College of Basic Education Researchers Journal. ISSN: 7452-1992 *Vol. (20), No.(1), (2024)*

CC BY

التقطيع / المونتاج في قصص محمود جنداري القصيرة

سالم نجم عبدالله الحيالي
كلية التربية الأساسية قسم اللغة العربية

رشا عبد الستار عبد الجبار الدباغ
مديرية تربية نينوى

(قدم للنشر في ٢٠٢١/٧/٢٠ قبل للنشر في ٢٠٢١/٩/١٦)

الملخص:

يعد المونتاج احد أهم الوسائل الفاعلة التي يستخدمها الفنيون السينمائيون لخلق التأثيرات المطلوبة في التوليف بين المشاهد والربط بين الأجزاء، فالمونتاج يصل بين لقطات وصفية مستقلة في المعنى محايدة في المضمون، إذ يعطي هذا التعامل فرصة او مجالاً أوسع للفكرة أو الموضوع داخل منظومة الفيلم فهو استنتاج لفظي دلالي يسهم في الوصول لرؤى جديدة بطريقة تتفق والطابع العام الذي يركن إليه العمل الفني، فالمونتاج بشكل رئيس يتعلق بكيفية تحريك آلة التصوير وكيفية اختيار زاوية لربط لقطة بأخرى، إذ تعمل مجموعة الأحداث المتتابعة في المتن الحكائي لتكوين صور عديدة يتخللها قطع متكرر يعمل على صنع حدث متكامل ومجموعة هذه الأحداث تخلق مشهداً او مشاهد عديدة ولابد للقاريء أن يلتمس الاستمرارية بالزمن والمكان، ولا تكاد تخلو الأعمال السردية من هذا النوع المزجي الذي يجمع بين نهاية فصل سابق ويربطه ببداية فصل لاحق، وعادة ما يكون المزج قائماً على المحاور الرئيسة داخل القصة التي تخضع للمسميات والفصول والمباحث، وقد تستدعي طبيعة السرد الحذف او المونتاج للانتقال من مكان لآخر لانتاج الحركة او دفع وتيرة الزمن الى الأمام او لتخطي العناصر البصرية والأحداث الجزئية التي لا تعد ذات فائدة وفاعلية في مسار النص، ويعمد المونتاج اسلوب التشذيب بين بدايات اللقطات ونهاياتها لخلق ترابط فكري وموضوعي داخل البنية القصصية.

Cutting / montage in Mahmoud Jindari's short stories

Salem Najm Abdullah Al-Hiyali
College of Basic Education
Department of Arabic language

Rasha Abdul-Sattar Abdul-Jabbar Al-Dabbagh
Nineveh Education Directorate

Abstract

Montage is one of the most important effective means used by cinematographers to create the required effects in synthesising scenes and linking parts. The montage connects descriptive shots that are independent in meaning and are neutral in content, as this interaction gives an opportunity or a broader scope for the idea or topic within the film system since it is a semantic deduction that contributes to reaching new visions in a manner consistent with the general feature of the artwork. Montage is mainly related to how to move the camera and how to choose an angle to link one shot to another as a group of successive events works in the narrative text to form many images interspersed with repeated cutting that works to make an integrated event, and the group of these events creates a scene or many scenes, and the reader must seek continuity in time and place. Narrative works are hardly devoid of this mixed type, which combines the end of a previous chapter and links it to the beginning of a later chapter. The mixing is usually based on the main axes within the story, which are subject to titles, chapters, and subjects. The nature of the narration may call for deletion or montage to move from one place to another, to produce movement, to push the pace of time forward, or to skip visual elements and partial events that are not considered useful and effective in the course of the text. The montage intendedly uses the trimming method between the beginnings and the endings of the shots to create an intellectual and thematic coherence within the narrative structure.

المقدمة:

يعني التقطيع كيفية الانتقال بين الأحداث داخل المتن الحكائي، إذ يتم قطع الأحداث وربطها بشكل تدريجي بزمن السرد وبطريقة لا يستغربها القاريء.

وهو نوع من المونتاج يدخل المشاهد إلى قصة الفيلم بشكل سردي ومتسلسل حسب الزمن من دون قفزات تفاجئ المشاهد، ويمكن أن ينتقل من وقت إلى آخر داخل الفيلم بلغة سينمائية بسيطة عن طريق ما يسمى بـ (Dissolve) أو بالفرنسية (Fondue enchainee) (أي أن المشهد يختفي تدريجياً بتعتيم اللقطة ثم يظهر مشهد آخر في مكان وزمان مختلفين)، أو عن طريق مسح الشاشة (Wipe) أو بالفرنسية (Volet) (أي مسح الشاشة على طريقة مساحة زجاج السيارات فتختفي صورة وتظهر أخرى) وكان يحصل في السينما الأمريكية الكلاسيكية[١].

يعد القطع الوسيلة الأكثر شيوعاً واستعمالاً للانتقال من لقطة إلى أخرى وفيها يقطع الفيلم فعلاً ثم يتم تشذيب نهاية اللقطة المحددة وبداية اللقطة التالية، ويتم وصل الطرفين والنتيجة هي الانتقال الصريح أو المفاجئ من لقطة لأخرى في المشهد نفسه، أو الربط بين مشهدين متتاليين، وقد يكون الانتقال خشناً أو ناعماً وذلك متوقف على منطق العلاقة وبين اللقطتين أكثر مما يتوقف على آلية التقطيع[٢].

للمونتاج اهمية بالغة في بناء الفيلم السينمائي فالمونتاج تمثيل في لغة السينما، إذ يعمل على تأسيس بنائية الفيلم او الرواية في ضوء ما يجده المخرج او الراوي من اساليب وانساق بنائية مختلفة تقدم الافكار والمضامين بطريقة تتفق والطابع العام الذي يركن إليه العمل الفني[٣]. ان البناء الفيلمي لا يقف عن حدود الصورة او اللقطة المفردة إنما يتعداه الى أبعد من ذلك عندما يحاول التوليف بين لقطة ولقطة أخرى سابقة او لاحقة مما يعني أن للمونتاج اثراً بالغاً في الدلالة الفنية للعمل الفني سواء في حقل السينما او الأدب ويتم توظيف هذه المادة الخام التي يتم اقتناصها والتقاطها من الطبيعة وتوليفها وإعادة ضبط مشاهدها واحداثها في اسلوبيات المونتاج ودوره في بث الروح الجمالية في المتن السينمائي او الروائي[٤]، ومن المعروف كذلك ان الفيلم ينقسم على عدد جداً من الاجزاء المتفرقة وبتعبير أدق فإن الفيلم يبني هذه الأجزاء المتفرقة، فضلاً عن السيناريو داخل بنية الفيلم فانه يتكون من اجزاء عديدة وفصول ومشاهد ومناظر، والمونتاج هو أحد أهم الوسائل الفاعلة التي يستخدمها الفنيون السينمائيون

---

(١) ينظر: أنواع المونتاج – المونتاج السردي، رياض معسعس، عن الانترنيت: https://almerja.com/reading.php?idm=140851.

