من وجهة نظر معينة، وذلك من خلال ا ستخدام اللغة حديثا وكتابة وأي ضا أنواع النشاط العلاماتي مثل: الصور، الأفلام، الرسوم .... (شومان، 2007، ص.25)

فالخطاب بهذا المعنى يمثل شكلا من أشكال الممارسة الاجتماعية، له خصوصيته، ويختلف من مجتمع إلى آخر.

بينما يعرفه المفكر الفرنسي (ميشيل فوكو/Michel Foucault) بأنه نظام تعبير مقنن ومضبوط والذي يحتوي على النصوص والأقوال، كما تفضي بمجموع كلماتها ونظام بنائها وبنيتها وتنظيمها. (المشاقبة، 2014، ص.101)

السرد

مجموعة الأحكام والقواعد المنتظمة تنظيما منطقيا، تختص بمناقشـــة الأجزاء والمقاطع والنصوص التي يتكون منها السرد. (الأسود، 2007، ص.87)

والسرد تجسيد لحدث ومقاربته بمكان ما، سواء وقع هذا الحدث أو ينتظر وقوعه مستقبلا، وتكمن جاذبية السرد في حركيته اللامتوقعة. (آدم، 2015، ص.21)

من هنا يفهم أن السرد أسلوب لغوي يتم من خلاله الإخبار عن سلسلة من الأحداث، يقوم فيه السارد بالتعبير عن التجارب والخبرات والسلوكات التي ترتبط بشخصيات وأماكن وأزمنة معينة، ثم نقلها إلى متلقي ما، واللفظ الأصح هو المروي له.

الخطاب السردي

هو خطاب ينقل حدثا، يعتمد على الوصف والتعليق، وذلك بغرض سرد مجموعة من المواقف المروية على مستوى القصة، ونظرياته التي تقوم في الأغلب على دراسة الشكل والطريقة والخصائص المشتركة بين جميع أنواع السرد. (برنس، 2003، ص.133)

نستنتج من هذا المفهوم أن الخطاب السردي هو الطريقة التي تروى بها أحداث قصصية، والتي تختلف من سارد إلى آخر، إلا أن جميعها تشترك في عناصر أساسية للخطاب السردي والمتمثلة في الحدث، الشخصيات الرئيسية والثانوية، الفضاء الحكائي، الزمن والحوار.

وعليه، فإن الخطاب السردي لم يقتصر على مجال الأدب فحسب، بل انتقل إلى العديد من الفنون كالمسرح والسينما.

2- السرد السينمائي

الســرد الســينمائي: بحســب (بوردويل/Bordwell) "عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج الذي يســتخدم خطة تفســيرية لكي يبني قصــة الدراما، فالســرد إذن هو

التأثير الرئيسي على المتفرج، الذي يجب عليه بشكل إيجابي أن يبني المعنى [...] والحبكة هي الشـــكل الفعلي الذي تتم به رواية الأحداث، أي اختيار وتنظيم أحداث القصـــة [...] أما القصـة فهي القصـة المثالية التي يقع فيها الفيلم، ولكن يجب على المتفرج أن يعيد بناءها بشكل إبداعي" (فرامبتون، 2009، ص.163)

وبالتالي فإن السرد في السينما له تقاطعات عدة مع السرد في الأدب، كونه يشترك معه في الأركان الرئيســية، فالمروي له في هذه الحالة هو المتفرج، الذي بدوره يحاول بناء أحداث القصة في ذهنه، ورسم تصور لمجرياتها ومدى سلامتها.

السرد السينمائي يستقي من علم السرد في الأدب الملامح الكبرى، حيث أن من المنظور السينمائي يكون تمثيل الزمان والمكان للفيلم من خلال عمليات المونتاج وكذا تركيب الصوت التي تشكل الوظائف السردية، وأيضا الاهتمام بالصورة كعلامة أيقونية تساهم في صناعة تيمات الفيلم وتطوير حبكته، ومن بين المنظرين في هذا المجال الناقد الأمريكي (سيمور تشاتمان/Seymour Chatman) الذي يتناول قضايا السرد الأدبي والفيلمي، عبر تحليل التقاطعات بينهما كاستخدام الحبكة الدرامية، الاستعانة بالراوي إظهارا أو إضمارا، وكذا الوصف والسعي للتشويق والإقناع، كما يعتبر (تشاتمان/Chatman) أن آليات الوصف السينمائي ترتكز على الثراء البصري في مقابل فقرها من ناحية الحوار. (التلمساني، 2016، ص.352)

إذن، فالنقطة المفصلية التي تميز السرد الأدبي عن السرد السينمائي، هي أن هذا الأخير يرتكز بشكل أكبر على ما هو صوري مجسد، وعلى ما هو مسموع كذلك، مما يقلل الحاجة إلى التخيل بالنسبة للمتلقي السينمائي، وهنا يتم اللجوء إلى تقنيات أدوات ووسائل تساعد في خلق طابع سينمائي سردي مبتكر، يستطيع جذب الجمهور لمتابعة أحداث القصة دون الإحساس بالملل أو الضجر، ومثال ذلك المؤثرات البصرية والسمعية التي يتم إدراجها في الأفلام.

الصورة السينمائية

يرى الناقد الســينمائي (أندريه بازان/André Bazin) أن التصـوير الفوتوغرافي هو تقنية ضـعيفة، لأنه يقوم على تسـجيل لحظة أو برهة صـغيرة من الزمن، بينما السـينما تضع الشيء ضمن الإطار الذي يتواجد فيه الزمن، وكذلك التسجيل باستمرارية، بينما يعتبر المخرج الروسـي (سـيرجي إيزنشـتاين/Sergei Eisenstein) أن الصـورة السـينمائية تقوم على الدور الذي يلعبه المونتاج وهو ما يجعل المشـــاهد يمارس عملية الإبداع تماما مثلما

يمارسها الفنان خلال إبداعه للصورة[†]، وهكذا فإن المشاهد لا يرى العناصر المصورة للعمل فحسب، وإنما يعيش العملية الديناميكية التي تظهر بها الصور. (جراهام، 2013، ص.200)

اللغة الاحترافية لإخراج الأفلام عادة ما تقوم على وسائل تعبيرية أساسية التي تميز السينما وهي: سلم اللقطات، الإطار، أشكال المونتاج ... إلخ. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1983, p.5)

ما يلاحظ على الصورة السينمائية هو قدرتها على جذب الجمهور، خاصة عند شعوره أنه مساهم في عملية إنتاج الصورة، ولهذا السبب يحاول صناع السينما إدخال طرق وتقنيات جديدة تعزز شعور المتلقي السينمائي بالمشاركة في العمل الفني، لذا فإن أول ما يتم مراعاته أثناء إخراج الصورة الفيلمية هو آلية تلقي المتفرج لها، وانطباعاته حولها.

كتعبير إجرائي فإن الخطاب السردي السينمائي

نقصد به البناء الفيلمي الذي يضم مجموع الأحداث وحبكتها القصصية والشخصيات والفضاء الزمكاني، وآلية تحويله من سيناريو مكتوب إلى مشاهد مجسدة، للتعبير عنها دلاليا، من الناحية السمعية البصرية، وكذا كيفية تفاعلها مع المضمون الذي تنقله أيقونيا إلى المتفرج.

3 - التفكير الفلسفي

قبل الشروع في تقديم مفهوم للتفكير الفلسفي، ينبغي أولا تحديد مفهوم الفلسفة.

بحسب موقع قاموس كامبريدج البريطاني فإن الفلسفة "هي استخدام السبب في فهم عديد الأشياء كطبيعة العالم الحقيقي والوجود، استخدام المعرفة وحدودها، ومبادئ الحكم العقلي". (Cambridge Dictionary. *Philosophy*. viewed in 6/5/2020) from https://dictionary.cambridge.org/amp/english/philosophy)

وبحسب قاموس المعاني الجامع "الفلسفة كلمة في الأصل تعني الحكمة، محبة الحكمة، وصار يقصد بها كل الأفكار المستنبطة بالعقل وإعمال الفكر حول الموجودات ومبادئها وعللها. (المعاني الجامع. *تعريف ومعنى فلسفة* تم استرجاعها في تاريخ 2020/5/7، من الموقع الإلكتروني https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/)

أي أن الفلسفة تقوم بالدرجة الأولى على فهم الظواهر المختلفة، والأسباب الكامنة خلفها، استنادا إلى الحجة والبرهان.

