جدلية الرمز والواقع

دراسة نقدية تطبيقية فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

د. أحْمَد كُريِّم بلال (مصر)

جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي ٢٠١١م

جدلية الرمز والواقع
أحمد كريم
٢٠١١

جدليّة الرمز والواقع

دراسة نقدية تطبيقية في رواية
موسم الهجرة إلى الشمال

د. أحمد كُريّم بلال

مدارات للنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى: (١٤٣٢هـ-٢٠١١م)

أ ك . ج ٨١٣,٩٦٢
أحمد كُريِّم حسين محمد أحمد بلال
جدليّة الرمز والواقع
دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال
أحمد كُريِّم حسين محمد أحمد بلال
١. القصة العربية – مصر – تاريخ ونقد
ردمك : ٣-١٦-٧٠-٩٩٩٤٢-٩٧٨:ISBN
رقم الإيداع : ٣٠ - ٢٠١٢
الإشراف على الطباعة : مدارات للنشر والتوزيع .
٢٠١١ م
طبعة خاصة بشركة الهواتف السيَّارة – زين
لوحة الغلاف : عادل مصطفى

إهداء

إلى شَعْبِ السُوْدَانِ الشَّقِيْقِ..

أخوةً وحبًا وتقديرًا ..

د. أحمد كُريِّم بلال

المحتويات

• مقدمة الدكتور عبد الله حمدنا الله: ٧

•مقدمة المؤلف: ١٠

مدخلان: ١٥

(أ) إطلالة على الرواية وأبعادها الفكرية: ١٧

(ب) طبيعة الرمز الروائي: ٢٥

•الفصل الأول، الشخصيات : ٣٧

١–رمزية الثقافة المنفتحة على الغرب والبحث عن الهوية: (مصطفى سعيد / الراوي) ٤١

٢– رمزية الحضارة الغربية: (المرأة الأوربيّة) ٦٠

٣–رمزية الوطن:(والدة مصطفى سعيد / زوجته حسنة بنت محمود) ٧١

٤–رمزية التراث والأصالة: (الجد: الحاج أحمد): ٧٥

٥–رمزية التخَلُّف والرجعيّة: (ود الريِّس / عبد الكريم): ٧٧

٦–رمزية المستقبل: (الأطفال): ٨٢

•الفصل الثاني، المكان: ٩٥

١–المكان الظرفيّ: ٩٧

٢–المكان الوجداني: ١٠٣

٣–المكان الفكريّ : ١٤١

•الفصل الثالث، الزمن: ١٤٧

١–الزمن الظرفيّ: ١٥٢

٢–الزمن الوجداني : ١٥٧

٣–الاسترجاع: ١٦٣

٤–الاستباق: ١٥٧

•الفصل الرابع، الأحداث: ١٦٣

١-الممارسات الجنسية : ١٦٤
٢-العقم والخصوبة : ١٦٩
٣-القتل والانتحار : ١٧٦
٤-أحداث جانبية : ١٧٨
٥-النهاية: ١٨٤
•قائمة المصادر والمراجع :..... ١٩٣
• التعريف بالمؤلف: ١٩٩

جدلية الرمز والواقع

تقديم

أ. د: عبد الله حمدنا الله

بين يديك بحث من البحوث الفائزة المقدَّمة في محور الدراسات النقدية، وهو أحد محاور جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي في دورتها الأولى التي أشرف عليها مجلس أمناء جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي (برعاية شركة زين للاتصالات)، والتي أقيمت في (فبراير: ٢٠١١م)، وهو الفائز بالمركز الثاني من بين مشاركات عديدة قُدِّمت من النقاد والساردين في العالم العربي.

وإذا كانت تلك المشاركات تدل في جانب منها على التواصل الفكري والإبداعي بين أبناء الأمة العربية؛ فإنها – في جانب آخر – تدل على مدى ما وجده الطيب صالح من الإقبال لدى القارئ العربي، ودى اهتمام النقاد والباحثين باكتشاف الجوانب السردية والجمالية، مع البعد الاجتماعي والحضاري في رواياته.

وكان البحث الفائز بالمركز الأول هو بحث الناقد الجزائريّ: عمر عاشور، الذي جاء بعنوان: (**البنية السرديّة عند الطيب صالح – البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال**)، أما الناقد المصري: أحمد كُريِّم بلال الذي نقدم له هذا الكتاب: (**جدلية الرمز والواقع – دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**)، فقد حصلت دراسته على المركز الثاني.

