

آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي (ماكبت) وليم شكسبير انموذجا

أ.م.د. محمد عبد الزهرة محمد

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

Mohammed.AbdulZahra@uobasrah.edu.iq

مستخلص البحث:

يسعى البحث إلى التعرف والكشف عن آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي (ماكبت) وليم شكسبير انموذجا. فقد ظل النص المسرحي عماد النشاط المسرحي وقوام عرضه ، وكان كتابه ونقاده خلال قرن ونصف قرن، هم الخالقون له والمطورون لبناء الدراما في النص والعرض ، إلا ان النص سبق في تطوره لخطاب لعرض ، وهو ما يمكن ان تمنحه الدراما للانسان في انها تمكنه من إعادة خلق حالات شعوريه عبر التخيل ، كما تفتح له مجالا واسعا ليشارك في رؤية هذه الحالات والتفاعل معها بصورة مختلفة وأبعاد متعددة ، وتعمل على توسيع مجال تجربته في الحياة ، وتعميق خبرته عبر منحه الفرصة لمواجهة الحالات المشابهة لتلك التي قد يصادفها في الحياة و بهدف تحديد الاختبارات ، وتحمل مسؤولية عمله في بيئة طبيعية وآمنة. ان أهمية الدراما تكاد تفوق أي شيء غيرها في عالمنا المعاصر ، فهي موجودة في كل التكوينات الرمزية التي ينتجها البشر، سواء أكان ذلك أدبا مقروءا أم مسرحا أم دراما تلفزيونية. وكل تلك التكوينات تحتاج الى لسان سردي ضابط جمالياً عبر الفن عموماً ، ومن خلال ما تقدم حدد البحث التساؤل الآتي : ماهي آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي / ماكبت وليم شكسبير انموذجا للدراسة والتحليل . فان السياق الجمالي في ترتيب الافعال الاحداث والمشاهد هو الحك المونتاجي في النص المسرحي ، وهو المفهوم الابرز في آليات الحك في النصوص ، بالاعتماد على خرق مبدأ التعاون الحوارى بالصور .

الكلمات المفتاحية : الحك المونتاجي ، النص المسرحي .

الفصل الأول : الإطار المنهجي

1. مشكلة البحث :

لقد ظل النص المسرحي عماد النشاط المسرحي وقوام عرضه ، وكان كتابه ونقاده خلال قرن ونصف قرن، هم الخالقون له والمطورون لبناء الدراما في النص والعرض ، إلا ان النص سبق في تطوره لخطاب لعرض ، وهو ما يمكن ان تمنحه الدراما للانسان في انها تمكنه من إعادة خلق حالات شعوريه عبر التخيل ، كما تفتح له مجالا واسعا ليشارك في رؤية هذه الحالات والتفاعل معها بصورة مختلفة وأبعاد متعددة ، وتعمل على توسيع مجال تجربته في الحياة ، وتعميق خبرته عبر منحه الفرصة لمواجهة الحالات المشابهة لتلك التي قد يصادفها في الحياة و بهدف تحديد الاختبارات، وتحمل مسؤولية عمله في بيئة طبيعية وآمنة. ان أهمية الدراما تكاد تفوق أي شيء غيرها في عالمنا المعاصر ، فهي موجودة في كل التكوينات الرمزية التي ينتجها البشر، سواء أكان ذلك أدبا مقروءا أم مسرحا أم دراما تلفزيونية أو حتى الإعلانات التجارية. وكل تلك التكوينات تحتاج الى لسان سردي ضابط جمالياً عبر الفن عموماً، ومن خلال ما تقدم حدد البحث التساؤل الآتي : ماهي آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي / ماكبت وليم شكسبير انموذجا للدراسة والتحليل .

2. أهمية البحث والحاجة إليه:

يسعى البحث إلى التعرف والكشف عن آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي (ماكبت) وليم شكسبير انموذجا و كما يسهم هذا البحث في توحيه سد بعض النقص في الدراسات المسرحية المتخصصة حول مفهوم استراتيجية الحك المونتاجي ، فإنه يضع في متناول الباحثين والنقاد بحثا يشتمل على مصادر ونتائج مفيدة .

3. هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي / ماكبت وليم شكسبير انموذجاً للدراسة والتحليل

4. حدود البحث:

الحدود المكانية : انكلترا .

الحدود الزمانية : 1623 م .

الحدود الموضوع: دراسة آليات الحك المونتاجي في النص المسرحي / ماكبت وليم شكسبير انموذجاً للدراسة والتحليل

5. تحديد المصطلحات : الحك الدرامي -

الحبكة مصطلح غامض وقد ترجمت في كتب فن الشعر بترجمات عديدة ومنها (شكري محمد عياد) أسماها في ترجمته بالقصة ، (وعبد الرحمن بدوي) بالخرافة ، وآخرون بمسميات أخرى مثل العقدة وغيرها ، في بادئ الأمر كانت هذه التوصيفات تترك الباحثين كونها غير دقيقة ومتنوعة ولكن الان وبعد أبحاث كثيرة المعنية بالدراما فكت إشكالية المصطلح واتفق عليها حبكة ، فقد جاءت في ترجمة (حمادة إبراهيم) بأنها ((محاكاة الفعل واعني بالحبكة هنا ترتيب الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة))⁽¹⁾ (طاليس ، 1982 ، ص 96) إن تراتبية الأحداث التي عرف بها أرسطو الحبكة هي التي أعطت لترجمة (حمادة إبراهيم) مصداقية أكثر ، وكذلك علماء اللغة العربية عرجوا في معاجمهم على الحبكة فهذا ابن الإعرابي يقول : كل شي أحكمته وأحسننت عمله فقد أحتبكته⁽²⁾

(العلايلي ، 1974 ، 96) أما عن كونها عقدة ومنهم من ترجم (plot) عقدة فهذا أيضاً رأي لا يصمد أمام النقد كون أرسطو قد عرج في كتابه فن الشعر على العقدة ولم يعن بها تراتبية أو نسيج الأحداث بل قال عنها " انه في كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء آخر يسمى الحل والوقائع الخارجية عن المأساة ، وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها جزء يسمى العقدة " ⁽³⁾ ، من كلام أرسطو هذا نستنتج أن العقدة جزء من المأساة وليس هي نسيج الأحداث . فإن التأليف الدرامي يعني دراسة معمارية الفعل ، وكل تغيير إنساني في موقف فكري أو في العلاقات البشرية هو فعل ، فالحركة والنشاط والتبادل هي أنواع من التغيير ، وكل منها فعل منظم وفقاً لاحتمال منطقي ، والكاتب الدرامي عندما يجمع أفعالا منفصلة ليجمع منها كلاً كاملاً ، فإنه يؤسس فعلاً مسرحياً مكثفاً في صيغة واحدة ، إن الفعل في الدراما هو التغيير في العمل والأجزاء ، بالإضافة الى الحركة والنشاط يستلزم التبدل والانتقال والتحول والفعالية والتعبير . فالفعل المبني في الدراما هو الحبكة حيث أن لكل مسرحية نوعاً من التنظيم ، وهناك حركات لكل المسرحيات عبر العصور ، والحبكة في الدراما هي بنية متفردة لفعالها ⁽⁴⁾ . (سمايلى، 2012، ص ص77-79) وتوجد ثلاثة أنواع من شكل الفعل الدرامي توطر الكتابة المسرحية دوماً، هي المأساة (التراجيديا) والملهاة (الكوميديا) والفاجعة (الميلودراما)، تستدعي كل صيغة أساسية من هذه الصيغ – نوعاً من البناء يتميز بقوة معينة أو بصفات عاطفية متنوعة، المأساة تثير الخوف والشفقة والملهاة تولد المزاج السوداوي والميلودراما تقدم مزيجاً من الخوف والتنفيس . إن لكل صيغة من هذه الصيغ المذكورة أنفاً حبكة وقصة ، ورغم إن هناك إختلافاً بينهما، فإنهما مترابطان تماماً ، فالحبكة هي التنظيم الكلي للفعل الدرامي، والقصة هي إحدى الطرق الأكثر تأثيراً في بناء الفعل وبالتالي تشكيل الحبكة . وأبسط تعريف للقصة هو أنها أحداث متتابعة ، بالمفهوم الواسع فإن القصة هي رديف للحبكة، فمن الناحية العملية القصة تتضمن أحداثاً متتابعة تتعلق الواحدة بالأخرى ، وهو ما يتفق مع البحث.

المونتاج : يعرف المونتاج السينمائي على انه ((اختيار وتركيب لقطات الصورة، والأصوات المصاحبة لها أو المضافة إليها في تتابع وتماسك متدفق حسب السياق المعد والتأثير المطلوب))⁽⁵⁾. (المهندس ، 1990، ص141) لذا فهو بطلع بمهمة بناء القصة السينمائية، وتركيب الهيكل العام للفيلم ، ولا سيما تحديده لطبيعة البنية الدرامية، التي يستقي من خلالها المتلقي جميع المعلومات المعلنة منها أو المضمرة صوريا، الأمر الذي أدى إلى إسهام المونتاج بشكل كبير على خلق وإيصال الأفكار من خلال ما نتيجته له الامكانيات الناتجة عن الحلول المونتاجية، كتجاوز اللقطات، والتي تولد لدى المتلقي صورة ذهنية تسير متجاوزة مع الصورة المرئية، وتدفع بالتدفق السردى إلى أمام، وإن من أهم وظائف المونتاج، قدرته على خلق صورة أو صور ذهنية ناتجة عن طريق وصل وتركيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا يراها على الشاشة في صورتها الكاملة وربما كانت هذه الأشياء أماكن أو أحداث، أن المونتاج هو عملية تنظيم لقطات الفيلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن،

التعريف الاجرائي : الحبكة المونتاجية، هو مسار سردي تترتب فيه المشاهد في النص المسرحي ضمن سياق منطقي أو تاريخي وتحمل الواحدة منها مضمونا حدثياً وتسهم في دفع الحدث إلى أمام . إما لدواعٍ درامية (علاقة سبب بنتيجة) أو لدواعٍ سايكولوجية كيفية فهم المشاهد لتسلسل الأحداث في خطاب النص والعرض .