[†] للإشارة فإن أستوديو (بلاك ماريا) هو أول أستوديو في التاريخ يُجهز للتصوير السينمائي، حيث أسسه توماس أديسون لتصوير أفلام الكينيتوسكوب، وفى فرنسا وكان جورج ميلييس الأب الفعلي لاختراع المؤثرات الخاصة السينمائية بجانب الفيلم السردي الروائي للاستزادة انظر سعيد شيمي: الصورة السينمائية من السينما الصامتة ص31.

التفكير الفلسفي: لدى اليونان هو التفكير الذي يسعى إلى المعرفة الخالصة، إلى العقل وفقط، بهدف الكشف عن الحقيقة لذاتها، بعيدا عن الخرافات والأساطير. (إمام، 2016. ص.17)

التفكير الفلسفي: هو ذلك النمط العقلي المجرد، الذي من خصائصه مخالفة التفكير السلبي، الذي يتم فيه الاكتفاء بالتلقي دون نقد أو إبداع، فهو تفكير يستهدف الكشف عن الحقيقة عبر التأمل، بحرية مطلقة في التأمل والتعبير. (النشار، 2013، ص.19)

وبالتالي فإن التفكير الفلسفي هو تفكير منطقي، عقلاني، تحليلي، يتم فيه استبعاد الأحكام المسبقة، أو تلك الأفكار التي لا تعتمد خلفيه معرفية مبررة كالخرافات والأساطير التي يكون في الغالب مصدرها الثقافة والبيئة الاجتماعية الرجعية.

بهذا المعنى فإن التفكير الفلسفي لا يقف عند حدود الدهشة والتساؤل، وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث في المسببات والعلل الأولى للظواهر وتفسيرها، وكذا تقديم استنتاجات حولها.

فالتفكير الفلسفي إجرائيا هو ذلك التفكير التأملي الذي يقوم على إعمال العقل، وإيجاد العلاقات السببية بين العناصر والأشياء، استنادا إلى الحجج والبراهين، وكذا التفسيرات التي قدمها مختلف الفلاسفة والمفكرين حول الظواهر والقضايا التي طرحها الفيلم محل الدراسة.

4- أستطيقا الصورة

الأستطيقا (جماليات) وتقابلها في اللغة الفرنسية esthétique، اللغة الإنجليزية aesthetics، اللغة الإسبانية estetica، وهي "علم موضوعه الحكم التقويمي الذي من خلاله يمكن التمييز بين الجميل والبشع، فالجماليات تقوم أساسا على تحديد مجموعة السمات المشتركة في إدراك ما يثير الانفعال الجمالي. (لالاند، 2001، ص.367)

الجماليات حسب قاموس السيميوطيقا (dictionary of semiotics) لفظ الجماليات يطلق على نظرية التجربة الجمالية أو فلسفة تذوق الفن، عادة الإحساس بالجمال هو مزيج بين التقدير والمتعة التي نختبرها، على سبيل المثال عندما نستمع للموسيقى، الإعجاب بلوحة فنية أو أن نكون مقابلين لمشهد غروب الشمس. (Martin & Ringham, 2000, p.22)

حتى وإن اختلفت المفاهيم حول الجماليات يبقى العنصر المشترك بينها هو أن هذا العلم يبحث في المعايير والمبادئ التي من خلالها يمكن التمييز بين الجميل والقبيح، بناء على الأثر الإيجابي الذي يتم إحداثه وجدانيا لدى المتلقي.

أما عن ماهية الجمال: فهو امتزاج مضمون عقلي والذي يتألف من تصورات تجريبية غير إدراكية مع المجال الإدراكي، بحيث أن المضمون العقلي والمجال الإدراكي لا يمكن التمييز بينهما، وهكذا فإن الشعور بالجمال يتحقق من خلال الانسجام بين قوى الإدراك الحسي وكذا الملكات الذهنية العليا. (ستيس، 2000، ص.73)

وهكذا نجد أن الجمال مفهوم نسبي، منه ما هو مادي محسوس يدرك عن طريق الحواس، ومنه ما هو شعوري، أي لا يمكن إدراكه إلا عقليا.

أستطيقا الصورة

إن جمالية الصورة تتجسد من خلال اللون، التعبير، الضوء، حركة الصورة وغيرها، فما يمنح الصورة جماليتها هو الأسلوب وطريقة تكامل هذه العناصر مجتمعة، والتي تترجم المزاج المطلوب للاستخدام في نقل شعور عاطفي، فضلا عن الإضاءة وأداء الممثلين وحركة الكاميرا. (محمد، 2016، ص.110)

مفهومنا الإجرائي حول أستطيقا الصورة أنها مجموعة العناصر البصرية التي تجتمع معا بطريقه جذابة ومميزة داخل الكادر الفيلمي، ممثلة في الديكور، الإضاءة، الأزياء، الألوان، حركات الكاميرا، والتي تقوم على مبررات درامية دالة، تحقيقا للأثر الانفعالي الجمالي في نفسية المتلقي.

ثانيا – الدراسات السابقة

1- الدراسة الأولى

بعنوان "فلسفة القوة عند نيتشه في المخيال السينمائي الأمريكي" للباحث "سوالمي الحبيب" حيث تناولت الدراسة نظرية القوة أو الرجل الأعلى التي طرحها الفيلسوف (نيتشه/Nietzsche)، وكيفية تعامل الولايات المتحدة الأمريكية مع هذه النظرية في المجال السينمائي، وذلك من خلال عرض نماذج من أفلام رعاة البقر، وقد توصلت نتائج الدراسة إلى أن هذا النوع من الأفلام جسد النزعة الأمريكية للسيطرة على العالم، وأبرز قوة الرجل الأبيض على حساب الهنود الحمر، وكذلك تم الترويج لمفهوم الفرد الأمريكي الذي لا يقهر، ما يعد تأسيسا لنظرية الرجل الخارق أو السوبرمان، الذي يجب اتخاذه كقدوة. (سوالمي، 2018، ص.14)

2- الدراسة الثانية

بعنوان " تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي" للباحثين "فادية فاروق سعيد" و "عذراء محمد حسن" تمثل هدف الدراسة في الكشف عن القيمة التعبيرية والموضوعية لانفتاح الكادر من الصورة المرئية، وكيفية إدراكها، وأيضا الكشف عن الآليات التي يتم من خلالها نقل المعاني، اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي، وعينة قصدية تمثلت في فيلم (كلاود أطلس)، وقد توصلت نتائج الدراسة إلى أن لحركات الكاميرا الدور الأهم في التأسيس للقصة، وأن انغلاق الإطار بلقطة كبيرة فتح أفق التوقع خارج الإطار بالنسبة للصور المدركة، وأن توظيف اللقطات السريعة مغلقة الإطار هو ما يتيح للمتلقي السينمائي تشكيل وإدراك المشهد، بالإضافة إلى

الاعتماد على التنقلات الصـوتية لتكوين تدفق ذهني للربط بينها وبين الصـور المدركة. (سعيد وحسن، 2019، ص.2-11-17)

3- الدراسة الثالثة

بعنوان "المتعة البصـرية وآلياتها في تحقيق البعد القيمي للفيلم الإلكتروني – دراسـة سـيميولوجية- للباحثتين "شـرارة حياة" و"قادية عباسـة فاطمة الزهراء" وقد هدفت الدراسة إلى البحث في عنصر المتعة البصرية ومدى مراعاتها وحرصها على تحقيق الأبعاد القيمية والأخلاقية، وذلك بالاعتماد على التحليل السـيميولوجي كمنهج والعينة القصـدية ممثلة في فيلم "الابتسـامة" وقد توصـلت نتائج التحليل إلى أن الفيلم قد تطرق إلى قيم إنسانية واجتماعية وأخلاقية، تقوم على خطاب إرشادي توعوي إنساني، وقد جسد الفيلم القيمة الأخلاقية والمتعة البصـرية في قالب فني جمالي، تم من خلاله تحقيق المتعة المشـهدية، عن طريق حركات الكاميرا ونوعية اللقطات التي سـاهمت في إبراز جمالية الفيلم. (شرارة وقادية عباسة، 2018، ص.274)

التعليق على الدراسات السابقة

الدراسـات السـابقة التي تم الاعتماد عليها توافقت مع بعض المتغيرات في بحثنا، فالدراسة الأولى ساعدتنا على توضيح الشق الأول من دراستنا والمتمثل في علاقة السينما بالفلسـفة، وكذا آلية إسـقاط النظريات الفلسـفية على البناء الفيلمي، إلا أن الملاحظ عليها هو اقتصـارها على نظرية فلسـفية واحدة والمتمثلة في نظرية القوة، ومن هنا حاولت دراسـتنا التطرق إلى العديد من النظريات والأطروحات الفلسـفية المسـتنبطة من الفيلم المعالج، وذلك بغرض جعل البحث المقدم يتميز بالتنوع والثراء المعرفي.

