

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ ش / آذار ٢٠١٥ م

ص ١٥٣ - ١٢٧

دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العُدوة المصرية

هاشم محمد هاشم (الكاتب المسؤول)*

مريم جلائي**

الملخص

يمثل "العديد" ممارسة من أهم الممارسات الشعبية التي تمارس في مصر والمرتبطة بظفوس الموت والعزاء، ويُعدُّ الوجه الشعبي للمراثي في الأدب الرسمي مع وجود بعض الفوارق بينهما، كما أنه نوع مهم من أنواع الأغنية الشعبية المصرية. فقام هذا البحث بالمنهج الوصفي - التحليلي بدراسة نصوص من فنّ العديد برؤية سينمائية والبحث مكوّن من جزئين؛ أولهما تطبيق أنواع المونتاج السينمائي حسب نظرية إيرنشتين على فنّ العديد، وثانيهما دراسة العاملين الأساسيين الذين يؤثران في توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العُدوة وهما قالب العديد والتكرار. ولاحظنا عند دراسة نصوص فنّ العديد وجود بعد سينمائي واضح؛ بحيث برزت بعض التقنيات السينمائية وعناصرها داخل نصوص الفنّ المدروس، تلك التقنيات التي تتوافق في الوقت نفسه مع أغراض فنّ العديد من إبراز حالة الحزن وتعدد صفات الميت من خلال مشاهد تصويرية يحاول المبدع الشعبي باستخدام مفرداته في تجسيدها في محيطة المتلقى.

الكلمات الدلّيلية: الأدب الشعبي المصري، الرثاء، فنّ العديد، تقنية المونتاج، تشكيل الصورة.

*. دكتوراه في الأدب الفارسي المقارن، جامعة أسيوط، جمهورية مصر العربية

hashem.elkomey@yahoo.com

** . أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران

maryamjalaei@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگانی

تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/١٩ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/١٨ ش

تمهيد

فإن العديد هو براعة المرأة المصرية في الرثاء في صورته الشعبية في حالة وفاة شخص ما؛ تهدف منه إثارة الحزن واللوعة على الميت عن طريق الصورة الشعرية. هذا الفن يندرج تحت نوع الممارسات النسائية؛ فعلى حسب أحد تقسيمات الأدب الشعبي نجد تقسيماً يقسمه إلى ثلاثة أنواع؛ النوع الأول لا يؤديه إلا الرجال مثل السيرة الشعبية التي ينحاز أداؤها للرجال دون النساء باعتبار أن السيرة الشعبية أعلى من مدارك النساء وأرفع من مقامهن، والنوع الثاني لا تؤديه إلا النساء مثل العديد أو أغاني الفراق؛ تلك الأغاني التي تقوم النساء بأداءها دون الرجال بحيث تعدّ بحق ممارسة نسوية خالصة، وهناك النوع الثالث الذي يتشارك فيه الرجال والنساء مثل أغاني العمل وحكى الحكايات الشعبية والحرافية (حواس، ٢٠٠٥م: ٢٥-٢٦) وعليه يكون فنّ العديد نوعاً من الممارسات النسائية الخاصّة.

ويُرجع بعض الباحثين أصل ونشأة فنّ العديد إلى الأصول الفرعونية؛ بمعنى أن فنّ العديد بما تحمله من معان ومضامين عبارة عن أثر حقيقي لتجربة وفلسفة المصريين القدماء الذين وقفوا أمام ظاهرة الموت موقفاً حضارياً ومتقدماً بما ييس زمنهم آنذاك (البولاقى، ٢٠١١م: ٢٥) واستدلوا على ذلك بالصلات الكثيرة بين المدونات الفرعونية

١. السير الشعبية هي المصطلح العربي المعادل للمصطلح الأدبي العالمي للملحمة الشفوية (Oral Epic) بما هي جنس أدبي قائم بذاته، عماده السرد القصصي، شعراً أو نثراً، بالغ الطول، مجهول المؤلف، يروي أو يؤدي شفهاً، ويحكى - من منظور جماعي - الماضي القومي للشعوب، وتاريخ الأبطال الحقيقيين أو الخياليين ومآثرهم العسكرية والقومية، وهذا التأريخ في حقيقته مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية، حتى قيل إن السير الشعبية هي التاريخ الذي ينشد على أبواب الأسطورة، أي أن السيرة الشعبية تعدّ نوعاً من أنواع الأدب الملحمي العربي وهي خطاب أدبي سردي، مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشفوية عبر الأجيال، ويحكى بطريقة سردية سيرة حياة البطل أو بالأحرى قصة الماضي الجميل للأمة العربية من خلال تأريخها لحياة هذا البطل والتغنى بمآثره البطولية العسكرية والقومية والسياسية والأخلاقية والإنسانية على نحو مثالي و تعكس من خلاله أحلام المجتمع الشعبي وتصوّراته، ومن أهم السير الشعبية العربية "سيرة عنتره بن شداد" تقع في حوالى ٤٠٠٠ صفحة و"سيرة الأميرة ذات الهمة و البطال ولدها الأمير عبدالوهاب" تقع في حدود ٥٠٠٠ صفحة و"السيرة الهلالية" تقع روايتها النثرية في ٢٠٠٠ صفحة. أمّا روايتها الشعرية فتقع في ربع مليون مربع شعري و"سيرة الملك الظاهر بيبرس" وتقع في حوالى ٥٠٠٠ صفحة. (انظر: النجار، ٢٠٠٦م: ٢٥-٢٨)

القديمة المنقوشة أو تلك التي ذكرت في كتاب الموتى أو على ورق البردى^١، ومن الأناشيد الدينية الحزينة التي كان يردها الكاهن المرتل كما وجدت ندبة دينية كانت تنشد تمجيداً لـ "خرتروس" الذي عشق "ريا" زوجة إله الشمس وأم ايزيس و أوزوريس (توفيق، ٢٠٠٥م: ٤٠) ومن ثم نجد أن المصري القديم دأب على الاهتمام الشديد بطقوس الموت والاحتفال بدفن الموتى حيث كان يعتقد أن سعادة الميت تتوقف على هذا الاحتفال وما يلحق به من طقوس (بارندر، ١٩٩٣م: ٤٤) وهذا الفن لا يزال يمارس في بعض محافظات مصر ويعتبر بحق من أقدم وأهم فنون القول التي مارسها الإنسان ولكنه من المؤسف عليه أغفل عنه لحد بعيد الباحثون والنقاد في مجال الأدب. وعليه، تناولت الدراسة الحالية بالمنهج الوصفي - التحليلي فنّ العديد الذي أفاد من أسلوب المونتاج السينمائي في تشكيل صورة من صور التعبير الشعبي لأشدّ اللحظات المأساوية وحزنًا في دورة حياة الإنسان لتكشف النقاب عن علاقة هذا الأدب العربي المعاصر عامّة وهذا الفنّ الشعبي خاصّة بالسينما؛ فيهدف البحث الإجابة على السؤال التالي: ما العلاقة بين فنّ العُدودة المصرية وفنّ المونتاج السينمائي في تصوير الآلام والأحاسيس؟ فوقفنا في صلب الدراسة عند المصطلحات الأساسية للبحث، ثم قمنا بدراسة فنّ العُدودة من جهتين؛ أولاهما تطبيق أنواع المونتاج على الفن المقصود دراسته، ثانيتهما دراسة قالب العُدودة والتكرار الذين يُعتبران من أهمّ العوامل التي أدت إلى توظيف المونتاج السينمائي في هذا الفنّ.