تميز الباحثان بتناول قضايا محددة غاصا فيها عميقًا بدلاً من السير على السطح، شأن كثير من الدراسات التي تتناول قضايا عامة ذات مدى رحب، يكتب فيها الكاتب ما يشاء له أن يكتب، دون أن يكشف غامضًا أو يأتي

بجديد، ومن ثمَّ فالبحثان إضافة نقدية مهمة للدراسات النقدية التي تناولت أدب الطيب صالح.

يتفقان أيضًا في أن كلاًّ منهما اعتمد الدراسة التطبيقية بعد وضع الإطار النظري، أو ضبط فوضى المصطلحات، وكانت رواية: موسم الهدرة إلى الشمال وما تشتمل عليه من العناصر الفنيّة والجماليّة، وما تفيض به من دلالات ثرية حول علاقة الإنسان الشرقي بالمجتمع الغربي؛ كانت هذه الرواية الحقل التطبيقي لدراسة كلٍّ منهما.

لسنا بحاجة إلى بيان أن النقد التطبيقي أهم ميادين النقد الأدبي، والمعيار الحقيقي لبيان ملكات الناقد، وقدراته على الاكتشاف، والأخذ بيد القارئ إلى فضاءات لا يحلق فيها غير الناقد البصير، وحسب الباحِثَينِ أنَّهما ولجا النقد من الباب الذي لا يدخل منه غير الناقد الواثق.

ثم من بعد: كان لكل باحث منهجه الذي يميزه عن الآخر، فالباحث عمر عاشور اتخذ منهجًا شكلانيًّا بنائيًّا لإيمانه بإمكان إسهامه في تفسير الظاهرة الأدبيّة وتقديم إجابات تقنيّة حول بناء النص.

أما الباحث: أحمد كُريِّم بلال فقد اختار من عناصر الرواية: (الحدث ومدى تسلسله مع ما قبله وما بعده، ومدى ما يحمل من رمزيّة وإمكان تحقيق الوقوع)، وهو بهذا لا يعطي الشكل أكثر من وظيفته الفنيّة، ولا يذهب مذهب أصحاب المنهج الشكلاني حول تحكم البنائيّة في المحتوى الذي يحمله الجنس الأدبي.

اختلاف آخر يبدو في أنَّ الباحث: عمر عاشور لا يحمل موقفًا سالبًا من مناهج النقد الغربي أو النقاد الغربيين، فهو على صلة بآخر قضايا النقد الأوربي ومناهجه؛ ولكنه تناولها من خلال رؤية عربيّة وبيئة عربيّة؛ بينما الباحث: أحمد كُريِّم عظيم الارتياب في أصحاب الكتابات النقديّة المُلغزة، التي تغترف من تيارات

النقد الغربي دون ضابط منهجي، ويكون هدفها: استعراض معارف الناقد، وبيان مدى قراءاته الواسعة، وانفتاحه على الثقافة الغربيّة.

يلحظ المتتبع للنقد العربي الحديث: اختلافًا في التناول النقدي بين المغرب والمشرق العربيين؛ بسبب قرب المغرب العربي من أوربا، وعلاقته الثقافية القوية بها، واتصاله بالنقد الفرنسيّ على وجه الخصوص؛ لكنه لمّا يزل نقدًا عربيًّا صميمًا.

ومهما يكن من أمر: فالبحثان اللذان بين يديك إضافة مهمَّة في محاولة اكتشاف الطيب صالح يسعد مجلس أمناء جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي (بدعم من شركة زين للاتصالات) أن يقدمهما للقارئ الكريم، عساه يجد فيهما ما يدفعه لمزيد من الأسئلة.

أ. د: عبد الله حمدنا الله

مُقَدِّمَة

ليست رواية (موسم الهجرة إلى الشمال ١٩٦٦م) للأديب السوداني الكبير الطيب صالح بالرواية المغمورة، ولا هي بالرواية التي تحتاج إلى من ينفض عنها غبار سنوات تزيد عن الأربعين قد مضت على كتابتها؛ فهي رواية من كبريات الروايات العربية، تستحوذ على قدر كبير من الشهرة، وتتجاوز حدود الإقليم السوداني (الذي تلتصق به التصاقًا حميمًا وتعبر عن معطياته التراثية أصدق التعبير)؛ لتنطلق نحو آفاق عربية بل وعالمية؛ إذ ترجمت إلى ما يزيد عن عشرين لغةً من لغات العالم، وكُتِب عنها عشرات الدراسات والأفكار والرؤى المتباينة، ولا بأس في ذلك؛ فالأعمال الجيدة والعميقة هي التي تثير تساؤلات دائمة التجدد؛ وتجعل من نفسها ميدانًا دائمًا للدراسة؛ بينما تتركنا الأعمال السطحية الضحلة في اطمئنان وسكينة، لأنها أفضت بكل ما فيها؛ فلم يعد ثمة موضع لإضافة جديدة.