أما عن الدراسـتين الثانية والثالثة فقد توافقتا مع نوعية بحثنا؛ والذي يندرج ضـمن البحوث الكيفية، وكذا المنهج السـيميولوجي والعينة القصـدية، بالإضـافة إلى كون هاتين الدراستين تشتركان مع دراستنا في شق جمالية الصورة السينمائية، غير أن الملاحظ عليها هو التركيز على الجانب الشكلي تقنيا ووصفيا دون البحث في المستويات الضمنية العميقة.

وعليه، فقد حاولت دراسـتنا أن تنطلق من حيث انتهت إليه الدراسـات السـابقة، كما سـعت إلى البحث في جوانب وجزئيات متعددة، بحيث تكون شـاملة وجامعة للدراسـات المقدمة، وذلك بهدف تقديم بحث علمي يربط بين ما هو جمالي وفلسفي في آن واحد.

ثالثا – منهجية الدراسة

1- نوع الدراسة

تعد هذه الدراسـة من الدراسـات الكيفية التحليلية (Qualitative analytical studies)، التي تهدف إلى فهم الظاهرة المدروسـة بعمق والإحاطة بها، لاسـتخراج الأفكار والمدلولات الضمنية.

"فالهدف الرئيسي من البحث النوعي هو فهم وشرح واستكشاف وتوضيح المواقف والمشاعر والقيم والمعتقدات". (Kumar, 2011, p.103)

وهذا راجع لكون الدراسة تبحث في معان ضمنية ومفاهيم فلسفية مجردة، وأخرى جمالية يغلب عليها الطابع النسبي، وهو ما يستدعي تجاوز المستويات السطحية الظاهرية بغية الوصول إلى المستويات العميقة من التحليل، والتي لا يمكن التعبير عنها كميا.

2- منهج الدراسة

إن الاستناد إلى منهج ما يعد من ضروريات البحث العلمي، كونه يضم مجموعة من التقنيات والخطوات المتسلسلة التي يتبعها الباحث حتى يكون بحثه مضبوطا، بحيث يأخذ صفة الجدية والصرامة العلمية.

وعلى هذا الأساس فإن المنهج المعتمد في دراستنا هو منهج التحليل السيميولوجي، حيث تعرفه الباحثة (جوليا كريستيفا/ Julia krestiva) على أنه: "مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث في صيغ اكتمال حلقة الدلالة في نسق معين، هو الأسلوب العلمي الذي يكشف، يحلل، ينقد المعنى في نظام ما، وينتقد أيضا العناصر المكونة لهذا المعنى ولقوانينه". (يخلف، 2012، ص.71)

وتبرير ذلك أن السيميولوجيا نظرا لشموليتها فهي تعالج الرموز الاتصالية بمختلف أنواعها سواء كانت لغوية أو غير لغوية، وهذا تحديدا ما تقوم عليه الدراسة؛ كونها ترتكز على البحث في الرموز والمعاني والإشارات الدالة على المفهوم الجمالي للصورة السينمائية في الفيلم محل الدراسة، والتي في الأغلب ستكون رموزا غير لغوية، ومن جهة أخرى تقوم الدراسة على البحث في المسائل الفلسفية الكبرى التي طرحها الفيلم، وهو ما يستلزم تحليلا معمقا قصد الفهم الصحيح للأفكار والنظريات الفلسفية المدرجة سينمائيا وكذا إسقاطها بشكل سليم، اعتمادا على الحجج والارتباطات المنطقية المبررة.

3- مجتمع البحث

في الدراسات التحليلية يعرف مجتمع البحث على أنه: "مجموع المصادر التي نشر أو أذيع فيها المحتوى المراد دراسته خلال الإطار الزمني للبحث". (عبد الحميد، 1979، ص.91)

يمثل مجتمع البحث في هذه الدراسة الأفلام السينمائية التي تحمل أفكارا وأطروحات فلسفية في خضم سرديتها، وتحديدا أفلام السينما الأمريكية خاصة لما تشهده هذه الأخيرة من تنوع من حيث الأصناف الفنية وضخامة الإنتاج وكذا استخدام تقنيات وفنيات إخراجية عالية، تتيح البحث وتقصي الجانب الأستطيقي للأفلام، بالإضافة إلى طابعها العالمي الذي يسمح بوصول رسائلها وقضاياها المعالجة إلى الجماهير في مختلف دول العالم.

ونظرا للعدد الهائل من الأفلام المنتجة سينمائيا والتي لا يمكن دراستها كلها، تم اللجوء إلى المعاينة (The Sampling) لتكون الدراسة ممكنة وقابلة للإنجاز تطبيقيا.

4- عينة البحث

تعتبر العينة طريقة من طرق البحث وجمع المعلومات، يتم الاستعانة بها في بعض إجراءات البحث العلمي أو الاستنتاجات النظرية، وهي عبارة عن مجموعة جزئية من مفردات المجتمع، والمقصود بحجم العينة هو عدد المفردات التي تتكون منها العينة. (نجم، 2015، ص.124)

وبالتالي فإن العينة الأنسب لموضوع الدراسة هي العينة القصدية (Purposive Sample) التي تعد نوعا من أنواع العينات الغير احتمالية؛ إذ لا تهدف إلى التعميم، بل إلى فهم الظاهرة الإنسانية بعمق.

تعرف العينة القصدية أنها تتخذ طابعها بشكل مقصود ومتعمد، وترتبط بشكل خاص بالدراسات المعمقة محدودة النطاق التي تركز على جمع البيانات الكيفية، منها دراسات الحالة وبعض الدراسات المقارنة والدراسات الإثنوغرافية. (ماتيوز، 2016، ص.351)

فاعتمادنا على العينة القصدية راجع لطبيعة الموضوع المعالج ونوع الدراسة ومنهجها؛ من هذا المنطلق توجب انتقاء عينة تتوفر فيها الشروط اللازمة التي تحقق أهداف البحث.

وقد تم اختيار فيلم (الجوكر/Joker) كعينة قصدية للأسباب التالية:

- تطرق هذا العمل السينمائي في سرديته إلى العديد من الأبعاد والمتغيرات (كالأخلاق، الوجود، السعادة والحرية، الفرد والمجتمع، الوهم والحقيقة... إلخ) فهذا التنوع الموضوعاتي يكسب الفيلم ثراء دلاليا، وهو ما يجعله مناسبا للدراسة العلمية.
- طرح الفيلم لقضايا اجتماعية ترتبط مباشرة بالواقع الإنساني، وهو ما يفتح الآفاق لإمكانية الإسقاط الفلسفي، وتقديم استنتاجات.
- الزخم الإعلامي الذي أخذه الفيلم منذ إصداره وعرضه في صلات السينما.
- حصول الفيلم على العديد من الجوائز العالمية والترشيحات داخل الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها.

وبعد تحديد فيلم (الجوكر/Joker) كعينة قصدية للدراسة، ومشاهدته عدة مرات، تم اختيار المقاطع التي تخدم إشكالية موضوع البحث بطريقة قصدية تحكمية لا مجال فيها للصدفة أو العشوائية، وذلك بغرض تحليلها تحليلا سيميولوجيا، حيث كان عدد المقاطع المختارة سبعة مقاطع، كما هو موضح في الجدول التالي:

جدول رقم 01: جدول يوضح المقاطع المختارة

رقم المشهد	زمن المشهد بالدقيقة والثانية	مدة المشهد بالثواني
01	00:19 د – 01:30 د	71 ثا
02	07:42 د – 09:13 د	91 ثا
03	30:35 د – 31:39 د	64 ثا
04	52:11 د – 55:09 د	178 ثا
05	76:42 د – 77:47 د	65 ثا
06	77:52 د – 79:0 د	68 ثا
07	110:02 د – 112:29 د	147 ثا

المصدر: **إعداد الباحثة**

كيفية اختيار المقاطع وتبريرها المنهجي

- أثناء عملية اختيار المقاطع الفيلمية تم التركيز بالدرجة الأولى على مدى ملائمتها مع موضوع الدراسة وأهدافها، ومن هنا تم انتقاء المشهد الذي يطرح فكرة فلسفية معينة، والذي يتم التركيز عليه إخراجيا عن طريق إعطائه مدة زمنية أطول مقارنة مع بقية المشاهد الفيلمية الأخرى، أو عن طريق توظيف تقنية أو أسلوب إخراجي مميز (كاستخدام زاوية أو حركة تصوير مختلفة... إلخ).