وجدير بالذكر أن نصوص فنّ العديد التي تقوم عليها الدراسة من عدة مصادر وهي كالتالي؛ الأوّل عبارة عن النصوص التي قام أحد الباحثين بجمعها من محيط محافظة قنا بجنوب مصر وسوف نكتب بعدها كما هو مبين اسم الباحث، والثاني النصوص التي استعانت بها الدراسة من كتاب الناقد والشاعر أشرف البولاتي، أشكال وتجليات العُدودة في صعيد مصر. عرابة أبيدوس ويرديس (دراسة ميدانية)، والثالث النصوص التي استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث عبدالحليم حفي بعنوان المراثي

١. هو نوع من أنواع الورق المستخدم في الكتابة ويصنع من نبات البردى وقد عرف واشتهر في العصر الفرعوني وهناك العديد من لفافات ورق البردى في المتحف المصري بالقاهرة والمتاحف العالمية الأخرى.

الشعبية(العديد)، والرابع النصوص التي استعانت بها الدراسة من كتاب الباحث أحمد توفيق، أغنيات الفراق تراث الحزن في صعيد مصر.

مصطلحات البحث

بدايةً علينا أن تقدّم تعاريف موجزة للمصطلحين الأساسيين للدراسة وهما المونتاج و فنّ العديد بغية تعرف القارئ الكريم على ماهية البحث.

- المونتاج (montaje): وهي تقنية سينمائية خالصة يقول ارنست لندجرن: «إنّ تطوّر الفنّ السينمائي كان في جوهره تطوراً في المونتاج.» (لندجرن، ١٩٥٩م: ٤٠) فالمونتاج السينمائي في حد ذاته أسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ويختصّ الفنّ السينمائي وحده بتقنية المونتاج وفي نفس الوقت له أهمية كبيرة وضرورة ملحة (فيلدمان، ١٩٩٦م: ٣٨) وعرف بودوفكين المونتاج أو ما يسميه عملية التركيب أنّها «اختيار وتوقيت وترتيب لقطات معيّنة في تسلسل سينمائي وتصبح هي العامل الخلاق الفاصل في إنتاج أيّ فيلم.» (رايس، ١٩٨٧م: ١٣) أي أنّ المونتاج عملية لترتيب اللقطات 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 والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كلّ. (عجور، ٢٠١١م: ٩٧)

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

ولا يمكن أن نصل إلى جودة المونتاج إلا عن طريق وجود إيقاع سليم للحدث، وذلك الإيقاع لا يأتي إلا من خلال اختيار التناسب بين طول اللقطات الذي يستثير المتفرج أو يهدئه، وربما يتجاوز المونتاج كونه وسيلة تعبيرية لسرد قصة ما إلى أن يكون

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

وترجع أهميّة المونتاج إلى أنّه هو الذى ينتج المعنى العام، وهو المسئول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقي، ولا يتوقف دوره حدّ ترتيب اللقطات ليتناسب السرد الدرامى فقط؛ بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما. (عجور، ٢٠١١م: ١٠٣) كما أنّ عملية المونتاج ذاتها وربط اللقطات ببعضها البعض تحمل مفهوم إيديولوجى وفكرى معيّن يتبنّاه صنّاع الفيلم. (فيلدمان، ١٩٩٦م: ٤٠-٤١) -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) لثناء الموتى تؤدّيها النسوة من أقارب الميّت دون الرجال، وقد تؤدّيها المعددات أو (المعددة) أو الندابات المحترفات - كما يطلق عليهنّ فى كل بلد عربى - اللاتي يتخذن من العديد حرفة لهن، وفى بعض مناطق البلاد العربية - كما فى مصر والعراق وتونس وغيرها - يبدأ العديد بعد الانتهاء من مراسم الجنّازة، فتجتمع النسوة فى منزل الميّت تتقدّمهنّ المعددة يرددن العديد الذى تشتدّ حرارته وانفعاله كلّما وفد على المكان وفد من النساء المعزبات فيعلو الصراخ والصياح ثمّ تعود دورة العديد مرة أخرى». (الجوهري، ٢٠١٢م: ٣٣٠) ومن التعريفات التى تقبل بها أنّه «نوع من الشعر؛ الهدف منه تعميق حالة الحزن وشحنّ 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 يتغيّر، ومع هذا يهيا للمتلقّى فى كلّ مرّة أنّ هناك جملة لحنية جديدة، لأنّ النههة والصرخات والانفعال تضى المذهب اللحنى تألقاً 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 الميِّت وعاداته الحميدة، كتعبير صارخ عن حالة الفقد التي ستعانيها برحيله. (خضر، ٢٠٠٩م: ١٤٣-١٤٤) والعديد جمع "عدودة" ورغم عامية المفردة إلا أنها تنتسب إلى الفصحى من حيث مصدرها وهو العدّ، بما يعنى عد وإحصاء مناقب وصفات الميِّت وذكر ما كان عليه في دنياه من حالات القوّة والفرح أو الصلاح.... إلخ. (البولاقى، ٢٠١١م: ٢١) ونحن نرى أنّ اسم العديد أفضل الأسماء التي أطلقت على هذا النوع من الأغاني، بحيث سميت حيناً باسم أغاني الفراق والبكائيات والنواحيات، لكن اسم العديد يمتاز عن هذه المسميات بخصوصية اللفظ، وكذلك بما يحمله اللفظ من دلالة سابقة الشرح.

خلفية البحث

قام عددٌ من الباحثين بدراسة "فنّ العديد" وكذلك "تقنية المونتاج في الأدب العربي المعاصر" من أهمّها؛

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

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

- كتاب عنوانه المونتاج الشعرى في القصيدة العربية المعاصرة للشاعر والكاتب حمد

محمود الدوخي، وهو عبارة عن دراسات في أثر مفردات اللسان في القول الشعري حيث تناول ديوان "مديح الظل العالی للشاعر محمود درويش". اشتملت هذه الدراسة على موضوع فنيّ صرف وهو دراسة فن السينما متمثلاً بأسلوب المونتاج في شعر محمود درويش الذي أفاد مبكراً من هذا الأسلوب الفني في بناء قصيدته الشعرية المعاصرة.

- كتاب تحت عنوان المراثي الشعبية (العديد)، وهو دراسة في غاية الأهمية للكاتب عبدالحليم حفني وهو من أهم الدراسات التي درست فن العديد وأبعاده ولقد حوى الجزء الأول منها نصوص في فن العديد والجزء الثاني يضم دراسة فن العديد من ناحية التعريف والسمات العامة لهذا الفن.

كما نرى في خلفية البحث وحسب علم الباحثين لا توجد دراسة تناولت الأدب الشعبي العربي عامّة وفنّ العديد خاصّة من رؤية سينمائية؛ فقمنا بدراستنا هذه لسدّ الفراغ في هذا المجال.

معطيات البحث

كما سبقنا القول في الملخص والتمهيد قمنا في الجزء الأول من بحثنا بتطبيق أنواع المونتاج السينمائي حسب نظرية ايزنشتين على فنّ العُدودة وفي الجزء الثاني كما برز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائي كتقنية فنية في تشكيل العُدودة عاملان يؤثّران بطريقة أو بأخرى في توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العُدودة، العامل الأول هو قالب العُدودة وشكلها الفنيّ والعامل الثاني هو التكرار، فتناولناهما فيما يأتي بصورة أعمق وبأكثر تفاصيل.

