تحقق آليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون

The mechanisms of intellectual cinematic montage in children's plays filmed for television are investigated

م.م. وليد مجيد عذير

M.M. Waleed majeed odhair

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جهاز الاشراف والتقويم العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research/ Scientific Supervision and Evaluation Authority

ملخص البحث:

ان ظاهرة المونتاج لا تقتصر على الفن السينمائي وحده بل هي موجودة في القصة والرواية والمسرحية والشعر ولا نغفل تواجدها في الكتب السماوية وخير دليل على ذلك القصة في القرآن الكريم وهذا ما أشارت إليه بعض الدراسات. والذي يهمنا في هذا البحث هو اليات المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال ونعني بالمونتاج الفكري أو التعبيري هو التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور وبمعنى آخر أن تجاور لقطتين مختلفين يولد معنى فكري جديد لدى المتلقي. وعن طريق التساؤل التالي: ما هي اليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون؟

كما تكمن أهمية البحث في انه يفيد طلبة أقسام الفنون السينمائية والتلفزيونية في تعريفهم بكيفية استخراج الصورة الفنية والبلاغية من الحوار بالرواية أو المسرحية وكيفية توظيفه بالسيناريو، أما هدف هذه الدراسة فتمثلت في التعرف على اليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون، وقد ضم الإطار النظري الحوار المسرحي واللغة السينمائية: وكذلك تحليل عينات بواقع عينتان، وبعد عملية التحليل أستعرض الباحث النتائج والاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التحقق، الاليات، المونتاج، الفكر السينمائي.

Summary:

The phenomenon of montage is not limited to cinematic art alone, but it is present in stories, novels, plays, and poetry. We should not ignore its presence in the heavenly books, and the best evidence of this is the story in the Holy Quran, and this is what some studies have indicated. What concerns us in this research is the mechanisms of intellectual montage in children's plays. By intellectual or expressive montage, we mean the synthesis that is based on the composition of two shots with the aim of obtaining a direct and effective effect from this juxtaposition. In other words, the juxtaposition of two different shots generates a new intellectual meaning for the recipient. Through the following question: What are the mechanisms of intellectual cinematic montage in children's plays filmed for television? The importance of the research lies in that it benefits students of cinema and television arts departments in introducing them to how to extract the artistic and rhetorical image from the dialogue in the novel or play and how to employ it in the scenario. The aim of this study was to identify the mechanisms of intellectual cinematic montage in children's plays filmed for television. The theoretical framework included theatrical dialogue and cinematic language: as well as analyzing samples of two samples. After the analysis process, the researcher reviewed the results, conclusions, recommendations and a list of sources.

Keywords: verification, mechanisms, montage, cinematic thought.

إشكالية البحث:

ان كلمة المونتاج أو التوليف مقتبسة من السينما بعد أن أصبحت للفن السابع قواعده ومقوماته الفنية والإبداعية ويعرف كامل أحمد مرسي التوليف المبدع على أنه

"عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساعها تهدف الى الجمع بين الصورة والصوت بشكل إبداعي جديد. ويتضمن هذا النموذج من التوليف تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان، كما تطلق الكلمة أيضاً على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة لتكوين شكل خيالي ليس له مقابل في الطبيعة ذاته ومعناه أيضاً التجميع والتركيب بأسلوب انطباعي، بين لقطات قصيرة متقاطعة أو متداخلة، تقدم عرضاً سريعاً مختصراً للأحداث وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم.

وهذا يعني أن الفكرة أو القصة في الفلم السينمائي تروى بواسطة تتابع اللقطات وهذا الحال ينطبق على التمثيلية التلفزيونية والفلم التلفزيوني لأن أسلوب المونتاج في السينما والتلفزيون يكاد يكون واحد ولكن الاختلاف في أدوات المونتاج.

وبما أن السينما هي حصيلة تمازج العديد من الفنون الدرامية فهي تمتلك الأصالة في مجال الدراما بما تحتويه على القصة أو الحكاية، والكلام المتميز بالإيجاز الإفصاح. وقد أخذت السينما من الأدب الروائي والمسرحي الشيء الكثير. فالفلم شبيه بالمسرحية لأنه تمثيلي وحواري وهو شبيه بالرواية لأن وسيلته السرد والوصف. وبما أن السينما هي فن صوري فأن الكتابة للسينما تحتاج الى التعبير عن الأفكار والمشاعر الموجودة في الأدب أو المسرحية الى مقابل صوري موضوعي يعتمد على مبادئ اللغة السينمائية. بعد ذلك يأتي دور المخرج ليقوم بعملية نقل الخيال الأدبي الى صورة فلمية وفق مبدأ المعادل الصوري. وهنا يأتي دور التوليف أو المونتاج للمساهمة في إغناء الخطة الإخراجية بما يقوي من شد المشاهد وخلق التشويق وهو يتابع تصاعد الصراع الدرامي نحو الذروة. وتظهر قدرة المونتاج في بناء الحبكة وترتيب الأحداث بشكل متسلسل.

