الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ. / على ابو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيـ
من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فـ
شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعـ
بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبا
على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها
معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسا
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراج
كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا مع
CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيق
مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلا
تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديم
للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكـ
المعمول بها فى الأكاديمية .

النصميم والاخراج	المراجعة اللغوية	تقنية المعلومات	دعم النشر
هانى صبرى	صفاء عباس	أمل سامى - دينا رضا	ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد

المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

المفتتح

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

دراسات بينية

المونتاج في نص مسرحية الأم شجاعة وأولادها لمؤلفها برتولدبريشت	284
العلاقة الجدلية المونتاجية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى في الفيلم السينمائي	296

المونتاج فى نص مسرحية
الأم شجاعة وأولادها لمؤلفها برتولد بريشت

يعود المونتاج بوصفه موضوعاً حياتياً إلى طبيعة الحياة نفسها ، فالمونتاج جنينياً يعتبر فكراً محملاً من خلال مفهوم المونتاج بين حياة وحياة وقد تجلى ذلك في رسومات (الواسطي) التي يظهر في واحدة من منمنماته وجود جنين وامـرأة عارية في وضع الولادة. ويتأكـد موضوع المونتاج في اللوحات المرسومة التي تضم منظر ومنظر آخر بداخله ، وكأنه بذلك يشكل لقطة متداخلة تـضم مكانين في زمن واحد . ويلاحظ أن الفكر الإنساني لـم يتوقف عن طرح قضية داخل قضية، وإن التركيب المونتاجي لهذه الافكار يأتي بوضوح تارة وأخرى مضموراً. إن الحاجة لفهم طبيعة التفكير المونتاجي سواء في الحياة أو الفنون ، يساعد على تفهم طبيعة الأدب المسرحي الذي يدخل المونتاج في صميم تكوينه. وحسب ما قالـه غوته : إننا لن نرى في الطبيعة أي شيء منعزل، وإنما كل شيء مرتبط بشيء آخر أمامه والى جانبه وتحته وفوقه) (١).

منصور نعمان نجم | العراق

إن النص المسرحي وعبر حقب التاريخ ارتبط بالمونتاج بوصف النص شكلاً من أشكال التعبير عن الحياة و يأخذ منها بطريقة انتقائية من خلال خيال المؤلف الخصب وخزين تجربته الغنية وبذلك يُعيد إنتاج الحياة ويزج معرفته في جوهر النص وذلك يعني دخول مساحة جديدة قد تكون غير مرئية سابقا .

إن الصور والأفكار الملتقطة من الحياة تتطلب مهارات تقنية كبيرة تقع في صلب عملية مونتاجية في عقل المؤلف والمتعلقة في كيفية ربط (الموتيفات) والحوار والأحداث الذي يعطيها معنى وعليه فأن المونتاج فى الحالة هذه يعتبر مذابا في عناصر النص المسرحي ويشكل قواماً أساسياً يستند النص عليه عن طريق الربط بين الأفكار والحركة والصوت واللون والانفعالات لخلق عالم مترابط متماسك، يشكل ترسانة الشكل الفني، وفي ضوئه ينشئ المؤلف عالماً متخيلاً إلا أنه عالم مركب مونتاجيا .

وكلما كانت حذاقة المؤلف ومهارته ودرايته الفنية والجمالية عالية، يغيب المونتاج ويختفي لدرجة عدم الإحساس بوجوده على الرغم من فاعليته النشطة .إن المونتاج يدخل في صلب النص المسرحي سواء ما تنطق به الشخصيات أو ما يتم الإشارة إليه في الإرشادات التي يوردها المؤلف بين هلالين داخل متن النص لأن المونتاج يرسم صورة لعالم مليء ، عاج

بالحركة والانفعال، مؤسس على الفاعلية النشطة بما يجعله، أشد وتيرة وأعمق تأثيراً . لهذا فأن المونتاج يدخل طرفاً في التعبير عن رؤية المؤلف للكون والعالم والحياة ويتضح ذلك في طبيعة تركيب الأحداث والحوار والأفكار والشحنات الانفعالية وتبادل المواقف والإرادات المتنازعة والأفكار التصميمية أو المتغيرة أو المقترحة . ويرى تودوروف (إن الأساس ليس الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم إنما الكيفية التي يوردها السارد لتلك الاحداث).(٢)

إن المونتاج هنا يأخذ موقف السارد. بوصف المونتاج يقص حكاية .(٣) باعتبار السارد يعطي الشكل للخطاب، فالمونتاجية تتجلى في النص المسرحي وتؤسسه وتعمقه وتكشف عن خباياه .

وفضلاً عن ذلك تزيد من عملية التواصل بين الأبطال والتجاذب بين الصور المسرحية لتلك الاحداث إن المونتاج يمثل منظوراً متفرداً لرؤية المؤلف وفي كيفية إدارة دفة الأفكار الفلسفية مونتاجياً بكلمة أدق إنه يمثل درجة من العمق متغلغلة في النص وإن اكتشاف صيغها المختلفة تعبير دقيق عن منظور المؤلف الكوني لعالمه المتخيل ووعيه في استنطاق المتغير من الثوابت والمتحفز من الراكد ، والمتحرك من الراسخ .

وعليه فأن المونتاج يُعد اكتشافاً للعالم الذي نحياه، والذي يحيله المؤلف إلى عالم متخيل فالمونتاج مرتبط لا بما يقوله المؤلف في النص المسرحي وإنما بكيف يقوله . وهذا يؤكد ارتباط المونتاج لا بالمضمون فحسب، وإنما بالشكل الفني للنص المسرحي فالعلاقة المتفاعلة بماذا وكيف تشكل حجر الزاوية لمنظور المؤلف. وبهذا الصدد يقول أزنشتاين) عن المونتاج في أدب بوشكين:(إن بوشكين، توصل بمساعدة تفصيلين أو ثلاثة تتلاءم مع لقطتين أو ثلاث ، إلى إبلاغنا فكرة هي ما وصلت إليه تلك التفاصيل المتعارفة).(٤)

وفي ضوء ما تقدم فأن المونتاج داخل النص يشكل قيمة فنية وجمالية تعكس قدراً كبيراً في طبيعة المتغيرات في الحياة في كيفيات مختلفة في شكلها الفني وعلى وفق ما تقدم فأن المونتاج يشكل حجر الزاوية في النص المسرحي وعلى الرغم من ذلك فأن الموضوع لم يزل غامضاً في حركة المونتاج واشتغال صيغه داخل بنية النص المسرحي . لهذا تم حصر الموضوع بصيغة سؤال وعلى النحو الآتي:

كيف يكون المونتاج في نص مسرحية – الأم شجاعة وأولادها ؟ تتجلى أهمية البحث بوصفه يتطرق إلى بنية النص المسرحي من زاوية مونتاجية ويُعد ذلك اكتشاف النص من زاوية بنى مجاورة لم يسبق تناولها، لهذا يعتبر البحث إضافة معرفية . ويفيد البحث : مؤلفو النصوص المسرحية، والمخرجون والنقاد ودارسوا فن المسرح .

ويهدف البحث للكشف عن : صيغ المونتاج المتبعة وتداخلها في تركيب بنية مسرحية الأم شجاعة وأولادها.

الزمان : ١٩٣٠ – زمن كتابة النص

المكان : ألمانيا

والمونتاج Montage كلمة فرنسية الأصل، واصطلاحاً كان لصيقاً بالسينما. وفيزيائياً يعرف بأنه (ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع الأخرى، إن اللقطات ترتبط ببعضها البعض لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة)(٥).

وفي تعريف آخر للمونتاج يقول: (ترتيب لقطات فيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن)(٦). ومعنى ذلك إن قيمة الفيلم تعتمد على حد كبير على قيمة المونتاج. وهذا الأمر يشير إليه تعريف آخر يقول فيه إن:(المونتاج الذي يقودنا إلى حيث لم نكن نفكر مطلقاً فيه)(٧).