وأحسب أن النجاح الكبير الذي لاقته هذه الرواية ولمَّا تزل تلاقيه يرجع إلى سببين، أولهما: **طبيعة القضية التي تثيرها**، وهي قضية علاقتنا (نحن الشرقيين والعرب) بالغرب، وهي قضية حية ومتجددة، لا تفتأ معطيات الأيام ومجريات الأمور تثيرها وتحركها وتجدد تفاصيلها ما بين الحين والآخر.

وإذا كانت الرواية قد لاقت نجاحًا لأنها كانت إبّان صدورها في الستينيات قريبة العهد من حركات التحرر العربي والإفريقي من الاستعمار ونشأة الجمهوريات العربية التي تحاول أن تقيم أنظمة ديمقراطية على غرار النظام الأوربي بعد أن نزعت عن كاهلها نير استعباده وإذلاله؛ إذا كان الأمر على هذا النحو فالحوادث التي يتعرض لها الوطن العربي في صدامه الحاد مع الغرب منذ حربي الخليج، وزيادة النفوذ الأوربي والأمريكي في المنطقة العربية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وما يلاقيه العرب والمسلمون من مهانة وقهر في مهجرهم الغربي؛ كل ذلك مما يجعل قضية الرواية قضية متجددةً وحيَّةً، ويجعل للرواية حضورًا كبيرًا ومؤثرًا؛ وإن مضى على كتابتها أكثر من أربعة عقود.

أما السبب الأخير الذي يرجع إليه نجاح هذه الرواية: فهو متعلق **بطبيعة بنيتها الفنية وتكوينها الجمالي**، فالقضية الفكرية التي تعرضها الرواية – أي رواية– مهما كانت درجة أهميتها لا تصنع نجاحًا لها إلا إذا سُبكت في إطار تعبير فني راقٍ، وصيغت بأدوات وتقنياتٍ تُستثمر في إنجاحها. وبالفعل تحقق روايتنا المذكورة هذه المعادلة؛ إذ تجمع بين سمو القضية الفكرية وتفوق الأدوات الفنية، فالرواية على صغر حجمها كثيفة وعميقة، غنية بالتفاصيل والأحداث والشخصيات، لا تسوق الأحداث دفعةً واحدةً متتاليةً في الزمان، ولكن تجعل القارئ يلهث وراءها ليجمع شتاتها من هنا وهناك، مستخدمةً تقنية: (تيار الوعي والتداعي)، تغور في أعماق الشخصية عن طريق: (الحلم والمناجاة)، وتدعم الحدث بالرسالة والوثيقة، وتُنشِّط حواس المتلقي جميعًا في إدراك المعطيات السردية.

والرواية فضلاً عن ذلك مكتنزة بالجاذبية والغموض الذي

يكتنف شخصية البطل، فالبطل الذي يموت في الفصل الثاني من الرواية لا تفتأ تطاردنا حياته ويشغلنا مصيره، ونفاجأ ما بين حين وآخر بنتف من المعلومات الغريبة والمتناقضة التي تلوح من هنا وهناك، وتظل قصته غريبة الأطوار طارحةً للتساؤلات، متجددة عبر صفحات الرواية؛ وصولاً إلى اللحظة الأخيرة فيها، وحتى هذه اللحظة الأخيرة لا تحسم التساؤلات المطروحة قدر ما تفجر المزيد منها!

وقد عرفت هذه الرواية للمرة الأولى في منتصف التسعينيات تقريبًا، وكنت في السنة الثانية من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة؛ حيث دفعني الفضول إلى قراءتها عندما سمعت في برنامج إذاعيّ قرار منع تدريسها في الجامعة الأمريكية المصريّة، وكانت قراءتي لها — آنذاك — قراءة طالب جامعي لم يمتلك بعد ملكة الحسّ النقدي الكافي لكي يكون حكمه عليها صحيحًا.

وشاءت الأقدار أن تضع هذه الرواية أمامي — فيما بعد — أكثر من مرة كنت أعيد خلالها قراءتها، وقد قرأتها خمس مرات تقريبًا قبل قراءتي لها للإعداد لهذا الكتاب، والذي أدهشني — حقًّا — أن كل قراءة جديدة لهذه الرواية كانت تفتح عينيّ على شيء جديد بين التفاصيل لم أكن قد تنبهت إليه من قبل! كما أدهشني أن أجد شغفًا يكاد يقارب شغف القراءة الأولى في كل مرة جديدة أعيد قراءة الرواية فيها!