والذي يهمنا في هذا البحث هو أسلوب المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال ونعني بالمونتاج الفكري أو التعبيري هو التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور وبمعنى آخر أن تجاور لقطتين مختلفين يولد معنى فكري جديد لدى المتلقي.

وبما أن المسرحية تعتمد على الحوار بشكل أساسي فقد وجد الباحث ضرورة فهم وتحليل الحوار في مسرحيات الأطفال. وبعد اطلاع الباحث على عدد من مسرحيات الأطفال وجد أن لغة الحوار سهلة وواضحة وتولد معاني جديدة يفهمها الطفل وتنشط مخيلته وتشده للعرض المسرحي. ووجد في بعضها الآخر لغة جافة وغير مشوقة. ومن هنا يرى الباحث ضرورة التعرف على أسلوب بناء الحوار في مسرحيات

الأطفال، وهل استطاع الكاتب المسرحي من توصيل أفكار جديدة تساهم في تطوير وإناء الفكرة الرئيسية للمسرحية بأسلوب المونتاج الفكري داخل الحوار.

وقد ارته الباحث مشكلة البحث عن طريق أثارة التساؤل الآتي: ما هي المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال؟.

أهمية البحث: تكمن أهمية انه: يفيد هذا البحث طلبة أقسام الفنون السينمائية والتلفزيونية في تعريفهم بكيفية استخراج الصورة الفنية والبلاغية من الحوار بالرواية أو المسرحية وكيفية توظيفه بالسيناريو.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي التعرف على **اليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون**.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بعينه من مسرحيات الأطفال:

1) مسرحية (عندما يرقص الأطفال) تأليف: صباح الأنباري.
2) مسرحية (الأميرة القبيحة) تأليف: ك. م. فالو ترجمة: سليم الجزائري.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بالاعتماد على قواعد المونتاج الفكري السينمائية وهي (التناقض – التوازي – الرمزية – الترابط الزمني – التكرار).

تحديد المصطلحات:

1) المونتاج الفكري: يعرف ايزنشتلين "بأنه وضع جزئين من فلم من أي نوع الى جانب بعضهما فأنهما ينتجان حتماً فكرة جديدة.. نوعية جيدة ناتجة عن وضع جزئي الفلم جنباً الى جنب ولا يقتصر ذلك بأي حال على السينما وحدها، بل انها ظاهرة" (ايزنشتين، 1975، صفحة 15).
2) ويعرفه مارسيل مارتن بأنه "التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور، وأهم أشكال هذا النوع كالآتي (مارتن، 1969، صفحة 53):

- التناقض: تركيب لقطتين أو 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 شائعة بين لقطتين وما تخلقه لخدمة هدف فكري محدد.

- الترابط الزمني: ربط مشهدين متوازيين في الزمن ومختلفين في المكان، ويتم الانتقال بينهما الى أن 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 تجاوزاً بعيداً وتتضمن مفهوماً كاملاً للعالم (مرسي، 1973، صفحة 222).
- التعريف الإجرائي للباحث: المونتاج الفكري في الحوار لمسرحيات الأطفال هو (تتابع جملتين أو أكثر) لكل واحدة معنى، وتتابع هذه المعاني يولد فكرة جديدة في ذهن المتلقي. وتحتوي مضامين هذه الجمل على نفس إشكال المونتاج الفكري في السينما وهي التناقض والتوازي والرمزية والترابط الزمني والتكرار.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

الحوار المسرحي واللغة السينمائية:

للحوار المسرحي أهمية كبيرة في البناء الدرامي فهو يقوم بوظائف عديدة أهمها توضيح فكرة المسرحية والتعرف على الشخصيات وأفعالها ودفع الصراع نحو الذروة وخلق الجو العام.. ويمكن عن طريق الحوار أن نتخيل حركة الشخصيات وطبيعة المكان وانفعالات الشخصيات ونسمع صوت الرياح والمطر وننتقل من مكان الى آخر بالرغم من وحدة المشهد وثباته في الواقع على خشبة المسرح.

