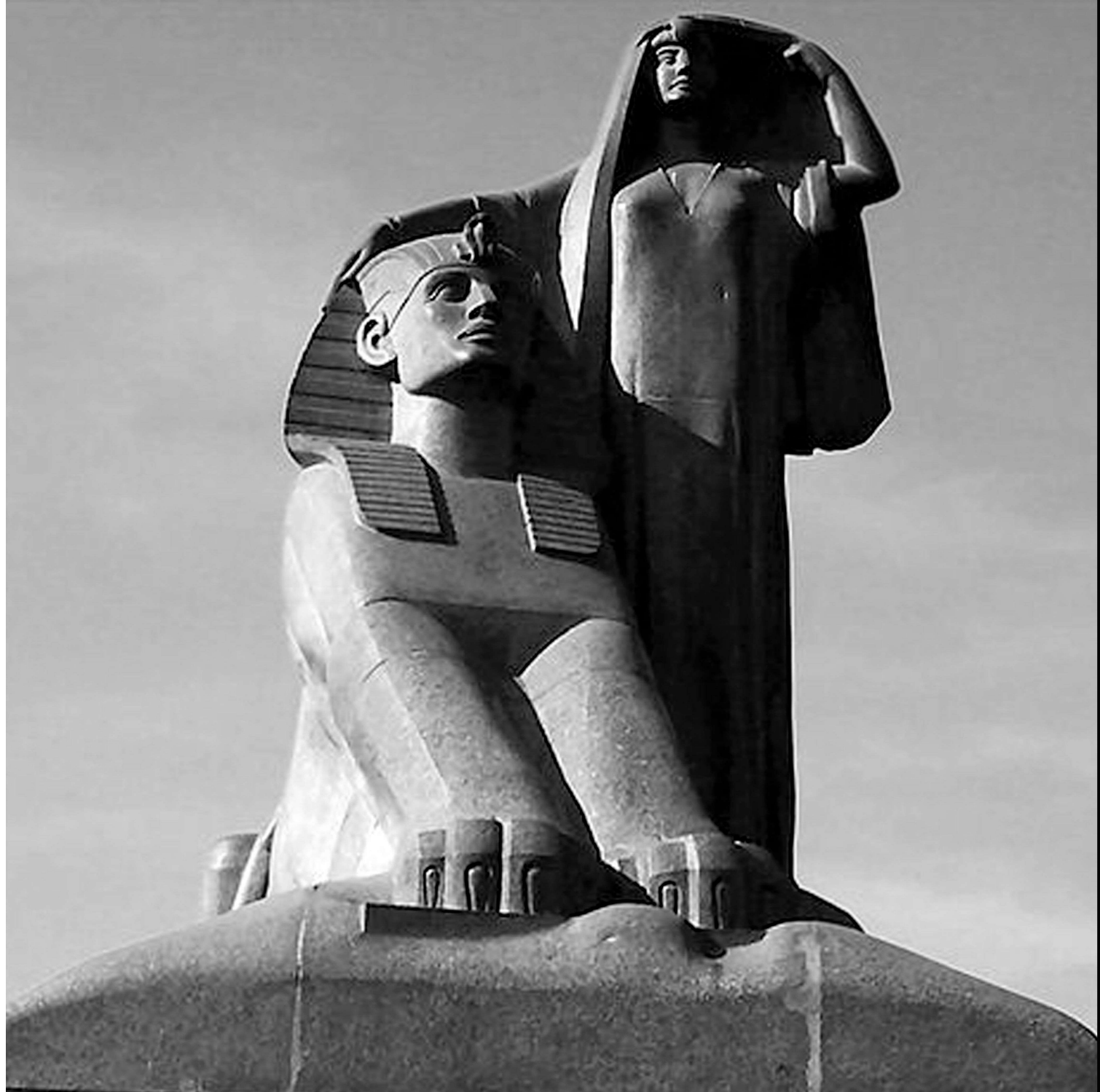


# الفرمان للمعاصرة

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧

العددان : ١٥ - ١٦

فصلية | علمية | محكمة



# الفن المعاصر

رسالة الفنون  
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي  
تمثال نهضة مصر للفنان  
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفي  
للفنان بيكار

# الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذي يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقعة بذائقة المجتمع وتحت أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة في العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعلا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد



النشر بها وساما علي صدر كد باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كد الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قد أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كد عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتزيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأعلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، ف (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكل العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير  
رئيس أكاديمية الفنون



# الفرق المصاحف

## شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

## هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون  
ورئيس التحرير

أ.د. أحلام يونس

مدير التحرير

أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير  
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. / جابر عصفور

أ.د. / حسن شرارة

أ.د. / رضا رجب

أ.د. / سمير سيف

أ. / عصمت يحيى

أ.د. / علياء عبد الرزاق

أ.د. / فوزى فرهمى

دعم النشر

ميرفت عباس - إيمان ممدوح

منابعة النشر

محمد عرابى

المراجعة اللغوية

صفاء عباس

النصير والخراج

هانى صبرى

# فى هذا العدد

محفوظ عبد الرحمن 016



د. نهاد صليحة 007



مرحلو عنا..  
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثرى حياتنا

## 113... السِّينِما

- 114 اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثيرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة
- 131 الصوت للسينما الرقمية
- 163 الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي
- 179 جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية

## 033... المَشِّح

- 034 الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية
- 041 الممثل وتكنولوجيا الصور
- 053 تحويلات الدراما المسرحية في السينما
- 062 المسرحية في العالمين الغربي والعربي
- 078 منشأ المذهب التعبيري في أوروبا
- 097 المهرجانات القومية للمسرح المصري ٢٠١٧

## 223... المَوْسِيقَى

- 224 دراسة تحليلية للأسلوب كل من صفر على
- وعبد النعم الحريري في صياغة قالب السماعي

## 199... البَالِيَّة

- 200 الرقص الشعبي الأوكراني
- 209 داريو س ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤

## 251... وَثَائِقُ فِينِة

- 252 طموحات بائسة ... من ملاعب يونس لغوايات ونوس
- 255 وجه نور الشريف المسرحي الثقافة صنو الموهبة والحرفة
- 258 محمود عبد العزيز ولعبة الأتعة المدهشة
- 261 سينما محمد خان .. القاهرة ونائق وشوارعها حواديث
- 264 ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى
- 279 ثلاثية ... الخروج عن السياق

## 237... الفُنُّ الشَّعْبِيَّة

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية



# رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاظم ثرى حياتنا

أ.د. / حسن عطية

## د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجراهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضم من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقترحت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقي ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفني ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشعبة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التي ظهرت وانتشرت في أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهي رؤية لم تتبلور في أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها في الدراسة الجامعية في منتصف ستينيات القرن الماضي ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدي عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث في العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحديثة ، كي تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مساهرا لما يحدث في العالم من تطور منهجي في حقول النقد الأدبي والفني عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدي زمنذاك ، بل أن الصراع الفكري والسياسي الذي اندلع في الخمسينيات في مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومي ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صورته في الخلاف بين الفكرين الماركسي والقومي من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، في حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان في المجتمع ، وعلاقة الشكل الفني بالمضمون الفكري ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة في تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركة القديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولى فى الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطي ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحاذا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتي رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالتة ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعاني وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخرى .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدرااما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالى غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجى للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريب أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدم المعلي

ت. س. أليوت" الذي كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها في النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبع "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدي على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عناني" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثي الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء في حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussex ساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالي للنقد الفني ، مما ساعدها في الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكستر عن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطاني الرومانسي - أيضا - المدافع عن الحرية لكك شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون - قراءة حدائية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة في بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين في إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبتوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلت إلى نتائج مبهرمة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلي" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه في رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية



المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرّسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالى للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسورالية والتكعيبية ، مرتئية توحيدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عند الأدبمنظورا إليم فى علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علمائها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب . " ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقى الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدى ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطوى على فصل تعسفي بين الفن والحياة ، وبين الشكل والمضمون" (المسرح بين الفكر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحية هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعنى الأقرب ، مما يؤكد على عدم القدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحياة ، حيث إن الإبداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجربة الحياتية في تجربة فنية ذات جدل مع الحياة المعيشة ، والعمل الفني بالتالي هو "تشكيك رمزي ديناميكي ، يعتمد في نسقه على إقامة علاقات متوترة" بين ثنائيات متعددة كالماضي والحاضر أو الوعي أو اللاوعي أو المبدع والمتلقي .

لم يعد المشكك عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفني والحياة ، بل في محاولة "استخلاص قوانين فنية من أعمال فنية سابقة وفرضها فرضا تعسفيا على نزعة الإبداع أو استقبال المتلقي للعمل الفني" (المسرح . . . ص ١٣) مرتئية أن هذه المحاولة "إيديولوجية وليست فنية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة في التاريخ البشري .

تتجلى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفني في منهجية د . نهاد صليحة ليس في استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعهم ، الكامنة في البناء (الشكل) الدرامي لعمله الأدبي أو الفني ، والمتطلبة منه كمثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تتجلى بصورة واضحة في تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصياع العمل الجديد لأية قوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكلية مستخلصة من أعمال سابقة ، مما يمنح هذا العمل الفني الجديد الحرية كاملة في الخروج على أية قواعد سابقة ، أو أية قوانين مطروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربط الشكل بالمضمون ، أو الفن بالحياة ، فهي ليست عندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص ١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدrama فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدال" (المسرح بين . . . ص ١٧) ، ولذا فمفهوم الدrama كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدrama دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدrama واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها . وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فنية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة" (المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابضة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولى لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعياها النقدي .

## محفوظ عبد الرحمن الفاتنة التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحضلة الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعهم ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعهم وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعهم إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدم المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (البلاب) للميثة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

الساداتى للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم بـ "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولاً ثم إلى الكويت ليعمل كاتباً للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيساً لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤-١٩٧٨) ، فتهيات له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتمهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولاً لما عرف بالمسرح السياحى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنسانى الجاد ، فضلاً عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى ألتف فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه رأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تمهيمات فكرية وألغىب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسداً عن وطنه وقيود واقعهم وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجنام الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لآبد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشعر له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هي التي تمنح المواطن حق المشاركة السياسية في المجتمع ، في الوقت الذي تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجة حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهي الشبهات التي طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتب والتمحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصدر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية في أجواء التاريخ عامة الذي يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفي الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتي أرى أنه أحد أهم مؤسسيها في الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التي تقرأ الحاضر في ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التي هي غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع في أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت في الماضي ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآن كي يعرف إلى أين تقوده المقدمات التي يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة في مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعي بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهي (حفلة على الخازوق) ، والتي بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت فى العام التالي .

\*\*\*\*\*

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلفة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطلوته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعدته اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالى ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورصلته أكثر فى التهمة المعلقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر أزرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ



## البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى ذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسؤولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له اختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسى والاجتماعى للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعى والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخاص ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولى الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تأثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بـك التعويـك علـى الشعب فى تغيـير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالـفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأييد أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصى على أى فرض لأفكار من خارجها عليهما ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجم نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحى فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الـفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالى نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيك مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحى بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلام

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهيمن وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التتارى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصدده ، وبالطبع يفضل رجال الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيسى المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهج المسرحى فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعها فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعى الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ ابن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "أبو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالى ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهتم الأسباب والدوافع ، بل يهتم فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهتم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامى) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء ألف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلؤة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليتها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميتها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجال الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقدر الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمع ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامى المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتي يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تأمرت زوجته السلطنة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفتنازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبته عام ١٩٨٢ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لآى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د . "محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمستلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطبية لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطببة الواعية فى وجه هذا التسلك المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

\*\*\*\*\*

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتب وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيم) نموذجاً لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكداً على أن العرض المسرحي الجيد لابد وأن يشحذ قدراتنا على تلقي وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهداً نقدياً لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجازاة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامي المعتمد عليه ، فحسا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة في فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممي سينوجرافيته ، ولذا فإن عرض (بلقيس) الذي قدمته فرقة المسرح القومي ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التي يطرحها النص - الذي كتب منذ سنوات - على جمهوره الآن ، خاصة مع تجهيزه للعرض في سياق سياسي وفكري قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها في سياق سياسي وفكري (مزاجي) مختلف ، وهو العنوان الذي يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذي بدوره يستدعي من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التي حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثرأء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود في الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتي إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقي على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتي تجدد جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة في المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضي في ضوء العرض الآن ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطوري على عالم المسرحية الإنسانية ،

ويتشابه التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرّة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوه شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدر بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثانى هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيم) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن تائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومثير للالتباس ، تعتمد النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايتها ، مروراً باستخدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التشكيك فيها في ذات الوقت ، وصولاً لنقض الحكاية بأكملها ، سواء أ جاءت من رحم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية من افتتاحية النص المكتوب ، والتي تبدأ بموقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "المدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائم بـ"المنذر بن المنذر" وزير الملك العظيم ، الذي جاءه بنذير شؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكة لا يعرفونه ولا يعرفونها ، والمثير أمام ملكة سبأ هنا ليس طلب الزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كثر ، بل في الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلا بد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتار "خاقان" الزواج بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، في (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحمد عبد الحليم" بهذا المشهد الافتتاحي كابوساً آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كانت مستغرقة فيه أثناء افتتاح العرض برقصات لمجموعة من الشباب تجسد بالحركة الراقصة هذا الكابوس الذي يحاصر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، في دلالة واضحة على إحساس أنثوى بوقوع مصيبة قادمة ، قابضة في موقف درامي يعد المتلقى لوقوع حدث جلي تخشاه الأميرة وتتنبأ به ، ومن ثم فإن في هذا التبديد دلالة على نقل ثقل الدراما من الأب (الملك) للابنة (الأميرة) ، واستعادة لدورها الأسطوري الذي يضعها في صدارة الأحداث ، ويصوغها ك (امرأة) قوية لا بد من إخضاعها ل (رجل) أقوى وأكثر حكمة ، فالأساطير التي صاغت العقلية الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاضل أي امرأة في الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .



تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزواجه المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهد من سبأ بالنبا اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهد بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشا ، أمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الأمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانبه يأتى بعرشها فى لمم البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكمت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسرار الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدده يختفى ومعه خطاب الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله لياتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "أصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيراً إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "أصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وانتمائه لجنس الجان ، ترسيخاً للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابضة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواراته ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر المدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لآى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركاً للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما —المخرج ومصمم السينوجرافيا — اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقاً لما يعرفه سلفاً ، وبالتالي يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبراً هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هي الأصل التي استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية في ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للأسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "أصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيراً أو تلوّثاً" بل "الاحتفال فوراً بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفاً هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقاً منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعاً للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها إلا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتاً طبيعياً ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطلعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكى حكايات أخرى أنه حارب جدّها "شرحبيد" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرده منه ، ولذا فإن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريساً فى عرينه بالخنجر ، والتي تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ما جعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، ( . . . ) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر . " وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمينية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهيولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكتهم عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئاً ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعاً وعثاء الطريق فى صحراء التيم العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهمة ، ويكتشفون أن الخيانة قابضة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الصامم للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأما "رواحة" والتي كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فى الأساطير باسم "رواحة بنت سكت" ، وتزوجها الأب يوما - فى هذه الحكايات الأسطورية - ليعزز ملكه الأرضى بدعم من ملك الجان ، ولتمنح الأسطورة بطولته ميلادا مختلفا عن ميلاد البسطاء من الناس ، ومن ثم فالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل - فى عالم الأساطير - رفعة ونبلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سليمان" ، والذى سخر الأنس والجن ، دون أن يكون وليدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، كك جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة وليلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفته ، وذلك كما افهمها الأب فى المسرحية وفقا لما جاء فى الأسطورة ، حتى عثرت بها على أرض الواقع الدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنسنة المسرحية لشخصياتها وحكاياتها . كما أنهم فى التيه يعرفون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعد مغامرات عدة عبر الفيافى تدرك فى نهايتها "بلقيس" ورجالها أنهم اكتشفوا أرواحهم التى ظنوا يوما أنها ماتت ، دون أن تقول لنا كيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكون ، وتصل بها الرحلة التائمة إلى (مملكة الوهم) ، فيفاجأ الجميع بصوت الملك منذ سنوات فراشه ، وإن إذلالمهم قد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقرر العودة برجالها إلى مملكتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل مهدد لها ولوطنها .

# السَّيِّئَاتُ



## جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية

بين تظهر التكنولوجيا وتشظي ثورتها إلى تكنولوجيا العصر الرقمية، ظهرت شتى الأشكال الغرائبية اللامألوفة للفن أم لغيره التي تعد تطوراً منطقياً لهذه الثورة الهائلة في كل شيء التي أنجبت كل شيء حتى الاستنساخ... بداية بالاستنساخ الحيواني والطموح هو الوصول إلى الاستنساخ البشري، لم لا والعالم الرقمي يعج بأشكال غرائبية لاحصر لها بتصرفات وسلوكيات غرائبية تشد الانتباه كالمغامرات الخارقة، فكل شيء أصبح ممكناً في عالم الفن، لاسيما السينما والتلفزيون كل ذلك ينجز بواسطة البكسلات التي هي العنصر الأهم في الصورة الرقمية حتى أصبحت كل شيء، فهي التي تعطي توجهاً ووضوحاً للصورة عندما يزداد عددها والعكس صحيح، فمصدر الصورة الرقمية ارتبط بالبكسلات.



الدرامية الرقمية الموجهة للطفل من خلال تسليط الضوء على ازدياد إهتمام الإنسان بمستقبله مما دفعه للبحث والتقصي عن الجديد بشكل عام، لاسيما التلفزيون الذي أصبح المكمل لحياة الإنسان ونقطة التحول التي حدثت في مساره والمتمثلة بتوظيف الحاسوب لإنتاج الأفلام الرقمية التي أصبحت عنصر الجذب الرئيس لإهتمامات الطفل، فضلاً عن إن نتائج البحث تفيد العاملين في مجال الأفلام الرقمية الموجهة للطفل وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

وقد هدف البحث إلى التعرف على الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل.

إن مشكلة البحث سلطت الضوء على الخيال لأنه يتمتع بقدرة خلّاقة على الابتكار الجميل، فضلاً عما يشهده عالمنا المعاصر من انفجار علمي ومعرفي وظف في إنجاز أعمال رقمية غرائبية موجهة للطفل مستمدة من الخيال العلمي والافتراضي والغرائبي، وقد صاغ الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل؟

أما أهمية البحث فسلطت الضوء على جمالية الشكل الغرائبي، إذ أخذت هذه الأشكال تتسع في معظم الأعمال

للشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية فتجسد في صناعة الفيلم والدراما الموجهة للطفل بواسطة فكرة الخيال العلمي الذي ارتبط بالتخيل العلمي، فأبدع المنتجون أشكالاً لا حصر لها، غاية في الحداثة والأصالة في طرح أفكارها، فأسست دراما التلفزيون الرقمية المرتبطة بالخيال العلمي، ومستحدثات العلم بطريقة غرائبية خيالية تتناسب ومستوى وقدرات الطفل العقلية.

كما عرض الباحث مؤشرات الإطار النظري كخلاصة لكل ما استعرضه من طروحات ووجهات نظر في إطاره النظري، فضلاً عن الدراسات السابقة التي كانت بواقع دراستين قام بعرضهما وتناولهما بشي من التفصيل.

أما في الفصل الثالث (إجراءات البحث) فتناول الباحث منهج البحث الذي اعتمده في تحليل عينة البحث، التي تضمنت فيلم شرك shrik الجزء الثاني، وأسباب اختيار العينة، أما أداة البحث فقد وضحتها الباحث وسبب اختيارها، في حين كانت وحدة التحليل التي اعتمدها الباحث هي المشهد وتتابع المشاهد.

أما الفصل الرابع فكان بعنوان (تحليل العينة ومناقشة النتائج) فتضمن، تحليل العينة، النتائج، الاستنتاجات، التوصيات، المقترحات، قائمة المصادر والملاحق.

وأخيراً نورد بعضاً من النتائج التي توصل إليها البحث الحالي وجاءت على وفق الآتي:

١- امتلك الشكل الغرائبي حضوراً واسعاً في هذه العينة، فالشخصية الرئيسية هي ذات هيئة غرائبية، بل كل الدراما في هذه العينة ووجودها كمنجز مرئي استندت على الشخصية الغرائبية.

٢- امتلك الشكل الغرائبي جمالية لذاته لأنه غير مألوف وانغماسه بالخيال في هذه العينة.

٣- عدّ الشكل الغرائبي من أهم الوسائل المشوّقة والمسلية التي لها القدرة على جذب انتباه الطفل في الدراما الرقمية في هذه العينة.

أما تحديد مصطلحات البحث فقد قام الباحث بمناقشتها والتعرف عليها فضلاً عن تنبيه لبعضها ووضع لبعض الآخر منها تعريفاً إجرائياً.

أما الإطار النظري فقد اشتمل على مبحثين، الأول بعنوان إسهامات التكنولوجيا الحديثة في تنمية مخيلة الطفل في العصر الرقمي، تناول فيه الباحث الصور الرقمية التي تصل من خلالها الشخصيات القريبة للطفل ضمن واقعه الحياتي لاسيما الشخصيات الحيوانية التي تكون دائماً الأقرب لخياله والتي تؤثر في مستواه المعرفي الذي دخلت فيه مفاهيم مهمة مثل أدب الخيال العلمي أو القصص والأساطير التي أخذت ترتبط بالاكشافات والإنجازات العلمية والتكنولوجية المتسارعة في عالمنا الحقيقي مما انعكست على الثقافة العلمية للطفل، فالارتباط التعبيري المتمثل بالوسائل الخيالية والروايات والأفلام انطلقت من واقع المجتمع باتجاهاته ومبادئه ومعتقداته وقيمه، وقد بلغ تطرف اللامألوف واللامعقول في الغرائبية العودة إلى صياغة وتفعيل الأشكال الطبيعية وإدخالها في صياغات أخرى، لذلك استحوذت القصص الملحمية والفانتازية والأساطير في السينما وأخذت حيزاً مهماً في الإنتاج، ابتداءً من (ألس في بلاد العجائب) وصولاً إلى أحدث أشكال الإنتاج الرقمي والغرائبي التي تجسدت فيها أشكال الخوارق، والسحر، وعالم الاكتشافات، كل ذلك في عصر المعلومات الذي انتشر فيه أدب الخيال العلمي.

أما المبحث الثاني فكان بعنوان انعكاسات الشكل الغرائبي في الخطاب المرئي إذ تناول فيه الباحث الشكل من خلال الصورة الفنية المرتكزة على عناصر الشكل ذاته، والتي تسهم في تجسيد عناصر العمل الفني، فالأفلام ذات الأشكال الغرائبية تعتمد في توظيف هذه الأشكال كأسلوب يتم تضمينه بصورة كاملة، فالأشكال التي تسود التكوين تتمتع بخاصية جذب عين المشاهد، فضلاً عن الدور المهم الذي يؤديه الشكل الغرائبي في المدركات الحسية لما له من خاصية جذب الانتباه، أما في الجانب الجمالي فأكد الباحث على إن الشكل الغرائبي ينبغي أن يتنوع في إيقاعاته الأكثر تعقيداً حتى تبدو وكأنها نوع من نقطة التعاكس الموازية للصورة، فالجمال ذو دلالة، مهمته إنجاز بعد تشكيلي للديمومة الزمنية، هذا كله يصنع ويوظف بواسطة برامج الحاسوب المتطورة من مؤثرات بصرية وصوتية تسهم في خلق الإقناع لدى الطفل، أما الجانب الجمالي



## الفصل الأول : إطار البحث

### مشكلة البحث:

إن ما يشهده عالمنا المعاصر اليوم من انفجار علمي ومعرفي أصبح سمة له يتصف بها، إذ أشارت بعض الأدبيات إلى إن هذا العصر يطلق عليه بعصر ما بعد تقنية التليفزيون (العصر الرقمي) الذي طبعت سماته صورة القرن الحادي والعشرين من خلال خلق ما يسمى بالحقيقة الافتراضية virtual reality كنتاج للتطور التكنولوجي الذي شهدته بدايات هذا القرن، فالتغيير الذي حدث في إنتاج الأفلام الدرامية التليفزيونية بشكل عام والرقمية الموجهة للطفل بشكل خاص، ما هو إلا البحث المستمر عن الجديد الذي يفتح الآفاق والمجاهيل عبر اتجاه هذا النوع من الأفلام إلى الخيال العلمي والافتراضي والغرائبي، إذ استطاع هذا النوع من الأفلام أن تكون لديه القدرة على استعمال وسائل الخطاب البصري من خلال خلق وهم للحقيقة.

انطلاقاً مما تقدم فإن عملية بناء هذا النوع من الأفلام يتطلب من القائمين عليها سير غور المعرفة بحرفية وجمالية الصناعة الفلمية الرقمية من أجل الوصول إلى رؤية لعالمها الافتراضي (الوهمي) ذو الأبعاد الزمانية والمكانية، وبما يحقق نوعاً من الجمالية من خلال تجسيم عناصر الفيلم بصورة مبهرة ومشوقة تجذب انتباه الطفل إليها.

من هذا تنطلق مشكلة البحث الحالي من خلال البحث في نمط جديد يشكل سمة للدراما الرقمية الموجه للطفل يبحث في توظيف الشكل الغرائبي الذي يمثل عنصراً أساسياً في بناء أفلام الخيال الافتراضي المعتمد على ما وفره الفيلم وفلسفته للطفل من قضايا وأفكار مصنوعة عبر مخيلة المخرج التليفزيوني أو السينمائي المبدع الذي حول النص المكتوب إلى نص حركي جمالي يداعب مخيلة الطفل وطموحاته في اختراق الواقع عبر حوادث وحكايات جديدة تعطي إيحاً لصور العالم الافتراضي.