وكان أهم لافت لنظري خلال قراءاتي لهذه الرواية هو الطابع الغريب الذي يجعلنا نستقبل أغلب أحداثها بشكل رمزي، في الوقت الذي تكون فيه هذه الأحداث واقعيةً بالفعل، بمعنى أنها — إضافةً إلى رمزيتها — هي نتيجة طبيعية لسلسلة الأحداث السابقة لها، ومُسبِّب لما يليها من الأحداث، فهي أحداث ومكونات غير مُفتعلة أو مصوغة في إطار معين بحيث تُكْرَه على الإفضاء بالدلالة الرمزيّة.

والحق أن هذا هو طابع الرمز الروائي الذي تفرضه واقعية الرواية وتمثيلها للمجتمع الحقيقي وقابلية أحداثها للتحقق، ومن ثمّ تنشأ: (جدلية الرمز والواقع) في الرواية، وهو ما اخترناه ليكون عنوانًا لهذا الكتاب.

وأحسب أن الجانب الرمزي في الفن الروائي عمومًا – على حد علمي – لم يلق الكثير من الدراسات، فأغلب الدراسات الروائية تتجه نحو الواقعية من جانب، وأغلب التطبيقات الرمزية تجد المجال الأرحب في الشعر من جانب آخر .

وقد تَتَبّعت في هذا الكتاب (جدلية الرمز والواقع) عبر كل عناصر التكوين الروائي من شخصيات ومكان وزمان وأحداث؛ فكل عنصر من هذه العناصر البنائية الروائية يعبِّر عن علاقة جدلية بين واقعيته ودلالاته الرمزيّة.

وقد آثرت في هذه الدراسة أن أركِّز على الجانب التطبيقي مع مراعاة الحد الأدنى المقبول من التنظير، فالمفروض في العمل النقدي أنه يتوجه – في المقام الأول – لقارئ عام غير أكاديمي، يضيء له الطريق، ويفتح أمامه مغالق النص، ويملِّكه أدوات القراءة والفهم حتى تتحقق له ملكة التذوّق؛ ولن يتحقق هذا الأمر إلا بالمزيد والمزيد من القراءات النقدية التطبيقية للأعمال المتميِّزة.

أما تلك الكتابات النقديّة المُلغِزة الغريبة التي تغترف من تيارات النقد الأدبي الغربي دون ضابط منهجي، ويكون هدفها الأول استعراض معارف الناقد وبيان مدى قراءاته الواسعة وانفتاحه على الثقافات الغربيّة فهي تضع المزيد من العراقيل أمام القارئين الذين يُفترض أنها تتوجه إليهم، والأجدى من استعراض النظريات والكشف عن مدى التفاوت بين المدارس النقدية في فهمها؛ الأجدى من ذلك كله هو التشبع بهذه النظريات والتعمق في فهمها ثم الكشف عنها من خلال التطبيق الفعلي

لها من خلال النص الأدبي المدروس؛ فذلك هو الأنفع للنص الأدبي والأكثر فائدةً للقارئ.

وبعد: أرجو أن تكون هذه الدراسة المتواضعة عونًا للقارئ العربي في قراءة الرواية واستشفاف أبعادها الرمزية، وأكبر ما أطمح إليه أن تكون حافزًا يدفعه إلى قراءة المزيد من أعمال الطيب صالح الروائية، وغيرها من الأعمال الروائية العربية الأخرى، على الأخص في هذا الزمن الذي نُؤْفِست فيه القراءة بضراوة، وزاحمت متعتها شواغل عديدة ومتعٌ أخرى كثيرة، متعٌ أقلها مفيد وأغلبها غثٌ لا نفع فيه.

د. أحمد كُريم بلال

القاهرة

١٥ شوال ١٤٣١ هـ

٢٤ سبتمبر ٢٠١٠ م

ahmedkorimblal@yahoo.com

مَدْخَلان

(أ) إطلالة على الرواية وأبعادها الفكرية

نشر الأديب السوداني الكبير **الطيب صالح**[1] روايته: **موسم الهجرة إلى الشمال** للمرة الأولى سنة ١٩٦٦م، في أوج المدّ القومي العربي، وفي عهد يكاد يكون معاصرًا لحركات التحرر من الاستعمار، ومعاصرًا لنشأة الدول العربية المستقلة.

