إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٥٣ ـ ١٢٧

دراسة المونتاج السينمائى فى تشكيل صورة العدّودة المصرية

هاشم محمّد هاشم (الكاتب المسؤول)*
مريم جلائى**

الملخّص

يمثّل "العديد" ممارسة من أهمّ الممارسات الشعبية التى تمارَس فى مصر والمرتبطة بطقوس الموت والعزاء، ويُعدُّ الوجه الشعبى للمراثى فى الأدب الرسمى مع وجود بعض الفوارق بينهما، كما أنّه نوع مهمّ من أنواع الأغنية الشعبية المصرية.

فقام هذا البحث بالمنهج الوصفى ـ التحليلى بدراسة نصوص من فنّ العديد برؤية سينمائية والبحث مكوَّن من جزءين؛ أوّلهما تطبيق أنواع المونتاج السينمائى حسب نظرية ايزنشتين على فنّ العديد، وثانيهما دراسة العامِلَين الأساسيَين الذين يؤثران فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة وهما قالب العديد والتكرار.

ولاحظنا عند دراسة نصوص فنّ العديد وجود بعد سينمائى واضح؛ بحيث برزت بعض التقنيات السينمائية وعناصرها داخل نصوص الفنّ المدروس، تلك التقنيات التى تتوافق فى الوقت نفسه مع أغراض فنّ العديد من إبراز حالة الحزن وتعديد صفات الميت من خلال مشاهد تصويرية يحاول المبدع الشعبى باستخدام مفرداته فى تجسيدها فى مخيّلة المتلقى.

الكلمات الدليلية: الأدب الشعبى المصرى، الرثاء، فنّ العديد، تقنية المونتاج، تشكيل الصورة.

---

*. دكتوراه فى الأدب الفارسى المقارن، جامعة أسيوط ، جمهورية مصر العربية
hashem.elkomey@yahoo.com
**. أستاذة مساعدة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران maryamjalaei@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/١٩ش

تمهيد

فنّ العديد هو براعة المرأة المصرية فى الرثاء فى صورته الشعبية فى حالة وفاة شخص مـا؛ تهدف منه إثارة الحزن واللوعة على الميّت عن طريق الصورة الشـعرية. هذا الفنّ يندرج تحت نوع الممارسـات النسائية؛ فعلى حسب أحد تقسيمات الأدب الشعبى نجد تقسـيماً يقسمه إلى ثلاثة أنواع؛ النوع الأول لا يؤديه إلا الرجال مثل السيرة الشعبية[١] التى ينحاز أداؤها للرجال دون النسـاء باعتبار أنّ السـيرة الشعبية أعلى من مدارك النسـاء وأرفع مـن مقامهنّ، والنوع الثانى لا تؤديه إلا النسـاء مثـل العديد أو أغانى الفراق؛ تلك الأغانى التى تقوم النسـاء بأداءها دون الرجال بحيث تعدّ بحقّ ممارسـة نسـوية خالصة، وهناك النوع الثالث الذى يتشـاركان فيه الرجال والنساء مثل أغانى العمل وحكى الحكايات الشـعبية والخرافية (حواس، ٢٠٠٥م: ٢٥-٢٦) وعليه يكون فنّ العديد نوعاً من الممارسات النسائية الخاصّة.

ويُرجـع بعض الباحثين أصل ونشـأة فنّ العديد إلى الأصـول الفرعونية؛ بمعنى أن فنّ العديد بما تحمله من معان ومضامين عبارة عن أثر حقيقى لتجربة وفلسـفة المصريين القدمـاء الذين وقفوا أمام ظاهرة الموت موقفاً حضارياً ومتقدماً بمقاييس زمنهم آنذاك (البولاقى، ٢٠١١م:٢٥) واسـتدلوا على ذلك بالصلات الكثيرة بين المدوّنات الفرعونية

---

١. السير الشعبية هى المصطلح العربى المعادل للمصطلح الأدبى العالمى للملحمة الشفوية (Oral Epic) بما هى جنس أدبى قائم بذاته، عماده السرد القصصى، شعراً أو نثراً، بالغ الطول، مجهول المؤلف، يروى أو يؤدى شفهياً، ويحكى ـ من منظور جماعى ـ الماضى القومى للشعوب، وتاريخ الأبطال الحقيقيين أو الخياليين ومآثرهم العسكرية والقومية، وهذا التأريخ فى حقيقته مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية، حتّى قيل إنّ السـير الشـعبية هى التاريخ الذى ينشـد على أبواب الأسـطورة، أى أنّ السـيرة الشـعبية تعدّ نوعاً من أنواع الأدب الملحمى العربى وهى خطاب أدبى سردى، مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشـفوية عبر الأجيال، ويحكى بطريقة سـردية سـيرة حياة البطل أو بالأحرى قصة الماضـى الجميل للأمة العربية مـن خلال تأريخها لحياة هذا البطل والتغنى بمآثره البطولية العسـكرية والقومية والسياسية والأخلاقية والإنسانية على نحو مثالى و تعكس من خلاله أحلام المجتمع الشعبى وتصوّراته، ومن أهمّ السير الشعبية العربية "سيرة عنترة بن شداد" تقع فى حوالى ٤٠٠٠ صفحة و"سيرة الأميرة ذات الهمة و البطال وولدها الأمير عبدالوهاب" تقع فى حدود ٥٠٠٠ صفحة و"السيرة الهلالية" تقع روايتها النثرية فى ٢٠٠٠ صفحة. أمّا روايتها الشـعرية فتقع فى ربع مليون مربع شـعرى و"سـيرة الملك الظاهر بيبرس" وتقع فى حوالى ٥٠٠٠ صفحة. (انظر: النجار،٢٠٠٦م: ٢٥-٢٨)

القديمة المنقوشة أو تلك التى ذكرت فى كتاب الموتى أو على ورق البردى[١]، ومن الأناشيد الدينية الحزينة التى كان يردّدها الكاهن المرتل كما وجدت ندبة دينية كانت تنشد تمجيداً لـ "خرتروس" الذى عشق "ريا" زوجة إله الشمس وأم ايزيس و أوزوريس (توفيق، ٢٠٠٥م: ٤٠) ومن ثم نجد أنّ المصرى القديم دأب على الاهتمام الشديد بطقوس الموت والاحتفال بدفن الموتى حيث كان يعتقد أنّ سعادة الميت تتوقّف على هذا الاحتفال وما يلحق به من طقوس (بارندر،١٩٩٣م:٤٤) وهذا الفنّ لايزال يمارس فى بعض محافظات مصر ويعتبر بحقّ من أقدم وأهمّ فنون القول التى مارسها الإنسان ولكنّه من المؤسف عليه أغفل عنه لحدّ بعيد الباحثون والنقّاد فى مجال الأدب.

وعليه، تناولت الدراسة الحالية بالمنهج الوصفى ـ التحليلى فنّ العديد الذى أفاد من أسلوب المونتاج السينمائى فى تشكيل صورة من صور التعبير الشعبى لأشدّ اللحظات ألماً وحزناً فى دورة حياة الإنسان لتكشف النقاب عن علاقة هذا الأدب العربى المعاصر عامّة وهذا الفنّ الشعبى خاصّة بالسينما؛ فيهدف البحث الإجابة على السؤال التالى: ما العلاقة بين فنّ العدّودة المصرية وفنّ المونتاج السينمائى فى تصوير الآلام والأحاسيس؟

فوقفنا فى صلب الدراسة عند المصطلحات الأساسية للبحث، ثم قمنا بدراسة فنّ العدّودة من جهتين؛ أولاهما تطبيق أنواع المونتاج على الفن المقصود دراسته، ثانيتهما دراسة قالب العدّودة والتكرار الذين يُعتبران من أهمّ العوامل التى أدّت إلى توظيف المونتاج السينمائى فى هذا الفنّ.

وجدير بالذكر أنّ نصوص فنّ العديد التى تقوم عليها الدراسة من عدة مصادر وهى كالتالى؛ الأوّل عبارة عن النصوص التى قام أحد الباحثَين بجمعها من محيط محافظة قنا بجنوب مصر وسوف نكتب بعدها كما هو مبيّن اسم الباحث، والثانى النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الناقد والشاعر أشرف البولاقى، **أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر. عرابة أبيدوس وبرديس (دراسة ميدانية)**، والثالث النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث عبدالحليم حفنى بعنوان **المراثى**

١. هو نوع من أنواع الورق المستخدم فى الكتابة ويصنع من نبات البردى وقد عرف واشتهر فى العصر الفرعونى وهناك العديد من لفافات ورق البردى فى المتحف المصرى بالقاهرة و المتاحف العالمية الأخرى.

الشـعبية(العديد)، والرابع النصوص التى استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث أحمد توفيق، **أغنيات الفراق تراث الحزن فى صعيد مصر**.

مصطلحات البحث

بدايةً علينا أن نقدّم تعاريف موجزة للمصطلحيَن الأساسَيين للدراسة وهما **المونتاج** و **فنّ العديد** بغية تعرف القارئ الكريم على ماهية البحث.