ويمكن التقاط فكرة وجهة النظر المعتمدة في الأصل على رؤية خالصة لعين غير إنسانية، عين تتواجد داخل الأشياء(٨). وبطبيعة الحال، إن وجود المونتاج ضمن العمل الفني يكون لا لوجهة النظر فحسب، وإنما يشكل المونتاج أداة فلسفية مناورة جدلية من الدرجة الأولى(٩) يستطيع المبدع من خلالها أن ينشئ عالماً متخيلاً مليئا بالصورة المختلفة مما يسمح (بتوليد معنى جديد، من صورتين مجتمعتين لا وجود له في أي منهما على حدة (١٠) ذلك أن المونتاج هنا يعيد بناء الواقع تشكيلياً وفكرياً وبشكل مستقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي، وهذا يعني أن المونتاج عملية تعنى بالتجميع والتحديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق والسلاسة والسياق وترابط التتابع في وقتٍ واحد (١١) تهدف إلى إنجاز عملية تحول للواقع ، تلك العملية التي تجعله في وقتٍ واحد أكثر درامية وأكثر دلالة (١٢) لهذا فأن المونتاج ذا اللقطات المتعاقبة يعادل في الواقع عملية الإدراك الطبيعي التي تقوم على تتابع لحظات الانتهاء (١٣) .

بينما المونتاج الذي يساهم في تدعيم الرؤية واستنطاق الأفكار، فأنه يبحث عن صيغ مونتاجيه تزيد من القيمة الجمالية إذ تسمح السينما بإظهار مشاهد متوازية ، فنحن بوسعنا أن نشاهد توازيات داخلية وخارجية كما أن إمكانية إقامة العلاقات والمجابهات بين الواقع والحلم (١٤) . لهذا فأن وظيفة المونتاج هو إعطاء معنى .

التعريف الإجرائي للمونتاج المسرحي

عملية ربط لعدد من المشاهد والصور بقصد إحداث صدمة عاطفية ، نفسية ، فكرية وقد يكون المونتاج واضحاً من خلال عملية تقطيع النص إلى فصول ومشاهد وقد يكون مذاباً في بنية النص، ويعتمد المونتاج على صيغ متعددة : متوازية متداخلة متقاطعة، قافزة. وقد يستعين المؤلف بالإرشادات داخل النص من أجل تأكيد الشكل المونتاجي وإحداث تأثير واستقصاء للمعنى.

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

التمهيد :

استخدم مؤلفو المسرح المونتاج بصيغ مختلفة على مر العصور التي مر بها المسرح ، دون الإشارة إلى المونتاج ، لكنه في حقيقة الأمر ، اشتغلوا عليه ، سواء كانت المسرحية بفصل واحد أم متعددة الفصول . إن النص المسرحي يعتمد على عدد من العناصر، وقد أشار إليها (أرسطو) ومنها الحبكة التي تشكل عملية تنظيم لجريان الحدث، وبطبيعة الحال اشتغال باقي العناصر الأخرى ومنها الشخصية .

وإذا كان المونتاج مصطلحا يُعد حديثا نسبيا ومقترنا بالسينما، إلا أن استخدامه على مستوى فن كتابة الدراما كان ضمنيا بدءاً من الإغريقي وانتهاءاً بالنصوص المعاصرة. إن شكل النص المسرحي الذي يقسم إلى فصول أو مشاهد أو لوحات، فان هذا التقسيم لوحده يعد عملية تقطيع ولصق للحدث من أجل تقديم حكاية، ثم تجري العمليات اللاحقة في اختيار شخصيات مميزة لديها القدرة والقوة والكفاءة والدوافع اللازمة مما يجعلها في حركية دائمة، في المناورة والجدال الحواري . بكلمة أخرى تشكيل صيغ مونتاجية متقاطعة في الهجوم والدفاع ومتداخلة وأحيانا متوازية، مما يساعد على لملمة الحدث، وكشف الشخصية، وصولا إلى جوهر الأفكار التي يتقاطع الأبطال من أجلها .

إن العملية المونتاجية مرتبطة في بنية النص والكيفية التي يصوغ بها المؤلف أفكاره . بكلمة أدق، إن رؤية المؤلف الكونية تتجلى لا في الموضوع والشخصيات فحسب ، وإنما في الموقف الدرامي الذي تشكله خطة الحدث أو خطة الشخصية . إن هذه المسألة تخلق نوعا من العقبات، إلا أن المونتاج يدخل طرفاً في صياغة شكلها الفني، بين حدث يجري بسلاسة وآخر يعيقه أو يقطعه أو يتداخل معه. إن عمليات الربط المونتاجي في النص بين الشخصيات المتقابلة في الهجوم والدفاع، أو الشخصيات التي لا تكون موجودة فعليا في الموقع التي تجري فيه الأحداث، وعلى الرغم من ذلك يكون لها تأثير بالغ في صيرورة الحدث، وبذلك يتم الربط المونتاجي في النص بين ما يقع في الداخل والخارج.

إن ذلك يشير إلى تعددية الصيغ المونتاجية ومنها المتوازية التي تشكل خطاً مسيطراً ومهيمناً، وعليه فالتنويعات في الصياغة المونتاجية ، ترتبط بهذه الدرجة أو تلك بحسب رؤية المؤلف وخياله في إنشاء العالم المتخيل .

إن المونتاج على مستوى النص المسرحي يتخذ سياقا أقل وضوحاً مقارنة مع السينما، ذلك لأن المؤلف المسرحي يتعامل مع الكلمات والأحداث والشخصيات وبدورها تشكل صوراً مجازية وقد لا يكتفي المؤلف بما ينطقه الأبطال من حوار أو ما يطلقونه من أصوات معبرة عن حالاتهم العاطفية والنفسية والاجتماعية ، وإنما يجتهد باستخدام نصاً آخر ممثلا بالإرشادات التي تدرج بين هلالين داخل متن النص وتساهم في تركيب الصورة الدرامية وتفهم أكبر للحالات والمواقف التي يمر بها الأبطال ، فضلاً عن وصف الزمان والمكان وأحياناً أبعاد الشخصية ، فتحدث عملية تركيب مونتاجي بين ما يقوله البطل وما تم تدوينه في الإرشادات.

إن انسيابية المونتاج يشار إليها في خروج ودخول الشخصيات ووصف الحركة والأصوات وتغير المشاهد والفصول. إن ذلك يزيد من كثافته ومركزية الحدث في تركيب النص المعتمد على النمو .

وعلى وفق ما تقدم يشكل المونتاج بنية قائمة في النص ترتقي بالنص وتجعله كوناً مكثفاً . إن تقطير العالم والحياة، يجعل الصيغ المونتاجية على اختلافها من الرهافة والسلاسة والذوبان في مفاصل النص، بحيث يصعب استشعارها ما لم يتم تأملها .