ولهذا الظرف التاريخي الذي ظهرت فيه الرواية علاقة كبيرة بمحتواها الفكري ومراميها الأيديولوجية، فهذه الرواية وإن كانت تعكس العديد من المحاور الفكريّة الجزئية مثل: (الفساد السياسي، والوضعية المهينة للمرأة، وتماسك المجتمع القرويّ...إلخ) فهي تنطلق من محور فكري شمولي يقوم على طرح سؤال الهوية، وطبيعة وعلاقتنا – نحن العرب الشرقيين عمومًا – بالغرب، وعلاقة السوداني الإفريقي ابن الجنوب العربي بهذا الغرب (أو الشمال) على نحو شديد الخصوصية.

أما هذه المحاور الجزئية التي أشرنا إليها فهي تَطْفُر من سياق السرد الروائي بشكل منطقي غير مُفْتَعلٍ، دون أن تفرض الرواية أيًا منها، "بل تطرحها طرحًا يبدو في أكثر الأحيان تلقائيًا، نابعًا من

طبيعة الأحداث، ومن طبيعة الشخصيّات، ومن ضرورات الحوار بينهم" [٢] .

وتقوم الرؤية الفكرية العامة للرواية بإثارة تساؤلات حول هوية المثقف العربي الذي تعلَّم علوم الغرب، وعاش في رحاب حضارته حينًا من الدهر متفاعلاً معه، ما مدى إيمان هذا المثقف العربي بتراثه القومي؟ وما طبيعة رؤيته لهذا التراث الأصيل الذي يحتوي على كثير من المناحي الإيجابية المُرسِّخة للهوية العربية؛ وإن شابته بعض الشوائب الرجعية، أو تآلفت معه – عبر القرون – بعض العادات والتقاليد غير السليمة!!

كما تُبْرز الرواية – أيضًا – من منحى آخر: الموقف الغربي من الشرق، وهو موقف ينطوي – أحيانًا – على الإعجاب ومحاولة التفهُّم، وينطوي – في كثير من الأحيان – على روح عنصرية تتجاوز موقف الكراهية والازدراء إلى إلحاق الأذى والتدمير ومحو الهوية.

تطرح الرواية رؤيتها الفكرية من خلال شخصياتها المتعددة، ومن خلال تفاعلات هذه الشخصيات مع المكان والزمان تتوالد الأحداث؛ ومن ثمّ تتشكل الرؤية. بيد أن بؤرة هذه الرؤية الفكرية تنعكس بشكل كبير من خلال بطلها: **مصطفى سعيد** الذي تتضمن حكايته الفردية "دلالةً جماعيةً نجد تفسيرها في إطار حكاية أخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثل جيلاً آخر وموقفًا مختلفًا". [٣]

تبدأ أحداث الرواية بعودة الراوي (لا تقدم الرواية له اسمًا) إلى قريته الجنوبية في السودان بعد فترة اغتراب في لندن

دامت سبع سنوات، نال بعدها درجة الدكتوراه . وعند ترحيب أهل القرية به يجد شخصًا غريبًا بينهم لا يعرفه، أدهشه عدم سؤال هذا الشخص له عن المجتمع الأوربي كما يسأله الآخرون، وعدم اهتمامه بالحوار أصلاً، وقد عَرَف فيما بعد أن هذا الغريب هو: **مصطفى سعيد** الذي يقول عنه أهل القرية إنه تاجر من الخرطوم استوطن قريتهم، واشترى أرضًا وتزوج **حسنة بنت محمود** إحدى بنات القرية، وأنجب منها ولدين. وقد استقر تمامًا في القرية حتى غدا واحدًا من أبنائها .

وقد أثار هذا الغريب فضول **الراوي**، خاصة عندما رأى طباعه الراقية وأسلوبه المهذب المختلف عن أهل القرية، واستشف أن ثمة سرًا غامضًا يخفيه هذا الغريب عن الجميع، وحدثت المفاجأة الكبرى فيما بعد عندما أصر **محجوب** – وهو صديق مشترك لهما – على دعوة **مصطفى سعيد** لشرب الخمر، وبعد فترة لعبت الخمر برأس **مصطفى سعيد**، وراح يهذي بشعر إنجليزي ينطقه نطقًا لغويًا مُبهرًا وكأنه واحد من أبناء بريطانيا!!

وبعدها تيقن الراوي من صدق شعوره بأن هذا الرجل يخفي سرًا كبيرًا، وقد اعترف الرجل – بعد إلحاح ومطاردة من الراوي – بتفاصيل حياته؛ فأخبره أنه من مواليد الخرطوم، وأن الإنجليز ألحقوه بإحدى مدارسهم هناك، حيث أظهر تفوقًا علميًا كبيرًا، مما جعلهم يدفعون به إلى القاهرة ليواصل تعليمه، وهناك كان في انتظاره عائلة السيد: **روبنسن** التي احتضنته، وكانت **مسز روبنسون** بمثابة أم له تبنته ورعته.