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الاول : الحبكة والمونتاج في النص المسرحي

إن استراتيجية الحبكة في النص المسرحي، هي الإطار أو الخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة ما أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة. أي أن الحبكة ما هو إلا نسق من التوالي الذي يعبر عن المتواليات السردية، وهي عملية التتابع التي تقضي إلى نتائج أو الوصول إلى الأهداف . كما اصطلح عليها (أرسطو) بمنطق التتابع الذي يخضع إلى قانون السببية. ومن يحكم عملية التوالي هو الراوي ، فهو الوسيط بيننا وبين المروي الذي يقوم بعملية التنقل من حدث إلى آخر، وتعرف بالمتواليات وهي ((عبارة عن مجموعة متواليات بسيطة تتراكب وتتقاطع وتتشابك على طريقة النسيج أو خيوط صغيرة فهي معقدة نظراً لاختلاف زوايا النظر بداخلها))⁽⁶⁾ (مرسلي واخريات ، 1985، ص73-74). ، ويمكننا القول مما سبق أن المتواليات عادة ما تدور في حبكة واحدة أي أنها عملية توالي أفعال الشخصيات والأحداث الدرامية ضمن نطاق الحبكة الواحدة . وعلى هذا النسق ينهض البناء الدرامي في المسرحية بشكل الروائي ، وبدون الحبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيات لأن كل الأحداث والمواقف الدرامية ستناثر، وبالتالي تفقد معناها ووظيفتها، وفي النهاية يستحيل الشكل الفني والوحدة العضوية والأثر الكلي . من هنا كانت وحدة الحبكة نتيجة للعلاقات الضرورية والنظام الحتمي بين الأحداث والمواقف والشخصيات بصفة عامة. ويرى (أرسطو) إن الحبكة الدرامية تختلف في جوهرها وطبيعتها عن الحدث في الحياة اليومية ، فالأساس الذي تنهض عليه الحبكة هو المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتهي بالضرورة إلى الانقلاب والتطور إلى العكس. لذلك فإن ترابط أجزاء الحبكة ليس ترابطاً منطقياً بالمفهوم التقليدي للمنطق ، بل هو ترابط درامي يجعل الأحداث تتابع ، ليس طبقاً لقواعد المألوف في الحياة اليومية ، بل طبقاً لقواعد منطقها الخاص بها ، وهو منطق المفارقة التي تنبع منها الحبكة ، ذلك أن المسألة ليست ترتيباً أو تسلسلاً منطقياً للأحداث التي تتكون منها الحبكة ، فمنطق الحبكة – كما يقول أرسطو – يسمح بتسلسل الأحداث بالضرورة والحتمية ، إلى أن تؤدي إلى تغيير المصير .⁽⁷⁾

(أرسطو، ب ت ، ص 114) أي ان الحبكة الدرامية هي القالب الفني الذي يحتوي الحكاية. ولا يعني مجرد سرد الأحداث التي يشتمل عليها النص المسرحي ، وإنما هي عملية التنظيم العام لأجزائه الأخرى . ولذلك لا يمكن فصلها عن سائر الأجزاء إلا لضرورة تحليلية بوصفها ((جماع الحوادث المرتبة ترتيباً معيناً حسب تواليها الزمني وعلى أساس العلاقة السببية بين الأحداث بوصفها عملية تصوير للمشكلة وترتيب لأجزائها))⁽⁸⁾ . (بنتلي ، 1968 ، ص 179) ولهذا فإن كل فعل درامي لا يخلو من وجودها المنظم للأحداث والعناصر الأخرى منها مهما اختلف في اتجاهاته الفنية. مما يرى (فورستر) أن الحبكة : ((سلسلة من الحوادث يقع فيها التأكيد على الأسباب))⁽⁹⁾ (فورستر ، 1960 ، ص 105) بينما يقع التأكيد في الحكاية على التسلسل الزمني وحسب. وفي إطار ذي صلة يرى الشكلاونيوس الروس الذين ميّزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي بدلاً من الحكاية والحبكة ، وان التأكيد على الأسباب والتسلسل الزمني يقع لديهم في المتن الحكائي ، أما المبنى الحكائي ، فلا يتميز إلا بما يطرأ على المتن لأغراض جمالية بحتة جعلها (فورستر) مرتبطة بالحبكة. أما الحبكة لديهم فهي صراع الميول بين الشخصيات وما يفضي إليه كل صراع من استعدادات ومواقف تفضي بدورها إلى جولة أخرى من الصراع ، ولذا جعلوا الحبكة مختصة بالشكل الدرامي⁽¹⁰⁾ . (مجموعة مؤلفين ، ب ت ، ص ص 179- 185) وفي الدراسات الحديثة يربط (بول ريكور) بين الحبكة والسرد ، ويعرف الحبكة على أنها تركيب بين عناصر متنافرة وقبل كل شيء تأليف أو تركيب بين الأحداث والعوارض التي هي متعددة وبين القصة الواحدة المكتملة. ومعنى ذلك ان تقوم الحبكة بإيجاد قصة واحدة من أحداث متعددة. والحدث هنا ليس شيئاً عابراً فهو لا ينتهي من دون ان يسهم في خلق متوالية سردية ، انه أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، بل هو يسهم في مجرى عملية السرد. مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها والحبكة هنا مقاربة أو هي شكل الحياة الواقعية في تلازمها الزمني رغم انها الحياة بحقيقتها حيث لا تستقطع الأزمنة الضعيفة في حياتنا فهي تجري ببطء مستعرضة كل تفاصيلنا الحياتية ضمن أفعالنا وسلوكنا. بينما الحبكة الفنية .. تختزل الأزمنة وترص الأفعال في متوالية سردية نتيجة التلازم في الأفعال والحبكة حسب (ريكور) هي التي تنظم معاً المكونات التي لا تقل تنافراً عن الظروف غير المقصودة والكشوف التي تؤدي الأفعال والمصادفات أو المواجهات المخطط لها واشتباكات الفاعلين ابتداء من الصراع وانتهاء بالتعاون ، إذ ان جمع كل هذه العوامل في قصة واحدة يجعل الحبكة كلاً كاملاً يمكن القول انها متوافقة ومتضاربة في وقت واحد . ويمكن القول بأن الحبكة هي تركيب بين المتناقضات بمعنى أكثر عمقاً بكثير وهذا يكشف ان هناك نوعين من الزمن وسلسلة من الأحداث لأننا نستطيع دائماً طرح السؤال الآتي : ومن ثم ماذا ؟ ومن ناحية أخرى تقدم القصة المروية جانباً زمنياً آخر يتسم بالتكامل والنهج والاختتام ، الذي تدين له القصة بحصولها منه على صياغة تصويرية. بهذا المعنى يكون تأليف القصة من الوجهة الزمانية استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما. إن الصياغة الأولى للحبكة وحسب (ريكور) مدعاة للتساؤل التقليدي ماذا بعد ؟ فعندما تكون المتوالية السردية التي تتحرك بالزمن غير مترابطة أو منفتحة على سرود ثانوية متشعبة سيفتح فعل السرد إلى اتجاهات متعددة تذهب بالحبكة إلى متاهات سردية غير محكومة ضمن مركزية موحدة ، بينما الحبكة المتكاملة هي التي لا تسمح بالتساؤل خارج إطار الحبكة المطروحة لأنها تجيب عن نفسها بتواشجها وارتباطاتها الزمنية السببية المقنعة ، وبهذا المعنى يكون تأليف القصة من الوجهة الزمانية باستخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما.⁽¹¹⁾ (ريكور ، 1999 ، ص ص 41-44) وهو ما قصده (رامان سلدن) (بمحور) الترتيب ، أي ((الترتيب الفني للأحداث التي تتألف منها القصة))⁽¹²⁾ (سلدن ، 1996 ، ص 23) . والسرد يقابل مفهوم الحبكة عند الأخير . والقصة لا يميزها عن النص المسرحي سوى بعض الوحدات السردية القليلة والقصيرة التي تفتح فيها