المبحث الأول : المونتاج في المسرحية الإغريقية

في المسرحية الإغريقية تكون هناك الجوقة التي تصور دائما شخصية المتفرج المثالي بتفكيره السليم وذكائه الخارق ونصائحه السديدة وإخلاصه ووطنيته.(١٥) تعد الجذر الحقيقي لشخصية الراوي في الأدب المسرحي لاحقا، وهي بمثابة صوت في سرد الأحداث ومطالبة بإيجاد متغيرات في صلب الحياة فضلاً عن موقفها المتسم بالوضوح مما يجري حولها، والجوقة تقلص الأحداث عن طريق السرد والوصف وتلملم الأمور المتعلقة بالحدث التي يتميز بالفاعلية والاتجاه نحو هدف محدد، بالإضافة إلى التأثير المباشر. (١٦) وبذلك تسهل عملية الدخول في صلب الحدث ذاته كما في مسرحيتي: (أوديب ملكاً وأنتجونا) لمؤلفها (سوفوكليس) وتجلت توالديه الحدث الدرامي وتتبعه بحسب المنظور الأرسطي للمأساة ، وكان وليد ذلك الشكل المونتاجي الذي قرن من حيث بنيته الدرامية على منطق السببية والرجحان الذي شكل أساساً مونتاجيا في تدفق سلسلة الأحداث في المسرحية الإغريقية، فأن وجود الحوار بين البطل والبطل المناوئ كما في مسرحية (أوديب ملكاً) وتجلى ذلك في الحوار بين :(أوديب وتريسياس) أو بين: (أوديب وكريون) المبني على تراشق الاتهامات التي أطلقها (أوديب)، والدفاعات الحادة والصارمة التي رد بها (تريسياس)، أو بين الأبطال والجوقة. (١٧) إن هذا التنظيم المونتاجي أسس على مبدأ العلة والمعلول للأسباب الآتية :

١- لتفسير ما حدث ويحدث
٢- لتأجيج الحدث ذاته
٣- لبلوغ الذروة
٤- لما ستؤول إليه الشخصيات البطلة .

وعلى وفق ما تقدم ، فان انهيار البطل وخواره إنما يمثل صورة عميقة لنظام مدروس صممه (سوفوكلس) ليبلغ درجة عالية من الشد والرص ولملمة أطراف الأحداث ليبلغ الشفقة على البطل بعد معرفتة لذلته وقدره المحتوم وصولاً إلى التطهير وعلى وجه العموم فأن المنطق المونتاجي ظهر بصورة جلية عندما اتخذ النص من مساحات الأحداث الواسعة السابقة للوضعية الأساسية.

دخلت بقوة داخل تركيب الحدث، بحيث صارت صورة مونتاجية متوازية بين أحداث سابقة وأخرى تحدث الآن وتؤثر وتغير من مصائر الأبطال . إن التوازي المونتاجي في مساحة الحدث الواسعة المتمركزة في نقطة محددة أشاعت الروح المونتاجية بين ماضٍ بعيد ولحظة حاضرة في طور الصيرورة

إن الصيغة المونتاجية اعتمدت التنوع ، من خلال التداخل بين الماضي وما يجري الآن، فالتداخل بين الماضي الذي يفرض نفسه بقوة، ويعيد تنظيم الوضعية وخرق الأبطال وتحطيمهم وإزاحتهم على وفق صيغ مونتاجية مختلفة (التداخل، التقاطع، والتوازي) الذي اتخذ أكثر من صيغة. إن لملمة الحدث وجمع الماضي وزجه بما يجري الآن، ساهم بمركزية المونتاج في بنية النص ذاته إذ جيء بالأمكنة والأزمنة والأحداث وضمت في وحدة صارمة، مما صاغ مونتاجا مذابا وسلسا على الرغم من صيغ الهجوم والدفاع التي تقرن بالمونتاج المتقاطع والمتداخل فضلا عن صيغة التوازي ممثلا بشخصية أوديب والآلهة - القدر- إن الدقة وانسيابية بنية النص الذي تم استخدام المونتاج بصيغ مختلفة وكان من المهارة والرهافة، بحيث يصعب ملاحظة حركة المونتاج المتدفق والسريع والنابض للمؤلف جعلت من المونتاج مذابا بانسيابية عالية وكأنه غير موجود.

أما في مسرحية (أنتجونا) لمؤلفها (سوفوكلس) تستمر ذات الصيغ المونتاجية بين الأبطال : (انتجونا وكريون. وكريون وهيمون. كريون والجوقة). فالمواجهات الحادة بينهم كشفت عن عمليات التقاطع التى تصل إلى حد التطاحن، إلا أن التوازي المونتاجي المهيمن، الأكثر سطوة هو إرادة الآلهة التي لم يرضخ (كريون) لها، وبذلك توازت إرادته مع إرادة الآلهة، فارضاً إرادة وضعية - من إرادة البشر -. إلا أن ذلك لم يرض الآلهة، وإن كان(كريون) يتبع منهجا عقليا، إلا أن تتابع الأحداث كشف عن الضربات المتعاقبة التي أنزلت عليه، وما إن يثوب إلى رشده ، إلا وقد خسر كل شيء تقريبا (١٨).

ويلاحظ أن التوازي المونتاجي في المسرحية الأخيرة تقف الجوقة ضد (كريون) . إن الصيغة المونتاجية التي ظهرت عليها تتعلق بالربط بين عالميّ (كريون والجوقة)، إن حالات الوصف والسرد لما حدث يشكل صوتاً مهما في لملمة الحدث وضغطه ورصه من خلال الجدال الحواري بين :(الجوقة وكريون، كريون وأنتجوانا ، وأنتجوانا وهيمون، وهيمون وكريون).

إن الصيغة المونتاجية شكلت دافعاً قوياً من أجل تدفق الحدث واستمراريته بصورة سلسة ، لتأكيد الموضوع والأفكار التي يتطرق اليها النص ، فظهرت الصيغ المونتاجية على

النحو الآتي :

١- التوازي الفكري بين الجوقة وكريون .

٢- التداخل بين الجوقة والأبطال ممثلا بأنتجوانا وكريون

٣- التقاطع بين كريون وهيمون

٤- تجلت الصياغة المونتاجية بين السرد ممثلاً بالجوقة والأبطال ذاتهم، بوصفهم ينهضون بالقيام بالأفعال

المبحث الثالث : المونتاج في المسرحية الشكسبيرية

استخدم شكسبير في مسرحياته العديد من تقنية الكتابة التي اختلفت عن صيغ الكتابة للمسرحية الإغريقية ، وتعد صيغ(شكسبير) أكثر انفتاحا وتعبيراً عما جال في عصره وأوسع تعبيراً عن مساحة رؤيته ومنظوره الجمالي للحياة، ففي مسرحياته ظهرت الحبكة الثانوية وهي تشكل خطاً لحدث آخر مرتبط بالحدث الأساسي كما في مسرحية (الملك لير)، إلا أن التوازي الذي يشكل قطبين لا يلتقيا هما: الفرد والطبيعة. فالأول يأخذ كونيته من الطبيعة ، بوصفها كونا مهيمنا على وجود الإنسان. ولم يأت التوازي اعتباطا وإنما جاء منبثقا من أرضية فلسفية هيمنت على عصره. واتخذ التوازي صيغا مختلفة، كما هو حال (لير وغولستر) ذلك أن (لير) وما يجنيه من خراب وما يحسه من فاجعة تدمي قلبه، فأن (غوليستر) يتلقى من ابنه غير الشرعي (أدموند) ما يفقده عينيه، بعد أن وشى به.

إن كلا الخطين : لير وغولستر شكلا معا مونتاجا متوازيا للحدث، لكنهما يلتقيا في نهاية المطاف، مثلما يلتقي (لير) بابنته (كورديليا) بعد أن فارقت الحياة. إن صيغ التوازي المختلفة كونت شبكة متداخلة غير محسوسة، وكأنها مذابة ، وذلك يعود لدقة البنية الدرامية ، للتقطيع، للتداخل المونتاجي للخطوط المتوازية المنضمة إلى خطين متوازيين كبيرين واللذين استقطبا بقوة وشدة عالية كلا التوازيات المتداخلة والمتقابلة، متمثلا بالفرد(الكون الأصغر) والطبيعة (الكون الأكبر).

وفي ضوئه، فأن الحدث في تتابع مستمر، وتنامي واندفاع، ويجر من خلال جريانه لهاث الأبطال و ذلك لم يكن من خلال وحدة الحدث كما هو حال بنية النص الإغريقي، وإنما من خلال التوسع بانشطار الحدث إلى خطين متوازيين يعقبهما خطوط متوازية تمثله الشخصيات الأخرى ، مما ساهم بتعميق الشخصيات وتنوع سلوكها البشري.

