انعكاسات المونتاج في النص المسرحي العراقي المعاصر
العرس الوحشي انموذجا

١- هند محمود محمد العساف ٢- أ.د. محمد عبد الزهرة محمد
كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

كانت السينما من الفنون التي تم اختراع آليتها بعد اختراع الكهرباء في الفرن التاسع عشر والتي استطاع القائمون عليها من مخرجين ومنتجين ومنظرين أن يقدموا كل ما يخدم الفكر الإنساني من خلال الأفلام التي اخرجوها بعد ذلك ، وكانت آلية المونتاج من العناصر الفنية في السينما ، ويعد كآلية لتجزئة الفلم من خلال القص واللصق ، وللتشويق والمتعة فخدمت التطور والرقي للفن السينمائي ، وتطورت السينما كنوع ادبي وثقافي وفكري للإنسان ، ويعد المسرح اقدم من السينما بكثير ولكنه استفاد من السينما ووظفت المونتاج للمساهمة في تقديم الصراع بين الشخصيات في النص المسرحي ، فكان لجوئهم الى المونتاج في النص وبالتالي في العرض المسرحي هو مسعى فكري للمؤلف وللمخرج ، إن لكل تجربة من تجارب الفن يأخذ شكلا واتجاهات خاصا تقتضي طبيعة الشخص الذي يتصدى لتقديم نص أو عرض مسرحي او يقدم فيلما سينمائيا ، ويشكل النص المسرحي احد الوسائل الادبية والفنية في الكشف عن المعاناة الانسانية في ترسيخ المشاركة الحقيقية في الحياة الواقعية والافتراضية ، وهذا ما حاولت الباحثة ان تكشف في بحثها قوة توظيف المونتاج في الادب المسرحي كعنصر من عناصر التحليل والتفسير لعناصر النص المسرحي العراقي المعاصر من خلال الافصاح عنها والتعامل معها ومحاولة ان ترسم المسار الذي تسير عليه الاحداث في النص المسرحي ، والشخصيات التي تسبب هذه الاحداث برمتها، وللتعرف على المونتاج وانعكاساته في النص المسرحي العراقي المعاصر، واكتشاف آليات تحليل النص المسرحي ، من خلال السؤال البحثي (هل استطاع المونتاج السينمائي ان يقدم تحليلا وتفسيرا للنص المسرحي حسب وجهة نظر القارئ)

الكلمات الدالة : المونتاج ، انعكاسات ، النص المسرحي .

(Reflections of montage in the contemporary Iraqi theatrical text The brutal wedding as a model)

1-Hind Mahmoud Muhammad 2-Professor Dr. Muhammad Abdul Zahra Muhammad
Department of performing arts,College of Fine Arts, University Of Basrah, Basrah, Iraq

oveleooo@gmail.com **1-** Mohammed.AbdulZahra@uobasrah.edu.iq**2-**

1- https://orcid.org/0000-0001-8204-1698**2-** https://orcid.org/0009-0000-3145-3879

Research Summary

Cinema was one of the arts whose mechanism was invented after the invention of electricity in the nineteenth furnace, which was able to those in charge of directors, producers and theorists to provide everything that serves human thought through the films that they directed after that, and the Montage mechanism was one of the artistic elements in cinema, It is as a mechanism for the fragmentation of the film through cutting and pasting, and for suspense and fun served the development and sophistication of cinematic art, and cinema evolved as a literary, cultural and intellectual genre for man, and the theater is much

older than cinema, but it benefited from cinema and employed montage to contribute to the provision of conflict between the characters in the theatrical text, so their resort to montage in the text and thus in the theatrical presentation is an intellectual endeavor for the author and the director, that each experience of art experiences takes a form and a special direction required by nature A person who confronts the presentation of a text or a theatrical performance or presents a cinematic film, and constitutes the text Keywords: montage, reflections, theatrical tex

الفصل الأول
(الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

المسرح اخذ تقنيات عديدة ومن ضمنها الفلم السينمائي في رفد النص المسرحي بمكونات تقنية يمكن تخيلها من قبل القارئ عندما يوظف وعيه بشكل ارادي وكامل في فهم المشهد المسرحي بشكله الفكري كما فعل بريخت ومن قبله بيسكاتور وغيرهم من المخرجين والكتاب المسرحيين في نصوصهم وعروضهم المسرحية بمكونات إضافية من اجل التعبير عن العصر الذي يعيشونه ، إن المونتاج كتقنية من تقنيات السينما كانت ضرورية جدا ان تظهر بالنسبة للسينما، والقارئ يكون بحاجة ماسة لوجودها في النص المسرحي ، و للحدث المسرحي غير الذي يكون موجودا في الحقيقة واستخدمه المؤلف في تراتبية مهمة ومتسلسلة في المشاهد والفصول التي كانت في النص المسرحي ، لقد استخدم الكتاب و المخرجون المسرحيون كثير من التقنيات في عروضهم المسرحية كأسقاط الشرائح والمشاهد السينمائية ، لاسيما في المسرح الملحمي والتغريب والمسرح السياسي الذي قاده بيسكاتور وبريخت ، إن بريخت في نصوصه المسرحية استخدم التغريب والملحمية وفي عروضه كذلك ، ويعد المونتاج او التوليف عملية قص ولصق، والقارئ للنصوص المسرحية يستطيع من توظيف المونتاج في إعادة تراتبية المشاهد والفصول بحسب ذهنية والفنية للقارئ والتي يراها مناسبة لكي يفهم النص بشكل اكثر جدوى من الناحية الفكرية ، ومن خلال هذه الرؤيا في توظيف المونتاج من قبل القارئ ، فقد رأت الباحثة ان السؤال البحثي يكمن في بالاتي : هل استطاع المونتاج (التوليف) السينمائي ان يقدم تحليلا وتفسيرا للنص المسرحي حسب وجهة نظر القارئ ؟

أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث في : إعطاء المونتاج المكانة الصحيحة في التعامل مع النص المسرحي من خلال ذهنية القارئ .

هدف البحث :

يسعى البحث الى تحقيق هدف فكري ومعلوماتي وتطبيقي في ربط المونتاج الذهني بالنص المسرحي في عملية إعادة ترتيب الحدث الحركي بشرط عدم الاخلال بمسيرة النص الى نهايته التي حددها الكاتب الذي الف النص .

حدود البحث:

الحدود المكانية: العراق .

الحدود الزمنية: ٢٠١٦

حدود الموضوع: انعكاسات المونتاج في النص المسرحي العراقي المعاصر / العرس الوحشي انموذجا

تحديد المصطلحات:

المونتاج : لغويا

لم ترد مفردة (المونتاج) في قواميس اللغة العربية المعروفة لدينا ، والبعض من الباحثين يعيدون الكلمة باللغة العربية الى (توليف) ، او (تركيب) ، وذلك لان المعروف بأن هذه المفردة (المونتاج) ، قد وردت الينا من منشئها في الغرب وهي بالأساس كلمة فرنسية (Montage) ، وتعني التركيب ، ورديفها بالإنكليزية كلمة (Edit)، ووردت في معجم المعاني بأنها " تصنيع الصورة المركبة عن طريق ضم عدد من الصور المستقلة الى بعضها البعض " ، أما في قاموس الكل فقد ورد تعريف للمونتاج وهو ليس لغوي وإنما اقرب للاصطلاح " تصنيع الصورة المركبة عن طريق ضم عدد من الصور المستقلة الى بعضها البعض " .

اصطلاحا : عرفه اينشتاين : " بانه وضع جزئيين من فلم من أي نوع الى جانب بعضهما فإنهما ينتجان حتما فكرة جيدة .. نوعية جديدة ناتجة عن وضع جزئي الفلم جنبا الى جنب ولا يقتصر ذلك بأي حال على السينما وحدها ، بل أنها ظاهرة " (Ahmed Kamel Morsi, 1973 p. 23). ويعرفه مارسيل مارتن :" التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور ، واهم أشكال هذا النوع كالآتي(John Howard Lawson, 1974 p. 24) :

التناقض : تركيب لقطتين او مشهدين مختلفين في المضامين الفكرية والصورية (التشكيلية) لغرض خلق معنى ثالث جديد .

التوازي : ربط حدثين دراميين تجمع بينهما روابط فكرية وموضوعية تثير معنى جديد .

الرمزية : استخدام متجاورات رمزية شاعة بين لقطتين وما تخلقه لخدمة هدف فكري محدد

الترابط الزمني : ربط مشهدين متوازيين في الزمن ومختلفين في المكان ، ويتم الانتقال بينهما الى ان يلتقيا عند نقطة معينة من التصاعد الحدثي .

التكرار : وهو إعادة تركيب اللقطات لحد معين وبأكثر من زاوية لغرض تأكيد معنى معين الهدف منه توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزا بعيدا وتتضمن مفهوما كاملا للعالم.