- كذلك اعتمدت الباحثة في عملية اختيار المقاطع المنتقاة للدراسة على الترتيب الكرونولوجي للأحداث، والذي يتوافق آليا مع التوالد السردي الفيلمي، وهو ما يجعل المقاطع المدروسة تستند إلى أسس منطقية تسلسلية، بعيدا عن العبثية والعشوائية غير المبررة.

- وفي نفس الوقت من كل مقطع مدروس يتم اختيار فوتوغرام واحد، يتم من خلاله استخراج الجمالية الشكلية التي يعبر عنها بصريا (كجمالية لون، جمالية ديكور... إلخ) بالتوازي مع الفكرة الفلسفية التي يتم استنباطها ذهنيا من ذات المقطع.

- المقاطع المختارة موزعة منذ بداية الفيلم إلى نهايته، كمحاولة لتحقيق درجة أكبر من الشمولية.

رابعا – الدراسة التحليلية

1- التعريف بفيلم (الجوكر/Joker)

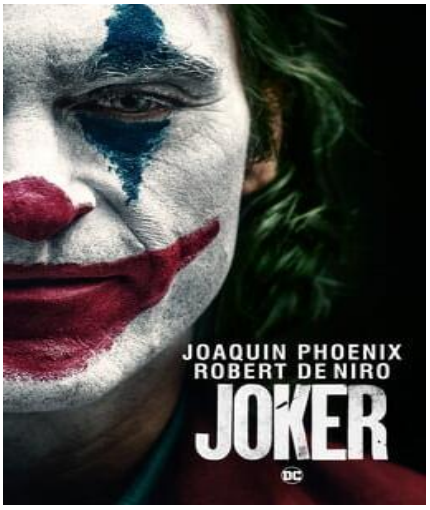
هو فيلم سينمائي أمريكي يندرج فنيا ضمن صنف الدراما، الإثارة، والجريمة، مستوحى من قصص دي سي كوميكس، يتناول المرض النفسي وانعكاساته على حياة الفرد وإدراكه للواقع، وكذا علاقته مع المجتمع والنظام القائم ككل، الفيلم حصل على عديد من الجوائز والترشيحات؛ من أهمها 11 ترشيحا لجائزة الأوسكار، فاز بإثنتين منها: جائزة أفضل ممثل وجائزة أفضل موسيقى تصويرية.

1- بطاقة فنية للفيلم

اسم الفيلم	**(الجوكر / Joker)**
تاريخ الصدور	**4 أكتوبر 2019**
المدة الزمنية للفيلم	**122 دقيقة**
الإخراج والسيناريو	تود فيليبس
البطولة	**خواكين فينيكس**
مدير التصوير	**لورانس سير**
مدير الإنتاج	**تود فيليبس، برادلي كوبر، إيما تيلينغر كوزكوف**
مدير التركيب	**جيف غروث**
موسيقى	**هيلدور غوانادوتير**
مصمم الأزياء	**مارك بريدجز**

1- ملخص الفيلم:

الملصق الإعلاني للفيلم



المصدر: Warner Bros[‡]

يتناول (الجوكر/Joker) من إنتاج شركة (وارنر بروس/Warner Bros) قصة شاب أمريكي يدعى (آرثر/Arthur)، والذي قام بتأدية دوره الممثل (خواكين فينيكس/Joaquin Phoenix) يعيش حالة من الفقر، ويعمل كوميديا، إلا أنه لا يوفق في مهنته ويتعرض للمضايقات والاعتداءات المتكررة، ثم الطرد من العمل ويتزامن ذلك مع بروز اضطراباته النفسية وتفاقمها تدريجيا، وبسبب التهميش والظلم الذي تعرض له من طرف المجتمع والنظام القائم، يلجأ إلى العنف والانتقام من كل الذين أساؤوا إليه، لتتحول شخصية الجوكر إلى رمز المهمشين والمضطهدين.

1- إسـقاط الأفكار الفلسـفية المتضـمنة في فيلم (الجوكر/Joker) مع تحليل سـيميولوجي لجماليات الصورة

إن المشاهدة المتأنية لأحداث ومجريات الفيلم السينمائي تعطي مساحة للتفكير والعمل على تفكيك المقاصد التي يرمي إليها المؤلف والمخرج، وفي نفس الوقت البحث في الجانب الأستطيقي الذي تتم ملاحظته على المستوى البصري، الذي يخاطب بالدرجة الأولى الحواس، ولهذا اعتمدنا على التقطيع التقني للفيلم، وفق ثنائية التعيين والتضمين.

[‡] وهي شركة أمريكية للإنتاج والتوزيع الـ سينمائي والتلفزيوني والمو سيقي. (Warner Bros. joker own it today. Viewed in 10/5/2020 from site https://www.warnerbros.com.com/movies/joker)

1.4 - المقطع الأول

فوتوغرام رقم 01

المستوى التعييني

يمتد هذا المقطع من الثانية 19 إلى الدقيقة 1 و30 ثانية، حسب مشهد النظر إلى المرآة فإن (آرثر/Arthur) يحاول أن يرسم على وجهه ابتسامة عريضة باستخدام يديه -فوتوغرام 1- ، ثم في اللقطة الموالية تمتلئ عيناه بالدموع، حتى أنه لم يمتلك المقدرة على حبس هذه الدموع التي أفسدت المكياج البهلواني الذي كان يضعه، ويتم التأكيد على الإحساس بالحزن العميق من خلال توظيف لقطة مقربة close-up shot .

حيث يحاول خلق حالة من البهجة والسعادة لنفسه عبر القيام باستعراضات بهلوانية ثم ترديد أغان ذات طابع مرح، ليتعرض بعدها مباشرة إلى الضرب المبرح من قبل أشخاص لا

يعرفهم، ثم يقومون بسرقة لوحته الاستعراضية التي تشكل مصدر رزقه الوحيد، فيجد نفسه ساقطا على الأرض، غارقا في نوبة بكاء شديدة تعبر عن الشعور بالقهر والعجز، وهذا ما يتعارض مع الصفة التي كانت أمه تطلقها عليه باستمرار Happy والتي تعني باللغة الإنجليزية سعيد، فهي طوال الوقت تخبره أنه طفل سعيد ويتوجب عليه أن يكون كذلك.

المستوى التضميني

أما عن الجماليات المعبر عنها فهي توظيف لقطة فوق الكتف، مع الاعتماد على لقطة نصـفية، حيث تم الاعتماد على هذا الإطار للتعبير عن وضـعية **الحوار مع الذات** ومحاولة فهمها عبر النظر إلى المرآة، وبدا كأن هنالك شخصان متقابلان، في حين أنه لا وجود إلا لشخص واحد وهو الجوكر نفسه **(الشخصية الرئيسية)**، ما يلاحظ على الصورة هو أن الإضاءة خافتة، تنخفض تدريجيا، ما يجعلها مناسبة لسرد وضعية التأمل والتفكير المطول للبحث في معالم وأبعاد الذات غير الواضـحة، وهو ما أبرزته ألوان القناع المائي المرسـوم على وجه الجوكر، فاللون الأبيض يدل على البحث عن السلام والطمأنينة، بينما اللون الأزرق القاتم حول العينين يدل على الأسى والحزن.

في هذا المشهد فإن ما يتضح هو معاناة الإنسان داخل المجتمع من جهة ومعاناة داخلية تتعلق بفهم الذات من جهة أخرى، وهنا يتم طرح تساؤل فلسفي قديم حول ماهية السعادة.

ومن هنا يمكن الوصول إلى ما مفاده أن السعادة كإحساس داخلي لا يمكن بلوغه عندما تكون الظروف الخارجية سيئة ومعادية لأبسط مقومات الحياة كالإحساس بالأمن والسلم، كما أن السعادة لا يمكن اصطناعها والتظاهر بوجودها في حين غيابها، لأن ذلك يعتبر كذبا وخداع للذات.