(٢) ينظر: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١١: ٩٨.

(٣) ينظر: الاسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر: ١٠٢؛ وينظر: المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٢٠: ١٤٩.

(٤) ينظر: المونتاج في خطاب ادوار الخراط الروائي: ١٥٢.

لخلق التأثيرات المطلوبة في التوليف بين المشاهد والربط بين الأجزاء[١]. فجميعها كفيلة باعطاء الفيلم أهمية كبيرة ودلالة عميقة ومعنى واسع داخل بنيته الفنية.

ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي الى مجموعة الوسائل التي تستخدمها لتوضيح تداخل الأفكار او تداعيها وذلك كالتوالي السريع للصور او وضع صورة فوق صورة او احاطة صور مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها[٢]. ويصل المونتاج بين لقطات وصفية مستقلة في المعنى محايدة في المضمون لنحصل على سياق وتسلسل فكري إذ يعطي هذا التعامل مع اللقطات فرصة أو مجالاً أوسع للفكرة أو الموضوع داخل منظومة الفيلم او الرواية، فهو استنتاج لفظي دلالي يسهم في الخلوص الى رؤى جديدة او تفاعل بين الدوال لاستنتاج دلالة جديدة تتمايز وتختلف في دلالة كل لفظة في حد ذاتها[٣].

ويمكن تقسيم عمل المونتاج داخل النص السردي أو السينمائي إلى ثلاثة أقسام هي:-

١- مونتاج اللقطات.

٢- مونتاج المشاهد.

٣- مونتاج الفصول.

وفيما يأتي توضيح لكيفية عمل المونتاج داخل العمل الفني أو السردي.

١- مونتاج اللقطات

وهي كيفية القطع والمزج بين الأحداث السردية داخل التصوير السردي، وكيفية إيجاد علاقة ربط وتركيب بين حدث وآخر وإيصاله للقارئ بمشهد متكامل، وللمونتاج مهمة أولى وهي ربط اللقطات وتركيبها ضمنياً وغاية أخرى هي للإيهام بوجود الزمن، ويتحكم المونتاج في تسريع وتيرة الزمن داخل الفيلم أو إبطائه مما يسميه أهل السينما بالإيقاع الداخلي الذي يعمل على تحريك التناسق بين الفترات الزمنية التي تعرضها علينا اللقطات بحسب تطور الأحداث وحركات الشخصيات وأهميتها في صيرورة المحكي[٤]. ويتعلق المونتاج بشكل رئيس بكيفية تحريك آلة التصوير (الكاميرا) وكيفية اختيار زاوية معينة لأخذ لقطة وربطها بأخرى على شكل أجزاء متقطعة وترتيبها بشكلها المطلوب.

تستدعي طبيعة السرد الحذف أو المونتاج للانتقال من مكان إلى آخر لإنتاج الحركة أو دفع وتيرة الزمن إلى الأمام، أو من جهة أخرى تخطي العناصر البصرية والأحداث الجزئية التي لا تعتبر ذات فائدة وفاعلية في

---

(١) ينظر: الفن السينمائي، بودوفكين، ترجمة: صلاح تهامي، دار الفكر، ط١، ١٩٥٧: ٣٠.

(٢) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١: ٧٧-٧٨.

(٣) ينظر: فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة: أحمد الحضري، مراجعة أحمد كامل مرسي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف، الدار القومي، ط٢، مصر، ١٩٦٥: ٥٤؛ وينظر: المونتاج في خطاب ادوار الخراط الروائي: ١٩٣.

(٤) ينظر: تقنيات السرد بين الرواية والسينما "دراسة في السرديات المقارنة الرواية عمارة يعقوبيان والفيلم"، وافية بن مسعود، الوسام العربي (الجزائر)، منشورات زين، ط١، لبنان، ٢٠٠٨: ٤٧٩.

مسار النص، يجعل هذا الأمر الحذف التقنية الأكثر استخداماً في الفيلم[١]. يعمد المونتاج أسلوب الانتقال بين اللقطات وأسلوب التشذيب بين نهايات اللقطات وبداياتها. ومن النماذج التي تحتوي على مونتاج اللقطات، ما جاء في قصة (حالة استثنائية)، إذ يقول الراوي: "**... لم ينقطع الضوء عن التدفق عبر النافذة الصغيرة إلى الزقاق المعتم، ولم تنقطع رائحة الدواء عن الدوران في أرجاء الغرفة المستطيلة. في الصباح كان الضوء ما زال يغمر الغرفة، ضوء المصباح المعلق في الوسط والذي لم يطفئه أحد، وضوء الشمس الذي بدأ يمسح وجه السرير، ورفوف المكتبة البائسة، وينعكس على زجاجات عدة منتشرة على حافة المكتبة**"[٢].

يعمل الراوي في هذا النص على استخدام القطع المونتاجي بين لقطتين، إذ يصور في اللقطة الأولى كيفية تدفق الضوء عبر النافذة إلى الزقاق المعتم، ويمكن فهم هذه اللقطة ذهنياً بأن الحدث السردي الحكائي حدث في (المساء)، لينتقل الراوي إلى اللقطة التي تليها ويبدأ الحدث بقوله: (في الصباح كان الضوء ما زال يغمر الغرفة)، وعمل الراوي على ربط نهاية اللقطة الأولى مع بداية اللقطة الثانية بما يسمى بـ (القطع القافز)، إذ يقفز من حالة سردية إلى أخرى خلقت مفارقة زمنية واضحة بين (المساء/الصباح)، وقد عمد الراوي لاستخدام تقنية (الحذف) التي تعمل بدورها بالابتعاد عن الأحداث المتكررة، وعمل الراوي على استخدام نوع آخر من القطع داخل التصوير السردي وهو ما يسمى بـ (القطع المتناقض)، إذ ورد مرتين في هذه اللقطات، ففي اللقطة الأولى كان القطع متناقضاً ذهنياً بين تدفق الضوء عبر (النافذة الصغيرة) إلى (الزقاق المعتم)، وحصل القطع التناقضي الثاني في اللقطة الثانية بين ضوء المصباح وضوء الشمس، ويسعى الراوي في هذا النص إلى تجسيد تقنيتين وهما (الحذف والقطع المونتاجي) إذ يضيفان بدورهما حيوية على أحداث السرد الحكائي.