والجدير بالملاحظ أن الحدث الدرامي يتلازم بقوة مع الأحداث المتعاقبة، بحيث يتم اكتشاف الإنسان لنفسه ولمحيطه وللطبائع البشرية المختلفة، وتجلى ذلك من خلال تعرية (لير) وهو يتلقى الضربات الواحدة تلو الأخرى فيفقد مكانته، صلته، حرسه، وبناته. إن هذه التعرية نوع من الضربات الماحقة وإن جاءت متعاقبة بصيغه مونتاجية متدرجة، فلم يعد الملك ملكا وإنما فرداً لا اسم له، فقد شخصيته الاعتبارية بوصفه ملكا ولم يعد شيئا، باختصار يتحول من عملاق إلى نكره في هذا الكون، صورة لملك جبار يتحول إلى قزم صغير. وبطبيعة الحال أن التحولات بين الصورتين جاءت في ضوء المواقف الدرامية المحبوكة والمبنية بصيغة مونتاجية متنوعة، لهذا يصيح لير قائلا(هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير! أيمشي لير هكذا، اينطق هكذا؟ من له أن يخبرني من أنا؟).(١٩).

إن تحقير لير المستمر جعل له ظلا، وظله البهلول الذي يرى نفسه فيه فيقول : (بهلول يا مسكين، في قلبي شق ما زال يأسى عليك).(ص:٣٠٢). إن كلا البطلين يحسان أن آدميتهما قد سحقت تماما فالبهلول يقول: (هذه الليلة الباردة، ستحيلنا جميعا إلى بهاليل ومجاذيب) (ص:٣٠٧).

وما إن يحس (لير) بالمهانة وابنته (ريغن) التي تجتهد بتحطيمه حتى يستشعر (لير) إن الطبيعة الإنسانية، فيها من التدني والجحود مالم يألفه سابقا، فيصاب بالذهول والدهشة ويستصرخ نفسه مواجها كلتا ابنتيه (غونريل و ريغن) قائلا :

(لن ابكي

وبي للبكاء كل سبب " عاصفة تسمع من بعيد "

غير أن هذا القلب تحطم إلى مئة ألف شظية

قبل أن أبكي يا بهلول سوف أجن) (ص:٢٩٤).

بعد أن طرد (لير) وهو الآن برفقة (كنت) الذي يحاول أن يسري عنه ويدخله الكوخ، ليكشف (لير) عن توازي الطبيعة مقابل الفرد : (لير : أنت تحسب هذه العاصفة النكباء تعالي معك، ولكن حيثما العلة الكبرى استقرت تكاد الصغرى لا تحس.) (ص:٣٠٤)

أما (غولستر) وبعد أن تقلع كلتا عينيه يقول(جعلني أفكر بأن الإنسان دودة). (ص:٣٢٥) وفي مكان آخر يقول

أيضا (كالذباب للصبية العابثين نحن للآلهة، يقتلوننا ملهاة لهم). (ص:٣٢٥)

إن (شكسبير) يستخدم المونتاج القافز، وتحديداً بعد قلع عينيّ (غولستر) ومحاولته الفاشلة بالانتحار يدخل(لير) وقد اجتاحه ألم كبير يقول (غولستر) يصف بها الملك (يا قطعة من الطبيعة تهدمت ! هذا الكون الكبير). (ص:٣٤٤) إلا أن (لير) يطرق باب السياسة موجها حواره ل(غولستر) قائلا (خذها مني ، ياصاح، أنا الذي أتمتع بالسطة لسد الشفتين ممن يتهم . أجعل لك عينين من زجاج ، فتدعي كالسياسي الحقير، إنك تربما لاتراه). (ص:٣٤٥)

وعالج (شكسبير) في نصه موضوع الزمن ، واتضح ذلك في الفصل الخامس المشهد الثاني، فما أن يخرج (إدغار) وقد سمع نفير الحرب فيخرج مسرعا ويسمع تقهقر الجيش، فيدخل (ادغار) ثانية مسرعا فيعلن لأبيه قائلاً: (ياشيخ أهرب !!اعطني يدك ولنهرب! لقد هزم الملك، وأسر هو وابنته)). (ص: ٣٦٠) ويلاحظ الاختزال للزمن من خلال ملاحظة يوردها المؤلف، ضاغطا معركة بأكملها بمؤثر صوتي يتخلل حوار (غولستر وإدغار) ترافقه حركة خروج الأخير ودخوله ثانية. إن الزمن في النص خضع لبنية الحدث بقصد دفع تعاقب الأحداث بسرعة فائقة.

أما في مسرحية (هاملت). التي تنوعت الصيغ المونتاجية فيها، ففي الفصل الأول المشهد الأول. شكل ظهور (الشبح) للشخصيات توازيا بين عالمين،(الشبح) باعتباره ماضيا وما يجري الآن.بينما تتحول الصيغة المونتاجية في المشهد الرابع، حين يدخل (الشبح) ويومئ ل(هاملت) بمرافقته ويخرجان معا (٢٠) ويتبعه (هاملت) في المشهد الخامس. ويمكن الانتباه للصيغ المونتاجية المتنوعة ، فإن كان التوازي قائما بين (الشبح) وباقي الشخصيات في المشهد الأول، فقد تحولت إلى تقاطع مونتاجي بين:(هاملت والشبح)، ويستمر الحدث بالتتابع، ففي المشهد الخامس (ص٥٩- ٦٤) واستكماله، وبتطور الجدال الحواري بينهما وما تم الكشف عنه، تتشكل صيغة التداخل بين عالميّ البطلين. لقد اتضح التوازي في الفصل الثالث المشهد الثاني المتعلق بالمسرحية داخل مسرحية، بين ما يقدمه الممثلون وقسم من المتلقين، فضلا عن استمرارية توازي الماضي مع ما يجري الآن. من تقاطع حاد إذ تقول ممثلة الملكة مخاطبة ممثل الملك وهي تظهر عاطفة لا يشوبها الشك: (إن أنا بعد الترمل قبلت زوجا ثانية). (ص:١٢٤) وسرعان ما يجيب هاملت وهو في مكانه جالسا متأملا فيقول: (وإذا حنثت بذلك). (ص:١٢٦).

ويلاحظ أن التقاطع قد وقع فعلا . وتأكد فعل التوازي المونتاجي عندما يصب السم في أذني الملك فيستشيط كلوديوس، فينهض غاضبا.فيقول هاملت : (ماذا أأفزعته نار كاذبة ؟). (ص: ١٢٦).

إن الخطوط تشكل انفلاتا عن الحدث الرئيس كما في مشهد الكينونة، الذي شكل مونولوجا يخرج عن مجرى الفابولا وهو يوجه ضربات مباشرة ومحطمة للوضعية. التي تبرز هي الأخرى بصورة مباشرة تماما، تبرز هنا لا من حيث معناها وأهميتها القصصية والاجتماعية والتأريخية.(٢١) وفضلا عن ذلك فهنالك مشاهد شكلت خرقا للحدث بهذا القدر أو ذاك مثال ذلك مشهد: (الشبح، حفار القبور، أوفيليا) وهي تغني وقد أصيبت بلوثة الجنون.