إن الشكل الغرائبي الذي شكل عنصراً أساسياً في الأفلام الافتراضية الخيالية لا يسعى إلى تبديل الأفكار، بل إيجاد بنية شكلية جديدة تكاد لا تخضع لحدود معينة ولا تتحدد بموضوع، بل تعتمد على المعالجات الرقمية التي تظهر هذا الشكل بمميزات وصفات ينضوي من خلفها بعض الرموز والدلالات التي شكلت نجاحاً كبيراً في هذا النوع من الأفلام،

وهذا ما تمثل بأحد العوامل المهمة هو ما يسمح به الفيلم من مظاهر شكل بنائية جديدة تناولت وحدة الديكور والحركة والمؤثرات السمعية والبصرية وغيرها.

من خلال ما تقدم سعى الباحث إلى تحديد طبيعة مشكلة بحثه من خلال التساؤل الآتي:

ما الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل؟

### أهمية البحث:

تبرز أهمية البحث الحالي مما يأتي:

١- لقد زاد إهتمام الإنسان بمستقبله الذي أصبح ملازماً له بفعل حاجته الإنسانية، فما يتعرض له في حياته بفعل الأزمات التي تجابهه وحاجته إلى التعبير والتنويع والبحث عن البدائل التي أخذت كل إهتماماته لرغبته في التعرف على ما ينطوي عليه مستقبله، فقد شكل سبباً في البحث والتقصي عن الجديد بشكل عام لاسيما التليفزيون الذي أصبح المكمل لحياة الإنسان بشكل خاص والذي درج على تطويره عبر مراحل ظهوره إلى أن وصل إلى نقطة التحول المتمثلة بتوظيف الحاسوب لإنتاج الأفلام الرقمية التي أصبحت عنصر الجذب الرئيس لإهتمامات الطفل.

٢- إن نتائج البحث الحالي التي سيتوصل إليها الباحث قد تفيد العاملين في مجال إنتاج الأفلام الرقمية الموجهة للطفل كونه سيبحث في جمالية الشكل الغرائبي الذي يشكل العنصر الأساس في الأفلام الخيالية الافتراضية.

### هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل .

### حدود البحث:

تتحدد حدود البحث بما يأتي:

١- موضوعياً/ دراسة الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل.

لم يعثر الباحث على تعريف واف لهذا المصطلح يتوافق ويتواءم مع إجراءات بحثه، لذلك فقد عرّفه إجرائياً على وفق الآتي :

٣- زمانياً/ عامي ٢٠٠٤ و ٢٠١٤ إذ تم اختيار عيّنتي البحث قصدياً والتي سيوضح الباحث مسوغات اختيارها العينة في الفصل الثالث.

#### تحديد المصطلحات :

هو عالم افتراضي مصنوع بتقنية رقمية، يحاكي الحقيقة عبر توظيف عناصر الدراما الأرسطية رقمياً، حتى تحمل صفة الغرابة في الأحداث، والأشكال، والزمان، والمكان، والأشخاص لكي تمثل حياة العوالم الافتراضية وتمتلك صفة العالم الحقيقي من ناحية تفاعل الطفل مع الواقع والكون، ومن ثم تمكنه من الانتقال عبر هذه العوالم الرحبة وسبر أغوارها مع شخصياتها الافتراضية رقمياً.

قام الباحث أولاً بتحديد المصطلحات التي سيقوم بتعريفها لغوياً، واصطلاحياً، وإجرائياً، وقد تجنب تعريف كل من الجمالية، والشكل، والدراما نظراً لكثرة الدراسات والبحوث التي تناولت هذه المصطلحات أولاً ومن ثم منعاً للتكرار الذي قد يقع فيه الباحث. لذا اقتصر في تحديده على المصطلحات الآتية :

### الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة

#### البحث الأول

إسهامات التكنولوجيا الحديثة في تنمية مخيلة الطفل في العصر الرقمي الثقافة العلمية في أبسط معانيها تعني ربط العلوم النظرية التي تقدم للمشاهد سواء أكان طفلاً أم بالغاً عن طريق القنوات والوسائط المختلفة من خلال التطبيق العملي بين النظرية والعمل، إذ يتم من خلالها تشويق المشاهد خصوصاً الطفل بطريقة علمية يمكن أن تنضج مخيلته التي تمثل أساس التفكير الإبداعي.

إن القنوات التي من خلالها تصل المعرفة والثقافة العلمية للطفل تتمثل بالبيت، والمدرسة، ووسائل الاتصال المختلفة المسموعة والمرئية والمقروءة لاسيما التليفزيون الذي أصبح العنصر الملازم لحياة الإنسان كونه يقدم مختلف البرامج الاجتماعية والثقافية والعلمية وغير ذلك، إذ تتصف هذه البرامج أحياناً بكونها برامج علمية مبسطة أو أفلام فيديو أو سينما للأطفال تعتمد على أدب الخيال العلمي ووظائفه. وبرامج الحاسوب الألي التي تطورت إلى أن أصبحت الصورة الرقمية، (إذ تتميز الشخصيات المرسومة أو المصنعة يدوياً أو تلك المنتجة بالكمبيوتر بجاذبيتها والتشويق الذي تخلقه مما جعل هذا الفن أقرب إلى عقل الطفل وإدراكه بسبب الخيال الذي تتضمنه الأفلام الموجهة للطفل، فشخصيات مثل توم وجيري وميكي ماوس وباباي وألس في بلاد العجائب وغيرها استطاعت أن تضع بصمات الشهرة حالها حال أورسون ويلز

١- الشكل الغرائبي.

٢- دراما الطفل الرقمية .

#### تعريف المصطلحات :

##### الغرائبية لغة:

أَغْرَبَ الرَّجُلُ: جَاءَ بِشَيْءٍ غَرِيبٍ، وَالْغَرِيبُ: الْغَامِضُ مِنَ الْكَلَامِ، وَكَلِمَةٌ غَرِيبَةٌ (١).

##### الشكل الغرائبي اصطلاحاً:

لم يعثر الباحث على تعريف واف لهذا المصطلح يتوافق ويتواءم مع إجراءات بحثه، لذلك فقد عرّفه إجرائياً على وفق الآتي:

هو عبارة عن جسم أو صوت، أو مكان، أو فكرة، أو أي شكل يحمل صفات لا مألوفة وغير حقيقية، يُبرَزُ فيها الخيال والفتنازبا التي لا يمكن أن نرى منها في واقعنا الحقيقي أي أنموذج لها إلا في خيالنا أو في المنجز المرئي الرقمي.

##### الرقمية لغة:

الرَّقْمُ والترقيم ، تعجيم الكتاب، وَرَقَمَ الْكِتَابَ يَرْقُمُهُ. رَقْمًا: أَعْجَمَهُ وَبَيَّنَّهُ، وَكِتَابٌ مَرْقُومٌ، أَيُّ قَدْ بَيَّنَّتْ حُرُوفُهُ بَعْلَامَاتِهَا مِنَ التَّنْقِيطِ. وَقَوْلُهُ ( : كِتَابٌ مَرْقُومٌ: كِتَابٌ مَكْتُوبٌ (٢).

ومارلون براندو (٣).

تضمنت أساليب وطرائق تغني من خلالها الاستجابات الفكرية والعاطفية لاسيما الجمالية لأنها تعطي الحياة رونقاً آخر يعبر من خلاله الإنسان عن كل ما يدور في أفكاره ومخيلته، إذ أوجد من خلال تلك الفنون خصائص مشتركة تعمل في ثناياها على تطوير مخيلته، وقد يكون (الخيال العلمي أو الفنتازيا أحد الأنواع الأدبية التي تم توظيفها وتجسيدها على شكل روايات وقصص وحكايات استمدت منها السينما والتلفزيون مادتها، إذ شكل أدب الخيال العلمي معيناً لا ينضب للسينما والتلفزيون لاسيما الدراما الرقمية الموجهة للطفل التي أطلق عليها دراما الخيال العلمي أو سينما الخيال العلمي) (٧).

إن فن صناعة الفيلم والدراما الموجهة للطفل وضع فكرة الخيال العلمي في تطلعاته التي اتجهت فيما بعد إلى عالم واسع أكثر إنتاجاً وغازارة (فتحول الإنتاج إلى تصنيف آخر أطلق عليه نمط التخيل العلمي، أو الأنماط المتعددة في أدب الخيال العلمي التي أسست لنفسها نمطاً خاصاً شأنها شأن الأدب الخيالي الذي استمد من العلم ميداناً له) (٨).

إن الإهتمام بالمستقبل أصبح لازمة لكل المهتمين به ومن بينهم الفنان الذي اعتمد هذا الجانب في تقديم صورة ذهنية لما سيكون عليه المستقبل بفعل الحاجة الإنسانية التي يتطلع لها الإنسان لفعل الأزمات والعوامل الضاغطة التي تجابهه، وحاجاته إلى التعبير والتنوع والبحث عن البدائل، مما ولد ذلك إهتماماته لرغبة منه في التعرف على ما ينطوي عليه المستقبل، إذ يتوجس أحياناً من فناء الأيام المقبلة، وهنا تأتي (عوامل القلق والخوف نتيجة ما يخبئه القدر حرصاً منه على النجاح واجتياز ما هو مخفي لذلك توجب القيام ببذل جهود كبيرة للتعرف واستكشاف أو توقع ما سيحدث) (٩).

إن هذه الصلة بين الثقافة العلمية التي تمثل أدب الخيال العلمي وبين تكوين الطفل الذي يتميز بذاكرة ذات طبيعة حسية مشخصة في بداية نموها، تساعد الطفل على تذكر الخبرات التي تعطى له على شكل أشياء واقعية أحياناً أو تتميز بالغرائبية في أحيان كثيرة أخرى لذلك فقد بلغ تطرف اللامألوف واللامعقول في الغرائبية العودة إلى صياغة وتفعيل الاشكال الطبيعية المألوفة وادخالها في صياغات فنية جديدة غير منطقية وغير مألوفة وبمعالجات مبتكرة مرتكزة على التكوين كموضوع للتعبير بالصورة المزدوجة، فضلاً عن استخدام أسماء كثيرة لجذب انتباه المتلقي كالعامل السريالي

ولكي تقوم هذه الوسائط بعملية التثقيف العلمي للطفل بشكل طموح وفعال أهتمت بمعطيات أدب الأطفال خاصة ما يتعلق منها بالكتابة العلمية، التي يمكن أن يستند إليها كاتب القصة أو السيناريو بغية إيصالها عن طريق التوظيف العلمي للتقنيات الحديثة المتمثلة بالصورة الرقمية إلى مادة درامية يمكن أن تنمي مجالات الخيال عنده باعتبارها مادة تعمل على إيجاد جوانب تفاعلية بينها وبين مخيلة الطفل، (فالشخصيات الحيوانية كالكلب والقط والفرد والشعوب والحمار والديبة هي الأقرب إلى خيال الطفل ولأنه يستطيع تقمص هذه الشخصيات أكثر من الإنسان، وإن نسبة عالية من القصص يميل إليها الأطفال والصغار خاصة تلك التي يؤدي فيها الحيوان دور البطولة) (٤).

من هنا أشتق مصطلح أدب الخيال العلمي، الذي يُعرّف أحياناً بأدب القصص والأساطير التي انطلقت من وقائع ومعطيات علمية محددة لتعبر عن طموح الإنسان في تحقيق المزيد من (الاكتشافات والانجازات العلمية، لأن الثقافة العلمية هي صورة من الأدب الاجتماعي يكون الخيال العلمي قائماً عليها كونه يمثل التنبؤات العلمية في صور خيالية من خلال ربط التطور العلمي والتكنولوجي المتسارع والمتزايد بمفهوم الخيال العلمي خاصة إذا ما سلمنا ارتباطه بتكنولوجيا المعرفة والمعلوماتية ويتطور علوم الحاسوب) (٥).

إن كل ما ورد يجب أن يتم التعامل معه بطريقة علمية تعتمد التكنولوجيا الحديثة في معالجة تلك الظواهر بطرائق وأساليب التفكير العلمي المختلفة التي تؤدي إلى تنمية الخيال العلمي للأطفال كونهم يمتلكون شغفاً كبيراً للقراءة أو المشاهدة عبر شاشات التلفزيون، إذ تمثل هذه النشاطات العلمية مناطق إثرائية تسهم في خلق جيل علمي يتسم بسعة الخيال والنشاط الذهني المتوهج (فالارتباط التعبيري المتمثل بالرسائل الخيالية كالأفلام والقصص والمسلسلات والروايات والأفلام والموسيقى وغيرها من ألوان الإبداع الفني التي قد تركز على الواقع الذي تنسج منه صورة فنية من نسج الخيال، لكنها من حيث التعبير ترتبط بواقع المجتمع وما فيه من اتجاهات ومبادئ ومعتقدات وقيم) (٦).

