گـۆڤـاری زانـکـۆی ڕاپـەڕیــن
.Journal of University of Raparin
مجلة جامعة رابرين

E-ISSN: 2522 – 7130 P-ISSN: 2410 – 1036
This work is licensed under CC-BY-NC-ND 4.0
DOI: https://doi.org/10.26750/583nf930

تاريخ الاستلام: 2025/06/03
تاريخ الــقبول: 2025/08/24
تاريخ النـــشر: 2025/10/29

المونتاج السردي في مجموعة (حلٌ وترحال) القصصية ليوسف زيدان

هەور اسماعيل مصطفى

hawr.ismael@uor.edu.krd

قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة رابرين، رانية، إقليم كوردستان، العراق

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على المونتاج السردي في مجموعة (حلّ وترحال) القصصية ليوسف زيدان، وقد استعمل الكاتب في مجموعته القصصية فن المونتاج بوضوح، وذلك عن طريق تكثيف استخدام الأساليب المرئية المستعارة من فن المونتاج الدرامي والسينمائي، جنبا إلى جنب مع الأسلوب الأدبي في سرد القصص. لقد اطّلع يوسف زيدان على مختلف الفنون الموجودة في عصر كتابته، لأنه يظهر لنا من خلال البحث ودراسة هذه المجموعة القصصية إنه مقتنع بأن وظيفة الكاتب ليست مجرد الكتابة والإخبار بما حدث، بل الكاتب فنان ويشكل الإنتاج الفني، وفي ذلك شأنه شأن الفنانين في مختلف الفنون. وعليه، فإن سرد القصة ناهيك عن حبكته اللغوية وما تنتجه من الدلالات الأدبية، فهو عبارة عن بناء تصويري ذهني متحرك يتشكل في ذهن الكاتب مسبقا، ويحتاج إلى أدوات خاصة وعمل دؤوب لإيصاله إلى المتلقي كما تشكل عند الكاتب. وهذا المركّب التصويري المتكوّن من التحرير والقص والحذف والتقديم والدمج وغيرها من التقنيات المونتاجية، إذا أراد الباحث أن يكتشفه يحتاج إلى التحليل النقدي المتمعن والوصف الدقيق. وتوصلت الدراسة إلى أن الكاتب يوسف زيدان في مجموعته القصصية (حلٌ وترحال) تنوعَ في رصف الترتيب الزمني للأحداث من قصة إلى قصة، من ترتيب متسلسل إلى ترتيب متداخل مضطرب وغيرها. وإضافة إلى ذلك لقد لجأ إلى تقنيات مونتاجية مثل: التسريع والإبطاء، والدمج، والتلاشي، والنقلات السريعة بين لقطة وأخرى واسترجاع الماضي، والاهتمام ببعض التفاصيل قصدًا: المؤثرات الصوتية والبصرية على سبيل المثال. الأمر الذي أعطى ميزة كتابية خاصة للكاتب، بحيث صارت بصمة إبداعية له في سرده للقصص في هذه المجموعة القصصية.

الكلمات المفتاحية: السرد، المونتاج السردي، يوسف زيدان، القصة القصيرة، التصوير الذهني.

Narrative montage in Youssef Ziedan's short story collection ‘Hal u Tirhal’

Hawr Ismael Mustafa

Department of Arabic, College of Basic Education, University of Raparin, Ranya, Kurdistan Region, Iraq.

Abstract

This research paper aims to investigate the art of (narrative montage in Youssef Ziedan’s short stories Hal u Tirhal). The writer obviously employs those techniques in his short stories through vigorous use of visual, technical methods, borrowed from drama and theatre montaging techniques, in parallel with narration principles. Youssef Ziedan was well acquainted with the artistic forms popular at the time of his literary career and he was successful in using cinematic arts, in particular montage. This reflects a high level of literary awareness as research shows he strongly believed that a writer’s job is not merely to write and narrate events, but a writer is an artist who produces art, like artists across other fields. Thus, narration, a part from linguistic and literary meanings, is a system of moving images which have previously been formed in the writer’s imagination and require specific tools and hard work to be transferred to the receiver the way they are in the writer’s imagination. This visual texture which comprises editing, cutting, removing, forwarding, mixing, and other montaging functions entails an in-depth analysis and a detailed description to be discovered by a researcher. Therefore, a descriptive, analytical method is the best means to achieve this goal. The paper has found out that Youssef Ziedan has used various chronological orders in the Hal wa Tirhal stories; some stories use a linear structure, whereas others follow a more complicated, non-linear narration. Apart from that, he has used montaging techniques such as acceleration, slowing down, mixing, fading, rapid transformation from one scene to another, visual and auditory effects, and flashback. This has given the author a unique writing style.

Key words: Narration, Story-Narrating Montage, Short story, Moving images, Youssef Ziedan

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على النبي الأمين، محمد وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين، وبعد..، فإن المونتاج السردي تعدّ من أهم الأدوات في عملية السرد الأدبي، وذلك لما لها من دور مهم في إعادة تشكيل النص السردي، وخلق الترابط والنسج الدقيق بين الأحداث والشخصيات والفضاءات الزمانية والمكانية وغيرها من العناصر الموجودة في الحبكة السردية. فإذا كانت الكلمات والتراكيب اللغوية هي الوسيلة الأساس في الكتابة الأدبية، إلا أن ما يخلقه المونتاج السردي من دلالات وصور ونقل للأخيلة وغيرها من التداعيات ما بعد الإنتاجية، لا يستوي ولا يبلغ مرحلة التنوع الإبداعي دون وقوف عقلية مبدعة خلف العمل الأدبي المنتَج، بحيث تستطيع الاستفادة من الفنون المتنوعة واستعارتها لبناء عملها الفني. وعليه؛ فإن السرد القصصي باعتباره فنا مميزا ومختلفا عن الفنون الأخرى بطبيعة الحال، كلّما استفاد من شقيقاتها الفنية، كان رسوخ مكانتها بين الأجناس الأدبية أكثر ضمانا. وبلغ الإتقان في العمل السردي الاستفادة من الفنون السينمائية، ومن أبرزها تقنيات المونتاج، التي تضفي طابعا إبداعيا عالي الجودة على السرد القصصي.

إضافة إلى ماسبق؛ فإن الكاتب المصري (يوسف محمد زيدان)، بالرغم من اختصاصه في التراث العربي المخطوط، وكذلك تأليفه في مجالات الفكر والتصوف الإسلامي، والتاريخ، والطب العربي. إن له إضافات بارزة في التأليف في مجال الكتابة الروائية والقصص القصيرة، ومن أبرز هذه الأعمال الأدبية هي المجموعة القصصية (حلٌ وترحال) التي هي تتكون من خمس عشرة قصة قصيرة، تتميز بتعاقب غير مألوف مشاهد السردية فيها، وبديهي أن تسلسل الأحداث لم تكن تسلسلا خطيا، وعليه فإن القارىء يحتاج إلى إعادة تركيب الأحداث كي يستطيع استقاء المعنى منها. لذلك ركز الباحث اهتمامه في هذه الدراسة نحو تمظهر هذا العمل المونتاجي في هذه القصص. لذلك نحاول أن نوزع الدراسة من حيث الهيكلية إلى تمهيد موجز جدا ومبحثين تطبيقيين؛ في التمهيد نبين مفهوم المونتاج والمونتاج السردي. أمّا المبحث فنخصصه لإدارة الزمن السردي مونتاجيا في القصص، منها ترتيب الأحداث في القصص. وفي المبحث الثاني، نخوض في الفنيات والتأثيرات المونتاجية مثل: التلاشي، والدمج، والنقلات السريعة، والمشهد، والحوار الدرامي، وكذلك التفاصيل والمؤثرات المونتاجية.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة، في أنها تبحث عن بعد مختلف للكتابة الأدبية، وهو الاهتمام بالجانب التقني بدلا من الغوص في أعماق الدلالة، أي دراسة البناء التصويري الذهني للعمل الأدبي، من خلال الاستفادة من تقنيات المونتاج السينمائي، واستعارتها للنسج السردي. وعسى أن تكون هذه المحاولة إضافة بسيطة إلى جملة الدراسات النقدية الأدبية في مجال النقدي السردي.

عينة الدراسة

جعلت الدراسة المجموعة القصصية القصيرة (حلُ وترحال) للكاتب المصري (يوسف زيدان) عينتها البحثية، وذلك بين كومة من من الكتابات العلمية، البالغ عددها سبع أربعون عملا، بين مؤلفات ودراسات علمية للكاتب.

أهداف الدراسة

الهدف الأساسي للدراسة، بعد همّ الباحث إلى إضافة عمل متواضع إلى الرّفة النقدية في المكتبة الأدبية، هو؛ البحث عن التفاعل بين الأجناس الفنية المختلفة، وبالأخص كيفة الاستفادة من الفنون المونتاجية في سرد القصص، ومن ثم

ما هي طبيعة هذا التفاعل، وإبراز التقنيات المونتاجية المستخدمة في البنية السردية للقصص الموجودة في كتاب (حلُ وترحال).

منهج الدراسة

لغرض لوصول إلى الهدف المقصود، لجأ الباحث إلى تحليل هذه النصوص تحليلا نقديا مستفيدا من المنهج السردي البنوي، مع الاستفادة من المناهج المختلفة بين فينة وأخرى، وحسب السياق البحثي؛ منهجي التاريخي والإحصائي على سبيل المثال.

الدراسات السابقة

لم نقف في مسيرة بحثنا أثناء وقبل هذه الدراسة على دراسة مشابهة تماما، ولكن استفدنا من مجموعة من الدراسات التي كانت متفاوتة القرب من دراستنا، والتي هي:

- كتاب (التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر) للكاتبة (أميمة عبد السلام الرواشدة).
- دراسة (المونتاج السردي واللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام) للباحثة (مارية تيقاني).
- دراسة (تداخل الأنواع الأدبية والفنية في كتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة المونتاج السينمائي/الشعري نموذجا للباحثة (منى دوزة).
- دراسة (تقنية المونتاج في فيلم "ريح الأوراس" للمخرج لخضر حامينا) للباحث (سعيدي ميمونة).