وبعد تفوقه أُرْسِل إلى لندن لإتمام الدراسة الجامعية هناك، وقد درس الاقتصاد، وبرع فيه لدرجة وصوله إلى مرتبة الأستاذية في أرقى جامعات لندن.

على أن حياة **مصطفى سعيد** في لندن لها جوانب أخرى حكاها للروي، فقد كانت نزواته الجنسية لا تهدأ أبدًا، لقد كان ساحرًا وجذابًا، يعرف كيف يوقع بفرائسه من النساء مستغلاً فتنته الشرقية وأكاذيبه التي لا تنتهي، وكيف يقودهن إلى مخدعه في غرفته الشرقية التي أقامها في لندن وأودعها روائح عطريّة شرقيّة؛ وأثثها بما يجعلها قطعة من الشرق على أرض لندن تضوع بالفتنة والإغواء.

والغريب أن ثلاثةً من الفتيات اللائي وقعن في شراكه وقادهن إلى هذه الغرفة الشرقية هنَّ: (**شيلا غروبند**، و**إيزابيلا سيمور**، و**آن همند**) تواتر انتحارهن!

وقد تعرف **مصطفى سعيد** فتاةً تدعى: **جين موريس** كانت نقطة تحول في حياته، فقد ظل يطارد هذه الفتاة ثلاث سنوات دون فائدة، حاول الهروب منها فكانت تضع نفسها في طريقه، يهينها فترد له الإهانة بأكثر منها، وفي النهاية عرضت عليه الزواج؛ فوافق؛ لكنها لم تُمَكِّنْه من نفسها بعد الزواج طوال شهرين متذرعةً بأسباب شتى، كلها أسباب واهية.

كانت الفتاة: (**جين موريس**) غريبة الأطوار، تسبب له الكثير من الحرج والمتاعب، شاذة في تعاملاتها؛ لدرجة أن المارة كانوا يقولون لمصطفى سعيد تعليقًا على تصرفاتها: "إنك متزوج من عاهرة"، والأفظع من ذلك أنها كانت تخونه، بل وتعترف

بخيانتها، وحين يهددها بالقتل تقول له بشكل مهين إنه عاجز عن قتلها، بل إنه لن يقتلها ولو رآها متلبسة بالخيانة، كل ما في وسعه – إذ ذاك – أن يجلس باكيًا إلى جوار السرير!

وأخيرًا بعد شهرين وهبت **جين موريس** نفسها له؛ لكنه سدد لها ضربة بخنجره وقتلها بعد أن تراكمت في نفسه من جرّاء هذه الفتاة أكداس المذلة والمهانة.

وحوكم مصطفى سعيد بتهمة القتل، وأضيف إلى هذه التهمة تهمة تسببه في انتحار بعض الفتيات، وسُجِن سبع سنوات.

وبعد خروجه من السجن تصعلك في بلاد أوربا فترة طويلة، ثم جاء أخيرًا ليستقر في هذه القرية النائية من قرى السودان طاويًا صفحة الماضي، مندمجًا في هذا المجتمع القروي البسيط الفقير ممتثلاً لعاداته وتقاليده لدرجة جعلته يستحوذ على احترامهم وتقديرهم.

وقد قال **مصطفى سعيد** للراوي إنه أخفى كل هذا الماضي عن أهل القرية؛ لأنه لا يهمهم في شيء، وربما سبب له مشاكل لا داعي لها، ورجاه أن يكتم هذا الأمر.

وتدور الأيام، ثم يغرق **مصطفى سعيد** في مياه الفيضان النيلي الذي كان – في هذا العام – عنيفًا للغاية، ويفاجأ الراوي أن **مصطفى سعيد** قد ترك له رسالةً مختومةً بالشمع الأحمر يطلب منه فيها رعاية ولديه ومنعهما من السفر إلى الخارج لكي لا يتعرضا لمصيره، كما ترك له مفتاح غرفة بناها في بيته بالسودان على الطراز الأوربي، وضمَّنها كل أوراقه وأسراره .

وكان الراوي قد عُيِّن في الخرطوم، وكان يتردد على قريته الجنوبية شهرين من كل عام، وفي إحدى زيارته فوجئ بأن **ود الريس** ذلك الرجل المزواج ذي السبعين عامًا يلح في طلب الزواج من **حسنة بنت محمود** أرملة **مصطفى سعيد**، وحين يسأل الراوي **حسنة** عن رأيها في هذا الزواج تهدد بقتل **ود الريس** وقتل نفسها إذا أُكرهت على الزواج منه. ولا يتدخل **الراوي** تدخلاً فعالاً لمنع هذه الزيجة؛ لكنه يكتفي بتوجيه النصح، ثم يسافر إلى عمله الخرطوم غير مكترثٍ بتهديد **حسنة** تاركًا الوضع في حالة متأزمة.