2.4- المقطع الثاني

فوتوغرام رقم 02

المستوى التعييني

يبدأ هذا المقطع من الدقيقة 7 و42 ثانية إلى غاية الدقيقة 9 و13 ثانية، والذي تم التقاطه بزاوية جانبية (side angle) تغلب عليه الألوان الباردة والباهتة، يظهر شخصا مسالما تظهر عليه علامات الحزن ولكنه يكتمها في نفسه دون أن يبديها لأحد، وهو ما جسده مشهد الحافلة السائرة على الطريق، حيث يتعرض (آرثر/Arthur) إلى الإهانة ونظرات الازدراء من أحد ركابها بسبب أصوات ضحكه اللاإرادي، وهو أمر روتيني يومي يتكرر باستمرار.

المستوى التضميني:

أما عن الأستطيقا التي يمكن استخراجها من هذه الصور، فتتجلى في أن توظيف **اللون** الأخضر في هذا المشهد يوحي بالهدوء والطمأنينة، خاصة أن اللون الأخضر هو من الألوان الباردة، كما أن **الإضاءة القوية** أعطت معنى الوضوح والتفاؤل، بالإضافة إلى أن الإشراق النسبي للألوان قد أضفى فنية للصورة وخلق نوعا من الحركة في التصميم.

وهو ما يوحي بمواصلة (آرثر/Arthur) المحاولات وتقصي الفرص لتحسين مستواه المعيشي، وكذا الكفاح من أجل حياة أفضل، والتأقلم مع المجتمع.

3.4- المقطع الثالث

فوتوغرام رقم 03

المستوى التعييني

ينحصـر هذا المقطع من الدقيقة 30 و35 ثانية إلى الدقيقة 31 و39 ثانية، بزاوية فوق الكتف يظهر (آرثر/Arthur) وهو يلاطف الطفل (بروس/Bruce) وهو أحد أبناء الأثرياء، بالرغم من الاختلاف الطبقي والحقد الذي من الممكن أن يتولد تجاهه، إلا أن ذلك لم يمنعه من ممارسة الإنسانية والتعامل بلباقة مع هذا الصغير، حتى أنه حاول أن يرسم على وجهه ابتسامة عريضة عبر رفع شفتيه، وتسليته من خلال تقديم عرض سحري وتحويل العصا إلى باقة من الزهور، وقد صاحب المشهد موسيقى جنائزية.

المستوى التضميني

فجماليات هذا المشـهد ظهرت على المسـتويين البصـري - فوتوغرام 3- وكذلك على المستوى الفكري والقيمي، حيث لم يمنع خلاف (آرثر/Arthur) مع والد الصبي من العطف عليه، وما ساهم في تعميق المعنى هو الموسيقى التصويرية المصاحبة التي بدت كموسيقى جنائزية تبعث على الشـعور بالألم العميق وهو ما فسـره المشـهد الموالي الذي أسـرع فيه الحارس إلى إبعاد الطفل عن (آرثر/Arthur)، رغم أن هذا الأخير لم يشـكل أي خطر على أمن المتواجدين بالمكان، فالصـبي بدوره تعامل مع (آرثر/Arthur) بإيجابية وعفوية تظهر براءة الأطفال وعدم تلوث نفسـياتهم بالأحقاد والضـغائن وكذا الأحكام المسـبقة حول الأفراد بناء على مراكزهم الاجتماعية أو مناصبهم أو دخلهم، على النقيض من الكبار الذين اكتسبوا وحشية الحياة المدنية وحركيتها السـريعة القائمة على الانتهازية، ففقدوا إنسـانيتهم وتحولوا إلى كائنات عديمة المشـاعر يتسـلط فيها الأقوياء على الضـعفاء كما هو الحال بالنسـبة (آرثر/Arthur) الذي يعد أضعف حلقة في البيئة الحضرية الأمريكية.

وبـالتـالي هـذا مـا يمكن اعتبـاره تحقيقـا لفلسـفـة (جـاك روسـو/ Jean-Jacques Rousseau) حول الطبيعة البشـرية والذي يؤكد بأن الإنسـان يولد خيرا والمدنية تفسـده. (La-Philo. *Rousseau l'homme naît bon c'est la société qui le corrompt. date de l'accès*

13/05/2020. Site https://la-philosophie.com/homme-nait-bon-societe-corrompt-(rousseau

وتتضح الجمالية في هذا المقطع من خلال **الديكور** المحيط بالقصر الذي يجمع بين الفخامة والرفاهية التي تبدو على هندسة وتشييد البناء، وفي نفس الوقت المنظر الطبيعي الذي أخذ موقع المساحة الخلفية الإيجابية في الصورة، كما أعطى اللون الاخضر للأشجار إحساسا بالاستقرار والصداقة وهو بالضبط ما حاول (آرثر/Arthur) القيام به مع الطفل من خلال العمل على استرضائه، كما أن الأزهار والنباتات الموجودة بحديقة القصر ظهرت في شكل منسق ومرتب، مما خلق تناسبا وتناغما في الأبعاد والقياسات، وهذا ما حقق مبدأ التناغم والوحدة والترابط بين العناصر من الناحية البصرية، بالإضافة إلى التناسق الذي نتج عن **امتزاج ألوان** الورود والأزهار مع مصابيح الحديقة التي أخذت فيها الإضاءة إحدى نقاط التركيز في الصورة، ما هو ما **عبر عن جماليات المكان**، وقد لجأ المخرج إلى وضع الكاميرا في زاوية عكس غاطسة (Low angle shot) بغية إظهار (آرثر/Arthur) في وضعية قوة واستقرار وقدرة على التحكم بسبب شعوره بالأمان، والمقصود بذلك أن مواهب والقدرات الإبداعية للإنسان لا يمكن أن تبرز للسطح إلا عندما تكون الظروف الخارجية داعمة ومحفزة.

وكذلك لعبت **الأزياء** دورا **جماليا** هاما في تعبيرية السرد الدراماتيكي لعقدة الفيلم والتي كانت متوافقة **زمنيا مع فترة الثمانينيات**؛ ففي هذا المشهد تظهر ملابس (آرثر/Arthur) البسيطة والعادية مقابل الملابس الفاخرة باهظة الثمن التي يرتديها الصبي، في إشارة إلى التفاوت الطبقي.

4.4- المقطع الرابع

فوتوغرام رقم 04

المستوى التعييني

تتراوح مده هذا المقطع من الدقيقة 52 و11 ثانية إلى الدقيقة 55 و9 ثواني، وتجلى في هذا المشهد هروب الجوكر من رجال الشرطة، حيث خرج من منزله صامتا، بخطوات واثقة

وعندما لاحقته الشرطة أفلت منها بأسلوب هزلي وكوميدي، تخللته رقصات المتعة والانتشاء، تم ا ستخدام اللقطة العامة (Long shot) والحركة البطيئة (slow motion) بالإ ضافة إلى الكادر المتسع، مصحوب بموسيقى الجاز.

المستوى التضميني

المشـــهد قدم أطروحة حول مفهوم الحرية من خلال أنها تتحقق عبر قيام الفرد بما يشـاء، مع إبراز القصـدية في اختيار الأفعال، وحضـور الوعي الذهني، وما ضـاعف المعنى هو مصاحبة المشهد لموسيقى تصويرية صاخبة وتحديدا موسيقى الجاز، دالة على مؤشرات الفرح والسرور، والاستمتاع بطابع خاص من الحرية، التي شعر فيها الجوكر بقدرته على رفض القيود، ونجاحه في الابتعاد عن أسوار أي سجن من مدينة "غوثام" يمكن أن يقيد حريته **(مكان الحدث)**، وهذا بعد ارتكابه لجريمتين في حق أشخاص أساؤوا له، وما يؤكد على المعنى الفلسفي للمشهد هو اســتخدام المخرج للحركة البطيئة (slow motion) بالإضــافة إلى اتســاع الكادر، ما يتيح للمتلقي السينمائي تأمل التفاصيل الدقيقة والصغيرة، وهذا ما يجعله يمارس التفكير التحليلي بطريقة عفوية لا شعورية، ومن ثمة الا ستغراق في الم شاهدة، وفي مفارقة سردية تجمع بين الشيء وضده وهنا "المطاردة" وفي نفس الوقت "الإحساس بالتحرر" إذ يتم تجسيد هذا المعنى عن طريق الانتقال من موسـيقى تصـويرية صـاخبة إلى موسـيقى "ملحمية" شـبيهة بتلك التي تصاحب الأحداث الأسطورية التي بدورها عززت المفهوم التحرري.

