



An Intermedia Analysis of Cinematic Montage in Naguib Mahfouz's Novel Miramar

Ali Afzali¹, Mostafa Zargani²

¹ Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

² PhD Graduate, Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
14/03/2026

Accepted:
04/08/2026

ABSTRACT

Owing to its structural flexibility, the contemporary novel has consistently utilized the capacities of modern arts, particularly cinema, to enrich its narrative dimensions; nevertheless, the aesthetic translation of visual logic into verbal language remains a fundamental challenge in interdisciplinary studies of literature and cinema. Contemporary Arabic novels have similarly undergone notable structural transformations by embracing the techniques of the seventh art, among which cinematic montage plays a prominent role as a key instrument for reconfiguring meaning. Naguib Mahfouz, drawing on his cinematic background and screenwriting experience, employed cinematic cuts and montage in his fictional works. Adopting an intermedia approach and a descriptive-analytical method, this study explores the process of media transposition and the various types of montage in the novel *Miramar*. The findings demonstrate that Mahfouz, through the deployment of two broad categories “narrative montage” (comprising reverse, contrast, parallel, and analogical montage) and “expressive montage” (encompassing ideological and rhythmic montage)—approximated the novel’s textual logic to the visual logic of the screenplay, thereby conferring a dramatic dimension upon his narratives. Beyond strengthening the intermedia link, this artistic application has substantially contributed to delineating the psychological dimensions of the characters and representing spatio-temporal complexities, demonstrating how montage in the novel functions beyond a mere decorative device and serves as an innovative narrative formula.

Keywords: Contemporary Arabic Novel, Naguib Mahfouz, *Miramar*, Intermedia, Cinematic Montage.

Cite this article: Afzali, A. & Zargani, M. (2026). An Intermedia Analysis of Cinematic Montage in Naguib Mahfouz’s Novel *Miramar*, *Interdisciplinary Narrative Studies in Arabic Language and Literature*. 3(1). 77-98.

DOI: 10.22034/jisall.2026.596537.1164

© The Author(s).

Publisher: University of Zabol



***Corresponding Author:** Ali Afzali

Address: Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: ali.afzali@ut.ac.ir



تحلیل بینارسانه‌ای تدوین سینمایی در رمان «میرامار» نجیب محفوظ

علی افضلی^{۱*}، مصطفی زرگانی^۲

^۱ دانشجویار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۲ دکتر، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله چکیده

نوع مقاله:

پژوهشی اصیل

مروری نظام‌مند

روش‌شناختی

تئوریک-انتقادی

دریافت:

۱۴۰۴/۱۲/۲۳

پذیرش:

۱۴۰۵/۰۵/۱۳

رمان معاصر به دلیل انعطاف‌پذیری ساختاری، همواره از ظرفیت‌های هنرهای نوین، به‌ویژه سینما، برای غنای روایی بهره جسته است؛ با این حال، چگونگی ترجمان زیبایی‌شناختی منطق تصویر به زبان کلام، یکی از چالش‌های بنیادین در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای ادبیات و سینما است. رمان عربی معاصر نیز با پذیرش تکنیک‌های هنر هفتم، تحولات ساختاری قابل‌توجهی را تجربه کرده است که در این میان، تدوین به عنوان یکی از کلیدی‌ترین ابزارها برای بازآفرینی معنا، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. نجیب محفوظ، با پیشینه علمی در سینما و تجربه نگارش فیلم‌نامه، از برش‌ها و تدوین سینمایی در آثار داستانی خود بهره برده است. پژوهش حاضر با اتخاذ رویکرد بینارسانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی، به واکاوی فرآیند انتقال رسانه‌ای و انواع تدوین در رمان «میرامار» می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که محفوظ با بهره‌گیری از دو دسته کلی تدوین روایی که شامل تدوین معکوس، متضاد، موازی و متشابه است و تدوین بیانی که شامل تدوین ایدئولوژیک و ریتمیک است، منطق متنی رمان را به منطق بصری فیلم‌نامه نزدیک کرده و به روایت‌های خود بعدی دراماتیک بخشیده است. این کاربست هنری، علاوه بر تقویت پیوند میان‌رسانه‌ای، به ترسیم دقیق‌تر ابعاد روان‌شناختی شخصیت‌ها و بازنمایی پیچیدگی‌های فضایی و زمانی کمک شایانی کرده است و نشان می‌دهد که چگونه تدوین در رمان می‌تواند فراتر از یک ابزار تزئینی، به عنوان یک فرمول روایی نوین عمل کند.

کلمات کلیدی: رمان معاصر عربی، نجیب محفوظ، «میرامار»، بینارسانه‌ای، تدوین سینمایی.

استناد: افضلی، ع. زرگانی، م. (۱۴۰۵). تحلیل بینارسانه‌ای تدوین سینمایی در رمان «میرامار» نجیب محفوظ، *روایت‌پژوهی میان‌رشته‌ای در زبان و ادبیات عربی*. ۳ (۱). ۷۷-۹۸.

DOI: 10.22034/jisall.2026.596537.1164



حق مؤلف © نویسندگان.

ناشر: دانشگاه زابل

۱. مقدمه

در عصر حاضر، پدیده میان‌رسانه‌ای و تداخل میان مرزهای ژانری، به یکی از ویژگی‌های بارز تولیدات خلاقانه بدل شده است؛ به گونه‌ای که آثار مدرن، همواره از تلفیق زبان‌های بیانی و تکنیک‌های چندرسانه‌ای بهره می‌گیرند. رمان، با برخورداری از انعطاف‌پذیری ساختاری و فضای متنی گسترده، همواره پیش‌گام در همگام‌سازی با پارادایم‌های جدید بوده است. این همگامی، صرفاً در سطح محتوا نیست، بلکه در تعامل میان‌رشته‌ای میان ساختار متن و زبان رسانه‌های دیگر تجلی می‌یابد.

سینما با تثبیت زبان بصری و ابداع فنون روایی، افق‌های تازه‌ای برای روایت گشود و بر تحول ساختاری رمان اثر گذاشت؛ با این حال، این تأثیر را نباید یک‌سویه تلقی کرد، زیرا سینما نیز در شکل‌گیری بسیاری از امکانات روایی خود از سنت‌های ادبی، به‌ویژه رمان، بهره برده است. ادبیات داستانی عرب نیز از این قاعده مستثنی نبوده و با پذیرش آگاهانه فنون سینمایی، به سوی نوآوری در ساختار روایی حرکت کرده است. در این میان، نجیب محفوظ به دلیل تجربه در نگارش فیلمنامه‌های متعدد، پیوندی عمیق میان تجربه سینمایی و روایت ادبی برقرار کرده است. رمان «میرامار»، به عنوان یکی از سینمایی‌ترین آثار او، بستری ایده‌آل برای بررسی چگونگی بازنمایی و گذار تکنیک‌های تدوین از رسانه سینما به رسانه مکتوب فراهم می‌آورد.

رمان «میرامار» به عنوان یکی از نقاط عطف ادبیات مدرن عرب، فروپاشی اجتماعی-سیاسی مصر را از طریق ساختار چندصدایی در یک مهمان‌پذیر اسکندریه به تصویر می‌کشد. اگرچه این اثر در قالب متنی ادبی نگاشته شده است، اما در مرز مفهومی میان ادبیات و سینما عمل می‌کند؛ امری که تحلیل میان‌رشته‌ای را برای رمزگشایی کامل از سازوکارهای روایی، بصری و دراماتیک آن ضروری می‌سازد. در حالی که نقد ادبی سنتی اغلب این رمان را به زمینه‌های مضمونی و تاریخی تقلیل می‌دهد، یک خلاء پژوهشی در پیوند میان نظریه روایت ادبی و تکنیک‌های سینمایی وجود دارد؛ به‌ویژه در مورد اینکه چگونه «تدوین» (به عنوان یک فرآیند زمانی-بصری) در دل متن مکتوب بازسازی می‌شود. برای پر کردن این خلاء، اتخاذ یک رویکرد میان‌رشته‌ای ضروری است؛ چرا که این رویکرد میان ماهیت متنی رمان و پویایی‌های زمانی-مکانی سینما پل می‌زند و اجازه می‌دهد داستان را به جای توالی جملات صرفاً زبانی، به عنوان زنجیره‌ای از نماهای ترکیب‌بندی‌شده و تدوین‌شده بررسی کنیم.

هدف این پژوهش، کشف چگونگی به‌کارگیری تکنیک‌های تدوین سینمایی توسط نجیب محفوظ برای دستیابی به بازآفرینی روایی، بازتعریف جریان زمان و بیرونی‌سازی کشمکش‌های روانی شخصیت‌هاست. تدوین در اینجا، صرفاً اتصال نماها نیست؛ بلکه ابزاری برای سازمان‌دهی زمان، توالی رویدادها و روابط ذهنی میان تصاویر و صحنه‌هاست. در رمان نیز محفوظ توانسته با استفاده از معادل‌های ادبی تدوین - مانند برش روایی، حذف و فشرده‌سازی زمانی، بازگشت به گذشته، هم‌زمانی یا موازی‌سازی صحنه‌ها - زمان خطی و تقویمی را به زمان روایی و ذهنی تبدیل کند. از سوی دیگر، نویسنده با کنار هم قرار دادن خاطرات، تصاویر و موقعیت‌های متضاد، بدون توضیح صریح، تعارض‌های درونی شخصیت را از طریق یک مونتاژ روایی بازنمایی کرده؛ به گونه‌ای که معنا نه در یک

صحنه منفرد، بلکه از برخورد میان چند قطعه روایی شکل گرفته است. با شناسایی و تحلیل ابزارهای سینمایی مشخص در متن، این پژوهش در پی نشان دادن این موضوع است که چگونه تلفیق نظریه فیلم و تحلیل روایت، پیچیدگی ساختاری «میرامار» را آشکار می‌کند.

برای دستیابی به این هدف تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

- تکنیک‌های تدوین سینمایی چگونه در ساختار روایی رمان «میرامار» به کار گرفته شده‌است تا تجسمی سینمایی از واقعیت ایجاد کند؟

- کارکرد تدوین در این رمان، چه تأثیری بر بازآفرینی زمان، فضا و پرسپکتیو روایی دارد؟

۱-۱. پیشینه پژوهش

حسن لشکر (۲۰۱۲) در کتاب «الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية» به شکلی مبنایی به تعامل رمان با هنرهای بصری می‌پردازد. او با اختصاص فصلی مجزا به سینما، تکنیک‌هایی نظیر تدوین، زوم و سناریوی برش را در آثار نویسندگانی چون ادوار الخراط و ابراهیم اصلان تحلیل می‌کند؛ با این حال، تمرکز او بیشتر بر جریان‌های تجربی است و کمتر به انسجام ساختاری تدوین در رمان‌های کلاسیک مدرن محفوظ پرداخته است.

مرشد احمد (۲۰۰۵) در کتاب «البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله» چگونگی رهایی از تک‌صدایی را از طریق به‌کارگیری تکنیک‌های بین‌رسانه‌ای (سینما، عکس و نقاشی) بررسی کرده است که نشان‌دهنده ظرفیت‌های بصری رمان عربی در بازنمایی واقعیت است.

بخش دیگری از پیشینه‌ها به رابطه مستقیم محفوظ با مدیوم سینما می‌پردازد. آثاری چون «نجیب محفوظ علی الشاشة» اثر هاشم النحاس (۱۹۷۵) و «السينما والأدب» نوشته صلاح ذهنی (۱۹۷۹)، عمدتاً بر اقتباس‌های سینمایی از آثار محفوظ تمرکز دارند. این منابع اگرچه ارزشمندند، اما بیشتر از منظر ترجمه متن به فیلم به موضوع نگریسته‌اند تا درونی‌سازی تکنیک تدوین در ساختار متن ادبی.

ابراهیم عامر (۲۰۲۰) در مطلبی با عنوان «میرامار والمونتاج السينمائي نحو نظرية لتكاملية الفنون در سایت ادبی فن النقد وفتنة التأویل» با تأکید بر دیرینگی رابطه میان هنرها، تأثیر زبان و تکنیک‌های سینمایی بر رمان عربی معاصر را بررسی می‌کند. نویسنده معتقد است رمان‌نویسان برای بیان وضعیت پیچیده و مبهم جهان جدید، از ابزارهایی مانند تدوین سینمایی بهره گرفته‌اند. هدف مقاله، تحلیل نمودهای تکنیک دوگانگی در رمان «میرامار» نجیب محفوظ است اما هیچ گونه مثال یا توضیحی بیان نمی‌شود.

کتاب «السينما في أدب نجيب محفوظ» تألیف دکتر عبدالنواب حماد، که در سال ۲۰۰۳ میلادی از سوی سازمان عمومی کاخ‌های فرهنگ و در مجموعه «افق‌های سینما» (شماره ۳۲) منتشر شده است، از جمله منابع مهم این پژوهش به شمار می‌آید. مؤلف در باب دوم، که آن را مؤلفه‌های سینمایی ادبیات نجیب محفوظ نام نهاده، مجموعه مؤلفه‌ها و ویژگی‌های سینمایی موجود در آثار محفوظ را بررسی کرده است.

در کنار این پژوهش‌ها، رساله‌ای دانشگاهی با عنوان «تصویرپردازی شخصیت‌های نجیب محفوظ در سینما» نیز وجود دارد که امیره الجوهري (۱۹۹۳) میلادی برای دریافت درجه دکتری ارائه کرده است.

افزون بر این، شماری از آثار پژوهشی و تألیفی نیز به بررسی رابطه میان نجیب محفوظ و سینما پرداخته‌اند. ازجمله این آثار می‌توان به کتاب نجیب محفوظ و السینما تألیف سمیر فرید (۱۹۹۰) و نیز کتاب «أدباء مصر و السینما» از همین نویسنده (۱۹۹۹) اشاره کرد. همچنین کتاب «السينما والأدب في مصر» تألیف محمود قاسم (۱۹۹۹) و کتاب «عالم نجیب محفوظ السینمائی» تألیف دکتر ولید یوسف (۲۰۰۱)، از دیگر منابع مرتبط با موضوع پژوهش هستند.

جمع‌بندی پیشینه پژوهش آشکار می‌سازد که مطالعات گذشته یا به حوزه تاریخ سینما و اقتباس سینمایی (ترجمه رسانه‌ای) تعلق دارند و یا در سطحی کلی به بصری بودن رمان بسنده کرده‌اند، بی‌آنکه مکانیسم‌های فرمی تدوین را در بافت واژگانی رمان بازشناسی کنند. نوآوری و رویکرد میان‌رشته‌ای این پژوهش دقیقاً در پر کردن همین شکاف روش‌شناختی شکل می‌گیرد: این جستار با وام‌گیری مفاهیم سینمایی تدوین و تقطیع، و بازخوانی آن‌ها در بستر نظریات ساختارگرایی ادبی، نشان می‌دهد که چگونه محفوظ قواعد زیبایی‌شناختی سینما را در دستور زبان روایت رمان «میرامار» ادغام کرده است. از این رو، پژوهش حاضر از تحلیل مضمونی صرف فراتر رفته و به آزمودن ظرفیت‌های بین‌رسانه‌ای کلام در بازنمایی آشفته‌گی هویتی و چندصدایی متن دست می‌یازد؛ حوزه‌ای که تاکنون در هیچ‌یک از مطالعات نجیب محفوظ پژوهی به شیوه‌ای روش‌مند و متنی صورت‌بندی نشده است.

۲. چارچوب نظری و روش‌شناسی میان‌رشته‌ای

۲-۱. چارچوب نظری

تدوین از بارزترین ابزارهای تنظیم ساختار آثار سینمایی است که غالباً در حیطه‌های روایت، وصف و توضیح موقعیت‌های فیلم از آن بهره برده می‌شود. تدوین افزون بر اینکه یکی از شیوه‌های بیانی عمده در هنر سینماست، نوعی نگرش زیباشناسی به شمار می‌آید. در تبیین این مسئله میان‌رسانه‌ای، باید توجه داشت که واسطه اصلی پیوند رمان با سینما، ساختار فیلم‌نامه است. فیلم‌نامه به عنوان یک متن مکتوب اما با ماهیتی دیداری، زبان کلام را با منطق تصویر پیوند می‌زند. در این میان، رمان‌نویس با گرت‌برداری از دستور زبان فیلم‌نامه، دست به دکوپاژ متنی می‌زند؛ یعنی داستان را به جای توالی افعال ادبی، به بخش‌های توصیفی مبتنی بر حرکت دوربین، پرسپکتیو و نماهای تفکیک‌شده تقسیم می‌کند. زمانی که رمان تحت تأثیر هنر سینمایی قرار گرفت، بسیاری از تکنیک‌های این هنر را به عاریت گرفت. یکی از مهم‌ترین این تکنیک‌ها تدوین است که با پیوند دادن نماهای مختلف به ابزاری تأثیرگذار بر احساسات بینندگان یا خوانندگان مبدل گشته است. چرا که از طریق تدوین بیننده یا خواننده از یک نما به نمایی دیگر حرکت می‌کند و از ارتباط میان پیوندهایی که توسط نویسنده ارائه شده است معانی جدیدی را استنباط می‌کند. (شعبان، ۲۰۰۴: ۱۳۹).

در این فرآیند تطبیقی، نمای سینمایی جای خود را به پاره‌روایت متنی می‌دهد. رمان‌نویس از طریق کلام، محدوده‌ای را قاب‌بندی می‌کند که ذهن خواننده آن را به صورت تصویر بازسازی کند؛ به گونه‌ای که نقطه پایان یک پاراگراف یا تغییر ناگهانی راوی، مانند یک «برش سینمایی» عمل کرده و ذهن مخاطب را به صحنه یا زاویه دید بعدی پرتاب می‌کند. در همین راستا، عجز تدوین را اینگونه تعریف می‌کند: «تدوین یا همان چیزی که به آن فرآیند چیدمان نیز می‌گویند، انتخاب زمان بندی و چیدمان برخی نماها در یک سکانس سینمایی است، به طوری که با هم معنا یا ایده‌ای متفاوت از آنچه هر پلان به طور جداگانه به تصویر می‌کشد، ارائه می‌دهد. یا به عبارتی دیگر تدوین، فرآیندی از چیدمان خلاقانه ذرات فیلم از نظر شکل‌گیری ایده‌ها، معانی، احساسات، ریتم و حرکت و همچنین دستیابی به وحدت هنری کل فیلم است» (عجز، ۲۰۱۱: ۹۷).

این تعریف نشان می‌دهد که ارزش تدوین در «مجاورت و دیالکتیک نماها» است؛ موضوعی که در فیلم‌نامه‌نویسی با هدف خلق معنا از طریق مونتاژ انجام می‌شود و رمان‌نویس متأثر از سینما نیز در تنظیم توالی فصول یا روایت شخصیت‌های مختلف از آن بهره می‌برد. در تأیید این ابعاد ذهنی و حسی، لف کولشوف تدوین را اینگونه بیان می‌کند: «تدوین شکل دهی و نزدیک شدن به ترتیب نمایش نماهاست و فیلمساز از طریق آن اندیشه خود را بیان می‌کند. بنابراین با ترکیب‌های متفاوت تدوینی می‌توان تاثیرات عاطفی و نتایج روانشناختی متفاوتی در تماشاگر برانگیخت» (Kuleshov, 1974: 121).

با این اوصاف باید گفت که تدوین مبتنی بر زیباشناسی تکه تکه شدن است، زیرا زمان و مکان واقعی را قطع می‌کند و تداوم جدیدی را ترکیب می‌کند که هیچ مبنایی در واقعیت ندارد (دی جانیتی، ۱۹۸۱: ۲۳۲). این زیبایی‌شناسی تکه‌تکه‌شدن، دقیقاً همان نقطه‌ای است که رمان مدرن با گذر از روایت خطی کلاسیک، به فرم مستندگونه و چندصدایی فیلم‌نامه‌ها نزدیک می‌شود. این امر سبب شد تا راوی ادبی از امکانات آن بهره‌مند شود و فرصتی برای رهایی از قید و بندهای زمانی و مکانی در داستان‌نویسی ایجاد شود و جولان نویسنده رمان میان زمان‌ها و مکان‌ها باعث می‌شود که به جزئیات و رویدادهای مهم‌تری در داستان برسد (همان: ۲۳۲). نویسنده‌ای چون نجیب محفوظ که سینما را به خوبی می‌شناسد، رمان را نه به شیوه سنتی، بلکه در قالب کلاژ متنی متشکل از نماهای مجزا می‌نویسد که از هم‌نشینی آن‌ها، معنایی کل‌نگر و میان‌رسانه‌ای استخراج می‌گردد.

۲-۲. روش تحقیق

تدوین به‌خودی‌خود مفهومی متعلق به حوزه سینماست؛ اما هنگامی که سازوکارهای آن در ساختار رمان، مانند نحوه تنظیم زمان، توالی رویدادها، تغییر کانون روایت و ایجاد معنا از طریق مجاورت قطعات روایی، بررسی می‌شود، موضوع پژوهش ماهیتی میان‌رشته‌ای پیدا می‌کند. در این وضعیت، پژوهشگر با مقایسه دو نظام بیانی تصویر و کلام، چگونگی انتقال، دگرگونی و بازآفرینی یک تکنیک را مطالعه می‌کند. بنابراین به اینکه موضوع تدوین در رمان «میرامار» میان رشته‌ای است، برای نشان دادن

چگونگی حل شدن فرم سینمایی در ساختار ادبی، از روش تحلیلی-تطبیقی با رویکرد نقد سینمایی- ادبی بهره خواهیم برد.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. تدوین روایی

تدوین روایی ساده ترین تجلی تدوین مستقیم است، این تدوین بر اساس یک توالی منطقی یا تاریخی شکل می‌گیرد و هدف آن این است که داستانی را از روی نماهایی که هر کدام از آن‌ها دربرگیرنده محتوایی جدید هستند و به پیشبرد رویدادها چه از منظر و چه از جنبه روانشناختیکمک می‌کند؛ روایت کند. (مارتن، ۱۹۶۴: ۱۳۵) با توجه به مطالعه صورت گرفته در بخش تدوین، تدوین روایی به چهار بخش زیر تقسیم گردید که عبارتند از تدوین معکوس، تدوین متشابه، تدوین متضاد و تدوین موازی.

تدوین معکوس، تدوینی است که سیستم زمانی را برای یک علاقه جزئی موقتی واژگون می‌کند، با قدرتی فوق‌العاده دراماتیک از طریق بازگشتی آزاد از زمان حال به گذشته، و سپس بازگشتی دوباره به زمان حال. برگشت‌ها از نظر تعداد متفاوت هستند، زیرا ممکن است یک بار یا مجموعه‌ای از بازگشت‌ها که گذشته را به یاد می‌آورند یا ترکیبی از گذشته و حال باشند. (همان: ۱۶۰).

«أخطأت بلا شك؟! ماذا تقول النسوة؟... آه يا له من موقف؟!.. لو عرفت هذا من قبل ما فكرت في الزواج أبدا!... الموسيقى تعزف، والزعاريد تجلجل، وأريج الروائح الزكية يتطاير في الجو. الموت أهون من الزواج! هل أظن الدهر ضحية للمنصات؟ بالأمس قضت منصة الخطابة بكلية الحقوق عل مستقبلي، والليلة نكاد تقضي منصة العروس على حياتي! ترى ماذا يقلن عن عيني اللتين لم تزايا الأرض؟! وذكرت بغتة أمي، ترى أين تجلس؟ إنها تراني في هذه اللحظة بلا ريب، وتضاعف حياتي، وتولاني شعور من يضبط وهو يقترب عينا. ووجدت إحساسا لا قبل لي بمقاومته يدفعني إلى البحث عن موضعها، وارتفعت عينا في رفق وحذر، ولكنها كانت أقرب مما أتصور، كانت تجلس في الصف الأول الذي يحلق بالمنصة، فالتقت عينانا، وتبادلنا ابتسامة رقيقة. وطار خيالي إلى صورة من الماضي البعيد، فرأيتني أقف وراء سور المدرسة الأولية وهي بموقفها على الطوار المقابل للسور، ترنو إلي بعين التشجيع والتوديع، فشعرت بغمز على قلبي. / وتنفس الصعداء حين أقبلت نازلي هانم نحونا وقالت مبسمة: - الآن إلى بيتكما مصحوبين بالسلامة» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۹۳-۹۴).

در سینما، کارگردانان برای پیوند دادن دو صحنه و نمایش رخدادی متعلق به گذشته، از امکانات تصویری و تکنیک‌های تدوین بهره می‌گیرند. یکی از شیوه‌های رایج در این زمینه، بازگشت به گذشته یا فلش‌بک است؛ بدین معنا که رویدادی گذشته، از خلال ذهن شخصیت یا روایت او، بر پرده بازنمایی می‌شود و بدین‌سان صحنه‌ای دراماتیک شکل می‌گیرد. اما در روایت داستانی، به سبب نوشتاری بودن رسانه، نمایش مستقیم تصویر ممکن نیست. از این‌رو، نویسنده می‌کوشد با بهره‌گیری از شگردهایی معادل تکنیک‌های سینمایی، همان تأثیر را به زبان نوشتار بازآفریند؛ گاه از طریق تداعی ذهنی و گاه با توسل به گفت‌وگوی درونی. نجیب محفوظ نیز در این بخش از روایت، با چنین رویکردی از زبان کامل، صحنه‌ای را پیش چشم خواننده مجسم می‌کند.

کامل در شب عروسی، آنگاه که بر سکوی دامادی نشسته است، ناگهان به یاد روزی می‌افتد که برای ایراد سخنرانی بر سکوی دانشگاه رفت و با رخدادی ناخوشایند روبه‌رو شد. محفوظ از طریق این بازگشت ناگهانی به گذشته، و با بهره‌گیری از نوعی آرایش روایی که یادآور تدوین معکوس یا برش بازگشتی در سینماست، فروپاشی درونی کامل را در برابر خواننده آشکار می‌سازد. این جابه‌جایی زمانی نه تنها وضعیت روانی شخصیت را برجسته می‌کند، بلکه موجب درگیری عاطفی خواننده با تجربه او نیز می‌شود.

دومین نمونه زمانی رخ می‌دهد که کامل در میان انبوه جمعیت در جست‌وجوی نگاه مادر خویش است. به محض آنکه نگاهی با چشمان مادر تلاقی می‌کند و لبخندی میان آن دو ردوبدل می‌شود، روایت بار دیگر با یک فلش‌بک، کامل را به گذشته بازمی‌گرداند: لحظه‌ای که او برای نخستین بار از مادرش جدا شده و پشت دیوار مدرسه ایستاده بود، در حالی که مادر در آن سوی جاده با نگاهی سرشار از مهربانی به او می‌نگریست. سپس با شنیدن صدای یکی از شخصیت‌ها، کامل از این خاطره بیرون می‌آید و به زمان حال بازمی‌گردد. محفوظ در این صحنه، با پیوند زدن دو تصویر عاطفی یعنی نگاه مادر در شب عروسی از آن سوی سکو، و نگاه او در کودکی از آن سوی جاده، ساختاری روایی پدید می‌آورد که بسیار به منطق تدوین سینمایی نزدیک است. بدین گونه، او بدون تکیه بر تصویر واقعی، از رهگذر زبان، دو لحظه زمانی متفاوت را در کنار یکدیگر می‌نشانند و از این تقارن، بار عاطفی و دراماتیک تازه‌ای می‌آفریند؛ همان کیفیتی که بارها در تجربه تماشای سینما با آن روبه‌رو شده‌ایم.

در روش تدوین متشابه، تصاویر بر اساس شباهت‌های آنان از نقطه نظر فرم و محتوا به یکدیگر متصل می‌گردند. مانند اتصال گردی صورت به گردی یک ساعت دیواری. در این روش پایان یک نما و آغاز نمای بعد در قیاس با یکدیگر قرار می‌گیرند. لذا در نظر گرفتن محتوای نماهایی که به یکدیگر متصل می‌گردند اهمیت دارد. (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴: ۳۶۶).

«وفي أوائل ذلك الخريف دعانا جبر بك ونازلي هانم إلى وليمة غداء أقامها للأهل والأقارب لمناسبة شفاء محمد - شقيق زوجي - من مرض أم به. وذهبت وزوجي على حين تخلفت امي معتذرة بالنظام الجديد الذي تتبعه في غذائها منذ أشار عليها الطبيب بذلك. مضيت مرتبكا كالعادة، لأن وليمة غداء أشد على نفسي من المرض، ولأنها - هي وأمثالها من المجتمعات - تعيد إلى ذهني ذكرى منصة الخطابة بكلية الحقوق. وقد تعمدت أن نذهب مبكرين لنسبق المدعوين جميعا فلا أتعرض لنظرات أعينهم حين دخولي حجرة الاستقبال. ونجحت خطتي فوجدنا البيت قاصرا على أهله. هم أهلي أيضا، وإني لأحبهم جميعا وإن بت أخاف نازلي هانم خوفا شديدا يثير في نفسي أشد الألم. وأخذ المدعوون يتوافدون.

ودعينا إلى الطعام فخرجت من أفكاري وإن علق بي آثارها، كالخارج من نار. وجلسنا حول المائدة، وعند ذلك التفتت نازلي هانم وقالت مبتسمة:

- أنت خجول يا سي كامل ولكن حذار فالولائم لا ترحم الخجولين.

وعلق بعضهم على قولها فسخطت عليها واشتد بي الضيق، على أنهم لم يلبثوا أن شغلوا عني بما بين أيديهم من لذيق المآكل. ولم أكد أشعر بالارتباك الذي يركبني في أمثال هذه المجتمعات لشروء ذهني فيا هو أجل وأخطر، فلا يفل الارتباك إلا الارتباك! ثم عدنا إلى حجرة الاستقبال ودارت علينا القهوة. وتناولت الفنجان، وقربته إلى فمي، وعلى

حين بغتة طار خيالي إلى الحانة القديمة بشارع الألفي وتراءى لعيني قبح الخمر! . . كيف جاءتني هذه الذكرى، ما الباعث عليها؟ . . لقد وجدت دهشة صادقة، ولكنني شعرت كذلك بارتياح عجيب، كسرور الحبيب بالحبيب، الخمر. . . النشوة. . . السرور. . . ألا ما أشد حاجتي إلى مهرب. كان خاطرا مفاجئا غريبا ولكنه كان قويا لا يقاوم. . . وعدت بانتباهي إلى ما حولي في حذر وخوف.» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۰۸-۱۰۹).

تدوین چیدمانی است جهت قرار گرفتن پلان‌های مختلف در جایگاه مناسب و مجذوب ساختن بیننده یا خواننده داستان، که ما در این بخش از متن چیدمانی بی‌نظیر که خوانندگان را با داستان همراه کرده، مشاهده می‌کنیم. تدوین متشابه یکی از مهمترین عناصر سینمایی در سینما به شمار می‌رود تا پلان‌های مرتبط را با یکدیگر و با یک فلش فوروراد یا فلش بک در ذهن شخصیت‌ها به نمایش بگذارد. نجیب محفوظ از زبان کامل شخصیت اصلی داستان پس از دعوت شدن در مهمانی خانوادگی دو تدوین متشابه را برای خوانندگان خویش تداعی می‌کند تا با این کار یکنواختی را از روند داستانی خود خارج کند. تدوین متشابهی که نجیب از زبان شخصیتش نمایان کرده؛ آنجایی است که از زبان کامل می‌گوید همگی به اتاق پذیرایی بازگشتیم و قهوه میان ما به چرخش درآمد و وقتی فنجان را نزدیک لبم رساندم به ناگاه ذهنم به قهوه خانه خیابان آلفی به پرواز درآمد و جام شراب در برابر چشمانم متبلور شد و پس از این افکار وارده بر ذهن شخصیت داستان به ناگاه با جمله اینکه با ترس به خودم آمدم به زمان حاضر برمیگردد. نجیب هنرمندانه با قرار دادن شخصیت در یک مهمانی و آوردن فنجان قهوه تدوین متشابهی را با آنچه که کامل پیش از این تجربه کرده بود برای خوانندگان به تصویر کشید.

تدوین متضاد با اتصال تصاویر دو صحنه متضاد، مفهوم موردنظر را منتقل می‌نماید و نباید با روش روشنفکرانه آن را اشتباه گرفت. در تدوین روشنفکرانه یا فکری، کنار هم قرار گرفتن تصاویر معمولاً به تولید یک مفهوم انتزاعی، فلسفی یا ایدئولوژیک منجر می‌شود؛ اما در تدوین متضاد، تأکید اصلی بر برجسته‌سازی تقابل آشکار میان دو تصویر یا موقعیت است. به عنوان مثال برای نشان دادن وضع فلاکت بار گرسنگان در آفریقا، تصاویر آنان را می‌توان به نماهای ثروتمندان اروپایی در یک ضیافت مجلل متصل نمود. این روش نیز همچون روش ساختاری از متداول‌ترین روشهای تدوین به حساب می‌آید (Pudovkin, 1974: 74-75).

«این کنت؟ لم تشرنا منذ ثلاثة أيام. كيف تذكرتني أخيراً؟ لماذا تعود إلى الأشياء القديمة الموضوعية على الرف؟ لم أقل لك إنك خسيس وابن حرام؟ لا توجع رأسي بالأعذار السخيفة. لا تحدثني عن عملك الخطير بالشركة. لو كان لوزير رفيقة لما أهملها كما تهملني. جعلت أبتسم وأصب النبيذ في كوبين وباطني يضيق بها لحد التقرز، ها هي تلعب معي دور الطاغية فلا بد من التخلص منها. يجب أن أتحرق منها إلى الأبد. ولكن انجابت هموم الأرض عن صدری، انجابت جميعا بمقدم زهرة حاملة الشاي إلي. تعانقنا طويلا. قبلت شفتيها وخديها وجبينها وعنقها. استمتعت بشفتيها بوعي مركز وهي تطبع شفتيها على شفتي... تناولت يدها بين يدي، قبلت ظهرها وبطنها، وهمست في أذنها: - أحبك يا زهرة...» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۷۸-۱۷۹).

در این بخش از میرامار، نجیب محفوظ دو صحنه متضاد را با آرایشی روایی در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که می‌توان آن را گونه‌ای از تدوین متضاد دانست. کارکرد این شیوه در آن است که تضاد میان دو موقعیت را نه فقط در سطح رخداد، بلکه هم‌زمان در سه سطح تصویری، کلامی و روانی برجسته

می‌سازد. محفوظ از خلال این تقابل، لایه‌های عاطفی و معنایی صحنه را گسترش می‌دهد و توانایی خود را در بهره‌گیری از منطقی نزدیک به بیان سینمایی نشان می‌دهد.

در صحنه نخست، سرحان بحیری به دیدار صفیة می‌رود و از همان لحظه ورود با سخنانی تحقیرآمیز مواجه می‌شود. این مواجهه در او احساسی از انزجار و تنگی درون پدید می‌آورد. در مقابل، در صحنه مربوط به زهره، فضای گفت‌وگو بر پایه محبت و صمیمیت شکل می‌گیرد و واژه‌ها به جای تحقیر، حامل آرامش و کشش عاطفی‌اند. بدین ترتیب، نخستین لایه تضاد در سطح کلام شکل می‌گیرد: آن‌جا زبان، آزاردهنده و دفع‌کننده است و این‌جا، نرم و جاذب. لایه دوم این تقابل در سطح تصویر آشکار می‌شود. در صحنه صفیة، سرحان لحظات خود را با جام و شراب می‌گذراند؛ اما در صحنه زهره، او با چای مورد استقبال قرار می‌گیرد. این جابه‌جایی از شراب به چای صرفاً تفاوتی در جزئیات صحنه نیست، بلکه حامل بار معنایی است: آن‌جا فضا با نوعی تلخی، فرسودگی و ابتذال همراه است، حال آن‌که این‌جا صمیمیت، سادگی و طراوت حضور دارد.

مهم‌تر از همه، تضاد در سطح روانی نمود می‌یابد. سرحان در مواجهه با صفیة، آشکارا از میلی به رهایی سخن می‌گوید؛ گویی حضور او برایش به حدی ملال‌آور و مشمئزکننده شده است که دیگر تاب تحملش را ندارد. اما در برابر، با ورود زهره به اتاق، وضعیت روحی او یکسره دگرگون می‌شود؛ چنان‌که راوی این لحظه را با تعبیری سرشار از آرامش و رهایی وصف می‌کند: گویی با ورود زهره، اندوه از سینه او رخت برمی‌بندد. آغوش طولانی آن دو نیز این دگرگونی عاطفی را تکمیل می‌کند و شدت این تقابل را افزایش می‌دهد.

اگر این صحنه در قالب فیلم عرضه می‌شد، بخش مهمی از این تضاد از طریق چهره، نگاه و بازی بدن شخصیت‌ها منتقل می‌گردید؛ اما در متن روایی، محفوظ ناگزیر است این ابعاد را از طریق زبان و بیان درونی شخصیت بازآفرینی کند. از همین‌رو، او احساسات سرحان را مستقیماً از زبان خود او یا از خلال توصیف‌های روایی بیان می‌کند. به این ترتیب، محفوظ در این بخش با کنار هم نهادن چندین مؤلفه متضاد در یک ساختار واحد، به روایتی دست می‌یابد که به‌روشنی یادآور کارکرد تدوین متضاد در سینماست.

تدوین موازی، مهم‌ترین و مؤثرترین روش در تدوین به شمار می‌آید که در «نخستین سال‌های تاریخ سینما (۱۹۰۰) توانست سینما را از تئاتر مجزا نماید. این روش در اغلب فیلمهای حادثه‌ای و صحنه‌های تعقیب و گریز و افزایش تحرک و هیجان استفاده می‌شود و در این روش تدوینگر دو صحنه را به طور موازی و در امتداد یکدیگر به نمایش می‌گذارد. تدوین موازی به سه شکل استفاده می‌شود: وحدت در مکان، زمان و ایده؛ وحدت در زمان و ایده، اختلاف در مکان؛ وحدت در ایده، اختلاف در مکان و زمان (Pudovkin, 1974:76)

«قلت لنفسی یا للعجب. إنها نظرة يطيب بها غرور الرجل. لم تلح فيها ابتسامة ولا رخش هذب، ولكنها- المدرسة -حولت رأسها بغتة عن زهرة وكتابها ورشقتني بها. لم تدم أكثر من ثوان. هربت إلى في غفلة من زهرة وعامر وجدی. لم تدم أكثر من ثوان. وقد أتلقي عشرات مثلها فلا تهزني شجرة وأعتدها نظرة عابرة، غير أنها عكست ومضة معبرة لا توصف وكأنما أبلغتني رسالة كاملة. غيرت خط سيري فقبعث وراء الزجاج بمقهى الميرامار أراقب السحب

وآنتظر. تدبیر بلا هدف، وليس وراء عاطفة، ولكنه تطلع-من فراغ ويأس-إلى مغامرة، أية مغامرة. ولم تكن بالمنال الذى يمكن أن يفتتنى ولا حتى يثيرنى ولكنها-فيما بدا - دعتنى إلى نزهة فى يوم عطلة شديد الملالة. وإذا بها تمر أمام المقهى واضعة يديها فى جيبى معطفها الرمادى. تبعتها عن بعد حتى لحقن بها فى أثنيوس. ابتاعت بعض الحلوى ووقفت كالمتردة فاقتربت منها وحييتها. ردت التحية فدعوته إلى قدح شاي فقالت لى : إنها كانت تفكر فى الجلوس بعض الوقت. احتسنا الشاي وتناولنا قطعتين من الجاتوه، ثم دار حديث تعارف سطحى ولكن لا يخلو من معلومات مفيدة عن الأسرة والعمل. وسياق الحديث وحده هو الذى جعلنى أطالب بموعد قريب. وتقابلنا فى بوفيه سينما أمير، ثم شهدنا الفيلم معا، وكان على أن أحدد نوع المغامرة ولونها، ولم أجدها بالقياس إلى قلبى جديرة بالمثابة والتعب، ورغم ذلك فعندما دعتنى إلى زيارة أسرتها قبلت! أدركت أنها تبحث عن زوج. وزنتها بعقل بارد، قدرت المرتب والدروس الخصوصية وتذكرت فى ذات الوقت يأسى المتزايد من زهرة، وفى أسرتها عثرت على إغراء جديد وهى ملكية والديها لعامة متوسطة بكرموز. وجدتنى أفكر فى الأمر بجدية لا طمعا فى مالها ولا حبا فيها ولكن انسياقا لحنينى لقديم إلى الزواج.

كانت خطبة. . وكان رفض.

وبقدر ما أرضانى ذلك بقدر ما ضاعف من إحساسى بالمسئولية . مزقنى القلق، اجتاحتنى الحب، تراجعت عليه من مقدم الصورة حتى لاحت خلفية باهتة.

وقبضت على معصمى زهرة بحنان وضراعة وقلت بحرارة وتوسل:

-أنفذينى... ولنذهب فى لحال!

تخلصت منى بجفاء وهى تقول:

-لا تعد إلى ذلك، إنى أكره سماعه!

لن نتلاقى أبدا. هى تحبى ولكنها ترفض التسليم بلا قيد، وأنا أحبها» (محفوظ، ٢٠٠٦: ١٨٩-١٩٠).

«كانت العلاقة قد تطورت من ناحيتها إلى حب. ولم يكن يهمنى أن تصدقنى بالكامل بقدر ما يهمنى أن تأخذ حذرهما من زهرة! . وإذن فقد انتصر العقل على القلب ولم يبق إلا أن أعلننا لخطبة. على ذلك ترددت، وجعلت أوجل اليوم الموعد بحجة الرجوع إلى القرية ليلعب الأهل دورهم التقليدى. وكلما مر يوم توترت مشاعرى حيال زهرة وحز فى نفسى غدرى المنخزى بها. وكنت أنتهد بحسرة وأقول: آه لو تلين.. لو تدعن. . فأهبها قلبى إلى لأبد. . » (همان: ١٩٤).

«قبضت فى وجهى مرة أخرى . اعمانى الغضب فصرخت:

-أذهبى وإلا كسرت رأسك.

انقضت على ولطمتنى على وجهى بقوة مذهلة. انتترت واقفا وقد جن جنونى. قبضت على يدها بقسوة ولكنها انتزعته بعنف ولطمتنى للمرة الثانية. فقدت وعيى فانهلت عليها ضربا وصفعا وهى تبادلنى لضرب والصفع بقوة فاقت تصورى. وإذا بالمدام تهوول نحونا وهى ترطن بألف لسان. أبعدتها عني فصحت فى جنون الغضب:

-أناحر.. أتزوج بمن أشاء.. وسأتزوج عليك!» (همان: ١٩٩).

يكى از درخشان‌ترین نمونه‌های به‌کارگیری تدوین موازی در رمان «میرامار» در ترسیم وضعیت بغرنج سرحان بحیری نمود می‌یابد؛ جایی که نجیب محفوظ با ایجاد دو خط روایی هم‌زمان، گسست میان میل عاطفی و مصلحت‌اندیشی عقلانی را در وجود این شخصیت به تصویر می‌کشد. سرحان بحیری در بدو ورود به پانسیون میرامار، با کنار گذاشتن صفیه، تمام تمرکز خود را بر جذب زهره

معطوف می‌کند. اما دیری نمی‌گذرد که در کوران این رابطه، وسوسه ازدواج با علیه که معلم خصوصی زهره است در ذهن او جرقه می‌زند. محفوظ این چرخش فرصت‌طلبانه را با نوعی تدوین موازی سینمایی روایت می‌کند. در یک سوی این روایت، زهره و علیه در فضای آموزشی حضور دارند و در سوی دیگر، سرحان به‌عنوان ناظر و سپس کنشگر وارد می‌شود. نقطه طلایی این تدوین، لحظه تلاقی نگاه سرحان و علیه است؛ برشی سینمایی که مسیر روایی سرحان را از زهره به سمت علیه منحرف می‌کند.

از این لحظه به بعد، محفوظ با پیش بردن هم‌زمان دو خط داستانی - تلاش برای بردن زهره و پیگیری معاشرت با علیه - ساختاری پدید می‌آورد که در آن وحدت در ایده یعنی تأمین منافع شخصی سرحان، با تعدد در مکان و زمان یعنی رفتن به سینما، خانه پدری علیه و پانسیون پیوند می‌خورد. در حالی که سرحان در متن داستان به زهره ابراز عشق می‌کند و عاجزانه خواستار فرار با اوست، روایت موازی نشان می‌دهد که ذهن او در جای دیگری، در حال نقشه‌پردازی برای ازدواج با علیه است.

این تکنیک تدوین موازی، سرانجام در نقطه اوج روایت به یکدیگر می‌رسند؛ آن‌جا که سرحان بحیری با ادعای آزادی در انتخاب، نقاب از چهره برمی‌دارد و اعلام می‌کند: من آزاد هستم و با هر کسی که دوست دارم ازدواج خواهم کرد؛ من با علیه ازدواج خواهم کرد. در این نقطه، محفوظ دو خط موازی را در یک گره‌گشایی قاطع به هم می‌دوزد؛ جایی که منطق سرد مصلحت‌گرایی علیه بر کشش عاطفی زهره پیروز می‌شود و درگیری نهایی میان این شخصیت‌ها را رقم می‌زند. نجیب محفوظ با این شگرد، نه تنها تعلیق داستان را حفظ می‌کند، بلکه عمق نفاق و دوگانگی روحی سرحان بحیری را به بهترین شکل برای خواننده عیان می‌سازد. محفوظ در تدوین موازی، کنش عاطفی سرحان را که خواستن زهره است، در کنار پروژۀ ذهنی او یعنی نقشه برای علیه قرار می‌دهد. این تضاد، همان عاملی است که باعث می‌شود خواننده زودتر از زهره، ماهیت فرصت‌طلب سرحان را بشناسد.

۲-۳. تدوین بیانی

تدوین بیانی یا غیر تداومی یا تعبیری عبارت از ایجاد ریتمی خاص در یک نما است؛ خواه این ریتم تند یا کند باشد. یا اینکه نویسنده از تلاقی دادن دو نما ایده یا نمای دیگری را در ذهن خوانندگان ایجاد نماید. بنابراین تدوین تعبیری به دو بخش ریتمیک و ایدئولوژیک تقسیم می‌شود (آیزنشتاین، ۱۳۶۹: ۱۲۱).