إن ذلك يعد تفتيتا لـ(هملت)، الثائر على الوضعية التي يحاول مجتهداً إلى تقويضها والنيل من قاتل أبيه. إن هذه الصياغات في عمليات خرق الحدث تشكل لحظات تهدأة وتسكين لطبيعة الحدث المتنامي بقوة وبذلك شكل إيقاعاً مونتاجياً بين لحظات التأمل في مشهد الكينونة، الذي يعطي مفهوماً متفلسفاً كونياً للحياة، وفي المقابل هناك مشاهد :الملكة، الملك وغيرها من المشاهد إن التقابل المونتاجي بين هذا المشهد وباقي المشاهد،

إن ذلك يشكل جذراً مونتاجياً في كتابة النص الشكسبيري، والأمر نفسه ينطبق على مشهد حفار القبور الذي يعد صورة معتمة مقارنةً بصورة القصر إلا أنها صورة مونتاجية لخلق المفارقة وجذب عين المتلقي –القارئ– لهذا العالم المتلاطم بين ملك يقتل أخيه من أجل الكرسي و(هملت) الثائر على الوضع المتردي وحفار القبور الذي يلعب بالجماجم الميتة كما يشاء.

إن المونتاجية لم تكن وليدة رغبة لدى شكسبير وإنما جاءت انعكاساً لعصارة عصر يبحث فيه عن الجديد الذي يشكل مجهولاً وعدم ثقته بالقديم الذي يشكل ماضيا لـ(هاملت) الذي (يملك كل الخصائص وأسباب الوحدة الإليزابثي والسوداوية، والترحال، والدرس، والحزن، والحب الخائب، والبرم بالحياة، والتعب من العالم).(٢٢) إن المونتاج في تركيب الشخصية انعكس بدوره على تركيب الأحداث وتضاعيفها

فالمونتاج بوصفه قيمة جمالية في النص استند إلى شخصيات كفئة في دفع الحدث وتحريكه تتسم ب (اللياقة والكفاية والانسجام والإمكانية). (٢٣) وتستطيع وضع الخطط والبرامج وترسانة دفاعية تحصن ذاتها التي تستميت في الدفاع والمناورة عنها ، من أجل قهر البطل

أما (أوفيليا) التي زجت بين عالمين : الأول صلد يصعب لها العيش فيه، أما الآخر متمثلا برقتها الهائلة والتي لا تجد لها مكاناً فيما يدور من تطاحن حتى يبلغ الأمر فقدانها لرجاحة عقلها. إن هذه اللحظات التي شكلت مونتاجاً قافزاً خارجاً عن السائد والمألوف، وكأنها تدين الخراب التي تئن تحت وطأته والوجع الذي ألم بها. وفي مشهد أدعاء هاملت إلى الجنون الذي شكل نوعاً من المونتاج الواعي الذي صممه المؤلف ليؤسس بنية الحدث ويقدم الشخصيات وهي تصطدم وتعري بعضها الآخر وبالتالي يشكل صورة خرق الخطط المقابلة للبطل المناوئ.فالأبطال (لايكتمون عنا شيئا ولا يعوقهم عائق عن البوح بما فى أنفسهم). (٢٤)

ففي مسرحية(هاملت)، شكل مشهد الكينونة نمنمة داخلية متصاعدة تعبر عن غلواء الذات واتساعها ولحظة غناء (أوفيليا) وتأرجحها بين عالم متماسك صلد، لا يمكن لها أن تواجهه أو تخرقه، وشعور عارم يجتاحها بمثالب هذا العالم المليء بالأوجاع، والذي يعمه الخراب ويضغط عليها بقوة وشدة لاتلين إن الأبطال يشكلون عوالم مختلفة ومتنوعة ويمرون بعدد من المواقف ويكشفون العالم وأنفسهم في الوقت ذاته، وهذا التنوع في حقيقته يُعد جزءا من ثراء وعمق وقوة الشخصية البطلة في جدالها الحواري واختراقها للمناوئين لها بوصفها (كلنا واحدا لا يقبل التجزئة). (٢٥)

إن المونتاجية في النص الشكسبيري اعتمدت على تعددية الأمكنة، الأزمنة، الحبك الثانوي، الطبائع المتفردة للشخصيات، تعددية لمستوى الصراع وعليه، فأن المونتاج الحاذق لا يخلق لوحده نصاً دراميا متماسكاً وإنما ما يتضمنه من عناصر وموضوع تشكل معاً طاقة محركة للنص والمونتاج يشكل الصورة التي يظهر عليها النص، وبكلمة أدق فن المونتاج شكلُ فني للنص.

إن التركيب المونتاجي يكون داخل بنية الشخصية وما تخفيه وما تعلنه ، وصراع الشخصيات المدافعة والمهاجمة، والتركيب أيضاً بين المشاهد المتصاعدة للأحداث والساكنة منها، وقد يكون التناوب بين مشهد يتحرك بإيقاع وقوة عالية وآخر يتميز بالسكون، وقد تجلت الصيغ المونتاجية المتعددة في مشهد مسرحية داخل مسرحية ، والإضافات والملاحظات التي أوردها هاملت للممثلين في الفصل الثالث-المشهد الثالث (ص١١٣-١١٥) بالطريقة التي ينبغي لهم تأدية أدوارهم بما يتلاءم ورؤيته لما يريد التحقق منه، وفرض على الأبطال إن يكونوا متلقين أيضا، وبذلك تشكل المونتاج المتوازي بين ما يقدمه الممثلين وما يشاهده الأبطال .

إن التوازي جاء امتدادا لتركيب بنية النص نفسه وطريقة تفكير الأبطال والخطط والبرامج التي تزيد من حدة الاصطدامات، لقد تم المشهد المذكور بصيغ مونتاجية في: القطع والتداخل، لما أحدثه المشهد الممثل -مسرحية داخل مسرحية- من حفيظة (كلوديوس)، لكونه أحس باختراق (هاملت) لمخططه . لقد حقق المونتاج شكلا فنيا متميزا . للطباع البشرية: بأفكارهم، مواقفهم، عواطفهم وبالتالي تكونت صورة بعدسة كاميرا مفتوحة في اكتشاف الإنسان لذاته وفهمه لكينونته وعليه فأن المونتاج اتخذ صياغات مختلفة بالمقارنة مع المونتاج في النص المسرحي الإغريقي، لأن الصورة التي يكشفها (شكسبير) تتميز بالتنوع والثراء عن طريق التقابل المونتاجي في المشاهد

وفي ضوء ما تقدم فأن قدرة (شكسبير) تتميز بخلق عالم متماوج متلاطم متنوع وواسع والمونتاج هو عملية حذف للزائد من تراكم الأحداث وضغط ورصد لمركزية الحدث وخلق عوالم يوتوبية ساحرة للشخصيات البطلة ، إن ذلك أعطي صورة بانورامية واسعة لعالم الشخصيات وطبائعها المتفردة وتنوعها وتقلبات سلوكها، مشاعرها، وأحاسيسها المختلفة .

ان الصيغ المونتاجية كثفت الحياة وأعطت في الوقت ذاته تنويعات تتسم أحياناً بالغرابة عن طريق المونتاج القافز الذي يستخدمه في بعض المشاهد وظهر أنه يستخدم مونتاجاً متوازياً كما في مشاهد تصميم الخطط التي يضعها كلا من (كلوديوس، هاملت).

المبحث الرابع : المونتاج في مسرحيات تيشخوف

يطرح(تيشخوف) فكرة علاقة الأبطال بالبيئة - الواقع ، ومعنى ذلك أن وعي البطل بالبيئة وكراهيته لها بسبب عزلته وانفصاله وهروبه عنها ، سواء أعلن البطل عن ذلك أم لم يعلن، لهذا فأن فتور تدفق الحدث وتقطعه جزءاً لا

يتجزأ من ارتباطه بالدافع الخاص بالأبطال تلك التي تثيرهم، فالفعل المونتاجي، يقرن واقع الشخصية وبيئتها وانكسارها، مقابل الرغبة والحلم بواقع آخر . إن هذا التقابل بين الحلم / الواقع، يشكل طابعا مونتاجيا ملتصقا بالشخصية وفي الوقت ذاته يعبر بدقة عن صيغة تقنية في كتابة النصوص الدرامية عند (تيشخوف). فالحلم يبقى مهيمنا حتى في حال انقلاب الشخصية على ما يحيطها، وبذلك يتشكل عالما مزدوجا من خلال التوازي بين الحلم والواقع الذي يتمحور في تضاد عنيف، يساهم أيضا بالمونتاج المتداخل عن طريق صيغة التقابل بالصور التي تشكلها الشخصيات .