وفي نموذج آخر من القطع المونتاجي ما جاء في قصة (التاريخ السري): "**حاولت أن أحرك ساقي اليمين لكن الطين قد بلغ أسفل الفخذ فوق الركبة بقليل. كان ثمة شيء حار ولاذع يبدأ من أسفل بطني ويرتفع بالتدريج. وجع قوي وألم مدمر يتصاعد بهدوء لم أفهم شيئاً من ذلك فظننت أن نوبة جديدة أخرى من القيء على وشك أن تبدأ لكني أذكر أنه لم يبق شيء في معدتي بعد تلك البيضة المسلوقة. انشغلت لحظات في إخراج الساق اليمنى من الوحل وبذلك بذلت جهداً كبيرا**"[٣].

ينطلق الراوي العليم في وصف هذا المشهد المتكون من لقطات عديدة ثم قطعها مونتاجياً بشكل متكرر، إذ تنطلق اللقطة الأولى بوصف حال الشخصية وما تشعر به (حاولت أن أحرك ساقي اليمين لكن الطين قد بلغ أسفل الفخذ فوق الركبة بقليل. كان ثمة شيء حار يبدأ من أسفل بطني ويرتفع بالتدريج... انشغلت لحظات في إخراج الساق اليمنى من الوحل وبذلك بذلت جهداً كبيراً)، إذ قطع الراوي تنامي السرد مرات عديدة، ولكن هذا القطع يمكن اعتباره من القطع البسيط لكونه مجموعة صور متراتبة عملت على تكوين مشهد سينمائي متكامل متسلسل الأحداث ويخوض في تفاصيل اللقطات واصفاً الشعور الذي تعيشه الشخصية مع التزام السرد الحكائي

---

(١) ينظر: م.ن: ٥١٠.

(٢) حالات، محمود جنداري، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ط١، العراق، ١٩٨٤: ٢٧٣-٢٧٤.

(٣) الحصار، محمود جنداري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨: ١٩٦.

مكاناً واحداً وثابتاً منذ انطلاق اللقطة الأولى وصولاً إلى اللقطة الأخيرة التي عملت بدورها على اكتمال المشهد السينمائي وإيصاله للقارئ والمشاهد بشكله المكتمل المتناسق.

وفي رؤية مغايرة للقطع المونتاجي ما جاء في قصة (الانتظار): "**أربعمئة من الكيلومترات، أربع ساعات من الزمن البليد... وحماقات ثمانية عشر راكباً، ولكنني سأبدأ بعد أيام الخطوة الأولى على الطريق:**

– هوياتكم. وأخرج المحبرة من جيبي.. سأحملها معي.. وسأصرخ في وجه العسكري وأبدد صرامته المقيتة:

– دعنا نمر أيها العسكري.. ستفقد أمي بصرها إن لن نصل في الوقت المحدد.. دعنا نمر بحق السماء. ونمر.. وسأعانق أمي.. وسأسكب في رعشة عينيها كل ما في قنينة الحبر وسيموت خوفها إلى الأبد"(١).

يعمل الراوي في هذا المتن الحكائي على استخدام الاستشراف لما سيحصل معه بعد أيام، فقد عمل على استخدام القطع مرات عديدة في المشهد الواحد المكون من لقطات عديدة انطلاقاً بتوظيف الزمن في بداية سرده للأحداث (أربعمئة من الكيلومترات. أربع ساعات من الزمن البليد..)، وهذا الأمر تخلله القطع ليكمل بعدها بوصف حماقات الركاب الثمانية عشر، ليقطع مرة ثانية بتوظيف الحوار الداخلي وليقطع مرة أخرى وينتقل إلى لقطة يوظف فيها المزج الذي يتكون من لقطات عديدة في مكان واحد، ومما جاء في (وأخرج المحبرة من جيبي سأحملها معي.. وسأصرخ في وجه العسكري وأبدد صرامته المقيتة)، ليعود بعدها بتوظيف الحوار الداخلي مرة ثانية معتمداً فيه على القطع المتوازي بقوله: (دعنا نمر أيها العسكري... ستفقد أمي بصرها إن لم نصل في الوقت المحدد... دعنا نمر بحق السماء. ونمر...)، فهذا القطع المتوازي يحوي زمناً واحداً ومكانين مختلفين، فالمكان الأول هو مكان الشخصية، والمكان الثاني هو مكان الأم لينهي المشهد بلقطة أخيرة واصفاً اللقاء بينهما بنوع من الاستشراف، واستعان هذا المشهد المتكون من لقطات عديدة بالقطع للانتقال من لقطة لأخرى معتمداً على تفعيل تقانات عديدة لإكمال السرد الحكائي.

في قصة (عصر المدن) تم توظيف المونتاج في لقطات عديدة، ومنها ما جاء في هذا النص: "**نقر طويس الدف فهرعت المدينة دامية القلب، امتدت حولها ظلال المساء، وغمرت المآذن والقباب، وأتى إليها الرعاة من الوهاد القريبة والجبال، ونصبوا خياماً من الشعر والوبر، وتنبأ الأنبياء وارتفع سجع الكهان وصريف حبيبات الرمل، نقر طويس دفه فجاء صوته نداياً بعيداً، قريباً، من ظاهر دمشق عبر بواباتها السبع وقصرها الأخضر**"(٢).

يتكون المتن الحكائي في هذا النص من لقطات عديدة تحمل دلالات كثيرة، إذ يصور الراوي اللقطات وفق تسلسل زمني واحد مرتبطة بأماكن عديدة، ففي قوله: (نقر طويس الدف فهرعت المدينة دامية القلب، وامتدت حولها ظلال المساء، غمرت المآذن والقباب، وأتى إليها الرعاة من الوهاد القريبة والجبال، ونصبوا خياماً من الشعر والوبر، وتنبأ الأنبياء وارتفع سجع الكهان وصريف حبيبات الرمل). ويعد القطع الذي حصل بين هذه اللقطات قطعاً

---

(١) أعوام الظمأ، محمود جنداري، مطبعة الغريّ الحديثة، ط١، النجف، ١٩٦٨: ٢٢.

(٢) مصاطب الآلهة، محمود جنداري، دار أزمنة للنشر، عمان – الأردن، ١٩٩٦: ٤٧٧.