تمهيد:

(1) المونتاج

ذكرت الكاتبة نجلاء الجمال في كتابها (فن المونتاج التلفزيوني) أن أصل كلمة مونتاج (Montage)، مأخوذة من اللغة الفرنسية وتعني بالتحديد "التجميع" ويقابلها في اللغة الإنجليزية كلمة (Edit). وعليه فإن المونتاج هو فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني، وذلك حسب ما يريد الفنان إيصاله إلى المتلقي من رسالة، والتي تخدم القضية الرئيسية، من العمل الفني (الجمال، 2013 : 19-20). ولا يقل ترتيب هذه اللقطات والمشاهد أهمية عن مضمونها، وإن لم يكن أكثر أهمية (الرواشدة، 2015: 270).

ولا ننسى أن عملية المونتاج فن تلفزيوني في الأصل، ويتم بعد كتابة السيناريو وعملية التصوير، ويتمتع المونتير -الذي يقوم بعملية المونتاج- على حس فني رهف، ويسمى بالمخرج الثاني في الأفلام السينمائية، وذلك لدوره المهم في تشكيل الصورة النهاية للعمل الفني (الجمال، 2013: 20). ووفق هذه المعطيات استعار الباحث هذه الكلمة من السياق السينمائي إلى الكتابة الأدبية، لما يقوم به الكاتب من عمليات الحياكة والنسج الدقيق والتقديم والتأخير وغيرها من عمليات مشابهة لعمل المونتير للمشاهد التصويرية الذهنية في الحبكة العامة لسرد القصة أو الرواية.

(2) مفهوم المونتاج السردي

مفهوم المونتاج السردي كما جاء في كتاب (Film Art: An Introduction) للكاتبين (ديفيد بوردويل – David Bordwell) و(كريستين طومسون – Kristin Thompson) هو عملية تجميع وترتيب اللقطات والمشاهد في السينما أو العمل التلفزيوني بأسلوب يساعد في عرض القصة بشكل متسلسل ومتجانس. والهدف منه هو خلق تدفق سردي بيّن ليعكس تطور الأحداث والشخصيات، مع الحفاظ على الإيقاع المناسب لجذب انتباه المشاهد. يعتمد هذا النوع من المونتاج على تقنيات مثل القطع المباشر، والانتقالات، وتوقيت اللقطات لتعزيز الفهم العاطفي والدرامي للقصة (بوريل، ديفد وطومسون كريستن، 2017: 246).

وهذا الفن يمكن الاستفادة منه في الكتابة الأدبية، وعليه فإن استعارة هذه الكلمة (المونتاج) من حقله الخاص إلى حيز بناء النتاج الأدبي لم يأت من لاشيء، فكما يلعب المونتر الدور الأساس في إنتاج الفلم الذي لا يقل عن أهمية دور كاتب السيناريو والمخرج، بحيث تعد إحدى أعمدة النجاح للنتاج لما يقوم به من الترتيب الصحيح الملفت الإبداعي للقطات الفيديو. كذلك يقوم الكاتب بالحياكة الدقيقة للقطات الصورية الناتجة عن دلالات الكلمات والتراكيب، في البناء الكلي للقصة أو الرواية وفي نطاق أوسع الذي هو عملية السرد. إذن بهذا المفهوم، لا يتعامل الكاتب مع الدلالة الفردية للألفاظ بل مع ما تنتجها من الصور في الذهن. وعلى هذه الشاكلة، لقد استنتجت الباحثة (مارية تيقاني) في دراستها (المونتاج السردي واللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام) من كلام الناقدة الفرنسية (كلودين أمير شوفريل Claudine Amiard-Chevrel) عن التركيب الأدبي حين وصفته بعملية تجميع لقِطع من مواد مختلفة في أثر فني شامل ومتمحور حول ثيمة واحدة، وأن هذا التركيب الأدبي لابد من إنتاجه باستخدام المقص والصمغ. ورأت الباحثة أن هذه الكلمات مثل "المقص والصمغ"، هي ذاتها فن التركيب السينمائي أي ما يسمى بالمونتاج (تيفاني، 2019: 29). ويجب الإشارة إلى أن من المبادئ العامة التي نهضت عليها فن المونتاج، كما ذهب إليه كبار المنظّرين لفن المونتاج أمثال (سيرجيه أزنشتين) هو إعطاء دلالة لتركيبة من مجموعة من لقطات معدومة الصلة، في حين هذه اللقطات على حدة لا تدل على ما دلت عليها قبل التركيب، أو حتى طريقة التركيب ولصقها مع بعضها البعض تعطينا إفرازا دلاليا مختلفا (رواشدة، 2015: 269). والمونتاج يعتبر وسيلة من الوسائل الإبداعية التي يمكننا من خلالها قراءة شخصية المبدع، وهي وسيلة سردية على حد سواء تعكس مرحلة من مراحل الإبداع السينمائي والأدبي، لذلك من الضرورات الملحة للكاتب أن يكون له وعي بالمونتاج، وعلينا النظر إلى المونتاج خارج نطاقه الضيق. ومن هذا المنطلق لقد لجأ الكتّاب إلى الفنون السينمائية ويستعيرون منه تقنيات مساعدة لإنتاج أشكال روائية جديدة (تيفاني، 2019: 28-29). إذن، المونتاج السردي إذا لخصنا القول فيه، هو عملية تركيب فني بما فيه من قص وإضافة وحذف وتقديم وتأخير وغيرها من العمليات للمشاهد الصورية الذهنية، ويكمن خلفها دلالات ومقاصد للكاتب، وهي جزء أساسي من عملية أكبر منها، التي هي الكتابة الأدبية.

المبحث الأول: إدارة الزمن السردي مونتاجيا

نظرا للدور المهم الذي يلعبه الزمن في البناء السردي، يكاد يجزم النقاد بعدم وجود سرد خال من الزمن، باعتباره أحد أعمدته المهمة، ولكن بقدر مكانة الزمن المحمورية، يتأثر أيضا بدخول التقنيات المستخدمة في العملية السردية. وتقنية المونتاج هي إحدى هذه التقنيات التي تؤثر على زمن السرد بشكل مباشر (تيفاني، 2019: 50-51).

وكما سبق القول، يلعب الكاتب فى كتابة القصص إلى جانب وظيفة الكتابة تماما دور المحرر أو المونتير في إنتاج الأفلام الدرامية والسنمائية التي يعتمد اعتمادا شبه كلي على الصور المتحركة أو ما يسمى بالفيديو. وبهذا المعنى يمكن للكاتب أن يلعب دور المونتير السردي، ليتولد على يديه نتاج سردي مكتمل الأركان، من خلال عملية دقيقة من التجميع والحياكة والنسج الحبكي. وعليه فإن الكاتب يوسف زيدان في مجموعته القصصية (حل وترحال) قد لجأ إلى تقنيات تحرير متقدمة في سرد قصصه القصيرة، مما أعطى لنتاجه الأدبي الطابع الخاص المتميز. ومما يلي سيقدم الباحث هذه التقنيات المونتاجية السردية، وتبدأ المسيرة من أنماط ترتيب الأحداث مونتاجيا في القصص:

أ- أنماط ترتيب الأحداث

الترتيب المتسلسل/ الخطي

جدير بالذكر، أن من أهم وظائف المحرر هو ترتيب الأحداث، وتتغير الدلالات المتولدة منه حسب طبيعة هذا الترتيب، لأننا إذا ما اعتبرنا النص القصصي عبارة عن تصوير متحرك لذهن الكاتب، فإن من أهم العمليات التي يقوم بها الكاتب هي الترتيب وأسلوب هذا الترتيب، وإذا وضعنا النقاط على الحروف وعبرنا عن المراد بشكل اوضح، فإننا نقصد بالترتيب، ترتيب زمن الأحداث في حدود السرد لأنه ((يعتبر الزمن عنصرا أساسيا في العمل الروائي، إذ لا يمكننا تصور العملية السردية دونه، من حيث تسليطه الضوء على الحياة والأحداث التي تعيشها الشخصية داخل النص)) (السعيد، 2021). لقد انتهج الكاتب في ترتيب الأحداث في بعض قصصه الأسلوب التدريجي السهل أي من بداية الأحداث إلى نهايتها دون القطع والإضافة والتعديل، فعلى سبيل المثال في قصة (موعود) أولى قصص الكتاب الذي يسرد فيه الكاتب معاناة مولود مسمى ب(موعود) مع اسمه، منذ ولادته إلى آخر محطة زمنية في القصة التي هي وقوف موعود في ساحة التحرير في مدينة القاهرة مع ابنته المراهقة، حيث يبدأ القصة باستهلال قصصي غير مألوف حيث يدخل إلى القصة من باب لومة الجيل القديم والازدراء بهم وسرعان ما ينتهي هذا الاستهلال ليبدأ نقطة بداية القصة حيث يقول: ((ليلة ميلادي العسير، سنة واحد وتسعمائة وألف، غنّى العندليب البشري الأغنية العجيبة "موعود" وكان أبي ساعتها مبسوطا في دكان "عم جمعة الخياط" .. وصاح وسط الحاضرين: خلاص نسميه موعود)) (زيدان، 2014: 7-8) . لقد جاء مشهد معاناة الولادة وتسمية المولود موعودا من قِبل شخصية الأب إنما يدل على ثقافة الذكورية المتسلطة والمتصدرة لجميع المشاهد في بيئتنا الاجتماعية. وعندما ينته المشهد الأول من القصة سرعان ما يربط السارد المشهد الثاني الدال على مظلومية المرأة ومكانتها الهامشية في الأحداث المصيرية المهمة، ويقول: ((في الصباح التالي تحاملت أمي النفساء على ضعفها وجرّبت التحرر من خوفها بأن طلبت من أبي، فور نهوضه من نومه الزاعق بالشخير، أن يوافق على تسميت علي، لأنه أبو سيدنا حسين)) (زيدان، لا يوجد سنة الطبعة: 8) مما هو ملفت للنظر من الترتيب هو التدرج في سرد الأحداث حيث يبدأ بعد ذلك مرحلة الطفولة لموعود ومعاناتها جراء ازدراء الأصدقاء من اسمه: ((في طفولتي قلت لأمي إن تلاميذ المدرسة يسخرون من اسمي فأبكي، فبكت)) (زيدان، 2014: 9). وهذا الترتيب السلسلي لا ينتهي عند هذا الحد بل يأتي المشهد السردي التالي ((في بدء انتظامي في الصف الأول الإعدادي، تلطفت مدرسة الموسيقى.. وسألتني عن سبب جلوسي وحيدا وعزوفي عن اللعب مع بقية الصبيان، فهمست لها بأنهم يسخرون من اسمي، فسألتني عنه ولما أخبرتها لم تستطع منع الضحكة التي انفلتت منها)) (زيدان، 2014: 9). ثم في أكثر الأعمار حساسية يصور لنا السارد معاناة موعد القديم الجديد مع اسمه:((جرّبت حين راهقت البلوغ أن أنطق اسمي باعتزاز مصطنع، لعل السامع يرتعد .. ولكن لا فائدة)) (زيدان، 2014: 9). وأخيرا في مرحلة الجامعة وجد صديقنا من يفهمه ولا يضحك حين يسمع اسمه. وتخرج في كلية العلوم سنة ثلاث وتسعين وتسعمائة وألف ووجد عملا في بقالة مجاورة لبيته وبعده التحق بعمل آخر في هيئة الصرف الصحي (زيدان، 2014: 11) ويتزوج بفتاة غزلانية ويكون عائلة وينضح ويبحث بنفسه عن دلالة اسمه الذي سماه به أبه تيمنا باغنية "موعود" لعبدالحليم حافظ، ويتوصل إلى أنه وغيره من الناس العائشين في مثل بلادنا أنهم موعودون ولكن ليس بالعيش الرغيد، بل بالغربة والظلم والإقصاء، فلا وعد غير ذلك، وآخر لقطة مصورة في صورة سردية ذهنية مليئة التشاؤم والحس بالخسارة، هي عندما يذهب "موعود" مع بنتها المراهقة إلى ساحة الثورة في مدينة القاهرة، وهي آخر محطات الوعد، ولكن بائت هي الأخرى بالفشل حين رأيا أنها مليئة برجال ملتحين ونساء متحجبات (زيدان، 2014: 20). هذا التسلل الخطي الطبيعي والشبيه بالسيرة الذاتية، وبهذا النمط المتسارع وقليل الاسترجاعات الزمنية الذي تتميز به القصة، ثم اختيار لقطات مصورة سردية التي تثير عاطفة المتلقي، والتي تعمل على إبراز مظلومية شخصية (موعود) وجمعها في بكرة سردية مصورة، لم يأت اعطباطا، بل يكمن خلفه دلالات يريد السارد

