(الايقاع السردي في رباعية اسماعيل فهد اسماعيل)

م. د. حنان منصور عباس

جامعة كربلاء / كلية العلوم الاسلامية

ملخص البحث :-

تناول البحث احد محددات الزمن الروائي وهو موضوع (الايقاع السردي) وبعد ان قدم البحث للادوات الاجرائية الخاصة بدراسة هذه المقولة واشكالها من تسريع وتباطؤ حاول تطبيق تلك الادوات على رباعية الكاتب الكويتي الرائد اسماعيل فهد اسماعيل للوصول الى نمط الايقاع المهيمن على روايات هذا الكاتب والتي ميزته عن غيره من الروائيين العرب والتي كانت احد اهم الاسباب التي قربت رواياته من نمط الرواية الحداثية وجعلها ملائمة لطبيعة القارىء المعاصر .. واعتمد البحث في منهجه على الدراسات الشعرية الفرنسية وماقدمه روادها في مجال الدراسات السردية المحايثة ، كما حاول البحث بشكل ملخص تحديد المصطلحات الاجرائية التي اعتمدها لتجاوز احدى اهم المشاكل التي تعترض الباحث في مجال الدراسات السردية وهي اشكالية المصطلح الناتجة عن الترجمات المتعددة للمصطلح الواحد .

المقدمة :

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على اشرف النبيين محمد وآله الطيبين الطاهرين .

تعد مقولة الايقاع او (السرعة السردية) احدى مقولات الزمن السردي الثلاثة الناتجة عن العلاقة بين القصة والخطاب والتي فصلها جينيت في كتابه خطاب الحكاية وهي (علاقات الترتيب – علاقات السرعة– علاقات التواتر) ، وكنا قد درسنا علاقات الترتيب وما يتبعها من دراسة للمفارقات الزمنية في روايات الكاتب الكويتي اسماعيل فهد اسماعيل في بحث سابق وارجئنا دراسة العلاقات الاخرى لضيق الوقت ولاتساع موضوعة الزمن ، وها نحن الان نتاول هذا الموضوع لاهميته في الدراسات السردية ، اذ ان الكشف عن التقنيات الفنية التي يتبعها الروائي في تقديم خطابه تساعد المتلقي على كشف الوجوه الجمالية للنص والخصوصية التي تميزه عن غيره من الخطابات السردية ، كما ان دراسة السرعة تعين على بيان نوع الايقاع المهيمن على النص المدروس ..

ودراستنا دراسة محايثة تهتم ببنية النص الداخلية بوصفه بنية قائمة بنفسه ، ومعتمدين على نموذج جينيت البويطيقي الذي قدمه في كتابه خطاب الحكاية لدراسة النص القصصي ، فضلا عن الافادة مما قدمه جيرالد برنس وجان ريكاردو مقارنين تلك الاصول بالتعديلات التي اجراها السرديين العرب كسيزا قاسم وحميد لحمداني ود. صلاح فضل .

وبعد التقديم للادوات الاجرائية المستخدمة في البحث عملنا على تطبيقها على رباعية اسماعيل فهد اسماعيل ، وكان اختيارنا للرباعية (كانت السماء زرقاء- الحبل- المستنقعات الضوئية- الضفاف الآخرى) بوصفها الروايات الاولى للكاتب التي ميزت اسلوبه الروائي ، كما انها تعد من الروايات الرائدة في عالم الرواية الكويتية الحديثة .

واخيرا فاني اتمنى ان تكون هذه الدراسة معينا تعين الباحثين في مجال الدراسات السردية المحايثة ،، ومن الله التوفيق ....

سرعة السرد:

لعله من الضروري قبل الدخول في دراسة مقولة (الايقاع) ان نميز بين ثلاثة مصطلحات اساسية كثيراً ما مزج او خلط الباحثون بينها في اغلب الدراسات النقدية وهي: الديمومة والسرعة والايقاع.

الديمومة duration:

يترجم حميد لحمداني (duree) بـ(الاستغراق الزمني)[*] وهي دراسة للتناسب الزمني بين زمن القصة والزمن الذي يستغرقه عرض هذا الزمن في الخطاب ، فاذا اتفق اغلب الباحثين على ان زمن القصة بالنسبة لزمن الخطاب قد يكون اكبر او اصغر او مساوياً له ، فانهم يؤكدون على استحالة ضبط قياس الزمن الذي تستغرقه قراءة او كتابة السرد ، اذ من المتواتر ان نرى سرداً يتألف من عدة صفحات (وبالتالي تستغرق قراءته عدة دقائق) يروي عن حادثة مدتها ساعات محدودة، ونرى نفس الحادثة المحدودة تُسرد في مئات الصفحات وتستغرق قراءتها عدة ساعات ، وهذا ماحدا ببعض السرديين الى دراسة (السرعة) بدلا من الديمومة[١] ، ومنهم جينت الذي يقول ان "مقارنة (مدة) حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية اكثر صعوبة، وذلك لمجرد الا احد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات فما يُطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لايمكن ان يكون – كما سبق ان قلنا- غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيراً ان ازمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية ، وانه – على خلاف مايحدث في السينما ، او حتى في الموسيقى- لاشيء يتيح لنا تحديد سرعة (عادية) للاداء"[٢].

السرعة speed:

او ماتسمى بـ(المدة)[٣] او (السرعة السردية)[٤]، وهو دراسة للعلاقة بين مدة القصة (ديمومتها) ومساحة السرد النصية [٥]، فهي دراسة " العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا متر في الثانية ، وكذا ثانية في المتر):

فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والايام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات)ومن ثم فان الحكاية المتوافقة ، وهي درجة صفر المرجعية الافتراضية عندنا ، قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية ، دون تسريعات ولاتبطئات ، وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوماً ، ولاشك في ان لافائدة من ايضاح ان مثل هذه الحكاية لاتوجد"[٦].

الايقاع rhythm :

ويعرفه جيرالد برنس بانه " نموذج متكرر في سرعة speed السرد ، وعلى نحو اكثر عمومية اي نموذج للتكرار المتنوع . ان اكثر انواع الايقاع شيوعاً في السرد الكلاسيكي ينشأ من التناوب المنتظم لـ(المشهد) والتلخيص"[٧] مما تقدم نجد ان دراسة الايقاع الروائي دراسة لاحقة لطبيعة (السرعة) في الخطاب الروائي عموماً.

ويمكن التمييز بين شكلين من اشكال (الايقاع) في السرد:-

أ-التباطؤ:

وينتج عن " تكريس قطع طويل عن النص الى فترة قصيرة من القصة" [٨]

وهناك شكلان سرديان يحدثان اثر التباطؤ هما:

١-المشهد (scene):- وهو ادق اشكال السرعة ، اذ فيه يمكن (ولو فرضياً) ان " يكون هناك تعادل بين المقطع السردي و "المروي" narrated "[٩] او كما يقول ميشيل بوتور هو شكل التلاقي بين المدة التي استغرقها الحدث ومدة القراءة[١٠]، ويعبر عنها جينت بان زمن الحكاية = زمن القصة [١١] ، وان كان هذا التساوي "تساوياً عرفياً"[١٢]. وفي المشهد يرى القارىء الشخصيات وهي تتحدث وتفعل ، وهذا ما اكد عليه هنري جيمس " الذي يرى ان الرواية كان يجب ان تقوم على التمثيل (showing) لاالقص (telling)"[١٣] لانه يمنح القارىء "احساساً بالمشاركة الحادة في الفعل ، اذ انه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لايفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الافعال وتأزمها في مشهد"[١٤].

وفي دراسة بيرسي لوبوك الرائدة يميز بين نوعين من المشاهد : الاول هو المشهد التصويري (او السردي) الذي يعرض الشخصيات وهي تتحرك وتقول وتفعل وتنفعل والمشهد الدرامي الذي استعارته الرواية في المسرح ، حيث ينقل الحوار بين الشخصيات[١٥]، ويكون دور الراوي هو بث الاشارات ووصف الحالات المتعلقة بالمشهد[١٦] وهو

قريب من الشكل المسرحي اذ " اننا لانتلقى الافعال كافعال محكية ... وانما كما لو كانت تنخلق امامنا على الخشبة"[١٧]، مما يساعد على خلق حيوية متأتية من (وهم الحضور) نتيجة " الاكثار من الحوار الذي ينتج اثراً شبيهاً بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضراً بالفعل مع انه من المفروض بالنسبة للمسرحية انه غير حاضر ابداً"[١٨] ، كما يساعد الحوار المتتابع القصير على تحقيق الاثر الدرامي اكثر [١٩].

ويفيد المشهد بنوعيه الكاتب الذي يهتم بتصوير الشخصيات والكشف عن معاناتها الداخلية والسايكولوجية[٢٠]. وهناك عدة طرق لتقديم الحوار ، اما ان يكون مسروداً او منقولاً او مروياً كما ان الحوار قد يكون داخلياً او خارجياً.

٢- **الوقفة:pause** او (الاستراحة) [٢١] كما يسميها بعض الباحثين، وتشكل " عندما لايتفق جزء من النص السردي، او جزء من زمن الخطاب مع زمن الحكاية"[٢٢] ويمثلها جينت بان زمن الحكاية ≤ من زمن القصة[٢٣]. ومن ابرز اسباب الوقفة : تعليقات الراوي او التحليل او التآمل من قبل الراوي او الشخصيات ولكن ابرز اشكالها هو الوصف .

ويجعل الباحثون الوصف عادة مقابلاً للسرد ، ويرى جينت انه " اذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فانه من العسير ان نجد سرداً خالصاً، ذلك لان اي جملة سردية تحوي عناصر اخرى هي عبارة عن اسماء لها طابع وصفي لانها تُعين على الاقل وجود اشياء في المكان (...) ويذهب بعيداً في اعتبار الافعال نفسها تحمل في ذاتها طابعاً وصفياً"[٢٤]. ويرى حميد لحمداني ان الوصف يشكل البعد العمودي في الرواية في مقابل السرد الذي يكوّن البعد الافقي ، وبتقاطع البعد العمودي الذي يشكل حركة الحدث والافقي الذي يشكل صورة المجال المكاني ينشأ الفضاء الروائي[٢٥] ويتميز الوصف عن التعليق بوظيفته الطوبولوجية[٢٦].

