البنية السردية في الرواية السودانية

د/ هويدا محمد الريّح الملك
أستاذ مساعد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة الطائف

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى (دراسة البنية السردية للرواية السودانية) ، وذلك بالوقوف على البنى السردية (الزمن - الراوي- التناص) .

ويأتي تصميم البحث في خطة منهجية ، تحتوي على مدخل وثلاثة مباحث وخاتمة يتناول المدخلمكونات البنية السردية ، ومفهوم كل مصطلح ، ولمحة موجزة عن الرواية السودانية ونماذجها الفنية ، تبعاً لمراحل تطورها ، واتجاهات موضوعاتها.

المبحث الأول بعنوان (بنية الزمن السردي) ، ويتناول آليات الزمن السردي من استرجاع واستباق وتسريع وإبطاء؛ باختيار نماذج من الرواية السودانية للتطبيق.

والمبحث الثاني بعنوان (بنية الراوي) ، ويتناول أنواع الراوي ، وعلاقة الراوي بالشخصيات ، والمسرود له (أنواعه وصوره) ، مع التطبيق على نماذج من الرواية السودانية للتطبيق.

والمبحث الثالث بعنوان (بنية التناص) ، حيث يعرض للتناص الذي تشكل في الروايات السودانية ، حتى أصبح ظاهرة بارزة ، وتجلى ذلك في ثلاثة أنواع رئيسة للتناص في الرواية السودانية وهي: بُنى التناص الخارجي المفتوح ، والتناص الذاتي والتناص الداخلي (تناص البنى السردية) .ثم جاءت الخاتمة لتوجز مجموعة من النتائج العامة والخاصة .

ثم يختتم البحث بخاتمة تلخص النتائج العامة والخاصة التي توصل إليها البحث خلال الدراسة ، ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

Abstract

Recitative Build in Sudanese Novel

This research aims to (study Recitative Build of Sudanese Novel) by acquainting on recitative builds of (intertextuality - time – narrator).

The research design in curriculum plan, that consists of preamble and three researches and conclusion, the preamble discuss recitative build components, every etymology concept, and brief summary of Sudanese novel, its technical models, according to its development, and its topics directions.

First Research: (recitation time build), it explains recitative time mechanisms from slowing, acceleration, preceding and recalling, by choosing Sudanese novel models for implementation.

Second Research: in a title of (novel build), it describes narrator types, narrator relation with personalities, the descriptive (images and types), with applying on Sudanese novel models for implementation.

Third Research in a title of (intertextuality build) whereas it displays the intertextuality that had form in Sudanese novels, and it becomes highlighted phenomenon, this is become distinctive in three main types of intertextuality in Sudanese novel such as: Open external intertextuality builds, internal and self-intertextuality (recitative builds intertextuality). Then the conclusion concerning a set of special and general results.

Then the research is ended by conclusion that brief the special and general results that have been captured by the researcher through the study, then a list of the references whereon the research depend on.

مـــدخل

أولاً مكونات البنية السردية

مفهوم البنـــية:

لغة : " البَني نقيض الهدم ، ومنه بنى البناء ، بنياً ، وبنى وبُنيانا وبِنية ، والبناء جمعه أبنية وأبنيات جمع الجمع ، والبُنية والبِنية : ما بنيته ، وهو البُنى والبِنى ، ويقال : البنى من الكرم لقول الحطيئة: أولئك قومٌ إن بنوا أحسنوا البنى ، وقد تكون بمعنى البناية في الشرف ، لقول لبيد:

فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه فســما إليها كهلها وغلامها

ويقال : فلان صحيح البنية : أي الفطرة ، وسمي البناء بناءً من حيث كان البناء لازما موضعاً لا يزول من مكان إلى غيره . " [١] يعني إقامة شيء ما بحيث يتميز بالثبات ، ولا يتحول إلى غيره." والبناء مصدر بنى ، وهو الأبنية أي البيوت ، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان وهو اسم كل عمود في البيت ، أي التي يقوم عليها البناء . " [٢] ، فالبناء - هنا- يعني المكونات التي يقوم عليها البيت ، ومنه انتقل إلى الأشكال السردية ، خاصة الرواية ؛ لأنها تقوم على مجموعة من المكونات البنائية.

وقد كان تنيانوف أول من استخدم لفظة بنية ، وتبعه رومان جاكبسون ، الذي استخدم كلمة بنيوية لأول مرة ١٩٢٩م[٣] ، وكان أول ظهور للاصطلاح البنيوي مع الشكلانيين الروس ، أثناء بحثهم الذي تقرر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب [٤] ، أي التوجه نحو العناصر الداخلية البانية والمكونة للعمل الأدبي. ومع أن مصطلح البنية جاء متقدماً ، فهو لا يحمل معنى وحده ، بل يكتسب معناه ضمن البنيوية ، التي ظهرت كمنهج نقدي ، يسير وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص ، برغم من أن البنيوية جاءت من لفظ البنية.

ومنه كانت " البنيوية تعنى بشكل الإبداع لا بمضمونه وتعد المضمون أمراً واقعاً وشيئاً حاصلاً بالضرورة ، من خلال العناية بالشكل وتحليله . " [٥] أي أن مجال اهتمام بحثها هو شكل الإبداع ومكوناته ، أما المضمون فترى أنه شيء حاصل بالضرورة من عنايتها بالشكل.

وإذا عدنا إلى أصل البنية نجدها مشتقة من الفعل اللاتيني (Stuere)، الذي يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لمجموعة منظمة ومتكاملة فيما بينها ، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها. [٦] أي المجموعة المنتظمة فيما بينها ، هي التي تسمى البنية ولا

يكتسب العنصر معنى في ذاته إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى داخل المجموعة.

كما وصفت بأنها نظام أو نسق من المعقولية ، أي هي وضع لنظام رمزي مستقل ، وخارج عن نظام الواقع ونظام الخيال ، وأعمق منهما [٧] ، حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام معين ، يجعلها تأتلف ضمنه في تعايش ، وتتميز بذلك عن بقية الأنظمة الأخرى.

فالبنية هي ذلك النظام المتسق ، الذي تحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك ، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات ، ويحدد بعضها بعضاً ، على سبيل التبادل [٨] ، فهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة ، بحيث يتحدد كل جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى.

مما يعني أن النظام يتميز بخصائص ثلاث ؛ وهي : الشمولية وتعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها ، والتحول الذي يعني أن البنية غير ثابتة ، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول . أما الضبط الذاتي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية. [٩]

فالجزء لا يكتسب قيمة إلا داخل البنية الكلية ، كما تعمل هذه البنية على خلق بنى جديدة لا تخرج عن قواعدها ، وهذا ما يكشف مدى قدرتها على التحكم في ذاتها ، ومن داخلها ، دون مساعدة العوامل الخارجية، مما يؤكد تميزها عن بقية العناصر الأخرى.

وانطلاقاً من كل هذا أصبحت مهمة الناقد البنيوي ، تكمن في النظر إلى النص كبنية لغوية مكتفية ومنغلقة على ذاتها، وذلك بالبحث والتقصي على مدلولاتها ومعانيها التي تضمنها الدوال لها ، في إطار رؤية تنظر إلى النص مستقلاً ومنعزلاً عن شتى السياقات الخارجية ، بما فيها مؤلفها أو كما قال رولان بارت بنظرية (موت المؤلف)، التي تكتفي بتفسير النص تفسيراً داخلياً وصفياً من خلال العناية بالشكل كنظام مكتفي بتفسير النص تفسيراً داخلياً وصفياً ، من خلال العناية بالشكل كنظام مكتفي بذاته ، وهو ما قال به الشكلانيون الروس . [١٠] حيث يكمن البحث في النظر إلى النص في حد ذاته ، بوصف وتفسير شكله بعيداً عن العالم الخارجي.

أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي

تجعل الأدب أدباً ، وبتحديد هذه الخصائص والسمات يتميز النص الأدبي ، عن غيره من النصوص الأخرى.

إلى أن جاءت البنيوية التكوينية كرد فعل على البنيوية الشكلية ، على يد لوسيان غولدمان الذي لم يدرس النص الأدبي كبنية مستقلة بذاتها ، وإنما ربطه بالظروف الخارجية التي أوجدت النص في إطار مفاهيم وضعه غولدمان لدراسة العمل الأدبي ، كمفهومي الفهم والشرح ، حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته ، في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر ، هي البنية الاجتماعية.[١١] . فتتم دراسة بنية النص في ذاته ، ولكي نفهم هذه البنية أكثر يجب البحث عما تحمله من دلالات تربطها بخارج النص.

مفهوم الســـــرد:

لغة : " تقدمة شيء إلى شيء ما ، تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً ، ويقال سرد الحديث سرداً إذا تابعه ، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له ، وفي صفة كلامه- صلى الله عليه وسلم- لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ، ويستعجل فيه ، وسرد القرآن : تابع قراءته في حدرٍ منه ، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه . " [١٢] أي أن السرد يعني التنسيق والتتابع.وقد تتسع دائرة السرد ، ليشمل عدة مجالات ؛ فـ "السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة ، والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء . " [١٣]

وهو حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والملحمة والمأساة والملهاة ، وفي اللوحة الزيتية فالسرد يتمثل في عدة أشكال لا حصر لها ، مادامت اللغة منطوقة ، بغض النظر عنها ، شفوية كانت أو مكتوبة ، فهو يتمثل قي كل ما يحمل أو يعبر عن فكرة ما أو حكاية ، بالرغم من الأساليب المختلفة.

وقد ظهرت أشكال السرد قديماً ، فـ " السرد يوجد في كل الأمكنة، وفي كل الأزمنة ، يبدأ السرد مع التاريخ ، فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سرداتها ، وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق هذه السردات. "[١٤]

أما السرد كعلم فقد ظهر في العصر الحديث ؛ حيث شق طريقاً منهجياً جديداً في تناول الفن الحكائي ، خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية ، بوصفها

أهم شكل سردي ، ظهر حديثاً وأكثر تعقيداً ، ويطلق اسم السرد على " الفعل السردي المنتج ،وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي ، الذي يحدث فيه ذلك الفعل . " [١٥] فهو عبارة عن فعل أنجز ، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً .

وقد يعني : الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية ، من قبل واحد أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم . " [١٦] مما يعني أن السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر ، عن حادثة معينة.ويمكن اعتبار السرد " انزياحاً عن زمنية عادية ،من أجل تأسيس زمنية جديدة ، تهيئ للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها." [١٧]

ويتحدد السرد في " الكيفية التي تروى بها القصة ، عن طريق هذه القناة نفسها ، وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوي ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها. " [١٨] أي يتعلق السرد بطريقة تقديم القصة ؛ لأن الطريقة تختلف من شخص لآخر ، وبالتالي فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة ، والمروي له الذي يتلقاها كما يتأثر بالقصة نفسها.

إذن هذا "ما يؤكد أن معناه أو دلالته (السرد) ينبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القاريء . "[١٩] فلكي يكتمل معنى السرد لابد من حصول تفاعل بين النص والقاريء ؛ حيث يعمل القاريء على فك شفرات النص ، مما يساعد على الكشف عن الدلالات الخفية.

وأول من عرف السرد هو (فلاد يمير بروب) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) ١٩٢٨م ، أثناء بحثه عن أنظمة التشكل الداخلية ، فلوصف بنية سردية ، حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية ، تتمثل في الوظيفة ، أي الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية واستخراج إحدى وثلاثين وظيفة.[٢٠]

وقد تعددت مصطلحات السرد عند ظهوره على الساحة النقدية عند ظهوره على الساحة النقدية ،وأول هذه المصطلحات هو السرديات ، هذا المصطلح اقترحه (تزفيتان تودوروف)١٩٦٩م، حيث أطلق هذه التسمية ليدل بها على علم الحكي ، وبعد تواصل الأبحاث أدت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية مع جيرار جينيت ، ومنه تواصلت الأبحاث حتى عرفت السرديات في عمومها اتجاهين : الأول يسمى بالشعرية السردية أو

السرديات البنيوية ، وتدرس العمل السردي من حيث هو خطاب أو شكل تعبيري ، فهو يجيب عن: من يحكي؟ ، ماذا إلى أي حد وبأي صيغ ؟ ويمثله بارت وتودروف وجنيت ، والثاني يسمى السيميائية السردية ، ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية ، أي مجموعة المضامين السردية ، ويمثله كل من بروب وغريماس وكلود بريمون.(٢١)

ولكن إذا كانت السرديات تنظر إلى النص كخطاب ، أي تهتم بالجانب الشكلي أو التعبيري فهي تهمل محتوى النص وأحداثه ، وإذا كانت السردية تهتم بالمضامين ، أي تنظر إلى النص ، وفي محتواه كقصة ، فهي تهمل طريقة تقديم تلك القصة ، ولذا يجب الأخذ بكلا الاتجاهين أثناء العمل الأدبي ، حتى نعطي النص حقه ، وتستوفي جميع جوانبه ، وبالتالي يمكن التعرف على جميع العناصر المكونة للنص ، والقبض على جمالياته الكامنة خلفها.

وعند التمعن في مصطلح السردية ، نجد أنها من " أصل كبير هو الشعرية (poetics) ، التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية لأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها ، والقواعد التي توجه أبنيتها ، وتحدد خصائصها وسماتها ، ومنه أمكن التأكيد على أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة. " (٢٢) .فالسردية إذن تهتم بالجانب الشكلي (الخطاب) ، كما أنها تهتم بالجانب المضموني و المحتوى (القصة) ، إضافة إلى الجانب الأسلوبي.

وعلى العموم فقد ينشأ العمل السردي "عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمان معين ، وحيز محدد ، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي . " (٢٣)

وبالتالي فبما أن السرد هو عبارة عن فعل أو حكي " فلا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد ودون متلق أيضاً ، فالراوي والمروي له يمثلان حضوراً أساسياً في النص السردي. " (٢٤). حيث يقوم شخص بإنجاز حكي ما يتطلب متلق لهذا الإنجاز ، حتى يفهم العمل ، وهنا تكتمل العملية السردية ، ويكتسب السرد معناه - كما ذكرنا آنفاً- بحضور طرفيه الأساسيين ؛ وهما الراوي والمروي له.

و لما كان العمل السردي فعلاً تواصلياً ، فإن البنية السردية لمنجز حكائي ما لا يتشكل إلا بتضافر العناصر المكونة الثلاثة ؛ هي الراوي

والمروي ، والمروي لـه ، والـراوي أو السـارد هـو الشـخص الـذي يقـوم بالسرد ، " وهناك على الأقل سارد واحد ماثل قي مستوى الحكي نفسه مع المسرود له." (٢٥)

وقد تحركت الجهود النقدية ، متناولة عناصر البنية السردية السابقة ، مع اختلاف مستويات الدراسة واتجاهاتها وأولوياتها ، فهناك من اهتم بالجانب الوظيفي والدلالي ، وهناك من اعتنى بمظاهر الخطاب اللساني، وهناك من وجه عنايته إلى تقنيات العمل الأدبي وطرائق تقديمه.

ثانياً : لمحة موجزة عن الرواية السودانية

بدايات الرواية السودانية قبل الاستقلال:

دخل فن الرواية في السودان في مطلع القرن التاسع عشر ، عن طريق الانفتاح على مصر وقد تردد اسم الأديبة ست الدار محمد عبد الله ، التي كتبت في منصف القرن الماضي ، باعتبارها رائدة للرواية السودانية ، وقد كتبت ست الدار أشهر أعمالها (الفراغ العريض) في الخمسينيات وهو عمل لم يتم طباعته إلا عقب وفاتها ، في السبعينيات ،والكتاب عبارة عن تبيان للحالة المزرية للمرأة السودانية ، وبخاصة المرأة الريفية ، إبان الحقبة الاستعمارية ، وقد صورت المؤلفة سلطان الرجل وتحكمه ، وانصياع المرأة ، ممثلة في بطلة روايتها (منى) ، وخضوعها لجبروته ، ثم تعرضت الكاتبة لتحيز قوانين المجتمع للذكر ، وهضمها لحقوق الأنثى ، التي لا تجد سوى الكبت والهوان ، وضياع أبسط الحقوق ، ومن أعمالها ــ كذلك ــ (حكيم القرية) ، و(متى تعودين) و(المجنونة) ، بيد أنه من الثابت - تاريخياً – أن رواية(تاجوج) لمحمد عثمان هاشم كانت قد سبقت كتابات ست الدار، إذ رأت النور في عام ١٩٤٨م ، أي قبل رواية ست الدار بعدة سنوات.

الرواية السودانية بعد الاستقلال:

شهدت حقبة ما بعد الاستقلال ، وحتى نهاية الستينات شحاً نسبياً في العمل الروائي ، لعدة عوامل من أهمها أن المستعمر لم يستطع خلخلة الهوية السودانية ؛ التي تتمثل في وحدة التراب والدين واللغة ، صحيح أنه عمل على تجزئة ربوع الوطن الواحد ما بين شمال وجنوب ، ما أدى لمآسي وصراعات دامية ، عقب استقلال البلاد ، ولئن قامت حركات ضد

المحتل ، فهي - غالباً- ما تعلقت بقضايا التحرر الوطني ، وبسبب تدخل الأجنبي ، في بعض العادات والتقاليد ؛ كالثورة التي قادها عبد القادر ود حبوبة ، في منطقة الحلاوين ، وهي انتفاضة محدودة ، عبرت عن أشواق الناس للتحرر ، أكثر منها دفاعاً عن هوية مستهدفة ، الدليل على ذلك أن التاريخ أثبت خطل رأي ودحبوبة ، وصواب رأي المستعمر على مبدأ الخفاض الفرعوني ، ومما يدل على أن الاستعمار البريطاني لم يترك بصمات ذات بال على الهوية السودانية عند مقارنة حال الرواية السودانية بعد الاستعمار البريطاني ، بحالها بعد الاستعمار الفرنسي ، نجد مئات الروايات عقب جلاء الاستعمار الفرنسي ؛ بسبب أن هذا الأخير لم يكن يهدف لنهب ثروات الشعوب ، كما فعل الانجليز ، وإنما كان يهدف في المقام الأول إلى غزو العقول .

لذا كان خروجه بداية لسيل من الأعمال الروائية ، هدف جلها لترميم الشرخ الذي تركه سواء في الممارسات الدينية ، أو محاربة اللغات الوطنية ، أو في نظم التعليم من جهة ، ولإبداء الامتعاض للتردي الذي آلت إليه الأوضاع، في ظل إدارة الحكام الوطنيين من جهة أخرى ونجد إشارات قليلة لما ورد في الرواية السودانية ، عقب الاستقلال في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ، والتي صدرت في عام ١٩٦٧م ، والتي أثارت في جزئية منها العلاقة التي كانت مساندة بين المستعمِر والمستعمَر ؛ إذ تناولت صورة البطل (مصطفى سعيد) ، بين ذكريات لندن ، وواقع الحال بقريته في الأصقاع النائية لشمال السودان ، كما عبرت عن عدم الرضاء عن مآل الأمور في ظل حكم السلطات الوطنية .