ان الاختلاف بين الصورة الموجودة في الحوار المسرحي والصورة السينمائية، أن الأولى تكون في مخيلة القارئ أو المستمع وهذه الصورة غير ثابتة وليس لها أبعاد لكن الفكرة الناتجة عنها ربما تترسخ في ذهن المستمع للحوار. أما الصورة السينمائية فأنها محددة بزوايا وأحجام وحركة كاميرا وتتابع هذه الصورة يولد أيضاً فكرة جديدة في ذهن المشاهد "ان الفنون الدرامية جميعها تشترك في محاكاة الفعل الإنساني وتكون سمة هذه الفنون هي المحاكاة الإنسانية، لذا فأن ميزة الدراما هي نفس ميزة الإنسان الذي يتعامل بالكلمة المنطوقة والمكتوبة والأفعال التي تساعد على تفسير الموضوع والتي تستخدم مفاهيم تعبيرية كالرقص، والإيقاع، اللون، والضوء، وهذا ما تستخدمه الفنون السمعية والمرئية والتي تستخدم أكثر من حاسة لإيصال المعنى الكامل للموضوع" (لوسون، 1974، صفحة 150).

وهنا نجد أن مهمة الكاتب المسرحي صعبة تحتاج الى جهد إبداعي كبير في اختيار الجمل وصياغة الحوار كي يفعل فعله السحري والمؤثر في خيال الأطفال. ومن ثم تتحول هذه الكلمات الى مفاهيم وصور تميز بين الخير والشر، والصدق والكذب وغيرها من الأفكار والقيم الإنسانية.

ان هذه الصور الفكرية التي يؤسس لها الحوار المسرحي ربما تتشابه مع الصور السينمائية أثناء سرد قصة الفلم. لكن الشيء الذي يعطيها الفعل والحيوية هو المونتاج "كونه أهم عناصر التعبير السينمائي، وهو العنصر الأكثر توجهاً نحو الفعل، أي انه العنصر الأكثر ذهنية" (ايزنشتين، 1975، صفحة 17).

ومثلما تعتمد السينما على اللقطة وما تحتويه من أشياء محسوسة مثل الديكور وحركة الممثلين وأشياء غير محسوسة ربما تكون أصوات أو مؤثرات من خارج الكادر وكذلك الاستعارات والرموز وما تولده من أفكار جديدة. كذلك الكلمة أو الجملة في الحوار المسرحي نراها تصور ما لا يدرك بالحواس ومن التكرار يمكن للكاتب أن يصور بما يلمس ويحس ويشاهد.

"فكما ان أثر المدرك الحسي في الذهن ليس صورة طبق الأصل للتنبيه الحسي الذي يثيره، كذلك الصورة الذهنية ليست نسخة طبق الأصل من المدرك الحسي، فهي في العادة أقل منه وضوحاً وأقل منه ثراءً وتفصيلاً" (الصغير، 1981، صفحة 203). فنحن عندما نرى شيئين موضوعين أحدهما مع الاخر نستخلص من ذلك نتائج معينة بطريقة شبه آلية، على ذلك الأساس يكون الشيء الصواب هو أن نتيجة وضع قطعتين من قطع التوليف أحدهما بجانب الآخر، شيء أميل الى ان يكون نتاجاً من أن يكون مجموعاً "مع أن ايزنشتين قد لاحظ منذ زمن بعيد أن المونتاج لي قصراً على السينما بل يمكن اكتشافه في الأدب وفي الرسم وفي بقية الفنون أنه أمر مميز لرؤية الفنان لظواهر العالم. غير أنه يوجد في السينما ضمن أكثر الأشكال علانية ووضوحاً، قوة وتأكيد" (روم، 1981، صفحة 122).

وتتشابه السينما مع المسرح في استخدام الاستعارات والرموز. فقد وجدت الباحث في بعض الحوارات المسرحية تشبيه الأطفال بالعصافير والنحل الذي ينتقل من زهرة الى زهرة تعبيراً عن السعادة والعمل كذلك الحال نجده في السياق الفلمي فعلى سبيل المثال إذا تابعنا مشهد لعمال يحاولون حفر بئر في الصحراء واللقطة الثانية لذئاب فأن الأفكار التي تتولد لدينا بأن هناك من يرتبص بعملهم ويريد خلق المتاعب لهم.

من هنا نجد أن وظائف الحوار الدرامي المسرحي تكاد تكون متشابهة مع وظائف المونتاج التي تساهم في توصيل الفكرة واضافة معلومات جديدة للمتلقي سواء عن طريق تتابع الجمل في الحوار وتتابع اللقطات في المونتاج. وكذلك دفع الصراع الى الأمام من خلال العقد والأزمات الموجودة في الحوار وبالنسبة لتتابع اللقطات نراه يساهم في دفع الحكاية الى الأمام، ان كل لقطة ينبغي أن تتضمن أحداثاً تضيف معلومات جديدة. وهناك وظيفة أخرى مهمة نجدها في الحوار وفي المونتاج وهو المحافظة على إيقاع العمل الفني. فالإيقاع في المسرحية يتصاعد مع تصاعد الصراع

والإيقاع السينمائي ليس إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات، بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشبعها فهو ليس إيقاع زمني مجرد بل إيقاع للانتباه.

يقال "اننا نرى في هذه الثمانية وعشرين سطراً حركات الممثلين مشروطة بدقة شديدة، ولنعتبر أن الفالس الممتطي حصانه هو أيضاً ممثل". وبكلمات أخرى، فإننا نرى الميزانسين، وفي نفس الوقت فإننا نشعر بوجود زاوية خاصة للرؤية في كل من هذه الأسطر. وفي بعض الأسطر نشعر بوجود لقطات عامة، مناظر معروضة على نحو واسع، وفي الأسطر الأخرى – لقطات كبيرة.

من المفيد جداً بالنسبة للمخرجين أن يدرسوا بوشكين، لأنه يرى العالم دائماً، كما يراه سينمائي جيد على شكل لوحات متبدلة، متحركة، محددة بوضوح ضمن المكان، وهي لوحات يمكن تسميتها باللقطات بهدف التبسيط. إننا في كل هذه اللوحات – اللقطات والتي ستنشأ على التوالي، ستنكشف بسهولة الأحكام، وكذلك الزوايا.

ان كان بوشكين في هذه اللحظة ينظر من عيون يفغيني، فانه لن ي يكتب بقرب ذلك (ساحة فارغة) إذ لا يمكن جمع العيون والساحة الفارغة في سطر واحد، لن يمكن توليف (مونتاج) ذلك ضمن تتابع واحد لأن العيون صغيرة جداً بالمقارنة مع حيز الساحة الضخم. انظروا كم هي اللقطات واضحة في هذا المقطع. إليكم بدايته.

دار المجنون المسكن

حول قاعدة التمثال

ثمة تصادم بين شخصيتين – بطرس ويفغيني – في البدء يراهما بوشكين معاً، في لقطة واحدة. يدور يفغيني حول النصب. كما انه يتسلل باتجاهه، يتفحصه، متأهباً للمعركة. انها اللقطة التمهيدية ومن الواضح أنها لقطة عامة. يعرض السطران التاليان تكبيراً متميزاً.

ونظراته الوحشية

تتفرس في وجه حاكم نصف العالم

توجد هنا لقطتان كبيرتان – يفغيني وبطرس، وكل في سطر منفصل (تضاعف إيقاع المونتاج) ونظراته الوحشية (وجه يفغيني)

تتفرس في وجه حاكم نصف العالم. (رأس بطرس)

ومن ثم يعود المؤلف الى يفغيني:

لقد ضاق صدره.. وبجبهته

وامتلأت عيناه بالضباب، اشتعل قلبه، غلت دماؤه..

استند الى السياج البارد.

وامتلأت عيناه بالضباب..(روم، 1981، صفحة 111)

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث: قام الباحث بدراسة مجموعة من النصوص المسرحية الخاصة بالأطفال واختار عينتين بشكل قصدي كون الحوار الموجود فيها يتضمن بعض قواعد المونتاج الفكري وهي (التناقض – التوازي الرمزية – الترابط الزمني – التكرار).

عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية المسرحية الأولى عراقية هي (عندما يرقص الأطفال) تأليف صباح الأنباري (الأنباري، 2002، صفحة 86). والثانية أجنبية هي (الأميرة القبيحة) تأليف الكاتب التشيكي ك. م. فالو (فالو، 1979، صفحة 118).

تحليل المسرحيتان:

النص المسرحي سواء كان للكبار أو للصغار فانه يحمل فكرة شأنه في ذلك شأن القصة والشعر والفلم السينمائي والمؤلف يحاول إيصال الفكرة بمختلف الوسائل التعبيرية سواء كانت كلمة أو حركة أو إشارة وفي مسرحية (عندما يرقص الأطفال) وجد الباحث ان أغلب مفردات الحوار تعتمد على المونتاج الفكري. ويحاول المؤلف من خلال كلماته (الحوار) تنسيق الصور المتشابهة أو المتناقضة لخلق الأفكار في ذهن المتلقي. وبعد تجمع هذه الصورة تتحقق المتعة الفكرية في خلق الجو العام للعمل الفني بالإضافة الى المكملات الصورية الأخرى التي يشاهدها المتلقي مثل (الديكور والاكسسوار وحركة الممثلين والاضاءة والتكوين المسرحي). فلو تأملنا هذه المقاطع الحوارية من المسرحية فأننا نشعر بوجود لقطات مختلفة للتصوير وكذلك زوايا مختلفة للكاميرا. في هذا الحوار الذي تردده المجموعة الأولى.