ـ **المونتاج** (**montaje**): وهى تقنية سـينمائية خالصة يقول ارنسـت لند جرن:« إنّ تطـوّر الفنّ السـينمائى كان فى جوهره تطـوراً فى المونتاج.» (لندجـرن، ١٩٥٩م:٤٠) فالمونتاج السـينمائى فى حد ذاته أسـلوب فى التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ويختصّ الفنّ السـينمائى وحـده بتقنية المونتاج وفى نفس الوقت له أهميـة كبيرة وضرورة ملحة (فيلدمـان، ١٩٩٦م:٣٨) وعرّفبودوفكـين المونتاج أو ما يسمّيه عملية التركيب أنّها «اختيار وتوقيت وترتيب لقطات معيّنة فى تسلسل سينمائى وتصبـح هى العامل الخـلاق الفاصل فى إنتاج أىّ فيلم.» (رايس، ١٩٨٧م: ١٣) أى أنّ المونتاج عملية لترتيب اللقطـات المختلفة، بحيث تعطى مجتمعةً معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كلّ لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعانى والمشـاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كلّه. (عجور، ٢٠١١م: ٩٧)

ومـن ثمّ نجد أنّ المونتاج بمثابة النحو بالنسـبة للغة، فهو يعمل على ترتيب اللقطات وأطوالها واللحظة التى يتمّ اختيارها للانتقال من لقطة إلى أخرى واختيار وسائل القطع والانتقال، فالانتقال السيئ بين المشـاهد واللقطات يؤدّى نفس نتيجة أساءة استخدام قواعد النحو واستخدام قواعد حروف الهجاء وعلامات الترقيم بالنسبة للأعمال الأدبية التى تفقد قيمتها بسبب ذلك الاستخدام السيئ. (الصبان، ٢٠٠١م: ١٠٣)

ولا يمكـن أن نصل إلـى جودة المونتاج إلا عن طريق وجود إيقاع سـليم للحدث، وذلك الإيقاع لا يأتى إلاّ من خلال اختيار التناسـب بين طول اللقطات الذى يسـتثير المتفرج أو يهدئه، وربما يتجاوز المونتاج كونه وسيلة تعبيرية لسرد قصّة ما إلى أن يكون

كل قطع عبارة عن فكرة جديدة بدلاً من الاكتفاء بتطوير الحدث فقط. (سيف، ٢٠١٢م: ١٨١)

وترجع أهمّيّة المونتاج إلى أنّه هو الذى ينتج المعنى العام، وهو المسئول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقى، ولا يتوقّف دوره حدّ ترتيب اللقطات ليتناسب السرد الدرامى فقط؛ بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما. (عجور، ٢٠١١م: ١٠٣) كما أنّ عمليّة المونتاج ذاتها وربط اللقطات ببعضها البعض تحمل مفهوم إيديولوجى وفكرى معيّن يتبنّاه صنّاع الفيلم.(فيلدمان، ١٩٩٦م: ٤٠-٤١)

ـ **العديد:** ويتّسم فنّ العديد كغيره من الفنون الشعبية بصعوبة تحديد تعريف جامع مانع لفنّ العديد، فلقد ظهرت عدّة تعريفات لهذا الفنّ؛ منها التعريف الذى ورد فى "موسوعة التراث الشعبى العربى" بأنّه «أغان جنائزية أو بكائيات فى مناسبات الموت (المآتم) لرثاء الموتى تؤدّيها النسوة من أقارب الميّت دون الرجال، وقد تؤدّيها المعددات أو (المعدادة) أو الندّابات المحترفات ـ كما يطلق عليهنّ فى كل بلد عربى ـ اللاتى يتخّذن من العديد حرفة لهن، وفى بعض مناطق البلاد العربية -كما فى مصر والعراق وتونس وغيرها- يبدأ العديد بعد الانتهاء من مراسم الجنازة، فتجتمع النسوة فى منزل الميّت تتقدّمهنّ المعددة يرددن العديد الذى تشتدّ حرارته وانفعاله كلّما وفد على المكان وفد من النساء المعزيات فيعلو الصراخ والصياح ثمّ تعود دورة العديد مرة أخرى.» (الجوهرى، ٢٠١٢م:٣٣٠) ومن التعريفات التى نقبل بها أنّه «نوع من الشعر؛ الهدف منه تعميق حالة الحزن وشحذ المشاعر وهو ملىء بالموسيقى، موزون ومقفى، يختلف عن الشعر فى أنّه مقطوعة من أربع شطرات، ليست بالمربعات[١] ولا فنّ الواو[٢] ولا غيرها من فنون الأدب الشعبى، يتميز بالبطء الشديد فى مط الكلمات، له مذهب لحنى واحد لا يتغّير، ومع هذا يهيأ للمتلقّى فى كلّ مرّة أنّ هناك جملة لحنية جديدة، لأنّ النهنهة والصرخات والانفعال تضفى المذهب اللحنى تألّقاً جديداً.» (توفيق، ٢٠٠٥م: ٩٥)

ويرجع تسمية أغانى الفراق الحزينة باسم العديد إلى السمة الغالبة عليها وهى

١. شكل من أشكال النظم فى الفنون الشعبية فى مصر.
٢. فن من الفنون الشعبية فى مصر و تشتهر به محافظة قنا فى جنوب مصر.

التعديد أو الإكثار من ذكر محاسن الميّت وعاداته الحميدة، كتعبير صارخ عن حالة الفقد التى ستعانيها برحيله. (خضر، ٢٠٠٩م: ١٤٣ـ١٤٤) والعديد جمع "عدودة" ورغم عامية المفردة إلاّ أنّها تنتسب إلى الفصحى من حيث مصدرها وهو العدّ، بما يعنى عد وإحصاء مناقب وصفات الميّت وذكر ما كان عليه فى دنياه من حالات القوّة والفرح أو الصلاح.... إلخ. (البولاقى،٢٠١١م: ٢١) ونحن نرى أنّ اسم العديد أفضل الأسماء التى أطلقت على هذا النوع من الأغانى، بحيث سميت حيناً باسم أغانى الفراق والبكائيات والنواحيات، لكن اسم العديد يمتاز عن هذه المسميات بخصوصية اللفظ، وكذلک بما يحمله اللفظ من دلالة سابقة الشرح.

خلفية البحث

قام عددٌ من الباحثين بدراسة "فنّ العديد" وكذلک "تقنية المونتاج فى الأدب العربى المعاصر" من أهمّها؛

ـ كتاب بعنوان أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر "دراسة ميدانية" للشاعر والباحث أشرف البولاقى؛ يستكشف خلالها الشاعر بعض غوامض فنّ البكائيات فى صعيد مصر من خلال بحثه فى أصول هذا الفنّ والتأثيرات الثقافية والاجتماعية عليه متخذًا من قريتَى أبيدوس وبرديس بمحافظة سوهاج نموذجين فى رحلته ملتزماً بالمنهج العلمى والموضوعى ليكشف النقاب عن بعض ملامح ومؤثرات الثقافة المصرية القديمة فى هذا الفنّ.

ـ كتاب بعنوان الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر؛ سعى فيه مؤلّفه محمد عجور للتأسيس لبلاغة الصورة السينمائية وغزوها للخطاب الشعرى فى العصر الحديث، مقارباً علاقة الشعر الحديث بالسينما، وبواعث اعتماد الشعراء على التقنيات السينمائية فى بناء القصيدة، كالسيناريو وطرائق توظيفه، وآليات اشتغاله فى القصائد الحديثة، والمونتاج وكيفية الاستفادة منه فى تشكيل القصيدة الحديثة بشكل يعتمد على الصورة المتتابعة فى صنع الأحداث.

ـ كتاب عنوانه المونتاج الشعرى فى القصيدة العربية المعاصرة للشاعر والكاتب حمد

محمود الدوخى، وهو عبارة عن دراسات فى أثر مفردات اللسان فى القول الشعرى حيث تناول ديوان "مديح الظل العالى للشاعر محمود درويش". اشتغلت هذه الدراسة على موضوع فنّى صرف وهو دراسة فن السينما متمثلاً بأسلوب المونتاج فى شعر محمود درويش الذى أفاد مبكراً من هذا الأسلوب الفنى فى بناء قصيدته الشعرية المعاصرة.

ـ كتاب تحت عنوان المراثى الشعبية (العديد)، وهو دراسة فى غاية الأهمية للكاتب عبدالحليم حفنى وهو من أهمّ الدراسات التى درست فن العديد وأبعاده ولقد حوى الجزء الأول منها نصوص فى فن العديد والجزء الثانى يضم دراسة فن العديد من ناحية التعريف والسمات العامة لهذا الفن.

كما نرى فى خلفية البحث وحسب علم الباحثَين لاتوجد دراسة تناولت الأدب الشعبى العربى عامّة وفنّ العديد خاصّة من رؤية سينمائية؛ فقمنا بدراستنا هذه لسدّ الفراغ فى هذا المجال.

معطيات البحث

كما سبقنا القول فى الملخص والتمهيد قمنا فى الجزء الأول من بحثنا بتطبيق أنواع المونتاج السينمائى حسب نظرية ايزنشتين على فنّ العدّودة وفى الجزء الثانى كما برز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائى كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة عاملان يؤثّران بطريقة أو بأخرى فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة، العامل الأول هو قالب العدّودة وشكلها الفنّى والعامل الثانى هو التكرار، فتناولناهما فيما يأتى بصورة أعمق وبأكثر تفاصيل.

