

ادب عربی، سال ۱۲، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹



10.22059/jalit.2020.286842.612123

Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627

<http://jalit.ut.ac.ir>

The Cinematic Montage in the Novel *I'jaam* by Sinan Anton in Light of Sergei Eisenstein's Views

Ahmad Adel Saki

PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Mohammad Javad Pourabed*

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Rasoul Balavi

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Ali Khezri

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Received: August 12, 2019; Accepted: February 5, 2020

Abstract

Montage is one of the techniques which modern novelists borrowed from cinema. This technique depicts the scenes of novel in a specific order to affect the mentality of the reader and to show the association of thoughts by cutting from one scene to another. Creating concepts using association, fundamental changes in temporal and spatial continuity, displaying the events in specific dimensions of place and time, activating the reader's mind and involving them in the creation of events, and manifesting concepts by highlighting a new form of reality are achieved only through the technique of montage. The article studies Sinan Anton's novel *I'jaam*, which employs stream of consciousness, based on theories of the well-known Russian director Sergei Eisenstein. We focus on stream of consciousness because it reveals the true essence of characters. To make stream of consciousness possible, cinematic innovations such as montage can be used. In this article, we first introduce Sinan Anton and his ideas on conflicting scenes and then discuss different kinds of montage which, according to Eisenstein, are linear montage, rhythmic montage, musical montage, and mental montage, as reflected in the Iraqi writer's novel. Eisenstein asserts that each sequence should be made up of conflicting scenes and that each cut should highlight a conflict between two scenes. We argue that in *I'jaam* Sinan Anton uses cinematic montage to show his ability of introducing modern thoughts and ideas and to help the reader understand the novel well. Anton also uses these four types of montage to express the characters' internal conflict through techniques such as cutting, moving, and close-up in order to give the characters a chance to resolve their conflicts. Moreover, through these techniques he adds to the dramatic tension, creates variety in images and brings the confusion and the psychological conflict of the characters to light.

Keywords: Iraqi novel, Art techniques, Cinematic montage, Sergei Eisenstein, Sinan Anton, *I'jaam*.

*. Corresponding author: m.pourabed@pgu.ac.ir

المونتاج السينمائي في روايات سنان أنطون على ضوء آراء سرجي ايزنشتاين (رواية

إعجام نموذجاً)

أحمد عادل ساكي

طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

محمدجواد پورعابد*

استاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

رسول بلاوى

أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

علي خضرى

أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

صص ٤٩-٧١

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٠٥/٢١ ه.ش، تاريخ القبول: ١٣٩٨/١١/١٦ ه.ش

الملخص

يُعتبر المونتاج من ضمن ما استلهمته الرواية الحديثة من السينما وهي تقنية تقدّم لقطات ومشاهد متتابعة في العمل الروائي، تهدف إلى وضع المشاهد المصوّرة في تسلسل معيّن، بغية التأثير في نفسية المتلقّي وتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيتها عبر الانتقال من لقطة إلى أخرى. رصدنا عند دراستنا لرواية إعجام لسنان أنطون والتي شيّدها فوق الكثير من سمات وعناصر تيار الوعي، وجود نماذج كثيرة لأقسام المونتاج السينمائي الأربعة حسب المخرج الروسي ايزنشتاين. هذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على المونتاج السينمائي في رواية إعجام وتحليلها وفقاً للمنهج الوصفي-التحليلي، عبر التعريف بآراء هذه الشخصية وأفكارها ثمّ معالجة أقسام المونتاج الطولي والإيقاعي والنغمي والذهني الموظف فيها على ضوء نظرية ايزنشتاين والذي كان يرى أنّ المشهد يجب أن يُبنى على مجموعة من الصدمات وأنّ كلّ قطع يجب أن يُثير خلافاً بين لقطتين حتّى يُنتج ففزة جدلية تُولد ردّة فعل عنيفة في ذهن المتفرّج، ليتسنى لنا من خلالها التركيز على توظيف الكاتب الجانب الفلمي المرئي في روايته. تؤكد النتائج أنّ سنان أنطون وظّف المونتاج السينمائي لقدرته على تقديم أفكار وصور جديدة، تمكّن القارئ من فهم أفضل لأحداث الرواية، كما أنّ الكاتب استخدم المونتاجات الأربعة للتعبير عن الصراع النفسي للشخصيات وذلك عبر آليات مونتاجية مثل القطع والانتقال واللحظة القريبة لمونتاجها العالية وقدرتها الهائلة لتتيح للشخصيات قدرة الاستبطان الداخلي للكشف عن تلك الصراعات.

الكلمات الدلالية: الرواية العراقية، التقنيات الفنية، المونتاج السينمائي، سرجي ايزنشتاين، سنان أنطون، رواية

إعجام.

١. المقدمة

نظراً لما تتمتع به الرواية من إمكانية بنائية في الحجم واتساع مساحة الأحداث والشخصيات، فإنّ عدداً كبيراً من الروائيين العراقيين، كتبوا الرواية وذلك بفضل ما تمتّعوا به مؤخراً من حرية التعبير، للإحاطة بحجم ما يواجه الواقع العراقي من اهتزازات عنيفة لا يزال الفرد العراقي ينوء تحت حملها، ما أدى ذلك إلى وصول الرواية العراقية إلى مستوى عال من النضج في الفن الروائي وحصدتها جوائز عالمية.

إنّ الرواية العراقية اليوم باتت أكثر جرأة وقرباً للواقع العراقي والتصاقاً به، فهي توسّعية منزوعة من الذات ومنخرطة في الجمع بالمعنى الكوني، تقفز على الطائفية والعنصرية والسلفية، لتكون محايدة تعبر عن الحدث بموضوعية. إنّها تمكّنت من ذلك عبر توظيف أساليب السرد المتعدّدة والتقنيات الفنية الحديثة، لاسيّما تقنية المونتاج السينمائي. سنان أنطون (الروائي والشاعر العراقي المعاصر المغترب في أمريكا وأستاذ للأدب العربي في جامعة نيويورك منذ عام ٢٠٠٥) يكتب بجرأة وحرفية، فجاءت روايته تعجّ بالصور والمشاهد السينمائية، تقوم على مساحات واسعة من المونتاج السينمائي لاسيّما التي استخدمها الروسي سرجي ايزنشتاين.

تسعى هذه الدراسة إلى تقدير حجم استفادة الرواية العراقية من تقنية المونتاج السينمائي، لذلك وقع اختيارنا على رواية *إعجام* لسنان أنطون التي تحمل الكثير من سمات تقنية تيار الوعي لدراسة تقنية المونتاج السينمائي فيها برؤية سينمائية وذلك على ضوء نظرية المخرج الروسي سرجي ايزنشتاين، حيث تبين لنا من خلال هذه الدراسة أنّ المادة الفيلمية المرئية التي تجلّت في هذه الرواية لتعكس الواقع المرير عبر المونتاج السينمائي، جاءت لتعزيز تيارية الرواية من خلال رصد مواضع المونتاج السينمائي فيها، لذلك قام هذا البحث بدراسة رواية *إعجام* بالتركيز على الرؤية السينمائية.

نحاول في هذه الدراسة أن نجيب عن الأسئلة التالية:

- أولاً: لماذا استخدم الروائي سنان المونتاج السينمائي (حسب تقسيمات ايزنشتاين) في رواية *إعجام*؟
- ثانياً: كيف استخدم الكاتب تقنية المونتاج السينمائي في رواية *إعجام* في إطار تكنيك تيار الوعي؟
- ثالثاً: ما مدى نجاح الكاتب توظيفه المونتاج السينمائي في إيصال الفكرة في هذه الرواية؟

نفترض أنَّ المونتاج باعتباره لغة خاصّة تتمثّل في آليات لها القدرة على تقديم أفكار ومعلومات جديدة بطرق مختلفة وتزويد المشاهد المعلومة المهمّة خلال سرد الرواية، وظّف سنان أنطون في رواية إعجام هذه التقنية لتنظيم حركة تيار الوعي، ولغرض رسم الأبعاد الحقيقية للمشاهد العراقي المؤلم. نفترض أنَّ تقنية تيار الوعي ساعدت الكاتب في استخدام المونتاج للتعبير عن صراع الشخصيات النفسي وذلك لقدرتها على جعل الشخصيات تستبطن داخلها وتكشفه، لأنّ تداعي الوعي هو الانفعالات الداخلية التي تقوم على المشاعر والأحاسيس.

من المفترض أنَّ الكاتب نجح في استخدامه المونتاج السينمائي كتقنية مساهمة في تنظيم حركة تيار الوعي، فقد وظّف وسائل متعدّدة ساعدته في ذلك ومنها: القطع والانتقال المفاجئ من لقطة إلى أخرى والتوالي السريع للصور واللقطات البطيئة واللقطة عن قرب وتقنيات الكاميرا.