التعريف الاجرائي : وبما يتوافق مع توظيف المونتاج في النص المسرحي : الجمع بين مشهدين غير مرتبين حسب ما هما موجودين في النص الأصلي ،وإنما يكون ترتيبهما حسب قرب فكرتيهما مع بعض ، من خلال المعنى ، او الهدف الذي يصبو اليه كاتب النص المسرحي

النص لغويا :" النون والصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء ، ونصصت الرجل : استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده ، وهو القياس ، لأنك تبتغي بلوغ النهاية(Ibn Faris, 1979 p. 375) ، ويقول أبن منظور: النص رفع الشيء ، نص الحديث ينصه نصا ، رقعه ، وكل ما اظهر ، فقد النص ، وأصل النص اقصى الشيء وغايته (Abu Fadl, 1987 p. 98) ، وفي تاج العروس " أصل النص : رقعك للشيء ، : وإظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصة .... نص الشيء (ينصه) نصا : حركه " (Abu al-Fayd p. 179) ، يقول أيضا : النص : الاستناد الى الرئيس الأكبر ، والنص : التوقيف ، والنص : التعيين على شيء ما ، وكل ذلك مجاز ، من النص بمعنى الرفع والظهور (Abu al-Fayd p. 180). ويرى (رولان بارت) في مرحلته ما بعد البنيوية ان (النص) : " ليس مقترن الوجود بالمعنى ولكن بمروره وعبوره ، ولهذا فإنه لا ينشأ عن تفسير وإن كان ليبرالياً ولكن عن انبجاس وانتشار . ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة في الدوال التي تنسجه (...) فالنص منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء (Roland Bart,, 2013 pp. 22-23). النص أمكن أن يكون أيضاً : ((منطوقاً أو مكتوباً ، نثراً أو شعراً ، حواراً أو مونولوجاً ، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها ، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة ، إن النص (وحدة دلالية ، وليست الجمل إلا الوسيلة التي تحقق بها النص .. (Mohammed Khattabi, 2006 p. 13))

في ضوء ما تقدم يعرف النص إجرائياً بعدّه : خطاب أدبي ، تنتظم فيه الملفوظات بما ينسجم مع المفهوم التواصلي الدلالي لتجسيد معنى معين يرتبط بالمنجز التأليفي المسرحي .

الفصل الثاني
(الاطار النظري)

المبحث الأول :المونتاج في السينما

يعد المسرح وباقي الفنون التي ظهرت في مراحل مختلفة من مديات العمر البشري للإنسان ، فكانت الموسيقى قد ظهرت من خلال الطبيعة وتطورت فيما بعد لحاجة الانسان المتدين اليها مع الدائرة التي كونوها مجموعة من البشر وفي وسطهم النار الملتهبة وهم يعزفون الإيقاع المنتظم على الدفوف ، اما المسرح فقد ظهر ابان وصول الانسان الى مرحلة الحضارات المتقدمة نسبيا في الإنتاج الفكري والاستنتاج الطبيعي لما يدور حوله ، المسرح فن من الفنون وأعطى السينما كثير من المكونات والعناصر التي ادامت وطورت السينما ، فالتشابه بينهما في " ان المسرح هو سينما ، سوى أن عملية التصوير في المسرح تقتصر على الداخل ، أي ان الكاميرا هي متفرج بين المتفرجين. اما في السينما ، فإن عملية التصوير عملية متنقلة وذلك نابع من قيمة المكان فيهما ، فهو ثابت في المسرح ، وهو متحرك في السينما " (Dr. Hamad Mahmoud Al-Duchy, 2017 p. 22)، لذا فإن المونتاج في السينما " يتأسس في السرد على ربط لقطات منفردة ، تعكس جزءاً من العالم وتعبر عنه ، لتنشئ في وعي المتفرج مخططاً عاماً للحدث وتجعله يبني بنفسه المكان المتخيل ، لذا كان على

السينمائي ان يمرن بصره باستمرار ويتعلم (وضع العالم) ، داخل نظام اللقطات الذي هو في جوهره نظام مونتاجي ، جمع عناصر منفردة ومبعثرة في كل متماسك ، وقد أقترح ايزنشتاين بدل مصطلح الميزانسين المسرحي ، الذي هو طريق أسلوب نظام لقطات حركة الكاميرا السينمائية ، ويسمى اليوم (ميزان ـ صورة) (Qais al-Zubaidi,, 2012 p. 23) ، لم يعرف مفهوم المونتاج الا في الفن السينمائي ، بسبب الحركة المرافقة للفعل الموجود في اللقطة او في المشهد ، والمشهد عبارة عن لقطات عديدة ، ومنة هنا فإن التعريف الأكثر بساطة للمونتاج هو " ربط لقطة بأخرى بشكل متوال(Ma 'adif Hussein Radi,, 1992 p. 22) ، مر المونتاج بمنعطفات كثيرة منذ أن ظهرت السينما في ثمانينيات القرن التاسع عشر ، وبدءا فإن المونتاج في السينما هو "عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساعها تهدف الى جمع بين الصورة والصوت بشكل ابداعي جديد ، ويتضمن هذا النوع من التوليف تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان ، كما تطلق الكلمة أيضا على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة لتكوين شكل خيالي ليس له مقابل في الطبيعة ذاته ومعناه أيضا التجميع والتركيبي بأسلوب انطباعي ، بين لقطات قصيرة متقاطعة او متداخلة ، تقدم عرضا سريعا مختصرا للأحداث وذلك للتعبير عن مرور الوقت او تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم" (Ahmed Kamel Morsi,, 1973 p. 222) .اختلفت الرؤية للمونتاج في السينما الأبرز في تلك الحقبة التي عرفت السينما ، وهما السينما الروسية والسينما الاوربية والامريكية، وهذا الاختلاف يتبع الأيديولوجيات التي تسير عليها في مناحي الحياة : السياسية بالدرجة الأولى ومن ثم الاقتصادية والثقافية ، في روسيا الشيوعية والماركسية والاشتراكية نلاحظ أن نظرة الفنان السينمائي ايزنشتاين" سيرجي ايزنشتاين : (١٨٩٨ ـ ١٩٤٨) عمل كممثل ومخرج هاو في مسرح الجيش ، اتجه الى مسرح بروليتكولت (ثقافة الطبقة العاملة) ، في هذا المسرح قام بتصميم المناظر لعرض (المكسيكس) ، لجاك لندن عام ١٩٢١ ، ثم درس لدى مايرخولد في (جفير ما) ، وقام بتصميم المناظر لعرض (ليوتكوفيتش) في مسرح فوريجنيراومسرح التنوير المركزي للأميين . نشر بيانا ابداعيا (مانيفستو) ، تحت عنوان (توليف التشويق في مواجهة الكتابة الدرامية التقليدية) ، عام ١٩٢٥ عرض فيلمه (الاضراب) ، وهو جزء من سلسلة أفلام عن الثورة تحت عنوان (الى اليكتاتورية) ، وقدم فيلم (المدرعة بوتمكين) ، ويعد هذا الفيلم بانه اجمل فيلم في تاريخ الفن السابع ، في عام ١٩٢٧ اخرج فيلم (أكتوبر)، في هذا الفيلم اكتشف إمكانيات جديدة للسينما ساعدت في تأسيس نظرية السينما الذهنية ، في عام ١٩٢٩ انتج فيلم (القديم والجديد) (الخط العام)" (See: Ahmed Abdul Suleiman, 2013 pp. 134-135)يعد المونتاج هو الأساس في تركيبة الفلم ، " فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج" (Yuri Lutman,, 1990 p. 67) ، اكتشف ايزنشتاين من خلال دراسته في تصميم المناظر أن البعد النفسي يعد مهما جدا في تركيز الشعور على مرجعيات اللقطة التي تتشارك مع اللقطات الأخرى في بيان صورة مركبة وغير متجزئة للمشهد الذي يعد مكملا للمشاهد الأخرى في الفيلم السينمائي ، إن مسيرة الفلم ستذهب من خلال راي ايزنشضتاين " من الصورة الى الشعور ومن الشعور الى الاطروحة الموضوعية ، صحيح أننا باشتغالنا على هذا النحو نجازف بالوقوع في أسر الرمزية ، بيد ان السينما هي الفن الوحيد الملموس الذي يرتدي في الوقت نفسه طابعا ديناميكيا ويثير تهيجا في الدماغ" (Henry Agell, 1980 p. 107)، ومن منطلق إحداث تهييج في الدماغ فن أيزنشتاين قد تلاعب ببعدين أساسيين في رؤية الفلم ، وفي داخل الفلم أيضا قد شوه الزمان والمكان الحقيقيين "إن تطبيقات ونظريات ايزنشتاين في المونتاج (التوليف) ، تمثل التطرف الأقصى فيما يخص تشويه الزمان والمكان الحقيقيين" (Louie de Janetti, 1981 p. 229) . وكان المخرج السينمائي الروسي فيرتوف الاسم الحقيقي لدزيغا فيرتوف هو (ديونيغين اركاديفتش كاوفمان) ولد عام ١٨٩٧ ، في اوكرانيا، اليت كانت تابعة للاتحاد السوفيتي كان مثله الاعلى تصير الحياة كما هي على طريقة (لومير) من اهم اعماله (قصة لقمة خبز، مرور سنة على وفاة لينين، الجزء السادس من العالم، العالم الحادي عشر، الرجل ذو الة التصوير) (Quoted: Aladdin Abdelmadjid Jassim,, 2003 p. 61) هو الذي صمم هذه الحركات في عموم الأفلام التي قدمها باعتبار أن المشاعر هي التي تدفع المتفرج الى اختيار اللقطات الأكثر تأثرا على وعيه لكي يمكن التعامل مع الفلم في استيعاب مجريات حكايته، وقد سمى تجربته (عين الكاميرا) ، " فنبذ كل ما هو في رأيه ات من المسرح، محترف، ممثلين، ديكورات، اخراج، وبرفضة كل تأليف لا يكون ناتجا عن الكاميرا، فأسس في ايار ١٩٢٢، مع اخيه ميخائيل كاونمان وصديقته كوبالين وبلياكوف مجموعة السينما – العين، التي تطلعت الى تسجيل الواقع، والامساك بالحياة لا لعرض ذلك كما هو بقدر ما تمثل القصد من بلوغ دلالته العميقة" (Jean Metri, , 1997 p. 124). أن العناصر المتعددة في الفلم السينمائي تجتمع في تكوينها وتأسيسها من اجل ان يكون للفلم هدف واحد هو الابهار والاندهاش والتشويق ، والاهم من كل ذلك هو التساؤل عما سيحدث لاحقا ، لذا فإن العنصر الوحيد الذي يتمكن من ربط هذه العناصر واحالتها من حالتها الخام الى حالة أخرى تجعل من المتفرج في حالة من الذات المفكرة بأسلوب يختاره المخرج يمكن فيها "للذات ان تخلق العناصر الأخر في تجربتها ولكن من غير تغيير في الهويات والعناصر التي يتم تصويرها حيث يقدم المونتاج للمخرج . بوصفه وسيلة ـ قدرات التحكم