إيصالها، وهي إظهار الاشمئزاز من رسوخ تقاليد وثقافات متنوعة مثل اضطهاد شخصية المرأة والنظر إليها كوسيلة لإنجاب الأطفال دون حق التسمية، وكذلك وصف حياة الفرد في مجتمعاتنا التي هي عبارة عن حرب نفسية مستمرة وعدم الشعور بالطمأنينة نتيجة التصرفات العدوانية التي لا تتقبل أي اختلاف. هذا من جانب، ومن جانب آخر يريد السارد المونتير والمحرر الفنان للقصة من خلال هذه الشبكة من القصّ والربط والحذف وغيرها من التقنيات التحريرية أن يوصلنا إلى النتيجة الرئيسية، وهي أن الفرد العربي يعيش في وهم الوعد الزائف الذي لا أمل في طلوع شمسه.

ولو انتقلنا إلى قصة (حكايات الوحيدة) نرى أن المشاهد الصورية من حيث الربط والترتيب تمر بنفس الترتيب المتسلسل، وقد اختار الكاتب هذا الأسلوب في التحرير، لتخفيف وقع الصدمة التي تنتهي بها القصة. فالقصة هي عبارة عن معاناة شخصية المرأة العانسة المعنوية، وقد اختار لها الكاتب اسم "إلهام" في القصة، وتبدأ بمكالمة هاتفية بين "إلهام" و"سلوى" لوضع موعد في هذا المساء للجلوس مع بعضهما البعض وكما هي الحال أن تفتح سلوى قلبها لتستمع إلى معاناة إلهام. ينتهي هذا المشهد ثم يبدأ مشهد إنتظار سلوى ضيفتها وكذلك إجراء التجهيزات، وتحضير المجلس والتفاصيل الأخرى، وتأتي الضيفة وتبدأ مباشرة بالدخول إلى الموضع القديم الجديد، وهو معانتها مع زوجها اللامبالي بحبها والاهتمام بها. وسلوى تستمع إليها حتى تفرغ "إلهام" من شحنة التذمر الجديدة، الذي تدور كلها حول خيانة زوجها لها، والاستيلاء على جميع ممتلكاتها، وفقدان جمالها جراء الهم والحزن الدائمين، ومن ثم تركه لها، وكأنها ليست تساوي شيئا (زيدان، 2014: 45-49). ولكن؛ ما إن يفرغ الكاتب من ترتيب هذا التسلسل، ليفاجىء المتلقي بصدمة كبيرة، وهي أن جميع هذه الحكايات التي حكتها "إلهام" ل"سلوى" إنما هي من نسج خيالها، وإنها ليست متزوجة في الأصل، بل هي تعاني من أعراض الوحدة منذ أن فقدت والدتها قبل عشرين عاما وأعراض العنوسة منذ أن بلغت سن الأربعين وجعلتها تتعامل كالمجنونة (زيدان، 2014: 50). إن هذا المشهد المأساوي الذي صدم به الكاتب المتلقي، يوصل لنا مدى ما بلغ إليه المجتمع من فقدان التوازن، وانعكاس صادق وبأسلوب أدبي لما يمر به المجتمع من تفاقم المشكلات، ومن أبرزها مشكلة العنوسة، التي هي في الأصل ناتج من تكدس موانع الزواج، من؛ تدهور الاوضاع المادية، وقلة اماكن السكن، وهجرة الذكور إلى البلدان الغربية، ومرور بلداننا بالحروب والفتن المستمرة التي هي محرقة الذكور.. كل هذا وأكثر من العراقيل والموانع أنتجت هذه المشكلة التي هي تهديد حقيقي لمستقبل الأمة بأكملها. واستطاع الكاتب من خلال خلق هذا المشهد السردي وجعله نهاية قصته، أن يوجع القلب وينبه الوجدان ويثير العاطفة.

الترتيب الخلطي/ قِطع الأحجية

أما في قصة (عرس العجوز) فالترتيب مغاير تماما عمّا سبقها، لأن الكاتب المحرر يُدخلنا إلى عالم القصة من الوسط أو بالاحرى من مشهد، وهو تصوير دقيق لمشهد إيقاظ الشمسِ للمرأة العجوز النائمة على سريرها وحيدة متروكة، وفي غاية السأم والملل من الحياة (زيدان، 2014: 23). هذه اللقطة السردية هي شريان القصة، وهي النهاية وما آل إليه الأمر. ومن بعد ذلك يعود الكاتب ليسرد لنا الأجزاء الأخرى منها كقطع لعبة (بازل) ليظهر لنا في النهاية الملامح الأخيرة للقصة. والتى كلها بمثابة التبيين لما وصلت إليه العجوز، ويذكر لنا أهم الأحداث والمحطات المهمة في حياتها. منها: الكاتب يبقى في غرفة النوم ويعود بالشريط إلى الوراء ويظهر لنا العجوز في حال أفضل بقليل، وهي أنها كانت تغلق ستائر نافذة غرفة النوم إلا قليلا منها ويدخل شعاع الشمس كل صباح من خلال هذه الفتحة. أما الآن في القصة فإنها تركت النافذة بلا ستائر. وبعد ذلك يأتي ليذكر لنا لم عجوزنا وحيدة؟ فهي سئمت المجاملة وتكرار الحياة ولبس القناع، وإضافة إلى ذلك فإنها الآن غير مرحب بها في الحياة، بل الأقارب يفضلون رؤيتها ميتة، طامعين في ثروتها. ثم تظهر بعد

ذلك شخصية امرأة عراقية، التي كانت تستأجر الطابق الأول من عجوزتنا، والتي كانت كل ما تبقى لها من صديقات واقارب، وتركتها هي الأخرى (زيدان، 2014: 23-24). المشهد السردي الأكثر انعكاسا على الوحدة والملل والذي هو المعتاد اليومي للسيدة الوحيدة، هو تردد "مسعود البواب" اليومي في كل صباح وفي نفس الوقت "السابعة صباحا" وجلب وجبة الإفطار وحدوث نفس الحوار الممل على مدار سنوات طويلة، يجعل المتلقي يشعر ويرى بعينه الذهنية ما تمر به السيدة، وهذا ما يقصده الكاتب (زيدان، 2014: 26). وما نريد إيصاله هو أن الكاتب في هذه القصة لم يتبع نمطاً تسلسلياً خطياً سريعاً، بل بدأ بوقت السردي الآني للقصة، ثم في كل مشهد يأتي بقطعة جديدة وبتراخي مقصود، وكأن الكاتب يريد أن يخفف من وطأة التأثير النفسي على القارئ أو أن يشعر القارئ بكل حواسه تفاصيل الملل والوحدة. وعلى هذا النمط يستمر الكاتب في الكشف عن قطعة بعد أخرى، ولكن الأكثر لفتا للنظر هو ترك النهاية مفتوحة، وربطها منطقيا بعنوان القصة (عرس العجوز) وذلك حين تنقلب السيدة في ليلة من الليالي، وتخطو خطوة في تغيير الحوار المكرر المزمن الدال على البرودة والجفاء مع مسعود البواب، حين كان كل الحوار اليومي بينهما عبارة عن جمل:

- صباح الخير يا ست هانم
- صباح الخير يا مسعود، فيه أيَ حاجة جديدة
- لا يا هانم، الحمد لله
- تستاهل الحمد. (زيدان، 2014: 26).

ولكن في نهاية القصة، تتغير الحوار، وبمبادرة جريئة من السيدة وتتحول إلى:

- يا مسعود، أنا النهاردة ها طلب لحمة مشوية ورز معمر، وهاعمل حسابك.. ابقى عدّي عليا بالليل قبل ما تطلع السطح، واتعشى معايا.. هههه.
- حاضر.. يا هانم (زيدان، 2014: 31).

ثم يترك الكاتب المحرر المتلقي عند هذا المشهد، ويضع نقطة النهاية لقصته، ليترك المتلقي متنفسا الصعداء، بعد مشاهد سردية مملة ومكررة، التي تشمأز منها نفس الإنسان، ليبدأ بعد هذه النهاية تصورات ببداية سعيدة ومختلفة.