وبعد سفره بفترة قصيرة وصلته برقية من **محجوب** يخبره فيها بوفاة **حسنة بنت محمود** و **ود الريس** بعد زواجهما دون أن تتضمن البرقية أي تفاصيل.

ويعود **الراوي** إلى القرية ليتعرف بعض الحقائق الغائبة عن برقية **محجوب** من سيدة عجوز متحررة تدعى **بنت مجذوب**، أخبرته بتفاصيل المأساة، وان **حسنة** تمنعت على زوجها **ود الريس**، ثم قتلته بشكل بشع حين حاول إكراهها على معاشرته، ثم أقدمت على الانتحار.

ويعرف الراوي أن **حسنة** كانت ترغب في الزواج منه شخصيًا، وأنها طلبت ذلك بالفعل مرتين، إحداهما من أسرته، والمرة الثانية من **محجوب**، وقد أفضت إلى محجوب في المرة الثانية بأنها لا تطمع في أكثر من مجرد عقد زواج صوري يحميها من الطامعين فيها.

ويكتشف **الراوي** أنه كان قادرًا على منع هذه المأساة لو عمل بنصيحة محجوب وتزوجها مع أنه متزوج وأب لطفلة؛ خاصةً وأن تقاليد القرية لا تحول دون ذلك.

وفي خضّم الشعور بالذنب والألم على ما كان تقوده قدماه إلى غرفة **مصطفى سعيد** ذات الطراز الأوربي، ويمضي بها ساعات طويلة يتعرف خلالها جوانب جديدة منها: حياته الفكرية، ومؤلفاته الاقتصادية التي كانت تناهض الاستعمار، وبعد سهرة طويلة في تلك الغرفة يخرج يائسًا في الفجر، ويلقي نفسه عاريًا تمامًا في نهر النيل، ويسبح محاولاً الوصول إلى الضفة الشمالية للنهر الذي يسير في تلك القرية منحرفًا عن مجراه الطبيعي (متجهًا من الغرب إلى الشرق)، وفي منتصف الطريق يعجز عن الوصول إلى الشمال، كما يعجز عن العودة إلى الجنوب، ويترك نفسه طافيًا لفترة يحاول فيها أن يستسلم للموت غرقًا كما حدث لمصطفي سعيد.

لكن الراوي يقرر أخيرًا أن يعيش رغم كل العيوب والجهل والفساد في مجتمعه؛ لأن في هذا المجتمع من يحبه، وفيه من يرغب في العيش معه. وهكذا يحرك جسمه بكل قوة محاولاً الخلاص من ماء النهر، صارخًا بكل قوة: **النجدة، النجدة !!**

وكما هو بيّنٌ لا تقدم نهاية الرواية موقفًا واضحًا وصريحًا قدر ما تُفجِّر مزيدًا التساؤلات التي تتداعى دون إجابة، وتتركنا في حالة من القلق والتوتر(٤).

عرضنا في هذه العجالة مضمون الرواية، أو بالأحرى مادتها الخام المجردة من كل قيمة فنية. وقد صدّرناها بإيضاح الموقف الفكري الذي يكتنفها، وهذا الأمر إنما تقتضيه موجبات الدراسة

الفنية التي نشرع فيها، ولا يُعد بديلاً تامًا عن العمل الفني يستعيض به قارئنا عن الاطلاع على الرواية.

ولو كان هذا الأمر مقصدنا لكان عملنا هذا تخريبيًّا؛ لأن "البنية والموضوع والتعبير لا يمكن فصلها فعلاً عن بعضها، أو تمييز واحدًا من الآخر تمييزًا تامًا. فالشكل ليس قالبًا فارغًا يُمكن أن يُصبّ فيه المحتوى الجاهز ويأخذ شكله. ورؤية واقعة ما أو تفسيرها هي في آن واحد شكل ومحتوى"[٥]، فالرؤية الفكرية تنعكس بشكل مؤثر وعاطفي من خلال البنية الفنية التي يتفاعل معها القارئ ويتوصل إلى غايتها ومقاصدها الفكرية عن طريق تشبّعه بجمالياتها.