وبالنسبة لخلفية البحث، فهناك بحوث ودراسات اهتمت جزئياً بموضوع المونتاج السينمائي ومنها كتاب: تاريخ السينما الروائية لدافيد، أ، كوك (١٩٩٩) ترجمة أحمد يوسف. والكتاب ليس سرداً لتاريخ السينما الروائية في العالم فحسب، بل دراسة متعمقة له، يرصد العلاقات بين التطوّرات التقنية والجمالية والسياسية والاقتصادية في سياقها التاريخي. ويقوم الكتاب بدور الموسوعة الشاملة التي يمكن للقارئ أن يرجع إليها في بحثه عن مادة تاريخية تتعلّق بالسينما بالإضافة إلى التحليل النقدي ذي الرؤية العميقة للأفلام وكتاب: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة لحمد محمود الدوخي (٢٠٠٩)، حيث درس فيه أسلوب المونتاج وتقاناته في القصيدة الحديثة كما درس أثر مفردات اللسان في القول الشعري في ديوان مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش. وقد استنتج الكاتب أنَّ المونتاج الشعري قد أتاح للقصيدة المعاصرة مساحات من التنوّع والتشكيل أفرزت بدورها خيارات بصرية للقصيدة تغني عن العامل اللغوي في إيصال الفكرة وأنّ لغة الشعر الحديث خضعت لعملية تدويب المفردة الشعرية وتوليفها لتصبح هذه اللغة ضغطاً للمعنى واختزالاً للمتصوّر وتكثيفاً للدلالة من خلال ولوج اللغة الجديدة وأمداء مفتوحة ارتقت بقدراتها وأمدتها بلوازم جديدة تدعم البناء العام وتعرّز التدفق الشعري وكتاب آخر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر للكاتب محمد عجور (٢٠١٠)، سعى الكاتب فيه بعد ما خصّص الفصل الثاني منه للمونتاج السينمائي فتناول أنواع المونتاج وأثرها في بناء القصيدة، إلى تأسيس لبلاغة الصورة السينمائية وغزوها للخطاب الشعري في العصر الحديث

مقارِباً علاقة الشعر الحديث بالسينما وأسباب اعتماد الشعراء على التقنيات السينمائية في قصائدهم مثل المونتاج وكيفية الاستفادة منه في تشكيل القصيدة الحديثة. أما الدراسات التي تناولت موضوع المونتاج السينمائي في الرواية والقصة فمنها: كتاب: تقنيات مونتاج السينما والفيديو لكن دانسايجر (٢٠١١) ترجمة أحمد يوسف وقد تناول فيه الكاتب عدّة مواضيع منها علاقة عناصر التصوير السينمائي (تكوين الكادر، زاوية الكاميرا، نوع العدسة و...) بالمونتاج وكيف يؤثر شكل السرد على القرارات المونتاجية وأنّ المونتاج لا يختصّ بالصورة فقط بل يشمل الصوت أيضاً. وكتاب الخطاب السينمائي لغة الصورة لفيران فنتورا (٢٠١٢)، تحدّث الكاتب في مقاطع من الكتاب عن أنواع المونتاج وتقنياته وأدواته ثمّ تطرّق إلى نظريات أهم المنظرين في هذا المجال مثل ايزنشتاين وتقسيماته للمونتاج وكوليشوف وبازان كما تطرّق إلى تقنيات أخرى منها القطع والمسح. وقد اعتمد الباحث من ضمن ما اعتمد في تقسيماته لأنواع المونتاج على تقسيمات ايزنشتاين المذكورة في هذا الكتاب.

أما البحوث فهناك بحث بعنوان: «قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني» بقلم أحمد عبد سليمان (٢٠١٣)، حيث تطرّق إلى آراء ايزنشتاين وفلسفته ونظريته المشهورة «الخلق عن طريق المونتاج» ومدى تطبيقه لهذه الفكرة على أفلامه. كما درس مصادر هذه النظرية حيث تأثر ايزنشتاين بالنيويين ونظريات جان بياجيه وفلسفة هيجل. يُعتبر هذا المقال من أهم المصادر التي اعتمد عليها الباحث واستنتج أنّ الفيلم عند ايزنشتاين هو تركيب مجموعة من الصدمات بين اللقطات لذلك تعتمد أفلامه على قدرة المشاهد في الوصول إلى فهم المعنى الذهني. ومقال تحت عنوان «دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل الصورة العُدودة المصرية» للباحثين هاشم محمد هاشم ومريم جلالى (٢٠١٥) حيث درس الباحثان فن العديد من منظور سينمائي بما يحتويه من أبعاد سينمائية. تكوّن البحث من جزئين: الأول تطبيق أنواع المونتاج حسب نظرية ايزنشتاين على فن العديد والثاني دراسة العاملين الأساسيين الذين يؤثّران في توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العُدودة وهما قالبا العديد والتكرار. وقد استنتج الكاتب أنّ دور المونتاج السينمائي في نصوص فن العديدة ارتبط في الأساس بتنظيم إيقاع العُدودة وترتيب تسلسل الأحداث بداخلها وذلك بهدف إبراز الشعور الحزين لإيصاله إلى المتلقّي وجعله يتأثر نفسياً.

أمّا حول روايات سنان أنطون فهناك بحث بعنوان: «التحليل السيميائي للبنية السردية في رواية يا مريم لسنان أنطون» لكريمة نوماس (٢٠١٤) حيث اختصّ بدراسة الوحدات السيميائية الثلاث وهي الوحدات الدالة على الحزن والوحدات الدالة على الصراع والوحدات الدالة على استرداد الماضي دون التطرّق إلى موضوع بحثنا. واستنتج الكاتب أنّ الوحدات السيميائية الثلاث منسجمة مع الأحداث التي كانت تجري في العراق وهذه الوحدات دور فعال في تنمية أحداث الرواية وتأثيرها على المتلقي، إذ تميّزت بوصف عام مرتبط بالإيماء والواقع والتوصيل للمتلقي. وبحث آخر: «الهوية التمثّل والصراع في رواية يا مريم لسنان أنطون» لمحمد فليّح الجبوري (٢٠١٨) عالج أزمة الهوية لدى المواطن العراقي وهميش المكونات العراقية الأصلية، أمّا البحوث والدراسات التي تناولت موضوع المونتاج السينمائي في رواية إعجام لسنان أنطون فلم نعثر على شيء منها، إذ جاءت هذه الدراسة فريدة من نوعها.

١-١. المخرج الروسي ايزنشتاين حياته وأفكاره

ارتبط مصطلح المونتاج السينمائي بالمخرج الأمريكي الكبير جريفيث (D. W. Griffith) والذي بدأ على يده التاريخ الحقيقي للسينما «من المعترف به أنّ دي دابليو جريفيث يُعتبر أب المونتاج السينمائي» (دانسايجر، ٢٠١١: ٣٦). تطوّر المونتاج السينمائي فخرج عن كونه مجرد قطع ولصق لبعض اللقطات التي تلتقطها الكاميرا، فصار «العنصر الذي ينتقل بالسينما من قالبها الآلي الفيزيائي إلى الجانب الجمالي الأدبي» (عجور، ٢٠١٠: ٢٤٨). إنّ هذه التقنية «تحدّد الأشكال المتنوعة لعنصري الزمان والمكان» (بوحاري وبوحاري، ٢٠١٥: ٧٣-٧٤). فتتّظم إيقاع الحكاية «يعطي المونتاج معنى التقييم والإيجاز والإيقاع في الحكاية» (عجور، ٢٠١٠: ٢٤٧). ويعمّق المعنى في ذهنية المتلقي «... له دور تفسيري وأيديولوجي، يستند إلى إعادة البناء المنطقي ويهدف إلى استخلاص المعنى العميق لهذه الأحداث» (المصدر نفسه: ٢٤٨). ويقرب الأحداث إلى الواقع «ينتج نوع من تداعي المعاني في ذهن المشاهد يقربه من الواقع» (عجور، ٢٠١٠: ٢٤٧). كما أنّ المونتاج يجعل «المشاهد يخلق المشهد بنفسه عن طريق ترتيب وتركيب اللقطات» (ينظر: عطية، ٢٠١٠: ٥٣٥-٥٣٦). إذ هي تُعتبر مشاركة المشاهد في صنع الحدث. بالإضافة إلى ذلك فهو «يقوم بدور المحازم والتورية والاستعارة وغيرها» (عجور، ٢٠١٠: ٢٤٧). ولايزنشتاين دور مهم في بلوغ المونتاج السينمائي إلى ذروته الفنية.