إن الشخصيات ترنو إلى واقع آخر، إلا أنها تبقى تحت ضغط البيئة المسيطرة عليها. البيئة هي الخط المونتاجي المتوازي مع الأبطال، الذين يبدون غير قادرين على تحطيمها أو الخلاص منها وإن حاولوا الانفلات ألا أنهم بقوا منغرسين فيها ويتأكد ذلك في حوار (نينا وتر بليوف) الذي يعبر عن الحياة وعلى النحو الآتي إذ يقول تربليوف: (شخصيات حية ! لسنا مضطرين لتصور الحياة كما هي أو كما ينبغي أن تكون ، وإنما كما نراها في أحلامنا).(٢٦)

يلاحظ أن المفهوم المونتاجي مأخوذ من عمليات تطويق الواقع للأبطال ، وكلما ازداد الطوق حدة وصرامة وضراوة ، كان الحلم الحل البديل لكل الحالات التي يعيشها الأبطال . فالحلم يقرن بمرارة الواقع وما يحمله هذا الواقع من سأم وتفاهة وشعور بمرارة . إن المونتاج يبقى متوازيا بين واقع راسخ يقابله حلم منفرد من الواقع ويوازيه بذات القوة . إن الجدال الحواري بين (نينا والكاتب المشهور تريغورين) والتي حاولت (نينا) تأكيد أهميته بوصفه كاتباً لامعاً ومهماً إلا أنه يحس بالتعاسة ويبث شجونه المتعلقة بأدبه باعتبار ما قدمه عمالقة الأدب الروسي مثل : (تورجنيف وتلستوي) أكبر من ما يستطيع هو ذاته كتابته لهذ فأنه يشعر بأنه ظل صغير أمام عمالقة الأدب الروسي . إن شعوره بمحاصرة البيئة الثقافية له يجعله يحيا بتعاسة ما أن يخرج وتبقى نينا لوحدها ، يورد المؤلف الملاحظة الآتية ("تتقدم نينا نحو الأضواء الأمامية لخشبة المسرح ، بعد لحظات تأمل "(إنه حلم) .(ص : ١١٢).

إن هذه الجملة القصيرة ، اختزلت الموقف برهافة حس عالية للأسباب الآتية:

١- برز معنى المونتاج المتقابل بين شخصية (نينا) التي تحلم بالشهرة و(تريغورين) الصاغر للواقع والممتثل له .

٢- أكد المؤلف على توازي الخط المونتاجي حتى نهاية الفصل الثاني .

إن الواقع يشكل أرضاً رخوة يبتلع الشخصيات فهذه (ماشا) في حوارها مع (تريغورين)) وهي تودعه بعد أن قصت له نيتها في الزواج من المدرس الذي لا تكن له الحب وإنما تقبل فقط لأحداث تغيير في حياتها تصافحه وتطلب أن يبعث لها كتبه وتوصيه بصيغة الإهداء بعبارة التي تحبها :((إلى ماريا التي لا تعرف إلى أين تنتمي وليس لديها هدف في الحياة)) . (ص : ١١٦).

إن الشخصيات تعبر في العديد من حواراتها عن صيغة التوازي المونتاجي، وعلى سبيل المثال (سورن : أشعر برغبة في التخلص من هذه الحياة الراكدة ، ولو لساعة أو اثنين) . (ص ١٢٢).

فالتوازي يشكل سلوكا من سلوك الشخصيات أيضاً فشخصية (تريغورين الذي يرتبط بعلاقة حب مع (أركدينا) يجد نفسه شغوفا بالفتاة (نينا) التي يحبها الشاب (تربليوف) وهو ابن أركدينا. (تريغورين : وهذه حالتي فيما أكلمك. فطول الوقت أشعر بأنني نائم وأحلم بها. إنني خاضع للأحلام الجميلة والرائعة) . (ص : ١٣٦). وفي موقف آخر تتوسل إليه (أركدينا) ألا يتركها وأن لا يفكر بـ(نينا) فيجيب (تريغورين) قائلاً: لا أملك إرادة خاصة بي... لم اتمتع بإرادة خاصة بي إنني بليد، وضعيف ومطيع دائما، فكيف يمكن لأية امرأة أن تحب ذلك؟ خذيني وارحلي بي، ولكن لاتدعيني ابتعد خطوة واحدة عنك). (ص: ١٤٠).

إن صيغة المونتاج القافز يأتي لقطع الاستمرارية فبينما كانت (نينا) تؤدي دورها في مسرحية داخل مسرحية وتسوق على لسانها الأفكار والأسماء فيعم جو من الغموض والجمهور يرقب (نينا) فتطلق (أركدينا) جملة اعتراضية بصوت منخفض تقول فيها : (يبدو هذا كالمدرسة الرمزية).

إن الجملة خرقت المشهد واتبعت صيغة المونتاج المتداخل هذا فضل عن كونها صيغة مونتاجية قافزة إن هذه الجملة سرعان ما قطعت مجرى الأحداث وتدفق المشاهد بسلاسة إذ تزيد من غليان ابنها (تربليوف) الذي يصرخ منفعلا ويوقف

العرض . إن الجملة الاعتراضية شكلت صيغة مونتاجية ليس لخلق الحدث فحسب وإنما جرت عملية توجيه الحدث باتجاه آخر إن إيقاف مسرحية داخل مسرحية وتلاسن الأبطال مع بعضهم البعض وتشديد الإبطال على آرائهم ، جعل من القفز المونتاجي صيغة لها وظيفة أكبر داخل بنية النص مقارنة باستخدام هذه الصيغة المونتاجية في (مسرحية هاملت والملك لير)

إن الجمل الاعتراضية تشكل ضربة قاسمة لبنية الشخصية والحدث وتكشف عن خبايا الشخصية وما تضمره وما لا تستطيع البوح به علنا . بكلمة أخرى كشفت عن الروح العدائية بين الأبطال وعن النمط الاجتماعي المتهرئ والمزيف والممزق والمترابط شكليا فقط .

إن سلاسة المونتاج في هندسة الحدث ارتبط بشكل جذري بالجمل الاعتراضية التي اتبعت الصيغة المونتاجية القافزة ودخلت في صميم تقنية الكتابة الدرامية . لقد عالج المؤلف في نصه (النورس) موضوع الزمن من خلال مسرحية داخل مسرحية وحدده بثلاثة أزمنة متداخلة وعلى النحو الآتي :

١- زمن المسرحية داخل المسرحية التي تمثلها (نينا)

٢- زمن (أركدينا) ومن معها بوصفهم يشاهدون العرض

٣- زمن تلقي الحدثين الأول والثاني

وجدير بالملاحظة ظهور الاختلاف في معالجة موضوع الزمن عن مسرحية (هاملت لمؤلفها شكسبير)

إذ تناول(هاملت) في المسرحية داخل مسرحية ، إعادة الحدث السابق بما يعزز الحدث الرئيس، وبالتالي اتخاذ قرار إدانة عمه (كلوديوس) . أما في مسرحية (النورس) لمؤلفها (تيشخوف) فأن التداخل في الأزمنة ، دفع إلى الكشف عن الشخصيات والبيئة وتشرنق الأبطال حول ذواتهم وصداماتهم المستمرة التي تنتهي إلى قهرهم وبالتالي ظهرت شبكة من الصيغ المونتاجية، إلا أن

التوازي بين الشخصيات وواقعهم -بيئتهم- بقيت خطاً ملازماً ومستحوذا في تقنية الكتابة هذا على الرغم من التنويعات المختلفة من الصيغ المونتاجية

أما في مسرحية (الخال فانيا) لمؤلفها (تيشخوف) فأن العلاقات تبدو أكثر وضوحاً من خلال تسلسل مداخل الحوار، بين (أستروف) و(الخال) (وأستروف وصوفيا) التي أحبته .