أرواحنا تحوم حول الغابة
فراشة وشمعة مذابة
ووردة تنتظر الأمطار
والحب والسحابة

ففي المقطع الأول (أرواحنا تحوم حول الغابة) يمكن أن نتخيل مجموعة من الأطفال يلعبون ويمرحون بين أشجار الغابة. ومن الواضح أن هذه الصورة للأطفال تكون باللقطة العامة. وفي المقطع الثاني (فراشة وشمعة مذابة) تنتقل الصورة الى لقطات كبيرة الأولى للفراشة والثانية للشمعة المذابة. ويمكن استخدام المزج بين حركة الفراشة وحركة الأطفال بين الأشجار.

ويقول بودفكين "يمكن إعادة تركيب اللقطات وبأكثر من زاوية لغرض تأكيد معنى معين" وتكتمل الصورة الفنية في المقطعين الثالث والرابع اللذان يعبران عن العطش والحب وعشق الأرض للماء كما يعشق الأطفال الوطن والأرض والورد.

وهنا توحي لنا الكلمات بأن صورة (الورد والسحابة والمطر) هي لقطات عامة متتالية توحي بحب الورد للماء كي تتفتح الورود وتمتلئ الأرض بالأريج والجمال.

وفي مقطع آخر نجد المؤلف يضع صور الأطفال في إطار فني جميل يجتمع فيه الامتداد التاريخي لهؤلاء الأطفال وتمسكهم بأرضهم التي يلعبون ويقرأون فيها ويعيشون بخيراتها.

والصورة الثانية ترمز للقبح والشر بكل معانيه. حيث نشاهد الأشرار المعتدين الذين يتسللون في الظلام لقتل الأطفال والنساء وقتل الفرح في نفوسهم. اللوحة الأولى فيها زوايا ولقطات مختلفة من عامة ومتوسطة وكبيرة فالمقطع (نعيش في غابتنا الجميلة) يمكن تصويرها بلقطة عامة لحركة الناس في البيوت والمدارس فالغابة رمز للوطن والمقطع (من غابر القرون) فيه لقطات متوسطة وكبيرة للرموز الحضارية في الوطن.

والمقطع (نرقص في أفيائها الظليلة.. نميس كالغصون) عودة اللقطات العامة للأطفال وهم يلعبون أن هذا التكرار في اللقطات يولد فكرة التمسك بالأرض. وفي اللوحة الثانية نجد تناقض كبير مع اللوحة الأولى حيث نشاهد الشر بكل معانيه ففي الصورة الأولى:

لكنهم جاءوا مع الظلام
ليسرقوا الغابة والسعادة

يمكن تقسيم هذا المقطع الى مجموعة من اللقطات العامة للأشرار وهم يتقدمون في ظلام الليل مدججين بالسلاح. ولقطات كبيرة للوجوه العابسة والحاقدة، وهي تتقدم بلقطات متوسطة لتقتل النساء والأطفال. وفي المقطع الثاني من هذه اللوحة تكتمل صورة الأشرار وتتكشف نواياهم.

ويمنعوا الغناء والكلام
والرقص والأفراح والولادة

حيث نشاهد في لقطات سريعة متتابعة ومن زوايا مختلفة تقدم الأشرار لتدمير كل ما هو جميل وتحويله الى خراب وهذا التوازي بين الحدثين، سعادة الأطفال وتقدم الأشرار هو واحد من قواعد المونتاج الفكري وكذلك التناقض بين الحدثين أيضاً يؤسس للمونتاج الفكري، وكذلك نجد الرموز والاستعارات حيث استخدم الكاتب متجاورات رمزية مثل (رقص الأطفال – الورود – تساقط المطر) للإيحاء بفكرة جديدة تعبر عن حب الأطفال للجمال والحياة.

وكذلك استخدم الكاتب التكرار للقطات مختلفة في أحجامها وزواياها للتأكيد على معنى معين يريد توضيحه كما هو الحال في اللوحة الأولى لأطفال الغابة واللوحة الثانية للأشرار ونواياهم الشريرة.

وفي حوار آخر بين العرافة والقائد تتجمع فيه صور مختلفة لطبيعة الصراع الذي تتنبأ به العرافة بين كلكامشوخمبابا والحوار هو "إليك أيها العظيم خمبابا ما أنبأتني به الرؤيا المقدسة لقد رأيت في الليلة الماضية ريحاً عاتية ساقها كلكامش والأخر انكيدو.. أرشدهما إليك صبي يعرف دروب الغابة كلها يقال له ننورتا.. كدت تقضي عليهما وتسحق هامتيهما لولا أن القدر شاء خلاف ذلك. فإن أردت الحفاظ على سلطانك أيها العظيم خمبابا اقتل ننورتا قبل أن يهتدي البطلان إليه".

في هذا الحوار نجد ثلاثة محاور، الأول هو المعركة التي ستدور بين كلكامشوخمبابا الذي سينتهي بانتصار كلكامش.

والثاني هو استعانة كلكامشوأنكيدوبننورتا ليرشدهم الى طرق الابة للوصول الى خمبابا.