ـ أنواع المونتاج السينمائى فى العدّودة حسب نظرية ايزنشتين

يُعدُّ المخرج الأمريكى د.و. جريفيث (١٨٧٥– ١٩٤٨م) هو المكتشف الأول لقواعد المونتاج السينمائى وهو أوّل من استخدمها. (لند جرن، ١٩٥٩م: ٦١) أما المخرج الروسى سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨–١٩٤٨م) فقد أضاف الكثير لتقنية المونتاج بنظرته التجديدية الواعية مقارنة بنظرة جريفيث، فقد اكتشف جريفيث فكرة التوليف وأعدَّه البناء الأساسى للسينما وغالباً ما كان يعتمد على غريزته وإحساسه

الفطرى فى استخدام المونتاج، وكذلک كان استخدامه للمونتاج استخداماً محافظاً، أما ايزنشتين فقد صاغ نظرية تجديدية واعية فى المونتاج وكان عمادها الأساسى يعتمد على اكتشافات علم النفس فى الإدراک وعلى الجدلية التاريخية الماركسية. (كوک،١٩٩٩م:١٩٢-١٩٣)

ولقد عبر ايزنيشتين عن نظريته قائلاً«إذا أردنا مقارنة المونتاج بشىء ما، فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجاريات المتوالية داخل محرک اشتعال داخلى وهو يدفع السيارة أو المحرک الآلى إلى الأمام، فالقوى المحركة للمونتاج هى التى تدفع الفيلم كلّه إلى الأمام.» (رايس، ١٩٨٧م: ٤٣) ويقول ايزنشتين أيضاً: «إذا وصلنا لقطتين متقابلتين ببعضهما فإنّنا لا نحصل على النتيجة البسيطة للقطة ولقطة أخرى، بل نحصل على ابتكار بديع.» (المصدر نفسه) إنّ الافتراض الكامن فى نظرية ايزنشتين تقوم علىى أنّ المتفرّج لا يرى فى المونتاج لقطات متتابعة الواحدة بعد الأخرى، لكنّه يدركها كوحدة واحدة، فإن اللقطات "أ" و"ب" و"ج" ليس لها وجود أو معنى فى حدّ ذاتها ولكن وجودها يتحقّق من خلال تتابعها على شريط الفيلم، أى أنّ اللقطة المنفصلة تستمدّ معناها داخل المونتاج فى علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخرى المتجاورة، وذلک يشبه موضع أىّ كلمة فى جملة ما يعتمد على علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى السابقة عليها والتالية لها داخل الجملة، أو كالجمع مابين رمزَين أو أكثر فى وحدة واحدة يرمز بالتأكيد إلى شىء جديد تماماً والرمز الجديد ليس هو المجموع الحسابى للرموز ولكنّه يعطى مفهوماً جديداً لا يمكن أن يعبّر عنه أى من الرموز بمفرده فمثل "باب+أذن = يسمع"، "سكين+قلب = يحزن" ، "طفل+فم= يصرخ." (كوک، ١٩٩٩م: ٢١٥-٢١٦)

ولقد قسّم ايزنشتين المونتاج إلى عدة أنواع، وتجلّت أغلب هذه الأنواع فى نصوص فنّ العديد بصورة متفاوتة، وهذا التفاوت يعود إلى قدرة النصوص على استيعاب وتوظيف كل نوع حسب تقسيم ايزنشتين لها.

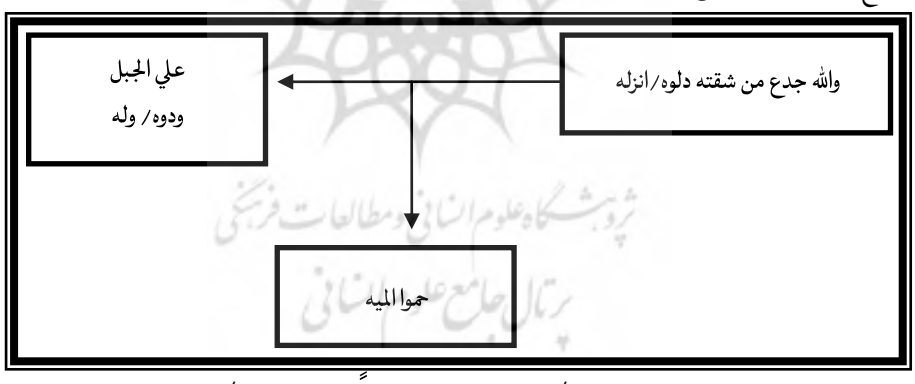
أـ المونتاج الطولى

يهتمّ هذا النوع من المونتاج فقط بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون

اللقطات، وأســاس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة وزمن عرضها على الشاشــة، وفيه يجب أن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد. (المصدر نفسه: ٢١٩) ومن النماذج على هذا النوع من المونتاج قول المبدع الشعبى:

والله جدع من شــقته دلوه / حموا الميه وعلى الجبل ودوه / والله جدع من شــقته انزله / حموا الميه وعلى الجبل وله (الباحث)

يتكوّن المشهد السابق من ثلاثة لقطات "**نزول الجدع من الشقة/ تغسيله وتكفينه/ رحيلــه إلى القــبر**"، ولقد وظّف المونتاج بــين اللقطات الثلاثة معتمداً على التســاوى النســبى بين طول كل لقطة والأخرى، فنجد أنّ لقطة "**نزول الجدع من الشقة**" تمثّل الحدّ الفاصل مابين لقطة "**التغســيل والتكفين**" ولقطة "**التشــيع والدفن**"، بحيث تمّ استخدام تقنية الفلاش باک فى المشهد السابق، فجاء فعل "حموا الميه" للرجوع إلى مراسم الغسل، ثم أكمل المشهد بالتسلســل الطبيعى لمراسم العزاء بمراسم التشيع والدفن "**وعلى الجبل ودوه**"، ومن ثمّ تعدّ لقطة التغســيل وزمن مراســم الغسل والتكفين مساوية نسبياً للقطة تشيع الجنازة والدفن.



ضربة قوية جات على لوحى / دخلت بسرعة طلّعت روحى / ضربة قوية وجات على صدرى / دخلت بسرعة وقصرت أجلى / ضربة قوية وجات على راسى / والله كفتنى وشتتت ناسى (حفنى، ١٩٩٧م: ١٦٠)

يتّسم النصّ الســابق بالطول النسبى وهذه السمة ساعدت على تعدد الصور داخل النــص، بحيث تظهر لنا ثلاث مشــاهد؛ بحيث يكون المشــهد الأول والثانى منها تكرار يحمل نفس الفكرة والمضمون "**ضربة قوية جات على لوحى/ صدرى- دخلت بســرعة**

طلعت روحى /قصرت أجلى"، بالإضافة إلى المشهد الثالث المختلف "**ضربة قوية وجات على رأسى / والله كفتنى وشتتت ناسى**"، ونلحظ أنّ المونتاج الموظّف بين اللقطات فى المشاهد الثلاثة يتّسم بالتساوى بين اللقطات، فلدينا اللقطة الثابتة فى المشاهد الثلاثة "**ضربة قوية جات على لوحى / صدرى / راسى**" هى اللقطة الافتتاحية للمشاهد وفعل الحركة بها "**ضربة قوية**" هى التى تحيلنا إلى اللقطة الثانية ثمّ اللقطة الثالثة فى كلّ مشهد من المشاهد الثلاثة، كما أنّها تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتتّسم اللقطتان الثانية والثالثة فى كلّ مشهد من المشاهد الثلاثة بالتساوى؛ ففى المشهد الأول والثانى يعدّ وقت دخول الرصاصة السريع لجسد القتيل مساوياً لوقت خروج روحه "**خلت بسرعة = طلعت روحى / قصرت أجلى**"، أما فى المشهد الثالث فنجد أنّ هناك تساوياً بين اللقطتين "**كفتنى = شتتت ناسى**"، كما أن هناك تناسباً فى حركة الكاميرا فى المشهدين الأول والثانى بحيث تكون الحركة أفقية تتناسب مع موضع الضربة على اللوحة والصدر، أمّا فى المشهد الثالث فاتجاه الكاميرا متناسق مع اتجاه الضربة من أعلى إلى أسفل؛ لهذا جاء باللقطة الثانية من المشهد "**كفتنى**" متناسقة مع اللقطة الأولى للضرب من أعلى "**وجات على راسى**" ثم اللقطة الثالثة"**تشتّت الناس**".

ب ـ المونتاج الإيقاعى

يعتمد هذا النوع من المونتاج على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولى، ولكن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات؛ بحيث تصبح الحركة داخل الكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف من كادر إلى آخر، ويمكن أن يستخدم المونتاج الإيقاعى لتعزيز وتقوية الإحساس بنبض وسرعة المونتاج الطولى داخل المشهد وربما يصبح نقيضاً له. (كوك، ١٩٩٩م: ٢١٩-٢٢٠) ومن النماذج التى وظّف فيها المونتاج الإيقاعى داخل نصوص فن العديد قول المبدع الشعبى:

ما أنا قاعده على الدكه / ميتم جديد ما حامل الهته[١] (البولاقى، ٢٠١١م: ١٤٥)

يتّسم المونتاج الإيقاعى فى المشهد السابق بالبطء، ونلحظ أنّ كل لقطة من اللقطتين

١. الهته تعنى الصرخة.

داخل المشـهد "**جلوس سـيدة على الدكه / مرور جنازة جديدة**" متسـاوين فى زمن عرضهما، وهذا يعد الهدف الأول من المونتاج الإيقاعى وهو تحقيق القواعد الأساسـية للمونتـاج الطولى، أضف إلى ذلك أنّ زمن العرض سـاعد بشـكل مـا فى جعل إيقاع المشـهد بطيئاً خاصـة بتوظيفه "**قاعدة علـى الدكه / ما حامل الهتـه**"، وبذلك أعطى المونتاج الإيقاعى الدلالة الحزينة داخل المشهد.