وبين (يلينا وصوفيا) وقد تصالحتا وكانتا مختلفتين على اللاشيء تقريبا .(٢٧)

إن انسيابية دخول الشخصيات وخروجها . شكل مونتاجا سلسا نوعا ما . ولم يحدث خللا أو قطعا قافزا ، إلا أن الصيغة المونتاجية المتبعة ، تُعد شكلا سلسا ، إلا أنه مليء وغاص بالصور ، ف (يلينا) تذكر (أستروف) وهو خارج المشهد ، وتتكلم عن عالمه وأفكاره وهيمنته ، كما يتطرق (الخال) عن (يلينا) التي هيمنت على تفكيره . فصورتها الشابة ، ومعرفته السابقة لها ، - بكلمة أخرى ، الماضي المتحرك في عقل (الخال) جعل من (يلينا) حاضرة بوصفها ماضيا ، أكثر من كونها حاضر فعلا .

إن ذلك الاشتباك بين الماضي واللحظة الجارية (الآن) يشكل عالم الشخصيات . فالبيئة وما يجري فيها ، يجرف الشخصيات . بكلمة أدق يحطمها تدريجيا .

إن الصورة المونتاجية سلسة الشكل الفني ، المليئة والغنية أبرزت عالم الشخصيات الذي يزداد تحطيما وهي تئن بنفس خاصية (تيشخوف) المونتاجية ، إذاء تتابع الأحداث ، إلا أنها لا تتقدم كثيرا، ولهذا فان (صوفيا) تذكر (أستروف) (يلينا) تذكر صوفيا بحضور (أستروف) لتعرف مدى انتباهه لحبها له . إلا أن (أستروف) يكشف عن حبه لها وهيامه فيمسكها ليقبلها . ويدخل في هذه الأثناء (الخال) فيفاجأ ويذهل .

إن المونتاجية بحركية مستمرة والانتقالات السريعة بدخول وخروج الشخصيات في المكان نفسه. فضلا عن حركية أخرى للصورة والانفعالات التي يتناقلها الأبطال على ألسنتهم. إن ذلك يبرز العالم المتخيل المليء بالانفعالات الحادة والالتواءات وإذا ما تم إضافة إطلاق النار مرتين على (الأستاذ)، فان ذلك يشكل حالة من الفوران سرعان ما تهفت بسرعة .

والجدير بالملاحظة ، إن المونتاج شكل أساساً ثابتا بارتباط كل شي بالبيئة . وهاهنا البيئة تتمثل بالمزرعة ومصدر الخلاف حول بيعها . إن حياة (الخال والأم وابنة أخته صوفيا) قد ذبلت وتم امتصاصها من قبل المزرعة والعناية بها . لهذا فهم منجذبون بقوة إليها، بوصفها نقطة التقاطع الحاد بين (الخال والأستاذ) . إن البيئة شكلت مونتاجا متوازيا ماديا وروحيا، فالبيئة الطبيعية شكلت هاجس (أستروف والخال) ومن

يحيط بهم. أما (الأستاذ) فقد تعلق بالبيئة الثقافية، والقسم الآخر مرتبط بالبيئة الفنية .

وتأسيسا على ما تقدم، فأن البيئة شكلت المحور المتوازي للأبطال وتضمهم بقوة إلى حد عدم اللقاء بالبيئة رغم تواجدها واختراقها لحياة الأبطال. فهم ينجرفون إليها، على الرغم من إرادتهم الرافضة لها.

إن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجئ صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيرا إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام . فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع أن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجئ صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيراً إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام . فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع هطول أمطار كثيرة في فصل الشتاء القادم وغالبا ما كان الجو ملبداً بالغيوم، إلا أن العلاقات بين الأبطال والمواقف التي تجري شكلت علاقة بين الخارطة والأبطال. فما أن يدخل الخال ويرى (أستروف) يقبل (يلينا) بعد معارضته في البدء . إلا أنها ترضخ إليه، وفي هذه الأثناء يدخل (الخال) ويرى الموقف فيضع الورود على الكرسي ويمسح بالمنديل ويقول: (لاتكترثا.. لا.. لا تكترثا....) وجهه.(ص: ٣١٤).

إن النقلة المونتاجية بين عالم الشخصية ، والخارطة جاء بصيغة مونتاجية قافزة، من خلال الموقف ورحيل (يلينا) وبقاء(أستروف والخال)، ملتصقين بحالة من التوازي مع البيئة. (أستروف) الذي يتوجه نحو خارطة أفريقيا : (أستروف: أظن أن هناك ، في أفريقيا ، لابد أن يكون الحر شديدا .)) ص: ٣٠٦ وبطبيعة الحال يؤيده (الخال).

إن المونتاج هذة المرة لم يكن جملة أو عبارة أو مشهدا يخرق سلاسة الموضوع وتدفقه . بقدر ما كان جزءا من المنظر ممثلا بقطعة الخارطة المعلقة التي توحي بمكان (الخال) . لكن الخارطة كانت جزء من مونتاجية في سينوغرافيا النص . فهي تنتمي لحالة (الخال) النفسية الذي يكره (الأستاذ) مثلما يمقت حياته المملة . وعبر عن وضعية الأبطال وما يحسوا به، كما هو حال (أستروف) وتحديدا بعد رحيل (يلينا) مع زوجها الكهل . وحالة الغليان المدمرة التى أصابتها. بحيث لم يقو (الخال) ولا حتى (استروف) لتوديع (يلينا) وهي تغادر. (ص: ٣٥٦).

إن الخارطة صيغة مونتاجية في بنية النص، وتتعلق ببنية تركيب الشخصيات، وهي صيغة اختلفت عن مسرحية (النورس) للمؤلف نفسه، إلا أنها ها هنا في النص عبر عنها المؤلف برهافة حس عالية وبدقة عن الشخصيات التي تعاني من الغليان الشديد، وعدم إمكانية القيام بشيء.

لقد اختزل المؤلف، من خلال صيغة المونتاج القافز رؤية البطل، الذي يقف على أرض رخوة وبيئة امتصت وجوده تماما أما مسرحية (النورس) فقد تجلت التقاطعات المونتاجية في بنية النص المتمركزة بين أحلام الأبطال وأوضاعهم التي لا يستطيعوا خلاصا منها، مما يزيد من تفتت حياتهم.

إن ضياع البطل ضمن وسطه يقدم حالات: التنافر، الكراهية، الخوف، الحب، الشجاعة، وأحياناً قبول المتغيرات، وبكلمة أدق الخنوع لها. إن ذلك يشكل عملية مونتاجية في بنية الحدث لهذا يصاغ الحدث ضمن التنويع بين حالات التقدم والتراجع وذلك يكثف الجوهر الدرامي ويزيد في الوقت نفسه من عمليات الانفتاح على البيئة التي رسمت وصممت سلوك الأبطال المشدودين لها أو الفاقدين لإرادة التغيير ويلاحظ الآتي:

١- إن الوضعية تدفع للانفتاح ، وبذلك تتسع رقعة اشتغال الصيغ المونتاجية

٢- النهاية ترتبط بالوضعية لكنها لا تبنى على أساس السببية بقدر ما تبنى على الموضوع ، مما يساهم بظهور صيغة المونتاج القافز .

٣- ظهور التداخل بين البطل والأبطال الآخرين على مستوى مونتاجي معبر عنه بعمليات التداخل العاطفي والشعوري .