والثالث هو نصيحة العرافة لخمبابا بقتل ننورتا قبل لقائه بكلكامش كي لا تتحقق النبوءة.

وهنا نجد الصراع يسير في ثلاثة خطوط متوازية وفي هذا الحوار نكتشف فكرة المسرحية بمحاورها الثلاثة التي يسير عليها المؤلف حتى النهاية. نجد في حوار العرافة لقطات مختلفة الأحجام تنتقل بشكل متوازي بين إرشاد ننورتا الى كلكامش وانتقالها الى الصراع العاصف بين خمباباوكلكامش ثم الانتصار عليه وسحقه. ونلاحظ أن هذه الصورة الذهنية تتكشف في الحوار الذي يدور بين كلكامشوانكيدو وكما مبين:

كلكامش: (يصحو ببطء، ينظر الى صديقه نكيدو) يا صديقي انكيدو (ينهض) يا صديقي رأيت رؤيا رأيت إننا نقف في هوة جبل ثم سقط الجبل فجأة. وكنا أنا وأنت، كأننا ذباب صغار، ورأيت في حلمي الثاني الجبل وهو يسقط ومسك بقدمي، ثم انبثق نور وهاج طغى لمعانه وسناه على هذه الأرض فانتشلني من تحت الجبل وسقاني الماء فسر قلبي.

انكيدو: ان الجبل الذي سقط عليك هو خمبابا ونحن سنتغلب عليه ونقتله.

كلكامش: صدقت يا صاحبي وأخي الذي لم تلده أمي.. يا من اصطفيت لتكون ملازماً لي وحريصاً على سلامتي.. يا من منحته ننسون موثق أمومتها.. أعني على تسلق هذا الجبل العالي لنبحث خلفه عن ننورتا العارف بطرق الغابة ومسالكها فما أخشاه هو أن يعرف خمبابا بسره فيرسل إليه نفراً من أتباعه قبل أن نصل إليه.

أنكيدو: اطمئن يا صديقي.. "ان الذي يعرف مسالك الغابة كلها لا يُقتل بالسهولة التي تظن".

هنا نلاحظ بداية المشهد بلقطة كبيرة لوجه كلكامش ثم لقطة كبيرة لوجه انكيدو. بعدها ينتقل الى لقطات عامة لانهيار الجبل الذي يرمز لخمبابا ويعود ليستخدم اللقطات المتوسطة والكبيرة ومن زوايا مختلفة لخلق فكرة في ذهن المتلقي تمهيداً لسقوط خمبابا بعد تعاون كلكامشوانكيدوونورتا للقضاء على الشر الذي يهدد الابة. ان هذا التكرار في الرموز والاستعارات ساهم في ترسيخ الفكرة الرئيسية في ذهن المتلقي وهي "لا يمكن القضاء على الشر الا بالحكمة والشجاعة والتعاون والايمان بالقضية" حيث عمد الكاتب التركيز على هذه الفكرة من خلال استخدام قواعد المونتاج الفكري في بناء الحوار وهي (التناقض – التوازي – الرمز والاستعارة – الترابط الزمني والتكرار) وكان الهدف من هذه القواعد توليد فكرة في ذهن المتلقي يتجاوز مداها الحدث المسرحي الدائر الى هدف أكبر يشمل قيم وثقافة المتلقي كي يؤثر على سلوكه ويحدث لديه التطهير حسب نظرية ارسطو. ويتبنى سلوك جديد يرفض القيم السلبية ويتبنى القيم الإيجابية.

مسرحية (الأميرة القبيحة) للكاتب التشكيلي: ك. م فالواعتمد الكاتب في بناء الحوار على المنهج الواقعي وقد وجد الباحث ان هذا الأسلوب يفيد الكاتب باعتماد الحوار المباشر بين الشخصيات وبأسلوب بعيد عن الخيال والرومانسية الا اذا اقتضت الضرورة ذلك.. وهذا الأسلوب يقلل من ظهور الصور الذهنية. لأن الحوار يتعامل مع الفعل الواقعي والصراع الموجود فعلاً على المسرح. ومع هذا فقد وجد الباحث بعض جمل الحوار تحتوي على المونتاج الفكري وكما مبين.

بدر سالم: محاكم تفتيش المرايا؟ أي نوع من الجمعيات هذه؟ يمكن أخذ لقطة كبيرة لوجه (بدر سالم) تعبر عن الدهشة والتعجب وتقابلها لقطة كبيرة لوجه ريحانة ثم يحصل مزج معها بلقطات عامة ومتوسطة لمعاناة الشعب يحصل بعدها اختفاء تدريجي ويبقى وجه ريحانة بلقطة كبيرة في هذا الحوار.