متوازياً لأنه احتوى زمناً واحداً وأماكن متعددة مختلفة، كما احتوت تلك اللقطات على نوع ثان من القطع ما يعرف بالقطع المتناقض، وقد وظف في لقطات عديدة، فبعض التناقض ورد في الأمكنة من مثل (المآذن والقباب)، ويتجسد التناقض من ناحية الشكل وليس مكانهما، فالمئذنة هي برج مرتفع وطويل، أما القبة عبارة عن نصف كرة مجوفة يجمعهما مكان واحد وهو المسجد، أما القطع الثاني ورد بين (الوهاد القريبة والجبال)، فالوهد هي الأرض المنخفضة، أما الجبال فهي كتل ضخمة من الحجارة، إذ اشتمل هذا القطع على الأماكن، أما التناقض بين الأشخاص ما جاء بين (تنبأ الأنبياء وسجع الكهان)، إن الأنبياء لا يعرف عليهم الكذب، أما الكهان فهم يعرفون بالكذب، وهذا ما يعرف بالقطع المتناقض. أما ما جاء في اللقطة الأخيرة (نقر طويس دفه فجاء صوته ندياً بعيداً، قريباً)، إن لفظتي (بعيداً، قريباً) نوع آخر من التناقض وهو ما يعرف بتناقض المسافات ويمكن اعتبار النص متكاملاً على أنه قطع متوازي لما اشتمله من أحداث وصيغ متنوعة.

٢- مونتاج المشاهد

تعمل مجموعة الأحداث المتتابعة في المتن الحكائي سواءً أكانت مترابطة أم متباعدة المعنى على تكوين صورة أو صور عديدة يتخللها قطع متكرر، كل قطع يعمل على صنع حدث متكامل ومجموع هذه الأحداث تخلق مشهداً واحداً أو مشاهد عديدة تستغرق زمناً معيناً مع ضرورة ثباتية المكان في كل مشهد داخل التصوير السردي، ولابد للقارئ أن يلتمس الاستمرارية بالزمان والمكان[١].

أما المشهد "فهو فعل محدد وحدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو أي قطع في استمرارية الزمن، إن المشهد حادثة معينة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة أو مشهد متفرد حيوي ومباشر"[٢]. إذ يقترن المشهد بالزمن والمكان والشخصيات التي تؤدي هذا الحدث بصورة متكاملة ومنسقة من أجل إيصالها للمتلقي على الشكل المطلوب.

لا يوصف المشهد انطلاقاً من وجهة النظر، وإنما يوصف انطلاقاً من التصور الذي يمتلكه السارد[٣]. ينطلق المشهد ويوصف الأحداث من رؤية الراوي للحدث السردي باختلاف موقعه إن كان عليماً أو مصاحباً أو محدود العلم.

---

(١) ينظر: جماليات الشعر – المسرح – السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق، د. حمد محمود الدوخي، الهيئة العامة العربية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠: ٣٦-٣٧.

(٢) ينظر: بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٨٧: ٧٨؛ وينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتب اللبناني، المكتبة الجامعية مكتبة المدرسة، ط١، بيروت، ١٩٨٥: ٩٣؛ وينظر: مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٨٩؛ وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩: ١٢٦؛ وينظر: فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، مطبعة اليمامة، ط١، حمص، ١٩٩٦: ١٢٥.

(٣) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١١٤.

ويقوم المشهد على الحوار المعبر عنه والموزع إلى ردود متناوبة وتقديم صورة عن الشخص المتكلم في المشهد ومعرفة الزاوية الحوارية التي يتحدث منها[١]. وتحوي المجموعة القصصية لمحمود جنداري على عدد كبير من المشاهد، ومما جاء في قصة (العبور نحو الضفة الأخرى): "**شعرت بالخجل يشل جسمها ويشد دموعها عندما سمعت كلمات حامد، فنهضت من مكانها لتأتي ببعض الخرق النظيفة. فتشد بها شرائح اللحم المشرشرة لكي يتوقف النزيف. وفي الصباح (الدخان يحجب كل شيء) استطاعت ضحى أن تدخله المستشفى التي يرقد فيها الفدائيون! وطالت مدة نومه على السرير. قطعوا ذراعه بعد أن يئسوا من علاجها (الذراع المشرشرة يجب أن تقطع). وظل ينتظر التئام الجرح حتى صباح هذا اليوم حيث أخبره الطبيب أنه سيغادر السرير. كان أول شيء فعله وهو يخرج أن توجه مباشرةً إلى الكوخ حيث كانت زوجته بانتظاره، تعانقا طويلاً وبكيا بصمت وخشوع. ثم قال لها بعد ذلك:**

- سأذهب إلى النهر... إني أشعر ببعض الضيق.

وسحب نفسه إلى هناك إلى المكان الذي عبروا منه وراح يتطلع إلى الجانب الآخر (لا تزال آثار أقدامهم مغروسة في الأرض)"[٢].

تنطلق كاميرا الراوي العليم في تصوير مشاهد عديدة تجسدت في هذا المتن الحكائي الذي احتوى على لقطات عديدة قطعت مونتاجياً مرات كثيرة وكونت مشاهداً سردية سلطت الضوء على الشخصية الرئيسية وهي شخصية (فارس)، بدأت اللقطة الأولى بتوظيف شعور (ضحى) بالخجل لتأتي بعدها بداية اللقطة الثانية (نهضت من مكانها لتأتي ببعض الخرق النظيفة، فتشد بها شرائح اللحم المشرشرة لكي يتوقف النزيف)، فالفعل (نهضت) إذ جاءت على شكل مزج استعاري بمعنى الذهاب لإحضار بعض الخرق النظيفة، إذ انتهى هذا المشهد المكون من ثلاث لقطات بالقطع القافز الذي يبدأ (وفي الصباح)، فهذا المشهد الثاني احتوى على زمن ومكان واحد مغاير للمشهد الأول الذي كان داخل البيت لينطلق الراوي العليم بعدسته في المشهد نفسه لقطع قافز مرة ثانية (وظل ينتظر التئام الجرح حتى صباح هذا اليوم حيث أخبره الطبيب أنه (سيغادر السرير)، إذ جملة (حتى صباح هذا اليوم) هو إشارة لوجود قطع قافز، إذ استغنى الراوي عن تفاصيل عديدة لا تشكل أهمية كالتي ذكرت داخل المتن السردي، لينتقل بعدها الراوي لتصوير مشهد ثالث خارج حدود المستشفى بمكان وزمان مغايرين (كان أول شيء فعله وهو يخرج أن توجه مباشرةً إلى الكوخ إذ كانت زوجته بانتظاره، تعانقا طويلاً وبكيا بصمت وخشوع)، ليبدأ بعدها حوار مركب بين (فارس وضحى) لينتقل بعدها للمشهد الرابع (وسحب نفسه إلى هناك إلى المكان الذي عبروا منه وراح يتطلع إلى الجانب الآخر لا تزال آثار أقدامهم مغروسة في الأرض)، لتعود في هذا المشهد زاوية عدسة الراوي العليم في رؤية سردية لها زمنكانيتها الخاصة.