٤- برزت حالات التهدأة أو التسكين لجريان الأحداث التي تبدو متوزعة أو منتشرة إلا أنها تتجمع و وتحتشد لتكون وحدة مترابطة ضمن الموضوع ، من خلال شبكة مونتاجية بصيغها المختلفة

٥- يتشكل المونتاج بين مشهد وآخر لقول فكرة ضمنية إلا أنها تقطع بمشهد آخر.

٦- يصعب على الأبطال البوح بكل ما يحسوا أو

يشعروا به . لهذا يتم اللجوء إلى إدخال العناصر السينوغرافية في النص للمساهمة في تشكيل الصورة مونتاجيا ، بالربط بين الحوار وما يدرجه المؤلف بين هلالين .

إن خلق بنية منفتحة تتمتع بجدلية بين فكرتين تشكل الموقف ضمن استراتيجية البنية الدرامية فالإيقاف يُعد فعلاً مونتاجياً يقصده المؤلف لخلق حالات من التوتر، على الرغم كونها تبدو غير مترابطة أو غير ملتحمة درامياً . إلا أن هذا الشكل في البناء يرتبط بالموضوع وينشط من خلاله وتتعاظم قوته في تلك النهايات التي تشكل ذروات في معالجات غير متوقعة. مثال ذلك عودة (الخال) السابق عهده بعد كل الذي قاله وفعله.

إن تشظي بنية النص و تفتيتها ، جاء ليعكس رؤية المؤلف وشفافيته ، بوصف الشخصيات تتحرك على سجيتها ، ولهذا فأن المؤلف قد يوقف الحدث بإعلان إسدال الستار، إلا أن شعورا يخامر المتلقي- القارئ - بأن الحدث لم يزل مستمرا. إن ذلك يساعد على تفهم الصيغة المونتاجية المتجولة والمتنقلة بحرية أكبر. بمعنى انسيابية الصيغ المونتاجية بين الأبطال بحيث يصعب الانتباه لبنية المونتاج في تشكيل الموقف أو المواقف المتعددة : (متوازية، متقاطعة، متداخلة في آنٍ واحد. بكلمة أخرى جعل المونتاج مذابا في الحوار والأحداث وإن بدت للوهلة الأولى متوزعة. إن حالات التدهور والانهيار والانفصال والعزلة والالتصاق بالمحيط وعدم إمكانية خلقه أو إعادة تنظيمه إنما هي تعبير سينمائي تحمل في داخلها تقطيعاً للمشاهد وإذابة للعلاقات، وأخيراً طمسها في عالم البيئة وعدم إمكانية تغييرها.

ومن خلال ما تقدم فأن المونتاج يدخل في تركيب النص ومعالجة الشخصيات وتقطيع الحوار بحيث تبدو المشاهد سواء كانت متجاورة أم متقابلة تأخذ شكلاً مونتاجياً مختلفا لأنه يستند بدرجة كبيرة على الموضوع الذي يضم الأحداث والبيئة المهيمنة على الأبطال .

ويبدو من الصعب جداً فهم الصيغة المونتاجية في مسرحية تيشخوف دون المسك بتلابيب الأفكار كما هو الحال في مسرحية (بستان الكرز) فضربات الفؤوس المتتالية التي تقع خارج المسرح ترتبط بمصير البطلات الثلاث. إن المونتاج ربط ما بين الداخل والخارج، كما ربط ما بين الصورة والصوت، هذا فضلاً عن تركيب مونتاجي، يكشف عن مهارة ودقة وقدرة في الانتقاء، من أجل إشباع الصورة المسرحية المستندة في حقيقتها على قيمة مونتاجية تعبر عن منظور المؤلف وفلسفته وهو يخرق الواقع بمخيلة خصبة .

الهوامش

(١)جون هوارد لوسون . السينما العملية إبداعية ترجمة علي ضياء الدين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٣، ص ٤٤٥ .

(٢)تزفتان تودوروف " مقولات السرد الأدبي " ترجمة الحسين فؤاد مجلة آفاق المغرب العدد 98 – ، ١٩٩٨ ، ص ٣١ .

(٣) البير يورجينسون ، وصوفي برونيه . المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني ، مراجعة رفيق الصبان، تقديم منى الصبان ، القاهرة :مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص ، ٣٠

(٤) هنري آجيل . علم جمال السينما ، ترجمة إبراهيم العريس، دمشق : المؤسسة العامة للسينما ٢٠٠٥، ص ,١٢٧

(٥) لوي دي جانيتي . فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١ ، ص ١٨٥– 186 .

(٦) ألبير يورجنسون، و صوفي برونيه مصدر سابق، ص, ١١

(٧) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص ٧٢ .

(٨) ألبير يورجنسون ، مصدر سابق، ص, ٣١

(٩) المصدر نفسه –ص, ٥٥

(١٠) المصدر نفسه ، ص ,١٤٧

(١١) هاني أبو الحسن سلام .جماليات الإخراج بين السينما والمسرح ، الأسكندرية :دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٨، ص ,١٢٤

(١٢) هنري آجيل، مصدر سابق ، ص١٥ .

(١٣) ألبير يورجنسون، مصدر سابق، ص٢٩ .

(١٤) هنري آجيل. مصدر سابق ، ص١٦ .

(١٥)عبد المعطي شعراوي."دور الكورس في مسرحيتين" مجلة المسرح والسينما، القاهرة: العدد ٥٢، ١٩٦٨، ص ٢٦ .

(١٦) م.س.كوركينيان، وآخرون. نظرية الأدب- الدراما، ترجمة جميل نصيف، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٠، ص ٥٧٧,

(١٧)سوفكليس، مسرحية أوديب ملكا، ترجمة محمد صقر خفاجه، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ .

(١٨)ينظر: سوفكليس، من الأدب التمثيلي اليوناني-مسرحية أنتجونا، ط٢، ترجمة طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨ .

(١٩)وليم شكسبير .المآسي الكبرى- عطيل، هاملت ، الملك لير ، مكبث، تعريب وترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢ بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠، ص,٢٢٣ ونتيجة لتكرار الإشارة للنص المسرحي ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢٠)ينظر : وليم شكسبير ، مسرحية هاملت ، مصدر سابق، ص ص: ٥٦- ,٥٩ ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢١) م ، س ، كوركينيان وآخرون، مصدر سابق ، ص ,٦٤٦

(٢٢)جانيت ديلون.شكسبير والإنسان المستوحد ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد :دار المأمون للنشر والترجمة ، ١٩٨٦، ص ,١٥٩

(٢٣) مارجوري بولوتون.تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢، ص١٤٤

(٢٤) فرد ب ميليت، وجيرالدايدس بنتلي.. فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب، بيروت :مطابع دار الكتب ، ١٩٦٦، ص, ٤٦٦

(٢٥)جورج هيغل . فكرة الجمال ، ط٢، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت :دار الطليعة ، ١٩٨١، ص٢٣٥،

(٢٦) أنطوان تشيخوف. النورس ومسرحيات أخرى، عربي – إنجليزي، ترلينداً منصور، بيروت دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٦، ص, ٦٤ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢٧)أنطوان تشيخوف، مصدر سابق . ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث

(*) هناك وضعيتان:الأولى الأساسية وهي بمثابة الكارثة التي ينطلق من خلالها فعل الدراما، مثل مقتل هاملت الأب، النبؤة التي سبقت ولادة أوديب. أما الثانية فهي الوضعية الاستهلالية ، التي يقع اختيار المؤلف عليها وتعد بدايتة النص ، ففي مسرحية (أوديب ملكا) لمؤلفها (سوفوكليس)، تبدأ بالطاعون . وأحياناً تتطابق كلا الوضعيتين ، كما في مسرحية (الملك لير)، لمؤلفها (شكسبير)، أو في مسرحية " قصة حديقة الحيوان "، لمؤلفها (أولبي) . لمزيد من المعلومات ينظر :م، س، كوركينيان، مصدر سابق، ص ص. ٨٥٣- ,٨٥٤