ريحانة: ألا تعرفونها؟ ما أسعدكما إذن؟ يجمد الدم في عروقي حين أسمع باسمها. ان محاكم تفتيش المرايا هي مصدر تعاسة هذا البلد. ألم تسمعا بما يعلنه السادة كل يوم؟ قانون رقم (1) – يمنع منعاً باتاً أن تتعرف على ملامح وجهك. قانون رقم (2) – لا تتطلع الى وجهك في المرآة. حتى لا تنزلق روحك في مهاوي الضلال وتعاقب بالموت.

في هذا الحوار يمكن استخدام لقطات فيها تناقض بين وجه ريحانة الشابة البريئة والجواسيس الأشرار. أو أبناء العب البسطاء وعصابات قاضي القضاة (قماقم) وكذلك يمكن استخدام الاستعارات لصور لألأت القتل والدمار الذي بدأ ينتشر في المدينة.

وفي حوار الملكة يمكن إعادة تركيب اللقطات ومن زوايا مختلفة بين الملكة والأميرة والجو العام المشحون في هذا الحوار لتأكيد المعنى الحقيقي الكامن في صدر الملكة في محاولتها التخلص من الأميرة والسيطرة على العرش.

الملكة: القانون هو القانون. يسري على الكل. في الأرض والسماء، على الكبار والصغار، علينا وعليك. غير إني أعلم بأني جميلة. وأن جمالي لم يذب بعد. يقول الناس لي هذا. وكنت أراه في المرآة قبلاً. يوم زفافي لأبيك، كانت الصالة هذه تعج بالمرايا، عكست كلها روعة حسني وجمالي واليوم تحجبها، وستظل تحجبها الستائر السود الكثيفة. ومن جذبها لحاها من مكانها، كائناً من كان، يسلط عليه سيف الجلاد. هذا هو الحال. فلتحفظه ذاكرتك وتعيه (تستمر الملكة بالحديث تتحرك الكاميرا بشكل دائري (بان) – تتابع وجوه الحاضرين الميرة والقاضي والجلاد والحرس وتستقر على وجه أو صورة الملك في هذا الحوار).

الملكة: ثم أنك تدرين ما احتوته وصية أبيك "أي أمير يتزوج ابنتي ووريثتي يصبح ملكاً. فلتقبل من يتقدم لها بلا تردد، ولتتزوج قبل أن تبلغ العام السادس عشر" الكاميرا تتحرك ناحية الملكة وتقترب (زوم ان) الى وجه الملكة.

الملكة: أسمعت؟ قبل عامها السادس عشر. وستبلغين العام السادس عشر.. غداً. فتزوجي أن استطعت! قد جاءك حتى الان اثنا عشر أمير وكلهم رفضوك (قطع) الى وجه المير يبدو عليها الحزن والرفض لهذا الكلام الملكة مستمرة.

الملكة: ثم أن الوصية قانون. وطاعة الأب واجب فدعينا الآن نأخذك الى مكان بعيد – لقطة عامة الحرس يقتربون بالأميرة والرماح والسيوف تغطيها – لقطة عامة من الأعلى كرين – تهبط الكاميرا تدريجياً لتبين رد الفعل بين الأميرة والملكة.

الملكة: نأخذك الآن الى مان بعيد، جزيرة هادئة، حيث لا يرى أحد بشاعة وجهك. وهناك لن تبالي مطلقاً بقبح صورتك. فلن يراك أحد غير خدمك. ولن تسمعي كلمة الحقيقة المرة أبداً. وستجدين السكينة والسلام وراحة البال. قد هيأنا لك كل شيء.. فما قولك يا بنيتي العزيزة؟

ان استخدام اللقطات المتكررة ومن زوايا مختلفة للملكة والأميرة وما يحيط بهما يساهم مساهمة فعالة في تكوين أفكار وعلاقات جديدة توضح الفجوة الكبيرة بالعلاقة بين الملكة وابنة زوجها الأميرة سندليا وكذلك تتضح خيوط المؤامرة للتخلص من

الأميرة وبقاء الملكة مسيطرة على العرش. وهذه المتكررات تساهم في المونتاج الفكري وتوليد أفكار جديدة في وعي المتلقي يتجاوز مداها الحدث تجاوزاً بعيداً.

وفي الحوار الذي يدور بين الأمير سندليا وقاضي القضاة يمكن استخدام مختلف الزوايا وحركات الكاميرا البان والزوم والارتفاع للأعلى في نهاية هذا الحوار.

سندليا: اعلم! واني مستعدة. لست منافقة، أحسن الكذب أو التستر على حقيقة مشاعري. والانسان قادر كما تعلمون على تحمل كل شيء مادام مضطر لذلك. آه.. هذه نسمة هبت من الحقل.. وفي الخارج يزدهر شجر الليمون! سيرافقني هذا العطر الفواح في دربي الأخير. وستزهر أشجار الليمون مرات ومرات أما أنا فسأبقى أعيش على الذكريات، أخفف بها من وحدتي الموحشة.. ستبقى هذه الليلة تذكرني بعطر القداح وتذكرني بحبيبي، ودفء حبيبي! (تهبط الكاميرا بسرعة للأسفل تتابع حركات المير المضطربة وهي تسمع – من الأبراج دقات أجراس الساعة".