الفصول ، أو تحيط بالحوار . ففي الادب المسرحي تشمل الحبكة ((ترتيب الأحداث ، والسببية) خطية ولا خطية) ، والصراع ، وكلها تساهم في كيفية تعقب بحث تكتسب القصة معنى ، وهي تبني القوة الدافعة والتوتر حتى الذروة))⁽¹³⁾ (ج .كاوغيل ، 2013 ، ص 28) مما يعني إن الحبكة في الدراما تؤدي وظائف سردية ودرامية معاً بشكل مزدوج ، وتنبؤ أهم وظائفها في إدارة المعلومات لجعل القصة الدرامية أكثر تشويقاً وإرضاءً للمشاهدين . أما السرد في السينما فهو ((الحبكة مضافاً إليها الأسلوب . والمتفرج يستخدم حبكة وأسلوب الفيلم لكي يبني ذهنياً قصة الفيلم))⁽¹⁴⁾ (فرامبتون ، ب ت ، ص 164) سينمائياً ، وهنا يتشابه السرد المسرحي والسرد الفلمي من حيث أن كليهما يتكون من أجزاء صغيرة ، تلحم ببعضها . لكنهما يختلفان في الوسيط التعبيري . فان التنظيم الدرامي لقصة الفيلم يعرف بالبناء ، ويتم اختياره لكي يلائم أهداف درامية السرد للقصة ، ويدور عادة حول مجموعة من الأفعال أو الفصول ، والبناء هو شكل الحبكة الفلمية . لكن ما يميز ذلك الحك إنها ((تحدث في العالم الخارجي أكثر من حدوثها داخل الشخصية ، والحبكة هي سلسلة المشاهد التي تؤدي بالشخصية من الازمة الى المواجهة الى الحل ، في خط من الحدث المتصاعد))⁽¹⁵⁾ (كوبر و دانسايجر ، 2011 ، ص 153) وفي هذه العملية يكون الراوي أو السارد عنصراً فاعلاً ومساهماً في الحبكة الفلمية بشكل أساس ، لأنه يحدد الهدف للشخصية ، فلا حبكة بدون شخصية . وإذا حدث ذلك ، يعني أننا نفقد عنصر التماهي مع الحدث الدرامي . وتبقى الإشارة الى أن وحدة بناء الفيلم هو اللقطة و المشهد ، والفصل واحد يتكون من عدة مشاهد مفتوحة الزمان والمكان ، ويساهم كل مشهد في دفع الحبكة الى الأمام ، وداخل كل مشهد ، ويكون للشخصيات أهداف أو أفعال محددة درامية وسردية تقنية في الآن نفسه .

المبحث الثاني : الحك المونتاجي والمتواليات

يعمل المونتاج على صهر العلامات البصرية والسمعية في وعاء الفيلم ، إذ إن الديكور والأزياء والألوان والماكياج والإكسسوار والسمعيات لتؤثر تبعاً في المتلقي من خلال تداخل العلامات التي تتكاثف وتوضح بعضها البعض أو تتعارض مع بعضها البعض ، وقد كان (غريفت) أول من أعطى دراما السينما مفهوم المونتاج ، بمعنى الدلالة الرمزية التي يتم الحصول عليها عن طريق تركيب الفيلم⁽¹⁶⁾ ، فالمونتاج بشكل عام يعمل على شكلنة الأجزاء المتفرقة في ((علامة واحدة لكنها متكونة من شبكة من الوحدات السيميوطيقية التي تنتمي الى أنظمة مختلفة متآزرة))⁽¹⁷⁾ (سيزا قاسم ، ب ت ، ص 79) وهذه الأنظمة هي مجموع بنى الفيلم السمعية . ومع أن المونتاج هو عملية تنظيم لقطات الفيلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن ، إلا أنه لا يخرج عن كونه مونتاجاً روائياً أو تعبيرياً وإن اختلفت صور التعامل معه ، فالمونتاج في النوع الأول (الروائي) هو مسار سردي تترتب فيه اللقطات ضمن سياق منطقي أو تاريخي وتحمل الواحدة منها مضموناً حدثياً (أي في شفرة حدثية) لتسهم في دفع الحدث الى أمام ، إما لدواعٍ درامية (علاقة سبب بنتيجة) أو لدواعٍ سايكولوجية (كيفية فهم المشاهد لتسلسل الأحداث المعروضة)⁽¹⁸⁾ (مارتن ، 1964 ، ص 135) إن المونتاج الروائي في الدراما يشتغل دلاليّاً على المحور السياقي (الحضوري) أي إنه يقوم بربط نسق علامي ما بنسق علامي آخر كأن يربط صورة بصورة أو صوت بصوت أو صورة بصوت عبر علاقات حاضرة في علامات من جنس علامي واحد ، فمثلاً تربط صورة قطار بصورة محطة أو تربط صورة محطة بصوت القطار. أما النوع الثاني (التعبيري) ، فيتأسس على تراكب اللقطات والمشاهد تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر ودقيق نتيجة لصدمة صورتين ... يرمي الى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة ، ويشغل هذا النوع على المحور الاستبدالي (وهو الاشتغال الأكثر فعالية بالنسبة للتشهير) من خلال ربط صورة بصورة أخرى بعيدة عنها شكلاً ومضموناً في المشهد ثابت أو المتحرك ، أو ربط صورة

بصوت مختلف عنها لتحقيق أغراض فكرية أو سايكولوجية وفق علاقات غياب (أو تناقض) هذا الغياب متأثراً من اختلاف هاتين العلاقتين من الناحية الفيزيولوجية والمكانية ، مما يعني أن المستوى الاستبدالي يستند الى الصعيد الغيابي لبنية اللغة (اللسانية أو غير اللسانية) ، بمعنى آخر تتجسد هذه الحالة من خلال حضور الدوال وغياب المدلولات فالدوال هنا هي معطى جاهز (تعبير) ، أما المدلولات فهي سيرورة يستحضرها المتلقي من سياق الحالة المعروضة الناتجة عن هذا التجاور. وبالتالي فإن مفهوم المونتاج ما هو إلا حالة خاصة لواحد من القوانين العامة التي تحكم تشكل الدلالات الفنية وفقاً لقانون التجاور (التعارض والتكامل) لعناصر غير متجانسة ، وهذا ما أكدته (بارت) في موضوع الشفرة الرمزية ، فالتصادم المستمر بين هذه العناصر اللا متجانسة هو الوسيلة المألوفة لتشكيل الدلالات الفنية ، وتتم عملية التقابل (التجاور) ويعمل المونتاج على تخليص أكثر من عملية داخل التركيب المسرحي ، لأنه يعمل على تقطيعه وإعادة تركيبه من جديد ((أي أنه يقطع أجزاء المصورة سلفاً ، ويحدد لها ترتيباً جديداً حسب الغايات التي يريد القص الوصول إليها ، رابطاً بين ما يتعلق بالحوار الصوتي وتنافره أو انسجامه (بالربط بين المشاهد والمتتاليات) ... وثم يعمل على تنسيقه النهائي بناءً على بعده الدرامي))⁽¹⁹⁾ (مسعود ، 2011 ، ص478) . إذ يوفر المونتاج حضوراً درامياً عالي المستوى عند استخدامه في البعد القصصي مسرحياً ، نظراً لما يتمتع به من قدرة على تصعيد الأحداث والأفعال ووضعها في إطار الصراع الدائر بين الشخصيات ، بحيث يخلق نوعاً من حب الاستطلاع لدى المشاهد ، تدفعه لمعرفة ماذا يجري بعد ذلك ؟ في هذه اللحظة أو تلك أو في المشاهد ، لأنها تتبع سببية الحبكة . وهي صميم عمل المتواليات السردية وتأتي المتوالية من فعل التوالي ، أي كل ما يأتي بعد في عملية تتابع قد تقضي إلى نتائج. وهي ما اصطلح عليه أرسطو بمنطق التتابع نفسه الذي يخضع إلى قانون السببية. وقد تيسر المتوالية بالقصة إلى تدهور أو إلى ازدهار. ومن يحكم عملية التوالي هو (السارد) أو (السراد) فهو أو هم الوسطاء بيننا وبين المروي، من يقوم بعملية التنقل من حدث إلى آخر وأحياناً تأخذ المتوالية صفة المنطق لتتابع الأفعال (فعل الاساءة) يلحقه فعل (رد الاساءة) من قبل الشخصية الضد وفعل (البحث) يقود إلى (الاكتشاف) وهذا هو منطق توالي نتائج الأفعال .(وتعرف المتواليات السردية بأنها عبارة عن مجموعة عدة متواليات بسيطة تتراكب وتتقاطع وتتشابك على طريقة النسيج أو خيوط صغيرة فهي معقدة نظراً لاختلاف زوايا النظر بداخلها)²⁰ (مرسلي واخريات ، 1985 ، ص 73-74) ويمكننا ان نستكشف مما سبق ان المتوالية عادة ما تدور في حبكة القصة الواحدة أي أنها عملية توالي أفعال الشخصيات وأحداث القصة ضمن نطاق الحبكة الواحدة . أي عدم الخروج الى ابعد من ذلك، بينما أن التوالد هو عملية انفتاح التوالي السردى إلى خارج مدى الحبكة الواحدة، أي الانفتاح إلى حبكة جديدة، أو حيكات جديدة، وعادة ما تخضع المتوالية السردية إلى منطق التتابع الزمني وتغير الاحداث متبوع زمنياً، بينما يمكن أن تتحول المتوالية السردية في مسيرها الزمني إلى سرد فرعي أي انها تخلق عملية توالد ، فيمكن أن يقودنا إلى سرد فرعي، أي خلق توالد سردي نتيجة لتتابعية وتوالي السرد. وقد أشار أرسطو فيما سبق إلى كيفية ارتباط الأحداث ضمن الحبكة إلى قانون السببية أو منطق الضرورة والحتمية، فكل فعل يولد على أثره فعل آخر أي يكون سبباً لفعل لاحق وهكذا تتابع وتتوالي سردية الأفعال والأحداث بناءً على منطق التوالي. لكن سؤال الباحث هنا هو من المسؤول عن تنظيم التوالد السردى في القصة؟ هل هو السارد بتنوع مستوياته، الذي يقود عملية السرد وينظمها في الزمان والمكان؟ أم هو طبيعة البناء العام للقصة من خلال أحداثها؟ أم هو السارد الذي يبني ؟ وسنجيب عن ذلك في القادم من البحث. وإذا كان التوالي السردى مرتبطاً بالعلاقات السببية التي يؤمنها المتن الحكائي، الذي هو توالي الأحداث مثل الحدث رقم (1) يأتي بعده الحدث رقم (2).. وهكذا، فإن عملية التوالد السردى تتحقق من خلال عملية انتاج