فالإنسان حاول إبداع وخلق صور وموضوعات جديدة

وتركيزه على كل ما هو جديد حتى يكتشف الأشياء المحيطة به، فهو يمتلك خيالاً بسيطاً لا يحتمل وضع التعقيدات فالبحث عن تفسير كما هو الحال في خيال الكبار لأنه لا يمتلك الخبرة المتراكمة من التجربة الحياتية حتى يستطيع تفسير بعض الأحداث مثل الكبار فضلاً عن ذلك فهو ذو خيال مباشر وذو تفسير مباشر، خيال لا يثير في داخله سوى البهجة والمتعة مغلقة بتضمينات تربوية أو تعليمية (١٥).

ولعل القصة الأكثر شهرة في العالم التي استقطبت ولفتت عناية وإهتمام المتخصصين بشؤون الطفل وتبوأ مكانة مهمة منذ بدايات الإنتاج السينمائي والتلفزيوني الخاص بالطفل ألس في بلاد العجائب الذي كان نجاحها المفتاح الرئيس للبدء بالتأليف الخيالي للطفل، إذ عادت ممالك الخيال تفتح أبوابها الواسعة للصغار، حتى عد الخيال العالم الأول من بين العوالم التي يُقبل الأطفال على دخولها (١٦).

أما في عصر المعلومات والانفجار المعرفي والعلمي فقد انتشر أدب الخيال العلمي الموجه للطفل لدرجة أن الفجوة أو المسافة بين الخيال العلمي والألوان الأدبية الأخرى أخذت بالانكماش والنقصان، نتيجة إنتاج سلاسل كثيرة من أفلام الخيال العلمي الموجهة عبر شاشات التلفزيون وبالتحديد دراما الطفل الرقمية ذات الأشكال الغرائبية، التي تعد أحد السمات المميزة لعصر العولمة الذي يعيش فيه ملايين الأطفال في العالم، فمن عصر الهندسة الوراثية ومغامرات الإنسان لاقتحام العالم الميتافيزيقي (عالم ما وراء الطبيعة)، والأقمار الصناعية التي تجوب الفضاء الخارجي بكل حرية ويسر، إلى استعمار الفضاء الخارجي، كل ذلك تم بوساطة توافر معلوماتي وتقني وحرفي فائق الجودة تجسد بسينما الخيال العلمي الموجه للطفل، لأن السمة المميزة لهذه السينما هي قدرتها في التعبير عن كل ما هو غرائبي في الشكل والموضوع والأحداث، وفيها من الإثارة والتشويق ما يجعلها ذات قدرة على بناء عالم خاص لا حقيقة فيه وإيجاد صور وأخيلة تتصف بخصوصية لذاتها الفلسمية، فالسمة الأكثر إبداعاً هي المنحى الذي تتخذه نحو المعرفة المسبقة والأكثر تعقيداً كون خاصيتها في جعلها فناً متميزاً بين الخيال والفتازيا والخيال العلمي (١٧).

إذ قدمت أفلاماً متعددة الموضوعات تتجسد فيها الخوارق مثل أفلام سوبرمان، والسحر مثل سلسلة سيد الخواتم، وعالم الاكتشافات التي يبحث عنها الإنسان مثل ٨٠ ميل

(العندليب يرعب الأطفال) لماكس أرنست وصورة (الحي الباقي) لما رجريت (١٠).

إن النمو السريع للمدركات الحسية والبصرية واتساع قدرات الطفل العقلية التي ينتج عبرها ارتفاع للمستوى المعرفي التخيلي لديه بوساطة التفاعل والانسجام بين المدركات الحسية والبصرية والإدراك العقلي من جهة ونشاطاته وممارساته من جهة أخرى (١١)، فقد وصف أفلاطون هدف التربية التخيلية بقوله إنه منح الفرد معرفة حسية ملموسة حول الانسجام والإيقاع اللذين يدخلان في بناء الأجسام الحسية واللذين يشكلان الأساس الشكلي لجميع الأعمال الفنية (١٢).

فعملية التفكير التخيلي لها انعكاسات مهمة في حياة الطفل وتكون مؤثرة في مدركاته العقلية، كونه يستخدم الرموز بدلاً من الأشياء والأشخاص والمواقف عندما يتعامل معها معاملة واقعية، فمنها ما يكون على شكل صور ذهنية، أو ألفاظ، أو أرقام، أو إشارات، فالصورة المكونة على الشاشة تمتاز بشخصيات غريبة وإن كانت توحي بمخلوق نعرفه، لكنها في تصميمها الصورة الشخصية على الشاشة تنحرف عن الواقع بشكل مستمر، ويرى كوكتو إن كل فيلم هو واقعي لأنه يعرض أشياء ولا يوحى بها من خلال نص مكتوب، فالأشياء بظهورها في الفيلم السينمائي تبدو موجودة في صورة وقائع حتى وإن كانت مستمدة من عالم غير واقعي (١٣)، وهذه هي الخاصية المميزة للفن السينمائي في قدرته على المزاجية بين عالمي الواقع والخيال وما يحدثه ذلك التزاوج من تأثيرات في المشاهدين لاسيما الأطفال منهم الذين يميلون غالباً نحو الشخصيات الغرائبية البعيدة عن التصور المنطقي أو العقلاني.

لذلك فقد استحوذت القصص الملحمية والفتنازية والأساطير في السينما وأوجدت لها مكاناً مهماً في الإنتاج واستخدمت شخصيات وهمية تكسبها بعض صفات وسلوكيات العصر في أبعاد خيالية مثل دراكولا وسوبرمان وجيمس بوند والرجل الطوط والرجل العنكبوت، مما أعطت تنوعاً للخيال السينمائي الواسع (١٤).

إن المعلومات والمفاهيم الأساسية التي يكتسبها الطفل من المجتمع والبيئة عبر وسائل الاتصال المختلفة، يكتسب من خلالها التجارب والخبرات المتنوعة، لذلك يجب ألا نجعل الطفل مقلداً لكل ما يراه بل يجب أن نعمل على كيفية جذب انتباهه

الأشكال والصور، فالفن بحسب وجهة نظر (لانجر) شكل أو مظهر أو إيحاء (٢٠)، وأحياناً مفاهيمياً وأفكاراً مجردة يدركها المتلقي بنفس الإهتمام الذي يتلقى به الصور المثيرة لتلك المفاهيم فلصورة المربية وظيفة قرائية فيما وراء وظيفتها البصرية (٢١)، وهذه الغرائبية هي سر تعلق المشاهدين بالصورة لأنها متعددة القراءات في الغالب وهو ما يجعل الأطفال أكثر تعلقاً بها لأن الصورة الفلمية تظهر كل ما تعرضه بمظهر واقعي عجيب تفسر كل ظواهر الاندماج والتصديق الذي يقود المتلقي للاستيعاب (٢٢)، وليس الاستيعاب فقط، بل الدخول في عوالم الفيلم وأجواءه الساحرة وجبته المصنعة بحكمة وإتقان لأجل مداعبة خيالات المشاهدين الأطفال المرتكزة على عناصر الشكل التي تسهم في تجسيد عناصر العمل الفني بوصفها تقدم المادة على شكل مجموعة من الصور والأصوات لتعطي المتلقي الإحساس بالموضوع، فالجو العام هو ما تصنعه التفاصيل الداخلة كلها في بناء الجو للقطعة أو المشهد من خلال اللون والضوء والإكسوارات والأثاث والملابس والعلاقة الشكلية والتكوينية للأثاث والموجودات (٢٣)، فتكوين الصورة هو أبرز هذه العناصر أو العوامل الجمالية لأن كل واحدة من صور الفيلم لوحة فنية صغيرة تحتم علينا تجنب الجمود الموجود فيها بوساطة الحركة في الفيلم، لاسيما استخدام العمق في الصورة السينمائية التي لها دلالة دقيقة ومحددة تسمى خاصية للتعبير الأوحد (٢٤).

إن الأفلام ذات الأشكال الغرائبية تعتمد في توظيف هذه الأشكال كاسلوب يتم تضمينه بصورة كاملة بغية إيصال مضمون قصة الفيلم، لأن عناصر الشكل هي الحصيللة الكاملة لتوظيف كل عناصر اللغة السينمائية فالأشكال التي تسود التكوين تتمتع بخاصية جذب عين المشاهد وتداعب حواسه تحمل قيم جمالية ونفسية فالكثلة تستحوذ على الانتباه لما لها من ثقل (٢٥).

إن الدور المهم والفاعل الذي يؤديه الشكل للمدركات الحسية للمتلقى وتنوعاته الغرائبية كفيّل بنقل أفكار واتجاهات وميادين متنوعة تجذب انتباهه في فهم وتوضيح فكرة العمل الفني ذا الأشكال الغرائبية، فجيروم ستولنتز يرى إن (الشكل له دور فاعل في ضبط إدراك المتلقي لهيئة المنتج الصوري ويرشده ويوجه انتباهه بحيث تكون الهيئات واضحة ومفهومة وموحدة) (٢٦).

تحت سطح الأرض، وفيلم إي. تي، وسلسلة حرب النجوم، فكان الموضوع خارج الواقع أية صورة افتراضية لعالم افتراضي لا يمكن البحث فيه عن واقعية مهما بلغت النوايا والقصدات إلى ذلك إذ لا تعدو كونها فرضاً قسرياً (١٨).

انطلاقاً مما تقدم فإن موضوع الخيال العلمي والتخيل الذي يمثل أحد خصائص الطفولة يحتم علينا الانتباه إلى كيفية توجيه هذا الموضوع إلى الطفل بشكل سليم، إذ يمكن أن يتم من خلال سرد القصص الغرائبية التي تنطوي على مضامين أخلاقية إيجابية تتميز بسهولة المعنى وقدرة مدركات الطفل على استيعابها، وأن تثير لديه إهتمامات الخيال العلمي خاصة القصص المتعلقة بالاختراعات العلمية (قصص الخيال العلمي).

لذا فإن ما يُتوقع في المستقبل هو لأنها تشكل بذرة لتجهيز عقل الطفل وذكاءه للاختراع والابتكار، لذلك يتوجب على المهتمين بإنتاج الدراما الرقمية الموجهة للطفولة مراعاة القصص التي تتميز بحب الخيال العلمي، والجمال، والقيم الإنسانية، والقيم الخارقة للطبيعة التي تثير شغف الأطفال وتجذبهم لتجعلهم دائمي التفكير بالعلم والقيم الإيجابية.

### البحث الثاني: انعكاسات الشكل الغرائبي في الخطاب البرني

يمثل الشكل أحد العناصر البنائية في العمل الفني، إذ يقترب اسمه بالوحدة الشكلية، فهو يكون إلى جانب الوحدات التشكيلية التعبيرية الأخرى سواء أكانت متشابهة أم مختلفة معه ترتبط بعلاقات متعددة من أجل تكوين عملاً فنياً، وبهذا الصدد تشير (سوزان لانجر) في تعريفها للفن بأنه إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي تكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري (١٩).

وهي بهذا التعريف تحاول أن تصف العمل الفني بأنه شكل قابل للإدراك الحسي وتقرنه به، فضلاً عن ذلك فهي تقول الحق أن لمفهوم الشكل، أو الصورة أهمية كبيرة في تعريفنا للفن، كون أن العمل الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابل للإدراك إلا إذا استحال إلى شكلٍ سواء أكان الشكل الفني ثابتاً كاللوحة الفنية أو الإناء الخزفي أو البناء النحتي أو إذا كان صورة ديناميكية كالحن موسيقى أو رقصة أو لقطة سينمائية أو تليفزيونية، وهي تشير بذلك إلى أن (الفن لا يبدو فناً) إلا من خلال الشكل ويصبح بذلك غرض الفن الأساسي هو إبداع هذه

لقد صنعت أفلام وظفت فيها أحدث التقنيات السمعية والبصرية مثل Fantastic Four، وأفلام كارتون سبيدرمان، وفيلم ice age. إن وظيفة الشكل تحقيق إقناع المتلقي بأن الشكل رغم غرابته يُعد مألوفاً عندما يتقبله ويدركه ويتعامل معه، وهذا ينعكس على قدرة الإنسان في مواجهة الحياة وانعكاساتها بواسطة التطور التكنولوجي الهائل النابع من الخيال والمنتج على وفق أسس حسية وجمالية وتعبيرية.

انعكاسات المستحدثات التكنولوجية في جمالية الشكل الغرائبي:

استطاع الفن السابع توظيف مبتكرات العلم وتقنياته طريفاً لمجابهة تطورات المستقبل، إن مخرج الدراما التلفزيونية والسينمائية لديه الرغبة وحب الاستطلاع في التعرف على كل جديد ومثير وغريب يمكن توظيفه في نتاجه الفني يشير من خلاله ما يطمح إليه الإنسان في إدراك تفاصيل كثيرة عن مستقبله الذي يبدو أحياناً بصورة غامضة، على الرغم من أن ظروف الحاضر تواجه الكثير من التحديات والصعاب والحروب، لكنها لم تحد من القدرة العلمية والتكنولوجية التي أفرزت الكثير، ومنها توجهه إلى البحث عن الغرائبية التي يمكن أن تظهر من خلال توظيف الأسطورة والحكاية في تفسير الواقع الخيالي الذي يكشف متطلبات المستقبل، مما أدى ذلك إلى التطلع نحو تحسين أحواله التي تمثل أحد الدوافع الأساسية التي حركت الإنسان إلى التقدم والرقي واكتساب حقوقه الفردية والجماعية (٣٢).