الترتيب المتداخل/ مضطرب

أمّا في قصة (حيرة فاهم) التي تتكون من ثلاث شخصيات وهي "فاهم" الشخصية الرئيسية، وزوجته "حنان" وشخصية "محمود" زميل فاهم في العمل. فهي تتميز من ناحية ترتيب المشاهد وتواليها، بالارتباك والاضطراب. وهذا النسق في الترتيب يتميز بتداخل الأحداث فيما بينها وخلط أوراق الشخصيات (زوقار، 2020: 351). وهذا الترتيب في قصتنا إنما هو انعكاس طبيعي لموضوع القصة، التي هي في الأصل التي تتحدث عن حياة "فاهم" النفسية والاجتماعية المضطربة. فهو يعيش حياة كالجحيم، جراء الشك الدائم من زوجته المتأثرة بمبادئ الحرية التامة، وعدم إيمانها بالخضوع لقوامة الرجل، أمّا هو فرجل محافظ وتقليدي ومتقبل لما تربى عليه المجتمع جيلا بعد جيل. ومن جانب آخر، صديقه محمود الذي يتميز بصفة اللامبالاة وقلة الاهتمام فيما يدور حوله، وليس له هم إلا صيد النساء وإعجابهن به. فالقصة تتحدث عن صراع القديم مع الجديد، وعن تأثر نساء المجتمعات العربية والإسلامية بالنعرات التحريرية الغربية والحركات النسوية، وعدم فهمها فهما دقيقا واستيرادها إلى أوطاننا دون الاهتمام بما يحدثه من فوضى داخل الأسر، وتفكيك المجتمع جرائها. وهذه القصة بالرغم من أنها أقرب إلى النسج من خيال الكاتب، إلا أننا نلاحظ فيها ترتيب الكاتب لزمن القصة بطريقته الخاصة وغير خاضع للتابع المنطقي لسير الأحداث وتسلسلها، بل عرضها بأسلوب يتجلى فيه بصمته، وهذا ما يميّز الكاتب عن غيره (السعيد، 2021: 821).

عنوان القصة يجعل المتلقي يشعر بالحيرة، كما هو حال البطل "فاهم" قبل الدخول إلى تفاصيل القصة. فكيف يكون الفاهم في حيرة، أمر عجيب؟! ومما يدل على الارتباك في ترتيب القصة والتي كما أشرنا إليه هو انعكاس لموضوع القصة، هو ابتدائها بجملة "ما يجري فينا، دوما، ومن حولنا، نجهل منه الكثير" (زيدان، لا يوجد سنة الطبعة: 35). وهذه هي الجملة الاستفتاحية في القصة وهي أول جملة في الحوار بين فاهم وزميله في العمل محمود. وعندما ينتهي هذا الحوار، ينتقل الكاتب إلى مشهد منولوجي داخلي وحوار فردي في نفس فاهم، حين يصف صديقه محمود بأنه لا هم له إلا النساء وجميع مغامرات حياته هي معهن. هذا النوع من الحوار الفردي لشخصية فاهم تتكرر وفي كل مرة يُدخلنا أكثر في جو الاضطراب. فها هو في حجرة مكان العمل يحاور نفسه مرة أخرى، ويقترب منه الكاتب حتى يسمع ما يقوله تحت اللسان ويجعلك تشعر بثقل هذا الارتباك (زيدان، 2014: 36). لا تنتهي هذه اللقطة حتى ينقلنا الكاتب مرة أخرى إلى مشهد آخر لوحدة "فاهم" القاتل في بيته وتذكره آخر ما دار بينه وبين زوجته من حوار، والذي انتهى بالاتفاق على عدم التدخل شؤنها لأنها حرة، ووافق البطل في النهاية. ومما يميز ترتيب مشاهد هذه القصة عما سبق ذكره عن قصة (عرس العجوز)، فبكل بساطة هو أن ترتيب المشاهد المصورة الذهنية السردية لا تصب في النهاية إلى حل أو نتيجة أو حتى ترك فسحة للمتلقي ليقترح الحل، بل تبقى القصة ونهايتها مشوشة ومبهمة، وغير واضحة المعالم، حتى يجعل المتلقي أيضا في حالة حيرة كما هو حال الشخصية الرئيسة "فاهم" حيث يبقى في غمرات الشك، وفقدان الثقة من الزوجة وأقرب الأصدقا، حين يقول في آخر مشهد منولوجي وهو يقاوم أفكاره بعد عدم رجوع زوجته إلى البيت الليلة الماضية، بحجة مرض صديقتها "هويدا": ((الصبح أطلّ، ولم أنم، ولا فهم عندي لما يجري من حولي ولا قدرة لي على أي فعل. طيب، لن أفعل أي شيء وسأكفّ، عن السعي إلى الفهم)) (زيدان، 2014: 41). هذا حين سبقته لقطة في ذروة الشك، و"فاهم" في نفس الحالة من الحديث مع النفس ومراودة الأفكار له، حين يجزم على عدم وجود زوجته عند هويدا ولو ذهب إلى بيتها للتأكد، بل يجد المكان خاليا. وإذا ذهب إلى بيت محمود زميله في العمل يجد زوجته عنده. وسرعان ما يتراجع عن هذا التفكير بعد الجزم ويقول: ماذا لو كان "حنان" مظلومة؟

إضافة إلى ما تم ذكره، من مجابهة الكاتب حملة الحداثة واتهام النعرات الداعمة إلى الحرية المطلقة، فإن معادات الكاتب لأي مظاهر التجديد، والدال على الحياة في العصر الجديد، ودخول التقنيات المتنوعة إلى شتى مرافق الحياة، ثم تعلقه بالأصالة وحرصه على بقاء الأشياء على طبيعتها وفطرتها، مبطون في خطابه، حيث لاحظنا ذلك في لقطة من الحوار الذاتي لشخصية "سلوى" في قصة (حكايات الوحيدة) حين تقول: ((فأنا لا أحب دخول الكهربائي غرفة نومي)) (زيدان، 2014: 45). الكهربائي كرمز للعصر الجديد مقابل عصر الشمعات والمشكاة وغيرها من الرموز الدالة على الأصالة والتعلق بالماضي، يكون وسيلة الكاتب المحرر ليصنع منه لقطة ذهنية متحركة، ويدسه في السرد، ليظهر من خلاله عداوته بأسلوب شعري لما له صلة بالتجديد.

الترتيب الفاصلي/ التلوية

عندما ننتقل من قصة إلى أخرى في قصص الكاتب يوسف زيدان، في مجموعته القصصية (حل وترحال) ونمعّن النظر فيه، نرى أساليب مختلفة في ترتيب الأحداث وخلق الصور المتحركة في الذهن وربطها، واستخدام غيرها من التقنيات. فمثلا في قصة (صالة الوصول) نرى أن الترتيب يتميز بما يمكننا تسميته بأسلوب الفاصلي. فالقصة الرئيسية هي عن فتاة إسمها "إيمان" وتعمل في كافتريا صغيرة في صالة الوصول في إحدى المطارات دون تسميته، وهي تعيش حالة حب، وسافر حبيبها إلى دولة "كويت" لطلب الرزق والعمل، ولكن في إحدى الأيام تعلن بشكل مفاجيء عن نيّتها في طلب إجازة طويلة عن العمل وتبدأ القصة بهذا المشهد. فيصور لك الكاتب دهشة زميلاتها في العمل عن هذا الطلب المفاجئ،

مع أنها لم تتأخر يوما عن الدوام. عندما ينتهي المشهد الأول. ينتظر المتلقي أن تتواتر عليه الأجزاء الأخرى من القصة والمشاهد المكملة لها. ولكن يلجأ الكاتب المحرر إلى ترك الإدامة في قصة إيمان. وينتقل إلى مشاهد أخرى ويدمج قصة صاحب عملها "استاذ سمير" وصولاته الشهوانية مع النساء ويجعلها فاصلا بين بداية قصة إيمان ونهايتها. ويفصّل فيه حتى يكاد أن ينسى المتلقي القصة الرئيسية. من محاولاته الدائمة في الإيقاع بالفتيات، مع أنه متزوج ولديه أطفال، ودائما يصف نفسه بالبيتوتي ومخلص لزوجته وأولاده، إلى تقليله الدائم من شأن الشباب ووصفهم بأوصاف مشينة وإنهم غير قادرين على حمل المسؤلية. ثم يعود في أواخر القصة إلى استكمال قصة "إيمان" ليكشف لنا السبب الرئيسي وراء طلبها الإجازة الطويلة، هي أن سبب عملها في صالة الاستقبال في المطار يعود أصلا إلى توقها إلى حبيبها المسافر إلى الكويت، وتنتظره كل يوم بشغف، ومرّ ثلاث سنوات حتى عرفت فجأة أن حبيبها عاد إلى البلاد دون علمها وخطب فتاه من اقاربه. هذا الخبر نزل كالصاعقة على إيمان ولم تعد معنى لوجودها في مكان عملها (زيدان، 2014: 53-61). إختيار هذا الأسلوب في حشو قصة "إيمان" البنت الجميلة الصادقة الساذجة المخلصة، مع قصة رجل شهواني صياد للنساء وجعل القصة فاصلا بين بداية قصتها ونهايتها، لم يأت اعطباطا، لأن الكاتب الذي يعمل بكل دقة في الجمع بين المشاهد واللقطات تماما كما يعمل المونتير أو المحرر، واختيار المكان المناسب لها، تؤدي إلى خلق دلالات معينة، تختلف حين تختلف هذا الترتيب. فإذا قربنا الطريق ولم نطيل في التحليل، يرى الباحث أن الكاتب هنا أراد أن يجعل المتلقي بين مشهدين مختلفين بل وضدين؛ فتاة حسناء جميلة وهى فى أوج شبابها ولكن تضحي بجمالها، وترضى بالركض وراء لقمه عيش ليست بحاجه إليها، من اجل الوصول إلى حبيبه. وبين رجل متزوج راكض وراء الشهوات، وجمع كل الاهتمامات وراء ملذات الحياة. وهذا التصوير الاحترافي هو لإظهار المرأة مغدورة، والرجل ككائن حيواني، أو كالذئب طمّاع ولا يشبع.

ب- التلاعب بالزمن مونتاجيا

إذا كان للترتيب في شريط الأحداث في القصص صلة وثيقة بالعمل المونتاجي، وينتج عنه بناء سردي ذات بصمة خاصة، فإن هناك تحريكات إبداعية وفنية في الزمن السردي، تجعل الكتابة الأدبية جنسا فنيا متداخلا في الجزئيات الدقيقة ثم البناء الكلي للقصة مع الفنون المصورة. لذلك نرى أن الكاتب قد لجأ إلى هذه الفنيات في مواطن كثيرة في قصص مجموعته.