وُلد سيرجي ميخايلوفيتش ايزنشتاين (Sergei Eisenstein) عام ١٨٩٨. أصبح من أشهر صنّاع السينما في النصف الأول من القرن العشرين. دخل عام ١٩٢٠ مسرح العمال بموسكو مهندساً مساعداً للديكور، فأصبح سينمائياً مشهوداً له في النظام الشيوعي. أدخل ايزنشتاين نمطاً جديداً في المونتاج السينمائي عُرف بالمونتاج الذهني من خلال أفكاره الجديدة لتصبح السينما عنده قائمة على تخاطب العقل قبل الأحاسيس. «كان ايزنشتاين في مفهومه عن المونتاج الذهني الذي اشتهر به حراً في أن يربط بين صورتين لكي يوصل فكرة عن شخص أو طبقة أو حدث تاريخي» (دانسايجر، ٢٠١١: ٥٠). تأثر ايزنشتاين بـ«سوسير» الذي أوقد شعلة البنيوية كما تأثر بعالم النفس «بياجيه» الذي قدّم معادلاً قوياً لنظرية ايزنشتاين لاسيما في مجال التفكير المونتاجي كما تأثر بالفيلسوف هيغل حيث أخذ عنه ظاهرة الجدل. «قامت وجهة نظر ايزنشتاين بداية على مفهوم اللقطة والصورة الذهنية، ولقد أكّد أنّ ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون، وأنّ الحصيولة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيولة التصادم الصوري للقطتين وبطبيعة الحال فإنّ اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلقها ذهن المشاهد ويصنع حدودها في الزمان والمكان وفقاً لما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين على الشاشة» (عبدسليمان، ٢٠١٣: ١٣٧). تقوم نظرية ايزنشتاين على تصادم اللقطات «يرى أنّ المعاني تكمن في تصادم اللقطات وقد عارض الاستمرارية للربط عند بودفكين (Pudovkin Vsevolod) ووصفها بأنّها أسلوب بدائي في التركيب السينمائي فبدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في تتابع كما عند بودفكين، يرى ايزنشتاين أنّ المشاهد يجب أن يُبنى على مجموعة من الصدمات، وأنّ كل قطع يجب أن يثير خلافاً بين لقطتين وأن ينتج قفزة جدلية تولد في نفس الوقت ردة فعل عنيفة في ذهن المتفرج إذ أنّ لقطاته كانت مؤسسة على ثنائيات متعددة» (المصدر السابق: ١٤١). إنّ المادة الجدلية التي أخذها ايزنشتاين من هيغل جعلته يتطلّع لاستغلال وسيط للسينما فيما هو أبعد من ذلك، فلأمانع لديه أن تكون مثلاً بعد عرض ثلاث لقطات متتابعة دون وجود صلة مباشرة بينها، وربما تتناقض مع بعض، أن تنتج معناً ذهنياً رابعاً «لقطات قصيرة وأخرى طويلة، لقطات تتوازي مع تخطيطات موجهة باتجاهات مختلفة، لقطات معتمّة تتعاقب مع لقطات مضيئة، وأخيراً صراعات بين الشيء وأبعاده وصراعات بين الحدث وديمومته الزمنية» (آجيل،

١٩٨٠: ١٠٥). رغم اشتهاره بالمونتاج الذهني، قسّم ايزنشتاين المونتاج السينمائي إلى عدّة أنواع تجلّت أربعة منها في رواية إعدام على النحو التالي:

المونتاج الطولي: مماثل المازورة الموسيقية ومؤسسة على طول اللقطات.

المونتاج الإيقاعي: مؤسسة على طول اللقطات والحركة داخل الكادر.

المونتاج النغمي: مؤسس على الأثر المسيطر على مستوى الفيلم كلّ كوحدة.

المونتاج الذهني أو الأيدلوجي. (أنظر: مارتن، ١٩٧٠: ٥٣).

١-٢. ملخص رواية إعدام لسنان أنطون

رواية إعدام قصة «فراة» عراقى طالب جامعى يدرس فى فرع اللغة الإنجليزية، ينتهى مصيره فى سجون حزب البعث الحاكم. فى السجن يكتب نصوصاً تسخر من الإيدولوجية الحاكمة. إبان حكم البعث فى العراق تظهر مخطوطته مكتوبة بخط يده بشكل يصعب قراءتها. ويكلف أحد الضباط بطباعة المخطوطة على الطابعة، والنص الذى يطبعه «أحمد»، يشكل نص رواية أنطون، ويشق القارئ طريقه عبر متاهة من الملاحظات المدونة وعبر مجموعة متناثرة من المذكرات والأحلام والمشاهدات المأخوذة من الحياة اليومية فى السجن.

٢. المونتاج السينمائي وعلاقته بالرواية التيارية

يُعتبر تيار الوعي من الاتجاهات الهامة للأدب الإنجليزي، ابتكره الفيلسوف وعالم النفس الأمريكى ويليام جيمس (William James)، بعد ما مهدت المدرسة السريالية لظهور هذه التقنية. «إنّ تقنية تيار الوعي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسريالية التى تقوم على آراء فرويد فى التحليل النفسى من جهة والخيال من جهة أخرى» (اصغرى، ١٣٨٧: ١٢). الرواية التيارية خلافاً للتقليدية لا تحيل إلى العالم الخارجى، فهى تنبثق من عالم الكاتب الداخلى، إذ هى ارتداد نحو الداخلى من دلالات ورؤى والتفاف إلى الذات، تسعى إلى الغور فى بواطن الشخصيات ورسمها من الداخلى «إنّما انكشاف على الذات الداخلىة المتكئة على مخزونها الثقافى والفكرى وحالتها النفسية» (عليان، ٢٠٠٧: ٨٩). لذلك استخدمت كافة الوسائل لتحقيق سبر بواطن الشخصيات منها المستحدثات السينمائية كالمونتاج «الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية بحاصة تلك الوسيلة الأساسية التى هى المونتاج وهى تعبير

عن حركة وتعدد الوجود. هذه الوسيلة المعدّة لتقديم ما هو غير ساكن وغير متركز هي الوسيلة التي اغتنمها كتاب تيار الوعي لتسهم قبل كل شيء في تحقيق غرضهم الأساسي وهو تقديم العنصر المزدوج في حياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في آن واحد» (همفري، ٢٠١٥ : ٩٥).

يتم المونتاج عبر عملية ذهنية للشخصيات وهي التداخي الحر للأفكار والخواطر وهذا ما يعتبر من العناصر الأساسية لتيار الوعي «ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى مجموعة من الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها وذلك كالتوالي السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة أو إحاطة صورة مركزية محاطة بصور أخرى. وهذه الطريقة هي بالضرورة طريقة لتوضيح المناظر المتألّفة أو المتناثرة في الموضوع الواحد أو هي طريقة لتوضيح المضاعفة» (المصدر السابق: ٩٣). من المصطلحات السينمائية الهامة التي لا بدّ من الإشارة إليها هي:

اللقطّة: هي أصغر وحدة في الفيلم «هي ذلك الجزء من الشريط الذي يمتدّ منذ أن بدأت الكاميرا في العمل حتى توقفت» (دانسايجر، ٢٠١١ : ١١).

المشهد: هو مجموعة من اللقطات «أنّه الوحدة الدرامية المستقلة، ويتضمّن فعلاً مستمراً له تاريخ دقيق ويجري في ديكور واحد وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن. ويمكن للمنظر أن يكون مستقلاً وفي هذه الحالة ليس له بالضرورة أن ينضوي إلى قطعة معينة» (توروك، ١٩٩٥ : ٢٠٤).

٣. أقسام المونتاج السينمائي في رواية إجمام حسب آراء المخرج الروسي ايزنشتاين

تعمل السينما على دمج الصور المتجاورة معاً حتى تنتج معناً جديداً خلافاً للمعنى الذي يوجد في كل صورة منها، وذلك في مسار أحداث الفيلم وسياقه «إنّ للمونتاج أهمية بالغة في بناء الفيلم السينمائي وعمل المونتير عمل فني أكثر منه تقني، وإن اعتمد كلية على التطبيق العملي، فالمونتير يشارك في تحقيق الفيلم فنياً، فمغزى اللقطّة يتوقف - في الواقع - ليس على ما تمثّله اللقطّة فحسب وإنما على زمانها الذي يقرّه المونتير مباشرة وهكذا يعطي المونتاج معنى الترقيم والإيجاز والإيقاع في الحكاية» (عجور، ٢٠١٠ : ٢٤٧).