---

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠: ١٦٦.

(٢) أعوام الظمأ: ٨٣-٨٤.

تضمنت قصة (الدغل) مجموعة مشاهد وحاول الراوي فيها أن يجسد طبيعة كل مشهد وما يضم من لقطات وكيفية ترابط تلك اللقطات بين مروان الحسن وخديجة بحسب طبيعة الأحداث في كل مشهد: "**انحدرت الشمس غاربة بسرعة لم ينتبه لها أول الأمر. لكن صنبور الماء كان قد بدأ يلمع وكان الرشح الخفيف يزداد. انقطعت النساء نهائياً، في تلك الساعة عن الذهاب والمجيء إلى المكان. نقل مروان البساط الصوفي إلى حيث استطال ظل آخر في الزاوية الشرقية من الدار، وأصبح الصنبور بلونه الأصفر باهتاً لا بريق فيه. طبق مروان الوسادة ووضعها تحت كوعه الأيمن وأولى وجهه ناحية الشمس الغاربة. كانت تنحدر بسرعة لا يبصر حركتها من مكانه، وقد أصبحت على انخفاض كبير، حجبتها سقوف من القش المتدلي والقصب وبعض أشجار الكالبتوس. كان الصوت الوحيد الذي يسمعه في تلك اللحظة، هو صوت أمه يأتي مخنوقاً من أعماق إحدى الغرف الطينية المتلاصقة كالثاليل، بذل مروان كثيراً من الجهد ليعرف فيما إذا كانت تغني أم أنها تبكي بصوت مبحوح ومرتفع؟ لكنه وجد أن ذاك ليس سهلاً ولا مسلياً، وكانت قدرته على التركيز على الأشياء مفقودة، فاستعاد وضع الوسادة بصورة أكثر ملائمة تحت أبطه**"[1].

أخذ الراوي دوره منطلقاً في تصوير السرد القصصي لمجموع لقطات المشهد الأول، إذ بدأ اللقطة الأولى باستخدام الفعل (انحدر) واصفاً الأحداث التي جرت في فترة زمنية محددة (انحدرت الشمس غاربة بسرعة لم ينتبه لها أول الأمر. لكن كان صنبور الماء قد بدأ يلمع وكان الرشح الخفيف يزداد)، إذ يعمل الراوي على مزج اللقطة الأولى باللقطة الثانية تدريجياً عن طريق تغيير الصورة السردية والمجيء بأخرى، بدلاً منها وهو انعكاس ضوء الشمس الغاربة على صنبور الماء، ليكمل المشهد بلقطة ثالثة ورابعة (انقطعت النساء نهائياً في تلك الساعة عن الذهاب والمجيء إلى المكان)، إذ تخلل هذه اللقطة قطع متناقض في كلمتي (الذهاب/ المجيء)، لينتقل الراوي العليم بعدسته التصويرية إلى المشهد الثاني الذي يفتتحه بقوله: (نقل مروان البساط الصوفي إلى حيث استطال ظل آخر في الزاوية الشرقية من الدار). إذ يعمل هذا الانتقال المكاني والزماني عمل على تكوين مشهد ثان يسترسل أحداثه بالوصف المركب للحدث السردي، ولينتقل بعدها لإكمال هذا المشهد بلقطات عديدة لكل منها دلالاتها ورموزها الخاصة التي تعمل على ترابط المشهد الحكائي لتكون صور سينمائية لكل منها بريقها الذي يميزها. ابتعد الراوي في المشهد الأخير عن توظيف الأفعال لبدء اللقطة، ووظف الراوي الحواس في هذا المشهد (كان الصوت الوحيد الذي يسمعه في تلك اللحظة، هو صوت أمه يأتي مخنوقاً من أعماق إحدى الغرف الطينية المتلاصقة كالثاليل)، وفعل الراوي حاسة السمع في هذه اللقطات، إذ كان واقعاً بحيرة ما إذا كان الصوت (غناء أم بكاء) لأنه صوت مبحوح ومرتفع، فهذا المشهد الأخير انتقل فيه الراوي ذهنياً إلى الغرفة الطينية لتصوير الحدث السردي برؤية تخيلية، ليعود مرة ثانية إلى واقعة (وكانت قدرته على التركيز على الأشياء مفقودة، فاستعاد وضع الوسادة بصورة أكثر ملائمة تحت أبطه)، وكأن عدسة التصوير انتقلت مرة ثانية من الصورة التخيلية إلى الواقعية ذات المكان والزمان الفعلي.

---

(١) الحصار: ١٢٢-١٢٣.

احتوت قصة (حالة خاصة) مجموعة لقطات سعت لتكوين مشاهد متكررة لنوع آخر من القطع المونتاجي: "**اتجهت إلى البحر. خاضت فيه حتى غمرها الماء واندفعت بعيداً عن الشاطئ أصرت على التطلع إلى النافذة المغلقة وهي تراوغ رغبتها المتنامية منذ الصباح، بعيداً عن الشاطئ. كانت برودة البحر النسبية تعيد إليها صفاءها وتجد من تنامي تلك الرغبة نظرت إلى الشاطئ، فوجدته مسكوناً بمئات الأجساد البشرية العارية، مدفونة في الرمل أو مستلقية فوقه، ابتعدت كثيراً عن الشاطئ وعيناها مسمرتان على النافذة. أيقنت أن الجو داخل الغرفة المطلة على البحر، آخر غرفة من المبنى ذي الطوابق الأربعة، مالح ورطب، خانق لا يطاق. وأن الرجل الذي يحبس نفسه في داخلها من صنف الصراصر البشرية التي تتشقق أجسادها عند ملامسة الشمس لها**"[1].

تلتقط كاميرا السرد لقطات عديدة لتكوين مشاهد تصويرية تجسد الأحداث داخل النص المحكي، إذ تبرز شخصية الراوي العليم في نقل الصورة السردية للمتلقي، فهو يسعى لرسم صورة السرد وإيصالها للقارئ أو المشاهد من زاوية معينة بحسب طبيعة النص السردي القصصي، إذ يبدأ بعرض مشهد بقوله: (اتجهت إلى البحر، خاضت فيه حتى غمرها الماء واندفعت بعيداً عن الشاطئ، أصرت على التطلع إلى النافذة المغلقة وهي تراوغ رغبتها المتنامية منذ الصباح، بعيداً عن الشاطئ).