وفي تاريخ الرواية تطور استخدام الوصف من كونه عنصراً تزينياً يدل على مهارة الكاتب ودقته في الرسم الى كونه عنصراً دالاً يؤدي مهمة توضيحية او تفسيرية[٢٧] ، لينتقل بذلك من وظيفته الجمالية الى وظيفته الخلاقة[٢٨]. و"ليس كل وصف هو وقفة بالضرورة"[٢٩].اذ قد يؤدي الوصف مهمة سردية من خلال المعنى الذي يقدمه في رسمه للصورة التي يريد وصفها ، فـ"هناك نمط من الوصف الذي يمتزج على نحو ما بالسرد، بحيث يتخلق من امتزاجهما ما يسمى بـ(الصورة السردية)" [٣٠]، ولقد فضلت الرواية الحديثة هذا النوع من الوصف المتحرك عن الوصف الساكن.

وليس الوصف هو الوحيد الذي لايطابق مدة في القصة "بل يسم ايضاً تلك الاستطرادات التعليقية المكتوبة بصيغة الحاضر والتي عادة ماتسمى – منذ عهد برومبير– تطفلات المؤلف او تدخلات (...) لكن مايميز هذه الاستطرادات هو انها ليست سردية بالمعنى الحصري. وبالمقابل، فان الاوصاف قصصية، مادامت مشكلة لكون القصة الزمكاني ، وبالتالي فتناولها يقتضي ضمناً تناول الخطاب السردي"[٣١] ويدخل ضمن التعليقات احكام القيمة التي يصرح بها بعض الرواة كما يدخل ضمنها الحواشي والتذييلات والهوامش التي تشرح او توضح او تعطي معنى او دلالة شيء مر في السرد، وكما الوصف يمكن ان يكون التعليق تزيينياً او توضيحياً[٣٢] اوخلاقاً كما يظهر في الكثير من الروايات الحديثة.

٣–التمطيط/تمديد stretch:وهو شكل من اشكال التباطؤ اضافه جيرالد برنس على شكلي التباطؤ السابقين التي ذكرها اغلب الباحثين، وعرفه بانه شكل من اشكال التباطؤ الذي يغطي مدى السرعة بين الوقفة والمشهد، ويكون فيها ايضاً زمن الخطاب اكبر من زمن القصة ويكون عندما "(نستشعر ان)احد المقاطع السردية مفرط الطول بالنسبة للمرويnarrated الذي يقدمه،وعندما يتفق (جزء من) نص سردي طويل نسبياً وزمن مروي قصير نسبياً (وحدث مروي يكتمل عادة في وقت قصير) يحدث التمطيط"[٣٣] ويشبهه جيرالد برنس بالحركة البطيئة للكاميرا slow motion عندما يستغرق حدثاً ما او فعلاً زمناً اقل من زمن عرضه[٣٤].ويكاد يكون التحليل النفسي من اكثر الاسباب التي تُنتج التمطيط وبالاخص اذا كان التحليل يُعرض عن طريق الشخصية الساردة [٣٥].

ب–التسريع:

"ويحدث اثر التسريع عن طريق تكريس قطعة قصيرة من النص الى فترة طويلة من القصة"[٣٦] واشكال التسريع هي:

١– التلخيص:summary: اومايسمى بـ(الايجاز)[٣٧] او (الخلاصة)[٣٨] او (المجمل)[٣٩] او (البانوراما)[٤٠] وهو شكل للسرعة بين المشهد والحذف يكون فيها زمن الخطاب اصغر من زمن القصة ، او كما يعبر عنها جينيت (زمن الخطاب< زمن القصة)[٤١] فهو شكل من اشكال (التكثيف) او (الضغط) النصي لمدة ما من القصة[٤٢]اذ" يكون (او نستشعر ان) مقطعاً سردياً بالغ القصر بالنسبة للـ(المروي)narrated الذي يقدمه هذا "المقطع ، وعندما يتفق نص سردي قصير نسبياً (او جزء منه) وزمن مروي طويل نسبياً (وحدث مروي يستغرق عادة وقتاً طويلاً لكي يكتمل)"[٤٣] ويستخدمه الراوي عادة للـ"المرور السريع على فترات زمنية لايرى المؤلف انها جديرة باهتمام القارىء"[٤٤].

وظل التلخيص " حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وسيلة الانتقال الاكثر شيوعاً بين مشهد وآخر والخلفية التي عليها ان يتمايزان ، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية ، والتي يتحدد ايقاعها الاساسي بتناوب المجمل والمشهد . وعلينا ان نضيف ان معظم المقاطع الاستعادية ، ولاسيما في ماسميناه استرجاعات كاملة ، تنتمي الى هذا النمط من السرد"[٤٥].

ولقد لخصت سيزا قاسم اهم وظائف التلخيص عند الواقعيين بـ:

"١- المرور السريع على فترات زمنية طويلة

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها

٣- تقديم عام لشخصية جديدة

٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لايتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية

٥- الاشارة السريعة الى الثغرات الزمنية وماوقع فيها من احداث

٦- تقديم الاسترجاع"[٤٦]

ويتضاءل دور التلخيص مع الرواية الحديثة والجديدة وبالاخص مع روايات تيار الوعي التي تميل الى تكثيف الزمن السردي في عدة ساعات او بضعة ايام ، كما ان " التلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين حيث انهم حاولوا التقاط اللحظة المعبرة (....) اذ ان الزمن لايكتسب اهميته من الامور الخارجية التي تقع فيه فتصبح بعض الاحداث مهمة وبعضها غير مهمة حيث ان المهم هو الحياة في سيرها او بكونها حياة لا اكثر ولا اقل فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي"[٤٧]

٢- **الحذف ellipsis**: او مايطلق عليه (القطع)[٤٨] او (القفز)[٤٩] او(الثغرة)[٥٠] ويكون " عندما لايتفق اي جزء من السرد(...) مع مواقف واحداث تكون قد وقعت في القصة"[٥١] ويعبر عنه جينت بان زمن الخطاب = صفراً من زمن القصة [٥٢]،ويرى مندلاو ان الحذف يظهر نتيجة عملية الانتقاء الزمني التي يقوم الراوي بها اثناء تشكيل خطابه الروائي[٥٣]، ولايعد جينيت –الحذوف دون عودة ارجاعية– من ضمن المفارقات الزمنية "بل هو مجرد تسريع للحكاية (...) فهو يؤثر حقاً في الزمن ، ولكن ليس من زاوية الترتيب"[٥٤] ، والخطاب قد تورد فيه اشارة تحدد المدة المحذوفة ولاتحدده.

ومن وجهة النظر الشكلية يمكن التمييز بين نوعين من الحذوف:-

أ- **الحذوف الصريحة:** تدل عليها اشارة في الخطاب (محددة او غير محددة)[٥٥]، مثل (وفي السنة التالية) او (بعد سنوات عدة) ويرى ريكاردو انها تصيب القصة دون الخطاب، لانها تظهر في السرد كحالة قصوى من التسريع[٥٦] او مايسميها جينيت " "مجملات سردية" لاتساوي صفراً في القصة ، مثل (ومضت ثلاث سنوات من السعادة). اما درجة الصفر فيسميه جينيت (حذفا مطلقا) ولكنه مصرح به ، مثل (بعد ذلك بسنين) فـ" النص يومىء في هذا الشكل الى الاحساس بالفراغ السردي او الثغرة ايماءة اكثر تماثلية ، اكثر ايقونية"[٥٧].

ب- الحذوف الضمنية: "والتي لايصرح النص بوجودها"[٥٨] و" يمكن استنباطها من فجوة او انقطاع في تتابع سلسلة الاحداث المروية "[٥٩] لذا يراها ريكاردو بانها "تصيب القصة المتخيلة والسرد معاً: فالقفز من فصل الى فصل يقابله حينئذ فاصل زمني في القصة المتخيلة . ولكننا لانستطيع ان نتصور ان الانفصام الذي انشأه بياض طباعي لايتطابق مع اي توقف في الحكاية"[٦٠].

ج- الحذف المؤجل / التغافل poralipsis : ويدخل ضمن ماسماه جينيت(الحذف الافتراضي) او النقصان[٦١] ، وهو" تبدل يكمن في اعطاء معلومات اقل (وليس اكثر) كما يحدث في الحشو مما يفترض اعطاؤه وفق شفرة التبئير المهيمنة في السرد، حذف جانبي لايتم بواسطته اغفال حدث دخيل، بقدر مايكون اغفالاً لمكون او اكثر من مكونات الحدث المسرود"[٦٢].

الايقاع السردي في رباعية اسماعيل فهد اسماعيل :

لعل ابرز مايلاحظ على روايات الكاتب بشكل عام وعلى رباعيته بشكل خاص هو غلبة المشهد على بقية الاشكال السردية الآخرى.وان كنا- في بحث سابق- قسمنا مستويات الزمن الروائي في روايات الكاتب الى مستويين زمنيين الاول خاص بزمن السرد والذي هو محدود المدة- من بداية لحظة السرد الآني الى نهاية الرواية- والآخر هو زمن القصة والذي يمتد لعقود طويلة- فبدايته مع ابعد استرجاع خارجي جرى ذكره في الرواية الى اخر الرواية[٦٣]-فاذا كان الكاتب تجاوز الحذف والتلخيص ضمن المستوى الزمني الحاضر لمحدودية المدة، فان وسع زمن القصة (الارجاعي عادة) فرض تجاوز مدة كبيرة من الزمن سواء بحذفها او بتلخيصها .