٣-١. المونتاج الطوي

أساس هذا المونتاج هو طول اللقطة وزمن عرضها «يهتمُّ 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». (كوك، ١٩٩٩: ٢١٩).

نقرأ في رواية *إعجام*: «أيقظني صرير الباب وهو يفتح مهشماً إغفاءة قلماً يسعها أن تكتمل قبل أن تصطدم بصرخة أو أنين أو صوت باب يُفتح أو يُغلق. لم أكن أتبيّن الأشياء بوضوح. أطلّ أحدهم وألقى برزمة أوراق في وجهي وضحك بسخرية» (أنطون، ٢٠١٣: ٥٦-٥٧). في هذا المشهد المؤلف من عدة لقطات: «أيقظني صرير الباب وهو يفتح مهشماً إغفاءة قلماً يسعها أن تكتمل قبل أن تصطدم بصرخة أو أنين أو صوت باب يُفتح أو يُغلق» و«لم أكن أتبيّن الأشياء بوضوح» و«أطلّ أحدهم وألقى برزمة أوراق في وجهي وضحك بسخرية». يسرد الراوي يومياته في المعتقل والمعاملة الدنيئة التي يتلقاها من أزيلا النظام. المشهد كثير الحركات لتتابع الأفعال فيه (أيقظني، يُفتح، يسعها، تكتمل، تصطدم، يُفتح مجدداً، يُغلق، أتبيّن، أطلّ، ألقى، ضحك). طول اللقطات (فتح الباب وعدم الوضوح في الرؤية وإطالة أحدهم)، متساوية زمنياً وطولياً، ما يثبت المونتاج الطوي. نلاحظ آلية الصوت في اللقطات لاسيّما الأولى فالصرير والصرخة والأنين والضحك، ردت المشهد بآلية المزج الصوتي (المكساج) بطابع جمالي. وظّف الكاتب اللقطة متوسطة لتوضيح معاني ودلالات درامية سايكولوجية للكشف عن صميمية العلاقات بين الشخصيات والمحيط «تُحصر مشهد عرض الشخصية من الركبة إلى الأعلى. فهي تُعرض جسم الممثل بطريقة نصف كاملة» (بوحاري وبوحاري، ٢٠١٥: ٤٧).

وأما حركة الكاميرا فهي دورانية من اليمين إلى اليسار والعكس. لاننس أنّ الراوي استخدم المونتاج المتوازي الذي يوحي بأنّ شيعين (صرير الباب وإطالة الشخص) سوف يلتقيان لأنهما مرتبطان بشيء ما. نجد أنّ تداعي الحركات الشخصية ظهر من خلال المنولوج الداخلي حيث يتذكر صرير الباب فيتوقع أن يطل ذلك الرجل برزمة أوراق.

ونقرأ في موضع آخر من الرواية: «كان الملعب وكأنه ثكنة عسكرية. كان أفراد قوّة الطوارئ بالعتاد الكامل مع رشاشاتهم، وكان مع البعض كلاب بوليسية أيضاً. البعض منهم يُشرف على إيقاف

المتفرجين. كان أغلبهم صغاراً في العمر لا يبدو أنهم تعدّوا العشرين» (أنطون، ٢٠١٣: ١١٤-١١٥). في إطار طعنه بشرعية النظام البعثي وتعريته، يصف الراوي في هذا المشهد الذي تكوّن من عدّة مقاطع صغيرة الأجواء الأمنية، فتوظيف مفردات وتعابير مثل: ثكنة عسكرية وقوة الطوارئ ورشاشات وكلاب بوليسية تشي بهذه الأجواء المكهربة، موحياً بوجود الهوة العميقة بين النظام من جهة وبين الشعب من جهة أخرى والتي تسببت في أن ينظر النظام إلى الشعب بعين الريبة والحذر خلاف ما يدّعيه في ماكنته الإعلامية فهو مطارِد كما تطارد الكلاب البوليسية المجرمين. بدأ الراوي بلقطة عامة تأسيسية افتتاحية للمكان، تكفّلت بالتعريف بالمكان التي جرت به، فأشار إلى المداخل والرايات والمتفرّجين وما إلى ذلك «كان الملعب وكأنّه ثكنة عسكرية» لكنّها تحولت لتكون لقطة عامة متوسطة في اللقطتين التاليتين «كان أفراد قوّة الطوارئ بالعتاد الكامل مع رشاشاتهم، وكان مع البعض كلاب بوليسية أيضاً» فمنظر أفراد قوّة الطوارئ بالعتاد والرشاشات، والكلاب بوليسية وصغر أعمارهم، كلّها لقطات عامة متوسطة وقد قصد بها الكاتب لفت انتباه القارئ وانجذابه نحو موضوع محدّد سيستخدمه للكشف عن الكثير من حيثيات الواقع. تقترب الكاميرا أكثر من ذي قبل لتكون اللقطة قريبة لتكتمل عملية الاكتشاف حيث تناولت ملامح تلك القوات وأنهم شباب وقعوا فريسة الماكنة الإعلامية للنظام «كان أغلبهم صغاراً في العمر لا يبدو أنهم تعدّوا العشرين». زمنياً اللقطات متساوية تقريباً حيث أنّ عين المشاهد تستهلك وقتاً مشابهاً في الوقوف عليها وذلك ما يثبت أن المونتاج الموظّف هنا مونتاجاً طويلاً. ونموذج آخر لهذا النوع من المونتاج: «كان كلُّ شيء هادئاً خارج البوّابة الخارجية. لم يكن هناك الكثير من السيّارات في الخارج. أبصرت عمودي دخان من الناحية الشمالية. قبلت خدّي ريح باردة وخجولة كأنّها ترخّب في شوارع بغداد من جديد. وكانت الريح نفسها تحاور أغصانا لأشجار الباسقة على جانبي الشارع فتبادلها بحفيف جميل» (المصدر نفسه: ١٢٢). المشهد من نهايات الرواية، يصف به الراوي الوضع في البلاد وبالتحديد بغداد بعد سقوطها وإزاحة سلطة البعث الحاكم على يد الأميركيين وحين خروجه من السجن. يتشكل هذا المشهد من مقاطع عدّة، تتسم من حيث الطول وزمن العرض بالتساوي تقريباً. فخروجه من بوّابة السجن وخلو الشارع من السيّارات وتقبيّل الريح خدّه ومحاورتها أغصان الأشجار، كلّها سريعة خاطفة ومتساوية من حيث الطول وزمن العرض، فيمكننا القول إنّ المونتاج المستخدم هو طولي. يحمل هذا المشهد بعداً رمزياً كما أغلب مقاطع هذه الرواية، حيث أنّ

الراوي أراد في سياق استشرافي استباقي إبراز اليأس والقنوط من الأنظمة الجديدة والوعود التي أتت بما بعد السقوط حيث أخفقت في الكثير مما كان يستوجب عليها تقديمه. وظّف الراوي اللقطة العامة في ثلاثة مقاطع: «كان كلُّ شيء هادئاً خارج البوّابة الخارجية» و«لم يكن هناك الكثير من السيّارات في الخارج» و«أبصرت عمودي دخان من الناحية الشمالية»، تؤسّس لأجواء وظروف سياسية اجتماعية جديدة حصلت بعد سقوط النظام الديكتاتوري كان من المؤمل أن تزيح الهَمّ الجاثم على قلوب العراقيين، واللقطة العامة «لا تركز على الممثل وحده وإنما تتعدّاه إلى ما يحيط به، سواء كان متحرّكاً أو ساكناً فتجعل المشاهد يستكشف جغرافية المكان ومحتواه» (بوحاري وبوحاري، ٢٠١٥: ٤٨). لكنّه في مقطعي: «قبّلت خدّي ريح باردة وخجولة كأنّها ترحّب في شوارع بغداد من جديد» و«كانت الريح نفسها تحاور أغصانا لأشجار الباسقة على جانبي الشارع فتبادلها بحفيف جميل» وظّف اللقطة القريبة جداً وذلك ضمن التوظيف الرمزي الذي تموج به الرواية. هذه اللقطة القريبة جداً وظّفها الكاتب في موقف شعوري، حيث مثّلت اليأس والقنوط المتسرب بداخله.

٣-٢. المونتاج الإيقاعي

أساسه السرعة التي تقوم على إيقاع الحركة داخل اللقطات «يعتمد هذا النوع من المونتاج على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي ولكن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات بحيث تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى كادر، ويمكن أن يستخدم المونتاج الإيقاعي لتعزيز وتقوية الاحساس بالنبض وسرعة المونتاج الطولي داخل المشهد وربما يصبح نقيضاً له» (كوك، ١٩٩٩: ٢١٩-٢٢٠).