- أنواع المونتاج السينمائي في العُدودة حسب نظرية ايزنشتين

يعدُّ المخرج الأمريكي د.و. جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨م) هو المكتشف الأول لقواعد المونتاج السينمائي وهو أوّل من استخدمها. (لند جرن، ١٩٥٩م: ٦١) أما المخرج الروسي سيرجي ميخيلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨م) فقد أضاف الكثير لتقنية المونتاج بنظرته التجديدية الواعية مقارنة بنظرة جريفيث، فقد اكتشف جريفيث فكرة التوليف وأعدّه البناء الأساسيّ للسينما وغالباً ما كان يعتمد على غريزته وإحساسه

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

ولقد عبر ايزنشتين عن نظريته قائلاً «إذا أردنا مقارنة المونتاج بشىء ما، فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجاريات المتوالية داخل محرك اشتعال داخلى وهو يدفع السيارة أو المحرك الآلى إلى الأمام، فالقوى المحركة للمونتاج هى التى تدفع الفيلم كله إلى الأمام.» (رايس، ١٩٨٧م: ٤٣) ويقول ايزنشتين أيضاً: «إذا وصلنا لقطتين متقابلتين ببعضهما فإننا لا نحصل على النتيجة البسيطة للقطعة ولقطعة أخرى، بل نحصل على ابتكار بديع.» (المصدر نفسه) إن الافتراض الكامن فى نظرية ايزنشتين تقوم على أن المتفرج لا يرى فى المونتاج لقطات متتابعة الواحدة بعد الأخرى، لكنه يدركها كوحدة واحدة، فإن اللقطات "أ" و"ب" و"ج" ليس لها وجود أو معنى فى حد ذاتها ولكن وجودها يتحقق من خلال متابعتها على شريط الفيلم، أى أن اللقطة المنفصلة تستمد معناها داخل المونتاج فى علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخرى المتجاورة، وذلك يشبه موضع أى كلمة فى جملة ما يعتمد على علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى السابقة عليها والتالية لها داخل الجملة، أو كالجمع ما بين رمزين أو أكثر فى وحدة واحدة يرمز بالتأكيد إلى شىء جديد تماماً والرمز الجديد ليس هو المجموع الحسابى للرموز ولكنه يعطى مفهوماً جديداً لا يمكن أن يعبر عنه أى من الرموز بمفرده فمثل "باب+أذن = يسمع"، "سكين+قلب = يجزن"، "طفل+فم = يصرخ." (كوك، ١٩٩٩م: ٢١٥-٢١٦)

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

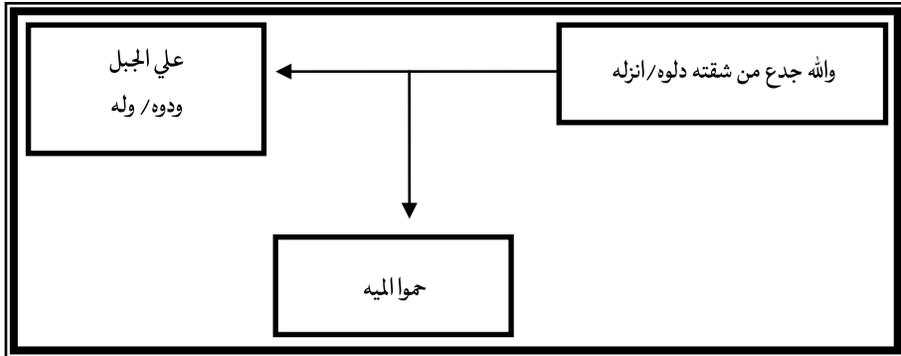
أ- المونتاج الطولى

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

اللقطات، وأساس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة وزمن عرضها على الشاشة، 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 الشعبي:

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

يتكوّن المشهد السابق من ثلاثة لقطات "نزول الجدع من الشقة / تغسيله وتكفينه / رحيله إلى القبر"، ولقد وظّف المونتاج بين اللقطات الثلاثة معتمداً على التساوي النسبي بين طول كل لقطة والأخرى، فنجد أنّ لقطة "نزول الجدع من الشقة" تمثّل الحدّ الفاصل ما بين لقطة "التغسيل والتكفين" ولقطة "التشيع والدفن"، بحيث تمّ استخدام تقنية الفلاش باك في المشهد السابق، فجاء فعل "حموا الميه" للرجوع إلى مراسم الغسل، ثمّ أكمل المشهد بالتسلسل الطبيعي لمراسم العزاء بمراسم التشيع والدفن "وعلى الجبل ودوه"، ومن ثمّ تعدّ لقطة التغسيل وزمن مراسم 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 (حفى، ١٩٩٧م: ١٦٠)

يتّسم النصّ السابق بالطول النسبي وهذه السمة ساعدت على تعدد الصور داخل النص، بحيث تظهر لنا ثلاث مشاهد؛ بحيث يكون المشهد الأول والثاني منها تكرر يحمل نفس الفكرة والمضمون "ضربة قوية جات على لوحى / صدرى - دخلت بسرعة

طلعت روحى / قصرت أجلى"، بالإضافة إلى المشهد الثالث المختلف "ضربة قوية وجات على رأسى / والله كفتنى وشتت ناسى"، ونلاحظ أن المونتاج الموظف بين اللقطات فى المشاهد الثلاثة يتسم 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 ثم اللقطة الثالثة فى كل مشهد من المشاهد الثلاثة، كما أنها تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتتسم اللقطتان الثانية والثالثة فى كل مشهد من المشاهد الثلاثة بالتساوى؛ ففى المشهد الأول والثانى يعد وقت دخول الرصاصة السريع لجسد القتيل مساوياً لوقت خروج روجه "خلت بسرعة = طلعت روحى / قصرت أجلى"، أما فى المشهد الثالث فوجد أن هناك تساوياً بين اللقطتين "كفتنى = شتت ناسى"، كما أن هناك تناسباً فى حركة الكاميرا فى المشهدين الأول والثانى بحيث تكون الحركة أفقية تتناسب مع موضع الضربة على اللوحة والصدر، أما 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 "شتتت الناس".

ب - 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 تقيضاً له. (كوك، ١٩٩٩م: ٢١٩-٢٢٠) ومن النماذج التى وظف فيها المونتاج الإيقاعى داخل نصوص فن العديد قول المبدع الشعبي:

ما أنا قاعده على الدكه / ميمم جديد ما حامل اهته^١ (البولاقى، ٢٠١١م: ١٤٥)

يتسم المونتاج الإيقاعى فى المشهد السابق بالبطء، ونلاحظ أن كل لقطة من اللقطتين

١. اهته تعنى الصرخة.

داخل المشهد "جلوس سيدة على الدكة / مرور جنازة جديدة" متساوين في زمن عرضهما، وهذا يعد الهدف الأول من المونتاج الإيقاعي وهو تحقيق القواعد الأساسية للمونتاج الطولي، أضف إلى ذلك أنّ زمن العرض ساعد بشكل ما في جعل إيقاع المشهد بطيئاً خاصة بتوظيفه "قاعدة على الدكة / ما حامل الهته"، وبذلك أعطى المونتاج الإيقاعي الدلالة الحزينة داخل المشهد.

ريح شوية يا بوياء على المقعد / خايقة يا بوياء وراك نتعب / ريح شوية نقولك على الديوان / خايقة يا بوياء وراك نتهان / وقف نقول وأنت على السلوم / خايقة يا بوياء وراك نهون (حفي، ١٩٩٧م: ١١٤)

يتّسم المونتاج الإيقاعي في المشاهد الثلاثة السابقة بالسرعة مع مراعاة أنّ التوليف والقطع بين لقطتي كل مشهد من المشاهد الثلاثة متساوية تقريباً، بحيث تدلّ اللقطة الأولى في المشاهد الثلاثة على الزمن الآني للعرض "ريح شوية يا بوياء على المقعد / ريح شوية نقولك على الديوان / وقف نقول وأنت على السلوم"، أمّا اللقطة الثانية في المشاهد الثلاثة فتعدّ نتيجة للحدث الأول "خايقة يا بوياء وراك نتعب / خايقة يا بوياء وراك نتهان / خايقة يا بوياء وراك نهون"، ونلاحظ أنّ هناك تناقضاً ما بين حركة الأب السريعة والمتعجلة في الرحيل في اللقطة الأولى من المشاهد الثلاثة وبين الحركة البطيئة والبائسة للبت بعد رحيل والدها، بمعنى وجود تناقض ما بين الحركة الطولية والإيقاعية داخل المشاهد، ومن جماليات الترابط ما بين اللقطتين في كلّ مشهد هو توظيف عناصر كلّ لقطة من اللقطات وتوظيف كلّ مكوّن للصورة ففي المشهد الأوّل نجد تناسباً ما بين توظيف "المقعد" مع فكرة "التعب" سواء جسدي أو نفسي، وفي المشهد الثاني تجلّى التناسب ما بين "الديوان" وبين فكرة "الهوان" حيث أنّ الديوان كمكان يدلّ على الكلمة والعزة والسيادة، وهذا التناسب لم يبرز بالقدر الكافي في المشهد الثالث والربط ما بين "السلم" وبين "الهوان".