ريح شـوية يا بويا على المقعد / خايفة يا بويا وراك نتعب / ريح شـوية نقولك على الديوان / خايفة يا بويا وراك نتهان / وقف نقول وأنت على السـلوم / خايفة يا بويا وراك[1] **نهون** (حفنى، ١٩٩٧م: ١١٤)

يتّسـم المونتاج الإيقاعى فى المشـاهد الثلاثة السابقة بالسرعة مع مراعاة أنّ التوليف والقطع بين لقطتى كل مشهد من المشاهد الثلاثة متساوية تقريباً، بحيث تدلّ اللقطة الأولى فى المشاهد الثلاثة على الزمن الآنى للعرض "**ريح شوية يا بويا على المقعد/ ريح شوية نقولك على الديوان/** وقف نقول وأنت على السـلوم"، أمّا اللقطة الثانية فى المشـاهد الثلاثة فتعدّ نتيجة للحدث الأول "**خايفة يا بويا وراك نتعب/ خايفة يا بويا وراك نتهان/ خايفة يا بويا وراك نهون**"، ونلحظ أنّ هناك تناقضاً مابين حركة الأب السريعة والمتعجلة فى الرحيل فى اللقطة الأولى من المشـاهد الثلاثة وبين الحركة البطيئة والبائسة للبنت بعد رحيل والدها، بمعنى وجود تناقض مابين الحركة الطولية والإيقاعية داخل المشاهد، ومن جماليات الترابط مابين اللقطتين فى كلّ مشـهد هو توظيف عناصر كلّ لقطة من اللقطات وتوظيف كلّ مكوّن للصورة ففى المشهد الأوّل نجد تناسباً مابين توظيف "**المقعد**" مع فكرة "**التعب**"سواء جسدى أو نفسـى، وفى المشهد الثانى تجلّى التناسب مابين "**الديوان**" وبين فكرة "**الهوان**" حيث أنّ الديوان كمكان يدلّ على الكلمة والعزة والسيادة، وهذا التناسب لم يبرز بالقدر الكافى فى المشهد الثالث والربط مابين "**السلم**" وبين "**الهوان**".

ج ـ المونتاج النغمى

يعد ايزنشـتين هـذا النوع من المونتاج تطـوراً للمونتاج الإيقاعـى؛ ففى المونتاج

١. وراك تعنى بعدك.

الإيقاعى تصبح الحركة داخل الكادر هى العنصر الذى يفرض حركة التوليف من كادر إلى كادر، لكنّ الحركة داخل الإيقاع النغمى تعنى شيئاً أكثر اتّساعاً بحيث تتضمّن الحركة كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة، وسمّى هذا النوع من المونتاج بالمونتاج النغمى؛ لأنّه يركّز على نغمة سائدة داخل المشهد. (كوك، ١٩٩٩م:٢٢٠) ومن النصوص التى وظّف فيها المونتاج النغمى قول المبدع الشعبى:

مرات الصغير يا حاله رأسک / خدى عزاکى وروحى لناسک / مرات الصغير يا حاله شعرک / خدى عزاکى وروحى لأهلک (الباحث)

يتجلّى المونتاج النغمى فى التوليف بين اللقطات الثلاثة "**مرات الصغير يا حاله رأسک/ شعرک**" و"**خدى عزاکى**" و"**روحى لناسک/أهلک**"، وتعدّ الحركة التصاعدية فى المشاهد ذات أثر كبير لنمو الشعور النفسى، بحيث يبدأ تسلسل الأحداث التى تتحرّک بداية من حزن زوجة الميّت، ثمّ المشاركة فى مراسم عزاء زوجها وصولاً إلى عودتها لبيت أهلها، ونلحظ أنّ الحركة داخل المشهد تضمّنت حركة كلّ العناصر الدرامية داخل اللقطات، أضف إلى أنّ كلّ لقطة من اللقطات الثلاثة اتّسمت بكثرة حركة الأشخاص داخل اللقطة الواحدة، وهذا يؤدى إلى زيادة الأثر النفسى خاصة لاختيار شخصية الزوجة التى تتسم بصغر السن، فهى زوجة الإبن الصغير ومن العادات الشائعة فى مصر أن يكون الرجل أكبر سنّاً من زوجته.

حبيبتى مالت وعدلوها / هانت ع البنات سبلوها / حبيبتى مالت وعدلوكى / هانت ع البنات سبلوكى (حفنى، ١٩٩٧م:١٥٥)

تتّسم اللقطات فى المشهد السابق بتعدّد الحركة التصاعدية للقطات فى بناء سردى واضح وتسلسل قصصى يتناسب مع لحظات الاحتضار والوفاة، مما جعل هذه الحركة داخل لقطات المشهد السابق ذات أثر درامى مؤثر فى المشهد، كما أنّ حركة الشخوص داخل اللقطة الواحدة يستوجب حركة من عين المتلقّى وتتبع حركة الكاميرا لعناصر الصورة "**مالت/ عدلوها**"، بالإضافة إلى أنّ الحركة الأخيرة فى اللقطة الأخيرة "**سبلوها**" تتّسم بالتناقض مع الحركة فى اللقطتين السابقتين، مما ينتج عنه خلق أثر نفسى يؤثر فى نفس المتلقّى.

د ـ المونتاج الذهنى أو الإيديولوجى

يعدّ المونتاج الذهنى أو الفكرى أو الإيديولوجى من أهمّ أنواع المونتاج عند ايزنشتين وهو ملخّص تجربة ايزنشـتين السينمائية، حيث أنّ المونتاج الذهنى عند ايزنشتين لا يهتمّ بالسـرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجدانى على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمّنة فى أىّ تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد فى جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتـوى البصرى المتناقـض، بمعنى أنّه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتين لايقف حد خلق المشاعر والأحاسـيس، ولكنّه قادر أيضاً على التعبير عن أفكار مجـّردة وصياغة مقولات ذهنية مباشـرة وصريحة. (كوك، ١٩٩٩م:٢٢٠) وهذا النوع من المونتاج يتّسم فى حالات كثيرة بالصعوبة وعدم الوضوح للمتلقّى، ولا تنشـأ الصعوبة من عدم وضوح بعض الفقرات من السينما الفكرية، بقدر ما تنشأ من عدم مقدرة المتلقّى على فهم الارتباط بين اللقطات عند مشاهدة الفيلم لأوّل مرة، مما يتطلّب منه قدراً من الدراسة والتحليل. (رايس،١٩٨٧م:٤٥) ومن نماذج فنّ العديد التى تجلّى فيها المونتاج الذهنى قول المبدع الشعبى:

ناقة بلا جمال فايتها[١] الصيف / حرمة قليلة شقيق تعمل كيف؟ / ناقة بلا جمال فاتها البـلّ / حرمة قليلة رجال، حال الدل[٢]؟ / ناقـة بلا جمال عقلوها / حرمة قليلة رجال، هونوها[٣]/ ناقة بلا جمال عقلوكى / حرمة قليلة رجال، هونوكى (حفنى،١٩٩٧م: ١١٨)

يتحقّـق المونتـاج الذهنى فى التوليف السـابق، ويخلق الحالة النفسـية والتعبير عن الفكـرة العامّة الـتى يقصدها المبدع، فنجـد أنّ التوليف بين لقطـات "**الناقة بلا جمال**" المتعـدّدة "**فايتها الصيف/ فاتهـا البل/عقلوها/عقلوكى**" وبين لقطـات المرأة المتعدّدة "**تعمـل كيف؟/ حال الدل/ هونوهـا/ هونوكى**"، فمن خلال تتابـع وعرض اللقطتين تولدت فكرة ذهنية "**الانثى بدون ذكر عائل لها لا قيمة لها**" لاتوجد فى أىّ منهما مفردة، بل تتولد من خلال تتابع اللقطتين وتواليهما.

---

١. فايتها تعنى تاركها.
٢. حال الدل تعنى حال الذل.
٣. هونوها تعنى هانت.

تكلتونـا على حيطان[١] مالت / والله رجـال الناس مادامت / تكلتونا[٢]على حيطان وقعت / والله رجال الغير مانفعت (حفنى، ١٩٩٧م: ١١٨)

"**عدم وجود شـيء ذى فائدة وقيمة بعد رحيل الرجال**" تعدّ هى الفكرة الذهنية التى حاول المونتاج الذهـنى إبرازها من خلال توالى لقطة الحيطان "**مالت/ وقعت**" و لقطة رحيل الرجال "**رجال الناس ما دامت/ رجال الغير مانفعت**"، فمن خلال تتابع اللقطتين برزت الفكرة الذهنية التى يقصدها المبدع الشعبى فى نصّه.

ـ توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة

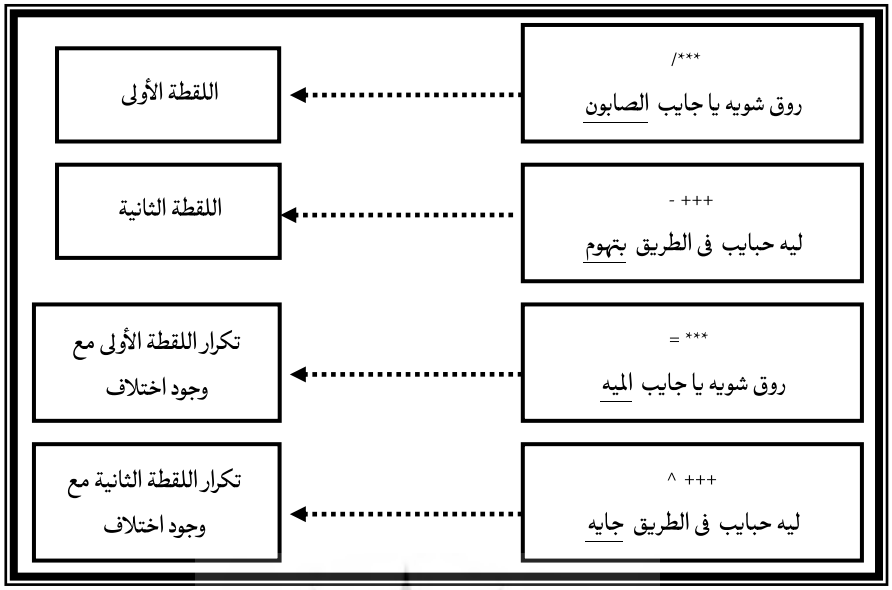
من خلال دراسـتنا لنصوص فنّ العديد لقد اكتشـف لنا أنّ هناك عاملين لهما دور جلـىّ فى توظيف تقنيّة المونتاج داخل النصوص؛ العامـل الأوّل هو قالب فنّ العدّودة وشـكله الفنّى والعامل الثانى هو تقنية التكرار؛ سـنتطرّق إليها فيما يلى بتفاصيل أكثر وأعمق مع نماذج من نصوص العدّودة.