من هنا يلاحظ الباحث أن أسلوب الحوار الواقعي ربما يكون أقل تأثيراً في بناء المونتاج الفكري في ذهن المشاهد أو القارئ. ويمكن نلمس بعض الإشارات لهذا النوع من المونتاج في الحوار المشحون بالعواطف والخيال وكذلك في حالات احتدام الصراع فيمكن أن نجد التناقض أو الرموز والاستعارات أو التكرار في الزوايا وحركات الكاميرا وجميع هذه العناصر تساهم في المونتاج الفكري.

النتائج والاستنتاجات

1. يمكن أن نجد المونتاج الفكري في حوار المسرحيات الخيالية والرومانسية والشعرية والمشاهد التي يحتدم فيها الصراع.
2. يكون المونتاج الفكري أقل وضوحاً في حوار المسرحيات الواقعية كونه يتعامل مع الواقع بشكل مباشر واضح ولا يعطي فرصة للمتلقي لاستخدام خياله ومحاكاة أفكاره.
3. ان المسرحيات الخاصة بالأطفال (الشعرية والخيالية والرومانسية) يمكن تحويلها بسهولة الى أعمال سينمائية أو تلفزيونية. وتستخدم فيها نفس اللغة السينمائية بالإخراج والتمثيل.
4. ان الحوار الذي يتضمن مبادئ المونتاج الفكري حتى لو لم يقدم للسينما او التلفزيون فأنه يعطي فرصة للمخرج المسرحي كي يبدع في استخدام تقنيات الممثل والتقنيات المسرحية الأخرى.

الاستنتاجات

في ضوء النتائج توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

1- يتضح المونتاج الفكري في الاعمال الادبية والمسرحية الانطباعية عن طريق الحوار أكثر من الحوار في المسرحيات الواقعية.

2- تنوع الحوار والبلاغة الادبية في الرواية والمسرحية تعطي للمخرج وكاتب السيناريو مساحة واسعه للابداع في توليف اللقطات لانتاج معاني ودلالات مهمه تغني الفكرة العامة للعمل السينمائي أو التلفزيوية.

3- مسرحيات الاطفال الخيالية والفنطازية يمكن تحويلها بسهوله الى اعمال سينمائية أو تلفزيونية.

4-الجمل الحوارية في مسرحيات الاطفال التي تتضمن الوصف والرموز والاستعارات تعطي للمخرج المسرحي مساحة واسعة للخيال ولتوظيف التقنيات المسرحة بشكل مبدع.

المقترحات:

يقترح الباحث ما يلي

1- اقامة دورات وورش عمل لطلبة فرع السيناريو والاخراج تهدف الى توظيف الروايات والمسرحيات الخيالية في السينما او التلفزيون.

2- اعداد دراسة مقارنة عن البناء الفني للمسحيات التي تم اعدادها للسينما، او في الاعمال التلفزيونية.

التوصيات

1. يوصي الباحث بالاهتمام بالحوار المسرحي الخاص بالأطفال لتطوير مخيلتهم وتنشيط ذاكرتهم.
2. إجراء دراسة في تعليم الرسم بواسطة سرد الحوار أو الحكاية والطلب من الأطفال استنتاج أفكار جديدة تساهم في توصيل فكرة الحكاية عن طريق الرسم.

قائمة المصادر

1. **احمد حسين علي الصغير. (1981). *الصورة الفنية في المثل القرآني*. بغداد: دار الرشيد للنشر.**
2. احمد كامل مرسي. (1973). معجم *الفن السينمائي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. جون هاوارد لوسون. (1974). *فن كتابة السيناريو*. (إبراهيم الصحن، المترجمون) بغداد: مطبعة الأديب البغدادية.
4. سيرجي ايزنشتين. (1975). *الإحساس السينمائي*. (سهيل جبر، المترجمون) بيروت : دار الفارابي.
5. صباح الأنباري. (2002). *مسرحية عندما يرقص الأطفال*. العراق: مجلة ألق، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في ديالى.
6. ك. م فالو. (1979). *مسرحية الأميرة القبيحة*. بغداد: مجلة الأقلام – العدد 3، كانون الأول.
7. مارسيل مارتن. (1969). *اللغة السينمائية*. (سعيد مكاوي، المترجمون) القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر،.
8. ميخائيل روم. (1981). *أحاديث حول الإخراج السينمائي*. (عدنان مدانات، المترجمون) بيروت: دار الفارابي.