وهكذا فإن الجماليات التي نقلها هذا المشـــهد تتمثل بداية في توظيف اللقطة العامة التي تسـمح بالإلمام بالمعنى العام للصـورة وفهم السـياق الذي جرت فيه، كما أن اختيار موقع التصــوير ســاهم بشــكل كبير في إبراز جمالية الصــورة **مكانيا وزمانيا**، وهذا من خلال تحقق العديد من مبادئ التكوين الفني البصــري؛ انطلاقا من الخلفية البيضــاء التي ســمحت ببروز التوازن التماثلي على جانبي الصــورة والمتمثل في البنايات التي تظهر بلون رمادي قادم، يعلوها القليل من النور الذي مصدره غروب الشمس، وكذلك تحقق مبدأ آخر من مبادئ التكوين الفني البصــري وهو مبدأ التناغم الذي نتج عن التصــوير الفني لســلالم مدينة "غوثام"، الذي يتجلى من الناحية البصرية في تكرار الخطوط والأشكال للجانب المعماري، وبالتالي أعطت هذه العناصر المنسجمة مظهر يدل على أنها كتلة واحدة.

5.4- المقطع الخامس

فوتوغرام رقم 05

المستوى التعييني

يمتد هذا المقطع من الدقيقة 76 و42 ثانية إلى غاية الدقيقة 77 و47 ثانية، حيث تظهر اللقطة العامة التي تم تصويرها بحركة بطيئة تمرد تام لسكان مدينة غوثام على السلطات والهيئات الرسمية الحاكمة للمدينة، وما شهدته من أعمال تخريب وفوضى، وجرائم ضد الشخصيات المهمة، ومواجهات بين الشرطة والمحتجين، كما صاحبت المشهد أصوات الصراخ وتحطم الأشياء وكذا منبهات السيارات، مثلما هو موضح في فوتوغرام 5.

المستوى التضميني

بالرغم من أن هذه الصورة تجسد معنى سلبيا يتمثل في التكسير والتمرد الجماعي والفوضى العارمة، إلا أنها نقلت في ذات السياق جمالية خاصة، وهي **جمالية القبح** Aesthetics of ugliness وتظهر في اعتماد **الإضاءة** التي كسرت ظلمة الليل، ومصابيح المنازل وأعمدة الإنارة تحاكي بصريا النجوم المضيئة في السماء، حتى السيارة المشتعلة حققت بصريا ما يعرف في مبادئ التكوين الفني البصري بنقطة الاهتمام أو التركيز، حيث ظهر اللون البرتقالي كعنصر بارز وأول ما تلتقطه العين، والذي عبر في هذه الصورة عن البهجة والإشراق، وعزز معنى العزم والشجاعة الذي عمل الفيلم على نقلها وتتمثل في عزم المحتجين من سكان "غوثام" على تحدي السلطات لتغيير الأوضاع التي يعيشونها، وقد تم كذلك الاعتماد على الكادر الواسع الذي ينقل الحدث بتفاصيله واللقطة البطيئة التي تسمح للمشاهد بالانغماس في التجربة السينمائية.

من زاوية أخرى يبرز الفيلم فكرة أساسية وهي أن العلاقة بين الأفراد هي علاقة صراع دائم، ولا سبيل للتوافق والتفاهم مع الآخرين، وهو تجسيد حرفي لفلسفة (هيغل/Hegel).

حيث يؤكد (هيغل/Hegel) على أن خوض صراع الحياة أو الموت ضد شخص آخر، والسعي لقتله هو مخاطرة في حد ذاتها وإثبات أن الشخص غير متعلق بجسده أيضا، وهكذا فإن العلاقة الأولية التي يمكن استنتاجها بين فردين ليست مجرد اعتراف متبادل وسلمي بل هي

علاقة صـــراع، وهكذا فإن (هيجل/Hegel) يخبرنا بأن الصـــراع والعنف ليس حدثا عارضـــا في العلاقات بين الناس، وإنما هو عنصر ضروري في عملية إثبات الذات. (سينجر، 2015، ص.81)

وفي ذات السياق نجد فكرة مماثلة للفيلسوف الفرنسي (جون بول سارتر/ Jean-Paul Sartre) الذي يعتبر في مســـرحيته الشـــهيرة "لا مخرج" (Huis clos) أن الآخرين هم الجحيم، فالعذاب ليس بالضرورة أن يكون جسديا، ولكن يأتي من خلال فكرة ارتباطنا بالآخرين وانتظار تقييمهم لنا وإصـــدار أحكامهم حول ذواتنا، والتي في الغالب ما تكون أحكام ســـلبية ودونية. (Blanc, 14 Novembre 2017, https://amp-lepoint-fr)

وهذا تحديدا ما يمكن إسـقاطه على سـردية فيلم (الجوكر/Joker)، حيث تؤكد **الحبكة** الفيلمية على أن كل مشـــاكل وأزمات (آرثر/Arthur) ناتجة عن الأفراد الذين هم من حوله (**الشـــخصـــيات الثانوية في الفيلم**)؛ بداية من والدته التي تبنته ولم تحســـن حمايته من زوجها الذي كان يقوم بتعذيبه باستمرار وصولا إلى القاطنين بمدينة غوثام الذين كانوا يستهزئون به ويعنفونه، ثم رئيسه في العمل الذي قام بطرده دون مراعاة ظروفه الصعبة، وكذلك غدر زميله في العمل الذي أقنعه بشـراء المسـدس ثم وشـى به، حتى معالجته النفسـية لم تكن مسـتمعة جيدة لما كان يرويه لها من اضطرابات نفسية وهلاوس، وكانت تكتفي بصرف الوصفات الطبية، وكذلك المسـؤولون السـياسـيون في مدينة "غوثام" كانوا يمارسـون نوعا من الاسـتعلاء على الطبقة المهمشـة من أمثال (آرثر/Arthur)، وحتى النظام الإعلامي كان بدوره مسـاهما في بروز الجرائم إلى السطح بسبب عدم تغطيته الموضوعية للأحداث بهدف تغليط الرأي العام، وهو ما جسـده المشـهد الذي يظهر فيه الصـحفي (موري/Murray) مسـتهزئا وسـاخرا من (آرثر/Arthur) أثناء فشـله في تأدية إحدى العروض الكوميدية، ومن هنا يتضـح أن المتاعب والمعضـلات التي واجهها (آرثر/Arthur) مع الآخرين (المجتمع) كانت أصـــعب وأشـــد من تلك التي واجهها مع ذاته الداخلية، حتى أن ظروفه المعيشية القاسية كانت لتكون أقل وطأة لولا تدخل المحيطين به في جميع مناحي حياته.

وعليه فإن الخطاب السـردي لفيلم الجوكر قد شـدد على فكرة الصـراع في العديد من المقاطع، وهذا منذ تعرض (آرثر/Arthur) للتنمر من قبل أشـخاص لا يعرفهم، وصـولا إلى الصـراعات التي واجهها في سـبيل الحصـول على عمل والبقاء في وظيفته، كذلك الصـراع مع زميله في العمل الذي دبر له مكيدة من أجل أن يبيع له مســـدس، والذي انتهى بمقتل هذا الزميل وكذلك مقتل الشـــبان الأثرياء الثلاث الذين حاولوا قتله، فما كان منه إلا أن يقوم هو بقتلهم في سـبيل بقائه على قيد الحياة والدفاع عن نفسـه، ثم تحول هذا الصـراع إلى قضـية مجتمعية بأكملها.

6.4- المقطع السادس

فوتوغرام رقم 06

المستوى التعييني

ينحصـــر هذا المقطع من الدقيقة 77 و52 ثانية إلى الدقيقة 79، التقط كذلك بزاوية جانبية يظهر الجوكر أثناء اقتياده للســـجن، وهنا يتأمل الجوكر لمنظر ســـكان المدينة وهم ينتفضون ضد النظام ويقومون بتكسير المنشآت والممتلكات، حيث يعلو الصراخ فيملؤه الشعور بالسعادة والفخر بعد النجاح في ضم سكان "غوثام" إلى صفه، وهو متواجد داخل سيارة الشرطة التي تســير ليلا وتنعكس عليها أضــواء المدينة، التي ظهرت باللون البرتقالي، وعلى الرغم من اقتياده إلى السجن فإنه يستمتع بالزلزال الاجتماعي الذي أحدثه، وتعلو شفتيه ابتسامة ماكرة.

المستوى التضميني

الفوتوغرام 6 يوحي بالغضب والحقد وما دل عليه هو النظرة الحادة للجوكر، أما **أضواء** المدينة فظهرت **باللون** البرتقالي الشـــبيه بلون النار أو بالأحرى الجحيم، وهو من الألوان الحارة التي توحي بالطاقة والثورة، وهكذا يســتيقظ الشــر في نفســه ليصــل إلى أعلى درجاته، حيث يصبح غير مبال بالعواقب التي من الممكن أن تترتب عن أفعاله.

