

## المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال

أ.م.د. إبراهيم نعمة محمود

عميد كلية التربية الأساسية / جامعة ديالى

### أهمية البحث والحاجة إليه .

أن كلمة المونتاج أو التوليف مقتبسة من السينما بعد أن أصبحت للفن السابع قواعده ومقوماته الفنية والإبداعية ويعرف كامل احمد مرسى التوليف المبدع على أنه (( عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساعها تهدف الى جمع 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 عرضاً سريعاً مختصراً للأحداث وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم ))<sup>(١)</sup> .

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 والأفصاح . 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 إلى التعبير عن الأفكار والمشاعر الموجودة في

١ - احمد كامل مرسى ، معجم الفن السينمائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ص ٢٢٢ .

الأدب أو المسرحية الى مقابل صوري موضوعي يعتمد على مبادئ اللغة السينمائية بعد ذلك يأتي دور المخرج ليقوم بعملية نقل الخيال الأدبي إلى صورة فلميه على وفق مبدأ المعادل الصوري . وهنا يأتي دور التأليف أو المونتاج للمساهمة في أغناء 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 .

أن ظاهرة المونتاج لاتقتصر على الفن السينمائي وحده بل هي موجودة في القصة والرواية والمسرحية والشعر ولانغفل تواجدها في الكتب السماوية وخير دليل على ذلك القصة في القرآن الكريم وهذا ماأشارت إليه بعض الدراسات (١) .

والذي يهمننا في هذا البحث أسلوب المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال ونعني بالمونتاج الفكري أو التعبيري التأليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور وبمعنى آخر أن تجاور لقطتين مختلفتين يولد معنى فكرياً جديداً لدى المتلقي. وبما ان 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 واغناء الفكرة الرئيسية للمسرحية بأسلوب المونتاج الفكري داخل الحوار .

### **أهداف البحث:**

يهدف البحث الحالي الى تعرّف أسلوب المونتاج الفكري في الحوار المسرحي لمسرحيات الأطفال .

### **حدود البحث:**

- يتحدد البحث الحالي بمسرحيتين للأطفال هما : -
- (١) مسرحية (( عندما يرقص الأطفال )) تأليف صباح الأنباري.
  - (٢) مسرحية (( الأميرة القبيحة )) تأليف ك.م. فالو ترجمة سليم الجزائري .

### **منهجية البحث:**

(١) د. محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، بغداد، دار الرشيد للنشر ١٩٨١ص ٢٠٣.

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

### تحديد المصطلحات:

- (١) المونتاج الفكري : يعرفه ايزنشتين (( بأنه وضع جزئين من فلم من أي نوع إلى جانب بعضهما فأنهما ينتجان حتماً فكرة جيدة .. نوعية جيدة ناتجة عن وضع جزئي الفلم جنباً إلى جنب ولا يقتصر ذلك بأي حال على السينما وحدها ، بل أنها ظاهرة ))<sup>(١)</sup>
- (٢) ويعرفه مارسيل مارتن بأنه (( التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور ، واهم أشكال هذا النوع كالاتي :<sup>(٢)</sup>

  - 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 إلى 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 .
  - التعريف الإجرائي للباحث : المونتاج الفكري في الحوار لمسرحيات الأطفال هو تتابع جملتين أو أكثر لكل واحده معنى ، وتتابع هذه المعاني يولد فكرة جديدة في ذهن المتلقي . وتحتوي مضامين هذه الجمل على نفس أشكال المونتاج الفكري في السينما وهي التناقض والتوازي والرمزية والترابط الزمني والتكرار .

## الفصل الثاني

(١) سيرجي ايزنشتين ، الإحساس السينمائي ، تعريب سهيل جبر ، مطابع الأمل ، ١٩٧٥ ص ١٥ .

(٢) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعيد مكاوي ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٩ ، ص

## 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 إلى 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 إبعاد لكن الفكرة الناتجة عنها ربما تترسخ في ذهن المستمع للحوار . أما الصورة السينمائية فأنها محددة بزوايا وإحجام وحركة كاميرا وتتابع هذه الصور يولد أيضا فكرة جديدة في ذهن المشاهد (( أن الفنون الدرامية جميعها تشترك في محاكاة الفعل الإنساني وتكون سمة هذه الفنون هي المحاكاة الإنسانية ، لذا فإن ميزة الدراما هي نفس ميزة الإنسان الذي يتعامل بالكلمة المنطوقة والمكتوبة والأفعال التي تساعد على تفسير الموضوع والتي تستخدم مفاهيم تعبيرية كالرقص ، والإيقاع ، واللون ، والضوء ، وهذا ما تستخدمه الفنون السمعية والمرئية والتي تستخدم أكثر من حاسة لإيصال المعنى الكامل للموضوع ))<sup>(١)</sup> .