بالموضوعات التي تشير الى الأفكار ، فالغنى والتكثيف من مهام المونتاج ، أذ يؤكد المونتاج المعنى من خلال فرض علاقة بين حوادث وأشياء غير مترابطة كما لا يبدو أن المونتاج هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن ان تتصل بواسطتها عناصر الفيلم" (Perkins p. 129).كانت السينما في بدايات ظهورها كفن ومتعة تفتقر الى التقنية المتطورة في تقديم مضمون الحدث ، وكانت تبقي المتفرج بحسب تطلعاته ومستواه الفطري والثقافي ، وهذا يسود في الاكتشافات كافة ، والمونتاج تقنية تدخل فيها ميكانيكية معينة تمثل القطع واللصق ، وتدخل فيها أيضا التوجه الأيديولوجي والفكري للمخرج ابتداء وللمونتير نهاية ، والمونتاج عرف عندما قدم الاعوان لوميير فيما سمي (سقي الحديقة) ، وهو مشهد في خمس لقطات وكان يصور بشكل متقطع ، لان اللقطات كانت متباعدة في الزمن وإن كانت في مكان واحد وهو الحديقة ، وكانت الشخصيات ليس غير أثنين ، هما ولد صغير والحدائق_جي ، وهذه اللقطات الخمسة تأسست بالشكل ألآتي :

اللقطة (١) : يضع صبي قدميه على الخرطوم الذي يستعمله الحدائق_جي في رش الزهور .

اللقطة (٢) : يصاب الحدائق_جي بالحيرة في سبب عدم تدفق الماء .

اللقطة (٣) : في اللحظة التالية يرفع الحدائقجي الخرطوم مقابل وجهه وينظر خلال فوهة الخرطوم.

اللقطة(٤) : هنا وبنوع من المشاكسة الصبيانية يرفع الصبي قدمه عن خرطوم الماء .

اللقطة(٥) : يندفع الماء بقوة الى وجه الحدائقجي (Henry Agell, 1980 p. 19)

هذه اللقطات كانت بسيطة في محتواها ومعناها وتقنيتها ، ولكن بالنسبة الينا هي كذلك ، ولكن بالنسبة لأولئك الذين كانوا متفرجين عندما شاهدوا ذلك لأول مرة ، فكانت ثورة تكنولوجية في إرساء نوع من المتعة الفنية وهم يشاهدون نوع اخر من الأفلام الواقعية حينما تفرجوا قبل ذلك القطار وهو ين\دفع باتجاههم فتعالت الصرخات خوفا ورعبا واعجابا وانبهارا ، وبتطور التصوير السينمائي تعدد كذلك المونتاج ، وكان صاح ب التطوير الدجزئي للمونتاج (أدوين .س بورتر) في عام ١٩٢٠ ، بإعطاء اللقطة الواحدة استقلالية في التعبير عن مضمونها منفردة ، انها لغة ، وكل مفردة تمتلك الحق في الإيحاء والرمز والتعبير عن دلالاتها ، ولكن بانسيابية التصوير وتوالي اللقطات لا يمكن ان تأخذ الدور الكلي للتعبير عن الفلم بجزيئاته المتغيرة وإنما بجمع اللقطات يكون الفلم قد اكتملت حلقاته في تقديم الحدث الرئيس للفلم ، فاللقطة الواحدة هي "كل لقطة ليست مستقلة في حد ذاتها ، بل يمكن تعديل معناها حسب طريقة وصلها بلقطات أخرى" (Henry Agell, 1980 p. 19).ان بعض المنظرين السينمائيين تناولوا المونتاج من المنظور الجمالي ، الذ يجب ان لا يكون مبتعدا كثيرا عن التعمق الفكري والفلسفي للفيلم ، ومنهم مارتن اسلن ، في كتابه اللغة السينمائية ، أذ أنه قد أحصى ثمانية أنواع فقط لأنواع المونتاج ، ويعتمد هذا الحصر لأرقام مارتن هو ان الأيديولوجية فكرا وتطبيقا ، فكانت هذه الأنواع هي :

١ .توليف أيديولوجي : خالق فكرة .

٢.توليف قائم على التورية : لقطات للآلات و لوجود البحارة في فيلم (المدرعة بوتمكين) المدرعة بوتمكين هو فيلم روسي مدته ٧٥ دقيقة اخرجه المخرج السينمائي سيرجي ايزنشتاين وكان من سيناريو نينا أجادزانوفا ، وكانعرضه في ١٠يونيو ٢٠١٤ (روسيا) ، وصنف العمل على انه يؤرخ الثورة العمالية في مدينة (سان بطرسبرج) عام ١٩٠٥, وتبدأ أحداثه في احتجاج عمال السفينة المدرعة بوتمكين على الأوضاع المزرية، الأمر الذي يجعلهم عرضة للعقاب من الضباط، حينها يثور العمال .

يُعد فيلم «المدرعة بوتمكين» (١٩٢٥) أحد أفضل الأفلام في التاريخ، وأكثرها تأثيراً، وهو مثال ممتاز لدراسة المونتاج وأهميته في السينما السوفييتية الباكرة، خاصة وأنّ أيزنشتاين هو أحد أبرز صانعي سينما المونتاج في العالم. يروي الفيلم قصّة مأخوذة بشكل واقعي عن أحداث حقيقية، وهي تمرّد بحّارة المدرّعة بوتمكين وعصيانهم أوامر الضبّاط الذين سينفّذون مجزرة بالأهالي، في مشهد ملحميّ (ومن بين الأكثر استعادةً سينمائياً) على الدرج الطويل الذي بدا بتصويره كأنّه لا ينتهي. فالفيلم كلّه عبارة عن مقدّمة تُظهر علاقة البحّارة الفقراء بالضبّاط الأغنياء، ثمّ التمرّد عليهم والتحامهم مع تحرّك النّاس في البر. البطولة في الفيلم جماعية، فليس هنالك بطل فرد يعود إليه الفضل في كل ما يحصل، وهذه (بعد المونتاج) إحدى ميزات السينما السوفييتية حيث تكون البطولة للجماعة. نرى ذلك في مشاهد المعارك على ظهر المدرّعة كما نراه على السلّم حيث يكون جمعُ النّاس مقابل جمع العساكر. سليم البيك ، السينما في الثورة ...سيرغي آيزنشتاين وفن المونتاج ، ٢٠١٨/٧/٥.

٣.توليف شاعري : ذوبان الثلج في فيلم (الام) .

٤ .توليف مجازي : لقطات بالبحر في فيلم (ليلة القديس سلفستر) .

٥ .توليف ذهني : التمثال الذي يعود الى قاعدته في فيلم (أكتوبر) .

٦. توليف إيقاعي : موسيقي أو زخرفي .

٧. توليف صريح : تعارض بصري .