إن العمل الفني مهما كان نوعه فإنه يؤثر حتماً في ذاتية المتلقي، وهو يحتاج إلى التمييز من قبل المنتج المبدع الذي يسعى إلى تقديم نوع من الأعمال ذات الأصالة والحداثة، فالمبدع والمتلقي طرفان يتشاركان في العمل لاسيما الفني، لأن المتذوق لا يمكن أن يقوم بدوره إلا إذا كان متأملاً ومشاركاً في الوقت نفسه، وهنا تبرز أهمية المنتج للدراما التلفزيونية الرقمية الموجهة للطفل في كيفية إبداعها ووضع المتلقي (الطفل) ضمن حلقة المنتج أو هذا المتلقي الذي يمتلك ذهناً من الممكن أن يعيد من خلاله التجربة التي تعرض لها، لذلك فإن محاولة الطفل إعادة بناء تجربة الفنان المنتج المبنية على تخيلاته تصل إلى الدقة أحياناً كونه يتأمل الظروف التي أطر الأشكال الغرائبية التي اعتمدها كعناصر تشير مخيلته وتوسع مدركاته الحسية مما يولد ذلك ضغوطات نفسية وسلوكية

هنا لا بد من التأكيد على إن الشكل عملية تنظيم داخلي وتركيب محدد للعمل الفني بغية كشف وتصوير المضمون ضمن البناء الفني المتوافق مع مدركاتنا الحسية على وفق تنظيم معين قد يكون عنصراً أو تكويناً أو أسلوباً، فالشكل هو محصلة جميع العناصر البنائية التي تشترك مع بعضها البعض بعلاقات مشتركة ومتوائمة حتى تكون نسقاً مرئياً.

ومن وجهة النظر الجمالية كتب أندريه موروا ينبغي الوصول إلى خلق إيقاعات أكثر تعقيداً تبدو وكأنها نوع من نقطة التعاكس الموازية للصورة ينبغي الوصول في الفيلم إلى خلق إيقاعين أو ثلاثة أو أربعة إيقاعات مختلفة تختلط بعضها البعض مثل موضوعات ناتجة عن عدة عناصر مختلفة للصورة (٢٧). هذا يقودنا إلى أن نجد من بين مؤلفي الأفلام العارفين قدر الواقع الملحم بالصورة يستخدمون مؤثرات قائمة على المفاجأة والتشويق أو الانتظار المفعم بالقلق لتظليل المتفرج (٢٨)، وذلك لأن الفيلم السينمائي يرتبط بشكل وثيق بالحالة السيكلوجية للمتلقين لاسيما الأطفال منهم مما يجعل من الإثارة والتشويق إحدى أنجح الطرائق لجذب الطفل إلى عالم الصورة المرئية.

إن الجمال ذا الدلالة الذي تتمتع به الصور المتحركة بإمكانه أن يكون مستقلاً عن الموضوع وعن الوصف بحيث تكون مهمته إنجاز بعد تشكيلي للديمومة الزمنية تحل كميتها العجائبية محل كل تعبير (٢٩)، لذلك فالبناء الصوري أوجد أشكالاً غرائبية مختلفة الشكل من حيث التكوينات التي تبنى على وفقها هذه الأشكال المادية أو التجريدية المختلفة فتأخذ حركة العين من شخص لآخر شكلاً مثلثاً أو دائرياً أو غيرها من الأشكال التكوينية (٣٠).

إن الغرائبية التي يبتدعها مصممي الأشكال الغرائبية بأحجام مختلفة بغية الانحراف عن الواقع، فشخصية E.T ذات الحجم الصغير والقدرة الخارقة بسلوك إنساني خير مثال على ذلك، وهو ما جعل المخرج (سبيلبيرغ) قادراً على التأثير في مشاهديه سواء أكانوا كباراً في العمر أم صغاراً.

وقد تم استخدام وتوظيف برامج الكمبيوتر المتطورة في تصنيع وبناء أشكال غرائبية، كما تم استخدام هذه البرامج المتطورة في صناعة المؤثرات البصرية والصوتية التي تسهم في تحقيق الإقناع ضمن هذا الخطاب (٣١).

جمالية التراكم المعرفي والفني للطبيعة البشرية، لاسيما عندما تتجسد بأشكال غرائبية تعمل ضمن منظومة السرد الحكائي، فتأخذ تلك الأشكال مسارها ضمن الدراما بافتعال نوع من الأحداث والحركات التي تتحرك في مستوى من تأويل أو فهم الوجود، فأحداث هذا النوع من الدراما يتأرخ من الوجود ثم يتصاعد إلى مستوى الخيال العلمي أو الفنتازي، وهنا يفعل الشكل الغرائبي نوع من المفهومات أو التفسيرات مبنية على آليات اشتغال الغرائبية أو العجائبية فتولد من خلال ذلك منظومة دلالات وإشارات ورموز ودوال وإحالات تفتح لها نوافذ ضاجة في تسلسل السرد الحكائي أو القصصي من خلال ذلك الشكل الذي أطلقنا عليه بالغرائبي الذي يقع ضمن توصيفات البنيوية أو التفكيكية أو التكوينية مما يشكل ذلك إقامة منظومة سردية تشتغل بقوة في منطقة الفنتازيا والخيال واستطبقا الحلم (٣٦). إن الغرائبية التي وظفت في أشكال الدراما التلفزيونية الموجهة للطفل تمثل أسلوب مخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكيل صياغات نصية لوقائع مختلفة أطلق عليها التغيرات المبني على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض مع معيارية التقنيين الحيثيات (٣٧).

### الدراسات السابقة:

بعد محاولات دؤوبة من أجل الحصول على دراسات سابقة لها علاقة بموضوع بحثنا (جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية) تمكن الباحث من العثور على الدراساتين الآتيتين :

١- أولاً: دراسة (شذى حسين العاملي) الموسومة بـ (التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للأطفال) ، وهي أطروحة دكتوراه أجريت عام ٢٠٠٨ في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السمعية والمرئية . وقد تبلورت مشكلة الدراسة في التساؤلات الآتية :

- ١- ما هي الكيفية التي يتم من خلالها توظيف الخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل؟
- ٢- كيف يتم إنتاج الخيال على الشاشة سمعياً وبصرياً وبآليات المتاحة ؟

يمكن أن تظهر من خلال انفعالاته أو تعبيراته التي يجسدها بأفعال يمكن ملاحظتها وقياسها، وهنا نصل إلى إن هذا المنذوق (الطفل) قد اشترك في العمل من خلال ما جسده من تعبيرات سلوكية أفصحها بأسلوب يوحى عن انطباعاته إزاء المستقبل (٣٣).

إن دراما التلفزيون قد اعتمدت الخيال في طرح أفكارها منذ أن وجدت، ومن خلال التطور العلمي الذي حدث في ميادين الحياة ومنها ما يتعلق بالسينما والتلفزيون خاصة، بعد ظهور الحاسوب ومبتكراته المتجددة عبر الزمن التي أثرت في كل مفاصل الحياة، ومنها هذا الميدان التي توجت بظهور الصورة الرقمية التي جاءت متوافقة بدرجة كبيرة مع ما يدور في مخيلة المهتمين بإنتاج الدراما التلفزيونية الموجهة للطفل وذلك باعتماد الخيال العلمي في تحقيق هذا الهدف الذي أصبح موضوعاً مستقبلياً هاماً عارضين فيه مختلف الاختراعات والابتكارات والأسلحة والنماذج والآليات والأدوات ما بين النقل والاستخدامات المتنوعة داعمين ومساندين لعلم الخيال العلمي (٣٤).

إن هذا التوجه يعد أحد الأسباب لسد حاجة الإنسان بغية مقاومة الإنسان الآخر على وفق نظرية موازنة القوى والصراعات القائمة ما بين الخير والشر، وما بين الإنسان والطبيعة، والأساليب الحديثة في إدارة أنواع الصراعات من خلال ما يقع بين الإنسان والعالم الافتراضية الأخرى، وهنا تأتي أهمية هذا الموضوع من خلال تبصير الطفل بما سيحدث مستقبلاً من وجود أشكال وظفها المنتج السينمائي أو التلفزيوني بهيأة غرائبية يتوقع حضورها مستقبلاً مبنية على أفكار ونظريات كثيرة طرحت في مجال العلم وأخذت حيزها في فضاء الحياة، هنا يأتي دور العلم في تحديد معالم الحياة المستقبلية على وفق افتراضات لها دلالات وأسانيد علمية، وهذا هو مبدأ الصراع الإنساني من أجل البقاء والسيطرة على مكونات الحياة والكون التي تولدت منذ الأزل وحتى الآن (٣٥).

إن دراما التلفزيون الموجهة للطفل استعانت بمستحدثات التكنولوجيا (الصورة الرقمية) فأستت منظوماتها القصصية للموضوعات التي تعتمد الخيال العلمي، حتى تستطيع نقل المتلقي (الطفل) إلى عامل القوة الكامنة الخفية للنفس البشرية المستثارة بأحلامها، ورغباتها، ومقاصدها، من خلال مد الجسور الخفية مع العالم الخيالي الذي هو السر في

٣- ما هو دور الخيال في توسيع العملية الإدراكية للطفل ؟

٣- المبحث الثالث: التوظيف التقني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري .

وقد اختتمت الباحثة الإطار النظري بمجموعة من المؤشرات المبنية على الآراء الفكرية والفلسفية حول مفهوم الخيال والتخيل وأشكالها الفلمية، وقد تم عرض هذه المؤشرات على مجموعة من الخبراء للتحقق من صلاحيتها لقياس الأهداف التي وضعت لأجل قياسها .

- وبناءً على ذلك هدفت الدراسة إلى تحقيق الآتي :

١- الكشف عن توظيف الخيال في الأفلام الموجهة للطفل بعمر (٩-١٢) سنة لعرض الواقع عليه، ومسوّغ ذلك أنّ هذه الفئة العمرية تستطيع التفريق ما بين الواقع والخيال، إلا أنهم يتمتعون بالحقيقة المقدمة لهم في ثوب من الخيال.

٢- التعرف على العناصر الفلمية التي تقود الطفل إلى عالم الخيال .

٣- الكشف عن دور الخيال في تطوير المستوى الإدراكي للطفل .

ولتحقيق أهداف الدراسة اختارت الباحثة ثلاثة أفلام تمثل بما يأتي :

١- وحيد في البيت Home Alone

٢- الحديقة الجوراسية Jurassic park

٣- يوميات نارنيا The chronical of Narnia

وقد تكونت عينة الدراسة من (٢٤٢) تلميذاً يمثلون الفئة العمرية (٩-١٢) سنة، تم تحديدها من خلال (٦) مدارس ابتدائية مختلفة في بغداد .

### أما الإطار النظري فاشتغل على ثلاثة مباحث هي :

- المبحث الأول: الآراء الفلسفية والفكرية حول مفهوم الخيال والتخيل.

- المبحث الثاني: أشكال الخيال الفلمية التي صُنفت إلى الخيال الواقعي والخيال الفنتازي الذي تفرع إلى خيال علمي وخيال أسطوري، وتناول موضوع الطفل والدراما، ثم تحديد الموصفات للمراحل العمرية المختلفة للأطفال .

- أما الفصل الثالث، فتضمن منهجية البحث وإجراءاته، إذ اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي للتأطّر به في بناء إجراءاته، وقد حددت عينة تمثلت بثلاثة أفلام تمت الإشارة إليها .

- أما الفصل الرابع فإنّه تناول النتائج التي توصلت إليها الدراسة، إذ ظهرت مجموعة من الاستنتاجات نذكر منها :

١- يتمتع الطفل بعرض الحقائق الأولية من خلال ثوب من الخيال الذي يشد الطفل ويفتنه ويجعله يحلّق في عالم جديد يلائم عصرنا ويلبي احتياجاته العاطفية وسط عالم طغت عليه المادية.

٢- يحب الأطفال أن تتدخل القوى الخارقة التي تقف مع البطل لتعينه على تحقيق هدفه .

- ثانياً: دراسة (عبد الناصر مصطفى إبراهيم) الموسومة بـ(توظيف الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي)، وهي رسالة ماجستير أجريت عام ٢٠٠٩ في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السمعية والمرئية.

وقد تبلورت مشكلة الدراسة في التساؤل الآتي:

- ما هي الآليات الوظيفية والتعبيرية التي يتشكلان بموجبها الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي؟

- أما هدف البحث فتتم صياغته على وفق الآتي :

- الكشف عن الدور التعبيري لعناصر الشكل



الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي هو الاعتماد المفرط للتقنية الرقمية مما يقلل الجانب الإبداعي الشخصي في مجال العمل الفني.

الغرائبي في أفلام الخيال العلمي. ولتحقيق هدف الدراسة اختار الباحث عينة تمثلت بثلاثة أفلام هي :

١- ٢٠٠١ أوديسا الفضاء .