ج - المونتاج النغمي

يعد ايزنشتين هذا النوع من المونتاج تطوراً للمونتاج الإيقاعي؛ ففي 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 اتساعاً بحيث تتضمن 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 رأسك / خدى عزاكى وروحي لناسك / مرات الصغير يا

حاله شعرك / خدى عزاكى وروحي لأهلك (الباحث)

يتجلّى المونتاج النغمى فى التوليف بين اللقطات الثلاثة "مرات الصغير يا حاله رأسك / شعرك" و"خدى عزاكى" و"روحي لناسك/أهلك"، وتعدّ الحركة التصاعديّة فى المشاهد ذات أثر كبير لنمو الشعور النفسى، بحيث يبدأ تسلسل الأحداث التى تتحرّك بداية من حزن زوجة الميت، ثمّ المشاركة فى مراسم عزاء زوجها وصولاً إلى عودتها لبيت أهلها، ونلاحظ 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 (حفى، ١٩٩٧م: ١٥٥)

تتسم اللقطات فى المشهد السابق بتعدّد الحركة التصاعديّة 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 الشخصوى داخل اللقطة الواحدة يستوجب حركة من عين المتلقّى وتتبع حركة الكاميرا لعناصر الصورة "مالت / عدلوها"، بالإضافة إلى أنّ الحركة الأخيرة فى اللقطة الأخيرة "سبلوها" تتسم بالتناقض مع الحركة فى اللقطتين السابقتين، مما ينتج عنه خلق أثر نفسى يؤثر فى نفس المتلقّى.

د - المونتاج الذهني أو الإيديولوجي

يعدّ المونتاج الذهني أو الفكري أو الإيديولوجي من أهمّ أنواع المونتاج عند ايزنشتين وهو ملخّص تجربة ايزنشتين السينمائية، حيث أنّ المونتاج الذهني عند ايزنشتين لا يهتمّ بالسرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجداني على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمّنة في أيّ تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض، بمعنى أنّه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتين لا يقف حد خلق المشاعر والأحاسيس، ولكنّه قادر أيضاً على التعبير عن أفكار مجرّدة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصریحة. (كوك، ١٩٩٩م: ٢٢٠) وهذا النوع من المونتاج يتّسم في حالات كثيرة بالصعوبة وعدم الوضوح للمتلقّي، ولا تنشأ الصعوبة من عدم وضوح بعض الفقرات من السينما الفكرية، بقدر ما تنشأ من عدم مقدرة المتلقّي على فهم الارتباط بين اللقطات عند مشاهدة الفيلم لأوّل مرة، مما يتطلّب منه قدراً من الدراسة والتحليل. (رايس، ١٩٨٧م: ٤٥) ومن نماذج فنّ العديد التي تجلّي فيها المونتاج الذهني قول المبدع الشعبي:

ناقة بلا جمال فايته١ الصيف / حرمة قليلة شقيق تعمل كيف؟ / ناقة بلا جمال فاتها
البلّ / حرمة قليلة رجال، حال الدلّ؟ / ناقة بلا جمال عقلوها / حرمة قليلة رجال،
هونوها^٣ / ناقة بلا جمال عقلوكي / حرمة قليلة رجال، هونوكي (حفي، ١٩٩٧م: ١١٨)
يتحقّق المونتاج الذهني في التوليف السابق، ويخلق الحالة النفسية والتعبير عن
الفكرة العامّة التي يقصدها المبدع، فنجد أنّ التوليف بين لقطات "الناقة بلا جمال"
المتعدّدة "فايتها الصيف / فاتها البلّ / عقلوها / عقلوكي" وبين لقطات المرأة المتعدّدة
"تعمل كيف؟ / حال الدلّ / هونوها / هونوكي"، فمن خلال تتابع وعرض اللقطتين
تولدت فكرة ذهنية "الانثى بدون ذكر عائل لها لا قيمة لها" لا توجد في أيّ منهما مفردة،
بل تتولد من خلال تتابع اللقطتين وتواليهما.

١. فايته تعني تاركها.

٢. حال الدل تعني حال الدلّ.

٣. هونوها تعني هانت.

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

"عدم وجود شىء ذى فائدة وقيمة بعد رحيل الرجال" تعدّ هي الفكرة الذهنية التى حاول المونتاج الذهنى 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.

- توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العُدودة

من خلال دراستنا لنصوص فنّ العديد لقد اكتشف لنا أنّ هناك عاملين لهما دور جليّ فى توظيف تقنيّة المونتاج داخل النصوص؛ العامل الأوّل هو قالب فنّ العُدودة وشكله الفنّي والعامل الثانى هو تقنية التكرار؛ سنتطرق إليها فيما يلى بتفاصيل أكثر وأعمق مع نماذج من نصوص العُدودة.

أ - أثر قالب العُدودة على توظيف تقنية المونتاج

تتميّز العُدودة بمحدودية قالبها وصرامة شكلها الفنّي -إلاّ فى بعض الحالات القليلة- بحيث أدّى ذلك دوراً لا يستهان به فى تحديد وتحجيم الدور الذى يمكن أن يساهم فيه المونتاج السينمائى فى تشكيل العُدودة، فلقد أدّت محدودية القالب كمساحة فنية وصرامة الشكل وثباته إلى عدم استغلال جميع أنواع المونتاج السينمائى المتعارف عليها، وهذا لأنّ المساحة المتاحة للعُدودة - التى غالباً تتكوّن من أربع أسطر وربما تقلّ إلى اثنين أو تزيد فى بعض النصوص القليلة لتصل إلى ستّة أسطر أو ثمانية - لم تسمح بالمزيد من اللقطات التصويرية التى تعتمد عليها بعض أنواع المونتاج، ومن تلك النصوص:

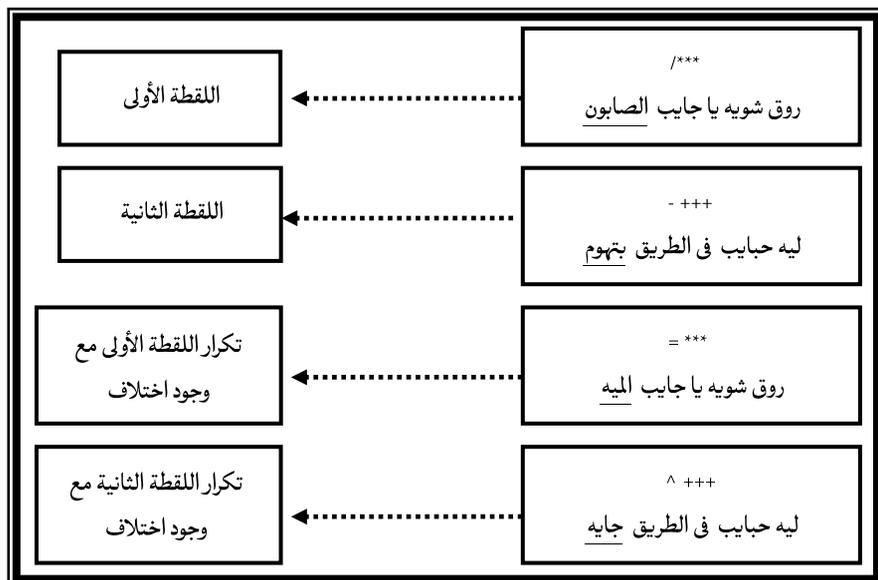
روق شويه^٣ يا جايب الصابون / ليه جايب فى الطريق بتهوم^٤ / روق شويه يا جايب الميه / ليه جايب فى الطريق جايه (الباحث)

١. حيطان جمع حيط وتعنى الحائط.