٨. توليف لا ذاتي : الكاميرا. الممثل (Marcel Martin p. 152)

إن المونتاج جعلت السينما تقدم عصارة العقل الإنساني في مجال الفكر الفلسفي والفني ودفعت المخرجين السينمائيين ان اختيار ادق التفاصيل في حياة الانسان اليومية ، القص واللصق في مادة الفلم الخام هي التي تعبر عن تقدم المخرج الى تقديم أفلام فيها من الرقي والابداع الشيء الكثير ، ومن خلال أنواع المونتاج التي كانت تتناغم مع اللقطة ومحتواها مضمون الحكاية والقصة والحدث ، وكان التطور التكنولوجي في تسهيل ظهور أفلام سينمائية متقدمة جدا من ناحية التصوير ونوع اللقطات وطول المشاهد السينمائية مهما كان نوع الفلم الروائي او الوثائقي او التسجيلي او الثقافي ، إن المونتاج الجيد والمتقن فكرا وفنا وتكنولوجية يدفع بالمشاهد الى التفكير العميق بفحوى الفلم ، ويدفعه الى تفسير وتحليل الفلم السينمائي وتنطلق أسئلة خاصة عن بنية الفلم الذي شاهده ليس من ناحية الاحداث فحسب ، وإنما عن كل جزء من الفلم منذ بدايته الى نهايته ، وتحتاج الى إجابات دقيقة وصريحة .

المبحث الثاني : المونتاج في النص المسرحي:

إن الكثير من المحاولات التي تصب باتجاه توليف الفلم السينمائي بشكل وبأسلوب يرضي المتفرج وينقل الفلم من حيث المضمون الفكري الى ذهن المتلقي (المتفرج)، وبالتأكيد إن الكثير من تلك المحاولات تبوء بالفشل لأسباب عديدة ، منها موضوع الفلم وفكرته ، كأن يكونان ليسا في المستوى الذي يؤهلهما الى ان يكونا في مجال البحث عن ماهية الأفكار والمضامين التي تخللت الفلم ، والمحاولات التي يكون فيها المونتاج على مستوى عال من الدقة الشكلية والمضمونيه فيمكن ان نسمي ذلك المونتاج او التوليف المبدع الخلاق المبتكر ، ومن هنا يعرف هذا التوليف الناقد السينمائي كامل أحمد مرسي بانه ""عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات وأتساعها تهدف الى الجمع بين الصورة والصوت بشكل إبداعي جديد ، ويتضمن هذا النوع من التوليف تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان ، كما تطلق الكلمة أيضا على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة لتكوين شكل خيالي ليس له مقابل في الطبيعة ذاته ومعناه ، أيضا التجميع والتركيب بأسلوب انطباعي ، بين لقطات قصيرة متقاطعة أو متداخلة ، تقدم عرضا سريعا مختصرا للأحداث ، وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم(Ahmed Kamel Morsi , 1973 p. 302) . أو من أجل الكشف عن الشخصية ونياتها ومواقفها، لتوضيح الجانب الدرامي (Terrence, San John Marner, 2009 p. 96) ، وهذه التقنية المستخدمة في إيجاد التقارب الفعلي بين اللقطة السينمائية وبين التعامل مع خشبة المسرح ، إن المخرج يمكن من الاعتماد على التغيير اللحظي الاني ، بينما لا يتمكن المخرج السينمائي من إيجاد مرتكزات أساسية في اللقطة السينمائية ما بعد الانتهاء من تصوير مشاهدها، والنص يكمن في داخله نوع جزء من المونتاج السينمائي " فالشخص الذي يتخذ موضع امام كامل ، هو الذي يستلم التركيز ، وكذلك الحال عن طريق السطح ، فلو كانت كل العوامل الأخرى متساوية ، فإن السطح الموجود أسفل المسرح هو الأقوى(Carl Rice p. 37). وكما بين اللقطة القريبة التي تسمح بوجود تقارب بين الشخصية على خشبة المسرح كما يرسمها المؤلف في نصه في حالة وجود ضمني ، تتدخل تقنية المونتاج التي تحدد ماهية الصورة الثابتة او المتحركة ، كما نلحظ ذلك في " فيلم (لوليتا) للمخرج (ادريان لاين) ، إذ يلعب المونتاج لعبته إزاء التقارب التام بين مضغ العلكة ، وبين ترسيخ مفهوم نفسي في استغلال الماضي لكي تبرز الخبرة في عملية إظهار البراءة للأطفال بالنسبة للأطفال (Abbas Abdel Ghani, 2012 p. 20) ، ويتحرك المونتاج سواء في النص المسرحي او في الفيلم السينمائي من اجل جذب الانتباه وبناء تركيز القارئ او المتفرج من خلال وجود البؤرة المركزية للحدث " ويمكنه ان ينفذ هذا بتغيير نقطة التركيز البؤري داخل لصورة ، وغالبا ما يكون الدافع هو جزء من البناء الدرامي للفيلم دون ان بلفت نظر المتلقين الى تأثيره اللطيف (Terrence, San John Marner, 2009 p. 57)" ، وفي كافة أنواع الفنون البصرية يعطي المونتاج دافعا قويا في تثبيت التأثر القوي للأحداث في رسم اشكال كثيرة من التلقي بالنسبة لكافة الحركات التي تتواجد في الفيلم السينمائي او على خشبة المسرح " إن التلاعب بانتباه الجمهور يتم في المسرح والتلفاز من خلال المزج بين الصورة والحركة والصوت والاضاءة ، والحركة تعد من أهم هذه المكونات ، وهناك أنواع متعددة من الحركة المصاحبة للصورة والهيمنة عليها في الفنون بعامة ، وفي المسرح بخاصة منها : الحركة الضمنية ، والحركة الآنية او المتزامنة ، والحركة السريعة ، والحركة البطيئة ، والحركة الايقاعية والمفاجئة والحركة الانتقالية(Abbas Abdel Ghani, 2012 p. 20) . وهناك اختلافات في ترتيب مكان الممثل الذي يؤدي او يجسد شخصية ما بين النص المسرحي وبين العرض المسرحي ، وتركيز الباحثة على النص المسرحي في حالته الأولى التي تكون مجرد كتابة ورقية فيكون المونتاج انتقاله ذهنية في ذهن القارئ بالصورة المنطقية العقلانية ، والحالة التي يتم شرح حالة المونتاج في بعض حالاتها تكون بعد

انتقاله النص الى مرحلة التجسيد ، مثلا " كثير من المشاهد في المسرح والسينما والتلفزيون تنجح تماما من دون كلمات ويمكن ان يترك المتلقون من دون خوف ليستخلصوا النتائج الصحيحة ، فهم يقومون بالربط اللازم لاستمرار السرد بأنفسهم ، ويستطيعون أن يروا بأنفسهم: تكون الفكرة وتعقد الحبكة وإثارة الإغراء وإحباط الأمل من عير مساعدة الحوار(Stuart Krevsch, 1986 p. 178) ، وهكذا تكون الصورة النهائية التي تعرض على خشبة المسرح وتستمد كينونتها من النص الذي يبادر المؤلف في رسم حركة الشخصيات ، سواء ما كانت واقعية وفعلية محبوسة بين دفتي النص ، او أنها تتحرك حسب ما وجب لها بالحركة من خلال الحوار وحركية الحدث المسرحي للشخصيات الدرامية في النص .إن الوشيجة الموجودة بين النص المسرحي بلغتيه الشعر والنثر وبين السينما تتأسس من محاور ومكونات عديدة ، والباحثة تركز على المونتاج كواحد منه المكونات والعناصر التي يمكن أن يشعر بها المتلقي ، أو أنها تدخل في مسار حركة الحدث التقليدي ، وتبرز هيمنة المونتاج في عنصرين أساسيين من عناصر التأليف الدرامي هما : الحوار الدرامي والشخصية الدرامية ، والحوار يمتلك لغة لها الامكانية بإبراز قوة الشخصية وامتلاكها العظمة والتألق في إعطاء الحدث المسرحي ميزة التنقل ضمن صراع هادف مع الشخصيات "فالمسرح العظيم عنده لغة جميلة أولا وقبل كل شيء ، إنه ينهض على أسلوب العمل الدرامي وطريقة كتاباه ، فمقياس اللغة اقدر من أي عنصر مسرحي آخر على التميز بين المؤلفات المسرحية ، وترتيبها من حيث الكيف ، إذ أن كل الأهمية تنهض على اللغة وما توحي به(Nabil Raghib,, 1986 p. 12) ، مسرحية روميو و جوليت تنتهي رومانسية الشخصيتين بالموت ،.