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

أن 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 ))<sup>(٢)</sup> .

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 مالا يدرك بالحواس ومن التكرار يمكن للكاتب ان يصور بما يلمس ويحس ويشاهد .

(١) جون هاوارد لوسون ، فن كتابة السيناريو ، ترجمة إبراهيم الصحن مراجعة سعد نبيب ، بغداد ، معهد التدريب

الإذاعي والتلفزيوني ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٠ .

(٢) سيرجي ايزنشتين، مصدر سابق ، ص ١٧ .

(( فكما أن 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 )) .<sup>(١)</sup> فنحن عندما نرى شيئين موضوعين احدهما مع الآخر نستخلص من ذلك نتائج معينة بطريقة شبه أليه ، على ذلك الأساس يكون الشيء الصواب هو أن نتيجة وضع قطعتين من قطع التوليف احدهما بجانب الآخر ، شيء أميل إلى أن يكون نتاجاً من أن يكون مجموعاً (( مع أن ايزنشتيمن قد لاحظ منذ زمن بعيد أن المونتاج ليس قصراً على السينما بل يمكن اكتشافه في الأدب وفي الرسم وفي بقية الفنون أنه أمر مميز لرؤية الفنان لظواهر العالم . غير انه يوجد في السينما ضمن أكثر الأشكال علانية ووضوحاً ، قوة وتأكيد ))<sup>(٢)</sup> .

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

من هنا نجد أن وظائف الحوار الدرامي المسرحي تكاد تكون متشابهة مع وظائف المونتاج التي تساهم في توصيل الفكرة وإضافة معلومات جديدة للمتلقى سواء عن طريق تتابع الجمل في الحوار وتتابع اللقطات في المونتاج . وكذلك دفع الصراع إلى الأمام من خلال العقد والأزمات الموجودة في الحوار وبالنسبة لتتابع اللقطات نراه يساهم في دفع الحكاية إلى الأمام ، أن كل لقطة ينبغي أن تتضمن إحداثاً 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 أدارك العلاقات الزمنية بين اللقطات . بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشبعها فهو ليس إيقاع زمني مجرد بل إيقاع للانتباه.

## الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسات قريبة من الدراسة الحالية، لكنه وجد بعض البحوث والمقالات في بعض المصادر ويمكن الاستفادة منها في هذه الدراسة من ناحية التحليل والتشابه بين الصورة في الحوار والصور السينمائية ، ونتائج تتابع الجمل الحوارية

(١) د. محمد حسين علي الصغير، مصدر سابق ص ٢٠٣ .

(٢) ميخائيل روم ، احاديث في الأخراج السينمائي . ترجمة عدنان مدانات بيروت ، دار القارابي ، ١٩٨١ ص ١٢٢ .

وما تشكله من معاني ورموز في ذهن المتلقي وبين تتابع اللقطات في الفلم السينمائي . وهل هناك مونتاج فكري في كلا الحالتين أم لا ؟ في كتاب الدكتور محمد حسين علي الصغير الموسوم ( الصورة الفنية في المثل القرآني ) نراه يتناول الاستعارة والرمز في النص القرآني .

وهذا المبدأ موجود في المونتاج الفكري السينمائي . فهو يقول الاستعارة في المثل القرآني هي صيغة من صيغ الشكل الفني في استعمالاته تحمل النص ما لا يبدو من مظاهر اللفظ ، أو أبدائي المعنى وإنما تؤلف بين هذا بعملية إبداع جديدة تضيف على اللفظ إطار المرونة والنقل والتوسع أو تضيف إلى المعنى مميزات خاصة نتيجة لهذا النقل الذي دل على معنى آخر لأياتي من اللفظين خلال واقعة اللغوي فالاستعارة بهذا تنتقل بالنص من الجمود اللفظي المحدد إلى السيرورة في التعبير ، والمرونة في الاستعمال كما في قوله تعالى (( انزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبداً رابياً ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حليه أو متاع زبد مثله كذلك يضرب الله الحق والباطل فأما الزبد فيذهب جفاء وإما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال )) الآية ١٧ من سورة الرعد .

(( في هذه الآية نجد عدة استعارات حية اخذ وجه الشبه فيها من المحسوس المشاهد إلى المعقول المجرد من اجل كشفه وجلائه فقد استعير الماء للخير والحق، والزبد للنشر والباطل ، فالغشاء والزبد يطفوان على سطح الماء حتى يوشك أن يتلاشى منظر الماء، والماء مستقر في قراره شأنه بذلك شأن المعادن في رسوبها فهما ماكتان ثابتان وكذلك الخير والحق ماكتان مستقران . فأخذ وجه الشبه من المحسوس وهو الماء إلى المعقول وهو الحق ))<sup>(١)</sup> .

ويمكن الاستفادة من هذا البحث في تحليل النصوص المسرحية الخاصة بالأطفال وما يحمله الحوار من استعارات ورموز يمكن أن تساهم في المونتاج الفكري لدى المتلقين من الأطفال وفي كتاب ميخائيل روم الموسوم (( أحاديث حول الإخراج السينمائي )) يتناول قصيدة بوشكين (( الفارس النحاسي )) والتي يقول فيها

دار المجنون المسكين  
حول قاعدة التمثال  
ونظراته الوحشية  
تتفرسي وجه حاكم نصف العالم  
لقد ضاق صدره . وبهجته

(١) د. محمد حسين علي الصغير ، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨١ ص ٢٠٣ .

## استند إلى السياج البارد . وامتأت عيناه بالضباب ... \*

يقال (( إننا نرى في هذه الثمانية وعشرين سطرا حركات الممثلين مشروطة بدقة شديدة ( ولنعتبر أن الفارس الممتطي حصانة هو أيضا 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 من هذه اللوحات - اللقطات والتي ستنشأ على التوالي ، سنكتشف بسهولة الأحجام ، وكذلك الزوايا .

أن كان بوشكين في هذه اللحظة ينظر من عيون يفغيين ، فإنه لن 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 ويفغيين - في البدء يراهما بوشكين معاً ، في لقطة واحدة . يدور يفغيين حول النصب . كما انه يتسلل باتجاهه ، يتفحصه ، متأهباً للمعركة . أنها اللقطة التمهيدية ومن الواضح أنها لقطة عامة . يعرض السطران التاليان تكبيراً متميزاً .

## ونظراته الوحشية تتفرس في وجه حاكم نصف العالم

\* يمكن الرجوع الى كتاب ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدانات ، دار الفارابي ١٩٨١ ص ١١٠-١١١ .

توجد هنا لقطتان كبيرتان - يفتحين وبطرس ، وكل في سطر منفصل ( تضاعف  
إيقاع المونتاج )  
ونظراته الوحشية ( وجه يفتحين )  
تنقرس في وجه حاكم نصف العالم. ( رأس بطرس )  
ومن ثم يعود المؤلف الى يفتحين :

### **لقد ضاق صدره . وبجبهته وامتلات - عيناه بالضباب ، اشتعل قلبه ، غلت دماؤه ..**

يمكن تصور هذه الأبيات باعتبارها اقتراباً ( زوم آن ) أو مجموعة من  
التكبيرات التدريجية ، إذ أن منظر يفتحين يكبر من سطر لسطر :

استفاد الباحث من هذه الدراسة في تحليل الحوار المسرحي وما تصنعه المخيلة من  
وزوايا تصوير وحركة كاميرا ومونتاج . ومن هذه الدراسات يمكن أن نستنتج أن  
المونتاج الفكري موجود في النصوص المسرحية والشعرية لكن في أي أنواع الحوار  
؟ وما هي مواصفاته ؟ وكيف يتم بنائه ؟ هذه الأسئلة وغيرها قادت الباحث  
للاطلاع على النصوص المسرحية الخاصة بالأطفال وتحليل الحوار الموجود فيها  
للقوف على طبيعة المونتاج الفكري الموجود في هذه النصوص .

## **الفصل الثالث**

### **المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال**

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 ) .



المسرحية الأولى عراقية هي ( عندما يرقص الأطفال ) تأليف صباح الأنباري <sup>(١)</sup> والثانية أجنبية هي ( الأميرة القبيحة ) تأليف الكاتب التشيكي ك. م. فالو <sup>(٢)</sup> .

النص المسرحي سواء كان للكبار أو للصغار فإنه 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 أن اغلب 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 الصور تتحقق المتعة الفكرية في خلق الجو العام للعمل الفني بالإضافة إلى المكملات الصورية الأخرى التي يشاهدها المتلقي مثل ( الديكور والإكسسوار وحركة الممثلين والإضاءة والتكوين المسرحي ) . فلو تأملنا هذه المقاطع الحوارية من المسرحية فأننا نشعر بوجود لقطات مختلفة للتصوير وكذلك زوايا مختلفة للكاميرا. في هذا الحوار الذي ترده 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 إلى لقطات كبيرة الأولى للفراشة والثانية للشمعة المذابة . ويمكن استخدام المزج بين الحركة الفراشة وحركة الأطفال بين الأشجار . ويقول بودفكين (( يمكن إعادة تركيب اللقطات وبأكثر من زاوية لغرض تأكيد معنى معين )) وتكمل الصورة الفنية في المقطعين الثالث والرابع اللذان يعبران عن العطش والحب وعشق الأرض للماء كما يعشق الأطفال الوطن والأرض والورد .

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

(١) صباح الأنباري ، مسرحية عندما يرقص الأطفال ، مجلة آلق ، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في ديالى ، ٢٠٠٢ ، ص٨٦ .

(٢) ك. م. فالو ، مسرحية الأميرة القبيحة ، مجلة الأقلام \_ العدد ٣ ، كانون الأول ١٩٧٩ ، بغداد ، ص ١١٨ .

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

والصور الثانية ترمز للقيح والشر بكل معانيه . حيث نشاهد الأشرار المعتدين الذين يتسللون في الظلام لقتل النساء والأطفال 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 افئائها الظليلة .. نميس كالغصون )) عودة للقطات 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 ليسرخوا الغابة والسعادة

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

### ويمنعوا الغناء والكلام والرقص والأفراح والولادة

حيث نشاهد في لقطات سريعة متتابعة ومن زوايا مختلفة تقدم الأشرار لتدمير كل ما هو جميل وتحويله إلى خراب وهذا التوازي بين الحدثين ، سعادة الأطفال وتقدم الأشرار هو واحد من قواعد المونتاج الفكري وكذلك التناقض بين الحدثين أيضا 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 إحجامها وزواياها لتأكيد على معنى معين يريد توضحه كما هو الحال في اللوحة الأولى لأطفال الغابة واللوحة الثانية للأشرار ونواياهم الشريرة.

وفي حوار آخر بين أعرافه والقائد تتجمع فيه صور مختلفة لطبيعة الصراع الذي تنتبأ به العرافة بين كلكامش وخبابا والحوار هو ( إليك أيها العظيم خبابا ما أنبأتني به الرؤيا المقدسة لقد رأيت في الليلة الماضية ريحا عاتية ساقها كلكامش والأخر انكيديو .. 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 خبابا أقتل ننورتا قبل أن يهتدي البطلان إليه )) ألق ص ٩١ .

في هذا الحوار نجد ثلاثة محاور ، الأول هو المعركة التي ستدور بين كلكامش وخبابا الذي سينتهي بانتصار كلكامش .  
والثاني هو استعانة كلكامش وانكيديو بننورتا ليرشدهم إلى طرق الغابة للوصول إلى مكان خبابا .  
والثالث هو نصيحة العرافة لخبابا بقتل ننورتا قبل لقائه بكلكامش كي لا يتحقق النبوءة .

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

كلكامش : ( يصحو ببط ، ينظر إلى صديقه انكيديو ) يا صديقي انكيديو ( 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 طغي لمعانه وسناه على هذه الأرض فانتشلي من تحت الجبل وسفاني الماء فسر قلبي .

انكيديو : أن الجبل الذي سقط عليك هو خبابا ونحن سنتغلب عليه ونقتله .  
كلكامش : صدقت يا صاحبي وأخي الذي لم تلده أُمي .. يا من اصطفيت لتكون ملازماً لي وحريصاً على سلامتي .. يا من منحته نנסون موثق أمومتها .. أعني على تسلق هذا الجبل العالي لنبحث خلفه عن ننورتا العارف بطرق الغابة ومسالكها فما أخشاه هو أن يعرف خبابا بسره فيرسل إليه نفرأ من إتباعه قبل أن نصل إليه .  
انكيديو : أطمئن يا صديقي .. (( أن الذي يعرف مسالك الغابة كلها لا يقتل بالسهولة التي تظن )) ألق ص ٩٣ .