٢- العنصر الخامس .

٣- حرب النجوم / الجزء الثاني.

أما الإطار النظري للدراسة فتضمن المباحث الآتية:

- المبحث الأول: الخيال العلمي سماته وخصائصه .

- المبحث الثاني: التوظيف الغرائبي لعناصر الشكل في الخيال العلمي .

- المبحث الثالث: دور التقنيات الحديثة في بناء الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي .

وقد اختتم الباحث إطاره النظري بعدد من المؤشرات المبنية على الآراء الفكرية والفلسفية حول توظيف الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي .

- أما الفصل الثالث، فتضمن إجراءات البحث ومنهجه، إذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي من أجل تحليل عينة البحث التي تمت الإشارة إليها على وفق المؤشرات التي خرج بها من إطاره النظري وعرضها على مجموعة من الخبراء من أجل التحقق من صلاحيتها لقياس الأهداف التي وضعت لأجل قياسها. واختتم الباحث بحثه بالفصل الرابع الذي تضمن الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة، نذكر منها:

١- من خلال تطور التقنيات السمعية والمرئية أضافت إلى الشكل الغرائبي سعة في إظهارها وتجسيدها بكل الألوان والأحجام والتكوينات .

٢- صفة الشكل الغرائبي هو قيمتها في كيفية إظهارها مما يحقق عنصري الإثارة والتشويق.

٣- نستنتج من الواقع التكنولوجي في إظهار

## مؤشرات الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري للبحث عن جملة من النقاط وهي خلاصة للطروحات والنظريات التي تم استعراضها في هذا البحث والتي جسدت بما يأتي:

١- يمكن توظيف الأشكال الغرائبية وقيمها الخارقة للطبيعة كوسيلة شد وجذب وتشويق في الدراما التلفزيونية الرقمية الموجهة للطفل.

٢- يُعد الشكل الغرائبي أحد المعالجات الفنية للتعبير عن المضمون الدرامي في دراما الطفل الرقمية.

٣- يمكن للتقنيات الرقمية الصوتية إضافة قيم جمالية لدراما الطفل الرقمية.

٤- تمتلك عناصر اللغة الصورية الجمالية:

أ- آلة التصوير.

ب- الإضاءة واللون.

ت- المكان والزمان.

ث- الديكور والإكسسوار.

٥- مزجت الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل بين الواقع والخيال من أجل خلق أشكال غرائبية.

٦- توظف العلامات والرموز وغيرها في إعطاء جاذبية للشكل الغرائبي.

## الفصل الثالث: إجراءات البحث

### أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل في إنجاز هذا البحث لأنه يصف الأحداث

والمعتقدات والقيم والأهداف وأنماط السلوك المختلفة والأشكال (٣٨).

#### ثانياً: عينة البحث

تكونت عينة البحث من فيلمين تم اختيارهما قصدياً هما فيلم شريك الجزء الثاني وفيلم تروي ستوري الجزء الثاني للأسباب الآتية:

١- امتلكت حضوراً تجسّد في الجوائز والأرباح التي جنتها تلك الأفلام فضلاً عن الإهتمام الإعلامي.

٢- إنّ غرائبية أشكالها كانت لها القدرة على جذب وإثارة إهتمام الأطفال ومتابعيها.

٣- قدرتها على الإيفاء بمتطلبات البحث وحاجاته وتحقيق هدفه لأنها امتلكت أشكالاً غرائبية كثيرة.

#### ثالثاً: أداة البحث

بغية تحقيق الموضوعية للبحث سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للتحليل بعد عرضها على لجنة من السادة الخبراء (\*) وقد أصبحت المؤشرات كالآتي بعد إجراء التعديلات التي أوصى بها السادة الخبراء وهي:

١- يمكن توظيف الأشكال الغرائبية وقيمها الخارقة للطبيعة كوسيلة شد وجذب وتشويق في الدراما التلفزيونية الرقمية الموجهة للطفل.

٢- يعد الشكل الغرائبي أحد المعالجات الفنية للتعبير عن المضمون الدرامي في دراما الطفل الرقمية.

٣- يمكن للتقنيات الرقمية الصوتية إضافة قيم جمالية لدراما الطفل الرقمية.

٤- تمتلك عناصر اللغة الصورية جمالية:

ج- آلة التصوير.

ح- الإضاءة واللون.

خ- المكان والزمان.

د- الديكور والإكسسوار.

٥- مزجت الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل بين الواقع والخيال من أجل خلق أشكال غرائبية.

٦- يمتلك الشكل الغرائبي جاذبية عالية من خلال توظيف الرمز والعلامة والاستعارة.

#### رابعاً: صدق الأداة

اعتمد الباحث الصدق الظاهري الذي تمثّل باتفاق مجموعة من السادة الخبراء على صحة أداة التحليل فضلاً عن صلاحيتها للتحقيق والهدف الذي أعدت من أجله، وقد توصل إليها الباحث باستخدام معادلة ثبات المقدرين أو المحكمين التي نصت على أن :

عدد مرات الاتفاق

ثبات المقدرين أو المحكمين  $\times 100 \div 391$

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات الاختلاف

#### الفصل الرابع : تحليل العينة ومناقشة النتائج

##### تحليل العينة

- فيلم شريك / الجزء الثاني
- إخراج: أندريو آدمسون
- تنفيذ الموسيقى: هاني كريسون
- مؤثرات رقمية صورية: كين بيلنبرك
- إنتاج: Dream Works Animation.
- الشخصيات الرئيسية
- الممثلين
- شريك - ماك مايرز - دونكي - إيدي مورفي -
- الأميرة فيونا - كامرون دياز - الملكة ليلي -
- جوليا اندرسون - الملك هارولد - جون كليس -
- كات - انطونيو بانديراس - وآخرون

##### ملخص العينة:

تدور أحداث هذا الجزء في المملكة البعيدة، البعيدة جداً، فالأميرة (فيونا) أصيبت بلعنة جعلتها غولة بشعة في

استطاعت تحويل الملك (هارولد) إلى ضفدعة متكلمة، إن تلك الأشكال الغرائبية كالشخصيات أو الأماكن توظف كعنصر أو وسيلة من وسائل التشويق، ففي المشهد (٥٦) تظهر شخصية غرائبية أخرى وهي عبارة عن قطعة بسكويت مصنوعة من الطحين والخميرة وبحجم كبير جداً، فعندما تمر بالأزقة والشوارع تحدث أضرار بالأبنية والبيوت لأنها كبيرة الحجم وثقيلة وكأنها وحش كاسر، فتظهر وهي تحاول الدخول للحصن من أجل محاولة إيقاف الأمير (جارمن) من تقييل الأميرة (فيونا)، إن تلك الشخصية امتلكت قدرات غير طبيعية، إذ تتكلم وتقاتل وتفتح باب الحصن الكبير، لكن بعد أن يتم رميها بكتل نيران هائلة بواسطة المنجنيق ومن ثم يرمون عليها مياه ساخنة جداً تحدث فيها أضرار مما يؤدي إلى سقوطها بالخندق المائي المحيط بالحصن، إن تلك الأشكال الغرائبية سواء أكانت على هيئة إنسان أم مكان أم أشكال أخرى تعمل على استثارة المتلقي لاسيما الطفل فهو يتجاوب معها لأنها غير مألوقة وتمتلك قدرات غير طبيعية وهي قريبة من واقعه، إذ تمتلك صفات لحيوانات مثيرة بطبيعتها لامتلاكها خصائص معينة، فالأطفال يتفاعلون ويستقبلون المعلومة إذا جاءت على لسان طفل آخر أو حيوان لأنهم الأقرب لخياله وميوله الصبغانية، وهذا ما ركز عليه صنّاع العمل من أجل تحقيق هدف التشويق الذي نفذ أيضاً عن طريق استثمار نظرية القطع بحسب المضمون الدرامي من أجل إيصال أهداف الدراما الرقمية.

٢- يُعد الشكل الغرائبي أحد المعالجات الفنية للتعبير عن المضمون الدرامي في دراما الطفل الرقمية.

نلاحظ في المشهد رقم (٦) الأمير (جارمن)، وهو يصل للقصر الذي تم احتجاز الأميرة (فيونا) فيه، فالمكان عبارة عن عرين تنين نافث للنار، تحيط به خندق من الحمم المستعرة، بينما يبدو القصر عبارة عن مكان مهجور، إذ تظهر الكتل الصخرية غير منتظمة الشكل، والبرج الذي تعيش فيه (فيونا) يتوسط التكوين وتحوم في فضائه أعداد كبيرة من الغربان السوداء وهي تنعق طوال الوقت، فضلاً عن ذلك فالسماء ملبدة بالسحب السوداء والرمادية فوق ذلك البرج، وأثناء دخول الأمير (جارمن) لصالة البرج فإن الإضاءة خافتة وهناك مصدر إضاءة على جانبي الباب، أما سرير (فيونا) فإضاءة ذات مساحة خضراء وعلى جانبيه، أي السرير الإضاءة تحاكي إضاءة المشاعل، إن هذا المشهد تم توظيف المكان فيه

الليل، وفي النهار تعود لطبيعتها كإنسانة تتمتع بالشباب والجمال. وتلك اللعنة دفعت الملك (هارولد) والملكة (ليلي) من إيداع الأميرة (فيونا) في برج لقلعة يحرسها تنين، وأن (فيونا) تتخلص من تلك اللعنة بعد أن تحب وتحصل على قبة صادقة من الأمير الذي يحبها ويخلصها من تلك اللعنة، لكن ما حصل هو أن من قبلها وخلصها من ذلك البرج هو غول يدعى (شريك) لذلك، اللعنة لا تزال باقية، والأميرة (فيونا) أصبحت زوجة (شريك) وعاشا في المستنقع حيث تعيش الغيلان، ويطلب من الملك (هارولد) والملكة (ليلي) يدعوان (فيونا وشريك) للحضور للمملكة البعيدة، البعيدة جداً من أجل مباركة زواجهما، وهنا يحدث الصراع بعد معرفتهم بأن ابنتهم متزوجة من غول قبيح وليس أمير وسيم، فالصراع هنا يحدث بين الملك (هارولد) و (شريك) من جانب، ومن جانب آخر مع العرابة الساحرة والأمير (جارمن)، وتتصاعد الأحداث والمفارقات الدرامية وصولاً للذروة التي تفصح عنها (فيونا) بحبها العميق (لشريك) ونيتها العودة معه للمستنقع فتحصل على مباركة والديها وتنتهي الأحداث نهاية سعيدة لهذا الجزء من مغامرات الغول (شريك).

واستناداً إلى مؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث، سيقوم بالتحليل اعتماداً على هذه المؤشرات وعلى وفق الآتي:

١- يمكن توظيف الأشكال الغرائبية وقيمها الخارقة للطبيعة كوسيلة شد وجذب وتشويق في الدراما التليفزيونية الرقمية الموجهة للطفل.

تتنوع الوسائل الفنية التي يلجأ إليها صنّاع تلك الدراما، ففي المشهد (٣٢) نلاحظ العرابة الساحرة وهي ترقص مع الأميرة (فيونا)، إذ إن الشكل الغرائبي هو امتلاك العرابة الساحرة وهي امرأة في بداية الخمسينيات من العمر لها أجنحة كأجنحة الفراشة الرقيقة، وهذه الأجنحة هي التي تساعد على الطيران والانتقال من مكان لآخر بسرعة، فضلاً عن ذلك امتلاك تلك الشخصية لقدرات خارقة جعلتها تتمكن من تحريك الموجودات سواء أكانت ديكورات أم قطع أثاث بمجرد الإشارة إليها بعضاها السحرية التي تمتلكها، كما أن لها القدرة على تحويل أي شيء لشيء آخر، إذ حولت اللعبة الخشبية إلى صبي حقيقي، ثم أرجعته لهيئته الأولى، وفي المشاهد الأخيرة أيضاً

دونكي: هل وصلنا؟

فيونا: تجيبه، ليس بعيد... (صدى).

وخلفية ذلك الحوار المؤثرات الرقمية والموسيقى تضيف جمالية على هذا المشهد التي تأتي من القدرة على مزج عدة مصادر صوتية كحوار الشخصيات الرئيسة ومؤثر تساقط الأمطار ومؤثر الرعد والموسيقى بتزامنها مع الأحداث، ومن جانب آخر فإن دلالتها الدرامية توجي بشكل جمالي إذ المخاطر التي تواجههم في طريقهم للمملكة البعيدة جداً، وتحملهم المصاعب وشتى الظروف الجورية من أجل الحصول على مباركة الأهل، كما جاءت المؤثرات الصوتية والصورية بشكل مطابق للأحداث، فتلك المؤثرات تمتلك قدرات غير محدودة، منها مزج عدة أصوات، فالحوار بين الشخصيات عندما يدعم بمؤثر صوتي للرعد ومؤثر صوت وقع الأقدام أو الحوافر مع الموسيقى بمستويات مختلفة الشدة، وبحسب الأهمية الدرامية وبما يعطي الوحدة لذلك المشهد ويتناغم هارموني خاص به يحصل على جماليته الخاصة به.