التسريع والإبطاء

في بعض الاحيان لجأ الكاتب المحرر إلى تقنية الإبطاء في عرض القصة، فمثلا في قصة (سرّ كحول) تبدأ القصة بسؤال شبيه بافتراضية الدراسات العلمية، من حيث تشغيل خيال القارىء للبحث حول أجوبة منطقية، حين يقول: "لا أحد يدرك سرّ الارتباط القوي بين شخصية "باشمهندس شحات" ورفيق دربه النحيل "مصطفى كابوريا" (زيدان، 2014: 143). مع أن الكاتب يريد من خلال هذا النسيج السردي وبأسلوب يتلألأ أدبية، أن يعرض عاهة اخلاقية نابية في المجتمع. ولكن؛ يترك الجواب الصريح عن هذا السؤال ويجعل من جميع الأقطاب في القصة وسيلة للوصول إلى الجواب، وذلك أسلوب أشبه بالدراما التلفزيونية، من هذا الجانب الذي يقوم بإثارة حفيظة المتلقي، كوسيلة للتعلق، وهذا ليس حبا من الفنان بإدمان المتلقي دون هوادة، بل كأداة لجعله يبقى مع الأحداث للوصول إلى النهاية، وتطعيمه الرسالة.

يقوم الكاتب بتجميع الأحداث واللقطات، ابتداء من السؤال السابق، حيث يضع علامة التعجب من السبب المنطقي الذي يجعل هاتين الشخصيتين صديقين حميمين، الأول الذي سماه "الباشمهندس" الذي هو مقاول يبني المباني

الشاهقة في الاماكن غير قانونية، والثاني الذي سماه "مصطفى كابوريا" والملقب بـ"كحول" الذي هو عبارة عن موظف عند الأول، وساكن في إحدى شققه الكثيرة جدا مع زوجته "سلمى". ثم تبدأ لقطات التعريف والسيرة الذاتية وعرض مهارات الشخصيتين. ومرورا بعاداتهما اليومية معا، حيث يجتمعان معا في مكتب المقاولات إلى أوقات متأخرة من الليل. وغيرها من الحشو الزائد بالمونتاج بين السؤال والنتيجة، إلى أن يوصلنا إلى جواب بهذه السطور: ((لحظة وقوع الزلزال كان المقاول يغلق من الداخل باب مكتبه المؤقت بالطابق الأول، وينهل من المتع السريرية التي لا حدود لها، فلمّا ارتجّت الجدران وتدفّق فجأة نهر الرعب، طاش عقله فاندفع هو والسمراء والفاتنة "سلمى" إلى الشارع ..عاريين)) (زيدان: 2014، 143-149). ربما هذا الأسلوب المونتاجي في تجميع القطع، وتأخير البوح بالجواب قد يعود إلى حساسية الموضوع وخطورة الحقيقة. وهذا دليل على وجود ربط قوي بين موضوع القصص وطريقة المونتاج السردي.

وفي قصة (حكايات الوحيدة) يقوم الكاتب بإبطاء المشهد إبطاء يجعل المتلقي يشعر بمرارة انتظار شيء ليس متحمسا لحودثه، فكل ثانية من الانتظار مُرّ، فما بالك لوكان هذا الانتظار لما لا يشتهيه الإنسان؟ هذا ما صوره الكاتب السارد في المشهد الاستهلالي للقصة، حين يمدد فترة انتظار "سلوى" مجيء صاحباتها القديمات والجديدات وزميلات العمل إلى بيتها، لخوض جلسة أخرى من الاستماع إلى معاناتهن. بعد عناء كثير للتهرب من اللقاء أو تأجيله، فيطوّل الكاتب هذه الفترة أكثر مما تحتاج, بذكر ادق التفاصيل، من الشعور بالملل ومرور فترة العصر تثقل الأنفاس عليها، وإعدادات اللازمة للجلسة، ثم لا يبقى عندها ما تشغل به نفسها، سوى اللجوء إلى الاستلقاء على طرف سريرها والدخول إلى التفكير العميق، مع أمل في الخلود إلى النوم أو على الاقل أن يختطفها النعاس (زيدان، 2014: 45).

ولكن؛ على عكس ذلك نرى أسلوب التسريع؛ وذلك حين يعرض لنا المعتاد اليومي الدائم للسيدة الوحيدة في قصة (عرس العجوز)، والتي هي عبارة عن مجموعة كثيرة من الطقوس المكررة التي لا مناص منها، من؛ الإفطار وإعداد الوجبة الأخرى ببطىء، وجلوس العصر الطويل وحيدا، وإدفاء الماء وسكبه في حوض الاستحمام، وخلط العطور مع الماء، والاستحام الطويل، والخروج من الحمام والدخول إلى غرفة النوم وبدأ طقوس النوم، من؛ إشعال الشمعة وغيرها.. (زيدان، 2014: 28). هذه كلها يعرضها لنا الكاتب بسرعة متقنة، وكأن جميع هذه الأحداث التي تأخذ وقتا طويلا، تمر أمام عين الرائي في عدة ثوان.

وعلى هذا النمط يقوم الكاتب مونتاجيا بتسريع الوقت وتمرير ساعات طويلة في لحظات درامية، وذلك في قصة (ساكن السرداب) حين يقول شخصية المحقق حول مخطط عربي قديم في مدينة (ستوكهولم): ((بلا استراحة ولا هدأة نوم، وبعد ساعات من وصولي وصلتُ إلى المكتبة العريقة)) (زيدان، 2014: 164). وفي القصة والحدث نفسهما، يمرر الكاتب سبع ساعات في غضون التفوه بكلمات معدودات ((بقيتً بقاعة الإطلاع الملحقة بخزانة الكتب المخطوطة، سبع ساعات تامّات، غُصت خلالها في أعماق المخطوطة فرأيتُ من العجب عُجابا بأولها)) (زيدان، 2014: 165).

استراجاع الماضي (فلاشباك)

وهو قطع سريع للماضي في سلسلة الأحداث ثم العودة إلى الحدث الأصلي. في قصة (موعود) وكجزأ من البناء السردي للقصة، يقوم الكاتب على لسان "موعود" باسترجاع الماضي الجميل على هيئة التذكر، ويدخله في الشريط الخطي للقصة، وذلك حين يصور لنا ما صنعه الزمن بزوجته حين كانت قبل زواجهما جميلة ورشيقة مثل الغزال وفي ميشيتها المتخايلة، ومثيرة للخيال، ناعمة، وشهية، مما جعل موعود يفكر في الزواج! ولكنها الآن عبارة عن كومة لحم مترامية الأطراف مستلقية في غرفة النوم المجاورة، ومعلنة عن نومها بصوت مشابه لصوت الصفير الممزوج بخوار البقر (زيدان، 2014: 11). إتيان الكاتب بهذا التصوير الحركي الاسترجاعي السريع، ومزجها مع بنية القصة، له دلالته الخاصة،

وهي حنين الإنسان الدائم إلى الماضي، ولاسيما حين تكون متعلقة بالنساء. هذا من جانب، ومن جانب آخر إنتهاء فترة العمر الجميلة وحياة الملذات سريعا، وهذا ناهيك عن دلالة الابتعاد "موعود" عن الوصف المعنوي للمرأة، بل في كلتا الحالتين يصفها من الناحية الجسدية وبالتحديد يشبهها باللحم، في الحالة الأولى يشبهها بالغزال والثانية بكومة اللحم المترامية الأطراف. وسرعان ما ينتهي هذا الخيال والاسترجاع، ليعود إلى أحداث القصة الآنية، وتقبّل الواقع. وفي قصة (حيرة فاهم) وفي الثنايا المتشابكة لسرد القصة، يدرج الكاتب استرجاع شخصية "فاهم" لنصائح أبيه الميت عن الحب والعلاقات بين البشر، أي بين الرجل والمرأة ثم بين الأم والأولاد، فالأب هنا كرمز للجيل القديم وذات تجربة فعلية في الحياة وممارس، ويقول: ((فالحب حسب ما كان أبي يقول هو ما يكون بين الذكر والأنثى، وهو متطور الأشكال ولا يكاد يستقرّ على حال..هذا هو الحب، أما ما يكون بين الأم وأبنائها فهو الأمومة)) (زيدان، 2014: 40). فالأب هنا يرسم لنا ملامح شخصية المرأة العاطفية، ويقسمها إلى دورين مختلفين، أولا في دور الطرف الرئيسي من عملية الحب، فهنا تكون المرأة شرسة ومقاومة ولا شيء مستقر فيها، بل على الرجل أن يكون دائم الحذر. أمّا في الدور الثاني فنفس المخلوق يكون رمزا للعطاء والحب بلا مقابل، ولكن سياق الوصف إذا تمعننا النظر فيه، يوحي بأن هذا الدور للمرأة لا يكتب لها، لأنه نابع من الغريزة المطبوعة، وليس من التصرف العقلاني، والأم في سائر الحيوانات في هذا الدور لها نفس الأداء. وكأن تذكّر هذه النصيحة الأبوية من قبل "فاهم" اعتراف وتحصيل للحاصل، واستسلامه أمام أداء الدور الذي يجب أن يؤديه كطرف للحب مقابل المرأة، واستشفاء غير ناجع.