ومع هذا فقد بقيت تقنية المشهد هي التقنية الاوضح حتى ضمن المستوى الزمني الارجاعي، اذ يتم الانتقال من مشهد يشكل بؤرة في الحدث لآخر بحيث تبدو المدة الطويلة المسترجعة مسرودة من خلال سلسلة من المشاهد. كما ان التوليف بين عدة من المشاهد وسع في الفضاءات الزمكانية للرواية مع محدودية الفضاء النصي.

ولكن مايحسب له هو دقته في المحافظة على نوع من الايقاع المتوازن في السرد من خلال تسريع المشهد (عن طريق تقليص الوصف عادة واعتماد الجمل القصيرة والمكثفة في الحوار) فضلاً عن تداخل المشاهد التي تنتمي لمستويات زمنية عدة (ارجاعية بمديات مختلفة / استباقية ...) اذ ان اعتماد المفارقات الزمنية يقلل من ضغط الكثافة الزمنية للسرد الآني.

كما يعمل اسماعيل فهد على تحريك الوقفة باعتماد (الصورة السردية) بدلاً عن الوصف الساكن – الذي نجده بمساحات ضئيلة – وتبطيء التلخيصات باعطائها سعة نصية وتمديدها بمديات زمنية قصيرة ، فضلاً عن اعتماد التلخيص المشهدي ، والتوليف بين عدة مشاهد ، وهذا ما اعطى خطابه الروائي مرونة ايقاعية ، كما ان تقطيع المشهد الواحد بين عدة اقسام خفف من ثقل الحركة التي تخلقها المشاهد الطويلة عادة .

كما نلاحظ ان المشهد السردي الآني يُقطع عادة بمنولوج الشخصية او تداعياتها التي تدفع الزمن الى الوراء او الى الامام او الى نقطة متجردة من الزمن . وحتى المشاهد الارجاعية التي تضم حدثاً واحداً طويلاً لايتم ارجاعه دفعة واحدة بل على شكل دفعات توزع بين اقسام الرواية الفرعية .

فاللقاء الآخير بذات الثوب الازرق الذي تتذكره الشخصية الرئيسة في (كانت السماء زرقاء) يقدم بشكل مشهدي يمتد على مساحة نصية تتجاوز الـ(٣٥) صفحة تتوزع على طول الاقسام الفرعية للقسم الاول من الرواية بالتناوب مع السرد الآني ، فضلاً عن تضمين المشهد الارجاعي قصص ارجاعية آخرى مضمنة . وكذلك في (حادثة القتل) التي يتذكرها (حميدة) في رواية (المستنقعات الضوئية) وحادثة السرقة الاولى التي تتذكرها شخصية رواية (الحبل).

وهذه الطريقة في التقطيع التي افادها الروائي من تقنيات السينما لاتتم على المشاهد الارجاعية التي تتميز بالطول النسبي عادة، بل يستخدمها حتى في المشاهد الآنية التي هي محدودة الطول كما نرى في الرباعية مثلاً.

فمشهد لقاء (حميدة) الاول بالمدير في(المستنقعات الضوئية) الذي نراه في نهاية القسم الاول يُقطع في لحظة توتر –في صفحة (٤٢)– ليتم اكماله كاسترجاع داخلي من خلال ذاكرة حميدة في (الصفحات ٥٨– ٥٩)، ليُقطع مرة آخرى ويتم اكمال الاسترجاع لنفس المشهد (في الصفحات ٦٤–٦٥). كما يتم استخدام هذه الطريقة من التقطيع على اكثر من مشهد آني في (الضفاف الآخرى)[٦٤].

ولا تقدم المشاهد في رباعية اسماعيل فهد اسماعيل بنمط واحد ، بل باشكال وانماط عدة وبمعدلات سرعة متفاوتة تتباين بين (المشاهد السريعة او المشاهد التلخيصية او المشاهد التمطيطية التي تحدث نتيجة تداخل التحليل

النفسي او التعليق او التآمل او الوصف ضمنها) . وعموماً يمكن ان نميز انماط تقديم المشاهد عند اسماعيل فهد اسماعيل بما يأتي:

١- **المشاهد التصويرية (السردية)**[٦٥] التي تصف الحركة والافعال بدقة متناهية ، والتي يمتزج فيها الحوار والوصف والسرد المسهب امتزاجاً عضوياً لايسمح بفصل عنصر الابخلل المشهد ككل[٦٦] .

واغلب المشاهد التصويرية في الرباعية يتولى عرضها الراوي الخارجي المتماهي مع الشخصية ويقدمها بطريقة الخطاب غير المباشر الحر ويعتمدها لسرد المستوى القصصي الاول ، وهي ذات مساحة نصية ضئيلة عادة، تتناوب مع منولوجات الشخصية وارجاعاتها مكونة مايسمى بـ"التوازي بين الماضي والحاضر"[٦٧]. ومثاله مانجده في (الحبل):[٦٨]

"**طرف الحبل علق بالجزء البارز من الخشب.**

عندما كنت في سن العاشرة حاولت عشرات المرات...ريثما التف طرف الحبل فوق...

هز يده اليسرى هزات خفيفة، وتلوى الحبل بتموجات تشبه تموجات الافعى، بينما راح الطرف الثاني للحبل ينزلق على الخشبة بهدوء، راسماً رقم ٨، حتى استوى الطرفان امام صدره.

اطبق اصابع يده اليسرى بقوة على طرفي الحبل،ودفع الارض بقدميه، ثم استلمت يده اليمنى ثقل جسده.

في الماضي بصعوبة ...اما الآن....

وراحت يداه تتابعان صعودهما . النافذة الصغيرة بمستوى صدره.

هي مغلقة. هو يدري بانها مغلقة . لهذا السبب لم يفكر بالدخول منها، بل انه سيصعد الى سطح المنزل فوق السطح لاتوجد حدوة حصان سحرية .

وخيل اليه انه سمع وقع خطوات . استدار بوجهه ناحية الشارع . الحارس...

هو ايضا هرم !! بالوقت الضائع!!

يذرع الطريق بخطوات رتيبة"[٦٩]

فالتداخلات ضمن المشهد السردي يعطيه حساً حركياً عبر امتزاجه بازمنة آخرى. كما ان اعتماد المشهد التصويري كثيراً على الجمل القصيرة ، والكلمات المتراصفة والعبارات المختزلة والحذف يُسرع من حركته فيبدو وكأنه مشهد مختزل ، مما يحقق توازناً في ايقاع الرواية، كما في:

"واحمد ينظر اليها باكبار يبعث الثقة بدواخلها المتعبة ، فتتسع الابتسامة.

- صباح الخير

صباح الـ....

ورقة مطوية تمتد بها يد احمد . اصابعها تلامس اصابعه . الثقة.ثم الاصوات. الصخب . العمال . الآلآت . الرائحة . الدهاليز . باب الغرفة . الهدوء . الورقة المطوية . الورقة مفتوحة ..

اخواننا العمال...

الآجور.. الظـــــروف الآحسن .. الديمقراطية .. العمل .. الآجور .. غلاء المعيشة .. مطالبنا او الاضراب ..

الورقة – ثانية – مطوية . حقيبة اليد"(٧٠)

٢- **المشاهد الحوارية** : وتلائم هذا النمط من المشاهد تقنية المؤلف الذي اعتمد على الراوي المقيد النظرة. وكانت المشاهد الحوارية هي الطريقة التي اعتمدها الراوي مع المشاهد التصويرية لسرد المستوى القصصي الاول.. لذا فنحن نلاحظ حركة الحدث من خلال الحوار، ويكتفي الراوي الخارجي برصد المظاهر الخارجية للحركة او الانفعال كما في هذا المثال:

"– ماذا بك؟! .. اين الماء؟!

جاوبه الضابط بالصمت ، وعاد يتساءل فزعا:

- عيناك غريبتان
- سأؤدي المهمة.
- انت مجنون! .. اية مهمة؟!
- ستراها.
- ماذا تفعل .. سيقتلني الحذاء!!
- لكن الآخر سدد الضربة " تحركت يداه!.."

- لماذا تخاف على رأسك فقط؟
- آه .. كسرت رأسي .. مجرم!
- لماذا تخاف عليه؟ .. الأنه القوة المسيرة؟
- كسرت يدي ياحقير!
- خذ الرأس ولي الباقي
- سأصرخ لو اقتربت!!
- حقاً!

وانحنى على جسد الضابط ، مستطرداً

- لماذا تصرخ؟ ستموت اولاً وآخيراً"(٧١)

ويستمر المشهد الحواري بين الهاربين ليصل ذروته عندما يحاول الهارب الآول التشكيك في يقينيات الضابط جميعاً، ليكشفه امام ذاته عارياً ونلاحظ ان المشهد على طوله لايعمل على ابطاء الحركة السردية لانه ينقل الحركة ويصف الفعل من خلال الحديث ، كما يعتمد على الجمل القصيرة التي تقربه من (الحوار الدرامي).

ونلاحظ ان الراوي الخارجي يقف كمراقب لايتدخل الابالحد الادنى لنقل اطر المشهد ووصف الحركة الخارجية.

وتعتمد رواية (كانت السماء زرقاء) في سرد قسمها الثاني على الحوار بين الشخصيتين، ومن خلالها يجري استرجاع الماضي ، واختبار الذات وكشف افكار الشخصية ، ونقل اغلب الحركة ، كما ان نسبة تدخل (الحوار الداخلي) قليلة جداً وليس كما كانت في القسم الاول .