مسرحية (عطيل) هي الأخرى تنتهي بموت (دزدمونة) ، في مشهد قتل دزدمونة نلاحظ مناجاة عطيل التي تبدأ هكذا :

" ولكنها يجب ان تموت والا فأنها ستخون المزيد
من الرجال، اطفى النور، ثم.. اطفئ النور
اذا أطفأتك ايتها الخادعة اللاهبة
بوسعي استعادة نورك من جديد
اذ انا ندمت، ولكن اذا اطفأت نورك انت
يا أبرع نسق صنعته الطبيعة بروعتها.
فاني لا اعرف اين تلك النار البروميثية التي
يوسعها اشعال نورك من جديد(William Shakespeare, 1986 pp. 199-200)

في هذه المناجاة ، يتوفر الكثير من التوليف(المونتاج) ، سواء مع الاحداث التي سبقت القتل ، او بعد عملية القتل التي قام بها عطيل لدزدمونة ، ما بين الاقدام على قتلها والندم الذي سوف يشعر به ، هو توليف حاذق يشعر به القارئ للنص ، فالمسافة الممتدة بين الفعل والندم على قيام هذا الفعل يشير الى وجود انتقاله فكرية ونفسية بينهما ، وبين القتل والحب الذي يشعر به عطيل تجاه دزدمونة عميق ، ولكن تمكن ياغو من إطفائه وقتله ، قبل ان يقوم عطيل بفعلته التي قام بها فيما بعد ، إن المسرح يختلف عن السينما ، لاسيما اذا كان الفلم السينمائي مأخوذ من نص مسرحي ، فاللقطة في المسرح مستمرة وموجوده في القاعة المسرحية ولا تغادره ابدا ، إنها تسيح في اذهان الجالس في القاعة وتلتصق به ، أما في السينما فـ "ان اللقطة باعتبارها موضوعا ومادة للتشكيل تعتبر اكثر صلابة من الجرانيت، وهي صلابة خاصة بها وحدها، وحيث يصبح اصرارها على الاثبات الكامل للحقيقة متصلا في طبيعتها. ولكن هذه الصلابة التي هي عنيت ثراء وتنوع اساليب المونتاج، حتى اصبح المونتاج اقوى وسيلة للصياغة الخلاقة(Dominique Phelan, 1998 p. 11) . لقد اكتشف بريخت المسرح الملحمي والتغريب ، ضمن مفاهيم النقد المسرحي ، وضمنهما في نصوص وعروضه المسرحية التي جهد في تقديمهما الى جمهور المتلقين بشكله الواسع وليس بشكله النخبوي ، " ان مفهوم بريخت (للتغريب) جاء نتيجة تأثره بأداء الممثل الصيني (مي لان فانج)* وعند مشاهدته لهذا الممثل وجد بريخت الاسلوب المسرحي الذي يتناسب مع ما يرمي اليه، خاصة انه قد بقي لفترة طويلة لم يجد الشكل الذي يعبر عن اسلوبه المسرحي الذي يبتغيه، وقبل الولوج في تفاصيل اداء هذا الممثل لابد من الاشارة الى ان " التمثيل الصيني التقليدي قد عرف التغريب وطبقه بشكل ذكي، فمن نافلة القول ان المسرح الصيني قد استخدم الكثير من الرموز... فالرجل الفقير يظهر على هيئة ازياء مرقعة ذات اشكال غير منظمة والوان مختلفة.. وان حركة اليدين تشير الى فتح الباب بشدة(Weideli, Walter, 1963 pp. 90-91) .

من اهم النصوص التي كتبها بريخت هي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ، وقد كتبها عام ١٩٤٣ ، وبريخت كان وما يزال من اهم القامات في كتابة النصوص المسرحية وغيرها من النصوص النقدية في عالمنا المعاصر ، وقد تعامل مع المسرح وسيلة يقدم بها ما يقنع الجمهور بوجهة نظره الفلسفية والنقدية والسياسية والاجتماعية ، فلم يتقيد بنصوصه بالتراث الأوربي بشكل عام او الألماني بوجه خاص

، وإنما ذهب الى الشرق وبالتحديد الصين وايابان ، وأستقى من حياتهم الاجتماعية ومن تراثهم وأثارهم الأدبية الكثير من القصص التي بدأ في تحويرها لنص مسرحي يرغب في مده بما يدور في المانيا والعالم الرأسمالي من احداث على مختلف الأصعدة الاقتصادية والسياسية والمجتمعي . "ان كل ما يفعله بريخت هو "مجرد" اشتغال واعادة صياغة لتراث المحاكاة الذي افسدته الممارسة والتنظير الجماليات لدى الطبقة المتوسطة(Soven, Darko, Egyptian, 1968 p. 4) ، إن المونتاج وبكل انواعه المعروفة وسيلة مهمة في من خلال عملية القص واللصق ، في تقريب وجهة نظر يكون الاتكال عليها رئيسيا في النص المسرحي او الفلم السينمائي او في أي نوع فني يكون مسموعا او مقروءا او مشاهدا ، في هذا الجزء من الحوار من المسرحية ، ثياتون أصحاب المطالب الى قصر الحاكم من أجل أيصال الحقيقة للحاكم ، في مطالبهم تتجلى المونتاج (التوليف) ، بين أقوالهم وبين الصورة التي تتكون من خلال اختيارهم للمفردات التي بواسطتها يوصلون مطالبهم :

ـ العفو يا صاحب العفو

ـ لقد فقدت ساقي في الحرب ضد فارس فكيف احصا على (الباحثة :إن التوليف هنا صورة متخيلة لفقدانه ساقه ، في الحرب ، بعد ان واغجه الفارس القوي والذي تمكن من ان يقطع ساق المطالب بحقه ، ما الذي يدعوه الى ذكر فقدان ساقه دون ان يذكر مطالبه كلها أو جزء منها)

ـ أخي بريء يا مولاي ، المسألة كلها مجرد يوء فهم

ـ إني أراه يموت جوعا (الباحثة : التوليف هنا : من يموت جوعا ، المتلقي يبدأ في البحث من خلال قراءة والانتباه للحدث الحكائي السابق ، ويحاول ان يربط بين هذه الجملة التي عدها من يطالب بحقوقه وبين الذي يموت جوعا ، عل هو الابن ام الاب ام من ؟ ، إن هذه التساؤلات تتوافق مع الحس والمشاعر التي يحوزها المطالب بحقه ، ونحن المتلقين لا نعلم هل أن المطالب بحقه امرأة ام رجل ، إن عملية التوليف تجمع بين السؤال وبين الحقيقة الكامنة في الجواب) .

ـ من أجل تسريح اخر أولادنا من الخدمة العسكرية .

ـ من فضلك يا مولاي مفتش المياه رجل مرتشي (Birtold Brecht, p. 43)

الكاتب المسرحي العربي المصري (توفيق الحكيم)" توفيق الحكيم : (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧) ، تعد مسرحيته (اهل الكهف ١٩٣٣) بداية لنشوء تيار مسرحي عرف بالمسرح الذهني ، بالرغم من نتاجاته الغزيرة ، لا سيما في المسرح ، فانه لم يكتب الا عددا قليلا من المسرحيات التي يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ، فمعظم مسرحياته من النوع الذي يقرا فيكتشف القاريء من خلاله عالما من الدلائل و الرموز التسي يمكن اسقاطها على الواقع في سهولة لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياو و المجتمع تتسم بقدر كبير من العمق و الوعي ، مسرحياته : اهل الكهف ١٩٣٣ ، شهرزاد ١٩٣٤ ،براكسا او مشكلة الحكم ١٩٣٩ ، بجماليون ، سليمان الحكيم ١٩٤٣، الملك اوديب ، ١٩٤٩ ، مسرح المجتمع مسرحيات ١٩٥٠ ، الايدي الناعمة ١٩٥٩ ، ايزيس ١٩٥٥ ، الصفقة ١٩٥٦ ، المسرح المنوع مسرحيات ١٩٥٦ ، لعبة الموت ١٩٥٧ ، اشواك السلام ١٩٥٧ ، رحلة الى الغد ١٩٥٧ ن السلطان الحائر ١٩٦٠ ، يا طالع الشجرة ١٩٦٢ ، الطعام لكب فم ١٩٦٣ ، شمس النهار ١٩٦٥ن مصير صرصار ١٩٦٦ ، الورطة ١٩٦٦ ، وغيرها من المسرحيات " . قدم عدد كبير من النصوص المسرحية التي استمدت موضوعاتها من المجتمع والناحية الواقعية في مجتمعه ، ان الحكيم لم يتوقف عند التراث العربي و انما امتدت أنامله الى نصوص كانت مواضيعها الاساطير الفرعونية او الاغريقية ، فكتب اوديب ، و جماليون، ويعد توفيق الحكيم احد ابرز الكتاب العرب الذين حاولوا ان يغيروا من نظرة التبعية تجاه الغرب من خلال تنويع مضامين نصوصه باتجاهات مختلفة ، فلسفية و اجتماعية وحتى دينية ، فكان " غزير الإنتاج ، انتقل الكثير من المسرح الغربي وقلده في شتى مناحيه ، في مسرحياته المتعددة (Wafa 'at Hamadi, 2007 p. 33)، والذي تتبادر إلى الذهن على الفور مسرحياته الثلاثة وهي " بغماليون والملك اوديب وبراكسا أو مشكلة الحكم ، لأنها تعد قرائن واضحة لا تقبل الجدل على اغتراف توفيق الحكيم من التراث الإغريقي (Ahmad Atman:, et al., 1993 p. 1)

في مسرحية (شهرزاد) يطالعنا الحدث الدرامي بتراتبية جديدة بين العنصر الرجولي و العنصر النسوي ، شهرزاد مقابل شهريار ، ومعلوم ان الحكيم قد استمد احداثها من حكايات الف ليلة وليلة المعروفة ، لذا فإن الارادات كانت قوية لدى الطرفين كما ان الصراع بين هذه الارادات كانت هي الاخرى قوية لدى الطرفين ، وكانت هناك قوى اخرى تغذي الصراع و تحركه باتجاهات مختلفة .