أ ـ أثر قالب العدّودة على توظيف تقنية المونتاج

تتميّز العدّودة بمحدودية قالبها وصرامة شكلها الفنّى -إلاّ فى بعض الحالات القليلة- بحيث أدّى ذلک دوراً لا يسـتهان به فى تحديد وتحجيم الدور الذى يمكن أن يساهم فيه المونتاج السينمائى فى تشكيل العدّودة، فلقد أدّت محدودية القالب كمساحة فنية وصرامة الشـكل وثباته إلى عدم استغلال جميع أنواع المونتاج السينمائى المتعارف عليها، وهذا لأنّ المسـاحة المتاحة للعدودة - التى غالباًتتكوّن من أربع أسـطر وربما تقلّ إلى اثنين أو تزيد فى بعض النصوص القليلة لتصل إلى سـتّة أسطر أو ثمانية- لم تسمح بالمزيد من اللقطات التصويرية التى تعتمد عليها بعض أنواع المونتاج، ومن تلک النصوص:

روق شـويه[٣] يا جايب الصابـون / ليه حبايب فى الطريق بتهوم[٤] / روق شـويه يا جايب الميه / ليه حبايب فى الطريق جايه (الباحث)

١. حيطان جمع حيط وتعنى الحائط.
٢. تكلتونا تعنى اعتمدنا.
٣. روق شويه تعنى اصبر.
٤. بتهوم تعنى تأتى مسرعة.

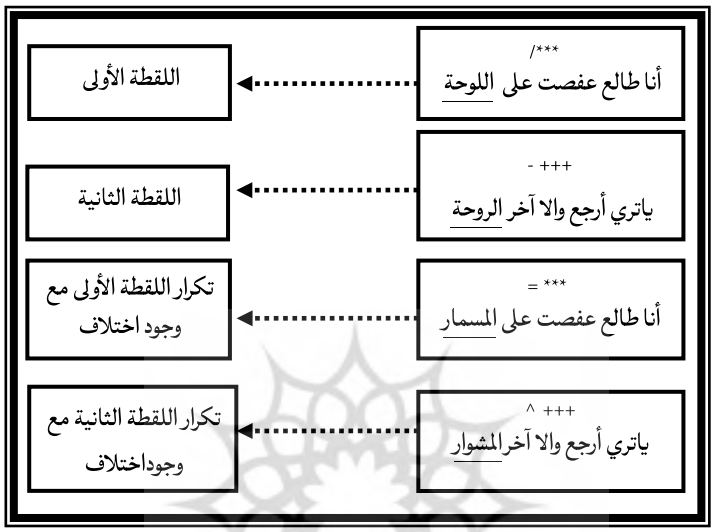


يصوّر النصّ السابق وقت تغسيل الميّت، هذا الحدث الذى يحوى الكثير من المشاهد، وعلـى الرغم من ذلك نجد أنّ النصّ اقتصر على لحظة واحدة، تلك اللحظة التى تركز على تأخير المغسل فى تغسيل الميّت حتّى وصول أحباب الميت لحضور الجنازة، فالنصّ السـابق يتكوّن من أربعة لقطات سـينمائية، بحيث تعدّ اللقطـة الثالثة والرابعة تكراراً للقطـة الأولى والثانية على التـوالى، فاللقطة الثالثة تكـرار للقطة الأولى مع اختلاف فى جزء من مكوّنات الصورة فى تغيّر جلب المغسـل للصابون إلى جلب المغسـل للماء، وذلك ينطبق على اللقطة الثانية والرابعة حيث أصبحت اللقطة الرابعة لقطة مكرّرة من اللقطة الثانية مع اختلاف فى حالة الأحباب الغائبين عن الجنازة ومراسمها.

يتجلّى فى النصّ السـابق أثر ثبات قالب وشـكل العدّودة فى عدم خلق المزيد من اللقطات السـينمائية التى تتيـح لتقنية المونتاج إمكانيّات أكبر فى تشـكيل النص، فلم يستطع المبدع الشعبى الإسهاب فى توظيف العديد من اللقطات مثل إبراز طريقة الغسل، وأدواته، أو حالة المغسـل، أو حالة الميت الذى يغسل، وكذلك لم يستطع المبدع الشعبى فى النصّ السابق الإسهاب فى تصوير حالة الأحبة الغائبين عن الجنازة ومراسمها، وهذا مـا دفع المبدع الشـعبى لتكرار نفـس اللقطات مرّة أخرى مع خلقـه لاختلاف طفيف؛ غرضه الأساسـى خدمة الإيقاع والموسـيقى الداخلية أكثر من خدمة الصورة البصرية

للنصّ، ومن النصوص الأخرى المماثلة للنص السابق، والتى لم يتح لها القالب والشكل استغلال إمكانيات تقنية المونتاج السينمائى كقول المبدع الشعبى:

أنا طالع عفصت[١] على اللوحة[٢] / ياترى أرجع والا آخر الروحة / أنا طالع عفصت على المسمار / ياترى أرجع والا آخر المشوار (الباحث)



لقد أدّى ثبات الشكل وصرامة القالب فى النصّ السابق إلى عدم توظيف تقنية المونتاج بالشكل المناسب، فالنصّ يصوّر لحظة خروج الميت من بيته بعد تغسيله، وهذه اللحظة بالإضافة إلى أنّها تحمل معانى ومشاعر كثيرة تحمل فى الوقت نفسه لقطات متعدّدة لخروج الميّت ولأهله والمشيعين لجنازته، ولكنّ بسبب محدودية القالب وثبات الشكل لم تتعدّد وتتنوّع اللقطات الخاصّة بهذه اللحظة بحيث اقتصرت فقط على الاختلاف مابين تصوير المرور والضغط على اللوحة فى اللقطة الأولى وعلى المسمار فى اللقطة الثالثة، أى أنّ الكاميرا ركّزت على خروج جثمان الميّت فقط دون استدارتها لتصوير ما يحيط بالجثمان من مشاهد ربما لو دمجت داخل الصورة السينمائية كانت ستزيدها رونقاً وقوةً لتجسيد اللحظة، وهذا بالطبع أثر بالسلب على استخدام تقنيّة المونتاج بالشكل الذى يسمح باستغلال إمكانيّات المونتاج وتوظيفها لخدمة النصّ.

---

١. عفصت تعنى ضغطت.

٢. اللوحة هى الخشبة التى يتم عليها تغسيل الميت.

وعلى الرغم من ثبات قالب وشكل العدّودة نجد أنّ تقنيّة المونتاج قد تحقّقت داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتَين، الطريقة الأولى هى استغلال الطول النسبى لبعض النصوص، وأمّا الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صوره.

الطريقة الأولى؛ استغلال الطول النسبى لبعض نصوص العديد

لقد تميّزت بعض نصوص فنّ العديد بالطول النسبى الذى أتاح بدوره الفرصة لتعدّد الصور الذى ترتّب عليه بروز تقنية المونتاج الذى بدوره ساعد على إبراز البعد الدلالى والجمالى للعدودة، وهذا لا يعنى أيضاً أنّ كلّ عدودة طويلة تتميّز بتوظيف تقنية المونتاج السينمائى ولكنّ بعضها يتميّز بتعدّد لقطاته ومشاهده، ومن النصوص التى تميّزت بطولها وتعدّدت صورها قول المبدع الشعبى:

أمى تغطينى بطرحتها / وتخاف عليا إنى بنيتها / أمى تغطينى بكم طويل / وتخاف عليا من الذل والتهويل / أمى تغطينى بشعر الراس / وتخاف عليا من كلام الناس (البولاقى، ٢٠١١م:١٦٤-١٦٥)

يتكوّن النصّ السابق من ثلاثة لقطات؛ تصوّر الأم وخوفها وحرصها على ابنتها، وهذا المضمون من المضامين التى نالت نسبة كبيرة من الحضور داخل مضامين العدّودة، ولقد أدّى المونتاج دوراً مهماً فى تشكيل بنية النصّ وترتيب لقطاته الثلاثة، بحيث يعدّ ترتيب منطقى فى تسلسل الحدث، فالأمّ فى البداية تحافظ على بنتها بطرحتها[١] وهو من أسهل ملابس المرأة من حيث الارتداء والخلع وكذلك من حيث الحجم، ثمّ محافظة المرأة على بنتها بكم جلبيتها[٢] الذى يتّسم بالطول والذى يدلّ على الحشمة ولكن هذه الحشمة لا تعنى شيئاً فى سبيل المحافظة على بنتها، وأخيراً تذهب العدّودة فى اللقطة الأخيرة إلى ما هو أبعد من الملابس والأشياء المادية إلى حماية الأم لبنتها بشعر رأسها وهذه الصورة تعدّ قمّة التدرّج فى تسلسل الأحداث الذى تكون من خلال النصّ وذلك بفضل تقنية المونتاج.

١. الرداء الذى تلبسه النساء فى صعيد مصر.
٢. نوع من أنواع الملابس فى مصر وهى نفسها اللفظ العربى جلباب.