ومن جهة أخرى نجد أن من أهم ركائز الظاهرة الفيلمية الفلسفية التي قام عليها فيلم الجوكر هو تناوله لقيمتي الخير والشـــر، حيث نجد غياب للحدود الفاصـــلة بين ما يمكن الحكم عليه بأنه خيّر أو شـــرير، وهذا ما يعتبر اســـتنادا لفلســـفة (فريديريك نيتشـــه/ Friedrich Nietzsche) الذي من خلال كتاباته ينكر الخير والشـــر، فهو يعتبر أن هاتين القيمتين لا أســـس ثابتة لهما.

وفي ذات الســـياق يقول (فريدريك نيتشـــه/Friedrich Nietzsche) : "إن لا مكتشـــف لحقيقة ذاته إلا من يهتف: هذا هو خيري وهذا هو شري فيخرس الخلد والقزم القائلين بأن الخير خير للكل والشر شر للجميع". (نيتشه، 2014، ص.12)

فالمتفحص لشخصية آرثر أو الجوكر وبالرغم من كونهما يمثلان شخصا واحدا إلا أنه يمكن ملاحظة حالة من الانفصام والتمايز الموجود بينهما؛ إذ أن (آرثر/Arthur) يبدو شابا مسالما، هادئا، مطيعا لوالدته، ويسعى جاهدا لاسترضائها وتلبية كل احتياجاتها، كما يسعى أن يجعل الجميع يضحك ويبتسم، محاولا بذلك التخفيف عنهم هموم وأعباء الحياة، وهذا ما يدل على مفهوم الخيرية والقيم العليا التي يتصف بها الإنسان ذو الأخلاق العالية، والدور الإيجابي في بناء المنظومة الاجتماعية على المستويين الفردي والجمعي، ولكن في مقابل ذلك تظهر شخصية الجوكر كشخص لا مبالٍ، يقتل كل من يعترض طريقه بدم بارد ثم ينهي العملية بضحكة هستيرية ورقصة استعراضية، في غياب تام للضمير الإنساني أو الإحساس بالذنب على أقل تقدير، وبدلا من ذلك يشعر الجوكر بافتخار واعتداد بالذات وفرحة عارمة عند القيام بكل جريمة، فمن الناحية الأخلاقية الصرفة يصنف هذا النوع من الأشخاص في خانة الشر بعينه.

7.4- المقطع السابع

فوتوغرام رقم 07

المستوى التعييني

يمتد هذا المقطع من الدقيقة 110 وثانيتين إلى الدقيقة 112 و 29 ثانية، يظهر الجوكر كشخصية تقود الرأي العام وتؤثر فيه، حيث تم توظيف الزاوية الخلفية، وهذا عندما قام بقتل الصحفي (موري/Murray) على الهواء مباشرة، ولكن قبل ذلك تحدث عن الأسباب التي أوصلته إلى هذا الحد من القهر والإحساس بالعجز والتهميش، كما اعترف بكل الجرائم التي ارتكبها سابقا، وفي نفس الوقت فضح النظام الإعلامي المتحيز إلى النظام السياسي القمعي، والذي يعمل على تزييف الحقائق، وهذا ما جعل الناس يحتشدون خلف الجوكر ويقومون بثورة رفضا للأوضاع السائدة والحالة المزرية التي وصلت إليها مدينة غوثام، وقد رافق المشهد هتافات وأصوات مهللة.

المستوى التضميني

أما عن الجانب الأستطيقي في فوتوغرام 7، فيظهر من خلال اعتماد المخرج على الزاوية الخلفية من حيث مستوى النظر، وكذا استهلال المشهد بوضع الكاميرا في زاوية منخفضة للتعبير عن العظمة والشموخ والمكانة العالية التي أصبح الجوكر يحتلها بين الناس، فقد أضحى قائدا للرأي بينما الأشخاص الذين عكفوا على احتقاره أضحوا أتباعا له، أما عن دلالة اللون الأحمر الذي أخذ موقع العنصر القيادي ومركز الاهتمام في الصورة فهو من الألوان الحارة ويشير في هذا السياق إلى الثورة والغضب وإثارة الانفعالات بشدة وهو ما ترجمته حالة الاحتقان التي أعقبت عرض البرنامج الذي حضره الجوكر، أما عن استخدام الزاوية الخلفية فقد أضفى على المشهد نوعا من الغموض والحيرة التي تجعل المتفرج يحاول تفكيك وتفسير شخصية الجوكر التي تفهم بعض جوانبها في حين تبقى الكثير منها غير معروفة، مما يدفع بالمشاهد إلى طرح العديد من التساؤلات من قبيل: إلى أي حد يمكن اعتبار الجوكر شخصية سايكوباتية؟ إلى أي مدى يمكن اعتبار أفعال الجوكر خاطئة أو صائبة من الناحيتين المنطقية والأخلاقية؟ ما هو الحد الأقصى والصائب في تحقيق مبدأ العدالة والاقتصاص؟ وغيرها من التساؤلات التي تصعب الإجابة عليها بصفة قطعية وجازمة.

في هذا المقطع يتم تأكيد المحاجة التي طرحها سارتر ويقر فيها بأن اللجوء إلى العنف هو انتكاسة دائما، وأن استخدام العنف ضد العنف لا يؤدي إلا إلى استمرار العنف، ومع ذلك يكون هذا العنف هو الوسيلة الوحيدة لإنهاء العنف. (أرونسون، 2006، ص. 131)

فآرثر عندما كان شخصا لطيفا ومبادرا لرسم البسمة على وجوه الآخرين لم يلق منهم إلا التحقير والنكران والسخرية المتواصلة، التي وصلت إلى درجة الضرب المبرح والتهجم عليه دون سبب، ولم تنتهي هذه التراجيديا والإهانات إلا عندما أصبح يستخدم مسدسا بشكل دائم (قرينة عن العنف) للرد عمن يحاول إيذاءه ودفاعا عن نفسه كآخر الحلول حينما فشلت كل الطرق السلمية لتجنب التصادم مع الغير، فهو لم يفرض بقاءه فحسب، وإنما أصبح آمنا، بل وفرض على الآخرين وجوده وكسب احترامهم، وأسمع صوت المهمشين من أمثاله، حيث استحال من مجرد فرد منبوذ، غير مرئي إلى أيقونة ورمز الكفاح ورفض المهانة والظلم، وفي ذات السياق تطرق الفيلم إلى واحدة من أكبر المسائل الفلسفية ألا وهي المسألة الوجودية، وتظهر من خلال **المونولوج الداخلي** لآرثر بأنه كان يعتقد بعدم وجوده ولكن تبين أنه موجود فعلا، فاضطراباته النفسية التي تفاقمت بفعل غياب الوعي الذهني والمآسي التي عاشها، وكذا عدم قدرته على التمييز بين ما هو واقعي وما هو وهمي، مضافا إليها التجاهل القصدي والمتعمد من طرف المجتمع، هو ما جعله يظن في البداية أنه غير متواجد بالأساس، لكن مع **تصاعد الوتيرة السردية** أدرك في النهاية أن ذاته موجودة من خلال المستوى الفيزيقي قطعيا، ومن خلال الصدمات المتتالية التي أحدثت قفزات دراماتيكية في القصة جعلته يعيد النظر في إدراكه ونظرته لذاته والمغزى من الحياة، التي يعد الآخرون ركنا أساسيا في استيعابها.

كما أن النهاية المفتوحة غير الواضحة تجعل المتلقي السينمائي **(المروي له)** يتساءل بدوره عن المغزى والمقاصد التي يرمي إليها الفيلم، وتفتح المجال لوضع فرضيات متعددة، تتساوى جميع احتمالاتها؛ ويتجلى ذلك في سؤال المعالجة النفسية للجوكر عما يضحكه، فيجيبها بأنه تذكر نكتة ولكنها لن تفهمها، وهنا يتساءل المشاهد بإلحاح وبدافع الفضول الفكري عن ماهية هذه النكتة، ولماذا رفض الجوكر الإفصاح عنها؟ والإجابة عن هذه التساؤلات لها احتمالات غير محدودة، ولكن جميعها لا يمكن إثباتها بالمطلق.

