التشكيل الدلالي للغة الرواية السودانية

د. مهدي حسن علي الأمين

تعد اللغة عنصراً من أهم عناصر الرواية ، فهي تبين جودة الآداء، وبها تتضح قوة بناء الرواية وتماسكها ، وبها تصرف أكثر من سواها ،كل ادعاء للرواية بمطابقة الحياة حرفياً ، كما أن اللغة لا تسمح بالتعبير عن واقع الحياة إلا بصورة انتقائية وفردية جدا ، لأن عرض الروائي للواقع ممتزج بشخصيته، ومدى عمق تجاربه الذاتية والموضوعية ، وكل ما يستطيع الكاتب رؤيته من واقع الحياة هو: ما يكون موجوداً بالنسبة له على المستوى الكلامي (فالقصة ان أستطاعت محاكاة شيء فهى أنما تحاكي الكلام لا الحياة ، وهى لا تحاكي الأقدار الانسانية وإنما يؤكده أو يحذفه الممثل البشري فى حديثه عنها (١).

فالروائي حينما يبدأ فى بناء عالمه الخاص الذي يضع في إطاره الشخصيات ، ثم يسقط عليه الزمن، فهو يصنع عالماً مكونا من الكلمات ،وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه ، فإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص ،يخضع لخصائص الكلمة التصويرية ، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه بغية خلق صورة تربط بين الدال والمدلول والمشار إليه ، فالدال هو: الكلمات والعبارات التى تشكل العالم التخيلي ، بينما المدلول :هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ ، أما المشار إليه :فهو قد يكون عالم الواقع وقد يكون أيضا عوالم خيالية من صنع الروائي لا وجود له فى عالم الحقيقة . ومن ثم تختلف الروايات طبقا لطبيعة المشار اليه فإذا كان المشار إليه — هو عالم الواقع — الذي يستطيع البشر أن يخبروه بحواسهم ويخضع لقوانين عالم الحقيقة ،ويمكنهم أن يتحققوا من وجوده في عالمهم الحسي ،كانت الرواية واقعية ، وإذا كان المشار إليه تخييليا كانت الرواية مجازية ، ولهذا فإن الكاتب الواقعي إن كان فنانا حقا لن يذهب إلى عرض الحياة فى صورة (فوتوغرافية) ساذجة ولكنه سيذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقة وكمالا من الحقيقة نفسها(٢)

ومن ثم فإن الأديب فى محاولته الدائمة وا لدائبة والمستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة، وعن صورها داخل الوعي الفردي والجماعي ، فهو فى حاجة عن بحث للغة جديدة تفصح عن مكنون دواخل شخصياته، فكل تجربة إبداعية لها لغتها الفنية الخاصة بتطور الصورة الذهنية والحسية، للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصورات متفردة وآراء وقضايا خاصة ،تتشكل باستمرار تشكيلا يناسب واقع الحياة المتغير ، فإذا كانت نقطة انطلاق الروائي وفقا للتقاليد الروائية المعرفة هو عالم الواقع فإن محطة الوصول ليست هى العودة مرة أخرى الى عالم الواقع، بل إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التى تميزه عن غيره، ويتفرد بها عما سواه ، وهذا يتطلب تقنيات فنية خاصة، واستخدام خاص للغة تحمل مدلولات معينة ومجالات متعددة ترتبط ارتباطاً عضوياً بالعناصر الروائية الأخرى ،المكونة للتجربة الابداعية الروائية كى تسقط عليها ظلالها وتكسب منها عمقها وتأخذ عنها إيحاءاتها . ومن هنا يبرز دور اللغة كواسطة فى العمل الروائي لا يمكن تجاهله فى البناء الروائي بأية حال من الأحوال ولكن قبل الولوج في الدراسة اللغة الروائية علينا أن نحدد ماهية ومفهوم (لغة الرواية) إذ نقصد به طريقة الروائي في انتخاب مفرداته وإنتقاء ألفاظ ،تتكون منها الجمل والعبارات والتراكيب فى تجربته الإبداعية الروائية ، فبناء الألفاظ وعلاقتها الدلالية ومدى ما يفجره اللفظ من معنى داخل السياق ، كلها مقومات تسهم فى تحقيق البنية الفنية للرواية ، فاللفظة فى العمل الروائي: هي مرحلة من أهم مراحل الاختبار والتراكيب فهى تتشكل من مادة متفاوتة فى توصيفها العلمي، ومن هنا تؤدي اللفظة وظيفة ذات أهمية عظيمة حين تحتل موضعا تبث من خلاله إشعاعها فى اتجاهات عديدة وتستقبل فى الوقت ذاته إضاءات تلك الاتجاهات المتعددة (لكل جملة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها) (٣) .

وعلى ضوء ما تقدم فإن دراستنا للغة الرواية السودانية فى هذا الصدد، نقصد بها دراسة اللغة الروائية الخاصة التي تنجرعلاقات خاصة عن طريق مجالات ومحاوردلالية ، تنشأ نتيجة تفاعل الكلمات وإستخدامها أحيانا بطريقة رمزية،أوللدلالة على معنى غيرالمألوف أحياناً أخرى ،فى الكشف عن القيمة الأسلوبية لألفاظ اللغة الروائية وتراكيبها من خلال علم إبداع الدلالة،وإذا كانت الدلالة بعامة هي جوهر كل تحليل لغوي ونهايته فان دراسة هذه الدلالة على المستوى الابداعي — بخاصة . وبمنهج أسلوبي هي غاية الغايات (٤) واتكاءً على ما تقدم وانطلاقا في الوقت نفسه

من مجموعة الفروض النقدية الحديثة التي ترى كلها أن العمل الروائي إنما هو أرقى مستوى مادي ومعنوي من مستويات المعرفة الأنسانية، يتبين أن تحليل الأسلوبي أكثر فائدة للدراسة الأدبية النقدية حين يستطيع أن يقدم مبادئ موحدة أويوجد غاية جمالية عامة تشمل العمل الإبداعي برمته (٥).

ومن ثم فلا بد أن يكون النشاط الأدبي ممثلا فى التجربة الروائية من وراء المجالات التقليدية والمفاهيم الخارجية التي غالباً ما ظل فيها الأثر الروائي تابعاً لأ شياء خارجية مرتبطة بظروف ومفاهيم ،لا معنى لها فى التكوين الفني والجمالي له ،ذلك العمل الأدبي — وفقاً للمنهج الأسلوبي — ليس إلا كلاما يجب معرفته في ذاته باعتباره بناءً لفظيا وليس تمثيلا للواقع، كما دأبت بعض الدراسات الأدبية على أن تسمه بتلك الصفات. كذلك فإن هذه الدراسة تهدف إلى البحث عن الإمكانيات اللغوية و الأسلوبية للرواية السودانية ،دون الهدف إلى البحث عن القدرات الفردية لكاتب بعينه ، الا بقدر ما تحتاجه إليه معالجة بعض الظواهر أو تفرضه ضرورة المقارنة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن الرواية وما يتعلق بها من صراع وحركة وشخصيات وحوار تلتقي مع المسرحية في هذه الناصر العامة إلا أن أشد ما يقرب الرواية من المسرحية التى تمثل على خشبة المسرح هو خلق الايهام والمباشرة فى ذهن القارئ ،غير أن هذا الوهم قد يكون شديد الحيوية وقوي الالتصاق بحيث يعطي انطباعا بالمشاركة الفعلية فيما يجرى في الرواية عنه في المسرحية ، ومن ثم يشعر المتلقي أنه لا يقف عند التعاطف مع بطل الرواية فحسب إنما يتماهى معه الى حد لا نجده شائعاً فى المسرحية ، فهو البطل فى خياله يعانى مثله ، ويشعر معه ، ويحس بإحساسه ويتمثل أفعاله وهذا ممكن بالرغم من أن القارئ ، يتابع ما يجرى بطريقة غير مباشرة وبواسطة رمزية بشرط أن يحجم

الراوي العليم عن إقتحام نفسه ،ويمتنع عن إبداء ملاحظاته وتفسيراته إزاء سير الأحداث الروائية ، وغالبا ما تستخدم الرواية الحديثة الطريقة الدرامية أو الإكثار من الحوار أو استخدام وجهة النظر (point of view) لإحداث وهم الحضور والمباشرة فى ذهن القارئ ، وبالتالى خداع عقله وتشجيع خياله على التيه فى مجريات العمل الروائي ، وربما أستخدمت الرواية واحدة أو أكثر من هذه الطرق الحديثة فى سياق مجريات الأحداث الروائية . فالطريقة الدرامية تعنى طريقة التقديم المباشر للأحداث من خلال ضمير المتكلم ،وهى ترمى بذلك الى أن توجد فى القارئ إحساساً بأنه حاضر في المشهد أو مسرح الأحداث ، ولذلك تنتقى صفة الدرامية عن العناصر الروائية التى تجعلنا على وعى بأن ثمة راويا يشرح الأفعال ويفسر الأحداث ، فهذه الطريقة لا تصلح بتاتا للراوي العليم، لان عند تطبيقها بنجاح فى العمل الروائي تمكن القارئ من الاندماج فى الحاضر التخييلي ، وتخلق في نفسه وهما كونه حاضرا فى الزمان والمكان والأحداث ،أما الأكثار من الحوار داخل العمل الروائي فأنه يقوي وهم الحضور كثيراً به ، اذ ينتج أثراً شبيهاً بما يحدث على خشبة المسرح حيث يكون المشاهد حاضراً بالفعل على مقاعد الحضور ، يرى ويسمع ما يجري من حوار على مرمى بصره وسمعه ، وكذا الحال فى الرواية التى تستخدم الحوار كاحد الطرق التقنية فى إحداث الايهام بالحقيقة والمباشرة والفورية لدى القارئ ، رغم ان الإكثار من الحوار من العناصر المهمة فى العمل الروائي وربما كان أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى التلقي ، غيران للحوار قيوده ،فالرواية لا يمكن أن تكتب كلها أو الجزء الأكبر منها بالحوار ، دون أن تفقد الكثير من مرونتها الفنية وحيويتها الابداعية ومثل هذه الرواية تقترب أكثر من المسرحية ،الى حد تفقد خصائصها كراوية تتمتع بسمات فنية عالية وابداعات دلالية خاصة ، مثل تيار الوعى والمونولوج الداخلي أو ما يعرف (بوجهة نظر) كثيمة ابداعة فى إطار العمل الروائي للمحافظة على مباشرة الحوار وإيهام بالواقع والحضور. فى ان وحد معاً. ذلك ان الروائي فى استخدام (وجهة النظر) يقدم كل شيء من خلال ذهن الشخصية الداخلى ، وهذه الطريقة الحديثة فى الرواية لا تيسر التماهي بين القارئ والشخصية الروائية فحسب بل تستشعر أيضا بالمباشرة فى التقديم والفورية التى يتفاعل بها الناس فى الواقع الحياة (فنحن لا نرى أنفسنا كما يرانا الأخرون ، فنحن نعرف أنفسنا من الداخل ، على حد ما عليمون بأنفسنا، أما الأخرون فاننا مجرد مشاهدين لهم ، وكل ما نستطيع عمله هو أن نخمن دوافعه من سلوكهم وأفعالهم) (٦) .

ومن ثم كانت الفكرة الرئيسية أن نعتمد على نماذج محددة من الروايات السودانية فى هذا المبحث كرواية (جزيرت العرض) ورواية (الغنيمة والاياب) ورواية (بركة الشيخ) ورواية (قطرات متناثرة) ورواية (التراب والرحيل) ورواية (موسم الهجرة الى الشمال) .

لأن هذه الروايات تتميز باستخدام اللغة التصويرية التى مجالها المحسوسات أستخداما دلالياً من خلال تحويل الحدث الوقائعي المباشر الى دلالة معنوية عن طريق رصد الفعل ورد الفعل عبر ذهن الشخصية الروائية وأحساسها وشعورها .

غير أن الواقع فى التعامل مع اللغة الروائية يهدف الى بحث اللغة فى ذاتها — بقدر ما يرتكز على فهم اللغة الروائية ووصفها وتحليلها بالقياس الى ما تؤديه من وظيفة حسية أو معنوية شعورية ، فى

البناء التشكلي للرواية أو بمعنى آخر ان الوظيفة الفنية للغة الرواية أما أن تقدم عالماً ثابتاً تتميز أحواله بالرتابة ،وحيزه بالثبات وفضاؤه بالسكون ، وهذا الموقف يؤدي الى الثبات ورتابة الأحداث ، وهو ما يعرف بالصورة الوصفية كما هو الحال فى غالب صور الروايات الريفية ، كقول الراوي حينما يصف حركة الباخرة فى عرض النيل (دارت الباخرة حول نفسها ، حتى لا تكون المحركات فى مجرى التيار ، كل شيء كما يحدث كل مرة ، الصفارة المبحوحة ، والقوارب من الشاطئ المقابل ، شجر الجميز ، اللغط على رصيف المحطة) (٧) .

ففى هذا الوصف أستخدم الراوي الصورة الوصفية معتمداً على الأسماء التى تدل على المعنى فى نفسها وغير مرتبطة بزمن معين ، أكثر من إعتماده على الأفعال التى دائماً ما ترتبط بزمن يحدد حركتها ، مما جعل الصورة الوصفية ثابتة يكتفها السكون وتلتفحها الرتابة ويزيد من سكونها قوله (كل شيء كما يحدث كل مرة) وحتى أستخدم الفعل (دارت) يدل على أن الدوران يتم فى مكان واحد ثابت ، فانعدام الحركة فى هذه الصورة مرتبط بذهن الراوي وإحساسه بسكون المكان ورتابته لينقل هذا الشعورالى القارئ تمهيدا للأحداث اللاحقة التى تعصف بحياة القرية الساكنة وان ما حدث من تغيير بعد ذلك فى القرية يجعل القارئ مشاركاً وجدانياً فى الأحداث .

ونفس الصورة الوصفية تتكرر فى عدة روايات ريفية أخرى منها قول الراوي (الوقت ضحى ، خلت القرية تماماً من الناس كأنما هى قرية أثرية أزيح عنها تراب الزمان ، لولا منظر الدخان المتصاعد من المنازل ورائحة الطعام ، والأشجار الوارفة تغطى مساحات الأرض الخالية من المباني) (٨) .

بالرغم من أن الراوي استخدام مجموعة من الأسماء فى وصف القرية الساكنة عمد الى صورة بيانية عبر التشبيه، ليعمق الصورة الوصفية فى القارئ ويقربها الى ذهنه وتهيئته شعورياً لما يحدث فى المرحلة المقبلة من أحداث تخلخل من ميزان السكون والرتابة وتؤدي الى الحركة والصراع .

أما الوظيفة الثانية للغة الرواية فهي أن تقدم عالماً متحركاً يتسم بالحيوية والنشاط حيث لا تتوقف طبيعته على أنه حدث محدد ومجسم بل أنه يمثل تطوراً ديناميكيا يدخل على هذه الأحوال الرتيبة والأحداث الثابتة عنصراً يخل بهذا التوازن الراسخ ويتسبب فى دفع الأمور الى مرحلة الصراع، ويبعث فى الأحداث الحيوية والنشاط ويغير من طبيعة حركة الزمن التصاعدية ،وهذا ما يعرف بالصورة السردية كما هو الحال فى معظم صور الروايات الحضرية (أحست أن أطرافها تتحلل وحرارة تسري فى جسدها ، أشعلت سيجارة ثم سكبت لنفسها كأساً ، بإرادتها ، شربتها دفعة واحدة وهى تصيح

(فى صحة الخواجة) ونهضت ترقص ،رقصت وشربت ، وضاق الجينز على ردفيها ، وأحست أنها تختنق ، وهذا البلاوز الأحمر الذي يشد صدرها ، فعلت ذلك والطبل يئن بالدهشة ، وصوت الشيخة يعوي بالفرحة) (٩) .

أستخدم الراوي لتصوير حفلة الزار ، صورة سردية تتسم بالحركة وتعبق بالنشاط والحيوية ،من خلال استخدام أكثر من تسعة عشر فعلاً فى هذا القطع ، تتعانق جميعها من أجل إنتاج صورة سردية يحسها القارئ أمام ناظريه فى حركة مستمرة دائبة، ويشعر بها فى وجدانه حية نابضة بالحياة لا سيما أنه أستعار كلمة (الأنين) للطبل و (العواء) لشيخة الزار،ونفس الصورة السردية نجدها فى رواية (رحلة فى قاع المدينة) حينما تصور مشهد غرام بين الشخصية الرئيسية فى الرواية (صالح) ومضيفة الطيران (سحر) حيث يأخذ الراوي القارئ رويداً من حركة جزئية معبرة الى حركة نصف دائرية مثيرة ليصل الى المشهد الكلي للموقف الغرامي مستخدماً فى ذلك الصور البيانية والبديعية التى تزين الكلام وتزيد من حسنه وبهائه .

(كنا نتفرج فى فيلم غربي وعلى غير عادتها جلست بالمقعد الملاصق لمقعدي ،كانت قريبة مني جداً ، تلفح وجهي أنفاسها ، فأصطدمت يدي بيدها دون قصد ، ولم أستطع مقاومة رغبتي فى أخذ يدها الرقيقة بين ثنايا كفي ، زحفت أصابعي نحو أصابعها فى رحلة خلتها مائة عالم أو تزيد — أرتاحت أصابعها فى يدي فلم تسحبها — شبكت يدي بيدها في لطف وحذر شديدين ، وضغطت عليها برفق وحنان ، كانت أحداث (الفيلم) العاطفي عاصفة وملتهبة ، وقد وصلت إلى نقطة لا قبل لىّ بها .. فتركت أصابعها ورحت أدغدغها فى تتابع غريب وأنا أتشبث بهما فى استماتة مثيرة ، كانت صامتة وبدت كأنها ليست معنية بما يفعل بيدها ومع نهاية (الفيلم) حاولت ان أسحب يدي وانصرف ، بيد أنها هى التى تشبثت بها هذه المرة ، أخذت كفها ورفعتها ببطء نحو فمى أقبلها وهى تتمتم بكلمات لا أفهمها ، وجاء الدور عليها لتعانق نعومة شفاهها تضاريس كفي المشرشرة ثم انسلت مهرولة نحو غرفتها) (١٠) .

فى هذا المقطع التصويري السردي نجد أن اللغة الروائية تم توظيفها فنياً لخدمة المشهد الغرامي العام من خلال وصف اليد بالرقة والشفاة بالنعومة ،والتعامل معها بلطف وحذر فى آن معاً . كأنها شيء واهن يخشى عليه التصدع حتى من نفسه ،لم يقف الأمر عند التراكيب بل أمتد توظيف اللغة الروائية على المفردات والألفاظ حيث أستخدمت الرواية كلمات تتميز بالطول من خلال تكرار بعض

المخارج ، بغية الإيحاء لمعاني تعمق من صورة الصوت كقوله (المشرشرة) و (تضاريس) كماأستخدم أيضاً بعض الألفاظ التى توحى بالنعومة والرقة كقوله (أدغدغها) و(أتشبث)و (النعومة)، فهذا نوع من المفاضلة والإيثار بين الصيغ والألفاظ لانتقاء أبلغها تعبيراً وأكثرها انسجاماً مع المعنى المقصود، إضافة الى الصور البديعية التى تحسن الكلمات وتبرز الصورة السردية بجلاء وإتقان ،وذلك من خلال المقابلة بين نعومة الشفاة التى تقابلها تضاريس الكف المشرشرة .