تنطلق عدسة الراوي بالتركيز على حركة الشخصية داخل النص معتمداً الوصف المركب الذي يرتكز بطبيعته على الأفعال للانتقال بيت الموصوفات (اتجهت، خاضت، اندفعت، أصرت، تراوغ). واكبت هذه الأفعال حركة الشخصية منذ الانطلاقة الأولى للمشهد الذي مزج مونتاجياً بطريقة تدريجية لإحلال صورة بدل لأخرى، لينتقل بعدها مباشرةً للقطة تقطع قطعاً متوازياً، إذ يعتمد القطع هذا على زمن سردي واحد ومكانين مختلفين تبدأ بسرد الشخصية (نظرت إلى الشاطئ فوجدته مسكوناً بمئات الأجساد البشرية العارية، مدفونة في الرمل أو مستلقية فوقه، ابتعدت كثيراً عن الشاطئ وعيناها مسمرتان على النافذة). وقام هذا المشهد على الوصف المركب ومرة ثانية يقوم الراوي بتوظيف الشخصية للانطلاق بالحدث مرتكزاً على الوصف ليقطع هذا المشهد قطعاً متوازياً معتمداً على زاوية نظر منخفضة لتصوير الحدث السردي بوصف الغرفة المطلة على البحر، إذ يقوم هذا المشهد برؤية تصويرية يتقمصها الراوي العليم بوصف الغرفة وصفاً تخيلياً بمشهد مقرب فهو يخيل له تلك الشخصية ويجعلها تتحرك أمامه وكأنه يراها رؤية بصرية، فقد تكرر القطع في هذه المشاهد مرات عديدة متنقلة بين شاطئ البحر والغرفة المطلة عليه أي بين زمن ثابت ومكان متغير.

٣- مونتاج الفصول

هي مجموعة الأحداث السردية التي وردت في السرد الحكائي وتضم تفاصيل تحيط بالأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة المتعددة، فتشكل سرداً قصصياً متكامل الفكرة والمضمون والمعاني والدلالات ويجسد أحداثاً واقعية أو تخيلية مكوناً قصة قد تعالج مشكلة محددة وتسعى لإيجاد الحل لها عن طريق إتباع تقنيات عديدة ومنها الحوار

(١) حالات: ٢٥٥-٢٥٦.

والوصف مستخدمة الوضوح أو الترميز، وقد ترتبط أحداث هذا الفصل بنهايات الفصل السابق أو بدايات الفصل اللاحق، وقد يكون الارتباط ضمنياً برمز أو إيحاء أو تلميح[١].

ويقوم هذا النوع من المزج بوصل ما تم قطعه من القصة والفيلم ولاسيما القطع الكائن بين الفصول والأجزاء، ولا تكاد تخلو الأعمال السردية من هذا النوع المزجي الذي يجمع بين نهاية فصل سابق ويربطه ببداية فصل لاحق، ويكون المزج على المحاور الرئيسة داخل القصة التي تخضع للمسميات والفصول والمباحث، إذ يعمد كثير من الكتاب إلى كتابة نصوصهم على شكل دفعات وأجزاء وفصول تحت تسميات وعنوانات متنوعة توافق المحتوى الذي تضمنته النصوص نفسها[٢].

اعتمد محمود جنداري في مجموعته القصصية على إتباع هذا الأسلوب بمزج نهاية فصل مع بداية فصل آخر أو المزج الضمني بين أجزاء الفصل الواحد أو فصل ضمني بين أجزاء فصل وآخر مغاير.

ومن أبرز ما جاء في مونتاج الفصول في مجموعة (أعوام الظمأ) التي تتألف من ثمان قصص والقصة الخامسة (الوحل) تحتوي على ثلاثة أجزاء، الجزء الأخير من هذه القصة ترتبط بفكرة مقاربة للقصة التي تليها وهي (أصداف في ليل التراب)، فالقصتان تتحدثان عن الرأس، ولكن لكل منهما رؤية مغايرة في سرد الاحداث فقصة الوحل تبدأ بالحديث عن شخص مريض القلب منعه الطبيب الاقتراب من النساء، ومن ثم تعمل القصة لاسترجاع الحرب والذكريات المؤلمة التي عاشها مع الماعز والعجين، إذ انتهت بألم نفسي عاشته شخصية عبيد لسنوات طوال. ويتحدث الجزء الأخير من قصة (الوحل) عن الرأس بحوار يدور بين الشخصية وامرأة.

"– لكن إلى أين هل لي أن أعرف إلى أين؟

انتهت من ارتداء ملابسها وتطبيق أزرارها وتناولت حقيبتها ووضعتها على ذراعها والتفتت نحوه نصف التفاتة سريعة وقالت وهي تهز عجزيتها نحو الباب:

– إلى مكان آخر، لم هذا السؤال أيهمك حقاً أن تعرف إلى أين؟

كان في نبرات صوتها تحدي من نوع خاص، لم يكن يهمه أن يعرف إلى أين:

وإنما مجرد سؤال لا يعرف كيف انفلت من لسانه:

– إلى رجل آخر بلا شك.

استطاع أن يقتل ابتسامة امتعاض عريضة تحمل كل معاني الاحتقار والتقزز:

– أجل إلى رجل آخر، ألا يثيرك أن تعرف هذا؟!

تكوم فوق السرير عندما امتدت يدها لتفتح الباب وأغمض عينيه وتثاءب:

---

(١) ينظر: موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، ط١، بيروت، ٢٠٠٢: ١٨٧–١٨٩.

(٢) ينظر: المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي: ٢٤٥.

- **أعرف ولا يثيرني أبداً أن أعرف، لكنني أرجو أن لا يكون رجلك الآخر برأس مثل رأسي**"[١].

وينتهي بهذا الحوار الجزء الأخير من قصة الوحل ليبدأ الفصل السادس من قصة (أصداف في ليل التراب) بـ "**الدود ينخر رأسي، أشعر به يرتطم بجدار جمجمتي من الداخل فيبعث في خدراً لذيذاً، أردته لا يفارقني**"[٢].

فهذا الترابط بين النصين في قصتين مختلفتين يدور سردهما حول كلمة الرأس، فالأول يرتبط بالماعز والعجين والآخر دودة ملتصقة بجدار الرأس حتى باتت جزء منه، وربط هذا المزج المونتاجي بين هذين الفصلين، لذا تولد نوع من الانتقال السردي بين فصلين مختلفين لكل منها طريقته الخاص في تصوير الحدث السردي معتمدين على تقنيات عديدة لاكتمال المشهد القصصي.