إن المونتاج الحاصل في هذا النص مرتبط ارتباطا قويا مع الصراع بين المرأة والرجل ، وصراع الرجل مع نفسه في التغلب على الصفات التي يرغب الرجل في التخلص منها ، في المنظر الأول ، أي في بداية المسرحية يكون هناك عدد من الشخصيات التي ليست برئيسية يتحدث بعضهم مع البعض الاخر ، الساحر والجارية ، العبد وصوت ، وهذا الصوت يتحول الى الجلاد ، ثم الجلاد والساحر ، العبد وصوت ،

ويتحول الصوت الى العذراء ، الساحر والملك ، العبد والجلاد ، عن الانتقالات التي تحدث لهذه الشخصيات تمر عبر التغير في الحوارات واختصاص كل شخصية منها بجزء من الحوار العام الذي يستهدف الحكاية او القصة النهائية للحدث الكبير للنص المسرحي الذي تضمنه النص ، إن المونتاج الحاصل في هذا الجزء ومن كان لشخصيات بسيطة في النص (على اعتبار ان الشخصيتين الرئيسيتين في النص هما شهرزاد وشهريار) ، ولكن يعد هذا الحوار المسالة الأولى التي تم المونتاج فيها ، باختفاء احدهم وحضور احد بفترة زمنية قصيرة وهذا ما يطبق عليه المونتاج المتقابل ، إن القص واللصق الحاصل بين الحضور والغياب هو الذي اضفى المعرفة للقارئ / الرائي ببدايات الحكاية النصية في المسرحية ، عن الحوادث التي تصاحبها الحوارات في هذه المسرحية غنما تدل على فكرة واحدة هو النجاة والبقاء على قيد الحياة من خلال توليفة من المونتاج الذهني الحاصل مع الاحداث وتركيبتها الفلسفية والمجتمعية في الدلالة بين الجنسين المرأة / الرجل ، وهذا ما حدث في المنظر الثاني حينما يطالعنا شهرزاد وشهريار وهما يتحدثان دون ان يبت شهريار في الاقتصاص من شهرزاد كما جرت العادة مع نسائه الاخريات :

شهرزاد : ذاك شهريار الاول ، أما شهريار الان فإنسان آخر : رجل قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم ! تقدم له في كل ليلة عذراء ، و تذبح له في كل صباح زوجة ، آدمي استنفذ كل ما في كلمة "جسد" وكل ما في كلمة "مادة " من معنى ، قد استحال الان الى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد (Tawfiq al-Hakim, 1973 p. 81)

و تتحدد جدلية المونتاج بين المتقاطع والاحداث الفرعية الحاصلة في النص ، ومن خلال الازمة المزمنة بين الرجل و المرأة ، الخيانة و الحب التي هي مواضيع دائميه ، المواضيع التي تحدد القوة عند كل منهما ، والاستجابة الفورية لمتطلبات الحياة من قبلهما وهم يتواجهون بشكل دائمي :

شهريار: انت انا ، انت نحن ، لا يوجد غيرنا نحن ، اينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا ، الوجود كله هو نحن ، ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . لقد سئمت هذا السجن من البلور (Tawfiq al-Hakim, 1973 p. 105).

يتحول النص المسرحي الى عرض مسرحي امام الجمهور ، ويتحول النص المسرحي بتغيير بسيط او بتغييرات كبيرة ، في المكان وفي زمن اللقطة والمشهد السينمائي ، في كلتا الحالتين يكون المونتاج الموجود في النص المسرحي والذي يتبناه القارئ ، يختلف عن مثيله في السينما إن هذه الطريقة او بالأحرى الأسلوب الذي يتبعه مؤلف النص المسرحي يختلف عن المونتاج في الفلم السينمائي ، الاختلاف يكمن في من يقوم بالتوليف بينهما ، إن كاتب النص المسرحي هو الذي يحدد المداخل والمخارج للشخصيات ، سواء بصمتهم ام بصوتهم .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١ ـ إن المونتاج ظهر في السينما كتقنية وكآلية فنية في جعل اللقطات والمشاهد كتراتبية منطقية وموضوعية في فهم واستيعاب الفلم السينمائي .

٢ـ المونتاج كمفهوم يؤكد عملية التواصل بين النص والقارئ ، ترتكز على مرجعية واعية من أجل أنتاج معنى جديد للنص يختلف باختلاف أساليبه وتنوع مستويات وعي القارئ واستعداده لفهم النص .

٣ـ إن المونتاج آلية وتقنية غير مدونه في النص الفيلمي أو المسرحي ، وغنما هو مهي معين يجب ان يكون متوفرا في السينما ، ويتخيله القاريء في النص المسرحي .

٤ ـ إن المونتاج في النص المسرحي يأتي متوافقا بين الخطاب المسرحي في النص ، ويكتسب معناه من فهم القارئ للتأويل المحتمل لما هو مستتر ومخفي بين السطور في النص وما هو موجود من مواد متخيلة في الحدث المسرحي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

شكلت الباحثة مجتمع بحثها من خلال النصوص المسرحية العراقية والتي تتلاءم مع هدف البحث والاداة التي توصلت اليها من مؤشرات الاطار النظري، وهذه النصوص ذات مستويات بنائية وفكرية وحكائيه متباينة ، ان هناك اشكاليات في ترتيب وتنظيم مفهوم المونتاج الذهني وغيره من أنواع المونتاج الذي عرفه المنظرون والمخرجون السينمائيون، فإنها تشكل علامة فارقة باحتواء المفهوم امكانيات ضروري الكشف عنها لما لها من فرادة في التأسيس العام للحدث المسرحي والشخصيات والفكرة الرئيسة والحوار وتجليات الصراع بين الشخصيات في النص المسرحي ضمن التحليل والاستيعاب ، وعلى وفق ذلك فان جدلية الصراع تشتغل بشكل استراتيجي على كل حدث ضمن المتن

الحكائي للنص المسرحي . وعلى الباحثة ان تأخذ بالاعتبار امكانية تطبيق اداة البحث على مجمل النماذج الخاصة بالعينة الرئيسة لاكتشاف خصوصية تحليل النماذج الواردة في مجتمع البحث في النص المسرحي العراقي .

اولا : عينة البحث :

اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثها بوصفها نماذج مختارة اكثر تمثيلا لنتاج المسرح العراقي بغية تحقيق هدف البحث ووفقا للمسوغات الموضوعية الآتية :

١ ـ ان مفهوم المونتاج يتصدى الى منطلقات و مفاهيم نصية في مساحة كاملة من استراتيجية التأويل للنص .

٢ـ تغطية النصوص المسرحية المختارة للحقبة الزمنية للبحث وهدفه على نحو يواكب معطيات القصدية في اختيار نماذج البحث .

و تأسيسا على ما تقدم كانت عينة البحث المختارة (٣) نماذج / و كما مبين في الجدول أدناه :

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة النشر
١	(العرس الوحشي)	فلاح شاكر	٢٠٠٦
٢	تالي الليل	رشا فاضل	٢٠١٥
٣	طقوس البرزخ	عبد الكريم العامري	٢٠١٩

ثانيا : منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج البحث ، وذلك لملاءمة هدف البحث واجراءاته ، ومن هذا المنظور سارت الباحثة في تحليلها على وفق الخطوات الآتية التي شكلت مرتكزات اجرائية لمنهجية البحث وحضور الوعي الذهني والحسي والادراك الكامل للنص المسرحي من حيث الاحداث والحوار وبناء الشخصيات .