المبنى الحكائي، الذي هو شكل السرد وتوالاته، الذي يربط الاحداث من خلال علاقات زمنية متداخلة، نتيجة تداخل التوالد السردى لاحداث لا ترتبط بالضرورة بانسيابية الزمن الفيزيائي المتحقق من المتواليات السردية، فالتوالد السردى هنا يرتبط بالقدرة على عملية التلاعب وفكرة هيمنة الزمن على احداث القصة الى انتاج مستويات متداخلة من الزمن تتقافز بين مستويات الزمن للكشف عن احداث توالدت نتيجة استمرارية المتواليات السردية، وهو أن الاحداث السردية المتوالدة لا ترتبط ببنية الاحداث زمنيا قدر ارتباطها ببنية الاحداث على مستوى المبنى الحكائي لها، (أن التراتبية الزمنية لتنظيم المتواليات يمكن ان تقع في دائرة المبنى الحكائي حيث يمثل الخطاب سر التلاعب الشكلي في تحقيق المفارقات الزمنية وكسر الاتباعية التقليدية. وهو ما عده الشكلاونيون عنصر الاغراب المتحقق بالحبكة حيث يميزون ما بين الحبكة والقصة⁽²¹⁾). (هوكز ، 1986 ، ص61) تمثل القصة عملية توالي اساسي للاحداث التي ستسرد، ويأتي دور الفنان في عملية تكييف المادة الخام (الواقع)، انطلاقا من اعتماد حبكة معينة تربط الاحداث بطريقة كيفية خاصة به، وهو ما تصبح على اساسه القصة غريبة من حيث التناول والطرح، أي عملية تحول من المتن الحكائي (العلاقات السببية) الى مبنى حكائي انطلاقا من الحبكة المعتمدة علاقات سردية فنية. بينما يربط (بروب) مفهوم المتتالية السردية بالوظائف من خلال تعريفه الحكاية العجيبة (بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالاساءة أو الشعور بالنقص وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكن من حل العقدة)⁽²²⁾ (الحمداني ، 1991 ، ص26) ويمكن أن نستخلص بان المتتالية السردية ترتبط بالوظائف التي تؤديها الشخصيات وتقع في اطار القصة الواحدة ضمن بنائها الحكوي، بينما ينهض التوالد السردى على انتاج بنى زمنية متنوعة تكشف الاسباب او التي قادت الى النتائج المتحققة في المتواليات السردية، فلا يمكن لنا من بناء نتاج سردي متكامل دون وجود تداخل فاعل وحقيقي بين المتواليات السردية التي تمثل الاطر العامة للقصة وبين التوالد السردى الذي يكشف لنا الاسباب التي قادت الى النهاية المتحققة بفعل المتواليات السردية، أي ما يتضمنه المتن الحكائي من متوالية سردية قد تفتح السرد زمانياً ومكانياً إلى حبكة فرعية تأخذ بعداً توالدياً يكشف لنا عن المبنى الحكائي الذي يتلاعب بالتجربة الفنية لدى المتلقي. أن العناصر الثابتة في الحكاية، بحسب (بروب) هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها انجازها، ولذا فإن الوظائف هي الاجزاء الاساسية في الحكاية حيث يجد ، أن الفعل الرئيس في الحكايات التي درسها تبدأ بضرر أو افتقار أو رغبة بشيء ما، وهي مجموعة الحوافز التي تسير المتواليات بناء على ما ينجم عنها من أفعال سواء في رد الضرر، أو اشباع الرغبة مما يجعل عملية التوالي تحتكم إلى الفعل الاساس، السبب الذي يقود إلى ظهور عدد من التوالدات السردية التي تشترك مع المتواليات الرئيسية في عملية التمسك بالفعل، وسواء بشكل يدعم الرغبة ام يمثل عاملا كاجا لها، وفي كلتا الحالتين فإن التوالد السردى هو الذي يشيع مفهوم الالفة في عرض الاحداث طالما ان الافعال الرئيسية تحتاج فيما تحتاجه الى بنى ثانوية تظهر هذا الفعل وتبرزه، لتكون التوالدات بمثابة نتائج فعلية للمتواليات السردية التي تنهض على الوظائف الرئيسية التي حددها بروب⁽²³⁾. (الحمداني ، 1991 ، ص24 – 26) ويرى الباحث ان الوظائف الرئيسية التي تنهض عليها الحكاية اشبه ببنية الشجرة التي تحتاج الى اغصان وتفرعات عديدة تؤمن للشجرة الحصول على غذائها واستمرارها في الحياة، وهنا يمكن توصيف عمل التوالي السردى والتوالد السردى، من خلال بنية الشجرة، فالجذع الرئيس هو التوالي السردى الذي يحكم انتظام الشجرة في هيئتها الكلية، اما التوالد السردى فسيكمن حتما في كمية ونوعية الاغصان التي تنتجها هذه التواليات لتأخذ الشجرة هيئتها الجديدة التي تختف قطعا عن هيئتها ابتداءً . وهو (ما ينتج انماطا عدة للقصص، سواء الرئيسية منها ام المنقرعة، الهدف منها استغلال مفهوم السببية في توالد الأحداث مقروناً بالفعل الرئيس، إلاتي

من حالات فعل الضرر أو الإساءة أو الرغبة حيث يمكن للقصة عندئذ أنها تحقق طريقاً واحداً معيناً من بين الخيارات المتضمنة. تستطيع الشخصية أن تنفذ نفسها من الضرر أو تقبله ، تستطيع أن تطالب بالثأر أو لا تطالب به وما أشبه . فهناك احتمالات عند كل نقطة. ان تفعل الشخصية شيئاً أو لا تفعل (وتنجح أو تفشل)⁽²⁴⁾، (مارتن ، 2008 ، ص 123) من خلال الاحتمالات العديدة قد نجد شجرة كبيرة على مستوى الأفعال والوظائف تقود إلى انفتاح السرد على حركات فرعية خلقتها الشخصية من خلال رد الفعل، فالثأر قد يفتح علينا حكاية فرعية تتطلب وجود توالد سردي لأفعال جديدة تنبني على فعل الثأر وهكذا دواليك. لنصل إلى نتيجة حتمية تؤكد أن كل توالد يحمل بنيته الحكائية الخاصة ضمن القصة الإطار لكنه يتصل بمفصل ما مع ذات القصة نفسها، وفي كل الأحوال، أن كل توالد لابد أن ينهض على توالد جديد ومجموعة التوالدات تستطيع فتح بنية السرد أو (شكل الشجرة) ، باتجاهات أكثر. فالتوالد ناتج عن التوالي الذي يأخذ صفته الخاصة من خلال مجموعة وظائفه الذاتية . فالقصة الإطار من خلال متوالياتها السردية توصلنا إلى قصص فرعية وتتخذ لنفسها أطراً خاصاً داخل إطار القصة الأم . وبذا فإن التداخل جمالي ما بين مفهوم التوالي السردية والتوالد السردية.

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. يشمل المونتاج من خلال الحبكة في التقطيع ترتيب الأحداث ، والسببية (خطية ولا خطية) ، وكلها تساهم في كيفية تعقب الحدث الذي تكتسب فيه القصة معنى
2. تمتلك الحبكة عبر لسانها السردية الضابط (المونتاج) بعداً إيحائياً مبرراً ، لأن المؤشر يرتبط بموضوعه إرتباطاً سببياً ، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً أو من خلال التجاور في الحدث المسرحي .
3. يعمل الحبكة المونتاجي على تخليص أكثر من عملية داخل التركيب المسرحي ، لانه يعمل على تقطيعه وإعادة تركيبه من جديد أي أنه يقطع أجزاء المصورة سلفاً ، ويحدد لها ترتيباً جديداً حسب الغايات التي يريد القص الوصول إليها .
4. كل فعل درامي في النص المسرحي ، يولد على أثره فعل آخر أي يكون سبباً لفعل لاحق وهكذا تتابع وتوالي سردية الأفعال والأحداث بناءً على منطق التوالي . ويكون المسؤول عن تنظيم التوالد السردية في القصة هو السارد بتنوع مستوياته (المونتاج) ، .
5. ان التناص (الاقتباس التألفي) له شكلان ، متحول عن النص الحكائي ، ومتحول عن طريقة السرد بأسلوب المونتاج الفكري .

الفصل الثالث : إجراءات البحث:

يتضمن الفصل الثالث استعراضاً للإجراءات التي أخذت لغرض تحقيق هدف البحث من خلال ما يأتي : مجتمع البحث . عينة البحث . أدوات البحث . طريقة البحث .

1.مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من نصوص مسرحية كتبها (وليم شكسبير) طيلة مدة حياته ، وتم اختيار واحدة منها ، وهي مسرحية ماكبث .

2. عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لأسباب الآتية :

1. وجود الدلالة البصرية وإعادة إنتاج المعنى في نص مسرحية (ماكبث) المختار .
2. توافر القراءة التحليلية و التفسيرية على وفق آليات الحبكة المونتاجي في نص مسرحية (ماكبث) ومع توافقات مع ما توصل إليه الإطار النظري من مؤشرات لتكون ممثلة لمجتمع البحث .
3. **أدوات البحث :** توصل الباحث إلى ما أسفر عنه الإطار النظري من نتائج ، وأخذ تلك النتائج معياراً لتحليل العينات من خلال استخدام الباحث الأدوات الآتية :

1. استخدم الباحث المعايير والمؤشرات التي توصل إليها البحث في المشكلة والإطار النظري .
2. الوثائق من الكتب والدوريات من الرسائل الجامعية .
3. الخبرة الشخصية للباحث .
4. **طريقة البحث :** استخدم الباحث الطريقة التاريخية فيما عرضه في الإطار النظري ، أما طريقة تحليل العينات ، فقد استخدم الباحث الطريقة الوصفية التحليلية للتوصل إلى النتائج .

تحليل مسرحية ماكبث ولیم شكسبير

وفي إطار النموذج السردی الذي تقدمه مسرحية (ماكبث) لولیم شكسبير تطرح مسألة استراتيجية الحبكة المونتاجي في النص المسرحي ، وهي مسألة جوهرية ، ذلك أن قراءة المسرحية كادب ، تعني إدراكاً متعددًا ومركبًا ، لأن النص يتضمن المدون والمنطوق والبصري والعلاقات التجسدية ومحتوياتها البصرية من الديكور والجانب المادي للشخصيات و المشاهد و حركات الافعال والتعاقب البصري والتقطيع بأشكاله إذن مسرحية ماكبث شبكة للعديد من القوانين منها ما هو خالص للادب.. وما يستعمل فيها وفي غيرها . ففي مسرحية ماكبث تدور الاحداث بين نسقين الاول الطبيعية باتساعها الواسع الغامض والثاني النفس البشرية ذات البعد الواضح خارجيا والغامض المتدثر بالانفعال الداخلي ، لذا ومن باب ماهو خالص للأنساق المنطوقة – البصرية لا بد من التذكير بأن أهم مصدر في استراتيجية الحبكة في مأساة ماكبث هو الدلالة المونتاجية في ترتيب الاحداث ، مما يعمل الحبكة المونتاجي على تخليص أكثر من عملية داخل التركيب المسرح ، لانه يعمل على تقطيعه وإعادة تركيبه من جديد أي أنه يقطع أجزاء المصورة سلفاً ، ويحدد لها ترتيباً جديداً حسب الغايات التي يريد القص الوصول اليها . ففي نص ماكبث ، وهي أشهر مسرحية في العنف الدموي واقصر مسرحية كتبها شكسبير ، وتتلخص قصة المسرحية بأن قائدین من قواد دونكان ملك ايكوسيا، هما ماكبث وصديقه بانكو، كانا عاندين منتصرين من حرب العصابات ، فصادفا في طريقهما ثلاث ساحرات ، تنبأن لاول بانه سيصبح ملكا، وللآخر بأن اولاده سيصبحون ملوكا، وجرت الاحداث ، وتحققت نبوءة الساحرات، وذلك ان زوجة ماكبث قامت بتحريضه ، فقتل ضيفه الملك دونكان. وما ان اقترب جريمته حتى ندم على فعلته. غير ان زوجته حافظت على هدوئها، ودخلت غرفة الملك الصريع، وغمست اصابعها بدمه، ولوثت به ايدي اثنين من حُجَّاب الملك النائمين في الغرفة المجاورة لاثبات الجريمة عليهما. ولما استتب الامر للزوجين قام ماكبث ايضا باغتيال رفيقه بانكو. غير ان هذه الجريمة الجديدة ايقظت ما تبقى من ضميره، فأرهبه الندم بتبكيته، ولازمه في ساعات نومه ويقظته، ورأى شبح ضحيته يشاركه الطعام في احدى المآدب وحل بزوجه ما نزل به، وظهرت على المسرح وهي نائمة، واخذت تفرك يديها بعصبية ، معتقدة انهما ما تزالان ملطختين بالدماء، ثم انتهى بها الامر الى الانتحار. ابن دانكان هاجم ماكبث قاتل ابيه وتغلب عليه وصرعه وتنتهي المسرحية بمقتل ماكبث وجزء كبير من اتباعه وموت الليدي ماكبث. ولعل من اهم صفات هذا البناء الدرامي هو مبدأ النسق السردی التتابعی في نص ماكبث ، مشهد يولد مشهداً آخر ، لأن عملية القطع المسرحي عبر المشاهد والفصول كلها يكمل الآخر بسبب طبيعة الفن المسرحي وزمنه المتصل في النص الشكسبييري، وبالتالي فان البناء الدرامي ينتظم عبر تسلسل الفعل الدرامي نحو الذروة والنهاية المأساوية ، وسط جملة من سردية الأحداث التي يقودها المؤلف للنص المسرحي ، ونلاحظ أن شكسبير ينحى منحى مغايراً في سرد الاحداث، محتفظاً في الوقت نفسه على الثيمة الدرامية للعمل ككل يرى البحث في تحليله المسرحية ، انها تنطلق من مفهوم الاحداث و الشخصية الموحد وليس على اساس تصنيف الجنس البشري البايولوجي، وانهما من توحيد الذات الانسانية كخلق بغض النظر عن الجنس. ففي مسرحية ماكبث نرى محور الاحداث تقوم على مبدأ الشخصية – البطل المزدوج / شخصيتان

يتقاسمان الفعل في حالة تناميّه وتضاعفه عبر سلم البناء الدرامي وصولاً إلى ذروته في استراتيجية الحبك ، وفي كل عثرة أو تهاون أو انفلات من قبل الشخصية الواحدة تحمل الأخرى الفعل بكل اكتناز الحيوية لكي يتحقق صبو ما كان شكسبير يريد أن يؤكد لنا، الشخصية المحورية هنا ليس ماكبث وإنما الشخصية (ماكبث والليدي ماكبث ، والساحرات) إذا نظرنا أن الساحرات وهن مفتاح الحدث من الشخصيات والمحور المونتاجي بالرغم من أن شكسبير يشير صراحة بأنهن ملتحيات أي ما بين الرجل والمرأة ، وأن الذي يحمل استمرار الفعل الذي تزرعه الساحرات في الدوافع الداخلية لماكبث. من ذلك نستنتج أن مسرحية ماكبث تنطلق من بعدين في استراتيجية الحبك ، لتؤكد بعداً جديداً. البعد الأول خارجي يرتبط بعلاقات ظاهرية لحركة المجتمع والابعاد الاقتصادية والسياسية والتقاليد والعادات وهي علاقات جمعية ، أما البعد الآخر فهو بعد ذاتي يختص بنموذج يصطفي تحقيق حلم سيأتي احتواء اللاوعي البشري زمناً وانتظر الكيف والتمتد و الظرف ليحقق انفجاره بعيداً عن الكبت الذي رافق اكتمال نموه عبر شرطية الأزمان والبيئة الاجتماعية. لذا يعتقد البحث أن الشخصية المركزية هي زوجة ماكبث فهي أكثر جرأة من ماكبث نفسه وهو بُعد جديد يجعلنا نحكم هذه الشخصيات باعتبارها شخصية واحدة ذات هدف واحد ومنطلق تعويضي لكتلتا الشخصيتين ماكبث والليدي ماكبث . فإن الفعل الدرامي في هذه المسرحية يؤسس الحبك المونتاجي الباعث لدى ماكبث وزوجته الليدي ماكبث يتطابق لتصبح الشخصية الواحدة ذات الهدف المحدد وهو الحصول على العرش وامتلاك ناصية القوة لارضاء الطموح الداخلي للشخصية أسلوب حياة الفرد هو نتاج قوتين ، واحدة ذات داخلية موجهة وقوى خارجية بيئية تساعد على تشكيل الاتجاه التي ترغب به الذات الداخلية، شرط أن يستجيب لها الانسان وفقاً لارضاء الغرائز الدافعة للشخصية . لأن الانتقالات السردية في النص ماكبث لا بد له ، ان يمر بمجموعة من الآليات أو التقنيات البنائية والتوليدية من أجل تكييفها بحيث تحقق مواءمة كاملة مع الوسيلة الصورة المسرحية . لذلك برزت العديد من التقنيات الادبية والفنية التي تعمل في فضاء النص المقروء أو الشفاهي مثل تقنية (الاقتباس) التي تناولها العديد من الباحثين في الدراسات النقدية الذين أكدوا وجود عشرات النصوص البنائية في النص المسرحي الوليد . ويكون بذلك النص الجديد ترحالاً للنصوص وتداخل نصياً ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى ، وهو عشرات النصوص السابقة ، بحيث يغدو النص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها ، وأعيدت صياغتها بشكل جديد ، ولم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها ، وغاب الأصل ، وكان ذلك على مستوى اقتباس التقنية أو الحكاية . فان التناص له شكلان ، متحول عن النص الحكائي ، ومتحول عن طريقة السرد . ومن هنا فان نص ماكبث المتولد الجديد عند شكسبير يرتبط على مستوى المادة السردية أو تقنيات الإرث الدرامي عبر العصور ، وهي ما إستفادت من التناص من خلال البناء الدرامي المتوارث في الاشكال الدرامية المختلفة . بذلك يكون الفعل الدرامي هو القاسم المشترك عبر هذين العنصرين ، وهو يتمثل بوصفه رسالة فنية ذات مغزى لا بد ان تصل إلى المتلقي ، لأن سردية النص تكون أكثر شمولية كونها تركز على ما يلفظ – الصوت- وما لا يلفظ – الصورة- . فقد امتلك السرد الكثير من العناصر البناء الدرامي . فإن طريقة الروي للإحداث تؤثر بشكل مباشر في البناء الدرامي عن طريق تأثيرها في المستوى الشكلي والتركيبى لبنية المسرحية الذي يؤثر بدوره في المستوى الدلالي (المعنى) للدراما . وبالتالي ان طريقة الحبك في الاحداث تمحورت حول الليدي ماكبث امرأة فاقدة الأمومة فهي تنطلق من شعورها بالقصور الداخلي لاستكمال دورها كأنثى إلى تعويضية اجتماعية بغض النظر عن الوسيلة التي تستخدمها. فمنذ البداية نجد أن النبوة التي جاءت بها الساحرات الملتحيات تعطي الليدي ماكبث الحق في أن يستبق فعل العنف الدموي لتعويض ما تشعر به من فراغ عاطفي . ولكي تحقق