وفي رؤية مغايرة لمونتاج الفصول ما جاء في مجموعة حالات التي تتكون من خمس فصول؛ ففي الفصل الأول (حالة خاصة) ينتهي الفصل بوصف امرأة شابة تستلقي على الرمل: "**خمنت أن الوقت الآن قد تجاوز الموعد بأكثر من ثلاث ساعات ابتسمت غمرها إحساس عميق بكونها سعيدة وفرحة إلى أقصى حد، عندما أيقنت تماماً بأنها لا تطيق هذا الصنف من الناس، صنف الصراصر البشرية الوافدة من ظلمات العالم السفلي بأرواح جرباء وجوازات سفر كالحة تضيق أوراقها بالركام الهائل من الأرقام النقدية اتجهت إلى شاطئ يساورها هاجس بحرارة الحياة، هناك على الشاطئ، حينما نهضت من الماء كان جسدها يلمع كتمثال من البرونز الصقيل، تخترق حزم الشعاع كل منحنياته الخصبة، وهي تستلقي على الرمل بفرح غامر**"[٣].

ليبدأ مباشرةً فصل آخر لقصة بعنوان (حالة استثنائية) بوصف امرأة عجوز: "**تحت شجرة اليوكالبتوس الهرمة، وفي الحفرة الدائرية المغطاة بالرمل والمحيطة بجذع الشجرة الخشن من الأسفل، والمملوءة بالأوراق اليابسة الصفراء المستطيلة والمتساقطة منذ عشرة أيام تقريباً وبركام ضخم من القش وفضلات الطيور الخضراء اللون، وفي ضحى يوم خريفي مشمس، اتكأت امرأة عجوز مسنة، ضعيفة البصر ضعيفة الذاكرة، على جذع تلك الشجرة مخترقة الحفرة الدائرية من أحد جوانبها مثل عقرب ساعة معطوبة، ملتذة ببرودة الرمل وطقطقة ذلك الهشيم اليابس تحت جسدها الثقيل ابتداءً من أسفل الوركين حتى نهاية القدمين الملامسين لحوافي الطابوق المرصوف حول الحفرة**"[٤].

يصور هذان النصان حالة من التناقض لعمرين مختلفين تجسدا بجسد امرأة، فلعب الفارق الزمني دوره في تكوين تفاصيل ضدية تعكس لنا صورتين لكل منهما زاوية حياتية خاصة به، ففي قصة حالة خاصة ينتهي الفصل بوصف فتاة شابة في قمة أنوثتها مع وصف دقيق لجسدها الذي تميز بمنحنياته الخصبة وبلمعان جسدها الذي يشبهه بالتمثال البرونز الصقيل ذلك الشباب المفعم الذي ينطلق من روح شابة تمتلئ بالحيوية والخفة، ليبدأ فصل حالة استثنائية بوصف شجرة اليوكالبتوس الهرمة، وحفرة مملوءة بالأوراق اليابسة الصفراء المستطيلة والمتساقطة،

---

(١) أعوام الظمأ: ٦١-٦٢.

(٢) أعوام الظمأ: ٦٣.

(٣) حالات: ٢٥٦.

(٤) م.ن: ٢٥٧.

فهذا الوصف نستدل فيه على الترابط بين لفظتين الهرم والتساقط. لينتقل الراوي بعدها بوصف تلك العجوز المسنة ضعيفة البصر والذاكرة وكيفية اتكائها على ذلك الجذع الهرم وكأنها عقرب لساعة معطوبة، فهذا الوصف الذي أعطى تناقضاً واضحاً لعمرين مختلفين باستخدام الشيء وضده بين الشباب والهرم بين النهوض والاتكاء، جسد ثقيل يفتقد إلى الروح مع جسد يلمع كالتمثال الصقيل فكونا للمتلقي وجهين متناقضين للحياة يكمل أحداهما الآخر بطريقة سردية انتقالية ليلعب الزمن دوره في هذا التغيير على الجسدين، وهذا مما جعله يشبه جسد العجوز بعقرب ساعة معطوب لأن الزمن هو العنصر الأساس في إحداث هذا التغيير معتمداً تقانة الوصف لتجسيد تلك الحالتين بفصل مونتاجي ضدي متناقض.

أما ما جاء في مجموعة (الحصار) التي تتكون من سبعة فصول في فصلها الأخير (اعترافات صغيرة) أثنا عشر جزءاً يكمل بعضهما الآخر بطريقة سردية حكائية تمتاز بالحبكة، ففي جزئها الثاني يتكلم عن امرأة أحبها حباً عميقاً وكيفية تسللها إلى غرفته وعثورها على قصاصات ورق مربعة: "**وبدأت بفك حزمة أخرى من الورق، كانت مربوطة بشريط أخضر فاتح، وقعت يدها المرتعشة على أربعة أوراق مضمومة إلى بعضها بدبوس تلمع برأسه كرة حمراء من الباغة دبوس رفيع لا يكاد يُرى لولا هذا البريق الحاد**"[1].

لينتقل بالجزء الذي يليها بلقطة استعراضية: "**ازداد يقين الرجل بأن الغلبة للموت وهو ما زال مستسلماً لوقع خطواته المتباطئة، كانت الصورة التي تحمل مسدساً قد فقدت أحد الدبابيس المثبتة لها وبقيت معلقة بثلاث دبابيس فقط. تهدلت الزاوية اليمنى من الأعلى وانطوت فوهة المسدس، وحجبت عيناً واحدة من عيون المرأة، همس الرجل بخفوت:**

- **الدبابيس الثلاثة لا تثبت صورة**"[2].

يلحظ الترابط بين هذين النصين يمثلان جزءين مختلفين في قصة واحدة (اعترافات صغيرة)، إذ يتحدث الجزء الثاني منها كيفية فك حزم الورق وتحديداً على الأوراق الأربعة المضمومة إلى بعضها بدبوس رفيع لا يكاد يرى لولا بريقه الحاد، فكلمة الدبوس هنا استخدم لتثبت الأوراق وربطها معاً.

لينتقل في الجزء الثالث من القصة نفسها بالحديث عن الصورة التي تحمل مسدساً قد فقدت أحد الدبابيس المثبتة لها وبقيت معلقة بثلاثة دبابيس فقط.