خاتمة ونتائج الدراسة

من خلال تحليل الخطاب السردي لفيلم (الجوكر /Joker) فلسفيا وأستطيقيا، قد تم التوصل إلى النتائج التالية:

- قدم الفيلم العديد من المسائل والأطروحات الفلسفية التي يندرج أغلبها في خانة الفلسفات العدمية، التشاؤمية السوداوية؛ إذ من أهم المواضيع التي تناولها علاقة الأنا بالآخر، المسألة الوجودية، الطبيعة البشرية، وكذا مفاهيم تتعلق بالسعادة، الحرية والمسؤولية.
- تم منح المتلقي السينمائي فسحة زمكانية فتحت له أفق التوقع في محاولة تحليل حبكة الفيلم والفصل في أحداثها غير المتفق على تفسيرها، وهو ما يمكن اعتباره قياما بعملية التفلسف بطريقة لا شعورية، وبالتالي فإن فيلم (الجوكر/Joker) من خلال تركه المتعمد لبعض الجوانب مضمرة والتصريح ببعض التفاصيل إيحاء يكون قد حقق نظرية أن السينما تفكر أيضا، التي تقضي بإمكانية تضمين الخطاب السينمائي لرسائل عميقة وجادة.
- تمظهرت جماليات الخطاب السردي لفيلم (الجوكر/Joker) من خلال الاعتماد على عناصر اللغة السينمائية كالأزياء التي تجاوزت الوظيفة البيولوجية إلى الوظيفة الجمالية لخلق عالم يعبر عن حقبة تاريخية ماضية واصطناع ظروف مشهدية تختلف مع تاريخ إنجاز الفيلم، وجعلت المشاهد يتماهى مع سرديتها.
- اختيار أماكن التصوير كان محكما وفي محله، بحيث تناسب توظيف كل من الإضاءة والألوان مع تعبير ية السرد الفيلمي، والتي تمحورت حول المأساة والتراجيديا، كما طرح فيلم (الجوكر/Joker) مفهوما غير تقليدي عن ماهية الجمال المتعارف عليه؛ والذي تجلى في جمالية القبح، حيث أبرز المعاناة الإنسانية بطريقة مشوقة، تفرض على المتفرج المتابعة المستمرة، وهذا عبر المفارقات السردية التي هدمت جزءا من أحداث سابقة في الفيلم.
- أظهر الخطاب السردي لفيلم (الجوكر /Joker) توازنا بين الأفكار المطروحة والخطاب البصري، حيث لم يكن هنالك طغيان للمفاهيم الفلسفية المجردة على حساب الصور أو العكس، وإنما اعتمدت ثنائية التجريد والتجسيد لمضاعفة وتوليد المعاني والمدلولات التي يقصدها سيناريو الفيلم، كما ساهمت أيضا زوايا التصوير القريبة وحركات الكاميرا البطيئة في الجمع بين عمليتي التفلسف على المستوى الذهني وكذا الاستمتاع على المستوى الحسي.

ومن التوصيات التي تقترحها الباحثة:

- إجراء المزيد من الأبحاث والدراسات التي تتناول الخطاب السردي السينمائي في شقيه الفلسفي والأستطيقي.

- البحث أكثر في مجال جمالية القبح بالنسبة للأعمال السينمائية، ودراسته من زوايا بحثية متعددة وفق منظور اتصالي، وذلك لقلة هذا النوع من الدراسات في مجال علوم الإعلام الاتصال.

- ضرورة تحلي الباحثين في مجال الأستطيقا وفلسفة السينما بالمرونة الفكرية والانفتاح الذهني على الأفكار المختلفة، تجنبا للأحكام المسبقة واليقينية المطلقة، وهذا قصد الإتيان بمحاولات علمية جادة، تحقق ما يعرف بمبدأ بالجدة والأصالة في البحث العلمي.

- بالنسبة للقائمين على الصناعات السينمائية ينبغي التركيز أكثر على الأعمال الفنية التي تحمل رسائل عميقة، كالتي تستند إلى أفكار فلسفية على سبيل المثال لا الحصر، وهذا لحث الجمهور المتلقي على ممارسة التفكير المنطقي والنقدي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع باللغة العربية

1. آدم، جون ميشيل. (2015). *السرد*، (ترجمة أحمد الودرني)، (ط1). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
2. أرونسون، رونالد. (2006). *كامي وسارتر*، (ترجمة جلال شوقي). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
3. الأسود، فاضل. (2007). *السرد السينمائي* (ط1). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4. إمام، إمام عبد الفتاح. (2016). *مبادئ التفكير الفلسفي* (ط3). الكويت: وزارة التربية قطاع البحوث التربوية والمناهج.
5. برنس، جيرالد. (2003). *قاموس السرديات*، (ترجمة السيد إمام)، (ط1). القاهرة: ميريت للنشر والتوزيع.
6. التلمساني، مي. (2016). مناهج البحث في الدراسات السينمائية. *الهيئة المصرية العامة للكتاب*، (97)، ص 346 - 358.
7. جراهام، جوردون. (2013). *فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال*، (ترجمة محمد يونس)، (ط1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
8. ستيس، ولتر. (2000). *معنى الجمال نظرية في الاستطيقا*، (ترجمة إمام عبد الفتاح). مصر: المشروع القومي للترجمة.
9. سعيد، فادية فاروق، حسن، عذراء محمد. (2019). تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي. *المجلة الأردنية للفنون*، 12(1)، ص 1 – 19.
10. سوالمي، الحبيب. (2018). فلسفة القوة عند نيتشه في المخيال السينمائي الأمريكي، *آفاق سينمائية*، 5 (1)، ص 14 – 20.
11. سينجر، بيتر. (2015). *هيجل مقدمة قصيرة جدا*، (ترجمة السيد محمد إبراهيم)، (ط1). القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

12. شرارة، حياة، قادية عباسة، فاطمة الزهراء. (2018). المتعة البصرية وآلياتها في تحقيق البعد القيمي للفيلم الإلكتروني. *مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية*، 6(1)، ص 261 – 275.
13. شومان، محمد. (2007). *تحليل الخطاب الإعلامي* (ط1). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
14. شيمي، سعيد. (2013). *الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية* (ط1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
15. عبد الحميد، محمد. (1979). *تحليل المحتوى في بحوث الإعلام*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
16. لالاند، أندريه. (2001). *موسوعة لالاند الفلسفية*، (ترجمة خليل خليل أحمد) (ط2). بيروت: منشورات عويدات.
17. ماتيوز، بوب؛ وروس، ليز. (2016). *الدليل العلمي لمناهج البحث في العلوم الاجتماعية*، (ط1). (ترجمة محمد الجوهري). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
18. محمد، محمد سمير. (2016). جدلية العلاقة بين التقنية الرقمية وجمالية الصورة التلفزيونية. *مجلة الأكاديمي*، (81)، ص 105 – 120.
19. المشاقبة، بسام. (2014). *مناهج البحث الإعلامي وتحليل الخطاب*، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.
20. المعاني الجامع، *تعريف ومعنى فلسفة*. تم استرجاعها في تاريخ 2020/5/7، من الموقع الإلكتروني https://www.almaany.com
21. نجم، طه عبد العاطي. (2015). *مناهج البحث* الإعلامي (ط1). الإسكندرية: دار كلمة للنشر والتوزيع.
22. النشار، مصطفى. (2013). *التفكير الفلسفي: المبادئ، المهارات وتطبيقاتها* (ط1). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
23. نيتشه، فريدريك. (2014). *هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لأحد*، (ترجمة فارس فليكس). القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
24. يخلف، فايزة. (2012). *سيميائيات الخطاب والصورة* (ط1). بيروت: دار النهضة العربية.

ثانيا: المراجع باللغة الإنجليزية

25. Cambridge Dictionary, Philosophy, viewed in 6/5/2020, https://dictionary.cambridge.org/amp/english/philosophy
26. Kumar. Rajnit. (2011). Research methodology, London: SAGE Publications Ltd.
27. Martin, Bronwyn, Ringham. (2000). dictionary of semiotics, London and New York: Cassell.
28. Warner Bros. Joker own it today, viewed in 10/05/2020, www.warnerbros.com/movies/joker

ثالثا

المراجع باللغة الفرنسية

29. Aumont, Jacques, Bergala, Marie & Vernet. (1983). L'esthétiques du film, Paris: Nathan.
30. Blanc, Sébastien, Sartre : "L'enfer, c'est les autres", date de l'accès 12/05/2020, https://amp-lepoint-fr
31. La-Philo, ROUSSEAU : L'HOMME NAÎT BON, C'EST LA SOCIÉTÉ QUI LE CORROMPT, date de l'accès 13/05/2020, https://la-philosophie.com