٢. تكلتونا تعنى اعتمدنا.

٣. روق شويه تعنى اصبر.

٤. بتهوم تعنى تأتى مسرعة.

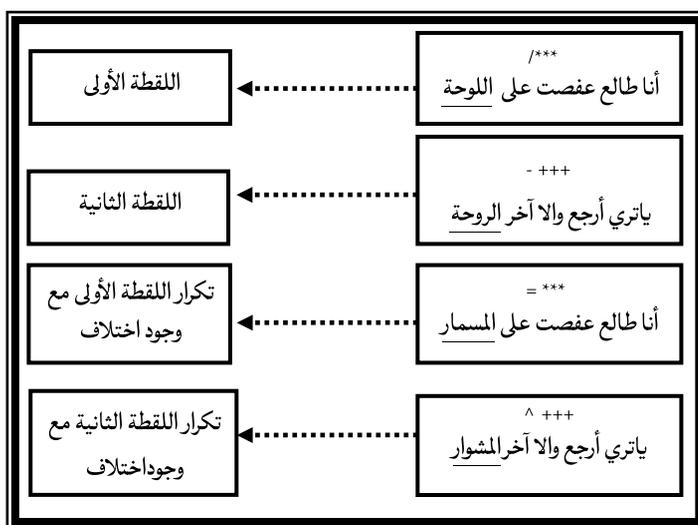


يصور النص السابق وقت تغسيل الميِّت، هذا الحدث الذي يحوى الكثير من المشاهد، وعلى الرغم من ذلك نجد أنّ النصّ اقتصر على لحظة واحدة، تلك اللحظة التي تركز على تأخير المغسل في تغسيل الميِّت حتّى وصول أحباب الميت لحضور الجنازة، فالنصّ السابق يتكوّن من أربعة لقطات سينمائية، بحيث تعدّ اللقطة الثالثة والرابعة تكراراً لللقطة الأولى والثانية على التوالي، فاللقطة الثالثة تكرار لللقطة الأولى مع اختلاف في جزء من مكوّنات الصورة في تغيّر جلب المغسل للصابون إلى جلب المغسل للماء، وذلك ينطبق على اللقطة الثانية والرابعة حيث أصبحت اللقطة الرابعة لقطة مكرّرة من اللقطة الثانية مع اختلاف في حالة الأحباب الغائبين عن الجنازة ومراسمها.

يتجلى في النصّ السابق أثر ثبات قالب وشكل العُدودة في عدم خلق المزيد من اللقطات السينمائية التي تتيح لتقنية المونتاج إمكانيّات أكبر في تشكيل النص، فلم يستطع المبدع الشعبي الإسهاب في توظيف العديد من اللقطات مثل إبراز طريقة الغسل، وأدواته، أو حالة المغسل، أو حالة الميت الذي يغسل، وكذلك لم يستطع المبدع الشعبي في النصّ السابق الإسهاب في تصوير حالة الأحبة الغائبين عن الجنازة ومراسمها، وهذا ما دفع المبدع الشعبي لتكرار نفس اللقطات مرّة أخرى مع خلقه لاختلاف طفيف؛ غرضه الأساسى خدمة الإيقاع والموسيقى الداخلية أكثر من خدمة الصورة البصرية

للنصّ، ومن النصوص الأخرى المماثلة للنص السابق، والتي لم يتح لها القالب والشكل استغلال إمكانيات تقنية المونتاج السينمائي كقول المبدع الشعبي:

أنا طالع عفتصت^١ على اللوحة^٢ / ياتري أرجع والا آخر الروحة / أنا طالع عفتصت على المسمار / ياتري أرجع والا آخر المشوار (الباحث)



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

١. عفتصت تعني ضغطت.

٢. اللوحة هي الخشبة التي يتم عليها تغسيل الميت.

وعلى الرغم من ثبات قالب وشكل العُدوة نجد أنّ تقنيّة المونتاج قد تحقّقت داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتين، الطريقة الأولى هي استغلال الطول النسبي لبعض النصوص، وأمّا الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التي ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صورته.

الطريقة الأولى؛ استغلال الطول النسبي لبعض نصوص العديد

لقد تميّزت بعض نصوص فنّ العديد بالطول النسبي الذي أتاح بدوره الفرصة لتعدّد الصور الذي ترتّب عليه بروز تقنية المونتاج الذي بدوره ساعد على إبراز البعد الدلالي والجمالي للعدودة، وهذا لا يعني أيضاً أنّ كلّ عدودة طويلة تتميز بتوظيف تقنية المونتاج السينمائي ولكن بعضها يتميّز بتعدّد لقطاته ومشاهده، ومن النصوص التي تميّزت بطولها وتعدّدت صورها قول المبدع الشعبي:

أمسى تغطيني بطرحتها / وتخاف عليا إني بنيتها / أمى تغطيني بكم طويل / وتخاف عليا من الذل والتهويل / أمى تغطيني 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 التي نالت نسبة كبيرة من الحضور داخل مضامين العُدوة، ولقد أدّى المونتاج دوراً مهماً في تشكيل بنية النصّ وترتيب لقطاته الثلاثة، بحيث يعدّ ترتيب منطقي في تسلسل الحدث، فالأمّ في البداية تحافظ على بنتها بطرحتها وهو من أسهل ملابس المرأة من حيث الارتداء والخلع وكذلك من حيث الحجم، ثمّ محافظة المرأة على بنتها بكم جليبتها^٢ الذي يتّسم بالطول والذي يدلّ على الحشمة ولكن هذه الحشمة لا تعني شيئاً في سبيل المحافظة على بنتها، وأخيراً تذهب العُدوة في اللقطة الأخيرة إلى ما هو أبعد من الملابس والأشياء المادية إلى حماية الأم لبنتها بشعر رأسها وهذه الصورة تعدّ قمة التدرّج في تسلسل الأحداث الذي تكون من خلال النصّ وذلك بفضل تقنية المونتاج.

١. الرداء الذي تلبسه النساء في صعيد مصر.

٢. نوع من أنواع الملابس في مصر وهي نفسها اللفظ العربي 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 فاكِر / ما
يكون أبويا ما يطيب له خاطر (حفي، ١٩٩٧م: ١١٦)

يعدّ النصّ السابق من النصوص الطويلة التي تجلّت بداخلها تقنية المونتاج
السينمائي، وساعد طول النصّ وتنوّع الصور وكذلك عدم الاعتماد الكامل على بنية
التكرار على توظيف تقنية المونتاج السينمائي، حيث تكوّن في النصّ السابق من ثلاث
لقطات يصور من خلالها وبشكل عام حالة الابنة التي مات والدها ويتجاهلها أخوها،
بحيث صوّرت اللقطات الثلاثة التي يحويه النصّ طرق تهرب الأخ وتجاهله لأخته، ففي
المرة الأولى بعدما شكّت الأخت لأخيها حالها، ما كان من الأخ إلاّ أن شتم على أخته
بعدها رحلت، وفي اللقطة الثانية كان ردّ فعل الأخ على شكوى أخته أنّ فرش حصيره
ونام متجاهلاً أخته والتي تتحرّس على والدها الذي 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 الذي لم يطب خاطره إلاّ براحة ابنته،
وكان دور المونتاج السينمائي في هذا النصّ العمل على ترتيب اللقطات الثلاثة وربطها
بشكل تدريجي وتتابع سردى مستغلاً الكاميرا والتضادّ البصرى في رد فعل الأخ والأب
اتجاه شكوى الابنة حيث كانت حركة الأخ تتسم بالسكون وبطء الحركة على العكس
من حركة الأب التي تتسم بالسرعة والاندفاع، ولقد ساعد كل هذا على زيادة التأثير
النفسى لدى المتلقّى.

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

أمّا عن الطريقة الثانية التي ساعدت على توظيف تقنية المونتاج السينمائي داخل
نصوص فنّ العديد فهو استخدام المبدع الشعبي لبعض الأفعال والمفردات التي كانت
عاملاً أساسياً في الدفع بالأحداث وتتابع الصور مما ساعد على تطويع تقنية المونتاج

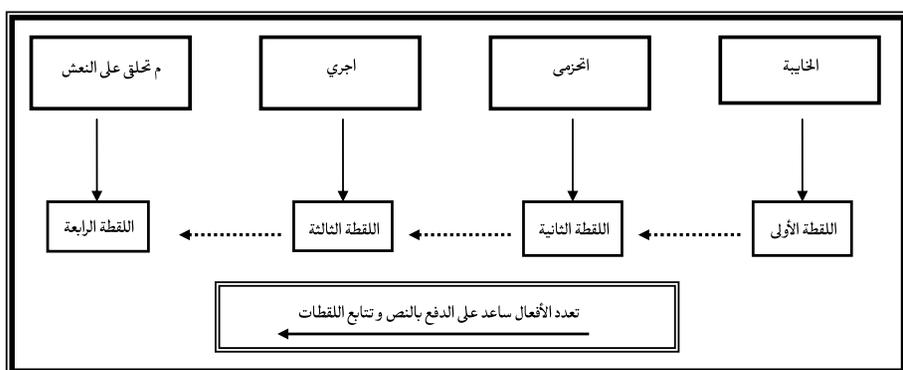
١. عام تعنى أن يعوم.

وتوظيفها لتساهم كتقنية فنية في تشكيل العُدودة، وذلك بطريقتين؛ هما:

تعدّد الأفعال داخل النص

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

يا خاييه اتحزى واجرى / م تحلقى^١ ع النعش من قبلى (البولاقى، ٢٠١١م: ١٣٢)

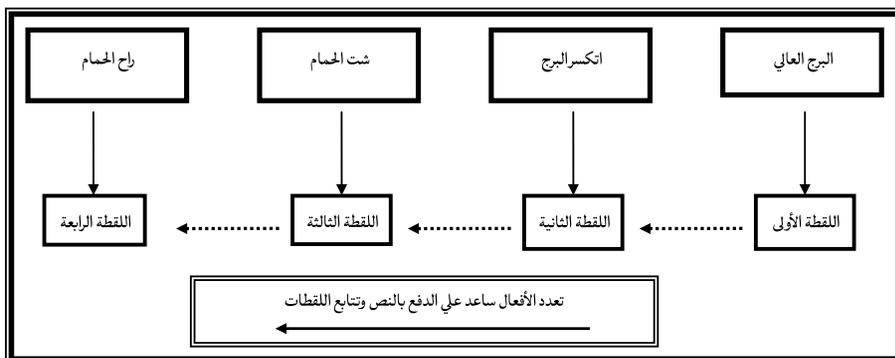


قامت الأفعال في النصّ السابق بالدور الرئيس في عملية المونتاج، بحيث تكون النصّ من أربعة لقطات، كانت اللقطة الأولى هي اللقطة الافتتاحية التي تركز على شخصية الممثلة/البطلة الوحيدة والتي وصفت بالخياية؛ لهذا السبب استخدم المبدع الشعبي أفعال الأمر لتوجيه هذه الشخصية الخاوية/الجاهلة، ونجد ردّ فعل هذه الشخصية هو تنفيذ أفعال الأمر والتي جاءت في توالي اللقطات حتّى تصل إلى منع النعش من الوصول إلى مقرّه الأخير في المقابر والذي غالباً يكون كما وضح النصّ في الجهة القبليّة/الجنوبيّة في بيئة جمع النص، وعمل المونتاج في النص السابق على تكثيف النص وسرعة إيقاعه وكذلك على زيادة تصاعد الشعور النفسى للمتلقى.

يا برج على في طريق الواح^٢ / اتكسر البرج شت الحمام وراح (الباحث)

١. تحلقى تعنى تقفى أمام.

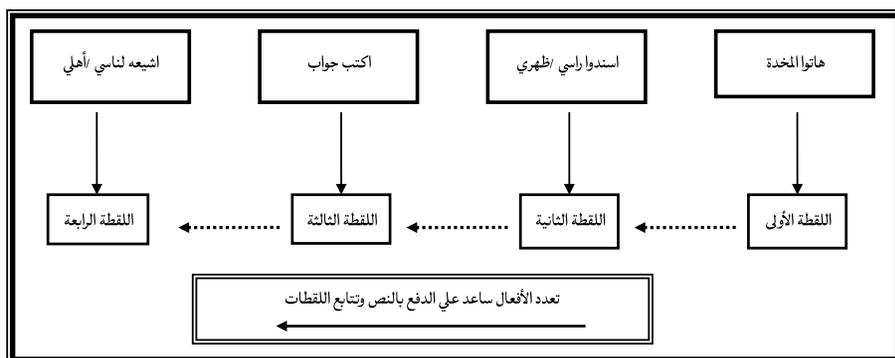
٢. ألواح تعنى الواحة.



تكوّن النص السابق من أربع لقطات؛ ركّزت اللقطة الأولى على برج الحمام العالي وهو رمز للشخصية كبيرة الشأن التي توفّيت، ثم جاءت اللقطات التالية على التوالي اتكسر البرج / شت الحمام / راح الحمام / فلتد تحقق المونتاج في اللقطات السابقة عن طريق استخدام المبدع الشعبي للأفعال "اتسكر / شت / راح" التي بدورها عملت على تعدد الصور وتتابعها، ولقد أجاد المبدع الشعبي في توظيف وضع الكاميرا بحيث كانت الكاميرا في جميع اللقطات باستثناء اللقطة الثانية في وضع أعلى من مستوى النظر وهذا واضح من المفردات والأفعال التالية "العالي / شت / راح" ويعد توظيفاً مثالياً للكاميرا بحيث يدلّ على القيمة الفعلية للبرج / المتوفى الذي بدونه لا يكون للحمام / الأهل والأحباب أى قيمة بدون البرج.

هاتوا المخدة واسندوا راسي / اكتب جواب واشيعه لناسي / هاتوا المخدة

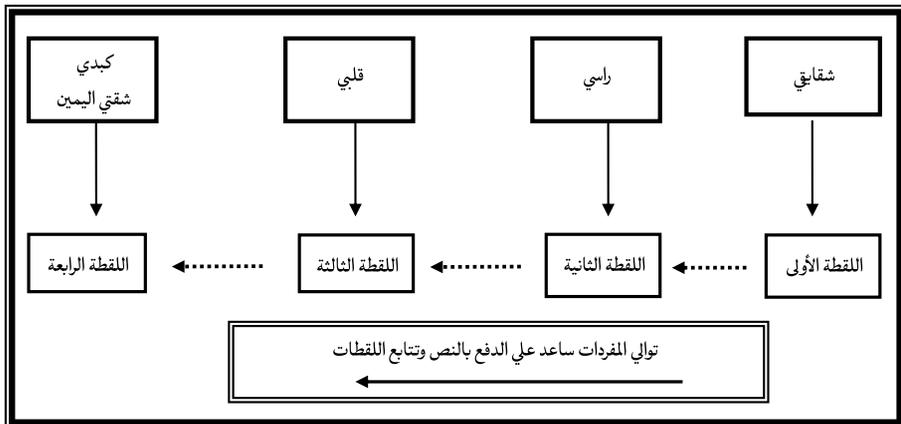
واسندوا ظهري / اكتب جواب واشيعه لأهلي (حفنى، ١٩٩٧م: ٨٣)



ينتمي المونتاج المستخدم في النصّ السابق إلى المونتاج السردى والذى فيه يتمّ التوليف بين اللقطات من خلال تتابع زمنى خاصّ ويهدف هذا النوع من المونتاج إلى تكوين تدفقّ سردى وكذلك يهتمّ على نحو خاصّ بتطوّر القصة وتناميها. (عجور، ٢٠١١م: ١١٧) وهذا ما اعتمد عليه المبدع الشعبى في نصّه بحيث كان التتابع الزمنى لتطوّر السيناريو في النصّ بداية من إحساس المتوفّى في غربته بقرب الأجل ومن ثمّ تطوّر السيناريو إلى أن يصل خبر موته إلى أهله، ونلاحظ أنّ الإيقاع السينمائي الموظّف في النصّ السابق بطيء بعض الشيء، وهذا الإيقاع البطيء يتناسب مع الحالة النفسية التي يتّسم بها النصّ.