نقرأ في رواية إعجام: «كنتُ أرقب غيمتين تتساحقان بصمت في سماء بغداد. ثمَّ هربنا غرباً ربّما خجلاً. وتركتاني جالساً على مصطبة تحت النخلة الفرنسية... حيث كنت أنتظر أريح ككل صباح. بحث عما يستحق القراءة في جريدة الجمهورية» (أنطون، ٢٠١٣: ١١). من خلال السطور الأولى لرواية إعجام يبدأ سنان أنطون مونتاجه السينمائي عبر ثلاث لقطات مثقلة بالرمز. الأولى: «كنت أرقب غيمتين كانتا تتساحقان» وهي لقطة طويلة عامة تؤسّس للمكان والسياق وخلق حالة نفسية للمشاهد، تتحرّك الكاميرا فيها حركة الميلان ترتفع من الأسفل نحو الأعلى (بيكادا)، لتضيف على

المشهد طابع النشاط والحيوية. الثانية: «ثم هربنا غرباً ربما خجلاً وتركنا جالساً على مصطبة». الثالثة: «بحث عمّا يستحق القراءة في جريدة الجمهورية» حيث حركة الكاميرا الميلاي (كنتروبيكادا) العكسية التي تتجه من الأعلى نحو الأسفل في اللقطتين الأخيرتين لغرض كسر الرتابة والملل، ذلك أنّ اللقطة الأولى بطيئة رتيبة لأنها لحظات الانتظار ثم تستمر الرتابة في اللقطة الثانية حيث هروب الغيوم وفي الثالثة تمثلت الرتابة في البحث المتوتر في جريدة البعث الحاكم التي ليست جديرة بالقراءة، ما يدل على أنّ الإيقاع البطيء متحكّم في المشهد يكشف عن حالة نفسية وهي الإضطراب والتوجّس الموجودين في داخل الراوي حيث الحيلة والترقب مما سيمسّه من خطر المخبرات، ظهر من خلال مفردات بسيطة مثل تتساحقان (تتسابقان) التي توحى بالمطاردة والجمهورية) التي توحى إلى غطرسة النظام وبطشه وهذه كلّها قد أثّرت أثراً كبيراً في نمو الشعور النفسي من خلال المشهد الدرامي الذي نتج عن توليف الحركات تلك، لاسيّما وأنّ الراوي أراد بذلك أن تنطلق الرواية من مبدأ الإدانة والاستنكار لعبئية نظام البعث. نلاحظ أنّ زمن العرض للقطات متساو وهذا ما جعل إيقاع المشهد بطيئاً ما أعطاه دلالة حزن وكأبة.

في مشهد لا يخلو من السخرية، يتناول الكاتب الطعن في نزاهة الحكومة البعثية والتي كانت تروّج لنفسها فتدعي الاهتمام بالشعب وتأمين متطلباته، فنقرأ: «يجلس موظّف حكومي خلف مكتبه كإمبراطور ويقف أمامه مواطن يلهث ويتصبّب عرقاً من تعب يوم قضاة في ماراثون استحصال التوقييع والدمغات. ويطلب المواطن المسكين من الموظّف توقيعاً أخيراً كي ينهي معاملته ويعود إلى بيته. لكنّ الموظّف يردّ عليه ببرود: تعال باجر... حتى أكلّك تعال باجر» (المصدر نفسه: ٢٥-٢٦). يتكوّن المشهد من لقطتين: الأولى «يجلس موظّف حكومي خلف مكتبه كإمبراطور ويقف أمامه مواطن يلهث ويتصبّب عرقاً من تعب يوم قضاة في ماراثون استحصال التوقييع والدمغات» والثانية: «يطلب المواطن المسكين من الموظّف توقيعاً أخيراً كي ينهي معاملته ويعود إلى بيته. لكنّ الموظّف يردّ عليه ببرود: تعال باجر... حتى أكلّك تعال باجر». هاتان اللقطتان متساويتان في الحركة والسرعة تقريباً ممّا يثبت أنّ المونتاج المستخدم مونتاج إيقاعي. نوعيّة اللقطات المستخدمة في هذا المشهد هي لقطات متوسطة القرب والتي تُستخدم عادة للحوار بين اثنين. فهنا نلاحظ المواطن المسكين الذي يتلقّى ضروب الذلّ والمهانة من قبل الموظّف المتغطرس الذي اتخذ لنفسه دور الإمبراطور وقد استخدم أنطون

هذه اللقطة بغية تقديم صورة وضحي للمشاهد كعينة لممارسات النظام وطريقته في الإسفاف بحق الشعب. حركة الكاميرا بانورامية من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار في مشهد واحد وقد وظّفت لخلق التشويق وتنشيط المتابعة. إنّ حركة الكاميرا السريعة تدلُّ على أنّ جانبي الحوار في حالة نفسية غير طبيعية وهي عند الموظّف التغطرس والعنجهية باعتباره عيّنة حقيقية من النظام ونموذجاً لغطرسه والتوتّر والتوجّس عند المواطن الذي يلهث من شدّة التعب والإرهاق باعتباره عيّنة للشعب المغلوب على أمره. يبرز عنصر السخرية الناتج عن التناقض هنا في العبارة الأخيرة من الحوار حيث يقول الموظف: «تعال باجر... حتى أكلك تعال باجر» ذلك أنّ النظام يدّعي تفانيه في الاهتمام بالشعب ورعاية مصالحه بينما نراه يتعامل بإسفاف معه.

ونقرأ نموذجاً آخر من المونتاج الإيقاعي: «فعندما قُتل الملك غازي كانت في كنيسة أم الأحران، لأنّ بيت جدي كان في عقد النصارى. وفي حركة رشيد عالي الكيلاني كانت في...وعندما جاء البعثيون كانت في كنيسة كراة مريم. لكل حدث كنيسة» (المصدر نفسه: ١٠٣). في إشارة رمزية يتحدّث الراوي في هذا المشهد المتكوّن من ثلاثة مقاطع وهي: مقتل الملك غازي وحركة رشيد الكيلاني ومجيء البعثيين، عن تغييب الطائفة المسيحية من الأحداث الكبيرة التي جرت في تاريخ العراق وكوّنت مصيرته. ففي وقت تتعاقب الحكومات وتتغيّر الأنظمة السياسية، تكون الإثنية المسيحية في الكنائس، لا يسمح لها بالمشاركة الفاعلة. وقد يقصد الراوي في هذا المشهد الطعن بنظام حكم البعث باعتباره أحد الأنظمة السياسية وأشدّها ضراوة حيث لم تأت إلا بالإنقلابات وليس عن طريق إرادة الشعب. استخدم الكاتب تقنية القطع (cut) وهي قطع لقطة معينة والبدء بلقطة أخرى بشكل مفاجئ «هو من أكثر الانتقالات بدائية وأكثرها لزوماً أيضاً» (مارتن، ١٩٦٩: ٨٢). حيث قدّم لقطة بصرية سريعة عن مقتل الملك ثمّ وبنفس السرعة حركة الكيلاني وفي النهاية ظهور البعثيين الذين تعهد الكاتب فضحهم والطعن بهم. وهذه التقنية تعطي الانطباع بأنّ المشهد حدث في أماكن مختلفة وقد أراد به الكاتب ليكشف عن حالة نفسية محدّدة وهي اضطراب في النفس المسيحية، اضطراب نتج عن خيبة الأمل. إنّ القاسم المشترك في هذه اللقطات هو التشابه في السرعة والحركة حيث يذكر التاريخ أنّ قتل الملك وحركة الكيلاني ومجيء البعثيين تشبه الحركة الانقلابية تحدث على حين غفلة وكلّ هذا يجعلنا نحرم أنّ هذا المونتاج من ضمن المونتاج الإيقاعي.

٣-٣. المونتاج النغمي

أساس هذا المونتاج هو التأثير اللحني «يُعدّ ايزنشتاين هذا النوع من المونتاج تطوراً للمونتاج الإيقاعي، ففي الإيقاعي تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى كادر، لكنّ الحركة داخل الإيقاع تعني شيئاً أكثر اتساعاً بحيث تتضمّن الحركة كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة، وسمّي هذا النوع من المونتاج بالمونتاج النغمي لأنه يركّز على نغمة سائدة داخل المشهد» (كوك، ١٩٩٩: ٢٢٠).

ونجد نماذج من المونتاج النغمي في رواية *إعجام* منها: «نظر إلى الساعة المصلوبة على أحد جدران غرفته: عقرب الساعات حامل كعادته، وعقرب الثواني يدور ببلاهة. ترك ورقة صغيرة على مكتبه بعد أن كتب عليها: وداعاً إنّها لعبة خاسرة! خرج إلى الشرفة وتطلّع إلى المدينة من ارتفاع شاهق. كان يعرف إنّّه لا يتمكّن من الطيران أبداً، لكنّ الرصيف قبل استقالته من الحياة» (أنطون، ٢٠١٣: ٦٧). يصوّر المشهد المؤلف من عدة لقطات محاولة انتحار ناجحة لشخص يرى الحياة فاشلة. يتجلّى المونتاج النغمي من خلال اللقطات التالية. في الأولى: «نظر إلى الساعة المصلوبة على أحد جدران غرفته»، تتحرّك الكاميرا حركة ميلانية من الأسفل إلى الأعلى (بيكادا) وقد وظّف الكاتب اللقطة المتوسطة كي تساهم في خلق الأنسيابية في الانتقال بين الأحداث واللقطات الأخرى داخل عملية المونتاج السينمائي. في اللقطة الثانية: «عقرب الساعات حامل كعادته، وعقرب الثواني يدور ببلاهة» نرى حضور آلية الزوم لاستجلاء المونتاج وجمالياته، حيث وظّف اللقطة القريبة التي تؤكد على شيء أو حالة وجدانية محددة لأن اللقطات القريبة لا يظهر فيها السياق بمعنى أنّها لاكتسب معنًى إلا عند ما توضع بجانب بعض إذ أنّ الكاتب أراد رسم صورة البؤس واليأس عند المنتحر. وفي اللقطة الثالثة: «ترك ورقة صغيرة على مكتبه بعد أن كتب عليها: وداعاً إنّها لعبة خاسرة!» وظّف اللقطة المتوسطة مرة أخرى وفي اللقطة الثالثة: «خرج إلى الشرفة وتطلّع إلى المدينة من ارتفاع شاهق» اللقطة عامة لتأسيس المكان والسياق وفي الرابعة: «كان يعرف إنّّه لا يتمكّن من الطيران أبداً، لكنّ الرصيف قبل استقالته من الحياة» اللقطة متوسطة عادت من جديد، في إطار آلية التتابع الكلاسيكي لنشاط الكاميرا. اللقطات لها حركات تصاعدية ممّا أثّرت في تطوّر الشعور النفسي حيث يبدأ المشهد من عقارب الساعة المصلوبة ثم الورقة الصغيرة، ثم الخروج إلى الشرفة وفي النهاية الانتحار. فاللقطات مثّلت كل

العناصر الدرامية بالإضافة إلى كثرة الأفعال مما أدى إلى زيادة الأثر النفسي المنتهي بالانتحار، قد ساعد في ذلك قصر اللقطات الدال على اختصار الزمن وإحداث التوتر والنغمة السائدة في المشهد. ونموذجاً آخر لهذا المونتاج: «تمّوز في بغداد سادي القسوة. أشعة الشمس سيات تلهب ظهور الناس وتخرق مساماتهم لتعبث بكلّ خلية من خلاياهم وحتّى بتفكيرهم وأمزجتهم. أهدا تختار «الثورات» تموز لتطلع علينا بمنجزاتها؟» (المصدر نفسه: ٢٣). تمّوز هو الشهر السابع للسنة الميلادية والذي تبلغ فيه الحرارة نهايتها. بالإضافة إلى ذلك فإنّ تمّوز أو دموزي، إله الرعي في الحضارات الراقدينية وقد اتّخذ الشعراء والكتّاب رمزاً للحزن أو العذاب أو المأساة أو الاضطهاد وكلّ هذه الدلالات قد وظّفها الكاتب في هذا المشهد الذي يتألّف من مقطعين أساسيين ينتهيان بأسئلة مؤلمة تعكس الحالات النفسية المضطربة للراوي والتي تجلّت في الكثير من مقاطع الرواية ومنها في المقطع الأول من هذا المشهد حيث نقرأ: «تمّوز في بغداد سادي القسوة» وتطوّرت هذه الحالات النفسية في المقطع الثاني: «أشعة الشمس سيات تلهب ظهور الناس وتخرق مساماتهم لتعبث بكلّ خلية من خلاياهم وحتّى بتفكيرهم وأمزجتهم». بالرغم من اختلاف طول المقطعين إلا أنّ الحركات التصاعديّة للمشهد في المقطع الثاني طوّرت الشعور النفسي بالحزن والمأساة والاضهاد حتى خاطب الراوي نفسه في أسئلة تقطر ألماً وتعكس الواقع الصعب. بدأ الراوي بلقطة عامة في مقطع: «تمّوز في بغداد سادي القسوة» ثمّ انتقل إلى لقطات قريبة جداً واللقطة القريبة جداً «يتّم الاحتفاظ بما بوجه عام لمناسبات التركيز الخاص على ردّ الفعل الذي يظهره تغيير الوجه» (برونل، د.ت: ٣١). ركّز الراوي في هذه اللقطة على ظهور الناس ووجوههم بل وخلاياهم وأفكارهم وأمزجتهم، قد أراد بما الإيحاء بمغزى رمزي أو لحظة مهمة ضمن السياق الدرامي. إن جمعنا الموقف الدرامي للمشهد مع التصعيد العاطفي أو الحالات النفسية الشعورية المتصاعدة فيه نلاحظ أنّ هذا الأمر يؤكد أن المونتاج الموظّف هنا هو مونتاج نغمي. ونقرأ أيضاً في مقطع آخر من الرواية: «أحفر في الصمت بحثاً عن صمت أعمق أهيله على نفسي. لكنّ الصراخ والأنين يهاجماني من جديد. أطح الجدران بهدياني وهلوستي علّ الصراخ يبتعد لكنّه يزداد وضوحاً وتنظم إلى ضحكات ساخرة. أضحك أنا أيضاً ثمّ أبكي» (أنطون، ٢٠١٣: ٣٤).

يتكوّن المشهد هنا من عدّة مقاطع لا تتناسب مع بعض من حيث طول اللقطات لكنّها مرتبطة تمام الارتباط في حالة شعورية معيّنة وهي الحزن والألم الذي يشكل الخيط الممتد من بداية الرواية حتّى

نهایتها. نفهم ذلك من خلال اللعب في الحركة بين اللقطات التي تتضمن العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطات. نلمح آلية الصوت المستخدمة في اللقطات والتي تمثلت في مفردات «صمت» و«صراخ» و«أنين» و«هذيان» و«ضحكات» و«أبكي»، فقد لاحظنا المزج الصوتي (المكساج) بين تلك اللقطات، ليس لإضفاء الطابع الجمالي بقدر ما يقصد به الراوي رسم حالات الألم والضغط النفسي الذي تمارسه بحقه أزلام النظام والذي يبلغ حدَّ الوحشية والبربرية غالباً. من خلال حركاتها التصاعديّة أثرت هذه اللقطات في تطوّر الشعور النفسي، فالمشهد الذي يبدأ بمقطع: «أحفر في الصمت بحثاً عن صمت أعمق أهيله على نفسي» تتصاعد نبرته المؤلمة في اللقطات الأخرى وذلك من خلال الضحك الهستري الجنوني الذي يتحوّل إلى بكاء مرير، فالضحك ليس دائماً نتاج الفرح. إن أخذنا بعين الاعتبار اللقطات التي مثلت البعد الدرامي بالإضافة إلى المفردات الصوتية الأليمة التي تمّ ذكرها، نجد أنّ الأمر هذا أدى إلى زيادة الأثر النفسي المنتهي بتلك التساؤلات الأليمة، وقد ساعد في ذلك القصر الزمني للقطات والذي يوحي إلى نغمة التوتّر السائدة في المشهد. كلُّ هذه القرائن تؤكد نوعية المونتاج المستخدم وهو المونتاج النغمي.

٣-٤. المونتاج الذهني أو الأيدلوجي

المونتاج الذهني أو الأيدلوجي، يعتمد على الصراع أو التفاعل بين الصور «يُعد المونتاج الذهني أو الفكري أو الأيدلوجي من أهم أنواع المونتاج عند ايزنشتاين وهو ملخص تجربة ايزنشتاين السينمائية حيث أنّ المونتاج الذهني عنده لا يهتم بالسرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجداني على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة في أيّ تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض، بمعنى أن يعتمد على الجدل والصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتاين لا يقف حدّ خلق المشاعر والأحاسيس ولكنّه قادر أيضاً عن التعبير عن أفكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصریحة». (كوك، ١٩٩٩: ٢٢٠). حول الصورة الذهنية فقد أكدّ ايزنشتاين أنّ المعنى الفردي للقطعة معيّنة لن يدوم، عندما يرتبط بمعنى آخر للقطعة ثانية مختلفة على مستوى المضمون، لأنّ الحصلة الذهنية لتصادم اللقطتين أعطى لقطعة ثالثة وهمية لم يشاهدها المشاهد بل خلقت في عقله أو إحساسه، فحركة الفيلم

كما يقول إيزنشتاين تتجه «من الصورة الى الشعور حتى تصل إلى الأطروحة الموضوعية، صحيح أننا باشتغالنا على هذا النحو نجازف بالوقوع في أسر الرمزية، بيد أن السينما تكاد تكون الفن الوحيد الذي يرتدي في نفس اللحظة طابعاً ديناميكياً ويثير تهيّجاً في الدماغ» (الحاج، ٢٠١٩).

ومن نماذجه في رواية إعجام: «كان طريق محمد القاسم يمرُّ فوق مقبرة قديمة قيل أن فيها قبر السيّدة زبيدة، زوجة هارون الرشيد، أو ربما زبيدة أخرى من عصر متأخّر، وقبر ناظم الغزالي. تداخلت صور الممثلة السورية التي لعبت دور زبيدة في مسلسل هارون الرشيد وصوت ناظم الغزالي وهو ينوح «هذوله المرموني، هذوله العذّبوني وعلى جسر المسّيّب سيّوني»» (أنطون، ٢٠١٣: ١٥).

يسرد الراوي ساعة اعتقاله على يد رجال استخبارات النظام البعثي. يتكوّن النص من ثلاث لقطات طويلة نسبياً وهي تعجّ بالحركة لحجم الأفعال المتوالية فيها. بدأ الكاتب بلقطة عامة تؤسّس للمكان والسياق العام كما أنّها تعطي المشهد شاعرية ومرونة. استخدم الكاتب في اللقطة كاميرا متحركة تغطّي مساحة واسعة من الزاوية المرتفعة (بيكادا) «عادة ما تُسمى بالزاوية المرتفعة وتنتج اللقطات البيكادا، شعوراً بالفوقية عند المتفرّج، واضعة إيّاه في وضعية مميّزة عند المراقبة» (فينتورا، ٢٠١٢: ١٢٨)، لتشمل المقبرة بأكملها من أجل الإيحاء بالموت الذي جلبه النظام الحاكم، والهدف هو التأثير الدرامي على المتلقي: «كان طريق محمد القاسم يمرُّ فوق مقبرة قديمة» واللقطة الثانية ذات الشحنة التاريخية التي توحى بالنوستالوجيا حيث الخليفة العباسي المقدر هارون الرشيد وهو في قمة الاقتدار: «قيل أن فيها قبر السيّدة زبيدة، زوجة هارون الرشيد، أو ربما زبيدة أخرى من عصر متأخّر، وقبر ناظم الغزالي» واللقطة الثالثة والتي تمتاز بقوة الحركة لرفدها بصوت مطرب شهير تألّق بصوته الشجي وأيضاً انفتاحها على السينما وتقنياً عبر استدعاء مسلسل هارون الرشيد وتوظيف أكسسوار جسر المسّيّب للتزيق «تداخلت صور الممثلة السورية التي لعبت دور زبيدة في مسلسل هارون الرشيد وصوت ناظم الغزالي وهو ينوح هذوله المرموني، هذوله العذّبوني وعلى جسر المسّيّب سيّوني». من الملاحظ أنّ اللقطة الثالثة خارجة عن سياق الحدث، فالظروف الاعتيال والخوف ما جعل جبين الراوي بتصبّب عرقاً، فافتضحت محاولاته في أن يظهر بمظهر صخري في صمود وقوة، معترفاً بأنّه ولأول مرة يشعر بالخوف من الموت، إذن لقطة الأغنية للمطرب ناظم الغزالي جاءت دون ارتباط بالسياق. من المؤكّد أنّ الراوي زجّ هذه اللقطة في سياق النص ليعقد بذلك علاقة ذهنية جدلية بينها وبين اللقطتين

السابقتين عبر مفردات رمزية مثل «مرروني» وأن يُشعر القارئ به عبر موجات من التأثير النفسي: أن المرارة التي يشعر بها المواطن العراقي إنما جلبها حكم البعث بتصرفاته، ليحرّض بذلك القارئ ضد تعسفات الحزب الحاكم.

ونموذجاً آخر نجده في المقطع التالي: «كانت كلُّ العلامات والإعلامات وحتى لوحات السيارات بلانقاط. رأيت طواير الناس تتشكّل أمام مدرسة الطليعة الابتدائية القريبة من بيتنا، والتي تحوّلت في بحر دقائق إلى مركز للتبرّج بالعيون. وما زاد في غضبي أن الكلب كان يضحك ويهلّل وكان بعضهم يعيّن» (أنطون، ٢٠١٣: ١٩). المشهد ذات طابع فانتازي، قدّمه الكاتب لكشف ممارسات الديكتاتور وطغيانه العسكري وتعرية الواقع الاجتماعي السياسي العراقي واختزاله وتدمير التصورات الذاتية عن العلائق والأشياء وحتى البشر، كلُّ ذلك يهدف إلى فتح عوالم بديلة يتحاور فيها الخيال الجامح والعقل الحائر والواقع الذي بات بشعاً بكلِّ المقاييس. يقول محمد الباردي في تعريف الفانتازيا: «إرباك التشخيص التقليدي في علاقة السارد بقارئ النص عندما يُجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخصو عالم أشخاص أحياء وعلى التردّد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة» (١٩٩٥: ٢٧٣) ومن أجل أن تكون هذه الصور الفانتازية قريبة ملموسة للقارئ، فقد استخدم الراوي اللقطات القريبة التي تهدف إلى إبراز أهمية الشيء والتأكيد عليه وعادة ما يكون لها مغزى رمزي أو أهمية ضمن السياق الدرامي. لذلك نلاحظ أن الراوي ركز على انمحاء النقاط كرمز لفقدان المعنى والهوية في الحياة كما أشار إلى التبرّج بالعيون كرمز لفقد البصيرة والانحدار خلف الديكتاتور دون اختيار، ثمّ أشار إلى الضحك والبكاء المهستري ما يرفد صحّة استخدام هذه الرموز. اللقطة الأولى التي تُصوّر العلامات والإعلامات وحتى لوحات السيارات وهي تعوم في فضاء الضياع واللامعنى من دون نقاط، تحمل بعداً جرافيكياً واللقطة الثانية التي تصوّر طواير من الناس تقف في بلاهة للتبرّج بالعيون تحمل تشويهاً بصرياً، فإن وضعنا هاتين اللقطتين إلى جانب بعض تظهر لنا صورة أخرى يستنتجها ذهن ترسم لنا بطش الديكتاتور وطغيانه العسكري وإسفافه بكرامة الشعب وحقوقه الإنسانية ما يثبت أن المونتاج الموظّف هنا هو مونتاج ذهني.

وأيضاً نقرأ في موضع آخر: «رغم انتقاداتها للوضع التي كانت تشتدُّ مع ازدياد أسعار الخضر والفواكه وشحّة البيض ومعجون الطماطم، إلا أنّها كانت تعزو كلَّ شيءٍ للقدر، وكانت مقتنعة بالواقع

وبأنَّ الأمور دائماً تسير للأسوأ» (أنطون، ٢٠١٣: ١٠٣) يتحدّث الراوي ضمن عملية التداعي الحر للذكريات والخواطر عن جدته وأفكارها والتي تولّت تربيته بعد ما مات أبواه في حادث سيارة عندما كان في السادسة وقد اتّخذها الراوي رمزاً للإثنية المسيحية في العراق. كلّما أراد الراوي التحدّث عن تاريخ المسيحيين وعن القضايا الإيمانية، جراه على لسان هذه العجوز. يتكوّن المشهد هنا من مقطعين بينهما صراع ونزاع على مستوى وجهات النظر، حيث نجد أنّ العجوز في المقطع الأول تنتقد بشدّة صعوبة الوضع الموجود من غلاء الأسعار وضيق العيش وغيره، لكنّها وذلك حسب ما يقتضي معتقدها الديني تعزو كلّ شيء للقدر رغم علمها بأنّه يسير باتجاه الأسوأ فالأسوأ. قام الراوي بتوليف وجهتي نظر بينهما صراع ونزاع، وهما تأفّف العجوز وشعورها بالضيق المعيشي من جانب وتسليمها للقدر من جانب آخر، لذلك يمكننا أن نضع هاتين اللقطتين ضمن المونتاج الذهني، إذ أنّ أحد أوجه المونتاج الذهني هو النزاع والصراع بين وجهات النظر. «النزاع بين اللقطات مبني في عدّة مستويات... نزاع وجهات النظر» (فيتورا، ٢٠١٢: ٣٤٩) لقد عكس الكاتب عبر هذا النزاع الغلق والتوتّر المترسّب لدى الشخصيات.

٤. النتيجة

تبَيّنت لنا في هذه الدراسة النتائج التالية:

- بما أنّ المونتاج يُعتبر لغة خاصّة تتمثّل في مجموعة من القطع والمقاطع الانتقالية التي لها القدرة على تقديم أفكار وصور جديدة بطرق مختلفة ومميّزة وتزويد المشاهد المعلومة المهمة خلال سرد الرواية، إضافة إلى تلك التي يقدّمها الصوت والصورة لتمكّنه من فهم أفضل لما يحدث في الرواية، فقد وظّف سنان أنطون هذه التقنية في رواية إعجام التي تقوم على تقنية تيار الوعي.
- إنّ تقنية تيار الوعي ساعدت الكاتب في استخدام المونتاجات الأربع (حسب المخرج ايزنشتاين) في التعبير عن صراعها النفسي وذلك لاحتواء هذه المونتاجات على مرونة عالية وقدرة هائلة تتيح للشخصيات قدرة الاستبطان الداخلي للكشف عن تلك الصراعات، وسبب ذلك أنّ تداعي الوعي المتقطّع عند الشخصيات أساسه الانفعالات الداخلية التي تقوم على تاريخ طويل من مشاعر وأحاسيس تكون سبباً لاستمرار ذلك الصراع.

- نجح سنان أنطون في استخدامه المونتاج السينمائي كتقنية ساهمت في تنظيم حركة تيار الوعي وإحداث تغيير مفاجئ في التوتر الدرامي الذي يرفع شأن الأحداث ويخلق التنوع في الصور والإيحاء والحركة، يكشف عن الغلق والارتباك والاضطراب والصراع النفسي التي تعيشها الشخصيات ذلك أنه عمد إلى توظيف وسائل متعدّدة ساعدته في ذلك ومنها: القطع والانتقال المفاجئ من لقطة إلى أخرى والتوالي السريع للصور واللقطات البطيئة واللقطة عن قرب وتقنيات الكاميرا.

المصادر

- آجيل، هنري (١٩٨٠)، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة.
- اصغري، جواد (١٣٨٧)، «نكاهي تحليلي به تكتيك روايي سيال ذهن» پژوهشهای ادبی (انجمن زبان و ادبيات فارسی)، الخريف، العدد ٢١، صص ٩-٢٢.
- أنطون، سنان (٢٠١٣)، إعجام، بيروت-بغداد: منشورات الجمل.
- الباردي، محمد (١٩٩٥)، «التشخيص في الرواية العربية»، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣، صص ٢٦٣-٢٨٢.
- برونل، أدريان (د.ت)، سيناريو الفلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محرم، دون معلومات النشر.
- بوحاري، دليلة، بوحاري، نورية (٢٠١٥)، الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية رواية ربح الجنوب أتمودجاً «رسالة ماجستير»، إشراف عمر قلايلية، جامعة عبدالرحمن ميرة-بجاية، كلية الآداب واللغات.
- توروك، جان پول، (١٩٩٥)، سيناريو فن كتابة السيناريو، ترجمة قاسم المقداد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
- الجبوري، محمد فليح (٢٠١٨)، «الهوية التمثيل والصراع في رواية يا مريم لسنان أنطون»، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية (جامعة المثنى)، العدد ١، المجلد ١١، صص ٧-٢٢.
- الحاج، أحمد (٢٠١٩)، إيزنشتاين الثائر الروسي مؤسس السينما الذهنية. <http://eyeoncinema.net>
- دانسايجر، كين (٢٠١١)، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ترجمة أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الدوخي، حمد محمود (٢٠٠٩)، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق: اتحاد كتاب العرب.
- عبد سليمان، أحمد، (٢٠١٣)، «قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي إيزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني»، المجلة الأردنية للفنون، العدد ١، المجلد ٦، صص ١٣٣-١٥٠.
- عجور، محمد (٢٠١١)، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- عطية، عزالدين (٢٠١٠)، الدراما السينمائية مقوماتها وظوابطها الفنية، «رسالة ماجستير»، الجامعة الإسلامية، غزة.

- عليان، حسن (٢٠٠٧)، «الرواية والتجريب»، مجلة جامعة دمشق، العدد ٢، المجلد ٢٣، صص ٨١-١١٨.
- فينتورا، فران (٢٠١٢)، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- كوك، دافيد أ (١٩٩٩)، تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، ج ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مارتن، مارسيل (١٩٧٠)، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاول، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
- نوماس، كريمة (٢٠١٤)، «التحليل السيميائي للبنية السردية في رواية يا مريم لسنان أنطون»، مجلة جامعة كربلاء العلمية، العدد ١٢، المجلد ١٢، صص ٢٧٦-٢٨٤.
- هاشم، هاشم محمد، جلالى، مريم (٢٠١٥)، «دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العُدوة المصرية»، إضاءات نقدية، ربيع، العدد ١٧، صص ١٢٧-١٥٣.
- همفري، رابرت (٢٠١٥)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود غنایم، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

References

- Abdul Salliman, A. (2013). A Preliminary Reading in the Theory of Film Director Eisenstein and His Philosophy in Mental Montage. *Jordanian Journal of Arts*, No. 1, 133-150. [In Arabic].
- Agel, H. (1980). *Esthetique du Cinema*. (I. al-Aris, Trans.). Beirut: Dar al-Talayah. [In Arabic].
- Ajjour, M. (2011). The Cinematic Approach to Contemporary Poetic Construction. Cairo: General Organization of Cultural Palaces. [In Arabic].
- Al-Haj, A. (2019/6/4). Eisenstein the Russian Revolutionary Founder of Mental Cinema. Retrieved from <http://eyeoncinema.net>. [In Arabic].
- Alian, H. (2007). Narration and Experimentation. *Journal of University of Damascus*. 23(2). [In Arabic].
- Anton, S. (2013). *I'jaam*. Beirut - Baghdad: Dar al-Jamal. [In Arabic].
- Asghari, J. (1387). An Analytical Look at the Narrative Technique of Stream of Consciousness. *Literary Studies* (Persian Language and Literature Association), No. 21, 9-22. [In Persian].
- Atia, E. (2010). *Film Drama, Its Artistic Components and Regulations* (Master's thesis). The Islamic University, Gaza. [In Arabic].
- Al-Bardi, M. (1995). Diagnosis in the Arabic Novel. *Annals of the Tunisian University*, No. 3, 263-282. [In Arabic].
- Al-Jubouri, M. F. (2018). The Identity, Representation and Conflict in the Narration of Ya Maryam by Sinan Antoun. *Uruk Journal of Human Sciences* (Al-Muthanna University), 11(2), 7-22. [In Arabic].
- Bouhari, D., & Bouhari, N. (2015). *The Algerian Novel: the Novel and the Cinematic Picture "The Wind of the South"* (Master's thesis). Supervised by Omar Qalilaya, University of Abdel-Rahman Mira-Bejaia, Faculty of Arts and Languages. [In Arabic].

- Brunel, A. (n.d.). *Cinematic Screenwriting Technique*. (M. Muharram, Trans.). [In Arabic].
- Cook, D. (1999). *A History of Narrative Film* (Vol. 1). (A. Youssef, Trans.) Cairo: General Egyptian Book Organization. [In Arabic].
- Dancyger, K. (2011). *The Technique of Film and Video Editing*. (A. Youssef, Trans.) National Center for Translation. [In Arabic].
- Dokhi, H. M. (2009). *The Poetic Montage in the Contemporary Arab Poetry*. Damascus: Arab Writers Union. [In Arabic].
- Hashem, H. M., & Maryam, J. (2015). Dirasat al-Muntaj al-Synimayiyi fi Tashkyl Surat al-Eddwdt al-Musary. *Critical Illuminations*, No 17, 127-153. [In Arabic].
- Humphrey, R. (2015). Stream of Consciousness in the Modern Novel. (M. Ghanaim, Trans.) Cairo: National Center for Translation. [In Arabic].
- Martin, M. (1969). *Cinematic Language*. (S. McCaul, Trans.) Cairo: The Egyptian House of Authorship and Translation. [In Arabic].
- Nomas, K. (2014). A Semiotic Analysis of the Narrative Structure in the Novel Mary by Sannan Anton. *Karbala University Scientific Journal*, 12(12). 276-284. [In Arabic].
- Torok, J. P. (1995). *The Writing of the Scenario* (Qassim, Trans.).
- Ventura, F. (2012). *Cinematic Discourse, Language of the Image*. (A. Shananah, Trans.) Damascus: Ministry of Culture, General Establishment of Cinema. [In Arabic].