تحديد أوقات حدوث الأحداث

أثناء حدوث الأحداث في الأعمال المصورة، يقع على عاتق المونتير جزئية فنية أخرى، والتي هي جزء من عملية صياغة الدلالة، وهي تحديد توقيت حدوث الأحداث. هذا الأسلوب شائع جدا عند الكاتب الأدبي، ويمكننا تسميته بالتقنيات المشتركة بين العمل المصور والسرد القصصي، والامثلة على ذلك كثيرة عند كاتبنا يوسف زيدان: فعلى سبيل المثال في قصة (لُعبة ليل) يحدد لنا على لسان الشخصية الرئيسية توقيت موت أبيه بقوله ((في مبتدأ الأشهر الماضي، الماحقة، مات أبي)) (زيدان، 2014: 75). ويظهر لنا أن الموعد مع تحديده إلا أنه مبهم إلى حد ما، ربما هذا يعود إلى مرارة هذه الذكريات ووقعها الأليم على قلب المتحدث. ولدينا نفس الحالة مع تجربة مريرة أخرى حين يقول: ((في بداية الشهر الماضي، عندما أهانتني أمام أسرتي)) (زيدان، 2014: 75). ومعروف أن الرجل أكثر ما ينكسر أمامه هو التقليل من شأنه كرجل، وخاصة من شريكة الحياة. وعلى غرار ما سبق وفي قصة (ساكن السرداب)، يقوم الكاتب بالإشارة إلى توقيت معين، وذلك في غضون سرد قصة رحلة رجل مُكلّفٍ بالاطلاع على مخطوطة عربية قديمة في العاصمة السويدية (ستوكهولم) والرحلة تبدأ من مدينة (القاهرة) عاصمة مصر، وفجأة ينصدم بثابت كوني، وهي اختلاف الوقت بين المدينتين، وما يترتب عليه من اختلاف الحياة وتأثيره النفسي وغيره، ويقول: ((في اليوم الأول من زيارتي هذه، قيل لي إن شهور الشتاء تنعدم فيها الشمس، فتسود العتمة ويعمق الاغتراب والوحشةُ التي تقود الناس للغوص في قيعان نفوسهم ونقائعها))(زيدان، 2014 : 163-164). عبارة "في اليوم الأول" هي الشاهد عندنا، التي هي في الأصل لا تقال شفهيا في العمل السينمائي أو المصور، بل تضاف مونتاجيا إلى الشريط المصور، وباستعارة هذه التقنية المونتاجية افتتح الكاتب مجالا جدليا لا حدود له، وأدخلَنا عبر هذه العتبة الشعرية إلى جوهر الاختلاف بين الحضارتين الغربية والشرقية. ولجأ إلى نفس التقنية في قصة أخرى في مجموعته القصصصية، وهي (كهف بحري) في مواضع عدة منها ((فجر اليوم صحوت من نومي وصحوبا بحماسة نادرة)) (زيدان، 2014 : 154) وكذلك حين يقول: ((وصلت إلى الجزيرة قبيل الضحى)) (زيدان، 2014 :154) ثم قوله: ((بعيد الظهر طوّفت بالجزيرة مرتين)) (زيدان، 2014 : 156)

وكذلك: ((ساعة الغروب انكشف لي بعض المستور)) (زيدان، 2014 : 158). وقبل كل ذلك وفي القصة الأولى في مجموعتنا القصصية (قصة موعود) حين يحدد توقيت ولادته أكثر دقة من غيرها، حين يقول موعود: ((ليلة ميلادي العسير، سنة واحد وسبعين وتسعمائة وألف)) (زيدان، 2014 : 7). ربما هذا النهج المتبع من قبل الكاتب، الذي تجاوز حدود الحالة إلى الظاهرة، يحمل خلفه كثيرا من الدلالات الكامنة؛ ولكن همّ الباحث هو التركيز على استخدام تقنية المونتاج في السرد القصصي.

المبحث الثاني: الفنيات والتأثيرات المونتاجية:

أ- تقنيات سردية

النقلات السريعة

معلوم أن للتصوير أو الفيديو جملة من التقنيات المؤثرة في عرضه، وهذا حسب ما يحتاجه السياق. منها: تقنية أو أسلوب النقلات السريعة، التي عادة ما يُسخدم للتعريف بالشخصيات في القصة أو عند افتتاحية الأفلام السينمائية. وهذا عمل فني بامتياز، لأن عمل المونتير عمل فني في الأصل (ميمونة، 2013: 81) وعليه؛ فقد لاحظ الباحث أن الكاتب استخدم تقنية النقلات السريعة في قصة (صالة الوصول)، وذلك في خضم السرد الوصفي لزميلات "إيمان" الشخصية الرئيسية في القصة من قِبل رب العمل "استاذ سمير"، اللواتي يعملن في صالة الوصول في أحد المطارات، بأوصاف مختلفة، واستطاع الكاتب أن يحول هذه الأوصاف من الكلمات والالفاظ إلى أشبه بسلسلة من اللقطات السريعة المتتالية ذهنية مع كتابة تعليق تعريفي أسفل اللقطة. وتبدأ السلسلة وتنتهي هكذا: ((زميلتها المتلوّنة الممتلئة البضاء القصيرة"نوال" التي ينادونها طيلة الوقت "نونو"... "نهلة" زميلتها الأخرى الحسناء، الطويلة، فواحة الأنحاء بأنوثة فطرية لا حجب لها ولاسيطرة عليها، المسماة في كلامهن اليومي "نانا" ... زميلتها الأخيرة انضماما إليهن، السمراء المدللة بينهن بالاسم "نودة" لأن اسمها "نهاد")) (زيدان، 2014: 53). والدلالة الأدبية المرادة من قبل الكاتب سواء أكان مراده الكشف عن علة معيبة من قِبل بعض أرباب العمل في التعامل مع المرأة، والنظر إليهن نظرة جسدية، واختيارهن للعمل على أساس الشكل الظاهري، أو غيرها من الدلالات، إلا أن موضوع الباحث هو التركيز على لجوء القاص إلى تقنية المونتاج في مواضع معينة والإبداع فيه. وهذا الترتيب للقطات الذهنية وتدفقها في هذا الموضع يعطي معنى ودلالة لا يعطيه فيما لو كان هذا الترتيب مغاير (دوزة، 2015: 277).

المشهد

القصة باعتبارها شبكة منسوجة تحتوي على فضاءات متنوعة ومختلفة، تحتاج إلى مجموعة من التفاصيل العملية الدقيقة لربط أجزاءها. تماما، كما تفعل السيدة حين تنسج ثوبا، وتقوم بربط كل القطع بعد نسجها لتشكل منها الهيئة النهائية للثوب. وكذلك هي الحال عند الكاتب، يبدأ ببناء قصته على جميع الأصعدة، قطعة وراء قطعة، ثم يقوم بتنسيق هذه القطع وربطها. ومن احدى هذه المراحل مرحلة تكوين المشاهد، فبالرغم من أن هذه المرحلة لها صلة وثيقة بعملية الإخراج والتصوير بالدرجة الأولى، إلا أن ما يربطها بالكتابة الفنية والمونتاج السردي، هي الجزئية المتعلقة بكيفية رصف هذه المشاهد، وربطها. وتحويلها عند المتلقي من لغة القراءة/ سامع إلى لغة القراءة/ مُشاهد (الرواشدة، 2015: 37).

وعليه، فإن لجوء الكاتب يوسف زيدان في قصصه القصيرة إلى أسلوب تجميع المشاهد وبناء القصة منها، لا يخفى حتى عن القارئ العادي. ولكثرة النماذج، مختلفا عن أسلوبنا المعتاد التحليلي الوصفي، نعرض احصاءات لعدد المشاهد الموجودة في قصص مجموعته، من أول قصة إلى آخر قصة: (أولا: قصة موعود: تتكون من 5 مشاهد رئيسية)، (ثانيا:

قصة عرس العجوز: تتكون من 5 مشاهد رئيسية)، (ثالثا: حيرة فاهم: تتكون من 4 مشاهد رئيسية)، (رابعا: حكايات الوحيدة: تتكون من 3 مشاهد رئيسية)، (خامسا: صالة الوصول: تتكون من 4 مشاهد رئيسية)، (سادسا: مولد قصيدة: تتكون من 5 مشاهد رئيسية)، (سابعا: لعبة ليل: تتكون من 6 مشاهد رئيسية)، (ثامنا: مُخاتلة: تتكون من 6 مشاهد رئيسية)، (تاسعا: بؤس الملكة: تتكون من 6 مشاهد رئيسية)، (عاشرا: انتباه لا إرادي: تتكون من 5 مشاهد رئيسية)، (حادي عشر: دوران اجباري: تتكون من 4 مشاهد رئيسية)، (ثاني عشر: أصل السنطة: تتكون من 3 مشاهد رئيسية)، (ثالث عشر: سر الكحول: تتكون من 5 مشاهد رئيسية)، (رابع عشر: كهف بحري: تتكون من 5 مشاهد رئيسية)، (خامس عشر: ساكن السرداب: تتكون من 4 مشاهد رئيسية).

الحوار الدرامي والمونتاج

معلوم أن الحوار من الناحية الإبداعية في العمل الدرامي، هو جزء من السيناريو، وأن المونتاج كما سبق، يعد عملية تقنية فنية، للتجميع والتحرير والربط بين اللقطات، وشتّان بينهما. ولكن ما يجعل المونتاج داخلا في عمل الحوار، يكمن في كثير من التفاصيل الفنية، مثل: بطء أو سرعة الانتقال بين جوانب الحوار، وتعزيز التناغم العاطفي بين الطرفين، وإظهار التفاصيل المتعلقة بأحداث القصة، أو التركيز على جانب محدد من الحوار لمقاصد معينة. وعلى سبيل المثال في قصة (بؤس الملكة) التي هي قصة عن أمنيات بطلة القصة "هويدا" لتصبح ملكة، وهي تُقلب الأفكار؛ كيف تصل إلى مبتغاها، وتصبح ملكة "دون التتويج" كما تسميها شخصية "هويدا"، الشخصية التي تتباهى بفرط جمالها وذكائها وحيوتها، وتريدُ من خلال هذه المهارات والصفات الأنوثية، أن يجعل مديرها الباذخ الثري يتزوجها، وتصبح صاحبة هذه الأموال والثروات. وهي تتنقل معه دائما بين البلدان لأعمال تجارية، لذلك تطورت العلاقة بينهما إلى مرحلة تجاوزت الصداقة والزمالة بقولها : ((فهو في الصباح "كمال بك" أو "الاستاذ كمال" وإذا انغلقت علينا الباب صباحا أو مساء، هو "كيمو" أو "كتكوتي" أو ما طاب استماعه من أسماء التهوين والتدليل)) (زيدان، 2014: 103).

تعيش "هويدا" بين هذه الاجواء الفارهة، والأحلام الأنوثية، في ظل الهيمنة المادية على حياة البشر. ثم فجأة يصدمنا الكاتب بحوار سريع بين هويدا ومديرها في العمل، الذي يضرب جميع أحلامها عرض الحائط. وأخّر الكاتب هذا الحوار إلى نهاية القصة ويجعله خاتمتها، ويترك المتلقي مصدوما، حائرا كما هو حال هويدا، والشاهد عندنا هو شعرية اختيار ترتيب الحوار من حيث تسلسل الأحداث. وجرت الحوار بينهما باللهجة المصرية، حين يطرق "كيمو" باب شقتها، وليبدأ الحوار هكذا:

- كيمو، إيه اللي جابك بدري كدة.
- بدري إيه يا دُدّة، الساعة دلوقتي اتناشر ونص، يللا إلبسي حاجة علشان ننزل.
- ياه، آه يا حبيبي، صحّ، عندك حق. طيب قولّي هاتغديني فين النهاردة. (زيدان، 2014: 108)

نرى أن تطلعات هويدا هي نفسها، ولكن ما يحدث في جريان الحوار هو الجزء الصادم منه:

- لأ، مش أنا. شوفي إنتِ ها تروحي النهاردة مع منصور المرتضى، ها تقضّي معاه اليومين اللي جايين في الساحل الشمالي، عنده كابينة هناك. وهوَّه معجب بيكي من ساعة ما شافك في بيروت السنة اللي فاتت، أكيد لاحظتي.
- إيه اللي بتقوله ده. كيمو، أروح معاه أعمل إيه.. لأ، أنا لا يمكن اعمل كده.
- يا سلام يا ختي، أمّال انتي كنتي بتعملي إيه قبل كدة. إيه نسيتي عمايلك في بيروت (زيدان، 2014: 108).

يتضح لنا من خلال هذا الحوار، أن هويدا كانت في واد، ومديره في واد آخر. والكاتب جعل من الحوار الصادم آخر لقطة من القصة. ويريد أن يبلغنا مدى سذاجة المرأة في العالم المادي، وكيف تتبدد أحلامهن التي هي في الأصل كالفقاعة.

وفي قصة (انتباه لا إرادي) علاوة على طول القصة مقارنة باخواتها، لاحظنا أيضا، أن وجود الحوار فيها أكثر كثافة مقارنة بغيرها من القصص في الكتاب، وتراوح الحوار بين الحوار الثنائي والفردي الأشبه بالمونولوج الداخلي، والحوار الخيالي. فعلى سبيل المثال، يحاور "محمود" أخاه الميت "حسان" بخياله حوارا تخاطريا أشبه برسالة فلسفية عن القرب من الله تعالى. حين يسأله محمود عن وضعه بعد الموت:

- وما حالك الآن بعد رحيلك يا حسّان.
- حالكً.
- كيف يا أخي وقد كنتَ تُعطي دُنياك لآخرتك.
- تأخرتُ، فلم أكن من المقرّبين.
- لكن الكل شهد لك قبل وفاتك بأنك كنتّ صالحا، ومن الأبرار..
- حسنات الأبرار سيئاتُ المقربين.
- فماذا عني إذن، وأنا بعيدٌ عن ربي تماما.
- ما ابتعد عنه أحد من خلقه، ولا اقترب. القُرب والبُعد أحكامٌ مكانية، ولا مكان له سبحانه. فهو المتعالي عن المكان والزمان، وهو مكوّن المكان والموهم بالزمان (زيدان، 2014: 117).

نلاحظ من خلال هذا الحوار، الذي وقع موقعه بعد اعلان الكاتب في اللقطة الافتتاحية عن وقوع "محمود" ضحية الفراق وهجرة حبيبته، وأُلفتِه الوحدة وحتى طلب الاجازة من عمله. وفي احدى هذه الجلسات الوحيدة على ضفاف النيل حدث هذا الحوار. والتي يرى الباحث أن الكاتب لم يُرد أن يظهر على شكل واعظ ديني، لذلك رتب في ترتيب اللقطات المصورة الذهنية هذا الحوار الخيالي، ولجأ إليه لكي يرسل رسالة مبطنة، مفادها؛ أن الأشياء ليست بمظاهرها، بل بما يحتوي عليها. وتتكرر هذا النوع من الحوار مع شخصيات أخرى في القصة في مواضع مختلفة.

بطاقات التعريف

من المظاهر التي تميز عمل المونتاج عن غيرها من الفنون في العمل الدرامي، الاهتمام بتفاصيل معينة، منها بطاقات التعريف أثناء ابتداء اللقطات والمشاهد المصورة، أو على شكل شريط سفلي متحرك من جهة إلى أخرى، أو من الأسفل إلى الأعلى. وعلى الرغم من أن هذه الميزة هي من الفنيات البحتة في العمل المونتاجي، إلا أن شكلها موجود في الإنتاجات الأدبية المكتوبة، والتي نحتسبها من المشتركات الفنية بين الفنون، وعموما فإن هذا الاستخدام هو من الوسائل المساعدة، التي تساعد في الجمع بين لقطة مصورة وكتابات تعريفية لإعطاء معلومات أكثر للمتلقي في آن واحد. ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصة (أصل السنطة)، مع أن القصة تستهل بمشهد تصوري، وتتوازى معه بطاقة تعريفية على الشخصية الرئيسية للقصة، والتي تقول فيها: ((كنتُ في العاشرة من عمري، في صيف العام سبعة وتسعين وتسعمائة وألف، حين اضطرب بيتنا الهادىء، لأمر لم أدركه إلا حين سمحوا لي بالصعود إلى الطابق الأعلى، حيث كانت أمي قد احتجت عني واستعصمت في الغرفة البحرية، أو بالأحرى كانت أمي تستعد هناك لموتها)) (زيدان، 2014: 133). وكأنك جالس أمام شاشة ومع مرور اللقطات المصورة، تقرأ عبارات مكتوبة على جزىء من الشاشة تكمل لك المعنى والرسالة. وكذلك نفس التقنية في آخر سطر من آخر قصة في الكتاب، قصة (ساكن السرداب) حين ينهي الكاتب القصة بقوله: ((يا قوم، قد انتهت هذه القصة لكنها لم تكتمل، ولن)) (زيدان، 2014: 170). وهذه الفكرة موجودة بكثرة في الاعمال الفنية المصورة، كأفلام السينما، والدراما التلفزيوني، وغيرها، والغرض منها جعل المتلقي متعلقا بما يلي من إنتاجات، وإلى جانب ذلك تأكيد لأهمية ما جاء في مضامينها.

ب- تقنيات بصرية وصوتية

الدمج

من تقنيات المونتاج الذي يلجأ إليه الكاتب المحرر أحيانا في سرد القصص، هو الدمج الطولي لقصتين مختلفتين تماما، وكاملتي الأركان معا، في شريط مصور ذهني واحد. والذي يمكن لأي واحدة منهما أن تكون قصة مستقلة بنفسها. ولا شك أن دمج قصتين معا، لا يكون دون مقاصد ودلالات. ومن أمثلة ذلك ما قام به الكاتب في قصة (عرس العجوز). حيث قام بدمج قصة السيدة الوحيدة، التي تعيش في بيت واسع، مع تكرار مجموعة من الروتين اليومي الممل. مع قصة مسعود البواب، الذي يعمل بوابا في البيناية التي تعيش فيها السيدة الوحيدة. حتى أسلوب الدخول في المشهد الأول من كلتا القصتين هو نفس الاستهلال، فمثلا قصة المرأة الوحيدة تبدأ بهذا المشهد: ((مثلما يحدث دوما كل صباح، اقتحم شعاع الشمس الجذء الممزق من ستارة الشباك، فأيقظ السيدة الوحيدة التي كانت قبل قليل نائمة كمومياء طازجة في وهدة سريرها)) (زيدان، 2014 : 23). وقصة مسعود البواب تبدأ هكذا: ((مثلما يحدث بانتظام كل صباح نقر "مسعود البواب" بابها بأظافره العتيقة، فأسمعها النقرات الخفيفة المعتادة، جالبة الطمأنينة. قامت متداعية ففتحت له الباب، ... "مسعود" لا يختلف عن معتاده، ولا يخلف أبدا مواعيده)) (زيدان، 2014 : 25). إذا نظرنا إلى القصتين، نرى أنهما قصتان مستقلتان، بحيث يدمج بأسلوب شعري بينهما، فبالرغم من أن العنوان الرئيس للقصة هو عن السيدة، إلا أن مضمون القصة لا يفي بذلك، بل هو قصة مزدوجة. ولو أجرينا رحلة قراءية بين أركان القصة، نرى أن القصد العام لها هو التعبير عن الواقع الإجتماعي المؤلم الذي تعانيه المرأة الأرملة من الضغوطات، وكذلك الرجل الذي لم يتزوج، نتيجة حالتهما الاجتماعية.

معلوم مما سبق من المثال، أننا نتحدث عن الدمج من الناحية الفنية، وعليه، فإن وجود ما يدل على هذه العملية، قد يكون على أوجه مختلفة حسب السياق. ومنه ما يسمى بالخيال في الأفلام المصورة، حيث يتم دمج لقطات مصورة حقيقية التي هي الأصل في المشهد، مع لقطة مصورة أخرى، التي هي عبارة عن تخيل احدى الشخصيات الموجودة في العمل الفني. وهذا محض عمل المونتاج، ولجأ إليه الكاتب في قصة (إنتباهً لا إرادي) وذلك حين يجلس "محمود" الشخصية الرئيسية في القصة على ضفة نهر النيل، ويدخل في التفكر في أخيه الميت هكذا: ((رأيتُ وجه أخي رحمه الله يتموّج على صفحة النيل، ورأيت ذراعيه تمتدّان بطول امتداد الماء كأنه يدعوني إليه، ويريدني معه، كي يستريح مني الآخرون وأرتاح)) (زيدان، 2014 : 116). والشاهد عندنا هو استخدام الكاتب في القصة هذه الفكرة المونتاجية.