شكيت لأخويا ياريت ماشكيت / شتم على بعد أنا مامشيت / شكيت لأخويا فرش حصيره ونام / ما يكون أبويا كان عدى وعام[١] **/ شكيت لأخويا راح ولا فاكر / ما يكون أبويا مايطيب له خاطر** (حفنى، ١٩٩٧م:١١٦)

يعدّ النصّ السابق من النصوص الطويلة التى تجلّت بداخلها تقنية المونتاج السينمائى، وساعد طول النصّ وتنوّع الصور وكذلک عدم الاعتماد الكامل على بنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج السينمائى، حيث تكوّن فى النص السابق من ثلاث لقطات يصور من خلالها وبشكل عام حالة الابنة التى مات والدها ويتجاهلها أخوها، بحيث صوّرت اللقطات الثلاثة التى يحويه النصّ طرق تهرّب الأخ وتجاهله لأخته، ففى المرّة الأولى بعدما شكت الأخت لأخيها حالها، ما كان من الأخ إلاّ أن شتم على أخته بعدما رحلت، وفى اللقطة الثانية كان ردّ فعل الأخ على شكوى أخته أنّ فرش حصيره ونام متجاهلاً أخته والتى تتحسّر على والدها الذى كان عدى (**البحر/النهر/الترعة**) وعامه من أجلها. أمّا اللقطة الثالثة والأخيرة فصوّرت ردّ فعل الأخ بالتجاهل وعدم تذكر أخته من الأساس وهذا عكس والدها الذى لم يطب خاطره إلاّ براحة ابنته، وكان دور المونتاج السينمائى فى هذا النصّ العمل على ترتيب اللقطات الثلاثة وربطها بشكل تدريجى وتتابع سردى مستغلاً الكاميرا والتضادّ البصرى فى رد فعل الأخ والأب اتجاه شكوى الابنة حيث كانت حركة الأخ تتّسم بالسكون وبطء الحركة على العكس من حركة الأب التى تتّسم بالسرعة والاندفاع، ولقد ساعد كل هذا على زيادة التأثير النفسى لدى المتلقّى.

الطريقة الثانية؛ استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على تعدّد الصور والأحداث

أمّا عن الطريقة الثانية التى ساعدت على توظيف تقنية المونتاج السينمائى داخل نصوص فنّ العديد فهو استخدام المبدع الشعبى لبعض الأفعال والمفردات التى كانت عاملاً أساسياً فى الدفع بالأحداث وتتابع الصور مما ساعد على تطويع تقنية المونتاج

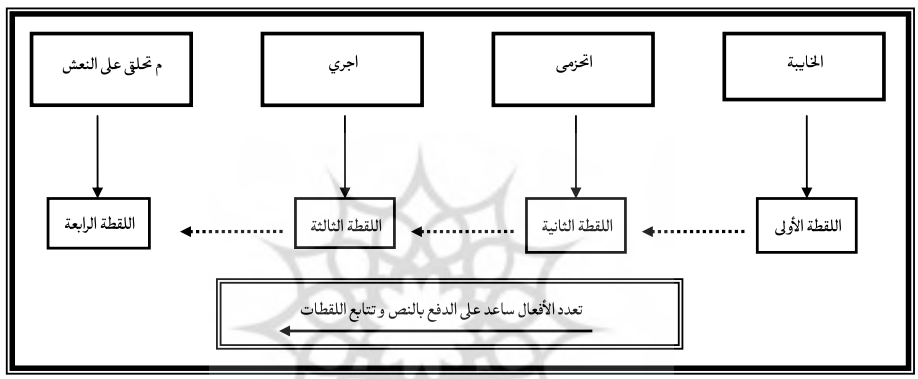
١. عام تعنى أن يعوم.

وتوظيفها لتساهم كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة، وذلك بطريقتين؛ هما:

تعدّد الأفعال داخل النص

كان للفعل دور كبير فى الدفع بالأحداث وساعد على تعدد الصور واللقطات فى بعض النصوص مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائى واستغلال امكانياتها فيقول المبدع الشعبى:

يا خايبه اتحزمى واجرى / م تحلقى[1] ع النعش من قبلى (البولاقى ، ٢٠١١م: ١٣٢)

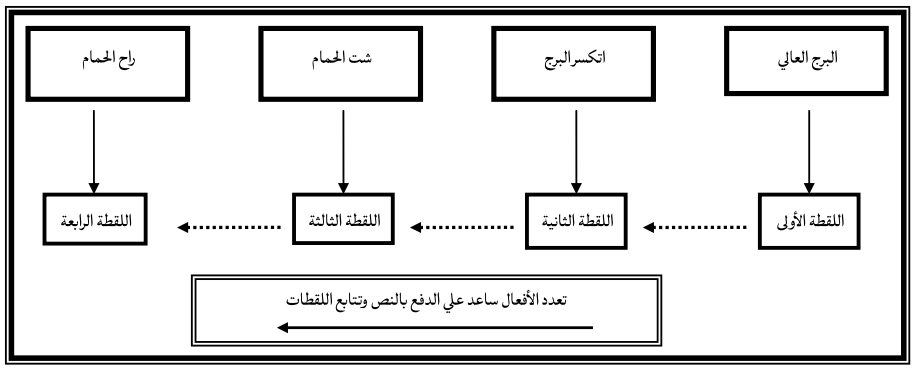


قامت الأفعال فى النصّ السابق بالدور الرئيس فى عملية المونتاج، بحيث تكوّن النصّ من أربعة لقطات، كانت اللقطة الأولى هى اللقطة الافتتاحية التى تركز على شخصية الممثلة/البطلة الوحيدة والتى وصفت بالخيابة؛ لهذا السبب استخدم المبدع الشعبى أفعال الأمر لتوجيه هذه الشخصية الخايبة/ الجاهلة، ونجد ردّ فعل هذه الشخصية هو تنفيذ أفعال الأمر والتى جاءت فى توالى اللقطات حتّى تصل إلى منع النعش من الوصول إلى مقرّه الأخير فى المقابر والذى غالباً يكون كما وضح النصّ فى الجهة القبلية/الجنوبية فى بيئة جمع النص، وعمل المونتاج فى النص السابق على تكثيف النص وسرعة إيقاعه وكذلك على زيادة تصاعد الشعور النفسى للمتلقى.

يا برج عالى فى طريق الواح[2] / اتكسر البرج شت الحمام وراح (الباحث)

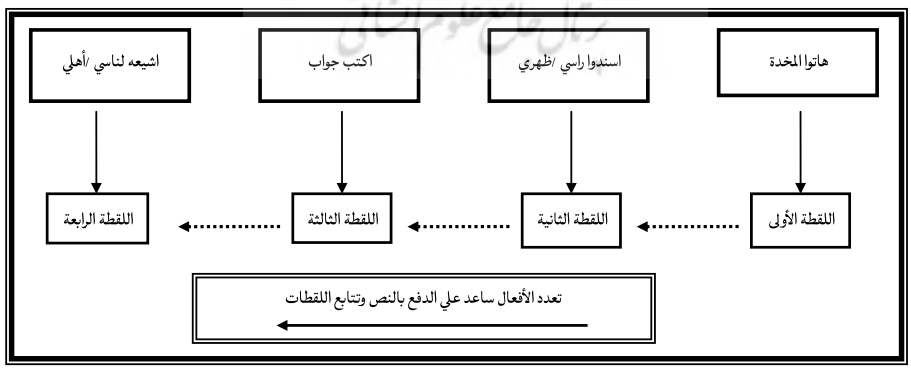
---

١. تحلقى تعنى تقفى أمام.
٢. ألواح تعنى الواحة.



تكوَّن النص السابق من أربع لقطات؛ ركّزت اللقطة الأولى على برج الحمام العالى وهو رمز للشـخصية كبيرة الشـأن التى توفّيت، ثمّ جاءت اللقطات التالية على التوالى اتكسر البرج / شت الحمام / راح الحمام فلقد تحقق المونتاج فى اللقطات السابقة عن طريق استخدام المبدع الشعبى للأفعال "اتسكر / شت / راح" التى بدورها عملت على تعدّد الصور وتتابعها، ولقد أجاد المبدع الشـعبى فى توظيف وضع الكاميرا بحيث كانت الكاميرا فى جميع اللقطات باستثناء اللقطة الثانية فى وضع أعلى من مستوى النظر وهذا واضح من المفردات والأفعال التالية "**العالى / شت / راح**" ويعد توظيفاً مثالياً للكاميرا بحيـث يدلّ على القيمـة الفعلية للبرج / المتوفى الذى بدونـه لا يكون للحمام / الأهل والأحباب أى قيمة بدون البرج.

هاتوا المخدة واسـندوا راسـى / اكتب جواب واشـيعه[١] **لناسـى / هاتوا المخدة واسندوا ظهرى / اكتب جواب واشيعه لأهلى** (حفنى، ١٩٩٧م:٨٣)



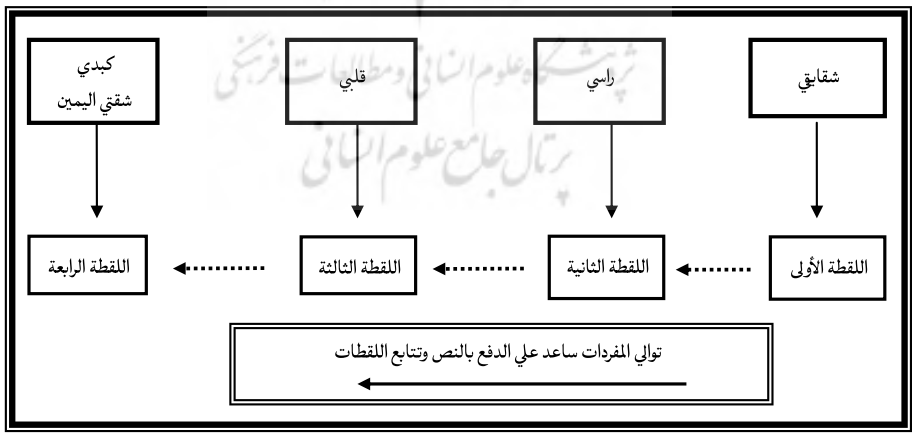
١. أشيع تعنى أرسله.

ينتمى المونتاج المستخدم فى النصّ السابق إلى المونتاج السردى والذى فيه يتمّ التوليف بين اللقطات من خلال تتابع زمنى خاصّ ويهدف هذا النوع من المونتاج إلى تكوين تدفّق سردى وكذلك يهتمّ على نحو خاصّ بتطوّر القصّة وتناميها. (عجور، ٢٠١١م: ١١٧) وهذا ما اعتمد عليه المبدع الشعبى فى نصّه بحيث كان التتابع الزمنى لتطوّر السيناريو فى النصّ بداية من إحساس المتوفّى فى غربته بقرب الأجل ومن ثمّ تطوّر السيناريو إلى أن يصل خبر موته إلى أهله، ونلحظ أنّ الإيقاع السينمائى الموظّف فى النصّ السابق بطىء بعض الشىء، وهذا الإيقاع البطىء يتناسب مع الحالة النفسية التى يتّسم بها النصّ.

توالى المفردات داخل النصّ

استطاع أيضاً المبدع الشعبى وفى بعض النصوص توظيف تقنية المونتاج عن طريق استخدامه للمفردات، بحيث وظّف المبدع الشعبى قاموسه اللغوى لخدمة نصّه وإن كان هذا التوظيف متواضعاً من حيث الاستفادة القصوى من القاموس اللغوى للمبدع الشعبى، ومن النصوص التى كان للمفردات دور فى بروز تقنية المونتاج؛

إيش[١] **يوجعك فى الليل يا حبيبتى يا بتى**[٢] / **شقايقى**[٣] **وراسى وقلبى وكبدى** / **إيش يوجعك فى الليل** يا زينة الحلوين / **شقايقى وراسى وقلبى** يا **أمى وشقتى اليمين** (توفيق، ٢٠٠٥م: ١٢٨)



١. ايش تعنى ماذا.
٢. يقصد بها كلمة بنتى وهذه الكلمة منتشرة جداً فى صعيد مصر.
٣. شقايقى: جنبى.

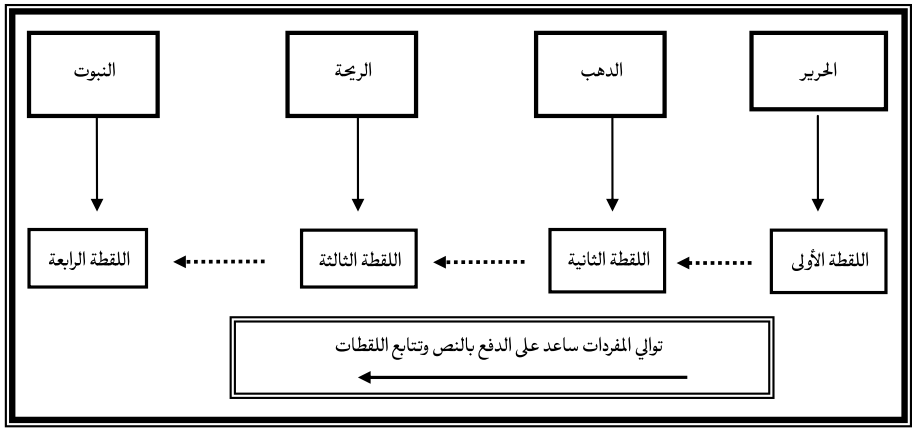
دمج المبدع الشعبي في النصّ السابق مابين مايعرف بالمونتاج المتسارع الذى يهدف إلى جذب انتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور دون اللجوء إلى السردية (عجور،٢٠١١م:١٢٠) وبين المونتاج الأمريكى، وفيه يتمّ توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث وذلک من أجل التلخيص والإيجاز أو لتبرير الانتقال من حدث إلى آخر. (المصدر نفسه: ١٢٤) وهذا ما تجلّى فى النصّ السابق الذى كان لتوالى المفردات المستخدمة "**شقايقى / راسى / قلبى / كبدى– شقق اليمين**" دورٌ فى تجلّى المونتاج وخلق لقطات متتالية سريعة بعيدة عن السردية والتفسير لإبراز مدى سوء الحالة الصحية للبنت، وفى نفس الوقت يهدف المونتاج إلى الإيجاز والسرعة فى الرد على سؤال الأم (**إيش يوجعک**)، بحيث جاءت إجابة البنت سريعة تتناسب مع الجو العام للنصّ، ومن ناحية أخرى أدّى توالى المفردات السابقة إلى إبراز حالة الحزن والمرارة التى تعانى منها الأمّ، ولقد كان لمفردة الليل دور كبير فى تأكيد هذه الحالة وذلک لما تحمله مفردة الليل من معانى سلبية، أى أنّ المبدع الشعبى لجأ إلى توظيف مفرداته لخلق صور بصرية متتالية تتّسم بالسرعة لتوضيح المقدمة السردية والمتمثلة فى سؤال الأمّ.

وفى بعض النصوص الأخرى كانت المفردات التى استخدمها المبدع الشعبى فى نصوصه عبارة عن إشارات تدلّ بوجه عامّ على شخصيّة المتوفّى وصفاته الشكلية والخلقية ومستواه الاجتماعى، بحيث صارت المفردات وتواليها فى النصّ تلخيصاً وإيجازاً لسرد صفات المتوفّى بطريقة طويلة ومملّة، وهذا فى مجمله هدف من أهداف تقنية المونتاج ومن تلک النصوص قول المبدع الشعبى:

اسم الله عليک من رقدة[١] التابوت / يا أبوالحرير والدهب والريحة والنبوت

(البولاقى،٢٠١١م: ٧٢)

١. رقدة التابوت تعنى النوم داخل التابوت وهى إشارة إلى الموت.

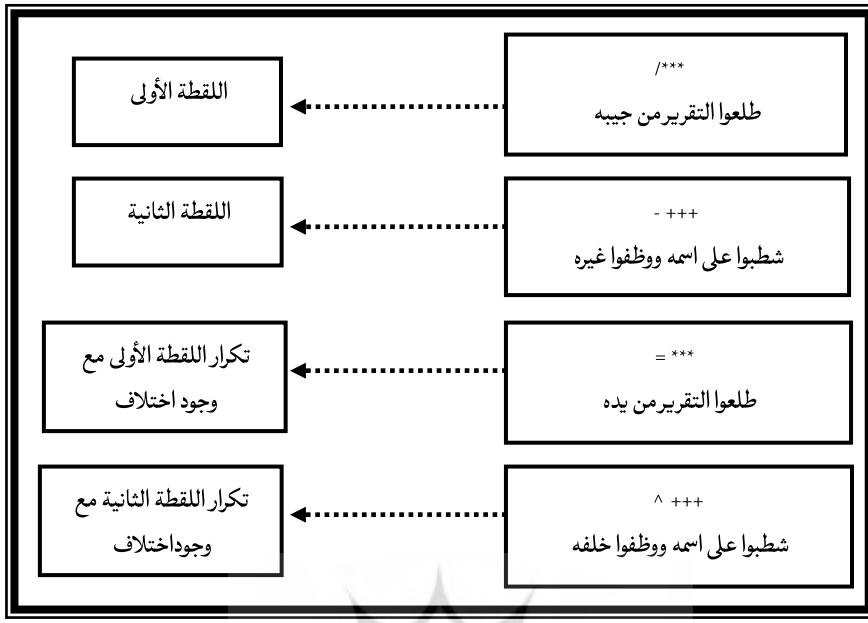


يندرج القطع المونتاجى فى النص السابق إلى المونتاج الأمريكى، بحيث كانت المفردات فى النصّ تهدف إلى الإيجاز والتلخيص، وفى نفس الوقت كانت نوعاً من أنواع التكثيف، ونلحظ أيضاً التناسب فى ترتيب اللقطات السابقة (**الحرير/ الدهب/ الريحة/ النبوت**) بحيث انتقلت اللقطات من الداخل إلى الخارج أى من الذات إلى العالم الخارجى، كذلك أبرزت لنا الكلمات المتوالية حقيقة المستوى الاجتماعى والطبقى الذى ينتسب له المتوفّى.