نخلص من ذلك أن الصورة تطلق على الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الراوي فى سياق بلاغي خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الإنسانية ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها فى الدلالة والتراكيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ومحسنات الكلام البلاغي .

ولهذا تنقسم الصورة من حيث الدلالة الى صورة حسية وصورة ذهنية أو عقلية، أما الصورة الحسية فهي نتاج تتعاون فيه الحواس والملكات جميعاً لا برازه ماثلاً للعيان ،لأن الانسان يدرك أولاً المحسوسات ويتعرف عليها قبل الموجودات ومن ثم تتعدد الصورة الحسية بتعدد المدركات الحسية فهى إما صورة بصرية أو سمعية أو ذوقية أوسمية أو لمسية .

وهذه الصورة الحسية توجد فى الروايات السودانية التى نحن بصددها بتفاوت فمن الصور البصرية كما وردت في رواية ـ عندما تمطر الخرطوم ـ (عندما تأتى رياح الهبوب فى سماء الخرطوم تستحيل الكل ظلاما ،وتضحي المنازل هياكل تتراقص فيها ذبالات ومصابيح خافتة ، وتتراشف ذرات التراب على الجدران والنوافذ ، حتى اذا ما خفت حدة الريح وأنقشع ضباب الهبوب ، بدت المنازل داكنة مخيفة ، وتظل ذرات التراب عالقة فى الفضاء، مختلطة بضوء الشمس ويكسو الصفار المحمّر السماء، ويصبح خانقاً مملاً باعثا على التشاؤم)(١١) .

نرىمن خلال هذه الصورة البصرية أن الكاتب وفق ايما توفيق فى استخدام الكلمة استخداماً خاصا ، اذ أختار الألفاظ بعناية فائقة مهملاً الكلمات الأخرى التى تشترك مع ألفاظه فى نفس المعنى ، فاستعمل كلمة (أضحت المنازل) بدلاً من (صارت المنازل) وكلمة (تتراشق) بدلاً من (تتقاذف) وكلمة (تستحيل) بدلاً من (أحال) وهذا الإيثار يقوم على أن كلمة المختارة تتميز ببنية صوتية معينة ،تزيدها معنى أكثر فى الدلالة عن معنى المرادفة لها فى المعنى ، فمثلاً كلمة (تستحيل)تفيد معنى واسع فى الدلالة من الكلمة (أحال) وكذلك استخدم صيغ الأفعال الناقصة (أضحى ، أمسى ، ظل ،كسا) فهذه الأفعال أكثر دلالة فى المعنى من الأفعال التامة، بحكم رفعها للمسندإليه ونصبها للمسند إضافة إلى معانيها المرتبطة بزمن معين مما يعمق من الصورة البصرية ويجعلها أكثر وضوحا وأصدق تعبيرا .

ومن الصور البصرية أيضاً قول الراوي (كان وجه الزين مستطيلا ، ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين ، جبهته بارزة مستديرة ، عيناه صغيرتان محمّرتان دائماً ، مجراهما غائران ، مثل كهفين فى وجهين ، ولم على وجهه شعرّ اطلاقاً ، ولم تكن له حواجب ولا أجفان ، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب)(١٢).

نشاهد فى هذه الصورة البصرية منظرا لكائن بشع، وقد أستخدم الراوي فى توصيفه مصطلحات لغوية هندسية (مستطيلا ، مستديرة) لتوضح تبيان الصور ومما زاد من عمق بشاعة الصورة ، التصور البياني عبر التشبيه اذ شبه حدق العينين بالكهف المظلم لينبئ بوحشية الصورة ، كل ذلك جاء من خلال استخدام الكلمة استخدام مجازياً مبتكرا مما يساعد على تجديد اللغة وكسر قوالبها المعروفة ، كى تؤثر فى نفس المتلقي وتجعله مشاركا فى معرفة الصورة كأنها كائن حي مجسداً أمامه بلحمه وشحمه ، كما هو فى واقع الحياة ،وليست شخصية متخيلة من صنع الكاتب .

الصورة السمعية : تعتبر حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر، بحكم أنها تستخدم ليلا ونهاراً فى حين أن المرئيات لا يمكن إدراك كنهها إلا فى النور ،كما ان الإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارا، أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظرالذي مهما عبر عنه فتعبيره محدود المعاني، ومع ذلك فقد وردت الصورة السمعية في الرواية السودانية قليلة بالمقارنة مع الصورة البصرية ومن أمثلة الصورة السمعية (أرخيت أذني للريح ، ذاك لعمري صوت أعرفه ، له في بلدنا وشوشة مرحة ، صوت الريح ، وهى تمر بحقول القمح ،وسمعت هديل القمري ،ونظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير)(١٣).

تكتنف هذه الصورة السمعية نوع من رورومانسية الكلمة :كوشوشة الرياح وهديل القمري إلا أن استخدام مفردة (الريح) وقد ذكرت فى هذا المقطع الصغير مرتين لم تكن فى وضعها المناسب وكان الأجدر بالكاتب أن يستعمل بدلاً عنها لفظة (الرياح) لأن الريح وردت فى القران الكريم بمعنى الهلاك والدمار بخلاف كلمة (الرياح) التى تعبر عن البشري والرخاء .

ومن الصور السمعية أيضاً قول الراوي وهو يصور حلقة الرقص (الطنابير أوتارها تهز القلب ،تئن وترن

وترن ، وتصرخ فى أعماقها ، تنداح أردافها عن الثوب ، فيحس المشاهد بها ثماراً أستوت في قبضة كفيه) (١٤) .

في هذه الصورة السمعية نجد أن الكاتب استخدم المفردة المعبرة عن المشهد، فالطنبور آلة موسيقية شعبية أرتبطت في الأذهان بحنين أوتارها وعذوبة ألحانها ،إضافة

الى نقل الألفاظ الدالة على معان أصوات الإنسان إلى الجماد (كالأنين والرنين) مما يعكس رغبة الكاتب للخروج عن العرف اللغوي ،من خلال إقامة علاقات جديدة بين المنقول والمنقول إليه ،كي يحس القارئ بقيمة وأهمية هذا النقل فى الإيحاء بالمعنى الذي أراد أن يحدسه في نفس القارئ ، وهذا إذا علمنا أن المقطع التصويري جاء عبر ذهن الشخصية من خلال تيار الوعى .

الصورة اللمسية : تعد حاسة اللمس ذات أهمية كبرى فى إدراك الجمال فهي تتيح لنا أن نشعر بإحساسات حية من كل نوع ، حتى لتستطيع أن تنوب مناب البصر إلى حدّ بعيد ، وإذا كانت حاسة اللمس عاجزة عن إدراك الألوان الا أنها تطلعنا على ناحية أخرى جمالية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها كالرخاوة والنعومية ، ومن أمثلة الصورة اللمسية في الرواية السودانية قول الراوي وهو يرسم صورة حية تنبض بالحيوية والجمال مستخدماً طاقات اللغة التفجيرية فى تشكيل هذا المنظر الدلالي وذلك حين يقول : (هناك في مكاني الذي أعرفه ، جلست مرهقاً ، فجلست بجانبي باطمئنان وطلبت منها أن تدلك لي قدمي ففعلت ،فكنت في أثناء دلكها لقدمي ألمس بعض أجزاء جسدها النامي البض الصغير ،كانت مستغربة لكنها لم تشعر بالخوف مني ،كانت سعيدة وإن كانت أفكارها غير مستقرة على شيء واضح ، وهي تراني أتحسس جسدها ،كانت تعرف أنها جميلة ، ويمكن أن تكون مشتهاة من أي إنسان حتى لو كان إنساناً عجوزاً قميئاً مثلي ، وربما أعتقدت أنها قد سحرتني بجمالها ، سحراً يرضي غرورها لكنه لم يصل الى إرضاء عطفتها ، وكنت أحس بيدها طرية ناعمة وهى تدلك لي قدميّ

الخشنتين الجافتين المعروقتين ، كانت تدلكهما برفق وحنان فهي تدرك بالفطرة إنها تتعامل مع جسد عاجز وضعيف) (١٥).

نجد في هذه الصورة اللمسية أن الكاتب أستخدم ألفاظ اللغة استخداماً إبداعياً بهدف إبراز قيمة الكلمة التصورية المختارة ماتقدمه من خدمة للمعنى العام الذي قصده الكاتب من خلال التعامل اللفظي بين الكلمات، وهو ما يعرف بالطباق في البلاغة العربية ، وغالباً ما يرتبط الطباق فى اللغة الشاعرية (من حيث تميزه بالتعبير وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق فى الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين) (١٦) .

وهذه ما نستشعره في الصورة الحسية للمقطع الروائي السابق ، إذ جمع الكاتب بين الكلمات المتقابلة بغية تمثل التباين في الصورة (فالجسد النامي البض الصغير) فى مقابل (جسد إنسان آخر قميئ وعجوز) وكذلك (اليد الطرية الناعمة) فى مقابل (أقدام خشنة وجافة ومعرفة). فهذا الأضداد اللفظية تزيد من حدة الصراع النفسي وتعلن عن وجود تباين عميق بين مقطعين متقابلين ،ليحصل على المفارقة الصارخة التى تجعل القارئ يقف ملياً في تأمل هذه الصورة اللمسية ،ولم يكن ذلك أن يتحقق إلا باستخدام الألفاظ استخداما دلالياً موحياً ،من خلال انتقاء بعضها على البعض الآخر كانتقاء كلمة (الجسد النامي البض الصغير) بدلا ً من (الجسم المكتمل الناضج) وكذلك إيثار ألفاظ موحية معبرة على أخرى مرادفة لها فى نفس المعنى نحو (إنسان عجوز قميئ) بدلاً عن (رجل كهل قبيح) فانتقاء الكاتب لهذه الألفاظ بدلاً عن الألفاظ الأخرى التى تشترك معها فى المعنى نفسه، لم يكن استخداما اعتباطياً إنما هو إبداع الدلالة التصويرية بغية تبيان المضمون الانفعالي للكلمة من خلال إبراز المعنى الكامن بشكل أفضل من إستخدام الكلمات المرادفة لها فى المعنى .