توالى المفردات داخل النصّ

استطاع أيضاً المبدع الشعبى وفي بعض النصوص توظيف تقنية المونتاج عن طريق استخدامه للمفردات، بحيث وظّف المبدع الشعبى قاموسه اللغوى لخدمة نصّه وإن كان هذا التوظيف متوازناً من حيث الاستفادة القصوى من القاموس اللغوى للمبدع الشعبى، ومن النصوص التي كان للمفردات دور في بروز تقنية المونتاج؛ إيش^١ يوجعك في الليل يا حبيبتى يا بتى^٢ / شقايقى^٣ وراسى وقلبي وكبدى / إيش يوجعك في الليل يا زينة الحلوين / شقايقى وراسى وقلبي يا أمى وشقتى اليمين (توفيق، ٢٠٠٥م: ١٢٨)



١. إيش تعنى ماذا.
٢. يقصد بها كلمة بنتى وهذه الكلمة منتشرة جداً في صعيد مصر.
٣. شقايقى: جنينى.

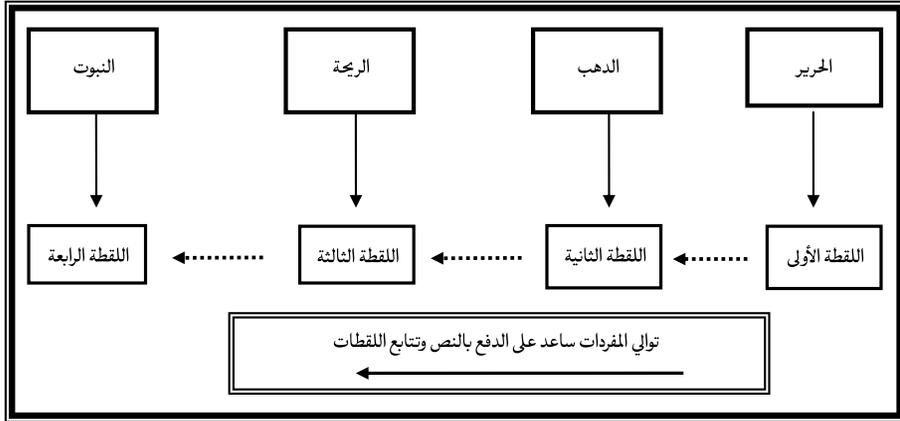
دمج المبدع الشعبي في النصّ السابق ما بين ما يعرف بالمونتاج المتسارع الذي يهدف إلى جذب انتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور دون اللجوء إلى السردية (عجور، ٢٠١١م: ١٢٠) وبين المونتاج الأمريكى، وفيه يتمّ توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيجاء خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث وذلك من أجل التلخيص والإيجاز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

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

اسم الله عليك من رقدة التابوت / يا أبو الحريير والذهب والريحة والنبوت

(البولاقى، ٢٠١١م: ٧٢)

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



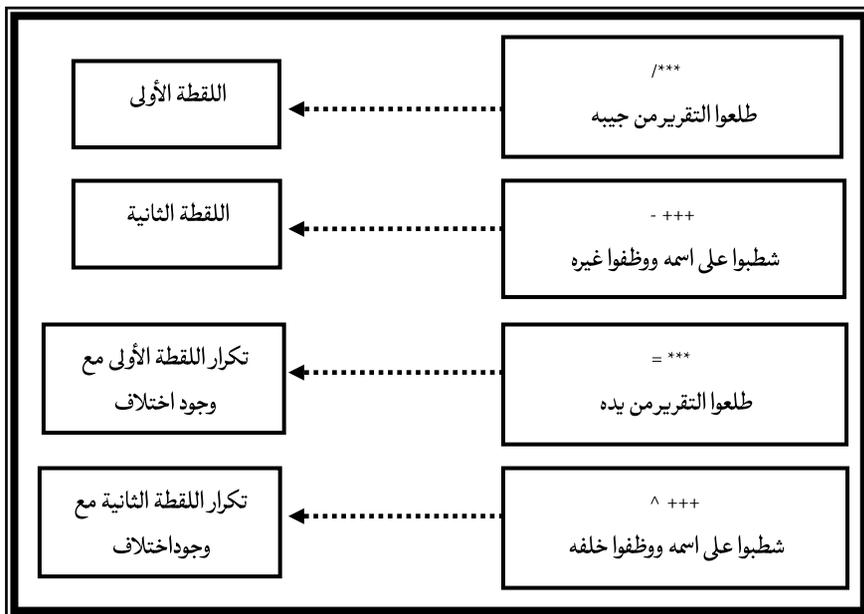
يندرج القطع المونتاجي في النص السابق إلى المونتاج الأمريكي، بحيث كانت المفردات في النصّ تهدف إلى الإيجاز والتلخيص، وفي نفس الوقت كانت نوعاً من أنواع التكثيف، ونلاحظ أيضاً التناسب في ترتيب اللقطات السابقة (الحرير/ الذهب/ الريحة/ النبوت) بحيث انتقلت اللقطات من الداخل إلى الخارج أى من الذات إلى العالم الخارجي، كذلك أبرزت لنا الكلمات المتوالية حقيقة المستوى الاجتماعي والطبقي الذي ينتسب له المتوفّى.

ب - أثر تقنية التكرار على توظيف تقنية المونتاج

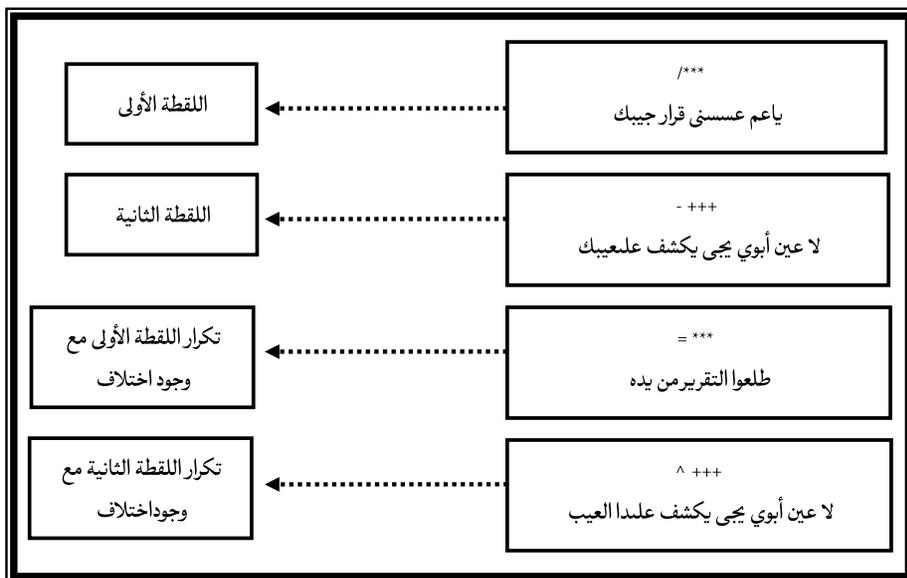
أما عن تقنية التكرار داخل نصوص فنّ العديد فقد أدّت إلى تحجيم وتقيّد إمكانيات المونتاج السينمائي واستغلالها، وهو دور مماثل لدور قالب والشكل في عدم إتاحة القدرة الكاملة لاستغلال تقنية المونتاج، وعليه أصبحت تقنية التكرار في بعض النصوص عبأ على تقنية المونتاج، بحيث صارت تقنية المونتاج تحصيل حاصل في تشكيل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

طلعوا التقرير من جيبه / شطبوا على اسمه ووظفوا غيره / طلعوا التقرير من يده

/ شطبوا على اسمه ووظفوا خلفه (حفي، ١٩٩٧م: ٦٩-٧٠)



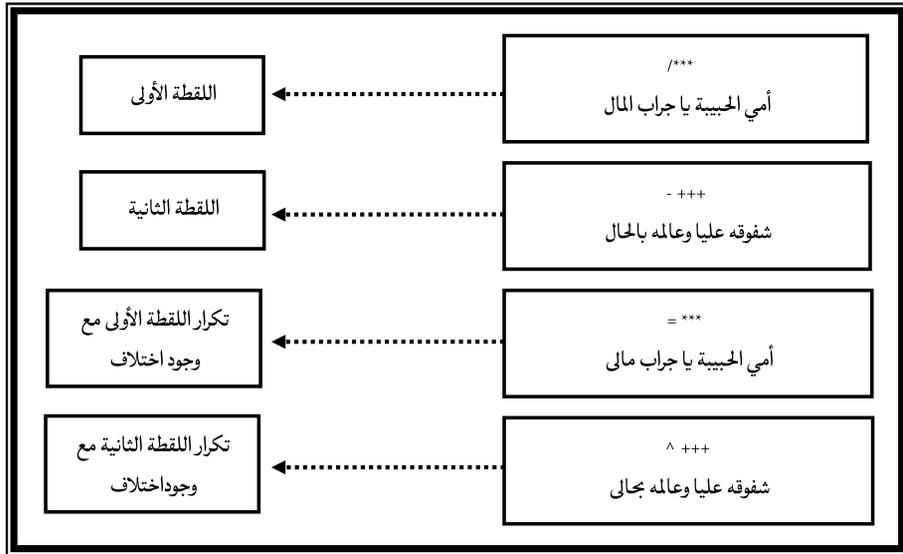
ياعم عسسنى^١ قرار جيبك^٢ / لا عين أبوي يجي يكشف على عيبك / ياعم عسسنى قرار الجيب / لا عين أبوي يجي يكشف على دا العيب (توفيق، ٢٠٠٥ م: ١٤٣)



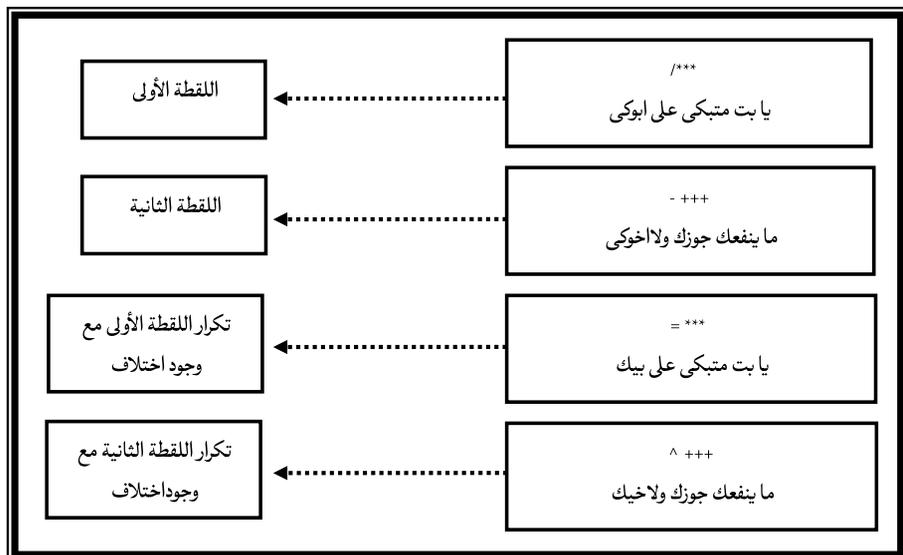
١. عسسنى تعنى عرفنى عن طريق اللمس.

٢. قرار جيبك تعنى كل ما يحويه الجيب.

أمي الحبيبة يا جراب المال / شفوقه عليا وعالمه بالحال / أمر الحبيبة يا جراب مالي / شفوقه عليا وعالمه بحالي (الباحث)



يا بت متبكي على ابوكي / ما ينفعك جوزك ولا اخوكي / يا بت متبكي على بيك / ما ينفعك جوزك ولا خيك (البولاقى، ٢٠١١ م: ١٢٩)



يتبين لنا من النصوص السابقة - وهي على مثال المحصر - مدى الدور السلبي الذي

يقوم به التكرار في تقليل الصور وتنوعها، بحيث اقتضرت الصور على نفس الصورة مع تكرارها دون التغير الذي يبرز جماليات العُدودة، والذي انعكس في توظيف مفردات اللغة وأفعالها التي لم تساعد على تنوع الصور ومنح النصّ استمرارية في تعدّد صورته، وعليه تمّ إقصاء تقنية المونتاج من أداء دورها في تشكيل النصّ وإضفاء بعد جمالي يضافى له رونقاً.

النتيجة

تبين بالدراسة أنّ دور المونتاج السينمائي في نصوص فنّ العديد ارتبط في الأساس بتنظيم إيقاع العُدودة وترتيب تسلسل الأحداث داخل العُدودة وذلك بهدف إبراز الشعور الحزين الذي يرغب المبدع الشعبي في إيصاله إلى المتلقّي ويجعله يتأثر نفسياً بالقدر المناسب عن طريقة ترتيب اللقطات داخل النصّ، ويبرز لنا عند الكشف عن دور المونتاج السينمائي كتقنية فنية في تشكيل العُدودة عاملاً يؤثران بطريقة أو بأخرى في توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العُدودة، العامل الأوّل هو قالب العُدودة وشكلها الفنّي والعامل الثاني هو التكرار.

أما بالنسبة للعامل الأوّل فوصلنا إلى أنّه على الرغم من ثبات قالب وشكل العُدودة قد تحقّقت تقنية المونتاج داخل نصوص فنّ العديد من خلال طريقتين، الطريقة الأولى هي استغلال الطول النسبي لبعض النصوص، وأما الطريقة الثانية فهو استخدام بعض الأفعال والمفردات التي ساعدت على الدفع بالنصّ وتعدّد صورته.

المصادر والمراجع

- بارندر، جفرى. (١٩٩٣م). المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الكويت: عالم المعرفة.
- البولاقى، أشرف. (٢٠١١م). أشكال وتجليات العُدودة في صعيد مصر: عراة أبيدوس وبردس (دراسة ميدانية). القاهرة: وعد للنشر والتوزيع.
- توفيق، أحمد. (٢٠٠٥م). أغنيات الفراق تراث الحزن في صعيد مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
- الجوهري، محمد. (٢٠١٢م). موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الرابع (الأدب الشعبي). القاهرة:

الهيئة العامة لقصور الثقافة.

حفنى، عبدالحليم. (١٩٩٧م). المراثى الشعبية (العديد). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية.

حواس، عبد الحميد. (٢٠٠٥م). أوراق في الثقافة الشعبية. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

خضر، فارس. (٢٠٠٩م). ميراث الأسي تصورات الموت في الوعي الشعبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

رايس، كاريل. (١٩٨٧م). فنّ المونتاج السينمائي. ترجمة أحمد الحضرى، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سيف، وليد. (٢٠١٢م). أسرار النقد السينمائي أصول وكواليس، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

الصبان، منسى. (٢٠٠١م). فنّ المونتاج في الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الإلكتروني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عجور، محمد. (٢٠١١م). الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

فيلدمان، جوزيف وهارى. (١٩٩٦م). دينامية الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح فناوى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كوك، دافيد أ. (١٩٩٩م). تاريخ السينما الروائية. ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لند جرن، ارنست. (١٩٥٩م). فنّ الفيلم. ترجمة صلاح التهامي، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.

النّجار، محمد رجب. (٢٠٠٦م). الأدب الملحمى في التراث الشعبي العربى. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.