في (الضفاف الآخرى) يعتمد الراوي ايضاً على الحوار لسرد الحدث الآني في الرواية ، ورغم تعدد شخوص الرواية – بالنسبة للروايات الآخرى– الا ان الحوار يجري غالباً بين شخصيتين فقط . والمشهد على طوله لايعمل على ابطاء الحركة السردية لانه ينقل الحركة ويصف الفعل من خلال الحديث ، كما يعتمد على الجمل القصيرة التي تقربه من (الحوار الدرامي). كما ان الراوي الخارجي يقف كمراقب لايتدخل الابالحد الادنى لنقل اطر المشهد ووصف الحركة الخارجية ، كما نرى في (الحبل) :

"تصور!.. ابي وعمي احيلا على التقاعد في يوم واحد.. أليست مهزلة!!

لم ار وجه المهزلة بعد ، وقلت:

- آن الاوان كي يرتاحا .. السن تقدمت بهما.

صوته احتجاج على فهمي الناقص:

- لكنهما حرما من التقاعد!
- غريب!... وكيف سيعيشان؟!

ابتسامته الحزينة تطوف على شفتيه ثانية.

- قيل لهما..."انتما لم تتما مدة الخدمة القانونية"

واحسه يرد على سذاجتي:

- في الحراسة تسع سنوات .. قبلها كانا فلاحين.
- والآن ؟
- قيل لهما .. "لكما مكافأة"
- كم؟
- ثلاثون دينارا لكل واحد
- بس؟

لم يجب على تساؤلي واستطرد:

- من اجل ان يتسلما المبلغ سافرا الى بغداد مرتين ، وانفق كل منهما خلال الرحلتين اكثر من عشرين دينارا
- وبعد
- فضلا توفير نفقات الرحلة الثالثة .. هي مضمونة على الاقل .." [٧٢]

والتضمين هنا يؤدي وظيفة ايديولوجية[٧٣] بهدف تأكيد الغبن الاجتماعي الذي يعاني منه موظفو الدولة في الزمن الذي تتحدث عنه الرواية، وهي بهذا لم تكن دخيلة على القصة رغم انها خارج قصة الشخصية ، اذ انها تؤكد نفس الفكرة التي تتبناها الرواية.

كما يفيد الروائي من تقنيات تيار الوعي في تقديم قصته لذا نرى ان السرد المشهدي يختلط مع الحوار الداخلي (المنولوج) في تقديم الكثير من اجزاء رواياته. كما يختلط الحوار الداخلي احياناً بالحوار الخارجي لتقديم احساس الشخصية من خلال ذاتها ، بدلا عن اصدار حكم من قبل الرواي قد لايثق المتلقي به.

ولاننسى ان (الحبل) مثلاً اعتمدت على شخصية واحدة ، لذا كان المنولوج الداخلي الطريقة الانجح لتقديم المشاهد ، اذ انها تكشف عن الحركة الداخلية بينما يهتم الراوي بكشف الحركة الخارجية ، كما نرى في:

"**وسقط نظره على السرير الصغير ، الطفلة تنام وقد تناثر شعرها الاسود على الوسادة .**

حلوة! .. ترى هل ..

وطرد الخاطر من مخيلته

هذا الجمال .. وهذه البراءة ! .. لا .. لايمكن ان تصير شرطية!

اطبق الباب بهدوء

الطفلة تنام لوحدها .. ياللظلم !! وانا لااسمح بترك زوجتي تنام وحدها!

عاد يتحسس الجدار، الاكرة الثانية لم تصدر صوتاً .الغرفة الوردية بأثاثها البنفسجي اللون تعيش في جو اسطوري.

"السيدة!"

لم لا تقول عنها فتاة؟! .. هي اقرب ماتكون بجسدها المستسلم للنوم الى مراهقة منها الى سيدة ام!"[٧٤].

كما اعتمد على المنولوج كثيراً في القسم الاول من (كانت السماء زرقاء)، وكذلك في(المستنقعات الضوئية)، ونجدها في (الضفاف الآخرى) في الاقسام التي تتولى الشخصية السرد خاصة ، اذ يكون المنولوج وسيلة لكشف افكارها ، واداة تعين المتلقي على تحليل الشخصية .

كما ان الاعتماد على ذاكرة الشخصية ونقل الارجاع مشهدياً يُرهّن الماضي في الحاضر ، فيبدوان متوازيين سردياً مما يخلق بناءً يعتمد على تداخل الازمنة .

فحكاية الشخصية مع (ذات الثوب الازرق) تُنقل بشكل مشهدي دقيق عن طريق ذهن الشخصية، ثم يُعاد سردها ضمن المشهد الحواري بين الشخصية الرئيسة والضابط في القسم الثاني من الرواية.

وحكاية السرقة الاولى للشخصية الرئيسة في (الحبل) تُنقل بنفس الطريقة، فضلاً عن حكاية اعتقاله وهربه للكويت وقصته مع الخادمة،وكذلك حادثة القتل في (المستنقعات الضوئية) التي يتذكرها حميدة بأدق تفاصيلها.

في (الضفاف الاخرى) تقوم الشخصيات التي تتناوب السرد باعطاء خلفية عن حياتها ايضاً عن طريق المشهد ، ففاطمة تروي حكاياتها مع زوجها الغائب باعتماد التلخيص والمشهد حتى تبدو قصتها مشهداً تلخيصياً، وكذا يفعل كاظم في رواية حكاية اعتقاله وقصة طرده من العمل .

وبما ان عمل الذاكرة لايمكن ضبطه على اساس الزمن او السبب والنتيجة بل على اساس مثيرات التداعي، نرى مقاطع من المشاهد الارجاعية تتداخل مع مستوى السرد الآني بحيث تبدو (القطعة السردية) عبارة عن مونتاج زماني ، كما نلحظ في:

"– انا قتلت جنوداً ثلاثة صباح يوم الحركة

- الثورة
- المهم ..قدموا للقبض علي . لم يشهروا سلاحاً بوجهي . وجوههم كانت لاتخلو من عطف . قلت لهم .. دعوني فاصروا.

عاد الصمت يلف الاثنين حتى تساءل الضابط:

- الم اكن قاتلا؟
- بلى

فابتسم بحزن مستطرداً:

– رصاصي نفذ الى اجسادهم .عيونهم تتطلع الي برفض تصديق واقعهم . ثم سقطوا .. احدهم اصبته في عينه ..

– هه! .. افيون الاسف!

كيف يأسف على طلاق زوجته . بينما هو قرر ان ينفذ ذلك منذ اعوام

- وهي!

هذه الاسئلة التي يضيق بها . شاب صوته بعض الغضب:

- لم تعد زوجتي .

ابتعدت برأسها عنه

خفض من صوتك الاطفال يفهمون!

حتى ابنة الجيران كانت تفهم. هي لم تدعه يعبث بسرتها. كانت في الثامنة

اما سرة زوجته فكانت تتبعج الى الخارج . وتمتم

- هي حامل
- من؟

فحدق في الارض واجاب:

- زوجتي.

لازالت زوجته تعيش في رأسه . صديقه فال له مشجعاً ليلة الحادثة:

- لكي تواجه المشكلة عليك اتباع احد سبيلين..اما الوقوف بوجهها بشجاعة . وهذا بدوره يحتم عليك اعاشتها بدقائقها اياماً.واما ابعادها عن مخيلتك بالقوة..قوة الارادة.فكر باشياء اخرى. اشياء"[٧٥].

ففضلاً عن مستوى السرد الاني الذي يمثل حوار الضابط مع الشخصية الرئيسة في (كانت السماء زرقاء)، هناك اكثر من ارجاع يتداعى في ذهن الشخصية والذاكرة (لاتتذكر بشكل ملخص او تستنتج وانما تسترجع ماحدث كما حدث بالاصل) لذا نرى مشاهد ارجاعية تتداخل (لقاءه في السينما مع ذات الازرق/ زوجته/ ابنة الجيران/ ماقاله صديقه ...)

ويكون هذا التداخل بين مقاطع مشهدية ميزة اسلوبية عند اسماعيل فهد اسماعيل حتى لتبدو وكأنها تراصف صور منطوقة.

وهذا ماجعل القصة الارجاعية الواحدة لاتستعاد بشكل كامل بل باجزاء متناثرة على طول الخطاب، حتى ان الحكايات لاتستكمل الا في نهاية الرواية . ومثال ذلك ، تستعيد الذاكرة في (الحبل) اكثر من حادثة بشكل مشهدي (حكاية السرقة الاولى/ قصة اعتقاله وطرده من العمل وهربه للكويت/ قصته مع الخادمة)..

وتتداخل المشاهد مع لحظة السرد الاني وبشكل لايخضع للترتيب الزمني .

فالحكاية الاولى تذكر في الصفحات (١٩-٢٢،٢٧-٣٠،٣١-٣٣،٣٤،٣٧-٣٩،٥٥، ٦٠، ٦٣-٦٤، ٧٧، ٨٧)

بينما تسرد الحكاية الثانية (١٧، ٢١، ٢٣-٢٥، ٣٥، ٤٠-٤٣، ٤٤- ٤٨، ٦٢-٦٣، ٦٨- ٦٩، ٧٨-٧٩)

وتروى الحكاية الثالثة وهي مشهد واحد (٦٦، ٦٧، ٦٩، ٧١-٧٣، ٧٥-٧٧، ٨١-٨٤)

٣- **مشاهد السيناريو**:يوظف الراوي في (الضفاف الاخرى) تقنيات السيناريو لتقديم بعض المشاهد محاولاً تحقيق اكبر قدر من الموضوعية ، كما نرى في مشهد لقاء الزاير بفاطمة وكريم البصري،اذ يقدم للمشهد بمعينات اداء المشهد، ويؤدي الراوي دور السيناريست برصد الحالات الانفعالية الخارجية للشخصية والحركة كما نرى :

" المكان: الغرفة ذاتها

الحالة: حوار هامس

الاشخاص:

١- فاطمة

٢- الزاير

٣- كريم البصري

كريم البصري يطل برأسه من شق الباب. الابتسامة الواسعة . العينان تجولان الغرفة بسرعة . الابتسامة تفقد وعيها عند وجه الزاير . ثم تنتقل العينان الى فاطمة.

كريم البصري : صباح الخير

فاطمة : اهلا.. تفضل.

الزاير : ....

يتسع شق الباب . خطوات مرنة . كريم البصري يدور الى ما وراء كرسي فاطمة . ينحني عليها . يقرب فمه من اذنها . يهمس.

فاطمة : اعرف هذا .. احمد اعطاني ورقة . (.....) "[٧٦].

الوقفة :

ولعل من اهم الاسباب التي لم تجعل الرباعية على كثرة المشاهد تتميز بالتورم والابطاء هو انحسار الوصف بشكل ملحوظ .

فاسماعيل فهد حدد مهام الراوي وضيقها . فالوصف لايكاد يظهر بشكل (خالص) ، بل هو عادة مايمتزج بالسرد في نسيج واحد مكوناً ما يسمى بـ(الصورة السردية) او (الصورة الوصفية الساردة). فلا نرى هناك وصفاً للشخصيات ولا للمكان ولا للاشياء . فنحن نعرف بوجود الموجودات من خلال مسمياتها ، وابعاد المكان من خلال وصف الحركة .

في (كانت السماء زرقاء) يأتي الوصف السردي في بداية بعض الاقسام مهيئاً لاطر المشهد ، وهو كما قلنا يدخل ضمن المشهد التصويري اكثر من كونه وصفاً جامداً:

"تملكته الدهشة . كذب عينيه . واقترب من الاسلاك .. المائلة . الصورة التي يراها ذكرته – للمرة الثانية – بقاذفات القنابل الانكليزية ."لايمكن !" الرجل الغريب لازال معلقاً على الاسلاك . "لأرى وجهه !" الحشائش المتسلقة تخفي الوجه الضخم . الحذاء الثقيل امام وجهه . "الى الان" مد يده وتحسس الحذاء "غريب!" داهمه احساس صغير بروح المغامرة . ترك الحذاء ، وانحنى مقرباً وجهه من الوجه المقلوب . الاسلاك تكاد تلامس انفه . "ميت !" انحدر بعينه الى الفم . كان مفتوحاً وخيط اللعاب يسيل منه عبر الاسلاك.

–الازلت حياً ؟

خيل اليه انه سمع صدى لسؤاله .. همهمة مبهمة ندت عن خيط اللعاب"[٧٧].

ومع هذا فان العناية بالوصف تبدو اكثر في رواية (الحبل) اذ ان طبيعة القصة (حادثة السرقة) يتطلب الانتباه لموقع الاشياء وحجومها، ولكن هذا لايعني اننا نجد وصفاً خالصاً بل مندمجاً بالسرد ليصف الحركة ايضا ، ويختلط الوصف بالاحاسيس الداخلية للشخصية:

"**وقف امام المنضدة . هي تضيق بزجاجات العطر . مد يده. رفع واحدة الى انفه. اعادها . ورفع ثانية . وقع اختياره على زجاجة عطر صغيرة.**

احكم اغلاقها، دسها في جيب قميصه ، ثم تسلل خارجا.

ترى كم هي الساعة الان؟

الظلام حالكاً في الصالة. عليه ان يصل الى السلم.

لابد ان يكون على شمالي.

مد يده وتحسس الجدار. مفتاح النور .. اطار لوحة صغيرة "[٧٨].

في الضفاف الآخرى ، يرد وصف الشخصيات عن طريقين: الاول يقترب من الوصف الجامد عن طريق المؤلف الضمني ، الذي يورد هوامش تصف الشخصيات:

"الزاير : طويل كعملاق . ليس بدينا . نصفه الاعلى ينحني الى امام قليلاً، وكأنه يهمس. صوته عميق. خشن . يصدر من اسفل حنجرته. كان واحدا من شخوص رواية (المستنقعات الضوئية) وظيفته السابقة رئيس سجانين. امي، او يكاد، لكن سنوات خدمته الطويلة –في السجن– واخلاصه في العمل ، وتفانيه كل ذلك اوصله الى منصب رئيس سجانين . فصل من عمله قبل سبعة اشهر"[٧٩].

فالمؤلف يورد وصف الشخصية المقتضب في هامش القسم لانه يحرص على عدم توقف السرد.. كما نلاحظ ان الوصف يؤدي وظيفة مرجعية (نسبة هذه الشخصية لرواية سابقة)

فغالباً مايرد وصف الشخصيات عن طريق الشخصيات الآخرى ، لذا فهو يخضع لوجهة نظر الشخصية ليؤدي مهمة اخرى غير الوصف وهي الدلالة على مشاعر الشخصية تجاه الشخص الموصوف ، كما في وصف كريم لفاطمة الذي يدل على مشاعره اتجاهها:

"فاطمة امرأة "حبوبة" مثقفة ، وموقفها من مدير المصنع واضح. اكثر من مرة شاركتني الشكوى من الوضع . حلوة. بجسد يتفجر انوثة . هي نموذج خاص من النساء.."[٨٠].

لذا نرى الوصف متناثر في الخطاب ، ولايمكن جمع صورة تقريبة للشخصية الا في نهاية الحدث، ولكن الصورة هي صورة سايكولوجية اكثر من كونها فيزيائية. وحتى التركيز على الملامح الفيزيائية بقصد فهم انعكاسها على سايكولوجية الشخصيات ، فوصف الشخصية الرئيسة في (كانت السماء زرقاء) لفاطمة لابقصد اعطاء صورة لها ، ولكن ليدلل على تأثير هذا الوصف على ذاته:

"كان ثوبها أزرق ضيق يبرز مفاتن صدرها وفخذيها "[٨١].

"عيناه على حذائها الصغير "تقودني بقدميها""[٨٢].

"اصابعها حلوة ناعمة"[٨٣].

التأمل / التمطيط:

اذ كانت حركية الوصف لم تبطىء سرعة السرد ، فان اعتماد التداعي والمنولوج اظهر شكلاً اخر من الوقفات وهو التأملات . ورغم ان روايات اسماعيل هي في الغالب رؤية الواقع من خلال رؤية داخلية فان شخصياته هي التي تعبر عن نفسها غالباً ، فالراوي لايتدخل عادة بتعليقات جانبية ، بل يترك الشخصية تعبر عن ذاتها من خلال المنولوج والتداعي .

ومع هذا فان مساحة التأمل في الغالب ضئيلة تتناثر بين المشاهد وتأتي للتعبير عن افكار الشخصية ، وهي في الغالب تأتي باسطر قليلة متداخلة بالمنولوج الداخلي والذكريات لذا لاتمثل وقفة في الرواية ،كما ان مساحة الرواية النصية المحدودة تفرض التضييق من مساحة التأمل بل تعمل على تمطيط مساحة المنولوج او الذكرى السابقة او المشهد الآني، كما في تأملات (حميدة) فيما يخص الحرية .

الخلاصة:

لما كانت رباعية اسماعيل فهد اسماعيل تميل الى التكثيف الزمني فان مساحة التلخيص والحذف قليلة . لذا فاغلب التلخيصات تتعلق بمستوى القص الثاني . ومع هذا نجد بعض التلخيصات التي تخص زمن السرد الاني.

واغلب التلخيصات التي تتعلق بمستوى السرد الاني هي تلخيصات ترددية فهي متأتية من رغبة السارد في تقليص اللحظات المتشابهة ،وعدم ابطاء السرد، ودفع الملل عن القارىء مثلما نرى:

"ظل الجسد الطريح يتلوى لاكثر من ساعة ، ثم عاد الهدوء ليعاود لسانه العمل"[٨٤].

اذ يعمل التلخيص على مد زمن القصة في مقابل تقليص سعة السرد.

التلخيصات الارجاعية:

اغلب التلخيصات التي نصادفها في الرباعية ذات طبيعة ارجاعية ، وهي اما تعرض من خلال الراوي المتماهي مع الشخصية –وهو يمثل نسبة قليلة[٨٥] من مجموع التلخيصات الارجاعية– داخلية او خارجية او مختلطة– او من خلال ذهن الشخصية (منولوج او تداعي او تذكر) او من خلال الحوار المنطوق بين الشخصيات.

في القسم الثاني من (كانت السماء زرقاء) تحاول الشخصية من خلال الحوار تلخيص حياته العاطفية (مجموع علاقاته مع العجفاء/ مع زوجته/ مع ذات الثوب الازرق) للضابط ، ولجوئه للتلخيص والحذف هو مقتضى سردي ، اذ ان المروي له (الضابط) على مشارف الموت ، ولايملك الوقت الكافي لان يسمع القصة بالتفصيل ، لذا تلجأ الشخصية الاولى الى التلخيص.

فقصة لقائه الاخير بذات الثوب الازرق التي تم استرجاعها مشهدياً في القسم الاول من الرواية بمساحة تمتد لاكثر من ٣٠ صفحة ، يرويها في مساحة نصية تشمل (٥) صفحات فقط ، وان كان تلخيصه يمكن ان نسميه تلخيصاً تكرارياً مشهدياً.

في القسم الثاني من (المستنقعات الضوئية)–في القسم (٤) بالذات– يلخص (حميدة) حياته في السجن التي تمتد لمدى (٧) سنوات في(٣) صفحات ونصف، وهو يستعيد حياته بين لحظتين آنيتين (لحظة فتح الكتاب ليقرأ ولحظة اطباقه) .. اذ يكون هذا التلخيص هو شرود ذهني يمتد من ارجاع بعيد (حين شاهدت زوجته حادثة القتل)

حتى استباق قريب (ستخرج هذه الليلة الى الحرية) فهو اذاً استباق مزجي.. ويمتاز تلخيصه بتوازن في السرعة السردية اذ انه يعمد الى الانتقاء المشهدي والتلخيص[٨٦].