كذلك في المشهد (١٤) تظهر العربة وهي على حافة الجبل من جهة اليسار بينما يقع خلف الجبل في أقصى اليسار، وبينما يحتوي منتصف الكادر ويمينه فضاء مفتوح بشكله الوادي المشلج، أما المؤثر الصوتي هو سقوط الثلج بوفرة، في حين إن المؤثر الصوتي الرقمي هو وقع حاد لحوافر الخيل على الجرف الصخري، وما يصدره من مؤثر صوتي شديد، وصوت صفير الرياح العاتية، فضلاً عن سماع صوت دونكي: يسأل دونكي حسناً... هل وصلنا الآن؟ فيونا تجيبه.

لا لا لا لا (طويلة ذات صدى إلى أن تتلاشى)، فقد تم مزج المؤثر الرقمي لصفير الرياح والحوار والصدى ليتلاءم مع مكان وزمان الأحداث، فتلك المؤثرات الصوتية والصورية أعطت جمالية من خلال انسجامها وطاقتها التعبيرية عن الجو النفسي العام وعن الخطر والغربة وما يعانيه من مخاطر السفر وتوقعهم للوصول لوجهتهم، بينما (شريك) لم يسمع له صوت وذلك لعدم رغبته الذهاب للمملكة البعيدة جداً، وهو متطير من لقاء الملك (هارولد) والمملكة (ليلي).

أما في المشهد (٤٤) تم استخدام المؤثرات الصوتية بجمالية عبر عدم تطبيقها مع الشكل الصوري لذلك المضمون، فالمملك في هذا المشهد يتكلم مع امرأة متسلاً.

كشكل غرائبي للدلالة على المضامين الدرامية، فذلك المكان الافتراضي دل على المخاطر التي تحصل لمن يحاول إنقاذ (فيونا) فالذي يحرس ذلك المكان تنين، وهناك خندق من الحمم البركانية المستعرة، كما أعطى ذلك المكان الغرائبي عدة معانٍ للعزلة والمعاناة والخوف الذي تعيش فيه تلك الأميرة الشابة، فالمفروض بأميرة أن تعيش بقصرها وتمتلك عدد من الخدم والجواري لخدمتها، من جهة أخرى أعطى المكان إيحاً بقسوة الملك (هارولد) والمملكة وظلمهم لابنتهم، فهما من قاما بإيذائها وحبسها في ذلك المكان المهجور البائس بحجة تخليصها من لعنتها لإضاءة هنا أوحى بالظلام الفكري لدى أبويها أيضاً، باستثناء إضاءة سريرها الخضراء التي أعطت دلالة فكرية عن الخصب والنمو الذي سوف تتمتع به (فيونا) في حياتها، وفي المشهد (١٥) يظهر (شريك وفيونا) وهما جالسين على ساحل البحر بملابس السباحة في حين أن العمق يظهر السماء بفضاءها الأزرق وغيومها البيضاء الصافية، إذ تتحرك آلة التصوير بحركة (Zoom out) فتظهر مقدمة الكادر على شكل إطار كهف بهيئة قلب، وهو باب ذلك الكهف فالمكان الغرائبي عبر ذلك الإطار الذي افترض مسبقاً، دل على مضمون الدراما لذلك المشهد، فالحب والعاطفة الجياشة بين الأميرة (فيونا) والغول (شريك)، بينما في مشاهد أخرى تم توظيف أشكال غرائبية للشخصيات المجسدة للدراما، من أجل إعطاء معاني ودلالات لتلك الدراما المعدة لمحاكاة الواقع المعاش للطفل وبما يثير الخيال وإعطائه مسحة جمالية، ومن أهم تلك الأشكال فضلاً عن (شريك) و(فيونا) هو التنين الطائر والعراة الساحرة وقطع البسكويت الضخمة، وكل هذه الأشكال تم اكساءها فأعطت أبعاداً جمالية عديدة من حيث الشكل الخارجي أو القدرات أو اكساءها أي "أزياءها وإكسسوارتها".

٣- يمكن للتقنيات الرقمية الصوتية إضافة قيم جمالية للدراما الطفل الرقمية.

في المشاهد (١٢ و ١٤) يظهر (شريك وفيونا ودونكي) وهم على متن عربة يملكون بمناطق وظروف جوية عدة وهم متجهين صوب هدفهم وهو الوصول للمملكة البعيدة جداً، فالمؤثر الرقمي الصوتي امتلك إبداع في الطرح، فالمشهد (١٢) تظهر فيه العربة بعمق الكادر ومتحركة باتجاه مقدمته، والأمطار تهطل بغزارة فضلاً عن مؤثر رقمي لصوت الرعد ووقع حوافر الخيل على الحافة الصخرية، وهنا يأتي صوت متسأل وهو يقول:

هارولد.. مرحباً.. أين أجد الأخت القبيحة؟

المرأة.. أنا هي.

فصوت تلك المرأة هو صوت رجل غليظ، فالمؤثر هنا جاء غرائبي أيضاً، فالمتعارف عليه أن تمتلك النساء صوت ناعم رقيق، والعكس الرجال، وإن حدث العكس فيعود ذلك لأسباب بيولوجية أو سيكولوجية، لكن في هذا المشهد تم لأسباب درامية جمالية، فالمكان هنا بارد يحوي ويأوي المجرمين وقطاع الطرق وغيرهم من الخارجين عن القانون، ولا مكان للرقعة أو النعومة بينهم، فجاء المؤثر ليعطي دلالة عن تمتع تلك المرأة بصفات الرجولة وتمتعها بالقوة، وإمكانية عيشها والتعامل مع الموجودين في ذلك المكان.

٤- تمتلك عناصر اللغة الصورية جمالية.

#### أ- آلة التصوير:

في المشهد (٣٢) نلاحظ الأميرة (فيونا) وهي ترقص مع العراة الساحرة، آلة التصوير تتحرك حركة حرة أي تصور كافة عناصر المشهد وموجوداته، إذ تظهر العراة الساحرة وهي تطير وتنخفض، فتظهر موجودات الغرفة من ديكورات وإكسسورات، فآلة التصوير تظهر المناضد والكراسي والأسرة والأميرة فيونا وغيرها والكل يرقص وتتحرك العراة الساحرة وتطير بحرية وبكافة الاتجاهات والمستويات، فالجمالية هنا لآلة التصوير التي تجسدت بتوظيف الحركة الحرة (✳) لها، فهي التي أظهرت كل شيء من الموجودات وربطها بعلاقات فيما بينها وأظهرت الأجسام بشكل ثلاثي وثنائي الأبعاد، والذي يعد من الأمور المهمة في خلق وهم بالبعد الثالث، إن آلة التصوير وحركتها وزواياها من أساسيات صناعة الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، فبمجرد حركة معينة للأعلى أو للأسفل أو لأحد الجانبين يتم توضيح مضامين ودلالات مختلفة عن نقطة ثباتها أو العكس وهذا يضيف جمالية لذلك المنجز المرئي أو غيره.

#### ب- الإضاءة واللون:

إن للإضاءة واللون دوراً هاماً ومكملاً لعمل آلة التصوير من حيث الدلالات الدرامية والجمالية، ففي المشهد (٢٣) نرى (شريك) و(فيونا) وعائلتها جالسين حول المائدة يتناولون الطعام، فالإضاءة كانت محيطية (أي الإضاءة التي

تخلق وهم بالجو العام) إذ امتازت بمسحة لونية صفراء محمرة لتحاكي الإضاءة الناعمة أوالتي مصدرها النار كالموقد والمشاعل، ومن ثم لقطه أخرى تظهر أدوات المائدة من صحن ومواعين وملعق وغيرها وبإضاءة مركزة نحو الهدف، أو ما تسمى بإضاءة الهدف والتي توجه نحو هدف معين، هنا الإضاءة امتازت بقيم جمالية من حيث محاكاتها للفترة الزمنية والمكانية للأحداث الدرامية الجارية، ومن موضع آخر عبرت عن الغضب والامتعاض للملك (هارولد) من (شريك)، إن الإضاءة تظهر وتعبر عن ما تلتقطه آلة التصوير لتعطي جمالية للشكل الصوري والتكوين الصوري الدرامي والفكرة، فالإضاءة بأنواعها وألوانها توظف في المشاهد المنفذة رقمياً لإعطاء دلالة ومسحة جمالية، فضلاً عن التنوع من أجل كسر الملل وإحداث التشويق، وفي هذا المشهد مهدت للأحداث القادمة، إذ أظهرت غضب الملك (هارولد) من (شريك) والذي قاده لاستئجار قاتل هو (كات) لتصفية (شريك) جسدياً، هنا تصاعدت الأحداث الدرامية ووجدت عقدة صراع جديدة مع (شريك) هو (كات) القتال والذي يفشل بتنفيذ مهمته ومن ثم يصبح صديقاً (لشريك).

#### ت - المكان والزمان:

إن للتقنيات الرقمية إمكانية عالية على محاكاة الأماكن الواقعية، أو خلق عوالم غرائبية افتراضية، فتلك التقنيات تمكن من إيجاد أماكن ذات أبعاد ثنائية مثل البنايات والأسواق التي يمر بها كل من (شريك وزوجته) في المملكة البعيدة، وأماكن غرائبية ثلاثية الأبعاد، مثل المستنقع الذي يقطن فيه (شريك)، فالمكان هنا وكما أسلفنا سابقاً هو حقيقة افتراضية، فالقصر الذي تم إيداع (فيونا) فيه ما هو إلا مكان غرائبي افتراضي تم تصميمه ليعبر بجمالية عن ماهية تلك الدراما، فضلاً عن ذلك ففي المشهد (٤٧) يظهر مكان غرائبي له مسحة جمالية وهو مصنع العراة الساحرة للأكاسير السحرية، إذ يظهر ذلك المكان وكأنه محاكاة لمصنع حديث للمواد الغذائية أو لصناعة الألبان، فجمالية هذا المكان هي امتزاج الواقع بالخيال، في نفس الوقت فهو مصنع واقعي وغريب كونه مختص بصناعة مواد سحرية، والسبب هو عدم وجود مصنع لصناعة المواد والمستلزمات السحرية سواء كانت من أجل أهداف نبيلة أو دنيئة.

#### ث- الديكور والإكسسوار

إن الديكور والإكسسوار يمتلك جمالية بذاته عن طريق انسجامه أو تناقضه مع الأحداث وبحسب السياق والمنظومة الدرامية، ففي المشهد (١٠) يظهر منزل (شريك وفيونا) في المستنقع وهو عبارة عن منزل بسيط يحتوي على موجودات من قطع أثاث بسيطة مكونة من منضدة وكروسي وحوض أسماك وبعض الإكسسوارات البسيطة، فجاءت الإضاءة بمسحة بيضاء داخل ذلك المنزل، إن جمالية الديكور هو البساطة وعدم التعقيد في الموجودات، كما أظهرت الزهد والبساطة التي يتمتع بها (شريك وفيونا) التي تركت كل شيء من أجل الحب وتوسكها بزوجها (شريك).

بينما في الجانب الآخر ظهرت تلك السديكورات والموجودات الأخرى بتعقيد وبهجة وهذا ما تمثل بقطع الأثاث الفاخر في قصر الملك (هارولد)، ففي أغلب مشاهد القصر ظهرت الديكورات والموجودات الضخمة بانتظام والتي تحاكي الجو العام لحياة القصور والبذخ الذي يسعى إليها الحكام والملوك، فالزهريات تملأ معظم الممرات والغرف، فضلاً عن المكتبة الضخمة التي ضمنها غرفة الملك، وهذا يعطي أهمية للعلم والثقافة من خلال احتفائه بالكتب داخل غرفة نومه.

٥- مزجت الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل بين الواقع والخيال من أجل خلق أشكال غرائبية.

نلاحظ في المشهد (٢٢) وصول (شريك والأميرة فيونا) و(دونكي)، للمملكة البعيدة جداً، فالواقع الفيلمي هو العصور الوسطى لكننا نلاحظ وجود عمارات سكنية وتجارية ذات طوابق عدة تحاكي البناءات في واقعنا المعاش، فضلاً عن ظهوره وهذا يعتبر من الخيال لأن تلك التقنية والفن السينمائي لم يكن معروفاً آنذاك، وهناك أيضاً وجود عدد من الإعلانات والملصقات ولعل من أهمها إعلان تظهر فيه شخصية تحاكي الممثلة الأمريكية (مارلين مونرو)، كذلك في المشهد (٢٤) تظهر عبارة Far Away وهي مثبتة على سفح جبل وهي تشابه عبارة Hollywood الموضوعة على جبل في مدينة السينما الأشهر في العالم.