التلاشي

أو ما يسمى أيضا بظهور أو اختفاء صورة تدريجيا. وهو من التقنيات السردية السينمائية، ويستغلها الكاتب الأدبي في الكتابة الأدبية، ويمكننا إدراج هذه التقنية بمثابتها شكلا من أشكال المونتاج، وفكرتها هي أن تختفي الصورة بشكل تدريجي في نهاية لقطة معينة، أو تظهر على هذه الوتيرة في بداية لقطة أخرى (تيقاني، 2019: 41). والسبب وراء ذلك تختلف حسب السياق الوارد فيه. والأمثلة على هذا النمط من المونتاج في قصص كاتبنا كثيرة، ومنها حدوث التلاشي بين مشهدين أساسيين في قصة (كهفَ البحري) وذلك حين تنتهي لقطة مناقشة الشخصية الرئيسية مع الأصدقاء حول إمكانية الإبحار في رحلة استكشافية إلى الجزيرة النائية، المعروفة بغرابتها وغموضها، وما يلتف حولها من حكايات متداولة عن خطورتها. ثم تبدأ اللقطة اللاحقة في فضاء زماني ومكاني جديد، وهو وقوف الشخصية الرئيسة على شاطىء البحر الحائل بينه وبين الجزيرة المرادة. حيث تنتهي اللقطة الأولى هكذا وتتلاشى: ((لم أعرف مرادهم فاستفهمت، فقال أوسطهم: لا يبحر للجزيرة إلا وحيدً طحنته وحدتُهُ حتى أدرك أن مقام البقاء، لن يتحقق إلا بعد فناء الفناء))

(زيدان، 2014: 153). وتبدأ اللقطة الجديدة هكذا: ((فجر اليوم، صحوت من نومي مصحوبا بحماسة نادرة...ذهبتُ بلا زوّادة، ولم أقف إلا دقيقة واحدة على الشط وبعدها شططتُ فأبحرتُ بذراعيّ وساقاي مغالبا الموج حتى غلبته)) (زيدان، 2014 : 153).

المؤثرات الوصفية البصرية

لا يقتصر دور المونتاج على الترتيب الزمني للسرد وحسب، بل يلعب أدوارا أخرى لا تقل أهمية من هذا الترتيب، الذي سبق أن عرضنا نماذج منها في قصص الكاتب يوسف زيدان. ففي عملية المونتاج الدرامي عموما، ناهيك عن قطع الصور وتركيب اللقطات، ولصق المشاهد، يلجأ الفنان إلى مؤثرات صوتية وبصرية أو ذكر تفاصيل مقصودة، مناسبة مع القصة وسير أحداثها وحركة الشخصيات فيها (أبو علي، 2017: 3854). وكذلك الكاتب يلجأ إلى نفس التقنية في سرد القصة. الكاتب يوسف زيدان ضج قصصه بهذه المؤثرات والتفاصيل، وحسب الحاجة، كامنة وراءها دلالات عميقة.

الكاتب أبدع في إيصال رسالات دلالية عندما يذكر على لسان شخصية "موعود" يوم ميلاده، الذي فصّل في ذكر سنة ميلاده بقوله: "واحد وسبعين وتسعمائة وألف" ثم تطور إلى وصف مكان وجود أبيه عنما ولد موعود، حيث كان موجودا في دكان "عم جمعة الخياط"مع أصدقائه وهو ينتشي الدخان ويستمع إلى أغنية عبدالحليم حافظ، وأن جدران هذا الدكان كانت متآكلة وقديمة، كل هذه التفاصيل مثل: اجتماع الرجال في الدكاكين، وحالة الدكان المتهالك، والتدخين، تركيب هذه الصور معا فيه إيحاءات دلالية على الفقر والبطالة (زيدان، 2014 : 7-8).

أمّا في قصة (عُرس العجوز) لجأ الكاتب يوسف زيدان، إلى الاهتمام بالتفاصيل، ويتجلى ذلك في تصوير شكل "مسعود البواب" وذلك من خلال نظرة "السيدة الوحيدة" له حين يقول: ((نظرت السيدة إلى مسعود بالصبوة الجديدة، فرأته رجلا مفعما بفحولة آسرة لا تُعلن عن نفسها. فالكتفانِ العريضان، والعنقُ القوية، والجلباب البسيط الدال على سموق الطول. تشي كلها بتمام الرجولة المطلوبة لهذه الليلة..)) (زيدان، 2014: 30). وهذا الأسلوب من التفصيل والإبراز الذي لا يخلو من دلالات، حيث هي تعبير لفهم مراد المرأة، وما تتعجب به من المواصفات للرجال من حيث الشكل والقامة، إنما ينتمي إلى لغة السينما، وهي تقنية من تقنيات المونتاج (أبو علي، 2017: 2861).

وعلى نفس الوتيرة، تبدأ قصة (إنتباهُ لا إراديّ) بمقطع وصفي دقيق ومفصل، للمقهى الذي اعتاد بطل القصة الجلوس فيه، بقوله: ((... حيث ألمحُ الخضرة المغبّرة إن جلستُ على مقاعده البرانية، وأجد بعضَ السكينة في هدوئه إن استعصمتُ بآخر طاولاته الجوّانية المتتالية، المفصول بينها بحواجز عالية يصل ارتفاع كل حاجز منها إلى طول قامة. الحواجز مكسوةً بجلد صناعي أسود قديم، مُبيَضةً حوافُه من أثر العتاقة والقِدم المنذر بالبِلى والاهتراء التام))(زيدان، 2014: 113). القصة تتحدث عن رجل هجرته امرأة تسمى "نوال"، ويشعر بالفراغ النفسي والعاطفي، لذلك أبدع الكاتب من خلال لجوئه إلى فن المونتاج إلى تقديم هذه اللقطات الوصفية، الدالة على الأصالة والهدوء، والذي يحتاجه المرأ في هذه الأوقات. ثم للدلالة على أن الرجوع والإنتماء إلى القديم هو الملاذ الآمن ليخلو الإنسان في أجوائها، فارّا بنفسه وأحزانه إليه من الحياة الصعبة المعقدة التي فرضتها المادية على البشرية.

ويفصّل الكاتب عبر تقنية المونتاج في موطن آخر، في قصة (حكايات الوحيدة) وذلك حين يقول: ((حين صدح جرس الباب في تمام الساعة السابعة مساء، ألقت "سلوى" عليها فستانها واستقبلت باسمة صاحبتها "إلهام" الساكنة قربها في شقة صغيرة، لا تبعد إلى دقائق معدودات سيرا على الأقدام في غبار الشوارع)) (زيدان، 2014: 47). وكأن القارىء يرى لقطات مصورة، وبدقة بديعية متقنة، من صوت الجرس إلى التركيز على الساعة، ثم فستان "سلوى" وابتسامتها، ومكان سكن صاحبتها "إلهام" ومساحتها، ثم إلى الشارع وجوها المغبرّ.

المؤثرات الصوتية

إن من احدى الوسائل المؤثرة في العمل السينمائي، وبالتحديد في مرحلة المونتاج، هو إضافة الأصوات إلى اللقطات المصورة، وتمشي الصوت مع اللقطة متوازيا، سواء كان هذا الصوت، صوتا بشريا أو غير ذلك. لاحظنا هذه التقنية في قصة (صالة الوصول) حين يدخل الكاتب بصوته إلى الشريط المصور الذهني، وذلك حين يعلق على نظرة النساء في الرجال، بقوله : ((للرجال حكايات النساء وجوه لا حدّ لها، كلها حقيرة. فآونة يكون الرجل هو الحبيب غير الملتفت لأنه يلتفت لامرأة أخرى أو يتلفّت إلى كل النساء، وآونة هو زميل العمل المستهدف لزيجة لكنه يجتهد ويحتال حتى ينفلت منها... وآونة هو المدير الحنون عند اللزوم، أو المتحرش تلميحا بالنظرات وتصريحا بالعبارات متعددة المعاني)) (زيدان، 2014 : 47) إذا نظرنا إلى ما سبق من سطور، يتضح لنا أنها ليست جزءا من القصة الرئيسة، بل هو مضاف صوتي إلى البناء السردي، وهذا محض عمل المونتاج.

النتائج

من خلال هذه الدراسة، التي جعلت البحث عن التقنيات المونتاجية في قصص (حل وترحال) للكاتب يوسف زيدان، نصل إلى هذه النتائج التالية:

1. إن السرد القصصي، لاسيما قصص يوسف زيدان القصيرة وصلت إلى مرحلة الإتقان والصناعة، وهي ليس عبارة عن نقل لمجموعة من الأحداث، بل هو صناعة فنية.
2. استطاع الكاتب أن يستفيد من تقنيات المونتاج السينمائي وقام بتوظيفها في بناء السرد.
3. لم تسر أحداث القصص على وتيرة واحدة من حيث الترتيب، بل تنوعت بين ترتيب تسلسلي، وخلطي، والمتداخل، ثم الملتوي.
4. أما فيما يتعلق بالتعامل مع الزمن في السرد، فقد استنتجنا التصرف المونتاجي من قِبل الكاتب، وذلك فيما يتعلق بتسريع بعض الأحداث في مواطن أو إبطائها في مواطن أخرى، وكذلك استرجاع الماضي وإدخالها في الشريط الأحداث الجارية في القصة، وكذلك تحديد أوقات حدوث الأحداث فيها.
5. تعامل الكاتب لم يكن على مستوى ترتيب الأحداث والتعامل مع الزمن وحسب، بل قام بتركيب أجزاء قصصه القصيرة عن طريق مجموعة من التقنيات المونتاجية لينتج عنها هيئة سردية متكاملة، منها: الدمج، والمشهد، والتلاشي، وبطاقات التعريف، ثم الحوار الدرامي وصلته بالعمل المونتاجي.
6. الفنيات الإضافية مثل (المؤثرات البصرية والصوتية والاهتمام بالتفاصيل) كانت لها وجود ملاحظ في القصص.

المصادر والمراجع

أبو علي، محمد محمود عبدالحميد، 2017، "أسلوب الإخراج السينمائي في شعر أمل دنقل"، مجلة الدراسات العربية، 36(7).

تيفاني، مارية (2019)، *المونتاج السردي واللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام*، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير بسكرة، بسكرة.

الجمال، نجلاء (2013)، فن المونتاج التلفزيوني، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

دوزة، منى، 2015، "تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة المونتاج السينمائي/ الشعري نموذجا"، مجلة الآداب، (15).

الرواشدة، أميمة عبدالسلام (2015)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط1، وزارة الثقافة، عمان.

زوقار، بلقاسم، 2020، "تداخل السردين الروائي والسينمائي – الرواية الجزائرية والسينما الإيطالية أنموذجا"، مجلة آفاق سينمائية، 7(1).

زيدان، يوسف (2014)، *حل وترحال*، ط1، القاهرة: دار سبارك للنشر والتوزيع.

السعيد، عموري، 2021، "بنية الزمن في الرواية السعودية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف أنموذجا"، دفاتر البحوث العلمية، 9(1).
ميمونة، سعيدي، 2013، "تقنية المونتاج في فيلم ريح الأوراس للمخرج لخضر حامينا"، آفاق سينمائية، (1).
Bordwell, D. and Thompson, K., 2017. *_Film Art: An Introduction_*. 11th ed. New York: McGraw-Hill Education.