ثالثا : أداة البحث :

اعتمدت الباحثة على ما اسس من بنية معرفية تتعلق بمفهوم المونتاج الذهني ويأخذ مقارباته التكاملية من خلال موضوعية ومنطقية المعلومة الاساسية في الحدث المسرحي ، وتلك المعلومة المعرفية مأخوذة من النص ضمن استراتيجيات القراءة وتقصي تشكيلاتها ، كما افادت الباحثة ما حفلت به النصوص المنتخبة في مجتمع البحث من مناطق ارتكاز تشكل وحدات تحليلية ضمن اليات التحليل المرتبطة بوحدة النص المتكاملة للبنية الداخلية للنص ، علاوة على ذلك ما افرزه الاطار النظري من مؤشرات (مفاهيمي ، فكرية ، جمالية) ، ومن النقاط التي تم تأشيرها كمؤشرات وادوات اجرائية في تحليل نموذج البحث بغية تحقيق الباحثة لأهداف بحثها ،وتم اعتماد الباحثة على الاداة في تحليل نماذج عينتها من خلال ما توصلت اليه الباحثة في الاطار النظري من مؤشرات النموذج الاجرائي

رواية (العرس الوحشي) للكاتب الفرنسي يان كيفلك

إعداد : فلاح شاكر

كاتب عراقي قدير ولد سنة ١٩٦٠ ، و كتب العديد من الاعمال المسرحية و التلفزيونية اعدها للمسرح الكاتب المسرحي العراقي(فلاح شاكر) ، و ابر اعماله المسرحية : ماتئة عام من المحبة ، و في اعالي الحب ، و الجنة تفتح ابوابها متاخرة ، الف حلم و حلم ، كلمات متقاطعه ، و قام باعداد رواية العرس الوحشي للكاتب الفرنسي يان كفلينك ، و غيرها ، درس الفلسفة و الفنون التطبيقية ،نشر كتابين في محاورات بنفس العنوان ، وهو نص يسقط سياقاته على الغزو الاميركي لا سيما فلسفية على شكل مسرحي هما مملكة الاغتراب ، العقاب و الجريمة في فترة حرب ١٩٩١ حيث يقوم ثلاثة من جنود الاحتلال الاميركي بانتهاك جسد فتاة عراقية صغيرة السن ، النص الفرنسي ادانة صريحة للاحتلال الاميركي وكذلك النص العراقي المعد ، يتشكل النص المسرحي على نغمات التفاهم بين الشخصيات ضمن موقعها في النص الاصلي ، وان كانت الشخصيات بأسمائها ومواقعها تنحو باتجاه الواقع الفعلي الذي استمدت منه الحكاية تفاصيل احداثها ، وهذه المبالغة في اضفاء تفاصيل معينة على الحادثة كما وقعت فعلا تندرج ضمن استخدام الخيال الفني ، وهو لا بد منه في اعطاء الحكاية دفعا قويا في التشكيل السحري الذي يتصف به الحاكي من اجل اثارة المتلقي ، فالشخصيات في النص تأخذ مجالا رحبا في التعبير عن مكنونات نفسها ويكتشف القارئ من اول وهلة عن تلك المكنونات الواضحة للعيان ولا تحتاج الى سبر اغوارها من اجل اكتشافها ، بل ان المؤلف يحاول ان يجعل الاحداث تدور بالشكل الذي لا تكشف عن نفسها منذ البداية او في وسط النص ، بل تستمر في مراوغتها حتى نهاية السردية ، ذات

النهاية المفتوحة ، وكأن المؤلف هنا يريد ان يستعرض الاحداث الضرورية كافة من خلال بلورة القصة ، والاحداث في تسلسلها تنحو منحى التكثيف والضغط الشديد لكي لا تختفي الثيمه الرئيسة في توسع بنيان المتن الحكائي وبالرغم من ان الرواية هي الاخرى لم تذهب الى الحرب كأحداث و قصص وحكايات وإنما كان التأويل حاضرا في ادانة المحتل مهما كان وجوده ضرورة معينة ، وهذا ما يجعل رواية العرس الوحشي تختلف عن باقي الروايات التي تحدثت عن ويلات الحروب والمعاناة التي تواجه الانسان قبلها واثناءها وما بعدها ، الحرب موجودة في هذه الرواية ولكنها مختفية في ذات الوقت واختفاءها صوري فقط وحضورها من المعاناة التي تركتها بعد الانتهاء منها ، وفي هذا السياق تتجذر بينية النص في عملية تحليل لجدلية الصراع وإظهاره من خلال مفهوم المونتاج الموازي بحركة القصة الفعلية في المسرح بوصفه حكاية أخرى للواقع و ليست مكانا للأحلام والافتراضات الذهنية التي من المحتمل ان تفرزها مكونات المونتاج الجزئية في ذهن المتلقي، الحاضر وما يستشرفه الكاتب المعد فلاح شاكر للمستقبل ، وليس حكايات رومانسية لما سيحدث مستقبلا بكل مظاهره ، ان النص يستعير الحياة كونه مشهدا مسرحيا متداولا ومتواصلا ، ولان المسرح يعد ظاهرة اتصالية مهمه ومباشرة ، فان الأحداث والحوار والافكار تحاول أن تتواشج مع ذهن المتلقي مع ما يمثله خطاب النص من احداث وصفها الكاتب في نصه بوصفه منجزا يرصد نسقا اجتماعيا ، ويتقاطع في ممكناته الايديولوجية تفاعليا في بعده الجمالي

إن المونتاج الذي يجب ان يكون هنا هو في ترتيب اللقطات الحوارية التي تنشأ من العلاقة بين الام وأبنها ، وهذه العلاقة ناتجة من الرفض المطلق الذي تحس به تجاه ابنها ، إنها ترفضه لأنه لم يولد بالطريقة الطبيعية ، وهذا طبيعي جدا ان تفكر الام بهذه الطريقة تجاه وليدها ، وهذا ما نتبينه في اولى الحوارات بين الام وابنها ، ست حوارات يشاكس الابن امه بقوله (تكذبين) بالرغم من ان الاثنين هما في واقع الحال ضحية ، هو يبدأ تلك الحوارات وبشكل مفاجئ ، يصدم الكاتب المتلقي بهذه المفردة التي تحمل في طياتها الكثير من المعاني الدالة وليس معنى واحد، هنا تتجلى رغبة الكاتب في تأكيد المعاني ذات الافق الواسع ، الافق الذي يتجلى بين منطقتين ، الوعي بما نقول ، و الاقتناع بقوة الوعي في ادراك الاشياء المحيطة بنا :

الابن : تكذبين

الأم : من أجلك أنا هنا

الابن : تكذبين

الأم : لماذا لا تصدقني ؟ أتيت من أجلك

الابن : تكذبين

الأم : أنا هنا .. ألا تراني

الابن : تكذبين

الأم : يا إلهي .. ألا تصدق وجودي قربك ؟

الابن : تكذبين

الأم : تُكذّب نيتي ؟ ربما تستطيع ذلك لكنك لا يمكن أن تُكذّب حضوري .. هل يمكنك أن تنكر أني هنا

الابن : تكذبين .

إن هذا المشهد و كل المشاهد اللاحقة الى نهاية السيناريو التخطيطي تحدث في الماء كما اسلفت الباحثة ، وهناك (عبَارة) ستكون آيلة للغرق في لجة الماء ، إن الماء السبب الرئيسي للحياة ، فالجنين يتكون و ينشا في الرحم وسط الماء وحينما يموت الانسان يتم غسله بالماء ، والماء سبب كل شيء حي ، ولكن الماء ايضا سبب للموت حينما يغرق الانسان فيه ، وما بين الموت والحياة تتفجر الطاقات الانسانية من حب و كره وغيرها من المشاعر والاحاسيس التي يتميز بها الانسان من دون سائر المخلوقات في الارض ، في الحوار الآتي يتركز المونتاج في قطع السائد من وجهة نظر الام الى ولدها ، عندما يفاجئ المؤلف قارئ النص بانتقاله نوعية في الحوار من الكره الى الحب وبدون مقدمات ، ولثلاث حوارات يتحاور الابن مع الام بكلمة احبك ، وهذه دلالة كبيرة على العلاقة العاطفية التي تربط بين الام وابنها، هذه (العبَارة) هي الذات التي تجمع بين الام وابنها، كل طرف له أسبابه في تبني نوع تلك المشاعر، إن الوعي يحدد الادراك الكامل بالوضعية الحياتية التي يجد كل طرف نفسه فيه ان الام والابن في النص تم تصويرهما بصفات أبعد من أن تكونا شخصيتان واقعيتان بالمفهوم العام للواقعية ، إنهما يعيشان لحظات الذهاب الى الموت ، يعيشان مرحلة الحلم والسيطرة الضبابية على العلاقة المرتبكة والقلقة التي تجمعهما ، فهناك الماضي الذي يخجل منه كليهما ، بالرغم من انهما الضحية وليس المسبب ، فيدور صراع داخلي وخارجي بينهما ، صراع لا ينتهي نهاية حسنة وهما

يعلمان بذلك ، وهذه تنطوي على تباينات مختلفة المستويات ومتعددة على صعيد المونتاج الذي يتبناه المتلقي في ذهنه ، في رسم الافاق العديدة كما لو أن ذلك يحدث ذلك في الواقع الإنساني الذي يعيشه المتلقي في أي جزء من أجزاء العالم ، وهذه الصراعات متنوعة سواء من قبل الشخصيات الفعلية في النص او تلك الشخصيات المفترضة التي تدخل في نطاق التخيل المونتاجي والنص المتخيل هو الآخر ، وجميع هه الشخصيات تشتبك مع بعضها ، الواقعية والخيالية ، سواء في الحدث او في الحوار مع المتلقي ، او في ابتكار متخيل عبر صفحة المياه المقدسة التي تحيط بهم من كل جانب ، يتحاورون بغرض القيام بأمور مضيئة في مخيلتهم ، بالرغم من تعدد المستويات الزمنية بما يخص الام او ما يخص الابن وماضي كل منهم ، إن هذا التداخل ليس على وفق التسلسل الزمني ، وإنما يرتبط بشكل كامل بمستوى الزمن العاطفي والنفسي ، هنا تبرز الدلالات النفسية لفكرة المونتاج التي يجب ان لا تكون بحد ذاتها طافية على السطح ، وإنما تتماسك البنية النفسية وتكون قوية باتجاه أن تتعامل مع النواحي المادية للصفات التي يبرزها الحوار في النص.