ويعمل الراوي العليم في هذين النصين على تسليط عدسة الكاميرا على (الدبوس) وكأنه يريد إيصال فكرة الدبوس الأول اللامع هو ذلك الدبوس الذي فقد من تلك الصورة، فهذا الربط بين الجزئين بهذه الكلمة تحمل السرد القصصي إلى مزج مونتاجي لترابط سردي بين حادثين مختلفتين لفكرة واحدة.

وفي زاوية تصويرية مختلفة لهذا النوع من المونتاج بين الفصول الذي لا يعتمد على بدء الفصول وانتهائها، إنما يكون التقارب بين الأفكار داخل هذه الفصول وأجزائه، ففي مجموعة حالات أيضاً هناك تقارب لمشهدين في

---

(١) الحصار: ٢٣٠-٢٣١.

(٢) م.ن: ٢٣١.

فصل (حالة حرب): "**أطفال صغار ينبثقون في غيمة زرقاء فتتوجه أصابعهم الشبيهة بمخالب النسور الجارحة إلى أعلى بينما لم تتحرر بعد أطرافهم الأخرى من الغيمة، رجال ونساء شبه عراة، مسنون يتحلقون حول علبة من الزجاج بداخلها أفعى مرقطة عمياء تشرف على الموت. آخرون، كبار، يتحلقون حول كلمة مكتوبة بالطباشير الأبيض على لوح أسود، أغلب الظن أن اللوح قطعة من الليل المهيمن على الصورة كلمة وحيدة معزولة لا تعني شيئاً لعابر سبيل مثلي: أنهض**"(١).

يتفق هذا النص مع جزئيه (حالة خاصة لامرأة شابة) من فصل (حالة استثنائية) في سطورها الأخيرة: "**لقد استحالت الغرفة من الداخل إلى بحيرة من الضوء العنيف المتشابك، المنبعث من الصباح والداخل من النافذة، وقد تركز بعنف على سطح الورقة البيضاء المستكينة وحدها على ظهر المنضدة السوداء في منتصف الغرفة**"(٢).

ثمة ترابط بين هذين النصين في جزئية معينة، إذ تقوم الكاميرا بتسليط عدستها في قصة (حالة حرب) بكاميرا رؤية عليمة (آخرون، كبار... يتحلقون حول كلمة مكتوبة بالطباشير الأبيض على لوح أسود... أنهض).

وفي (حالة خاصة لامرأة شابة) بزاوية مرتفعة ورؤية عليمة أيضاً (وقد ترتكز بعنف على سطح الورقة البيضاء المستكينة وحدها على ظهر المنضدة السوداء).

ويمثل تكرار كلمة أبيض وأسود بزاوية كاميرا مختلفة قطعاً مونتاجياً متناقضاً بين لفظتي الأبيض والأسود، وهذا القطع واضح في متن السرد القصصي في تسليط زاوية الرؤية على حدثين مختلفين يجتمعان بقطع مونتاجي متناقض للفظة نفسها.

---

(١) حالات: ٣٠١.

(٢) م.ن: ٢٧٤.

الخاتمة:

بعد الانتهاء من دراسة التقطيع / المونتاج في قصص محمود جنداري القصيرة وصلت الى النتائج الآتية:

- يشمل المونتاج البناء السردي على وفق تقنية تركيبية بنائية متكاملة، إذ ينتقل بين الأحداث داخل بنية قصصية سردية في زمن واحد بعيداً عن القفزات التي يستغربها المتلقي، ويعمل على خلق توافق موضوعي وفني بين لقطة وأخرى مكوناً للمتلقي مشهداً متكاملاً في هذه المشاهد وتلك يتوصل لتكوين الفصول السردية التي يمكن فيها التوصل لفكرة رئيسة يقوم على أساسها الحدث السردي لخلق فكرة خلابة تسطع في عالم سردي سينمائي مرتبط، وهناك التصاق كبير بين كثير من الأعمال الكاملة لمحمود جنداري، فبعض الدلالات اللغوية في داخل المتن الحكائي قامت عليها فصول وأحداث قد تكوّن أحياناً شرارة النص كلمة بمدلولها الواضح أو الرمزي تعمل على انطلاق القدرات التقانية لاحتواء هذا النص المتفجر بعمق الدلالات والمعاني الخفية والتي يصعب تمييزها من القراءة الأولى.
- كان أسلوب الكاتب مكثفاً ومبهماً وهو يحتاج للتنقيب من أجل الوصول لعمق النص والبحث في حيثياته ليأتي المونتاج ويفعل خواصه للانطلاق في بنية السرد الحكائي بحسب طبيعة القطع المتوفر داخل النص (قطع بسيط، قطع قافز، قطع متوازي، قطع متناقض) وقد يفعل المزج إذ أُحيط الحدث بمكان واحد يضم لقطات عديدة، وهذا الغموض في الاسلوب اعط جمالية للقاريء (النص معاً) إذ كان على الأول ان يكثف افكاره وتذهب بنا بعيداً لفك الشفرات الكتابية للنص.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

المجموعة الكاملة

- أعوام الظمأ، محمود جنداري، مطبعة الغريّ الحديثة، ط١، النجف، ١٩٦٨.
- الحصار، محمود جنداري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.
- حالات، محمود جنداري، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ط١، العراق، ١٩٨٤.
- مصاطب الآلهة، محمود جنداري، دار أزمنة للنشر، عمان – الأردن، ١٩٩٦.

ثانياً: المراجع

الكتب العربية والمترجمة

- الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١١.
- أنواع المونتاج – المونتاج السردي، رياض معسعس، عن الانترنيت: https://almerja.com/reading.php?idm=140851.
- بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (٣)، لسنة ١٩٨٧.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- تقنيات السرد بين الرواية والسينما "دراسة في السرديات المقارنة الرواية عمارة يعقوبيان والفيلم"، وافية بن مسعود، الوسام العربي (الجزائر)، منشورات زين، ط١، لبنان، ٢٠٠٨.
- جماليات الشعر – المسرح – السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق، د. حمد محمود الدوخي، الهيئة العامة العربية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١.
- فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، مطبعة اليمامة، ط١، حمص، ١٩٩٦.
- الفن السينمائي، بودوفكين، ترجمة: صلاح تهامي، دار الفكر، ط١، ١٩٥٧.
- فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة: أحمد الحضري، مراجعة أحمد كامل مرسي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف، الدار القومية، ط٢، القاهرة، ١٩٦٥.

- قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتب اللبناني، المكتبة الجامعية مكتبة المدرسة، ط١، بيروت، ١٩٨٥.
- مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، ط١، بيروت، ٢٠٠٢.
- المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٢٠.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩.