تحولات الخطاب الروائي في تجربة عبد العزيز بركة ساكن : رماد الماء نموذجا

د.عبد الغفار الحسن محمد محمدأحمد

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية– جامعة وادي النيل– السودان

ملخص

تقوم هذه الدراسة على فرضية أن الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن، يشكل بخطابه الروائي الجديد، من حيث الرؤية والشكل، تحوُّلاً في مسار الرواية السودانية، وأن تقنياته واستراتيجياته في القص تنتمي إلى تجربة الجيل الجديد من الروائيين العرب. هذا الجيل الذي برز بعد جيل الستينيات الذي أرسى قواعد السرد الروائي المحكم، لتدخل الرواية العربية مرحلة جديدة تستجيب للوعي الجديد والتحولات الكبرى في بنية الوعي العربي على مستوى المجتمع والفكر والفن. أن رواية "رماد الماء"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999) ما هي إلا نموذج واحد من تجربته الفنية الثرية بهذه التقنيات الحديثة. وما تهدف إليه هذه الدراسة قراءة هذه الرواية قراءة نقدية تحليلية؛ تستجلب من خلالها عناصر الإبداع الفني الجديدة والمغايرة لأسلوب القصة التقليدية. وتحاول الدراسة أيضا الكشف عن طبيعة الخطاب الروائي الجديد الذي يتماشى مع الواقع بطريقة مختلفة عن طرائق السرد التقليدي عند الجيل السابق.

الكلمات الدالة : الخطاب الروائي، التجربة، القصة القصيرة.

Abstract

This study rises from the assumption that the Sudanese novelist Abdelaziz Baraka Sakin stes ups in the recent “Water Ash” a dramatic change in the Sudanese novel course in terms of vision and form. Moreover his techniques and strategies in narration belong to the modern generation experience from the Arabs’ novelists. This generation that came out after the generation of the sixties which has established the firm novel art narration foundations. This has enabled the Arabic novel to enter a new era in order to respond to the new awareness and the enormous change in the Arabic awareness construction at the level of community, thought and art. Thus, the “Water Ash” novel is only one model out

Résumé

Cette étude est basée sur l’hypothèse que le romancier soudanais Abdul Aziz Barka Sakin, forme grâce à son nouveau discours romancier, en matière de vision et de forme, un changement dans l’avenir du roman soudanais. Ses techniques ainsi que ses stratégies appartiennent à la nouvelle génération des romanciers arabes. Cette dernière a émergé après la génération des années soixante qui a posé les règles strictes de la narration des romans, elle a permis au roman arabe d’entrer dans une nouvelle phase du roman répondant à la nouvelle prise de conscience et des changements majeurs dans la structure de la conscience arabe au niveau de la communauté, de la pensée, et de l'art.

of this technical experience which is wealthy with these modern artistic techniques. The objective of this study is to go through this novel in a critical and analytical way which clearly identifies the new technical, creative factors that differ from the traditional narration style. The study also attempts to uncover the nature of the modern novel art address which corresponds with the reality in a totally different approach compared with the former generation traditional narration method.

Keywords: discourse, narrative, entrainment.

Le roman «Ramad el Maa» (Abdul Aziz Barka Sakin, 1999) représente l'expérience artistique qu'il a acquise grâce à ces techniques modernes. Le but de la présente étude est de recommander au lecteur de lire ce roman d'une façon critique analytique, de tirer à partir de quelques éléments de créativité artistique les points qui diffèrent du style traditionnel de l'histoire. L'étude a pour objective de divulguer la nature du discours romancier, qui est conforme à la réalité d'une autre méthode narrative traditionnellement utilisée par la génération précédente.

Mots clés : romancier discours, l'expérience, l'histoire courte.

مقدمة

إن الخطاب الروائي العربي مرّ بعدة تحولات، سواء على مستوى الموضوعات التي عالجها، أو التقنيات والأساليب التي وظفها في التعبير، وذلك رغم قصر عمر الرواية العربية مقارنة 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.

وما تهدف إليه هذه الدراسة النظر في تجربة أحد رواد هذا الجيل في السودان "عبد العزيز بركة ساكن"* لما شكله خطابه الروائي من جدة على المستويين الدلالي والشكلي.

*عبد العزيز بركة ساكن: أديب وروائي سوداني، حظيت أعماله باهتمام القراء والنقاد، ولكنها كثيرًا ما أغضبت الرقيب، وذلك لتوظيفه المفرط للجنس؛ حيث ترى المصنفات الأدبية بالسودان أنه يجرح الذوق العام، ولأنه يتبنى منهجا سياسيا وفكريا يساريا يخاصم السلطة الحاكمة في السودان. ومن أعماله الروائية: ثلاثية البلاد الكبيرة وتشمل: "الطواحين، رماد الماء،زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة"و أيضا: العاشق البدوي،وما تبقى كل ليلة من الليل،ومسيح دار افور، والرجل الخراب.وله مجموعة قصصية بعنوان موسيقى العظم،وأخرى بعنوان على هامش الأرصفة،ومجموعة قصصية بعنوان: "امرأة من كمبو كديس". عمل عبد العزيز بركة كاتباً في كثير من الدوريات والمجلات والجرائد المحلية والعربية والعالمية مثل مجلة العربي، مجلة الناقد اللندنية، مجلة نزوي، مجلة الدراسات الفلسطينية الصادرة في باريس باللغة الفرنسية، مجلة الدوحة القطرية، مجلة بانبال الصادرة باللغة الإنجليزية بلندن، جريدة الدستور اللندنية، مجلة حريات وغيرها، كما أنه عضو في نادي القصة السوداني وعضو في اتحاد الكتاب السودانيين، وشارك في بعض الفعاليات العربية والعالمية كمهرجان الجنادرية بالمملكة العربية=

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 تمثل هذه الحساسية الجديدة في إبداع الرواية، سواء أكان ذلك من خلال نظرتها للواقع، أو من خلال استراتيجيات القص الحديثة التي توافر عليها بناء الرواية.

ولعل رواية رماد الماء تعتبر تطورا فنيا وجماليا في تجربة هذا الروائي، مقاربة مع تجربته في رواية الطواحين، فإن كانت الطواحين انطلقت من رؤية تحررية وفكرة يسارية وخصومة سياسية مباشرة مع السلطة الحاكمة في الخرطوم. وكثر فيها انتهاك الذوق العام من خلال شخصيات متمردة على الواقع السياسي والعرف الاجتماعي، فإن رواية رماد الماء تقدم رؤية مختلفة لا تقوم على الطرح المباشر لها، وإنما على التمثيل السردي للصراع الذي أدى في نهاية المطاف لفصل الجنوب، ولكنه يوحي من خلال سرده بموقفه المنحاز للوحدة، والإشارة إلى الأيدي الغربية التي طالما سعت لفصل الجنوب عن الشمال: ثقافيا واجتماعيا ودينيا وعرقيا،وغذت العداء مع الشمال والإشارة إلى أن هذه النزعة الانفصالية هي من إنتاج النخبة التي تعلمت في الغرب وليس من صناعة المجتمع الجنوبي المحلي.

وكثيرا ما طرق في أعماله الروائية قضية المركز والهامش وفساد السلطة. وانحاز إلى عرقية السود في أغلب أعماله، وأبرزها على أنها مجموعات ذات ثقافة وفكر ليس بالضرورة أن تكون مندرجة في الهوية العربية والإسلامية.

على كل فالرسالة المضمنة داخل هذه الأعمال في الثلاثية توحي بأن السودان لا يمكن أن تحكمه ثقافة واحدة، فهو بلاد كبيرة متنوعة دينيا وعرقيا وثقافيا، مما حدا بتفسير عدد من النقاد لأعماله بأن الكاتب ذو نزعة انفصالية. غير أن الباحث يرى أنها نظرة جديدة للواقع، ومختلفة عن النظرة الكلاسيكية، نظرة تؤمن بالتعدد، ولكنها ليست انفصالية.

ولعلنا بهذه الدراسة ننبه النقاد إلى ضرورة النظر في تجربة هذا الروائي السوداني الثرة والتي لا تقل عن تجربة أي روائي عربي آخر نال صيتا إعلاميا وحظيت أعماله بالدراسات

= ومهرجان القصة القصيرة الثاني بعَمَّان، وورشة كتاب تحت الحرب بيروكسل، وفعالية الفنون بوابة للسياسة في فيينا– النمسا،وفيها قرر المعهد العالي الفني بمدينة سالفدن سالسبورج النمسا بتدريس روايتهُ (مخيلة الخندريس) للطلاب والطالبات، هذا وقد ترجمت الدكتورة إشراقة مصطفى الرواية للغة الألمانية وقام بنشرها المركز الأفريقي الآسيوي بفيينا عام 2011، وحصل على جائزة الطيب صالح للرواية على راويتهُ الجنقو مسامير الأرض عام 2009م.

النقدية المعمقة. إلا أن آفة النقد في السودان– من وجهة نظري– أنه نقد كسول لا يلاحق الأعمال الأدبية منذ ظهورها ويقومها وينبه القراء عليها، بل يهملها –في بعض الأحيان– إهمالا قد يطول، حتى تستدعي مناسبة ما أعمال كاتب بعينه؛ فيلتفت إليه النقاد من بعد. ولعل العديد من الأعمال الروائية لهذا الكاتب لم تقرأ 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 يشكل بخطابه الروائي الجديد تحولا في مسار الرواية السودانية على مستويين: الرؤوية والفن.

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. فالله نسأل التوفيق والسداد.

1.تحولات الرؤية

إذا كانت رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح تمثل رؤية فنية Artistic vision في علاقة الأنا بالآخر (السودان– بريطانيا) فإنها تنطلق من رؤية موحدة للذات في مواجهة الآخر الأجنبي، مبرزة الهوية السودانية Sudanese identity كهوية موحدة غير متشظية أو منقسمة، فإن هذه 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 مبرزة لتشققاتها الداخلية، فإن هذا ما تغير في التجربة الجديدة عند عبد العزيز بركة ساكن، حيث تبرز جملة أعماله الروائية– لاسيما رواية "رماد الماء" حالة تفتت 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 مثلنا لها ب«موسم الهجرة إلى الشمال" تمثل ما يمكن دعوته: "بالرؤوية الريفية أو التقليدية للعالم. وهي الرؤية المنبثقة من درجة عالية من التجانس الثقافي، الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر المتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية: مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة. وهو اعتماد لا يخلو من توتر ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع، وغالبا ما تنفث لمصلحة استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية بالمعنى الرمزي والحرفي معا"(صبري حافظ، 2009، ص 180).

أما المرحلة الثانية والتي يمثلها هنا الروائي عبد العزيز بركة ساكن، الذي ينتمي إلى جيل الحداثة وهو الجيل الذي برز إلى الوجود بعد الحرب العالمية الثانية، وقوي تمثله لمفاهيم مغايرة عند الأجيال التالية في مرحلة ما بعد السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن. فإن رؤيته للواقع مغايرة تماما لرؤية الجيل السابق فيما يمكن أن يطلق عليها "الرؤية الحضرية أو الحديثة 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 ممكنا الحديث عن نسق اجتماعي واحد، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية؛ كما كانت الحال في المجتمع التقليدي القديم. بل أصبح الأمر متعلقا بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبيا في ما بينها، لكن الواعية في الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة، التي تشارك معها في تكوين المجتمع الأكبر..."(صبري حافظ، 2009، ص 181).

ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع وأصبح محكوما بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعا تقنينيا بدلا من طابعها العرفي وإلانساني القديم. ..."(صبري حافظ، 2009، ص 184).

فرواية "رماد الماء" لعبد العزيز بركة ساكن تمثل هذه الحساسية الجديدة في النظرة إلى الواقع. وما تعانيه الذات من تفتت وتمزق، وهي تصور تحول المجتمع الجنوبي السوداني

من مجتمع أبوي كل سلطاته بيد سلاطينه وحكامه المحليين الذين لا يعصي لهم أمر، إلى مجتمع بنوي تسوده الفوضى وعدم الثقة في مكونات المجتمع الأخرى، نتيجة تبدل المنظور للقضية الوطنية بين جيل 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 حل 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، الذي 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 تعلمنا عرفنا، تفتحت أعيننا على أشياء كان يعمينا عنها الجهل، فرأينا الدغل كما يجب أن يرى، ثرواته وأهمها البترول والذهب، الثروة الغابية والحيوانية، وهذه الأمور لا تقدر بثمن أو تعد، ولكن لماذا 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 حضر 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 عرفت في التاريخ بحرب التهجير، والتي أجبرت فيها كثير من القبائل الدغلية على هجر الدغل وإلاقامة على هوامش مدن الشرق المتحضر والخضوع لبرامج تثقيفية تهدف لطمس هوية الدغليين وتشريقهم، مسخهم"

(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص191–192).

ويمضي الراويnarrator 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 سهر على تحقيقه الكواكير وزعيم الدغل، ولكنه جيل مختلف تعلم ووعي لجوانب خفية في علاقته مع الآخر (الشرقي)الذي هو في الأصل جزء من الذات بمفهوم الوطن الموحد.

وتواصل السردnarration ليكشف عن حجم الوعي الجديد بالواقع والرؤية الجديدة التي تؤمن بالتحرر والاستقلال والتمايز العرقي والطبقي والديني بين مكونات الذات الوطنية "الآن تفتحت أعين أعيننا، والآن تفتحت آذان آذاننا، وجئنا لنبصركم ما أبصرنا ونسمعكم ما سمعنا، جئنا لنوحد القول والرؤية، فآن الأوان لكي نتحرر، لكي ننشئ دولتنا التي تخصنا ونستمتع بثرواتنا التي تسرقها الآن حكومة الشرق"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص 192).

ورغم أن هذا سردا روائيا خياليا إلا أنه يتماهى مع الواقع، بالشكل الذي أراد القاص أن يعبر 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 يجسد من خلال عمله السردي أو الإبداعي رؤيته الفكرية والاجتماعية إلى كل هذه التحولات. فهو يريد أن يعبر من خلال هذا الجدل بين الجيلين عن هذه الثقافة الجديدة التي تؤمن بالمغايرة والاختلاف عن المجموعات الأخرى المكونة للوطن الواحد. والمغايرة أيضا لرؤية جيل الآباء الذي لا يطمح للتحرر أو الاستقلال ولا يرى شيئا من ذلك، بل كل ما يراه هو إصلاح حال الدغل بفتح المدارس والمستشفيات وتطوير الصناعة وغيرها مما يجلب الرفاهية والسعادة لهذا المجتمع الذي يرونه مستقرا ولا ينقصه غير ذلك. يصف الراوي لنا ذلك في المقطع التالي على لسان السلطة الأبوية: "نسي الأبناء أننا هنا ما زلنا لا نفهم الكلام المعقد، والناس جميعا هنا يريدون أن يعرفوا منكم باللغة التي يعرفونها، هل ستفتحون بيوتا للتعليم، هل ستفتحون بيوتا للشفاء هل ستستغلون التبر في تعمير الدغل وإنشاء الصناعات المفيدة؟ هل ستحاربون الملاريا والجدري والسل ومرض العظام، هل ستبدءون 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 لعبا لا يحلم به أحد"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص 192).

استطاع الكاتب أن يجسد 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 تحل 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، وتخرب 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، تمتد خلفها سلسلة جبلية وعرة، يقولون إنها أم البحيرات تحتضنها منذ أن خلق الله رجلا أسود جميلا وسيدة سوداء ورمى بهما من السماء في أفريقيا، على قمة شجرة جوغان، هذه الشجيرات الهشة لا وجود لأشباح هياكلها لأن النيران التهمتها تماما، النيران التي يطفئها المطر ثم تشعلها قذائف الراجمات، قنابل إلانتينوف البرميلية والشحنات النووية الصغيرة محدودة الأثر، التي تمت صناعتها لتفعيل الحروب التقليدية في رقعة من الأرض محدودة، عشرة أيام على التوالي الأرض سوداء ليس نتيجة خصوبة أو أن الله خلق لها طينا في بشرة إلانسان لكن لأنها محترقة"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص 220).

في هذا المقطع الأخير من الرواية تتجلى روح الكاتب إلانسانية، 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 كأن الكاتب يريد أن يكشف لنا رؤيته vision 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 جهة ثانية نظرت رواية "رماد الماء" في تعددية الذات في الوطن الواحد، واستطاع الكاتب من خلال محكياته السردية أن يكشف عن عمق الشروخ التي خلقت كثيرا من الحواجز أمام فرصة وطن موحد فكرا ودينا وثقافة ولغة، يطلق عليه اسم البلاد الكبيرة.

واستطاع أن يعبر 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 تية". 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 أمه تنتمي إلى قبيلة الكا آكلة لحوم البشر، ولكنها تتنكر الآن إلى هذه الخلفية العرقية.

وكذلك حال صديقه "الصادق الكدراوي" الذي كان يرافقه في كثير من رحلاته، في الغرب والجنوب ولكنه تخلف عنه في هذه الرحلة. والراوي إذ يستحضر شخصية الصادق الكدراوي يستحضره على هذه الصورة: "وكان ذا حظوة لدى النساء، طارحا نفسه كمشروع 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"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص 19–20).

فالكاتب عندما يقدمه بهذه الشخصية يطرح فهما وقلقا جديدين للجنس والعلاقات الاجتماعية، بعيدا عن الاستخدام المجاني لقصص الحب والعلاقات الجنسية، يريد أن يطرح قضية تفتت المجتمعات داخل البلاد الكبيرة ومعاناتها وانشطارها فالصادق الكدراوي يسعي بأفعاله هذه إلى توحيد البلاد عاطفيا "إنها دعوة من أجل توحيد البلاد عاطفيا، بلاد عجز بها الدين والمنطق والثقافة والعرق، فلنجرب المرأة"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص20). بهذا الأسلوب والسلوك من قبل الصادق الكدراوي يريد أن يطرح رؤية في معالجة تفتت المجتمع في البلاد الكبيرة، لم لا تنداح هذه الأعراق وتختلط دماؤها حتى يصبح مجتمعا موحدا، بدلا من هذه الفروق البارزة بين مكوناته الاجتماعية التي لم يستطع الدين ولا الثقافة أن يعالجها من وجهة نظر الصادق الكدراوي.

ثم أن "سلطان تية "في علاقته مع الآخر "الجنوبي" أو الدغلي كما يطلق عليه الراوي تبدو كثيرا من الإشارات التي وظفها 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 تية في أول ليلة يبيت فيها في الدغل، أطلق عليه النار فأرداه قتيلا، وهو لا يعرف حقيقة أنه ارتكب جرما كبيرا كبيرا، فهذا الذئب ليس مجرد حيوان مفترس عادي، وإنما يمثل شيئا مقدسا، غاب عن سلطان تية الذي ولج 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 احتراما. .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 تية أن يأكل هذا اللحم حتى تحل فيه روح الذئب الحارس. ويصف الموكب الحزين المصحوب بإيقاع النقارة، ويصف النساء وقد خرجن حزانى يصدرن أصواتا تدل 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 يعاقب على فعلته بالسجن في كهف أعلى التلة التي تقع على سفحها القرية التي يقيم بها هؤلاء الدغليون، وألا يفك أسره حتى يكمل أكل لحم الذئب.

ولكي يعمق الكاتب هذه المفارقة بين سلطان تية كممثل لثقافة الشرق، وبين سكان الدغل، يستحضر بقاءه في الكهف مقترنا بقصة عجيبة، إذ يخيل 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 يحس بوجودهم معه في هذا الكهف ويسميهم بأسمائهم ويحاورهم ويحاورونه، يقنع نفسه أن ما يحس به من

وجودهم (مجرد بيان)، وهنا يمزج الكاتب بين الواقع والأسطوري وما هو موجود في الثقافة السودانية من أن الصالحين يحلون في عدة أماكن ويبينون فيها، ويعتقد من يكون في هذا المكان بوجود هؤلاء الصالحين. ثم يشير الراوي إلى كثير من التفاصيل التي تؤكد ثقافة سلطان تية المغايرة لثقافة سكان الدغل، كان يهيئ لنفسه مكانا يصلي فيه، ثم يكرر عددا من التعاويذ التي يتحصن بها الإنسان المسلم، ويسترجع كثيرا من الأوراد التي كان والده الصوفي يكررها كثيرا، ويتمنى في هذا الظرف لو أنه كان قد حفظها جيدا 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 تية (الشرقي) وسكان الدغل، هذه الفتاة التي تركها والدها في الدغل بعد أن اختار أن يصبح شخصا بدائيا، وأنها تربت تربية دغلية، إلا أن محاربي القبيلة يعافونها لأن لونها لا يشبه لونهم الأسود الجميل ويعتبرونها برصاء، عندما تقع عليها عين سلطان تية يجن بها جنونا، ويتمنى لو ظفر بها، هذه الغجرية البرصاء الجميلة المتوحشة كما يصفها. وعندما تهيئ له فلوباندو فرصة اللقاء بها، وتقدمها له في كهفه، يقف عاجزا أمامها لا يستطيع أن يفعل لها شيئا، ولا أن يروي شبقها فهي ما زالت عذراء وغير مرغوب فيها من قبل محاربي الدغل.

ولكن ما السبب الذي يجعله عاجزا إلى هذا الحد؟ هذه الفتاة هي السبب في بقاء سلطان تية في هذا الكهف وعدم محاولة الهروب من هذا الدغل، وهي التي طالما حلم بها وأحبها حبا صادقا وتمنى أن يتزوجها، لماذا يقف هنا عاجزا وهي بين يديه مهيأة لكل ما يتمناه الرجل من المرأة ؟ يوظف السارد أسلوب الحوار الداخلي ليكشف عما تنطوي عليه نفس سلطان تية في تلك اللحظة، وليتضح أن الحاجز الذي منعه هو حاجز ثقافي، هو موروثه الديني الذي يحرم الزنا، أهل الكهف الذين ضجوا فيه لا تزن لا تزن، 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 جنسيا، وترجع ذلك إلى نوعية الطعام الذي يتناولونه، ولكنها لا تستطيع أن تستوعب هواجس سلطان تية ومانعه الحقيقي: وهو ثقافته الدينية المختلفة تمام الاختلاف عن تصورها لمثل هذه العلاقات الإنسانية.

كل ذلك لم يجلب لسلطان تية عداء حقيقيا مع أهل الدغل، وحب سنيلا وفلوباندو له دليل على أن كل من في الدغل يبارك علاقته هذه، ولا يرى فيه إشكالا، طالما أنه قادر على طاعة السلطة الأبوية المتمثلة في الكواكيرو الزعيم الأوحد لقبائل لالا، والذي طلب منه أن يفتح بيتا يعلم فيه الصبيان مقابل أن يزوجه من سنيلا التي عشقها، بل ويمكنه أن يزوجه فلوباندو أيضا، في مجتمع لا يرفض تعدد الزوجات بل يتباهى بذلك. ولكن سلطان تية 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 مجتمعا أبويا مستقرا على أعرافه وتقاليده، ولا يرى في ابن الوطن الغريب عن الدغل عدوا، لدرجة إقصائه أو قتله أو ما شابه ذلك، بل يمكن إدماجه في المجتمع إن رأى ذلك.

ولكن هذه المرحلة تغيرت بعد مجيء الأبناء الذين خرجوا ليتعلموا، ثم يعودوا ليعمروا الدغل، فقد كانت عودتهم – كما بينا – إيذانا بتحول هذه الروح المتسامحة الأبوية، إلى روح الأبناء التي تؤمن بتباين الآخر تباينا يحول دون التسامح والوحدة في ظل وطن واحد اسمه البلاد الكبيرة كما يطلق عليه الراوي.

فسرعان ما تحولت بمجيء الأبناء إلى الدغل هذه العلاقة مع سلطان تية 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 فورا، 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، لولا أن جذبهم رقصهم الغريب أيضا 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 بهرن ببريق الحضارة الوافد عليهن مع هؤلاء العائدين، الذين حملوهن على متون سياراتهم "الجيب" واختلوا بهن تحت أشجار الجوغان البعيدة، في سلوك لم يكن معهودا في العلاقات الاجتماعية من قبل،حتى ثقافتهم الجنسية غريبة لا عهد لمحاربي الدغل بها.

وهكذا بدت علاقة هذا الجيل من خلال السرد الروائي، منتمية فكريا وروحيا وفنيا واجتماعيا 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 تجار رقيق أو صيادين هدفهم سرقة ثروات الدغل الطبيعية، أو شركات أخشاب تقوم بسرقة ثروتهم الغابية. كل ذلك السرد narrationالذي حوى مثل هذه التفاصيل يُوكد أن علاقة الأنا بالآخر (الأجنبي) في فترة المجتمع الريفي الرعوي لم تكن علاقة جيدة. فعندما جاءهم مستر جين وزجه ماريانا استقبلوهما بحذر؛ لأنهم يعرفون أن هؤلاء البُرص لا يمكن أن يأتي منهم خيرا، وأنهم عندما يأتون يبنون بيتا 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 بيتا للتعليم. ولكن عندما اجتمع الصبية لمستر جين في بيت الرب حذرهم من التعليم وأغراهم بحياة البدائية، وهو نفسه قد قرر أن يحيا بدائيا، حيث قام بمقايضة كل أمتعته وملابسه بأشياء دغلية، وأصبح هو مسس جين عاريان تماما مما أثار دهشة الدغليين الذين لم يروا مثل هذا العري في البرص من قبل. ويعمق الكاتب أسطرة هذه الحادثة بأن جعل آل جين يختفون في الأدغال البعيدة وأنهم أصبحوا ذوو شعور كثيفة، ويقال: إن بعضهم شاهد لهم أذنابا، مما يجعل تحول الإنسان إلى قرد متصورا، في نظرية معاكسة لنظرية دارون حول التطور. (تشارلز داروين، 1973، ص11– 12).

والكاتب إذ يستحضر مثل هذه القصة العجائبية الغريبة إلى متن سرده الروائي لا يأتي بها هكذا من غير مسوغ فني، فالرواية العربية الحديثة اتجهت اتجاها مغايرا لما كان سائدا في الفكر الأوربي من سيطرة العقل وتهميش الثقافات المحلية للشعوب، فبعد إفلاس المشروع الغربي حضاريا اتجه الكتاب إلى تراثهم الديني والشعبي ينهلون منه ويُوكدون العلاقة النسبية بين الأنا والآخر (بيتر بروكر، 1995، ص 335–336). فما عند الأخر 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 كل فهذه الرواية مليئة بالإشارات الثقافية المهمة في فهم علاقة الأنا بالآخر من جانب، وعلاقة الذات بنفسها وتفتتها وانشطارها من جانب آخر.

2. تحولات الشكل

اتخذت الرواية الجديدة معمارا فنيا مطورا، وأقلعت عن أسلوب السرد التقليدي traditional narration method، وذلك عبر كسر عمود السرد التقليدي (السرد المحكم)، وذلك عن طريق تقطيع السرد، وتداخل الأزمان وانقطاع تسلسلها وتعدد الرواة multiple narrators، وتقسيم الرواية إلى وحدات ومتتاليات تشكل حلقات متداخلة، عازفة عن الفصول المتعاقبة التي تقوم على الحادثة والتطور السببي والتسلسل الزمني، حيث يقوم كل فصل فيها ببناء محور من محاورها أو الكشف عن شخصية من شخصياتها، كما شاع استخدام تيار الوعي stream of consciousness أو ما يسمى بـ«الديالوغ" أو الحوار الداخلي، وشاع أيضا استخدام النهايات المفتوحة. (يوسف حسن نوفل، (د.ت)).

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.

1.2. تعدد طرق السرد وتقطيعة

نلحظ منذ الوهلة الأولى لقراءة رماد الماء أن كاتبها قد أقلع عن منهج السرد المحكم الذي يقوم على تطور الحادثة حتى يصل بالقاري لمرحلة العقدة ثم يعقب ذلك بمرحلة الكشف والتنوير، والذي غالبا ما يكون فيه السارد هو المتحكم في سير الأحداث والشخوص. فقد جاء البناء الفني هنا مغايرا تماما لذلك الأسلوب التقليدي، حيث تبدأ القصة بمشهد تصويري سينمائي يصف عبر ما يطلق عليه بعض النقاد (محسن جاسم الموسوي، 1988، ص305) "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 القاري عن طبيعة موضوع روايته "رماد الماء" بما يحمله 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.

قسم الكاتب الرواية إلى فصول ووضع لكل فصل عنوان يكشف عن الموضوع الذي يعبر 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 يكون 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 كثيرا من إلاشارات والرموز وإلايحاءات 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 تحيل على 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،لا، الرأس العجوز يفكر، البداية، أزولوما الحرب، السلم هو جثة الحرب".

فبعد الفصل الأول الذي يغيب فيه الراوي تماما، ويعتمد فيه على الوصف التصويري، تبدأ في الفصل الثاني وحتى الثالث قصة سلطان تية عن طريق السرد التقليدي (بضمير الغائب) حيث أراد الكاتب من خلال هذه القصة الدخول إلى المكان واستكشافه من خلال رحلة سلطان تية ذلك الشاب الذي ينتمي إلى الشرق(والشرق هنا اسم تجريدي ليس مقصودا بل هو إشارة للشمال) حيث يدخل سلطان تية 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 تخلف عنه صديقه الصادق الكدراوي الذي عادة ما كان يرافقه في رحلاته السابقة ولكنه تخلف عنه هذه المرة بسبب مرض العظام، فعادة ما يتحول السرد عن طريق ضمير الغائب إلى ديالوغ أو سرد ذاتي يستحضر فيه سلطان تية صديقه وطرائق تصرفه في كل موقف يمر به، أو حوار مباشر مع الفتاة السوداء المترجمة فلوباندو التي تجيد اللغة إلانجليزية، وتمثل حلقة الوصل بين سلطان تية والمجتمع

الدغلي. كل هذا التنوع في طرق السرد يضفي على النص حيوية ويبعد عنه الرتابة المملة، ولنضرب مثلا 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 ذكورا 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 حرابا لها مقابض طويلة من القنا، البعض يحمل سهاما، البعض يحمل فووسا وأسلحة بدائية. ينتعلون جلودا سميكة، ربما كانت مصنوعة من جلد فرس البحر أو الجاموس، سود مثله، غير أن قاماتهم عالية بعض الشيء وأجسامهم نحيفة متناسقة تشع: 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 ليسو أكلة لحوم البشر: "الكا" تقيم بعيدا جدا 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 ظنا منهم أنه سيبادرهم بالهجوم؟ هل أبدأ انا بإطلاق النار، رصاصتان في الهواء ترعبهم فيهربون فزعا، ثم أهرب أنا بدوري، أم أنتظر لأرى رد فعلهم؟ لا، لا، قد يكون ردي متأخرا –بعد فوات الأوان– تريث يا سلطان تية، تريث، أترى ما سيكون تصرف الصادق الكدراوي إذا كان في ورطتي ؟إذا كنا معا لا بد أنه سيختلق فعلا يجعلهم يرمون أسلحتهم ويعانقوننا واحدا واحدا، 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؟ أنتظر...تريث لا تفعل شيئاً. إن الكثير من القبائل البدائية لها طبع مسالم، أطلق، لا تطلق، كانوا صامتين كأنهم يستنبطون ما يدور في ذهنه بعيد عن ذهن سلطان تية كان الصباح جميلا ومشرقا، طيور زرق ذات مناقير حمر تركّ على أغصان شوكية تغرد نغما خفيفا حلوا ثم تطير فجأة نحو الغرب. من بعيد يأتي نشيد المغني:...كان نشيده الحلو يعمق براءة الصباح: يزيده بهاء سلطان تية 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 رجلا شجاعا سلطان تية 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" (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص27–31).

نستطيع أن نلحظ تنويع طرق السرد Diversify narrative ways في هذا المقطع الواحد بين عدة أصوات صوت الراوي الغائب وصوت سلطان تية 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 تية كثيرا من التفاصيل حول حياة آل جين الغرباء، ولكن عادة ما يتقطع السرد بمداخلات سلطان تية، 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 صريحا وواضحا مع فلوباندو، أقول لها أنا أحب إسنيلا البرصاء"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص61).

ثم يتحول الحوار الداخلي إلى حوار مباشر مع فلوباندو، التي لا تبدي أي انفعال ظاهر من حبه لها، وهنا يوظف الكاتب الحوار الجدلي بينه وبين فلوباندو في إثبات قضية الحب، والفرق بين الحب والعلاقة الجنسية، وكلما يؤكد سلطان تية 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(يوسف الشاروني، 1967، ص24–25) 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 قائما بالإيهام بالواقع من خلال راو سارد يزعم بأنه ملم بكل شيء، عالم بالتفاصيل،إلى نقد تحليل واستبطان"(يوسف حسن نوفل، (د.ت)، ص8).

ثم يتعاور أسلوب السرد التقليدي والحوار الداخليautonomous monologue والحوار المباشر direct dialogue في فصلين متتاليين (خيانة النص)و(خيانة النص مرة أخرى) يخصصهما الكاتب لكشف العلاقة بين سلطان تية وسنيلا من جانب، وبينه وبين فلوباندو من جانب آخر، ويتخلل السرد التقليدي الحوار dialogueالذي يكشف عن كثير من المفارقات بين سلطان تية والمجتمع الذي حل فيه غريبا.

أما الفصل الثاني بعنوان "الرجل لا يغضب ولكنه يتعلم"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص105) يفتتحه بهذا الحوار التخيلي 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 عبر عنها من خلال حكاياته وسرده في الرواية.

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

عظني يا ثلميخا

أنا لست بواعظ أنا رجل هرب بدينه

علمني دينك ثلميخا

أنا لست معلما

إذن قل لي ما هي لغة النساء؟

إنها كلغة الطير

ما لغة الطير؟

اسأل الطير

غضب سلطان تية قال:

أنت دائما تهرب من السؤال كما هربت من قبل من الحاكم الروماني، لم لا تتعلم المواجهة،إلى متى ستظل هاربا ؟

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 متأثثا:

من أين جئت لتتفه هروبنا؟

من أين جئتم أنتم لتقلقوا وحدتي؟

أنت الذي جئت إلينا"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص106).

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 تية الذي يبدو في علاقته مع سنيلا متناقضا مع موروثه الديني.

ثم يلي ذلك الفصل بعنوان الجذور لتواصل فلوباندو ما انقطع من سرد حول حكاية مستر ومسس جين وتحكي كثيرا من التفاصيل التي لا يمكن أن يلم بها الراوي ولا سلطان تية 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 مر ذكرها في الرواية سابقا من غير تفصيل، في فصل"الكا، تيري وأشياء أخرى"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، 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 استنت لها منطقا مغايرا 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 أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة بينها". (صبري حافظ، 2009، ص188).

إن تقطيع السرد وتعدد استراتيجيات القص من أهم خصائص هذه الرواية التي تعددت فيها الأصوات وتتابعت فيها الفصول تتابعا 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) الذي 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 تية فتح بيت للتعليم مقابل أن يزوجه سنيلا في فصل بعنوان "البداية"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص185) يوحي ببداية نهضة الدغليين؛ باتجاههم نحو قضاياهم الحقيقية؛ ومحاولة معالجتها، ولكن يقطع هذه البداية عودة الأبناء الذين جاءوا ولكنهم يحملون رؤية مغايرة لرؤية الكواكيرو، جاءوا 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 أجواء جديدة وثقافة جديدة ونمط جديد في الحياة الاجتماعية ؛بدأ يؤثر في محاربي الدغل. وإن لم يعجب الكبار و حكماء الدغل الذي رفضوا هذا التغيير، لتدخل الرواية في فصلها قبل الأخير بعنوان "أزولوما الحرب" (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص209) التي بدأت بتحد سافر من قبل هؤلاء العائدين للسلطة الأبوية التي أعلنت مواجهة هؤلاء العائدين قبل أن يشعلوا الحرب، لقد استطاع الراوي أن يصور هذه الأجواء من خلال هذا الخطاب الموجه من الكواكيرو لمحاربي الدغل: أبنائي الأرض التي تمشون عليها هي أمكم، فخفوا في مشيكم وقدروا، والشجرة التي تسكنون وتأكلون وتشربون هي أختكم، فخفوا في سكناكم وأكلكم وشربكم وقدروا والهواء الذي تتنفسون والشمس والقمر والمطر والصاعقة والمرأة حين تعشق والذئب، فلا تشعلوا نارا وأنتم تخشون الحريق فقط مدوا يدكم لله وسيملؤها بالكراوا والدنبا: باللذة (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص209).

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

هل سيطلقون نار الدبابات على المحاربين؟

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

وإذا هاجمهم المحاربون ؟

لا أدري إذا كانوا سيهربون أو يبقون داخل دباباتهم المصفحة.

في الجانب الآخر الشرقي المحاربون في جلود النمر والرافيا يشكلون فرقا ميدانية يطلون أوجههم بالرماد والجير وينشدون أزولوما الحرب يستعرضون أسلحتهم في الهواء يقتلون أعداء وهميين يعتقلون آخرين يربطونهم بحبال الرافيا والسعف، يقتلونهم يمثلون بجثثهم، هكذا يستدعون روح السلف لتنتصر، هكذا يخيفون العدو. (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص211).

وهكذا يصف المشهد وصفا تصويريا 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 فرصة لحياة وادعة وجميلة ومستقرة.

هكذا يقودنا الكاتب لنهاية سرده الذي تعددت فيه الأصوات والمصائر، أصبح مصير بطله سلطان تية في أيدي هؤلاء الذين حرموه من تحقيق أي شيء من أهدافه حتى سنيلا منعوها إياه، وعاد بخفي حنين شاهدا على هذه الحرب، مجرما 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 نوما كالموت" (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، 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.

2.2 المكان والزمان

جاء المكان في رواية رماد الماء فضاء مفتوحا في المناطق الاستوائية جنوبي السودان، وإن لم يذكر كلمة السودان بلفظها، إلا أنه استعار كلمة ذات دلالة رمزية بدلا عنها هي(البلاد الكبيرة)كذلك لم يذكر أي منطقة في هذا الفضاء باسمها الحقيقي بل استخدم أسماء خيالية وكذلك المناطق المجاورة والدول المجاورة أو البعيدة كلها أعطاها أسماء خيالية وكذلك أسماء القبائل التي تقطن في المكان، ولعل هذا التجريد من أهم سمات الرواية الحديثة، فقد" تعزز مفهوم المكان المجرد مفارقا للمرجع أو الواقع، ومستغرقا 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..." (عبد الله أبو هيف، 2005، ص 126).

يجد الباحث أن المكان لم يعد قاصرا 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 مجزءا بطرق مختلفة تبعا لاختلاف الأبطال، ويظهر كل ذلك كنوع من اللعب بأشكال وأجزاء الفضاء، أي ما أسماه لوتمان ببلفونية الفضاءات" (حسن بحراوي، 1990، ص37).

ولكن– في الوقت نفسه – نجد الكاتب عبدالعزيز بركة ساكن يضفي على المكان صفاته المشخصة له :طبيعته نوع الحيوانات التي تعيش فيه، الأعشاب والأشجار و الطيور التربة صخرية أو طينية، الماء مصادره والصالح منه وغير الصالح للشرب، ليؤدي من خلال ذلك إلى تعميق دلالة المكان سواء ذكره باسمه أو باسم مستعار.

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

«لاشيء لاشيء

لا شيء غير هياكل الأشجار المحترقة،

أشجار الحبحب المهوقني، المانجو والتك العملاقة.

لا شيءغير هياكل من الفحم والرماد

أما القشدة والناناسات 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 رجلا أسود جميلا، وسيدة سوداء ورمى بهما من السماء في أفريقيا، على قمة شجرة جوغان. (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، 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 محورا للصراع والجدل بين الثقافات والأصوات داخل الرواية. من أهم هذه الأمكنة:

– قرى لالا حيث بنيت من أعواد البامبو، وكل ما فيها يدل 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 وصفا مغايرا:«يوجد حطام لمبنى شيد من الحجارة، والمواد المحلية الأخرى، يبدو أنه المبنى الوحيد بالوادي الذي شيد بالحجارة، المبنى المهدم، لكنه علامة على أثر إنسان"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص7).

– الكهف: وهو المكان الذي سجن به سلطان تية حيث يخيل إليه أنه الكهف الذي ينام به أهل الكهف ومعهم كلبهم.

– البحيرة: حيث ترقص سنيلا وتعزف على إيقاعات صنعت آلتها من أعواد البامبو ومعها فلوباندو يتبادلان الدور، وسلطان تية يراقب.

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

ثم إن تعدد هذه الأمكنة لا يزيد الرواية إلا تجادلا 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 حلما عند هؤلاء البسطاء بأن البيئة التي يعيشون فيها قابلة للتطور والحياة الإنسانية الراقية.كل ذلك من خلال حكايات فلوباندو لسلطان تية 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 شكل غير متصور عندها من قبل.

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

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

على أن الكاتب عادة ما يتبع ذلك كله بوصف تصويري مشوق للمكان ويحشد كثيرا من التفاصيل حوله بشكل يمكنه من قيادة القارئ معه إلى هذه الأمكنة بسينمائية رائعة تجعل من عمله معدا للإخراج المرئي.

أما عندما يصف موكب المحاربين وهم يحرسون "ابط 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، وإلايقاعات 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.

أيضا يتخلل وصف المكان سرد بعض التفاصيل ذات الطبيعة العجائبية والقصص الأسطورية عن :

– قبائل الكا آكلي لحوم البشر، وعن قبح رجالهم وجمال نسائهم، وطريقتهن في اصطياد الفتيان من القبائل الأخرى.

– بدائية مستر جين، فبعد أن كان عالما نوويا، 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 مرتبطة بالمكان، وما يولده من دلالات وإيحاءات بطبيعة الحياة والثقافة من عدة وجهات نظر، ومن عدة أمكنة وليس من مكان واحد مغلق،بل فضاء روائيا مفتوحا،وبأسلوب تصويري يصلح لإلاخراج السينمائي،كل ذلك يدخل 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. (محسن جاسم الموسوي، 1988، ص117)

3.2 الفضاء الزماني في الرواية

أما الفضاء الزمني للرواية فقد جاء أيضا فضاء مفتوحا لا يقوم على الترتيب الزمني، حيث يكون حبل السرد متصل حتى النهاية، بل اعتمد ساكن على تقنية حداثية جديدة تقوم على تكسير خطية الزمن، حيث نجد سير الأحداث في علاقته بالزمن يسير في خط دائري يتنقل فيه الكاتب من الحاضر إلى الماضي، حيث يبرز زمن الخطاب غير زمن القصة، بل نجد كثيرا من المفارقات الزمنية التي يصعب حصرها، وهذا ما يراه بعض الباحثين من أشكال التطور والتحول في الخطاب الروائي الحديث.(سعيد يقطين، 2009، ص 146–147)

فينما تبدأ الرواية بوصف الواقع بعد الحرب،تبدأ من جديد في الفصل التالي عن رحلة سلطان تية قبل الحرب إلى ذلك المكان، وتسير الأحداث إلى الأمام قليلا في فصلين متتابعين، يكسر خطية الزمن فيهما بحكايات فلوباندو عن مستر جين قبل عشرين عاما من مجيء سلطان تية للدغل، ثم ترتد الأحداث لتصف أحداث سابقة 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 حلزونيا ورأسيا وليس أفقيا كما هو شأن الزمن في الرواية التقليدية."ومن هنا يتكامل تحطيم خطية الزمن، مع تكسير عمود السرد، ويتولد عنهما معا البعد التعددي الذي يطبع السرد المتقطع، بطابع يميزه عن السرد المحكم التقليدي".(سعيد يقطين، 2009، ص 117)

على أن الكاتب اهتم 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(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص10)

–لا يدري متى أخلد على النوم عندما استيقظ كانت الشمس على هامات الأشجار(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص7)

–في إيقاع بطيء كانت تدور عقارب انتظاره ثقيلة باردة(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص43)

–بين حين وآخر تزوره الفتاة المترجمة(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص43)

–عندما وعى غروب الشمس نتيجة لاحتجاب الرؤية أصدر أمرا ميدانيا حازما لنفسه:

سيطلع القمر وتحضران حالا(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص 53)

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

–الساعة تشير إلى التاسعة صباحا...

–ليس بإمكان مستر جين إلا أن يكون رجلا مختلفا ومنذ ميلاده، حيث كان أول طفل أنابيب أنتج بشكل سري في العالم، كان ذلك في 1922م.

أن عدم الاشتغال على قصة محورية، وإنما على محكيات متعددة يجعل بالضرورة زمن السرد متعددا، بل لكل حكاية زمنها الخاص(سعيد يقطين، 2009، ص 145). وهذا ما دفع عبد العزيز بركة ساكن إلى أن يقرن فعل السرد بالتحديد الزماني في عناية واضحة بالزمان والوقت في درجتهما المحددة المرتبطة بالمكان بعناصره وتفصيلاته وأصواته وأصدائه وألوانه ومعالمه، من غير ربط زمني لأي من حكاياته بالحكايات السابقة.

يضاف على 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، "فالشريط الزمني–الحكائي– لم يعد طويلا ومطاطا كما كان في المرحلة السابقة" (نجيب العوفي، 1987) بل يقوم السارد بتقطيع السرد وتلوينه مما يذهب الرتابة والملل. فمثلا بينما تكون فلوباندو في شأن سرد تاريخ مستر جين قبل عشرين عاما وما وقع من أحداث في تلك الفترة، إذا بسلطان تية يسمع صوت كلاب السمع المفترسة ويحاول الهرب ولكن فلوباندو بمكر تطلب منه أن يتسلق المبني؛ حتى تثبت له أنه جبان. ويتبن بعد ذلك أنها أصوات المحاربين الذين جاءوا للبحث عن سلطان تية 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 أن عبد العزيز بركة ساكن استطاع تحطيم خطية الزمن بتعدد الأصوات وبالرجوع إلى الماضي ثم العودة للحاضر، مما يجعل الزمن في روايته، مغايرا للطريقة التقليدية للزمن في روايات الجيل السابق.

4.2 الشخصيات في الرواية

لم تعد الرواية الحديثة تهتم كما كان سائدا 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 عد جميع الشخصيات في الرواية أبطالا بالأهمية نفسها (يوسف حسن نوفل،(د.ت)، ص13).

فسلطان تية 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 ميدانيا،ولكنه يقع في معضلات لم يضع لها حسابا،فهو ينوي الذهاب لبحيرة التماسيح؛ ليعد 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 أي خطوة في مشروعه الذي جاء من أجله.

بل يدخل 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 تية، 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 القارىء 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 بقدر كبير من الحرية" (صبري حافظ، 2009، ص191).

نخلص من ذلك إلى عبد العزيز بركة ساكن في رماد الماء استطاع أن يجسد ويكشف عن حياة الدغل من خلال شخصيات هامشية منتمية إلى 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 صحيحا والآخر الهامشي على خطأ. كما تقول بذلك نظريات النقد ما بعد الكولونيالي "الذي يعنى 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 "(عبد المنعم عجب، 2010، ص82–83).

5.2 اللغة في الرواية

جاءت لغة عبد العزيز بركة ساكن في هذا النص مليئة بالإشارات والرموز الموحية ابتداء 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 حرب حولت كل شيء إلى رماد، حتى الإنسان نفسه ككائن مخلوق من الماء لم يعد كما هو، بل صار محطما وبقايا رماد.

يضاف إلى ذلك جل العناوين الداخلية لفصول الرواية تحمل مضامين إيحائية رمزية إشارية.

أيضا وظف الكاتب الوصف؛ ليرسم من خلاله صورة تتماهى مع بيئة الرواية المكانية، فجاءت صوره كاشفة عن ثقافة شخصياته. وتشبيهاته من بيئة الرواية:

–عندما استيقظ كانت الشمس على هامات الأشجار(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص27)

–وتجافلنا كسرب الغزلان الذي فوجئ بالنمر(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص61)

–أناناسة في اليد خير من واد من الأناناس يحرسه جاموس(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص95–96)

–كان يحس بفراغ أمه فيه كبيرا وشاسعا رطبا كجو الدغل محشورا ممطرا، لكنه هلامي أيضا (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص107)

–رأسه مزحوم بالفراغ وهو يمشي على العشب يدوس على الجعارين بحذائه القوي الضخم متوكئا على فأسه مستمدا بعض الشجاعة منها (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص108)

–كان يرتجف كزرزور عجوز صعقه البرد (عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص198)

–قال الكواكيرو يصف العائدين"هل رأيت واحدا منهم هل صافحت أحدهم أن أكفهم أنعم من أكف نساء سلطان فترا، إن الصبيات يتلذذن عندما يضغطن بأكفهن الخشنة على

أكفهم بقوة، فيتمايلون توجعا مثل دودة الموز. وإنهم الآن يريدون الحرب ولا شيء غير: الحرب"(عبد العزيز بركة ساكن، 1999، ص202)

هذه نماذج بسيطة من التشبهات 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 وجماليته.

–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 أي جملة أو تستبدلها بغيرها، من غير أن تتحول دلالتها التي عبر عنها بدقة، مع ميله إلى الفصحى المبسطة وبعده عن المعجم التراثي. كما اهتم بإلايقاع الداخلي للكلمات مما يجعل لغته في كثير من المقاطع خاصة في المدخل أقرب إلى لغة الشعر.

–أدخل كثيرا من المصطلحات العلمية التي تدل على ثقافته ومداخلته في خطابه الروائي مع حقول معرفية وعلمية أخرى.

–أدخل قليلا من الجمل والعبارات باللغة الإنجليزية أو اللغات المحلية ؛ حتى يدل على هوية المتحدث الثقافية. وحتى لا يتعذر على القارئ فهم مراده، فقد يتبع هذه الجمل بالترجمة

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

–أفاد أيضا من الأسلوب القرآني في أكثر من موقف.

–أفاد كذلك من التراث القديم واقتبس كثيرا من جمله وصوره من الشعر القديم في محاولة للكشف عن العمق الثقافي لشخصية سلطان تية الصوت الوحيد لهذه الثقافة في الرواية.

خاتمة

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

–تعتبر 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.

–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.

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

–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.

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

–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.

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

–جاء المكان في الرواية فضاء مفتوحا بأسماء تجريدية مستعارة، ولكنه استفاد من تحديد بعض الأمكنة ؛ ليعبر من خلالها عن الجدل بين الثقافات في مجتمع الرواية.

–كما جاء الفضاء الزماني مفتوحا أيضا في فترة زمنية ممتدة تتداخل فيها الأزمنة ولا تسير الأحداث بترتيب زماني كما هو معهود في الرواية التقليدية.

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

–جاءت لغة السرد مليئة بإلاشارات والرموز الموحية، مع عناية بالوصف التصويري السينمائي الذي يصلح لإلاخراج المرئي.

–أدخل قليلا من الجمل والعبارات باللغة إلانجليزية واللهجات المحلية، ليبرز تعدد الهويات الثقافية في مجتمع الرواية، ولكنه عادة ما يتبع ذلك بالترجمة.

المراجع

1.بيتر بروكر، 1995. الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي.

2.تشارلز داروين، 1973. أصل الأنواع، ترجمة إسماعيل مظهر، مكتبة النهضة بيروت–بغداد.

3.حسن بحراوي، 1990. بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.

4.سعيد يقطين، 2009. أساليب السرد الروائي العربي، الرواية العربية ممكنات السرد، الجزء2، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

5.صبري حافظ، 2009. الرواية والواقع: متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، الرواية العربية ممكنات السرد، الجزء2، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

6.عبد العزيز بركة ساكن، 1999. الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عربية131.

7.عبد الله أبو هيف، 2005. جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم إلانسانية، المجلد 27، العدد1.

8.عبد المنعم عجب الفيا، 2010. في عوالم الطيب صالح قراءات نقدية، الطبعة الأولى.

9.محسن جاسم الموسوي، 1988. الرواية العربية النشأة والتحول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط1.

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

11.يوسف الشاروني، 1967. دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

12.يوسف حسن نوفل، (د.ت). القصة بعد جيل نجيب محفوظ، دار المعارف.