در تدوین ریتمیک، اساس طول هر تصویر است. قطعات تصویر که به اقتضای طول خود باهم جمع می‌آیند، در یک تعریف فرمولی، با اندازه‌های موسیقی ارتباط دارند. درک به وسیله تکرار این اندازه‌ها حاصل می‌شود در تعریفی دیگر: «ارتباط زمانی میان هر نما و معانی که از آن استنباط می‌گردد تدوین ریتمیک است لذا در این نوع تدوین تنها ریتم زمانی انتزاعی ملاک نیست بلکه این ریتم جهت ایجاد توجه از اهمیت بیشتری برخوردار است» (مارتن، ۱۹۶۴: ۱۵۴). بنابراین موضوع به درک روابط زمانی

بین نماها بستگی ندارد، بلکه به سازگاری بین زمان هر پلان و نیروی توجهی که برمی‌انگیزد بستگی دارد و تا زمانی که بیننده محتوایی را که از نماها می‌بیند درک نکند این اتفاق نمی‌افتد.

بر این اساس، ماهیت ریتم از نظر سرعت و کندی به زمان نما مربوط می‌شود؛ زیرا شات‌های بلند ریتم آهسته‌ای را در پی دارند و در نتیجه احساس طولانی‌شدن و یکنواختی یا پوچی و کسالت ایجاد می‌کنند. در صورتی که بیننده نماهای کوتاه یا خیلی کوتاهی را مواجه می‌شود، ریتم سریع و پویا می‌گردد و گاهی احساس شوک شدید به بیننده می‌دهد. هرگاه نماها از کوتاه به کوتاه‌تر پیش برود ریتم شدیدی به بیننده القاء می‌شود در نتیجه احساس تنش فزاینده‌ای را دریافت می‌کند. در صورتی که نماها از بلند به بلندتر پیش برود احساس آرامش پس از بحران و اضطراب ایجاد شده به بیننده بازگردانده می‌شود (همان: ۱۵۵).

«غادرت بنسبون میرامار إلی بنسبون إیفّا. تسکعت بین المقاهی أشرب كأسا هنا وكأسا هناك، مبذرا نقودی بلا حساب. بالشراب أسکت وسأوس القلق وأنات الحب المحتضر. ووعدت أهلی بخیر لم یحلموا به منذ وفاة أبي. وذهبیت إلی كازینو البهجة قبل الموعد بقليل. التقيت عند المدخل بطلبة مرزوق فضايقتی ذلك جدا ولكنی صافحته متظاهرا بالارتياح. وقد سألتی:

-ماذا جاء بك إلی هنا؟

-موعد هام...

-دعنی أرد إلیك تحية من تحياتك فلنجلس معا حتی یجیء صاحبك.

جلسنا فی البهو الشتوی وهو یسألنی بصوته الأجوف من انتفاخ شذقیه

-كونیاك؟

كنت ثملا ولكن كانت بی رغبة فی المزیّد. شربنا وتحادثنا وضحكنا. وإذابه یسألنی:

-تری هل یسمح لی بالسفر إلی الكويت لزیارة کریمتی؟

-أعتقد ذلك، أترید أن تبدأ من جدید؟

-كلا ولكن زوج کریمتی -هو ابن أخي أيضا - قد أثرى ثراء کبیرا.

-لعلك تفکر فی الهجرة؟

لاحت فی عینیّه نظرة حذرة ثم قال:

-كلا. . أرید فقط أن أری ابنتی.

قربت رأسی منه وأنا أقول:

-هل أدلك علی عزاء حقیقی؟

-ماهو؟

-البعض یضيقون بالثورة، ولكن أی نظام یمكن أن یحل محلها؟ فکر قلیلا أو کثیرا فلن تجده خارجا عن واحد من اثنين، فاما الشیوعية وإما الإخوان، فأیهما تفضل علی الثورة؟!

قال بعجلة :

فقلت وأنا أبتسم فی ثقة وانتصار:

-هذا هو یقینی، فلیکن لك فی ذلك عزاء.

وأزف الميعاد ولم يحیی علی بکیر. انتظرت نصف ساعة أخرى مرت فی عذاب الیم. قمت إلى التلیفون وطلبت مسکنه فلم یرد أحد. لعله فی طریقہ إلى هنا ولكن ماذا أخره؟ ألا یقدر ما یفعله التأخیر بی؟ ونظر طلبة مرزوق فی ساعته ثم قال: «آن لی أن أذهب» ثم صافحنی وذهب. ولم أكف عن الشراب. وأخیرا جاء الجرسون لیخبرنی بأن شخصا یطلبنی فی التلیفون. وثبت واقفا ثم هرعت إلى التلیفون. تناولت السماعة وقلبی یضرب بشدة:

—آلو...علی؟..لم لم تجی؟

—سرحان.. أصغ إلى.. انکشف الأمر!

تفاعلت کلماته مع وش الکحول فی أذنی وانداحت جمیعاً فی دوران شمل السماء والأرض:

—ماذا قلت؟

—قضی علینا!

—و لكن کیف؟..قلما عندک دفعة واحدة!

—ما الفائدة؟..أراد السواق أن یفوز بالغنیمه وحده فوقع فی شر عمله.. سيعترف بكل شیء.. إن لم یکن قد

اعترف بالفعل..

سألت بریق جاف:

—والعمل؟..ماذا أنت صانع؟

—قضی علینا.. سافعل ما یملیه علی الشیطان:

وأغلق السکة.

إنی أرتجف ولا نکاد تحملى قدماى. فکرت لحظة فی الهرب ولكنى عدت-تحت عینی الجرسون-إلى المائدة. لم أجلس.. شربت الکأس.. أدیت الحساب. الیأس یزحف بسرعة مذهلة. وخوف مثل الشیطان. فارقت موقفی إلى البار رأسا. بطریقه غیر شعوریه. طلبت من البارمان زجاجة واندفعت فی الشرب بلا وعی وهو یرمقنى بقلق. أصب وأشرب ثم أصب. دون كلمة أو لفظة أو تريث» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۲۰۱ - ۲۰۴).

سرحان بحیری، همراه با علی بکیر، در حال برنامه‌ریزی برای سرقت از کارخانه نساجی است. با این حال، پس از رخدادهایی که در پانسیون و در ارتباط با زهره و دیگر ساکنان برای او پیش می‌آید، تصمیم می‌گیرد آنجا را ترک کند. نجیب محفوظ این تغییر موقعیت را از زبان سرحان به شیوه‌ای هنرمندانه روایت می‌کند؛ چنان‌که او می‌گوید پانسیون را ترک کرده، در قهوه‌خانه‌ها و میکده‌ها در رفت‌وآمد بوده، گاه اینجا و گاه آنجا نوشیده و سپس به کازینوی بعجه رفته است. در این بخش، محفوظ با کوتاه‌کردن رخدادها و فشرده‌سازی کنش‌ها، ریتم روایت را سرعت می‌بخشد تا آشفتگی و شتاب درونی شخصیت به خواننده منتقل شود. اما این ریتم شتابان ناگهان دگرگون می‌شود؛ زیرا سرحان در برابر در کازینو با طلبه مرزوق روبه‌رو می‌شود و این دو مدتی در کنار یکدیگر می‌نشینند. در این نقطه، محفوظ با کند کردن جریان روایت و افزایش طول صحنه، فضایی ملال‌آور و سنگین می‌آفریند تا یکنواختی و فرسودگی این دیدار بر خواننده نیز آشکار شود. پس از رفتن طلبه مرزوق، بار دیگر ریتم روایت تند می‌شود؛ به‌ویژه هنگامی که تلفن زنگ می‌زند و علی بکیر با شتاب خبر می‌دهد که نقشه سرقت لو رفته است. در ادامه، محفوظ از زبان سرحان جمله‌های کوتاه، کنش‌های پیاپی و افعال متوالی به کار می‌برد: بازگشت به سفره، ننشستن، نوشیدن، پرداخت حساب، رفتن سریع به محل فروش و آغاز دوباره

نوشیدن. این توالی فشرده، ریتم متن را به طرز محسوسی افزایش می‌دهد و حالت تنش، اضطراب و آشفته‌گی روانی شخصیت را به خواننده منتقل می‌کند.

از این منظر، محفوظ با تغییر آگاهانه طول صحنه‌ها و سرعت روایت، موفق می‌شود هم بافت عاطفی هر موقعیت را برجسته کند و هم ذهن خواننده را هم‌گام با بحران‌های درونی سرحان پیش ببرد. در صحنه‌های آغازین، شتاب روایت در خدمت نمایش بحران و التهاب شخصیت است؛ در دیدار با طلبه مرزوق، کندی روایت ملال و رخوت را القا می‌کند؛ و پس از جدایی او، بازگشت به ریتم سریع، اضطراب ناشی از لو رفتن نقشه را به خواننده نیز منتقل می‌سازد. بدین‌گونه، ریتم داستانی در «میرامار» صرفاً ابزار انتقال اطلاعات نیست، بلکه به یکی از مهم‌ترین سازوکارهای بازنمایی روان شخصیت‌ها بدل می‌شود.