ويتمثل العامل الثاني في شح الأعمال الروائية في السودان ، عقب الاستقلال في أن المستعمر وعلى الرغم من تحكمه في مصائر العباد ، ونهبه لثروات البلاد ، خلَّف وراءه مؤسسات فاعلة ومنضبطة ، في الخدمة المدنية ، والقضاء والبنية الاقتصادية ، كما أنه ترك نسيجاً اجتماعياً متجانساً ، على الأقل في شمال البلاد ، من علامات ذلك التجانس الخضوع لسلطة زعماء القبائل من نُظار و عُمد وشيوخ قرى ، بالإضافة إلى الترابط الأسري والتكافل وتواضع التطلعات الإنتاجية ، واستقرار الناس في مناطقهم ، دون تفكير في هجرات داخلية وخارجية ، كانت الإمكانات المتوفرة تلبي حاجات الناس ؛ إذ لم تشهد البلاد انفجاراً سكانياً وقلة السكان

ساعدت على التوفير النسبي للخدمات ، وجودة ما يقدم منها في الريف ، بفعل القوانين الصارمة التي خلفها الاستعمار ، في مجال إدارة المرافق الخدمية ، كما لم يكن الناس يومها يثيرون قضايا مثل الهوية ، أو اقتسام السلطة والثروة ، أو التهميش ؛ إذ كانوا مكتفين بما ينتجون ، متأقلمين مع نمط حكمهم التقليدي ، المتمثل في الإدارات الأهلية.

وقد ساعدت عوامل الاستقرار السابقة على قلة الأعمال الروائية ؛ لأنه كلما كانت الأوضاع مستقرة ، كلما قل الإلهام ، ومن الأعمال الروائية لهذه الحقبة رواية (موت دينا) لمحمد أحمد محجوب والدكتور عبد الحليم محمد ، وفيها يكثر الكاتبان من الوعود والتبشير بمستقبل مشرق ينتظر البلاد.

توجهات الرواية السودانية منذ أواخر ستينات القرن الماضي:

تفاوتت أساليب الروائيين في تناولهم للواقع الاجتماعي ؛ فمنهم من اكتفى بعرض حقائق يعلمها القارئ ، وإنما قدمها إليه في قالب أدبي ، يلتزم فيه الراوي الحياد ، وعدم القفز لاستخلاص النتائج، تاركاً ذلك لمن يطلع على العمل .ومنهم من اعتمد الانتقاد الصريح وسيلة للسرد ، حتى ليصبح عمله أقرب للخطاب السياسي ، منه للعمل الأدبي ، جل هؤلاء من أدباء المهجر الذين لا يصلهم سيف الرقابة داخلياً ، وإن كانت أعمالهم تجد التجاهل ، أو الحظر في مواسم معارض الكتب ، ومنهم من سطر أحداث معاصرة ، يذكر تلك الأحداث بأسمائها ، مستشهداً بأقوال لكتاب ومؤرخين ومفكرين آخرين ، الأمر الذي يجرد العمل الروائي من خاصيته الأدبية ، التي تستند على التجرد والحبكة ، فتصبح الرواية أقرب للوثائق التاريخية ، منها إلى العمل الأدبي ومنهم من استخدم الرمز ، خوفاً من الرقابة ، ومنهم من استمد مادته من الماضي .

ولكن ما يجمع بين هؤلاء الحنين للماضي ، وتمجيد مآثر القرية ، بعد أن خاب الأمل في الحاضر ومن كتاب الجيل المعاصر إبراهيم إسحاق في (حدث القرية) ، و(فضيحة ال نورين) و(أخبار البنت مياكايا) ، وخالد عويس في (الرقص تحت المطر) و (أبو بكر خالد) و(بداية الربيع) والدكتور مروان حامد رشيد في (مندوكرو) ، وهو عمل يعالج مسألة الهوية والعلاقة بين الشمال والجنوب بعمق ، ورواية (الغيمة والإياب) ، وهي رواية ذاتية تتجلى فيها الذاكرة التاريخية وسعة الخيال والأسلوب الجزل .

ومن الروايات النسوية السودانية رواية (جدران قاسية) لملكة الفاضل، ورواية (ذاكرة مشلولة) لأميمة عبد الله ، و(أغنية النار) و (حجول من شوك) لبثينة خضر مكي ، وقد ركزت الرواية النسوية السودانيةعلى الأوضاع المهينة للمرأة ، وإعطاء المجتمع السلطة المطلقة للرجل ، الذي يأمر وينهي .ومن روايات المهجر رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ، التي وجد فيها الكاتب الجرأة ؛ لأنه من كتاب المهجر ، نظراً للأعوام العديدة التي قضاها بالخارج ، متنقلاً بين شتى الوظائف ، وإن كان ينفي عن نفسه صفة الهجرة ، مفضلاً عليها الانتماء لشريحة المغتربين ، ومن كتاب المهجر ــ كذلك ــ جمال محجوب السوداني ، وهو بريطاني الجنسية، ومن أعماله (النوبي الأزرق) و (النافلة) و (السفر مع الجن) ، وليلى أبو العلا في روايتها (كلمات زقاق) ، وترجع أحداث الرواية للحقبة الاستعمارية ، ومن أعمالها ــ كذلك ــ (كلمات حارة) و (المئذنة) ، وقد كتب هذان الكاتبان باللغة الانجليزية .

وكتب أمير تاج السر (السودان.. . الحلو والمر) ، وتندرج الرواية في إطار أدب الرحلات أكثر من انتمائها للأعمال الأدبية الصرفة ، وفرانسيس دينق) كتب رواية (طائر الشؤم) وهي رواية مكتوبة باللغة الانجليزية وتتحدث عن الشرخ القائم في العلاقات بين الشمال والجنوب ، ويعني طائر الشؤم نذيراً للخراب ، في معتقدات قبائل الدينكا ؛ حيث يلجأ الكاتب للأسطورة في إشارته المتعددة لتقمص روح الأسلاف ، وتقديس بعض الحيوانات.

المبحث الأول

بنية الزمن السردي

إن من أهم عناصر السرد التي تجعل من المتن الحكائي مبنىً حكائياً،

هو عنصر الزمن ولهذا صار ينظر إليه كجزء ضروري وحيوي من أجزاء البنية الأساسية للعمل القصصي ، حيث لا تقل أهميته عن سائر الأجزاء.

معنى الزمن اللغوي:

في لسان العرب : " زمن : الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره [٢٦] وفي معجم العين للخليل " زمن : الزمن من الزمان ، والزمن : ذو الزمان ، والفعل : زَمِن) يزمن زمناً وزمانة ، والجميع : الزمنى في الذكر والأنثى ، وأزمن الشيء : طال عليه الزمان " [٢٧] .نجد أن مفهوم الزمن في المعاجم العربية يصب في معنى واحد ، هو العصر والوقت.

معنى الزمن اصطلاحاً :

لقد أصبحت التلاعبات الزمنية ميزة أساسية لدى أصحاب الرواية ، وليس ذلك معناه أن المؤلفات السردية القديمة قد خلت من هذه الخاصية ، إنما لم يكثر وجود معانيها ، حتى تلفت الانتباه ، كما هو الحال اليوم ، ولذا يظل مفهوم الزمن " هو الأكثر ميوعة في تحديده ، والكشف عن ماهيته ، باعتباره حقيقة مجردة ، لا ندركها بصورة صريحة ، ولكننا ندركها في بعض الأحياء والأشياء ، لذلك خلق مفهوم الزمن صعوبة لدى الباحث ، في أي حقل من حقوله العلمية أو الفلسفية أو الأدبية . " [٢٨]

فالزمن أيضاً " هو ذلك الكل المركب من ماضي وحاضر ومستقبل ، فهو ينتظم لبنية ثلاثية وهي : الماضي والحاضر والمستقبل ، كون الحياة سلسلة متصلة من الأمس واليوم والغد " [٢٩] كما يُعِّرف " هيبوليت تين " (١٨٢٨ ــ ١٩٩٣) الزمان بقوله : " هو إحدى المؤثرات الثلاثة (الجنس ـ البيئة ــ العصر) التي تحدد ماهية العبقرية عند المفكر أو الأديب، ويندرج تحت فهمه للعصر أو الزمان مجموع أوجه النمو الفكري والاجتماعي في حقبة معينة من التاريخ من شأنها أن تحدد اتجاه النمو الفكري والاجتماعي واللاحق . " [٣٠]

والزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية ، ومن المتعذر أن نعثر على سردٍ خالٍ من الزمن وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خالٍ من السرد ، فلا يمكن أن نلفي الزمن من السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد ، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن. " [٣١]فإذا كان من الجائز وجود سرد دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث ، فإنه من المستحيل

إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد ، فلابد أن نحكي القصة في زمن معين ، ماضي أو حاضر أو مستقبل ... ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية لمقتضيات السرد.[٣٢]وقد رفضت مدرسة تيار الوعي المفهوم التقليدي للزمن المبني على السرد التسلسلي المرتبط بالواقع الخارجي ، ودعت إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وعي الشخصية ، بحيث ترتب الأشياء والأحداث في السرد بحسب ورودها إلى الذهن. [٣٣]

أولاً نظام السرد:

لا يلتزم الروائيون ــ عادة ــ بطريقة واحدة في تسجيل السرد الروائي ؛ إذ إنهم "يجعلونه حيناً يرافق القصة المتخيلة في الجريان نحو الأمام ، وأحياناً أخرى يتقدم السرد على القصة . ..."[٣٤]. فالسرد قد يواكب الحدث ، وقد يتقدم عليه ، فالعلاقة بين الزمنين (زمن الواقع وزمن السرد) تبرز كعنصر هام في بنية الرواية. وما يؤديه هذا الزمن الهابط (الاسترجاع) ، أو المتقطع (صعوداً وهبوطاً) ، أو الصاعد الاستشرافي ، يحقق وظائف تطويرية للحدث.

(أ) السرد المتتابع:

ويسمى النسق الزمني الصاعد أو السرد التسلسلي ، حيث يقطع السارد تتابع القصة وتسلسلها ، لخلق ما يسمى التأزم الدرامي ، ولكنه يبنيه شيئاً فشيئاً ، من خلال تركيزه علىطموحات البطل والبطلة ، وعبر تضخيمه لطبيعة الأحداث التي يمكن أن يصادفاها في سعيهما إلى تحقيق الطموحات [٣٥].ولكن يصعب أن تقتصر رواية فنية على النمط المتتابع الصاعد ، دون استخدام المفارقات الزمنية (القبلية والبعدية) ، فكل رواية ذات مقدمات في السرد لا تخلو من الاسترجاع خاصة ، ولكن يتفاوت التوظيف نوعاً وقدراً من راوٍ إلى آخر .

ومن السرد المتتابع في الرواية السودانية رواية (طقوس الرحيل) لعباس عبود [٣٦]، ويأخذ السرد في هذه الرواية أسلوب السرد المتتابع ؛ إذ يتعامل الكاتب مع الوقائع والأحداث ، بحيث يصنفها في خط عمودي ، أي حكاية تتبع حكاية ، أو حكاية تنبثق من داخل حكاية سابقة لها وكل ذلك في مجرى زمني مستقيم ، هذا الأسلوب يكشف قدرة الكاتب على الأخذ بيد القارئ خطوة خطوة ، دون أن يسقط في (ملل السرد) ، لمعرفة ما سيحدث ، وكيف ، ومتى.

ومن نماذج الروايات التي تسير وفق السرد المتتابع - أيضاً- رواية (دماء في الخرطوم) لعماد البليك [٣٧]، وتحكي قصة رجل الأعمال عبد الله العربي ، وهو شخصية ميسورة فالأحداث التي يسردها الكاتب والشخصيات الروائية التي يجسدها كلها تتحرك في زمن محدد يقاس بالساعات والأيام والشهور والسنين .وهذا يعني أنه زمن تصاعدي ، إذ يفترض أن يجري عرض الأحداث وفق تسلسلها الزمني المنطقي الطبيعي، فهو سنوات من العيش في ظل الدولة البوليسية في عمر نظام الإنقاذ الذي امتد عبر حقبة زمنية سوداء ، تقدر بحوالي الخمسة والعشرين عاماً من تاريخ السودان ، وقد جسدها الراوي بلغة سلسة ، وسرد متتابع .

(ب) السرد الاسترجاعي:

الاسترجاع هو " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة . " [٣٨] أي كل عودة إلى الماضي ، تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً لماضي خاص .ويُصَنَّف الاسترجاع إلى صنفين ؛ الاسترجاع الخارجي ، وهو الاسترجاع " الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى " [٣٩] ، وهذا النوع لا يتداخل مع الحكاية الأولى ، ووظيفته هي إكمال الحكاية فقط.والاسترجاع الداخلي ، ويقصد به " الاسترجاعات التي تتناول خطاً قصصياً (...) مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى " . [٤٠]

ونجد الاسترجاع الخارجي في رواية (ضو البيت / بندرشاه) صفة متميزة ، بحيث تنطلق هذه السمة من توظيف الحوار ، كتقنية له ، ولعل هذا ما اعتمده الروائي لعرض الأحداث المتعلقة بماضي الشخصيات وتوضيحها ؛ ومثال ذلك المقطع الحواري الذي دار بين (محيميد) و أهل قرية (ود حامد) ؛ حيث يقول : " كان جدي كما ذكرت لكم ، وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت ، وبعده بسنوات طويلة ، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة ، ثم وقعت في البلد تلك الواقعة التي لا يحيط بها وصف (...) فإذا نحن بين عشية وضحاها لا ندري من نحن وما هو موضعنا في الزمان والمكان ، وقد خُيِّل إلينا يومها أن ما وقع قد وقع فجأة . " [٤١]

نفهم من المقطع الاسترجاعي أن الروائي يعتمد على ذاكرة (محيميد) في استذكار الأحداث الخاصة التي كان يرويها لأهل (ود حامد) ، من أجل توضيح الأسباب الكامنة وراء ذلك التغيير.

كما نجد مقاطع أخرى أهمها حديث (محجوب) ، الذي يسرد فيه

وقائع قديمة قائلاً: " الحكاية ماها حقيقة ، الحكاية بـلاده ، أنـا ومحيميد كُنـا دفعة في المدرسة الأولية تتذكر؟ أنا كنت أذكى واحد في الفصل محيميد كان ورا أبوي – رحمة الله عليه – قال كفاية بلاش مدارس وكلام فـارغ (...) محيميد أبوه الله يطراه بالخير قال نفس الكلام ، جده صـمم رأيـه وقـال أبـداً يمشي في سكة المدارس لحد ما يشـوف آخرتهـا ، وآخرتهـا شـنو ؟ محيميـد لف ودار ورجـع للزراعة وكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا . " (٤٢)

نلاحظ أن هذه الشخصية مـن خـلال تـذكرها هـذا الحـدث ، تعبـر عـن المتناقضـات التـي يعيشـها المجتمـع وتعيشـها هـي كذلك.وقـد كانـت تقنيـة الاسترجاع الداخلي هي الغالبة علـى روايـة (ضـو البيـت / بنـدر شـاه) ؛ ومثال ذلك سرد (مختار ود حسب الرسول) قصة الغريب على لسان والـده ، فيقول: " ... ونحن نسـتعد للاحتفـال كمـا ذكـرت ، (ضـو البيـت) طلـع علينا بموضوع الزواج ، كنا كلنا مجتمعين في المسـجد بعـد صـلاة الجمعـة حين فاتحنا في الأمر ، قال: يا جماعة أنتم صنعتم فيَّ جميـل لا أنسـاه مـدى الحياة ولا داعي للكلام ، فكل شيء معروف ومفهـوم ، وأنا هالساعة بحمـد الله واحد منكم ، كأني وجدت معاكم من قديم.... " (٤٣)

نستنتج من هذا القـول اعتـراف الغريـب بالجميـل والفضـل الـذي يكنـه لأهل (ود حامد) ، وربما كان ذلك هو السبب في تقريب الروائي لعينة من التراث الشعبي مثل طقوس الزواج والختـان ... الـخ ، وأيضـاً مـدى متانـة العلاقات الاجتماعية في تلك القرية.

ونجد الروائي يلجأ لهذه التقنية - أيضـاً- ليطلعنـا علـى سـير الأحـداث والانقلاب الذي وقع فيهـا مثـال ذلـك قـول (سـعيد) : " إن محجـوب كـان زعيماً في ود حامد ، لمؤهلاتـه ، ولأن البلـد كانـت قابلـة بـه ، تلـك الكلمـة القبول كان لها وزن عظيم عند محجـوب وجماعتـه ، يقولـون فـلان مقبـول وفلان عنده قبول ، وذلك أعظم الثناء في رأيهم . ثم أدركوا كأنما فجأة ، أن الكلمة لم يعد لهـا معنـى ، وأن ذلـك الشـيء الغـامض ، الـذي يجعـل الابـن ينصاع لأبيه والمرأة لزوجها ، والمحكوم للاكم ، والصغير للكبير قد تلاشى ." (٤٤)

يتضح من خلال هذا المقطع الواقـع السياسـي الـذي تعيشـه قريـة (ود حامد) ، في تلك الفترة والذي يحمل العديد من التساؤلات عن السـبب الـذي كان وراء ذلك.

وفي رواية تخوم الرماد لمنصور الصويم[٤٥] يستخدم الروائي الاسترجاع ؛ حيث يعود الروائي إلى المدينة ، عودة مفاجئة وانتقال خاطف ، عبر تقنية الاسترجاع لتوضع أمامنا صورة لمدينة ، غير تلك التي تشخص بوصفها ، دون تدخل فاعل من الراوي ، تاركاً تطور الحدث الروائي يكون مكاناً متحولاً في زمن الرواية ، ضمن شبكة العلاقات السوسيولوجية لهذه المدينة المسترجعة .وللراوي هدف مضمر حيال مدينته المعاد اكتشافها ، من خلال المعاني الأنيقة والتطور العمراني ، الذي تتأثر على فضائها ترسم ملامح واقع جديد، آخذ في التشكل ، في تزامن مع عناصرها السوسيولجية ومكوناتها الطبقية، التي تكسي المدينة بعداً ديمغرافياً ، يوظفه الراوي إكمالاً لمهمته التي عاد من أجلها إلى المدينة ، ليؤسس مملكته الخاصة .

إن استرجاع المدينة كمكان بالوصف والوجود في السرد أدى إلى تكون مدينتين منفصلتين مواجهتين بالتصوير السردي للمكان ، لينتهي إلى فضاء وصفي ، فإذا حُلل المكان بين نصه الجغرافي وفضائه الدلالي ، فعثر على حالة من التناص غير مستقرة ، في تتابعه ، وتحولاته السردية فعلى الرغم من سطوة المكان وتعدد مواقعه الجغرافية (مدينة ، ريف ، واحات)، والنصية (وجود الراوي والشخوص) ، إلا أنه لا يفرض سيطرة محسوسة على أحداث الرواية ، ويختفي أثره بفعل المتابعة المترحلة في سياق الأحداث ، وتظل العناصر المتصارعة ، في منظومة السرد كما في الراوي وشخوصه.

وفي رواية (نخلة على الجدول) للطيب صالح ، يوظف الكاتب تقنية الاسترجاع محققاً من خلالها قدراً كبيراً من المفارقة ، ونرى ذلك حين يستعيد (شيخ محجوب) ماضيه السابق لتحدث مفارقة بين ذلك الماضي البهيج ، وهذا الحاضر المؤلم : " وتمتم شيخ محجوب في صوت لا يكاد يسمع ، شيء يشبه التوسل والابتهال ، يفتح الله .. وزم شفتيه في عصبية وعاد بعقلة خمسة وعشرين عاماً لإلى الوراء . " [٤٦]

تتكئ (نخلة على الجدول) على تفعيل آلية التذكر ، فالحدث المركزي بداخلها (بيع النخلة) قادر على استعادة حوادث أخرى ، ترتبط بتاريخ علاقة (شيخ محجوب) مع نخلته ، التي أصبحت موسومة بطابع إنساني خاص ، فبدت ممثلة بحضور لافت ، في حياة صاحبها ، حيث

ترتبط لديه بذكريات سعيدة ، وتبدل إيجابي، في مسار حياته ، نخلة على الجدول.

مما سبق نخلص إلى أن استخدام تقنية السرد الاسترجاعي بنوعيها ، كان لها دور رئيس في تماسك الأحداث ، وهذا ما نجده في النماذج السابقة ، مما زادها رونقاً وجمالية خاصة ، في تقريب ماضي الشخصيات ، ومدى إسهامها في إحداث الجديد.

(ج) السرد الاستباقي/ الاستشرافي :

وهو " كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق ، أو يذكر مقدماً . " [٤٧] ويستبق السرد الاستباقي/ الاستشرافي الصاعد ؛ لأنه يستبق الأحداث في الواقع ، ويصعد بها سردياً قبل وقتها الوقائعي . ويصنف الاستباق إلى صنفين ؛ استباق خارجي ، ومعناه الإشارة إلى وظيفة ختامية ، تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهاية المنطقية " [٤٨] ، واستباق داخلي ، وهو يطرح " مشكل التداخل ، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي . " [٤٩]

نجد أن الروائي قد لجأ إلى بعض الاستباقات فيوم وكانوا صبية صغارا، في لباس كأنه لباس العيد رواية ضو البيت / بندر شاه ، ليطلعنا على مسار الأحداث ، وكيفية التنبؤ عما هو آت ، إذ يشير إلى وجود شخصية (ضو البيت) ، قبل أن يبدأ الحديث الفعلي عنها ، يقول (حمد ود حليمة : " أنَّ عيسى ود ضو البيت خرج عليهم ذات يوم ، وكانوا صبية صغاراً ،في لباس كأنه لباس العيد ، ولم يكن الوقت عيد... " [٥٠]

وكذلك يمكن أن نستشهد بمثال آخر في أحلام (محيميد) ، في محاولته التعرف على الرجل الغريب ، يقول : " الشخص الذي كان جالساً تحت النافذة ، جالساً في صدر القاعة ، كما كان تلك الليلة أسود اللون ، أزرق العينين ... " [٥١]

ولعل هذا يرجع إلى أصله الذي نتعرف عليه في آخر الرواية ، كما يدل ذلك الحلم على أحداث غامضة يريد (محيميد) فهمها ، والوصول إلى حقيقتها.

وقد وظف الروائي - أيضاً- مشاهد أخرى مثل قول (محيميد) لود

الرواسي) : " بعد عام أو عامين أو خمسة ستجيئنا حكومة مختلفة ، لعلها غير متدينة ، وقد تكون ملحدة إذا كنت تصلي في دارك أو في الجامع ، فإنهم سيحيلونك للتقاعد . " (٥٢)كذلك قول (الطاهر) : " جملة الأيمان الطريفي ولد بكري إذا ما بقي وزير ، ما أبقى أنا ود أبوي . " (٥٣)

ونجد (ود الرواسي) يقول - أيضاً- : " إذا ما عملوني وزير الأيمان اعمل عليهم انقلاب " (٥٤) وكل المقاطع استشرافات نحو المستقبل ، كلها تدعو إلى نهاية الركود والابتعاد عن القديم ، وبداية التغيير والتفاؤل بالجديد.وفي رواية (٣٦٦) للكاتب الروائي أمير تاج السر والتي تعود أحداثها إلى عامي (١٩٧٨- ١٩٧٩م) ، والبطل في هذه الرواية معلم لمدرسة والذي اختار الموت بأعصاب باردة ، وأطلق على نفسه اسم المرحوم منذ الصفحة الأولى للرواية لأنه شعر أن المحنة قد اقتربت من النهاية ، فارتضى هذا اللقب عن قناعة .

والعثور على رسائل مكتوبة بحبر أخضر أنيق ، في عنوان (رسائل المرحوم إلى أسماء) ، سمحت للكاتب أمير تاج السر أن ينسج عالماً سردياً ، يرسم فيه حياة رجل تاه في دوامة الحب ، دون أن يعرف الحبيبة أو يعترف لها . وقد استخدم الكاتب في هذه الرواية تقنية الاستباق ؛ حيث أطلق على نفسه (المرحوم) .

وقد دارت أحداث هذه الرواية خلال هذه التقنية ، والبقية تفاصيل ، وقد تم وصف هذه التفاصيل، وبالتحديد مشاعر البطل ، ويومياته بدقة غير متناهية ، تتاخم حدود الهوس في تصوير حالته ، في شيء من الطرافة والدعابة ، وقد أخذ يروي يومياته بضمير المتكلم ، متوجهاً مباشرة إلى حبيبته المزعومة (أسماء) ، والتي لم يعترف لها بحبه ، قرر الانتحار ، ومات دون أن تعرف تلك الحبيبة الحاضرة / الغائبة عن السرد ، بأن ثمة من يحبها بهذا القدر.تلك الحبيبة (الشبح) التي لم تظهر طوال الرواية ، حضرت من خلال حوار البطل معها ، كانت تستولي على المشهد من الخلف ، وظهرت بصمات أمير تاج السر في تحويل هذه الوقائع الخفية إلى رواية يتخطى من خلالها الواقع ، وإن انطلق منه ، يعلو الحقيقة ، ولا يعادلها.وهكذا نجد الاستشراف في وجود (المرحوم) ، الذي قضى حياته ، دون أن يعيشها ، وكان لقب المرحوم هو خير توصيف لمواطن لا يزال على قيد الحياة.من خلال النماذج السابقة نجد أن لتقنيتي (الاسترجاع

والاستباق) الفضل في مساهمة بناء سردي (رواية) ، تترتب على أساسه الأحداث على محور الزمن ؛ لأن الأصل في السرد الحكائي هو التوالي الزمني ، الذي يتواصل إلى نهاية الرواية ، والذي يضع تحت جناحه الممتد مختلف تقنيات السرد الروائية.

ثانياً حركة السرد:

ويقصد بحركة السرد نسبة الزمن الحكائي إلى الزمن القصصي ؛ فالنسق الزمني للسرد أو حركة السرد ترتكز على " الوتيرة السريعة أو البطيئة ، التي يتخذها في مباشرة الأحداث ، وذلك عبر مظهريها الأساسيين : تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف (...) ، ثم تعطيل أو إبطاء السرد ، ويشمل المشهد و الوقفة ، حيث مقطع طويل من الخطاب ، يقابل فترة قصصية ضئيلة . " (٥٥)

وسائل حركة السرد:

(١) التسريع السردي:

يستخدم الكاتب – أحياناً- طرق متعددة لصرف النظر عن عجزه في قول شئ ، باللجوء إلى المختصرات ، قفزات فجائية في الزمن ، حذف ، تسريع .. الخ ، فإذا مرت سنوات بدون أن يحدث شئ مهم فإن الكاتب لن يخاف- عندئذٍ- من ترك فراغ في قصته ، وأثناء استعجاله للوصول إلى عصور خصبة بالأحداث ، سيرخي سدول الصمت ، على هذه الفترات المجدبة. (٥٦)

(أ) التلخيص:

يعتمد التلخيص "على سرد أحداث ووقائع ، يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل . " (٥٧) وهو وسيلة الانتقال الأكثر طبيعية ، من مشهد إلى آخر ، أي الخلفية التي يبرز عليها المشهدان.(٥٨)

وقد وظفت هذه التقنية في رواية (ضو البيت / بندر شاه) ، في عدة مواضع ؛ مثال ذلك:قوله: " كان محجوب مثل نمر هرم ، جالساً جلسته القديمة رغم السنين والعلة . " (٥٩)وقوله : " وقد خُيِّل إلينا يومها أن ما وقع قد وقع فجأة . " (٦٠) ،وقوله : " مسكين محجوب ، انهزم . "(٦١) ، وقوله : " نزلت وجدت الجامع مليان بشر (...) ناس ما دخلوا الجامع من قبل زي كأن البلد كلها اجتمعت في المسجد عند الفجر (...) كان في شئ

ذاك الفجر (...) وكان عند الشباك اليسار راجل غريب ليه علاقة بكل ما جرى. [٦٢] نجد فيما سبق أن إشارة سريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .

وفي قوله: " ود حامد ما عادت ود حامد قبل ثلاثين سنة ، ظهرت أجيال جديدة " [٦٣]وقوله : " عاش بيننا مثل الطيف ومضى مثل الحلم عشرة مواسم لا غير (...) عمل فيها ما لا يعمله الناس في العمر كله. " [٦٤]نجد مروراً سريعاً على فترات زمنية طويلة.

وهكذا نجد أن هذه التقنية تعمل على تسريع عملية السرد ، ولهذا يحاول السارد في معظم سرده اختصار الأحداث والتواريخ والأماكن ، وربما يعود ذلك لذاكرته التي لا تحمل الكثير من التفاصيل غير المهمة في نضره ، أو لسبب آخر يتمثل في عدم اكتفائه برواية واحدة لسرد الأحداث بالتفصيل، ولهذا سرد الأحداث المهمة فقط ، وقد نجح في استرجاع حوادث ماضية كان لابد من اختزالها ، حتى لا يشعر أو يحس القارئ بالملل.

(ب) **الحذف** :و" يتعلق الأمر بمدة الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماماً من طرف المحكي . " [٦٥] ، وقد ميز جيرار جينيت بين ثلاثة أنواع من المحذوفات ؛ وهي:

المحذوفات الصريحة:

و" تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى رَدْح الزمن الذي تحذفه . " (٦٦) ويظهر ذلك في رواية (ضو البيت/ بندر شاه) ، في قول (محيميد) : " ... وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت وبعده بسنوات طويلة ، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة ... " [٦٧]. نفهم من هذا القول أن الروائي حذف مجموعة من الأحداث التي وقعت في تلك الفترة الطويلة ، ربما لأنها ليست مهمة في بناء العمل السردي.

وفي قول (ود الرواسي) : " ... انتهى عهد وبدأ عهد في ود حامد . وإلى اليوم ما نعرف كيف دا كله حصل . " [٦٨] فقد حذف الروائي أحداثاً ماضية ، وأخرى جديدة.ومن صور الحذف الصريح ما ورد في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) هذا النص عندما كانت (بنت مجذوب) تحكي للراوي الأول حكاية ما حدث بين (ود الريس) وزوجته (أرملة (مصطفى سعيد) : " هذا كلام لن يعجبك خصوصاً إذا ... (وأطرقت برهة) " [٦٩]

" فأسلوب قطع الدلالة هنا ووضع النقاط مكان الفراغ ، يحدث هزة لدى المروي له والقارئ حيث يشعر بتوقف مفاجئ للسرد ، ولكن انقطاع الدلالة - هنا- والتعويض عنه بالنقاط المتتابعة يهدف إلى إشراك المروي له في عملية تأسيس الإطار السردي ، وإكمال الدلالة على وفق رؤيته ووجهة نظره. " (٧٠)

ونجد تقنية الحذف - أيضاً- في دومة ود حامد ، حيث نجد نقاطاً متتابعة ، تجئ تعبيراً عن أشياء محذوفة ، أو مسكوت عنها ، داخل الأسطر، ومن أمثلة ذلك هذا النص الذي يقوله الراوي (الشيخ) للمروي له (الشاب الضيف) ، مستأذنا بالقيام لصلاة المغرب : " أمهلني يا بني ريثما أصلي صلاة المغرب... يقولون أن المغرب غريب ، إذا لم تدركه في وقته فاتك ... " عباد الله الصالحين ... أشهد ألا إله إلا الله ، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله... السلام عليكم ورحمة الله .. السلام عليكم ورحمة الله . وي . وي، هذا الظهر يوجعني منذ أسبوع . ماذا تظنه يا بني ؟ ولكنني أعرف أنه الكبر ... ألا ليت الشباب يعود يوماً ..." (٧١)

فهنا أتت النقاط المتتابعة للتعبير عن قيام الرجل للصلاة ، وأداء طقوسها والانتهاء منها ، ثم العودة لاستئناف الحديث مع الضيف الشاب في سرد مشوق فطري مثير.

المحذوفات الضمنية:

أي : " تلك التي لا يُصَّرح في النص بوجودها بالذات ، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني ، أو انحلال للاستمرارية السردية. " (٧٢) . ونجد ذلك في رواية (ضو البيت/ بندر شاه) في المثال التالي: " لعنة الله على أولاد بكري ، إن شاء الله ما تتعدل عليهم" . (٧٣)نجد الروائي – هنا - لم يتحدث عن الأفعال والتصرفات التي قام بها (أولاد بكري) ، وإنما يشير إلى انتصارهم على (محجوب) وشلته ، مما جعل البعض يتساءل عن تلك الأحداث المحذوفة.

المحذوفات الافتراضية:

وهي " أكثر أشكال الحذف ضمنية (...) والذي تستحيل موقعته ، بل أحياناً يستحيل وضعه في أي موقع كان... " (٧٤) ، ومن هذا النوع في رواية ضو البيت قول (محيميد) : " ... كلامك صحيح ، محجوب كان حقه يمشي في السكة دي ، محجوب عنده الطموح ، عاوز السلطة ، أنا

عـاوز الحقيقـة وشـتان بـين البحـث عـن السـلطة والبحـث عـن الحقيقـة" [٧٥].فالروائي لم يشر إلى غيـاب (محيميـد) عـن البلـد بحثـاً عـن السـلطة ، وكأنه ضمنها : ابتعد عن القرية لفترة طويلة ، جعلته لا يستوعب الأحداث والتغيـرات التـي حلَّـت بهـا . وقـد أراد الروائـي بـذلك أن يلمـح للحـدث المحذوف.

(٢) الإبطاء السردي (الوقفة الوصفية)

ويقتضي الوصف من السارد عادة انقطاع السيرورة الزمنية ، وتعطيل حركتها ، وهي " اختلال زمني غير سردي ، وتتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية ، وتغيب عن الأنظار ، ويستمر خطاب السارد وحده. " [٧٦]

وفي رواية (ضو البيت / بنـدر شـاه) يقـول (محيميـد) : " ... وأنـا أرهف السمع لأصوات الليـل فـي (ود حامـد) ، ثغـاء شـياه وبقـرة أو ثـور يخور ، وأصوات شجار ، وصوت غنـاء فـي مـذياع فـوج مـن صـراخات تلتقي ونفترق ، في مكان ما ، في جهة ما ، لا تدري هل هي أصـوات مـأتم أم عرس لا تدري هل تجـئ مـن قبلـي أم بحـري ، ضـوء سـيارة يقتـرب ، ويتضح ويعلو ويفوت مكنات الماء علـى الشـاطئ ، ووشوشـة هـواء الليـل الرطب في جريد النخـل . دكـان سـعيد كحالـه وبقعـة الرمـل كحالهـا والليـل والنجوم. " [٧٧]

وكذلك نجد نموذجاً آخر في رواية (ضو البيت / بنـدر شـاه) ، وذلـك في وصف (محيميد) (قلعة بندر شاه) في قوله : " ... ارتفعـت كجزيـرة سـابحة فـي لجـة ، وصـلت البـاب يحـدوني الصـوت فـإذا حـراس تمنطقـوا بالخناجر ، فتحوا الباب ، كأنهم ينتظـرون مقـدمي ، وسـرت وراء الصـوت في دهليز طويل ، ذي أبواب ، على كل باب حرس ، حتى انتهينا إلى قاعـة واسعة مضاءة بآلاف القناديل والمصابيح والشموع (...) وكان فـي صـدر القاعة ، قبالة البـاب ، منصـة مرتفعـة عليهـا عـرش ، كرسـي عـن يمـين ، وكرسي عن شمال ، وعلـى الجـانبين وقـف أنـاس طأطـأوا رؤوسـهم (...) كان المكان صامتاً ، لا كما تنعدم الضجة ، ولكن كأن النطق لم يخلق بعـد . " [٧٨]

كما قام الروائي في رواية (ضو البيـت / بنـدر شـاه) برسـم صـورة لبعض الشخصيات كشخصـية (ضـو البيـت)، مـن خـلال وصـفه للنشـاط اليدوي الذي تقوم به : " ... جلت قدرة الله ، اشتعل كأنـه شـيطان مـن تسـل

إبليس ، لا يفتر ولا يكل طول الليل والنهار ، ولا تجده أبداً قاعداً أو راقداً ، دائماً واقف على طوله أو منحني فوق المعول والطُّوريَّة وكأن إيده فيها سحر زرع الطماطم والبصل والبامية والقمح والشعير واللوبيا ، ما ترك شئ ، بعد ثلاثة شهور حصد القمح مثلنا مثله مع أننا سبقناه في الزراعة بمقدار شهر ، وكنت أنا كل ما أشوفه شغَّال في عز النهار والناس مرتاحين وقت القيلولة أو بالليل والبرد مثل السكاكين ، أنظر وأتعجب وأقول يا ترى إنسان في صورة شيطان أو شيطان في هيئة إنسان. " (٧٩)وبالرغم من أن تقنية الوقفة تبطئ مسار الحركة السردية إلا أن الروائي لجأ إليها من أجل تقريب الصورة لذهن القارئ عن الحالة التي كان يعيشها أهل (ود حامد) ، وإعطاء معلومات قيّمة عن الشخصيات والحيز المكاني الذي احتضن كل تلك الأحداث.

وهكذا نجد أن الحركات السردية السابقة كان لها دور هام في بناء النص الروائي ؛ إذ نجدها أحياناً تقوم بتسريع السرد (كالتلخيص والحذف) ، ونجدها أحياناً أخرى تقوم بتعطيل السرد (كالمشهد و والوقفة) ، ولعل هذا ما يزيد العمل السردي جمالية خاصة.

المبحث الــثاني

بنـــية الراوي

ويقصد بالراوي " الشخص الذي يقوم به السرد ، والذي يكون شاخصاً قي السرد ، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه ، مع المسرود له ، الذي يتلقى كلامه ، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرودٍ لهم ، أو لمسرود واحد بذاته. " [٨٠]ودرجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث أو بعده عنها تؤثر في رؤيتنا له ، وفي طريقة تقديمها .[٨١] فقرب السارد من أحداث بعينها ينتج ما يسمى بالسرد المشهدي ، وبعد السارد من هذه الأحداث ينتج ما يسمى بالسرد الإخباري ، وهذا بدوره يؤثر في البنية الزمنية للرواية ، والراوي هو الكاتب الضمني ، ويختلف عن المؤلف ؛ لأن الراوي هو المرسل المتخيل للخطاب إلى المرسل إليه المتخيل أيضاً ، ويخلق هو وعمله في آنٍ واحد صيغة أرقى من صيغة الإنسان الحقيقي (المؤلف) نفسه ، كما يشكل ضرباً من وجهة النظر الخاصة والتي تتخذ شكلاً تعبيرياً ما ؛ وكلما تغيرت وجهة النظر تغير شكلها التعبيري ، ولذا يستحيل على المؤلف التعبير عن وجهة نظر ثابتة في كل إبداعاته الروائية ؛إذ يبدع المؤلف الفرد أشكالا تعبيرية متعددة ، يعبر فيها الراوي أو الرواة عن وجهات نظر مختلفة ، وهكذا يصبح لكل شكل تعبيري راويه أو رواته.

ويتغير الراوي ويتعدد تبعاً لتغير الصيغة التعبيرية وتعددها ، كما تتغير وجهة النظر وتتعدد بتعدد وتغير الرواة ، وإذا كان المؤلف شبيهاً بالشخص الواقعي ، فإن الراوي شبيه بشخصية خيالية لا اسم لها ولا شئ يدل عليها في الخطاب الروائي سوى ما ترويه . وعلى هذا النحو يختلف الراوي عن الشخصية الروائية ، التي يدل عليها الضمير أو الاسم أو ما يقوله وما تفكر فيه ، وقد يختفي الراوي نهائيا ولاسيما عندما تتكلف الشخصية بالحكي ، أو عندما تتحاور مع شخصية ، أو عندما تناجي ذاتها. [٨٢]

أولاً الراوي من الخلف :

الراوي من الخلف أحد أهم الطرق السردية التي اعتمدت عليها فنون السرد منذ معرفة هذا الفن " بل أكثرها استخداماً في طرق السرد التقليدية، فهو السرد الموضوعي ، ويسمح للسارد بالتحكم في إيراد الوقائع السردية وترتيبها. " [٨٣]

ويستخدم الراوي من الخلف- عادة - ضمير الغائب في السرد ، وقد يتحدث هذا الراوي بضمير الغائب عن نفسه ، وقد يتحدث عن الآخرين ، وقد تبدو صورته مسيطرة بوصفها راوية، " لكن صوته لا يظهر بالمظهر الغنائي ، بل يتوارى خلف ضمائر الغائب. " [٨٤]

والراوي من الخلف هو الراوي من الخارج أو الراوي بضمير الغائب ، وهو يساوي ذات السارد العليم . [٨٥] ومن هذه المساواة بين الراوي من الخلف وذات السارد العليم ظهرت إشكالية عدم التمييز بين (محدود العلم) ؛ الذي يشبه الراوي المشارك في التركيز على زاوية محددة والراوي من الخلف (كلي العلم) ؛ الذي يطل على جميع الشخصيات والأماكن ، ويشترك مع الراوي من الخلف (محدود العلم) في استخدام ضمير الغائب ، فعدم الفصل بين المؤلف الحقيقي العالم بكل شئ والمؤلف الضمني (الراوي من الخلف) نتج عنه إشكالية عدم التمييز بين محدود العلم وكلي العلم .

وللراوي من الخلف نوعان مهمان ، بحسب تركيز السارد على شخصياته ، فهناك محدود العلم معرفته أحادية الزاوية ، التي يركز فيها الراوي على وعي إحدى الشخصيات ، تكون في الغالب الشخصية الرئيسية ، والنوع الثاني (كلي العلم) من معرفة الراوي المتعددة الزوايا ومحايدة حيث يوزع علمه بين الشخصيات والأماكن ، ولا يتبنى وجهة نظر إحداهما.

(أ) الراوي من الخلف (محدود العلم):

ولا يكون حضور الراوي محدود العلم صريحاً في العمل الروائي ، ولا سافراً في الحبكة القصصية ، فهولا يتدخل مفسراً ومحللاً لعناصر الرواية ، كما أنه لا يميل إلى الاستطراد والتفلسف ، ولا يجعل من نفسه مرشداً وواعظاً ، سواء أكان الأمر مصادفة أم عن سابق قصد بل يؤثر التخفي والتنكر ، ويحرص على مرافقة العمل الفني ، وهو في الغالب ينزل عن الكلام للشخصيات ، مكتفياً قي الظاهر بمجرد التنسيق بين أقوالها ، كما أنه لا يعطي لنفسه الحق في أن يصنع على لسان الشخصية ما يشاء من الكلام ، وفي ذهنها ما يرغب من الأفكار ، ومن ثم الحكم من علٍ على الشخصية ، بل يترك الشخصية الروائية تمارس عملها بنفسها ، وتنمو وتتطور مع أحداث الرواية ، الأمر الذي يجعل القارئ هو الذي يحكم على

تصـرفات الشخصـية ، مـن خـلال أقوالهـا وأفعالهـا ، يسـتوي لديـه جميـع الشخصيات الرئيس والثانوي منها.

وبـالرغم مـن كـون الـراوي محـدود العلـم يعـرف أكثـر ممـا تعرفـه الشخصيات ، إلا أنه مـع ذلك لا يقدم لنـا تفسيراً للأحـداث ، قبـل أن تصـل الشخصيات إليه ، والغالب على هذه الرواية في استخدامها للضمائر لا تؤثر ضمير الغائب علـى غيـره مـن بقيـة الضـمائر الأخـرى ، بـل نجـد الـراوي محدود العلم في هذه الرؤية يستخدم ضـمير الغائـب فـي روايـة بعينهـا ، ثـم يستخدم ضمير المتكلم في رواية أخرى ، أو يراوح بـين اسـتخدام الضـمائر الثلاثة ، ضمن رواية واحدة.

وعلى ذلك من الممكن أن نميز شكلاً فرعياً من أشكال الروايـة ، يـتم الحكـي فيـه بضـمير المـتكلم بـذلك تتطـابق شخصـية الـراوي بالشخصـية الروائية ، دون أن يؤثر على طبيعـة العمـل الروائـي، أو تحولـه إلـى سـيرة ذاتية ، ومن ثم يمكن أن يتحول الحكي مباشـرة بعـد ذلـك لضـمير الغائـب ، دون أن يفقـد القـارئ الانطبـاع السـابق المتعلـق بكـون الـراوي شخصـية مشاركة في الرواية . هذا ما نجـده فـي روايـة (ذاكـرة شـرير) لمنصـور الصويم، وروايـة (أحـوال المحـارب القـديم) للحسـن البكـري ، فـإن مهـام الراوي محدود العلم الأساسية تقديم الشخصيات ، ورسم سـماتها الجسـدية ، وعرض ملامحها الفكرية ، وعلاقاتهـا مـع غيرهـا وتناقضـاتها مـع ذاتهـا ، وتقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية التي تؤلف كيان الحدث في الرواية ، كما يقوم الراوي فضلاً عن ذلك بتقديم الخلفية الزمانيـة والمكانيـة للشخصيات والأحداث ، ويسبك جميع هذه العناصر فـي عمـل فنـي واحـد ، ويقدمها للقارئ.

ففي رواية (ذاكرة شرير) نجد الرواية قائمة على راوٍ محدود العلـم ، ورؤية داخلية مـن خـلال اسـتخدامها لضـمير المـتكلم ، دون أن يـؤثر علـى طبيعة الرواية ، ويحولها إلى سيرة ذاتية ، فقد تحدد في الاسـتهلال المكـاني والزماني الحدث ، وهو المأساة التي عاشـها بطـل الروايـة (أدمـو) حيـث يقـول: " أعـادوني إلـى المبنـى الفخـم المشـيد مـن الحجـر الصـلد والطـوب الحراري ، المتين المبنى، المنتصب بذات مكانه هذا منذ عصر الانجليـز . " (٨٦)

فالراوي قد عمد إلى ترتيب الأحداث الروائية بطريقة تتوخى الجمال ،

من خلال التقديم والتأخير في سير الأحداث ، وكذلك عبر تغير الزمن فيما بين الحاضر والماضي والمستقبل ، مما يدل على أن المبنى الحكائي يختلف إلى حدٍ كبير عن المتن الحكائي ، إذ إن استهلال الأحداث من نقطة في الحاضر قريبة جداً من لحظة التأزم ، يكسب الرواية طابعاً درامياً مليئاً بالصراع ، مما يدخل القارئ في عالم الرواية التخيلي بكل أبعاده ، من خلال منحه الخلفية الزمانية والمكانية لهذا العالم بصورة عامة ، إضافة إلى الخلفية الخاصة بكل شخصية من الشخصيات الفنية ، المشاركة في العمل الروائي ، هذا بالإضافة إلى ما بدأ به الراوي من مسار الأحداث الروائية ، ثم سار بها نحو لحظة التأزم بالتدرج ، كما هو الحال في الروايات التقليدية . والراوي محدود العلم يروي ماساته برؤية داخلية ، عبر المونولوج الداخلي ، دون أن يعد ذلك خروجاً له عن الوظيفة الأساسية له في تقديم الأحداث والشخصيات ، إلى وظائف أخرى لا تمت لها بصلة.

وفي رواية (أحوال المحارب القديم) ، بالرغم من أنه تم تقسيم الأحداث فيها بأرقام تبدأ من الرقم (١) ، وتنتهي إلى الرقم (١٧) ، إلا أنها أعطت خلفية للمكان والزمان والشخصيات . حيث يقول الراوي : " أنا خلفية منصور اللحوي الفونجاوي العنجي ، والدي مقدم خفر الشيخ مساعد أبسن ، شيخ أعراب اللحويين ، وأمي حاجة أم زين (.....) وهي سليلة عز وشرف بنواحي جبال الغور" (٨٧)

فأراد الروائي من تحديد الخلفية للشخصيات هو أن يمهد السبيل أمام القارئ ، وإيهامه بصدق وقائع الأحداث ، وهذا ما يجعل القارئ وجدانياً في اللعبة الروائية، كما أضفت الخلفية المكانية مبدأ زاد من ارتباط الإنسان بالمكان ، إذ المكان أصبح مرتبطاً بالإنسان ، والعكس صحيح فكأن المكان والإنسان لا فكاك لأحدهما عن الآخر ، بل هما شيء واحد.

(ب) الراوي من الخلف (كلي العلم):

إن تقنية الراوي (كلي العلم) تستخدم بكثرة ، ويحبذ كثير من الكتاب استخدام هذه التقنية ؛ لأنها توفر مناخاً سردياً غنياً ، ومساحة كبيرة للخيال والإقحام غير المخل لبعض التفاصيل النفسية والشعورية للشخصيات الروائية ، دون أن يكون بإمكاننا الاعتراض على ذلك في كثير من الحالات ، وربما كانت واحدة من صعوبات هذا النوع من السرد : إهمال

العنصر المتعلق بالقارئ ، واجتهاده الشخصي ، والتعمق في مساحات خياله الخاصة ، بحيث يُقدم الكاتب - دون أن يدري- مفاتيح الحلول والأفكار والأحكام القيمية والتفاصيل للقارئ ، فيجعل من القارئ عنصراً غير فاعل في عملية القراءة الإبداعية ، على الرغم من أن واحدة من مميزات الرواية الحديثة أنها تجعل من القارئ عنصراً مشاركاً وفاعلاً في خلق الأفكار والأحداث داخل الرواية ، بل ويفتح له حرية إطلاق الأحكام القيمية على شخوص الرواية ، كيفما شاء، بحيث يفتح له مساحة هامشية واسعة ، يُعمل فيها خياله ويكون لهذا الخيال أثره البالغ في تحديد مسارات الرواية ومآلاتها الختامية ، وبالتالي وضع تصورات نهائية للعمل الروائي ، من حيث جودته أو عدمه.

وقد تعرضت رؤية الراوي (كلي العلم) للطعن والنقد القاسي ، من قبل بعض النقاد ، لما لها من انعكاسات سالبة ، على تماسك العمل الروائي ووحدته ؛ إذ إن أبسط تلميح من الراوي العليم يكفي لمسح وهم الحاضر التخيلي ن الذي حرص على إيجاده ، كما أن هذا النوع من الروايات يؤدي إلى خلخلة بنية القصة ، وفقدان الترابط العضوي بين أحداثها ؛ إذ الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان ، ومن زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية أخرى دون مبرر أو الانطلاق من بؤرة قصصية محددة يؤدي إلى التشتت وعدم الترابط العضوي بين الأجزاء والمقاطع المختلفة.

ومن الروايات التي جاء فيها الراوي (كلي العلم) رواية (قبيلة من وراء خط الأفق) ورواية (كي لا يستيقظ النمل) لعلي الرفاعي ، وتعد رواية (قبيلة من وراء خط الأفق) امتداداً لرواية (كي لا يستيقظ النمل) ، ومن الممكن جعل الروايتين رواية واحدة ، لتشابه شخصياتهما وأحداثهما وفضائهما المكاني ؛ إذ إن معظم أحداثهما تقع في قرية على ضفاف النيل في الريف الشمالي للسودان ، وتحكي مأساة شاب يدعى (حسون ود النعمان)، نال حظاً وافراً من التعليم والمعرفة في أوروبا ، فهو أصغر بروفسورات العالم سناً ، وأول مسلم وعربي وأفريقي يرأس مجمع الفيزياء النووية ، ونادي الطاقة الذرية بأوروبا . (٨٨)

حيث ظل طيلة حياته يبحث عن الحقيقة ، ولم يجدها ، إلا في (قوز قرافي) ، وكانت أعظم من أي حقيقة يبحث عنها ، في أوروبا لسنوات طويلة؛ إذ اكتشف أن من أدخلت عليه ليلة زفافه ، ما هي إلا شقيقته ، فلم

يكن أمامه والحالة هذه من سبيل إلا الانتحار.

فالراوي في الروايتين هو راوٍ عليم ، لديه القدرة في اختراق جمجمة الشخصيات ، ليطلعنا عما يجيش فيها من مشاعر ، وما يعتمل في النفس من أحاسيس ن فهو والحالة هذه لا يترك الشخصية تمارس عملها بنفسها ، وبالتالي تنمو وتتطور مع الأحداث الروائية ، بل يتدخل تدخلاً سافراً في أقوالها وأفعالها ، مما يؤدي إلى تقويم دور القارئ في المشاركة والتفاعل الإيجابي في العمل الروائي ، بل نراه مقحما نفسه على الشخصية الروائية ، وفارضاً رؤيته على القارئ ، فأحياناً يكون مفسراً ومعللاً لأفعال وأقوال الشخصية ، وتارة يكون واعظاً ومعلماً للمتلقي ، وأخرى شارحاً ومعلقاً على النص الروائي.

ففي رواية (قبيلة من وراء خط الأفق) تحدث الراوي العليم في موقف تعليمي صارخ ؛ حيث يقول: " أهل قوز قرافي ، لهم ألسنة حداد كألسنة الحلفاء ، وألسنة الحلفاء تكاد تجرح بالنظرة قبل اللمس ، وكل جرح يلتئم إلا جرح اللسان ؛ لأنه إنما يكون في القلب. " (٨٩)

كما يخرج الراوي العليم عن هدفه التعليمي إلى مهام أخرى ، كأن ينصب نفسه مفسراً ومعللاً وشارحاً لبعض الكلمات في النص الروائي ، جهلاً بمعلومات القارئ ، أو اعتزازاً بما يملك من معلومات زاخرة ، لا يستطيع أحد أن يدلي بها إلا هو ؛ كقوله شارحاً: " (القاريتا) وهي قصبة الذرة الخضراء ، التي لم يخرج قندولها (سنبلها) بعد ، وناس البحر ينطقونها (القارسيا) ، ولكن بنفس المعنى. " (٩٠)

لم يقف دور الراوي (كلي العلم) عند التفسير أو التعليل ، بل كونه مسيطراً سيطرة تامة على الأحداث والشخصيات ، جعل نفسه موجهاً لأفعالها ومفسراً لأقوالها ، مما أضعف من طبيعة الشخوص الروائية ؛ لأنها لا تتحدث بلسان نفسها ، ولا بمستواها الاجتماعي ، إنما ناب عنها الراوي بالممارسات التي يفرضها عليها من علٍ ، وقد أدى هذا الموقف الذي اتخذه في هذا النوع من الروايات إلى ضعف الشخصية الفنية ، فأمست الشخصيات مجرد أدوات جامدة ، لتقديم الأحداث المتراكمة التي يرغب الراوي (كلي العلم) في تقديمها، أما القارئ فقد ضعف دوره واقتصر على التلقين فقط ، ومن ثم أُخرج من دائرة المشاركة الفعالة ، والتفاعل المثمر في الأحداث الروائية ، فهذا التوصيف الذي يقوم به الراوي (كلي العلم)

يؤدي بدوره إلى انعدام الصراع في نفوس الشخصيات الفنية ، وبالتالي تصبح الشخصيات عبارة عن دمى ، يحركها الراوي وفق مشيئته وإرادته، لا تتطور ، وتنمو مع الأحداث ، أو تتعامل مع المكان والزمان.

واعتمدت رواية (أموشي) للكاتب الروائي عصام قيسان على الراوي (كلي العلم) ، الذي يعرف كل شيء عن شخصيات الرواية ، وبالتالي تكون معلوماته أكثر من معلومات الشخصية عن نفسها ، بما في ذلك أعماقها النفسية ، فهو يخترق جمجمة الشخصية الروائية ، ويطلعنا على أفكارها ، وما يعتمل داخلها ، من مشاعر وأحاسيس ، ويغوص في مكنونات النفس ، ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الأسرار ، وتستوي لديه في ذلك جميع شخصيات الرواية ، على اختلاف مستوياتها الفنية - الرئيس منها والثانوي- إنها بالنسبة إليه مثل كتاب مفتوح ، يطالعه أنى شاء ، من أجل أن يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام ؛ حيث يقول عن أموشي : "مضى بخفة نحو مسكنه الجديد ، ووضع الصفيحة عند أحجار المنقد الثلاث (كذا) والعصا أسفل البرش ، ويسراه مسنداً ، شخيره المنتظم أبعد الفضوليين عنه ، وسافر مع أحلامه يرسم غداً آخر. " (٩١)

وهذه الرواية تحمل مفاهيم الراوي (كلي العلم) الذي تجاوزه النقد الحديث ؛ إذ نجده مقحماً نفسه على الشخصية الروائية ، وفارضاً رؤيته على القارئ ، ومسيطراً على النص القصصي ، فأحياناً مفسراً ومعللاً لأفعال وأقوال الشخصية ، وتارة يكون واعظاً للمتلقي وأخرى شارحاً ومعقباً على النص الروائي ، جهلاً بمعلومات القارئ أو اعتزازاً بما يملك من معلومات وافرة ، لا يستطيع أحد أن يدلي بها إلا هو ، وذلك كما ورد في آخر الرواية .(٩٢)

فتدخل الراوي في أفعال الشخصيات وأقوالها أدى إلى ضعف الشخصية الروائية ؛ لأنها لا تتحدث بلسان نفسها ، ولا بمستواها الاجتماعي ، إنما ناب عنها الراوي بالممارسات التي يفرضها عليها ، فأمست هذه الشخصيات مجرد أداة جامدة لتقديم الأحداث المتراكمة ، التي يريد الراوي (كلي العلم) تقديمها ، أما المتلقي فقد انحسر دوره ، واقتصر على التلقين فقط ، ومن ثم أُخرج من دائرة المشاركة الإيجابية ، والتفاعل المثمر في الأحداث الروائية ، ولم يُترك له فرصة التفاعل مع النص الروائي.

ويبدو الراوي (كلي العلم في رواية (أشباح فرنساوي) للكاتب

منصور الصويم ، فالراوي العليم الذي يراقب محمد لطيف وهو يكتب ، يتخلى عن جزء من السرد ، لتتقدم رواية محمد لطيف إلى الأحداث ، وفق رؤيته الخاصة، لما سمعه ، وأراد كتابته عن عوض فرنساوي ، ومن ثم ظهور شخصية (ميناس) ، التي توحي بأنها تريد كتابة رواية عن محمد لطيف ، وإضافة شخصيات واقعية في حياته.[٩٣]

ثانياً الراوي المشارك:

الراوي المشارك " شخصية من شخصيات الرواية ، يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى ،وهو في سرده يعتمد على ضمير المتكلم " [٩٤] . ويسمى هذا الراوي المشارك في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل بـ (الطريقة التمثيلية) ؛ لأن الكاتب ينحي بنفسه جانباً ، ليتيح للشخصية التعبير عن نفسها ، أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأصوات من الخارج ، لذلك يستخدم الطريقة التحليلية . " [٩٥]

والراوي المشارك شخصية حكائية موجودة داخل الحكي ، وهو راوٍ ممثل داخل الحكي ولكن هذا التمثيل له مستويات " فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ، ينتقل أيضاً عبر الأمكنة ، ولكنه لا يشارك مع ذلك في ، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة. " [٩٦]

ونجد الراوي المشارك في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ، وتبدأ الرواية بصوت الراوي ؛ حيث يصنف الراوي المشارك كشخصية من شخصيات الرواية ، في الوقت الذي يكون فيه راوية أيضاً ، يصف الروي رحلة عودته إلى الوطن ، بعد انتهاء الدراسة ، ثم تحيلنا هذه البداية إلى حكاية (مصطفى سعيد) ، ذلك الرجل الغامض ، الذي ظهر فجأة في قرية منسية من قرى السودان ، إن الراوي الذي ظهر فجأة في الصفحة الأولى من العمل ليقص حكاية عودته من الدراسة ، يتحول إلى عين مراقبة ، إلى مجرد راوٍ مشارك ، تغير حكاية (مصطفى سعيد) من طبيعة نظرته إلى العالم ، وتبلبل السكينة التي كان يتمتع بها بالرغم من أنه مثله مثل (مصطفى سعيد) كان طالباً في الغرب في المدة التي كانت فيها بريطانيا تحتل وطنه.

يقوم الراوي في (موسم الهجرة إلى الشمال) بدور المتلقي الأول للحكاية ، إنه بمثابة العينة الاختبارية الأول ، التي يعمل الكاتب على تفحص تأثير مادته الروائية ، في ضوء ردود أفعالها وبدلاً من أن يقوم الراوي

بإفساح المجال لمصطفى سعيد ، لكي يروي حكايته ، فإن صوته يعمل على تقطير الحكاية ، وتقطيعها ، وجعلها جزءً من سياق الحكاية الشخصية للراوي نفسه.

إن الراوي هو الشخصية المركزية التي تتكلم عن تجربتها في الرحيل والعودة والشوق الجارف إلى الاندراج في حياة القرية ، التي غاب عنها سبعة أعوام ، على وجه التحديد ، للدراسة في أوروبا لكن هذه العلاقة بالقارئ ستظل ملتبسة إلى الصفحات الأخيرة من الرواية ؛ لأننا لا نصادف في رواية الراوي أية إشارات إلى أيام الدراسة إلى أوروبا ، وطبيعة عيشه فيها ، كان الراوي يؤثر

بذلك أن يحكي حكاية (مصطفى سعيد) ، التي استطاعت أن تغيره أكثر مما غيرته رحلة الدراسة وبالرغم من ذلك فإن الراوي يقدم في الصفحة الأولى من الرواية إشارة غامضة إلى وعيه بالغرب وتجربته الذاتية خلال الدراسة ، إشارة إلى نفوره من الغرب ، وحنينه الدائم الملح الذي كان يشده للعودة.

" ... عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة ، سبعة أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها أتعلم في أوروبا ، تعلمت الكثير ، وغاب عني الكثير ، لكن تلك قصة أخرى ، المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي ، في تلك القرية الصغيرة ، عند منحنى النيل ، سبعة أعوام وأنا أحن إليهم ، وأحلم بهم ، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائماً بينهم ، فرحوا بي وضجوا حولي ، ولم يمضِ وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي ، فكأنني مقرور طلعت عليه الشمس ، ذاك دفء الحياة في العشيرة ، فقدته زماناً في بلاد (تموت في البرد حيتانها) " (٩٧)

إن الراوي في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) يحدد في الصفحة الأولى من الرواية طبيعة النظرة إلى العلاقة بالقرب ، فالراوي ينقل إلينا في عبارة مكثفة حكمه على علاقته بالغرب الذي تموت حيتانه من البرد ، فثمة رغبة عارمة داخل الراوي لصرف النظر عن حكايته الشخصية ولذا فسرعان ما يقفز في الصفحات التالية ، باحثاً عن سر (مصطفى سعيد) ، الذي لفت انتباهه بين المستقبلين ، وجه لا يعرفه ، لكن صمته يثير الفضول ، ويوفر هذا الصمت اللافت ، وامتناع (مصطفى سعيد) عن سؤال الراوي عن أوروبا ، كبقية أهل البلد ، تحفيزاً خاصاً

لمسير الحكاية .

إن (مصطفى سعيد) يدخل مسرح الأحداث بطريقة تهيئ لسياق حكاية الراوي الشخصية التي يجري إهمالها من قبل الراوي نفسه ، لصالح (مصطفى سعيد) ، التي تبدو أكثر إثارة وقدرة على توجيه أحداث الرواية ، يتراجع الراوي المشارك - إذن - إلى خلفية المشهد ، لتبدأ حكاية (مصطفى سعيد) ، في الاستئثار باهتمام القارئ ، وفي انزياح الحكاية عن مسارها تعبير عن رغبة الكاتب في إقامة علاقة توتر بين الراوي وما يروي عنه ، وذلك منخلال تقديمحكم الراوي

على علاقته بأوروبا ، كما رأينا في الصفحة الأولى ، ثم امتناع الراوي عن إخبارنا بقصته ، مفضلاً متابعة حكاية (مصطفى سعيد) الذي انكشف له بالصدفة ، عندما بدأ يستظهر أبياتاً شعرية انجليزية.

وهكذا نجد أن الراوي المشارك في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) يعمل على تقطيع الحكاية إلى أجزاء ، ويمررها إلى القارئ ، بطريقة تجعل الأخير أسيراً للراوي ، وهنا يعمل الكاتب على تقطيع الحكاية مرتين : مرة بحيث يعيها الراوي ، ومرة أخرى عندما يجعل الراوي يقوم بتقطيعها وروايتها لقارئ.

هناك - إذن - طبقتان للحكاية ، الطبقة الأولى هي تلك التي تتشكل في وعي الراوي والطبقة الثانية هي التي تتشكل في وعي القارئ ،ويتيح هذا النوع من التوزيع وتصفية مادة الحكاية لخيال القارئ بأن يؤدي دوراً فاعلاً في إعادة ترتيب أحداث الحكاية . ولكن لا نستطيع أن نقول : إن الكاتب مختبئ خلف الراوي ، و إن هناك تطابقاً بين وجهة نظر الكاتب ووجهة نظر الراوي ؛ فوجهة نظر (مصطفى سعيد) إلى طبيعة الصراع مع الغرب تبدو محكومة بالتجربة الاستعمارية برمتها ، بالرغم من أن الرواية لا تهتم كثيراً بإيراد هذا النوع من التفاصيل المتعلقة بالتجربة .مع ذلك فإن إدراك(مصطفى سعيد) المحموم لعمق الصدمة الاستعمارية يدفعه إلى اختيار سلاح غريب ، لإشعال الحرب في عقر بيت المستعمر ، وتؤدي عناصر الحرمان والعداء التاريخي للغرب والاصطدام المباشر بالرؤية الاستعلائية للمستعمر في تأجيج هذه الحرب الطقسية التي يخوضها (مصطفى سعيد) ، في ساحة معركة وقودها النساء.

إن وجهة نظر الراوي فإنها تبدو وكأنها تمر بنـــوع من الشحذ على

خلفيـــة حكاية (مصطفى سعيد) فبينما نشهد في الصفحات الأولى للروايـة نفوراً من أوروبا التي (تموت من البرد حيتانهـا)، أوروبـا التـي صـبت (ثلجاً) في دخيلة الراوي ، فإننا نلاحظ لدى الراوي فيمـا بعـد تفتحـاً للـوعي بعلاقته المعقدة البـاردة بأهله.ينسـف مجـيء (مصـطفى سـعيد) الطمأنينـة الهشة التي كان يتمتع بها ، خـلال إيمانـه بعـدم تـلازم الشـرق والغـرب فـي الثنائية التاريخية، يسأل الراوي نفسه: " هل من المحتمـل أن يحـدث لـي مـا حدث لمصطفى سعيد ؟ قال إنه أكذوبة ؟ فهل أنا أيضاً أكذوبـة ؟ إننـي مـن هنا ، أليست هذه حقيقة كافية ؟ لقد عشت أيضاً معهم ، ولكنني عشت معهـم على السطح ، لا أحبهم ، ولا أكرههم. " [٩٨]

ثالثاً الراوي المتـــعدد :

ظهر في الروايات السودانية نمط الراوي المتعدد ؛ وفيه " يسمح الحكي باستخدام عدد من الـرواة ، ويكـون الأمـر فـي شـكله أكثـر بسـاطة ، عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخـر ، ومـن الطبيعي أن يختص كل واحد بسرد قصة ، مخالفة ، من حيث زاويـة النظـر لما يرويه الرواة الآخرون . " [٩٩]

" إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شئ أصـبحت عيـر محملـة فـي العصـر الحـديث ، مـع التطـور الثقـافي العـريض للعقـل البشـري ، بينمـا أصبحت البنية المتشعبة في النص القصصـي أكثـر ملاءمـة . " [١٠٠] فتقنيـة الشكل مقصورة على الأصوات ، فلكل شخصـية صـوتها الخـاص ، المعبـر عن أجزاء من الحديث الـرئيس ، ومـن مجمـوع هـذه الأصـوات ، يتعـرف المتلقي على تطور الحدث حتى يصل إلـى خاتمـة الروايـة، ولـذا فـإن تقنيـة الأصوات اسـتطاعت التعبير عن مضمون الرواية ... ومن حيـث الشـكل ، فقد حاولت الرواية المزج بين تقنيتين : قديمة ، تتمثل فـي الـراوي وحديثـة تتمل في الأصوات. " [١٠١] ومن الروايات التي ورد فيهـا الـراوي المتعـدد (دومـة ود حامـد) ، يبـدأ راويهـا الأول شـيخ كبيـر حكـيم ، مـن أبنـاء قريـة سودانية نائية ، لا يميـزها سوى (الدومة)، التي يقدسها أهل البلـد / دومـة ود حامد ، لكن القصـة تتكشـف فـي نهايتهـا السـردية عمـا يشـبه المفاجـأة ، عندما يظهر صوت الراوي الثاني ، ضيف الشيخ الشاب الغريب عن البلد ، الزائر له ، الذي يبدو مخاطباً مروياً له طوال الوقت فـي القصـة ، باسـتثناء الفقرتين الأخيرتين منها ، ليتحول فيهما إلى راوٍ يصف ويروي ويحاور :

" ...ولما فرع الرجل من كلامه ، نظر إليَّ ، وعلى وجهه ابتسامة غامضة ، ترفرف على جانبي فمه ، كضوء المصباح الخافت ، فقلت له : ومتى تقيمون طلمبة الماء والمشروع الزراعي ومحطة الباخرة ؟ فأطرق برهة ، ثم أجابني : حين ينام الناس ، فلا يرون الدومة في أحلامهم. فقلت له: ومتى يكون ذلك ؟ قال: ذكرت لك أن ابني في البندر يدرس في مدرسة . إنني لم ألحق بها ولكنه هرب ، سعى إليها بنفسه ، وأنا أدعو أن يبقى حيث هو ، فلا يعود ، حتى يتخرج أين ابني من المدرسة ، ويكثر بيننا الفتيان الغرباء الروح، ولعلنا حينئذٍ نقيم مكنة الماء والمشروع الزراعي.. لعل الباخرة حينئذٍ تقف عندنا ... تحت دومة ود حامد . " (١٠٢)

وقد تناوبت عدة ضمائر في سيرورة البنية السردية وتأخير حركتها العامة في القصة ، وقد وجدت الضمائر الأكثر سيطرة في القصة ، تتمثل في ضمير المخاطب الذي استخدمه الراوي الأول (الشيخ) كثيراً ، وقد ظهر مترافقاً مع ضمير المتكلم الذي استخدمه بصيغة الجمع غالباً والأمثلة على الضمير الأول كثيرة ؛ منها ما ابتدأت به القصة ، من حيث وجهة الراوي الشيخ الحكيم ، إلى ضيفه الشاب : " لو جئت بلدنا سائحاً ، فأغلب الظن يا ابني أنك لن تمكث فيها طويلاً ، تجيئنا شتاءً وقت لقاح النحل ، فترى سحابة داكنة ،ربضت على البلد ، ليس هذا يا بني غباراً ، ولا هو بالضباب الذي يثور بعد وقوع المطر . هذا سرب واحد من أسراب (النمتة) التي تربط على الداخلين إلينا أفواه الطرق. " (١٠٣) .ويلي ضمير المخاطب المبثوث في مساحة واسعة من القصة ضمير المتكلم الجماعي(نا) أما ضمير المتكلم الفردي فقليل نادر ، لا يكاد يظهر إلا في بضعة مواضع مؤكدة لما قيل ، وكأنما لتؤكد إنسانية الراوي ، الذي انصهر في روح الجماعة ، كجزء منها لا كإلغاء لإنسانيته وتفرده :" أتراك يا بني تتابع ما أقول ؟ هل تلمس هذا الشعور الذي أحسه في ذهني ولا أقوى على التعبير عنه؟ " (١٠٤)

وتتراجع ضمائر المتكلم والمخاطب ليظهر ضمير الغائب ، أو يتراجع الراوي إلى ضمير الشخص الثالث ، ليتحدث على لسان رواة آخرين ، ومن أمثلة ذلك تلك الرؤيا التي تقصها إحدى نساء (الدومة) لصاحبتها لتفسرها لها في سردٍ يجمع بين سحر البساطة وتلقائية الجمال:

" وتسمع المرأة منهن تحكي لصاحبتها : كأنني في مركب سائر في

مضيق في البحر ، فإذا مددت يدي مسست الشاطئ من كلا الجانبين . وكنت أرى نفسي على قمة موجةٍ هوجاء تحملني حتى أكاد أمس السحاب، ثم تهوي بي في قاع سحيق مظلم ، فخفت وأخذت أصرخ ، وكأن صوتي قد انحبس في حلقي... فتملكني الذعر ، وصحت بأعلى صوتي : (يا ود حامد)، ونظرت فإذا رجل صبوح الوجه ، له لحية بيضاء غزيرة ، قد غطت صدره ، رداؤه أبيض ناصع ، وفي يده سبحة من الكهرمان ، فوضع يده على جبهتي ، وقال: لا تخافي ، فهدأ روعي ، ونظرت فإذا الشاطئ يتسع والماء يسيل هادئاً ، ونظرت إلى يميني ، فإذا حقول قمح ناضجة وسواقٍ دائرة وبقر يرعى ، ورأيت على الشاطئ (دومة ود حامد) ، ووقف القرب تحت الدومة ، وخرج منه الرجل قبلي ، فربط القارب ، ومدلي يده فأخرجني ، ثم ضربني بسبحته على كتفي ، والتقط من الأرض دومة ، وضعها في يدي ، والتفت فلم أجده ، .. " (١٠٥)

رابعاً علاقة الراوي بالشخصيات:

إن للراوي صلة وثيقة بالشخصية ، حتى وإن كان متوارياً في الخلف ، فهو الذي يصف تحركاتها وتصرفاتها ، ويبني وجهة نظره من خلالها ، وكلما اقترب الراوي من الشخصية ، كان دورها رئيساً في الأحداث ، وكلما ابتعد عنها تهمش دورها في العالم الروائي ، وقد ينظر الراوي إلى شخصياته نظرة شمولية بانورامية ، كما في الراوي من الخلف، أو من خلال إحدى الشخصيات كما في الراوي من لخلف (محدود العلم) بزاوية واحدة ، أو الراوي المشارك ، وقد ينظر الراوي بمنظار مجموعة من الشخصيات ، فيسمى الراوي المتعدد.

وفي رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) نجد الراوي (مصطفى سعيد) ينطلق من الرؤية (مع) التي تتساوى فيها م معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الأخرى ، فضمير (الأنا) الأكثر التصاقاً بالشخصية الروائية ، يتراجع في كثير من المواقف السردية ، ليبرز ضمير الـ (هو) ، ومن ثم ضمير المخاطب في بعض المشاهد الحوارية. (١٠٦)

ونجد صوت الراوية ملتبساً ، وعلامة التباسه أننا لا نعلم علم اليقين فيما إذا كان هذا صوت الراوي أم صوت (مصطفى سعيد) ، هناك في الحقيقة إشارات قليلة تحيل على صوت الراوي (الإشارة إلى الحريق الذي أراد الراوي إشعاله في غرفة (مصطفى سعيد) ، وعدوله عن ذلك ،

والإشارة إلى كون المتكلم ترك (مصطفى سعيد) يتحدث في الأوراق أم في الحقيقة ؟ إن هذا التباس آخر ، الإشارة إلى قبر حسنة بنت محمود ... الخ) . كل هذه الإشارات لا تمنع القول بأن ثمة غموضاً في هذا الفصل ، يعود إلى امتزاج صوت الراوي بصوت (مصطفى سعيد) .

إن صوت الراوي الملتبس يروي لنا حدث إعادة الرحلة ، تلك الرحلة التي يعاد تمثيلها رمزياً في النهر الذي يتجه شمالاً وجنوباً ، ليس الحديث في هذا الفصل مقتصراً على الغرق والنجاة ، أو الانتحار والعدول عنه ، بل إنه ينصب على تقديم حل لهذه المعضلة المعقدة التي طرحتها الرواية ، على حل عرى الحبكة القصصية التي تشابكت منذ الصفحات الأولى للرواية.

تبدو شخصية (مصطفى سعيد) في هذا السياق وكأنها حلت في شخصية الراوي ، ويوفر التباس الضمائر في هذا الفصل جدلاً لخيار الراوي ، وخيار (مصطفى سعيد) ، وبما أن الرحلة إلى الشمال يعاد تمثيلها رمزياً في الفصل الأخير من الرواية ، فإن كلام الراوي عن السباحة (نحو الشاطئ الشمالي) وعزمه (على بلوغ الشاطئ الشمالي) ، و(تلفته يمنة ويسرة) ، فإذ هو (في منصف الطريق بين الشمال والجنوب) لا يستطيع و (لن) يستطيع العودة .[١٠٧]

كل ذلك يعبر عن محاولة إيجاد أجوبة لأسئلة العلاقة بالقرب والهوية بالذات والآخر ، وهي الأسئلة التي لم يستطع (مصطفى سعيد) في رحيله إلى الشمال ، وعودته التراجيدية إلى الجنوب أن يجيب عنها ... ولا أعتقد أن راوي الفصل الأخير الملتبس قد استطاع الإجابة عنها.

لقد اكتفى بحل آني سريع : " سأحيا لأن ثمة أناساً قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن عليَّ واجبات ، يجب أن أؤديها ، لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى ، وإذا كنت لا أستطيع أن أنسى . سأحيا بالقوة والمكر " [١٠٨]

إن العالم الروائي مقسوم بين الراوي و(مصطفى سعيد) ، كلاهما يروي ، لكن الراوي يعيد تقطيع كلام مصطفى سعيد ، في حكايته الشخصية ، ويترك المؤلف الحوار دائراً بين هاتين الحكايتين ، علّه يجد الجواب عن الأسئلة المطروحة في قراءات المتلقين ، وربما يكون هذا الشكل من أشكال العلاقة بين الراوي والمروي عنه هو الذي جعل رواية (

موسم الهجرة إلى الشمال) هدفاً دائماً للتحليل الخصب ، الذي يعيد قراءة هذا العمل الروائي ، المثير للجدل ، وكأنه يقرأ للمرة الأولى.

خامساً المسرود له:

لقي مصطلح (المسرود له) عناية كبيرة من المنظرين في العصر الحديث ، ومع ذلك لم يلق اهتماما من النقاد العرب ، إلا ما ندر ، وقد يرجع السبب إلى حداثة هذا المصطلح في التصنيفات السردية . والمسرود له هو " الشخص الذي يسرد له ،والمتوضع أو المنطبع في السرد . " (١٠٩) ولكل سرد مسرود له ، يقع في مستوى الحكي نفسه للسارد ، ويمكن أن يكون في سرد ما عدة مسرودين لهم ، يوجه لكل واحد منهم الكلام بالتناوب مع سارد واحد وهذا المسرود له يمثل غالباً بصيغته واحداً من الشخصيات.

ويعد " .. المسرود له مقاماً سردياً ، له ما للسارد ، في الحكايات من الأهمية والحضور فبمجرد أن تعلن ذات التلفظ عن نفسها في النص السردي ، ومنذ الصفحة الأولى ، تنبعث في الحين نفسه ذات أخرى مقابلها هي المسرود له . وحضور هذا المقام ضروري في النص السردي التخييلي نظراً إلى كون هذا النص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها باعث هو المرسِل ومتقبل هو المرسَل إليه .وقد عنيت الإنشائية حديثاً بتحليل خصائص هذا المتقبل الذي سمته المسرود له... " (١١٠)

ويجب عدم الخلط بين المسرود له والقارئ الحقيقي ؛ لأن المسرود له بناء سردي محض والقارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات ، يحتوي كل منها على مسرود له مختلف والعكس صحيح فقد يقرأ هذا المسرود له أو السرد مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين والقارئ الحقيقي ليس مهماً ولا يستنتج من السرد ، فقد يكون للرواية قارئان ضمنيان ومسرودان لهما مختلفان ، ولكن قد يمتلكان قارئاً واحداً حقيقياً، وقد يكون للسرد قارئ ضمني واحد ومسرود له واحد ، ويتعدد قراؤه الحقيقيون . (١١١)

والمسرود له هو الطرف المنطقي الثاني من عناصر الخطاب ، وهو كالراوي ، شخصية من ورق ، وله وظائف تتضح في سياق السرد، فالمروي له في (موسم لهجرة إلى الشمال) لعب دوراً كبيراً في تأكيد بعض الموضوعات، وأسهم في تطوير الحبكة ، وكانت وظيفته فكرية

تتمثل في التلقي والتأويل والتعليق ، ومعرضة وجهات النظر . إضافة إلى التمتع بالسرد ، فضلاً عن أدائه وظائف بنائية ، تتمثل في السرد والتأطير والتنسيق ، والمحافظة على استمرارية السرد ورط أجزاء الرواية ، واستكمال بنية الخطاب السردي ، أما(في دومة ود حامد)فقد أدى المسرود له دوراً مميزاً ، فوجوده كمخاطب يتوجه إليه الراوي بالكلام ، أغنى السرد وقوى غايته وقد أدى في هذا الدور وظائفه البنائية ، أكثر من تلك الفكرية التي انحصرت في التلقي والاستماع.

ومن أشكال المسرود له:

المسرود له الممسرح أو الظاهري: وهو شخصية تكون مجسدة داخل الخطاب الروائي ، وله ملامح وصفات محددة ، ويمكن أن يتجسد من خلال عدة تشكلات ، لعل أبرزها المواقع بين الراوي والمروي له. وفي رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) نجد إلى جانب الراوي الأول رواة آخرين ، فكلما تسلم زمام السرد راوٍ ، تحول الآخرون إلى مروي لهم والأمثلة على ذلك كثيرة في النص الروائي ، فالراوي الأول في الرواية هو ابن البلد العائد بعد غيبة طويلة في طلب العلم إلى أهله ، والمروي لهم الممسرحون في هذا النص السردي هم أهل قريته ، الذين جاءوا يهنئونه بوصوله بالسلامة ، ويستفسرون منه عن أخبار رحلته ، وحال أهل البلاد التي زارها : " أسئلة كثيرة رددت عليها حسب علمي . دهشوا حين قلت لهم إن الأوروبيين ، إذا استثنينا فوارق ضئيلة . مثلنا تماماً يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول ، ولهم أخلاق حسنة وهم عموماً قوم طيبون . " (١١٢)

ثم يتحول الراوي الأول إلى مسرود له ممسرح مسلماً زمام السرد لراوٍ آخر ، فوالد الراوي الأول في هذا الموقف السردي يحكي قصة (مصطفى سعيد) الذي استقر في بلدهم ، بينما يجلس الراوي الأول مستمعاً ليتحول إلى مروي له: " إن مصطفى ليس من أهل البلد ، لكن غريب جاء منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة ، وبنى بيتاً ، وتزوج بنت محمود . " (١١٣)

طريقة السرد الموضوعي: فالراوي عندما يسرد سرداً موضوعياً يكون قد تلقى ذلك من غيره فالراوي الموضوعي كان في لحظة تلقيه السرد مروياً له ممسرحاً . ومن الأمثلة على ذلك في رواية (موسم الهجرة

إلى الشمال)ذلك الراوي غير الممسرح الذي تلقى عنه (مصطفى سعيد) معلومات عن نشأته ، في حين يبقى (مصطفى سعيد) مروياً له ممسرحاً : " ولدت في الخرطوم نشأت يتيماً ، فقد مات أبي قبل أن أولد ببضعة أشهر ، لكنه ترك لنا ما يستر الحال. " (١١٤)

وهناك موضع آخر في رواية (دومة ود حامد) يتحول فيه الراوي إلى مروي له ممسرح يتلقى فيها المروي له الممسرح ، بطريقة السرد الموضوعي للقصة في راوٍ ممسرح ، هو أبوه ، نقلاً عن جده في هذا النص ، الذي يروي فيه أبو الشيخ قصة (ود حامد) : " كان ود حامد في الزمن السالف ، مملوكاً لرجل فاسق ، وكان من أولياء الله الصالحين ويتكتم إيمانه ، ولا يجرؤ على الصلاة جهاراً ، حتى لا يفتك به سيده الفاسق ، ولما ضاق ذرعاً بحياته مع ذلك الكافر ، دعا الله أن ينقذه منه ، فهتف به هاتف أن افرش مصلاتك على الماء ، فإذا وقفت بك على الشاطئ فانزل وقفت به المصلاة عند موضع الدومة الآن ، وكان مكاناً خراباً " (١١٥)

الرسائل والوثائق:

وقد اعتمدت رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) في مواضع عدة ، مستعينة بها على إيضاح الكثير من الأحداث الدرامية في الرواية ، ومن الأمثلة على ذلك تلك الوثائق التي دفعها مصطفى سعيد إلى الراوي الأول المتسائل عن حقيقته : " فدفع مصطفى إليَّ برزمة أوراق وأومأ لي أن أنظر فيها ، فتحت ورقة فإذا هي وثيقة ميلاد مصطفى سعيد . من مواليد الخرطوم ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨...الأب متوفى ، الأم فاطمة عبد الصادق ، فتحت بعد ذلك جواز سفرهالاسم ، المولد ، البلد ، كما في شهادة الميلاد. " (١١٦) فالراوي الأول - هنا- كان يقف موقف المروي له الممسرح ، وقد عملت هذه الوسيلة على تعميق الحبكة الدرامية ، إضافة إلى تزويد القارئ بمعلومات تتصل ببطل القصة ، وفي(دومة ود حامد) الراوي المسرود له هو الشاب الضيف ، الذي جاء الدومة زائراً ، حيث يجلس مستمعاً إلى الراوي الأول (الشيخ الكبير) ، يحكي له قصة الدومة وأهلها ، ويظهر تبادل الأدوار بين الراوي والمروي له في آخر الرواية ، حيث يتحول المروي له الممسرح إلى راوٍ ، ويتحول الراوي إلى مروي له مخاطَب يتلقى الأسئلة من الراوي ، ويجيب عنها.

وفي (دومة ود حامد) وسيلة الرسائل والوثائق ، بث فيه الكاتب روح السخرية المرحة فالواعظ الذي جاء إلى البلد مبعوثاً من الحكومة أرهقه لسع ذباب البقر المنتشر في البلد ، وأقعده في الفراش في أسوأ حال ، فكتب رسالة إلى مرسليه يقول لهم فيها : " ذباب البقر أكل رقبتي والملاريا حرقت جلدي ، والدسنتاريا غرست أسنانها في أحشائي . أقبلوا عثرتي يرحمكم الله هؤلاء قوم لا حاجة لهم بي ولا بواعظ غيري . " (١١٧) فالراوي الشيخ عندما سمع هذه القصة كان مروياً له ممسرحاً ، ووجود البرقية - هنا - أغنى روح السرد التلقائي، التي تسود في الرواية وأثار وعمق خيال القارئ ، لتصور الحبكة الرئيسية في الرواية.

ومن وسائل المسرود له غير الممسرح :

الخطاب بضمير يدل عليه: فالخطاب السردي_: فالخطاب السردي في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال يستحضر المروي له ، في كثير من المواقف ، بل واستهلت به ؛ في مثل قوله : " عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة . " (١١٨) ، وقوله : " لكن أرجو ألا يتبادر إلى أذهانكم يا سادتي أن مصطفى سعيد أصبح هوساً يلازمني في حلي وترحالي . " (١١٩) ، فالراوي يتوجه بالخطاب إلى المسرود له ، ليظهر المروي له غير الممسرح الحاضر في ذهن الروائي على الدوام ، في بنية الخطاب السردي .

الوسائل الإشارية: استعمل الروائي من الوسائل الإشارية النجمات الثلاث (***) ، والتي تشي بنقلة زمنية ما في سياق السرد . " (١٢٠) . ومن الأمثلة على ذلك هذا النص الذي يرويه الراوي الأول في رواية موسم الهجرة إلى الشمال : " ودعاني للعشاء في بيته بعد يومين . ولما أوصلته للباب ، قال لي وهو يودعني ، والطيف الساحر أكثر وضوحاً حول عينيه : جدك يعرف السر . ولم يمهلني حتى أسأله : أي سر يعرفه جدي؟ جدي ليست له أسرار ، ولكنه مضى مبتعداً بخطوات نشيطة متحفزة ، رأسه يميل قليلاً إلى اليسار *** ذهبت للعشاء فوجدت محجوباً والعمدة ، وسعيد التاجر ، وأبي " (١٢١)

ومن الوسائل الإشارية النقاط المتتابعة (٠٠٠) " والتي تجيء للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر ، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة ، قد تنحصر في نقطتين ،

وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر ، مما يمكن ملاحظته منذ الصفحات الأولى من بنية السرد الروائي وحتى نهايتها. " [١٢٢]

ومن أمثلة ذلك : في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) هذا النص عندما كانت (بنت مجذوب) تحكي للراوي الأول حكاية ما حدث بين (ود الريس) وزوجته (أرملة (مصطفى سعيد) : " هذا كلام لن يعجبك خصوصاً إذا ... (وأطرقت برهة) " [١٢٣]

المبحث الثـــالث

بنية التـــناص

تتميز الرواية عن باقي الفنون الأدبية ببروز التناص ، حيث يتشكل في داخل النص السردي ، تتفاعل فيه نصوص من الواقع مع الخيال ؛ فالرواية ليست في حقيقتها سوى متخيل سردي ، تتصل بالواقع بفعل التناص الخارجي، وخاصة الرواية الواقعية.

ومصطلح التناص يعود إلى مصطلح الاقتباس في التراث العربي ، والذي يعني " تضمين الكلام الأدبي شيئاً من القرآن أو السنة ، أو ما سواهما من نصوص ، ويجوز تغيير المقتبس قليلاً . [١٢٤]وأول من أطلق مصطلح التناص جوليا كريستيفا ، باعتبار أن كل نص هو امتصاص أو تحويل لنص آخر [١٢٥] ، وقد قالوا ما الأسد إلا بضع خراف مهضومة . وقد كانت جوليا تهدف إلى تكوين (علم اجتماع للأدب) ، يقوم على تحليل التفاعل بين دلالات اللغة ومنابعها الذاتية وبهذا المعنى فإن التناص يعني أن لكل نص أدبي علاقة تفاعلية بعدد آخر من النصوص مكتوبة قبله أو مذخورة في ذاكرة المؤلف وتجاربه وثقافته ، تستدعيها كل قراءة جديدة في ذهن كل من المؤلف أو القاري. [١٢٦]

وقد أسهم رولان بارت وجاك ديريدا في تطوير مفهوم التناص ؛ حيث يذهبان إلى أن كل قراءة تبدع نصاً جديداً [١٢٧] ثم نحا ريكاردو منحىً تفصيلياً في نظرته للتناص ، فجعله على مظهرين : الأول تناص خارجي ، يدرس علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب ، والثاني تناص ذاتي ، ويدرس علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض . [١٢٨]

وهناك أيضاً التضمين السردي ، ويقصد به إقحام حكاية داخل حكاية أخرى ، وتختلف وظيفة التضمين السردي باختلاف حاجة السرد ، فقد تكون وظيفته تفسيرية ، غايتها كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصية أو الحدث ، ولا يأتي بالضرورة محاطاً بإطار يحدد بدايته ونهايته كما لا يجب أن يكون مكتملاً دفعة واحدة ، فالعلاقة بين المضمِّن والمضمون قد تختلف ، فبوسع الرواية أن تقيم علاقات أوثق بين حكايتين.[١٢٩] عبر إشراك شخصيات مختلفة ، سواء كان الاختلاف في الزمن أو المكان ، أو حتى في الأحداث من ثانوية إلى رئيسة والعكس .

تتكون بنية التناص من بنى رئيسة ثلاثة هي:

- **بنية التناص الخارجي (المفتوح):**ويقصد به تعالق النص السردي مع النص الآخر ، سواء كان هذا النص الآخر دينياً أم أدبياً أو أسطورياً أو شعبياً .
- **بنية التناص الذاتي :** ويقصد به تعالق النص السردي مع السيرة الذاتية ، وتعالق نصوص سردية ، تنتمي لمؤلف واحد من زاويتين ، الأولى (المنظور)، والثانية (الصورة السردية).
- **بنية التناص الداخلي (تناص البنى السردية):** ويقصد به طبيعة العلاقة في الأعمال الروائية السودانية المعاصرة ، التي تتشابه في توظيف البنى السردية ؛ بحيث تتعمق العلاقة - تأثيراً وتأثراً- لتصل إلى درجة التناص ، وقد تصل هذه العلاقة إلى درجة أن تكون مفضوحة ؛ مما يثير لدى النقاد تساؤلاً حول مدى المسموح والممنوع ، في التعامل مع النص الأدبي الآخر دون الإشارة إليه. (١٣٠)

(١) بنية التناص الخارجي:

يعد التناص الخارجي جزءاً رئيسياً في التشكيل السردي ، ويعني التفاعل بين النص السردي والنصوص السابقة عليه ، دينية أو أدبية أو شعبية ... ولا يمكن أن تقوم رواية دون اعتماد هذه البنية التي تكشف ثقافات الكاتب وتوجهه الفكري ، عدا أنها تحدد رؤيته وغاياته التي يسعى إليها أثناء بناء المعمار السردي.

وتظهر طريقة توظيف (التناص الخارجي) مدى تمكن الأديب من إقناع المتلقي بالأدلة سواء كانت دينية أو أدبية أو من موروثة الشعبي ، حيث تكون هذه التضمينات بمثابة إضاءات لجوانب من خبرات الكاتب ووجهة نظره ، التي يحاول إقناع المتلقي بها ، وبذلك تتحقق الوظيفة التفسيرية وتصبح ضرورة لا غنى عنها في تحقيق المضمون لغايته. وقد يصبح هذا التناص أداة لتحميل لغة الكاتب فقط ، وهنا يستخدم الروائي - في الأغلب- التضمين الجزئي أو التناص الخارجي الجزئي ، وكأنه جزء من لغته السردية.

ومن التناص الذي ورد في الرواية السودانية ما ورد في رواية (مريود) للطيب صالح ؛ حيث اقتبس في صدر الرواية أبيات ثلاثة ، للشاعر أبي نواس ؛ وهي:

غير أني قائلٌ ما أتاني من ظنوني مكذِّب للعيان

آخـــــذَ نفســـي بتـــأليفِ شـــئ واحـدٍ فـي اللفـــظ شـتّى المعـاني
قـائمٍ فـي الـــوهمِ حتـى إذا مـا رُمْتَـــــهُ رممْـتَ معْمـيَّ المكـانِ

فهذه الأبيات تمثل طريقة في رؤية الحياة والنظر إلى الواقع الإنساني ، هذه الطريقة هي الرؤية بعين الوهم والخيال ، وهي رؤية ما لا يرى بالعين المجردة ، وهي اعتبار الأشياء التي يراها الإنسان بخياله حقيقة كالحقيقة نفسها ، ولعل الطيب صالح أراد خلق عالم أسطوري من وحي خياله وبث الروح فيه، حتى يغدو حقيقة أو كالحقيقة.

وفي (رواية موسم الهجرة إلى الشمال) أورد الطيب صالح على لسان الراوي قوله واصفاً طقس إنجلترا البارد: " ذاك دفء الحياة في العشيرة ، افتقدته زماناً في بلاد تموت من البرد حيتانها" والتعبير مقتبس من قصيدة للشاعر أحمد شوقي ، التي يمدح فيها سعد زغلول ، ويهنئه بنجاته من محاولة اغتيال فاشلة تعرض لها ، في قوله:

فـأين مـن المَـنْش بحـرُ الغـــزالِ وســـحرُ نيـــانزا وتَهْتانُـــــها
وأيــن مـــن النيـــــل فـــي لُجَـــةٍ تمـــــــوت مـــن البـــرد حيتانهـــا

وفي مستهل رواية (بندر شاه) يقتبس مقطعاً شعرياً من قصيدة الشاعر محمد مفتاح الفيتوري التي تحمل عنوان (معزوفة لدرويش متجول) ، وذلك في قوله:

في حضرة من أهوى
عبثت لب الأشواق
حدَّقت بلا وجهٍ ورقصتُ بلا ساقْ
وزحمْتُ برایاتي
وطبولي الآفاقْ
وهواي استغراقْ
مملوكك لكِّني .. سلطانُ العُشّاقْ

وفي رواية (حارة المغني) تأليف ليلى أبو العلا ، نجد أن الكاتبة عمدت إلى رسم بعض ألفاظ العامية السودانية ، ذات الدلالة الخاصة بالحروف اللاتينية ، كما تنطق في اللهجة الدارجة السودانية ، ومن ذلك عبارات وكلمات ؛ مثل (يا ساتر) ، (آجي) ، (مركوب) ، (سبحان الله) , (برايا) ، (عصيدة) .. ، ولم تنس الكاتبة - كذلك- أن

تثبت كلمات من اللهجة المصرية في الرواية ؛ مثل مناداة والدة الأستاذ المصري (بدر) (ولا يا بدر) ، فالحرص على إثبات تلك الألفاظ ذات الخصوصية بنطقها ذاته ، يضفي على السرد المتعلق بالسيرة الغيرية صدقاً وحيوية .

كما أفادت الكاتبة ليلى أبو العلا من معرفتها بالحياة السودانية ، وخصوصاً في عوالم النساء السودانيات وأسرارها ، بوصفها سيدة سودانية ؛ فقد جاء في إحدى فقرات الرواية أن (فاطمة)إحدى قريبات (نور) المتزوجة حديثاً ، قد أصرت على لبس الثوب السوداني ، وعدم نزعه ، رغم أنها في إجازة الصيف ، مع باقي أفراد الأسرة في مصر ، وهذه الجزئية تعكس معطىً واقعياً، من معطيات التقاليد السودانية ، يقضي بأن لبس الثوب في كل المواطن ، وتحت كل الظروف ، هو ما يميز المرأة السودانية المتزوجة ، من الفتيات أو الشابات الصغيرات غير المتزوجات، وخصوصاً في تلك الحقبة.

(٢) بنية التناص الذاتي:

هو مجموعة من العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب مع بعضها الآخر، لتكشف عن الخلفية النصية ، التي يتعامل معها الكاتب ، وهذه الخلفية بدورها يتم تشكلها من خلال التفاعل النصي مع نصوص سابقة قرآها ، أدت إلى تكوين دلالة ؛ سلباً أو إيجاباً ، إما باستلهامها أو نقدها. (١٣١). فالتناص الذاتي هو الذي " يقع في مؤلفات أديب واحد ، ويقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية ، في نص رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها وماضيها ، إنه نوع من إقحام نص في نص آخر." (١٣٢)

وقد اخترنا روايات الطيب صالح (عرس الزين - بند رشاه -مريود) لدراسة التداخل بينها .أولاً من الناحية الشكلية : اعتمد الراوي على الاستعانة بطرائق السرد في الحكايات التراثية ، مثل (زعم - حكى) ، أو بصيغ الإسناد في الحديث النبوي ، وذلك ليعطي لنفسه الحق في سرد الروايات المجروحة ، وذلك من قبيل (حدث - روى) ، وقد يعلي الراوي من قيمة الرواية ، باستخدامه لمصطلحات الرواية المتواترة ، وذلك مثل ذكر راوي الحكاية مصحوباً بالتأكيد على دلالته ، مثل : " أما إبراهيم ود طه ، وهو راوية ثقة في تاريخ ود حامد ، فيؤكد أن بلالا... " (١٣٣)

ومن ناحية المضمون يعتمد الراوي على إطلاق العنان لخياله ، ليحدِّث مستفيضاً حول الحدث الواحد في روايات تعطي لنفسها الحق في تتبع وتقصي الأمر من كافة جوانبه ، ومثال ذلك حكاية الطاهر ود الرواس ، الذي ترك له راوي الحكاية في رواية (مريود) خيط السرد ليحكي مسترسلاً قصة حياته ، أو بالأحرى قصة حياة والده ،" وكذلك مضى الطاهر ود الرواس ينسج من خيوط الفجر الزاحف نحونا نسيج قصة حياته. " (١٣٤)

وقد امتدت هذه الحكاية لتستوعب عشرين صفحة ، وقد أورد الراوي في هذه الصفحات العشرين قصة حياة المدعو (حسن أو بلال أو الرواسي) ، من خلال موازاة حكائية مع شخصية (بندر شاه) ، والذي عرض الراوي روايات تتبع حياته ، وتربطها بشخصية بلال ، وهي رواية أنه كان ملكاً نصرانياً ، من ملوك النوبة ، ورواية أنه كان ملكاً وثنياً ، ورواية أنه كان أميراً حبشياً ، يدعى مندريس ، ورواية أنه كان رجلاً أبيض ، وفد على ود حامد أواخر أيام ملوك سنار ، ورواية إبراهيم ود طه ، والتي تؤكد أن بلالاً هو الابن الثاني عشر لعيسى ، الملقب ببندر شاه ، ابن ضو البيت ، وهذه الرواية هي التي تربط بين شخصيتي بلال وبندر شاه.

وتعد آلية الاستقصاء والتحري والإحاطة الكاملة ، بكافة تفاصيل الحدث من أهم الآليات التقنية ، التي اعتمد عليها الطيب صالح في رواياته ، عملاً شبه أكاديمي ، الأمر الذي يضعف من فنية العمل الروائي . فقد اعتمد الطيب صالح على هذه الآلية في وصف الشخصية ؛ ومن الشخصيات ضو البيت ، وهو من الشخصيات التي تطرح الأسئلة ، أكثر مما تجيب ، فقد وفدت هذه الشخصية على ود حامد ، وغابت بطريقة فجائية ، حملته أمواج النهر إلى ود حامد ، في ليلة من ليالي أمشير المتقلب ، ليظهر كالعفريت أمام حسب الرسول ، وهو يسقي أرضه في الزمن البعيد ، الموغل في القدم والفقر ،" وبغتة سمع حركة في الماء ، كان تمساحاً . " (١٣٥)

يظهر ضو البيت بأوصافه الشكلية ، التي يختزلها الراوي ، مثلما يختزل وصف معظم الشخصيات بوصف الوجه ، باعتباره مجمع حواس الإنسان : " رأيته واقفاً أمامي لا يغباني أبيض اللون ، طويل القامة ، عيونه خضر . " (١٣٦) يلفت النظر في الوصف التركيز على اللون ، باعتباره

العنصر الفارق بينه وبين كل أهل السودان ؛ فبياض البشرة وخضرة العينين ، صفات لونية ، تميز سلالة بشرية غير السلالة التي ينتمي إليها أهل السودان ، فهل هو المستعمر الأوروبي ، حضر وافداً ومتخفياً دون مدفعه وبندقيته ؟

حضر ضو البيت محايداً في دومة ود حامد محايداً، دون اسم أو دين أو زوج أو وطن ينتسب إليه ، بلا أي مرجعية ، وبلا أطر تحدد هويته ، فهل هو السندباد البحري ، الذي يتحول بحثا عن الجديد والعجيب ، أم هو وجه سوداني انمحى في طبقات التاريخ ، وقد حل أوان ظهوره ؟ ولم يكد هذا الوافد عليه سوى الإكسير / الدخان ، ومع كل ما في هذا الحضور من أسئلة ، يصعب الإجابة عليها ، استقبله ود حامد ، بكل ما في أهل السودان ، من سماحة وتسامح : " أهلاً وألف مرحباً ، بالضيف الغريب ، الجابي من بلاد الله. " [١٣٧] بل وأقطعوه جزءاً من أراضيهم ليزرعها وبنتاً من بناتهم ليتزوجها ، وأدخلوه في دينهم ، بعدما أنطقوه الشهادتين، ليصير واحداً منهم وعاش ضو البيت واحداً من أهالي ود حامد خمسة أعوام: " عمل فيها ما لا يعمله الناس في العمر كله. " [١٣٨] . ثم رحل والناس ينادون" من مكان إلى مكان ، ومن شاطئ إلى شاطئ ، إلى أن صارت الدنيا كلها في جو الظلام ضو البيت. " [١٣٩] .

وشخصية ضو البيت اختفت في رواية دومة ود حامد ، وخلفت وراءها بند رشاه ، في رواية بندرشاه ، الذي عاش ضحية لأبيه وابنه ، الذي خلف ورائه إحدى عشر ولداً ، و مريود الحفيد في رواية (مريود) ، الذي أصبح بشكله وصفاته، عوداً على بدء ، فكأنه بوجوده يمثل نظرية العود الأبدي.

وشخصية إبراهيم ود طه من أهم الشخصيات التي تغيبت لفترة طويلة ، ثم عادت فجأة لتحي السرد الحكائي بعبارة فارقة ، أو موقف ارتكازي ، وهو في (عرس الزين) زعيم شواذ العسكر المؤيد للإمام ، ورغم كبر سنه، إلا أنه " لا يصلي، ولا يصوم، ولا يزكي، ولا يعترف بوجود الإمام . " [١٤٠]

و أحمد إسماعيل الذي كان أصغر العصابة سناً في(عرس الزين) ، صار في (بندر شاه) أبا البنات ، غلبت كثرتهن على اسمه ، حتى أصبح يلقب بوجودهن ، وهو لقب معيب وكاشف عن مدى تبني المجتمع

السوداني للنظرة الذكورية ، التي تعلي من شأن جنس الرجال ، في مقابل الانحطاط الدوني لجنس النساء.

وشخصية سعيد البوم من الشخصيات الرئيسة في العمل الروائي للطيب صالح ، فهذه الشخصية ذات الأثر الضعيف في عرس الزين ، نماها الطيب صالح في بندر شاه ، وطورها لتتبوأ مكانة غير التي كان عليها ، ولم يكن اختيار الطيب صالح لهذه الشخصية اعتباطياً ، بقدر ما كان اختياراً عمدياً وفنياً.

لم يكن سعيد في (عرس الزين) شخصية بالمعنى المفهوم للشخصية ؛ لأنه لم يزد على كونه كتلة من الكتل المتحركة في العالم الروائي ، ولم يكن واحداً من الكومبارسات ، المنوط بها ملء ثغرات في الفراغ الحكائي لعالم عرس الزين ، "ولم يكن سعيد واحداً من فقراء ود حامد وكفى بل كان واحداً من الذين يعيشون في الدرك الأسفل لفقراء ود حامد ن كان أجيراً في البيوت الصغيرة وبخاصة في بيت الناظر ، الذي كان يستغله في جلب الحطب والماء لبيته ، وكان سعيد يبيع حطب الوقود ، ويخدم في البيوت ، ويدخر ماله عند الناظر . "[١٤١]

وقد أراد الطيب صالح أنيمحو عنه الصورة القديمة ، القابعة في ذاكرة الناس ، وقد طورها الطيب صالح في (بند رشاه) ، وقد وصل التحول لذروته بإعلان العهد الجديد في ود حامد عهداً لسعيد عشا البياتات ، " دلوقتي يا سيدي نحن في عهد عشا الباتات . " [١٤٢] ليتوازى هذا العهد مع العهد البائد لمحجوب ورفاقه ، أو الفرح للزين وعروسه ، أو العهد الأسطوري لبندر شاه ، أو العهد الفجائي لضو البيت.

وهكذا نجد أن روايات الطيب صالح (عرس الزين - بند رشاه - مريود) أشبه بلوحات تمتلئ بالمشاهد ، وهي تتضافر في مجموعها وكأنها رواية واحدة ، مكتوبة في عدة أجزاء، بدأت ب(عرس الزين) ، ثم كانت(بندر شاه) نهاية الثلاثية الريفية ،" من خلال وحدة المكان والإشارة إلى عدد من الشخصيات ، وأثر الزمان والتطور الاجتماعي ، هذا مع استقلال التكوين الفني ، ومع اعتبارها جزءاً مرتبطاً بالرواية التالية مريود. " [١٤٣]

(٣) التناص الداخلي (تناص البنى السردية)

يقصد بالتناص الداخلي : علاقة نص الكاتب بالنصوص المعاصرة له ، فالنص يتعالق مع نصوص متشكلة في الأدب والفن والأبديولوجيا

والتاريخ ، وذلك ضمن منظومة ثقافية ، بحسب درجة ثقافة الكاتب وقدرة النص على حوار تلك النصوص. (١٤٤)

والتناص الداخلي " نوع من توسيع دائرة البحث عن العلاقات النصية ، ومحاولة لكشف علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين معاصرين له ، خصوصاً إذا كان هؤلاء الكتاب قد انطلقوا - في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه - من خلفية نصية مشتركة هي التي ساعدت على إنتاج النصوص الجديدة ، حيث إن دراسة التعالق - هنا - تصبح ضرورية لكشف صراع قائم خفي بين النصوص المتناصة ، يحدد تراتيبه هذه النصوص ، ووضعها في الواقع الثقافي والاجتماعي المعاصر لهذه النصوص ؛ أي علاقة التناص بالثقافة. " (١٤٥)

وتناص البنى السردية هو الذي يهتم برصد طبيعة العلاقة بين الأعمال الروائية ، التي تتشابه في توظيف البنى السردية ، بحيث تتعمق العلاقة - تأثيراً وتأثراً- لتصل إلى درجة التناص ، وقد تصل هذه العلاقة إلى درجة أن تكون مفضوحة مما يثير لدينا سؤالاً حول المسموح والممنوع في التعامل مع النص الأدبي الآخر ، دون الإشارة إلى مصدره. (١٤٦)

ومن مظاهر التناص السردي في الرواية السودانية ما كان في رواية (حارة المغني) للروائية السودانية ليلى أبي العلا ، وهي معالجة روائية ، يختلط فيها الواقع بالخيال المحض ، لسيرة الشاعر الغنائي المرهف الراحل (حسن عوض أبو العلا) ؛ الذي ارتبط اسمه بتأليف باقة من الأغاني التي تغنى بها عدد من المطربين السودانيين. ومن التناص السردي في هذه الرواية أن الراوي يشير ويلمح في أكثر من موضع فيها إلى أن في أرض السودان هذه روحانية خاصة و أن فيها شيئاً لله كما يقال ، فها هو الأستاذ المصري (بدر) يشعر بهذا الإحساس الروحاني الشفيف ، ويعبر عنه بينه وبين نفسه في السودان تكون الحواجز التي تفصل بين عالم البشر وعالم الأرواح في غاية الرقة ... إنه بلد فيه روحانية مفرطة لا تفيدها عقلانية ... " والشاهد هو أن روحانية السودان هذه قد عبر عنها الطيب صالح في عدد من رواياته من قبل، والدليل على ذلك بعض العبارات التي ما تزال مخفورة في الذاكرة ، هذه الأرض لا تنبت إلا الأنبياء .. هذا الجدب لا تداويه إلا السماء .. أو قوله : "في تلك اللحظة تشعر أنك تستطيع أن ترقى إلى السماء." وقوله : " هذه أرض الشعر والممكن .. وابنتي اسمها آمال .

" الخ

وكذلك في الفقرة التي كانت تصف فيها الكاتبة في الحوش أشجار فاكهة ، تحط على أغصانها عصافير ملونة تشقشق.. . ويجري نيل الحياة بقوة في مجراه ... وتحمل الريح روائح العشب الأخضر ... فيعلم الناس أن الأمطار لابد أن تكون قد هطلت في الأقاليم . "

هذا الوصف يذكرنا بطريقة الطيب صالح في رواياته ، وخاصة في روايتيه (عرس الزين) و (موسم الهجرة إلى الشمال) ، ومما لاشك فيه أن تكون ليلى أبو العلا قد قرأت روايات الطيب وهضمتها ، شأن كل متعلم سوداني أو روائي مبدع.

وفي رواية (مريود) للطيب صالح نجد تناصاً سردياً بين روايته ورواية (سيدة المقام) للروائي الجزائري واسيني الأعرج ، الشخصية المحورية في الرواية الجزائرية (مريم)، التناص بين مريم السودانية ومريم الجزائرية ؛ ففي رواية (مريود)الشخصية المحورية والمهيمنة (مريم) بنت ود جبر الدار ، وهي تجسد المرأة السودانية الطموحة المكبلة بالتقاليد والعرف الاجتماعي ، وهي الأخرى مثل مريم واسيني في رواية (سيدة المقام) حلقت بأجنحته من أحلامها وطموحها وشخصيتها القوية المتمردة على الواقع ، ولكنها هي الأخرى أُجهضت أحلامها ، ووئدت تحولت إلى أنشودة طويلة حزينة ، في جوف عشيقها (مريود) أو (محيميد) ، وهو الآخر مثل بطل واسيني ، خرج من دائرة الظلام ، وتعلم ثقافة أخرى ، وعاد إلى الواقع محاولا تغييره ، لكن قواه لم تسعفه ، ومثلما ماتت (مريم)السودانية ظامئة عند النهر ، وهي تكافح الحمى التي استقرت بجسدها ،وفتكت بها ، وهي تتغنى بالحب والمحبة ، ماتت مريم الجزائرية ظامئة تصارع رصاصة استقرت في رأسها ، كل منهما ظلت تكافح ببسالة حتى الرمق الأخير.

مريم (السودانية) هي مثلها لها أحلام مشروعة ، بسيطة ، لكن الموت حال بينها وبين أحلامها ، لكن روحها بقيت في المكان مهيمنة ، مسيطرة قوية ، ورافضة للموت ، هكذا يصفها الطيب صالح في روايته (مريود) ، من داخل ذاكرة عاشقها (محيميد) .

إن ملامح الشبه بين (المريمين) في الروايتين كثيرة ومتعددة ، فكل منهما كانت خائبة في الحب أحبت ، ولم تظفر بحبيبها ، بل ظفر بها من لم

تحب ، أرادت حياة ، وفرضت عليها حياة أخرى حلقت بخيالها وطموحها ، فاكتشف أنها مكبلة بقيود من حديد ، وعانت من الهزيمة وقسوتها ولكن إرادتها مع ذلك لم تنكسر ، كان (المريود) في الحالتين سبياً ، يكتفي بالفرجة وذرف الدموع عند قبر المحبوبة التي تواسيه من داخل قبرها ، وتحاول بث روح المقاومة فيه .

صورة محيميد بطل الطيب صالح في (مريود) تكاد تتطابق مع صورة أستاذ مادة الفن الكلاسيكي البطل عند واسيني الأعرج في(سيدة المقام) في كل شئ ، حتى في رد الفعل عند موت المحبوبة ، ورغبة كل منهما في منحها عمراً جديداً ، وعدم الاعتراف بموتها ، فكل منهما جعل منها شعاعاً وأنشودة للحياة ، عند أعتاب موتها .

كل منهما جعل منها سيدة مقام رفيع ، وظل يدور حول مقامه كدرويش مسحور بلا توقف وبذلك يتحد النصان في ملمح آخر هو ذلك النفس الصوفي الواضح ، حتى في العنوان (مريود) و (سيدة المقام) ، فالمفردة الصوفية واضحة ، وموحية ومحيلة إلى أجواء صوفية حميمة ، يحفل بها النصان ، حتى في طريقة السرد التي اعتمدت على السرد من الحاضر ، رجوعاً إلى الماضي (فلاش باك) ، وبناء الأسطورة الخاصة بصاحب المقام تماما كما يفعل الصوفية ، حين يسردون كرامات أصحاب المقام ، لكن في النصين يكتشف القارئ أن ما بدا مرثية شخصية ، هو في الحقيقة مرثية وطن ، وأمة مسحوقة تحت الأقدام ، وأن المريمين في الحقيقة هما رمز أكثر من لحم ودم ، وذلك ملمح مشترك بين الكاتبين والنصين ، وهو استعارة الفردي لخدمة ما هو عام ، وسرد قصة امة عبر قصة أنثى تسيطر على السرد ، مثل نسر أسطوري.(١٤٧)

الخاتمة :

توصلت الدراسة الفنية للبنية السردية للرواية السودانية إلى استخلاص العديد من النتائج أبـــرزها:

- تطور بنية الرواية السودانية ، وتنوع آلياتها السردية .

- تفاوتت الروايات السودانية في توظيف الزمن ؛ فمنها ما حرص على تبطئ الزمن للوقوف على المكان ، ومنها ما أهمل الوصف ، واهتم بتلخيص الأحداث وتسريع الزمن من أجل عرض أكبر قدر ممكن من الأحداث ، في صفحات يسيرة .
- ظهرت روايات سودانية تقوم على السرد الاسترجاعي ، وروايات تنبني على السرد التصاعدي ، كما ظهر السرد الاستشرافي.
- تبين من خلال بنية الراوي أن الراوي من الخلف ينقسم إلى قسمين في توظيف الروائيين السودانيين له: الأول ينظر من زاوية واحدة هي البطل ، ويشبه بذلك الراوي المشارك والثاني ينظر من زوايا متعددة ، وهو النوع المتعارف عليه عند النقاد .
- كما اتضح أن تعدد الرواة في الرواية السودانية إما أن يكون شكلياً ، لا يخدم وجهة النظر السردية ، وتعدد زواياها بتعدد روائييها ، وإما أن يكون متفقاً مع تنوع الأدوات السردية والأصوات الروائية.
- انقسمت الروايات السودانية في توظيف التناص الخارجي إلى قسمين : أحدهما استطاع استثمار التناص حتى أصبح جزءاً من بنيته السردية ، والآخر لم يمثل فيه سوى تضمين للموروث الثقافي والأدبي .
- ظهر التناص الذاتي بين نصوص المؤلف نفسها في الرواية السودانية .

وتبين أن التناص الداخلي (تناص البنى السردية) يشكل أهمية في البنية السردية للروايات السودانية ،وخاصة على مستوى تشابه الأبطال.

الهوامش:

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، ٢٥٨ ، مادة (ب ن ى) ، دار صادر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٧م

(٢) نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية ، رسالة دكتوراه جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ، ٢٠٠٨م

(٣) انظر: عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ١٦٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، (د- ط)، ١٩٧٨م

(٤) انظر: يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ١١٨ إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، (د- ط) ، ٢٠٠٢م

(٥) عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، ١٩٤، دار هومة ، الجزائر ، (د- ط) ٢٠٠٢م

(٦) انظر : : يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ١١٩مرجع سابق.

(٧) انظر : بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ١٢٤، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط١، ٢٠٠٦م
(٨) انظر : جمال شحيد ، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، ٦، دار ابن رشيد ، بيروت ، د- ط) ، ١٩٨٦م
(٩) انظر : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ٣٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، (د- ط) ، ٢٠٠٦م
(١٠) انظر: يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ١٢٠، مرجع سابق.
(١١) انظر : : يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ١٢١،مرجع سابق.
(١٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (س ر د) ، ٢٧٣، مصدر سابق
(١٣) انظر : أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث ، ٣٨، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، دار صفاء ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢م
(١٤) انظر : علي المانعي ، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي ، ٣٦، منشأة لانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠م
(١٥) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ٣٩، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢، ١٩٩٧م
(١٦) انظر : علي المانعي ، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي ، ٣٦،مرجع سابق
(١٧) سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ٥٧، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ٢٠٠٨م
(١٨) حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ٤٥، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠م
(١٩) بول ريكور ، الوجود والزمان والسرد ، تر: سعيد الغانمي ، ٤٦، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٩م
(٢٠) انظر :محمد ساري ، نظرية السرد الحديثة ، ٢٠ ، مجلة السرديات ، مخبر السرد العربي ، قسنطينة ، العدد ١، جانفي ، ٢٠٠٤م
(٢١) انظر: يوسف وغليسي ، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية ، ٩-١٠، مجلة السرديات ، قسنطينة ، العدد ١، جانفي ، ٢٠٠٤م
(٢٢) عبد الله إبراهيم ، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ١٧ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢، ٢٠٠٠م
(٢٣) عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ،٢١٩
(٢٤) عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ٧٠، منشورات اتحاد الكتاب العربي، (د-ط) ، ٢٠٠٨م

(٢٥) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ١٥٨ ، مرجع سابق..
(٢٦) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ز م ن) ، ١٣ / ،١٩٩مصدر سابق.
(٢٧) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، مادة (ز م ن) ، تح : مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، ج ٧ / ٣٧٥، د – ت)
(٢٨) مها حسن قصروي ، الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ١٣ ، المؤسسة العربية ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٢م
(٢٩) سيزا قاسم ، القارئ والنص والعلامة والدلالة ، ٨٦، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ٢٠٠٢م
(٣٠) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ٢٧١، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، ط٢ن ١٩٨٤م
(٣١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ١١٧، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠م
(٣٢) انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها.
(٣٣) انظر : د/ عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية ، ٥٨، ط١، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٢م
(٣٤) سمر روحي ،ملامح الرواية السورية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، ٦٩، دمشق، ١٩٧٩م
(٣٥) المرجع السابق ، ٩١.
(٣٦) عباس عبود ، طقوس الرحيل ، الحضارة للنشر ، القاهرة ،ط٢ ،٢٠٠٩م
(٣٧) عماد البليك ، دماء في الخرطوم ، روزا ليوسف ، ط١، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٨م
(٣٨) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ٥١ ، مرجع سابق..
(٣٩) المرجع السابق ، ٦٠
(٤٠) المرجع نفسه ، ٦١
(٤١) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ، ٢٢، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، (د-ت).
(٤٢) المصدر نفسه ، ٩٣-٩٤.
(٤٣) المصدر نفسه ، ١٢٨
(٤٤) المصدر نفسه ،٥١
(٤٥) منصور الصويم ، تخوم الرماد ، مكتبة المتوكل للنشر ، ط١، ٢٠٠١م،
(٤٦) الطيب صالح ، مجموعة دومة ود حامد /نخلة على الجدول، دار الجيل ، بيروت ، (د- ت)
(٤٧) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ٥١ ، مرجع سابق..

(٤٨) المرجع السابق ، ٧٧
(٤٩) المرجع نفسه ، ٧٩
(٥٠) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ،٤٠ ، مصدر سابق.
(٥١) المصدر السابق ، ٦٣
(٥٢) المصدر نفسه ، ٤٨
(٥٣) المصدر نفسه ، ٨٩
(٥٤) المصدر نفسه ، ٩٠
(٥٥) أحمد السماوي ، فن السرد في قصص طه حسين ، ١٢٤، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ، (د- ت)
(٥٦) انظر : رولان بورنوف ، عالم الرواية ، تر: نهاد التكرلي ، ١٢٠ ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١م
(٥٧) د. حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ٧٦، مرجع سابق
(٥٨) انظر : أحمد السماوي ، فن السرد في قصص طه حسين ،١٣٤، مرجع سابق.
(٥٩) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ،٩ .
(٦٠) المصدر السابق ، ٢٢
(٦١) المصدر نفسه ، ٤٧
(٦٢) المصدر نفسه ،٧٧-٧٨
(٦٣) المصدر نفسه ،١٠١
(٦٤) المصدر نفسه ،١٤٣
(٦٥) جيرار جينيت وآخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر : ناجي مصطفى ،١٢٧ منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط١، ١٩٨٩م
(٦٦) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ١١٧-١١٨ ، مرجع سابق..
(٦٧) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ،٢٢.
(٦٨) المصدر السابق ،٥٤
(٦٩) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ١٤-١٥، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الرابعة عشرة ، ١٩٨٧م
(٧٠) أحمد المغربي صغير ، تقنيات الخطاب السردي بنية الرواية السيرة الذاتية – دراسة موازنة ، ١٠٥- ١٠٦ ، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ٢٠٠٤م
(٧١) الطيب صالح ،دومة ود حامد ، ٤٣، دار الجيل ، بيروت ، (د-ت).
(٧٢) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ١١٩، مرجع سابق..
(٧٣) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ، ٤٨.
(٧٤) المصدر السابق ، ١١٩
(٧٥) المصدر نفسه ، ٩٣

(٧٦) جيرار جينيت وآخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر : ناجي مصطفى ، ١٢٧، مرجع سابق.
(٧٧) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ،١٥-١٦
(٧٨) المصدر السابق ، ٥٥-٥٦
(٧٩) المصدر نفسه ، ١٢٧- ١٢٨
(٨٠) جيراند برنس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، ١٥٨ ، ط١، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣م
(٨١) عبد الرحيم الكردي ، الراوي والنص القصصي ، ٢١، ط٢ ، دار النشر للجامعات ، ١٤١٧ه – ١٩٩٦م
(٨٢) انظر : محمد سويرتي ، النقد البنيوي والنص الروائي - نماذج تحليلية من النقد العربي ، (الزمن – الفضاء – السرد)٢/ ١١٦-١١٧، لإفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ١٩٩١م
(٨٣) هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، ١٥٤، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨م
(٨٤) عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، ١٥١، دار الثقافة للطباعة والنشر (د-ت)
(٨٥) انظر : عالية محمود صالح ، البناء السردي في روايات إلياس خوري ، ط١ ، دار الأزمنة ، عمان ، ٢٠٠٥م
(٨٦) منصور الصويم ، ذاكرة شرير ، ٩، مركز عبد الكريم ميرغني ، أم دورمان ، ٢٠٠٦م
(٨٧) الحسن البكري ، أحوال المحارب القديم ، ٧، مركز عبد الكريم ميرغني ، أم دورمان ، ٢٠٠٤م
(٨٨) علي الرفاعي ، قبيلة من وراء خط الأفق ، ١٤٧، أم دورمان ،٢٠٠٤م
(٨٩) المصدر السابق ، ١٩
(٩٠) المصدر نفسه ، ١٦٠
(٩١) عصام قيسان، أموشي ، ٢٨ ، دار مبارك للطباعة والنشر ، (د- ت)
(٩٢) المصدر السابق ،٢٠٠
(٩٣) انظر: منصور الصويم ، أشباح فرنساوي ، دار العين للنشر ، ٢٠١٤ م
(٩٤) د. يمنى العيد ، في معرفة النص ، ٢٣٣، ط٤، دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٩م
(٩٥) انظر : د. محمد يوسف نجم ، فن القصة ، ٢٣٣، ط١٠ ، دار الثقافة ، بيروت ،١٩٨٩م
(٩٦) د. حمد لحمداني ، بنية النص السردي ،٤٩، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٣، ٢٠٠٠م
(٩٧) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ٥ ، مصدر سابق.
(٩٨) المصدر السابق ،٥٢.

(٩٩) د. حمد لحمداني ، بنية النص السردي ،٤٩، مرجع سابق..
(١٠٠) سيزا قاسم ، بناء الرواية ١٣٥-١٣٦،" بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) "ط١ دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٥م
(١٠١) سمر روحي الفيصل ، ملامح في الرواية السورية ، ٣٢٠- ٣٢٢، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ، ١٩٧٩م
(١٠٢) الطيب صالح ،دومة ود حامد ، ٥٣، .
(١٠٣) المصدر السابق ، ٣٣.
(١٠٤) المصدر نفسه ، ٣٩.
(١٠٥) المصدر نفسه ،٤٠-٤١
(١٠٦) انظر : أحمد العزي صغير ، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة ، ٣٥ وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ٢٠٠٤م
(١٠٧) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ،١٦٩.
(١٠٨) المصدر السابق ، ١٧٠-١٧١
(١٠٩) جيراند برنس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، ١٤٢، مرجع سابق.
(١١٠) المرجع السابق ، ١٤٢-١٤٣.
(١١١) انظر: جيراند برنس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار، ١٤٣-١٩٢
(١١٢) ،٧.
(١١٣) المصدر السابق ، ٦.
(١١٤) المصدر نفسه ،٢٤
(١١٥) الطيب صالح ،دومة ود حامد ،٤-٤٧
(١١٦) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ٢١-٢٢
(١١٧) الطيب صالح ،دومة ود حامد ، ٣٦
(١١٨) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ،٥
(١١٩) المصدر السابق ، ٦٥
(١٢٠) انظر : أحمد العزي صغير ، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة ،١٠٢
(١٢١) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ،١٤-١٥
(١٢٢) انظر : أحمد العزي صغير ، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة ،١٠٥
(١٢٣) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ،١٢٦
(١٢٤) مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ٥٥، ط٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٩٤م
(١٢٥) المرجع السابق ، ٦٣
(١٢٦) انظر. سامي خشبة ، مصطلحات الفكر الحديث ، ٢٣٩- ٢٤٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ت).

(١٢٧) المرجع السابق ، ٢٤١
(١٢٨) انظر . مارك أنجينو ، التناصية ، ت محمد البقاعي ، مجلة علامات ، ٩٥، ج١٩ ، مج ٥، ذو القعدة ١٩٩٦م
(١٢٩) انظر . د. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ٥٧-٥٨، ط١ ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، لبنان ، ٢٠٠٢م
(١٣٠) انظر : عبد الله رضوان ، البنى السردية ٢ (نقد الرواية) ، ٥١٣-٥١٥، دار اليازوري ، الأردن ، عمان ط١، ٢٠٠٣م
(١٣١) انظر : حسن محمد جاد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ،٤٥، الهيئة المصرية للكتاب ، (د- ت)
(١٣٢) د. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ٦٤-٦٥، مكتبة لبنان ، ناشرون ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٢م
(١٣٣) الطيب صالح ، مريود ، ٥٥، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧م
(١٣٤) المصدر السابق، ٤٣
(١٣٥) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ، ١١١ ، مصدر سابق.
(١٣٦) المصدر السابق،١١٤
(١٣٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
(١٣٨) المصدر نفسه ،١٤٣
(١٣٩) المصدر نفسه ،١٤٢
(١٤٠) الطيب صالح ،عرس الزين ،٧٦،دار العودة ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨م
(١٤١) المصدر السابق،١٤٢
(١٤٢) الطيب صالح ، ضو البيت/ بندر شاه ،١٣
(١٤٣) د. أحمد حسن عبد الله ، الريف في الرواية العربية ، ١٤٣، عالم المعرفة ، ١٩٨٩م
(١٤٤) انظر . د. عالية محمود ، البناء السردي في روايات إلياس خوري ، ٢٢٦، دار الأزمنة ، عمان ، ط١، ٢٠٠٥م
(١٤٥) حسن محمد جاد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ،٤٥-٤٦.
(١٤٦) انظر ز عبد الله رضوان ، البنى السردية ٢ – نقد الرواية ، ٥١٥، مرجع سابق.
(١٤٧) انظر . واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، موفم للنشر ، ط١ ، ١٩٩٦م

المصادر والمرجع:
أولاً مصادر الدراسة (الروايات)

(١) الحسن البكري ، أحوال المحارب القديم ، مركز عبد الكريم ميرغني، أم دورمان ، ٢٠٠٤م
(٢) الطيب صالح ،عرس الزين ،دار العودة ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨م
(٣) الطيب صالح ، مجموعة دومة ود حامد ، دار الجيل ، بيروت ، (د- ت)
(٤) الطيب صالح ، ضو البيت ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، (د-ت).
(٥) الطيب صالح ، مريود ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧
(٦) الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الرابعة عشرة ، ١٩٨٧م
(٧) عباس عبود ، طقوس الرحيل ، الحضارة للنشر ، القاهرة ،ط٢ ،٢٠٠٩م
(٨) عصام قيسان، أموشي ، دار مبارك للطباعة والنشر ، (د- ت)
(٩) علي الرفاعي ، قبيلة من وراء خط الأفق ، أم دورمان ،٢٠٠٤م
(١٠) عماد البليك ، دماء في الخرطوم ، روزا ليوسف ، ط١، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٨م
(١١) منصور الصويم ، تخوم الرماد ، مكتبة المتوكل للنشر ، ط١، ٢٠٠١م ،
(١٢) منصور الصويم ، ذاكرة شرير ، مركز عبد الكريم ميرغني ، أم دورمان، ٢٠٠٦م
(١٣) منصور الصويم ، أشباح فرنساوي ، دار العين للنشر ، ٢٠١٤ م
(١٤) واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، موفم للنشر ، ط١ ، ١٩٩٦م

ثانياً المصادر و المراجع:

(١) د. أحمد حسن عبد الله ، الريف في الرواية العربية ، عالم المعرفة ، ١٩٨٩م
(٢) أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، دار صفاء ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢م
(٣) أحمد السماوي ، فن السرد في قصص طه حسين ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ، (د- ت)
(٤) أحمد العزي صغير ، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة ، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ٢٠٠٤م
(٥) بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م
(٦) بول ريكور ، الوجود والزمان والسرد ، تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٩م

(٧) جمال شحيد ، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشيد ، بيروت ، د- ط) ، ١٩٨٦م
(٨) جيرار جينيت وآخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط١، ١٩٨٩م
(٩) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢، ١٩٩٧م
(١٠) جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، ط١، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣م
(١١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠م حميد لحمداني ،
(١٢) حسن محمد جاد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية للكتاب ، (د- ت)
(١٣) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠م
(١٤) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، تح : مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، د – ت
(١٥) رولان بورنوف ، عالم الرواية ، تر: نهاد التكرلي ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١م
(١٦) سامي خشبة ، مصطلحات الفكر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ت).
(١٧) سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ٢٠٠٨م
(١٨) سمر روحي الفيصل ، ملامح في الرواية السورية ، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ، ١٩٧٩م
(١٩) سيزا قاسم ، بناء الرواية ،(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ،ط١ دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٥م
(٢٠) سيزا قاسم ، القارئ والنص والعلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ٢٠٠٢م
(٢١) عالية محمود صالح ، البناء السردي في روايات إلياس خوري ، ط١ ، دار الأزمنة ، عمان ، ٢٠٠٥م

(٢٢) عبد الرحيم الكردي ، الراوي والنص القصصي ، ط٢ ، دار النشر للجامعات ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م
(٢٣) عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر (د-ت)
(٢٤) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، (د- ط)، ١٩٧٨م
(٢٥) عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية ، ط١، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٢م
(٢٦) عبد الله إبراهيم ، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢، ٢٠٠٠م
(٢٧) عبد الله رضوان ، البنى السردية ٢ (نقد الرواية) ، دار اليازوري ، الأردن ، عمان ط١، ٢٠٠٣م
(٢٨) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، (د- ط) ، ٢٠٠٦م
(٢٩) عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، دار هومة ، الجزائر ، (د- ط) ٢٠٠٢م
(٣٠) علي المانعي ، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي ، منشأة لانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠م
(٣١) عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، (د-ط) ، ٢٠٠٨م
(٣٢) د. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط١ ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، لبنان ، ٢٠٠٢م
(٣٣) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، ط٢ن ١٩٩٤م
(٣٤) محمد سويرتي ، النقد البنيوي والنص الروائي - نماذج تحليلية من النقد العربي ، (الزمن – الفضاء – السرد)٢، لإفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١م
(٣٥) د. محمد يوسف نجم ، فن القصة ، ط١٠ ، دار الثقافة ، بيروت ،١٩٨٩م
(٣٦) ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٧م
(٣٧) مها حسن قصروي ، الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٢م

(٣٨) هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨م
(٣٩) د. يمنى العيد ، في معرفة النص ، ط٤، دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٩م
ثالثاً الرسائل العلمية المخطوطة:
(١) نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية ، رسالة دكتوراه جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ، ٢٠٠٨م
رابعاً الدوريات:
(١) مارك أنجينو ، التناصية ، ت محمد البقاعي ، مجلة علامات ، ، مج ٥، ذو القعدة ١٩٩٦م
(٢) محمد ساري ، نظرية السرد الحديثة ، مجلة السرديات ، مخبر السرد العربي، قسنطينة ، العدد ١، جانفي ، ٢٠٠٤م
(٣) يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، (د- ط) ، ٢٠٠٢م
(٤) يوسف وغليسي ، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية ، ٩-مجلة السرديات ، قسنطينة ، العدد ١، جانفي ، ٢٠٠٤م