على مدى زمن الخطاب للرباعية ككل نرى في (الضفاف الآخرى) تلخيصات ارجاعية على المدة المحذوفة مابين كل جزء والجزء الأخير . فنرى فاطمة تلخص عبر استرجاعاتها المدة المحذوفة بين (كانت السماء زرقاء) ولحظة السرد الآني في (الضفاف الآخرى)التي تمتد لاكثر من اربع سنوات ونصف في اكثر من موضع.

كما يلخص (كاظم عبيد) معاناته في البحث عن عمل بعد قراره بترك السرقة الذي صادفناه في نهاية الحبل ، وعدم تآلفه مع هذا العمل الجديد . ويلخص (الزاير) مالحقه في تصديه للمدير الذي حاول ضرب (حميدة).

التلخيص التكراري:

وهناك نوع اخر من التلخيص يمكن ان نسميه تلخيصاً تكرارياً ، اذ انه يعمد بعد ان يتم القصة الارجاعية او جزءا منها الى تكرارها ملخصاً، اذ انه يورد جزءاً ملخصاً يعمل على تفصيله لاحقاً.

فالتلخيص هنا يؤدي مهمة (تواترية)[٨٧]يوسع السرد من خلال التكرار لايقلصه . مثلما لاحظنا هذا في اعادة سرد الشخصية في (كانت السماء زرقاء) لحكايتها مع ذات الثوب الازرق ، وكما نلاحظ من خلال اعادة السرد بطريقة شذرية لحياة صاحب رواية (الحبل)، اذ يلخص من خلال رصف الكلمات لحياته ولمشاهد تم ذكرها سابقاً في السرد.

وتلخص فاطمة حياتها قبل لقائها بزوجها ثم تعرفها عليه والليلة التي قضتها معه قبل هربه – والتي تشمل ثلث رواية (كانت السماء زرقاء)– وانتظارها له وخطوبتهما في (٨) صفحات وبشكل يتناوب فيه المشهد مع السرد المكثف حتى ليبدو ارجاعها تلخيصاً مشهدياً[٨٨].

وكذا يفعل كاظم عبيد في تذكر حياته (تشرده بين السجن وهربه للكويت وعودته خائباً – والتي يتم تفصيلها في الحبل–) يُعاود استرجاعها وبالمناوبة بين السرد والتلخيص والمشهد[٨٩].

وتعمل هذه الارجاعات على تمديد زمن القص في الضفاف الآخرى ليضم اجزاءه السابقة.

التلخيص التقن (الافتتاحيات):

تكون افتتاحية (المستنقعات الضوئية) و(الحبل) والافتتاحيات التي تسبق (الضفاف الآخرى) والاقسام الرئيسة فيها تلخيصاً لخلفية الرواية .

ان اعتماد الافتتاحية كتلخيص للزمن القصصي الذي مضى قبل بدء السرد، اسلوب دأب الروائيون على العمل به منذ الرواية الكلاسيكية . ولكن مايحسب للرواية الحديثة ، والتي نراها عند اسماعيل – هو طريقة تقديم هذه الملخصات ، فهي عنده لحظة للسرد الآني ولكنها تحمل عبء ترددي للزمن الذي مر.

في (المستنقعات الضوئية) تكشف افتتاحيتها عوالم القصة ، ليس على مستوى القصة (الحكايات) فقط (حميدة محكوم بالاشغال الشاقة لقتله رجلين / زوجته طلبت منه الطلاق لتتزوج اعز اصدقائه/ يُعامل داخل السجن معاملة خاصة...) بل وتكشف الافتتاحية مشاعر حميدة (عوالمه الداخلية ، بشكل مكثف من خلال مرور الافتتاحية من ذهنه – منولوجه– ، وتعد دلالات القصيدة التي صدّر بها الرواية كشفا ملخصا لذاته ، كما تكشف تأملاته في الافتتاحية زمنه الداخلي والخارجي(المتكرر بلا تقدم– دائري–) الذي يبقى ملازماً له حتى نهاية الرواية.

كما تكون الافتتاحية تلخيصاً للادوات التقنية المستخدمة في الرواية (استخدام خطين متباينين في الطباعة للتفريق بين مستويات السرد(الراوي)/ الاعتماد على المنولوج والتداعي/ استخدام الضمائر المتنوعة في السرد الداخلي (الغائب/ المتكلم/ المخاطب/المخاطبة/ المتكلمين..، والاستعانة باللغة الشعرية المكثفة ، والزمن الدائري للرواية)

في (الحبل) تلخص الافتتاحية التي تقع في لحظة السرد الآني كل الايام المتشابهة لهذه الليلة ، فهي افتتاحية ترددية ، ويُعد المنولوج الذي تورده الشخصية تلخيصاً مكثفاً باستخدام رصف الجمل التي يصعب تفسير بعضها الا من خلال متابعة السرد:

"نقمتها . موقفها . العمل غير المشروع . الغاية تبرر الوسيلة ، وجرعة العرق التي اصبحت عملاً روتينياً صغيراً من بين الاعمال التي تمهد للشروع بالسرقة . السرقة وانا ... وقراراتي ... كم من مرة قلت ..ستكون هذه العملية هي الاخيرة؟!وارى الشك والغبطة تغيمان ، واعود .. الترصد.. التخطيط .. الانتظار .. الليل .. صمتها .. الساعة الثامنة .. صمتها .. الساعة العاشرة .. صمتها .. منتصف الليل .. صمتها .. جرعة العرق .. عيناها .. الحبل .. عيناها .. الاستعداد للمغادرة .. شعورها بالانهزام .. لم تثنني عن الخروج .. ورغبتها الصامتة بالعطاء . هذا العطاء الغريب !....."[٩٠].

الحذف :

تتحاشى رباعية اسماعيل فهد اسماعيل الحذف عادة ، وخاصة فيما يتعلق بمستوى السرد الاول (مستوى السرد الآني) ، اذ ان ضيق زمن المروي لايسمح بتواجد الحذوف ، وان وجد فهو سيشمل مدة قصيرة جداً كما في الحذوف التي نراها في التنقل من مشهد لآخر او من قسم فرعي لآخر. كما ان اغلب الحذوف المتعلقة بالزمن الآني هي حذوف ضمنية نستدل عليها من التنقلات السردية ، ويشير اليها البياض الطباعي عادة .

وتكون الحذوف بين الاقسام الفرعية قصيرة المدة ، ويتوسع مداها الزمني عادة بين الاقسام الرئيسة ويصرح بها في عتبة الاقسام الرئيسة ، فالحذف بين القسم الاول والثاني في (كانت السماء زرقاء) يوم كامل يتم تعينها من خلال الاشارة التي وضُعت في عتبة القسم الثاني.

وكذا فان الحذف بين القسم الاول والثاني في المستنقعات الضوئية ثلاثة اشهر ، ويتم كذلك تعينها من خلال عتبة القسم الثاني. بينما يتم حذف اليوم الثاني من (الضفاف الآخرى) كما تدل عليها تسمية الاقسام فيها.

وليست هذه الحذوف مطلقة بل يتم الارجاع عليها ، – او على جزء منها– غالباً.

وتأتي الحذوف قصيرة المدى التي نجدها بين الاقسام الفرعية لتؤدي مهمة القفز على فترات زمنية ميتة ، او قد تحوي حدثاً متشابها يدل عليه الارجاع الداخلي الذي يحيل على حذوف ترددية . كما ان قسما من هذه الحذوف يستخدمه الراوي للقفز على لحظة التواتر كما في الحذف الذي نراه بين القسم (٣) و (٤) في رواية الحبل ، وبين القسم (٢٣) و (٢٤) من الرواية نفسها.

اما الحذوف الواسعة المدى فغالباً ما نراها ضمن المستويات الارجاعية التي تكون ذات مدى زمني اكبر بكثير من مستوى السرد الآني.

ويكون في الغالب متناسباً ضمنياً مع عمل الذاكرة التي تختزل اللحظات الميتة من تاريخها بشكل لاواع.

ففي رواية (الحبل) مثلاً سجلنا زمن القص بـ(٢١) سنة تم تسجيل الاحداث المؤثرة في حياته والقفز بين سنوات الطفولة التي سجل بعض حوادثها وسنوات الشباب دون ان يذكر شيئاً عن هذه الفترة .

كما قد يصرح عادة بالمدة المحذوفة فيبدو سرداً شديد التلخيص:

"... وحدوة الحصان السحرية بقيت على السطح.

جاء شتاء آخر .. وآخر .. لابد انها صدئت .. ثم تركنا المنزل "[٩١].

اما مايمكن ان نسميها حذوفاً داخلية واسعة المدى فهي الحذوف بين الاجزاء ، اذ تسجل (الضفاف الآخرى) مدة محذوفة بينها وبين اجزائها السابقة مداها اربع سنوات تعمد الى تلخيص بعضها وحذف بعضها الآخر[٩٢].

الحذوف اللغوية :

اما الحذف الفني الذي تتميز به اعمال اسماعيل فهد اسماعيل فهو الحذف اللغوي وهو يتلاءم مع عمل الذاكرة والتداعي والمنولوج ونراه يزداد كثرة وبروزاً مع تقدم الاجزاء حتى ليشمل في (الضفاف الآخرى) السرد الآني.

ففي المشهد الذي يجمع مابين المدير وفاطمة يستخدم الحذف بين الكلمات لتقليص الزمن ولتبريز اثر الكلمات على الشخصية ، ولتفعيل دور القارىء في ملء الفراغات ، مثلما نرى في:

"المدير : لاتفهمين! ..الآن ستفهمين . هاتي ورقاً وقلماً!

الـ.. محترم .. وزارة ..

ثبت لدينا .. احمد عبدالله .. بما لايدع مجالاً للشك .. جعفر علي .. تنظيم حزبي محظور .. كاظم عبيد .. الاقتصاد الوطني .. احمد .. التدابير الرادعة .. عبدالله .. الاضراب .. جعفر .. الوقت ..علي .. القبض .. كاظم .. سري .. عبيد .. التدابير الرادعة .. سري .. مستعجل جداً .."[٩٣].

الخاتمة:

من خـــــتلال بحثنا لاشكال السرعة السردية في رباعية الكاتب الكويتي اسماعيل فهد اسماعيل لاحظنا مايأتي :

١- غلبة المشهد على بقية الاشكال السردية الآخرى حتى في الروايات ذات المدى الزمني الواسع نسبياً مثل (المستنقعات الضوئية).

وان كان اسماعيل فهد اسماعيل استخدم (المشهد) لنقل الحدث الآني في عموم الرباعية ، الا انه استخدمه بكثرة لنقل الارجاعات. واعتماد المشهد في الارجاع يضيق من السعة الزمنية المتذكرة رغم اعتماد مديات واسعة في الارجاع،كما يرهن الماضي ضمن الحاضر لما يخلقه المشهد من وهم الحضور. وبما ان عمل الذاكرة لايمكن ضبطه على اساس الزمن او السبب والنتيجة بل على اساس مثيرات التداعي نرى تداخل المشاهد الارجاعية مع مستوى السرد الآني بحيث تبدو (القطعة السردية) عبارة عن مونتاج زماني . ويكون هذا التداخل بين المقاطع المشهدية ميزة اسلوبية عند اسماعيل فهد اسماعيل حتى لتبدو رواياته وكأنها تراصف لصور منطوقة.

٢- ورغم اعتماده المشهد الا ان رباعيته حافظت على نوع من الايقاع المتوازن في السرد من خلال تسريع المشهد (عن طريق تقليص الوصف عادة واعتماد الجمل القصيرة والمكثفة في الحوار) فضلاً عن تداخل المشاهد التي تنتمي لمستويات زمنية عدة (آنية ، ارجاعية بمديات مختلفة / استباقية ...) اذ ان اعتماد المفارقات الزمنية يقلل من ضغط الكثافة الزمنية للسرد الآني. كما يعمل اسماعيل فهد على تحريك الوقفة باعتماد (الصورة السردية) بدلاً عن الوصف الساكن –الذي نجده بمساحات ضئيلة جداً نسبياً قياساً بالاشكال السردية الآخرى- وتبطيء التلخيصات باعطائها سعة نصية وتمديدها بمديات زمنية قصيرة ، فضلاً عن اعتماد التلخيص المشهدي ، والتوليف بين عدة مشاهد ، وهذا ما اعطى خطابه الروائي مرونة ايقاعية وخفة حركية تلائم استعجال القارىء المعاصر. كما ان تقطيع المشهد الواحد بين عدة اقسام خفف من ثقل الحركة التي تخلقها المشاهد الطويلة عادة . وحتى المشاهد الارجاعية التي تضم حدثاً واحداً طويلاً لايتم ارجاعه دفعة واحدة بل على شكل دفعات ، توزع بين اقسام الرواية الفرعية .

٣- لاتقدم المشاهد في رباعية اسماعيل فهد اسماعيل بنمط واحد ، بل باشكال وانماط عدة وبمعدلات سرعة متفاوتة ، فنجد المشاهد التصويرية (السردية) وهي ذات مساحة نصية ضئيلة مقارنة بالمشاهد الحوارية (الدرامية) ، كما نلاحظ استخدام تقنية مشاهد السيناريو المستفادة من تقنيات فن السينما والتي استخدمها بشكل محدود في الرباعية ليوضفها بشكل اوسع في رواياته اللاحقة كما في (ملف الحادثة ٦٧) بالاخص التي تعد مجموعة من مشاهد السيناريو ، ويخلصها استخدام هذا الشكل من الصوت الايديولوجي المباشر الذي نراه في (الشياح) مثلا.

والملاحظ في طبيعة الحوارات في رباعية الكاتب انها لاتبطأ من حركة السرد، وذلك لاسباب :

١- انها تعتمد غالباً على الجمل القصيرة

٢- تنقل الحركة وتؤدي وظيفة سردية .

٣- تلخص احيانا حكايات ارجاعية ذات مديات واسعة

٤- هي عادة مشاهد قصيرة ومتداخلة تتضمن عدة فضاءات .

٥- يعتمد على الاقسام للفصل بين المشاهد او الانتقال من مشهد الى مشهد بينهما مسافة زمنية.

٤- ولعل من اهم الاسباب التي لم تجعل الرباعية على كثرة المشاهد تتميز بالتورم والابطاء هو انحسار الوصف بشكل ملحوظ . فالكاتب حدد مهام الراوي وضيقها، فالوصف لايكاد يظهر بشكل (خالص) ، بل هو عادة مايمتزج بالسرد في نسيج واحد .

٥- لما كانت رباعية اسماعيل فهد اسماعيل تميل الى التكثيف الزمني فان مساحة التلخيص والحذف قليلة . والراوي يعمد غالباً الى الحذف الضمني للانتقال بين الاقسام (المحدودة الصفحات) بدلاً من التلخيص الذي كان يستعمل في الروايات الكلاسيكية والواقعية كوسيلة للتنقل بين المشاهد. واغلب التلخيصات التي تتعلق بمستوى السرد الاني هي تلخيصات ترددية فهي متأتية من رغبة السارد في تقليص اللحظات المتشابهة ، وعدم ابطاء السرد، ودفع الملل عن القارىء . ولكن عموما نرى اسماعيل لايستعين بالخلاصة الا في مواقع نادرة ولكنه يستعين بالحذف غير المصرح به احيانا (الضمني). كما ان اغلب التلخيصات التي نصادفها في الرباعية ذات طبيعة ارجاعية تسرد من خلال عمل الذاكرة لا من فعل الراوي لذا تبدو طبيعية ومتوازنة.

وهناك نوع اخر من التلخيصات يستخدمها الكاتب يمكن ان نسميه تلخيصاً تكرارياً ، اذ انه يعمد بعد ان يتم القصة الارجاعية او جزء منها الى تكرارها ملخصاً، اذ انه يورد جزءاً ملخصاً يعمل على تفصيله لاحقاً.

٦- تتحاشى رباعية اسماعيل فهد اسماعيل الحذوف عاد ، وخاصة فيما يتعلق بمستوى السرد الاول (مستوى السرد الآني) ، اذ ان ضيق زمن المروي لايسمح بتواجد الحذوف ، وان وجد فهو سيشمل مدة قصيرة جداً كما في الحذوف التي نراها في التنقل من مشهد لآخر او من قسم فرعي لآخر. كما ان اغلب الحذوف المتعلقة بالزمن الآني هي حذوف ضمنية نستدل عليها من التنقلات السردية ، ويشير اليها البياض الطباعي عادة .

وتأتي الحذوف قصيرة المدى التي نجدها بين الاقسام الفرعية لتؤدي مهمة القفز على فترات زمنية ميتة ، او قد تحوي حدثاً متشابها يدل عليه الارجاع الداخلي الذي يحيل على حذوف ترددية . اما الحذوف الواسعة المدى فغالباً ما نراها ضمن المستويات الارجاعية التي تكون ذات مدى زمني اكبر بكثير من مستوى السرد الآني . ويكون غالباً ضمنياً يتناسب مع عمل الذاكرة التي تختزل اللحظات الميتة من تاريخها بشكل لاواعي.

اما الحذف الفني الذي تتميز به اعمال اسماعيل فهد اسماعيل فهو الحذف اللغوي وهو يتلائم مع عمل الذاكرة والتداعي والمنولوج ونراه يزداد كثرة وبروزاً مع تقدم الاجزاء حتى ليشمل في (الضفاف الآخرى) السرد الآني.

٨- ومما تقدم نجد ان اسماعيل فهد حافظ على ايقاع متوازن في رباعيته من خلال تسريع المشاهد والعمل على ابطاء التلخيص.

المصادر والمراجع:

١- أ.أ مندلاو ، الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، مراجعة: احسان عباس ، دار صادر- بيروت ، ١٩٩٧.

٢- اسماعيل فهد اسماعيل : الحبل ، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ١٩٩٦

٣- اسماعيل فهد اسماعيل : الضفاف الآخرى، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ١٩٩٦

٤- اسماعيل فهد اسماعيل : كانت السماء زرقاء، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ١٩٩٦

٥- اسماعيل فهد اسماعيل : المستنقعات الضوئية ، دار العودة – بيروت ،ط٣ ،١٩٧٩.

٦- الان روب غرييه ، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم ، دار المعارف- مصر (د.ت) .

٧- ايخنباوم: حول نظرية النثر في كتاب نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب- مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت- لبنان .

٨- بيرسي لوبك ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر – بغداد.

٩- جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة : صباح الجهيم ، دمشق، ١٩٧٧.

١٠- جيرار جينت ، خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي ، المشروع القومي للترجمة – المجلس الاعلى للثقافة ، ط٢ ،١٩٩٧

١١- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد امام ، ميرديث للنشر والمعلومات – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣.

١٢- حنان منصور عباس: عالم اسماعيل فهد اسماعيل – دراسة في تشكيل الخطاب الروائي ، اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية الاداب- جامعة البصرة ، ٢٠١٠.

١٣- حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩١

١٤- سيزا قاسم ، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات ادبية – مصر ، ١٩٨٤.

١٥- د. شجاع مسلم العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٨٠.

١٦- شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة ، ترجمة حسن احمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء (د. ت) .

١٧- د. صلاح فضل: اساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ط١، ٢٠٠٣

١٨- عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب ، ترجمة :د. جميل نصيف التكريتي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠.

١٩- مجموعة باحثين ، السرد من وجهة النظر الى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، ط١، ١٩٨٩.

٢٠- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠.

الهوامش:

*) ينظر : حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩١ : ٧٦

[١]) ينظر: جيرالد برنس : قاموس السرديات ، ترجمة السيد امام ، ميرديث للنشر والمعلومات – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣ :٥٤

[٢]) جيرار جينت ، خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي ، المشروع القومي للترجمة – المجلس الاعلى للثقافة ، ط٢ ،١٩٩٧ : ١٠١، وينظر شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة ، ترجمة حسن احمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء (د. ت) : ٨٠– ٨١

[٣]) ينظر : يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ :٨٢

[٤]) ينظر : مجموعة باحثين ، السرد من وجهة النظر الى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، ط١، ١٩٨٩: ١٢٥

[٥]) ينظر : جيرالد برنس :١٨٤ ويطلق الدكتور صلاح فضل على العلاقة القائمة على مقارنة زمن الحكاية (كما تجري في الواقع) بزمن سردها الذي تستغرقه في النص مصطلح (الايقاع) ، ينظر : د. صلاح فضل : اساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ط١، ٢٠٠٣ : ١٨– ٢١.

[٦]) جيرار جينت : ١٠٢.

[٧]) جيرالد برنس : ١٧٠

[٨]) شلوميت ريمون :٨٢

[٩]) جيرالد برنس : ١٧٣

[١٠]) نقلا عن : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء،١٩٨٩ : ٦٩.

[١١]) ينظر: جيرار جينت: ١٠٩

[١٢]) المصدر نفسه : ١٠٢

[١٣]) نقلاً عن سيزا قاسم ، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر ، ١٩٨٤: ٦٥

[١٤]) بيرسي لوبك ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر – بغداد : ٧٠.

[١٥]) ينظر: بيرسي لوبك :٧١– ٧٣، ويطلق مندلاو على المشهد التصويري التمثيل : ينظر : أ.أ مندلاو ، الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، مراجعة: احسان عباس ، دار صادر– بيروت ، ١٩٩٧: ١٣٣

[١٦]) ينظر : ايخنباوم: حول نظرية النثر في كتاب نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب– مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت– لبنان : ١٧٧.

[١٧]) نفسه.

[١٨]) أ.أ مندلاو : ١٣٢–١٣٣

[١٩]) ينظر عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب،ترجمة:د. جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ :٤٠.

[٢٠]) ينظر:د. شجاع مسلم العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٨٠ :٦٩– ٧٠

[٢١]) ينظر حميد لحميداني :٧٦– ويمنى العيد :٨٢

[٢٢]) جيرالد برنس: ١٢٤

[٢٣]) ينظر : جيرار جينت : ١٠٩

[٢٤]) نقلاً عن حميد لحمداني: ٧٨-٧٩

[٢٥]) ينظر حميد لحمداني :٨٠

[٢٦]) ينظر جيرالد برنس: ٤٣

[٢٧]) ينظر حميد لحمداني:٧٩، وينظر اشكال الوصف التي فصلها جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة : صباح الجهيم ، دمشق، ١٩٧٧، ١٦٦ومابعدها.

[٢٨]) ينظر: الان روب غرييه ، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم ، دار المعارف- مصر (د.ت) :١٣٠، ١٦٦

[٢٩]) جيرار جينت: ١٢٤ ، هامش رقم (١١)

[٣٠]) شجاع العاني:٦٦

[٣١]) جيرار جينت:١٢٤ هامش (١١)

[٣٢]) ينظر جيرالد برنس:٣٤.

[٣٣]) جيرالد برنس: ١٩٠

[٣٤]) نفسه:١٨١

[٣٥]) ينظر جان ريكاردو :٢٥٣

[٣٦]) شلوميت ريمون : ٨١

[٣٧]) ينظر يمنى العيد: ٨٢

[٣٨]) ينظر: حميد لحميداني: ٧٦

[٣٩]) وهذه ترجمة محمد معتصم لمصطلح (summary) في كتاب جينت ، ينظر : خطاب الحكاية:١٠٨

[٤٠]) ينظر : برسي لوبوك :٦٩، وينظر جيرالد برنس: ١٤١، والبانوراما panorama وهي شكل تقديم الاحداث مقابل drama الشكلين الذين رصدهما لوبوك.

[٤١]) ينظر :جيرار جينت :١٠٩

[٤٢]) ينظر: شلوميت ريمون :٨١- ٨٥

[٤٣]) جيرالد برنس :١٩٣

[٤٤]) سيزا قاسم: ٥٦

[٤٥]) جيرار جينت ١١٠

[٤٦]) سيزا قاسم: ٥٦

[٤٧]) نفسه: ٦٣

[٤٨]) ينظر : يمنى العيد :٨٢ وجان ريكاردو :٢٥٦

[٤٩]) ينظر : حميد لحميداني:٧٦

[٥٠]) ينظر: جيرالد برنس:٥٥

[٥١]) نفسه:٥٦

[٥٢]) ينظر: جيرار جينت :١٠٩، وينظر : شلوميت ريمون:٨١-٨٥

[٥٣]) ينظر: أ.أ مندلاو:٨٨

[٥٤]) جيرار جينت:٥٤

[٥٥]) ينظر: نفسه: ١١٧ ومابعدها.

[٥٦]) ينظر: جان ريكاردو : ٢٥٦

[٥٧]) جيرار جينت : ١١٨

[٥٨]) نفسه: ١١٩

[٥٩]) جيرالد برنس: ٥٦

[٦٠]) جان ريكاردو : ٢٥٦- ١٥٧

[٦١]) ينظر: جيرار جينت ١١٩

[٦٢]) جيرالد برنس: ١٤٢

[٦٣]) حنان منصور عباس : عالم اسماعيل فهد اسماعيل (دراسة في تشكيل الخطاب الروائي) اطروحة دكتوراه مقدمة الى جامعة البصرة – كلية الاداب ، ٢٠٠٩: ١١.

[٦٤]) ينظر على سبيل المثال مشهد لقاء الزاير بحميدة والذي هو مشهد آني يُعرض في (ص١٥٤-١٥٧)، ثم يقطع ليتم كارجاع داخلي(ص١٥٨)، ثم يُعاد اكماله بوصفه ارجاع ايضاً (ص١٦٤) ، وكذلك مشهد لقاء كريم وكاظم الذي يُعرض قسم منه كمشهد آني (ص٩٨) ثم يقطع ليكمل كارجاع في صفحات لاحقة من الرواية ..

[٦٥]) او مايسمى بالسرد المشهدي

[٦٦]) ينظر: برسي لوبوك :٧١-٧٢

[٦٧]) شجاع العاني: ١٠٣،١٠١-١٠٤

[٦٨]) قول الراوي مكتوب بالبولد العريض ، اما كلام الشخصية فمكتوب بالخط العادي.

[٦٩]) اسماعيل فهد اسماعيل ، الحبل، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ١٩٩٦ : ٥٦، وينظر اسماعيل فهد اسماعيل : كانت السماء زرقاء ، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ط٣ ، ١٩٩٦ : ٤١

[٧٠]) اسماعيل فهد اسماعيل : الضفاف الآخرى ، دار المدى للثقافة والنشر – سوريا ، ١٩٩٦: ١٢

[٧١]) اسماعيل فهد اسماعيل: كانت السماء زرقاء : ١٦- ١٧.

[٧٢]) اسماعيل فهد اسماعيل :الحبل :٥٨-٥٩.

[٧٣]) ينظر وظائف التضمين :شجاع العاني :١٢، ١٩.

[٧٤]) اسماعيل فهد اسماعيل : الحبل:٧٤-٧٥.

[٧٥]) اسماعيل فهد اسماعيل :كانت السماء زرقاء:٥٢- ٥٣

[٧٦]) ينظر : اسماعيل فهد اسماعيل: الضفاف الاخرى :٢٠- ٢٢، وينظر : ٣٠- ٣٧، ١٥-١٧، ٦٦- ٦٩، ١٠٥- ١٠٧.

[٧٧]) اسماعيل فهد اسماعيل :كانت السماء زرقاء :٤٠

[٧٨]) اسماعيل فهد اسماعيل : الحبل :٨٥

[٧٩]) اسماعيل فهد اسماعيل :الضفاف الآخرى : هامش ص١٧.

[٨٠]) نفسه: ١٠١

[٨١]) اسماعيل فهد اسماعيل : كانت السماء زرقاء:٢١

[٨٢]) نفسه :٣١

[٨٣]) نفسه :٧٥

[٨٤]) نفسه: ٥٦، وينظر :٤٧.

[٨٥]) وتظهر في روايته الاولى لتختفي بعد ذلك ، ينظر كانت السماء زرقاء: ٧٧

[٨٦]) ينظر : اسماعيل فهد اسماعيل: المستنقعات الضوئية ، دار العودة –بيروت ، ١٩٧٩ :٥٤– ٥٥

[٨٧]) التواتر او الترددي هو احدى مقولات الزمن في السرد يدرس فيها عدد مرات التكرار في القصة او في الخطاب(الحكاية– حسب مصطلح جينيت–) حيث ان "الحكاية يمكنها ان تروي مرارا وتكرارا حدثا وقع مرة واحدة فقط ،او يمكنها ان تروي مرة واحدة فقط ماحدث مرارا وتكرارا "جيرار جينيت : ٢٧ ، وينظر : نفسه:١٢٩– ١٣٢.

[٨٨]) ينظر : اسماعيل فهد اسماعيل: الضفاف الآخرى : ٢٤–٣٢

[٨٩]) ينظر: نفسه:٥٣، ٥٥–٥٦

[٩٠]) اسماعيل فهد اسماعيل : الحبل : ٨

[٩١]) اسماعيل فهد اسماعيل : الحبل :٥٤ وينظر : اسماعيل فهد اسماعيل: كانت السماء زرقاء:١١٩

[٩٢]) ينظر : اسماعيل فهد اسماعيل: الضفاف الآخرى: ٥٢

[٩٣]) اسماعيل فهد اسماعيل : الضفاف الآخرى: ٣٧ ونلاحظ انه يستخدم التداخل الذي يخل بالترتيب فضلاً عن الحذف ليوحي بحالة فاطمة النفسية اثناء الكتابة.