تدوین ایدئولوژیک، تدوینی است که نشان‌دهنده پیوند میان نماها است به گونه‌ای که هدف آن انتقال یک احساس یا یک ایده یا نقطه نظر معینی به تماشاگر است. «در این نوع تدوین ذهن نقشی اساسی دارد، زیرا به ایجاد یا شفاف سازی روابط بین رویدادها، اشیاء یا شخصیت‌ها کمک می‌کند. این روابط بر روی پنج مدل یا عنصر ساخته شده اند، که عبارتند از زمان، که شامل گذشته، حال و مستقبل است. مکان، جایی که مجموعه ای از نماها پیرامون یک مکان می‌چرخد، دلیل، و آن بیان کننده حادثه‌ای در یک نما است که هنوز اتفاق نیفتاده و نتیجه ای که رخدادی را نشان می‌دهد که بیانگر یک نتیجه است و در نهایت موازی گرایی که ایجادکننده تدوین ایدئولوژیک است که در آن نماها به صورت مادی و علمی به هم پیوند نمی‌خورند، بلکه پیوند در ذهن بیننده رخ می‌دهد. این توازی در ذهن بیننده می‌تواند بر اساس شباهت یا تضاد بنا گردد.» (مارتن، ۱۹۶۴: ۱۵۷-۱۵۸).

«لم یکن عندي في حاجة إلى التعريف. عرفته من بعيد بحكم مهنتي على عهد النضال السياسي الحزبي. كان من المنتمين إلى أحزاب السراي وبطبيعة الحال من أعداء الوفد. وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر وأنه جرد من موارد عدا القدر المعلوم.

وملت نحوه متسانلا:

أين لباقتك يا عزيزي؟

فأجابني باستهانة:

موضوعة تحت الحراسة» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۲۳).

نجیب محفوظ در رمان میرامار، برای ترسیم سیمای طلبه مرزوق، از شگرد تدوین ایدئولوژیک بهره می‌گیرد. او با قرار دادن دو عبارت مشابه «تحت مراقبت قرار گرفتن» در دو بستر معنایی متفاوت، تقابلی ایجاد می‌کند که منجر به زایش معنایی جدید در ذهن خواننده می‌شود؛ معنایی که از حوزه رخدادهای عینی فراتر رفته و به ساحت نقد ایدئولوژیک زوال شخصیت راه می‌یابد. در نمای نخست، عبارت «تحت مراقبت قرار گرفتن» از خلال فلش‌بکی به گذشته، دلالتی عینی و سیاسی دارد؛ شرح حال مردی که به سبب کنش‌های سیاسی‌اش، اموال و دارایی‌های خود را از دست داده و در بند دولت بوده است. در اینجا، مراقبت، یک امر بیرونی و مادی است. اما در نمای دوم، زمانی که عامر وجدی از او درباره

زیرکی و تدبیرش پرسش می‌کند، مرزوق با لحنی تحقیرآمیز پاسخ می‌دهد: تحت مراقبت قرار گرفته است.

محفوظ با این هم‌نشینی، دست به تدوین ایدئولوژیک می‌زند. او مراقبت بیرونی و سیاسی را با مراقبت درونی و ذهنی پیوند می‌دهد تا مخاطب را به این دریافت تازه برساند: مراقبت یا همان حصر، تنها دارایی‌های مادی مرزوق را نبلعیده، بلکه زیرکی، تدبیر و آداب اخلاقی او را نیز به اسارت گرفته است. بدین ترتیب، تدوین ایدئولوژیک محفوظ باعث می‌شود که خواننده از سطح گزارش یک اتفاق سیاسی عبور کند و به درک عمیق‌تری از زوال وجودی شخصیت برسد. در این ساختار، مراقبت دولت، به استعاره‌ای برای تباهی خود انسان بدل می‌شود؛ گویی روح و عقل شخصیت نیز، همچون اموالش، در توقیف همان قدرت سیاسی باقی مانده است. نجیب محفوظ با این شگرد، پیوندی دیالکتیکی میان محیط و درون انسان برقرار می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ایدئولوژی سرکوب، تمامیت وجودی فرد را تحت مراقبت ویرانگر خود می‌گیرد.

نتیجه

تعامل مستمر نجیب محفوظ با سینما و فیلم‌نامه‌نویسی، ابزارهای بیانی کارآمدی در اختیار او نهاد تا سطح روایی آثارش را ارتقا دهد، ساختاری دراماتیک در آن‌ها پدید آورد و پیکره روایتی خود را بر پایه منطق میان‌رسانه‌ای استوار سازد. سینمایی‌شدن رمان میرامار، در واقع فرآیندی از انتقال رسانه‌ای برای گذار از روایت‌گری خطی کلاسیک به روایت‌گری مدرن است.

نجیب محفوظ از ظرفیت‌های مونتاژ معنایی برای بسط دیدگاه‌های متضاد سیاسی-اجتماعی در «میرامار» بهره برده است. بهره‌گیری او از تدوین معکوس، افزون بر برجسته‌کردن ابعاد روان‌شناختی شخصیت‌ها، به غنای زیبایی‌شناختی رمان «میرامار» نیز انجامیده است. همچنین، تدوین موازی در رمان میرامار، به متن، بعدی معنایی و ملموس بخشیده است. تدوین موازی در رمان «میرامار» صرفاً یک آرایه نیست، بلکه وسیله‌ای است برای اینکه خواننده حقیقت چندگانه شخصیت‌ها را دریابد. استفاده از تدوین تضاد، هرچند به شکلی محدود در رمان به کار رفته، خود نشانه‌ای آشکار از اشراف او بر ریزتکنیک‌های سینمایی است؛ او به مدد این فن، تضادهای روحی، کلامی و تصویری را پیش چشم مخاطب به نمایش می‌گذارد و تصاویری هنرمندانه می‌آفریند. محفوظ با قرار دادن روایت یک شخصیت در کنار روایت شخصیت دیگر با دیدگاهی متضاد، در ذهن خواننده یک تضاد معنایی ایجاد می‌کند که بازتاب‌دهنده بحران‌های سیاسی یا اخلاقی رمان است.

محفوظ در کاربست تدوین ریتمیک و ایدئولوژیک با تلفیق نماهای متعدد در یک رمان و به یاری فونونی همچون فلش‌بک، ایده‌های بدیعی را پی‌ریزی کرده و به تعبیری، نمای سومی را در ذهن خواننده می‌آفریند؛ دستاوردی که کارگردانان سینما نیز با تلفیق نماها در پی تحقق آن هستند. محفوظ با قطع روایت یک شخصیت و آغاز روایت شخصیت دیگر، عملاً از تکنیک کات یا تدوین قطع سینمایی برای انتقال مخاطب استفاده می‌کند. در نهایت، کاربرد تکنیک تدوین در رمان «میرامار» موهون سازمان‌دهی

دقیق و توالی هوشمندانه رخدادهاست. همین نظم ساختاری است که خواننده را به همذات‌پنداری مداوم با شخصیت‌ها و می‌دارد؛ پدیده‌ای که در نظریه سینما، از پایه‌های اساسی تدوین و کارکرد اثرگذار آن شمرده می‌شود.

با توجه به یافته‌های این پژوهش مقایسه ساختار روایی رمان «میرامار» با اقتباس سینمایی آن، به‌ویژه از منظر تبدیل تدوین ادبی به تدوین بصری، می‌تواند موضوع پژوهشی مستقلی باشد. چنین مطالعه‌ای نشان خواهد داد که کدامیک از ظرفیت‌های چندصدایی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک رمان در فرایند اقتباس حفظ، حذف یا دگرگون شده‌اند. افزون بر این، پیشنهاد می‌شود کارکرد تدوین معنایی، موازی، تضادی، ریتمیک و ایدئولوژیک در آثار محفوظ با نظریه‌های تدوین‌گران برجسته حوزه به‌صورت نظام‌مند تطبیق داده شود.

ملاحظات اخلاقی

حامی مالی

این مقاله حامی مالی ندارد.

مشارکت نویسندگان

نویسندگان به طور مساوی در کلیه مراحل طراحی و انجام پژوهش، گردآوری داده‌ها، تجزیه و تحلیل داده‌ها، تحلیل و تفسیر اطلاعات و نتایج، تهیه پیشنویس مقاله، بررسی و کنترل نتایج، اصلاح، بازبینی و نهایی‌سازی مقاله مشارکت داشتند.

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

در فرایند نگارش مقاله از ابزارهای هوش مصنوعی جهت ترجمه متن عربی و ویراستاری ادبی استفاده شده است.

تعارض منافع

این مقاله تعارض منافع ندارد.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت نموده‌اند و این موضوع مورد تأیید همه آنهاست.

بیانیه دسترسی به داده‌ها

مقاله حاضر به طور عمومی و دسترسی آزاد در سامانه نشریه «روایت‌پژوهی میان‌رشته‌ای در زبان و ادبیات عربی» با صاحب امتیازی دانشگاه زابل قابل استفاده است.

سپاسگزاری

ندارد.

منابع

الف) منابع عربی

- دی جانیتی، لوی (۱۹۸۱). *فهم السينما*. (جعفر علی، ترجمه). بغداد: دار الرشید للنشر.
- عجور، محمد (۲۰۱۱). *الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- قاسم، محمود (۱۹۹۹). *السينما والأدب في مصر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مارتن، مارسيل (۱۹۶۴). *اللغة السينمائية*. (سعد مكاوي، ترجمه). القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- محفوظ، نجیب (۲۰۰۶). *میرامار*. القاهرة: دار الشروق.
- النحاس، هاشم (۱۹۷۵). *نجیب محفوظ على الشاشة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شعبان، هیام (۲۰۰۴). *السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله*. بیروت: دارالکندی للنشر و التوزیع.

ب) منابع فارسی

- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴). *زیباشناسی تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم در دوره صامت*. تهران: دانشکده صدا و سینما.

ج) منابع لاتین

- Kuleshov, Lev (۱۹۷۴): *Kuleshov on film, writings of Lev Kuleshov*. university of California press
- Pudovkin (1974). *Film Tanique and Film Acting*, Vision Press, London.



