تحوُّلات الخطاب الروائي في تجربة عبد العزيز بركة ساكن... «رماد الماء» نموذجاً [1]

د. عبد الغفار الحسن محمد محمد أحمد [2]

مستخلص:

تقوم هذه الدراسة على فرضية أن الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن، يُشكِّل بخطابه الروائي الجديد، من حيث الرؤية والشكل، تحوُّلاً في مسار الرواية السودانية.

– وأن تقنياته واستراتيجيّاته في القصّ تنتمي إلى تجربة الجيل الجديد من الروائيين العرب، هذا الجيل الذي برز بعد جيل الستينيات الذي أرسى قواعد السرد الروائي المحكم، لتدخل الرواية العربية مرحلةً جديدة تستجيب للوعي الجديد والتحولات الكبرى في بنية الوعي العربي على مستوى المجتمع والفكر والفن.

(1) نشرت هذه الدراسة بمجلة "أفكار وآفاق" التي تصدرها جامعة الجزائر (2)- المجلد الرابع- العدد -6 2015.

(2)أكاديمي سوداني متخصص في الأدب والنقد ويعمل استاذاً مشاركاً بجامعة وادي النيل.

obeikandi.com

– وأن رواية «رماد الماء» [1] ما هي إلا نموذج واحد من تجربته الفنية الثرية بهذه التقنيات الحداثية.

– وما تهدف إليه هذه الدراسة قراءة هذه الرواية قراءة نقدية تحليلية؛ تستجلي من خلالها عناصر الإبداع الفني الجديدة والمغايرة لأسلوب القصة التقليدي.

وستحاول الدراسة أيضاً الكشف عن طبيعة الخطاب الروائي الجديد الذي يتماهى مع الواقع بطريقة مختلفة عن طرائق السرد التقليدي عند الجيل السابق.

مقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، وسلَّم تسليماً كثيراً، وبعد:

إن الخطاب الروائي العربي مرَّ بعدة تحولات، سواء على مستوى الموضوعات التي عالجها، أو التقنيات والأساليب التي وظَّفها في التعبير، وذلك رغم قصر عمر الرواية العربية مقارنةً بالشعر. وقد برزت هذه التحولات بشكل رسمي على يد جيل من الروائيين الجدد، هذا الجيل الذي ظهر بعد جيل الستينات الذي أرسى قواعد السرد التقليدي الواقعي المحكم، وجاء هذا الجيل بمفهوم جديد في نظرته للواقع من جانب، وفي أساليبه الفنية المبتكرة في تشكيل العمل الروائي من جانب آخر.

(1) عبد العزيز بركة ساكن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عربية131، سنة 1999م.د.ط

obeikandl.com

وما تهدف إليه هذه الدراسة النظر في تجربة أحد رواد هذا الجيل في السودان «عبد العزيز بركة ساكن»، لما شكَّله خطابه الروائي من جدة على المستويين الدلالي والشكلي.

كما تحاول هذه الدراسة لفت انتباه القراء إلى عمل إبداعي واحد من أعماله الكثيرة، والتي تحتاج كلها إلى قراءات نقدية معمقة، هذا العمل هو روايته «رماد الماء» وهي إحدى رواياته التي تُمثِّل هذه الحساسية الجديدة في إبداع الرواية؛ سواءً أكان ذلك من خلال نظرتها للواقع، أو من خلال استراتيجيات القص الحديثة التي توافر عليها بناء الرواية.

ولعلنا بهذه الدراسة نُنَبِّه النقاد إلى ضرورة النظر في تجربة هذا الروائي السوداني الثرَّة، والتي لا تقل عن تجربة أي روائي عربي آخر نال صيتاً إعلامياً وحظيت أعماله بالدراسات النقدية المعمقة. إلا أن آفة النقد في السودان –من وجهة نظري– أنه نقد كسول، لا يلاحق الأعمال الأدبية منذ ظهورها ويقوِّمها وينبّه القراء عليها، بل يهملها –في بعض الأحيان– إهمالاً قد يطول، حتى تستدعي مناسبة ما أعمال كاتب بعينه؛ فيلتفت إليه النقاد من بعد. ولعلَّ العديد من الأعمال الروائية لهذا الكاتب لم تُقرأ قراءة نقدية متخصصة بحسب بحثي في هذا الموضوع؛ مما استدعى هذه الدراسة حول هذه الرواية.

وتقوم هذه الدراسة على فرضية أن عبد العزيز بركة ساكن يُشكِّل بخطابه الروائي الجديد تحوَّلاً في مسار الرواية السودانية على مستويي: الرؤية والفن. وستحاول الدراسة قراءة روايته «رماد الماء» لتقف من خلالها على محورين

هما:

المحور الأول: تحولات الرؤية.

المحور الثاني: تحولات الشكل.

وتنتهي الدراسة بخاتمة ترصد أهم نتائجها. وبقائمة بهوامش البحث.

ويتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، بالإضافة إلى مناهج أخرى تستدعيها طبيعة الدراسة التي تنظر في الجمالي، كما تنظر في المضمون والمستوى الدلالي.

ويدرك الباحث أن أي قراءة لنص أدبي، مهما كانت قيمتها، فهي ناقصة؛ لأنها تنظر في العمل الأدبي من جهة القارئ، الذي بدوره يهتم ببعض الجوانب التي تسترعي انتباهه، ويغفل عن جوانب أخرى؛ مما يجعل أي قراءة لا تستطيع أن تستوعب النص المقروء وتسكب دلالاته كلها، وإن كانت مهمة في إضاءة بعض الجوانب في العمل الأدبي. فمن الله نسأل التوفيق والسداد.

المحور الأول: تحولات الرؤية:

إذا كانت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح تُمثِّل رؤية فنية في علاقة الأنا بالآخر (السودان-بريطانيا)، فإنها تنطلق من رؤية موحدة للذات في مواجهة الآخر الأجنبي، مبرزةً الهوية السودانية كهوية موحدة غير متشظية أو منقسمة، وهذه الرؤية للذات في مواجهة الآخر -الأجنبي- هي التي كانت سائدة منذ بدايات عصر النهضة الأدبية وحتى جيل الستينيات من القرن الماضي.

وإن كانت هذه الرؤية تبدو فيها الذات متصالحة مع نفسها، غير مُبرزةٍ

لتشقُّقاتها الداخلية، فإن هذا ما تغيَّر في التجربة الجديدة عند عبد العزيز بركة ساكن؛ حيث تُبرِز جملة أعماله الروائية –لاسيما رواية «رماد الماء«– موضوع دراستنا هذه – حالة تفتّت الذات وانقسامها على نفسها، مما يفضح حجم الهوة الثقافية والاجتماعية بين مكونات المجتمع السوداني ككل.

ولعل ذلك يطرح قضية علاقة العمل الروائي بالواقع، فإذا كانت المرحلة الأولى التي مثَّلنا لها بـ«موسم الهجرة إلى الشمال» تمثل ما يمكن دعوته بـ«الرؤية الريفية أو التقليدية للعالم، وهي الرؤية المنبثقة من درجة عالية من التجانس الثقافي، الذي يمكن القول معه بنوعٍ من المجتمع المستقر المتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية: مجتمع يحكمه نسقٌ اجتماعيٌّ واحد، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة. وهو اعتمادٌ لا يخلو من توتر ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع، وغالباً ما تنفث لمصلحة استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية بالمعنى الرمزي والحرفي معاً».[2]

أما المرحلة الثانية، والتي يمثّلها هنا الروائي عبد العزيز بركة ساكن الذي ينتمي إلى جيل الحداثة، وهو الجيل الذي برز إلى الوجود بعد الحرب العالمية الثانية، وقَوِيَ تَمثّله لمفاهيم مغايرة عند الأجيال التالية في مرحلة ما بعد السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن. فإن رؤيته للواقع مغايرة تماماً لرؤية الجيل السابق فيما يمكن أن يُطلق عليها «الرؤية الحضرية أو الحديثة

(2) صبري حافظ، (الرواية والواقع... متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، مقال ضمن كتاب الرواية العربية "وممكنات السرد" الجزء2، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت 2009م، ص180.

للعالم، وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعي وتجزئته، وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي. وبلورت كل شريحة منه استقلاليتها الخاصة، وانتهت من ساحته إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل، فلم يعد ممكناً الحديث عن نسقٍ اجتماعيٍّ واحد، ولا عن سلّمٍ مُوحَّد للقيم والمكانات الاجتماعية؛ كما كانت الحال في المجتمع التقليديِ القديم. بل أصبح الأمر متعلقاً بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبياً في ما بينها، لكن الواعية، في الوقت نفسه، بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة، التي تشارك معها في تكوين المجتمع الأكبر»...[3]

ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بَلَغ درجة الصراع، وأصبح محكوماً بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنينيّاً بدلاً من طابعها العُرفي والإنساني القديم.[4]

فرواية «رماد الماء» لعبد العزيز بركة ساكن تمثّل هذه الحساسية الجديدة في النظرة إلى الواقع، وما تعانيه الذات من تفتّت وتمزق، وهي تُصوِّر تحول المجتمع الجنوبي السوداني من مجتمع أبوي، كل سلطاته بيد سلاطينه وحكامه المحليين الذين لا يُعصَى لهم أمر، إلى مجتمع بنوِي تسودُه الفوضى وعدم الثقة في مكونات المجتمع الأخرى، نتيجة تبدّل المنظور للقضية الوطنية بين جيل

(3) نفسه، ص181.

(4)نفسه ص184.

الآباء وجيل الأبناء، الذين ابتعثتهم القبيلة ودفعت لهم من تبرها وأبقارها حتى يتعلموا في الخارج ثم يعودوا ليزيلوا ظلمات الجهل والتخلف والمرض، ولكنهم عادوا ليس من أجل حلِّ هذه المشكلات الملحة في مجتمعهم، وإنما من أجل خوض حرب التحرير ضد الحكومة المركزية؛ حيث أنهم أحسوا بحجم الهوة الثقافية والدينية والاجتماعية والعرقية بينهم وبين أبناء وطنهم في الشمال، والذي تشير إليه الرواية إشارة رمزية باسم مستعار هو (الشرق).

يصف لنا بركة ساكن، من خلال هذا المقطع السردي، هذا التحول منذ أول اجتماع أجراه هؤلاء العائدون مع أهلهم في الدغل على النحو التالي:

«عندما تعلّمنا عرفنا، تفتّحت أعيننا على أشياء كان يعمينا عنها الجهل، فرأينا الدغل كما يجب أن يُرى، ثرواته وأهمها البترول والذهب، الثروة الغابية والحيوانية، وهذه الأمور لا تُقدَّر بثمن أو تُعد، ولكن لماذا نظل نحن سكان الدغل أفقر الفقراء، ونحن أغنى الأغنياء؟، لماذا نحن جائعون ومتخلفون عراة وجاهلون؟.

ثم تحدث العائدون عن حرب الإبادة الشاملة وأعادوا ذكرى حرب 1950م بتفاصيل نسيها من حَضر الحرب من الشيوخ، واندهش لدقتها المتذكرون، كانوا يعرفون كل كبيرة وصغيرة عن حرب 1950م (ولو لا أنكم لا تستطيعون القراءة والكتابة لعرضنا لكم الوثائق الآن)، ثم تحدثوا عن حرب 1952م التي عُرفت في التاريخ بحرب التهجير، والتي أُجبرت فيها كثير من القبائل الدغلية على هَجر الدغل والإقامة على هوامش مُدن الشرق المتحضر والخضوع لبرامج تثقيفية تهدف لطمس هوية الدغليين

وتشريقهم، مسخهم» (ص 192-191).

ويمضي الراوي في سرد حكاية عودة هذا الجيل الذي لا ينتمي إلى الثقافة الأبوية، التي تؤمن بالاستقرار والرضا بالحياة والتعايش مع الشرقيين، والسعي لتحسين أحوال الدغل من حيث التعليم والصحة وغير ذلك مما سَهِر على تحقيقه الكواكير وزعيم الدغل. ولكنه جيل مختلف، تعلَّم ووعي لجوانب خفية في علاقته مع الآخر (الشرقي) الذي هو، في الأصل، جزءٌ من الذات بمفهوم الوطن الموحد.

وتواصل السرد ليكشف عن حجم الوعي الجديد بالواقع، والرؤية الجديدة التي تؤمن بالتحرر والاستقلال والتمايز العرقي والطبقي والديني بين مكونات الذات الوطنية: «الآن تفتّحت أعينُ أعيننا، والآن تفتّحت آذانُ آذاننا، وجئنا لنبصركم ما أبصرنا ونُسمعكم ما سمعنا، جئنا لنوحِّد القول والرؤية، فآن الأوان لكي نتحرر، لكي ننشأ دولتنا التي تخصّنا ونستمتع بثرواتنا التي تسرقها الآن حكومة الشرق» (ص192).

ورغم أن هذا السرد روائي وخياليّ إلا أنه يتماهى مع الواقع، بالشكل الذي أراد القاص أن يُعبِّر عنه، ويكشف من خلاله أن طبيعة الحرب لم تكن نتاج رفض مجتمع بأسره للتوحد في الذات الوطنية؛ ولكنه نتاج ثقافة جديدة هي ثقافة الأبناء الرافضة للتفكير الأبوي الذي كان هو السائد قبل ظهور هذا الجيل. فالكاتب هنا يريد أن يُجسِّد، من خلال عمله السردي أو الإبداعي، رؤيته الفكرية والاجتماعية التي تُعبِّر عن كل هذه التحولات. فهو يريد أن يُعبِّر من خلال هذا الجدل بين الجيلين عن هذه الثقافة الجديدة التي تؤمن

بالمغايرة والاختلاف عن المجموعات الأخرى المكونة للوطن الواحد. والمغايرة أيضاً لرؤية جيل الآباء، الذي لا يطمح للتحرر أو الاستقلال، ولا يرى شيئاً من ذلك، بل كل ما يراه هو إصلاح حال الدغل بفتح المدارس والمستشفيات وتطوير الصناعة وغيرها؛ مما يجلب الرفاهية والسعادة لهذا المجتمع الذي يرونه مستقراً ولا ينقصه غير ذلك. يَصِف الراوي لنا ذلك في المقطع التالي على لسان السلطة الأبوية: «نسي الأبناء أننا هنا ما زلنا لا نفهم الكلام المعقد، والناس جميعاً هنا يريدون أن يعرفوا منكم باللغة التي يعرفونها، هل ستفتحون بيوتاً للتعليم، هل ستفتحون بيوتاً للشفاء، هل ستستغلون التبر في تعمير الدغل وإنشاء الصناعات المفيدة؟ هل ستحاربون الملاريا والجدري والسل ومرض العظام، هل ستبدؤون ذلك اليوم؟ قولوا لهم ذلك وستسمعون النقارة تدق تحت كل شجرة، وكل قصب الدغل سيتحول إلى مزامير وإيقاعات، قولوا لهم ذلك وسترون البنيات الجميلات يرقصن التاتاتا، قولوا لهم ذلك وسترون كيف يلعب الأطفال لعباً لا يحلم به أحد.»(ص192).

استطاع الكاتب أن يجسّد، من خلال هذا الحوار بين جيل الآباء وجيل الأبناء، مدى الاختلاف في الرأي بين الجيلين؛ فرأي جيل الآباء لا يرى قضية تستدعي الصراع مع الآخر (الشرق) وإن كانت الرواية تشير في أجزاء منها إلى وجود توترات وعدم ثقة من قبل هؤلاء الدغليين تجاه الشرقيين، ولكن لم يصل الأمر في مخيلتهم إلى الحرب، بل كل ما يحلمون به أن يكونوا في مصاف الشرقيين، أن يتوفر لهم التعليم والعلاج والصناعات المتطورة، ومن

ثم تُحلّ المشكلة.

ويمضي السرد في الكشف عن الجدل بين جيل الآباء وجيل الأبناء عن ضرورات الحرب وأهمية التحرير والاستقلال من جانب، وبين ضرورات الحياة المتمثلة في التعليم والعلاج والتطور من جانب آخر. ولكن تنتصر إرادة الأبناء التي تقصي رأي الآباء جانبا وتعمل للحرب، وتُخرِّب الحياة الاجتماعية الوادعة التي كان يحياها الدغل قبل الحرب كما صورته الرواية؛ فيصير الواقع كما يصفه الكاتب:

«لا شيء، لا شيء

لا شيء غير هياكل الأشجار المحترقة.

أشجار الحبحب، المهوقني، المانجو والتك العملاقة.

لا شيء غير هياكل من الفحم والرماد.

أما القشدة والأناناسات والبابايات وغيرها من الشجيرات والعشبيات الهشة التي تنمو على جوانب التلال الخصيبة الممتدة ما بين الدغل الأوسط والشرقي عبر قرى لا لا، فترا، وكهوف الكا المتفرقة فيما وراء بحيرة التماسيح، قبيلة الكا المرعبة، تمتدّ خلفها سلسلة جبلية وعرة، يقولون إنها أم البحيرات تحتضنها منذ أن خلق الله رجلاً أسود جميلاً وسيدة سوداء ورمى بهما من السماء في إفريقيا، على قمة شجرة جوغان، هذه الشجيرات الهشة لا وجود لأشباح هياكلها لأن النيران التهمتها تماماً، النيران التي يطفئها المطر ثم تشعلها قذائف الراجمات، قنابل الأنتينوف البرميلية والشحنات النووية الصغيرة محدودة الأثر، التي تمّت صناعتها لتفعيل الحروب التقليدية في

رقعة من الأرض محدودة، عشرة أيام على التوالي الأرض سوداء ليس نتيجة خصوبة أو أن الله خلق لها طيناً في بشرة الإنسان لكن لأنها محترقة».(220).

في هذا المقطع الأخير من الرواية تتجلى روح الكاتب الإنسانية، ونظرته الخاصة للواقع والتي يتجلى فيها الرفض لهذا الواقع المأساوي للحرب التي أحرقت الوطن: طبيعته وإنسانه وقيمه، وباعدت بين مكوناته الاجتماعية، كل ذلك بفعل آخر خارج دائرة الذات يصنع السلاح؛ ليدير به هذه الحروب التقليدية بين مكونات المجتمع الواحد.

وهنا كأنّ الكاتب يريد أن يكشف لنا رؤيته حول هذا التفتت الداخلي في المجتمع الواحد، وأن سببه (الآخر) الذي خرج بجيوشه وعساكره، ولكنه واصل دوره التفتيتي للشعوب المستعمرة بعد أن عرف عنها كل صغيرة وكبيرة متصلة بالفروق العرقية والدينية واللغوية والثقافية بين أبنائها.

من جهةٍ ثانية، نَظَرت رواية «رماد الماء» في تعددية الذات في الوطن الواحد، واستطاع الكاتب، من خلال محكياته السردية، أن يكشف عن عمق الشروخ التي خَلَقت كثيراً من الحواجز أمام فرصة وطنٍ موحد فكراً وديناً وثقافةً ولغة، يُطلق عليه اسم البلاد الكبيرة.

واستطاع أن يعبّر من خلال سرده التخيلي عن حجم المفارقات بين الإنسان الذي ينتمي إلى الشمال، والإنسان الذي ينتمي إلى الجنوب، من خلال شخصية أحد أبطال الرواية «سلطان تيَّه». ذلك الشاب الذي ينتمي إلى الشمال أو (الشرق) كما هو في الرواية، وصفه الكاتب بأنه من أسرة غنية تقيم في الشرق، وإن كانت له جذور دغلية حيث أن أمه تنتمي إلى قبيلة الكا

آكلة لحوم البشر، ولكنها تتنكَّر الآن إلى هذه الخلفية العرقية.

وكذلك حال صديقه «الصادق الكدراوي» الذي كان يرافقه في كثير من رحلاته، في الغرب والجنوب، ولكنه تخلَّف عنه في هذه الرحلة. والراوي إذ يستحضر شخصية الصادق الكدراوي يستحضره على هذه الصورة: «وكان ذا حظوة لدى النساء، طارحاً نفسه كمشروعٍ للحب والعلاقات البناتية؛ مشروع، كما يقول الصادق، قومي، أقسم بينه وبين نفسه أن يعاشر من كل قبيلة في البلاد الكبيرة امرأة، أضعف الإيمان قبلة عميقة» (ص-19 20). فالكاتب عندما يقدمه بهذه الشخصية يطرح فهماً وقلقاً جديدين للجنس والعلاقات الاجتماعية، بعيداً عن الاستخدام المجاني لقصص الحب والعلاقات الجنسية، يريد أن يطرح قضية تفتت المجتمعات داخل البلاد الكبيرة ومعاناتها وانشطارها؛ فالصادق الكدراوي يسعى بأفعاله هذه إلى توحيد البلاد عاطفياً: «إنها دعوة من أجل توحيد البلاد عاطفياً، بلاد عجز بها الدين والمنطق والثقافة والعرق، فلنجرب المرأة» (ص20). بهذا الأسلوب والسلوك من قبل الصادق الكدراوي يريد أن يطرح رؤية في معالجة تفتت المجتمع في البلاد الكبيرة، لِمَ لا تنداح هذه الأعراق وتختلط دماؤها حتى يصبح مجتمعاً موحّداً، بدلاً من هذه الفروق البارزة بين مكوناته الاجتماعية التي لم يستطع الدين ولا الثقافة أن يعالجاها من وجهة نظر الصادق الكدراوي؟.

ثم إن «سلطان تيه» في علاقته مع الآخر «الجنوبي» أو الدغلي - كما يطلق عليه الراوي - تبدو الكثير من الإشارات التي وظَّفها الراوي للتعبير عن

حجم التمايز بين سكان الدغل وسكان الشرق؛ فسكان الدغل -كما تصفهم الرواية- أصحاب ثقافة بدائية وثنية، عراة، يحمون قبيلتهم بأسلوب أسطوري سحري من خلال حارس هو الذئب، الذي عندما هاجم سلطان تيه في أول ليلة يبيت فيها في الدغل، أطلق عليه النار فأرداه قتيلاً، وهو لا يعرف حقيقة أنه ارتكب جرماً كبيراً كبيراً، فهذا الذئب ليس مجرد حيوان مفترس عادي، وإنما يمثل شيئاً مقدساً، غاب عن سلطان تيه الذي وَلَج المكان من غير أن يتبين موطئ قدمه، ولم يتعرف على ساكنيه، ولكنه عندما رأى في الصباح مجموعة من المحاربين يحيطون بالمكان ورأى ذلك الكهل القادم الذي وقف له الجميع احتراماً، إنه الكواكيرو بلغتهم وهو سلطان هذا الدغل وسلطان قبيلة لالا التي يحرسها هذا الذئب الذي تحيط به روح برمبجيل إله القبيلة.

ويحاول الكاتب، بأسلوب تصويري مشوق، أن يصف موكب المحاربين وهم يحملون لحم الذئب في شكل شرائح على عيدان من البامبو... على سلطان تيه أن يأكل هذا اللحم حتى تحلّ فيه روح الذئب الحارس. ويصف الموكب الحزين المصحوب بإيقاع (النُّقارة)، ويصف النساء وقد خرجنَ حزانى يُصدِرنَ أصواتاً تدلُّ على عمق الحزن، وعمق الجرم الذي ارتكبه هذا الغريب. ولو أنهم لم يتفهموا عدم قصده، وجهله بقيمة هذا الذئب الروحية عندهم؛ لكان مصيره القتل على أقل تقدير، إلا أن حكمة الكواكيرو هي التي قضت بإبقائه على قيد الحياة، وأن يُعاقب على فعلته بالسجن في كهف أعلى التلة التي تقع على سفحها القرية التي يقيم بها هؤلاء الدغليون، وألا

يُفكَّ أسره حتى يكمل أكل لحم الذئب.

ولكي يُعمِّق الكاتب هذه المفارقة بين سلطان تيه، كممثل لثقافة الشرق، وبين سكان الدغل، يستحضر بقاءه في الكهف مقترناً بقصة عجيبة؛ إذ يخيّل إليه أن هذا هو الكهف الذي نام فيه أهل الكهف في استدعاء لتلك القصة القرآنية التي جاءت في سورة الكهف، ولكنه يستبعد هذا؛ لأنه يعرف أن مكان الكهف المذكور في القرآن في مناطق بعيدة عن هذا المكان، على جهة البحر المتوسط، ولكنه يحسّ بوجودهم معه في هذا الكهف ويسمِّيهم بأسمائهم ويحاورهم ويحاورونه، يُقنِع نفسه أن ما يحسّ به من وجودهم (مجرد بيان)، وهنا يمزج الكاتب بين الواقع والأسطوري وما هو موجود في الثقافة السودانية؛ من أن الصالحين يحلُّون في عدة أماكن ويبيّنون فيها، ويعتقد من يكون في هذا المكان بوجود هؤلاء الصالحين. ثم يشير الراوي إلى كثير من التفاصيل التي تؤكد ثقافة سلطان تيه المغايرة لثقافة سكان الدغل؛ كان يهيئ لنفسه مكاناً يصلي فيه، ثم يكرر عدداً من التعاويذ التي يتحصَّن بها الإنسان المسلم، ويسترجع كثيراً من الأوراد التي كان والده الصوفي يكرّرها كثيراً، ويتمنى في هذا الظرف لو أنه كان قد حفظها جيداً حتى تسعفه من هذه المخافات التي تورط فيها.

كما يوظف قصة الفتاة سنيلا بنت مستر جين؛ ليبرز من خلالها بعض الفروق الثقافية بين ثقافة سلطان تيه (الشرقي) وسكان الدغل. هذه الفتاة التي تركها والدها في الدغل بعد أن اختار أن يصبح شخصاً بدائياً، وهي تربَّت تربية دغلية، إلا أن محاربي القبيلة يعافونها لأن لونها لا يشبه لونهم

الأسود الجميل ويعتبرونها برصاء، عندما تقع عليها عين سلطان تيه يجنّ بها جنوناً، ويتمنَّى لو ظفر بها، هذه الغجرية البرصاء الجميلة المتوحشة كما يصفها. وعندما تهيئ له فلوباندو فرصة اللقاء بها، وتقدمها له في كهفه، يقف عاجزاً أمامها لا يستطيع أن يفعل لها شيئاً، ولا أن يروي شبقها فهي ما زالت عذراء وغير مرغوب فيها من قبل محاربي الدغل.

ولكن ما السبب الذي يجعله عاجزاً إلى هذا الحد؟ هذه الفتاة هي السبب في بقاء سلطان تيّه في هذا الكهف وعدم محاولة الهروب من هذا الدغل، وهي التي طالما حلم بها وأحبها حباً صادقاً وتمنى أن يتزوجها، لماذا يقف هنا عاجزاً وهي بين يديه مهيأة لكل ما يتمناه الرجل من المرأة؟ يوظف السارد أسلوب الحوار الداخلي ليكشف عما تنطوي عليه نفس سلطان تيَّه في تلك اللحظة، وليتضح أن الحاجز الذي منعه هو حاجز ثقافي، هو موروثه الديني الذي يُحرِّم الزنا، أهل الكهف الذين ضجّوا فيه (لا تزنِ لا تزنِ)، خطيب الجمعة في بلده والذي يتذكر منه عقوبة الزاني، كل هذه العوامل جعلته يهرب من أمامها ويرفض مواقعتها، الشيء الذي تمناه بكل جوارحه طيلة بقائه بالدغل لم يستطع أن يفعله. تتهمه فلوباندو الفتاة السوداء الجميلة المترجمة بأنه عنين، بل تتهم الشرقيين كلهم بأنهم باردون جنسياً، وترجع ذلك إلى نوعية الطعام الذي يتناولونه، ولكنها لا تستطيع أن تستوعب هواجس سلطان تيَّه ومانعه الحقيقي: وهو ثقافته الدينية المختلفة تمام الاختلاف عن تصورها لمثل هذه العلاقات الإنسانية.

كل ذلك لم يجلب لسلطان تيَّه عداءً حقيقياً مع أهل الدغل، وحب سنيلا

وفلوباندو له دليل على أن كل من في الدغل يبارك علاقته هذه، ولا يرى فيه إشكالاً، طالما أنه قادر على طاعة السلطة الأبوية المتمثلة في الكواكيرو الزعيم الأوحد لقبائل لالا، والذي طلب منه أن يفتح بيتاً يُعلِّم فيه الصبيان مقابل أن يزوجه من سنيلا التي عشقها، بل ويمكنه أن يزوجه فلوباندو أيضاً، في مجتمع لا يرفض تعدد الزوجات بل يتباهى بذلك. ولكن سلطان تيَّه يرفض في داخله هذا العرض الذي لا يستطيع رفضه صراحة، لأنه يرى نفسه ذلك المثقف مشروع (البروف) مكانه قاعات الجامعات وليس هذه الأدغال والأوحال.

وهنا يظهر أن المجتمع الدغلي، حتى هذه المرحلة من السرد الروائي، ما زال مجتمعاً أبوياً مستقراً على أعرافه وتقاليده، ولا يرى في ابن الوطن الغريب عن الدغل عدوَّاً، لدرجة إقصائه أو قتله أو ما شابه ذلك، بل يمكن إدماجه في المجتمع إن رأى ذلك.

ولكن هذه المرحلة تغيَّرت بعد مجيء الأبناء الذين خرجوا ليتعلموا، ثم يعودوا ليعمروا الدغل، فقد كانت عودتهم - كما بيَّنا - إيذاناً بتحول هذه الروح المتسامحة الأبوية، إلى روح الأبناء التي تؤمن بتباين الآخر تبايناً يحول دون التسامح والوحدة في ظلّ وطنٍ واحد اسمه البلاد الكبيرة كما يطلق عليه الراوي.

فسرعان ما تحوَّلت بمجيء الأبناء إلى الدغل هذه العلاقة مع سلطان تيَّه إلى علاقة قطيعة؛ حيث طلب منه «تيم» -وهو أحد العائدين وممن يجيدون أكثر من لغة أوربية- بعد أن حقق معه، وعلم أنه ليس بجاسوس لحكومة

الشرق، طلب منه مغادرة الدغل فوراً، ولم يمهله إلا ليلة واحدة.

سنيلا، التي كانت مرفوضة من قبل محاربي الدغل، تغيرت النظرة إليها من قبل هؤلاء الأبناء العائدين من الغرب، والمشربين بحب الثقافة الأوربية التي تجلت من خلال السرد، في موسيقاهم التي يقلدون بها الموسيقى الغربية، وهي بعيدة عن ذوق الدغليين الذين كادوا ينصرفون عنها، لو لا أن جذبهم رقصهم الغريب أيضاً والمليء بالميوعة والذي لا يشبه رقص محاربي الدغل. كلماتهم وإيقاعاتهم كلها خارج إطار الذوق المحلي الدغلي، الذي طالما أثرى حياته بالإيقاعات المختلفة في مواسم الحصاد والمطر وغيرها، ولكن ما يغني به هؤلاء لا ينتمي إلى شيء من ذلك. الفتيات الدغليات بُهِرن ببريق الحضارة الوافد عليهن مع هؤلاء العائدين، الذين حملوهن على متون سياراتهم «الجيب» واختلوا بهن تحت أشجار الجوغان البعيدة، في سلوك لم يكن معهوداً في العلاقات الاجتماعية من قبل، حتى ثقافتهم الجنسية غريبة لا عهد لمحاربي الدغل بها.

وهكذا بدت علاقة هذا الجيل من خلال السرد الروائي، منتمية فكرياً وروحياً وفنياً واجتماعياً لثقافة الآخر (الأجنبي) الذي طالما عرف المجتمع الأبوي أنه هو العدو الأوحد الذي لا ينبغي أن يركن له أو يقع في فخاخه. فقد كان جيل الكواكيرو يرفض هؤلاء البُرص، لا يرى فيهم غير تجَّار رقيق أو صيادين هدفهم سرقة ثروات الدغل الطبيعية، أو شركات أخشاب تقوم بسرقة ثروتهم الغابية. كل ذلك السرد الذي حوى مثل هذه التفاصيل يؤكد أن علاقة الأنا بالآخر (الأجنبي) في فترة المجتمع الريفي الرعوي لم تكن

علاقة جيدة. فعندما جاءهم مستر جين وزوجته ماريانا استقبلوهما بحذر؛ لأنهم يعرفون أن هؤلاء البُرص لا يمكن أن يأتي منهم خير، وأنهم عندما يأتون يبنون بيتاً يقولون: إنه للرب، في إشارة إلى التبشير المسيحي الذي انتشر في تلك الفترة. ولكن الكواكيرو وافق على احتضان آل جين عسى أن تكون نهضة الدغل على أيديهما؛ فهم قوم أولو حضارة، عسى أن يفتحا بيتاً للتعليم. ولكن عندما اجتمع الصبية لمستر جين في بيت الرب حذرهم من التعليم وأغراهم بحياة البدائية، وهو نفسه قد قرر أن يحيا بدائياً، حيث قام بمقايضة كل أمتعته وملابسه بأشياء دغلية، وأصبح هو ومسس جين عاريان تماماً مما أثار دهشة الدغليين الذين لم يروا مثل هذا العري في البرص من قبل. ويُعمِّق الكاتب أسطرة هذه الحادثة بأن جعل آل جين يختفون في الأدغال البعيدة وأنهم أصبحوا ذوو شعور كثيفة، ويقال: إن بعضهم شاهد لهم أذناباً، مما يجعل تحول الإنسان إلى قرد متصوراً، في نظرية معاكسة لنظرية دارون حول التطور[5].

والكاتب إذ يستحضر مثل هذه القصة العجائبية الغربية إلى متن سرده الروائي لا يأتي بها هكذا من غير مسوّغ فنيّ، فالرواية العربية الحديثة اتجهت اتجاهاً مغايراً لما كان سائداً في الفكر الأوربي من سيطرة العقل وتهميش الثقافات المحلية للشعوب. فبعد إفلاس المشروع الغربي حضارياً اتجه الكُتَّاب إلى تراثهم الديني والشعبي ينهلون منه ويؤكدون العلاقة النسبية بين

(5) أنظر تشارلز داروين، أصل الأنواع، ترجمة إسماعيل مظهر، مكتبة النهضة بيروت-بغداد، 1973م، ص-11 12.

الأنا والآخر [6]؛ فما عند الآخر ليس بالضرورة أن يكون هو الصحيح، وما عندي (أنا المهمش) هو الخطأ. فمستر جين هذا يحمل الدكتوراه في العلوم النووية وهو عالم خطير في السلاح، وكذلك زوجه ماريانا باحثة علمية في مجال التسليح النووي، أصيبت بأشعة خطيرة كان علاجها بالرجوع إلى الطبيعة النقية؛ ليتخلص جسمها من هذه السموم. وهذا هو السبب الرئيس الذي استطاع أن يقنع به الكواكيرو للبقاء بينهم، هذا الرجل الذي وصل إلى قمة المجد العلمي والتطور العقلي، ما الذي يدفعه إلى أن يتحول إلى كائن بدائي أشبه بالقرد؟!.

على كلٍّ فهذه الرواية مليئة بالإشارات الثقافية المهمة في فهم علاقة الأنا بالآخر من جانب، وعلاقة الذات بنفسها وتفتتها وانشطارها من جانب آخر.

المحور الثاني: تحولات الشكل:

اتخذت الرواية الجديدة معماراً فنياً مُطَوَّراً، وأقلعت عن أسلوب السرد التقليدي، وذلك عبر كسر عمود السرد التقليدي (السرد المحكم)، وذلك عن طريق تقطيع السرد، وتداخل الأزمان وانقطاع تسلسلها وتعدد الرواة، وتقسيم الرواية إلى وحدات ومتتاليات تشكل حلقات متداخلة، عازفة عن الفصول المتعاقبة التي تقوم على الحادثة والتطور السببي والتسلسل الزمني؛ حيث يقوم كل فصلٍ فيها ببناء محور من محاورها أو الكشف عن شخصية

(6) أنظر بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي 1995م، ص 336-335

من شخصياتها، كما شاع استخدام تيار الوعي أو ما يسمَّى بـ(الديالوغ) أو الحوار الداخلي، وشاع أيضاً استخدام النهايات المفتوحة [7].

وقد استطاع عبد العزيز بركة ساكن، أن يوظف كل هذه التقانات الحديثة في عمله الروائي (رماد الماء) موضوع دراستنا هذه، وسنحاول الكشف عن هذا المعمار الجديد في بناء هذه الرواية من خلال رصد التحولات المهمة في نواحي السرد والزمان والمكان والشخصيات واللغة في هذه الرواية من خلال هذه القراءة النقدية التحليلية.

× تعدد طرق السرد وتقطيعه:

نلحظُ، منذ الوهلة الأولى لقراءة رماد الماء، أن كاتبها قد أقلع عن منهج السرد المحكم الذي يقوم على تطور الحادثة حتى يصل بالقارئ لمرحلة العقدة، ثم يعقب ذلك بمرحلة الكشف والتنوير، والذي غالباً ما يكون فيه السارد هو المتحكم في سير الأحداث والشخوص. فقد جاء البناء الفني هنا مغايراً تماماً لذلك الأسلوب التقليدي، حيث تبدأ القصة بمشهد تصويري سينمائي يصف عبر ما يطلق عليه بعض النقاد [8]: «عين الكاميرا، أو التصوير السينمائي» ما آلت إليه صورة الواقع (المكان) بعد الحرب في جنوب السودان من خراب وجثث وقتل وحرق وبقايا سلاح ورماد؛ ليرسم صورة ذهنية استباقية في مخيلة القارئ عن طبيعة موضوع روايته (رماد الماء) بما يحمله

(7) يوسف حسن نوفل، القصة بعد جيل نجيب محفوظ، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص 7(بتصرف).

(8) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول (مرجع سابق) ص305

عنوانها من دلالة رمزية على هذه الصورة التي رسمها. حيث تبدأ الرواية من حيث ما آلت إليه الأمور في نهايتها مما يلغي مسألة التعاقبية والسببية القائمة في السرد التقليدي.

قَسَّم الكاتب الرواية إلى فصول ووضع لكلِّ فصلٍ عنواناً يكشف عن الموضوع الذي يُعبِّر عنه النص، وأن العلاقة بين هذه الفصول ليست علاقة تعاقبية تقوم على التطور السببي والتاريخي، بل نجدها علاقة متداخلة، حيث تشترك مجموعة من الأصوات في سرد حكايات متفرقة، ومن مجموع هذه الحكايات التي لا تسير لنهاية محددة يمكن للقارئ أن يُكوِّن قصته الخاصة التي يكشف من خلالها عن محتوى هذا الشكل ودلالاته المتعددة؛ حيث تقوم اللغة بدور فاعل في تعميق الدلالات، فهي ليست كاللغة التقليدية البسيطة التي لا قيمة لها في نفسها، بل لغة تحمل كثيراً من الإشارات والرموز والإيحاءات التي تحتاج من القارئ إلى فهم مراميها المرتبطة بالثقافة الشعبية أو بالسرد التراثي أو الصوفي، أو غيرها من هذه الحقول التي أفاد منها الكاتب في معجمه الروائي. كما أنها لغة أقرب إلى لغة الشعر من حيث اهتمام الكاتب بالوصف التصويري الدقيق المليء بالصور التي تُحيل إلى ثقافة المكان وثقافة الشخصيات وتعمق معاناتها.

فقد جاءت فصول الرواية بالترتيب تحمل العناوين التالية: السلم هو جثة الحرب، مقتل الحارس، أهل الكهف، البحيرة، الغرباء، خيانة النص، خيانة النص مرة أخرى، الرجل لا يغضب لكنه يتعلم، الجذور، تيري الكا وأشياء أخرى، تيري، لا، لا، لا، الرأس العجوز يفكر، البداية، أزولوما الحرب،

السلم هو جثة الحرب.

فبعد الفصل الأول الذي يغيب فيه الراوي تماماً، ويعتمد فيه على الوصف التصويري، تبدأ في الفصل الثاني وحتى الثالث قصة سلطان تيَّه عن طريق السرد التقليدي (بضمير الغائب)، حيث أراد الكاتب من خلال هذه القصة الدخول إلى المكان واستكشافه من خلال رحلة سلطان تيَّه ذلك الشاب الذي ينتمي إلى الشرق (والشرق هنا اسم تجريدي ليس مقصوداً بل هو إشارة للشمال)، حيث يدخل سلطان تيَّه الدغل في المناطق الاستوائية من غير سابق خبرة بالمكان وطبيعة ساكنيه وثقافتهم ونظرتهم للآخر، كل ما يحمله خريطة للمكان؛ حيث يهدف للوصول إلى بحيرة التماسيح موضوع بحثه في الدكتوراه، بلا رفيق في هذه الرحلة، حيث تخلَّفَ عنه صديقه الصادق الكدراوي، الذي عادة ما كان يرافقه في رحلاته السابقة، بسبب مرض العظام، فعادة ما يتحول السرد عن طريق ضمير الغائب إلى ديالوغ أو سرد ذاتي يستحضر فيه سلطان تيَّه صديقه وطرائق تصرفه في كل موقفٍ يمرّ به، أو بحوار مباشر مع الفتاة السوداء المترجمة فلوباندو التي تجيد اللغة الإنجليزية، وتمثل حلقة الوصل بين سلطان تيَّه والمجتمع الدغلي. كل هذا التنوع في طرق السرد يضفي على النص حيوية ويُبعد عنه الرتابة المملة. ولنضرب مثلاً بهذا المقطع الذي حوى عدة أنواع من طرق السرد: عن طريق ضمير الغائب وعن طريق الحوار الداخلي يضاف إلى ذلك الوصف التصويري من قصة فصل أهل الكهف: «لا يدري متى أخلد إلى النوم. عندما استيقظ، كانت الشمس على هامات الأشجار... قربه على بعد ثلاثة أمتار ترقد جثة الذئب: قذرة

ومتفحمة وعنيدة. حوله خارج السياج كانوا -جميعهم على ما يبدو- ذكوراً يحيطون خصورهم بقلائد من الخرز وأنياب الحيوانات المتوحشة، ويخفون ما بين السرة وما فوق الركبة بقليل، بجلود أو أردية من النباتات، من أعناقهم تتدلى التمائم، يقفون حول السياج حاملين حراباً لها مقابض طويلة من القنا، البعض يحمل سهاماً، والبعض يحمل فؤوساً وأسلحةً بدائية. ينتعلون جلوداً سميكة، ربما كانت مصنوعة من جلد فرس البحر أو الجاموس، سود مثله، غير أن قاماتهم عالية بعض الشيء وأجسامهم نحيفة متناسقة تشعّ: قوة ورشاقة كأنهم نمور، تقاطيع وجوههم وسيمة قاسية حادة. بدا من الواضح لديه أنهم محاربون من قبيلة بدائية تقيم بمقام ليس ببعيد، سمعوا إطلاق الرصاص أو رأوا لهب النار بالليل. يستطيع أن يؤكد لنفسه أنهم ليسوا أكلة لحوم البشر: (الكا) تقيم بعيداً جداً عن هذا الموضع، حسب وعيه بجغرافية المكان السكانية، ربما كانوا من قبيلة (لالا)، لكن السؤال الساخن الآن هو: ماذا سيفعلون بي؟ هل سيرمونه بالحراب، إذا خرج من ناموسيته ظنّاً منهم أنه سيبادرهم بالهجوم؟ هل أبدأ أنا بإطلاق النار، رصاصتان في الهواء ترعبهم فيهربون فزعاً، ثم أهرب أنا بدوري؟، أم أنتظر لأرى ردَّ فعلهم؟ لا، لا، قد يكون ردي متأخراً -بعد فوات الأوان- تريث يا سلطان تيَّه، تريث، ترى ماذا سيكون تصرف الصادق الكدراوي إذا كان في ورطتي؟ إذا كنا معاً لا بد أنه سيختلق فعلاً يجعلهم يرمون أسلحتهم ويعانقوننا واحداً واحداً، من ثم يأخذوننا إلى مساكنهم ويؤمنون لنا الطعام والشراب، ثم يكرموننا بأجمل فتاتين في القرية كعادة كثير من القبائل البدائية في إكرامها للضيف.

لكن أين الصادق الكدراوي، أطلق الرصاص في الهواء؟ انتظر... تريث لا تفعل شيئاً. إن الكثير من القبائل البدائية لها طبع مسالم، أطلق، لا تطلق، كانوا صامتين كأنهم يستنبطون ما يدور في ذهنه. بعيداً عن ذهن سلطان تيَّه كان الصباح جميلاً ومشرقاً، طيور زرق ذات مناقير حمر تركّ على أغصان شوكية تغرّد نغماً خفيفاً حلواً ثم تطير فجأة نحو الغرب. من بعيد يأتي نشيد المغني: ...كان نشيده الحلو يعمق براءة الصباح: يزيده بهاءً. سلطان تيَّه تعلم التفاؤل بسماع المغني منذ أول صباح عانقه بالدغل... يعلو صوت الطبل يقترب كلما دنا أكثر اتضح صوت الجوقة التي تتبع الإيقاع والنشيد... أخذ بعض المحاربين يسلخون الذئب بينما اتجه الرجل الشيخ نحوه معه الفتاة الناهد الجميلة. بعض المحاربين، وقفوا حوله في حلقة، كان رجلاً شجاعاً سلطان تيَّه وهو يرتعد من الخوف في انتظار المصير المجهول. لا وقت لديه لقراءة التعاويذ أو ذكر أسماء الكهف وكلبهم، بينما هو في شتاته إذا بصوت الفتاة يأتيه بكل وضوح:

Who is there?

بلغة إنجليزية سليمة دون أية لكنة، كأنما هي لغتها الأم، أحس بطمأنينة بالغة كأنما قفز من حضن الغول إلى حضن أمه مباشرة...» (ص 31-27).

نستطيع أن نلحظ تنويع طرق السرد في هذا المقطع الواحد بين عدة أصوات: صوت الراوي الغائب وصوت سلطان تيَّه مع نفسه وصوت المترجمة، يضاف إلى ذلك عدسة الراوي التي تصور كل شيء: المكان والمحاربين والأزياء والثقافة الاجتماعية في لغة تصويرية باذخة مع سهولتها.

أما الفصل الرابع بعنوان «الغرباء» فتتولى السرد، عن طريق (نا) المتكلمين، المترجمة فلوباندو لتحكي لسلطان تيَّه كثيراً من التفاصيل حول حياة آل جين الغرباء، ولكن عادة ما يتقطع السرد بمداخلات سلطان تيَّه، أو حواره الداخلي مع نفسه، وهو لا يهمه أن يعرف حياة آل جين بالتفصيل، كل ما يهمه أن تعرف فلوباندو أنه يحب سنيلا البرصاء بنت مستر جين «سأكون صريحاً وواضحاً مع فلوباندو، أقول لها أنا أحب إسنيلا البرصاء...» (ص61).

ثم يتحوَّل الحوار الداخلي إلى حوار مباشر مع فلوباندو، التي لا تُبدِي أيَّ انفعالٍ ظاهر من حبِّه لها، وهنا يوظف الكاتب الحوار الجدلي بينه وبين فلوباندو في إثبات قضية الحب، والفرق بين الحب والعلاقة الجنسية، وكلما يؤكد سلطان تيَّه فهمه للمسألة تخرج له فلوباندو بمفهوم مغاير لا يريده، ولعل هذا التجادل بين الأصوات داخل الرواية وطرحها لرؤى وتصورات متباينة يعكس سمة مهمة من سمات السرد الحداثي، هي سمة التعددية والنسبية في فهم الأشياء من جانب [9]، ومن جانب آخر عدم قدرة الراوي على السيطرة على ردود أفعال شخوصه وتصرفاتهم، مما يجعل البطل والسارد لا يسيران نحو نهاية محددة بل نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات «فقد تعددت مستويات الحوار، وتحول السرد من كونه قائماً بالإيهام بالواقع من خلال راوٍ سارد يزعم بأنه ملمٌّ بكل شيء، عالم بالتفاصيل، إلى نقد تحليل

(9) أنظر يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية1967م، ص25-24.

واستبطان»[10].

ثم يتحاور أسلوب السرد التقليدي والحوار الداخلي والحوار المباشر في فصلين متتاليين (خيانة النص) و(خيانة النص مرة أخرى)، يخصِّصهما الكاتب لكشف العلاقة بين سلطان تِيَّه وسنيلا من جانب، وبينه وبين فلوباندو من جانب آخر، ويتخلل السرد التقليدي الحوار الذي يكشف عن كثير من المفارقات بين سلطان تيَّه والمجتمع الذي حل فيه غريباً.

أما الفصل الثاني بعنوان (الرجل لا يغضب ولكنه يتعلم ص105) يفتتحه بهذا الحوار التخيّلي بينه وبين أهل الكهف ليعبر عن موقفه من فلوباندو، وخديعتها له بترجمتها الخاطئة للبنت التي أحبها، وليشير إشارة موحية إلى الحاجز اللغوي بين أهل الشرق وسكان الدغل، يضاف إلى المفارقات الثقافية والاجتماعية والدينية الأخرى، التي عبَّر عنها من خلال حكاياته وسرده في الرواية.

وقد تخلل هذا الحوار مع أهل الكهف الكثير من القضايا الدينية والسياسية، من ذلك هذا الجزء من الحوار الموظف للنقد السياسي، حيث يقول سلطان تِيَّه مخاطباً ثلميخا أحد أسماء أهل الكهف الذين يتخيل وجودهم معه بالكهف ويحاوره على هذا النحو:

عظني يا ثلميخا.

أنا لستُ بواعظٍ، أنا رجل هرب بدينه.

علّمني دينك ثلميخا.

(10) يوسف حسن نوفل، القصة بعد جيل نجيب محفوظ (مرجع سابق) ص8.

أنا لست معلماً.

إذن قل لي ما هي لغة النساء؟

إنها كلغة الطير.

ما لغة الطير؟

اسأل الطير.

غضب سلطان تِيَّه قال:

أنت دائماً تهرب من السؤال كما هربت من قبل من الحاكم الروماني، لم لا تتعلم المواجهة، إلى متى ستظل هارباً؟.

إلى أن يصبح الواقع كما أشاء.

إن الواقع يمضي إلى الأمام، أنت بهروبك تقف في مكانك كالذي يجري في دائرة، فما الذي يستحق الهروب؟

ديني.

الدين؟

نعم.

يا أخي ثلميخا، الدين كالفاكهة كالتفاح إذا أخفيته أو أغلقت عليه فسد، إنه يريد الهواء يحتاج إلى الآخرين.

قال ثلميخا متأثثاً:

من أين جئت لتتفه هروبنا؟

من أين جئتم أنتم لتقلقوا وحدتي؟

أنت الذي جئت إلينا (106).

obeikandi.com

وفي هذا الفصل تداخل مع الحوار المباشر، وحديث النفس، السرد عن طريق ضمير الغائب؛ الذي يفسح المجال أمام الراوي لإدخال كثير من الحكايات المتعلقة بالفعل الصوفي والروحي وأثره في سلطان تِيَّه الذي يبدو في علاقته مع سنيلا متناقضاً مع موروثه الديني.

ثم يلي ذلك الفصل بعنوان «الجذور» لتواصل فلوباندو ما انقطع من سرد حول حكاية مستر ومسس جين، وتحكي كثيراً من التفاصيل التي لا يمكن أن يُلمَّ بها الراوي ولا سلطان تِيَّه عن الدغل والحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الدغل، والسلطة التي يتمتع بها الكواكيرو، والخلافات البسيطة بينه وبين سلاطين القبائل المجاورة والاجتماع السنوي لهذه القبائل الذي يطوي هذه الخلافات؛ لتسير الحياة كما كانت هادئة مطمئنة.

ثم تدخل فصول الرواية التالية في تفاصيل عن الحياة القبلية في الدغل والعادات، وتضيء بعض جوانب الشخصيات التي مرَّ ذكرها في الرواية سابقاً من غير تفصيل في فصل (الكا، تيري وأشياء أخرى ص145)، وهنا يتجلى الفرق بين أسلوب السرد التقليدي وأسلوب السرد الحديث: «فقد كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي والتسلسل المنطقي للأحداث، وهو المنطق الذي يجعل الحبكة سيدة البنية الروائية... هنا لم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي، ولم تكن التداعيات قائمة على المنطق السببي، إنما استنَّت لها منطقاً مغايراً ينهض على الجدل وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة، واعتمدت روابط التماسك الداخلية على

خلق ذاكرة النص الداخلية وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساساً على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة بينها»[11].

إن تقطيع السرد وتعدد استراتيجيات القص من أهم خصائص هذه الرواية التي تعدَّدت فيها الأصوات وتتابعت فيها الفصول تتابعاً لا يقوم على السببية، وإنما على الجدل بين مكونات النص ومتابعة التفاصيل التي انقطع عنها السرد. فقد تأتي الحكاية مبتورة ويتجاوزها السرد، ثم يعود إليها السارد مرة أخرى يكمل تفاصيلها كما في الفصل السابق (تيري الكا وأشياء أخرى)، والذي يحكي عن تفاصيل في حياة وثقافة هذه القبائل الدغلية وبعض أفرادها مثل تيري زوج أنزيرا والد فلوباندو. ويوظف الكاتب هذه القصة ليدخل منها إلى ما يمكن تسميته بالسرد الأسطوري والسحري والعجائبي مما هو موجود في ثقافة الدغليين، وذكر عاداتهم في الزواج وموقفهم من تعدد الزوجات، مما يوحي بالمفارقة بين هذه الثقافة وثقافة الشرقيين.

ثم تمضي الرواية بالرجوع إلى مجهودات الكواكيرو وحلمه بنهضة الدغل؛ عندما يطلب من سلطان تِيَّه فتح بيت للتعليم مقابل أن يزوجه سنيلا في فصل بعنوان «البداية ص185» يوحي ببداية نهضة الدغليين؛ باتجاههم نحو قضاياهم الحقيقية؛ ومحاولة معالجتها، ولكن تقطع هذه البداية عودة الأبناء الذين جاءوا ولكنهم يحملون رؤية مغايرة لرؤية الكواكيرو، جاءوا

(11) أنظر صبري حافظ (مرجع سابق) ص188.

ليعلنوا بداية الحرب على الشرقيين من أجل الاستقلال، ومن هنا يأخذ السرد طبيعة تجادلية بين الأبناء من جانب والكواكيرو من جانب آخر، وظهر صوت جديد في السرد يمثله هؤلاء الأبناء تجلى من خلال الحوار المباشر مع الدغليين من جانب، ومن خلال السرد عن طريق ضمير الغائب الذي يصف أجواءً جديدة وثقافةً جديدة ونمطاً جديداً في الحياة الاجتماعية؛ بدأ يؤثر في محاربي الدغل. وإن لم يعجب الكبار وحكماء الدغل الذي رفضوا هذا التغيير، لتدخل الرواية في فصلها قبل الأخير بعنوان (أزولوما الحرب ص209)، والتي بدأت بتحدٍّ سافر من قبل هؤلاء العائدين للسلطة الأبوية التي أعلنت مواجهة هؤلاء العائدين قبل أن يشعلوا الحرب. لقد استطاع الراوي أن يُصوِّر هذه الأجواء من خلال هذا الخطاب الموجَّه من الكواكيرو لمحاربي الدغل: أبنائي، الأرض التي تمشون عليها هي أمّكم، فخفّوا في مشيكم وقدّروا، والشجرة التي تسكنون وتأكلون وتشربون هي أختكم، فخفوا في سكناكم وأكلكم وشربكم وقدّروا، والهواء الذي تتنفَّسون والشمس والقمر والمطر والصاعقة والمرأة حين تعشق والذئب؛ فلا تشعلوا ناراً وأنتم تخشون الحريق، فقط مدوا يدكم لله وسيملؤها بالكراوا والدنبا: باللذة. (ص209).

وعندما يتهيأ جيش الكواكيرو لردع الأبناء عن الحرب، يصف الراوي أجواء المعركة: «من على شجرة الحبحب العملاقة بدأ ميدان المعركة مكشوفاً على جانبي أرض حرام أوجدتها الصدفة، على الجانب الشرقي الدبابات العشر التي تمثل الدفعة الأولى، أُحضرت مبكرة لأغراض التدريب ومعها

خبيران أجنبيان أسودان، هل سيطلقون نار الدبابات على المحاربين؟.

إنهم لن يفعلوا، وإلا عادوا إلى مهاجرهم خائبين، فقط سيقومون باستعراضٍ عسكري.

وإذا هاجمهم المحاربون؟

لا أدري إذا كانوا سيهربون أو يبقون داخل دباباتهم المصفحة.

...في الجانب الآخر الشرقي المحاربون في جلود النمر والرافيا يشكلون فرقاً ميدانية يطلون أوجههم بالرماد والجير وينشدون أزولوما الحرب، يستعرضون أسلحتهم في الهواء يقتلون أعداءً وهميين يعتقلون آخرين يربطونهم بحبال الرافيا والسعف، يقتلونهم يمثلون بجثثهم، هكذا يستدعون روح السلف لتنتصر، هكذا يخيفون العدو» (ص211).

وهكذا يصف المشهد وصفاً تصويرياً يتداخل معه الحوار إلى أن يصل إلى المشهد الذي بدأت به الرواية في أولها: مشهد الأرض المحروقة. ويختم به القصة من غير بارقة أمل واحدة تجلبها هذه الحرب، وأن ما جاء من سلم على جثة الحرب لم يترك فرصةً لحياةٍ وادعة وجميلة ومستقرة.

هكذا يقودنا الكاتب لنهاية سرده الذي تعددت فيه الأصوات والمصائر، أصبح مصير بطله سلطان تِيَّه في أيدي هؤلاء الذين حرموه من تحقيق أي شيء من أهدافه، حتى سنيلا منعوها إياه، وعاد بخفي حنين شاهداً على هذه الحرب، مُجَرِّماً لقادتها، الذين وصفهم بينه وبين نفسه؛ بعد أن طرده تيم أحد العائدين: «هؤلاء الصعاليك أي مدينة داعرة أفاختهم، أي جحيم؟، وداعا أصحابي أهل الكهف، حمران زادك الله نوماً كالموت» (ص196). وفي هذه

الجملة الأخيرة إشارة خفية ومهمة وهي أن الواقع ليس كما يشتهي، فلذلك تمنى له هذا النوم الذي يشبه الموت حتى لا يحس بشيء من هذا الخراب.

× المكان والزمان:

جاء المكان في رواية رماد الماء فضاءً مفتوحاً في المناطق الاستوائية جنوبي السودان، وإن لم تُذكر كلمة السودان بلفظها، إلا أنه استعار كلمة ذات دلالة رمزية بدلاً عنها هي (البلاد الكبيرة). كذلك لم تُذكر أية منطقة في هذا الفضاء باسمها الحقيقي بل استخدم أسماءً خيالية، وكذلك المناطق المجاورة والدول المجاورة أو البعيدة كلها أعطاها أسماءً خيالية، وكذلك أسماء القبائل التي تقطن في المكان، ولعلَّ هذا التجريد من أهم سمات الرواية الحديثة، فقد «تعزز مفهوم المكان المجرد مفارقاً للمرجع أو الواقع، ومستغرقاً في تخييله مع شيوع النظرية العلمية في الأدب وممارستها بجسارة وعمق واتساع مع نماذج التخييل الأدبي القائم على تشابك علائق المنظور الفني بعامة والسردي بخاصة، باستخدام النظرية النسبية وتعدد المنظورات إلى حد التشويه...»[12].

يجد الباحث أن المكان لم يعد قاصراً على التحديد الجغرافي بل أصبح ذو طبيعة سيميائية إشارية ذات دلالات مختلفة، «حيث نجد عدة أبطال ينتمون إلى فضاءات مختلفة، وأكثر من ذلك مرتبطون بأنماط مختلفة من أجزاء الفضاء، ونفس الفضاء قد نجده مجزَّءاً بطرق مختلفة تبعاً لاختلاف الأبطال،

(12) عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر (مقال)، مجلة جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد1، 2005م، ص 126.

ويظهر كل ذلك كنوع من اللعب بأشكال وأجزاء الفضاء، أي ما أسماه لوتمان ببلفونية الفضاءات»[13].

ولكن -في الوقت نفسه- نجد الكاتب عبد العزيز بركة ساكن يضفي على المكان صفاته المُشَخِّصة له: طبيعته، نوع الحيوانات التي تعيش فيه، الأعشاب والأشجار والطيور، التربة صخرية أو طينية، الماء مصادره والصالح منه وغير الصالح للشرب، ليؤدي من خلال ذلك إلى تعميق دلالة المكان سواءً ذَكَره باسمه أو باسم مستعار.

وقد أسهمت قدرة الكاتب الإبداعية على التصوير في رسم المكان الذي دارت فيه الأحداث وصفاً دقيقاً وفي عدة مواطن من الرواية، إلا أنه افتتحها بهذا الوصف للمكان:

«لا شيء لا شيء

لا شيء غير هياكل الأشجار المحترقة،

أشجار الحبحب المهوقني، المانجو والتك العملاقة.

لا شيء غير هياكل من الفحم والرماد.

أما القشدة والأناناسات والبابايات وغيرها من الشجيرات والعشبيات الهشة التي تنمو على جوانب التلال الخصيبة الممتدة، ما بين الدغل الأوسط والشرقي عبر قرى لالا، شاري، فترا وكهوف الكا المتفرقة فيما وراء بحيرة التماسيح، قبيلة الكا المرعبة، تمتد خلفها سلسلة جبلية وعرة، ويقولون: إنها أم البحيرات التي تحتضنها منذ أن خلق الله رجلاً أسود جميلاً، وسيدة سوداء

(13) محسن جاسم الموسوي (مرجع سابق) ص 117.

ورمى بهما من السماء في إفريقيا، على قمة شجرة جوغان (ص5).

بهذا الوصف التجريدي العام للمكان يفتتح عبد العزيز بركة ساكن روايته؛ ليحدد المسرح العام الذي ستجري فيه أحداث الرواية، ولكنه يعود، من خلال حكاياته المتعددة لعدة أمكنة محددة في هذا الفضاء، ويرسم صورتها بما يكشف عن طبيعة المكان وطبيعة ساكنيه وثقافتهم ومعاناتهم، وليجعل من تعدد هذه الأمكنة محوراً للصراع والجدل بين الثقافات والأصوات داخل الرواية. من أهم هذه الأمكنة:

- قرى لالا: حيث بنيت من أعواد البامبو، وكل ما فيها يدلّ على بدائية هؤلاء السكان وفقرهم، ينامون على الأرض ويفترشون أوراق الموز، ويوظفون الطبيعة بكل ما أتاحته لهم: في مأكلهم ومسكنهم وأرديتهم التي يرتدونها.

- بيت مستر جين: حيث يصفه الراوي وصفاً مغايراً: «يوجد حطام لمبنى شُيِّد من الحجارة، والمواد المحلية الأخرى، يبدو أنه المبنى الوحيد بالوادي الذي شُيِّد بالحجارة، المبنى المهدَّم، لكنه علامة على أثر إنسان» (ص7).

- الكهف: وهو المكان الذي سُجن به سلطان تِيَّه حيث يخيل إليه أنه الكهف الذي ينام به أهل الكهف ومعهم كلبهم.

- البحيرة: حيث ترقص سنيلا وتعزف على إيقاعات صُنعت آلتها من أعواد البامبو ومعها فلوباندو يتبادلان الدور، وسلطان تِيَّه يراقب.

- إبط الشيطان: حيث يوجد تبر القبيلة عند تلك التلال التي يحرسها المحاربون.

ثم إن تعدد هذه المكنة لا يزيد الرواية إلا تجادلاً بين مكوناتها الثقافية والحضارية؛ فأنت عند قرى لالا تحس بإيقاع الحياة البدائية الهادئة، بحياة الأطفال وآمالهم البسيطة وهم عراة، الكبار وهم يحتسون الدنبا والكراواوا، تعدد الزوجات وقيمة ذلك الاجتماعية بالنسبة للرجل عندهم، وما إلى ذلك من معتقدات وسحر وقيم روحية تجسد الحياة في هذا المكان.

أما إذا اقتربت من بيت آل جين، تتبدى لك ملامح الحياة الحضرية الأوربية، مما يخلق حلماً عند هؤلاء البسطاء بأن البيئة التي يعيشون فيها قابلة للتطور والحياة الإنسانية الراقية. كل ذلك من خلال حكايات فلوباندو لسلطان تِيَّه عن حياة آل جين، وكيف أنها ارتدت لأول مرة الثياب عندما انضمت إليهم فكانت مثار إعجاب الكبار والصغار. كما أنها عندما دخلت الحمام عند آل جين كانت دهشتها عندما رأت الماء يهبط من السقف في شكلٍ غير متصور عندها من قبل.

فمن خلال السرد في وصف المكانين وطبيعة الحياة في كل واحدٍ منهما تتكشف الكثير من المفارقات والآمال والأحلام والتطلعات المكبوتة، في مجتمع بدائي يسعى للتحضر على ألا يمسّ ذلك ثقافته ومعتقداته.

أما إذا اقتربنا من كهف سلطان تيَّه؛ فنحس معه بأنفاس ثقافة إسلامية عربية غريبة في هذا المكان، حيث لا يجد سلطان تِيَّه من يؤنس وحدته أو يذكره بدينه غير أهل الكهف.

على أن الكاتب عادة ما يتبع ذلك كله بوصف تصويري مشوق للمكان ويحشد كثيراً من التفاصيل حوله بشكلٍ يمكِّنه من قيادة القارئ معه إلى هذه

الأمكنة بسينمائية رائعة تجعل من عمله مُعَداً للإخراج المرئي.

أما عندما يصف موكب المحاربين وهم يحرسون «إبط الشيطان» كنز القبيلة، أو في رحلات الصيد، فأنت تحس بالتفصيل الحياتي والوصف التصويري الذي يسعى من خلاله الراوي إلى خلق بانوراما حياتية تفيض بالواقعية؛ حيث يسرف الكاتب في تفصيل حياتهم بكل مغامراتها، فيصف المكان، والإيقاعات والآلات الموسيقية الشعبية والأزياء الشعبية وأنواع الألحان المستخدمة حسب الحالة والغرض، ويصف الرقص، وأنواع الخمور التي يشربونها، كما يصف المرأة وعلاقتهم معها، وأي نوع من الشبان تفضل، إلى غير ذلك من التفاصيل.

أيضاً يتخلل وصف المكان سردُ بعض التفاصيل ذات الطبيعة العجائبية والقصص الأسطورية عن:

- قبائل الكا آكلي لحوم البشر، وعن قبح رجالهم وجمال نسائهم، وطريقتهنَّ في اصطياد الفتيان من القبائل الأخرى.
- بدائية مستر جين، فبعد أن كان عالماً نووياً، تحول إلى كائن بدائي أشبه بالقرد.
- بعض المعتقدات السائدة في مجتمع الرواية: روح برمبجيل إله الدغليين، ووصاياه التي يعتقدون بها.
- الذئب كحارس مقدس يحمل روح برمبجيل، وله مكانة خاصة.
- طائر البوم الذي يدل على الشر.

إذن حشد هذه التفصيل وتصويرها في سرد الحكايات عند عبد العزيز بركة

ساكن مرتبط بالمكان، وما يولده من دلالات وإيحاءات بطبيعة الحياة والثقافة من عدة وجهات نظر، ومن عدة أمكنة وليس من مكان واحد مغلق، بل من فضاءٍ روائيٍّ مفتوح، وبأسلوب تصويري يصلح للإخراج السينمائي، كل ذلك يُدخل الخطاب الروائي عند ساكن في شكل جديد حداثي، يستجيب لمقولات التعدد والنظرة التكعيبية للواقع، بما يحمله من متناقضات أو ثقافات متباينة، وشخوص وأمكنة مفتوحة على مناخات ثقافية متعددة. وكل ذلك يتفق ورؤية النقاد حول التحول في بنية السرد الروائي الجديد [14].

أما الفضاء الزماني في الرواية: فقد جاء أيضاً فضاءً مفتوحاً لا يقوم على الترتيب الزمني، حيث يكون حبل السرد متصلاً حتى النهاية، بل اعتمد ساكن على تقنية حداثية جديدة تقوم على تكسير خطية الزمن، حيث نجد سير الأحداث في علاقته بالزمن في خطٍّ دائري يتنقل فيه الكاتب من الحاضر إلى الماضي؛ حيث يبرز زمن الخطاب غير زمن القصة، بل نجد كثيراً من المفارقات الزمنية التي يصعب حصرها، وهذا ما يراه بعض الباحثين من أشكال التطور والتحول في الخطاب الروائي الحديث [14]. فبينما تبدأ الرواية بوصف الواقع بعد الحرب، تبدأ من جديد في الفصل التالي عن رحلة سلطان تِيَّه قبل الحرب إلى ذلك المكان، وتسير الأحداث إلى الأمام قليلاً في فصلين متتابعين، يكسر خطية الزمن فيهما بحكايات فلوباندو عن مستر جين قبل عشرين عاماً من مجيء سلطان تِيَّه للدغل، ثم ترتد الأحداث لتصف أحداثاً

(14) أنظر سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب) ضمن كتاب الرواية العربية ممكنات السرد (مرجع سابق) ص 147-146.

سابقةً تجاوزها السرد عن قصة زواج أنزيرا من تيري، وقبائل لالا، والكا وغيرها، يتداخل فيها الماضي بالحاضر، ثم يرجع الكاتب في النهاية إلى زمن القص في فصل (البداية)؛ ليسرد بعد ذلك أثر العائدين الذي كسر هدوء الحياة الدغلية، وما نجم بعد ذلك من أجواء حربية أفضت إلى نهاية كل شيء، ليصل إلى المشهد الذي بدأت به الرواية في وصف الأرض المحروقة، وهو نفسه الفصل الذي ابتدأت به الرواية مما يجعل سير الأحداث حلزونياً ورأسياً وليس أفقياً كما هو شأن الزمن في الرواية التقليدية. «ومن هنا يتكامل تحطيم خطية الزمن، مع تكسير عمود السرد، ويتولد عنهما معاً البعد التعددي الذي يطبع السرد المتقطع، بطابع يميزه عن السرد المحكم التقليدي» [15].

على أن الكاتب اهتمَّ بذكر بعض الأزمان في بداية الفصول أو أثناء السرد، بما يحدد زمن حدوث حادثة محددة، ولكنه لا يعبر عن زمن القصة نفسها من ذلك:

- الوقت منتصف النهار... هو مرهق عطشان جوعان يمضي للأمام... (ص10).

- لا يدري متى أخلد على النوم، عندما استيقظ كانت الشمس على هامات الأشجار (ص27).

- في إيقاع بطيء كانت تدور عقارب انتظاره ثقيلة باردة... (ص43).

- بين حين وآخر تزوره الفتاة المترجمة (ص43).

- عندما وعى غروب الشمس نتيجة لاحتجاب الرؤية أصدر أمراً ميدانياً

(15) نفسه ص147.

حازماً لنفسه: سيطلع القمر وتحضران حالاً (ص53).

-عرفنا ذلك في وقت مبكر من صبيحة اليوم الرابع عشر، قالت له فلوباندو... لأسبوعين كاملين كانوا يرقبون سلوك الغرباء.

-الساعة تشير إلى التاسعة صباحاً...

- ليس بإمكان مستر جين إلا أن يكون رجلاً مختلفاً ومنذ ميلاده، حيث كان أول طفل أنابيب أُنتج بشكل سري في العالم، كان ذلك في 1922م.

إن عدم الاشتغال على قصة محورية، وإنما على محكيات متعددة، يجعل بالضرورة زمن السرد متعدداً، بل لكلِّ حكايةٍ زمنها الخاص[16]. وهذا ما دَفَع عبد العزيز بركة ساكن إلى أن يَقرن فعل السرد بالتحديد الزماني في عناية واضحة بالزمان والوقت في درجتها المحددة المرتبطة بالمكان بعناصره وتفصيلاته وأصواته وأصدائه وألوانه ومعالمه، من غير ربطٍ زمني لأيٍّ من حكاياته بالحكايات السابقة.

يُضاف إلى ذلك ظاهرة أسلوبية نجدها متداخلة مع مفهوم الزمن هنا، أفاد فيها الكاتب من أساليب السرد التراثية وهي ظاهرة الاستطراد؛ حيث يكون السرد لحكاية ما، يستطرد الكاتب في حكاية جانبية لها مناسبة، حتى يخيل إليك أنه خرج عن موضوعه، ثم يعود مرة أخرى للقصة التي كان بصدد حكايتها فيكمل تفاصيلها، وهذا الأسلوب لا يخرج عن مفهوم تقطيع السرد وكسر خطيته حيث نجد زمن الحكاية لا يساوي زمن السرد، فـ«الشريط الزمني-الحكائي- لم يعد طويلاً ومطاطاً كما كان في المرحلة السابقة» [17]،

(16) نفسه ص 145.

بل يقوم السارد بتقطيع السرد وتلوينه مما يُذهب الرتابة والملل. فمثلاً بينما تكون فلوباندو في شأن سردِ تاريخ مستر جين قبل عشرين عاماً وما وقع من أحداث في تلك الفترة، إذا بسلطان تِيَّه يسمع صوت كلاب السمع المفترسة ويحاول الهرب ولكن فلوباندو بمكرٍ تطلب منه أن يتسلق المبنى؛ حتى تثبت له أنه جبان، ويتبين بعد ذلك أنها أصوات المحاربين الذين جاءوا للبحث عن سلطان تِيَّه الذي ينبغي ألا يغيب عن أنظارهم. ثم تعود في موقع آخر من الرواية في فصل (الجذور) لتكمل ما انقطع من حديث عن تاريخ آل جين.

إذن، يمكننا القول إن عبد العزيز بركة ساكن استطاع تحطيم خطية الزمن بتعدد الأصوات وبالرجوع إلى الماضي ثم العودة للحاضر، مما يجعل الزمن في روايته مغايراً للطريقة التقليدية للزمن في روايات الجيل السابق.

الشخصيات في الرواية:

لم تعد الرواية الحديثة تهتم -كما كان سائداً- بشخصية البطل ومركزيته، واعتبار كل الشخصيات الأخرى منساقة لتحقيق أهداف البطل وقصته؛ فقد أصبحت القصة الحديثة -كما هو شأن رواية رماد الماء- بلا بطل واحد، بل يمكن عدّ جميع الشخصيات في الرواية أبطالاً بالأهمية نفسها [18].

فسلطان تِيَّه أحد هذه الشخصيات ليس سوى شاب شرقي، وباحث أكاديمي عادي، فليس هو شخصية تاريخية أو أسطورية. يدخل على مجتمع جديد ساقته إليه الرغبة في إنجاز بحثه ميدانياً، ولكنه يقع في معضلات لم

(18) نظر يوسف حسن نوفل (مرجع سابق) ص 13.

(17) نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان*الدار البيضاء المغرب ط1، 1987م.

يضع لها حساباً، فهو ينوي الذهاب لبحيرة التماسيح؛ ليعدّ بحثه عن تلك التماسيح، ولكنه فجأة يتورط -بعد قتله للذئب- في أحداث لم يعرف كيفية الفكاك منها، فأصبحت هذه الأحداث هي التي تقوده إلى غير وجهته التي يريد، وفقد هو السيطرة على الحدث، وأصبحت المبادرة في صنع الأحداث بيد شخصيات أخرى شكلت هذه الأحداث، فلم يعد هو ذلك البطل الذي يقود الأحداث لتصل إلى النهاية التي يريد أن يصل إليها، بدليل أنه خرج من الدغل من غير أن ينجز أية خطوةٍ في مشروعه الذي جاء من أجله.

بل تدخل في السياق شخصيات أخرى تتداول معه القص، ولها الأهمية نفسها في سرد الأحداث وفعلها، وهي شخصيات من واقع مجتمع القصة لا تكاد تمنح بطولة في الرواية التقليدية، مثل شخصية فلوباندو المترجمة، وسنيلا الفتاة التي عشقها سلطان تيَّه، والكواكيرو زعيم الدغل، تيري زوج أنزيرا والد فلوباندو، والعائدون من أبناء القبيلة، ومحاربو الدغل... «فتتعدد الأصوات داخل الرواية بشكل يقضي على مسألة التفوق المعرفي للبطل، أو الراوي العالم بكل شيء، ليدخل القارئ من خلال تجادل هذه الشخصيات واختلاف وجهات نظرها حول القضايا المطروحة، إلى متاهات المعضلات الإنسانية التي تعانيها هذه الشخصيات، لا بغية التوحد معها، بل من أجل الكشف عن معاناتها وإيصال صورتها بقدرٍ كبيرٍ من الحرية»[19].

نخلص من ذلك إلى أن عبد العزيز بركة ساكن في رماد الماء استطاع أن يجسد ويكشف عن حياة الدغل من خلال شخصيات هامشية منتمية إلى

(19) صبري حافظ (مرجع سابق) ص191 بتصرف.

المكان نفسه، ولم يمنح البطولة لأي شخصية مركزية، بل جعل التجادل بين هذه الشخصيات من أهم استراتيجيات القص، التي يخرج منها القارئ بمفهوم جديد ينافي الأحادية ويؤمن بالتعددية والنسبية، وأن المركزي ليس بالضرورة أن يكون صحيحاً والآخر الهامشي على خطأ كما تقول بذلك نظريات النقد ما بعد الكولونيالي «الذي يُعنى برفض الهيمنة الإمبريالية والمركزية الثقافية الغربية، وينتقد نظرة الآخر الغربي الفوقية والعرقية للشعوب التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار الأوروبي، إلى جانب إثارته لقضية الهوية الوطنية وإشكالات التغيير الاجتماعي والثقافي التي تطال المجتمعات التقليدية» (20).

× اللغة في الرواية:

جاءت لغة عبد العزيز بركة ساكن في هذا النص مليئة بالإشارات والرموز الموحية ابتداءً من عنوانه «رماد الماء» الذي لا يمكن فهمه من غير تأويل، يحاول أن يستشفه القارئ من خلال مضمون الرواية، التي توحي بأن السلام جاء بعد حربٍ حوَّلت كل شيء إلى رماد، حتى الإنسان نفسه، ككائن مخلوق من الماء، لم يعد كما هو، بل صار محطماً وبقايا رماد.

يضاف إلى ذلك أن جُلَّ العناوين الداخلية لفصول الرواية تحمل مضامين إيحائية رمزية إشارية. أيضاً وظَّف الكاتب الوصف؛ ليرسم من خلاله صورة

(20) عبد المنعم عجب الفيا، في عوالم الطيب صالح قراءات نقدية الطبعة الأولى 2010م، ص83-82، (بتصرف).

تتماهى مع بيئة الرواية المكانية، فجاءت صوره شافّة عن ثقافة شخصياته، وتشبيهاته من بيئة الرواية:

- عندما استيقظ كانت الشمس على هامات الأشجار (27).
- وتجافلنا كسرب الغزلان الذي فوجئ بالنمر (ص61).
- أناناسة في اليد خير من وادٍ من الأناناس يحرسه جاموس (96-95).
- كان يحس بفراغ أمه فيه كبيراً وشاسعاً رطباً كجوّ الدغل محشوراً ممطراً، لكنه هلامي أيضاً (ص107).
- رأسه مزحوم بالفراغ وهو يمشي على العشب، يدوس على الجعارين بحذائه القوي الضخم متوكئاً على فأسه مستمداً بعض الشجاعة منها (ص108).
- كان يرتجف كزرزور عجوز صعقه البرد (ص198).
- قال الكواكيرو يصف العائدين «هل رأيت واحداً منهم هل صافحت أحدهم؟ إن أكفهم أنعم من أكفّ نساء سلطان فترا، إن الصبيات يتلذذن عندما يضغطن بأكفهنَّ الخشنة على أكفهم بقوة، فيتمايلون توجعاً مثل دودة الموز. وإنهم الآن يريدون الحرب ولا شيء غير:الحرب» (ص202).

هذه نماذج بسيطة من التشبيهات وأسلوب الوصف، الذي تصور فيه لغة الكاتب الدغل وحياة الدغليين في صور تتماهى مع واقعهم الطبيعي والاجتماعي.

كذلك اهتم الكاتب بذكر أسماء أغلب الحيوانات والطيور والحشرات والأشجار وغيرها، مما يكشف عن طبيعة المكان وجمالياته.

ذكر العديد من أسماء الشخصيات كما هي في مجتمع الدغل أسماء أعجمية، مما يضفي عليها صفة الواقعية. كما أنه استخدم لغة عربية فصيحة باذخة لا تستطيع أن تستغني فيها عن أيّ جملة أو تستبدلها بغيرها، من غير أن تتحول دلالتها التي عبَّر عنها بدقة، مع ميله إلى الفصحى المبسطة وبعده عن المعجم التراثي. كما اهتم بالإيقاع الداخلي للكلمات مما يجعل لغته في كثير من المقاطع، خاصة في المدخل، أقرب إلى لغة الشعر.

أدخلَ كثيراً من المصطلحات العلمية التي تدلّ على ثقافته ومداخلته في خطابه الروائي مع حقول معرفية وعلمية أخرى.

أدخل قليلاً من الجمل والعبارات باللغة الإنجليزية أو اللغات المحلية؛ حتى يدلّ على هوية المتحدث الثقافية. وحتى لا يتعذر على القارئ فهم مراده، فقد يُتبع هذه الجمل بالترجمة.

أفاد من ثقافته الصوفية فحَضر المعجم الصوفي بوضوح خاصةً في حواره مع أهل الكهف في أكثر من موقع في الرواية. ولعلَّ هذه الظاهرة للفعل الصوفي في السرديات أصبح مظهراً من مظاهر التحول في الخطاب السردي الذي لم يعد يؤمن بمركزية العقل، ويرفض الموروث الثقافي والديني والروحي في واقع الثقافات الأخرى.

أفاد أيضاً من الأسلوب القرآني في أكثر من موقف.

أفاد كذلك من التراث القديم واقتبس كثيراً من جمله وصوره من الشعر القديم في محاولة للكشف عن العمق الثقافي لشخصية سلطان تِيَّه، الصوت الوحيد لهذه الثقافة في الرواية.

خاتمة:

حاوَلت هذه الدراسة الكشف عن التحولات في الخطاب الروائي لعبد العزيز بركة ساكن، من حيث الرؤية والتشكيل. وتوصلت إلى النتائج التالية:

1 – تُعتبر تجربة عبد العزيز بركة ساكن الروائية، من خلال النظر في روايته «رماد الماء»، تجربة حداثية استوعبت كل التحولات المستمرة في: موضوع الخطاب الروائي، وشكله الفني.

2 – عبرت الرواية عن تحول المجتمع الجنوبي السوداني من مجتمع أبوي مستقر ومتجانس، وكل سلطاته بيد سلاطينه، إلى مجتمع بنوي تسوده الفوضى وعدم الثقة في الذات الوطنية الجامعة.

3 – عبرت الرواية عن حجم الوعي الجديد بالواقع والرؤية الجديدة التي تؤمن بالتحرر والاستقلال والتمايز العرقي والطبقي والديني بين مكونات الذات الوطنية.

4 – عبر الكاتب من خلال السرد، عن الجدل بين جيل الآباء وجيل الأبناء، عن ضرورات الحرب وأهمية التحرير من جانب، وعن ضرورات الحياة المتمثلة في التعليم والعلاج والتطور والاستقرار من جانب آخر.

5 – الرواية مليئة بالإشارات الثقافية في فهم علاقة الأنا بالآخر من جانب، وعلاقة الذات بنفسها وتفتتها وانشطارها من جانب آخر.

6 – أقلع الكاتب عن أسلوب السرد التقليدي المحكم، وذلك عبر تقطيع السرد وتداخل الأزمان وتعدد الرواة والأصوات. وتقسيم الرواية إلى فصول

متداخلة تعزف عن التعاقب السببي والزمني.

7 - كما شاع في سرده استغلال التراث الشعبي والأسطوري والعجائبي. كما أفاد من الأسلوب القرآني والسرد التراثي العربي.

8 - جاء المكان في الرواية فضاءً مفتوحاً بأسماء تجريدية مستعارة، ولكنه استفاد من تحديد بعض الأمكنة؛ ليعبر من خلالها عن الجدل بين الثقافات في مجتمع الرواية.

9 - كما جاء الفضاء الزماني مفتوحاً أيضاً في فترة زمنية ممتدة تتداخل فيها الأزمنة ولا تسير الأحداث بترتيب زماني كما هو معهود في الرواية التقليدية.

10 - جعل الراوي لكل حكاية في فصل من فصول روايته زمنها الخاص، مما يقرن بين فعل السرد والتحديد الزماني في درجتها المحددة المرتبطة بالمكان وعناصره، من غير ربط بالحكايات السابقة.

11 - جاءت لغة السرد مليئة بالإشارات والرموز الموحية، مع عناية بالوصف التصويري السينمائي الذي يصلح للإخراج المرئي.

12 - أدخل قليلاً من الجمل والعبارات باللغة الإنجليزية واللهجات المحلية، ليبرز تعدد الهويات الثقافية في مجتمع الرواية، ولكنه عادة ما يتبع ذلك بالترجمة.