إضافة إلى وجود عدة أوصاف لموصوف واحد مما زاد من وضوح الموصوف ونكاد أن نلمسه بالجارحة . كقوله (الجسد النامي البض الصغير) و (اليد الطرية الناعمة) و (الأقدام الخشنة الجافة المعروقه) كما أستخدم الألفاظ بصورة معينة تحمل سحراً نفسياً داخلياً مما جعل الصورة اللمسية ذات دلالة شعورية تخاطب الوجدان و المشاعر نحو (ألمس جسدها) و (أتحسس جسدها) و (سحرتني بجمالها سحراً) و(التدليك برفق وحنان)

الصورة الذوقية : لا تقل الصورة الذوقية أهمية عن بقية الصور الحسية الأخرى فهى التى تعطى إحساساً بطعم ومذاق المادة المجسمة ،إذ أن مذاق الصورة ينعكس إيجاباً أوسلباً على نفسية المتذوق ؛ فإذا كان طعم المادة شهياً أنعكس مذاقها سروراً على الوجه، أما إذا كان المذاق منفرا ً عبرت عنه المشاعر بامتعاض ؛ ومن ثم تأتى اللغة كواسطة فى نقل هذه الصورة الى المتلقي ،ومن أمثلة الصورة الذوقية فى الرواية قول الراوي (شرب مصطفي الكأس الأولى باشمئزاز واضح ؛ شربها بسرعة كأنها دواء مقيت ؛ لنكه لما وصل إلى الكأس الثالثة ؛ أخذ يبطئ ويمص الشراب مصاً بلذة) (١٧)

تعكس هذه الصورة الذوقية مدى

قدرة اللغة على تفجير طاقاتها الكامنة في مفرداتها إذ صورت المشهد فى غاية الدقة والابداع ،وذلك من خلال المفردات المختارة والتراكيب البيانية والتعابير البديعية ؛ إذ أن مذاق الخمر عند الوهلة الأولى حامضاً لا يستساغ فأختار الراوي كلمة (اشمئزاز) لتصور المشهد الخارجي والداخلي للمتذوق ؛ فالانقباض الداخلي، والامتعاض النفسي عكسته تعابير الوجه المكفهر والحواجب المقطبة ؛وحمل التشبيه تبيان الصورة وتوضيحها أكثر للمشاهد ؛ حيث شبه مذاق الكأس الأولى بدواء مرٌ مقيت ؛ تلا ذلك صورة بديعية لعبت المطابقة فيها دوراً جمالياً من خلال تجسيدها للموقف وتقريبه ،عبر المفارقة الفجائية التى أحدثتها فى النفس فمثلاً سرعة الشراب في البدء ؛مقابل بطء الشراب أخيراً ؛وكذالك الشراب المقيت في مقابل الشراب بلذة؛ وأكمل الصورة توضيحاً الفعل والمصدرالمؤكد له (مص الشراب مصاً) فإيثار الفعل (مص) بدلاً عن (تجرع) فيه دلالة شعورية قوية على مدى حصول اللذة والمتعة في شرب الكأس.

الصورة الشمية : بالرغم من أهمية الصورة الشمية فى إدراك المحسوسات ،إلا أننا نجدها قليلة جدا فى الرواية بالمقارنة مع بقية الصورة الحسية الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى أن حاسة الشم أقل الحواس استخداماً ،إضافة إلى أنها مرتبطة بالمزاج الشخصي فهى أقرب الى الموجودات منها الى المحسوسات فمن الصور الشمية قول الراوي (أقبض ليمونة وأعضها بقوة ، أمصها مصاً غزيزياً ، أشمها بتركيز وقوة ،أستنشق عبيرها النفاذ،وعصير قشرتها الزيتي يعمل في شفتي وأرنبة أنفي عمل النمل الأسود) (١٨) .

هيأت اللغة من خلال مفرداتها صورة ذوقية بارعة ارتبطت بالحالة النفسية التى كانت عليها الشخصية الروائية ومعبرا عنها أصدق تعبير من خلال ضمير المتكلم والفعل المضارع (أقبض ، أعض ، أمص ، أشم ، استنشق ، أحس) الأمر الذى يخلق انطباعاً لدى المتلقي أن هذه الصورة صادقة ،ومما عمق صدقها الفني الصورة التشبيهية التى يفعلها عصير زيتها في الشفاه ومقدمة الأنف فعل النمل على الجسم ،من حركة ناعمة يقشعر لها بدن الانسان ، وما كانت هذه الصورة الذوقية أن تؤثر في القارئ لولا اللغة التى حملت ألفاظها التعبيرية وتراكيبها البيانية لتلك المعاني التصويرية ، من الملاحظ أن الصور البصرية في الرواية السودانية تفوق غيرها عدداً، ومن خلال الاستقراء نرى أن ذلك يعود الى أمرين :-

الأمر الأول : اعتماد الأدباء على حاسة البصر كآلة راصدة للأحداث أكثر من اعتمادهم على غيرها

الأمر الثانى : ان أبصار بعض الأدباء كانت تتجه نحو رؤية الموضوعات فى ذاتها وليست فى علاقاتها ، ورؤية الموضوعات على هذا النحو هى رؤية ثابتة تنسب الى البصر وترتبط به أكثر من انتسابها أو ارتباطها بأية حاسة أخرى ، بينما الرؤية البصرية لدى البعض الآخر بلغت من العمق والشمول ما يجعل الألفاظ المجسمة قادرة وحدها عن الافصاح لمظاهر الأشياء من غير أن يتجشم الكاتب عناء الوصف ،إضافة الى ذلك نجد أن اللغة الروائية أستصحبت معها كثيراً من القوالب اللفظية وهي تراكيب لغوية عرفية تجري على الألسنة للتعبير عن فكرة ما ،أو معنى دون تغيير جوهري فى أبنيتها اللغوية ومن ذلك (تنفس الجميع الصعداء ، ولاضرر ولاضرار ،أمل عاش فى قلوب الناس تذوره الرياح ، كانت سنوات عجافاً مثل سنين فرعون ويوسف علية السلام ، حفظها عن ظهر قلب ،يبس الزرع وجف الضرع ، جفت الأقلام فلتطو الصحف)(١٩)، وهناك أيضاً ما يعرف بالمصاحبات اللفظية وهى ميل بعض الألفاظ فى اللغة إلى إصطحاب ألفاظ بعينها دون الأخرى للتعبير عن فكرة ما ، فلو ذكر اللفظ استدعي صاحبه الذي يرتبط به في الكلام دلاليا وتركيباً ومن أمثلة ذلك (أمصها مصاً،يدب دبيباً ، بخ بخ ، سحاً سحاً ، مرحي مرحي).

ويتفرع عن المصاحبات اللفظية ما يعرف بالمزاوجات اللفظية وهى الجمع بين لفظين من حقلين دلاليين مختلفين في صورة المضاف والمضاف إليه ،لتحقيق بعض الغايات الأسلوبية ، منها أن يقوم المضاف إليه بتشخيص المضاف وبيان هيئته وتمثيل حدوثه فنياً ، على نحو بلاغي جميل نحو (أحداث الزمان ،لحظات حاسمة ، شحوب الخوف ، بحور الباطن ، لحج الظلمة).

وهناك أيضاً التعبيرات المثلية وهي التي تعتمد في معناها على مضرب المثل كونه يستخدم فى الوقت المناسب لإصابة هدف محدد (٢٠) وتتميز التعبيرات المثلية ببنائها اللغوي من خلال القيام على جزء من تركيب المثل أي على التغيير الطفيف في هذا التركيب فهى ليست إلا نقلاً للمثل في صورة تعبيرية حيث يراد لازم معناه نحو:

(الفات مات ، ضربة لازب ، لاضرر ولا ضرار، العرجاء ترجع لي مراحها ، يعرض خارج الزفة ، بيدي لابيدعمرو ، والغنيمة والإياب ،وقيد أنملة ...) (٢١).

الأثر الحواري في الرواية السودانية

يتجه مفهوم الحوار الى ظواهر سردية محددة تتمثل فى تجليات بعض

النصوص القصصية وهي سمات يمكن أن تتحقق للمضمون أو المحتوى وللأسلوب أو طريقة الصوغ ، وللشكل أو المظهر البنائي للنص .

ولهذا يعد الحوار جزءاً هاماً فى بنية النص الروائي وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التى تختلف من رواية لأخرى .

أما من ناحية الوظيفة فهو ينقسم تبعاً لرؤية الكاتب ومدى مقدرته على تطويع الحوار في خدمة النص الروائي الى ثلاثة أقسام هي :-

أولاً : فمن الروائيين من يلجأ إلى الأسلوب الحواري لملء الفراغات في الرواية لتساعد على فهم مسار الأحداث ،أو عند ظهور شخصية جديدة بغية التعريف على طبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، كقول الراوي حينما عاد من بلاد الغربة إذ أثار فضوله رجل غريب وسط أهله (فجأة تذكرت وجهاً رأيته بين المستقبلين ، لم أعرفه ، سألتهم عنه و وصفته لهم ، رجل ربعة القامة ، في نحو الخمسين أو يزيد قليلاً ، شعر رأسه كثيف مبيض ، ليست له لحية و شاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد ، رجل وسيم ، قال أبى : هذا مصطفى ، مصطفى من ؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد ؟

قال أبى : إن مصطفى ليس من أهل البلد ، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام ، أشترى مزرعة وبني بيتا ، وتزوج بنت محمود (٢٢)

عمد الكاتب إلى هذا الحوار بغرض توضيح العلاقة التى تجمع بين الشخص الغريب وأهل البلد تمهيداً لفهم مسارالأحداث لاحقاً .

ثانياً ... يحتاج الروائي للحوار أحيانا في إعادة بعض الأحداث ، بغية تفسيرها تفسيراً جديداً وتوضيحها على النحو أفضل ، على ضوء المواقف المتغيرة أو إضفاء معني جديد عليها كالذكريات كلما تقادم عهدها تغيرت ا لنظرة إليها ، أو تغيّر تفسيرها في ضوء ما أستجد من أحداث ،والأحداث بالابتعاد يختلف معناها ، حيث ان الحوار الحاضر يضفي عليها ألواناً جديدة وأبعاداً متغيرة ، أو تكون المقارنة والمقابلة لإبراز معالم التغير وموضع التحول ، فالأحوال والعادات قد تتغيرأو تظل كما هى ولكنها تكتسب معني جديدا ً أو تفقد معناها كلية (٢٣).

ومن ذلك نوع الحوار الذي دار بين شخصيات رواية (الغنيمة الإياب) وهم (حسين وخالد والشاعر الطاهر وعمر). ورغم طول المقطع إلا إننا أردنا أن ندلل على مدى أهمية الحوار في إعادة بعض الأحداث الماضية، وإعطائها معني جديداً من خلال الحوار بوصفه حاضرًا .

قطع عمرالضحك وصاح في التركي :. أعفنا من خطرفات نسيبك الخائب ! اكتمل النصاب ووجب الشراب ! .

تناولتُ الكأس من التركي ، وقلت أمهد لاستفساري المبيت : في صحة الأعجمي والأعجمية البربري وتركيته !

قال الطاهر بلا داع : هذا مجتمع قائم على الخيبة تجاه المرأة ، مجتمع أولاد العرب المسلمين واحدة من أهم مقومات الوحدة العربية .

قبل المصير المشترك واللغة والدين والتاريخ هي نظرتهم المتخلفة للمرأة ،وحكمهم بأن جداتهم وأمهاتهم وأخواتهم أنصاف بشر .لكنى لم أمهله لأنني أعرف أن الرنة الغاضبة في صوت الطاهر مقدمة للدخول في مونولوج عن الثقافة النوبية الفريدة . قلت للتركي وأنا أعيد له الكأس : قل لى ما هو أصل التركي في اسمك ؟ لقب أم اسم ؟ رد التركي : لا هذا ولا ذاك ، إذا أردت الدقة . نفس الإجابة بعد أكثر من ثلاث سنوات ! .

لكن النبرة مختلفة ، في المرة الأولي ، كانت نبرة تردد ، كأنه بوغت بالسؤال ، لكنه هذه المرة قالها بصوت يزخر بالمرح ، ولا شك أنه لاحظ ارتباكي فأردف :

هذه الصيغة أستعرتها من عمي مصطفى منذ مدة طويلة ، سمعته يقول لأحد أصدقائه وقد أستفسر عن موقع التركي من اسمي (لا هذا ولا ذاك ، إذا أرادت الدقة) وأذكر أن الرجل ضحك ضحكة جبارة ، كنت ابن ست أو سبع سنوات ، ثم سمعتها بعد ذلك مرات عديدة وأنا في سن أكبر .

قلت وأنا أحاول مداراة فضولي : أنا أحب الدقة — إذن لا هذا ولا ذاك ! ثم أنفجر التركي ضاحكاً كأنه ذلك الرجل الذى قهقه قبل سنوات طويلة لدى سماعه الإجابة العجيبة ، وزاد من فضولي عدم اكتراث الطاهر لحوارنا، رغم انه كان يسمع كل كلمة ، بينما انصرف عمر إلى العود يشد وترا ويرخي أخر .

– قلت بصبر : إذن ما اسمك !

– خالد

– أعرف ، خالد من ؟

– خالد على

– خالد على أحمد حسنين التركي

– لا، خالد على إبراهيم العربي

– خالد على إبراهيم العربي ؟ ! كيف ؟ أنت تمزح ؟

– تغالطني في اسمي ؟

– لكن هذا غير معقول، ماذا حدث لأحمد حسنين؟

– هو حيث هو ، قال ذلك وراح يضحك باستمتاع ظاهر ، لكني لم أبه، فقلت بإصرار : خالد على إبراهم العربي ، أنا لم أسمع بهذا الاسم — ضحك الطاهر هذه المرة فاغتظت لذلك .

– وقلت : سألتك سؤالاً واضحاً ، فإذا بك تؤلف اسمًا، كلنا نعرف خالد التركي ، وان كان هناك شبه إجماع بأن اسمك المتداول هو تركي .

قال التركي : أنت تريد الدقة ، أليس كذلك ؟ إذن اسمي خالد على إبراهيم عبد الله العربي ..

كدت أصرخ بهستريا وأنا أقول : أنت تمزح واحتفظ باسمك التركي أو لقبك لا يهمني شيء .

ضحك التركي ثم قال بالانجليزية :ما في الاسم ؟ ثم أضاف : أنا خالد التركي وخالد العربي ،طغى التركي على العربي ، ولكن وراء ذلك قصة ، وهي قصة ... تصلح لوضع بعض النقاط فوق حروف السجل العائلي للتركي والعربي ، فهل يسمح السيد العريس ؟

تلقي الطاهر الطلب بصمت قصير ، كأنه يقلب الرأي ثم قال متصنعاً الجد :- موافق ، لمصلحة حسين وعمر ، أنا كما تعلم أستقي معلوماتي من مصدر أكثر تركية منك ، ثم الضحكة المباغتة المجلجلة والمعدية ، بينما راح عمر يردد : التركي ولا المتورك ! التركي ولا المتورك !

مرت لحظات قبل أن يقول التركي: كلنا متورك إلى حد ما، لكن أنا متورك أكثر.

قلت أشجعه على المضي : اشرح كلنا آذان .

قال التركي :عمي مصطفى أخ غير شقيق لوالدي علي ، أخوه لأمه نور الشام المعروفة ب (شامة) أبوها مصري وأمها كردفانية من بارا، تزوجها جدي إبراهيم عبد الله العربي ، لا أحد يعرف لماذا ترك الشمالية وذهب إلى سواكن ، ثم انتهي به الأمر إلى الأبيض ، المهم انه تعرف على المصري — عبد الحميد الصرماتى — وتعلم الصنعة على يديه ، ولا شك أن المصري أحبه لأنه زوجه بنته شامة ، زعموا أن إبراهيم هذا كان هارباً من قضية ثأر، لكن هذا موضوع أخر ، المؤكد أنه لم يعش مع شامة أكثر من ست أو سبع سنوات ،رزق خلالها بثلاث بنات وبولد واحد اسمه (علي)، ثم مات إبراهيم موتاً طبيعيا ، بعد وفاة العربي — تزوجت شامة من احمد حسنين التركي الذى كان من أغني تجار الأبيض في تلك الأيام ، كانت شامة زوجته الرابعة ، ولدت له مصطفي وحسنين وست البنات ، وست البنات هذه اشتهرت ب (بنت التركي) أمها شامة كانت تدعوها ذلك ، وسار الاسم ، حتى عمي مصطفى كما سمعتم يصر على أن يدعوها (ببنت التركي) وهناك بالطبع أخوانهم وأخوتهم من زوجات التركي الأخريات ، قبيلة كاملة (٢٤) .

أراد الكاتب من هذا الحواري أن يعطي تفسيراً جديداً لحدث مضي وهو حقيقة معرفة لقب التركي الذى لحق بخالد العربي ،من خلال ما أستجد من أحداث أخرى في سياق الرواية — مستخدمًا ضمير المتكلم والفعل المضارع في الحوار بين الشخصيات لأحداث وهم الحضور في القاريُ .

ثالثاً : يعمد الروائي إلى الحوار الداخلي لربط حادثة مفردة بسلسلة من الحوادث السابقة الماثلة لها ، كونها لم تذكر في النص الروائي أو يكون الروائي فرض على نفسه قيدا لم يكن من طبيعة الرواية ولكنه أقرب إلى طبيعة المسرح، فبدلا من الانتقال والتجول مع تطورات القص في أماكن وقوع الحدث ،نجد أن الروائي حصر نفسه في بعض المشاهد داخل إطار محدد ، وقدمها إلى القارئ في حدود هذا الإطار كأنها خشب مسرح تعوقها إمكانيات تغيير المناظر،عن الخروج من إطار المشهد فلم يكن أمامه إلا استخدام الحوار الداخلي كتقنية روائية تكسر هذا الطوق الضيق ، كقول الراوي (مرت مدة طويلة وأنا في حالة شرود غير منتبه لما يحدث حولي ، وجدت نفسي واضعاً رأسي على (كذا) عجلة القيادة ، وأحرك وجهي نحو اليمين واليسار ،ظل المحرك دائراً طوال ذلك الوقت ، حاولت أن أركز تفكيري في فهم ما حدث ، تبارد لذهني مباشرة حديث طالب الطب قبل عدة أيام عن نظرية المؤامرة ، وكيف رد الطبيب الأجنبي عليه ..... اتجاهات التفكير في العالم أضحت تفكر في نظرية التآمر قبل أن تفكر في الوجه الصادق والمباشر للأشياء ، وجدت نفسي انطلق بين نقطتي — حادث الطائرة والنفايات النووية — ما قولك سيدي الطبيب في أشخاص يستغلون شخصاً يريد أن يعالج ابنه لكي يدخلوا مثل هذه القاذورات إلى بلادنا .