تحليل بين وسائطي للمونتاج السينمائي في رواية «ميرamar» لنجيب محفوظ

علي أفضلي^١، مصطفى زركاني^٢

^١ أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طهران، طهران، إيران.

^٢ دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طهران، طهران، إيران.

معلومات المقالة	الملخص
نوع المادة:	دأبت الرواية المعاصرة نظراً لمرونتها البنائية، على الاستفادة من طاقات الفنون الحديثة، لا سيما السينما، لإثراء أبعادها السردية؛ ومع ذلك، فإن كيفية الترجمة الجمالية لمنطق الصورة إلى لغة الكلام تظل أحد التحديات الجوهرية في الدراسات البينية بين الأدب والسينما. وقد شهدت الرواية العربية المعاصرة تحولات بنوية ملحوظة نتيجة انفتاحها على تقنيات الفن السابع، ويبرز «المونتاج» (التقطيع الفني) في هذا السياق كأحد أبرز الأدوات لإعادة إنتاج المعنى. وظف نجيب محفوظ، مستنداً إلى خلفيته المعرفية في الفن السينمائي وخبرته في كتابة السيناريو، القطوعات والمونتاج السينمائي في أعماله السردية. تستقصى هذه الدراسة، من خلال تبني مقارنة بين-وسائطية والمنهج الوصفي-التحليلي، عملية الانتقال الوسائطي وأنماط المونتاج المتعددة في رواية «ميرamar». وتشير نتائج البحث إلى أن محفوظ، عبر توظيف فئتين رئيسيتين هما: المونتاج السردية بما يشمل المونتاج العكسي، والتضادي، والمتوازي، والمشباه والمونتاج التعبيري بما يشمل المونتاج الأيديولوجي، والإيقاعي، استطاع تقريب المنطق النصي للرواية من المنطق البصري للسيناريو، ومنح سرده بعداً درامياً متماسكاً. ولم يقتصر هذا التوظيف الفني على تعزيز الرابطة بين-وسائطية فحسب، بل أسهم إسهاماً بارزاً في رسم الأبعاد النفسية للشخصيات وتمثيل التعقيدات الزمانية والمكانية، مبيناً كيف يمكن للمونتاج في الرواية أن يتجاوز كونه حيلة تزيينية ليغدو قالباً وصيغة سردية حديثة.
تاريخ الوصول:	
١٤٤٧/٠٩/٢٤	
تاريخ القبول:	
١٤٤٨/٠٢/٢١	
الكلمات المفتاحية:	الرواية العربية المعاصرة، نجيب محفوظ، «ميرamar»، بين وسائطية، المونتاج السينمائي.

الاقتباس: أفضلي، ع. زركاني، م. (١٤٤٨). تحليل بين وسائطي للمونتاج السينمائي في رواية «ميرamar» لنجيب محفوظ. *السرديات البينية*

في اللغة العربية وآدابها. ٣ (١). ٧٧-٩٨.

DOI: 10.22034/jisall.2026.596537.1164

حقوق التأليف والنشر © المؤلفون.

الناشر: جامعة زابل.



An Intermedia Analysis of Cinematic Montage in Naguib Mahfouz's Novel *Miramar*

Ali Afzali, (corresponding author): Associate Professor in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

Email: ali.afzali@ut.ac.ir

Mostafa Zargani, PhD of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

Introduction

Naguib Mahfouz's novel *Miramar* stands as a landmark text in modern Arabic literature, capturing the socio-political fragmentation of post-revolutionary Egypt through a multi-perspective structure set in an Alexandrian pension. Although written as a literary text, *Miramar* operates at the conceptual border of literature and cinema, requiring an interdisciplinary analysis to fully decode its visual and dramatic storytelling mechanisms. While traditional literary criticism often reduces the novel to its thematic and historical contexts, a significant research gap exists regarding how Mahfouz utilizes cinematographic techniques—specifically film editing—to structure the narrative. To address this gap, an interdisciplinary approach is essential because it bridges the textual nature of the novel with the spatial-temporal dynamics of cinema, allowing us to examine the story as a sequence of composed shots rather than mere verbal sentences. The objective of this study is to explore how Mahfouz employs cinematic editing techniques to achieve narrative reconfiguration, reshape the flow of time, and externalize the psychological conflicts of the characters. By identifying and analyzing specific cinematic devices within the text, this research aims to demonstrate how the integration of film theory and narrative analysis exposes the structural complexity of *Miramar*, showing that the novel is constructed using a visual grammar that mirrors the mechanics of the cinema screen.

Methodology

This study employs an interdisciplinary methodology that integrates structuralist narratology with classical and modernist film editing theories, specifically Sergei Eisenstein's montage theory and French New Wave editing concepts. By applying these dual theoretical frameworks to *Miramar*, the research operates at a synthesis level of interdisciplinary interaction, where cinematic terminologies such as flashback, parallel editing, matching cuts, contrast editing, and rhythmic pacing are translated into literary analysis to examine the text's narrative architecture. This methodology systematically bridges the gap between text and image by treating Mahfouz's paragraphs as

individual shots and his chapter transitions as sequence cuts, thereby providing a structured framework to evaluate how filmic composition organizes the psychological and thematic progressions within the literary space of *Miramar*.

Results and Discussion

The analysis reveals that Naguib Mahfouz constructs a highly sophisticated visual narrative in *Miramar* by utilizing four primary editing modes that generate new aesthetic and psychological meanings. First, the application of reverse-cutting and flashbacks reveals the characters' deep psychological disintegration; for instance, when Kamal sits on his bridal platform and suddenly flashes back to his university speech, the cinematic juxtaposition of these two distant events exposes his internal collapse. This is reinforced by a match cut when Kamal's eye contact with his mother at the wedding triggers a memory of her looking at him across the street on his first school day, merging past and present into a singular emotional image. Second, matching editing removes narrative monotony, as seen when Sarhan's act of drinking coffee at a family gathering triggers a matching transition to a tavern on Al-Alfi Street, blending two different social settings through a shared sensory object. Third, contrastive editing highlights intense psychological and moral conflicts; the stark juxtaposition of Sarhan's tense, alcohol-fueled meeting with Safiyya against his warm, tea-sharing embrace with Zahra highlights the emotional dichotomy between disgust and peace. Finally, parallel editing achieves unity of idea despite shifts in time and space, specifically tracking Sarhan's opportunistic vacillation between his affection for Zahra and his pragmatic ambition to marry the schoolteacher, Aaliyah. Ultimately, the integration of cinematic editing answers the research questions by showing that Mahfouz uses these cuts not as simple ornaments, but to accelerate or decelerate narrative rhythm, thereby directly transmitting the characters' anxiety, stress, and political disillusionment to the reader.

Conclusion

In conclusion, this study demonstrates that Naguib Mahfouz's *Miramar* is not merely a literary text but a carefully edited cinematic composition. By applying film montage theory to the novel, this interdisciplinary analysis successfully illustrates how techniques like matching, parallel, and contrastive editing serve as the structural backbone of the narrative, organizing the flow of time and deepening characterization. The significance of this research lies in its contribution to modern Arabic narratology, offering a practical model for interdisciplinary literary analysis that moves beyond traditional thematic criticism. By showing how Mahfouz translates the visual and rhythmic qualities of cinema into the written word, this study enriches

our understanding of the modern Arabic novel's formal adaptability. Ultimately, the research proves that the structural coherence and psychological depth of *Miramar* are directly achieved through these cinematic configurations, establishing Naguib Mahfouz as a pioneer who bridged the aesthetic divide between the page and the screen.

References

- Al-Naḥḥās, H. (1975). *Najīb Maḥfūz 'alá al-shāshah* [Naguib Mahfouz on screen]. Egyptian General Book Authority. {In Arabic}
- ‘Ajjūr, M. (2011). *Al-uslūb al-sīnimā’ī fī al-binā’ al-shi’rī al-mu‘āṣir* [Cinematic style in contemporary poetic construction]. General Authority for Cultural Palaces. {In Arabic}
- De Janiti, L. (1981). *Fahm al-sīnimā* [Understanding cinema] (J. ‘Alī, Trans.). Dar al-Rashid for Publishing. {In Arabic}
- Ḍābiṭī Jahrumī, A. (2005). *Zībā-shenāsī-ye tārikh va naẓariyeh-hā-ye tadvīn-e fīlm dar dowreh-ye sāmet* [The aesthetics of history and theories of film editing in the silent era]. Faculty of Sound and Cinema. {In Persian}
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: Writings of Lev Kuleshov*. University of California Press.
- Maḥfūz, N. (2006). *Mīrāmār* [Miramar]. Dar al-Shuruq. {In Arabic}
- Martin, M. (1964). *Al-lughah al-sīnimā’īyah* [The cinematic language] (S. Makkāwī, Trans.). Egyptian General Foundation for Authorship and Publishing. {In Arabic}
- Pudovkin, V. I. (1974). *Film technique and film acting*. Vision Press.
- Qāsim, M. (1999). *Al-sīnimā wa al-adab fī Miṣr* [Cinema and literature in Egypt]. Egyptian General Book Authority. {In Arabic}
- Sha‘bān, H. (2004). *Al-sard al-riwā’ī fī a‘māl Ibrāhīm Naṣr Allāh* [Narrative storytelling in the works of Ibrahim Nasrallah]. Dar al-Kindi for Publishing and Distribution. {In Arabic}