هذا الاكتمال الخارجي والداخلي فهي تسعى أن تأخذ دور الرجل والمرأة في أن واحد لتحقيق الجاذبية والتحويل الجماعي بالنسبة للناس وتخلق بالموازنة اللاوعي بالوعي بلغة من (الانحطاط الاستيطاني) وكذا الحال مع قرار ليدي ماكبث عندما تصرخ:

الليدي ماكبث: ... علي بك أيتها الأرواح
التي ترعي خطط القتل والدمار، وانزعي جنسي عني هنا ،
واملايني بأعتى القسوة من رأسي حتى القدم ،
فأطفح بها ! أغلظي دمي ..
سدّي المسرب والممر على كل رحمة ،
فلا يزورني من الطبيعة وازع من شفقة ،
يزحزح مأربي الرهيب ، أو يقيم سلماً بينه
وبين تحقيقه ! تعالي إلى ثديي المرأة مني ،
وابدلي حليبها بعلم ، يا وصيفات القتل ،
حيثما أنت بكياناتك التي لا ترى ،
ترعين كل انتهاك للطبيعة ! تعال أيها الليل الكثيف ،
وتسربل بأحلك ما في جهنم من دخان
لكي لا ترى مديتي الماضية الجرح من طعناتها ،
ولا تنفذ السماء بعينها غطاء الظلام ،
فتصرخ : (كفى ، كفى) (25)

فقد تداخلت البنية المونتاجية مع السرد في إنتاج نص مسرحية ماكبث على صعيد المميزات والأهداف ، بعد تبلور الفكر الدرامي ، ولو دققنا في البنية الأساسية لشخصية ليدي ماكبث لوجدنا أنها شخصية عُصابية تفتقر كثيراً من المكونات الداخلية التي تطابق مظهريتها الخارجية ويتضح لنا ذلك ان القصور الداخلي في حياة الشخص النفسية يحقرة دائماً ويزيد من شعوره بعدم الأمن. وهذا الشعور بعينه يدفع الفرد على المزيد من الجهد لتعويض هذا الشعور بالقصور . وأحياناً يتخذ هذا التعويض أشكالاً من العنف تبلغ حدّاً متطرفاً لا ننتظره منه. وهو ما يعرف باسم التعويض النفسي الزائد . من هنا يكشف لنا شكسبير عن الفعل الدافع لدواخل الشخصية في الليدي ماكبث كما كشف لنا عن نفس الدافع لدى ماكبث عند سماعه النبوة من الساحرات.

ماكبث: (جانبيّاً) أمير كمبرلاند ! تلك عتبه
علي أن اكبو عليها ، أو اظفر فوقها ،
لأنها في طريقي . أيتها النجوم ، اخفي نبراتك !
لا تدعي النور يرى رغابي السوداء العميقة ،
فلتغض العين عن اليد ، ولكن فليقع
ما تخشى العين ان تراه حين يقع (26) !

أن مفهوم النص والبنية في مسرحية ماكبث ، يشير الى تسلسل من الأفكار المرئية بطريقة معينة ، من البداية إلى الوسط إلى النهاية وتسلسل الملفوظات الذي يشكل التسلسل المنطقي للوحدات المصغرة للخطاب . أي تسلسل أو تتابع مرئي ولفظي في الوقت نفسه ، وهو الكيفية أو الطريقة التي تشكل بها نظاماً متتابعاً في نسق كلي، وبهذا يكون النص في ماكبث - المكتوب أو الملفوظ - يمثل المظهر الشكلي المجرد للخطاب ، وهو الحبكة أو الصيغة التي نختارها لتوصيل أفكارنا إلى الآخرين ، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم ... إن الخطاب يتجاوز هذا المفهوم الضيق ، ليدل على ما يصدر من

كلام ، أو إشارة ، أو إبداع فني وإذا كان النص المسرحي كائناً فيزيائياً منجزاً يصف نظامه الداخلي وطريقة بناءه ووظيفة كل جزء فيه على وفق الشخصية والفعل والحوار والصراع ، فإن الخطاب المسرحي هو موطن التفاعل والوجه المتحرك فيه ، بالتعبير والتأويل . - في موقع آخر - يسفر ماكبث عن فعله الدافع بعد أن يقرر أن يقتل دنكان ليستولي على العرش :

ماكبث : لقد صممت ، ولسوف أشد

كل عضو في الجسد لهذه الفعلة الرهيبة ،

هيا ، واخضعي الزمان بأجمل المظاهر :

على الوجه الكذوب أن يخفي ما يعلم القلب الكذوب⁽²⁷⁾.

وهذا ما يجعل البنية في مسرحية ماكبث تتكون من النص والخطاب معاً ، لأنها العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها وعلى هذا الأساس تتشكل البنية الدرامية من العلاقات الأجزاء ونظام التتابع والاستمرارية للأفعال السردية الغاطسة في الدراما ، وبما أن السرد يعرف بأنه كل الأعمال التي تميزها وجود قصة ووجود راو ، وهو ما تحتضنه استراتيجية الحك المونتاجي إلا إنها بدون راو معلن ، فإن الحك المحور الأساسي الذي تقوم عليه كافة أشكال الكتابة ، وبما فيها دراما المسرح بوصفه حكاية تشكل البنية العميقة للنص .

من هذا وذلك ينطلق البحث لاثبات استراتيجية الحك من خلال صراعات النفس لدى كل من الليدي ماكبث وماكبث هي واحدة ، وأن الاندفاع نحو التمسك في ايجاد معادل للقوة التي افتقروا إليها داخلياً من الممكن تعويضها خارجياً بالإمساك بدفة الحكم من أجل تعويض ما افتقر إليه عقماً داخلياً كزوج وزوجة مما يحيلنا إلى انتقال عاطفي يرتبط بنبوءة الساحرات وتقديم الطموح الخارجي . إذا كانت تعاني الليدي ماكبث العقم ، فهي تحول ماكبث إلى آلة تنفيذية بيد قدرية الساحرات وزوجته في أن واحد لذلك نجده لا يتوانى في أن يستمع إلى صوت الذات الداخلية التي تندمج مع صوت الذات الداخلية لليدي ماكبث ليصبح فعلاً دافعاً موحداً لإنجاز مهمة القتل . وهنا يلعب المونتاج الروائي في توزيع الأحداث ، مما يخضع ماكبث لزوجته ما أن اتهمته بالجبن . إذ بدأ المستقبل يلوح أمامه في أن يكون ملك اسكتلندة ، انسل ماكبث وعندما اكتشف الأمر اتهمت الليدي ماكبث اثنين من الحرس بباب مخدع الملك بعد أن لطختهما بدم دنكان أثناء نومهما العميق بفعل الخمرة ، وهكذا فقد أعلن ماكبث ملكاً على اسكتلندة . وبالرغم من أن الإنسان تحركه دوافع وحاجات عضوية ومادية إلا أن هذه الحاجات قد تتمثل للشخص بصورة وهمية أو رمزية فالنتاج باعتقاد ماكبث وزوجته يمثل أكثر من وسيلة للانتقال من حال المأمور إلى الأمر وهو رمز التقدير والمباهاة أيضاً ويحدد أدلر وفقاً لنظريته أن فعله ماكبث والليدي ماكبث كشخصية متحدة الأهداف تدل على أن الإنسان باعتباره كائناً عدوانياً يتخذ من القوة وسيلة للترقي لارضاء داخلية النفس في ازاحة الفوارق ووضع هدف الترقى والسيطرة من خلال الحكم . وهذا ما ينم عن مهارة وذكاء شكسبير الذي يخفي اللسان السردى من أجل زيادة قوة الحدث الدرامي ووحدته . وبصورة عامة تعتمد المسرحية في تنظيمها الدرامي وترتيبها السردى على طريقتين أساسيتين وهي البناء الذي يعتمد على الذروة أو البناء العرضي أو البناء الذي يعتمد على الموقف ويلاحظ أن هذا التقسيم الحك يرتبط بنوع النسق السردى ، وما هو إلا انعكاس لتنظيم الحكاية في النص الدرامي . وهنا تظهر الحك المونتاجية التتابعية ، وهو النسق السردى التتابعى الذي تسير فيه الأحداث بشكل خطي وفق تسلسل زمني ليس فيه أي تغيير من الحاضر إلى المستقبل بشكل افقي . ويمثل هذا البناء الارسطي المسرحيات التقليدية القديمة والحديثة ، وهو بناء يرتب لنهايات الأحداث بشكل تتابعي ، ويوصلها إلى نقطة الذروة والهدف ، ويشكل حل سريع للعقدة . ويمكن أن نطلق عليه استراتيجية الحك التتابعي ، وهكذا أصبحت الليدي ماكبث ملكة بعد أن استطاعت أن تدفع زوجها إلى

ارتكاب الجريمة الدموية، وعلى الرغم من اشتراكها في مقتل الملك إلا أنه لم يكن لها يد في قتل بانكو والمحاولة الفاشلة لقتل ابنه أثناء الوليمة التي اقامتها لنبلأ اسكتلندا ، قام ماكبث بارسال قتلة مأجورين للقضاء على بانكو وابنه قبل وصولهما إلى الوليمة وفعلاً قُتل بانكو ولكن ابنه لاذ بالفرار كذلك لم يكن لها يد في قتل زوجة ماكدوف وابنه وكل من ينتمي إلى القصر رجالاً كانوا أم نساءً ، ولم يكن لها يد في الحكم الارهابي الذي فرضه ماكبث على البلاد كلها حتى كانت توصف بأرض الخراب والدم. وكأنما كان قتل الملك بوابة الشر التي فتحتها لليدي ماكبث في أعماق زوجها. اعتقدت لليدي ماكبث أن بإمكانها غسل دم الملك القتل بحفنة من الماء، ولم تكن تعمل حساباً ليوم يأتي ستخاف فيه النوم في الظلام واليوم الذي ستهيم فيه بالليل نائمة ، يقظة، تغسل يديها بماء لا يستطيع أن يزيل بقعة دم لا تمحى أبداً. لذا كانت تخاف الظلام فتبقي النور مضاءً و عبارة الخوف الوحيدة التي تخرج من بين شفتيها حتى في أثناء النوم تتحدث فيها عن ظلام مكان العذاب تحديق في يديها مبعدة أيها عن وجهها لتجنب رائحة الدم التي لا تستطيع العطور العربية كلها ان تبدها.

اليدي ماكبث : الن تنظف ابدأ هاتان اليدان (28) ؟

هنا ما زالت رائحة الدم ، عطور بلاد العرب كلها لن تطيب هذه اليد الصغيرة ...
آه ، آه ، آه ..

اما على صعيد الحبك المونتاجي المتوازي ، وهو النسق السردى المتوازي التضمين ويتكون هذا النوع من توازي قصتين فرعيتين أو أكثر في مسرحية واحدة ، وفي النهاية يلتقيان بنقطة واحدة ، إذ يضمن المؤلف قصصاً كثيرة في إطار قصة أصلية واحدة. ونجد مثل هذا عندما تصاب الليدي ماكبث بمرض عصابي يجعلها تهب من نومها لتعيد وهي نائمة تمثيل تلك المشاهد التي تسوقها ذكراها نحو الانتحار على الرغم من أنها كانت في البداية تحذر زوجها من الخوف أو الجبن وتعهده بتولي نوضوع القتل.

اليدي ماكبث: عليك فقط بصفاء المحيا

فما يتغير الوجه أبدأ إلا فرعاً

ودع لي كل ماتبقى (29)

وحين يستبد الألم النفسي بماكبث ويثقل على نفسه الشعور بالاثم تقول له الليدي ماكبث:

اليدي ماكبث: هذه الأفعال يجب ألا نفكر بها

على غرار كهذا ، وإلا فإنها ستجننا (30)

غير أن الليدي ماكبث تعترف بقرارة نفسها بالاثم إذ تقول

اليدي ماكبث: حينما تتحقق منا الأمنية ولا يتحقق الرضا،

نكن لا شيئاً كسبنا، وانفقنا كل شيء ،

أنه لأسلم لنا أن نكون ما نحطم

من أن نقوم بتحطيم الآخرين في فرح مليء بالريب (31)

ان الحبك واستراتيجياته هي الإطار أو الخط الاساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة ما أو بأخرى ، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة . أي ان الحبك ما هو إلا نسق من التوالي الذي يعبر عن المتواليات السردية ، وهي عملية التتابع التي تقضي إلى نتائج أو الوصول الى الأهداف . كما اصطلح عليه بمنطق التتابع الذي يخضع إلى قانون السببية . ومن يحكم عملية التوالي هو المونتاج اللسان السردى ، فهو الوسيط بيننا وبين المروي الذي يقوم بعملية التنقل من حدث إلى اخر ، وتعرف المتواليات السردية بأنها عبارة عن مجموعة متواليات بسيطة تتراكم وتتقاطع وتتشابك على طريقة النسيج أو خيوط صغيرة فهي معقدة نظراً لاختلاف زوايا النظر بداخلها، ويمكننا

القول مما سبق ان المتوالية عادة ما تدور في حبكة واحدة إي أنها عملية توالي أفعال الشخصيات والأحداث ضمن نطاق الحبكة الواحدة . وعلى هذا النسق ينهض الحبكة في المسرحية ، وبدون الحبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيات لأن كل الاحداث والمواقف الدرامية ستتناثر ، وبالتالي تفقد معناها ووظيفتها ، وفي النهاية يستحيل الشكل الفني والوحدة العضوية والأثر الكلي . من هنا كانت وحدة الحبكة نتيجة للعلاقات الضرورية والنظام الحتمي بين الاحداث والمواقف والشخصيات بصفة عامة . و هنا يضعنا شكسبير أمام حالة من التطهير يبرهن لنا أن الانسان مهما اوتي من القوة الخارجية ومهما حصل على الجاه والسلطان والمكانة يبقى أمام قيم الأنا العليا مهزوماً - وهنا ينهي شكسبير جهاد المرأة - الرجل التي تحولت إلى وصمة دم مطبوعة في اعماق الليدي ماكبث والتي تتراعى لها مرسومة كالوشم على اليد التي ارتكبت الجريمة - فالدّم البادي على يدي الليدي ماكبث هو بالتأكيد دم أنوثتها الذي يصيب أصابعها باللعة كما هو الحال في الدماغ الواعي واللاواعي الذي قاد تلك الأصابع الطموحة إلى ارتكاب الجريمة، وهنا بعد المشهد الأول من الفصل الخامس إذ يحدد الطبيب خلاصة للفعل الداخلي الشائن عندما يقف أمام فعل الوعي العقلاني ويحاكمه.

الطبيب: يدور بين الناس تهامس ذميم .. الأفعال شاذة

إنما تولد الشواذ من الهموم ، والأذهان إذا وبنّت

أطلقت لوسائدها الصماء أسرارها .

إن بها حاجة إلى الكاهن أكثر منها إلى الطبيب⁽³²⁾

ففي الادب المسرحي يشمل المونتاج او التقطيع ترتيب الأحداث ، والسببية (خطية ولا خطية) ، والصراع ، وكلها تساهم في كيفية تعقب الحدث الذي تكتسب فيه القصة معنى ، وهي تبني القوة الدافعة والتوتر حتى الذروة مما يعني إن الحبكة تؤدي وظائف سردية مونتاجية ودرامية معاً بشكل مزدوج ، وتتبلور أهم وظائفها في إدارة المعلومات لجعل القصة الدرامية أكثر تشويقاً وإرضاءً للمشاهدين . ففي ليلة هجوم ماكدف خسر ماكبث عنصراً كان يمدّه بالشجاعة رغم سوء العقبى ثم بدأت نبوة الساحرات التالية بالتحقق وعندما أبلغن ماكبث بأنه لن يقتل على يد رجل ولدته امرأة ولن يقتله حتى تتحرك غابة (برنام) صوب تل (دنسين) وحذرت من ماكدف ، ولأجل أن ينتقم ماكدف لمقتل عائلته البريئة على يد ماكبث صمم على منازلته وراح ماكبث ينزله قائلاً أنه مولود من امرأة وأن ماكبث لا يخشاه ولكن ماكدف أخبره بأنه لم يولد ولادة طبيعية بل انتزع من رحم أمه انتزاعاً . وهنا تخور قوى ماكبث فيعجله ماكدف بالضربة القاضية التي وضعت حداً لطموحه المجرم. لقد حاول شكسبير في مسرحية ماكبث ان يعرض صورة الانسان الذي يريد ان يخرج من اهابه ومن شروط مصيره ومن تصوره وان يمزق جدار الحتمية فيسقط ويصدع من دونه . وفي المونتاج تحبك القصة بأشكال مختلفة ، وباختلاف الاعمال الروائية ، لكنها تبقى في إطار واحد من المراحل الرئيسية الثلاثة : العرض والعقدة والجزء المتحول المتوسط والذروة مع حل العقدة الدرامية وهو ما يجب أن تنتهي فيها كل الخطوط الرئيسية للمدار الفني للقصة ومنها ويلخص لنا شكسبير في مسرحية ماكبث رأيه بالذات البشرية الموحدة بغض النظر عن الجنس - أنثى أو ذكراً - وينظر اليهما من خلال رؤيته للحياة كل الحياة وتقاهة الوجود الذي ينتهي الى العدم فهو يختزل الصراع البشري بكل أبعاده سواءاً أكان هذا الصراع خارجياً ام داخلياً.

ماكبث: ... ما الحياة إلا ظل يمشي ، ممثل مسكين
يتبخر ويستشيط ساعته على المسرح ،
ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
يحكيها معقوه: ملؤها الصخب والعنف ،
ولا تعني أي شيء⁽³³⁾.

وطبقاً لهذه المسرحية فإن البطل المزدوج الليدي ماكبث هي المحرصة والمخططة للقتل فقد عيرت زوجها ماكبث بالجبن لتدفعه إلى قتل الملك ، وأمرته أن يلعب دور المنافق وتظاهرت هي نفسها بالسخط الشديد بعد الجريمة تغطية على جرمها ، هي وزوجها وحتى أغماءه الليدي ماكبث سواء كانت حقيقة أم مفتعلة لا تحتاج بالضرورة إلى برهنة على ثعلبية السلوك عند ليدي ماكبث ولكي تلقى صورة الصدق عند الآخرين.

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

النتائج :

1. ان الحبكة المونتاجية في نص مسرحية (ماكبث) اعاد انتاج المعنى في قراءة ترتيب الاحداث التي تراوحت بين المعنى الظاهري والباطني ، مما سمح المونتاج الدلالي بتنوع المعاني الاكثر حضوراً .
2. تتوافر في المستويات المونتاجية عبر الحبكة (المتواليات) طاقة للاشتغال الدرامي العالي التي تكون اكثر ايحائية ، حيث تنتقل من المستوى التأويلي الافقر الى مستوى اخر اكثر غنى ، وهذا يظهر من علاقة ماكبث والليدي ماكبث البطل المزدوج وعملية التحريض على القتل .
3. ان كل التاكيدات المشهدة لماكبث والساحرات في المكان وفي الزمان المسرحي، تتم بمعاونة عدد من المدركات المونتاجية المدمجة في الحبكة المسرحي .
4. لقد تداخلت البنية المونتاجية مع السرد في إنتاج نص مسرحية ماكبث على صعيد المميزات ، ولو دققنا في البنية الأساسية لشخصية ماكبث لوجدنا أنها شخصية سوداوية بالجرم والعنف عبر المكونات الداخلية التي تطابق مظهرها الخارجي .

الاستنتاجات :

1. تقوم آليات الحبكة المونتاجية على التشفير الابداعي في نص مسرحية ماكبث وهوما يتصيد للمعنى اي تشكيل صور ذهنية ، ومن ثم المرور بمرشح ضرورات ومتطلبات الحدث لتشكيل معنى اكثر ثراءً ينتمي الى النص في انتاج المعنى المغاير .
2. يكون السياق الجمالي في ترتيب الافعال الاحداث والمشاهد هو الحبكة المونتاجية في النص المسرحي ، وهو المفهوم الابرز في استراتيجية الحبكة في النصوص ، بالاعتماد على خرق مبدأ التعاون الحوارية بالصور .

التوصيات والمقترحات :

الاهتمام بالدراسات والبحوث التي تسلط الضوء على الحبكة والمونتاج ، لكن من زاوية القراءة السوسيولوجية وتعميقها بنظريات مغايرة .

List of references:

- Aristotle Thales, The Art of Poetry, translated by: Hamada Ibrahim, Cairo, Anglo-Egyptian Library, 1982.
- Abdullah Al-Alayli, Al-Sihah fi Language and Science - Volume One, classified by: Nadim Maraachli, Beirut, Dar Al-Hadara Al-Arabi, 1974.
- Sam Smiley, Writing the Play - Building Action, Translated by: Sami Abdel Hamid and Reviewed by: Suhail Sami Nader (Baghdad: Dar Al Mada for Culture and Publishing, 2012)
- Hussein Helmy Al-Muhandis, Screen Drama, (Cairo, Egyptian General Book Authority, Part 2, 1990).
- Dalila Morsli and others, Introduction to the Structural Analysis of Texts, 1st edition (Morocco: Dar Al-Hudaida, 1985).
- Eric Bentley, Life in Drama, translated by: Jabra Ibrahim Jabra, Beirut: Franklin Printing and Publishing Company, 1968.
- a. M. Forster, The Pillars of the Story, translated by: Kamal Ayyad Gad, Cairo: Dar Al-Karnak for Publishing, Printing and Distribution, 1960)
- A group of authors, The Theory of the Formal Method: Texts of the Russian Formalists, translated by: Ibrahim Al-Khatib, 1st edition (Beirut: Arab Research Foundation)
- Paul Ricoeur, Existence, Time, and Narrative: The Philosophy of Paul Ricoeur, translated and presented, by Saeed Al-Ghanimi, 1st edition (Casablanca: Arab Cultural Center, 1999)
- Raman Selden, Contemporary Literary Theory, translated by: Saeed Al-Ghanimi, 1st edition (Beirut: Arab Cultural Center, 1996)
- Linda J. Cowgill, The Art of Drawing the Cinematic Plot, translated by: Muhammad Munir Al-Asbahi, 1st edition, Damascus: Publications of the Syrian Ministry of Culture, 2013.
- Daniel Frampton, Filmosophy: Towards a Philosophy of Cinema, translated and presented by: Ahmed Youssef, 1st edition (Cairo: Egyptian General Book Authority. 2013).
- Pat Cooper and Ken Danziger, writing short film scripts, translated by Ahmed Youssef. , 1st edition, Cairo: Egyptian General Book Authority, 2011) p. 153.
- Jean Mitry, Psychology and Aesthetics of Cinema, Damascus: Syrian Ministry of Culture, 2009.
- Siza Qassem, Introduction to Semiotics, on some concepts and dimensions, ed.

•Marcel Martin, Cinematic Language, translated by: Saad Makkawi, Cairo: The Egyptian Foundation for Authoring and Translation, 1964..

•Wafih Bin Masoud, Narrative Techniques between Novel and Cinema, 1st edition, Beirut: Zein Publications, 2011.

،

•Dalila Morsli and others, Introduction to the Structural Analysis of Texts, Dar Al-Hudaïda, Morocco, 1st edition, 1985.

•Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, translated by Majeed Al-Mashatta, 1st edition, Baghdad, House of Cultural Affairs, 1986

•Hamid Al-Hamdani, The Structure of the Narrative Text: From the Perspective of Literary Criticism, 1st edition, Beirut: Arab Cultural Center for Printing and Publishing, 1991..

•Wallace Martin, Modern Narrative Theories, by: Translated by: Hayat Jassim Muhammad, (Cairo: Supreme Council of Culture - National Project for Translation - Presentation: Afaf Abdel Moati, 2008)

قائمة المصادر والمراجع :

• أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، القاهرة ، المكتبة الانجلو مصرية ، 1982

• عبد الله العلايلي ، الصحاح في اللغة والعلوم – المجلد الاول ، تصنيف : نديم مرعشلي ، بيروت ، دار الحضارة العربية ، 1974 .

• سام سمايلي ، كتابة المسرحية – بناء الفعل ، ترجمة : سامي عبد الحميد ومراجعة : سهيل سامي نادر (بغداد : دار المدى للثقافة والنشر ، 2012)

• حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة ، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج2، 1990)،.

• دليلة مرسللي واخریات ، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، ط1 (المغرب : دار الحدث، 1985) .

• أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1968

• أ.م. فورستر، أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد جاد ، القاهرة : دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع ، 1960)

• مجموعة مؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة : إبراهيم الخطيب، ط1 (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية)

• بول ريكور، الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور ، ترجمة وتقديم، سعيد الغانمي، ط1) الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1999)

- رمان سلدن ، النظرية الادبية المعاصرة ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ط1 (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1996).
- ليندا ج .كاوغيل ، فن رسم الحبكة السينمائية ، ترجمة : محمد منير الاصبحي ، ط1، دمشق : منشورات وزارة الثقافة السورية، 2013.
- دانييل فرامبتون ، الفيلموسوفي : نحو فلسفة السينما ، ترجمة وتقديم : أحمد يوسف ، ط1(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . 2013
- بات كوبر وكين دانسايجر ، كتابة سيناريو الأفلام القصيرة ، ترجمة أحمد يوسف . ط1 ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011 (ص153.
- جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، دمشق : وزارة الثقافة السورية ، 2009.
- سيزا قاسم ، مدخل الى السيميوطيقا ، حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ب ت.
- مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية، ترجمة : سعد مكاوي ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، 1964 ..
- وافي بن مسعود ، تقنيات السرد بين الرواية والسينما ، ط1 ، بيروت : منشورات زين ، 2011 .
- دليلة مرسللي واخريات ، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ،، دار الحداثة، المغرب، ط1، 1985 .
- ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الاشارة ، ترجمة مجيد الماشطة، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1986 ،
- حميد الحمداني ، ، بنية النص السردي : من منظور النقد الادبي ، ط1، بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ، 1991..
- والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، لمؤلف : ترجمة : حياة جاسم محمد ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة – عرض : عفاف عبدالمعطي ، 2008)
- نص مسرحية ماكبث ، وليم شكسبير، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد: 1986.

The mechanics of montage plotting in the theatrical text(Macbeth)

William Shakespeare is a model

Assistant Professor Dr. Mohamed Abdel Zahra Mohamed

Mohammed.AbdulZahra@uobasrah.edu.iq

University of Basra / College of Fine Arts / Dramatic Arts

Abstract:

The research seeks to identify and reveal the mechanisms of montage plotting in the theatrical text (Macbeth) by William Shakespeare as a model. The theatrical text remained the mainstay of theatrical activity and the basis of its presentation, and its writers and critics, over a century and a half, were its creators and developers of building drama in the text and presentation. However, the text He preceded in his development of a discourse for a presentation, which is what drama can give to a person in that it enables him to recreate emotional states through imagination. The importance of drama exceeds almost anything else in our contemporary world, as it is present in all symbolic formations that humans produce, whether it is written literature, theater, or television drama. All of these formations need an aesthetically controlled narrative language through art in general, and through the above, the research identified the following question: What are the mechanisms of montage plotting in the theatrical text / William Shakespeare's Macbeth as a model for study and analysis. The aesthetic context in the arrangement of actions, events, and scenes is the montage plot in the theatrical text, which is the most prominent concept in the plotting mechanisms in texts, based on violating the principle of dialogical cooperation with images

Keywords: montage plot, theatrical text.



مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية

Journal of the College of Basic Education

Vol.30 (NO. 123) 2024, pp. 50-68