كذلك تظهر الأفكار التي تبرز بين الواقع والخيال، في مشاهد أخرى، ففي مشهد تظهر صورة ولي العهد (تشارلز) ابن الملكة (إليزابيث) ملكة بريطانيا وهو يرتدي ملابس عصرية (بدلة)

ووجود صورته على أحد قطع الأثاث في قصر الملك هارولد، ولابد من التذكير بأن تلك الأفكار أي ربط الواقع الحالي المعاش مع الخيال أو الفترة الزمنية للأحداث أعطت غرائبية للفكرة، فتلك الأفكار ضمنّت داخل تلك العينة لغرض ترسيخها وإعطائها أهمية كون الطفل يحب الاكتشاف والسؤال عن كل ما يراه من أجل فهمه أو إيجاد مقارنة فكرية لما يراه.

٦- يمتلك الشكل الغرائبي جاذبية عالية من خلال توظيف الرمز والعلامة والاستعارة.

نشاهد في المشهد رقم (٢٣) (شريك) وهو جالس خلف طاولة الطعام وعلى جانبه (فيون) والملكة (ليلي)، وأمامه الملك (هارولد) بينما يظهر خلفه الموقد ويتكون متوازن إذ تظهر تلك اللقطة وكأن شريك جزء من ذلك الموقد، بينما الإضاءة بلون أصفر محمر وخلفه على الحائط معلق (نسر أفرد جناحيه)، إن استخدام تلك الإكسسوارات اشتغل برمزية عالية، فالموقد رمز للغضب وعدم ارتياح الملك (لشريك) والعكس أيضاً، بينما أعطى للغير معاني عديدة، منها هيمنة (شريك) على الموجودين وأنه من يفرد جناحيه ويظل على الموجودين، في حين نلاحظ بتتابع الأحداث الدرامية ارتياح الملكة (ليلي) لـ (شريك)، كما دل على الخطر المحدق بشريك من قبل الملك (هارولد) إذ يظهر أرجل النسر وكأنها تمسك (شريك)، وهذا هو تمهيد رمزي لما ينوي الملك (هارولد) من عمله حيث يقوم بالحصول على خدمات قاتل مأجور من أجل تخليصه من (شريك) وهذا القاتل هو (كات) الذي يفشل بمهمته ويصبح أعز أصدقاء شريك.

بينما جاءت الاستعارة على مستوى الفكرة إذ نرى في المشهد (٥٠) (شريك) مقيد في زنزانات السجن مع (دونكي) و(كات) ويقوم (بنوكيو) وبقية أصدقاءه بمحاولة إنقاذه وتخليصه من تلك الزنزانة، حتى يكون المشهد هو استعارة من سلسلة أفلام المهمة المستحيلة ذات الحركة والأكشن العالي، وشريط الصوت يحمل المؤثرات الرقمية واللحن المميز لذلك الفيلم الروائي، فضلاً عن فعل الشخصيات الذي يحاكي أفعال شخصيات الفيلم المذكور أعلاه.

#### النتائج:

وبعد تحليل العينة تم التوصل للنتائج الآتية:

٢- الغرائبية مفهوم مرتبط بقوة بالشكل أولاً، يؤدي إلى تحقيق المضمون.

٣- تتحقق القيم الجمالية للشكل الغرائبي من خلال إنتاج أشكال لا مألوفة تكون مقبولة لدى المتلقي تحقق لديه إمتاعاً بصرياً.

٤- إن الأشكال الغرائبية عبارة عن صياغات نصية سميتها الرؤى الغرائبية، والسحرية، والأسطورية في انساق حكائية تشتغل في منطقة الفانتازيا والخيال والحلم.

٥- إن لأشكال الغرائبية تحتوي على مقتربات إدراكية حسية وجمالية مبنية في أداؤها على وتر المغامرة والانتقال من زمن لآخر ومن مكان لآخر.

٦- إن أكثر الأشكال الغرائبية غرابة هو الشكل الخارجي لحجم الشخصيات.

٧- إن معظم دراما الطفل الرقمية تحتوي على أشكال غرائبية بغية التشويق والتسلية والتوجيه بواسطة استثمار قدرات وإمكانيات العناصر الصورية وظيفياً وجمالياً.

### التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

١- الإهتمام بدراما الطفل الرقمية لأنها سمة من سمات التقدم والتحول التكنولوجي وتضمنها في منهج قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

٢- عمل ورشة أو مختبر لتطبيق الأفكار المتعددة لدى الطلبة عن التقنيات الرقمية الحديثة.

### المقترحات:

يقترح الباحث القيام بدراسة الموضوعات الآتية:

١- جمالية المكان الافتراضي في الدراما الرقمية للفيلم الروائي.

١- امتلاك الشكل الغرائبي حضوراً واسعاً في هذه العينة، فالشخصية الرئيسية هي ذات هيئة غرائبية، بل كل الدراما في هذه العينة ووجودها كمنجز مرئي استندت على الشخصية الغرائبية.

٢- تنوعت الأشكال الغرائبية في العينة التي تم تحليلها وتم التوصل لثلاثة أنواع رئيسية من الأشكال الغرائبية وهي:

أ- غرائبية الهيئة والجسد، أي شكل الوجه والجسم كما في شخصيات شريك وفيونا والديناصور.

ب- غرائبية المكان والجو العام كما في المملكة البعيدة في هذه العينة.

ت- غرائبية الفكرة الرئيسية والعقد الثانوية في هذه العينة.

٣- امتلاك الشكل الغرائبي جمالية لذاته لأنه غير مألوف وانغماسه بالخيال في هذه العينة.

٤- امتلكت عناصر اللغة الصورية جمالية من حيث التجسيد في أفلام الدراما، وتركزت في العناصر الآتية بشكل أكبر من العناصر الأخرى وهي آلة التصوير، الإضاءة، المكان، الديكور والإكسسورات في هذه العينة.

٥- عُدَّ الشكل الغرائبي من أهم الوسائل المشوقة والمسلية التي لها القدرة على جذب انتباه الطفل في الدراما الرقمية في هذه العينة.

٦- تتطلب عملية المزج بين الواقع والخيال إمكانية درامية عالية، فضلاً عن جمالية الفكرة المنتقاة من الواقع والمجسدة بخيال جامح وشارق للطبيعة جسده هذه العينة.

### الاستنتاجات:

توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

١- تُعد الغرائبية أسلوباً فنياً من نتاجات الثورة التقنية الهائلة التي تعيشها الإنسانية.

## ٢- الدور التعبيري لتقنية الإكساء في دراما الطفل الرقمية.

### الحواشي :

- ١- أ. د. محمود أكباش خلف جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
  - ٢- أ. م. د. متي عمو بولس جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
  - ٣- أ. م. د. محمد عبد الجبار جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
  - ٤- أ. م. د. ياسر عيسى الياسري جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
  - ٥- أ. م. د. إبراهيم نظير الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية - قسم الحاسوب
- (\*) لايد من الإشارة هنا أن كل حركة لآلة التصوير أو الموجودات أو الإضاءة أو غيرها إنما هي افتراضية تطبق بواسطة برامج رقمية بواسطة الحاسوب.

### الهوامش

- (١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، باب الغين، ج٣٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٣٢٢٦
- (٢) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، باب الراء، ج١٨، ص ٢٢٢٠، مصدر سابق.
- (٣) العاملي، شذى حسين محمد، التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨، ص ١١٤.
- (٤) كبراء، أسامة طاهر، برامج التلفزيون والتنشئة التربوية والاجتماعية للأطفال، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.
- (٥) جيتس، بيل، المعلوماتية بعد الأنترنت، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣١، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٨٣.
- (٦) سلمان، علي صباح، أساليب تحقق الإقناع في الخطاب المرئي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦، ص ١٦.
- (٧) كيوان، عبد العاصي، القيم الإنسانية في أدب الاطفال، دار النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٩٧.
- (٨) نجيب، أحمد، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩١، ص ٨٣.
- (٩) هوكنز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٢.
- (١٠) ثامر، رعد عبد الجبار، الفن السينمائي بين النظرية

- والتنطبق- بحث في الأسلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٢٦ - ٣٠.
- (١١) الغبان، باسم قاسم، التربية وعلم النفس وفلسفة الابداع، دار الهنا للعمارة والفنون، بغداد، ٢٠١٠، ص ١٢٦.
- (١٢) ريد، هيرت، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل اسعد، ١٩٧٥، ص ١٣٥.
- (١٣) ازمر، روى، لغة الصورة في السينما المعاصرة، تر: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣٥.
- (١٤) ايتز، ت. ي، أدب الفتنازيا، مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٠.
- (١٥) ريد، هيرت، تربية الذوق الفني، مصدر سابق، ص ١٣٥.
- (١٦) بترتون، كاثلين، لغة وخيال الطفل، ترجمة: عاصي الخوري، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٣٢.
- (١٧) نيكوللز، بيتر، السينما الخيالية، ترجمة: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٢.
- (١٨) ثابت، مذكور، الكسر النسبي في الابهام السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٤.
- (١٩) راضي، حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابق، ص ١٣.
- (٢٠) عوديشو، وسام مرقس، عناصر الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٩، ص ٤.
- (٢١) دولوز، جيل، الصورة- الحركة، ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧، ص ١٩٩.
- (٢٢) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٨.
- (٢٣) سلمان، علي صباح، أساليب تحقق الإقناع في الخطاب المرئي، مصدر سابق، ص ٨٠.
- (٢٤) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص ٢١- ٢٢.
- (٢٥) ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٤٣.
- (٢٦) ستولتنز، جيروم، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص ٢٤٢ - ٢٤٣.
- (٢٧) أجيل، هنري، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٦.
- (٢٨) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص ١٩.
- (٢٩) أجيل، هنري، علم جمال السينما، مصدر سابق، ص ٣٩.
- (٣٠) ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، مصدر سابق، ص ٣٩.
- (٣١) سلمان، علي صباح، مصدر سابق، ص ٨٨.
- (٣٢) زريق، قسطنطين، نحن والمستقبل، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧، ص ١٠.
- (٣٣) عبد المعطي، محمد علي وراوية عبد المنعم عباس، الحس



- الشعبية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠٠٥.
- ١٤- عبد الحميد، محمد، البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، عالم الكتب للتوزيع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠.
- ١٥- عبد المعطي، محمد علي ورواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨.
- ١٦- عبيد، خير الدين، حكايات شعبية للأطفال- قصص للأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
- ١٧- عطيه، محمد محسن، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠.
- ١٨- عوديشو، وسام مرقس، عناصر الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٩.
- ١٩- غاتينيو، جان، أدب الخيال العلمي، ترجمة: ميشيل خوري، دار طلاس للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٠.
- ٢٠- الغبان، باسم قاسم، التربية وعلم النفس وفلسفة الإبداع، دار الهنا للعمارة والفنون، بغداد، ٢٠١٠.
- ٢١- كبرية، أسامة ظافر، برامج التلفزيون والتنشئة التربوية والاجتماعية للأطفال، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٣.
- ٢٢- كيوان، عبد العاصي، القيم الانسانية في أدب الأطفال، دار النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣.
- ٢٣- مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.
- ٢٤- ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣.
- ٢٥- الموسى، أنور عبد الحميد، أدب الأطفال.. فن المستقبل، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠١٠.
- ٢٦- نجيب، أحمد، أدب الاطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩١.
- ٢٧- نيكولز، بيتر، السينما الخيالية، ترجمة: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
- ٢٨- هوكنز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

#### الرسائل والاطاريح

- ١- إبراهيم، عبد الناصر مصطفى، توظيف الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٩.
- ٢- سلمان، علي صباح، اساليب تحقيق الإقناع في الخطاب المرئي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦.
- ٣- العاملي، شذى حسين محمد، التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨.

- الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص ٤٠٤.
- (٣٤) غاتينيو، جان، مصدر سابق، ص ١٤٢.
- (٣٥) طنوس، جان نعوم، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٥٣.
- (٣٦) عبيد، خير الدين، حكاية شعبية للأطفال، قصص للأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص ١٦٤.
- (٣٧) الموسى، أنور عبد الحميد، أدب الأطفال... فن المستقبل، مصدر سابق، ص ٣٣٢.
- (٣٨) عبد الحميد، محمد، البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٣.
- (٣٩) عطوي، جودت عزت، أساليب البحث العلمي، ط ٣، دار الثقافة، عمان، ٢٠٠٩، ص ٦٩.

#### قائمة المصادر

##### المصادر

##### القرآن الكريم

- ١- أزمهر، روي، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
- ٢- أميتز، ت. ي، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩.
- ٣- أيرلخ، فيكتور، الشكليات الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- ٤- بترتون، كاثلين، لغة وخيال الطفل، ترجمة: عاصي الخوري، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦.
- ٥- ثابت، مذكور، الكسر النسي في الإيهام السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
- ٦- ثامر، رعد عبد الجبار، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق- بحث في الأسلوب، مطبعة المعارف البغدادية، بغداد، ١٩٩٠.
- ٧- جيتس، بل، المعلوماتية بعد الانترنت، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣١، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
- ٨- دولوز، جيل، الصورة- الحركة، ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧.
- ٩- راضي، حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ١٠- زيد، هريث، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل، اسعد، ١٩٧٥.
- ١١- زريق، قسطنطين، نحن والمستقبل، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧.
- ١٢- ستولنتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤.
- ١٣- طنوس، جان نعوم، التحليل النفسي لحكايات الاطفال