طالب من الله

لم يتحرك السائل الملحاح قيد أنملة من مكانه بجوار السيارة ،أوقفت محرك السيارة ، وألقيت جسدي ورأسي على المقعد ، ما قولك في ذلك ، هل نستطيع أن نبعد نظرية التآمر عن هؤلاء الأشخاص ، ونفكر في الوجه الصادق والمباشر للأشياء ، هل تعلم ما هو الوجه المباشر للأشياء ،أنا أخبرك ... جاءت شركة تعمل في أعمال الخير ، وقامت بحفر عشرات الآبار ، وقامت بمساعدة كل القرى التي لا تملك ماء في نفس الوقت الذى كان العالم يتخلص فيه من مرض الجدري ، هل تعرف كيف كانوا يقومون بذلك ، كان الطبيب المميز الدكتور جابر فرح رئيس الحملة يختار منطقة نائية لتكون انطلاق للحملة ، كل ما كان عليه فعله هو إقناع أهل القرية بأهمية حفر البئر ،وفي الغالب لم يكن يحتاج لجهد كبير في ذلك ، كل أهل القرى وافقوا على الفور ، نال الدكتور جابر كل الامتنان الذى يتمناه أى شخص في هذا العالم ، ونال سكان تلك القرى مصدراً للمياه .

طالب من الله .

هذا ما يتبادر إلى ذهن أهل صافيا الذين لم يسمعوا بكلمة التآمر في

حياتهم ، اما الوجه الصريح فهو أن يد الإثم والعدوان تغلغلت تحت اسم (ريان أفريكان) وتحت ستار مساعدة العطشي ، وأستغلت أعضاء الحملة العالمية للتلقيح ضد مرض الجدري ستاراً لإخفاء معدات طمرالنفايات التي لا تختلف كثيرًا عن معدات حفر الآبار،لا أعرف كم شخصًا غير الدكتور، كان متورطا في المسرحية الإخفائية لهذ الفصل ، لكن بالقطع هناك آخرون (كذا ...) نعم .. الوجه المباشر للأشياء يقول : ان هناك آخرين والوجه التآمري يقول: هنالك ما هو أعظم من ذلك .

من حق الله ومن ما أعطاكم الله ،الخالق رازق ، ألتفتُ إلى السائل قائلا بحده :- طالب من الله ومن حق الله ومن ما أعطاكم الله ، الخالق رازق ، ساعدونا يا جماعة ، ساعدوا اليتامى يا جماعة ،قدموا الخير يا أهل الخير ، يا أهل البر والإحسان ساعدونا يساعدكم الله .

فغر السائل فاهه مندهشا من ذلك (٢٥) .

نشعر من خلال هذا الحوار أن الراوي لم يصطحب القارئ معه إلى أماكن الحدث بل صور له حدث الطائرة ومقتل الدكتور من خلال التداعي، فلم تكن أمام الراوي من وسيلة لاطلاع القارئ الذى حصره معه في هذا الإطار، سوى أن يعتمد على الحوار الداخلى فى صورة (مونولوج) ليختلط صوت الراوي بصوت السائل في تناغم جميل ، ممًا أضفى على هذا الحوار الداخلي خاصية يتميز بها عن غيره ،وهوالقدرة على إدخال الخاص في العام ، أو بمعنى آخر يمارس المونولوج الداخلى نوعاً من تجريد مختلف العناصر والوحدات الروائية من سياقها الظرفى والمحلى المحدود وتحويلها إلى عالم من الدلالات الرمزية المتولدة ، من بعضها داخل مجرى وعى الشخصية الروائية ، بحيث تبدو كلها في الاطار البانورامي الحواري الذى يشتملها امتداداً لضياع الإنسان المعاصر وافتقاره إلى المعاني التي من شأنها أن تعيد للحياة توازنها فيها بين الداخل والخارج ، وفيما بين ما يجب أن يكون عليه المستوى القول والذهن وبين ما هو كائن وممارس على مستوى القول والفعل .

أما فيما يختص بتقنية الحوار فهو يتميز من حيث ربطه بمستوى القص إلى قسمين:

المستوى الأول : هو محاولة فصل الحوار عن مستوى القص ،الأمر الذي يشعر القارئ بأن الحوار مفتعل ومقحم على أحداث الرواية، كما درج بعض الكتاب إلى تحديد مقاطع الحواروفصلها عن مستوى القص، بشكل عام مما أدى إلى عملية عدم تلاحم مقاطع النص الروائي مع الحوار لاسيما في الروايات التي أعتمدت على رؤية الراوي العليم الذى يتدخل بشكل صريح ومباشر في مجريات الأحداث فارضًا آراءه وأفكاره على عناصر الرواية ،ومن أمثلة هذا النوع قول الراوي العليم (وصل العبيد ود الطاهر منزله مهموماً متثاقلاً ، وجلس إلى زوجته يحدثها بما سمع :

- اسمعى الليلة يا آمنة ، شيخ أبو طاقية شن قال :

- كان قال ولا ما قال شن الفايده .. اها قال شنو ؟ .. وحين حيرجع لى ولدي بعد ما مات .. الكتل ولدي إنشاء الله ما يلقى مراده ..الله هوى يا السامع وقادر وكلت ليك أمر التكل ولدي في الدنيا قبل الآخرة ما يهنا وما يشوف ألا جزاءه ...)

تلك هي دعوتها صباح ومساء وعقب كل صلاة وهي رفعة يديها ورأسها الي السماء ، لقد أغرورقت عيناها بالدموع وسال الدموع سخياً على وجهها ، وتتساقط على يديها الممدودتين ،دمعات ساخنة تخرج من الجسم يؤججه الغضب على قتال وحيدها ؟ وتمتزج بالانفصال فتزداد حرارة ،ثم تسيل هذه الدمعات لتصب على أطراف فمها المتمتم بالدعاء فتزداد الكلمات حرارة على حرارتها (٢٦)

أما المستوى الثاني فهو جعل الحوار وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص وفي هذا المقام أستفادت الرواية من تقنيات القص الحديثة كتيار الوعى أو ما يعرف (بالمونولوج الداخلي) وقد نجحت بعض الروايات نجاحا واضحا في جعل الحوار جزءا لا يتجزء من مفاصل عناصر الرواية الأخرى ، فجاءت المقاطع الحوارية مربوطة بإحكام بمستوى القص الروائي وملتحمة بإتقان بأحداث الروائية مما شكل عنصرًا عضويا مع خط سير المشهد الروائي ،المراد تجسيده وذلك من خلال الذاكرة لعرض الحوار الداخلى وهو من التقنية المستحدثة في الفن الروائي بعد ان أنتفى عنها مفهوم الراوي العالم بكل شيء ، وتحولت الرواية الحديثة الى مفهوم آخر وهو مفهوم (وجهة النظر)، فالاعتماد على المونولوج الداخلي يضع الحوار في نطاق منظور الشخصية الروائية ويصبغة بصبغة خاصة ،ويعطيه مذاقا عاطفيا من خلال الصدق والجراءة التي تنتجها رؤية الشخصية نحو قول الراوية (عفوًا سادتي الأفكار المضطربة .. النفس الجزعة .. ان الحب ركوع الأحاسيس تحت أقدام الظروف ،وان يسجد الفؤاد أملاً قد بعث الأمل في شخص هذا القادم أم الوهم الغائب الذى عكسه الجدار .. سوف استرجع الأمل ذرة ذرة وقد تكون هذه الندوة بريقاً يضوي في سويدائي ، وقد تشهد النفس امل خفي تحكيه الأقدار .. والداخلية ساكنة بعض الشيء والغرف تأوي الأجساد التي تحمل

الفكر، تتصارع بالظفر ..بالرضاء الفكري والنفس تروي معينها الظمآن للعلم وتكتسب المعرفة ، وهناك صراع لغير العلم ، صراع للاتكاز على رضا لإيجاد تبرير يجلى هذا الغموض) .

واستلم السرير الجسد ، والنفس بها أمل ، وأمل اخر في ان أجمع أشتات نوم تبعثر

في غياهب القلق ، وسعاد لم تات بعد ، والنائي الغريب يترئ ، وناجيت مدينة الأحلام هل ترجع ما ابتلعه ؟! الروح والروح .. تؤام لا ينفصل خذيني إلى حيث تؤام روحي .. القلق والأرق سيطرا .. وبات تؤام لصيق بالفكر .. أتمني لحظة سرور سبقتها لحظات ذعر وفزع ... (٢٧) .

فالملاحظ أن القارئ أنتقل عبر الحوار الداخلي بين الأماكن من خلال ذهن الشخصية عبر حركة طبيعية جعلت منها وحدة لا يفصلها فاصل مفتعل عما يعتمل في نفس الشخصية .

وفيما يتعلق بالحوار فهو يعد اللغة المفترضة التي تقع وسطا بين لغة السرد ولغة المناجاة الذاتية ، وغالبا ما يجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى ،أو شخصية مع نفسها كحوار داخلى داخل العمل الروائي الواحد . إلا ان الحوار لا ينبغي به أن يستفحل على حساب العناصر الروائية الأخرى ، فتتداخل الأشكال وتضيع المواقع عبر هذا التداخل ،ولهذا يراعى في الحوار كونه مقتضباً ومكثفا وقصيرًا حتي لا تغدو الرواية كالمسرحية ومن ثم يضيع السارد والمسرود عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل وجمالية اللغة (٢٨) .

أما عند النظر في اللغة الحوارية فنرى أن الأدباء والنقاد قد اختلفوا حيال مستويات لغة الحوار داخل العمل الروائي ، ويمكن إجمال تلك المواقف حول ثلاثة آراء هي :-

أولا : يرى بعض النقاد والأدباء ان اللغة الروائية يجب أن تكون شاعرية تتسم بصفات جمالية وتنسج نسيجا بديعا وتنظم نظما بيانيا ، يبهر الأذهان ويسحر الألباب ، ذلك لأن الكتابة الروائية عمل فني جميل ، يقوم على نشاط اللغة الداخلي ولا شيء يوجد خارج نطاق اللغة ، فهي انسجام وتناغم ونظام ، وعلى ضوء هذا يجب أن تكون لغة الحوار صنوا للغة الرواية في جمال تراكيبها وفصاحة أسلوبها وعلو مستواها ورفعة كلماتها ، ليظل الانسجام اللغوي قائما بين مستويات الكتابة ،حتى لا يختل ميزان تراكيب اللغة ضمن العمل الأدبي الواحد ، أما أذا استحالت لغة الرواية للغة فصحي وعامية أو شعرية وسوقية أو عالية ومتدنية في العمل الروائي الواحد ، أصاب العمل الفني نشازا وأغتدى ممزقا مبعثرا يتسم بشيء من الفوضى والإضطراب ، وقد تبنى هذا الرأى بعض كتاب الرواية السودانية فأتخذوا من اللغة

الفصحى تعبيرا من ناحية السرد والحوارمعا،كالحوارالذى داربين أفراد من قرية(دار السمبر)حيث يقولون:(قال آخر:- ما من إحد منهم إلاوكان يحدثنا من منطلق مصلحته الخاصة ويغلفها لنا بالتهريج عن دارالسمبر—ان كل شيء في الدنيا يولد، وينمو، ويزدهر،ثم يشيخ وينتهي ويندثر.. وفى ظني أن دار السمبر الآن في مرحلة الشيخوخة المتأخرة التي لن يجدي فيها(طباب)ولا طبيب .

– يا جماعة ان كنا فعلا ننشد الى الأحسن يجب أولا أن نصنع للتفاؤل تمثالا فى وجداننا ، بالتفاؤل سنقضي على جرثومة اسمها المستحيل .

– من يقضي على المستحيل لا يتحدث كثيرًا (٢٩) .

بالرغم من أن النص الروائي يتكون في مجمله من مجموعة حوارات بين الشخصية الرئيسية (البرين) وبين الشخصيات الروائية الأخرى،إلاان الحوارية تظل شكلية وسطحية فلا تعبرعن الاختلاف فنيا ،وتكاد تكون مقحمة على النص الروائي اقحاما ،ويبدوعليها أثرالافتعال،وخلوها من الانسيانية والعفوية، ذلك لأن الكاتب لم يهدف من الرواية سوى أن تكون وعاء يصعب فيها أفكاره الاصلاحية، إذن الأمر يتعلق بكتابة تحاول نقد الوعي السائد، دون أن تملك الجرأة على القطيعة معه،وكأن لدى الكاتب حقيقة جديدة تبحث لذاتها عن موضوع في الهامش أو فوق الحقيقة القديمة لا غير .

وحينما نحاول البحث عن المنظور الحواري لا يوجد أثر قوى للتعدد والاختلاف بين الشخصيات كما يفترض في أي كتابة روائية ، ولا تتوصل إلى شيء جدي لأن التماثل والتشابه يطغى في نص، ويهيمن حضور كاتبه على تفاصيله . مما ينفي عن الحوار المستوى الجمالي الأعمق .

ثانياً: أما القسم الثاني: فهو يذهب الي اعتماد اللغة العامية في النص الروائي شكلاً" من أشكال البناء الفني في الرواية سواء أكان على مستوى السرد أم الحوار، بحكم التعبير عن الواقع،انتفاء الملاءمة بين مستوى المتكلم ومستوى اللغة التي يتكلمها،من أجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعية الأدب والفن،هذا من ناحية ومن جهة أخرى يرى أصحاب هذه الرؤية، أن الحوار العامي الخالص لا تمكن حواريته فى مظهره الخارجي،كخطاب موزع بين صورتين أو أكثر، وأنما في مستوى قدرته على تمثيل الأفكار المختلفة والمتساوية القيمة من منظورالصدقية والمشروعية ،لأن لكل طرف حقيقته التي لا يمكن محوها أو إختزالها دون تشويه الملفوظ الحواري ذاته. وقد وجدت هذه الدعوة صدى لها عند بعض كتاب الرواية السودانية ،ومن ذلك مثلا الحوارالذى

دار بين بعض شخصيات رواية (وبال في كليمندو) حيث يقول : عمر مخاطبا ود المقدوم

- الولد قمر بان ليهو أهل
- سبحان الله ..منم
- ود عم نسيبنا البصير ، جاهو من جامع أبو عجورة اسمه انقابو ولد طلحة ، الود قمر اخهو .
- الله في خلقه شئون .. ما تخلعوهو .. باصروهو
- لا ما خلعناهو.. لكن ما نقدر نخفى عن الحقيقة ، كن ولا اليوم .. باكرلازم يعلم
- وقت يلزم اللازم .. ابقى حازم (٣٠)

في هذه الرواية نرى أن السرد والحوار على حد سواء، إتخذا من العامية الموغلة في المحلية أسلوبا ،يأخذ شكل تحويل لغة المعيشة اليومي — إلى لغة كتابة تستمد هويتها التعبيرية الدلالية من الشكل الروائي لامن مرجعيتها الاجتماعية الثقافية الخارجية فحسب ، وهذا النمط من الصوغ والتشكيل الأسلوبي ماهو الا تهجين للغة ، لأنه يتضمن بالضرورة عمليات تغير وتحويل للهجة والفصيح بحيث يقترب أحدهما من الأخر متأثرأومؤثرًا فيه ،فالكتابة هنا تتضمن محاولة مقصودة وواعية لتفصيح اللهجة المحلية بقدر ما تستهدف ترهين وتفعيل الفصيح لينزل إلى مستوى لغة الحياة اليومية بكل ما في المجتمع من أصوات ورؤى وأفكار.

إلا أن ما يؤخذ على الكاتب هو طريقة كتابة الحوار بالعامية كما تنطق الكلمات ،وهو أمر مرفوض، ذلك أن النطق في كثير من اللغات ليس هو الكتابة فمثلا فى الحوار السابق نجد كلمات ترسم كما تنطق (ليهو ، جاهو ، اخهو، ما تخلعوه ، باصروهو ، كن ولا اليوم) لا يعني ذلك إننا نرسم اللفظ كما ينطق، وكان الأولي أن تراعى أصول الرسم الفصيح كي تقرأ على الوجه الصحيح بأن كتب (جاءه ، أخ له ،لا تخلعوه ، باصيروه ، كان اليوم أو غدًا)

وأيا ما كان الأمر فان الذين يكتبون بالعامية المحلية كثيرًا ما يغيب عنهم الأصول ، فيلتبس الأمر على القارئ ،والأجدر مراعاة أصول الكلمات العامية لدى كتابتها حتى تؤدي رسالتها وتظل مفهومة لدى المتلقي .

٣/ أما أصحاب الرأى الثالث فقد حاولوا التوفيق بين الرآيين السابقين من خلال القول : ان النص الروائي يقوم على مستويين اثنين في اللغة ، مستوي السرد وتكون لغته فصيحة سليمة ومستوى الحوار وتكون لغته متدنية عامية بحسب موقع الشخصية فى سلم الاجتماعي أو درجاتها العلمية، فهذا الرأى هو محاولة لتجاوز التنضيد المعتاد في اللغات الاجتماعية ،وصولاً إلى مزجها داخل العبارة الواحدة دون أن تذوب احدهما في الأخرى ،اذ لابد أن يحتفظ كل منها بإثار إختلافه ، وقد وجد هذا الرآى قبولا واستحسانا لدى معظم كتاب الرواية السودانية، فقد جاء سردهم الروائي بلغة فصيحة سليمة ترقى في بعض الأحيان إلى مصاف اللغة الشاعرية، بينما كان الحوار وفقا لمكانة الشخصية ـ إجتماعياً وثقافياً وعلمياً ، وعلى سبيل المثال هذا ما جسدته رواية (مسار الأسراب) .

لقد حاول الكاتب أن يطابق لغة الحوار مع طبيعة المتحدث بلغة عربية فصيحة ،يصل إلى درجة اللغة البلاغية العالية ، إن كان المتحدث مثقفاً على نحو اعتراف د.جابر وتصويره لموقف (المستردیان) المموّل لدفن النفايات :-

لأنني حسب قوله قمت طائعاً مختارًا بدفنها في بلادي ، كان ينظر إلى عيني ويبتسم ، صرت كماذا .... كالبتول تنظر الى دمائها وتسمع من أغواها يصفها بكل الكلمات الجارحة ، لم يقل وداعاً وهو يغادر ، رنت كلمات نابليون فى ذهنى وهو يرمي لأحد عملائه كيساً من النقود .. لا أصافح رجلا خان بلاده أبداً (٣١)

بينما يتحدث باللغة الدارجة إن كان المتحدث أمياً أو غير مثقف على تفاوت بين المتحدثين في هذه الحالة ، إذ يصل درجة قصوى في المحاكاة لواقع الشخصية ، من حيث إبراز السمات اللغوية لكل منها ، بل أستطاع أن يبرز في كثير من الحالات ثقافة المتحدث ومكانته الاجتماعية وحالته النفسية في إيجاز أقرب إلى صورة الرسائل البرقية على نحو الحوار الذى أدلى به زعيم أو كبير مجموعة أهل (ود الهدان) في الندوة بجمعية مرض السرطان بالسودان :-

آسفين جدًا يا دكتور ، لكن نحنا مواطني قرية ود الهدان لو ولم يكن السبب مهم للغاية ما حضرنا كل هذا المشوار للاستماع لهذه الندوة .. والحقيقة السبب الحقيقي لأننا حضرنا بمثل هذا العدد الكبير ،إننا كنا في مستشفي الذرة القدامكم ده وسمعنا بالندوة ، أنا القدامك ده ماتت مرتي واخو مرتي ، الاثنين ممكن تقول متوسطين في العمر ،مرتي خمسة وأربعين سنة وأخوها اصغر بي سنتين، ود اخوي عمره أثنين وعشرين سنة ، كلهم شنو ؟ سرطان . في ظرف بتاع أربعة سنوات مات لينا تمنتاشر نفر بالسرطان .. نسأل الله ان يمتعكم جميعنا بالصحة و العافية ، لكن الله سبحانه وتعالى قال في محكم تنزيله (وجعلنا لكل شيء سببا) ونحنا احترنا و الله العظيم احترنا ما في مكان كده ممكن نمشي لي ما مشينا ليهم حدي السيد رئيس الوزراء مشينا لي ، وما في زول أفدنا بى اي شيء والموضوع ده مستمر .

يمكن القول ان الخطاب الحواري القصصي في هذه الرواية ،هو نتاج مشخص للعبة أدبية فنية تعيد إنتاج خطابات الآخرين بكامل نواياها الظاهرة

لكنها تستعيرها في سياق المحاكاة الساخرة للملفوظ ونواياه أى تعكس المحاكاة التخيلية تماما . (٣٢)

وهذا الحوار يمثل من المنظور الأدبي — الجمالي، مرحلة متقدمة في الوعي ذلك لأن هاجس التشخيص الكريكاتوري غالباً ما يطغي على آثار الرؤية النقدية للذات والعالم .

نخلص من ذلك أن الباحث يرى في لغة الحوار إلا تكون رفيعةعالية المستوى ولا سوقية ملحونة ركيكة ،ونؤثر أن تترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها دون قسرها أو إجبارها في العمل الإبداعي ، ولهذا يعلو شأن الكاتب ويعظم قدره بناء على مدى تحكمه في اللغة ،وبناء على مقدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة وإخراجها من المستوى المعجمي إلى المستوى الانزياحي، الذى يتيح له أن يسخر اللغة لمعان جديدة كثيرة توسع من دلالتها .

ولعل الأديب هو الذى يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال في نسيج لغته ، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد، كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بُنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها ، بل كل بنّية مرتبطة ببعضها بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية دون أن تفقد علاقتها العامة بباقي البني ، ذلك من إجل تجسيد نظام لغوي شديد التماسك(٣٣)

الخلاصة

كانت الفكرة الرئيسية في هذه الدراسة أن نعتمد على نماذج محددة من الروايات السودانية كرواية (جزيرة العوض) و رواية (الغنيمة والإياب) و رواية (بركة الشيخ) و رواية (قطرات متناثرة) و رواية (التراب والرحيل) و رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) ورواية (عرس الزين)، ورواية (عندما تمطر الخرطوم)، ورواية (صالح الجبل)،ورواية (وبال في كليمندو)،ورواية (رحلة في قاع المدينة)،ورواية (مسار الأسراب.)

لأن هذه الروايات تتميز باستخدام اللغة التصويرية التي مجالها المحسوسات ، استخداماً دلالياً ،من خلال تحويل الحدث الوقائعي المباشر إلى دلالة معنوية عن طريق رصد الفعل ورد الفعل ،عبر ذهن الشخصية الروائية وإحساسها وشعورها ولهذا فان الوظيفة الفنية للغة الرواية إما أن تقدم عالماً ثابتاً تتميز أحواله بالرتابة والسكون وهو ما يعرف بالصورة الوصفية كما هو الحال في غالب صور الروايات الريفية .

إما أن تقدم عالماً متحركاً يتسم بالحيوية والنشاط وهذا ما يعرف بالصورة السردية كما هو الحال في معظم صور الروايات الحضرية .

وتطلق الصورة على الشكل الفني الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الكاتب في سياق بلاغي خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الإنسانية ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز وكل ضروب البديع .

ولذلك تنقسم الصورة من حيث الدلالة إلى صورة حسية وصورة عقلية ،أما الصورة الحسية: فهي نتاج تتعاون فيه الحواس جميعاً لإبرازه ماثلاً للعيان ، لأن الإنسان يدرك أولاً المحسوسات ويتعرف عليها قبل المدركات العقلية .

ومن ثم تتعدد الصورة الحسية بتعدد المدركات الحسية فهي أما صورة بصرية أو سمعية أو ذوقية أو شمية أو لمسية .

كما وردت في النصوص الروائية إلا أن الملاحظ أن الصور البصرية تفوق غيرها عدداً ، ولعل ذلك يعود إلى أن الأدباء اعتمدوا على حاسة البصر كآلة راصدة للأحداث أكثر من اعتمادهم على بقية الحواس الأخرى كما أن أبصار بعض الأباء كانت تتجه نحو رؤية الموضوعات في ذاتها، وليست في علاقاتها و رؤية الموضوعات على هذا النحو هي رؤية ثابتة تنسب إلى البصر وترتبط به أكثر من انتسابها وارتباطها بأية حاسة أخرى

أما عند النظر في اللغة الحوارية السودانية نرى أن مستويات لغة الحوار داخل العمل الروائي تنقسم إلى ثلاثة أقسام :-

١/ لغة حوارية تتسم بالشاعرية تكون صنواً للغة الرواية في جمال تراكيبها وعلو مستواها ، ليظل الانسجام اللغوي قائماً بين مستويات الكتابة ولا يختل ميزان التركيب اللغوي ضمن العمل الأدبي الواحد ، كما ورد في رواية (دار السمبر) .

٢/ لغة حوارية تعتمد على العامية بحكم التعبير عن الواقع ، وابتغاء الملاءمة بين مستوى المتكلم ومستوى اللغة التي يتكلمها ، كما هو الحال في رواية (وبال كليمندو) .

٣/ لغة حوارية حاولت التوفيق بين الرأيين السابقين من خلال القول : إن النص الروائي يعتمد على مستويين أثنين في اللغة ، مستوى السرد تكون لغته فصيحة سليمة ، ولغة الحوار متدنية عامية بحسب موقع الشخصية في السلم الاجتماعي والعلمي كما هو الحال في معظم الروايات السودانية .

ويرى الكاتب أن لغة الحوار يجب إلا تكون رفيعة عالية المستوى ولا سوقية ملحونة ولكن نؤثر أن تترك للغة الحرية المطلقة، لتعمل بنفسها دون قسرها أو إجبارها وتطويعها في العمل الأدبي ، والإبقاء على اللغة في مستوى عام موحد كي لا يشعر قارئه بالاختلال في نسج اللغة ما بين الفصيحة والعامية .

الاحالات المرجعية

١/ سيزا قاسم :النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ —دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٥م ص١٠٥.
٢/ أ. أمندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار الصادر للطباعة والنشر ، بيروت١٩٩٧م ص٦٣
٣/ أ.أريتشارد: مباديء النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، مطبعة القاهرة ١٩٩٢م ص١٩٠
٤/ محمد العبد : إبداع الالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ط/١ القاهرة ١٩٨٨م ص٩٥
٥/ رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦م ص١٨٧
٦/ أ. أمندلاو : الزمن والرواية ، ص١١٦
٧/ الطيب صالح: موسم الهجرة الى الشمال ، دار العودة ، بيروت ١٩٩٦م ص١٢٤
٨/ مصطفى إبراهيم عبدالله : رواية بركة الشيخ ، بدون دار طبع ط/٢ الخرطوم ١٩٩٧م ص١٠
٩/ الفاتح عمر مهدي : رواية عندما تمطر الخرطوم ، بدون دار طبع ، الخرطوم ١٩٨٧م ص٥٧
١٠/ عبد الغني خلف الله الربيع: رواية رحلة في قاع المدينة ، بدون دار طبع ، الخرطوم ٢٠٠٤م ص١٠٣- ١٠٤
١١/ الفاتح عمر مهدي : رواية عندما تمطر الخرطوم ، ص٤٩
١٢/ الطيب صالح : رواية عرس الزين ، دار العودة ، بيروت ١٩٩٦م ص١٨٨
١٣/ الطيب صالح : رواية موسم الهجرة الى الشمال ، ص١٢
١٤/ مختار عجوبة : رواية صالح الجبل ، مركز الدراسات السودانية، القاهرة ١٩٩٩م ص٨
١٥/ عمر الحميدي : رواية جزيرة العوض ، الدار السودانية للكتب ، الخرطوم ١٩٨٠م ص٢٥٠
١٦/ محمد العبد: ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص٩٦
١٧/ الطيب صالح : موسم الهجرة الى الشمال ، ص٢٣
١٨/ مروان الرشيد: رواية الغنيمة والاياب، دار التراث، الخرطوم ٢٠٠٢م ص١٨
١٩/ انظر ، رواية صالح الجبل ، ورواية الغنيمة والاياب .
٢٠/ محمد المهدي بشرى : الفولكلور في ابداع الطيب صالح ، دراسة نقدية دار جامعة الخرطوم للنشر ٢٠٠٤م ص٩١
٢١/ انظر ، رواية عرس الزين ، ورواية الغنيمة والاياب ،: ورواية صالح الجبل.
٢٢/ الطيب صالح: رواية موسم الهجرة الى الشمال ، ص١٤
٢٣/ سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص٣٨
٢٤/ مروان الرشيد: رواية الغنيمة والاياب ، ص١٨٢- ١٨٣
٢٥/ محمد الطيب سليم: رواية مسار الأسراب، شركة الجزيرة للطباعة والنشر، مدني ٢٠٠٥م ص٣٠٦- ٣٠٧
٢٦/ مصطفى إبراهيم: رواية بركة الشيخ ، ص٣٦
٢٧/ غادة الحاج عمر الشيخ : رواية قطرات متناثرة، منشورات الشريف الأكاديمية ، الخرطوم ٢٠٠٢م ص٨
٢٨/ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٨م ص١٣٤
٢٩/ محمد إبراهيم محمد: رواية دار السمبر ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، الخرطوم ١٩٨٩م ص٨١
٣٠/ إبراهيم إسحاق إبراهيم: رواية وبال في كليمندو، مركز الدراسات السودانية ، القاهرة ٢٠٠١م ص٢٠
٣١/ محمد الطيب سليم: رواية مسار الأسراب ، ص٢٦١