هنا نلاحظ بداية المشهد بلقطة كبيرة لوجه كلكامش ثم لقطة كبيرة لوجه انكيديو . بعدها ينتقل إلى لقطات عامة لانهيال الجبل الذي يرمز لخبابا ويعود ليستخدم اللقطات المتوسطة والكبيرة ومن زوايا مختلفة لخلق فكرة في ذهن المتلقي تمهيداً لسقوط خبابا بعد تعاون كلكامش وانكيديو وننورتا للقضاء على الشر الذي يهدد الغابة . أن هذا

التكرار في الرموز والاستعارات ساهم في ترسيخ الفكرة الرئيسية في ذهن المتلقي وهي (( لأمكن القضاء على الشر الأ بالحكمة والشجاعة والتعاون والأيمان 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 إلى هدف أكبر يشمل قيم وثقافة المتلقي كي يؤثر على سلوكه ويحدث لديه التطهير حسب نظرية أرسطو . ويتبنى سلوك جديد يرفض القيم السلبية ويتبنى القيم الإيجابية .

مسرحية (( الأميرة القبيحة )) للكاتب التشكيلي : ك.م فالو<sup>(١)</sup> اعتمد الكاتب في بناء الحوار على المنهج الواقعي وقد وجد الباحث أن هذا الأسلوب يفيد الكاتب باعتماد الحوار المباشر بين الشخصيات وبأسلوبه بعيد عن الخيال والرومانسية الأ إذا 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 تقابلها 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 : الأ تعرفونها ؟ ما أسعدكما أذن ؟ يجمد الدم في عروقي حين اسمع بأسمها . أن محاكم تفتيش المرايا هي مصدر تعاسة هذا البلد . ألم تسعما بما يعلنه السادة كل يوم ؟ قانون رقم (١) - يمنع منعاً باتناً أن تتعرف على ملامح وجهك . قانون رقم (٢) - لا تتطلع إلى وجهك في المرآة . حتى لأنتزلق روحك في مهاوي الضلال وتعاقب بالموت )) الأقلام ص ١٢٠ .

وكذلك في حوار ريحانة وهي تتأمل قسوة (( قاضي القضاة )) حيث تقول: نعم، نسميه (( قماقم )) اختصار لألقابه ونكاية به. أن له في كل ناحية عيوناً وله في كل قرية ومحلة أعواناً يتشممون الأخبار بحثاً عن المرايا ويدفعون بأصحابها إلى المحاكم . أنهم عصابة لثيمة تنشر الرعب والفرع في كل مكان )) الأقلام ص ١٢٠ . في هذا الحوار يمكن استخدام لقطات فيها تناقض بين وجه ريحانة الشابة البريئة والجواسيس الأشرار. أو أبناء الشعب البسطاء وعصابات قاضي القضاة (( قماقم )) وكذلك يمكن استخدام الاستعارات لصور لألأت القتل والدمار الذي بداء ينتشر في المدينة . وفي حوار الملكة ص ١٢٣ يمكن إعادة تركيب اللقطات ومن زوايا مختلفة

(١) ك.م فالو ، مسرحية الأميرة القبيحة ، مجلة الأقالم ، وزارة الثقافة والأعلام ، العدد ٣ ، بغداد ١٩٧٩ ص ١١٨ .

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 . يسرى على الكل . في الأرض والسماء ، على الكبار والصغار ، علينا وعليك . غير إنني أعلم بأني جميلة . وأن جمالي لم يذبل بعد . يقول الناس لي هذا . وكنت أراه في المرأة قبلاً . يوم زفافي لأبيك . كانت الصلاة هذه تعج بالمرايا، عكست كلها روعة حسني وجمالي . واليوم تحجبها ، وستظل تحجبها الستائر السود الكثيفة . ومن جذبها أو لحاها عن مكانها ، كائنا من كان يسلط عليه سيف الجلاذ . هذا هو الحال . فلنحفظه ذاكرتك وتعه ( تستمر الملكة بالحديث تتحرك الكاميرا بشكل دائري ( بان ) - تتابع وجوه الحاضرين الأميرة والقاضي والجلاذ والحرس وتستقر على وجهه أو صورة الملك في هذا الحوار ) .