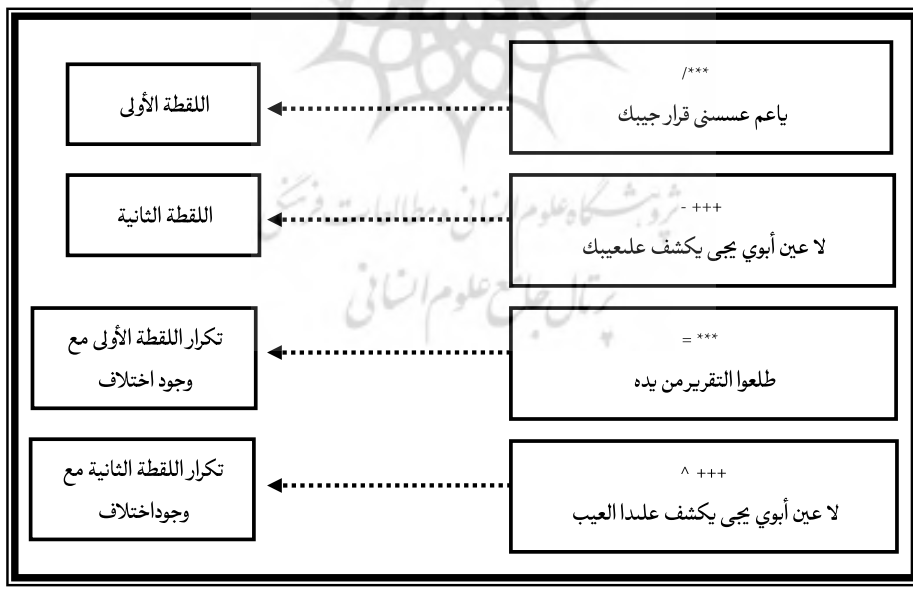
ب ـ أثر تقنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج

أما عن تقنية التكرار داخل نصوص فنّ العديد فقد أدّت إلى تحجيم وتقيّد إمكانيات المونتاج السينمائى واستغلالها، وهو دور مماثل لدور القالب والشكل فى عدم إتاحة القدرة الكاملة لاستغلال تقنية المونتاج، وعليه أصبحت تقنية التكرار فى بعض النصوص عبأ على تقنية المونتاج، بحيث صارت تقنية المونتاج تحصيل حاصل فى تشكيل النصّ وبذلك فقد النصّ بعض جمالياته، ومن تلك النصوص قول المبدع الشعبى:

طلعوا التقرير من جيبه / شطبوا على اسمه ووظفوا غيره / طلعوا التقرير من يده / شطبوا على اسمه ووظفوا خلفه (حفنى، ١٩٩٧م: ٦٩-٧٠)

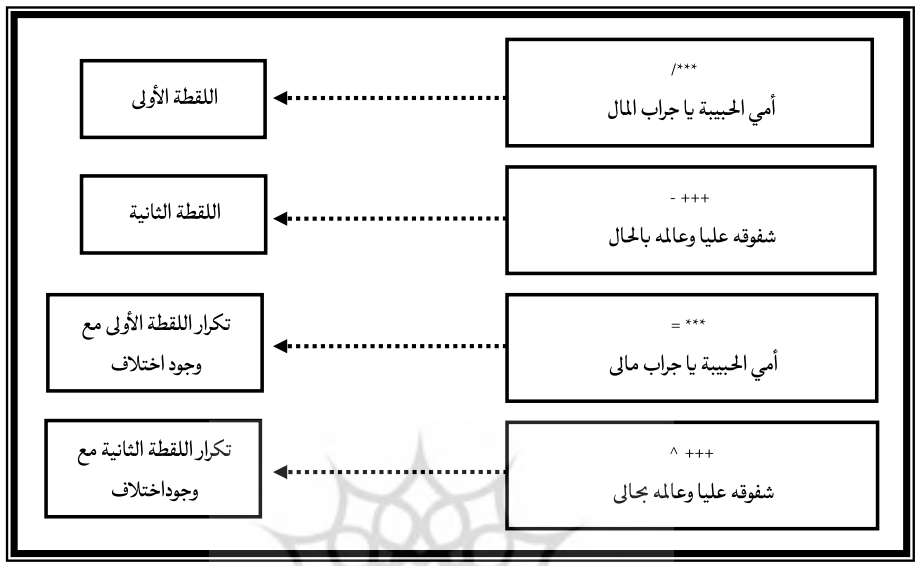


ياعم عسسنى[١] قرار جيبک[٢] / لا عين أبوى يجى يكشف على عيبک / ياعم عسسنى قرار الجيب / لا عين أبوى يجى يكشف على دا العيب (توفيق، ٢٠٠٥ م: ١٤٣)

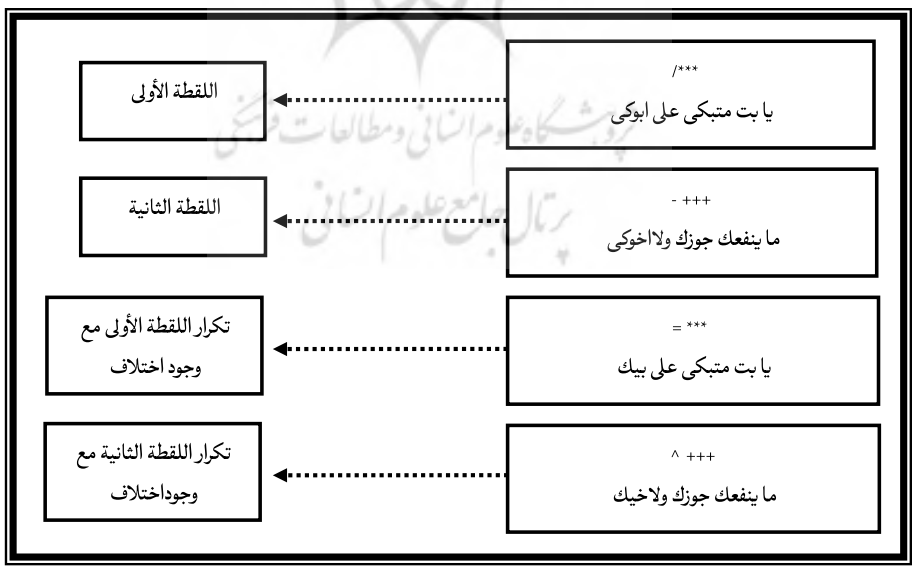


١. عسسنى تعنى عرفنى عن طريق اللمس.
٢. قرار جيبک تعنى كل ما يحويه الجيب.

أمى الحبيبة يا جراب المال / شفوقه عليا وعالمه بالحال / أمر الحبيبة يا جراب مالى / شفوقه عليا وعالمه بحالى (الباحث)



يــا بت متبكى على ابوكــى / ما ينفعك جوزك ولا اخوكى / يا بت متبكى على بيك / ما ينفعك جوزك ولا خيك (البولاقى، ٢٠١١ م: ١٢٩)



يتبيّن لنا من النصوص السابقة – وهى على مثال الحصر– مدى الدور السلبى الذى

يقوم به التكرار فى تقليل الصور وتنوّعها، بحيث اقتصرت الصور على نفس الصورة مع تكرارها دون التغير الذى يـبرز جماليات العدّودة، والذى انعكس فى توظيف مفردات اللغة وأفعالها التى لم تسـاعد على تنوّع الصور ومنح النصّ استمرارية فى تعدّد صوره، وعليـه تم إقصاء تقنية المونتاج من أداء دورها فى تشـكيل النـصّ وإضفاء بعد جمالى يضفى له رونقاً.

النتيجة

تبيّن بالدراسة أنّ دور المونتاج السينمائى فى نصوص فنّ العديد ارتبط فى الأساس بتنظيم إيقاع العدّودة وترتيب تسلسـل الأحداث داخل العـدّودة وذلك بهدف إبراز الشـعور الحزين الذى يرغب المبدع الشـعبى فى إيصاله إلى المتلقّى ويجعله يتأثر نفسياً بالقدر المناسب عن طريقة ترتيب اللقطات داخل النصّ، ويبرز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائى كتقنية فنية فى تشكيل العدّودة عاملان يؤثرّان بطريقة أو بأخرى فى توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدّودة، العامل الأوّل هو قالب العدّودة وشكلها الفنّى والعامل الثانى هو التكرار.

أما بالنسبة للعامل الأول فوصلنا إلى أنّه على الرغم من ثبات قالب وشكل العدّودة قـد تحقّقت تقنية المونتاج داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتين، الطريقة الأولى هى اسـتغلال الطول النسـبى لبعض النصوص، وأما الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التى ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صوره.

المصادر والمراجع

بارندر، جفرى. (١٩٩٣م). المعتقدات الدينية لدى الشـعوب. ترجمة إمـام عبد الفتاح إمام، الكويت: عالم المعرفة.

البولاقى، أشرف. (٢٠١١م). أشكال وتجليات العدّودة فى صعيد مصر: عرابة أبيدوس وبرديس (دراسة ميدانية). القاهرة: وعد للنشر والتوزيع.

توفيـق، أحمد. (٢٠٠٥م). أغنيات الفراق تراث الحزن فى صعيد مصـر. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

الجوهرى، محمد. (٢٠١٢م). موسـوعة التراث الشعبى العربى، المجلد الرابع (الأدب الشعبى). القاهرة:

الهيئة العامّة لقصور الثقافة.
حفنى، عبدالحليم. (١٩٩٧م). المراثى الشـعبية (العديد).القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الطبعة الثانية.
حواس، عبد الحميد. (٢٠٠٥م). أوراق فى الثقافة الشعبية. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.
خضر، فارس. (٢٠٠٩م). ميراث الأسـى تصورات الموت فى الوعى الشـعبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
رايس، كاريل. (١٩٨٧م). فنّ المونتاج السـينمائى. ترجمة أحمد الحضرى، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
سيف، وليد. (٢٠١٢م). أسرار النقد السينمائى أصول وكواليس، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.
الصبان، منـى. (٢٠٠١م). فنّ المونتاج فى الدراما التليفزيونية وعالم الفيلم الإلكترونى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
عجور، محمد. (٢٠١١م). الأسـلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر. القاهرة:الهيئة العامّة لقصور الثقافة.
فيلدمـان، جوزيف وهارى. (١٩٩٦م). ديناميـة الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
كوك، دافيد أ. (١٩٩٩م). تاريخ السـينما الروائية. ترجمة أحمد يوسـف، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
لند جرن، ارنست. (١٩٥٩م). فنّ الفيلم. ترجمة صلاح التهامى، القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للكتاب.
النجّار، محمد رجب. (٢٠٠٦م). الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی