جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية اللغات

توظيف السرد وتقنياته في روايتي "أعمال الليل والبلدة " و "مهرجان المدرسة القديمة" لإبراهيم إسحق

Employing Narrative and its Techniques in Novels of “The Night Deeds and the Village”, and “The Old School Festival” by Ibrahim Ishaq

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة في اللغة العربية

(تخصص أدب ونقد)

إعداد الدارس:

محمد يوسف علي محمد

إشراف الدكتورة:

آسيا محمد وداعة الله محمد

ديسمبر2019م

Sudan University of Science & Technology
College of Graduate Studies
كلية الدراسات العليا
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا

صفحة الموافقة

اسم الباحث : محمد يوسف علي محمد

عنوان البحث : توظيف السرد وتقنياته في روايتي أعمال الليل والبلدة ومهرجانات المدينة القديمة لإبراهيم إسحق

موافق عليه من قبل :

الممتحن الخارجي

الاسم: بروفيسور بشير عباس بشير

التوقيع: التاريخ: ١٩/١٢/٢٠١٤م

الممتحن الداخلي

الاسم: د. سنا محمد علي محمد

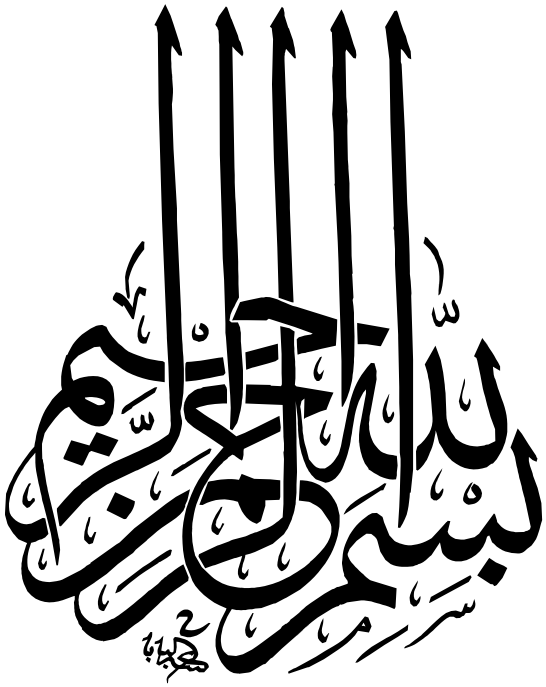
التوقيع: التاريخ: ١٩/١٢/٢٠١٤م

المشرف

الاسم: د. جمال محمد ود الله محمد

التوقيع: التاريخ: ١٥/١٢/٢٠١٤م

cgs @ sustech edu. البريد الالكتروني فاكس/ 83 769363 ص.ب 407


بسم الله الرحمن الرحيم

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿..... رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾ النمل: ١٩

إهـــــداء

إلى والدتي العزيزة أطال الله بقاءها.

إلى روح والدي، رحمه الله.

إلى زوجتي الغالية، وإلى قُرَّة عينيَّ يُوسُف.

إليهم جميعاً أُهدي هذا البحث.

الباحث

شكرٌ وعرفانٌ

الحمدُ لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان مالم يعلم والصلاة والسلام على معلم البشرية الأوحد وبعد.

أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان والامتنان إلى الدكتورة آسيا محمد وداعة الله محمد عرفاناً منِّي بتوجيهاتها السديدة، وعلى صبرها وتقديمها النصح والإرشاد منذ أنْ كان هذا البحث فكرة حتى رأى النور، فكانتْ منارة اهتدي بهديها، فلها مني باقة شكرٍ معبقةٍ بأريجِ المَحَبَّةِ والمَوَدَّةِ والاحْتِرَامِ.

والله أسأل أنْ يجزيها عنِّي خير الجزاء، وأنْ ينفعنا بعلمها.

والشكر لجامعة السَّلام التي ابْتعثتنِي للدراسة، ولا يفوتني أنْ أتقدم بالشكر إلي القائمين على إدارة مكتبات جامعات(السودان للعلوم والتكنولوجيا (اللُّغات، الموسيقا والدراما)، النيلين، الخرطوم (الشنقيطي، البروف عبد الله الطيب)، القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، أم درمان الإسلامية، قرطبة) على حسن تعاملهم.

والشكر للقائمين على إدارة مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي ولأسرة دار الوثائق القومية لتعاونهم معى وتوفير كل ما طلبته منهم.

الباحث

المستخلص

هذه الدراسة الموسومة بـ"توظيف السرد وتقنياته في روايتي أعمال الليل والبلدة ومِهرجان المدرسة القديمة لإبراهيم إسحق" تهدف لدراسة أساليب السرد الروائي وتقنياته التي وظَّفها الكاتب في الروايتين موضوع الدراسة. اسْتخدمتِ الدراسةُ المنهج الوصفي التكاملي، وتوصلتْ إلى عددٍ من النتائج أبرزها: أنَّ الكاتب قد وظَّف في نصَّي أعمال الليل والبلدة ومِهرجان المدرسة القديمة عدداً من تقنيات السَّرْد الرِّوائِي الحديث، مثل الاسترجاع والاستباق، والتسريع والإبطاء، والمونولوج بنوعيه الداخلي والخارجي، مما جعل مشاهده الحوارية عديدة ومطولة، وتغلب عليها اللَّهجة المحلية. وأنَّ الكاتب عمد إلى التناص القرآني في رواية أعمال الليل والبلدة، كما أفاد من الأحداث التاريخية، وكان ذلك من دعامات معماره الرِّوائي فيها. أنَّ الكاتب استخدم الصيغة السردية في إبانة العلاقة بين الحدث وشخوص الرواية من خلال الأسلوبين المباشر وغيره.

Abstract

This study is entitled "Employing Narrative Techniques in **The Night Deeds & the Village**, and **The Old School Festival**". The two novels are written by Ibrahim Ishaq. The study aims to investigate narrative techniques employed by the author in his two novels. Adopting conjoining descriptive approach, the study has arrived at a number of results, most notably:

In the two novels, the writer has employed a number of modern narrative techniques, such as feedback, prolepsis, acceleration and deceleration of events, and monologue, both internal and external ones. This has resulted in numerous and prolonged dialogue scenes dominated by local dialect. The novelist has opted for the Quranic intertextuality in his work **The Night Deeds & the Village.** The writer has also availed of the historical events, the core of his novelistic architecture. Moreover, the author has used another narrative technique to show the relationship between the events and the characters directly or indirectly.

المقدمة:

تُعدُّ النصوص السَّرْديَّة في الفترة الأخيرة من القرن العشرين من أهم النصوص الأدبيَّة التِي تستقطبُ النُّقادَ والدَّارِسِيْن، سيما الرِّواية التي تحتلُ الصدارة لقدرتها على التَّعبير عن روح المجتمع وطرحها لقضاياه ومشكلاته. وإن كانتْ نشأة الرواية الفنيَّة في العالم الغربي، إلا أنَّه سرعان ما امْتدَّتْ إلى العالم العربي، وأخذتْ تتغلَّبُ رويداً رويداً على غيرها من الأنواع الأدبية، حتى قال بعض النقاد: نحن نعيش في عصر الرواية وزمانها[1]، وإذا كان هذا حال الرِّواية العربية؛ فالرِّواية السودانية لم تكنْ بأقلَّ شأناً منها؛ إذ استطاعتْ أنْ تحتلَّ موقعاً متميزاً في خارطة الإبداع الروائي العربي، فظهر روائيون أثروا حقل الإنتاج الرِّوائي بما قدَّموه من نتاجٍ، منهم إبراهيم إسحق إبراهيم، وهو صاحب تجربة سرديةٍ طويلة تجاوزتْ نصف القرن من الزمان قدَّم من خلالها ستَّ روايات وثلاث مجموعات قصصيةٍ. من هذا المنطلق جاءتْ دراستي للسَّرد الرِّوائي، بعنوان "توظيف السَّرْد وتقنياته في روايتي أعمال الليل والبلدة ومِهرجان المدرسة القديمة لإبراهيم إسحق"؛ وهي محاولة للتَّوصُّل إلى الكيفية التي وظَّف بها الكاتبُ تقنيات السَّرْدِ في إيصال رسالته الفكريَّة من خلال النَّصَّين موضوع الدِّراسة عبر دراسة العناصر من حدثٍ، وشخصيةٍ، وزمانٍ، ومكانٍ وحبكةٍ وسَرْدٍ لِكَوْنِهَا من المُكوِّناتِ الرَّئِيْسَةِ في النَّصِّ الرِّوَائِيِّ. بعد الاطِّلاع على الأعمال الرِّوائية لإبراهيم إسحق، واتِّخاذ القرار بدراسة السَّرد فيها، طرأتْ مشكلة الاختيار من بينها لتعددها وعدم إمكانية استيفائها كلّها في هكذا دراسة(توظيف السرد)، وما جعلني اختار روايتي أعمال الليل والبلدة، ومِهْرجان المدرسة القديمة لأنَّهما كُتبتا على التوالي في عامي 1971م، 1972م، هذا التقارب الزماني يفيد قرب إحساس الكاتب ومزاجه.

أهميةُ البحث:

تتمثل أهمية البحث في بيان كيفية توظيف الأنماط السردية في الرِّوايتين المختارتين لتحقيق غايات الكاتب.

---

[1] – انظر، عصفور، جابر: نجيب محفوظ الرمز والقيمة، جائزة القذافي العالمية للآداب، الجماهيرية العربية الليبية، ط**1**، **2010**م، ص**31**.

أسبابُ اختيار الموضوع:

1-بيان وظائف السرد في العمل الروائي.

2-الرَّغبة في التعرُّف على مكونات السَّرْد وتقنياته في العملين المدروسين.

3-كشف العلاقات التي تربط بين أجزء العمل الرِّوائي.

أهدافُ البحث:

1-دراسة تقنيات السَّرْد الرِّوائي ومكوناته.

2-الكشف عن أهم تقنيات السَّرْد في الرِّوايتين المدروستين.

3-التعريف بالكاتب إبراهيم إسحق وأعماله الرِّوائية.

حدودُ البحث:

روايتا إبراهيم إسحق "أعمال الليل والبلدة الصادرة عام 1971م عن دار جامعة الخرطوم للنشر، ومهرجان المدرسة القديمة الصادرة عام 1976م عن إدارة النشر الثقافي بوزارة الثقافة والإعلام".

مشكلة البحث:

تكمنُ مشكلةُ البحثِ في بيان مدى مقدرة الكاتب على توظيف السَّرد الرِّوائيِّ لتحقيق أهدافه من خلال روايتيه أعمال الليل والبلدة ومهرجان المدرسة القديمة.

أسئلة البحث:

1-ما المقصود بتقنيات السرد الروائي؟

2-ما الكيفية التي وظَّف بها الكاتب السرد لتحقيق أهدافه؟

3-ما التقنيات السردية التي وظفها إسحق في الروايتين موضوع الدراسة؟

منهج البحث:

اتبع البحث المنهج الوصفي التكاملي بكل جوانبه حسب مايتناسب وتضاعيف الدراسة.

هيكلُ البحث:

الإجابة عن أسئلة البحث وتحقيق أهدافه اقتضتْ تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول حوى كلٌّ منها عِدَّة مباحث سبقتها مقدمة اشتملتْ على الإطار النظري للبحث، واختتمت

البحث بخاتمة تلاها ملحقٌ حوى على التعريف بالكاتب وأعماله، وثبت للمصادر والمراجع ففهرسة البحث، وكان ذلك كما يلي:

الفصل الأول عنوانه: الرِّواية، النشأة، والعناصر.

ويتكون من مبحثين:

المبحث الأول: نشأة الرواية وتطورها.

المبحث الثاني: عناصر الرواية.

الفصل الثاني بعنوان: السرد الروائي، المكونات، والتقنيات، والعلاقات.

ومباحثه هي:

المبحث الأول: ماهية السرد ومكوناته.

المبحث الثاني: تقنيات السَّرْد الرِّوائي.

المبحث الثالث: الرَّاوي وعلاقته بالكاتب والمَرْوي له.

الفصل الثالث : الدراسة التطبيقية لتوظيف تقنيات السرد في روايتي إبراهيم إسحق.

ومبحثاه:

المبحث الأول: توظيف تقنيات السرد في رواية أعمال الليل والبلدة.

المبحث الثاني: توظيف تقنيات السرد في رواية مهرجان المدرسة القديمة.

الدراسات السابقة:

عَثَرْتُ على عددٍ من الدراسات التي تتصل بموضوع دراستي في جوانب وتختلف عنها في أخرى، وهي: دراستان في الماجستير وثماني دراساتٍ في الدكتوراة.

أولاً الماجستير:

1- روايات إبراهيم إسحق دراسة نقدية، للطالب: معاوية بخيت محمد منصور، إشراف: أ.د عبدالله بريمة فضل، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، كلية الدراسات العليا،1433هـ2012م.

هدفتْ الدراسة إلى:

- توضيح ملامح الرواية السودانية وخصائصها من خلال دراسة روايات الكاتب إبراهيم إسحق.
- نشر الوعي الثقافي بالأجناس الأدبية عامة وفن الرواية على وجه الخصوص.

توصلتْ الدراسة إلى نتائج أبرزها:

- اهتمام الكاتب والتزامه بطرح قضايا تدور معظمها في الريف السوداني وعكسها بصدق وإخلاص للمركز.
- الكاتب إبراهيم إسحق ناقش قضايا التنمية في دارفور في سياق العمل الأدبي.

العلاقة بين الدراستين: تناولتا حياة الكاتب إبراهيم إسحق، ونشأة وتطور الرواية وعناصرها واختلفتا في عناية الدراسة السابقة بلغة الرواية بينما عنيت دراستي بتوظيف السرد في الرواية.

2- البنية السردية في أعمال عيسى الحلو (رحلة الملاك اليومية نموذجاً).

الطالبة: آيات عبد الرحمن الماحي، إشراف الدكتور: يوسف علي الدويدة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، كلية اللغات، 2019م.

هدفتْ الدراسة إلى:

- التعريف بعيسى الحلو وأعماله الأدبية، والخروج برؤية نقدية واضحة بشأن مجموعة رحلة الملاك اليومية.

توصلتْ الدراسة إلى نتائج منها:

- يستخدم عيسى الحلو التداعي الحر في معظم قصصه مما يوحي للمطلع على كتاباته بتفكك الحبكة.
- الشخصيات غامضة غير واضحة المعالم مما يضفِي على القص إثارة كبيرة وتشويق للقارئ.
- نهايات القص مأساوية متعمقة في الحزن، وتارة مفتوحة، وتارة أخرَى مفرحة.

العلاقة بين الدراستين: اتفقتا في تناولهما لبعض عناصر البناء السردي مثل: الشخصيات والزمن والمكان والأحداث، واختلفتا في عناية الدراسة السابقة بالقصة القصيرة بينما عنيت دراستي بالرواية.

ثانياً / الدكتوراة.

1-سليمان القوابعة وتجربته الروائية.

الطالب: عبد الله مسلم الكساسبة، إشراف الدكتور: عباس محجوب، جامعة النيلين، كلية الدراسات العليا 1422هـ- 2001م.

هدفت الدراسة إلى:

- الكشف والتحليل النقدي لتجربة الكاتب الروائية (1968م-1998م) من مضمون وموضوعات، وبناء فني للوصول إلى أحكام دقيقة وموضوعية بشأنها.
- التعريف بالكاتب كأحد المبدعين في الوطن العربي.
- توفير المرجع المناسب حول تجربة الكاتب ليكون منطلقاً سليماً للدارسين مستقبلاً.

وتوصلت الدراسة إلى نتائج منها:

- حفلتْ معظم روايات القوابعة بالقضايا السياسية الوطنية والقومية، فجاءتْ مسكونة بعرض بعض جوانب الاضطهاد السياسي الذي يعاني منه الإنسان العربي، وبالأخص في الأردن وفلسطين والمغرب العربي.
- كشف الكاتب النقاب عن أبرز الظواهر السلبية بين بعض فئات المجتمع المغاربي، ومنها ظاهرة تعاطي المخدرات والحشيش.
- قدم الكاتب بعض الصور من العلاقات الاجتماعية اللا إنسانية، كالاستغلال والاحتيال والهيمنة والتسلط من قبل المتنفذين في السلطة.

العلاقة بين الدراستين: الدراستان اتفقتا في تناولهما لمفهوم السرد وتقنياته، واختلفتا في تناوله لتجربة عامة للروائي القوابعة بينما تخصصت دراستي في بيان تقنيات السرد وتوظيفه في الرواية.

2-الرواية النسوية الفلسطينية 1973م ـ2000م للطالب: بسام عبد المنعم محمد عبد الهادي، إشراف: د. حسن الشيخ الفادني، د. هاشم ميرغني مشرفاً مساعداً، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية اللغات،1426هـ 2005م.

هدفتْ الدراسة إلى:

- الوقوف على صورة إنتاج المرأة الفلسطينية الروائي، الذي جاء يعالج قضايا المجتمع بشكل تفصيلي، أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ودراسته دراسة متأنية.
- التعرُّف على دور المرأة الفلسطينية في الحياة السياسية والاجتماعية والعلمية في المجتمع وتطورها خلال القرن العشرين.

وتوصلت الدراسة إلى نتائج منها:

- غطتْ الرواية النسوية معظم الجغرافية الفلسطينية، من نهر الأردن شرقاً إلى ساحل المتوسط غرباً، ومن أقصى الشمال الفلسطيني إلى أقصى الجنوب، كما تناولتْ أماكن وجود الفلسطيني في مخيمات الشتات في سوريا ولبنان والأردن.
- واكبتْ الرواية النسوية الفلسطينية القضية الوطنية حيث أعلتْ من قضيتها الوطنية المتمثلة باغتصاب الأرض، وتشريد الشعب الفلسطيني خارج وطنه جوهر رواياتها.

العلاقة بين الدراستين: الدراستان اتفقتا في تناولهما لأنماط السرد في الرواية، واختلفتا في دراسته للسرد في الرواية النسوية الفلسطينية، بينما عنيتْ دراستي بتوظيف السرد في الرواية.

3-الرواية أبعادها ومراميها عند نجيب الكيلاني دراسة أدبية نقدية.

الطالب: علي يوسف عثمان، إشراف: الدكتور: حسن أحمد الشيخ الفادني، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، 1427هـ-2006م.

هدفتْ الدراسة إلى:

- إبراز المواهب المتعددة التي تميز بها رائد الرواية الإسلامية نجيب الكيلاني.
- إعطاء صورة كاملة عن شخصية الكيلاني ومدى ارتباطها بالواقع السياسي والاجتماعي والالتزام الأخلاقي.

وتوصلتْ الدراسة إلى نتائج منها:

- امتاز الكاتب في رواياته بخصائص فنية عالية وبقدرة فائقة على توظيف المعاني الإسلامية في العمل الروائي بما لا يتعارض أو يخل بالجانب الفني للرواية.
- إنَّ كيلاني لم يلتزم في رواياته بمذهب أدبيٍّ معينٍ، ولكنه حاول المزج بين الواقعية والرومانسية والرمزية.
- كانت موارد ثقافة الكاتب نابعة من القيم والمبادئ الإسلامية، فقد كان مورده الأول الذي ساعده في تكوين شخصيته الإسلامية.

العلاقة بين الدراستين: الدراستان اتفقتا في تناولهما لنشأة وتطور الرواية، واختلفتا في دراسته الرواية القديمة لدى الكيلاني بينما اهتمتْ دراستي بتحليل تقنيات السرد وتوظيفها.

4-الرواية العربية بين اللغة الفصيحة والعامية الدارجة -تطبيقاً على الروايتين المصرية والسودانية- دراسة أدبية نقدية.

الطالب: شادي راغب عبد ربه أبوعويمر، إشراف: د بابكر خالد عبد الواحد، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، كلية الدراسات العليا،1435 هـ2014م .

هدفتْ الدراسة إلى:

- إبراز حالة التردي في الأدب العربي بسبب استخدام اللهجات العامية في القصة العربية.
- فهم الحالة الفنية والأدبية المشوهة الناتجة عن هذه الظاهرة، من خلال دراسة تحليلية نقدية لنماذج منتقاة من روايات لبعض الكتاب المعاصرين.
- تسليط الضوء على هذه الظاهرة من خلال نقدها لنماذج من الروايات العامية الحديثة التي بدأتْ تظهر في المكتبات العربية.

وخلصت الدراسة إلى نتائج منها:

- الانتشار الكثيف للروايات الحديثة العامية الركيكة، باهتة الأسلوب، وتساهل الكثير من الكتاب وتراخي تمسكهم بقواعد الكتابة العربية وأساليب النظم الرصينة البليغة، وانكفاء الكُتَّاب والأدباء الكبار وتراجعهم وإعراضهم عن مواجهة الظاهرة والتصدي لها.
- بطلان حُجة الكُتَّاب العاميين الداعين إلى العامية، ودحض وتنفيد زعمهم بأنَّ استخدام العامية يساعد على انتشار رواياتهم، أو مجاراة الواقع أو صدقية الرواية.

العلاقة بين الدراستين: الدراستان اتفقتا في تناولهما لنشأة وتطور الرواية، واختلفتا في تناولها للغة الرواية عموماً بينما اهتمت دراستي بتوظيف السرد لتحقيق أغراض الكاتب.

5- العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحق، للطالب: محمد يحيى محمد حامد، المشرف أ. د: عثمان جمال الدين عثمان، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، 1437هـ،2015م.

هدفت الدراسة إلى:

- المساعدة في تطوير قدرات الممثل اللُّغوية، خاصة إذا كاتب بيئة الرواية مختلفة.
- المساهمة في تطوير مهارات المخرج الفنية وزيادة قدراته المعرفية.
- محاولة لوضع نموذج منهجي علمي ينطلق منه المخرج لصناعة نص وعرض مسرحي من الرواية.

وتوصلت الدراسة إلى نتائج منها:

- استخدام إبراهيم إسحق أكثر من أسلوب في رسم شخصياته الروائية، استخدم الحوار مرة، والمونولوج مرة أخرى وكذلك الوصف (المشهد الصامت).
- تتميز روايات إبراهيم إسحق بأنَّ فيها سمة من سمات مسرح السرد التمثيلي.
- وظف في رواية مهرجان المدرسة القديمة تقنية الحكي داخل الحكي أي الراوي يحكي بأكثر من صوت.

العلاقة بين الدراستين: الدراستان اتفقتا في تناولهما لحياة الكاتب إبراهيم إسحق، وبعض تقنيات السرد الروائي، واختلفتا في عناية دراستي بتوظيف السرد لتحقيق غرض فكري لدى الكاتب.

6- القصة القصيرة عند إبراهيم إسحق دراسة نقدية تطبيقية على مجموعة ناس من كافا. الطالب: محمد حسن شايبو عمر، إشراف: أ.د عباس محجوب عمر، جامعة النيلين كلية الدراسات العليا 1438هـ-2017م.

هدفت الدراسة إلى:

- التعرف على جذور القصة العربية وتطورها والعوامل المؤثرة فيها.
- الكشف عن دوافع ظهور القصة القصيرة في السودان والوقوف على مدى انتشارها ومَنْ هم أهم روادها.
- التعرف على شخصية الكاتب إبراهيم إسحق واستخلاص العوامل المؤثرة في إنتاجه الأدبي، والوقوف على البناء الفني في القصة القصيرة في مجموعة (ناس من كافا) والكشف عن التقنيات السردية التي وظفها الكاتب.

وتوصلت الدراسة إلى نتائج منها:

- إنَّ إبراهيم إسحق وظَّف مستويات اللُّغة في نقل الأفكار حسب الموقف ومقتضى الحال، وهو ما يعرف بواقعية الشكل والمضمون، وقد غلبت العامية الموغلة في المحلية على لغة الحوار في معظم قصصه في هذه المجموعة (ناس من كافا).
- يعتبر إبراهيم إسحق ثاني من استخدم عرض الذكريات في افتتاحية الرواية بعد الطيب صالح.

العلاقة بين الدراستين: الدراستان اتفقتا في تناولهما لحياة الكاتب إبراهيم إسحق، واختلفتا في عنايته بالقصة القصيرة بينما عنيت دراستي بالفن الروائي.

7- دراسة التناص في بعض الروايات السودانية.

الطالب: آدم عمر محمد، إشراف الدكتورة: ستنا محمد علي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، كلية اللغات، 2018م.

هدفتْ الدراسة إلى:

- التعرف على الرواية السودانية نشأتها وتطورها وقضاياها.
- تبيين معنى التناص وأنواعه ومستوياته.

وتوصلتْ إلى نتائج منها:

- إنَّ للتناص القرآني حضوراً كبيراً في روايات الطيب صالح وإبراهيم إسحق وأمير تاج السر، وكان له أثره الإيجابي في أعمالهم إذ رفدها بإيحاءات ودلالات ومنحتها الجمال والقوة.
- تعددت أنواع التناص مع الحديث النبوي في الروايات موضوع الدراسة حيث تم تداخله في نصوص الروايات بطرق مختلفة ساعدت المتلقي على فهم وإدراك قصدية الكاتب.
- حفلتْ الرواية السودانية بأنماط التناص التاريخي، الإسلامي والمحلي.

العلاقة بين الدراستين: اتفقتا في تناولهما لمفهوم الرواية ونشأتها والرواية السودانية، والتناص في رواية أعمال الليل والبلدة لإبراهيم إسحق، واختلفتا في عناية الدراسة السابقة بالتناص فقط بينما كانت دراستي تبحث في كيفية توظيف السرد لتحقيق غرض الروائي.

8- بنية الخطاب السردي في كتاب الأحاجي السودانية، للأستاذ عبد الله الطيب (دراسة أسلوبية تداولية).

الطالبة: خالدة الطاهر علي الطاهر، إشراف الدكتورين: حسن منصور أحمد سوركتي، وعثمان إبراهيم يحيى إدريس، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، كلية اللغات 2018م.

هدفتْ الدراسة إلى:

- إبراز فاعلية الخطاب السردي في الحفاظ على العادات والتقاليد.

- تسليط الضوء على الأُحجية واستخدامها كأسلوب في التربية والنصح والوعظ.

توصلتْ الدراسة إلى نتائج منها:

- الأحاجي خطاب اجتماعي ثقافي يحمل مضامين المجتمع، وقيمه ويرتبط بظروفه ومتطلباته، ويصور مافيه من موروثات وتفاعلات وأسس تربيته.
- يتجه الخطاب الاجتماعي الثقافي التربوي (الأُحجية) إلى هدفٍ شموليٍّ، وهو توجيه حياة المروي لهم وتهذيب سلوكهم الاجتماعي، وذلك بإقناعهم والتأثير فيهم بأسلوب الراوي المباشر.

العلاقة بين الدراستين: اتفقتا في تناولهما لمفهوم السرد ومكوناته، واختلفتا في أنَّ مادة البحث في الدراسة السابقة هي الأحاجي بينما في دراستي هي الرواية.

ختمت البحث بخاتمة بينتُ فيها أهم النتائج التي توصل إليها وأعقبتُ ذلك بملحق حوى التعريف بالكاتب، ثم ثبت المصادر والمراجع التي أفدت منها، والفهارس.

الفصلُ الأوَّلِ: الرِّواية، النشأة والعناصر

المبحث الأوَّل: نشأة وتطور الرِّواية

المبحث الثاني: عناصر الرِّواية

المبحث الأول

نشأة وتطوُّر الرِّواية

مَفْهوم الرِّواية:

أصلُ كلمة رواية في العربية مشتق من الفعل رَوَى، وله معانٍ متعددة من ناحية المدلول تختلف باختلاف ضبطها وموقعها في الجملة وسياق الكلام، ومن ذلك يقال: "رَوَى الحَدِيْثَ والشِّعْرَ إذا نقله وحمله، ورَوَى البعيْرُ الماءَ إذا كان ناقلاً وحاملاً له، ورَوَى القوْمَ بمعنى اسْتَقَى لهم الماء، والزَّرْع سَقاهُ، ورَوَى البعيْرَ إذا شدَّ عليه بالرِّواء والرِّواءُ بكسر الرَّاء الحَبْل. ورَوَى على الرَّجُل: شدَّه بالرِّواءِ لئلا يسقُط عن ظَهْر البعيرِ من غلبة النَّوْم".[1]

والرَّوايا هم سادةُ القوم، وفي ذلك "قال رجلٌ من بني تميم، وذكر قوماً أغاروا عليهم: لقيناهم فقتلنا الرَّوايا وأبحنا الزوايا؛ أي قتلنا السَّادة، وأبحْنا البيوتَ وهي الزَّوايا"[2]. ويقال ماء رَواء؛ إذا كان عذْباً وفي ذلك يقول الحطيئة:

أرَى إبلي بجوفِ الماءِ حنَّت * وأعوزها به الماء الرَّوَاءُ**[3]

أي الماء العذب.

وروى على البعير: استقى عليه و"الرَّوايا من الإبل الحَوامل للماء واحدتها رَاوية فشبهها بها، وبه سميت المزادة راوية"[4]، كما جاء في قول الشاعر:

فَتَوَلَّوا فَاتِرَاً مَشْيُهُمُ * كَرَوَايَا الطِّبْعِ هَمَّتْ بِالوَحَلْ**[5]

مجمل القول الأصل في روى في اللغة: الماء، حمله وحامله من إنسان أو حيوان.

الرِّواية في الاصطلاح:

---

[1] – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، م14، ط3، 1414هـ– 1994م، مادة (روى).

[2] – نفسه، مادة (روى).

[3] – الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسي: ديوان الحطيئة، تح: نعمان أمين طه، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط**1378**هـ–**1958**م، ص**57**.

[4] – الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، ط7، 1988م، ص188.

[5] – العامري، لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1386هـ– 1966م، ص148.

الرِّواية(novel) في الاصطلاح هي: " سرد نثري خيالي طويل عادة تجتمع فيه عِدَّة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية"[1]، وهي: " جنس أدبي راقٍ، ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً جميلاً"[2]، وكذلك تعني: " فنٌّ شامل يصعب رسم حدوده في كلمات معدودة فهي أولاً نوع من السرد، مختلقة عادة أو متخيلة، أومؤلف من عناصر واقعية ووهمية، وهي أيضاً تصوير للأخلاق والعادات يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية وينزل شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، حسب متطلبات السياق. كما تعمد إلى شحنها بغاية خُلُقية أو فلسفية أو سياسية أو دينية أو تاريخية، وهي تبرز في ألف شكل وشكل"[3].

عمد النقاد إلى الأجناس القصصية فقسموها حسب مميزاتها إلى الأقصوصة(Novella) والقصة القصيرة(Short story)، والرواية(Novel)، وقد جاء التميز بينها من حيث الحجم والمقياس العددي، أو الزمن كما يلي:

أصحاب المقياس العددي "يتخذون من عدد الكلمات أو عدد الصفحات مقياسهم فيرون أنَّ الرواية هي ماحدث مابين [250–400] صفحة، وإذا ضمت مابين [130–150] فهي قصة، أو رواية قصيرة، وإذا كان عدد صفحاتها يتراوح مابين [20– 30] فهي قصة قصيرة، أما إذا كانت صفحاتها تحدد ب[4–7] صفحاتٍ فهي أقصوصة"[4]، أما أصحاب النظرة الزمنية فيرون: "القصة القصيرة هي قصة نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة وساعة وساعتين، وربما حدد محررو المجلات عدد كلمات القصة القصيرة بما بين ألفي كلمةٍ واثنتي عشْرة ألفاً"[5] وقيل إنَّ هذا المقياس عرضة للتفاوت بين عصر وعصر وبلد وآخر فالرواية الإنجليزية في العصر الفكتوري: "يغلب أنْ تصل إلى مائتي ألف

---

[1] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2، 1984م، ص183.

[2] – مرتاض، عبد الملك، (الدكتور): في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، الرقم (240) ، 1998م، ص27.

[3] – عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار الحداثة، بيروت، لبنان،1981م، ص128.

[4] – شراد، شلتاغ عبود، (الدكتور): مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجد لاوي للنشر، عمان، ط1، 1998م، ص 171.

[5] – نفسه، ص 171.

كلمةٍ، وفي العصر الحاضر يتراوح طولها بين خمسين ألفاً وثمانين ألفاً. أما الرِّواية الفرنسية فيغلب أنْ تقل عن ذلك"[1].

نشأة الرِّواية وتطورها:

الرِّواية جنسٌ أدبيٌّ حديث النشأة إذا ما قورنت بالأجناس الأدبية الأخرى، ظهرتْ في إنجلترا في القرن الثامن عشر. ربطها بعضُ الباحثين بأجناس أدبية سابقة لها فقال بعضُهم: " إنَّ جذورها تمتد إلى القصص اليوناني القديم ثم الروماني التي ازدهرت في العصور الوسطى..."[2]. وقال آخرون إنَّها: "ظهرت فجأة دون مقدمات كما ظهر أو ازدهر غيرها من الفنون مثل المسرح اليوناني...ثم فن تصوير الأشخاص في العصور الوسطى، وازدهار المسرح الإنجليزي في عهد الملكة اليزابيث"[3].

ويربط النقاد بين نشأة الرواية ونشأة الطبقة الوسطى، وازدهار الفلسفة الفردية، ولعل مرد ذلك هو: " ارتباط بداية الرواية مع بداية إحساس طبقة جديدة بذاتها وبأهميتها وبفرص الحياة المتاحة لها، وبداية إحساس الفرد في تلك المرحلة بشيء من الاستقلال والحرية والقدرة على التحكم في مصيره بشكل غير مألوف"[4]، ويعُدُّ بعضُ الباحثين عمل"جيوفاني بوكاشيو (النوفلا Novla) وباندياللو وسواهما بداية فن الرِّواية في الغرب"[5].

في القرن الثامن عشر زاد نفوذ الطبقة الوسطى في المجتمع، وأضحتْ القوة الأولى التي يتجه إليها الأدب ويعبر عنها، فزاد إقبال الجماهير على الفن الروائي ولاختلاف الطبقتين (الإقطاعية والوسطى) في التفكير والمزاج اختلفتْ الرواية عند كليهما، " ... كان طبيعياً أن تظهر الرواية الفنية المناقضة لفن الطبقة الإقطاعية الرومانسي في وظيفتها وبنائها الفني"[6]، والرِّواية عند نشأتها لم تكن على ضرب واحدٍ، بل كانت على أشكالٍ عديدةٍ بسبب الحاجة إليها، فكانت الرواية التعليمية، ورواية التسلية والترفيه،

---

[1] – عياد، شكري، (الدكتور): القصة القصيرة في مصر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979م، ص23.

[2] – سمعان، انجيل بطرس، (الدكتورة): دراسات في الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 2007م، ص89.

[3] – ،نفسه ص89.

[4] – المصدر السابق، ص92.

[5] – العزب، محمد أحمد، (الدكتور): أصول الأنواع الأدبية، دار مالي الإسلامية، القاهرة، مصر، 1996م، ص188.

[6] – انظر، بدر، عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938م)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1992م، ص198.

وغيرهما، وأنَّ آخر أنواع الرِّواية ظهوراً كانتْ الرِّواية الفنية، وهي: "نثرٌ روائيٌّ واقعي كامل في ذاته وله طول معين"[1]، بمعنى أنَّ الرِّواية الفنية تتصل بالحياة الواقعية، وهي عكس الأشكال الأخرى التي تهرب من الواقع، لهذا فإنَّ الرِّواية الفنية النوع الأدبي الذي يعبِّر تعبيراً كاملاً عن طابع العصر الحديث، وأنَّ النقاد قد ميَّزوها عن غيرها من الأنواع التي سبقتها في الآتي:

1-إنَّها تتجه إلى الواقع في حين تتجه أشكال أخرى على الأوهام والإسراف في الخيال.

2- إنَّها تحترم التجربة الذاتية والحس الفردي؛ في حين اعتماد غيرها على المطلق والمثالي والمجرد.

3-إنَّ غايتها التعبير عن إحساس الأديب بالعالم الذي يحيط به؛ مما يجعله واقعياً في حين كانت غاية الرومانس التسلية والترفيه المعتمدة على الإيهام الذي يخلق عالماً غير واقعي حافلاً بالسحر والغيبيات.[2].

والرِّواية بشكلها الحالي ظهرت في إنجلترا في القرن الثامن عشر الميلادي-كما أسلفنا-، ومن كتابها في تلك الفترة: (دانيال ديفو)، و(مول فلاندرز)، و(صمويل ريتشاردسون) و(هنري فيلدينج) و(لورانس ستدان) و(توبياس سمولين). وفيما يلي ذلك تطورتْ الرِّواية وشاعتْ في مناطق أخرى من العالم، وقد تأثَّرتْ الرِّواية شأنها شأن غيرها من الأجناس الأدبية بالمذاهب الفكرية والأدبية، فسيطرتْ على الفن الرِّوائي وأثَّرتْ فيه الحياة الاجتماعية فغص بقضاياها[3].

الرواية في العالم العربي:

الرِّواية جنسٌ سرديٌّ جديد على الأدب العربي، وفدتْ وراجتْ في العصر الحديث مع نهضة الأدب العربي، وأضحت جاذبة لكثيرٍ من القُرَّاء في مختلف الطبقات والمجالات، وكان ظهورُها في الأدب العربي بعد حوالي قرنين من ظهورها في أوربا[4].

---

[1] – بدر، عبد المحسن طه: الرواية العربية الحديثة في مصر، ص199.

[2] – بدر، عبد المحسن طه(الدكتور): الرواية العربية الحديثة في مصر، ص199.

[3] – انظر، ويست، بول: الرواية الحديثة (الإنجليزية والفرنسية) تر:عبد الواحد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986م، ج1، ص4 ومابعدها.

[4] – انظر، الجندي، أنور: أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، **1968**م، ص**173**.

وجاءت نتيجة للتطور الذي نجم عن طريق الاتصال بالغرب وظهور الطباعة والصحف والمجلات[1]. وكانت البدايات الأولى على يد الشوام الذين كان اتصالهم بالحضارة الأوربية أسبق من غيرهم[2].

وقد تباينتْ آراءُ الباحثين حول أصالة االرواية في الأدب العربي أو عدم أصالتها، ونتج عن ذلك رأيان؛ تبنَّى كلٌّ منهما فريق من الباحثين والنُّقاد، وسننظر في كلٍّ منهما على حِده.

رأي الفريق القائل بأصالة الرواية العربية:

الفريق المدافع عن الفن القصصي العربي والذي يرى أنَّ الأدب العربيَّ أسبقُ من أيِّ أدبٍ آخر فيما احتواه من أنواع القصص ذلك "إن الأمة التي تبدع حكايات ألف ليلة وليلة–أو على الأقل تحتفل بها وتضيف إليها وتعيد صياغتها وتجمع شتاتها– لهِي أمة تجري الروح القصصية في دمائها"[3]، ويرَى أنَّ الفن القصصي الأوربي يدين للأدب العربي الذي تأثَّر به حتى نُضْجه، فالعرب هم من ابتدع روايات الفروسية فكان للتراث العربي أيادٍ بيضاء على الأدب الأوربي، "يشهد لها المنصفون من النقاد والمؤرخين للأدب العالمي، حتى أنَّ (جوستاف لوبون) يقرر أنَّ العرب هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية"[4]، ويقول السعافين عن الباحث الإسباني(أمريكو كاسترو): "أنه ليس هناك مايدعو إلى تلمس أصول الفن القصصي الأوربي في تلك العروق الملحمية الموغلة في القدم...، وإنما يرجع إلى تلك الأحاديث القصصية التي كان يتناقلها العرب والتي عرفتها أوربا عن طريق إسبانيا حلقة الصلة بين الأندلس العربية وأوربا"[5].

رأي الفريق القائل بعدم أصالة الرواية العربية:

---

[1] – النساج، سيد حامد(الدكتور): بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، لبنان، ط**1**، **1982**م، ص**18**.

[2] – انظر، الخطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية(اللغة ورؤية العالم)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، **1990**م، ص**37**.

[3] – هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2010م، ص196.

[4] – تيمور، محمود: القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، ص13.

[5] – السعافين، إبراهيم(الدكتور): تطور الرواية العربية في بلاد الشام(1887م–1967م)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980م، ص14.

رفض هذا الفريق صلة الرواية العربية بالتراث العربي القديم، وأكَّد أنَّها وليدة الاحتكاك بالغرب وأنَّها محاكاة للرواية الغربية في أسلوبها وقواعد بنائها[1].

ومن نفى صلتها بالتراث العربي القديم قال إنَّ "الإنتاج القصصي القائم على المفهوم الحديث للقصة والمتأثر بالتآليف الغربية... ظهر... مترجماً ومقتبساً أول الأمر ثم موضوعاً، ولسنا نستطيع... اعتباره امتداداً للتراث العربي القصصي كما عرفته المقامة...، بل هو يقيناً إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضي الإنتاج العربي"[2]، ويرَى أنَّ اعتماد الأدباء العرب على الرواية الغربية أمرٌ جيِّد، وقد وضع حداً فاصلاً بين التراث العربي القديم وبين الرواية الحديثة "لأدبائنا الشباب والشيوخ العذر الواضح في تأثرهم بالآداب الأجنبية في مجالات الأقصوصة والمسرحية، لأن أدبنا... لم يعنِ بهذه الأنواع، ... ويورد لها النماذج، وإنما عني بالأخبار والأمثال والمقامات والرسائل، وترك للأدباء الشعبيين القصص طواله،... فاتجاه الأدباء إلى الأدب الأوربي والأمريكي لاقتباس قواعده واحتذاء أساليبه اتجاه طبيعي سليم، عاد إلى الأدب العربي الحديث بفوائد عظيمة"[3].

والخلاف بين الفريقين في نشأة الرواية العربية يرجع لأصولها أهي متصلة الجذور بالتراث القصصي العربي القديم، أم أنها وليدة الاحتكاك والتأثير بالرواية الغربية. فالفريق الرافض لاينكر وجود القصة في التراث العربي لكنَّه يرفض أنْ تكون الرواية الحديثة امتداداً لذلك التراث فهي –عندهم – نشأتْ عن طريق التأثر بالآداب الأوربية. أما الفريق الآخر فيرى أنَّ الرِّواية العربية الحديثة هي امتداد للتراث القصصي العربي، يمتد من قصص العرب في الجاهلية إلى القصص المترجم في العصر العباسي والقصص الشعبي فيما تلا ذلك من عصور، لكنَّهم يُقرِّون بتأثير الرواية العربية الحديثة بالرواية الغربية.

في أواخر القرن التاسع عشر ظهرتْ موجة جديدة في الفن القصص العربي، ذلك إثر ترجمة الروايات الغربية إلى اللغة العربية وكان هذا "في مصر ولبنان وكان أصحابُها توَّاقين إلى الأدب الغربي مشيدين به، فراحوا يترجمون القصص الغربية التي كانت موضوعاتها... رومانتيكية حول الحب"[4]، ولم يكتفوا بذلك بل أنتجوا قصصاً "منقطعة

---

[1] – انظر، العيد، يمنى، (الدكتورة): الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية ، دار الفارابي ، بيروت، لبنان،2011م ، ص85 .

[2] – السعافين، إبراهيم، (الدكتور): تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص21.

[3] – بدر، عبد المحسن طه(الدكتور): الرواية العربية الحديثة في مصر، ص212.

[4] – ياغي، عبد الرحمن: الجهود الروائية (من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ) دار الفارابي بيروت،1999، ص17.

عن الجذور العربية، مطبوعة بطابع التقليد للقصة الغربية... الغاية منها التسلية"[1]، ويُعد سليم البستاني الرائد الأول لهذا التيار، فقد ألف عدداً من القصص في الفترة مابين1848-1884م تراوحت موضوعاتها بين التاريخ والاجتماع، نشرها في مجلة الجنان، ومن قصصه: (الهيام في جنان الشام) 1870م، (زنوبيا)1871م، (بدور)1872م، (أسماء)1873م، (فاتنة)1877، (سلمى)، 1878م و(سامية) 1882م، وبما أنَّ سليم كان صحفياً فقد اهتم بتناول مختلف الموضوعات في قصصه من تاريخ وجغرافيا واجتماع وفلسفة ورحلات، شأنه فيها شأن مجلته من حيث تناول موضوعات مختلفة[2].

والذي يجدر ذكره أنَّ للصحف دوراً بارزاً في نشأة وتطور الفن القصصي فقد ظهر في فترة وجيزة عددٌ من الصحف والمجلات ساهمتْ مساهماتٍ فاعلةً في النَّشْر من هذه الصحف: "(الأخبار)، (وادي النيل)، (البشير)، (الأهرام)، (المقتطف)، و(الهلال)، وقد خصص كل منها قسماً للقصص الموضوعة والمترجمة، أو المجلات نصف الشهرية اقتصرت على نشر القصة والرواية، منها سلسلة (الفكاهات في أطايبب الروايات)، و(حديقة الأدب)، و(مسامرات الشعب)، (الروايات الجديدة)"[3] ومن أعلام الرواية إذ ذاك "فرح أنطوان (المدن الثلاث)، (أورشليم الجديدة)، ونقولا حداد (النص الشريف)، (كله نصيب)، (حواء الجديدة)، (آدم الجديد) يعقوب صروف (فتاة مصر)، (أمير لبنان)، (فتاة الفيوم) لبيه هاشم (قلب رجل)، طاهر حقي (عذراء دنشواي) والمنفلوطي (العبرات والنظرات)"[4].

وعلى تقليدهم غلب على أعمالهم السرد التاريخي و الاجتماعي دون ارتباط بمذهب فنيٍّ واضحٍ، علماً بأنَّهم غير مُخْتصِّين في الكتابة الرِّوائية؛ إذ كانتْ الرِّواية إنتاجاً ثانوياً بالنسبة إليهم، فأغلبهم كان يمتهن العمل الصَّحفيّ، مثل: سليم البستاني وفرح أنطوان ونقولا حداد، ويعقوب صرُّوف، وجرجي زيدان؛ وقد نشروا أعمالهم على صفحات المجلات الشهرية وغيرها[5].

---

[1] – نفسه، ص17.

[2] – انظر المصدر السابق، ص17 ومابعدها.

[3] – خطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية (اللغة والبناء العالم)، ص35.

[4] – الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، لبنان،(د.ط)، ص29.

[5] – انظر، الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ج1، 1420هـ – 2000م، ص108ومابعدها.

وعليه فالفن القصصيّ والرِّوائيّ في هذه المرحلة ينقصه التخصص وفنية العمل، إذ لم ينبعث انبعاثاً حقيقياً من البيئة العربية.

ومن الرِّوائيين العرب من اطَّلع على النماذج الرِّوائية الغربية في لغاتها الأصلية عند ابتعاثه إلى أوربا واستوعبها فكان إنتاجه أفضل وأكثر نُضْجاً من إنتاج غيره.

وممن أفاد من الابتعاث إلى الغرب: رفاعة رافع الطهطاوي ومحمد حسين هيكل في أعمالهما الروائية، وقد نشر الأخير رواية (زينب) سنة 1914م التي اعتبرها النقاد بداية الرواية الفنية العربية، وتعدّ فترة مابين الحربيين العالميتين مرحلة تكوُّن الأدب القصصي والروائي العربي، فالحرب العالمية الأولى وماتبعها من أحداث وتحولات في تركيب المجتمعات العربية ومن تغيير في القيم والموازين وتطور في الثقافة والسياسة والوعي القومي ساعدت في خلق أجواء جديدة تختلف عن سابقتها، تطلبتْ بناءً وأسلوباً أدبياً جديداً للتعبير عنها[1].

كان اللبنانيون رواد القصة في الفترة الأولى، ثم انتقلت الريادة لمصر بعد هجرات الشَّوام إليها بسبب الحروبات والفتن الداخلية سيما وأنَّهم قد أقبلوا على العلوم الجديدة وتعرفوا على الثقافة الأوربية ودليل ذلك أنَّ إنتاج جبران خليل جبران القصصي والروائي المتمثل في(عرائس المروج)1906م، (الأرواح المتمردة) 1908م، (العواصف) 1910م، و(الأجنحة المتكسرة) 1912م، كان بداية للقص الذي يحمل روح العصر وأثر الفكر السياسي والفلسفي الذي تمظهر في تمرده على الجمود السائد قبله، وكذلك كانت أعمال أمين الريحاني تمثل تطوراً فنيَّاً من حيث معالجة عناصر الرواية[2].

شكَّل الشَّوامُ في مصر أحزاباً سياسية ومنظمات ذات وعي سياسي واجتماعي دعتْ إلى التحرر الوطني، كما أسسوا صحفاً تبث الاعتزاز بالشخصية وتنمِّي الروح الوطني في الشعب وتعمل على إحياء التاريخ القديم لبث روح الأمل في الشعوب والعمل على التطور اقتداءً بالبلدان الأوربية، وهكذا أخذت الرواية العربية بعد الحرب العالمية

[1] – انظر، عبد الغني، مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1994م، ص43.

[2] – انظر، خطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم)، ص37.

الأولى طابع المحلية والقومية وبدأت تصور فئات من المجتمع المصري أو اللبناني أو السوري أو العراقي بغية تحسين فضاء المجتمع[1].

ومن الظواهر اللافتة للنظر ظهور التحليل النفسي في الأدب القصصي العربي، وقد حمل لواء هذا الاتجاه عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، اللذان تأثرا بمدرسة التحليل النفسي الغربي[2].

تلا هؤلاء الديوانيين كُتَّابٌ صوروا مجتمعهم، وتناولوا مشكلاته، أمثال: طه حسين الذي ألَّف(الأيام) 1929م، و(أديب) 1935م ، ومن خلالهما انتقد القضايا الاجتماعية والتعليمية والتربوية في المجتمع المصري، و(دعاء الكروان) 1941م. وكذلك: توفيق الحكيم، الذي ألَّف(عودة الروح) 1931م، (يوميات نائب في الأرياف) 1937م، (عصفور من الشرق) 1938م. وكذلك كان: محمود تيمور الذي اهتم بقضايا ماوراء الطبيعة والروحانيات في روايته(نداء المجهول) 1939م، كما عني بقضايا اجتماعية ونزعات إنسانية في روايته(سلوى في مهب الريح). وعيسى عبيد في روايته(ثريا) 1922م، وطاهر لاشين في روايته(حواء بلا آدم) 1934م[3].

وقد بدأ الوعي القومي والإحساس بالشخصية في البلاد العربية ينمو بفعل الأحداث التحررية في البلاد؛ حيث ظهرتْ في لبنان قصص وروايات عالجتْ القضايا القومية والمشكلات الاجتماعية مثل: رواية (العمال الصالحون) 1927م لـ(إلياس أبوشبكة) حيث صور فيها انتحار طفل في السابعة من عمره ليتخلص من حياة الشقاء التي تسومه إياها امرأة أبيه. ومن أعلام الرواية اللبنانية توفيق عواد الذي كان أكثرهم عناية بالقضايا والمشكلات المحلية في روايته(الرغيف) 1939م، ويدور موضوعها حول صراع العرب مع الاستعمار ونيل حقوقهم في الحياة[4].

وفي سوريا ظهرت أعمال روائية من أهمها روايتا (سيد قريش) 1929م و (عمر بن الخطاب) 1936م لمعروف الأرناؤوط وهما تاريخيتان. ومثلها كانت رواية حنا مينة

---

[1] – انظر، ياغي، عبد الرحمن(الدكتور): الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ص67 ومابعدها.

[2] – انظر، نفسه، ص66.

[3] – انظر، عبد الغني، مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية، ص53 ومابعدها.

[4] – انظر، ياغي، عبد الرحمن: الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ص67.

(المصابيح الزرق) 1954م، و أعمال مختلفة لكل من عبد السلام العجلي وهاني الراهب وغادة السمان في عمليها (بيروت) 1975م و (كوابيس بيروت) 1976م، وغيرهم كثير [1].

وكما طال التَّطوُّر الرِّواية في مصر والشام طالها كذلك في بلاد الرَّافدين، فبدأتْ الرِّواية العراقية بمحاولات تاريخية اقتفاءً لأثر الرِّواية في مصر ولبنان وسوريا، ولم يقف العراقيون عند ذلك بل عالجوا روايات المغامرات والغرام ذات العقدة التقليدية في القصص الشعبي والمترجم[2].

بعد ذلك دخلتْ الرِّواية العربية مرحلة أكثر فنية وهي مرحلة التأصيل، وقد تكفَّل بها جيلٌ من الرِّوائيين المتعلمين(الجامعيين)، منهم: علي أحمد باكثير، عبد الحميد جودة السحار، يوسف السباعي، إحسان عبد القدوس، يوسف إدريس، ونجيب محفوظ، من المصريين وفي أعمالِهم حاولوا التخلص من العيوب التي صاحبتْ أعمال الكتاب السابقين من الناحية الفنية[3].

وحاول الرِّوائيون الذين جاءوا بعد هؤلاء استيعاب كل التحولات التي وقعتْ في المجتمع العربي دون العناية بطابع المحلية وحصر أنفسهم فيها، فظهرتْ أسماءٌ كثيرةٌ في عالم الرِّواية في الأقطار العربية المختلفة وأعمالهم وإنْ تفرَّقتْ على المستوى الجغرافي لكنَّها التقَّتْ في قضايا وموضوعاتٍ مُشتركةٍ مثل: السياسة، الانتماء الوطني والقومي، وتناول القضية الفلسطينية، والصراع الطبقي، وغيرها[4].

وبذا نلحظ الرِّواية العربية بعد نشأتها قد تطورتْ فنِّياً على أيدى روادها في مختلف الأقطار العربية فبلغتْ شأواً جعلها من ضرورات الثقافة في العصر الحديث.

الرواية السودانية:

تأخر ظهور الرِّواية في السودان مقارنة بظهورها في مصر وبلاد الشام، فقد حظيتْ تلك البلاد ببزوغٍ مُبكرٍ لفجر الوعيِّ بانتشار التعليم في أرجائها، وبدخول الطباعة وصدور الصحف والمجلات، وماصَحِبَ ذلك من اتصال بالمعارف الأجنبية – لاسيما الفرنسية والإنجليزية – مما ساهم بشكل كبير في إثراء الفكر وأدى لظهور مختلف أجناس

[1] – انظر، نفسه، **67** ومابعدها.

[2] – انظر، بدر، عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية في مصر، ص147.

[3] – انظر، هيكل، أحمد: الأدب القصصي والمسرحي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4،1983م، ص54.

[4] – انظر، خطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية(اللغة ورؤية العالم)، ص43.

الفن القصصي، أما السودان فلم يحظَ بذلك وإنْ كانتْ ظروف نشأة الرِّواية فيه لا تختلفُ عن غيرها من البلدان العربية في أصالة روح القصص وتعمّقها في وجدان الشعب السوداني[1]، فقد كان السودان يزخر بالحكايات والقصص الشعبية، إذ نجد القصص الاجتماعية التي تروى لتقوية الأواصر التي تؤدي إلى الترابط الأسري والاجتماعي، والقصص التعليمية التي تروى من أجل إذكاء الخيال أو تنمية المواهب أو تزجية الفراغ، والقصص البطولية التي تُعوِّد النشء على حياة المغامرة والشَّجاعة، والقصص العاطفية التي تروى من أجل إثارة عاطفة الشباب من أجل احترام المرأة والتضحية من أجلها، يقول الدرديري: "فالسودان يزخر بتراث ضخم من القصص والحكايات الشعبية الضاربة بقدمها في التاريخ"[2].

في أواخر أربعينيات القرن الماضي صدرت رواية تاجوج التي أرخ الباحثون بأنَّها أوَّلُ روايةٍ في السودان، "أول رواية سودانية هي رواية تاجوج لعثمان محمد هاشم1948م"[3]، وظهور هذه الرِّواية (تاجوج) يمثل ردة فعل للأوضاع التي يعيشها الشعب السوداني، فهي تصور البطولة والتضحية، وتعكس شجاعة شخصيتها الرئيسة(محلق) في دفاعه عن قبيلته(الحمران)، واستعانتْ الرِّواية بعاداتِ وتقاليد قبائل الشَّرق السُّوداني، لإضفاء جوٍّ واقعيٍّ على الشخوص والأحداث. فالهدف قوميٌّ نضاليٌّ القصد منه إشعال الحماس في النفوس وتأليبها على الثورة ضد المستعمر[4].

كان الدافعُ لظهور الرِّواية في السُّودانِ هو التَّحولُ السِّياسيِّ بعد ثورة 1924م، وهي انتفاضةٌ قامتْ بها جمعيةُ اللِّواء الأبيض التي تكونتْ في نفس عام الثورة، وشكلتْ قيادتها من علي عبد اللطيف رئيساً وعضوية آخرين، وكان هدفها الرئيس: تحرير السودان من المستعمر، والوحدة الكاملة مع مصر. اتفقتْ الوحدات العسكرية المصرية والسُّودانية على التمرد على الحكومة الإنجليزية، ثم وقع صدام مسلح بين فصائل سودانية وفصائل من الجيش البريطاني في 27 نوفمبر1924م بعد أنْ تحرك الملازم (عبد الفضيل الماظ)

---

[1] – انظر، سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة: منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص**373**.

[2] – الدرديري، بابكر الأمين (الدكتور): الرواية السودانية الحديثة، دراسة تحليلية نقدية من عام 1940م– 1975م، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 2007م، ص17.

[3] – البكري، أحمد: نماذج من القصة النسائية السودانية، المركز السوداني للثقافة والإعلام بالتعاون مع مؤسسة برنس كلاوس الهولندية، القاهرة، مصر، ط**1 2002**م، ص**8**.

[4] – انظر، الدرديري، بابكر الأمين: الرواية السودانية الحديثة، ص55.

وآخرون للانضمام إلى الجنود المصريين الذين تم محاصرتهم في بحري، فاعترضتهم قوة من الجيش البريطاني بقيادة (هدلستون) ودارت المعركة بينهم، واستمرت إلى اليوم التالي، وفيها قُتل عبد الفضيل الماظ وعشرون جندياً، واعتقل بقية الضباط، وحكم عليهم بالإعدام[1]، ولمَّا فشلتْ الثورة اتَّجه الأدباءُ السودانيون إلى العمل على رفع الروح المعنوية بين أفراد الشعب السوداني، بإثارة الروح القومية المتمثلة في شجاعة الأبطال القوميين واستبسالهم والافتخار بالأعمال التي قاموا بها[2]. ومن الدوافع كذلك التغيير الاجتماعي الذي أعقب الحرب العالمية الثانية؛ إذ كثر عدد الموظفين الذين يعملون في دواووين الحكومة والشركات، وازداد عدد العمال الذين يعملون، في ورش السكك الحديدية وغيرها، كما بدأت المرأة تخرج وتشارك في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والأدبية[3].

مراحل تطور الرِّواية السودانية:

لم يكن تطور الرِّواية السودانية بين ليلة وضحاها؛ بل مرَّ بمراحل عديدة أسهمتْ كلُّ مرحلةٍ بسهمها حتى وصلتْ الرِّوايةُ لما نراها عليه الآن؛ وقد نظر النُّقاد في ذلك فحدَّدوا ثلاث مراحل لتطورها واكتمال بنائها الفني تفاصيلها كما يأتي:

المرحلة الأولى:

فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وهي مرحلة التأليف في الموضوعات التي دفعت إليها دوافع وطنية واجتماعية وسياسية قومية، ففي فترة الثلاثينيات، ظهرت مسرحيات تاريخية أطلق عليها بعض النقاد روايات؛ وكانت أشهر مسرحيات تلك الفترة مسرحيتا: (المك نمر) لإبراهيم العبادي، و(خراب سوبا) لخالد أبو الروس، وكُتبتْا بالعامية، وتناولتا موضوعات قومية مستمدة من الموروث الشعبي التاريخي، فحكتا عن أبطال عاشوا أحداثاً قبلية أدَّتْ إلى شهرتهم، فأصبحتْ أخبارهم مادة خصبة للأدباء، وهما قوميتان.

بجانب المسرحيات القومية ظهرتْ روايات تعليمية أثارتْ موضوع تعليم المرأة، وهو موضوعٌ كان مجال خلافٍ كبيرٍ بين الأدباء والمثقفين، ومن الرِّوايات التعليمية ما

---

[1] – انظر، القدال، محمد سعيد(الدكتور): تاريخ السودان الحديث **1820–1955**م، مركز عبد الكريم ميرغني، أم درمان، السودان، ط**2**، **2002**م، ص**440** ومابعدها.

[2] – الدرديري، بابكر الأمين(الدكتور): الرواية السودانية الحديثة، **43**.

[3] – انظر، نفسه، ص56.

وُجِّه لحثِّ التلاميذ على الاهتمام بالعلم والتعليم وتهدف إلى زيادة الوعي القومي والثقافي للشعب[1]. الأعمال التي ظهرت في المرحلة الأولى(الملك نمر، وخراب سوبا) لا ترقى لمستوى روايات باتفاق كثير من الباحثين غير أنَّها تعتبر مرحلة لبداية ظهور هذا الجنس الأدبي في السودان، وقد جنَّسها الدرديري بأنَّها روايات، سيما وأنَّ الكثيرين في تلك الفترة لم يميِّزوا بين الفنون القصصية.

المرحلة الثانية:

كانت في الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن الماضي، وتناولت موضوعات ذات صبغة اجتماعية وسياسية، فاهتمت بمشكلات المجتمع والحياة وتقدمت عن سابقتها نحو الرواية الفنية في التركيب والبناء[2]، ويتمثل في رواية (هائم على الأرض أو رسائل الحرمان) لبدوي عبد القادر خليل 1954م، و(حياة الدموع) لهندي عوض الكريم 1963م، وهي تصور لقاء الحبيب بحبيبته التي ذهبت إلى النيل لتنتحر هروباً مما تعانيه من مشكلات، وتصادف الحبيب يجلس على صخرة قرب شاطئ النيل، فشعر بها عندما ارتطم جسمها بالماء، فحاول إنقاذها، وكاد أنْ يغرق معها لولا ظهور صياد عجوز أنقذهما. فيتجدد اللقاء بينهما ويرتبطان بحب عنيف يقودهما إلى الزواج، و(دموع القرية) لفضيلي جماع، هي الأخرى تصور حياة المحبين بنفس صورتها في المجتمعات الأجنبية، فكل لقاءات الحبيبين تتم تحت ظلال أشجار الوادي ومياه الغدران، والطيور المغردة والهواء اللطيف أو في منزل صديقة حبيبته في الليالي المقمرة، أو وقت الأصيل الحالم. فالروايتان متأثرتان بالثقافة الوافدة وتعكس تطلعات الكُتَّاب نحو مجتمع أكثر انفتاحاً، فصور لقاء المحبين التي أظهروها لم تكن تحدث في المجتمع السوداني المحافظ، لأنَّ الأسرة ترى مثل هذه الأفعال عار. ورواية(إنهم بشر) لخليل عبد الله الحاج 1960م، تصور مجتمع المدينة، وتتعرض لصراع الفئات الاجتماعية التي بدأت بالظهور في تلك الفترة، فتعكس حياة الأغنياء(التجار)، والموظفين(البرجوازية النامية)، والفقراء، وهي المجموعات الثلاث التي تتصارع في الحياة في زقاق واحد فتظهر نظرة كل منها للأخرى، وتتعرض الرواية لمشكلات الزواج بين طبقة الأغنياء والطبقة الوسطى، وتثير قضية حق

---

[1] – انظر، الدرديري، بابكر الأمين، الرواية السودانية الحديثة، ص69.

[2] – انظر، البحث، مبحث نشأة وتطور الرواية، ص17.

المرأة في اختيار الزوج. والأعمال في هذه المرحلة كانت أكثر نضجاً من ناحيتي الأسلوب والبناء، وأقرب إلى الرواية الفنية، وقد اعتبر بعض الباحثين رواية(هائم على الأرض) لبدوي عبد القادر خليل، سيرة ذاتية على غرار مافعل الكاتبان محمد أحمد محجوب وعبد الحليم محمد في كتابهما(موت دنيا) وهو للسيرة أقرب منه للرِّواية، السيرة الذاتية هي: " سردٌ استرجاعي نثري يقوم به شخصٌ حقيقي ويتناول به وجوده الخاص، مشدداً على حياته الفردية وخصوصاً على تاريخه الشخصي"[1].

المرحلة الثالثة:

تبدأ في النصف الأخير من الستينيات وبداية السبعينيات، وهي مرحلة البناء الفني والاهتمام بمشكلات الإنسان السوداني الاجتماعية والسياسية؛ في ظل التطورات المدنية الحديثة، وكانت أبرز روايات تلك المرحلة هي روايات: الطيب صالح، وإبراهيم إسحق، وإبراهيم الحاردلو وغيرهم[2]، اكتملتْ الرواية السودانية فنياً خلال هذه المراحل الثلاث وصارت تعبر عن قضايا المجتمع على اختلافها.

وعليه نرى أنَّ المرحلة الثالثة هي البداية الحقيقية للرواية السودانية وطغتْ الرواية فأصبحتْ فناً شائعاً طيلة هذه المراحل وكثر كُتَّابها، وتباينت اتجاهاتهم الفكرية والمذهبية. وأن ماسبق ذلك لم يكن إلا محاولات فردية خالصة، قابلة لأنْ تتسرب إليها جوانب ضعف كثيرة من حيث بناؤها الفني[3]. وخلال تلك المراحل انطلقتْ الرواية السودانية "من التجرِبة الذاتية والانحراف الرُّومانسي إلى الواقعية المختلطة بالرومانسية ثم الواقعية الإشتراكية ثم الأسلوب الحديث (تيار الوعي)، جاءت كل هذه الاتجاهات في فترات متقاربة...واختلطت فيما بينها بحيث لاتستطيع تمييز اتجاه عن غيره"[4]، ونلحظ من خلال مراحل تطور الرواية السودانية، تباينتْ اتجاهاتها، حيث بدأت بالتجربة الذاتية، فالرومانسية، ثم انتقلت إلى واقعية ممزوجة بالرومانسية حيناً وبالاشتراكية حيناً آخر، إلى أنْ اكتمل بناؤها الفني مع تيار الوعي.

---

[1] – زيتوني، لطيف(الدكتور): الرواية العربية البُنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط**1**، **2012**م، ص**241**.

[2] – انظر، الدرديري، بابكر الأمين(الدكتور): الرواية السودانية الحديثة، ص**70** ومابعدها.

[3] – انظر، النساج، سيد حامد: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص234.

[4] – الدرديري، بابكر الأمين: الرواية السودانية الحديثة ، ص70.

وكان الكُتاب الذين تلقوا العلم في مصر واتصلوا بالثقافة المصرية أكثر تأثراً بالرِّواية المصرية في الموضوعات، ومعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والعاطفية، ومن ذلك رواية(هائم على الأرض) لبدوي عبد القادر خليل، التي صدرت بالقاهرة 1954م إبان سيادة الاتجاه الواقعي إلا أنَّ كاتبها كان متأثراً إلى حدٍّ بعيد برسائل إبراهيم ناجي وقصصه الرُّومانسية القصيرة، ولم يتأثر بالاتجاهات الفنية التي سادتْ عصره[1].

وكان أكثر الكُتَّاب المصريين تأثيراً في إبداع بعض السودانيين هو نجيب محفوظ؛ قال الدرديري: "لروايات نجيب محفوظ أثر على إبداع بعض الكتاب السودانيين وممن تأثر به خليل عبد الله الحاج في رواية(إنهم بشر) التي يصرح فيها أنه تأثر برواية(زقاق المدق)"[2].

لم يقف تأثر الكُتَّاب السودانيين عند الأدب المصري فحسب، بل تأثروا بأدباء الشام كذلك "كان لاتصالهم بالصحف البيروتية وأدباء الشام بعامة... تأثير بينهم منذ عهد كلية غردون في العشرينيات وكذلك الكتاب السوريين الذين كانوا يرأسون تحرير الصحف والمجلات السودانية"[3].

وكان أفق أدباء السودان واسعاً فلم يكفهم التأثير العربي بل سعوا لمنابع الرِّواية فتأثروا بالأدب الإنجليزي حيث "تعلق بعض أدباء السودان بالأدب الإنجليزي يدرسونه وينهجونه على طريقته، وكان يرجع إلى المنهج الدراسي في كلية غردون"[4]، ومن الرِّوائيين السودانيين الذين اطَّلعوا على النماذج الرِّوائية الإنجليزية في مظانِّها واستوعبوها فظهر تأثيرها في أعمالهم: الطيب صالح الذي عاش في لندن وعمل في الإذاعة، وإبراهيم إسحق وكان معلماً يدرس اللغة الإنجليزية في المدارس، وإبراهيم الحاردلو الذي قضى جزءاً من حياته في إنجلترا مبعوثاً من جامعة الخرطوم وغيرهم[5].

---

[1] – انظر، النساج، سيد حامد: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص233.

[2] – الدرديري، بابكر الأمين: الرواية السودانية الحديثة، ص44.

[3] – الدرديري، بابكر الأمين: الرواية السودانية الحديثة، ص45.

[4] – نفسه، ص45.

[5] – مقابلة شخصية بين الباحث والكاتب إبراهيم إسحق، بمركز عبد الكريم ميرغني الثقافي بأم درمان بتاريخ السبت 19 مارس 2016م، عند الساعة الواحدة بعد الظهر.

وكان أوضح الأثر الإنجليزي في روايات أواخر الستينيات التي تخلصت من عيوب روايات الرُّواد، ومن تلاهم المتمثلة في الخلط بين الأجناس القصصية والانغماس في الرومانسية والخطاب التعليمي.

ومنذ ستينيات القرن الماضي تفشَّتِ الرِّواية السودانية، وتعددتْ موضوعاتُها ذات الصلة بالحياة في كلِّ مناحيها، وكانت أهمها:

1-الموضوعات السياسية:-

وهي التي تتناول موضوع النضال السياسي في سبيل الحصول على الاستقلال، وماقام بها السودانيون من مقاومة للاستعمار تصدّى لها العمال والطلاب، وموقف الشعب السوداني من الحكم العسكري، ودور الطلاب في تفجير ثورة أكتور 1964م التي أطاحت بالنظام العسكري[1]، ومن الروايات السياسية، رواية (من أجل ليلى) للسر حسن فضل 1960م، التي تناولت كفاح العمال ضد الحكم الإنجليزي، ورواية(لقاء الغروب)، لأمين محمد زين 1963م، وتناولتْ كفاح الطلاب ضد الحكم الإنجليزي، هذه الروايات كتبتْ في الخمسينيات من القرن الماضي، لكنَّها لم تطبع إلا في الستينيات، ومن الروايات التي تناولت موضوعات سياسية كذلك رواية(النبع المر1966م) لإبي بكر خالد، ورواية (الجبخانة1987م) لعمرو عباس، وغيرهما من الروايات التي صدرت في التسعينيات من القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة، وجلها تحاول الكشف عن الوعي السياسي، كما تناولت معيقات التحرر من كبت وقهر.

2-الموضوعات التاريخية:

نجد مجموعة من الروايات تلجأ إلى التاريخ وإحياء الماضي ودراسة الشخصيات مثل رواية(عشرون دستة من البشر1989م) للروائي علي حمد إبراهيم و(أخبار البنت مياكايا2001م) للروائي إبراهيم إسحق و(أهل البلاد الشاهقة 1997م) للحسن البكري، و(الخرابة 2000م) لعبد الرحيم محمد صديق.

3-الموضوعات الاجتماعية:

وتبرز في اتجاه موازٍ للاتجاه التاريخي الرواية الاجتماعية، مثل رواية (بداية الربيع 1957م) لأبي بكر خالد التي تعكس ظاهرة التحول الاجتماعي والصراع الحزبي، رواية

[1] – انظر، سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص238.

(إنهم بشر1961م) لخليل عبد الله الحاج، وتناولت الصراع الاجتماعي بين فئات المجتمع: الأغنياء، والفقراء، ومتوسطي الحال، وتعرض حياة كل فئة، ودورها في المجتمع، وفي الجانب الاجتماعي نجد روايات يتسع فيها المشهد الريفي، تتمثل في روايتي (أعمال الليل والبلدة 1971م)، و(مهرجان المدرسة القديمة 1976م) لإبراهيم إسحق و(الطريق إلى المدن المستحيلة 2000م)، و(أحلام في بلاد الشمس 2001م) لأبكر آدم إسماعيل، وهي تعكس الحياة في القرى وعلاقتها بالمدينة[1]، وهناك روايات تناولت الموضوعات العاطفية، والاقتصادية، والعادات الاجتماعية وغيرها.

المتأمل في المشهد الروائي السوداني يلاحظ الضعف النسبي في المنتوج الروائي منذ تاريخ صدور أول رواية إلى بداية التسعينيات من القرن المنصرم، ولكن ازداد المنتوج في مطلع الألفية وخاصة بظهور مسابقتي جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي، وجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي، فهاتان المسابقتان لعبتا دوراً كبيراً في تحفيز الكُتاب على زيادة الإنتاج.

استطاعتْ الرواية السودانية إثبات وجودها في الساحة الأدبية لأنَّها تناولتْ قضايا ومشكلات المجتمع من النواحي السياسة والثقافية والاجتماعية وغيرها، فبرزتْ أسماء تخطت حدود القطر وذاع صيتهم خارجياً أمثال: الطيب صالح، و أبوبكر خالد، وأمير تاج السر، وغيرهم.

[1] – انظر، الصاوي، مصطفى محمد أحمد(الدكتور)، وأحمد عبد المكرم: بحوث في الرواية السودانية(أوراق المؤتمرات العلمية لجائزة الطيب صالح 2003–2008م)، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، السودان، ط1 يناير2010م، ص35–36.

المبحث الثاني

عناصر الرِّواية

الأجناسُ الأدبيةُ هي نصوصٌ أدبيةٌ مُصَنَّفةٌ على أساس السِّمات المشتركة بين المتشابهات منها، وأشْهر أجناس الأدب هي: الشِّعر، المقامة، القصة، الرِّواية، الأُقصوصة، السِّيرة الذاتية، وغيرها. ولكلِّ جنْسٍ منها عناصرُه ومكوناتُه التي تميِّزه عن غيره، وعناصر الرِّواية هي: الشخصية، الحدث، الزمان والمكان، الحبكة، وغيرها، وستظهر هذه العناصر حسب ورودها:

الشخصية:Character

الشخصية تجمع على أشخاص وشخوص، و "الشَّخْص سَوَادُ الإنْسان وغيْره تراه منْ بَعِيد...شَخْص بصره من خَضَع فهو شَاخِصٌ إذا فتح عَيْنَيْه وجعَلَ لا يَطْرِف. وشَخَص منْ بلَدٍ إلى بَلَدٍ أى ذَهَب"[1]، وشَخَصَ "شُخُوصاً ارْتفع...والجُرْحُ انْتَبَرَ وَوَرِمَ والسَّهْمُ ارْتَفَعَ عن الهَدَفِ والنَّجْمُ طَلَعَ والكَلِمةُ من الفَمِ ارْتَفَعَتْ نحو الحَنَكِ الأعْلَى...وشُخِصَ به كَعُنِيَ أتَاهُ أَمْرٌ أقْلَقَهُ وأزْعَجَهُ..."[2]، مما سبق نجد المعنى اللغوي يدور حول: سواد الإنسان، الخضوع، الذهاب، الارتفاع، الطلوع، وغيرها.

مفهوم الشخصية الرِّوائية:

الشخصية في المصطلح الأدبي هي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين..."[3]، نلحظ أنَّ مفهوم الشخصية في الرِّواية لا ينطبق عليه ذلك انطباقاً تاماً؛ إذ إنَّها ليس لها وجود واقعي بقدر ماهو مفهوم تخييلي نستشفه من التعبيرات الواردة في الرِّواية للدلالة على شخص ذي كينونة محددة فاعلة[4].

الشخصية من أكثر عناصر الرواية أهمية لتأثيرها في نمو الرواية وتطورها، وذلك لما لها من قدرة على إقناع القراء وإمتاعهم والتأثير فيهم؛ لأنَّها الوسيلةُ للتعبير عن أفكارهم وآرائهم، ولايمكن أنْ تُصاغ روايةٌ دون شخصياتٍ مهما كانت الشخصيات، إنسانية كانت

---

[1] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، **1401**هـ–**1981**م، مادة(ش خ ص).

[2] – الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة اللغوي)، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج**2**، ط**1**، **1412**هـ–**1991**م، مادة(شخص).

[3] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في الغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط**2**، **1984**م، ص**208**.

[4] – انظر، سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء، المغرب،**1991**م، ص**70**.

أو رمزية أورقمية. والشخصيات الروائية ليس لها وجودٌ واقعيٌّ وإنَّما هي : "كائناتٌ من ورقٍ"[1]؛ لذا فالشخصية الروائية لا نعني بها الشخص، فالشخص هو "الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع أي ذلك الإنسان الذي يعمل ويعيش ويفكر"[2]، الشخص هو الإنسان الذي نعرفه في حياتنا الواقعية.

وقد مرَّت الشخصية الروائية بمراحل من التطور، فقد كانت ثانوية بالقياس إلى باقي العناصر الروائية الأخرى، أي خاضعة لمفهوم الحدث. بَيْد أنَّه في مطلع القرن التاسع عشر أصبح لها مكانٌ بارزٌ، وأصبحتْ عنصراً مهماً من عناصر الرِّواية، وأخذتْ وضعها الطبيعي على "يد الشكلانيين الروس، ثم على يد البنيويين وغيرهم حتى وصلت إلى مراحل متطورة من خلال الدراسة والتحليل"[3].

كانتْ الشخصيةُ جدٌّ هامة في الرِّواية الكلاسيكية، وبمرور الزَّمن ظهرتْ اتجاهاتٌ أدبيةٌ غربيةٌ أبرزُها في فرنسا سعتْ لزحزحة الشخصية عن مكانتها في الرِّواية؛ وذلك بطمس العلامات التي تميزها عن غيرها من عناصر الرِّواية، وقد نجحتْ هذه الاتجاهات كثيراً في مسعاها فأزاحتْ الشخصية عن موقعها المتقدِّم في الرِّواية وهمَّشتْ فاعليتها كثيراً، بل وصل بعض هذه الاتجاهات إلى إعلان موت الشخصية في الرواية[4].

كيفية عرض الشخصية الروائية:

نعني بعرض الشخصية الروائية الطريقة التي يستخدمها الروائي في التعريف بشخصيات روايته وعرضها على المتلقي، وهناك طرائق مختلفة تعارف عليها الكُتَّاب لهذا الغرض أشهرها:

---

[1] – بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط**2**،**1993**م، ص**72**.

[2] – سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، ص**70**.

[3] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، **2009**م، ص**207**.

[4] – انظر، ميرغني، عز الدين،(الدكتور): بنية الشخصية الروائية عند الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال وعرس الزين، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، الخرطوم، السودان، ط**1**،**2015**م، ص**15**.

1-الطريقة المباشرة: وهي عرض الشخصية "عن طريق الوصف الجسدي والنفسي"[1]، تورد أوصاف الشخصية مباشرة في السرد على لسان السارد أو إحدى شخصيات النَّصِّ الرِّوائي، والسِّمات الجسدية الظاهرة منها أو النفسية.

2-الطريقة غير المباشرة: وهي ما يستنتج "من أفعال الشخصيات وتفاعلاتها وأفكارها وعواطفها"[2]، بمعنى أنْ يعمل القارئ فكره لاستنباط أوصاف الشخصية.

اعتمد بعض الكُتَّاب في تقديم شخصياتهم على المقياسين اللذين اقترحهما "فليب هامون" وهما المقياس الكميُّ، وينظر إلى كمية المعلومات حول الشخصية، أو المقياس النوعي الذي ينظر إلى أصل المعلومات، ومن خلال هذا فإنَّ هُويَّة الشخصية الرِّوائية تحدد بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة هي:

1-مايُخبِر به الرَّاوي.

2-ماتخبر به الشخصيات ذاتها.

3-مايستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[3].

يضاف إلى ذلك عنصر الحدث، فهو يكشف عن الشخصية من خلال ما تقوم به، ويضاف كذلك عنصر الزمان والمكان ودورهما في التعريف بالشخصية الرِّوائية، ولهذا فالشخصية الروائية "لاتقدَّم دفعة واحدة لأنَّها عملٌ تأليفيٌّ"[4].

وقد تبيَّن لكثير من الباحثين أنَّ أهمية هذين المقياسين في كونهما "يجنباننا الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات، كما في التحليلات التقليدية"[5]، لكنَّ الغاية من تقديم الشخصية الرِّوائية ليستْ في الطريقة، وإنَّما في الفائدة التي يجنيها الكاتب من وراء استعمالها، أي: "قدرتها على جعل العالم التخيلي متلاحماً، ورؤية العالم مقنعة، فكلٌّ

---

[1] – برنس، جيرالد: المصطلح السردي(معجم المصطلحات): تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد(368)، ط1، 2003م، ص43.

[2] – عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،(د.ط)، 2005م، ص43.

[3] – لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،2000م، ص51.

[4] – نفسه، ص51.

[5] – بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص224.

صيغة من التقديم يمكنها أنْ تنتج عملاً قوياً وذا دلالة إذا هي استمرت على النحو الأفضل"[1].

أنواع الشخصية:

تتنوع الشخصيات في الرِّواية، فهي التي تعمل على تحريك الأحداث ونموها داخل النص الرِّوائي، ولا يكتمل العمل الرِّوائي إلا بوجود الشخصيات، فهي المكون الأهم، ولمكانة الشخصية عني بها النقاد فبيَّنوا أنواعها وجعلوها أساساً لأقسام الرِّواية وتصنيفها كل حسب وجهة نظره.

تحسن الإشارة هنا إلى ذكر آراء بعض النقاد الذين صنَّفوا الشخصية والأسس التي اعتمدوها، فبعضهم اعتمد على النموذج الثنائي الذي يصنف الشخصية إلى نوعين متناقضين حسب الدور الذي تضطلع به في الرِّواية، فكانا: رئيسة وثانوية، أو بسيطة ومركبة، أو مسطحة ونامية، أو إيجابية وسلبية، وغيرها[2].

ومنهم من رفض هذه الثنائية، وعدَّها قاصرة عن تحليل الشخصية؛ لأنَّها تصنفها إلى صنفين من حيث الثبوت والتغيُّر، أو من حيث ارتباطها بالحدث. بينما يمكن أن تصنف الشخصية من خلال علاقاتها مع الشخصيات في النص الرِّوائي من خلال نموذج ثلاثي بناء على:

1-درجة حضور الشخصية وظهورها منفردة أو مصاحبة من قبل شخصيات أخرى.

2-صيغ السرد والخطابات التي تظهرها كالحوار والمونولوج.

3-حركة الشخصية داخل المكان والزمان[3].

ولهذا النموذج قدرة كبيرة في التصنيف والتحليل، من خلاله تذليل الصعوبات التي واجهت النقاد في تصنيفهم للشخصية تصنيفاً "يستند إلى الجانب الشكلي في تحديد مراتب الشخصيات داخل المتن الروائي...، ويساعد على الولوج إلى عالم الشخصيات الخارجي ويتيح إمكانية تصنيفها وفق خطة مدروسة"[4]، وممن استعان بالنموذج الثلاثي في

---

[1] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص224.

[2] – هينكل، روجر: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2003م، ص227.

[3] – انظر، بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص267.

[4] – نفسه، ص267.

تصنيف الشخصية (بروب) أقام تصنيفها بناءً على أدوارها وهي: "دورٌ تقوم به عِدَّة شخصيات، دور تقوم به شخصية واحدة، أدوار تقوم بها شخصية واحدة"[1]، وهنا يرتكز بروب على الدور الذي تلعبه الشخصية في السرد الروائي.

الحدث: Happening

الحدث مفرد، جمعه أحداث، مصدره حُدُوثاً، وحداثة، و"(الحديث) الخبر قليله وكثيره، وجمعه (أحاديث)...و(اسْتَحْدث)خبَرَاً جديداً، ورجلٌ(حَدَثٌ)...أى شَابٌّ..."[2]، وحدث "حُدُوثاً وحَداثَةً نقيضُ قَدُمَ...وحِدْثَان الأمْرِ بالكسْرِ أوَّلُه وابْتِداؤُهُ...ومن الدَّهْرِ نُوَبُهُ كَحَوادِثِه وأَحْدَاثِه والأحْدَاثُ أَمْطارٌ أوَّلُ السَّنَةِ...والحديثُ الجديد وأحدث زَنَى...وحِدْث المُلوكِ صاحبُ حديثِهِم"[3]، الحدث بمعنى الخبر، أول الشيء، الصغير السن، مصائب الدهر، الكثير الحديث الحسن، وغيرها.

وفي الاصطلاح الحدث يقصد به: " كلّ مايؤدي إلى تغيير أمرٍ أو خلق حركة أو إنتاج شيءٍ"[4]، وهو عند عز الدين إسماعيل "سلسلة من الوقائع المسرودة سرداً فنياً، التي يضمها إطارٌ خاص"[5]، وتتجلى عبقرية الرِّوائيين في ابتكار الأحداث وطريقة عرضها، فبعضهم يبدأ روايته حيث يجب أنْ تنتهي، ثم يعود بقُرَّائه، ليقص عليهم تفاصيل تطوُّر الحدث من بدايته. ومنهم من يبدأ "الحوادث من منتصفها، ثم رد كل حادثة إلى سببها، وعكس الحاضر على الماضي"[6]. وعلى اختلافهم نلحظ أنَّ لكلٍّ من الطريقتين قدرتها على جذب القارئ بناء على درجة التشويق وتفاعل العناصر وتمكُّن الرِّوائي من آلية الفن الروائي.

ومن الشروط الواجب توافرها في عرض الحوادث وتطورها(عنصر التشويق)، وهو: "أن تستحوذ على القارئ في أثناء قراءته نشوة وروعة تدفعانه إلى متابعة القراءة في نشاطٍ وانتباهٍ"[7]، وينبغي أنْ يأتيَ التشويق عفوياً من غير مبالغةٍ من الروائيِّ في عرض الحوادث

---

[1] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص**266**.

[2] –الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، مادة(ح د ث).

[3] – الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة): القاموس المحيط، ج**1**، مادة(حدث).

[4] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط**1**، **2002**م، ص**74**.

[5] – إسماعيل،عزالدين،(الدكتور): الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،**1425**هـ/**2004**م، ص**104**.

[6] – نجم، محمد يوسف(الدكتور): فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط**10**، **1989**م، ص**38**

[7] – تيمور، محمود: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د. ط)، ص**107**.

وافتعالها، بل يجب أنْ يجعل مظاهر التشويق جزءاً طبيعياً من سياق الرِّواية، ومن مظاهر التشويق فيها وجود(العقدة أو الذروة) وهي: "القمة التي تبلغها أحداث القصة في تعقدها، وعندما يبلغها القارئ ينفعل أشد الانفعال فتزداد بها متعته...، والذروة نقطة فاصلة في القصة، تتدرج الحوادث قبلها صعداً حتى تصل إلى ذلك التوتر، ثم تبدأ بعده بالتصفية والتكشف، إلى أنْ تبلغ النتيجة أو الخاتمة"[1].

ولعرض أحداث الرِّواية طرائق متعددة يستخدمها الرِّوائيون؛ وهي:

1-طريقة السرد المباشر، وهي الطريقة الملحمية، والكاتب فيها يقوم بعمل المؤرخ الذي يجلس في مكتبه ليدوِّن التاريخ الظاهر لمجموعة من الشخصيات، وهذه الطريقة من أكثر الطرائق شيوعاً.

2-طريقة الترجمة الذاتية، وفيها يكتب الكاتب بضمير المتكلم، ويضع نفسه مكان الشخصية الرئيسة، أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية، ليقدم على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة.

3-طريقة الوثائق أو الرسائل المتبادلة، وفي هذه الطريقة يعتمد الكاتب على الرسائل أو المذكرات، وقد يجمع الكاتب بين الاثنتين.

4-طريقة تيار الوعي أو المونولوج الداخلي(strea of consrioussness)، وتُعدُّ من أحدث التطورات في الفن القصصي وقد استخدمها الكتاب كثيراً ومايزالون يستخدمونها[2].

الزمان Moment:

الزمن والزَّمان في اللُّغة "اسْمٌ لِقليل الوقْتِ وكثيرِه، وجمعه (أزْمان) و(أزْمنة) و (أزْمُن)..."[3]، وفي الاصطلاح هو: "مجموع أوجه النمو الفكري والاجتماعي في حِقبة معينة من التاريخ من شأنها أنْ تحدد اتجاه النمو الفكري والاجتماعي اللاحق"[4]، أما الزمن في الرواية فهو الذي "يتخلَّل الرواية كلها ولا نستطيع أنْ ندرسه دراسة تجزيئية،

---

[1] – نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص**43**.

[2] – انظر، نفسه، ص**77**ومابعدها.

[3] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، مادة(ز م ن).

[4] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص**271**.

فهو الهيكل الذي تُشيَّد فوقه الرواية"[1]، ليس له وجود مستقل، لكنَّه يستخرج من النصِّ الروائي، إنَّه: "الفضاء الأوسع الذي يمكن أنْ يتلاعب به السارد في كل اتّجاهٍ آتٍ وماضٍ ومستقبل"[2].

يُعدُّ الزمن عنصراً مؤثراً في الرِّواية، وتكمن أهميته في أنه يحدد معالمها، وجريان الأحداث وبدايتها ونهايتها، ودراسة الزمن في السرد الروائي "تفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، وذلك لأنَّ النص يشكل في جوهره بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات"[3]، فلا غنىً عنه في العمل الروائي، ولذا فقد حظي بالدراسة والتحليل من قبل الباحثين باختلاف انتماءاتهم الفكرية، وتنوع حقولهم المعرفية، حيث قاموا بدراسته وتحليله وبيان أهميته في الرواية وقد "كان للشكلانيين الروس البدايات الأولى في دراسة هذا العنصر، وبيان أهميته"[4]، ثم تتابعت بعد ذلك الدراسات والتحليلات على مدى السنوات حتى وقتنا هذا، ونشير هنا إلى "أنَّ معظم الروائيين الذين أسهمتْ تجارِبُهم في تطوير الرِّواية من حيث الشكل والطريقة كانوا مشغولي الذهن بالزمن؛ طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية"[5].

مما يوضح مدى تأثيره في بقية العناصر، وفي بناء الرِّواية، لذلك ظلتْ قضيَّتُه إشكالية تؤرق النُّقاد في مختلف العصور.

والأزمنة المتعلقة بالنص الروائي، تختلف عن الأزمنة النحوية (ماضٍ- حاضر- مستقبل)، ففي النص الروائي نوعان من الأزمنة هما:

1- الزمن الخارجي ويتمثل في "زمن الكاتب- زمن القارئ -زمن السرد"[6]، فزمن الكاتب هو الفترة التي ينتمي إليها الكاتب والوقت الذي استغرقه في الكتابة، أما زمن القارئ فهو زمن استقبال النص والفترة التي يستغرقها في قراءة الرواية، وقد

---

[1] – قاسم، سيزا: بناء الرواية، هيئة الكتاب، القاهرة، مصر، **2004**م، ص**38**.

[2] – الجيار، مدحت(الدكتور): السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط**1**، **2008**م، ص**56**.

[3] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص**113**.

[4] – نفسه، ص**107**.

[5] – مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، تر،بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان،ط**1**،**1997**م، ص**22**.

[6] – بحراوي،حسن: بنية الشكل الروائي، ص**114**.

تختلف من قارئ إلى آخر حسب طول الرواية، بينما زمن السرد هو زمن تاريخي، أي الزمن الذي وقعت فيه أحداث الرواية.

2- الزمن الداخلي ويسمى بالزمن التخييلي، ويتعلق بالبنية الأساسية للرواية، وهو حسب (تودروف) يتمثل في (زمن القصة – زمن الخطاب)[1]، وقد درس النقاد هذه الأزمنة، وصاغوا فيها نظرياتهم محاولين وضع أسس لدراسة الزمن الروائي، فاختلفت وجهات نظرهم حول مفهوم الزمن وأنواعه في الرواية، ولكنهم مع ذلك استطاعوا أنْ يلفتوا الانتباه إلى أهميته، وفتحوا الطريق لدراسته.

المكان:

المكان هو: " الفضاء المتخيل الذي يحتمل الحدث، وهو وسط غير محدد يشتمل على الأشياء"[2]، فالتخيُّل يُخرج المكان من بنيته المحسوسة إلى صورة معنوية تتشكل من الكلمات وتتحد بواسطة الجمل وماتحمله من معانٍ وإشاراتٍ رمزية وصريحة، ونلحظ أنَّ المكان هنا غير المكان الطبيعي، والفضاء الروائي مثل بقية المكونات الأخرى في السرد الرِّوائي لا يوجد إلا من خلال فضاء لغوي يحمله[3].

وقد بلغتْ أهمية المكان في الرِّواية درجة دفعتْ تيار الرِّواية الجديدة في فرنسا إلى تحطيم " عنصر الزمان كمقياس لرصد مغزى الحياة، ويحل محلَّه عنصر المكان"[4]، ونلحظ هنا تناوب عنصري الزمان والمكان لقياس دلالة الحياة في الرواية.

يرتبط المكان (الفضاء) بأساليب السرد الروائي وله عِدَّة أشكال نوردها فيما يلي:

الشكل الأول: الفضاء الجغرافي، وهو يقابل مفهوم المكان، ويعنى به الحيِّز أو المساحة من الأرض التي تتحرك فيها الشخصيات، أو يفترض أنَّها تتحرك فيها، وله صفته الطبوغرافية.

الشكل الثاني: فضاء النص، ويعنى به المكان الذي تشغله الكتابة الروائية، بوصفها أحرفاً منقوشة على الورق.

---

[1] – يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط**4**، **2005**م، ص**73**.

[2] – إبراهيم، عبدالله: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط**1**،**1988**م، ص**17**.

[3] – انظر، وادي، طه،(الدكتور): الرواية السياسية، دارالنشر للجامعات المصرية، القاهرة، مصر، ط**1**،**1999**م، ص**93**.

[4]– درويش، أحمد(البرفيسور): النص والتلقي، حوار مع نقد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط**1**،**2015**، ص**269**.

الشكل الثالث: الفضاء الدلالي، ويفضي إلى الصورة التي تخلقها لغة الرواية وماتترشح عنها من دلالات مجازية.

الشكل الرابع: الفضاء كمنظور للكاتب، ويقصد به الخطة التي يتبعها الكاتب للسيطرة على الشخصيات وهو يوازي خشبة المسرح[1].

اقترح (عبد الملك مرتاض) مصطلحاً انفرد به، وهو مصطلح (الحيِّز)، وقد برر اختياره هذا بأنَّ " مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأنَّ الفضاء من الضرورة أنْ يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...، على حين أنَّ المكان نريد أنْ نقفه على الحيز الجغرافي وحده"[2].

من الدراسات السابقة تتضح أهمية الفضاء في علاقته بباقي العناصر المكونة للبنية السردية، والكشف عن دلالته لايتم إلا في ضوئها.

أما على مستوى الممارسة الروائية فقد حظى المكان الروائي باهتمام الرواية الواقعية من خلال سعيها إلى محاكاة الأمكنة الواقعية عبر الاستعانة بالوصف التفصيلي الذي يسبق اختراق الشخصيات لها، وبالتالي فإنَّ النظر إلى المكان لم يتعدَّ كونه ديكوراً " يقوم بوظيفة تزينية وبالتالي لاقيمة له فهو مقحم، ولايمثل إلا الإطار الخارجي الذي تجري فيه الأحداث"[3]، ومن هنا فإنَّ تعامل الكتاب الواقعيين مع المكان الروائي لم يخرج عن رؤيتهم له على أنَّه مجرد خلفية تحتضن الحوادث وحركة الشخصيات الروائية. ولقد تغير تعامل الروائيين مع الفضاء الروائي واكتسب عندهم طابعاً حركياً تجسده حركة الشخصيات والأحداث، وأبراز تفاعل الشخصيات وأثر الزمن فيه[4].

مما سبق نلاحظ تعددت المفاهيم مما يؤكد أنَّ مصطلح (المكان) في النقد اتسم بتنوع الرُّؤى وتعدد التصنيفات، ورغم كثرة الدراسات النقدية حوله إلا أنَّها لم تقدم أرضية مشتركة لدراسة عنصر المكان الروائي خصوصاً العربية منها.

---

[1] – انظر، قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص**74** ومابعدها.

[2] – مرتاض، عبدالملك،(الدكتور): في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الرقم(**240**)، **1998**م، ص**121**.

[3] – ولعة، صالح: سيميائية الفضاء الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمش، سوريا، العدد،**45**، **2009**م، ص**71**.

[4] – نفسه، ص**72**.

الحبكة intrigue:

الحبكة في الأصل من الفعل حبك، يحبك، و"(الحِباك) و(الحَبِيكة) الطريقة في الرَّمْل ونَحْو وجَمْع (الحِباك) (حُبُك) وجمع (الحَبِيْكة) (حَبائك)..."[1]، وفي الاصطلاح هي "تسلسل الحوادث الذي يودِّي إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك إمَّا مترتِّباً على الصِّراع الوجدانيّ بين الشخصيات أو تأثير الأحداث الخارجية على إرادتها"[2]، وحبكة القصة هي: "سلسلةُ الأحداث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السَّببية"[3]، أي أنَّها الطريقة المتبعة في ترتيب وتنسيق وعرض الأحداث.

العُقدة intrigue:

العُقدة لغة من "(عَقَدَ) الحَبْلَ والبَيْعَ والعَهْدَ (فانْعَقَدَ) وَ(عَقَدَ) الرُّبُّ وغَيْر غَلُظ فهو(عَقِيْد)...و(العُقْدة) بالضم مَوْضِع العَقْد وهو ما عُقد عليه. و(العُقْدَة) الضَيْعة..."[4]، تعددتْ المعاني في اللغة، فهي موضع العقد، ومايمتلكه الإنسان من ضيعة وغيرها، وفي الاصطلاح هي: "حَبْكة مُعقَّدة لمسرحية يغلب عليها طابع المَلْهاة، ويعتمد تشويق الجمهور لها على هذا التعقيد نفسه"[5]، والعُقدة هي عنصر التشويق والإثارة في الرِّواية، فعندما يبدأ الصراع تتطور الأحداث لتناول حياة الشخصيات، وتدفعها لحل العقدة، وهذا العنصر يكون في الأجزاء الأولى للرواية، وحلَّه يعرف بحلِّ العقدة. صارتْ العقدة حديثاً من عناصر القصة وتلاشتْ نوعاً ما في الرواية.

الحلُّ Denouement:

الحلُّ في اللغة: "(حلَّ) العُقْدة فَتَحها (فانْحَلَّت)...و(المَحَلُّ)... المكان الذي يُحَلُّ به وحَلَلْتُ القوم و(حَلَلْتُ) بهم بمعنىً. و(الحَلُّ) دُهْنُ السِّمْسِم. و(الحِلُّ) بالكسر الحَلَال وهو ضد الحَرام"[6]، وفي الاصطلاح هو: " الجزء الأخير من أي سرد أدبي ينتهي فيه الحدث"[7]، وليس بالضرورة أنْ يكون مُرتبطاً بالعقدة؛ لأنَّه قد تأتي بعض النهايات بلا

---

[1] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، مادة(ح ب ك).

[2] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، ص144.

[3] – نجم، محمد يوسف(الدكتور): فن القصة، ص63.

[4] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، مادة(ع ق د).

[5] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية، ص250.

[6] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مادة(ح ل ل).

[7] - وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص153.

حلَّ ، فتسهم في إذكاء مُخيِّلة المتلقي، فنهاية الرِّواية لا تعني بالضرورة نهاية الحدث، فقد تنتهي الرواية في وسط حدث ما، وقد تكون نهاية مفتوحة يترك الروائي للمتلقي التفكير في كيفيتها، وقد تكون مغلقة يذكر فيها الروائي نهايات العناصر للمتلقي.

الفكرة idea:

الفكرة لغة مفرد والجمع فِكْرٌ و"(التَّفْكِيْر) التَّأمُّل والاسم (الفِكْرة) والمصدر (الفَكْر)...ورجلٌ (فِكِّير)...كثير التفكير"[1]، الفكرة هي إعمال العقل في أمر ما لإدراكه أو حلِّه، وفي الاصطلاح هي: "الصور الذهنية المستمدة من العالم الخارجي"[2]، الفكرة هي موضوع الرواية، والذي من خلاله يتم مناقشة قيم معينة، وكل عناصر الرواية مسخرة لتحقيق الفكرة، ولكلِّ رواية فكرة رئيسة، وقد تكون لها أفكاراً ثانوية.

اللغة Language:

اللغة هي: "مجموعة الأساليب والصِّيغ اللغوية وخصائص الأساليب الكلامية التي يتميز بها مُؤَلِّفٌ ما"[3]، وهي الوسيلة التي يتبعها الروائي للتعبير عن الحدث، وتأخذ شكلين: السرد والحوار، فالسرد هو الكلام الذي يوصله الرِّوائي للمتلقي، وقد يعتمد الأسلوب المناسب للمقام. أما الحوار فهو "تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية"[4]، أي أنَّه الكلام الذي يجري على لسان شخصيات القصة أو الرواية، ويكون في أشكال عديدة، فقد يكون حواراً داخلياً بين الشخصية ونفسها مسموعاً أو غير مسموعٍ، وقد يكون حواراً خارجياً بين شخصية وطرف آخر.

خاتمة الفصل:

من خلال ماسبق ذكره اتَّضح أنَّ الفنَّ القصصيَّ العربي بدأ على يد الشوام، وكانتْ موضوعاته في الأغلب رومانسية غلب على بعضها السرد التاريخي، وأنَّ الرواية العربية استوعبتْ كلّ التحولات في المجتمع العربي، وناقشتْ موضوعات مشتركة، مثل القضية الفلسطينية والانتماء القومي والصراع الطبقي، وأنَّ الرِّواية السودانية انطلقتْ من التجربة الذاتية والانحراف الرُّومانسي إلى الواقعية المختلطة بالرُّومانسية، ثم الواقعية الاشتراكية،

---

[1] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مادة(ف ك ر).

[2] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص**276**.

[3] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص**318**.

[4] – وهبة، مجدي، وكامل المهندس: المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص**154**.

ثم الأسلوب الحديث تيار الوعي. وأنَّ الزمن هو الهيكل العام الذي تتحرك داخله كل عناصر الرِّواية.

الفصـــل الثاني: السَّرد الرِّوائي، المكونات، والتقنيات، والعلاقات

المبحث الأول: ماهية السرد ومكوناته

المبحث الثاني: تقنيات السرد الروائي

المبحث الثالث: الراوي وعلاقته بالكاتب والمروي له والرؤية

المبحث الأول

ماهية السرد ومكوناته

السَّرْدُ من القضايا النَّقدية التي كثر تناوبها حديثاً؛ لارتباطها بفنون الأدب المعاصر من مقالة وقصة ورواية وغيرها، وإنْ كان ليس مختصاً بها لأنَّه نشاطٌ بشريٌّ يمارسه كلُّ إنسانٍ في نقله للمعلومات والمعارف المختلفة، وللسرد مكونات عديدة نتناولها عقب بيان ماهيته.

ماهية السرد:

السَّرْدُ لغة هو: " تَقَدمَةُ شيءٍ على شيءٍ تَأْتِي به مُتَّسقاً بعضُه في أثر بعضٍ مُتَتابِعاً. سَرَد الحديثَ ونحوه يسْرُدُه سرْداً إذا تَابعَهُ. وفلانٌ يسْرد الحديْثَ سَرْدَاً إذا كان جيِّد السياق له...، وسَرَد القرآنَ: تَابع قراءَته في حَدْرٍ منه. والسَّرد: المُتتابع. وسَرَدَ فلانٌ الصَّوْمَ إذا وَالاهُ وتابَعهُ"[1]، ودِرعٌ " (مَسْرُوْدَة) و(مُسَرَّدة)...وهو تداخل الحَلَق بعضها في بعض... و(السَّرْدُ) الثَّقْب و(المَسْرُوْدة) المثْقُوبة"[2].

مما سبق يتبين أنَّ معنى كلمة السرد أميلُ إلى الوصف ولا يراد بها الحديث أو مُطْلَق الكلام.

وفي الاصطلاح السَّرْد(Narration)هو: "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها ومايتعلق بذلك من نُظُمٍ تَحْكم إنتاجه وتلقيه"[3]، وأيضاً هو "فعلٌ يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعلٌ حقيقي أو خيال ثمرته الخطاب"[4]، وتعريف الرِّويلي أنَّ السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة خيالية كانتْ أو واقعية ومايخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالقصة والآخر متعلق بالرَّاوي والمرْوي له، بينما كان الأمر عند الزيتوني مخالفاً؛ إذ يعده فعلاً من أفعال الرَّاوي تكمن قيمته في مخاطبة المتلقي. وأحسب أنَّ تعريف المصطلح عند الرِّويلي أنسب منه عند الزيتوني ويقارب هذا التعريف تعريف

1- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مصدر سابق، مادة(سَرَدَ).

2 - الرازي، محمد بن أبي بن الفضل: مختار الصحاح، مادة(س ر د).

3- الرويلي، ميجان، وسعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص174.

4 - الزيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

القاضي: "السرد وجه من وجوه عمل تواصلي بين الراوي والمروي له ومن ورائهما المؤلف والقارئ"[1]، والسرد "خطابٌ يعيدُ تقديم حدث أو أكثر"[2].

يهتم السرد بشؤون الحكي وكل مايمُت إليه بصلة، مثل: (الراوي، المروي له، التقنيات السردية، وغيرها)، وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة، لذا فهو قديم النشأة قدم الإنسان، ومستمر ومتواصل ومتطور، استمرار وتواصل وتطور الحياة البشرية، "إنَّه مثل الحياة عالم متطور من التاريخ والثقافة"[3]، فتشبيهه بالحياة يرجع لتنوعها وتغيرها، فهو تعبير عن الأفعال والأحداث التي تحدثها الإنسان وتحدث له، ويتواصل الإنسان بالسرد مع الآخرين، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني.

ويمتد مفهوم السرد ليشمل مختلف مجالات الاستخدام اللُّغوي والتَّواصلي فهو يُوجد في اللُّغة المكتوبة، كما يوجد في اللُّغة الشفهية، ويوجد في لُغة الإشارة والتَّاريخ والرَّسم والملحمة، "ويمكن للقصة أنْ تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أنْ تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة، وإنَّها لحاضرةٌ في الأسطورة والخرافة... وإنَّها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه"[4]، في دلالة على شمولية السرد وقدمه، حتى وصفه بعض الباحثين بأنَّه: "الحبل الرابط بين أجزاء الكلام ووصلاته وتقنياته"[5].

والسرد مصطلحٌ تعددتْ صيغه ومعانيه، ومن أبرزها: النَّص السردي، والسرديات، والسردية، والسرد والحكي، يحسن أنْ نوردها لبيان الفروق بينها.

النَّصُّ السَّرديُّ:

هو:" نصٌّ يتضمن السرد باعتباره منتجاً ومتغيراً، وموضوعاً وفعلاً، بنية وبناء لواحد أو أكثر من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة..."[6]، نستنتج من هذا القول أنَّ السَّرْد

---

[1] – القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، دار تالة للنشر، الجزائر، ط**1**، **2010**م، ص**245**.

[2]– العجمي، مرسل فالح: الواقع والمتخيل، أبحاث في السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة نوافذ المعرفة ، **2014**م، ص**11**.

[3]– الكردي، عبد الرحيم: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط**3**، **2009**م، ص**13**.

[4]– بارت، رولاند: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مصدر سابق، ص**25**.

[5] – الجيار، مدحت(الدكتور): السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، ص**49**.

[6]– الكردي، عبد الرحيم: البنية السردية في القصة القصيرة، ص**18**.

نصٌّ يحتوي على حدث أو أكثر في تسلسل زماني، لذا فعبارات مثل: (مات الرجل)، (فتح الرجل الباب)، تشكِّل سرداً لأنَّها تمثل تغيرات في الحالة من وضعية إلى أُخرَى.

السرديات(Narratlogie):

السرديات: "علمٌ يتناول قوانين الأدب القصصي"[1]، وهي: "المبحث الذي يدرس طبيعة النصوص السردية وشكلها ووظيفتها بغض النظر عن الوسائط التي تقدَّم من خلالها، وتحاول أنْ تتفحص الجوانب المشتركة بين جميع النصوص السردية سواء على مستوى الحكاية أو مستوى الخطاب أو مستوى العلاقات بين الاثنين"[2]، يحصر القاضي السرديات في مجال الفن القصصي دون سواه، غير أنَّ هذا المصطلح –كما أسلفنا– اتسع كثيراً عمَّا حواه هذا التعريف، فهو يشمل أجناساً متعددة، أدبية وغير أدبية.

تهدف السرديات إلى" تعليل القدرة على إنتاج النصوص السردية في الكتابة وفهمها في أثناء عملية القراءة"[3]. ومصطلح السرديات ارتبط بالمجال السردي، ويعد من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من قبل الباحثين والدارسين، ويرجع بعض النقاد نشأته إلى البلغاري: (تزفيطان تودروف T.todorov)، الذي اقترحه عام 1969م لتسمية علم جديد هو(علم الحكي)[4].

السردية (narrativite) :

يعرَّف السردية بأَنَّها: "ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى"[5]، أي أنَّها لا تَعنى بجنس سردي واحد بل بجميع التحولات التي تطرأ على الأجناس الأدبية.

السرد والحكي:

هذا المصطلح يحمل دلالتين أولاهما السرد الذي بيناه فيما سبق، والثاني هو الحكي الذي يتداخل مع السرد في مفهومه ذلك أنَّ الحكي: يقوم على دعامتين أساسيتين هما: أنْ يحتوِي على قصة ما تضم أحداثاً معينة، وأنْ يعيِّن الطريقة التي تُحكَى بها تلك

---

[1]– القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، مصدر سابق، ص**249**.

[2]– العجمي، مرسل فالح: الواقع والمتخييل، مصدر سابق، ص**18**، **19**.

[3]– نفسه، ص**19**.

[4] - انظر، القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، ص**250**.

[5]– نفسه، ص**255**.

القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً[1]، ويبدو هنا السرد مكوِّن من مكونات الحكي فهو الطريقة التي تروى بها الرِّواية.

مصطلح السرد(narration) وُجد في نصوص نقدية عِدَّة، وقد شابه كثير من الخلط عند الترجمة وهناك العديد من المصطلحات التي ترجمت في مجال السرد، وهي تشترك في ألفاظها لكنها تختلف في دلالتها مثل: (narratologie) التي "حُدِّد لها ثلاثة مصطلحاتٍ عربية هي السرديات، وعلم السرد، وناراتولوجيا"[2]، فاختلاف وجهات النظر حول مفهوم هذا المصطلح يعود إلى الترجمات، إذ تشترك الكلمات في الألفاظ وتختلف في ترجمتها وذلك لاختلاف المدارس النقدية التي نهل منها هؤلاء المترجمون، وربما ترجع المشكلة إلى اختلاف استخدام المصطلحات نفسها في لغاتها الأصلية من ناقد لآخر. أوقد تعود المشكلة في اختلاف الترجمات إلى غياب الاختصاص في الممارسة النقدية، وترجمة المصطلحات بحسب الميول الشخصية للنظريات التي يتعامل معها الناقد.[3]

مكونات السرد:

يتألف السرد من ثلاثة مكونات هي: الراوي المروي والمروي له، نفصلها على النحو التالي:

أ- الراوي(Narrator):

هو "متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به"[4]، فهو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون "اسماً متعيناً، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[5]، والراوي بحسب هذا المفهوم هو غير الروائي الذي هو شخصية واقعية- من لحم ودم- فالروائي(الكاتب)، هو خالق العالم التخييلي الذي تتكون منه الرواية. وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية، وهو

---

[1]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص**45**.

[2]- نفسه، ص**17**.

[3]- انظر، يقطين، سعيد: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط**1**،**1997**م، ص**15**.

[4] - زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**95**.

[5]- إبراهيم، عبدالله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط**1**، **2005**م، ص**7**.

لذلك أي الروائي، "لايظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرواية –أو يجب ألا يظهر– وإنَّما يستتر خلف قناع الراوي، معبراً– من خلاله– عن مواقفه الفنية (رؤاه) المختلفة"[1].

يهيمن الراوي على عملية السرد فيظهر في شكل ضمير المتكلم(أنا)، أو يتراجع حضوره نحو ضمير الغيبة(هو)، فالراوي هو المعتمد في تحديد وجهات النظر وله وظائف تتحدد وفق علاقته بالمروي.

وظائف الراوي:

المقصود بالوظيفة هنا المهام الملقاة على عاتق الراوي، أو الغايات من السرد، ولقد صُنفتْ لخمس وظائف هي:

1–الوظيفة السردية: السرد هي الوظيفة التي لا يمكن للراوي أنْ يتنازل عنها؛ إذ بتنازله يفقد هويته ودوره كونه راوياً.

2–الوظيفة الأيديولوجية: في هذه الوظيفة تأخذ تدخلات الراوي شكلاً وعظياً وتعليمياً، بتدخله في تفسير الأحداث والوقائع والتعليق عليها.

3– الوظيفة التنسيقية: الراوي يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للعمل السردي، فيقدم مايريد قوله بصورة منظمة منسقة، ولا يمكن أنْ يحدث هذا دون أنْ يقوم الراوي بهذه الوظيفة.

4– الوظيفة الاستشهادية: وهي قيام الراوي بمحاولات إثبات مصدره الذي استمد منه معلوماته.

5–وظيفة التواصل: وفيها يتوجَّه الراوي إلى المروي له، فيسعى إلى إقامة جسر تواصلي معه[2].

ولاينبغي أنْ يشتمل النص السردي على كل هذه الوظائف، إذ يمكن أنْ يقوم حدث سردي كامل على وظيفة واحدة [3]. لكن الدور الأساس الذي يمارسه الراوي يظهر " في أدائه الوظيفة السردية، لأنَّ الوظيفة المركزية للراوي سردية"[4]، فهو يقوم برصد الانفعالات الشخصية للشخصيات من خلال التصوير.

---

[1]– يوسف، آمنة(الدكتورة): تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط**1**، **1997**م، ص**29**.

[2] – انظر، جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط**2**، **1997**م، ص**346**.

[3]– انظر، نفسه، ص**364**.

[4]– انظر، يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص**386**.

ب- المروي:

هو "كل مايصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر"[1]، فالمروي يحتاج إلى راوٍ ومروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه.

ج. المَرْوِي له(Narratee):

المَرْوِي له هو "مَن يتوجه إليه الراوي بالسرد"[2]، وقد يكون " اسماً معيناً ضمن البنية السردية،...كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائناً مجهولاً"[3]، والمخاطب يمكن أنْ يكون غير القارئ انطلاقاً من أنَّ أي خطاب لابد له من مخاطب، وقد ظهر مؤخراً اهتمام بالغ بدراسة (المروي له) من خلال ما أثارته نظريات التلقي من اهتمام "بالبعد الجمالي والتأثيري الذي يتركه الأثر الأدبي في المتلقي بالإضافة للحكم عليه من وجهة نظر المتلقي"[4]، ومنه نرى أنَّ المتلقي يتأثر بالمروي من حيث جماله ويظهر ذلك في مشاعره مما يمكنه من تقييم العمل الأدبي تقييماً سلبياً أو إيجابياً حسب تأثره. للمروي له وظائف داخل النص السردي تتمثل في:

1- إنَّه يتوسط بين الراوي والقارئ.

2- إنَّه يسهم في تأسيس هيكل السرد.

3-إنَّه يساعد في تحليل سمات الراوي.

4-إنَّه يجلو المغزى.

5-إنَّه يعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي.

6-إنَّه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليها الأثر[5]، لهذا فهو يتفاعل مع المروي، ويشكل حلقة مهمة في تشكيل الإطار العام والغايات التي ترمي إليها العملية السردية.

---

[1]- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ص**8**.

[2] - زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**151**.

[3]- إبراهيم، عبدالله: موسوعة السرد العربي، ص**12**.

[4]- الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، **2010**م، ص**26**.

[5]- الإبراهيم، ميساء: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص**27**.

المبــحث الثانـــــــي

تقنياتُ السَّرْد الرِّوائي

السَّرْدُ نشاطٌ زمانيٌّ يوضح كيفية إدارة الرَّاوي للأحداث اسْتناداً على الزمن الذي يسير بنظامٍ يسمحُ بتداخلها؛ لذا يُصنَّف الزمن عنصراً أساسياً في دراسة السرد الرِّوائي إذ يميِّز بين تقنياته وأشكاله. وتتعددُ أشكال السرد في الرواية فنجد السرد المتسلسل الذي

يعتمد فيه الراوي على التدرج في وقوع الأحداث، والسرد المتقطِّع الذي يُبنَى على مخالفة التسلسل المنطقي لوقوع الأحداث، وقد يبدأ الراوي في تقديم سرده من آخر الأحداث، ثم يعود إلى أول حدث، ويعتمد في ذلك على تقنيات سردية متعددة أبرزها: المونولوج، والمناجاة، والاسترجاع، والاستباق، والإيقاع السردي، تفاصيلها كالآتي:

1- المونولوج:(monologue)

يُعنى به: "حديث النَّفس للنفس"[1]، أي حديث النفس مع ذاتها حول موضوع شخصي معلوم، وهو نوع من أنواع الحوار الداخلي الذي يفسح المجال للشخصية لتتحدث مع ذاتها، والمونولوج من التقنيات المهمة في السرد لأنَّه يمثل أصوات الشخصيات ويكشف خبايا ذاتها ويبوح بما ينتابها من وساوس وهواجس وأفكار.

2-المناجاة:

ناجى يناجي مناجاة و"النَّجْوى والنّجِيُّ: المُتسارُّون. وفي التنزيل العزيز: وإِذْ هُمْ نَجْوَى؛ ونَاْجَى الرَّجُلَ مُناجاةً ونِجاءً: سَارَّه. وانْتَجَى القَوْمُ وتَناجَوْا: تَسارُّوا"[2]. والمناجاة النفسية "طريقة للسرد يلتزمها بعض كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيُّدٍ بالترتيب النحْوِي أو المنطقي للكلام"[3]. وهي: "حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات"[4]، وتكون بالصوت المسموع أو غيره، وهي نوع من أنواع الحوار الداخلي الذاتي، توجد في المسرحية وفي القصة القصيرة والرواية، والثابت أنَّ مصطلح المناجاة "قادمٌ من المسرح؛ إذ كان له أهمية كبيرة في مسرح الفترة الايليزابيثية"[5]، أي ظهور تقنية المناجاة في عصر النهضة الأوربية، وهو عصر الملكة اليزابيث الأولى، وفي هذا العصر ظهر الكاتب الإنجليزي الشهير وليم شكسبير، وتعدُّ مسرحية هاملت خير مثال لهذا النوع من المنولوج الداخلي، أو مناجاة النفس.

أهم سمات المناجاة:

[1]- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، مصدر سابق، ص**179**.

[2] - ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب، م**15**، مادة (نجا).

[3] - وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص**389**.

[4]- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص**182**.

[5] عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط**1**، **1999**م، ص**126**.

- التصريح العلني من قبل السارد بأنَّه يتحدث إلى نفسه مثل: (قلتُ لنفسي).
- ظهورها في شكل حوار، بحيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه.
- التنوع في استخدام الضمير، فتظهر تارة بضمير المتكلم(أنا)، وقد تكون بضمير المخاطب (أنت)، أو الغائب (هو).
- تكون جملها قصيرة: مثل مانراه في الحوار الخارجي، وتشبه الكلام الظاهر العلني[1].

3-الاسترجاع:(analepsis)

الاسترجاع هو: "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي يستهدف استطراداً ليعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما"[2]، وهو "إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[3]، والاسترجاع من أكثر التقنيات السردية حضوراً في الرواية، ويُعدُّ تقنية من تقنيات الحوار الداخلي وشكلٌ من أشكاله تقوم به الشخصية لاسترجاع أحداث سابقة تسهم في إضاءة مساحات من ماضي الشخصية الروائية، فالسرد قد يغفل بعض الأحداث، فتتدخل الشخصية لتخبر عنها عن طريق الاسترجاع، وهناك من يرى أنَّ الاسترجاع "عملية نفسية، تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي"[4].

الأحداث في السرد قد لا تأتي مرتبة كما وقعتْ- إذا افترضنا وقوعها- بل تتداعى بحسب وعي الراوي ومن هنا تبرز"فاعلية الذاكرة إذ تعمل بأقصى طاقتها على جلب الواقعية الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية على نحو يناسب الوضع السردي القائم"[5]، نلحظ من النص أنَّ الذاكرة في حالة المونولوج لا يلزمها استرجاع الحدث فقط بل عليها استعادة واقع ماضي الحدث كاملاً ووضعه في حاضر السرد مع مراعاة التلاؤم والانسجام.

[1]- نفسه، ص**127-128**.

[2]- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، **1985**،ص**97**.

[3]- المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص**80**.

[4]- عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي، ص**135**.

[5]- عبيد، محمد صابر، وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط**1**، **2008**م، ص**177**.

ومن غايات الاسترجاع الرئيسة تزويد المتلقي بمعارف حول شخصيات الرواية ماطرأ منها حديثاً وماتناوب وضعه بين الظهور والاختفاء[1]، وذلك لمساعدة المتلقي على فهم جوانب العمل السردي.

والاسترجاع يتسم بالمدى والسعة؛ حيث أنَّ المدى "المسافة الزمنية الفاصلة بين النقطة التي توقف فيها السرد وتلك التي انتقل إليها"[2] أي المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة توقف الحكي وبدء الاسترجاع. أمَّا السعة فهي: "المدة الزمنية التي تستغرقها المفارقة الزمنية من انفتاحها إلى انغلاقها"[3]، أي المسافة الزمنية التي تستغرقها الاسترجاع.

بناءً على مدى الاسترجاع تم تقسيم الاسترجاع إلى داخلي وخارجي تفاصيلهما كما يلي:

أ/ الاسترجاع الداخلي(Anolepsis interne):

الاسترجاع الداخلي هو الذي تقع" سعته من انفتاحه إلى انغلاقه داخل مجال القصة الابتدائية"[4] أي المدة الزمنية التي يستغرقها الاسترجاع تكون داخل الحكاية الأولى. بحيث يكون "حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[5]، أي أنَّه يتمثل في استعادة ماضٍ مرتبط بالحاضر السردي، مثل تذكر شخصية لموقف ما قد جرى لها أثناء ذلك الزمن.

ب/ الاسترجاع الخارجي(Analepsis extene):

والاسترجاع الخارجي هو" ارتدادٌ تقع سعته خارج مجال القصة الابتدائية الزمني"[6]، بمعنى أنَّ الزمن الذي يستغرقه خروج الراوي عن خط السرد الأولي يكون لاعلاقة له بالحكاية الأولى. ويتم الاسترجاع الخارجي بتناول حادثة سابقة لما يُحكى منطقياً، أي أنَّ التتابع المنطقي للأحداث يتم كسره بالاسترجاع الخارجي فلا يسير

---

[1]– انظر، بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص121–122.

[2] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص145.

[3] – القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، ص256.

[4] – نفسه، ص18.

[5] – جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، 61.

[6] – القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، ص18.

منطقياً(حسب المنطق)[1]. ويستحيل أنْ يتداخل هذا النوع مع القصة الأصلية لأنَّه يأتي لتكملتها، وكذلك بهدف تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ماجرى وما يجري من أحداث.

نستطيع أنْ نقول الاسترجاع الخارجي يمكن أن يصنف في خانة الذكريات، ذلك أنَّ الشخصية تقوم باستحضار أحداث ماضية لا علاقة لها بالحكاية الأولى مما يعني أنها استذكرت مواقف سابقة واسترجعتها. وهناك تشابه بين الاسترجاع والمونولوج وأبرز الفروق بينهما هي:

- المونولوج يقوم على ضميري المتكلم والمخاطب(أنا، أنت).
- الاسترجاع غالباً ما يقوم على المتكلم(أنا) فقط.
- يتم المنولوج في وقت حدوث الحدث.
- يتم الاسترجاع عقب حدوث الحدث.
- في المونولوج لا يمكن الاعتماد على الاسئلة.
- في الاسترجاع قد يعتمد على الاسئلة[2].

4- الاستباق(Forcast):

الاستباق مصدر الفعل الخماسي استبق على وزن افتعل وأصله سَبَقَ على وزن فَعَلَ مصدره سَبْق. والسَّبْقُ لغة: " القُدْمَةُ في الجَرْي وفي كُلِّ شَيْءٍ؛ نقول : لهُ في كُلِّ أمْرٍ سُبْقَةٌ وسَابِقَةٌ وسَبْقٌ، والجَمْعُ الاسْبَاق والسَّوَابِقُ...، السُّبْق مِن النَّخْل: المبَكِّرة بالحمل...، واسْتَبَق القَوْمُ وتَسَابقُوا: تَخاطَرُوا"[3]، ومنه "...والسابقات سبقاً الملائكة تَسْبِقُ الجِنَّ باسْتمَاعِ الوَحْي"[4]، المعنى اللغوي دار حول: التقدم، والتسابق، والتبكير، والحمل، والتخاطر.

وفي الاصطلاح الاستباق أو الاستشراف هو: " مخالفة لسير السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يَحِنْ وقته بعد"[5]، إذاً فهو أسلوبٌ يستخدمه كاتب

---

[1] – انظر، جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص59.

[2]– عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي: ص136.

[3] – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب: م10، مادة(سبق).

[4] – الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ج3، مادة(سبق).

[5] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

النصِّ السردي ليعبر به عن حدث لم يقع بعد ولكن ينتظر حدوثه بناء على معطيات الواقع. وهو عملية سردية تقوم على التوقعات، وتتمثل في "إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً سواء كان هذا الحدث متحققاً أو محتمل الحدوث، وتقوم هذا العملية السردية على قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابق عليها في الحدوث"[1]، بمعنى أنَّه تقديم أحداث لاحقة قبل زمن وقوعها، ويتميز الاستباق(الاستشراف) بطابعه المستقبلي، وأفضل النصوص السردية التي تمتلك قابلية الاستشراف النصوص المسرودة بضمير المتكلم "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أيِّ حكايةٍ أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المُصَرَّح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل،...لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما"[2].

تكمنُ أهمية الاستشراف في ارتباطه بدلائل سابقة للحدث تفتح باب التخييل والتكهن. وفيه يسبق زمنُ الحكاية زمنَ السرد، وتناسب هذه التقنية السردية الراوي العليم صاحب النظرة المجاوزة المهيمنة على ماضي الحدث ومستقبله[3]، إذ الاستباق يخلق تفاعلاً بين القارئ والنص المقروء فيتيح للقارئ فرصة التكهن والتنبؤ بمصير الشخصيات أو مسار الأحداث اعتماداً على مايكشفه الراوي من إشارات خاطفة.

5-الإيقاع السردي:

هنالك تقنيات سردية تتحكم في حركة السرد إسراعاً وإبطاءً، وبإمكانها إحداث تداخلات في السياقات الاسترجاعية والاستباقية، كأن يكون الاسترجاع مبنياً على استباق أو العكس، والإيقاع السردي يتمثل في: الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة، تفاصيلها فيما يلي:

1/ الخلاصة (sommaire):

لغة من خَلَصَ يَخْلُصُ خُلُوْصاً وخَلاصاً " والخلْصُ شَجَرٌ كالكَرْم... وخَالَصَهُ صافاهُ"[4]، وَخَلَصَ "إذا كان قد نّشِبَ ثُمَّ نَجَا وسَلِمَ. وأخلَصه وخَلَّصه وأَخْلَصَ للَّه دِيْنَهُ:

[1]- لودج، ديفيد: الفن الروائي، تر: ماهر البطولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط**1**، **2002**م، ص**86**.

[2]- جينت، جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص**76**.

[3]- انظر، الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص**230**.

[4] - الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ج**2**، مادة(خلص).

أَمْحَضَه. وأَخْلَصَ الشَيْءَ: اختاره،...والخِلاصُ والخِلاصةُ والخُلاصةُ والخُلُوصُ: رُبٌّ يُتَّخَذْ من تَمْرٍ"[1]، نجد المعنى اللغوي يدور حول: نوع من الشجر، الاختيار، والنجاة، وغيرها.

وفي الاصطلاح الخلاصة أو الملخص "مختصرٌ قصيرٌ للأفكار الرئيسية في نصٍّ أدبيٍّ أكبر"[2]، والملخص هو أحد سرعات السرد، وهو متغيّر الحركة؛ بينما السرعات الأخرى محدودة مبدئياً، لهذا يستخدمه السرد بكثيرٍ من المرونة لكل سرعة تتراوح بين المشهد والحذف[3]، التعريف الأول أنَّ الملخص هو موجز الأفكار ومختصره في النصوص الأدبية، بينما الثاني هو سرعة سردية تمرّ مروراً سريعاً على الأحداث والأزمنة وتلخيصها. في الخلاصة يكتفي الراوي بإشارة خاطفة لإبراز الأحداث التي تخللتها دون الإغراق في التفاصيل، وتعتمد على، "سرد أحداث ووقائع يُفترض أنَّها جرتْ في سنوات أو أشهرٍ أو ساعات، تختزل في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[4]، وهي عادة تتعلق بسرد الأحداث الماضية، وإنْ كان يمكن أن تسرد أحداثاً تتصل بالحاضر أو المستقبل، "يجوز افتراضاً أنْ نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة"[5].

والخلاصة هي تسريع يلحق القصة فتتحول من جرائه نظرات عابرة للماضي والمستقبل[6]، ولها مقاصد تتمثل في:

- تسريع حركة السرد.
- تقديم شخصيات أو اخفائها أو إعادتها لمسرح الأحداث ثانية.
- تجنيب التفاصيل غير المجدية[7].

الحذف(Ellipse):

---

[1] – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب، م**7**، مادة(خلص).

[2] – فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، **2000**م، ص**152**.

[3] – انظر، زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**159**.

[4] – الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص**225**.

[5] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص**145**.

[6] – انظر، الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص**225**.

[7] – الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص**225**.

الحذف لغة من حذَفَ يحْذِفُ حَذْفاً، "حذفَ رأسَه بالسيف حذْفاً ضربَه فقطعَ منه قِطعة. والحذْفُ الرَّمْيُ عن جانبٍ والضرْب عن جانبٍ...، وحذْفَ الشيءَ إسْقاطُه،...والحذْفُ قطْفُ الشيء من الطرف"[1]، وحذفه "بالعَصَا رماهُ بها...، والمحذوفُ الزِّقُّ"[2]، الحذف لغة له معانٍ عديدة وهي: الضرب، والرمي، والإسقاط، والقطف.

واصطلاحاً هو "قفزُ السرد على فترة زمنية من الحكايات بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب"[3]، وأيضاً هو "إغفالُ فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ماتنطوي عليه من أحداث"[4]، مما سبق نجد أنَّ الحذف هو إسقاط أجزاء من الحكاية بهدف تسريع السرد، وهو من المصطلحات المتداولة في الدراسات البلاغية، والنحوية، ويستخدم غالباً في إسقاط المتكلم لمكونٍ أو أكثر من مكونات الجملة تحقيقاً لبعض أغراضه، والحذف "إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما فيها من وقائع وأحداث"[5]، للمساعدة على تسريع السرد واختصار الفترات الزمنية المتعلقة بالأحداث والوقائع.

والحذف يؤثر في النص فيوجد فيه ثغرات وفجوات، يملؤها القارئ بالتخييل، وللحذف أشكال نعرض إليها فيما يلي:

أشكال الحذف هي[6]:

1- الحذف الصريح أو المحدد: وهو الذي تُعيَّن فيه المدَّة الزمنية المحذوفة من الحكاية؛ كأن يقال: بعد عام، بعد أسبوع.
2- الحذف غير الصريح أو غير المحدد: وهو الذي لا تُعيَّن فيه المدة المحذوفة من الحكاية، مثل: انقضتْ أسابيع، بعد أشهر عديدة. يضاف الزمن المبهم مثل: الفترة، والحقبة، والمدة.
3- الحذف الضمني: هو الذي لا يعلنه النص، ولكن يستخلصه القارئ من الفجوات الموجودة في تساسل الأحداث.

[1] – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مصدر سابق، م**9**، مادة(حذف).
[2] – الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ج**3**، مادة(حذف).
[3] – القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، ص**31**.
[4] – زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**74**.
[5] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، **152**.
[6] – القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، ص**31**.

4-الحذف الافتراضي: وهو الذي لا يمكن تعيين موضعه من الحكاية ولكن قد نبَّه إليه بعد فوات الأوان.

توظيف الحذف في النصوص الروائية يتيح للروائي استغلال الرَّاوي في الأحداث الهامشية للوصول إلى الأحداث المركزية، فنستشعر التخلص من الأزمنة الهامشية واستيعاب الزمن الحكائي في زمن السرد.

فالخلاصة والحذف تقنيتان تقومان بتسريع السرد من خلال القفز على فترات زمنية معينة دون الإشارة إليها، وإنما يكتفي الروائي بتلخيصها في أسطر قليلة، بحيث يفوق زمن القصة زمن الكتابة.

3/ المشهد:(scene)

المشهد لغة من شهد يشهد شهادة، و"شَهِدَ فلانٌ على فلانٍ بحقٍّ، فهو شاهد وشهيد...، والمشاهدة المعاينة. وشهِده شهوداً أي حضره...، والشهادة والمَشْهد المَجْمع من الناس"[1]، و"شهِد لزيدٍ بكذا شهادةً أدَّى ماعنده من الشهادة، الجمع شَهْد وشُهُودٌ وأشْهادٌ جمع الجمع، واسْتشْهده سأله أنْ يشْهد. وأشْهَد بكذا أي أحْلف...، وأمْرأةٌ مُشْهِدٌ حضر زوْجُها"[2]، نلحظ المعنى اللغوي يدور حول المعاينة، الشهادة، الحضور، والطلب، وغيرها.

وفي الاصطلاح هو "أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر"[3]، ويستعمل للدلالة على "الطريقة التي يبنى بمقتضاها الخطاب تصوره"[4]، فالمشهد طريقة الراوي في عرض محتويات الرواية ومفاهيمها، وهو عند الزيتوني تقنية سردية تقوم على الحوار المباشر بين شخصيات الرواية دون تدخل من الراوي، وهو قريب من هذا القول: و"يفترض أنْ يكون خالصاً من تدخل السارد من دون أي حذف، وهذا يفضي إلى التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي"[5]، في المشهد تأخذ الشخصية حقها كاملاً بعيداً عن السارد في التعبير عن مكنوناتها وتوجهاتها

---

[1] – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب، م**3**، مادة(شهد).

[2] – الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة اللغوي): القاموس المحيط، ج**1**، مادة(شهد).

[3] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**154**.

[4]– مانغالو، دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتين، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2008**م، ص**113**.

[5]– جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص**101**.

الفكرية والتخاطب بكل حرية دون رقابة من السارد الذي يفسح لها المجال وتتجلى أهمية المشهد في أنه: "يعطي القارئ إحساساً بالمشاركة الجادة"[1].

4/ الوقفة(pause):

في اللغة من وقف يقف وقْفاً ووُقُوفاً، "الوُقوفُ خلاف الجلوس، وقَف بالمكانِ وَقْفَاً وَوُقُوْفَاً فهو واقِفٌ، والجمعُ وُقْفٌ ووُقُوْفٌ ووقف الأرض على المساكين...حبسها"[2]، و"الوَقْف: سِوارٌ من عاجٍ...والموْقف مكان الوُقُوف، وأوقَفَ سَكن، والتَّوقف في الشيء التثبت واسْتوقفه سأله الوقوف"[3]، فالوقف بمعنى الحبس، السكون، التثبت، السؤال وغيرها.

واصطلاحاً هي "خطاب لايشغل أي جزء من زمن الحكاية"[4]، بمعنى أنها لا تصور الأحداث لأنها مرتبطة بالزمن، والوقفة أو الاستراحة تقنينة تعمل على تعطيل زمن السرد فهي استراحة للقارئ، يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، وهذا ما يسهم سير الزمن وتعطيل حركته[5]، وللوقفات دورٌ هامٌ في النص الروائي فالبرغم من أنَّها توقف مسار الحركة السردية، إلا أنَّها توفر مساحة لاستعادة النفس، وإعطاء القارئ فترة استراحة تجعله لا يمل من تعاقُب الأحداث، وبالتالي ساهم في تعريفه على أشياء جديدة، كما تساعد في التمكين من الوصف سواء كان وصفاً للشخصيات أو غيرها. وعلى الرغم من أنَّ وصف الشخصيات لا يشكل انقطاعاً حقيقياً في الفعل وخاصة عندما يكون التوقف راجعاً إلى شخصيات القصة، "فالمقطع الوصفي لا يفلت من زمن القصة بل يسهم في إعطاء القيمة الجمالية للنص، إضافة إلى وظيفته التفسيرية التي تسهم في بناء الشخصيات والمكان، والايهامية التي تدخل القارئ في عملية التخيُّل من خلال إثارة التفاصيل"[6]، فالوصف يقوم بشرح في النص الأدبي وما انطوى عليه من تفاصيل، مما يضفي عليه حسناً وجمالاً، يؤدي إلى إثارة خيال القارئ وتشويقه، فالوقفة كما المشهد تفيدان في إبطاء زمن السرد–كما سلف– من خلال عرض صفات الشخوص والأشياء.

---

[1]– قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص**94**.

[2] – ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب، م**9**، مادة(وقف).

[3] – الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة اللغوي): القاموس المحيط، ج**3**، مادة(وقف).

[4] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**157**.

[5]– الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص**234**.

[6]– قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص**114–115**.

يوظف الكاتب تقنيات السرد من مونولوج ومناجاة واسترجاع واستباق وخلاصة وحذف ومشهد ووقفة في التحكم على حركة السرد تسريعاً وإبطاءً.

المبحث الثالث

الراوي وعلاقته بالمؤلف والمروي له والرؤية

يقومُ العملُ الأدبيُّ على جملةٍ من المُكونات والعناصر التي تتلاحم فيما بينها لتشكِّل عالماً نصياً قائماً بذاته، يلعب فيه كلٌّ مُكوِّن دوره الوظيفيّ متضامناً مع بقية العناصر، فتتكامل الأدوارُ بينها، وتقومُ الشخصياتُ بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العمل الخياليِّ، ويقومُ الرَّاوي بعرض هذا العالم التخييلي كله من زاوية معينة ثم وضعه في إطار خاص. والعلاقة بين الراوي والمؤلف، وبين الرَّاوي والمروي له، وبين الراوي والرؤية السردية نفصلها على النحو الآتي:

العلاقة بين الراوي والمؤلف:

لم تميِّزُ الدراسات النقدية القديمة بين الرَّاوي والمؤلف، فقد نظر إليهما على أنَّهما شخص واحدٌ، من منطلق أنَّ كلَّ ما يكتبه المؤلف يُعدُّ تعبيراً عن ذاته. لكن مع تطور الكتابة الروائية، وما رافقتها من حركة نقدية، أصبح هناك ميلٌ لجعل المؤلف خارج نصِّه، والتركيز على دراسة النصِّ من الدَّاخل، ومع الاهتمام بإقامة فاصل بين الراوي والمؤلف تباينتْ الآراءُ في الكشف عن حدود تلك العلاقة التي تربط بينهما؛ فالراوي في فنِّ المسرود ليس هو المؤلف أبداً المعروف أو غير المعروف، بل هو من صنع المؤلف، أي أنَّه تقنية تخيرها المؤلف، إذ إنَّه شخصية ورقية لا وجود لها في الواقع، "إننا نميز السارد عن المؤلف لأنهما، في الحقيقة، كائنان اثنان لا يلتقيان؛ أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر كائن ورقي؛ فكيف يتداخلان فيتلّج أحدهما في جِلد أحدهما الآخر؟ والأمر لدينا أن السارد ينصرف دوره خصوصاً إلى المحكيات...التي كانت الشعوب تتناقلها رواية دون كاتب"[1]، ويرى جنيت الخلط بين الراوي والمؤلف خلطاً مشروعاً في نمط القصص الوقائعي كالسيرة الذاتية، أو التاريخ، ولكن هذا الخلط يفقد مشروعيته عندما يتعلق الأمر بحكاية تخييلية[2]؛ لأنَّ الراوي ينفصل عن الكاتب في النصوص المتخيلة، ويعتقد زيتوني أنْ لا حكاية بلا راوٍ يرويها، ويرى أنَّ الراوي إما أنْ يكون حقيقياً، أو وهمياً؛ فالأول: هو الراوي الكاتب الذي يروي حدثاً تاريخياً أو سيرة ذاتية. أما الآخر فيظهر في القصص المتخيَّل، وحينئذٍ ينفصل الراوي عن الكاتب؛ إذ لا يعود للكاتب الحق برواية الحدث فترويه شخصية خيالية هي الراوي[3]، ويبدو أنَّ زيتوني متأثر إلى حدٍّ كبيرٍ بمفهوم جينيت، وإن اختلف الأول عن الأخير في أنَّ جنيت عدَّ الراوي دوراً تخيلياً حتى إذا قام به المؤلف، في حين أنَّ زيتوني عدَّ الرواة نوعين: أحدهما حقيقي، ويطلق عليه مصطلح الراوي الكاتب، ونجد في السير الذاتية، أما الآخر فوهمي ويظهر في القصص المتخيَّل.

فالمؤلف خالق العالم التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهاية كما اختار السارد، لكنَّه لا يظهر مباشرة في النص الروائي، والسارد في الحقيقة أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو

---

[1] – مرتاض، عبد الملك، (الدكتور): في نظرية الرواية، ص222.

[2] – انظر، جينيت، جيرار: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرين، ص228.

[3] – انظر، زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص95.

أسلوب تقديم المادة الروائية؛ إذ إنَّه قناعٌ من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها المؤلف لتقديم عمله[1].

مما تقدم نلحظ أنَّ الراوي عنصرٌ تخييليٌّ يخلقه المؤلف، مثلما يخلق بقية عناصر عمله الفني، وهو بذلك ليس مؤلفاً حقيقياً أو ضمنياً. فما الفرق بين الراوي والمؤلف الضمني؟ وما المؤلف الضمني؟.

ميَّز النقاد بين الراوي والمؤلف، وأكدوا أنَّ المؤلف "كائن غير نصي يقيم خارج الكتابة التي كتبها"[2]، أي أنَّه ليس له وجود في النص الروائي الذي أنشأه، والراوي هو "الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي يتعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية"[3]، واختفاء المؤلف الحقيقي عن عمله وقيام الراوي بالسرد دعا بعض النقاد إلى أنْ يطلقوا عليه مصطلحاً آخر هو (المؤلف الضمني) للتمييز بينه وبين السارد، فيرون أنَّ صورة السارد في النص هي صورة هاربة مقنعة تتوزع بين شخصية المؤلف والشخصية الروائية؛ لأنَّه: "يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو، دون أنْ يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"[4].

يقترب (برنس) من النقاد الذين لايعترفون بالمؤلف في العمل الروائي؛ إذ إنَّه يعد المؤلف الحقيقي ليس جزءاً من البنية السردية، إنَّما الموجود هو المؤلف الضمني داعياً إلى التمييز بينه وبين السارد، "فالمؤلف الضمني لنص ما يجب أنْ يميز أيضاً من السارد، فالأول لا يحكي مواقف ووقائع، ولكنَّه يعتبر مسؤولاً عن اختيارها وتوزيعها وتوليفها، وفضلاً عن ذلك فإنَّه يستنتج من النص بأسره وليس موضوعاً أو منطبعاً فيه كمحدث أو

---

[1] – انظر، قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص131.

[2] – الخبو، محمد: الخطاب القصصي في الرواية العربية(1976م–1986م)، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2003م، ص314.

[3] – القاضي، محمد، وآخرون: معجم السرديات، ص195.

[4] – تودروف، تزفيتان، وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تقديم: عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص64.

راوٍ"[1]، الضمني يعنَى به المعلومات والأفكار التي يقدمها النص الروائي عن المؤلف الحقيقي للنص.

ولمَّا كان المؤلف الضمني هو الأفكار التي يستنتج استنتاجاً من النص الروائي فقد يصعب التمييز بينه وبين المؤلف الحقيقي "إذا كان الكاتب الضمني هو المعلومات التي يقدِّمها النص عن الكاتب الحقيقي فليس إذاً سوى صورة، وليس للصورة منطقياً سمات تميِّزها عن الأصل لتستحق اهتمامنا إلا إذا كانت مزيَّفة وغير أمينة"[2].

ولم يتفق النقاد على مصطلح (المؤلف الضمني) فرفضه بعضهم، مستنكرين أنْ يكون مؤلف الرواية مؤلفاً ضمنياً، والمؤلف في باقي الأجناس الأدبية حقيقيٌّ، "لِمَ لا يكون بناء على هذا المنظور النقدي العجيب، كل المؤلفين على الأرض، وعبر كل الكتابات: مؤلفين ضمنيين، هم أيضاً، فيتحول وضع الأدب المكتوب كله إلى وضع الأدب الشفوي؛ لا كاتب يسمى كاتباً لشيئ؛ وبحيث يحرم من حقوق التأليف"[3]. فالمؤلف، يكتب روايته مؤلفة من عددٍ من الحكايات، والشخصيات؛ ويقوم بوضع كل مكوناتها السردية، ويعبر عنها بلغته الخاصة، وعليه فالشخصيات ليستْ المؤلف، كما المؤلف ليس الشخصيات، بل هو السارد من الخلف في الشكل السردي القائم على استعمال ضمير الغائب، وهو السارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب، وأما السرد بضمير المتكلم على الرغم من تداخله مع السارد، فإنَّه يمكن التمييز بينهما، وسيدرك أنَّ السارد ليس إلا مؤلف النص السردي، وهو مؤلف مباشر لا ضمنيّ، والأحداث التي يسردها ليست حقيقية، بل خيالية، وخياليتها لا تزيح المؤلف عن مكانته التقليدية، ويحلّ السارد محل المؤلف في السرديات الشفوية. أما في السرديات المكتوبة فإن الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه[4]، وَمَن قالوا بوجود المؤلف الضمني لم ينكروا وجود المؤلف الحقيقي، لكنَّهم يرون أنَّه بمثابة الذات الثانية للمؤلف الحقيقي، التي تكون داخل النصِّ في حين يبقى الآخر خارجه.

---

[1] – برنس، جيرالد: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، ص**111**.

[2] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**136**.

[3] – مرتاض، عبد الملك(الدكتور): في نظرية الرواية، ص**207**.

[4] – انظر، مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص**208** ومابعدها.

ولقد نادى بعض النقاد بموت المؤلف؛ أي انقطاع صلته بعمله لحظة فراغه من الكتابة، "...فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ"[1]. ومقولة موت المؤلف من المقولات النقدية التي راجتْ بين النقاد والكُتَّاب العرب مع رواج البنيوية في الربع الأخير من القرن العشرين[2]، أطلقها سنة 1968م الناقد الفرنسي رولان بارد Roland Barthes لكنَّها لم تُفهم على حقيقتها، إذ فُهمتْ بأنَّ: "صلة المؤلف بنصه تنقطع في اللحظة التي يفرغ فيها من كتابة النص، وأنَّ المؤلف لا يجوز...أنْ يفرض رؤيته وتفسيره الخاص على عمله الأدبي، وأنَّه على القارئ ألا يخلط بين النص وحياة المؤلف وأنْ يبحث عن معنى النص داخله لا في سيرة المؤلف"[3]، ولا علاقة لبارت بكل ذلك فالمقصود فمقولته موت المؤلف هو"نفي أنْ يكون النص صادر عن ذات المؤلف أو أنَّه تعبيرٌ عن تجرِبة وخبرة المؤلف في الحياة"[4].

نخلص إلى أنَّ هناك فرق بين الراوي والمؤلف والمؤلف الضمني، فالراوي هو شخصية خيالية لا وجود لها إلا في الورق. والمؤلف هو شخص حقيقي يعيش في عالم الواقع. أما المؤلف الضمني فهو الأفكار والقيم التي يطرحها المؤلف الحقيقي داخل النص الروائي.

العلاقة بين الرَّاوي والمَرْوِي له:

المروي له هو "من يتوجه إليه الراوي بالسرد. فالراوي، هو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى مرويٍّ له من داخل النص نفسه، ومن مستوى السرد نفسه"[5]، وللراوي علاقة وثيقة بالمروي له، لأنَّ وجود الراوي يستلزم وجود المروي له، و"المروي له أكثر خفاءً وانسيالاً من الراوي؛ ولذا فمن الصعوبة الإمساك به، أو تثبته"[6]، وهو مثل الراوي: بناء سردي محض، ولذا يجب التفريق بينه وبين القارئ الواقعي؛ فهو يلعب دوراً

[1] – بارت، رولاند: هسهسة اللغة(الأعمال الكاملة**5**)، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، (د.ط)، **1998**م، ص**38**.

[2] – انظر، عجب الفيا، عبد المنعم: من التفكيك إلى التأويل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط**1**، **1438**هـ– **2017**م، ص**129**.

[3] – عجب الفيا، عبد المنعم: من التفكيك إلى التأويل، ص**129**.

[4] – نفسه، ص**130**.

[5] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**151**.

[6] – الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية..عصر الإبداع، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط**2**، **1416**هـ– **1996**م، ص**96**.

تخييلياً يمارس داخل العالم الروائي، أما القارئ فيمارس دوراً فعلياً، فهو شخص يعيش مستقلاً في العالم المادي، وليس بإمكاننا نحن القرَّاء أنْ نتماهى مع المروي لهم التخييلين، كما أنَّ أي راوٍ داخل العالم المتخيل ليس بمقدوره أنْ يخاطبنا، أو حتى يفترض وجودنا[1]، فاختلاف القارئ عن المروي له لأنَّه؛ "لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي بل إلى العالم الحقيقي، وهو يقرأ الكاتب بينما المروي له يسمع الحكاية، وهو قادرٌ على أنْ يقرأ الكاتب كيفما يشاء (دفعة واحدة أو بتقطيع، بدءاً من أوله أو من خاتمته) بينما المروي له يسمع الحكاية كما يقرر الراوي"[2]، ومن هنا تظهر أهمية ماينهض به المروي له والذي يتعلق بكونه بناء ذهنياً مؤسساً على مجموع النص، وهو الدافع وراء إنتاج السرد، والعلاقة بين الراوي والمروي له في النص هي التي تبني النص من قبل الكاتب، ومن هذه النقطة تعدد مستويات التوصيل. فالمستمع ليس تخيلياً، بل هو شخصية ذات تأثير في عملية السرد من خلال مرجعياته الاجتماعية والثقافية والسياسية التي يخاطبها الراوي ويحاول التأثير فيها وإيصال رسائله إليها.

تطرقت كثيرٌ من الدراسات إلى علاقة الرَّاوي بالسَّرْد والشخصيات فميزتْ "بين الرَّاوي العالم بكل شيئ والموجود في كل مكان، وبين الرَّاوي الذي ينبغي أنْ يتنازل عن سلطته السردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم"[3]، فاختلاف موقع الرَّاوي من الأحداث التي يرويها ودرجة مشاركته فيها أو انفراده بالسرد، ودرجة معرفته بالشخصيات والأحداث، هو الذي يحدد نوع الرؤية.

العلاقة بين الراوي والرؤية:

نجد النقاد السرديين في تصنيفهم لأنواع الرُّواة يعتمدون على الرُّؤية السردية أو التبئير، وبناء على هذا حدَّدوا ثلاثة أنواع للرُّؤية هي:

الرؤية مع:

في الرؤية مع تتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصية، الراوي = الشخصية، فالراوي "لا يقدم لنا أيَّ معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أنْ تكون الشخصية نفسها قد

[1] – جينت، جيرار: خطاب الحكاية(بحث في المنهج): تر: محمد معتصم وآخرين، ص**268**.

[2] – زيتوني، لطيف(الدكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، ص**151**.

[3]– يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص**169-170**.

توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع"[1]، الراوي لايمكن أنْ يقدِّم أيَّ معلومات دون أنْ تكون الشخصية قد علمتْ بها، وهو الذي يتبنى منظور الشخصية ويرَى معها، ويلاحظ ما تلاحظه.

الرؤية من الخلف:

في الرؤية من الخلف تتجاوز معرفة الرَّاوي معرفة الشخصية، ويُستخدم هذا النمط في "القص التقليدي الكلاسيكي ويقوم على مفهوم الرَّاوي العالم بكل شيئ"[2]، أي يكون الرَّاوي عالماً بظاهر الشخصية وباطنها ويتجلى ذلك في الحقائق التي يذكرها والتعليقات التي يدلي بها.

الرُّؤية من الخارج:

في الرؤية من الخارج تكون معرفة الراوي أقلَّ من معرفة الشخصية، وهي رؤية تعتمد على الوصف الخارجي للشخصيات، فالراوي يصف الشخصيات من خلال حديثها وتصرفاتها[3].

اهتم نقاد كثر بتفاصيل العلاقة بين الراوي والرؤية، وتنوعتْ تصنيفاتهم لها، اختزلها بعضهم في ثلاث رؤى؛ هي: الرؤية مع، والرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج. وعبر هذه الرؤى يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يختفي وراءها لينتقل منها لسرد روايته.

خاتمة الفصل:

من خلال الدراسة السابقة تبيَّن أنَّ للسرد مكوناتٌ ثلاثة هي الراوي والمروي والمروي له، وأنَّ للراوي وظيفة أساسية تكمن في كونه حاملاً الأفكار والقيم الاجتماعية والفكرية والثقافية، وهو شخصية رئيسة في النص الروائي تتحكم في جميع العناصر المكونة له. وأنَّ الكاتب يوظف تقنيات الإيقاع السردي من خلاصة وحذف، ومشهد ووقفة في التحكّم على حركة السرد تسريعاً وإبطاءً. وأنَّ الزمن الروائي يتقاطع استرجاعاً واستباقاً إلى الماضي والمستقبل تحقيقاً لغايات يرمي إليها الكاتب. وأنَّ هناك فرق بين المؤلف والمؤلف

---

[1]- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص48.

[2]- نفسه، ص185.

[3]- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي،175.

الضمني والراوي. أنَّ الرؤية هي الطريقة التي يقدم بها الراوي الأحداث فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية.

الفصـــــل الثالث: الدراسة التطبيقية لتوظيف تقنيات السرد في روايتي إبراهيم إسحق

المبحث الأول: توظيف تقنيات السرد في رواية أعمال الليل والبلدة

المبحث الثاني: توظيف تقنيات السرد في رواية مهرجان المدرسة القديمة

المبحث الأول

تَوْظِيْفُ تقنيات السَّرْدِ فِي رِوايهِ أَعْمَالِ اللَّيْلِ والبَلْدَةِ

مُلخصُ الرِّوايةِ:

تتلخصُ رواية أعمال الليل والبلدة في صراعٍ نشأ بين أهل(الدّكة) و(فلقة) الغريب الوافد إليهم من المدينة صديق(حاجي) الابن غير الشَّرعيِّ لـ(حواء) بنت مختار، وحليفه في سرقة أهل الدكة. حدثُ الرواية الرئيس هو سرقة جواد(حاج أحمد) رمز القوة في البلدة، وموت فلقة ملدوغاً وحاجي مقتولاً بيد رفيقه في ليلة سرقة الجواد. وتحوي الرواية أحداثاً أخرى مشابهة فُهمتْ من السياق. قسَّم الكاتب الرواية لستة فصولٍ ثلاثة منها بعنوان البلدة، وفصلان بعنوان المسايل، وفصل عنوانه المشارف. وجميها أسماء أماكن وقعتْ فيها الأحداث. رواها(عثمان) من آل كباشي.

توظيف السرد في البناء الفني للرواية:

بعد تعريفنا السَّرد في اللُّغة والاصطلاح[1] تبيَّن لنا أنَّ السَّرْدَ في مفهومه الاصطلاحيّ يتكوَّن من الرَّاوي والمَرْوِيّ له والمَرْوِيّ، وجميعها توظَّف لتحقيق البنية الفنية في النصوص الرِّوائية. في رواية أعمال الليل والبلدة لإبراهيم إسحق وظَّف الكاتب مكونات السَّرْد الراوي، المروي له، والمروي في خدمة عناصر روايته، وهذا مانراه في الجزء التالي.

توظيف السرد في خدمة الحدث.

الحدث مفرد جمعه أحداث، والأحداث هي "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال وسط وبداية ونهاية"[2]، وأيضاً هي "الحكاية التي تصنعها الشخصيات، وتكون منها(عالماً) مستقلاً له خصوصيته المتميزة"[3]، مما سبق نجد أن الأحداث تقوم على المفهوم الترابطي بين مجموع الوقائع المبني على بداية ووسط ونهاية. تروي الأحداث شخصيات تتصف بالخصوصية التي يتميز بها عملٌ فنيٌّ عن آخر؛ من حيث طريقة عرضه وعناصر بنائه. وتمثل الأحداث ركناً رئيساً في البناء الروائي فهي التي تشكِّل الحكاية وتجعل منها "فكرة متنامية تربط بعنصري الزمان والمكان، ويتعلق بوجودها شخصيات تقوم بتلك الأحداث(الوقائع)، وتحدد معها الاتجاهات الفكرية والنفسية للشخصية، وتكشف عن واقعها الاجتماعي"[4].

البداية في الحدث هي أوله، ومدخله الذي يحتاج لإتمام، والوسط هو نقطةٌ لا يتمُّ معناها إلا بسابقٍ ولاحق، وأمَّا النهاية فهي تمام معنى المبدوء "البداية هي الشيئ الذي يفترض عدم وجود شيئ سابق له لكنَّه يتطلب الاستمرار، أما النِّهاية فهي على العكس تفترض وجود سابقة ولا تفترض الاستمرار، والوسط يفترض وجود سابقة واستمرار"[5].

---

[1] – انظر، البحث مبحث: ماهية السرد ومكوناته، ص**43**.

[2]– برنس، جيرالد: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، ص**19**.

[3]– وادي، طه(الدكتور): دراسات في نقد الرواية، دار المعارف القاهرة، مصر، ط**3**، **1994**م، ص**28**.

[4]– نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي(رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، **2015**م، ص**113**.

[5]– إمبرت، إنريكي أندرسون: القصة القصيرة..النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي موافي، مراجعة: د. صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، **2000**م، ص**121**.

البداية والوسط والنهاية تترابط من خلال الحبكة الفنية، وتتداخل فيها فنيات الحكي، من تأزم (عقدة)، وانفراج (تنوير)، وأحداث بسيطة، وأخرى معقدة، وغيرها من فنيات السرد.

تأخذ بنيتا البدايةِ والنِّهايةِ في رواية أعمال الليل والبلدة فنيات تعبِّر عن طريقة توظيف السرد في بناء الأحداث، وقد وظَّف تقنية الراوي في بدايات الأحداث ونهاياتها على النحو التالي:

أ- الراوي في بدايات الأحداث.

الراوي: من التقنيات السردية التي استخدمها الكاتب في بداية سرد حدثه الرئيس في رواية أعمال الليل والبلدة، الراوي، الذي مكنه من رواية الحدث. الراوي لم يكن حاضراً حدوث الحدث ولكنَّه ينقله عن صديقه حامد؛ ومن ذلك هذا الجزء "...لم أصل إلى مكان مراكيبي حتى سمعت صوت حامد خافتاً خلف الأشواك: عثمان، أجري ياعثمان..."[1]، إذ نجد الكاتب يحمل رواية الحدث لراوٍ غير الراوي الرئيس في الرواية إمعاناً في الواقعية ومحاولة لإقناع المتلقي بحقيقة تفاصيل حدوث الحدث.

يوظف الكاتب أدواته التي تربط المتلقي به، وتوفر لديه الرغبة في المتابعة؛ فأول مايقع في ذهن المتلقي حين يطالع نصَّاً روائياً ما هو ماذا سيقع فيه من أحداث، هذا السؤال لا تقتضي الإجابة عنه سرد وقائع تقوم بها شخصيات في حيز مكاني فحسب، وإنَّما تقتضي أنْ يوفر الكاتب للمتلقي أساليب تشويقية في حكي الأحداث؛ تهيِّئُ له عنصر الجذب الذي يضمن ارتباطه بالأحداث من بدايتها ومعايشتها حتى النهاية. وأهمية البداية في النَّصِّ السردي أنَّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفنيات البناء في الأحداث، التي تختلف بحسب رؤية الراوي (السَّارد) في بنائها إذْ قد يبدأُ من النِّهاية ليعود باسترجاعٍ زمنيٍّ إلى بدايات الأحداث، وقد يدخل في أحداثه في قمة الصراع "فالسارد يخلق تعاقده ومنذ البدء مع القارئ، وليس على هذا الأخير سوى اكتشاف نمط السرد...، وكيف هي الرؤية منذ البداية"[2].

---

[1] – إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**19**.

[2]– نورالدين، صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط**1 1994**م، ص**31**.

جاءتْ البدايةُ في رواية أعمال الليل والبلدة معتمدة على سردٍ تمهيديٍّ يهيِّئُ للأحداث، وقد أخذت حيزاً كبيراً حتى وصلتْ إلى مرحلة احتدام الصراعِ الذي يدورُ حول الحدث الرئيس سرقةِ الجواد "حافظت بصبر على مرقدي بينما خرجت والدتي من الباب وغابت حتى طالت مدة على خروجها وعادت فدخلت...نتابع كلانا البرود الكامل لفترة في الحركة، حتى يتأكد عند كل منا أن الصباح قد أثار غلطة أحد أفراد بيت الحاج، وأنهك التقريع والتدافع مالم يعد يقبل غير ذلك فهبط جميعهم ليفعلوا شيئاً آخر. العصافير التي تتنادى في الغصون عمها الضياء والنور وتفرقت حتى جلست بعضها على الأعواد العالية في الحوش تتلفت بيقظة"[1]، يستهل السارد سرده بضمير الأنا المشارك فأتى خطابه تمهيداً للصراع في أحداثه، كاشفاً من خلال السَّرد استمرار حركة الطبيعة والحياة المعتادة حتى عند وقوع الأحداث الجسام، وذلك بإشارته لحركة العصافير.

تدور الأحداث في الجزء التالي حول قود الجواد وتثير معها الدوافع الخفية وراء القود، فالسارقان سهرا الليل يُجريان الجواد بالقرب من الآبار بعد أنْ سقياه "تقافزت الحوافر في اتجاهين وانحرفت في ثالث وكثرت وبعدها تباعدت وامتدت في العتمور صاعدة نحو الأفق...توقفنا نحدق ساكتين في الشريط الحالك، نحدق صامتين جامدين حين دمدم الرجل الواقف من ورائي: يارب السموات والأرض!"[2].

الراوي يستخدم تقنية المشهد(الحوار) ليقودنا إلى ذروة الحدث، وذلك عندما ينقل لنا حال أهل بيت (حاج أحمد) وشدة حسرتهم على سرقة الجواد "ستنا؟...ياتو الببكي جوا؟...حنونة وأم حنونة. بكاهم كثير مالو؟ حنونة زي قلبو دا شالو..العيون ديل إلا سايلين..البني كن الحاج ولا سوا ليهو حاجة والجواد داك ولا قبلو ليهم في حوشهم...ولا يبقى طيب"[3]، تصف ستنا للراوي حال حنونة بنت حاج أحمد، وهي من شدَّة تأثرها لا حديث لها غير الجواد "جوادنا الكبير..جوادنا البدين..تاني وين نلقا جوادنا الأرقش السميحون..هيبا جوادنا"[4].

---

[1]– إسحق، إبراهيم إبراهيم، أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**5**.

[2]– نفسه، ص**12**.

[3] – إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**18**.

[4] – نفسه، ص**18**.

تحركت البلدة بحثاً عن الجواد "...تقدم عبد القادر وأحمد فضيل وأتى بعدهما بسوس. العصا الرقيقة في يد وكيل الأمباشي تمس الأرض أو تقاربها، ويشير عبد الرحمن إلى الموضع بأصبعه،...من ظهر بيت أم عجب رفع سالم يده وراء ظهره، منحنياً محدقاً عند حافة الشوك. تجمع الكل عنده...فرأينا مؤشر وكيل الأمباشي يحوم فوق أثر حافر عميق إنغرز بطريقة جانبية في ركام الرمل تحت الشوك"[1]، الراوي مشاركاً في أحداث قص الأثر فهو جزء منها فالبلدة خرجت بأكملها للبحث عن الجواد، وهو ما يعرف بالفزع وهو قانونٌ اجتماعيٌّ تعارف عليه النَّاس في الرِّيف؛ لأنَّ معظم الأرياف والقرى لم تتوافر لها خِدْمات الشرطة والمحاكم والقضاء، لبعدها عن المدن مع عدم وجود وسائل نقل سريعة تقلهم للمدينة للتبليغ عن الأحداث التي تلم بهم، فيبرز دور رجل الإدارة الأهلية(الشرتاي، أو الناظر، أو العمدة، أو الشيخ) فزعيم الإدارة الأهلية في المنطقة هو الشرطي، والقاضي، وصاحب الكلمة فيها، ويقوم بتنظيم الرجال والشباب القادرين على حمل السلاح، ويفرض على كل مقتدر شراء نوع معين من السلاح، حتى تكون القرية جاهزة وقادرة للدفاع عن نفسها، كما أنَّ الحكومة توزع لكلِّ زعيم قبيلة بعض الأسلحة وتعين له أفراداً من الشرطة يقومون بحراسته تتفاوت عددهم بحسب ترتيبهم في هيكل الإدارة الأهلية.

وتحرُّك البلدة بحثاً عن جواد حاج أحمد رمز إلى الاهتمام والتعاون في المصير الواحد، كما أنَّ الجواد رمز لقوتهم. فسرقته يعني الاعتداء على قوة البلدة؛ لذلك تحركت البلدة بأكملها لاسترداده، أي استرداد قوتها وعزتها.

يحرص الراوي على خلق إدهاش للمتلقي، فعلى الرغم من أنَّ سرقة الجواد هزَّتْ البلدة كلها وخرجت للبحث عنه؛ إلا أنَّ الشرطيَّ عندما عثر على جثته في الغابة، تعامل ببرود شديد مع الحدث، فلمَّا عاد إلى البلدة لم يذع خبر مصاب الجواد للناس حتى حفظ المسروقات التي جلبها، ثم اتَّكأ على بندقيته وأخبرهم بأنَّه ترك الجواد ميتاً وسط الغابة، وانصرف عنهم " ثم وقع مالم يكونوا يتوقعونه منه...ركز بندقيته وجابر بعيداً عنه قابضاً الحصان والحمار، وبالصلابة المتمالكة أعاد في قلب دائرة الاستماع والغروب مصاب الجواد في المسايل جنباً إلى جنب مع رباطات الدمورية التي عاد بها إليهم تاركه في

[1] – المصدر السابق، ص7.

كثافتها"[1]، وهي مفاجأة دفعت بالراوي وأصدقائه الذهاب إلى الغابة للوقوف على ماحدث للجواد، ولمَّا وصلوا وجدوه منتفخاً فانهاروا "توغل البرد بأعماقي وشددت بشين يدي ولم تمكث نظراتي طويلاً في الحفرة ولا كشفتهم كلهم محدقين...ثم هبط شين فجلس..."[2]

ب- الراوي في نهايات الأحداث:

تشكل النِّهايةَ دوراً كبيراً في الأحداث، لأنَّها آخر ما يستقر في ذهن المتلقي، ومن ثم فقد أعطى الكاتب نهاية روايته أهمية كبيرة، وقد تباينت ما بين الحزن والأمل: النهاية الحزينة التي يأتي فيها الموت مصيراً محتوماً؛ فقد جاءت نهاية الأحداث بنهاية حياة الجواد الذي سرقه فلقة وحاجي، الجوادُ الذي يرمز لمجد وعزة البلدة.

النهاية المرتبطة بالأمل على مستقبل البلدة، جاء مستقبل البلدة في ذهن الراوي بضحكات الصبيان والشعاع من جهة البلدة "خيوط الضوء تتسرب وتنتشر نحونا في فجوات الدُّغل إلى ظلام مسايل زيدان الجلابي، من السطوع فوق البلدة، تيارات إثر تيارات، تيارات منعشة من النور والدفئ"[3].

إذا كان إحداث التواتر في بنية الأحداث للسير بها نحو الصراع والعقدة يحتاج إلى فنيات بنائية مع توافر عنصر الإقناع، فإنَّه يحتاج كذلك إلى فنيات سردية وتشويق سردي يضمن استبقاء القارئ داخل هذا المسار، وهو ماحرص عليه الروائي عبر هذا البناء، فهو يوظِّف الصورة السردية بمكوناتها المختلفة، حيث وظَّف الصورة البيانية لإثبات الصورة البصرية يقول الراوي: "نظرت في وجه بسوس نحدِّق إليهما، وتسرق نظراتي على قدمي فلقة المتباعدتين، ينجدع على ظهره مربعاً ساعديه مفرودتين طويلاً نحيلاً كأنَّه قطعة قماش ملفوفة على عصا"[4]. هنا أثبت الراوي صورة بصرية دقيقة لجثة فلقة وهيئته من خلال الصورة البيانية بالإضافة لتوظيفه تقنية المشهد في هذا الوصف الذي يبعث في نفس المتلقي الأسى والحسرة لحالة فلقة.

بعد موت فلقة كُونت لجنة لحصر ممتلكاته، ولمَّا ذهبتْ اللجنة لمنزله تفاجأتْ بوجود مسروقات البلدة بمنزله "تركوا القطية كأنما على اتفاق مبكر لأجل أكوام الصناديق

---

[1]- إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**123**,

[2] - نفسه، ص**131**.

[3]- المصدر السابق: ص**134**.

[4]- إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**30**.

المجمعة في الركن...صناديق فارغة من كل نوع، صناديق الشاي الرقيقة، وصناديق الأقمشة من سميك الخشب مرصوصة..."[1]، يخبرهم هارون أنَّ الصناديق تخص الفاتح (سائق السيارة)، وبحسب معرفته أنَّه يرميها فارغة على قارعة الطريق وسط الغابة، وكان الفاتح يخدعهم بأنَّه يشتري من نساء القرى طباقاً ويجمعها في هذه الصناديق ويبيعها في المدينة "صناديق الفاتح...بقول لينا يوماتن لمن جاى بلف على الحلال بقول للنسوان يلمو ليهو طباق..."[2]، أهل البلدة كانوا يفقدون ممتلكاتهم يوماً بعد يوم ولم يعرفوا أنَّ الغريب الكاره للبلدة (فلقة) وابن البلدة (حاجي) تآمرا على سرقتهم، ويتضح من حديث هارون أنَّ الفاتح حليفهما في السرقة؛ لأنَّه يحمل المسروقات التي يعبيانها في الصناديق ويبيعها في المدينة، وعلى الرغم من إشارة هارون للفاتح، إلا أنَّ أهل البلدة بعفويتهم وبساطتهم لم يربطوا بينه وبين الصناديق التي توضع بالقرب من طريق العربة، فيظل أمر السرقة مبهماً لهم إلى أنْ تنتهي الرواية.

المروي له في أحداث الرواية:

ومن أمثلة المروي له في روايتنا نجده في الحدث الرئيس، وهو راوي الرواية(عثمان)، يخبره صديقه بتفاصيل بداية الحدث وذروته قبل أنْ يصلا معاً للحظة الانفراج "عثمان تعال أوريك، ثم تحيطني لهفة... مبتعداً بي عن المكان في اتِّجاه إلى الشمال، وأتعلق بما يلفظ أحاول أنْ أفهم ما يحمله إليَّ من وسط تنفسه الهائج..."[3]، نلحظ هنا أنَّ راوي الرواية قد تحوَّل إلى مرويٍّ له عند سماعه نبأ الحادث من صديقه، والمروي له هنا يتفاعل مع الراوي صديقه وانفعال الصديق الذي يتفاعل يبدو من صوته وسرعة حركته أنَّه لا يروي حدثاً عادياً.

مثال آخر للمروي له في الرواية نجده كذلك الراوي عثمان؛ إذ أصبح مروياً له، عندما يخبره حامد بالجثتين اللتين عثر عليهما الدومة في الغابة "تصل أخبار حامد إلى أذني الآن باردة...شفت أنا قاعد لما عاطت بفوق الحوش وأنا أسمع لما قالت ليها الناسين

---

[1] – نفسه، ص**105**.

[2] – المصدر السابق، ص**106**.

[3] – إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**20**.

هناك في الخلا لقاهم الدومة...وقفت أنا في الباب وشفت دخلت شالت توبها ومرقت عجلانة.. بس قلت أجيب عثمان قبال دا يشيف..سديت الباب وجريت ليك"[1]، تحول الراوي إلى مرويٍّ له؛ لأنَّه لم يكن موجوداً في كل أماكن الأحداث لهذا ينقل الأخبار بالإحالةِ. الإحالةُ هنا إلى حامد، وهو أيضاً أحال الخبر إلى الدومة، وبالطبع لم يسمعه من الدومة مباشرة، وإنَّما سمعه من زوجته عندما كانت تحدث به أُمَّه، فمجتمع الدكة يعتمد في نقل الأخبار على الإحالات، والسرد الإحالي منهج اعتمد عليه الكاتب إبراهيم إسحق، فاستطاع أنْ يتحرر من بعض قيود الرواية الكلاسيكية، وسطوة الراوي العليم، ويلحق بما يطلق عليها الرواية الجديدة من خلال استخدام أسلوب تعدد الرواة الذي تجاوز به إشكالية الصوت الواحد في الرواية.

ومثال آخر للمروي له قول السارد: "أخبرت حامد بكل ذلك...قلت له عما فعله بنا شين... وحدثته بما سألني إياها وكيل الأمباشي، وماذا وجد مني تماماً. قلت له وكيل الأمباشي لا يردني أن أذكر زيدان أمامه..."[2]، المروي له هنا حامد صديق الراوي، فهو يروي له تفاصيل تسريب صديقهم شين عن رحلتهم السرية للمسايل، وتحري الشرطي معه.

المروي في رواية أعمال الليل والبلدة:

مثال المروي في أعمال الليل والبلدة عقوبة حاجي التي يخبر بها عبد الرازق جدته أم الفضل "جلد أمام العمدة لأنه كما قالوا ربط معزة أم الزين الصفراء في الوديان حتى ماتت...أم الزين نادت كل أشجار الخلاء عليها...وبكتها حتى تورمت عيناها"[3]، المروي هنا حادثة جلد حاجي، وجريرته هي ربْطه معزة إحدى نساء الدكة في الغابة حتى خنقها الحبل وماتتْ، فحكم عليه العمدة بالجلد.

ومثال آخر للمروي في الرواية السرقات التي كانت تقع في البلدة، ومنها حسب رواية هارون الصناديق التي يحملها الفاتح إلى المدينة "يوم داك بالليل ماشي بينا كدا وقف في الخلا..صندوق واحد كبير قاعد قريب للشارع..نزلو مساعدينو زاحو الركاب

---

[1] – نفسه، ص28.

[2] – المصدر السابق، ص94.

[3] – إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص38.

رفعوه في محلهم ومشينا..تقيل خلاص في البنشاف لي..."[1]، يروي هارون لأهل البلدة ما رأوه أثناء سفرهم مع الفاتح للمدينة، أنَّه يحمل صناديقة ثقيلة توضع له بالقرب من الطريق، وهذه الصناديق محملة بمسرقات البلدة التي يسرقها فلقة وحاجي، ويبيعها الفاتح في المدينة.

والمروي في هذا المثال رمي جثة الجواد بالحجر"التقط حامد حجراً وقذفه فضرب بأعلى البطن وتنتن صوت الانتفاخ فعم الموقع ولم يغب عن سمعنا"[2]، وهذا الفعل يرمز لليأس والاستغناء عن الجواد، والرمز هو "الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب. وقد يتفاوت القُرَّاء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم ورهافة حسِّهم"[3]، وظهور الحدأة والغراب للنيل من الجواد أيضاً يرمزان لحاجي وفلقة، اللذان تحالفا على إيذاء أهل البلدة على الرغم من أنَّ كليهما يبغض الآخر، "لا أزال على الظن بان ذلك الصوت هو الذي أعلن لهذين الحدأة والغراب وجود الجيفة بالجوار إذ التفتنا فوجدناهما قابضين متباعدين على نتوء الأحجار يرمقان سمنة الجواد بعيون صفراء ويتمايلان بالرغبة والحيطة من لبوسه. كأنهما في قعدتهما يتغزلان بجماله ووفرته ويملآن جناحيهما بالعزيمة للانقضاض عليه"[4]، رمزية الحدأة والغراب لحاجي وفلقة تدوم من هنا حتى نهاية الرواية، قتال الغراب والحدأة يرمز لكراهية حاجي وفلقة للأشياء العزيزة في البلدة واتفاقهما على إنزال الأذى بأهلها؛ لكنَّهما أي ففلقة وحاجي يموتان، يلدغ الثعبان أحدهما، وهذا المصاب قبل موته يقتل الآخر، وهنا فرع شجرة الشحيط يضرب الحدأة فتغضب؛ لأنَّ الغراب ينعق سليماً ثم تتكرر ضربات الشحيط حتى ينغلق أمرهما في الشجار"سوط شحيط طويل جلد الحدأة وهوى ثم طار ودار منخفضاً وجلس بأحجاره يرمق الغراب كأنما بأعين غاضبة ويزيد الغراب في النعيق عليه...لسان الفرع أصابه وتقبض بأحجاره وفي منتصف التعلق عن الوقوع مال الغراب

---

[1] – نفسه ص**106**.

[2]– المصدر السابق، ص**133**.

[3] – عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، مصدر سابق، ص**124**.

[4]– إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**133**.

بالنعيق عليه وشبك الحدأة على أحجاره ثم كانا معاً يتخابطان ويتفتتان على الرمل، انفجار غريب من الحقد والحمق"[1].

توظيف السرد في خدمة الشخصيات:

الشخصية عنصر روائي رئيس، وهي مرآةٌ تعكس بعض ملامح من واقع الكاتب، وتصور بالضرورة الحراك السياسي و الاجتماعي و الثقافي في مجتمعها، وتحمل في بعض أنماطها التأثيرات والانطباعات المختلفة في الكاتب، ومن ثَمَّ فإنَّ أول ما يضمن للنَّصِّ مصداقيته الفنية هو: "انتماء شخصياته إلى واقع الكاتب وقضاياه"[2]، عندما ينتمي شخصيات النص الروائي إلى واقع الكاتب يضمن لنصه الصدق الفني، لذا نجد بعض الكتاب يجعلون شخصياتهم تتحدث بلغاتها التي تتحدث بها في واقعها.

وقد تكون بعض الشخصيات غير منتمية لواقع الكاتب في بعض الحالات "كالأعمال التاريخية والأسطورية،..."[3]، وهو مايلاحظ بصورة واضحة في هذه الرواية حيث اعتمد الكاتب على استحضار بعض الأحداث على الشخصيات التاريخية.

تأخذ الشخصية في الدراسات النقدية تصنيفات تختلف باختلاف بنائها، ووظائفها وأنماطها، فهناك الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث والشخصيات الأخرى، وتليها الشخصية الثانوية التي تأتي مكملة للبناء، وهناك الشخصية الثابتة أو البسيطة التي تمضي مع الأحداث على نحو ثابت دون أية مفاجآت في أفعالها، وكذلك الشخصية النامية، وقد تأخذ تقسيمات الشخصية تنوعاً آخر باعتبار بنائها النفسي بساطة وتعقيداً[4].

يرتبط بناء الشخصية ارتباطاً وثيقاً بالاتجاهات الموضوعية لأعمال أي كاتب، ويمكن أنْ نتصور أنماط شخصيات رواية (أعمال الليل والبلدة) التي يتقارب بناؤها بتقارب الأهداف التي بنيت من أجلها، فقد عكست الرواية الشخصيات الريفية التي تغالب أسباب الحياة، وعلى ضوء الارتباط بين الاتجاهات الموضوعية وبناء الشخصيات، لم نرَ في الرواية شخصية السياسي التي تدور حولها أحداث سياسية، ولا الشخصية الفلسفية التي

---

[1]- نفسه، ص**134**.

[2] – نيل عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص**135**.

[3]- نفسه، ص**135**.

[4] – انظر، إسماعيل، محمد السيد(الدكتور): الرواية والسلطة، بحث في طبيعة العلاقة الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط**2009**م، ص**147** ومابعدها.

تمتلك آراءً ذات بعد فلسفيّ، إنَّما هي شخصياتٌ ريفية بسيطة كادحة في عمق الرِّيف، أو شخصيات مدنية انتقلت إلى الريف.

تقديم الشخصيات في رواية أعمال الليل والبلدة:

يتم تقديم الشخصية بأكثر من طريقة سردية تتحدد من مكان السارد في الأحداث، فقد تقدِّم الشخصية نفسها وذلك مع السارد المشارك، وقد تقدِّمها شخصية أخرى سواء من داخل الأحداث أو من خارجها، واختيار طريقة ما يخضع لمنطق البناء وفنياته ودور الشخصية في النَّصِّ، وإذا كان الهدف من تقديم الشخصيات هو تحديد هويتها وتقريب تصوُّرها للمتلقي؛ فإنَّه لايمكن قراءة المتلقي لسلوك الشخصية ومواقفها في عالمها القصصي في إيجاد هذا الهدف، وهو مادفع بعضهم إلى جعل المتلقي بهذا التصور المبني على تفسير وقراءة حركة الشخصية داخل فضاء النص محوراً من المحاور التي يتم بها مغزى هذا التقديم، وهو ما يعني اختلاف هذا التصور باختلاف المتلقي وتحليلاته وقراءاته الخاصة لسلوك الشخصية[1]، والشخصيات في رواية أعمال الليل والبلدة تم تقديمها على النحو التالي:

أ- تقديم الشخصية لنفسها:

هذه الطريقة تكون في السرد بضمير المتكلم (أنا)، ولفظ (الأنا) عند علماء النفس هو ترجمة لأداء معنى Ego بالإنجليزية والألمانية وتدل على ما تدل عليه كلمة (ذات) في اللغة العربية، فعالم النفس (فرويد) يؤكد من خلال دراساته للإنسان أنَّ النفس الإنسانية أو البشرية تتآلف أو تتكون من الأنا(Ego) النفس الذاتية، والهو أو الهي(ID) النفس البدائية، والذات العليا(Super Ego) النفس اللوامة[2]، والأنا يقابلها الآخر فهما متلازمان لايمكن الفصل بينهما، فالذات تثبت وجودها من خلال تداخلها مع الآخر، وهو في أبسط صوره: " نقيض الذات أو الأنا؛ إذ لا يمكن الحديث عن الآخر بمعزل عن الذات"[3].

---

[1]- ينظر، لحمداني، حميد(الدكتور): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص**51**.

[2] – انظر، زيدان محمد مصطفى: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، ط**2**، **2004**م، ص**323**.

[3] – الوافي، سامي: المثاقفة النقدية وسؤال الهوية، تفاعل الذات بالآخر، مجلة الآداب، العدد الثاني، **2014**م، جامعة الملك سعود، الرياض، ص**4**.

فالأنا في الرواية يتمثل في أهل البلدة(الريف) والآخر هو الوافد إليهم (المدينة)، ويلحظ الباحث أنَّ الصراع بينهما في بعض مواضع الرواية سببه نظرة الوافد المتعالية القائمة على احتقار الريفي مما ولَّد بغضاً وغبناً تجاه معظم الوافدين إلى البلدة، حتى أدَّى إلى قتل بعضهم كما حدث لزيدان. ومثال ذلك مانجده في رواية مهرجان المدرسة القديمة في وصف الأساتذة لتلاميذ المدرسة بالبدائية والتوحش. وانعزال الموظفين عن أهل البلدة في وليمة عرس الضو.

يقوم السارد في السرد بضمير المتكلم بتقديم شخصيته إلى المتلقي وهو أكثر أشكال تقديم الشخصية ارتباطاً بالمتلقي، نقرأ من الرواية أحد المواضع السردية التي يجسد فيها السارد معاناته متحدثاً عن جريانه لإحصاء وعدِّ حوافر الجواد "حازيت الطرف وجريت، النقر العميقة المتداخلة للحافر العميق كثرت في بصري وأنا أجري فخيِّل إلي أن العرض غير محدود وأنني تعبت ولم أجد مكان توقفي، وعندما وقفت كانت الآبار القريبة مني لا تبعد أكثر من ثلاثين ياردة"[1].

يقدم السارد للمتلقي صوراً يرسم فيها بعض ملامحه التي تظهر شدَّة تأثراته بما يحدث لمنعم وأخته حنونة "ذهبت إلى الراكوبة فتمددت على العنقريب وجاءني منعم وحنونة والجواد إجهاشاتهما ضغطت على صدري ولم أتحرك، ورأيت الجواد منساباً يغلب عليه البياض يكاد يشع نوراً"[2]، السارد يقدم سرده بضمير المتكلم(أنا) مسترجعاً أسرة حاج أحمد ويظهر تأثره على حالهم.

ومثال آخر كذلك اتفاق السارد وصديقه حامد للذهاب إلى بيت حاج أحمد للاطمئنان على صحة ابنه "سمعتُ منعم الآن وتسرب موضوعه إلى تفكيري، لكن انشغالي بشأن الكيس والصباح لم يتوقف"[3]، السارد77 بوصفه شخصية رئيسة في الرواية نلاحظ أنَّه يقدم نفسه مستخدماً ضمير المتكلم (أنا)، الذي يجعله جزءاً من الأحداث مشاركاً فيها.

ب- تقديم الشخصية من خلال شخصية أخرى:

---

[1]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**13**.

[2]- إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**74**.

[3] - نفسه، ص**67**.

في هذه الطريقة يقدم الشخصية ساردٍ آخر غيرها، وهي طريقة تتنوع أشكالها بتنوع موقع السارد في الأحداث، فقد يقدم السارد الشخصية من خارج النص السردي مشاهداً للأحداث دون مشاركة فيها(سارد مشاهد)، أو يقدمها من خارج نطاق الحكي بضمير الغائب(سارد غائب)، أو من داخل النَّصِّ(سارد مشارك)، وفيها تقدم الشخصية الرئيسة الشخصيات المشاركة في النَّصِّ الرِّوائي، وهو "تقديم يقوم على عنصر المشاهدة والمعايشة، بما يمنحه قرباً من الشخصيات، ومصداقية أكثر لدى المتلقي"[1]، ومثاله في روايتنا نجده في اللقاء الأول بين فلقة وحاجي "اسمي فلقة...خليك معاي شوف..أتبعني كدا طوالي بس أوعك مرة تقول لي يومين تلاتة كدا دايرني أعلمك السمكرة...كان يبني ويربط من أسلاك وقطع حديدية في أسفل تجويف تربيعة الطوب الأحمر. ظلا يدوران في ذلك الوضع جزءاً كبيراً من المساء كأنهما قطعتي آلة طاحنة متآكلة بطيئة...فلما فرغ فلقة أقفل الراكوبة وذهبا إلى قمة العالي، فجلسا عند مغيب الشمس يرمقان الأفق الدموي عبر الوديان"[2]، يستدعي السارد من ذاكرة الماضي صورة لشخصية الآخر(فلقة)، وهو يخبر الأنا(حاجي) باسمه ويسمح له بالبقاء معه، وألَّا يطلب منه تعليم السمكرة، اعتمد السارد على ضمير المتكلم المشارك في التقديم واستخدم الصورة البيانية الواصفة لحالتي فلقة وحاجي يتحرك الأول يقطع الأسلاك ويربطها، ويتبعه الثاني أينما ذهب،(كأنهما قطعتي آلة طاحنة)، تشبيه يبيِّن هيئتيهما وهما يتحركان ولا يحدث أيٌّ منها الآخر، وهنا تظهر بعض ملامح شخصية الآخر (فلقة)، شخصية ماكرة لم يرضَ أنْ يتعلم صديقه (الأنا) شيئاً خوفاً على رزقه فقد يظن أنَّ أهل البلدة يستغنون عنه مستقبلاً إنْ تعلم ابنهم السمكرة. ويستخدم السارد المجاز(الأفق الدموي)، إشارة رامزة للأحداث التي ستأتي وتتابع حتى يموتا.

من الفقرات التي تقدم فيها الشخصية من خلال أخرى حديث السارد عن شخصية العجوز القروي الذي قدم إلى الطاحونة: "لم يقرر مأمون أن ينهض واقفاً حتى ألقى العجوز القروي ضئيل الحجم بكيس التكاكي على الصفحة، وعصر صلبه معتدلاً

---

[1]- نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص144.

[2]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص47.

وتنهد..."[1]، يوظف السارد اللغة السردية التي توحي بمعانٍ إنسانية تهدف إلى تعميق الإحساس بشخصيات الرواية، ففي تقديم هذه الشخصية القروية اختزل بعض الجوانب التي تتعلق بتعميق مشاهد الفقر، وهامشية حياة تلك الفئة من المجتمع في جزءٍ ناءٍ من غربي السودان(الدِّكة)، مثل: (ضئيل الحجم، على صفحته، عصر صلبه، تنهد)، وكان من الممكن أنْ يقدِّم المزيد من خلال السرد مشاهد أيضاً تصب في التعريف بحياة هؤلاء القرويين، لكنَّه عمد إلى تصوير مشهد يومي أو أسبوعي متكرر.

ومن أمثلة تقديم الشخصية من خلال أخرى، الشيخ محمود يرسل السارد إلى الفاتح ليسلمه الرسالة التي كتبها لأقارب فلقة يطلب حضورهم "رفع الجواب أمامه وقرأ ظهره ثانية ووضعه في جيبه ولم يلتفتْ إلى وجهي المرفوع إليه..."[2]، السارد يقدم الشخصية بضمير الغيبة فهو لم يكن مشاركاً في الأحداث بل ينقلها من خلال المشاهدة، وبسذاجة منه أخبر الفاتح بأنَّه إذا لم يأتِ أحد أقرباء فلقة، تقوم اللجنة بتفتيش بيته ودلالة أملاكه، لذلك لم يعود الفاتح خوفاً من إدراك دوره في السرقات؛ إذ إنَّه كان حليفاً لهما في السرقة.

في موضع آخر يقدِّم السارد شخصية مأمون وهو يعفو عن فلقة الذي ضربه وشجَّه، وهو أول مواجهة في الرواية بين الآخر والآخر "أنا عارفو هو قليل أدب...لكن أطلقو ياعمي مختار...أنا ما بقاضي فلقة لإنو ضربني..كفاية أنا بعرفو من أيام لعب الشوارع... ياهو دايما زي دا.. بعرف تمام أخلاقو ونفسو المعفن الضعيف دا..."[3]، السارد هنا أصبح شخصية ثانوية أفصح المجال لشخصية مأمون أن تتحدث عن نفسها، وقام هو بدور المراقبة. لماذا عفا مأمون عن فلقة؟ يبدو أنَّ أهل المدينة لهم الولاء فيما بينهم، على الرغم من أنَّ مأمون عرفه أهل البلدة بطيب أخلاقة وحسن معاشرته لهم، وعفا عن فلقة وقال إنَّه زميله في الدراسة ويعرف أخلاقه منذ أنْ كانوا صغاراً يلعبون في طرقات المدينة، وأسكنه في منزله عندما قدم إلى الدّكة وظل معه حتى لحظة اعتدائه عليه، ولم يفارقه إلا بعد أنْ خرج من السجن. ولكن عندما أرسل أهل البلدة خطاباً للمدينة يطلبون أحد أقرباء فقلة لم يجدوا له قريباً.!

---

[1]- إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص49.

[2] - نفسه، ص65.

[3] - إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص54.

كذلك السائق الفاتح عندما اختفى بعد موت فلقة خوفاً من كشف دوره في سرقات البلدة، جاء مأمون لأهل البلدة بعد عودته من المدينة وأخبرهم بالمسروقات أنها موجودةٌ بمخازن السجن، ولم تستطيع الشرطة التعرف على أهل السجين الذي ضبطت معه، وأنَّه مات مقتولاً بجذع الشجرة، وهذا السجين هو السائق الفاتح، وكان مأمون يسافر معه لزيارة أهله في المدينة. هل حقيقة مأمون لا يعرفهما أم أنَّه لا يريد أنْ تعرف البلدة شيئاً عن القادمين إليها من المدينة؟ أي، إنَّه يحمي المدينة!.

تقديم الشخصية شأنه شأن بنية تواتر الأحداث، يأخذ في التنامي وكشف الجديد عبر مسار السرد، فتتكامل ملامح الشخصية مع الأحداث التي يقدمها السرد للمتلقي فتنمو بنمو الحدث نفسه، وتتراكم عنها معلوماتنا شيئاً فشيئاً، حتى نحس أنَّ الكاتب يقدم مع كل فصل شيئاً جديداً ومدهشاً؛ لأنَّ القارئ إذا فقد الدهشة فقد الرغبة في مواصلة القراءة، وفقد العمل القصصي أهم لوازمه وهو التشويق والاستثارة التي تغري القارئ بمواصلة اكتشاف مسار الشخصية[1].

وإذا كان تقديم الشخصية للمتلقي يكشف عن فنيات في البنية السِّردية، فإنَّ إبراهيم إسحق في بناء بعض شخصيات هذه الرواية أنَّه يقدمها إلى المتلقي جملة واحدة، حيث يكثف لغته السردية التي يقدم بها الشخصية دون أنْ يترك في الكثير منها ما سيكتشفه القارئ عبر مسار السرد، ويعطيه منذ البداية تصوراً عاماً وثابتاً عن الشخصية؛ ذلك لتأثره بكتابة القصة القصيرة ذات الكثافة اللغوية، كما أنَّ بعض شخصيات هذه الرواية أعدها الكاتب قبل وقت طويل في أعمال أدبية أخرى، سيما وأنَّه صاحب مشروع أدبيٍّ يتناول تفاصيله وشخوصه في أكثر من عمل، في هذا الجزء نرى حشداً من الصفات التي جاءتْ تقديماً لإحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية (حاجي) حيث يرسم جزءاً كبيراً من ملامح شخصيته"...أخبرها عبدالرازق بأنه جلد أمام العمدة لأنه كما قالوا ربط معزة أم الزين الصفراء في الوديان حتى ماتت...كل الأيام الثلاثة ظل يتلصص على مربطها في قلب الوديان، يقضي النهار يجمع لها الأعشاب المخضرة ويرميها أمامها، ثم يحلب ضرعها في فمه حتى يرتوي. أم الزين نادت كل أشجار الخلاء عليها، ونبهت بشأنها أهل

[1]– وادي، طه(الدكتور): دراسات في نقد الرواية، ص26.

الحي كل صباح ومساء، وبكتها حتى تورمت عيناها"[1]، هذا السلوك نجده يتكرر من حاجي على طول الرواية، مثل: فصله من المدرسة، واعتداؤه على مأمون، وحبسه دجاج حوة،...الخ، والأمر لا يقف عند شخصية حاجي فحسب، بل يتكرر مع شخصيات أخرى في الرواية.

لكن بشكل عام نستطيع أنْ نقول إن هذا التقديم لم يسقط معه الجماليات السردية والأدوات الفنية التي وظَّفها في تقديم شخصيات الرواية، وتعميق الإحساس بها وبالقضايا التي وظفت في التعبير عنها.

توظيف السرد في خدمة المكان:

يتفاعلُ الإنسانُ مع محيطه المكاني تفاعلاً يؤثر في تكوينه النفسيِّ والفكريِّ والسلوكيِّ، عند ذكر المكان يتبادر للأذهان دوماً الحيز الجغرافي، بينما المكان في الحقيقة يتجاوز الحيز الجغرافي ليشمل البيئة الاجتماعية التي يختارها الكاتب مسرحاً لأحداثه كالمدينة أو الريف، والمنطقة الزراعية أو الصناعية، ويتسع المكان ليحوي الأعراف والمعتقدات والتقاليد الاجتماعية إلى جانب القضايا والهموم التي يعانيها مجتمع دون آخر[2]، لذا فإنَّ عناية الكُتَّابِ بالمكانِ لمْ تأتِ من فراغٍ، وإنَّما نبعتْ من الرُّؤية الفنية العميقة التي تراها في بداية تصوير العالم الروائي، ومن ثم فإنَّ طبيعة المكان تحدد معها اتجاهات الكاتب.

وجد المكان في أدب إبراهيم إسحق أهمية عظمى؛ إذ منحه دلالات تتصل بالأحداث والشخصيات، ومن ذلك ما نجده في روايته أعمال الليل والبلدة حيث سمَّى أجزاء الرواية بأسماء أماكن ذات دلالات على الأحداث التي وقعتْ فيها والشخصوص الذين كانوا في هذه الأماكن. 81

ومن أمثلة توظيف السرد لخدمة المكان في أعمال الليل والبلدة تصوير السارد لبيت(حاج أحمد) بمبانيه البسيطة الشبيهة بمنازل غيره من السكان عمادها القش والشوك ليعمق عند المتلقي صورة الحياة في الرِّيف "يازول الناس عارفين البيت تمام! عارفين قدود الكلاب في حوش حاج أحمد كلو واحد بس... بين شوكو وشوك كلتومة..ليلة داك

---

[1]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**38**.

[2]- انظر، نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص**164**.

ضلام الأباليس مشو عديل فوقو..زحفو من تحت الشوك وتحت للقصب دخلو بس في راكوبة الجواد..."[1]، جاءت الألفاظ الدالة على بناء المكان عديدة مثل: قدود الكلاب في حوش، بين شوكو وشوك كلتومة، تحت القصب، راكوبة، وهذا النمط من البناء في دلالة على الثقافة العامة ومعطيات البيئة عند هؤلاء القرويين، وقد مَهَّد لإسحق التعبير عن واقع الريف صدق الإحساس بالتجرِبة التي يجسِّدها، سواء من خلال معايشته لها أو مشاهداته، أو من المشاهد الخيالية التي هي وليدة الانفعال بقضايا الإنسان في هذا المجتمع "فمعاناة الحياة لا تكسب الأديب معرفة بها فحسب بل وإحساساً بواقعها، وهذا الإحساس هو الذي ينفث الحرارة في الأدب، وهذه الحرارة هي التي تثير القارئ أو السامع وتنفذ إلى وجدانه وتحدد بصيرته، وبذلك يؤدي وظيفته في تطهير النفوس وتقوية عنصرها الإنساني"[2].

ومثال آخر نجده في وصف بيت فلقة وطريقة الترتيب التي لا يعرفها أهل البلدة "تحدثوا...في بيت فلقة، عن النظام وعن تلك الرائحة المخدرة...سرير الحديد يتمدد عالياً منتفخاً بالمرتبة والوسائد وزركشة غطائها، تحته شنطة حديد ضخمة عليها جزمتان...قريباً من الباب تتعلق بشماعة خشبية بنطلونه وقمصانه..."[3]، نلاحظ أنَّ السارد قد ذكر مكونات المكان، واعتمد في نقل صورة المكان على تشكيل محسوس سواء من خلال الرائحة، أو الصورة البصرية التي تعكس النظام في بيت فلقة، وهو ما يجعل المكان قريباً إلى ذهن وحواس المتلقي، "فوصف المكان ومكوناته وما يحتويه من أشياء يعد في الوقت نفسه وصفاً للشخصية، فالمسكن استمرار للساكن، والساكن استمرار للمسكن ذلك أنَّ كلاً منهما يصنع الآخر"[4].

الكاتب هنا يشير إلى الصراع بين القديم والجديد. انبهار أهل البلدة بنظام وترتيب بيت فلقة الوافد من المدينة يرمز إلى التطور الحضاري لدى سكان الدكة، وتطلعهم إلى معرفة ماهو جديد ومحاولة التعاطي معه أو رفضه.

---

[1]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**107**.

[2] – النساج، سيد حامد(الدكتور): اتجاهات القصة المصرية القصيرة، سلسلة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، **1978**م، ص**103**.

[3] – إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**107**.

[4]– صغير، أحمد العزي: تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية..دراسة موازنة، وزارة الثقافة والسياحة، اليمن، **2004**م، ص**322**.

يظهر في أعمال الليل والبلدة ترابطٌ وثيقٌ بين عنصري الشخصية والمكان بكون الثاني من الأدوات الأساسية التي: " تشكل البناء النفسي والفكري والسلوكي للشخصيات، والعامل الذي تربط به بعض القضايا المجتمعية، كالفقر والجهل والخرافات والمعتقدات التي تقبع في الأذهان وتحدد معها أنماط سلوكية مغايرة لسلوك شخصيات مجتمع آخر"[1]، وقد عمل السارد على تقريب زاوية الحكي في تقديم شخصيات الرواية وعالمها بشكل كبير من خلال المكان، حيث لم يكتفِ بأنْ ينتقل من عمومية التعبير عن السودان إلى خصوصية المجتمع في دارفور، وإنَّما جعل بؤرة الحكي مركزة في حيزِ المجتمع القروي داخل مكانٍ ضيقٍ(الدِّكة)؛ ليتمكن من رصد حركة الشخصيات فيه بدقة ووضوح وينقلها للعالم الخارجي، وإبراهيم إسحق أقام معظم أعماله في أسطورته المتخيلة(كافا) وعاصمتها(الدكة)، وهنا يظهر تأثره بالكاتب الأمريكي(وليم فوكنر) الذي جعل معظم أعماله في أسطورته المتخيلة، التي وضع لها حدوداً جغرافية، حيث أصبحت مقاطعة لها عاصمة وقرى، وجعل هذه المقاطعة في ولاية(مسيسيبي) وأطلق عليها اسم:(يوكناباتوفا)، وعاصمتها (جفرسن)، وأكثر سكانها مزارعون أو حطابون[2].

توظيف السَّرْد في خدمة الزمن.

لايمكن أنْ نتصور تنامياً في أحداثٍ ما في حياتِنا دون أنْ يرتبطَ هذا التَّناميّ بإطارٍ زمنيٍّ تدور فيه تلك الأحداثُ، وإذا كان الزمنُ الواقعيُّ الذي يخضعُ في تسلسلِه لمعطيات الحياة التي لايمكن أنْ نتصور وقوع حدث فيه في المستقبل يسبق حدثاً في الحاضر "فإنَّ الزمن في النص السردي لايخضع لصرامة هذا البناء المتسلسل، وإنَّما يخرج عن نطاق تلك المنطقية ليشكل جماليات حكائية وتشويقية من خلال رؤية السارد في هذا البناء الذي تختلف معه أساليب الحكي، والفنيات المرتبطة بعنصر الزمن"[3]؛ أي أنَّ الزمن السردي يختلف عن الزمن الطبيعي الذي يعتمد على تسلسل الأحداث حسب وقوعها، فالسارد في الزمن السردي لا يعتمد فيه على الترتيب في وقوع الأحداث، فقد يبدأ

---

[1]- نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص146.

[2]- انظر، فوكنر، وليم: الصخب والعنف، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2014م، ص5.

[3]- نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص188.

في تقديم سرده من آخر الأحداث ثم يعود إلى أول حدث، ويعتمد في ذلك على تقنيات سردية متعددة.

تأتي أهمية الزمان في بنية السرد التي تعرض البيئة الزمكانية لحركة الشخصيات والأحداث، فتكشف عن رؤية الكاتب في توجيه مسار التتابع الزمني في سرد أحداث نصه. ودراسة الزمن في رواية أعمال الليل والبلدة تأتي من خلال تقنيات الاسترجاع والاستباق، والإيقاع السردي على النحو التالي:

الاسترجاع: flashback

الاسترجاعُ (فلاش باك) "flache back، أو الاستذكار هو "عملية سردية تعمل على "إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[1]، أي أنَّه عودة إلى الوراء بإيراد ماحدث في الماضي لاستحضاره في الحاضر. وينتج عن ذلك انكسار التسلسل الزمني فكلّ عودةٍ للماضي تشكل في السرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[2].

الروائي عند شروعه في سرد روايته إنَّما يقدِّمها وهي مكتملة التصور في ذهنه؛ لذلك فإنَّ الاسترجاع أنسب التقنيات الزمنية ارتباطاً بالسرد، سواء كان استرجاعاً داخلياً، أو خارجياً[3].

استخدم إبراهيم إسحق تقنية الاسترجاع في روايته أعمال الليل والبلدة فوضع أمام المتلقي صورة تكمل ما يقدمه حاضر السرد ووظف الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ورواية أعمال الليل والبلدة غنية بمثل هذا النوع من الاسترجاع، ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي فيها: عاد السارد(عثمان) إلى منزله بعد زيارته لابن حاج أحمد (منعم)، وجلس على العنقريب واسترجع في ذاكرته حالة أهل بيت حاج أحمد قال: "ذهبتُ إلى الراكوبة فتمددتُ على العنقريب وجاءني منعم وحنونة... اجهاشاتها ضغطت في صدري...ورأيتُ الجواد منساباً يغلب عليه البياض يكاد يشع نوراً، عرفه يتهبب مع الرياح وتمسك فيه

[1] – المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)، ص80.

[2] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص120.

[3] – انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص52.

حنونة عند كتفيه تنادي عليهم أن يركبوه"[1]، فالسرد هنا فيه توظيف للاسترجاع الداخلي عن طريق الذاكرة التي تستخدم بصيغة الفعل الماضي.

ومثال آخر للاسترجاع الداخلي في الرواية أنَّ السارد يسترجع في ذاكرته بكاء النسوة في بيت أم حاجي، ولا يميِّزْنَ في بكائهنَّ بين ابن حواء رفيقتهن، وبين فلقة الغريب "حوه والأخريات يبكين الميت الذي ضاع منهن ويرقد هو ميتاً معه فلا يدرين منجبرات على أمرهن بأية طريقة إذ أردن يستخلصن لميتهن وحده بكاءهن ودموعهن ولا ينزف له هو منها قطرة من نحيب، كأنه ليس ميتاً مثل ميتهن"[2]، هؤلاء النساء أتيْنّ لمواساة حواء التي فقدت ابنها، فقد قتله صديقه فلقة الذي لدغه ثعبان وقبل موته استل خنجره ونحره به فماتا معاً، ولمَّا كان غريباً جيء به لبيت حواء لتجهيزهما معاً للدفن.

ومثال الاسترجاع الخارجي في رواية أعمال الليل والبلدة تخيُّل السارد لما كان يحدث بالمسايل عند قدوم جلابة الزبير باشا رحمة عام 1874م[3] " كانوا هنالك يتجولون ويجرون الشوك ويكبر الصوت الثخين فوق تجوالهم، كأنما يدور حواليهم،..."[4]، يسترجع السارد زيدان يأمر ويوجه عبيده بالعمل لتحقيق مآربه في زراعة القطن، وهو استرجاع خارجي خارج نطاق القصة الأصلية، والهدف منه تزويد المتلقي بمعلومات عن زيدان ومايقوم به من أعماله في غابات الدكة.

ومثال آخر للاسترجاع الخارجي ما نقله السارد عن جده "يقول جدي مصطفى إنهم قتلوا زيدان بلا حق وأن الرجل لم يتدخل في شئونهم واعتمد على عبيده وحدهم وكان الأولى بهم ألا يعميهم الغضب فيحسبوه عدوهم أيضاً وهو الغريب الذي أولد بجهده وعبيده في تلك الزرائب قطناً شهدت له قاصيها ودانيها"[5]، وهذا استرجاع لحدث مضتْ عليه سنوات طوال لأننا لا ندري متى قال الجد ماقال.

على الرغم من أنَّ زيدان جاء البلدة وسعى لمصلحته بغير ضرر لأهل القرية، فقد قام باستصلاح الأرض وزراعة القطن وتصديره معتمداً على رقيقه الذين أتى بهم معه،

---

[1]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص74.

[2]- نفسه، ص95.

[3] – انظر، شبيكة، مكي(الدكتور): السودان عبر القرون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص188.

[4]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص81.

[5]- نفسه، ص82.

إلا أنَّه لما قامت الثورة المهدية اعتدى عليه الأهالي وقتلوه بغير حقٍّ، وهذا مانقله السارد عن طريق الاسترجاع الخارجي لما حكاه له جده، وهنا نجد أن الكاتب يشير لموضوع في غاية الأهمية، وهو أخذ الإنسان بجريرة غيره، وهو مخالف للشرع والأعراف الاجتماعية، ذلك أن زيدان لا علاقة له بمن ثار المهدي ضدهم وهم أغراب دخلوا السودان وحكموه رغماً عن أهله وتسببوا للسكان في أضرار دفعت المهدي ومن تبعه للثورة عليهم ومقاتلتهم. السؤال الذي يبادر بالأذهان ما الذي يدفع أهل البلدة إلى ما فعلوه؟ وهل النزوع إلى الشرِّ فطريّ في نفوسهم أم مكتسب؟ للإجابة عن هذا: نقفُ خلف نوازع الشرِّ لدى البشر من منظور علم النَّفس، فيخبرنا التحليل النفسي لمصادر الخير والشر على أن الشر ليس ظاهرة من الظواهر غير المُبَررة التي تستحوذ على النفس البشرية بطريقة تستعصي على الفهم، بل هو جزءٌ من صميم طبيعة البشرية. ينشأ الشر عن قدرة الإنسان على الوعي بذاته، وقدرته على تشكيل هويته الشخصية بالطريقة التي تمكِّنه من التكيُّف مع محيطه الاجتماعي. فيولد الإنسان بطبيعة لا هي بالخيرة ولا بالشريرة، فإن ساء تنظيم المجتمع واستشرَى فيه الفساد، أفسد أبناءه؛ وإن كان منظماً بشكل جيِّد وتداعى فيه الحقوق والواجبات أنتج مواطنين صالحين يحبُّون الخير لغيرهم مثلما يحبُّونه لأنفسهم. وإذا كان الشَّرُّ ينشأ عن الوعي بالذات، فإنَّ هذا الوعي يمكِّن الإنسان أيضاً من تقليص دائرة الشرِّ، وذلك من خلال تحرير الفرد من نزعة التمركز حول الذات، ومن ثم تمكينه من توسيع مجال التعاطف الاجتماعي [1].

ومفاد ذلك أنَّ مصدر الشرِّ يكمنُ في البنية المختلة لمجتمع ما، فتولِّد مشاعر الحقد والكراهية والغيرة في النفوس، والأفراد الذين يكتسبون هذه الصفات يلحقون الأذى بأنفسهم وبغيرهم بشكلٍ تلقائي وفقاً لطبيعة مزاجهم، وقد تأتي المصائب من جهة الطبيعة، فتنجم عنها "الزلازل والأوبئة أو عن الحيوانات المفترسة. إلا أنَّ الشر الذي تتسبب فيه الطبيعة ليست له دلالة أخلاقية؛ لأنَّ الطبيعة في ذاتها ليست خيرة ولا شريرة، وإنَّما هي موجودة فحسب؛ فهي محايدة من الناحية الأخلاقية وإنْ كانت بعض المذاهب الدينية تعتبرها عقاباً إلهياً على الفساد الأخلاقي والمس بالمقدسات الدينية. والحقيقة أنَّ الشر إنَّما يتحدد من حيث أنَّه ضررٌ غير مستحق يلحقه شخص بشخص آخر"[2]، والضرر الذي يلحق بشخص ما قد لا يكون هذا الشخص مستحقاً له، وبالتالي يكون وقوعه غير مبرر. والواجب الأخلاقي يلزم المجتمع بحماية الفرد من هذا الضرر، وضمان سلامته وأمنه، وهذا ما كان يستحقه زيدان من المجتمع.

---

[1] –انظر، أغبال، أحمد: جذور الشر: مقاربة نفسية اجتماعية، 4/ فبراير/ 2011م، htt: //Sophia.over-blog.com، ص10.

[2] – نفسه، ص3.

يرى علماءُ النفس أن الإنسان لا يكون قادراً على إتيان أفعال الخير أو الشر إلا بعد أن تتشكل الأنا وينمو الوعي بالذات لديه؛ فإن لم يكن للأنا عنده معنىً ظلت أفعاله محايدة من الناحية الأخلاقية، لا تقبل إصدار أي حكم أخلاقي بشأنها، وفعلُ أهلِ البلدة مع زيدان كان بعد تمام وعيهم بالذات وتكون الأنا عندهم، مما يجعلنا نرى أن قتلهم أياه فعلٌ غير محايد من الناحية الأخلاقية[1].

وخلاصة القول، ترك الله للإنسان ميوله للخير والشر قائمة، وأعطاه حرية القرار والاختيار بين الميول إلى الخير أو الشر، فمعظم الشرور التي مافتئت تعاني منها الإنسانية تنشأ عن التأثر بالبيئة الاجتماعية، فكلما ابتعد الفرد أو المجتمع عن ذاته، وتعاطف مع المجتمع أو المجتمعات ابتعد عن الشر.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي حديث بسوس عن أصل جواد حاج أحمد "جد الجواد دا كان جواد الشرتاي مريد..وقت كان في الدكه دى بمرق راكب فوقو النسوان من جو الحيشان طالعيين فووق بزغردو.!...كن داير خبرو أسأل الكبار ديل بوروك... يوم لاقو بيهو الزبير ود رحمه بقولو البلدان متكلمو بيهو يازول.!"[2]، عبد الرحيم بسوس يتحدث عن سلالة جواد حاج أحمد فيستخدم استرجاع خارجي لزمن الشرتاي مريود وجواده الذي لاقى به الزبير باشا رحمة، وتكلمت به البلدان.

الاستباق:forecast

الاستباق(الاستشراف) تقنية سردية تعنى بها "تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته"[3]، أي تقديم أحداث لاحقة قبل زمان وقوعها، والاستباق من التقنيات السردية التي استخدمها كاتب رواية أعمال الليل والبلدة، ومن ذلك ما جرى من حديث بين عمر وأم الفضل عن فلقة بعد موته وعدم حضور أهله "رأيت البسمة في عينيه ولم أصل منه لشيء وقتها يريحني... وإلا لأخبرها أن ولد ولدها يفعل المحظور وأنها إن لم تجد سبيلاً لمنعه ستلحق به في المدينة يوماً كما لحقت بأبيه"، السارد يستخدم تقنية الاستشراف وهي تنبؤه بما يحل بحفيد أم الفضل إن تركته يعيش بعيداً عنها في المدينة.

---

[1] – انظر، فلبر ماير، وجيه: أصل الخير والشر لعالم النفس إريخ فروم، موقع يورو عرب برس، **10** أغسطس، **2015**م، **7:22**، ص**4**.

[2] – إسحق، أعمال الليل والبلدة، ص**90**.

[3] – انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص**53**.

هنا يتطرق الكاتب إلى موضوع اجتماعي هو الاختلاف بين أهل المدن والقُرى في مفاهيم العلاقات الاجتماعية، فمثلاً انفصال الفرد عن أسرته وعيشه بعيداً عنها يعدّ عيباً اجتماعياً كبيراً، وتفككاً في الأسرة عند أهل القرى، بل عندما يكبر الابن ويفكر في الزواج يبتني داخل بيت أبيه، وإذا كان البيت لم تسمعهم اضطروا للرحيل لأطراف القرية؛ لهذا نجد كثيراً من القرى تسمى بأسماء أشخاص، بينما في المدينة الأمر مختلف فللفرد التنقل كما شاء طلباً لحياة أفضل، وهذا ماينطبق على فلقة؛ إذ إنَّه قدم من المدينة مع عمال البناء لتأهيل الشفخانة، وبقي في القرية وامتهن السمكرة، وكانوا ينظرون إليه على أنَّه (صعلوك مدائن).

ومن أمثلة الاستباق في روايتنا حديث عمر لأم الفضل بأنه لم يجدوا لفلقة أهل " لن يجدوا له قريباً ولو فتشوا عليهم بأنفسهم في المدينة سنين بطولها...صعاليك المداين ديل يوم كدا زول منكم سمع قالو الواحد منهم لقو ليهو أم ولا أبو"، توظيف هذه التقنية جاء على لسان عمر بأنهم لن يجدوا لفلقة قريب، وقد حدث عندما أرسل خطاب لشيخ الربع الخامس لم يحضر أحد.

ومثال آخر للاستشرف موقف فلقة وحاجي عند فراغ فلقة من عمله وذهابهما إلى قمة العالي "ذهبا إلى قمة العالي فجلسا مع مغيب الشمس يرمقان الأفق الدموي عبر الوديان، تتراقص في وجهيهما علائم إلف غريب..."[1]، عبارة الأفق الدموي استشراف وتوقع المستقبل لأنَّها رمزية للأحداث التي ستأتي في الرواية حتى يوجدان ميتين بعد زمن وراء بيت الدومة.

مثال آخر للاستباق الموظف توقعات أحمد مختار خال حاجي بأن فلقة سيقتل حاجي كما حاول قتل زميل دراسته ورفيق دربه مأمون عندما ضربه بقضيب حتى شج رأسه "ذكَّرها وذكَّر مختار بأنهما رأيا بعيونهما المتعلقة مافعله في زميل صباه... يقول لهما، يوماً ما ستجدينه وستجده أنت مكسور الرأس مجدوعاً تحت إحدى الأشجار"[2]، فكان توظيف هذه التقنية على لسان أحمد مختار، وإنْ لم تجد تحذيراته أُذناً صاغيةً من أمِّه وجدّه اللذان لم يوقفا فلقة رغم محاولات الخال الكثيرة التي لم تجد نفعاً، فاستمرت

1- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص47.

2- نفسه، ص57.

علاقتهما حتى موته المؤكد استباقاً لدى الخال بعد فترة، من إطلاقها، فالزمن عند إبراهيم إسحق يتقدم ويتأخر.

كذلك نجد الاستباق عند إعلان الشرطي خبر موت الجواد وحزن الجميع، يقول السارد: "في تسرعي لم أع تماماً بصمت المنازل اقتربت من دارنا ووقع السكون على شعوري دواماً ممدداً بلا بداية أو نهاية كأن سكان الحي ماعادوا يعيشون فيه، موجودين بقلب الفراغ شتات من جلمود واحد كان صخاباً وانتفى فمات كل الصوت"[1]، الكآبة تغطي البلدة والسارد يشقها نحو داره فيعم الصمت المنازل استشرافاً للكارثة.

الإيقاع السردي:

الإيقاع السردي ويسمى(الحركات السردية) وهو "مايعني بدراسة العلاقات بين زمن الحكي(السرد) وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثواني و(الأيام) والسنين، والطول بالجمل و(الفقرات) والصفحات، وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على سرعة السرد من تعجيل وتبطئة"[2]، وتقنية الإيقاع السردي لا تخرج عن تسريع السرد وإبطائه، ولكليهما تقنياته الخاصة وهي:

تسريع السرد: وتقنيتاه هما: الخلاصة والحذف.

الخلاصة:sommaire

الخلاصة هي "مختصر قصير للأفكار الرئيسة في نصٍّ أدبيٍّ..."[3] وهي إحدى تقنيات تسريع السرد التي وظفتْ في رواية أعمال الليل والبلدة، ومثالها علاقة فلقة وحاجي وكيفية قضاء أماسيهما في الأماكن المرتفعة يراقبان البلدة "كانا هنالك والشهر يمضي، ويتبين الصاعدون على قعر التل في خفوت فقفقة ضحكات حاجي ويراه من يمرون بأطراف السوق يتشبث بكتف فلقة وعندها يطيب بعضهم الارتعاب بشأن ما ينقله من خبر يعلمه في الأحياء إلى ذلك الغريب المتباعد عنهم"[4]، وظف السارد تقنية الخلاصة في عبارة (والشهر يمضي)، وهو عادة متكررة عبر الشهور في هذه العبارة اختصر السارد الكثير من التفاصيل التي يرى أنَّها لا تفيد مما أدى إلى تسريع للسرد.

---

[1]- المصدر السابق، ص**124**.

[2]- عاشور، عمر: البنية السردية عند الطيب صالح، مطبعة الحياة، الخرطوم، السودان، ط**1**، **2011**م، ص**18**.

[3]- انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص**54**.

[4]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**47**.

من المواضع التي وظف فيها السارد تقنية الخلاصة حديثه عن سجن فلقة عندما اعتدى على مأمون وشجَّه "عشرة أيام كاملة قضاها في الغرفة الحجرية ذات الشباك المفرد الصغير في أعلاها..."[1]، فالسارد لم يذكر تفاصيل عشرة الأيام التي قضاها فلقة داخل السجن، ومما لاشك فيه أنها أيام عسيرة، إذا سمعنا تهديدات الخفير بسوس" عبدالله يسوقك من هني دا بالبندقية للسجن الضلمان داك..."[2].

وفي موضع آخر نجد تقنية الخلاصة في إخبار السارد لصديقه(حامد) حديث (عبدالرحيم بسوس) بالمقهي عن الجواد "قصصت لحامد كل ماذكره بسوس عن الجواد، وتوسعت للحكاية عيناه، ولما خلصت تندم على عدم حضوره..."[3]، السارد يمزج الاسترجاع بالخلاصة فلم يفصِّل ماذكره بسوس بل اكتفى بقوله: (فقصصت لحامد كل ماذكره بسوس)، ويبدو واضحاً من خلال العبارة أنَّه قام بتلخيص ماذكره عبد الرحيم بسوس في المقهي.

ومثال آخر للتلخيص في حديث عبد الرازق وأم الفضل عن حاجي "عندما كنت على وشك الخروج عنهما رفع رأسه عما كان يفعل في عفشه وسألها عنه..حكت له كل شيء وأنا واقف أستمع إليهما"[4]، السارد يستخدم تقنية الخلاصة في قوله(حكت له..)، فأم الفضل حكت لعبد الرازق كل شيئ عن أفعال أولاد النسوان، لكن السارد قام بتلخيص كلامها واختصره، فتجنب ذكر التفاصيل غير المفيد، وبذا ساهمتْ الخلاصة في تسريع زمن السرد وإضفاء لمحة جمالية على إيقاعه.

ب-الحذف:ellipse

الحذف هو "إسقاط فترة زمنية من الحكاية..."[5] وتقنية الحذف وظَّفها الكاتب في مواضع متعددة في الرواية ومن أمثلتها عند العثور على الجثتين أرسل سلامة (الشرطي) يطلب سائق العربة(الفاتح) لنقل الجثتين إلى الشفخانة يقول: " أجري ... للفاتح...قول ليهو...سلامة يقول ليك تجي...تأخذ له اثنين ميتين في الخلا للشفخانة...قول ليهو

---

[1]- نفسه، ص53.

[2]- المصدر السابق، ص52.

[3]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص94.

[4] - نفسه، ص38.

[5] - انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص55.

كلامي دا بالحرف..."[1]، نلاحظ في هذه الفقرة أنَّ السارد قد ترك فراغات بين العبارات للدلالة على محذوفات، وهذا مايثير العقل ويحرِّك الذهن لملئ هذه الفجوات والفراغات ويمتع النفس. وهذا النوع من الحذف الذي يترك فيه الكاتب فراغات استخدمه إبراهيم إسحق في أجزاء كثيرة من الرواية، ومنه النص السابق، وكذلك عند عثور أحمد عديل على مسروقاته في بيت فلقة قال: "بالله ياجماعة نوري قدامكم كلكم ديل وحياة المولى شنات أفعالي وحدين لمن يستعجب..لكن بختو هو كل بختو ود ال..."[2]، لكن الناس يمنعونه من سباب الميت، وسرّ جمال الحذف هنا يكمن في حمل المتلقي على إعمال فكره وتدبُّر الكلام واستنباط المحذوف، وهذا يجدد نشاطه عندما يبحث عن المحذوف، ويجعله يتعمَّق في النَّصِّ.

مثال آخر للحذف في روايتنا نجده في موقف أحمد مختار من علاقة فلقة وحاجي " لم يكلمهما أحمد مختار عنه لمدة طالت، وبقى على مخنوق عذابه من غباء أبيه وأخته وبلاهة ولدهما العمياء"[3]، هنا استخدم تقنية الحذف، إذ إنَّ أحمد مختار لما باءتْ محاولاته في إيقاف حاجي ابن أخته عن صديقه فلقة لأنَّ أخته وأباه لم يساعدانه في ذلك، ظل لفترة لم يسألهما عنه، فالمدة المحذوفة لم تعيّن، فالحذف هنا غير صريح، فقد تم القفز على أشياء كثيرة غير جديرة بالذكر مما أدى إلى تسريع السرد، إلى جانب البعد الجمالي الذي يتمثل في اختصار الكلام، فالحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بياناً إذا لم تبن"[4].

ومثال ثانٍ للحذف نجده في تعاطف حواء مع ابنها على الرغم من كثرة مشاجراته " في البداية كان لا يزيد عن تخديش أولاد الحي، وتحتضنه حوه تتوله بعناده وحماقته حتى تملأ أم الولد المضروب الحي كله بتلك الشتيمة"[5]، استخدم السارد تقنية الحذف الضمني في قوله (تحتضنه)؛ إذ يفهم من السياق أنَّه كلما اعتدى على أحد احتضنته أمُّه

---

[1]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص33.

[2]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص109.

[3] – نفسه، ص57.

[4] – الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1992م، ص106.

[5] – إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص39.

لتحميه، وفي قوله (بتلك الشتيمة) كذلك حذف ضمني؛ لأنَّ الشتيمة المقصودة هي (ولد النسوان)، فكلما ارتكب حاجي جريرة سبُّوه بها، والحذف هنا يجعل المتلقي يسهم في تشكيل النص ويتفاعل معه في بحثه عن المحذوف، وهذا كفيل بأنْ يمكِّن المعنى في ذهنه وقلبه.

إبطاء السرد: وتقنيتاه هما المشهد والوقفة:

المشهد:scene

المشهد هو تقديم " الشخصيات في حوار مباشر"[1]، وتقنية المشهد من التقنيات التي تكسب العمل الأدبي جمالية إذ إنَّها تعطي المتلقي إحساساً بواقعية الأحداث من خلال حوار الشخصيات، ومصطلح الواقعية "مشتقة من الكلمة الإنجليزية(Realism)، التي تعني الحقيقة والواقع معاً، والواقعية هي تصوير الواقع وكشف أسراره، وإظهار خفاياه وتفسيره. "[2] ، وبمعنى أدق فهي تهتم بتفاصيل الحياة اليومية عن طريق الملاحظة الدقيقة وهي تعبير صادق عن الواقع الحي للمجتمع وترى جوانب الصورة على حقيقتها وتعرض الخير بجوار الشر.

ومن أمثلة تقنية المشهد حوار فلقة مع الشيخ يعقوب بعد عفو مأمون عنه وخروجه من السجن، إذ قال الشيخ لفلقة: "إنت ضربتو ياولدي ولا تقو لو معليش لا تتأسف ليهو.! لا تقو لو شكراً حتى؟! ياولد قلبك دا كيف إنت؟ بليد!..قال لمأمون، دايرني أقوليك شكراً؟ قول ليهم يرجعوني تاني..."[3]، نلحظ أن تقنية المشهد جاءت في الحوار المباشر بين الشخصيات دون تدخلٍ من السارد. فقد أخذت الشخصيات حقها كاملاً بحرية تامة بعيداً عن تدخل السارد لتعبر عن أفكارها ومكنوناتها، وهذا النوع من الحوار يمنح المتلقي إحساساً بواقعية الحدث الروائي.

ومثال آخر لتقنية المشهد في الرواية: الخلاف الذي نشب بين أحمد عديل والشرطي سلامة عندما عثر عديل على مسروقاته في بيت فلقة، قال الشرطي(سلامة): "ياعديل الزردية والكماشة قلت حقاتك. آاي ياخوي.. جيبهم واكتب بيهم دعوى ودي المحكمة..يثبتو في الدفتر..بكرة بعد الدلالة يشهدو شهودك وندِيك ليهم.. شهودي ديل كلهم ولا شفتيهم ياسلامة؟أني دى ذاتي ولا تصدقيني؟ ...عديل؟ يازول خليني.! كم الناس

---

[1] – انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص57.

[2] – بشير، بشير عباس(الدكتور): الاتجاه الواقعي في الرواية السودانية الحديثة بين النظرية والتطبيق، دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر، السودان، ط1، 1431هـ-2011م، ص31.

[3]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص55.

ديل كلهم ولا عجباك شهادتهم..كدا قول لي ياخي! زول كن لقا حقو في إيد الحرامي كلو لا يشيلي؟ دى نظامك تقول لي؟ ياعديل تديني لهم وتقول..."[1]، هذا الحوار مدخل للخلاف الذي دار بين عديل وسلامة، وهو خلاف بين الأعراف التقليدية والنظام القانوني الجديد القادم من المدينة، وقد استغرق صفحتين ونصف الصفحة في الرواية؛ ذلك لأنَّ سلامة لا يعترف بالتقصير في عمله، ولا يتنازل عن تطبيق الإجراءت القانونية التي تخالف الأعراف الأهلية.

نأتي بمثال آخر لتقنية المشهد في الحوار الذي دار بين الشرطي وعثمان عن الصوت الذي سمعوه في الغابة "كدى أرسم وين كتو.. الشغل جعر وين؟ هنى.. هنى في الشحيط..قالوا زيدان في..! كدى أقيف... الشغل جعر ليكم كيف؟ حسو تخين..! مازي التور...زي خانقنو! أني قلت ليهم إلا كن نمر جا ماشي..هم قالوا زيدان القتلو وقاعد...!أقيف..! أقيف..!...إنت متأكد مازي التور ولا البقرة؟ لا لا..! زين الدين...قال زيدان..! خلاص..! خلاص..! كفايه.."[2]، استخدم السارد تقنية المشهد في هذا الحوار الذي يتحري فيه الشرطة مع عثمان عمَّا وجدوه في رحلتهم إلى مسايل زيدان، ويتبين أنَّ أهل البلد لهم اعتقاد بأنَّ شبح زيدان موجود بالغابة، لذا يتوهم هؤلاء الصغار أنَّ الصوت الذي سمعوه هو صوت زيدان الذي قتله أهل البلدة أيام المهدية، وعودة الميت بعد دفنه أو(البعاتي) مصطلح تواضع غالب أهل السودان على إطلاقه لمن يزعمون أنهم يعودون إلى الحياة بعد موتهم، لكنهم لا يعودون للعيش مع أسرهم[3]، ولكن هذه الخرافات الآن اندثرت ولم يعد للبعاتي بصورته وهيئته القديمة وجود، والشرطي قادمٌ من المدينة التي لا تؤمن بهذه الخرافات؛ لذا نراه لا يحب أنَّ يسمع ذكر زيدان فكلما ذكره عثمان استوقفه، فالعقل السليم لايمكن أن يصدِّق هذه الخرافات المنقولة عبر الأجيال.

ومثال آخر لتوظيف تقنية المشهد في الحوار بين الفاتح وعثمان، عندما سلمه رسالة الشرطي سلامة "سلامه قال تودي!. ضروري... سلامه مالو يإنت؟ سلامه أداني قال تقول لشيخ الربع الخامس..يجو قال أهل فلقه معاك..ضروري...أهل فلقه؟! آى..قال

---

[1]- نفسه، ص**111**،**110**.

[2] – إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**93**.

[3] – انظر، البعاعيت..الأسطورة القديمة..، موقع النيلين للأخبار،**25** ربيع ثاني، **1441**هـ، **2018**،**4**،**12**م، الساعة الخامسة وسبع وعشرون دقيقة، صباحاً.

هو بفتش بكره بيتو وراكوبتو..قال بدلل عدتو في السوق"[1]، في هذا الحوار يخبر عثمان الفاتح عن تفتيش بيت فلقة، هل استفاد الفاتح من هذه المعلومة؟! أيعود للبلدة أم يهرب خوفاً من أنْ يكشف الناسُ دوره في السرقات؟.

ب-**الوقفة**:pause

الوقفة هي "خطاب لايشغل أي جزء من الحكاية"[2]، وتطلق الوقفة على عملية تعطيل الراوي سرد الأحداث، واللجوء إلى الوصف الذي يوقف حركة الزمن الروائي من خلال وصف الراوي شخوصاً أو أشياء أو أحداث الرواية، وبعد وقفته يستأنف سرد أحداثه، وتقنية الوقفة في رواية أعمال الليل والبلدة نجدها في وصف ضخامة الجواد "الوركين ديل بقو ظلتايتين! والصدر انتفخ ليك جبل .! والرقبة انعقبت وانعقدت.!..."[3]، السارد يقدم الوقفة الوصفية من خلال الرؤية البصرية، وهذه التشبيهات التي وظَّفها السارد تدل على قوة الجواد وانبهار أهل البلدة به، ووصف الخيول الكريمة قديم عند العرب، لأنَّها تتمتع بمكانة رفيعةٍ عندهم، وتعددتْ مسمياتهم لها وأشهرها الجواد، والحصان، فحبهم للجواد لأنَّه مركبهم في الحرب يدفعون به عن أنفسهم وحرمهم، ويدركون به ثاراتهم، وهو الذي يخرجون به إلى الصيد في أوقات سلمهم ولهوهم، ومن أبرز صفاته عندهم: السرعة، وقوة التحمل، والعزيمة والصبر، ولقد وصفتْ العرب الخيل وبرعت في ذلك، وممن أجادوا في وصفها امرئ القيس* يقول:

وقـد اغْتَدِي والطَّـيْرُ في وُكَنَاتــها بمُنـْجردٍ قَيْـد الأوابِـد هيكل**

كُمَـــيْت يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِه كما زلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتنزل**

مسَـــحٍّ إذا ما السَّابحاتُ على الوَنـَى أَثَرْنَ غُباراً بالكديد المركَّل**

لهُ أيــطلا ظَبْـــيٍ وساقا نعامـةٍ وإرخاء سِرحانٍ وتقريبُ تَتْفُل**

كأنَّ على المتنين منه إذا انْحنى مداك عروسٍ أو صَلاية حنظل[4]

---

[1] – إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص65.

[2] – انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص57.

[3] – إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص91.

[4] – امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، شر: الدكتور محمد الإسكندراني، ونهاد وزوف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1428هـ-2007م، ص33.

*هو امرئ القيس بن حجر، يرجع أصله إلى قبيلة كندة اليمنية التي هاجرت منذ زمن بعيد إلى وسط الجزيرة العربية، واستقرتْ في نجد. كان أبوه ملكاً على قبيلة بني أسد، ولما كان مستبداً ثارتْ عليه القبلة وقتلته، وحاول امرئ القيس أنْ يأخذ بثأر أبيه فلم يفلح.

ومثال آخر لتقنية الوقفة في الرواية وصف جثتي فلقة وحاجي "نظرت في وجه بسوس نحدق إليهما، وتنسرق نظراتي على قدمي فلقة المتباعدتين، ينجدع على ظهره مربعاً ساعديه مفرودين طويلاً نحيلاً كأنه قطعة من قماش ملفوفة على عصا عيناه الناعستان مفتوحتان إلى منتصفهما ترتكزان بقطع من سوادها البني من تحت الرموش في ضياء الفضاء على قدود منخريه دماء سوداء متيبسة، ووجهه المُعظَّم جامد على ذات النظرة الفارغة التي عاش معروفة عنه. يمتد ساعد حاجي الأيسر عبر بطن فلقة الهابط ويقع على الأرض قرب أبطه العاري واليد اليمنى قابعة في حضن صاحبها المتكرفس في التراب..."[1]، تبدأ الوقفة بوصف هيئة فلقة ذات الجسم النحيل، وصف ساعديه، عينيه، منخريه، وجهه، ثم ينتقل لوصف حاجي وهو واقع في حضن رفيقه، أوصاف تبعث في نفس المتلقي الحزن والأسى لحالهما، ويمكن جمال الوقفة في الإيهام بالواقع كما تعمل على توقف السرد، والتجارب التي فيها سرديات مأساوية، دائماً تستدعي إثارة عواطف المتلقي.

توظيف التناص القرآني في رواية أعمال الليل والبلدة:

مفهوم التناص:

التناص في اللغة أصله من الفعل نصَّ، مصدره النصّ، و"النَّصُّ رفْعُكَ الشيءَ. نصَّ الحديث ينُصُّه نصَّاً. رفعَه. وكل ما أُظهر، فقد نُصَّ"[2]، و"(نَصُّ) كلّ شيئٍ مُنْتَهَاه... و(نَصْنَصَ) الشَيْء حَرَّكَه"[3]، التناص هو رفع الشيء، وأخذه، ومنتهاه، وتحريك الشيء.

وفي الاصطلاح : التناص intextuality من النَّصِّ texte ويعنى: "مفهوم يدل على وجود أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم، على علاقة بنصوص، وأن هذه النصوص قد مارستْ تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن"[4]، التناص هو تداخلٌ بين نصين قديم وجديدٌ استفاد من القديم في الألفاظ أو السياق أو المعنى. والتناص: "مصطلح نقدي يقصد به تشابه بين نص وآخر أو بين عدة

[1]– إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**30**.

[2]– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب، مادة (نصص).

[3] – الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مادة(ن ص ص).

[4]– الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط**1 11431**هـ، **2010**م، ص**141**.

نصوص"[1]، وهو نتاج تمازج بين نصٍّ قديمٍ، ونصٍّ حديث. وكذلك اصطلح على أنَّه: "العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص ما والنصوص التي يتضمنها أو يعيد كتابتها أو يستوعبها... والتي وفقاً لها يصبح مفهوماً"[2]، يفهم من هذا أنَّ التناص تضمين نصٍّ ما داخل نصوصٍ، أو حكاية داخل أخرى بإعادة كتابتها، والتناص لا يخلو منه نصٌّ أدبيٌّ؛ فالأديب حين يشرع في التأليف تكون كتابته عصارة لمجموع النصوص المختزنة في ذاكرته، وتتبدَّى في نصِّه بأشكال مختلفةٍ.

شكلتْ كتابات جوليا كريستيفا الأسس الأولى التي حاولت التنظير لمفهوم التناص من خلال كتاباتها ضمن مجلتى "تل كيل" و"كريتيك، حيث يدخل التناص أو التقاطع النصي ضمن ما سمته الإنتاجية النصية،[3] في حين يعد طرح ميخائيل باختين من الأسس النقدية التي وسعتْ نظرتها لمفهوم التناص، "لقد جاءت "جوليا كريستيفا" في بداية السبعينيات من القرن الماضي الماضي لتضع مصطلح التناص بعد أنْ استلهمتْ أفكارها من الإرث النظري الذي تركه "باختين"[4]، فالتناص كتقنية وآلية منهجية تحدد على يدها، وبذلك فإنَّها أول من استخدمتْ هذا المصطلح ومهدتْ الطريق لمن جاء بعدها من الدارسين.

والتناص يكون:

أ- التناص المباشر؛ وهو الاقتباسُ الحرفي للنصوص حيث يتضمن النص بعضاً من غيره تصريحاً.

ب- التناص غير المباشر؛ وهو الذي يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً من النص، بمعنى أنَّ النص يتضمن التناص مع غيره تلميحاً أو إيحاءً[5].

ومن أشكاله: التناص الديني، والتاريخي، والأسطوري، وغيرها [6].

---

[1]- أحمد، خليل: معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، **1995**م، ص**106**.

[2]- برنس، جيرالد: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، ص**117**.

[3]- انظر، الإدريسي، محمد: أنواع التناص في الرواية العربية("هذا الأندلسي" لبنسالم حميش نموذجاً)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر(العدد**96**)، **2016**، ص**331**.

[4]- الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، ص**145**.

[5] - انظر، الزغبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، **1993**م، ص**29**.

[6]- إسحق، إبراهيم إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**29**.

التناص الديني:

يقصد بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مع النص الأصلي للرواية، يختار عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو من الحديث الشريف أو الأخبار الدينية، بحيث تأتي منسجمة مع السياق الروائي، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً"[1].

درج الأدباء على الإفادة من النصوص الدينية تحقيقاً لأغراضهم الفكرية والفنية، ووجد كثيرٌ منهم ضالته في كتاب الله فتناصت نصوصهم مع القرآن الكريم بحيث امتلكت قدرات إبداعية أتاحتْ لهم ممارسة فاعلية التشكيل السردي المتفرد الذي أسهم في تحقيق التآلف بين نصوصهم وغيرها[2].

نجد التناص الديني في رواية أعمال الليل والبلدة، يعتمد كثيراً على القرآن الكريم؛ ذلك أن الكاتب يستخدم مفردات وتراكيب قرآنية في ثنايا سرده موظفاً إيَّاها لتدعيم أفكاره حيناً ولترقية أسلوبه أحياناً، ومن ذلك استعماله التضمين الجزئي، وهو توظيف كلمة أو مفردة، و"التضمين الكلي"، وهو توظيف آية بكاملها[3]، فالتضمين هنا هو الاقتباس؛ لأنَّ الأخذ من القرآن الكريم يسمى اقتباساً لا تضميناً، لهذا نقول: الاقتباس الكلي، والاقتباس الجزئي. ومن أمثلة الاقتباس الجزئي في رواية أعمال الليل والبلدة قول الراوي: "...صمت مريب والبيوت قدامه تدمدم بخفوتٍ..."[4]، استخدم الفعل المضارع (تدمدم)، وماضيه (دمدم) التي وردت في قوله تعالى: ﴿فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا﴾[5] والدمدمة هي من دمدم بمعنى "تكلَّم كلاماً خفيَّاً، أو حرَّك لسانه وشفتيه، بدون تلفظ، (همهم)، و(دمدم) الشيئ ألزقه بالأرض وطحْطَحهُ[6]. ومعناها في الآية الكريمة الغضب والدمار الذي أنزله الله على ثمود لمَّا كذبتْ صالحاً-عليه السلام- وعقروا الناقة التي أخرجها الله من الصخرة آيةً لهم وحجة عليهم فغضب عليهم ودمرهم وجعل العقوبة نازلة عليهم على السواء، قال قتادة بلغنا أن أُحَيْمر ثمود لم يعقر الناقة حتى بايعه صغيرهم وكبيرهم وذكرهم

---

[1]- انظر، الزغبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، مصدر سابق، ص**37**.

[2]- انظر، شعث، أحمد جبر: جماليات التناص، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، **2013-2014**م، ص**104**.

[3]- انظر، ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة،(د. ت)، ص**200**.

[4]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**27**.

[5]- الشمس الآية: **14**

[6]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، مادة(دمم).

وأنثاهم فلما اشترك القوم عقرها فدمدم الله عليهم بذنبهم"[1]، ونلحظ أنَّ المفردة القرآنية قد أكسبتْ النصَّ طلاوةً وتفرُّداً لعمقها ودقتها، وهذا التناص لفظيٌّ لأنَّه أفاد من اللفظ دون المعنى فالمعنى في الآية الغضب والدمار بينما في الرواية الهمهمة والهمس.

ومن الاقتباس الجزئي في الرواية: وصف الراوي حاجي وهو في طريقه من الآبار حاملاً طسته: " حمل الطشت ذات ضحىً راجعاً مسرعاً إلى المنازل تسمر منتبهاً عند رأس العالي كأنه غير مقرر أيحول طريقه مباشرة أم ينكس رأسه"[2]، التناص في هذه العبارة "ينكس رأسه"، والمعنى: "نُكِسَ كَعُنِيَ فهو مَنْكُوْسٌ.. والناكِسُ المُتَطاطِئُ رأسُهُ"[3]، كان حاجي يكثر مجالسة الغرباء، ويتجول حول السوق منفرداً، وفي عودته من الآبار يتفاجأ برجالٍ قدموا من المدينة يؤهلون الشفخانة، فيقف حائراً يديم النظر إليهم طويلاً يراقبهم حتى انتبه أحدهم لوقفته، فارتبك حاجي، وطأطأ رأسه خجلاً. فلفظ "ينكس رأسه" تناص مع هذه الآية التي تخبر عن قوم سيدنا إبراهيم -عليه السلام- وهو يلومون أنفسهم في ترك آلهتهم مهملة، قال تعالى: ﴿ثُمَّ نُكِسُواْ عَلَىٰ رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَٰٓؤُلَآءِ يَنطِقُونَ﴾[4] فالتناص لفظيٌّ ومعنويٌّ، فالمعنى في الآية: ثم أطرقوا في الأرض من حيرة سوء فعلتهم[5].

ومثال آخر للتناص الجزئي في الرواية يتبدَّى في استمرار علاقة حاجي بفلقة وغضب خاله عليه لعجزه عن إيقاف هذه العلاقة "يراه أحمد مختار خارجاً إليه ...فيعض على غيظه الصامت ويدير إليهم عيناً حمراء متكورة"[6]، في قوله "فيعض على غيظه"، كناية عن شدَّة الغضب، نجده تناصَّ مع قوله تعالى:﴿هَٰٓأَنتُمْ أُوْلَآءِ تُحِبُّونَهُمْ وَلَا يُحِبُّونَكُمْ وَتُؤْمِنُونَ بِٱلْكِتَٰبِ كُلِّهِۦ وَإِذَا لَقُوكُمْ قَالُوٓاْ ءَامَنَّا وَإِذَا خَلَوْاْ عَضُّواْ عَلَيْكُمُ ٱلْأَنَامِلَ مِنَ ٱلْغَيْظِ ۚ قُلْ مُوتُواْ بِغَيْظِكُمْ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ 98﴾[7] ومعنى هذه الآية مخاطبة المولى تعالى المؤمنين قائلاً لهم: أنتم أيُّها المؤمنون تحبُّون المنافقين بما يظهرون لكم الإيمان،

---

[1]- انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء(الإمام): تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، م**8**، ط**1**، **1418**هـ، **1997**م، ص**414**.

[2]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**42**.

[3]- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة اللغوي): القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج**2**، ط**1** **1412**هـ، **1991**م، مادة(نكس).

[4] - سورة الأنبياء: الآية **65**.

[5]- انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م**5**، ص**350**.

[6]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص**57**.

[7]- سورة آل عمران: الآية **119**.

وهم لايحبُّونكم لا باطناً ولا ظاهراً، "وتؤمنون بالكتاب كلِّه" أي ليس عندكم في شيئٍ منه شكٌّ ولا ريب، وهم عندهم الشك والريب والحيرة. "وإذا لقوكم..." عضوا الأنامل أي، أطرف الأصابع، وقيل الأصابع، شأن المنافقين يظهرون للمؤمنين الإيمان والمودة، وهم في الباطن بخلاف ذلك من كل وجه. "وإذا خلوا عضوا عليكم الأنامل من الغيظ"، وذلك أشد الغيظ والحنق. فيردَّ الله عليهم "قل موتوا.." أي مهما حسدتم المؤمنين فاعلموا أنَّ الله متم نعمته على عباده المؤمنين ومكمل دينه، ومُعل كلمته ومظهر دينه فموتوا أنتم بغيظكم، فالله أعلم بما تنطوي عليه ضمائركم وتكنه سرائركم من البغضاء والحسد والغل للمؤمنين[1]. فالتناص هنا في اللفظ والمعنى تناسب مع مقتضى الحال؛ إذ يصور شدَّة غضب (أحمد مختار) تجاه هذه العلاقة غير المجدية، كان يعلم أنَّ (فلقة) يضمر العدواة لابن أخته مع إظهار المودة، فأشبه المنافقين الذين يظهرون المودة للمؤمنين، ويضمرون لهم الغل والحسد، فاللفظ القرآني الذي استعمله الذي أضفى على نصه قوة.

والاقتباس الجزئي في هذه الرواية كذلك تلويح المسافرين بأيديهم يودعون حامداً وعثمان، وهم يغادرون البلدة بسيارة (الفاتح) ميممين صوب المدينة، "زحفت وجرت حتى واجهت الشارع المديد ورفع لنا الركاب أيديهم ووجوههم مستبشرة..."[2]، أي فرحين مسرورين، الشاهد هو قوله:"وجوههم مستبشرة"، تناصَّ مع هذه الآية التي تصف أهل الجنة، قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ ﴾[3]، والمعنى: يكون النَّاس يوم القيامة فريقين، فريقٌ في الجنَّة وفريقٌ في النَّار، فأمَّا أهل الجنَّة فوجوههم مستنيرة، مسرورة فرحة من سرور قلوبهم، قد ظهر البشر على وجوههم[4]، وهذا التناص في اللفظ والمعنى.

ومن أمثلة الاقتباس الجزئي قيام الشيخ محمود بكتابة رسالة، معزياً أسرة فلقة، وطالباً حضورهم لأخذ أمتعته، " خط أولاً نسخاً مستطيلاً مهيباً في صدر الورقة: كل نفس ذائقة الموت"[5]، عبارة "كل نفس ذائقة الموت"، تناصَّتْ مع ثلاث آياتٍ، الأولى قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَـٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾[6]، والمعنى: إنَّ في

---

[1]– انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفدا: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م3، ص168–169.

[2]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص65.

[3] – سورة عبس: الآية39.

[4]– ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م8، ص327.

[5]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص61.

[6] – سورة آل عمران: الآية 185.

الله عزاءٌ من كلِّ مصيبة وخلفاً من كلِّ هالك، ودركاً من كلِّ فائت، فبالله فثقوا، وإياه فارجوا، فإنَّ المصاب من حرم الثواب، فهو تعالى وحده الذي لا يموت والجن والإنس يموتون، وكذلك الملائكة وحملة العرش، وينفرد الله الواحد الأحد القهار بالديمومة والبقاء[1].

الآية الثانية قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ۗ وَنَبْلُوكُم بِٱلشَّرِّ وَٱلْخَيْرِ فِتْنَةً ۖ وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾[2]، أي: كل حيٍّ إلى الفناء، وقد روي عن الشافعي-رحمه الله- أنه أنشد واستشهد بهذين البيتين :

تمنَّـــى رجالٌ أنْ أمُـــوْتَ وإنْ أَمُتْ ** فتِلْكَ سَبِـيْلٌ لَسْـــتُ فيها بأوْحدِ

وَمَا مَوْتُ مَنْ قَدْ مَاتَ قَبْلِي بِضَائِرِي ** وَلَا عَيْشُ مَنْ عَاشَ بَعْدِي بِمُخْلِدِي[3]

ردّ الشافعي على أعدائه بهذين البيتين، وفيهما يحكي أمنيتهم وهو موته! والموت سبيل كلّ حيٍّ، فإذا تحققتْ أمنيتُهم، فليس هو وحده الذي يموت، ولا شيء في هذا. سيان أنْ يموت أحدهم قبلي أو يعيش بعدي، فلن يَضُرَّ من مات موتُه، كما أنَّ من عاش لن يمنحه عيش الخلود والبقاء.

والآية الثالثة قوله تعالي: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ۖ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾[4]، ومعناها: إنَّ الموت لابُدَّ منه، ولا محيد عنه، ثم إلى الله المرجع والمآب فمن كان مطيعاً جازاه أفضل الجزاء ووافاه أتم الثواب[5].

وكتب الشيخ محمود في خطابه بعد تضمينه الآيات سالفة الذكر"وإنا إليه لراجعون"[6]، تناصَّ (اقتباس جزئي) مع قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَـٰبَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوٓا۟ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيْهِ رَٰجِعُونَ﴾[7]، إذ تضمن جزءاً كبيراً من الآية السابقة في مكتوبه.

وأيضاً الاقتباس الجزئي في الرواية نجده في قول الشيخ محمود مواصلاً في كتابة الرسالة: " أخي المفضال..لنا ولكم إلا الصبر..والسلوان.. يدخل بفضله..

---

[1]– انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م2، ص178.

[2] – سورة الأنبياء: الآية 35.

[3]– الإمام الشافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس: ديوانه(الجوهر النفيس في شعر محمد بن إدريس)، تق: محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سيناء للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، (د. ت،ط)، ص51.

[4] – سورة العنكبوت: الآية 57.

[5]– انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م6، ص291.

[6] – إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص61.

[7] – سورة البقرة: الآية 156.

المرحومين.. مُدْخل صدق.. ويلهمنا وإياكم..."[1]، قوله "مُدخل صدق" تناصَّ مع الآية الكريمة: ﴿وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا﴾[2]، عن ابن عباس رضي الله عنهما قال: كان النبيُّ -صلى الله عليه وسلم- بمكة ثم أُمر بالهجرة فأنزل الله هذه الآية، ومعناها كما قال قتادة (أدخلني مُدخل صدق) يعني المدينة، (وأخرجني مُخرج صدق) يعني مكة[3]. فالتناص هنا لفظيٌّ لأنَّ الكاتب استعمل اللفظ دون المعنى.

ومثال آخر للاقتباس الجزئي نجده عند جلوس المسافرين في ظل سيارة الفاتح " ...والجالسين في ظلها الممدود، يرفعون إليه نظرات قلقة"[4]، التناص هنا في قوله "ظلها الممدود"، تناص مع قوله تعالى: ﴿وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ﴾[5] والمعنى قيل في الجنة شجرٌ يسير الراكب في ظلها مئة عام لا يقطعها، أي لا ينقطع ظلها ليس فيها شمسٌ ولا حرٌّ مثل قبل طلوع الفجر[6]، والتناص هنا في المعنى واللفظ.

ومن أمثلة الاقتباس الجزئي في جزءٍ آخر من الرواية الإعياء الذي أصاب عثمان جرَّاء إبعاد صديقه حامد عن الشجار، يقول: "لما تعبت أطلقته ووقفنا نلهث عند قعر العالي"[7]، التناص في لفظ "نلهث"، واللَّهْثُ من: "لَهَثَ، لَهْثاً ولُهَاثاً..أَخْرَجَ لِسانَهُ عطَشاً أو تَعباً أوْ إعْياءً"[8]، وهو تناص من هذه الآية، قَالَ تَعَالَىٰ:﴿وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَٰكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ ۚ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَث أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ۚ ذَّٰلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا ۚ فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[9]، وهذه الآية نزلت في بلعام بن باعوراء، وكان يسكن في قرية من قرى البلقاء، وكان يعرف اسم الله الأعظم فانسلخ عن دينه، وذلك لما نزل نبيُّ الله موسى عليه السلام أرضَ بني كنعان، أتى قوم بلعام إليه فقالوا له هذا موسى بن عِمران في بني إسرائيل قد جاء يخرجنا من بلادنا ويقتلنا ويحلها بني إسرائيل، وإنَّا قومك وليس لنا منزل وأنت رجل

---

[1]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، رواية، ص62.

[2] - سورة الإسراء: الآية 80.

[3]- انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م5، ص111.

[4]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص63.

[5] - سورة الواقعة: الآية 30.

[6]- انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م5، ص528.

[7]- إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص67.

[8]- الفيروز آبادي، مَجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة اللغوي): القاموس المحيط، مادة(لهث).

[9] - سورة الأعراف: الآية 176.

مجاب الدعوة فاخرج فادع الله عليهم، فقال ويلكم نبي الله ومعه الملائكة والمؤمنون كيف أذهب أدعو عليهم وأنا أعلم من الله ما أعلم، لكنَّه استجاب لتوسلاتهم فانطلق حتى إذا أشرف على عسكر نبي الله موسى جعل يدعو عليهم، فاندلع لسانه فوقع على صدره، فشبهه الله بالكلب في لهثه في حالتيه إنْ حملت عليه وإنْ تركته هو يلهث في الحالتين[1]. فعثمان يوضح تعبهم حتى بعد انقضاء الشجار حيث أصبحوا يلهثون من شدة الإنهاك والتعب.

مثال آخر لتناص الاقتباس الجزئي نجده في حديث لجنة التفتيش التي دخلت بيت فلقة -بعد موته- وذهولهم من غرابة ما رأوا "جئنا إلى باب الصفيح فأحطناه وانبهتنا بمفاجأة خفيفة مُحَيِّرة..."[2]، التناص في لفظ "فانبهتنا" وهي الدهشة والتَّحيُّر، من هول مارأوا "البُهْت..والبَهْت حجرٌ والأَخْذُ بَغْتَةً والاِنقِطاعُ والحَيْرَةُ.."[3]، تناص مع هذه الآية، قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى ٱلَّذِى حَآجَّ إِبْرَٰهِـۧمَ فِى رَبِّهِۦٓ أَنْ ءَاتَىٰهُ ٱللَّهُ ٱلْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّىَ ٱلَّذِى يُحْىِۦ وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا۠ أُحْىِۦ وَأُمِيتُ ۖ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ فَإِنَّ ٱللَّهَ يَأْتِى بِٱلشَّمْسِ مِنَ ٱلْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ ٱلْمَغْرِبِ فَبُهِتَ ٱلَّذِى كَفَرَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[4]، وهي تخبِّر عمَّا دار بين نبيِّ الله إبراهيم والنمرود بن كنعان ملك بابل حيث حاجَّ إبراهيم في ربِّه، ولمَّا ادَّعى المكابرة قال له إبراهيم (فإنَّ الله يأتي بالشمس من المشرق فأْت بها من المغرب)، أي إذا كنت كما تدَّعي أنَّك تحيي وتميت فالذي يحيي ويميت هو الذي يتصرف في الوجود في خلق ذواته وتسخير كواكبه، وحركاته فهذه الشمس تبدو كل يوم من المشرق، فإنْ كنت إلهاً كما ادَّعيت تحيي وتميت فأْت من المغرب، فلما علم عجزه وانقطاعه وأنَّه لا يقدر على المكابرة في هذا المقام بهت أي أخرس فلا يتكلم وقامت عليه الحجة[5].

فالتناص في لفظ "انبهتنا" تبين دهشة وحيرة الجماعة التي دخلت بيت فلقة من غرابة ماشاهدوا، أكواماً من الصناديق مجمعة في ركن، وأخرى من الأقمشة والصابون وبطاريات، واشتموا روائح من التبغ والمحاليل الحشرية ومتبخرات الكحول، وأشياء لا يعرف رائحتها أحدٌ منهم، فهذا الأشياء الغريبة التي لا تعرف الدكة لها مثالاً جعلتهم في ذهول وحيرة.

---

[1]– انظر، ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م**3**، **510**.

[2]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**104**.

[3]– الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب،(العلامة اللغوي): القاموس المحيط، مادة(بهت).

[4] – سورة البقرة: الآية **258**.

[5]– ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م**1**، ص**286**.

والاقتباس الجزئي كذلك نجده في الرواية لمَّا جلب الشرطيُّ مسروقات البلدة التي عثروا عليها في مسايل زيدان، " وقع ما لم يكونوا يتوقعونه منه هو الذي رسم تمنعه على وجوههم قبل مدة أصم وأبكم"[1]، التناص في قوله " أصم وأبكم"، أي لا يسمع، ولا يتكلم، وقد تناص مع قوله تعالى:﴿وَمَثَلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ ٱلَّذِي يَنۡعِقُ بِمَا لَا يَسۡمَعُ إِلَّا دُعَآءٗ وَنِدَآءٗۚ صُمُّۢ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَعۡقِلُونَ﴾[2]، ومعناها: أي صم عن سماع الحق، بكم لا يتفوهون به عمي عن رؤية طريقه ومسلكه[3]. فالشرطي عندما جلب تلك المسروقات أمر بإدخالها في مخزن الضو، وعلى الرغم من أنَّه عثر على الجواد مقتولاً في الغابة إلا أنَّه لم يتعجل بإعلان الخبر حتى تم تخزين جميع المسروقات التي جلبها ثم ركز على بندقيته وأخبرهم بأنَّه ترك الجواد مقتولاً في كثافة المسايل، فهو الذي ظل معهم مدة كالأصم أو الأبكم لم يخبرهم بشيء.

نلحظُ كلّ أمثلة التناص القرآني في رواية أعمال الليل والبلدة كانت من الاقتباس الجزئي؛ ذلك لأنَّ الرواية لم تحوِ نصَّاً فيه اقتباسٌ كلِّيٌّ.

أهم ماتوصلتُ إليه من خلال دراسة توظيف السرد في رواية أعمال الليل والبلدة لإبراهيم إسحق: توظيف المكان في البنية السردية ارتبط عند إبراهيم إسحق بأبعاد اجتماعية كشفت عن بساطة الحياة في الريف. يزاوج الكاتب على مستوى الإيقاع بين السرعة والبطئ، ويتجلى إيقاع السرعة في التلخيص والحذف، أما إيقاع البطئ فيكمن في المشهد والوقفة الوصفية. عمد الكاتب إلى التناص القرآني، كما أفاد من الأحداث التاريخية، وكان ذلك من دعامات معماره الروائي فيها.

[1]– إسحق، إبراهيم: أعمال الليل والبلدة، ص**123**.

[2] – سورة البقرة: الآية **171**.

[3]– ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، م**1**، ص**480**.

المبحثُ الثاني

تَوْظِيفُ تقنيات السَّرْد في رواية مهْرجانِ المدرسة القديْمة

ملخص رواية مهرجان المدرسة القديمة:

قسم الكاتب رواية مهرجان المدرسة لستة فصول حمل كل فصل اسم شخصية من شخصيات الرواية، والشخصية الرئيسة فيها هي(مرين) ذلكم الفتى الثائر في المدرسة القديمة على الأخطاء، فعانى وعانى منه الآخرون. بُنيتْ الرواية على حدثين جرى أحدهما في الزمن الحاضر(الوليمة). والآخر في الزمن الماضي وهو (المهرجان) الذي أُقيم في المدرسة القديمة، والعلاقة بينهما أنَّ يوم الوليمة كان حافزاً لإطلال السارد على الماضي(يوم المهرجان)، حيث اكتشف أنَّ(مهال) زوجة (الضو) هي شقيقة(مرين)، الذي وقف موقفاً اعتدادياً من المفتش يوم المهرجان، برفضه استلام الجائزة عقب تفرده وفوزه في المسابقة. وتتابع الأحداث ليتفاجأ الجميع بموته عقب المهرجان بفعل المؤامرة السابقة

للاحتفال. فاستعاد السارد الأحداث الماضية ووظف أسلوب التداعي في سردها، فتداخل الزمنان الماضي والحاضر، وفي نهاية الرِّواية أشار للتطور الاجتماعي والعناية بالتعليم.

توظيفُ الخطاب السرْدِي في رواية مهرجان المدرسة القديمة:

يبحث علم السرد في المكونات الأساسية لبنية الخطاب السردي، والخطاب السرديّ مرتبط بالقص، فلا يتحقق وجوده إلا من خلال السارد الذي يقوم بعرض الأحداث، والمتلقي الذي يتلقى هذه الأحداث والطريقة التي يعرض بها السارد. وهي أمور نجدها موظفة في رواية مهرجان المدرسة القديمة على ثلاثة مكونات هي: الصيغة السردية، السارد، والرؤية السردية على النحو التالي:

1-الصيغة السردية:

الصيغة السردية هي إحدى المكونات الثلاثة للخطاب السردي ويعنى بها: "الكيفية التي يتم بها سرد مايحكى في القص من قليل أو كثير...، بشكل مباشر أو غير مباشر"[1]، وترتبط الصيغة السردية بوجود السارد في النِّص السردي، والكيفية التي يقدِّم بها مضمون مشاهده، وتميِّز بين أقوال الشخصيات(الأسلوب المباشر)، وأقوال السارد(الأسلوب غير المباشر). وتأتي دراسة الصيغة السردية في رواية مهرجان المدرسة القديمة من خلال هذين الأسلوبين كما سنرى.

أ- الأسلوب المباشر.

يعرَّف بأنَّه: "نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها"[2]، وهو أكثر إظهاراً للفرق بين السرد والحوار، ويتم فيه عرض أقوال الشخصية، وفيه يحلُّ صوتُ الشخصيةِ محلَّ الصوت السَّردي، ويختفي الراوي اختفاءً نسبياً، ويترك للحوار مساحة في النص، كما أنَّه يجعل تناسباً لصالح العمل بين مظهري اللغة في النص (السرد والحوار)، مما يبث الحيوية في السرد، ويدفع السأم عن القارئ من خلال بنائه اللُّغوي الذي يقوم عليه النص الروائي، كما يساهم مساهمة فاعلة في تحريك الأحداث وتطويرها، فكلما نما الحوار نمتْ معه الأحداث، إذ إنَّ الحوار

---

[1]- فضل، صلاح(الدكتور): بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد(**164**)، أغسطس **1992**م، ص**281**.

[2]- برنس، جيرالد: المصطلح السردي(معجم المصطلحات): تر: عابد فزندار، ص**61**.

"جزءٌ من الحبكة فكل ما يقوله شخص لآخر في وقت وزمن معينين يسهم في إحداث تأثير خاص في تطوير المضمون"[1]، ويسهمُ الحوار كما السرد في الكشف عن الشخصيات، لأنَّ السارد في الأسلوب المباشر يتنازل عن الكلمة إلى الشخصيات لتتحاور فيما بينها وتعبر عن آرائها ومواقفها.

وأهمية الحوار المباشر ليست محل خلافٍ، لكنّ الإشكالية تكمن في تغليب الأسلوب المباشر على الأسلوب غير المباشر، واستجابة الإبداع الروائي إلى الدعوات التي تنادي بتغليب الأسلوب الذي يعتمد بشكل كبيرٍ على بنية الحوار، "والغريب أنْ تكون إحدى أكبر طرق تحرير الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردي وتعطي الكلمة فوراً للشخصية"[2]، ومن ثم فإنَّ دراسة الخطاب لدى هذا الرأي تستند إلى عدم التمييز بين الراوي والشخصيات، وإنَّما منطلقه هو: كيفية اشتغال الأسلوبين المباشر وغير المباشر داخل الخطاب الروائي، ومن خلالهما تقدم القصة بدون تمييز بين الراوي والشخصيات، بل حتى بدون تعيين– إذا أمكن– من هو المتكلم[3]، ولكن على الرغم من هذا الامتزاج الفني الذي تتآلف فيه اللُّغة في صيغ النص الروائي، والأهمية التي يأخذها الحوارُ الخارجيُّ في هذا الخطاب السردي، فإنَّه لا يمكن أنْ نجعل هذين الشكلين بينهما نمطاً خطابياً واحداً، حتى يتداخلا فتضيع الوظائف اللُّغوية، والسمات المميزة لكلٍ منها، إذ لكل شكلٍ سماته، "ففي حين أن السرد يحمل سمة أسلوبية لشخصية واحدة وهي السارد، نجد أن الحوار تتعدد سماته الأسلوبية بتعدد الشخصيات، بل وبتعدد المواقف نفسها، كما أن السرد والحوار يختلفان من حيث مستوى اللغة في النص عاميتها وفصحاها"[4]، فالسرد غالباً ما يكون بالفصحى، بينما الحوار ينبغي فيه تلاؤم اللفظ مع سمت الشخصية المحاورة وأبعادها التي منحها إياها الكاتب، وبيئتيها الزمكانية، فلو كانت الرواية تاريخية مكانها جزيرة العرب قبل الإسلام –مثلاً– فسيتحاور شخوصها بالعربية الفصحى، ولو كانوا في السودان أو العراق في العصر الحديث فإنَّ العامية ستكون حسب الموضع الجغرافي.

---

[1]– إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة..النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي موافي، مراجعة، د. صلاح فضل، ص325.

[2]– جنيت، جيرار: خطاب الحكاية..بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخرين، ص187.

[3]– يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص195.

[4]– نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص48.

وفي البلد الواحد تختلف العامية بين زمان وآخر، ولكن لا ينبغِي أنْ يمثل الحوار طابعاً أسلوبياً في النص، "فالحوار الروائي المتآلف يجب أن يكون مقتضباً ومكثفاً؛ حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعاً عبر هذه الشخصيات المتحاورة"[1]، فالعمل الروائي الذي يغلب عليه الطابع الحواري يكون أقرب إلى المسرحية، لأنَّه يهمل ركناً هاماً من أركان الرواية هذا الفن النثري.

أخذ الأسلوب المباشر في رواية مهرجان المدروسة القديمة حيزاً كبيراً، لا سيما في الأجزاء الأولى منها، نلحظ هذا في حوار بين السارد وصديقه، "عليك الله تخاف الله والنبي والرسول ولَّا لا؟ يالضو أخوي؟. استغفر الله ياأمين.!...نخافيهم والله.! الضو حلفتك بالله ورسولو البنت دى أمانتنا عندك!.أنى دى أخوها.. هي لي زي مرين زاتو إلا بنيه بدل الوليد التعرفي مرين زاتو بى صفاتو حقنا داك، تو بقى في ذمتك.. الضو خاف فوقو الله ورسولو وخافي فوقو ملامتنا.!..."[2]، في هذا الحوار يوصي السارد(الأمين) صديقه (الضو) بزوجته(مهال) خيراً ويجعلها أمانة في عنقه.

يسرد السارد لصديقه كيفية خداع الأستاذ عبد الباري تلميذه مرين بالمال، إذ راهنه على تناول كمية كبيرة من الطعام وهو يدرك أنَّها تضر به، "على الطلاق لو أكلتو كدا ميه.. تنطق زي الصفقة. يا كضاب.! يمين نقدر! بس يا أفندي كن أكلتهم مية تديني شنو؟ أماتن أنت كما تقعد تاكلي قدورهم؟ لا يا أخوى..إنت أبق راجل آكلهم..على الطلاق يامرين ان انت أكلتهم ميه؟ آهو قدام الجماعة ديل أديك ريال.! ريال فضة أبيض كدا.! حسين كامل.! يلا آكلهن.!..."[3]، هذا الحوار يكشف بعض ملامح شخصيتي مرين، وأستاذه عبد الباري، مرين العنيد القوي الذي لا يقبل الهزيمة، ولا يفكر في عواقب ما يحسبه نصراً على منافسيه، والأستاذ الماكر؛ والأسلوب المباشر يتمظهر في الحوار الذي انسحب منه السارد كلياً ومنح الفرصة للشخصيات كي تتحدث وتبدي آراءها، في إيهام بالواقع الذي هو من أهم وظائف الأسلوب المباشر.

الأسلوب غير المباشر:

---

[1]- مرتاض، عبد الملك(الدكتور): في نظرية الرواية، ص**134**.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**15**.

[3]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**25**.

هو الخطاب الذي يتولى فيه السارد التعبير عن الشخصيات في المواقف المختلفة، "ويكون المتلقي أمام السارد يحمل ملامحه الأسلوبية باعتباره الصوت الذي يقدم العناصر البنائية للنص إلى المتلقي، وتشكيل العالم القصصي"[1].

عند استعمال السارد الأسلوب غير المباشر يهيَّئ له ضمير(الأنا) الإحاطة بالخطاب السَّردي، فهو من شخصيات الرواية، ومثاله في المهرجان: "كلما سرنا قليلاً عدتُ أسأله وأتشبث به ويطفح وجهه الوضاح بالعجب وترتبك يداه بالشروح والتأكيدات ولا يحل قميصه عن تمسكي لكنه يخاف أحس به ولا أعيه"[2]، نلحظ ضمير الأنا المشارك عند رواية الحدث بأسلوب غير مباشر من خلال موقع السارد في النص فهو راوٍ ينقل مشهداً شارك فيه.

يسترجع السارد مناظر المنافسة بين مرين وآخر أمام جمهرة من تلاميذ المدرسة القديمة، وهي ضرب ظاهر الكف بعظم الكوع، فيصف مرين قائلاً: "وجهه الصغير يتربط بالوجع ويتصايحون في نوري ويمد يده يبطحها ويرفع عينيه في عينيه ثم لا يرمش فأقول ستمتلئان بالدموع. ويصعد عظم العرقوب وينزل على المفاصل فتسمع صوت الرضخ كقصبة كسرت عند المفصل تماماً ونوري يحتد مستعجلاً له الانهزام"[3]، ونجد هنا السارد بالأسلوب غير المباشر يوظف ضمير الغائب في هذا المشهد، ويركز على الحدث وهو المنافسة بين مرين ونوري، أكثر من تركيزه على التعبيرات الشخصية، لذلك يقوم خطابه على الأحداث لا الأقوال، فتتبدَّى المنافسة التي ظهرتْ آثارها على الصغير في وجهه من خلال الضرب الشديد بعظم العرقوب على ظاهر الكف، والذي يؤكد قسوة اللعبة تشبيه صوت الضرب على المفصل بصوت قصبة كُسرتْ، والحدث ومردوده هما الأهم في المشهد.

يسرد السارد حال أهل كافا بعد الاستقلال يعيشون في سرور؛ لأنَّ الدفعات التالية بعد تلاميذ المدرسة القديمة شيَّدتْ لهم الحكومة مدرسة بالطوب، وهاهم يعدّون بناء مدرسةٍ لتعليم البنات، يبنونها بقدراتهم الذاتية قبل أنْ تتكفل الحكومة ببنائها فيكوِّنون اللجان

---

[1]- نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص36.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص3.

[3]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص9.

من(الدكة) على رأسهم الضو ونور الدين والفكي محمود لجمع التبرعات، " الضو بدفاتر التبرعات على السوق مع محمود ومطر يشكر لهما الضو أيه امرأة إذا ما أعطته قرشاً واحداً ويضرب مازحاً بكتوف الرجال.. وفكي عبد الزين نزل إلى الآبار يطارد أهالي القيزان حول أعتاب آبارهم يمسك بأطرافهم: تدورو قال إلا يقروو ليكم عيالكم إلا قروو لينا عيالنا دى وولا تبرعو البسوى ليكم ياتو؟ يسوو ليكم بى شنو؟ لا يبدل الله ما بقوم.. آى..آى..العندو حبال يشديهم يجيبهم لينا نفكو دروبو..والبمشي بجيبى لينا مطارق وعيدان نقبلو منو..والببنى معنا كتر خيرو..."[1]، السارد بالأسلوب غير المباشر أتى خطابه محكياً عن الشخصيات بضمير الغيبة، وقد منحها مقاربة لفظية لأقوالها في خطابه، وذلك لأنَّ المشهد يقتضي أنْ يعرض جزءاً من الخطاب الذي يقوم به أفراد اللجنة لإقناع القرويين بالمشاركة في بناء المدرسة. في دلالة على وعي ثقافي واجتماعي في الدكة، وهذه الحركة التعاونية تعكس: "ظاهرة في تاريخ المجتمع السوداني في الأربعينيات عندما بدأ مؤتمر الخريجين بجمع التبرعات لبناء المدارس الأهلية... فاستجاب المواطنون لهذا النداء وتبرعوا بسخاء وتعاونوا على أشد مايكون التعاون فظهرت المدارس بناء شامخاً... وكان نتيجة لذلك أنْ تعلم أبناء الشعب السوداني فكافحوا الإنجليز حتى أخرجوهم"[2]. فكلام الشخصيات المنقول بأسلوب غير المباشر، سمح للسارد أنْ يتخذها قناعاً يتخفى خلفه، فالصوت الذي يصل السارد بالشخصيات يخول له إيصال صوته والتعبير عن آرائه ومواقفه.

2-السارد:

السارد، أو الراوي هو المكون الثاني من مكونات الخطاب السردي، وهو شخصية تخييلية " يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[3]، والعملُ الرِّوائيُّ يقوم على علاقة التلقي بين سارِدٍ ومسرودٍ له، والسارد هو الصوت الذي يروي الأقوال والأحداث ويجسد الشكل الحكائي، فتبرز الملامح الأساسية والعناصر البنائية المكونة للنص[4]، ويمتلك وظيفة

---

[1]- نفسه، ص**91**.

[2]- الدرديري، بابكر الأمين(الدكتور): الرواية السودانية الحديثة، ص**266**.

[3] - قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص**158**.

[4]- انظر، نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، **57**.

تواصلية تربط المتلقي بالنص الروائي، وتتنوع أنماط السارد بحسب الضمائر التي تحدد موقعه في النص، في ثلاثة أشكالٍ؛ هي: السارد المشارك، والسارد المشاهد، والسارد الغائب، ويختلف كلٌّ منهم عن الآخر كما سنرى فيما يلي:

أ- السارد المشارك:

يطلق مصطلح السارد المشارك على الشخصية التي تقدم الأحداث بضمير المتكلم مفرداً أو مثنى أو جمعاً، وصاحب الضمير دوماً مشاركاً في الأحداث، وغالباً ما يكون شخصية محورية، وقد وظَّف إبراهيم إسحق ضمير السارد المشارك (المتكلم) في إضفاء قيم فنية جسدتها الرواية، أولاها هي ارتباط السارد بالأحداث، فهو جزءٌ منها، بل من الشخصيات الفاعلة في الرواية، وتم توظيف ضمير المتكلم في سرد الأحداث المتعلقة بقضايا إنسان القرية. والأفكار التي تتداعى في ذاكرة السارد الذي مافتئ، يعرض أحاسيسه وانطباعاته إزاء المواقف التي يسردها، "لم أعد أسمع للضو فيما أحسب والحر في أطرافي وقدمي مع الرمل عند بطن المركوب شذرات لاذعة، ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة..أولئك العشرات منا يصغرون وينحصرون وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة القديمة ونحن والأفندية مثل كل يوم إلا يوم المهرجان بارزاً يوم شؤمنا الكئيب"[1]، يقدم السارد المشارك من مخزون شعوري فياض الخيانة التي تعرض لها مرين، ويظهر حزنه وأساه لفقده؛ فعملية عرض وجهة النظر بواسطة ضمير المتكلم تتسم بالذاتية، ذاتية الحدث، وذاتية التعبير الوجداني، لأنَّه في سرده يقدم الأحداث والشخصيات بوصفه جزءاً منها. وقد اعتمد الكاتب في كثير من أجزاء الرواية على ضمير المتكلم المشارك في استحضار الأحداث من الزمن الماضي ونلحظ أنَّ السارد يجتاز مساحة زمنية بين زمن الأحداث المسرودة، وزمن الحكي، وبذكائه وتقنياته الأسلوبية يربط بين هذين الزمنين؛ فتصبح الأحداث الماضية منطلقاً لأحداث الرواية الحاضرة.

أبرزُ ما يميز ضمير السارد المشارك –المتكلم– هو حالاتُ الاندماجِ التي يشهدها النَّص الرِّوائي في عناصره الفنية، كاندماج السارد مع الشخصيات، والربط بين الأزمنة المختلفة، وأحياناً الدمج بين السارد والمسرود له، "فضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن وذوبان

---

[1]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص8،9.

الشخصية في الشخصية، ثم ذوبان الحدث في الحدث؛ ليغدو وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا"[1]. يضطرب قلب السارد عند ملاقاة مهال ذلك أنَّها ذكَّرته بمدى عمق علاقته بشقيقها المتوفى، يقول: "وضرب قلبي بخفة غائرة نعم مهال قادمين إليها، مهال كمرين الذي ذهب الفتاة الشديدة على نفسها. تبدلت عروساً لكنها مرين ذاته كالحلم يبدو جميلاً وفتياً ومهذباً. وأن يستحقها الضو لو يفهم ماذا يعنى أن يكون هو بالذات ذخر البلد الوارث منا مرين شبابه الذي ذهبوا من بين أيدينا. لكننا رغماً عنهم الواهب المريد بقي لنا اليوم أنواره جمال عمقه الذي لم يره السفلة "[2]، فواقعية الكاتب التي ارتكز عليها في بناء أحداث هذه الرواية، وخاصة في الأحداث التي تجسد مظاهر القهر والبؤس والظلم أوجد من توظيف الراوي بضمير المتكلم المشارك نوعاً من تفاعل المتلقي مع تلك الأحداث، "فضمير الأنا الأكثر التصاقاً بالشخصية الروائية من شأنه أنْ يوظف لعبة الإيهام الفني بشكل يوحي بواقعية ما يجري، كما أن شأنه أيضاً أنْ يقنع القارئ كي يتعاطف فنياً مع مرارة التجربة الشخصية"[3]. وتقديم السرد بواسطة ضمير المتكلم يمتاز بالذاتية، وذلك لأنَّه يعكس وجهة نظره من خلال هذا التقديم؛ كما له القدرة على التوغل في أعماق الشخصية، وكشف خفاياها وأسرارها ونقل مشاعرها وانطباعاتها باستخدام الرؤية من الخلف بواسطة السارد العليم.

ب- السارد المشاهد:

هو سارد يشاهد الأحداث ويجسدها دون مشاركة فيها، ونراه من خلال ضمير المتكلم (أنا، نحن،..)، "فهو يسرد الأحداث من خارج نطاق المحكي بوصفه مراقباً لها، مما يسمح له بمتابعة الأحداث والشخصيات من مكان قريب"[4]. يوظف السارد ضمير المتكلم المشاهد في بعض أجزاء الرواية، فعلى سبيل المثال يخرج بعض كبار تلاميذ المدرسة القديمة للغابة للصيد، ويتفاجأؤون بمرين وحاجي داخل الغابة، "كنا وأبوبكر وحمزة وسليمان قاعدين على الشفا الوسطى عندما صعدا من الشرق وتلبدنا نراقبهما، مرا من أمامنا منشغلين متراخية شفاههما بهمس الحديث يلف مرين يده على رقبة حاجي وهو

---

[1]- مرتاض، عبد الملك(الدكتور): في نظرية الرواية، ص**187**.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**57**.

[3]- يوسف، آمنة(الدكتورة): تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص**39**.

[4]- نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص**69**.

يتلفت إليه بدوام ملتصقين يستنير قلبي لمودتهما وأكاد أفتح فمي أناديهما ثم أسكت للمتلبدين"[1]، بضمير المتكلم الذي يحمل دلالة المشاهدة والوجود في مكان الأحداث يستهل السارد المشاهد حديثاً، يتداخل فيه السرد مع الوصف لإبانة العلاقة الحميمة بين مرين وحاجي التي شاهدها السارد ومن معه.

ونرى السارد المشاهد في يوم المهرجان يشاهد اختبار المفتش الإنجليزي لتلاميذ المدرسة القديمة بلعبة شائعة في مدارس الإنجليز، وتحدِّيهم في رسم ذيل الكلب، شريطة عصب عيني المتسابق بقماش، مشيراً للجائزة الكائنة في الصندوق، ومحاولات التلاميذ وجلها باءتْ بالفشل و"الرجل الأحمر ينفث غليونه وعلى وجهه بسمة صغيرة وجامدة كالإصرار على هباء محاولات الأولاد–لا..ما بقدر واحد.! والأفندية يقهقهون كالمهابيل، عدوهم ثلاث وخمسين محاولة"[2]، فأصبح الأمر وكأن الهزيمة المستمرة لعدد ثلاثٍ وخمسين محاولةً هي بسبب غباء الأهالي وتفوق الإنجليز. رفع مرين يده وتجاهله أفندي باشري، حتى أشار إليه أفندي حاكم ابتعاداً عن الحرج فاستجاب مضطراً، "مشى لهم ربط أفندي باشري عينيه وأعطاه الطباشير، لمس باليد اليسرى طرف السبورة كأنه يقيس الحافتين طولاً وعرضاً، وعاد يلمس باليمين الحافتين أيضاً...رفع الصغير يداً ثابتة حامت إلى الركن ورجعت تحت وارتفعت، وعند صلب الرسم جرَّ خطاً بثخانة الطبشيرة ياللعجب أكرر حتى الآن لم يعلُ بالخط لكن نزل به وأعوج به أدخله بين قدمي الكلب وأخرجه منها ناحية البطن الخميص"[3]، يوظف السارد المشاهد هذا المشهد ليظهر جانباً من ذكاء مرين، فبعملية يدوية ذكية ومقاييس، حرك بها يده اليمنى واليسرى، وعرف منها مقاس السبورة ومكان احتمال وضع الذيل، فاستطاع وضعه في مكانه الصحيح، فصفق له أصحاب القلوب النقية وعرفوا أنَّه قصد أنْ يكون وضع ذنب الكلب لا سرور فيه ولا طاعة حتى قال له الشرتاي: "كلبك دى ياوليد حرقان كدى بشاكلي ياتو؟"، ومع تنامي الأحداث يتَّجه الكاتب إلى تجسيد المشاهد التي يزداد معه السرد تشويقاً، على الرغم من نجاح مرين في رسم ذيل الكلب، إلا أنَّه: "لم يغير بسمته وعيناه الخميلتنان تدوران في

---

[1]– إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص47.

[2]– إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص70.

[3]– نفسه، ص72،71.

الوجوه حواليه بتجريد لم أعيه، كلما تذكرت وجهه كأن عيني تترقرقان. وقام المفتش من كرسيه فجاءه بوجه صلد، حاملاً ما في يده مربوطاً بلفائف الورق الورق. انحنى عليه وتقابلت العينان الخضراوتان في صفائهما الغائر بعيني مرين في خموله ولم يرمش أحدهما قبل الآخر ونحن في الانتظار سكوتاً ثم مد الرجل الأحمر يده هزَّ اليد الصغيرة على الجنب يقول له: مبروك أنت ولد شاطر"[1]، ولكن المفاجأة التي أذهلت الحاضرين ودلت على اعتداد مرين أنَّ يده لم تمتد لأخذ الجائزة، التي قدَّمها له المفتش الإنجليزي وهو يركز عينيه فيه، ثم ينصرف بكل بساطة من المشهد ويترك الجميع في حيرة وخوف من ردة فعل المفتش التي ربما تكون قراراً بإغلاق المدرسة، ولمَّا شعر الناظر بالحرج أراد أن يعتذر للمفتش فقال: "راسو.! جنابك.! راسو مش كويس.! الولد نعالج فيهو بالصبر.. طوآآلي.! لكن رأسو ماكويس جنابك.!"[2]، إلا أنَّ المفتش ظلَّ يراقب البوابة التي يخرج منها مرين ويرتجف التلاميذ خوفاً من قراره، لكنَّه يمدَّ الجائزة إلى الناظر(حاكم) الذي يستلمها بتلهف وارتجاف، والمفتش يجيل ابتسامة خافته في الأولاد، ويرفع عود ثقاب كأنَّه يشعل غليونه لكنَّه يضعه في جيبه.

الحراك نحو الحرية ونيل الاستقلال شمل جميع أرجاء السودان، وقد بدأتْ العلامات تظهر في المدرسة القديمة بدكة كافا. ونفض المفتش(رماد الغليون) رمزية للاكتفاء فيقول للناظر: "لما يكون طيب..يبقى تديهو! مجنون أو مامجنون هو اللى يبقى بتاعكم.."[3]، ويعود المفتش إلى كرسيه بخطوات هادئة، استسلام رمزي إذ أنَّ انتصار مرين من انتصارات طالبي الاستقلال. الناظر والشرتاي يتولانِ توزيع الجوائز بدلاً عن المفتش، وهذا دليل على انهزاميته كما يُفهم، والسودانيون على شفا الاستقلال عليهم تحمل المسؤولية، والقيام بكلِّ شيءٍ، "قسم الناظر مع الشرتاي جوائز الأولاد بدلاً من المفتش. ثم قال الناظر شكره الجزيل لحضرة المفتش وذكر الشرتاي وأوصى الأهلين بالتعليم وفق المخطط والمنهج الموضوع. ذكر توافد المفتشين إكلند ومستر دانيل ثم ويكفيلد وحضرته سير بنيامين، أطنب ثم أعلن الانصراف"[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص**72**.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**73**.

[3]- نفسه، ص**73**.

[4]- المصدر السابق، ص**74**.

ج- السارد الغائب:

هو الذي يقدِّم الأحداث بضمير الغائب (هو، هي، هم...) من خارج نطاق الحكي، ولا يمثّل شخصية من شخصياته، وهو: "سارد لا يكون جزءاً من المادة المحكية التي يقدمها، سارد لا يكون شخصية في المواقف والوقائع التي يرويها"[1]، وضمير الغيبة من الضمائر السردية القديمة في صيغ السرد العربي في أشكاله الشفوية، حيث ارتطبتْ به صيغ سرد السير، ويعدّه بعض النقاد "سيِّد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السُّراد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القرَّاء"[2]، وظَّف إبراهيم إسحق في إسقاطاته الفنية على الشخصية ليفصل بهذا الضمير بين النص السردي بكلِّ أحداثه وشخصياته وبين سارده؛ إذ لا يعكس هذا الضمير الأحداث من داخل النص كالسارد المشارك، ولا من خلال الحضور المشهدي كالسارد المشاهد، وإنَّما من خلال مرويات يغيب عنها؛ ولذا يسمى بالسارد المفارق لمسروده. ويرتبط بمدى حفاظه على موقعه ووظيفته في كونه مجرد راوٍ وسيط قادر على إيجاد إيهام فنيٍّ لدى القارئ بغيابه عن النص؛ ويقدِّم الأحداث بعيداً عن السرد الذاتي، ونجده في رواية مهرجان المدرسة القديمة عند المشاجرة بين مرين وبعض التلاميذ يقول: "واتضحت لي مشجارة البئر يشرحها لي حميدة. مرين رمى يده على شفتي مزمل فسالتا بالدم وهو بالارتعاب والغضب أوقعه على ظهره وركب على صدره ولم يجد بعدها طريقه إليه"[3]، يروي السارد بالإحالة على حميدة الذي شهد بين مرين ومزمل، ويظهر حرصه على تأكيد غيابه عن النص وعدم انتمائه إليه من خلال هذه الإحالة إلى حميدة (يشرحها لي حميدة). ونلاحظ أنَّ السارد بضمير الغائب يعرض الأحداث والشخصيات دون الوقوع تحت تأثير الشخصيات ووجهات نظرهم، أي أنَّه ينقل مجريات الأحداث بموضوعية.

في بعض أجزاء الرواية يعرض السارد حواراً دار بين التلميذ مرحوم وناظر المدرسة، في أول يوم له في المدرسة في باكر الصباح بعد أنْ أتم التلاميذ تمارين الرياضة، وصاروا للانتظام في الصفوف، يقف مرحوم حائراً وسط ساحة المدرسة فيأتيه

---

[1]- برنس، جيرالد: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص**106**.

[2]- مرتاض، عبد الملك(الدكتور): في نظرية الرواية، ص**177**.

[3]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**16**.

الناظر " أنت منو؟ أنى مرحوم...وأبوك ياتو يامرحوم؟ أب هيلى يا؟ أب هيلى م أب...وإنتى ياخى؟ كدى قول لى..الله في حلتكم دى في ولا مافي؟..في. وين؟ في حلتنا..داخل في بيتنا..أنى وأمى وأب هيلى. جدى كلو.انت تعرفى؟ يسكت مرحوم يمزج التراب بقدميه منحنيا. تعرفى ما؟ أى. لاقيتى يا"[1]. هذا الحوار الذي أداره ناظر المدرسة مع مرحوم عن الإله في بيئة الطفل يستشف منه أنَّ المدرسة القديمة يقوم عليها من حملوا أفكاراً مغايرة لمفاهيم المجتمع، وأنَّ بعضهم يحاول طرح هذه الأفكار ظانين أنَّها أُسُّ الحضارة والتقدُّم، وبما أنَّ المجتمع لا يستطيع التعاطي معها لعدم تعليمه بأساليب العصر؛ فإنَّ أصحاب هذه الأفكار يحاولون بثِّها بين الصغار ربما محاولة لإحداث هزة في دواخلهم أو لجذبهم لاعتناق هذه الأفكار التي يحسب أصحابها أنَّها وسيلة للتطور والتحضر، لكنَّها لم تجد سبيلاً للتأثير حتى في الصغار لأنَّ الفطرة السليمة تحول دون تأثيرها فيهم، فمرحوم ردَّ بالفطرة التي عرف بها أنَّ الله موجود.

3- الرُّؤْيةُ السَّرْدية:

الرؤية السردية هي المكون الثالث من مكونات الخطاب السردي، وتعنى بها: "الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[2]، والسارد أيَّاً كان نوعه، مشاركاً أو مشاهداً أو غائباً يسرد من خلال رؤيته الخاصة، فتتجسد الأحداث من خلال منظوره لمادة القصة التي تخضع لإرادته ولموقفه؛ فالرؤية والسارد متداخلان ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، أو النهوض دونه

أخذ مصطلح الرؤية السردية في الدراسات الحديثة عناية كبرى فتعدد اتجاهات النقاد حول تعيين مسماه في الاصطلاح السردي، فقد عرف بمسميات عديدة منها: "وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير"[3]، وكما شهد المصطلح اختلافاً في المسمى، فقد شهدتْ مظاهره أيضاً تقسيمات اختلفت باختلاف رؤى واتجاهات المنظرين، ويمكن حصر مسمياته في ثلاثة أنماطٍ هي: الرؤية من الوراء، والرؤية مع والرؤية من الخارج، فيكون السارد في الرؤية الأولى أكثر معرفة من الشخصيات، وتسمى

---

[1]- نفسه، ص62-63.

[2] - تودوروف، تزفتان: "مقولات السرد الأدبي"، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سبحان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 1992م، ص61.

[3]- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، التبئير، السرد)، ص284.

الرؤية المجاوزة، حيث تتجاوز حدود السارد المعرفية مجرد الحكي الظاهري لتكون رؤية نافذة إلى دواخل الشخصيات. وفي الثانية يتساوي معرفة السارد بعالمه المسرود مع معرفة الشخصيات، فلا يستطيع استباق الأحداث قبل وصول الشخصية إليها. والثالثة هي أقل درجات معرفة السارد بعالمه السردي، وأدنى العلاقات التي تربط بينه وبين شخصياته من حيث المعرفة، فتكون أقل من معرفة أيّ من الشخصيات الروائية، ومن ثم فإنَّ الرؤية هنا رؤية بصرية تصف وتسرد مايمكن أن يرى فقط[1].

قسّم آخرون الرُّؤية السَّردية إلى نمطين: سرد موضوعي، وسرد ذاتي، ففي السرد الموضوعي يمتلك السارد الرؤية المطلقة دون أنْ يكون مشاركاً في الأحداث، أما في السرد الذاتي فيسرد برؤية ذاتية، ولا يمتلك إلا المعرفة التي لا تتعدى الرؤية البصرية للأحداث. ويمكن تلخيص العلاقة بين السارد والرؤية السردية في مستويين تتفرع عنها مستويات أخرى، أما المستوى الأول فيلمس من خلال كون رؤية السارد خارجية تصف ماتراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية، وتسمى هذه الرؤية بـ (الرؤية الخارجية)، ويسمى السارد بـ(السارد العليم)، وهو ساردٌ يعلمُ كلَّ شيءٍ عن الحدث والشخوص فيسرد مايعلمه؛ سواء كان هذا العلم في أشياء ظاهرة يمكننا جميعاً رؤيتها أو في أشياء غامضة وغير جلية يخبرنا بها السارد. أما المستوى الثاني فيكون من خلال كون رؤية السارد داخلية تضفي انطباعاته ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات ويكون شاهداً عليها، وتسمى هذه الرؤية بـ(الرؤية الداخلية)، ويسمى هذا السارد بـ(المشارك) أو المصاحب"[2]. ونجد من يستعمل مصطلحي التبئير الداخلي والتبئير الخارجي باعتبارهما مرادفين للرؤيتين الداخلية والخارجية، وترى هذه الدراسة مصطلحي الرؤية الداخلية والخارجية أكثر تناسباً في تحديد الكيفية التي تحدد رؤية السارد في تقديم عالمه، لتناسب رواية مهرجان المدرسة القديمة مع الرؤية الداخلية، لأنَّ عالم إبراهيم إسحق يأتي من خلال الرُّواة وانطباعاتهم.

الرُّؤية الداخلية:

---

[1]- انظر، نيل، عادل: جماليات النص السردي، ص**93** ومابعدها.

[2]- إبراهيم، عبدالله(الدكتور): المتخيل السردي..مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط**1 1990**م، ص**118**.

هي رؤية يكون فيها السارد محدود العلم فلا يستطيع استبطان دواخل الشخصيات، أو معرفة ما يدور في أذهانها، "وتأتي مع السارد بضمير الأنا –مشاهداً أو مشاركاً– لأنه يروي الأحداث في بعض الأعمال من منظور الرؤية البصرية"[1]، وتتضح هذه الرؤية باستخدامها ضميري المتكلم والغائب شريطة أن يحتفظ السارد بموقعه، فتكون معرفته على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية قد توصلت إليها مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع[2].

في رواية مهرجان المدرسة القديمة نرى السارد في رؤية داخلية يسترجع الأمين مجيئ ثلاثة من تلاميذ المدرسة القديمة، إلى نار الخلوة فيجدون مرين وحاجي نائمين فيجمعون السياط ويدفنونها في الرمضاء حتى إذا اشتد حرقها، كووا بها الصغيرين، "جاء الثلاثة تاركين الآخرين بنيرانهم بعيدة في منعطفات الكيمان، دخلوا فلاقتهم أحجار نار الخلوة الخابية ثم اكتشفوا الصغيرين متقاربين متجادعين بميتة النوم المكدوده غائبين غياب عيدان الحطب...أحد الثلاثة حفر النار وهب فيها حتى تلظت والآخر وقف عند ركن الكرنك يرى لهم وطمأنهم والثالث جمع أعقاب سياط اللعوط...جمعها أربع عشرة عصا لكل واحد منهما سبع وجلسوا فدفنوها في الرمضاء وانتظروا في سواد الليل أمام اللظى المترمد تلمع عيونهم ببسمات شريرة قميئة...أمسكوا واحداً واحداً وذهبوا بها إليهما فأوسموهما وسم الأنعام وسماً بارعاً"[3]، يقف السارد هنا عند حدود المشهد الخارجي مشاهداً فقط إذ لم يبدِ أي استبطان أو نفاذ لدواخل الشخصية.

المفارقة الزمنية في رواية مهرجان المدرسة القديمة:

المفارقة الزمنية يعنى بها: "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك،... أو هي أشكال التنافر بين ترتيب

---

[1]– نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، ص**103**.

[2]– انظر، لحمداني، حميد(الدكتور): بنية النص السرد من منظور النقد البنيوي، ص**49**.

[3]– إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**19**.

القصة وترتيب الحكاية"[1]، وتشتمل المفارقة على مكونين أساسين هما: السرد الاستذكاري أو الاسترجاع والسرد الاستشرافي أو الاستباق.

الاسترجاع: (flashback).

الاسترجاع هو "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي"[2] عند دراسة هذه التقنية في رواية (مهرجان المدرسة القديمة) نجد أنَّ الكاتب قد وظَّف الاسترجاع بصورة كبيرة، من ذلك حديث السارد مع صديقه الباحث عن أخبار (مرين) شقيق زوجه (مهَّال)، فهو لم يقابله لأنَّه كان في زمن المدرسة القديمة، فيخبره بأنَّهم خانوه وأضاعوا حقه، ويغرق السارد في لجة الاسترجاع في قوله: "لم أعد أسمع للضو فيما أحسب والحر في أطرافي وقدمي مع الرمل عند بطن المركوب شذرات لاذعة، ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة،... وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة ونحن والأفندية مثل كل يوم إلا يوم المهرجان بارزاً يوم شؤمنا الكئيب"[3]، تتوارد للسارد الصور الفردية لمرين في ذلك الإطار الزمني البعيد، فتتداخل صور الماضي مع الحاضر والاسترجاع هنا داخلي[4]، ويتكرر الاسترجاع، نقرأ في هذا الجزء وقوف السارد يسترجع مناظر المنافسة بين مرين ونوري، والصبية يشاهدونهما: "ويسيل الدم بقعاً متماسكة حفراً بحرافيف الورم الشنيع في يد مرين..."[5]، يحاول بعضُهم إبعاد نوري عن المنازلة، ومرين يرفض رغم أنَّ الأذى الأكبر واقع عليه، وهذا يدل على شخصيته التي تأبى الظلم ولا ترضى بالهزيمة وتتميز بروح الإصرار وقوَّة التحمل، لهذا يحذِّر الأساتذة التلاميذ من منازلته، لكنَّه يصرُّ على التنافس معهم لأنَّه يرى هذا من حقوقه وتكثر مشاجراته، ولا يكترث لتهديدات أساتذته.

وفي موضع آخر يسترجع السارد شجار مرين ومزمل عند الآبار، "كأنَّه عفريتٌ ضئيلٌ مهما شلته وأوقعته شالك فأوقعك لا تضرب غير خياله وهو يضربك ومشابك جسمه اللامحدودة تتعلق بك فتحتار وتتخبط ويكون شجارك معه عراكاً فارغاً بلا خسران

---

[1]- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية(بحث في المنهج): تر: محمد معتصم وآخرين، ص47.

[2] - انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص50.

[3]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، رواية، ص8-9.

[4] - انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص52.

[5]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، رواية، ص10.

أو مكسب كأنك تضرب نفسك أو كأنك تضرب ظلك. يجيئ الآخرون يشهدون ثم يفرقوهما ويعود لمزمل عقله ويصبح أفندي باشري هو أمل الاقتصاص الوحيد يتقدم ويأتونه مسرعين"[1]، وهذه دلالة على ثبات مرين وقدرته على التحمل على الرُّغم من عدم عدالة المنافسة؛ إذ إنَّ مزمل أكبر منه سنَّاً.

انشغال الضو بوليمة عرسه لا يسمح لعقله –كما يرى السارد–، أنْ يفهم أهمية مرين أيَّام المدرسة القديمة ورمزيته حتى اليوم. لذلك تبقى الاسترجاعات هي الدفقة في ذهن الأمين لاستعادة شعور البلدة (الدكة) بالعزة القديمة والتليدة وربطهما باليوم، فالرُّواة بتلقائية تتدفق فيهم تلك العزة للبلدة كمكان وكأهل وأفعال تاريخية دون توقف في استرجاعاتهم من قبل جد حصان (حاج أحمد) وفرسان المنطقة في مقابلة الزبير باشا عام 1874م، كما تتردد في رواية (أعامل الليل والبلدة)، ثم مقاومة جلابة الزبير باشا رحمة والتركية في الرِّواية نفسها إلى ترتيبات الإنجليز المستعمرين في هذه الرواية.

ننتقل لمثال آخر للاسترجاع في الرواية، فبعد أنْ أغلق السارد وصديقه (الضو) دكانيهما واتَّجها لبيت الضو حيث الوليمة، والسارد مستبشراً بمقابلة (مهَّال)، لكن تدفق الاسترجاعات يبدو مسيطراً عليه إذ يربط عابدين ومرين في المدرسة القديمة بحكاية الصياد صاحب القوس والنبال (وليم تل) في الحكاية الشعبية الأوربية، وعلاقة الحكاية بما خطط له (أفندي عبد الباري) حتى حدثت وفاة مرين، فكأنَّه الحاكم الذي نفذ الجريمة في وليم تل. (أفندي بن توب) الذي يرمز لكراهية المستعمر الإنجليزي هو الذي يروي للتلاميذ انتماء وليم تل للبلاد الباردة، وكان الملك الجائر يعرضه لأهوال كثيرة بعد أنْ قبض على ابنه. قام التلاميذ (مرين، حميدة، عويدا..) بتمثيلها، أحضر مرين عوداً من الوديان وشدَّ عليه خيطاً ليصير قوساً وأعد عيدان السيسبان، وأصرَّ على عابدين أنْ يقف على الشجرة بفسحة المدرسة ممثلاً لابن الصياد وليم تل، وقام دليل بدور الملك فوضع صرَّة على رأس عابدين، أمروه أنْ يغمض عينيه، وأنذروا مرين ألا يجرحه، وألا يقدموا شكوى للناظر حاكم، تريث مرين، "وسدد سهمه وبرك على قدم فكان صياد أرض الثلوج ضئيلاً ومتحرقاً مربوط الوجه بحماس الظلم والإجحاف. جر الوتر واحدودب القوس وكتمنا أنفاسنا وزاد ثباتاً وعابدين ارتجافاً والقوس احدودب وخلصت منا الأنفاس ثم زن عود

[1]– نفسه، ص16.

السيسبان وصرخنا له بالفرح قدَّت الصرة من الطرف إلى الطرف. وعابدين كمن لا يصدق وقلبه الطائر شع في وجهه الا هو صياد الثلوج الضئيل كان هادئاً واقفاً على الارتكاز بالقوس يحمد في أعماق أعماقه نجاح المهارة بتوفيق الرب وخلاص الابن انتصاراً مجسداً على يده للمساكين ضد الطاغية الغاشم وخلاصته بطانات طبقاتهم المتوحشين"[1]، كان التلاميذ يشعرون بالظلم والإجحاف في المدرسة فلما نجحتْ المسرحية فرحوا بالانتصار على الطاغية الظالم، فكأنَّ ظلم رجل القرون الوسطى أصبح صورة من ظلم الأساتذة هنا، لذلك يكرر مرين هذه الحكاية يبدو له فيها استشعار للعزة.

فحكاية (وليم تل) ترمز إلى العزة الوطنية والثورة ضد الظلم والاستبداد، وتشير إلى المعارضة التي كان يواجه بها الحكم الإنجليزي في السودان، فقد عمت أرجائه حتى وصلتْ إلى القرى النائية، وتبرز دور الشباب في التطلع لنيل الحرية والاستقلال.

يسترجع السارد كراهية مرين لحكاية (رولاند الفارس) ابن الثلوج الآخر، وأفندي حاكم يعيد الحكاية للتلاميذ، "لم يستطيع مرين أن يحب رولاند الفارس ابن الثلوج الآخر فتملكنا منه العجب. أفندي حاكم يعيد الرواية يكررها في سكون الكرانك، على جبال البرنيس، أولئك الغزاة من أرض الأندلس يتوغلون بين الجبال صاعدين للشمال عداوة وتغولاً. وتجمع لهم المقاومة في الثغور...ومن الخفاء والتلبيد هاهم فرسان الثلوج يطلقون الأحجار والصخور ترزم في المدالج تضرب الخيول والرماح والرجال وفي النهار يفاجأ الغزاة في الجبال يواجهون الانهيار...وتكسر الأحجار عمائم الغزاة فتسقط الحراب والسيوف والتروس وتنزل الرايات تتعفر الكتابة. ويموت يندفن في مغاور البرنيس صرخات التكبير والشهادة."[2]، والفارق هنا بين الحكايتين تتمثل في العزة الوطنية، (وليم تل) مناضل ضد القهر والظلم والاستبداد بأوربا القديمة، بينما بين فرنسا وإسبانيا تنتشر حكاية (رولاند)، وهي أشواق أوربية ضد المسلمين وحربهم في عام778م بحدود البلدين (فرنسا واسبانيا)، وكيف يدَّعون أنَّهم أبادوا المسلمين، "تُعد أنشودة رولاند من الملاحم التي تدل على أصدق تعبير على الروح التي سادت أوربا إزاء المسلمين في العصور الوسطى فهي تشفي بالبطولات الخارقة. وهي بطولات تجسدت في موقعه"رونسيفو" عام 778م التي دارت

---

[1]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص42.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص67.

رحاها بين مؤخرة جيش"شارلمان" العائد من إسبانيا بعد فشله في الاستيلاء على مدينة"سرقسطة" الإسلامية آنذاك، وبين مجموعة من المسلمين كمنوا لمؤخرة الجيش في القمم الصخرة لجبال"البيرينية"، واستطاعوا التغلب عليها وعلى قائدها رولاند"[1]، وإعادة أفندي حاكم الحكاية للتلاميذ ربما يدل على إعجابه بتطاول الأوربيين النصارى على المسلمين في تاريخ الأندلس، فظلَّ في صفحة كاملة يردد الملحمة وإبادة المسلمين حتى يتضجر مرين، "يربط مرين وجهه يأكل شفتيه بمرارة لا ندريها حتى بلغ به ذلك الشيئ حدا بالغاً فانتصب فجأة وأتى أفندي حاكم مرَّ مسرعاً من جانب رخاوته المتقطعة بالصراخ وخرج وعند النيمة كان يبرك يرسم رسوماً قبيحة على التراب ويمسحها على عجل ويعود ويرسم"[2]، تلك العزة والكرامة في مرين تمنعانه من احتمال ذلك التطاول على الرغم من صغر سنِّه إلا أنَّه ربَّما من الأسماء تعرَّف على المقهورين في الحكاية هم المسلمون، كما أنَّ رولاند ورؤساءه في الحكاية تدل أسماؤهم على الإنجليز والنصارى.

ينتقلُ بنا السارد لموضع آخر يسترجع فيه نقاش بعض الأساتذة ومعهم الطبيب ونور الدين وشيخ آدم محيريقا، وقد أرسل الناظر حاكم إليهم عابدين، ليحكي لهم عن جده محمد الأنصاري الذي حضر عرضات الخليفة التعايشي بأم درمان، ويرى السارد أنَّهم يحملون عابدين ما لا يحبونه في المهدية، ويرتفع جدالُهم حتى يتهمهم المارُّون بالجنون، ويبدو أنَّ شيخ آدم يعيّد الأنصار، "يصرخ أنصاري أبو أنصاري ونور الدين لا يتهيج يضحك مستهزئاً عشان ماعارف بس ماعارف.. وتعلو صرخات أفندي عبد الباري ياسجمان قول لا قول أنا ما أنصاري قول أنا حر أنا متحضر أنا قول ما أمي يابليد أنت متعلم..أفندي عبد الباري يدفعه حتى يقع قوم يابليد قول ليهو أنا ديمقراطي أنا وطني لو بفهمو ليك قول ياسجمان قول قول"[3]، هذا النقاش يعكس التطور السياسي في السودان الذي عم أرجاء السودان حتى منطقة كافا في غرب السودان، "هنا يضع إبراهيم إسحق يدنا على...تطور إنسان غرب السودان في الجانب السياسي والاجتماعي ولم يأت ذلك

---

[1]- منقور، مليود عيد: صورة الإسلام في الآداب الغربية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد الثالث، **2005**م، ص**66**.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**68**.

[3]- نفسه، ص**46**.

اعتباطاً بل كان نتيجة لعمل جبار وجهد وعناء"[1]، ويرمز النقاش للخلاف السياسي قبيل الاستقلال؛ لأنَّه الزمن التقريبي لأيام المدرسة القديمة التي يحكيها السارد، والمتعلمون من ساكني بلدة الدكة بعضهم ضد الأنصار(حزب الأمة). وبعضهم في خدمة المستعمر لدرجة العمالة، مثل بعض الأساتذة ونورالدين، "عابدين الذي يحسب نور الدين واحداً منهم يأخذ من المفتش مرتباً شهرياً كلما مرت بالدكة سياراتهم، يحلف لنا بكل غالي في الدنيا أنه رآه بعيني رأسه هاتين يقبض من إكلند شخصياً وبالعدد عشرين ورقة خضراء لامعة دسهن في جيبه وقال له مبتهجاً: شكراً جنابك"[2].

تستمر استرجاعات السارد لمواقف مختلفة عاشها مع مرين والآخرين في مدرستهم القديمة، فينسى ما حوله ومن حوله حتى لا يسمع نداءاتهم له، والسارد يشرح هنا معرفة مسعود الحكايات عن جدهم مصطفى، "من تسلسل نجوات جدي مصطفى تتماشى تحته في هذه البقاع جحافل الكافام، أولئك الشداد الذين طغى ذكرهم في هذه السهوب بعد كنعان... بها جالوا وأنسلوا هذه الأنسال وخلفوا ذكرهم...تبدلت أثرهم تلكم البقاع صقاع، تجدبت، جاء عليها الأغراب من كل هدب وتعَّرت، اطلقهم فيها يقول جدي حمر النصارى حراسهم وحماتهم (بأنفسهم يقولها جاءوا البلاد عند الخراب، أغاروا الدنيا قادمين من أقصى الأرض، من وراء البحار المظلمة من حيث لا ناس بعدهم ولا شيئ) اكتظت بجموعهم فتخالطوا بأنحائها وتكاثروا وماعاد فيها للكافاميين بعدهم من ذكر يذكرون به إلا كحديث جدي مصطفى"[3]، الاستماع للأخبار الماضية الملاذ النفسي لتلاميذ المدرسة القديمة، حتى يتحملوا وسواهم من الأولاد الذين لم يخبرهم أهلهم بالتاريخ، بمشاعرهم تحت إدارة الإنجليز للبلد قبل خمسة عشر عاماً، "يستغربون له في ما يدعونه من جنوننا أولاد كباشي لأنهم لا يعرفون ابن خالي مسعود أكثرنا انغماساً في هذا القديم وأنذرهم عما سيقولونه فينا لكنهم لا يسمعون، كأنهم لا قدرة لهم من أمرهم على ترويض نفوسهم لحظة ولا يحاولون"[4].

---

[1]- الدرديري، بابكر الأمين(الدكتور): الرواية السودانية الحديثة، ص**261**.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**43**, **44**.

[3]- نفسه، ص**51**.

[4]- المصدر السابق، ص**51**.

ننتقل إلى استرجاع آخر، حيث يسترجع السارد صور صغار تلاميذ المدرسة القديمة في العصر عند أشواك المدرسة ينسجون شراكهم لاصطياد اليرابيع، وفجأة تأتيه الصور التي تحكيها الجدات للصغار من حكايات مخيفة، فتتداخل هذه الصور في ذاكرته، وكأنَّ الحيوانات كاليرابيع تتحول في الليل إلى وحوش طائرة، فالإحالة هنا في أخبار الماضي تختلط بين ما يحكى قبل خمسة عشر عاماً للأمين بالمدرسة القديمة وبما تحكيه الجدات في الدكة جيلاً بعد جيلٍ مثل الجدة ست البنات، "تقول لهم ست البنات عن تلك الشنائع آكلة لحوم البشر تزحف في السواد تتسربل بالظلام الليلي الأعمى تخرج تخطف الأطفال في قرى الحواكير القدمة..."[1]، ثم الإحالة عن الضو لحميدة، الحكاية في فهم تلاميذ المدرسة القديمة للغة الفأر(سيك وشياك وسياك) وحديث مرين عن رغبته لإخراج اليرابيع "عيالهم وبناتهم وشيابهم وصبيانهم..يقول لينا شان يلميهم عصر دى كلو يلم فوقهم شولات شوالات كدى..بلمينا قال هناك في محلاتنا ديلاك نأكلو ونأكلو والا ناكلو وولا نشبعو كلو كلو بس الا نأكلو"[2]، ربما حاجة التلاميذ لبعض العناصر الغذائية (اللحوم) تجعلهم يشغفون حدَّ الجنون بالأكل ولا يتوقفون، لأنهم يعيشون حياة بائسة في المدرسة القديمة في طعامهم ومسكنهم وأعمالهم، "وحين يستوي لحم الصيد على لحمنا ويتم خدر النوم تعيينا مجادعات عنف السمر وننزل عائدين. كل الساحة الوسطى للحوش حوالي النيمة نجدعهم يتجدع الأولاد كالأموات...يتجادعون شاخرين ليأتي دود الأرض يمتص فيهم، ويهرشون في البرد جنوبهم"[3].

يسترجع السارد مراقبة وموقف بعض الأساتذة للتلاميذ الذين ينسجون شراكهم عصراً بين أشواك حظيرة المدرسة لاصطياد الفئران، في قوله: " يضع أفندي حاكم يديه على صلبه في الفسحة يكلم أفندي باشري، من بين الثغرات الناعمة يلحظان تحرك الصغار الزاحفين بجهة حيشان بيوت الأفندية... يهمس له أفندي حاكم. ديل الصغار في الفار وديلاك الكبار في التعالب؟! ياباشري؟ تفتكر لو جا إنجليزي حس دا بالصدفة مار من هنا وشافوهم؟ تشيفو يقول عننا دي مدرسة ولا غابة ناس متوحشين جماعة

---

[1]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**53**.

[2]- نفسه، ص**54**.

[3]- المصدر السابق، ص**101**.

بدائيين؟!!"[1]، هنا يتعرض الكاتب لقضية اجتماعية خطيرة هي الاضطهاد والعنصرية، فالمدرسون يسخرون من التلاميذ ويصفونهم بالبدائية والتوحش، وهذا الاضطهاد إحدى المشكلات الاجتماعية التي عانى منها السودان كثيراً، فالسودان بلد ذا تنوع بشري يتبدَّى في اختلاف الألسن والألوان وهو مصدر للثراء الاجتماعي ونعمة من نعم الله على العباد، إلا أنَّه في كثير من الأوقات أصبح نِقمة بسبب سوء إدارة المسؤولين لمظاهر الاختلاف الصغيرة التي تظهر بين أفراد المجتمعات في مناطقهم، ومن ثَمَّ اضطهاد الأغلبية لمَن يخالفها في الفكر، والاضطهاد ليس مشكلة السُّكان المحليين مع الآخر الوافد إليهم فحسب، بل قد يكون بين أبناء الإقليم الواحد ذات التعدد القبلي، مما خلَّف حروباً واقتتالاً بين هذه القبائل أجَّلت عجلة التنمية والتعمير. وإبراهيم إسحق إذ يتعرض لهذا الموضوع إنَّما يريد أنْ نحارب هذا المرض الدخيل على المجتمع السوداني، حتى يصبح السودان وطناً يتساوى فيه جميع السودانيين.

وفي موضع آخر يتعرض لنفس المشكلة، وذلك في انعزال الموظفين عن أهل البلدة في وليمة عرس الضو " أوقفوني في حلقة الموظفين أضحكوني عن ضحك كبارات الدكة يقولون عنهم برابرة متوحشين، ناس زي في الغابة عديل كدى أهلك ديل، أرمي لهم برأسي في حيرة من أمري"[2]، المشكلات الاجتماعية ولحظات الصدام دائماً تنتج عن سعي طرف إلى إقصاء طرف آخر، أو احتقاره، أو تسخيره لخدمة مصالح بعينها، فالكاتب يناقش علاقة الموظفين الوافدين إلى الدكة بسكانها والنظرة المتعالية من الموظفين تجاه أهل القرية البسطاء ولَّد فيهم شعوراً بالحقد والظلم والاضطهاد، شمل كلّ من يفِد إليهم مما جعلهم يقتلون زيدان ظلماً مع غيره ممن كان يضطهدهم.

كل الحكومات التي تعاقبتْ على السودان لم تهتم بتنمية الأرياف، فقد أهملتها إهمالاً كبيراً حتى ظهرتْ الحركات المطلبية في شرقه وغربه وجنوبه واقتتلتْ مع الحكومات المركزية. منها ماطالبتْ بالانفصال، ومنها ماطالبتْ بالعدالة والمساواة. ولو أعطتْ الحكومات الموضوع الذي طرقه الكاتب أهمية ما وصل السودان إلى هذه المرحلة الخطيرة، حيث التشظي والفتنة والقتال والخراب، فنحن اليوم أكثر من أيِّ وقتٍ مضى في

---

[1] – نفسه، ص52.

[2] – إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة: ص58.

حاجة ماسَّة للتفكير في الوضع الإنساني بحثاً عن سكينة واطمئنان تجمعنا جميعاً، وتتيح لنا فرصة إعمار السودان تكاتفاً وتسامحاً، لا عداوة ولا بغضاء، ونبذاً ورفضاً لكل مظاهر الخلاف المتعلقة باللُّغة والعقيدة، والعرق واللون والفِكر، خاصة وذاكرة السودان تحتفظ بذكريات سوداء عن صراعات وحروبات صيَّرتْ ملايين من البشر إلى أشلاء، واقتطعتْ جزءاً عزيزاً من أرضه، ورسَّختْ لدى بعض السكان الكراهية والبغضاء وحب الانتقام.

السرد الاستباقي: (forcast).

الاستباق هو "تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[1]، وهذه التقنية تقل في هذه الرواية، وتكاد تخلو منها لولا ورودها في هذا الموضع، حيث نلاحظ فيه أفندي عبدالباري على غاية القسوة مع بعض التلاميذ حتى يتمنَّى لو يستطيع أنْ يذبح كلّ يوم واحداً منهم أمام الناظرين، لاسيما إذا جاءه ضيفٌ، "أفندي عبد الباري يضحك بخبث إشاراته الدقيقة المكايدة:- يازول والله أنا مراتن بفكر فوقهم تفكيره غريبه خلاص..على الحرام مرادي ليهم تعرف بس أضبح كل واحد منهم بيوم!. ماكدا؟يعجبكم آآ؟أيوه!. نريحكم منهم مره واحدى..أعمل عزومه لناس المدرسة ديل أضبح ليهم دا وأقش دمو عليهو..أضبحو لضيفي.. لو كان على كيفي؟ وأنادي الناس : هوى ياناس البلد.. تعالو هوى كلكم تعالو. عندي ليكم خبراً يعجبكم.! مش المصايب الشوينات ديل بتاعين مشاكلكم؟ يلا شوفوهم.! طرخ كدى أضبحو ليهم دا الرقيقون دا أقش دمو عليهو ويتفرقو الناس مرتاحين وخلاص.! يرتاحو راحه ونفسهم تبرد.! ونحن نتبسط ونروق.!"[2]، هذا استشراف للطريقة التي يتحدَّى فيها مرين والأولاد الكارهين للنظام المؤيد للاستعمار، يتحداهم مرين فيغلب المفتش الإنجليزي في يوم المهرجان بلعبة رسم ذيل الكلب، ثم يموت في ذات اليوم لأنَّهم خدعوه في الرهان القاتل أكل مئة لقمة من طعامهم الذي سبب له التخمة التي أودتْ بحياته، ذبحوه بهذه الأكلة، وهي صورة رمزية للذبح الذي يتصوره عبد البارئ، بدخول الليل يشتدّ عليه الألم القاتل فيخرج مع صاحبيه "شرق الجبانة ذلك الليل...فبركا بقربه وجلين بفكره تعبه ولا يجد أحدهما وسيلة الثبات بداخله حتى

---

[1] – انظر، البحث مبحث: تقنيات السرد الروائي، ص**53**.

[2]– إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**18**.

يسأله..فجاءه لمسة حميدة_مروو جلدك حاركدى مالو؟ مرو؟"[1]، والجبانة رمزية للفناء، بدأ الألم يفقده الإتزان والوعي، وعند الأمين الحالة كالذبح الذي يتصوره عبد الباري، وتبدأ حالات ماقبل الموت، فيبكي مرين دموعاً للحياة وهما يبكيان معه، ويتحدث عن أمه وأبيه، وعما أوصاه به والده من نصائح العزة والكرامة، ويذكر أخته مهال، ثم ينكفئ على الأرض وينهار صوته وهما يبكيان، "لكنه يفرفر ببطنه في التراب منكفئاً وهما يجهشان بجانبه باركين حتى لحظاه قد هدأ وراق حاله..أعجبهما منه النوم والسبات. مجمع الانهاك النازل بهما أسلمهما للنعاس انهزم داعي الخوف لواجب الاستيعاب في حوش الزريبة ضاع في ثقل العيون كل شيئ فوقعا معه ثلاث جثث"[2]، حالة الأمين كأنه يرافقهما إحالياً بما يجدانه يومئذٍ (كأنني معهم، ثلاث جثث)، مما يعني أنَّه حينما احتضر وفاضت روحه اعتقدا أنَّه نام، ومع تعبهما ناما بجواره، فالنوم والموت شيئ واحد (ثلاث جثث).

توظيفُ الصورةِ السردية:

الصورة الفنية لها وظائفها في النصوص السردية تتمثل في إثارة انفعال المتلقي وتجاوبه الشعوري والفكري مع التجربة، وهي وسيلة يكشف بها الناقد قدرة الكاتب على توظيف اللغة، ويكشف هذا التوظيف بدوره قدرة الكاتب في بناء تراكيبه البلاغية التي تخدم سرده.

نرصد الصورة السردية في رواية مهرجان المدرسة القديمة، من خلال رافد واحد وهو الصورة البيانية، وتتمثل في الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية، وتجيئ في هذه الدراسة على هذا النحو.

الصورة التشبيهية.

التركيبُ اللُّغويُّ للصورة التشبيهية وبنائها الأساس تقوم على جزأين يذكران صراحة أو تأويلاً، وقد اصطلح البلاغيون على تسميتهما المشبه والمشبه به، والتشبيه، "هو الدلالة على أن شيئاً أو صورة تشترك مع شيئ آخر أو صفة أخرى في معنى أو صفة"[3]. إضافة لهذين الجزأين تشتمل الصورة على الرابط وهو ما يسمى أداة التشبيه (الكاف،

---

[1]- نفسه، ص84.

[2]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص88.

[3]- وهبه، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص99.

كأن، مثل، مشابه، يماثل...)، وتشتمل كذلك على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، والصورة التشبيهية "تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي، وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هنالك نقطة محورية ثابتة للمحسوس أو المجرد النفسي بل يملي اتخاذ هذا أو ذاك منطلقاً من السياق وتجربة الفنان المعبر عنها"[1].

نقفُ عند هذه الفقرة من روايتنا، وفيها يتحمل الضو مسؤولية العناية بـ (مهال)، لكنَّه يريد أنْ يعرف أخبار مرين فهو بالطبع لم يقابله لأنَّه كان في زمن المدرسة القديمة، يخبره السارد بأنَّهم خانوه وأضاعوا حقَّه، وهنا يوظِّف الصورة التشبيهية من خلال قوله: "لم أعد أسمع للضو فيما أحسب...ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة، أولئك العشرات منا يصرون وينحصرون وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة القديمة ونحن والأفندية لن يعرفه الضو مهما حدثته"[2]، الصورة مكتملة شكلاً فدوران مرين والزريبة ومهال في موقع المشبه ودولاب البئر المشبه به، وقد استعمل في الصورة أمرين آخرين: الكاف أداة التشبيه الرابطة بين الطرفين، ثم هناك الصفة المشتركة، فصورة دوران مرين والزريبة ومهال في ذهنه تتجلى في السرعة. فجمال الصورة تكمن في المزج بين التشبيه واسترجاع السارد زمن مرين فيغدو بذكراه قبل خمسة عشر عاماً صورة العزة والكرامة للبلدة.

يتحدَّثُ السارد عن الخيانة التي تعرض لها مرين مشبهاً صلابته وقوة تحمله بجمر شجر الطلح "حبيبنا مرين لم يكن مشكلة تستحق كل ذلك الذي ارتضوه لنا حلاً ولا كان خطأ ولو كنا نعرف ما سيحصل منهم لكانوا وجدوا منا السفلة شيئاً لم يتوقعوه، لكنهم ما أفصحوا ولا أشاروا وكنا في عز السرور له من يوم إلى يوم حاراً عليهم كجمر الطلح الضئيلة لا تطفأ ولا تبرد ولا تزول"[3]، فالصورة تورد الصفة المشتركة بين طرف التشبيه قوة مرين وطرف المشبه به جمر الطلح وهي القوة، وهذه الصورة تكشف لنا جانباً من شخصية مرين وهي الصلابة والتحمل وعدم الاستسلام رغم صغر سنِّه.

---

[1]- الداية، فايز(الدكتور): جماليات الأسلوب_الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص72.

[2]- إسحق، إبراهيم إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص8-9.

[3]- نفسه، ص9.

يتداعى السارد لموقف أفندي باشري حينما أُخبر بمشاجرة مرين ومزمل وطلبه السوط، وكأن مرين لا يكترث لتهديداته، "ثم وصل التلميذ يجره وراءه كذنب القرد جارياً به وشهوة أفندي باشري تتأجج وتغلي مراجله..."[1]، السارد من خلال هذا التداعي يوظف الصورة التشبيهية لكنَّها لا تورد الصفة المشتركة بين طرف المشبه السوط وقد ورد ضميراً (الهاء)، وطرف المشبه به ذنب القرد، لأنَّ السياق الدائر حول جرِّه وراءه يعطي المقصود وهو الطول.

من الصور التي أوردها السارد الجدال الذي يدور بين الطبيب والأفندية ونور الدين وشيخ آدم محيريقا في يوم الإجازة منذ الصباح وإلى مابعد الزوال تحت شجرة نور الدين، وذلك عندما أرسل الناظر حاكم إليهم عابدين ليحكي لهم عن جده –كما أسلفنا– وكانوا يعاملونه، " كأنه جحش أبكم يريدون له توجيهات متخالفة وليس هو عابدين الذي أما يعرف مايريد أو لا يعرف ولا يريد..."[2]، فالمشبه عابدين والمشبه به الجحش الأبكم، فالصورة تعطي المتلقي أبعاد الحالة التي عليها عابدين وهو وسط هذا الجدال والنقاش السياسي فقد أصبح مثل جحش أبكم لا يقوى أنْ يتفوه ببنت شفة. مما تقدم من الصورة التشبيهية التي أوردناها نرى أنَّ الكاتب يلتقط صوره من بيئته ومحيطه الاجتماعي.

الصورة الاستعارية.

الاستعارة: metaphore تشبيه حذف أحد طرفيه، ولا بدَّ أنْ تكون العلاقة بينهما المشابهة مع وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والغرض منها إيضاح الفكرة وإبراز الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في عاطفة المتلقي ويلهب خياله[3]، وهي: "لون من ألوان التعبير المجازي يقوم على استعارة لفظة لتؤدي معنى لفظة أخرَى أو استعارة صفة أو أكثر من الصفات التي عرف بها شيئ لشيئ آخر ليست هذه الصفات من طبيعته"[4]. تتعدد أنواع الاستعارة وأقسامها عند علماء البلاغة، الاستعارة الأصلية، التبعيَّة، التصريحية، المكنية، التمثيلية، وغيرها. في رواية مهرجان المدرسة القديمة تم توظيف الصورة الاستعارية في مواضع متعددة نقرأ منها قول الأمين: "ثم هبط

---

[1] – إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص13.

[2]– نفسه، ص45.

[3] – انظر، وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مصدر سابق، ص27.

[4]– فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط1 1986م، ص21.

علينا الوعي مفاجأة ذلك الصباح جامداً مفجعاً بمرارة الفقد والخيانة"[1]، توظيف الفعل هبط يشير إلى أنَّ دهشة أولاد كباشي ستكون عظيمة حينما يتذكروا مرين وقد فجعوا بمرارة فقده، فالسارد يلبس الوعي وهو معنوي ثوب المحسوس ليؤكد عظم الفقد في نفوسهم.

من الصورة أيضاً معاتبة السارد للضو، وليس عتابه لغضبٍ ولكنَّه لم يتوقع ألّا يعرف أنَّ للضو علاقة بمرين إذ إنَّه تزوج أخته مهال وهو لم يدرِ أنَّ زوجة الضو شقيقة مرين إلا يوم عرسه، "يدي على الضو قاسية حارة والعتاب يتساقط مني عليه أكواماً، أن نكون كما نحن وأهل الدكة جميعاً يعلمون بما بيننا وجيراننا كل هذه المدة، لا يأكل الضو إلا أكلت معه ولا نادينا إليه إلا جاءنا، أسأله سعر كل سلعة ويسألني قبل أن نبتاع ونشتري..."[2]، فالسارد يستعير الفعل المضارع لدلالة الاستمرار (يتساقط) للعتاب وهو معنوي فيصبح العتاب محسوساً (أكواماً)، كأنَّ باستمرار تساقطه يتراكم بعضه فوق بعض فيصبح أكواماً.

نستطيع أنْ نتابع مواضع أخرى تظهر فيها الاستعارات، منها ملاحظة السارد للشبه الشديد بين مرين وشقيقته مهال فيقول: "نفس الأيدي والحركات إذا فتحا فميهما بانت تلك الأسنان المرصوصة المربعة ولم يرقص اللسان وجاء الكلام دون تفكر ودون رمش"[3]، هنا يستعير الرقص للسان باسناد الفعل يرقص تشبيهاً له بإنسان.

يجدر بنا أنْ نتناول هذا الجزء الذي يتحدَّث عن الاستعارة، ويشير إلى المؤثرات المتبادلة بين المجردات والمحسوسات، "فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرْس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رونق لها مالم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تَكُنْها، إنْ شئت أَرَتْك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا الفعل كأنَّها قد جُسِّمَتْ حتى رأتها العيون وإن شئت لطَّفْت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها

---

[1]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص3.

[2]- نفسه، ص4.

[3]- المصدر السابق، ص7.

إلاالظنون"[1]، هذا النص رقم قدمه إلا أنَّه صالحٌ للدرس والتأمل فالاستعارة تحول الجماد إلى كائن حيٍّ، ينسب إليه الأفعال، وبها يجسَّد المجرَّدات وتكتسب هيئة المادة المحسوسة.

3- الصورة الكنائية.

الكناية:melonymy "تعبير يساق ولا يراد لذاته بل يراد ما يرتبط به"[2]، قام السارد بتوظيف عددٍ من الصور الكنائية في هذه الرواية لتؤدي وظائف متعددة نطالع في هذا الجزء فنجد السارد وحميدة وصالح ورباح يحملون النبال في العطلات المدرسية ويذهبون إلى الغابة بالقرب من المدرسة يقتلون (الضباب)، وبحسب حجم الضب أو شكله يشبهونه بأساتذتهم الذين كانوا يقسون عليهم بالعقاب الزائد، يرمونه بالحجارة حتى يسقط ميتاً، يتشفى هؤلاء التلاميذ -الذين تحمل صدورهم مواجد على أساتذتهم- بقتل هذه الضباب "شددت النبلة وقلت مهما يكن لابد أنْ أبرع مثلهم أطلقتُ الحجر وملأتُ عيني منه وشددت أكثر فأكثر وتأكدت بالحيلة واللؤم تلبد يرانا بحافة عينيه لمدة ثم فككته سمعت الرضة على الفرع ولربما سمعوها وجاء متشلخاً فانبطح وعاطوا"[3]، السارد يوظف الصورة الكنائية في قوله (ملأت عيني) تأكيداً لصفة التدقيق.

نقرأ هذا النص وفيه يجعل مرين أستاذه عبد الباري أضحوكة المدرسة القديمة، ذلك أن زوج الأستاذ عبد الباري تستدعي مرين وتترجاه أن يجلب لها ماتحتاجه، وتصفه بملك الملوك "نادته وأصرت تناديه ويتكاسل متمنعاً لكنه يصل إليها...أشارت له وتكلمت له منحنية عليه تمسح أكتافه بالحنين والرجاء الملح كأنها ستبرك أمامه رافعة يديها بالطلب عند قدميها تضعهما على رأسها كأنه ملك الملوك. ولا ترى لأفندي عبد الباري أهمية فيما يمكن أن يسميه المشاهدون استذلالاً أو مهانة. كأن العصر كله سيمضي وهي لا تزال تتمسح به راجية عند الباب. كأنها من خوف لهفتها لن تنفك عنه أبداً باقية على الشكوى غير قابلة بتحركه بعيداً ساعياً في مرضاتها يحاول لو يشبع سعار أهوائها التافهة"[4]، هذا النص مليئٌ بالتشبيهات والرجاءات إنْ دلَّ إنَّما يدل على لهفة المرأة الشديدة لطلبها

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط**1**، **1412**هـ-**2004**م، ص**41**.

[2]- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ص**291**.

[3]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص**28**.

[4]- نفسه، **32**،**33**.

الذي لم تسمِّه لنا لكنَّه يتَّضح من خلال توظيف هذه الكناية (تشبع سعار أهوائها التافهة) أنَّها حُبلى واشتدَّتْ شهوتها لبعض المآكل، وتتضح هذه الصفة في قوله: "يأكل أفندي عبد الباري القنفذ من صاج الوحم وزوجته تكلف صاحبها يتعب لها إلى الوادي مع المغربية يصيده لها وتفتر بالحمل والطبيخ ثم ينسرق إلى صحافها يأكله حتى العظام ألا تزعل، العيفه البخس ناس المداين تخيل يأكلون القنافذ"[1]، يخفي مرين الخبر عن زملائه وبالعزم والإصرار يذهب وحيداً إلى الوادي مع المغيب ويأتي لها بما اشتهته نفسها. علو الهمة والمقام في شخصية مرين أنْ يتعب غاية التعب ويتحاوم في الأودية ليجلب لامرأة عدوه ماتشتهي إلا أنَّها لم تستطيع إشباع شهوتها، فبعد أنْ شوتْ القنفذ تسلل زوجها إلى المطبخ وأكله.

أهم ماوصل إليه البحث بشأن توظيف السرد في رواية مهرجان المدرسة القديمة:

الصيغة السردية من أدوات السرد التي وظفت في خدمة الأحداث، وهو ماجعل الكاتب يستخدم الأسلوب غير المباشر في التعبير عن الشخصيات في المواقف المختلفة، والأسلوب المباشر في عرض أقوالها، وتنوعت أنماط السارد ورؤيته السردية بحسب الضمائر التي حددتْ موقعه في النص الروائي في ثلاثة أشكال بدرجات متفاوتة: السارد المشارك، السارد المشاهد، السارد الغائب.

[1]- إسحق، إبراهيم: مهرجان المدرسة القديمة، ص36.

الخاتمة:

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى نهاية هذا البحث الموسوم بـ"توظيف السرد وتقنياته في روايتي أعمال الليل البلدة ومهرجان المدرسة القديمة لإبراهيم إسحق" وفيه سلطتنا الضوء على إبراهيم إسحق الذي خاض غمار العمل السردي فأثبت حضوره سردياً من خلال ست روايات منها الروايتين المدروستين؛ هذا وقد بدأ البحث بالرِّواية متناولاً نشأة الرواية الفنية وتطوُّرها، وتطرق للرِّواية العربية والآراء المتعددة حول نشأتها وأصولها، وتناول الرِّواية السودانية ودوافع ظهورها، ومراحل تطوُّرها، ووقف على عناصر الرواية، واحتوى أيضاً على تقنيات السرد الروائي ومكوناته، بعد ذلك انتقل إلى الجانب التطبيقي، فتناول توظيف السرد في روايتي أعمال الليل والبلدة ومهرجان المدرسة القديمة، وفيهما قام بدراسة التقنيات السرديَّة التي وظَّفها الكاتب في بناء معماريهما الفني، هذا وقد خلص البحث إلى نتائج أبرزها:

- إنَّ الكاتب يوظف تقنية الإيقاع السردي من خلاصة وحذف ومشهد ووقفة للتحكُّم في حركة السرد تسريعاً وإبطاءً.

- استطاع الكاتب أنْ يتحرر من بعض قيود الرواية الكلاسيكية وسطوة الراوي العليم، من خلال استخدام تعدد الرواة، واعتماده على الإحالة.
- وظَّف الكاتب في النصين المدروسين عدداً من تقنيات السرد الروائي الحديثة، مثل: الاسترجاع والاستباق، وتسريع السرد وإبطائه، والمونولوج الداخلي والخارجي، وجاءتْ المشاهد الحوارية كثيرة ومطولة وغلبتْ عليها اللهجة المحلية.
- عمد الكاتب في رواية أعمال الليل والبلدة إلى التناص القرآني، كما أفاد من الأحداث التاريخية، وكان ذلك من دعامات معماره الرِّوائي فيها.
- زمن السرد في رواية مهرجان المدرسة القديمة مزدوج يجمع بين السرد الماضي والسرد المتزامن غير أنَّ الماضي المسترجع استقل حيزاً أوسع من الحاضر.
- الصيغة السردية من أدوات السرد التي وظفها الكاتب لخدمة الحدث في رواية مهرجان المدرسة القديمة، وهو ما جعله يستخدم الأسلوب غير المباشر في التعبير عن الشخصيات في المواقف المختلفة، والأسلوب المباشر في عرض أقوالها.
- علاقة السارد بالضمائر السردية في رواية مهرجان المدرسة القديمة تبَّدت في توظيف ضميري المتكلم والغائب حسب مدركات السارد في الأحداث أو مشاهداته لها.

التوصيات:

- يوصي الباحث بضرورة إخضاع روايات إبراهيم إسحق لمزيد من الدراسة والبحث لأنَّها تحفل بالكثير من التقنيات والأساليب التي بحاجة إلى الدِّراسة.
- الاهتمام بالرِّواية السودانية وإبراز دورها في معالجة قضايا المجتمع ومشكلاته.

ملحق: التعريف بالكاتب وأعماله الأدبية

التعريف بالكاتب وأعماله:

هو إبراهيم إسحق إبراهيم ولد بقرية فريق (عَمَار جديد) عام ستة وأربعين وتسعمائة وألف للميلاد على بعد خمسين ميلاً جنوب شرق الفاشر بغربي السودان ، وهي الآن وحدة إدارية تتبع لمحلية كليمندو.عاش طفولته الباكرة في قريته مثل سائر أبناء القرى ومنطقة ودعة منطقة ذات تنوع بيئي وثقافي ولُغوي. بدأ تعليمه بخلوة (أم دروته) المجاورة لمنطقته على يد الشيخ زكريا إبراهيم[1].

التحق بمدرسة القرية، ثم انتقل إلى أولية الفاشر، فالفاشر الأهلية الوسطى عام 1957م، وفيها بدأتْ تتشكل شخصيته من خلال انكبابه على القراءة التي أصبحتْ نافذة يطل منها على حياة أرحب، حيث وجد ضالته فيها بمكتبة المدرسة الغنية، فاطلع على السِّيَرِ الشعبية والحكايات مثل: سيرة (سيف بن زي يزن) ، وسيرة (بني هلال)، وسيرة (عنترة بن شداد) وحكايات (ألف ليلة وليلة) وغيرها، وكان للنشاط الثقافي داخل المدرسة دورٌ كبيرٌ في تشجيعه على الاطلاع[2].

---

[1] – انظر، غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي، ص**13**.

[2] – انظر، علي، محمد نجيب محمد: حوارات في تدابير الراهن الثقافي، دار المصورات للنشر، ط**1**، **2016**م، ص**14**.

انتقل إلى أم درمان لمواصلة تعليمه، فحدث تحول كبير في بيئته الثقافية والاجتماعية وتلقى تعليمه الثانوي في مدرسة (الأحفاد)، وفيها بدأ أولى كتاباته للقصة القصيرة بتشجيع من بعض أساتذته، بعد أنْ قرأ أكثر من ثمانين رواية لمختلف الكتاب في ذلك الوقت[1]، وكانت كتاباته الأولى ضعيفة فنصحه أساتذه مصطفى مبارك بالاستزادة من القراءة حتى تنضج ملكته الكتابية، فتوقف عنها حتى التحق بمعهد المعلمين العالي(كلية التربية بجامعة الخرطوم) حالياً قسم اللغة الإنجليزية والتاريخ، فقرأ لكبار كتاب الرواية العالميين مثل: جيمس جويس، إرنست همنجواي، ووليم فوكنر وغيرهم، وهذه القراءات أدتْ لترقية قدراته فتمكن من تأليف روايته الأولى(حدث في القرية) عام 1968م، قبل عام من تخرجه[2].

بعد تخرجه في معهد المعلمين العالي عام 1969م عمل معلماً بالمدارس الثانوية مدرسة(السرَّاج) ومدرسة (أبو بكر سرور) بالحارة الأولى، ثم مدرسة محمد حسين الثانوية بأم درمان عام 1973م[3].

لم تتوقف همته العلمية عند إكماله للجامعة بل سعى لمواصلة تعليمه بعد سنوات من تخرجه فالتحق بمعهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ونال فيه درجة الماجستير عام 1984م عن رسالته (هجرات الهلاليين من جزيرة العرب إلى شمال أفريقيا وبلاد السودان)[4].

منذ عام 1982م هاجر إلى المملكة العربية السعودية، وعمل مدرساً للغة الإنجليزية في الرياض، وظل بها وامتهن مهناً أخرى خلاف التدريس حتى العام 2006م، حيث عاد إلى السودان نهائياً. وكانت سنوات غربته الثلاث والعشرين سنة مثمرة علمياً إذ تمكَّن من الاطلاع الواسع على كثير من المصادر والمراجع الأدبية والفكرية المتوافرة في مكتباتها وأسواقها مما يسَّر له جَمْع عدد كبير من الكتب ضمها لمكتبته الخاصة. كما شهدت فترته في بلاد المهجر نشاطاً ثقافياً واسعاً شارك فيه بعدد من المحاضرات

---

[1] – غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإداعي، ص**13**.

[2] – انظر، الدرديري، بابكر الأمين(الدكتور): الرواية السودانية الحديثة، ص**243**.

[3] – غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي، ص**14**.

[4] – انظر، إسحق، إبراهيم: ناسٌ من كافا(قصص قصيرة)، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، السودان، ط**1 2006**م، ص**233**.

التي قدمها عن الرواية السودانية بين الحاضر والمستقبل في فعاليات دورة الثقافة والتنمية التي كانت تقيمها الهيئة الطوعية لدعم التعليم العالي بالسودان مساء كل خميس بمقر السفارة السودانية بالرياض[1].

عاد إبراهيم إسحق نهائياً إلى السودان عام 2006م، ويعيش الآن في أم درمان (الثورة) الحارة الثانية.

تبوأ منصب رئاسة اتحاد الكتاب السودانيين، دورة 2007م–2008م، وأصبح عضواً في مجلس تطور وترقية اللغات القومية في السودان، وهو عضوٌ في مجلس أمناء جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي لعِدَّة دورات، ولم يتوقف نشاطه الكتابي فظل يشارك بمقالاته الأدبية في الصحف والمجلات السودانية، إضافة لمشاركاته الثقافية في اللقاءات والحوارات الإذاعية والتلفزيونية.

تدور أعماله الروائية حول آل كباشي، وهم أسرة خيالية اصطنعها إسحق رواة لأعماله الروائية، في المكان الذي اخترعه (الدكة) ويظهر تأثره ببعض كتاب الغرب مثل جيمس جويس ووليم فوكنر وغيرهما، "كان النمط الذي صنعه جيمس جويس في دبلن، وفوكنر في المسيسبي، وشولوخوف في وادي الدون كانت هذه الأنماط مغرية لي بالتحدي الذاتي على مستوى الثقافات السودانية والعربية والأفريقية"[2].

تشكل العتبات* النصية الخاصة بفواتح أعمال إبراهيم إسحق قيمة اعتبارية في تشكيل عالم النص وتتمثل في أقوال بها يستهل المتن على شكل مقتبسات من صنوف الإبداع والفكر والبحث أو شواهد حية من حكم وأمثال وتأملات وغيرها يضعها في شكل نصوص مقتبسة بعد العناوين وقبل النصوص الروائية ، فقد اقتبس من (القديس أوجستين)[3]، و(رابندرات طاغور)[4]، وغيرهما، "أنا ككاتب قصة لابد وأن انظر للتجربة

---

[1] – لقاء بين الباحث والكاتب، السبت**14** أغسطس، **2018**م، الساعة الواحدة ظهراً مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، السودان.

[2] – غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي، ص**70**.

* هي مفتاح إجرائي أولي للتوغل التدريجي في عوالم النص، ويشتمل على: غلاف العنوان الرئيس، الإهداء، العناوين الداخلية، مقدمات، فهارس وغيرها.

[3] – كاتب وفيلسوف من أصل لاتيني ولد في **13** نوفمبر **354**م، وتوفى في **28** أغسطس **430**م، يُعدُّ من أهم الشخصيات المؤثرة في المسيحية الغربية.

[4] – فيلسوف وشاعر كاتب هندي ولد في **5**، يونيو **1861**م وتوفى في السابع من أغسطس آب عام **1941**م، مثل تغييراً مهماً في الثقافة الهندية، ويعد أول شخص غير أوربي ينال جائزة نوبل في الآداب عام **1913**م.

العالمية كلها في التعامل مع التراث الإنساني والتراث القومي واستقي منه الصورة التي بإمكاني تطبيقها في كتاباتي الخاصة"[1].

أعمال إسحق الأدبية:

إبراهيم إسحق من الأدباء غزيري الإنتاج الأدبي في جنسي الرواية والقصة القصيرة، وإنْ اشتهر بالرواية إلا أنَّ قصصه القصيرة من الجودة بحيث صارتْ رقماً في الأدب السوداني القصصي، وهو حسب توجهه الأكاديمي باحث في الفلكلور.

الأعمال الروائية لإبراهيم إسحق:

1-رواية حدث في القرية، صدرتْ عن إدارة النشر الثقافي، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، السودان، عام 1969م.

2-رواية أعمال الليل والبلدة، عن دار جامعة الخرطوم للنشر عام 1971م.

3-رواية مهرجان المدرسة القديمة، عن إدارة النشر الثقافي، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، 1976م.

4-رواية أخبار البنت مياكايا، نشرتْ كاملة في مجلة الخرطوم عام 1980 وصدرت عن مركز الدراسات السودانية- الخرطوم/ القاهرة(مايو 2001م).

5-رواية وبال في كليمندو، نشرتْ في جريدة الخرطوم عام 1999م، وصدرت عن مركز الدراسات السودانية_ الخرطوم/ القاهرة. عام(2002م).

6-رواية فضحية آل نورين، نشرتْ أجزاء منها في مجلة السوداني المغترب 1979م، وصدرت بالرياض، المملكة العربية السعودية، (2004م)[2].

المجوعات القصصية المنشورة لإبراهيم إسحق:

1-ناسٌ من كافا، ضمتْ اثْنَتَي عَشْرَةَ قصةً، صدرتْ عن مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، السودان، 2006م، وسبق أنْ نُشرتْ منها عشْر قصص متفرقة بالصحف والمجلات مابين 1975م-1998م.

2- عرضحالات كباشية، ضمَّتْ إحدى عشْرة قصة، صدرتْ عن هيئة الخرطوم للصحافة والنشر،2011م، وهذه المجموعة نشرتْ منها ثلاث قصصٍ في

[1] – إسحق، إبراهيم: استلهام التراث في القصة، مجلة الثقافة السودانية، فبراير **1981**م، ص**28**.

[2] – إسحق، إبراهيم: ناسٌ من كافا(قصص قصيرة)، ص**234**.

السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، والأُخرى نُشرتْ بالصحف في النصف الثاني من العقد الأول في الألفية الثالثة.

3- حكايات من الحلالات، ضمتْ اثْنَتَي عشْرة قصةً، صدرت عن هيئة الخرطوم للصحافة والنشر عام 2013م، ونُشرتْ منها سبع قصص بالصحف في السبعينيات من القرن الماضي، وخمس قصصٍ نُشرت في منتصف العقد الأول من الألفية الثالثة[1].

بالنسبة لأدب إبراهيم إسحق بقسميه(الرواية والقصة) نلحظ عدم تزامن النشر مع التأليف في بعضه، ومن ذلك أنَّ روايته (فضيحة آل نورين) أُلِّفتْ منذ العام 1973م، ونُشرتْ عام 2004م. وكذلك روايته (أخبار البنت مياكايا) فقد ألفت عام 1980م بينما لم تصدر طبعتها الأولى إلا عام 2001م؛ ومعظم روايات إبراهيم إسحق طُبعتْ طبعة واحدة باستثناء روايته (أخبار البنت مياكايا) إذ صدرتْ منها طبعة ثانية عام 2014م.

مكانته العلمية:

بعد مضي نصف قرن من الزمان على بدايات الكتابة السردية للكاتب إبراهيم إسحق وقف على إنتاجه السردي عدد كبيرٌ من النقاد والدارسين تناولوا سردياته بالدراسة والتحليل فقدم كثير منهم شهادات وإفادات دلَّتْ على المكانة العلمية له في الساحة الأدبية والثقافية؛ ومن هؤلاء سودانيون وأجانب نذكر منهم الكاتب المصري أحمد شريف الذي قال عن أسلوبه في الرواية أنَّه: " موجز وغني يحتاج إلى أكثر من قراءة لكي يصل القارئ إلى النبع الصافي الذي يغذي شرايين الرواية"[2]، ويقول عنه القاص عيسى الحلو: "روائي يمتاز بالتجويد الجمالي الشكلاني للرواية كما يمتاز باختيار المضامين التي تمثل قضايا مهمة وحيوية على مستوى الحراك الاجتماعي والثقافي السوداني العام، وهي قضايا لا تنكفئ على المحلي بقدر ما هي مفتوحة على الإنساني في قيمته الأخلاقية والثقافية"[3]، ويقول محمد المهدي بشرى: "نعتقد أنَّه أخذ البداية المشوقة والملغزة التي تفتح شهية القارئ لمتابعة السرد، من الأدب الشعبي عامة والحكاية الشعبية والخرافية على وجه

---

[1] – انظر، بشرى، محمد مهدي: الرواية السودانية في **60** عاماً، ص**225**.

[2] – غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي، ص**100**.

[3] – الحلو، عيسى: مقال عن تكريم الروائي إبراهيم إسحق، صحيفة الرأي العام، **26** أبريل **2013**م.

الخصوص...فهو قد تعمق في دراسة الأدب الشعبي وتخصص فيه وله مساهمات مثل...(ود الملك وود الحطاب)[1]. ونختتم هذه الجزئية بشهادة مصطفى محمد أحمد الصاوي، "تتخذ نصوص إبراهيم إسحق الروائية أهمية استثنائية إذ تعبر في عوالمها المتخيلة عن نسق يفتقد حضوره الثقافي ويسعى لتأكيد هويته بحصر واستدعاء الملامح الأساسية لذلك الحضور، وبتقديمها لكل من الذات والآخر"[2]. أي أنَّ إبراهيم إسحق له عالم خاص فالبيئة التي يعبر عنها لم تكن معروفة لدى الآخر فهو يسعى لأظهارها وتعريفه بها من خلال عكس أنشطته الاجتماعية والثقافية.

الكتب التي تناولت بعض أعماله:

1-بانوراما الرواية الحديثة: سيد حامد النساج، الذي صدر عن دار المعارف بمصر عام 1980م، فقد تناول روايات إبراهيم إسحق الثلاث الأولى (حدث في القرية، أعمال الليل والبلدة مهرجان المدرسة القديمة).

2- قراءة في الأدب السوداني: فضيلي جماع، 1991م تناول في هذا الكتاب موضوعاً بعنوان: إبراهيم إسحق إضافة جادة للرواية السودانية.

3- الرواية السودانية الحديثة: بابكر الأمين الدرديري، دراسة دكتوراة قُدمتْ في جامعة القاهرة عام 1975م وتم طبعها عام 2007م. عن دار جامعة الخرطوم للنشر.

4-بحوث في الرواية السودانية، تضمن الأوراق العلمية في مجال الرواية السودانية التي تم تقديمها عبر المؤتمرات المصاحبة لفعاليات إعلان جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي 2003م-2008م: تقديم مصطفي محمد أحمد الصاوي، تحرير أحمد الطيب عبد المكرم، فيه ورقتان عن إبراهيم إسحق، الأولى بعنوان: إبراهيم إسحق بين الأسطوري والتاريخي قراءة في روايتي وبال في كليمندو وأخبار البنت مياكايا قدمها مجذوب عيدروس. والثانية بعنوان: الإبداعية في القص السوداني أو: مأزق الهوية والانتماء قدمها المرحوم أحمد عبد المكرم.

---

[1] – انظر، بشرى، محمد المهدي: الرواية السودانية في **60**عاماً، ص**249**.

[2] – الصاوي، مصطفى محمد أحمد(الدكتور): البهاء النادر في سرد إبراهيم إسحق، صحيفة الخرطوم، **26** فراير **2014**م.

5-الاتجاه الواقعي في الرواية السودانية الحديثة بين النظرية والتطبيق: بشير عباس بشير، دراسة دكتوراة مقدمة لجامعة القاهرة عام 1983م وطُبعت عام 2011م عن مطبعة جامعة أم درمان الإسلامية.

6- الرواية السودانية في 60عاماً: محمد المهدي بشرى، 2014م[1].

7- أُنْسُ الكُتُب: عبد الله علي إبراهيم، 2014م.

8-مقالات عن السرد والنقد في السودان: فيصل مالك، 2015م.

9- إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي: نبيل غالي، 2015م.

10- حوارات في تدابير الراهن الثقافي، محمد نجيب محمد علي، 2016م.

11- ببليوغرافيا الرواية السودانية(1948م-2015م): نبيل غالي، 2016م.

فالأستاذ إبراهيم إسحق هو أحد أبرز كتاب السرد في السودان له إسهامات عديدة تتوزع مابين القصة والرواية، وله مشاركات فاعلة في المحافل الثقافية في السودان.

[1] - غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي، ص15-16.

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية:

الرقم	الآية	السورة	رقم الآية	رقم الصفحة
1	﴿ ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتۡهُم مُّصِيبَةٞ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ ﴾	البقرة	156	103
2	﴿ وَمَثَلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ ٱلَّذِي يَنۡعِقُ بِمَا لَا يَسۡمَعُ إِلَّا دُعَآءٗ وَنِدَآءٗۚ صُمُّۢ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَعۡقِلُونَ ﴾	البقرة	171	105
3	﴿ أَلَمۡ تَرَ إِلَى ٱلَّذِي حَآجَّ إِبۡرَٰهِـۧمَ فِي رَبِّهِۦٓ أَنۡ ءَاتَىٰهُ ٱللَّهُ ٱلۡمُلۡكَ إِذۡ قَالَ إِبۡرَٰهِـۧمُ رَبِّيَ ٱلَّذِي يُحۡيِۦ وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا۠ أُحۡيِۦ وَأُمِيتُۖ قَالَ إِبۡرَٰهِـۧمُ فَإِنَّ ٱللَّهَ يَأۡتِي بِٱلشَّمۡسِ مِنَ ٱلۡمَشۡرِقِ فَأۡتِ بِهَا مِنَ ٱلۡمَغۡرِبِ فَبُهِتَ ٱلَّذِي كَفَرَۗ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾	البقرة	258	104
4	﴿ هَٰٓأَنتُمۡ أُوْلَآءِ تُحِبُّونَهُمۡ وَلَا يُحِبُّونَكُمۡ وَتُؤۡمِنُونَ بِٱلۡكِتَٰبِ كُلِّهِۦ وَإِذَا لَقُوكُمۡ قَالُوٓاْ ءَامَنَّا وَإِذَا خَلَوۡاْ عَضُّواْ عَلَيۡكُمُ ٱلۡأَنَامِلَ مِنَ ٱلۡغَيۡظِۚ قُلۡ مُوتُواْ بِغَيۡظِكُمۡۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمُۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ ﴾	آل عمران	119	101

5	﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَـٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴾	آل عمران	185	102
6	﴿ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَـٰهُ بِهَا وَلَـٰكِنَّهُۥٓ أَخْلَدَ إِلَى ٱلْأَرْضِ وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُۖ فَمَثَلُهُۥ كَمَثَلِ ٱلْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَث أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثذَّ ذَّٰلِكَ مَثَلُ ٱلْقَوْمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُوا۟ بِـَٔايَـٰتِنَاۚ فَٱقْصُصِ ٱلْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾	الأعراف	176	104
8	﴿ وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِى مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِى مُخْرَجَ صِدْقٍ وَٱجْعَل لِّى مِن لَّدُنكَ سُلْطَـٰنًا نَّصِيرًا ﴾	الإسراء	80	103
9	﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۗ وَنَبْلُوكُم بِٱلشَّرِّ وَٱلْخَيْرِ فِتْنَةًۖ وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ ﴾	الأنبياء	35	102
10	﴿ثُمَّ نُكِسُوا۟ عَلَىٰ رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَـٰٓؤُلَآءِ يَنطِقُونَ ﴾	الأنبياء	65	100
11	﴿ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِىٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتَ عَلَىَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَىَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَـٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِى بِرَحْمَتِكَ فِى عِبَادِكَ ٱلصَّـٰلِحِينَ ﴾	النمل	19	ب
12	﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ ﴾	العنكبوت	57	102
13	﴿ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ ﴾	الواقعة	30	103
14	﴿ ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ ﴾	عبس	39	101
15	﴿ فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنۢبِهِمْ فَسَوَّىٰهَا ﴾	الشمس	14	99

فهرس الشواهد الشعرية:

القافية	البيت	قائله	البحر	رقم الصفحة
الهمزة	أرَى إبِلـي بـجوفِ المـاءِ حنَّـت*وأَعْـوزَها به المـاءُ الـرَّوَاءُ	الحطيئة	الوافر	12
الدال	تمـنَّى رجالٌ أنْ أمـوْتَ وإنْ أمُـتْ**فتِلكَ سبيلٌ لسْـتُ فيـها بأوحدِ وما موْتُ مَنْ ماتَ قَبْلي بضائرِي**ولا عيْشُ مَنْ عاشَ بَعْدي بمخلدي	الشافعي	الطويل	102
اللام	فتولّـوَا فـاتِراً في مَشْيَهُمُ**كـرَوَايا الطِّبْـع همَّـتْ بالـوحَلِ	لبيد بن ربيعة	الرمل	12
اللام	وقـد اغْتدِي والطَّـيْرُ في وُكَناتـها**بمنجردٍ قَـيْدَ الأوابـدِ هيْكلِ كُـمَيْت يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْـنِه**كما زلَّتِ الصَّفْواءُ بالمـتنزِّل مِسَـحٍّ إذا ما السَّابحاتُ على الـونَى**أثَرْنَ غُباراً بالكديد المركَّلِ لهُ أيـطلا ظَبْـيٍ وسـاقا نعامةٍ**وإرْخاء سِـرْحانٍ وتَقْريـبُ تَتْفُلِ كأنَّ على المتنين منه إذا انْحى**مدارك عَرُوس أو صلاية حنظلِ	امرئ القيس	الطويل	96

فهرس المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر.

1. القرآن الكريم.
2. إسحق، إبراهيم، أعمال الليل والبلدة، قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، الخرطوم، السودان، ط1، 1971م.
3. ـــــــــــ، مهرجان المدرسة القديمة، إدارة النشر الثقافي، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، السودان، ط1، 1976م.

ثانياً: المراجع العربية.

1. إبراهيم، عبد الله: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988م.
2. ـــــــــــ، المتخيل السردي..مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1990م.
3. ـــــــــــ، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
4. الإبراهيم، ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م.

5. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين أبي الفداء(الإمام): تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، م8، م6، م5، م4، م3، م2، ط1، 1418هـ-1997م.
6. ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن مكرم(الإمام): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م14، ط3، 1414هـ-1994م.
7. أحمد، خليل: معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1995م.
8. الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م.
9. الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط7، 1988م. 147
10. إسماعيل، عز الدين(الدكتور): الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1425هـ-2004م.
11. إسماعيل، محمد السيد(الدكتور): الرواية والسلطة. بحث في طبيعة العلاقات الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2009م.
12. الإمام الشافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس: ديوان الشافعي(الجوهر النفيس في شعر محمد بن إدريس)، تقديم: محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سيناء للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر،(د.ط.ت).
13. امرئ القيس: ديوان امرِئ القيس، شر: الدكتور محمد الإسكندراني، ونهاد رزوق، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1428هـ- 2007م.
14. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009م.
15. بدر، عبد المحسن طه(الدكتور): الرواية العربية في مصر 1938-1970م، دار المعارف، مصر، ط5، 1992م.
16. بشرى، محمد المهدي: الرواية السودانية في 60عاماً، مطبعة جامعة الخرطوم، الخرطوم، السودان، ط1، 2015م.

17. بشير، بشير عباس(الدكتور): الاتجاه الواقعي في الرواية السودانية بين النظرية والتطبيق، دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر، السودان، ط1، 1431هـ-2011م.
18. البكري، أحمد: نماذج من القصة النسائية السودانية، المركز السوداني للثقافة والإعلام بالتعاون مع مؤسسة برنس كلاوس الهولندية، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.
19. تيمور، محمود: القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ت).
20. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، القاهرة، مصر، ط1، 1412هـ-1991م.
21. ـــــــــــ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.
22. الجندي، أنور: أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1968م.
23. الجيار، مدحت(الدكتور): السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008م.
24. الحاجي، فاطمة: الزمن في الرواية الليبية، الدار الجماهرية، مصراتة، الجماهيرية العربية الليبية، ط1، 2000م.
25. الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسي: ديوان الحطيئة، تح: نعمان أمين طه، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة، مصر، ط1378هـ-1958م.
26. الخبو، محمد: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة(1976-1986م)، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2003م.
27. خطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية- اللغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990م.
28. الداية، فايز(الدكتور): جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

29. الدرديري، بابكر الأمين(الدكتور): الرواية السودانية الحديثة- دراسة تحليلية نقدية من عام 1940م-1975م، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 2007م.
30. درويش، أحمد(البرفيسور): النص والتلقي، حوار مع نقد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.
31. الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ج1، 1420هـ-2000م.
32. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1401هـ-1981م.
33. الرويلي، ميجان، وسعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م. 149
34. الزغبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، 1993م.
35. زيتوني، لطيف(الدكتور): الرواية العربية البُنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.
36. ــــــــــــ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
37. زيدان، محمد مصطفى: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، ط2، 2004م.
38. السعافين، إبراهيم(الدكتور): تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1887م-1967م)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980م.
39. سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط).
40. سمعان، انجيل بطرس(الدكتورة): دراسات في الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.
41. سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.

42. شبيكة، مكي(الدكتور): السودان عبر القرون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.
43. شراد، شلتاغ عبود(الدكتور): مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجد لاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998م.
44. شعث، أحمد مير: جماليات التناص، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، 2013-2014م.
45. الصاوي، مصطفى محمد أحمد(الدكتور)، وأحمد عبد المكرم: بحوث في الرواية السودانية(أوراق المؤتمرات العلمية لجائزة الطيب صالح 2003-2008م)، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، السودان، ط1، 2010م.
46. صغير، أحمد العزى: تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسرة الذاتية، دراسة موازنة، زارة الثقافة والسياحة، اليمن،2004م.

47. عاشور، عمر: البنية السردية عند الطيب صالح، مطبعة الحياة، الخرطوم، السودان، ط1، 2011م.
48. العامري، لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1386هـ-1966م.
49. عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1420هـ -2009م.
50. عبد الغني، مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994م.
51. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار الحداثة، بيروت، ط1981م، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط1979م.
52. عبيد، محمد صابر، وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م.
53. عجب الفيا، عبد المنعم: من التفكيك إلى التأويل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1438هـ-2017م.

54. العجمي، مرسل فالح: الواقع والمتخيل، أبحاث في السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة نوافذ المعرفة، العدد السادس، نوفمبر 2014م.
55. عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،(د.ط)، 2005م.
56. العزب، محمد أحمد(الدكتور): أصول الأنواع الأدبية، دار مالي الإسلامية، القاهرة، مصر، 1996م.
57. عصفور، جابر: نجيب محفوظ الرمز والقيمة، جائزة القذافي العالمية للآداب، الجماهيرية العربية الليبية، ط1، 2010م.
58. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.
59. علي، محمد نجيب محمد: حوارات في تدابير الراهن الثقافي، دار المصورات للنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 2016م.
60. العيد، يمنى(الدكتورة): الرواية العربية وبنيتها الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2011م.
61. غالي، نبيل: إبراهيم إسحق ومشروعه الإبداعي(دراسة ببلومترية وثائقية)، مركز ألوان للطباعة، الخرطوم، السودان، ط1، 2015م.
62. الغباري، عوض: دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.
63. فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م.
64. فضل، صلاح(الدكتور): بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة، عالم المعرفة، الرقم(164)، 1992م.
65. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(العلامة اللغوي): القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1،ج2، ج3، ج5، ط1، 1412هـ-1991م.

66. الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م.
67. قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب، القاهرة، مصر، 2004م.
68. القاضي، محمد، وآخرين: معجم السرديات، دار تالة للنشر، الجزائر، ط1، 2010م.
69. القدال، محمد سعيد(الدكتور): تاريخ السودان الحديث1820م-1955م، مركز عبد الكريم ميرغني، أم درمان، السودان،ط2، 2002م.
70. الكردي، عبد الرحيم: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 2009م.
71. لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2010م.
72. مرتاض، عبد الملك(الدكتور): في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، الرقم(240)، 1998م.
73. المرزوقي، سمير، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)، ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط1، 1986م.
74. الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية..عصر الإبداع، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط2، 1416هـ-1996م.
75. الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988م.
76. ميرغني، عز الدين(الدكتور): بنية الشخصية الروائية عند الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، وعرس الزين، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 2015م.
77. نجم، محمد يوسف(الدكتور): فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط10، 1989م.

78. النساج، سيد حامد(الدكتور): اتجاهات القصة المصرية القصيرة، سلسلة الدراسات الأدبية دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978م.
79. ـــــــــــ، بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
80. نور الدين، صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994م.
81. نيل، عادل(الدكتور): جماليات النص السردي، رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م.
82. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 2010م.
83. هيكل، أحمد: الأدب القصصي والمسرحي، دار المعارف، القاهرة، مصر.
84. وادي، طه(الدكتور): دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994م.

85. ـــــــــــ، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.
86. وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.
87. ياغي، عبد الرحمن(الدكتور): الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار الفاربي، بيروت، لبنان، ط1، 1972م.
88. يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2005م.
89. ـــــــــــ، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.
90. يوسف، آمنة(الدكتورة): تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م.

ثالثاً: المراجع المترجمة.

1. إمبرت، إنريكي أندرسون: القصة القصرية..النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي موافي، مراجعة: الدكتور صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،2001م.
2. بارت، رولاند: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط2، 1993م.
3. ـــــــ، هسهسة اللغة، الأعمال الكاملة5، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998م.
4. برنس، جيرالد: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد(368)، ط1، 2003م.
5. تودوروف، تزفتان: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سبحان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، 1992م.
6. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.
7. جينيت، جيرار، وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.
8. فوكنر، وليم: الصخب والعنف، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2014م
9. لودج، ديفيد: الفن الروائي، تر: ماهر البطولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.
10. مانغالو، دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
11. مندولا، أ.أ: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

12. هيكل، روجر، ب: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،ط2، 2003م.
13. ويست، بول: الرواية الحديثة(الإنجليزية والمصرية)، تر: عبد الواحد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، 1986م.

رابعاً: المجلات والصحف.

1. الإدريس، محمد: أنواع التناص في الرواية العربية(هذا الأندلسي لبنسالم حميش نموذجاً)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد96، 2016م.
2. الحلو، عيسى: مقال عن تكريم الروائي إبراهيم إسحق، صحيفة الرأي العام،26 أبريل 2013م.
3. الصاوي، محمد أحمد(الدكتور): البهاء النادر في سرد إسحق، صحيفة الخرطوم، 26 فبراير2014م.

4. منقور، مليود عيد: صورة الإسلام في الآداب الغربية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد الثالث، 2005م.
5. الوافي، سامي: المثاقفة النقدية وسؤال الهوية، تفاعل الذات بالآخر، مجلة الآداب، العدد الثاني،2014م، جامعة الملك سعود، الرياض.
6. ولعة، صالح: سيميائية الفضاء الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد45 أبريل نيسان، 2009م.

خامساً: المواقع الإلكترونية.

1-البعاعيت..الأسطورة القديمة..، موقع النيلين للأخبار،**25** ربيع ثاني، **1441**هـ، **12،4،2018**م، الساعة الخامسة وسبع وعشرون دقيقة، صباحاً.
2- أغبال، أحمد: جذور الشر: مقاربة نفسية اجتماعية، **4**/ فبراير/ **2011**م، **htt: //Sophia.over-blog.com.**
3-فلبر ماير، وجيه: أصل الخير والشر لعالم النفس إريخ فروم، موقع يورو عرب برس(**E.A.P**) **10** أغسطس، **2015**م، **7:22**، ص**4.**

فِهْرسُ المحتويات:

	الموضوع 156	رقم الصفحة
	العنوان	–
	الاستهلال	أ
	الآيات	ب
	الإهداء	ج
	الشكر والعرفان	د
	مستخلص البحث باللغة العربية	هـ
	Abstract	و
	المقدمة	1
	الفصل الأول: الرواية النشأة والعناصر	
	المبحث الأول: نشأة وتطور الرواية	13
	المبحث الثاني: عناصر الرواية	30

	الفصل الثاني: السرد الروائي، المكونات، والتقنيات، والعلاقات	
	المبحث الأول: ماهية السرد ومكوناته	43
	المبحث الثاني: تقنيات السرد الروائي	50
	المبحث الثالث: الراوي وعلاقته بالكاتب والمروي له والرؤية	60
	الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية لتوظيف تقنيات السرد في روايتي إبراهيم إسحق	
	المبحث الأول: توظيف تقنيات السرد في رواية أعمال الليل والبلدة	88
	المبحث الثاني: توظيف تقنيات السرد في رواية مهرجان المدرسة القديمة	107
	الخاتمة	135
	الملحق	137
	فهرست الآيات القرآنية	146
	فهرس الشواهد الشعرية	148
	فهرس المصادر والمراجع	149
	فهرس المحتويات	159