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

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

**الملكة :** ثم أن الوصية قانون . وطاعة الأب واجب فدعينا الآن نأخذك الى مكان بعيد . لقطه عامة الحرس يقتربون بالأميرة والرماح والسيوف تغطيها . لقطه عامة من الأعلى كرين . تهبط الكاميرا تدريجياً لتبين رد الفعل بين الأميرة والملكة  
**الملكة :** نأخذك الآن إلى مكان بعيد . جزيرة هادئة . حيث لا يرى احد بشاعة وجهك . وهناك لن تبالى مطلقاً بقبح صورتك . فلن يراك أحد غير خدمك . ولن تسمعي كلمة الحقيقة المرة ابداً . وستجدين السكنينة والسلام وراحة البال . قد هيأنا لك كل شيء .. فما قولك . يابنيتي العزيزة ؟

أن 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 وأبنه 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 القضاء يمكن استخدام مختلف الزوايا وحركات الكاميرا ألبان والزوم والارتفاع للأعلى في نهاية هذا الحوار

سندليا : اعلم ! واني مستعده . لست منافقة، أحسن الكذب أو التستر على حقيقة مشاعري. والإنسان قادر كما تعلمون على تحمل كل شي مادام مضطر لذلك. أه .. هذه نسمة هبت من الحقل.. وفي الخارج يزهر شجر الليمون ! سيرافقتي هذا العطر الفواح في دربي الأخير . وستزهر اشجار أليمون 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 الأمير المضطربة وهي تسمع - من الأبراج دقائق أجراس الساعة .

من هنا يلاحظ الباحث أن أسلوب الحوار الواقعي ربما يكون اقل 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

- ١ . يمكن أن نجد المونتاج الفكري في حوار المسرحيات الخيالية والرومانسية والشعرية والمشاهد التي يحتدم فيها الصراع.
- ٢ . يكون المونتاج الفكري اقل وضوحاً في حوار المسرحيات الواقعية كونه يتعامل مع الواقع بشكل مباشر واضح ولأيعطي فرصة للمتلقي لاستخدام خياله ومحاكاة افكاره .
- ٣ . أن المسرحيات الخاصة بالأطفال ( الشعرية والخيالية والرومانسية ) يمكن تحويلها بسهولة إلى أعمال سينمائية أو تلفزيونية. وتستخدم فيها اللغة السينمائية نفسها بالأخراج والتمثيل .
- ٤ . أن الحوار الذي يتضمن مبادئ المونتاج الفكري حتى لو لم يقدم للسينما أو التلفزيون يعطي فرصة للمخرج المسرحي كي يبدع في استخدام تقنيات الممثل والتقنيات المسرحية الأخرى .

## التوصيات

١. يوصي الباحث بالاهتمام بالحوار المسرحي الخاص بالأطفال للتطوير مخيلتهم وتنشيط ذاكرتهم .
٢. يمكن أن يساهم هذا النوع من الحوار في تجديد أفكار الطفل وتطوير قابليته في التحليل والاستنتاج وتعميمه في المسرحيات والأعمال التلفزيونية التي تهتم في تنشآت الأطفال .
٣. 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

١. احمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ١٩٧٣ .
٢. جون هاوارد لوسون ، فن كتابة السيناريو ، ترجمة إبراهيم الصحن ، مراجعة سعد لبيب ، بغداد معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٤ .
٣. ك.م. فالو ، مسرحية - الأميرة القبيحة مجلة الأقاليم، العدد (٣) ، كانون الأول ، بغداد ، ١٩٧٩ .
٤. محمد حسين علي الصغير ، الصورة الفنية في المثل القرآني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ .
٥. مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعيد مكايي الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ .
٦. ميخائيل روم ، أحاديث في إخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدانات ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨١ .

٧. سيرجي ايزنشتين ، الإحساس السينمائي ، تعريب سهيل جبر ، مطابع الأمل ،  
١٩٧٥ .
٨. صباح الأنباري ، مسرحية - عندما يرقص الأطفال - ، مجلة ألق ، الأتحاد  
العام للأدباء والكتاب في ديالى - بعقوبة ، ٢٠٠٢ .