النتائج

١. إن النص المسرحي هو مواجهة بين ذات واعية وغير واعية ، وعملية تحليل شخصيات وأفكار ورؤى تحتوي مجالات نفسية ويمكن أن يتم تأويلها حسب وجهة نظر القارئ في ذهنه وفكره وثقافته ، كما نلاحظ في مسرحية العرس الوحشي .

٢ .إن خطاب النص المسرحي يتم تحليله على وفق المنج الوصفي الذي يسعى إلى الاختزال والتكثيف في حضور العلامات ودلالاتها و التأويلات العديدة التي يتم استخلاصها من أحداث النص ، والصفات التي تتحلى بها الشخصيات التجريدية.

٣ ـ من السمات الخاصة في مونتاج اللقطات الافتراضية لحركة الاحداث والحوار بين الشخصيات يتجلى في وجود الارادة الواعية ، وتتمثل في رغبة الابن في الموت في العرس الوحشي ، فكان الماء المصدر الرئيس في استنباط الارادة واظهار قوة الوعي والادراك بما حدث للفتاة من قبل الامريكان ، ودلالات الذاكرة في تنشيط المونتاج للقطات تكون ناشطة في ذهن القارئ ..

٤ ـ يركز القارئ على بيئية الحدث و محليته والزمن الذي كتب فيه ، والنص مهما كان موقعه الجغرافي و بيئته التي خلص اليها ، فان انتقال النص الى مكان آخر وبالضرورة في زمن آخر، وهو ترابط البيئة بكل مقوماتها مع النص ، والاحتفاظ ببنيتها الداخلية وثيمتها الاساسية و الاختلاف يكمن في الحوارات والمكان والزمن الذي كان محوريا ، لأنه كان شاهدا حضاريا لما يحدث في المجتمع العراقي في هذه الحقبة الزمنية المظلمة .

الاستنتاجات

بناء على ما اسفر عنه البحث من نتاجات ، خرج الباحث بعدد من الاستنتاجات و هي على النحو الآتي:

١. المونتاج يتوفر في كل نص مهما كان جنسه او نوعه او هيئته او اسلوبه او وسيلته ، فهو ممكن مع النص المسرحي و السينمائي و اللوحة التشكيلية و الفيلم السينمائي و العرض المسرحي ، و بعبارة واحدة فهو صالح لكل منجز انساني مبدع.

٢. يتمثل المونتاج من خلال اشتراطاته و سماته و آلياته التي تتغير بتغير الموقف واللقطة والمشهد.

٣ـ ان الخطاب المسرحي يساهم في توسيع المدركات التخيلية للقارئ او الناقد او حتى المخرج ، على اساس ان هذا الخطاب يشتمل على مفاهيم من الممكن اعتمادها والاشتغال عليها للوصول الى مساحات اوسع في عملية التشكيل الوجودي للإرادة الواعية للشخصية في داخل النص .

٤ ـ إن احدى المساهمات الجادة لمنظومة المفاهيم هي الاليات في اشتغالاتها التحليلية للنص المسرحي و انتاجها لقراءة تأويلية للخطاب المسرحي بشقيه النصي و التجسيدي ، وتتبين للقارئ انفتاح هائل في توكيد معنى الشيئية للمنجز الابداعي الذي يمتلك فضاءات واسعه من الدلالات في الاحداث والبنية الداخلية للنص والحبكة المسرحية .

References

Abbas Abdel Ghani Cinematographic Montage in the Theatrical Show [Book]. - [s.l.] : Baghdad, b. M.,, 2012.

Abu al-Fayd Mohammed bin Abdul Razak al-Husseini, Crown Bride, group of investigators, c. 18 [Book]. - Beirut : Dar al-Hadia, d. V.

Abu Fadl Jamal Alin Ibn Manzour, San Arabs, 3rd edition, J7 [Book]. - Beirut : Dar Sadr, 1987.

Ahmad Atman: and Ahmad Atman Classic Sources of Tawfiq al-Hakim Theatre [Book]. - Cairo : Egyptian International Publishing Company-Longman:, 1993.
Ahmed Kamel Morsi and his colleague, Lexicon of Film Art [Book]. - Cairo : Egyptian General Authority for Writers, 1973.
Ahmed Kamel Morsi General Authority for Writers [Book]. - Cairo : [s.n.], 1973. - Vol. Lexicon of Film Art.
Ahmed Kamel Morsi, Lexicon of Film Art [Book]. - Cairo : Egypt, Egyptian General Authority for Writers,, 1973.
Birtold Brecht, Caucasian Chalk Service play, translation: Abdelrahman Badawi [Book]. - Cairo : Ministry of Culture and GuidanceAl-Natiya, Egyptian Foundation for Writing, Printing and Publishing, Egypt Press, BT.
Carl Rice Art of Cinematic Montage, Translation: Ahmed Alhadri [Book]. - Baghdad : Ministry of Higher Education and Scientific Research, p. V, p.
Dominique Phelan Film Cadres, Translation: Shahat Sadiq [Book]. - Cairo : Academy of Arts, 1998.
Dr. Hamad Mahmoud Al-Duchy Poetry Montage, in Contemporary Arabic Poem, Study on the Vocabulary of the Film Tongue in Poetry, Second Edition [Book]. - Baghdad : Sattar Publishing and Distribution House,, 2017.
Henry Agell Science of the Beauty of Cinema, translation: Ibrahim El-Arais [Book]. - Beirut : Dar Al-Tali 'ah,, 1980.
Ibn Faris Dictionary of Language Measurements, Investigation: Abdussalam Harun, J5 [Book]. - Egypt : Dar al-Thawr, 1979.
Jean Metri, Experimental Cinema, Translation: Abdullah Aouishche [Book]. - Damascus : Ministry of Culture publications, , 1997.
John Howard Lawson The Art of Screenwriting, Translation: Ibrahim al-Sahn [Book]. - Baghdad : Institute of Radio and Television Training, Al-Adib al-Baghdadi Press, 1974.
Louie de Janetti Understanding Cinema, Translation: Ali Jafar [Book]. - Baghdad : Ministry of Culture and Information, Dar al-Rasheed,, 1981.
Ma 'adif Hussein Radi, Dramatic and Gross Production of Photographic Synthesis [Book]. - Baghdad : , Unpublished Master's Thesis, 1992.
Marcel Martin Film Language [Book].
Mohammed Khattabi Linguistics of Text: Introduction to Harmony of Discourse, T2 [Book]. - Casablanca : Arab Cultural Center, , 2006.
Nabil Raghib, Language of Theatre at Alfred Faraj [Book]. - Cairo : Egyptian General Organization of Writers,, 1986.
Perkins VF, previous source, [Book].
Qais al-Zubaidi, in Cinematic Culture... Monographs, Export: Ziad Abdallah, [Book]. - Cairo : Egypt, Public Aid for Culture Palaces, , 2012.
Quoted: Aladdin Abdelmadjid Jassim, Ashkaliya Jameel in Contemporary Cinematic Trends [Book]. - Baghdad : Faculty of Fine Arts, Baghdad University,unpublished thesis, 2003.
Roland Bart, From Work to Text, in: Perspectives: Concepts and Perspectives, Group of Authors, Expressions and Presentations: Mohammed Khair Al-Baqai, I [Book]. - Beirut : Tables for Publication, Translation and Distribution, 2013.
See: Ahmed Abdul Suleiman , Preliminary Reading in Film Director Eisenstein's Theory and Philosophy in Mental Montage [Book]. - Jordanian : Journal of Art, vol. 6, No. 1,, 2013.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٢) السنة ٢٠٢٥ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Soven, Darko, Egyptian Theatre and Cinema Magazine, Mirror.. Dynamo [Book]. - Cairo : Precht planning his aesthetic theory, T., Mujahid Abdel-Monim Mujahid, No. 58, Egyptian Authorship, 1968.
Stuart Krevsch Theatre Industry, Translation: D. Abdullah Mu 'tasim al-Dabbag [Book]. - Baghdad : Dar al-Ma' amun Translation and Publishing,, 1986.
Tawfiq al-Hakim Shahrazad [Book]. - Beirut : Lebanon, Lebanese Book House, 1973 .
Terrence, San John Marner Film Directing, Translation: Ahmed Al-Hadri [Book]. - Cairo : , Camel Library, 2009.
Wafa 'at Hamadi Theatrical Speech in the Arab World [Book]. - [s.l.] : Morocco: Arab Cultural Center, 2007.
Weideli, Walter The Art of Bertolt Breacht, N.Y [Book]. - [s.l.] : University press, 1963.
William Shakespeare Othello, T.S. Jabra Ibrahim Jabra [Book]. - Baghdad : Al-Mamun Translation and Publishing House, , 1986.
Yuri Lutman, Entrance to Film Semitism, Translation: Nabil Aldabs [Book]. - Damascus : [s.n.], 1990.