(ب) طبيعة الرمز الروائي

ارتبط التراث القصصي العربي والأوربي – على حد سواء – بالخوارق والغيبيات، وتَقَبَّل المتلقي القديم (صراع البشر مع القوى الإلهية)؛ كما تقبل (حديث الطير والحيوان)؛ و(عراك الإنس والجن)، وكل ما هو من هذا القبيل بصدر رحب؛ بل وبشغف وحبور؛ وذلك لأن هذه المُعطيات الأسطورية الخارجة عن حدود المألوف كانت من لوازم القصة وتبعاتها في تلك الأزمنة.

وبعد شوط كبير واهتمامات قصصية متعددة ومتباينة: تبلورت الرواية في العصر الحديث باعتبارها جنسًا أدبيًا خاصًا له تقنيات فنية يجب أن تُراعى[٦]، وكان أول ما يوضع في الاعتبار عند تمييز القصة بمعناها الفني الحديث "الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية، وتحاشي الأحداث العجيبة وغير المألوفة"[٧]. وذلك مما يقتضيه التيار الواقعي الذي أسهم في بلورة معالم الرواية وتحديد هويتها الخاصة.

وفي هذا الإطار الواقعي الذي يحدد هوية الرواية صار من الوارد جدًا؛ بل ومن المقبول أن تكون "الأمور القبيحة والمُقْرفة والوضيعة من موضوعات الفن المشروعة، وسُمح بدخول المواضيع المُحرَّمة كالجنس"[٨]؛ مادامت هذه الأمور عناصر واقعية نصادفها

في حياتنا اليومية، ومادامت الرواية تهدف إلى تصوير هذا الواقع فعليًا بمحاسنه ومَسَاوِئه.

وليست أخلاقية الموضوع ونبله مسوغًا كافيًا لإنجاح الرواية؛ وإنما المسوّغ المقبول هو حَبكُ عناصر البناء الروائي (وإن كانت وضيعة) في إطار "سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج"[٩].

على أن من المزالق التي تصادف الروائي اعتمادًا على فهمه الضيق للواقعية: عدم التفرقة بين (الفن الراقي) ومجرد (نقل المعلومات)، أو بين الفن وإسداء المواعظ العَمَلِيَّة، وعندما لا يعي الروائي هذا الأمر يُنْتج فنًا روائيًا بليدًا لأن الرواية – إذ ذاك – لن تختلف عن الربورتاج أو التوثيق الصحفي[١٠].

ولم يكن ثمة مناص من تطوير الرواية للموازنة بين الفن والواقع؛ بحيث يكون واقعيًا دون ابتذال. وقد كان الاتجاه إلى الرمز وسيلةً ناجعةً لتحقيق هذه الموازنة، ففي وسع الروائي أن يتخذ من الواقع الذي تنطلق منه الرواية رموزًا ذات دلالات أعمق، ومن ثمّ تكون هذه المعطيات الواقعية رمزًا "يحاول أن يميط اللثام عن المألوف، ليجعلنا نرى أبعد مما تراه العين المجرّدة، وبذا يتكشّف لنا المألوف في أبعاد جديدة" [١١].

لقد غدا الرمز – إذن – من التقنيات الفنية الحديثة التي تستخدمها الرواية، وهو تقنية فنية مُسْتَنْبَتة – في أصلها الغربي – من تلاقح الفنون الأدبية، والتأثر بالشعراء الرمزيين الفرنسيين على نحو خاص، الأمر الذي أدى إلى نشأة ما يُعرف في الأدب الغربي بقصة الحدث الرمزي [١٢]. غير أن الرمز الروائي (وإن كان مستعارًا

من الشعر) لا بد وأن يكون ذا خصوصية تُوائِم مع طبيعة الفن القصصي.

وإذا كان لنا أن نقف على مفهوم للرمز بحسبانه تعبيرًا أدبيًا عامًا فسوف نجده متحققًا في مستويين هما: (**مستوى الأشياء الحسيّة التي تؤخذ قالبًا للرمز**) و (**مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها**)، وعندما يندمج المستويان في العملية الإبداعية يتكون الرمز.

غير أن هذا الاندماج لا يتحقق إلا من خلال وجود علاقة ما تجمع بين هذين المستويين، وهي علاقة أقرب إلى المشابهة، ليست مشابهة التماثل الحسي؛ وإنما هي مشابهة باطنية عميقة تقوم على علاقات الانسجام والتناسب [١٣].

وهذه الأمور تتحقق – بالفعل – في الرمز القصصي، فقد يجعل الكاتب من شيء مادي ما رمزًا لمستوى معنوي تستغرقه الرواية الرمزيّة كالعباءة – مثلاً – التي اتخذها الروائي المصري خيري شلبي رمزًا للسيادة والزعامة في روايته القصيرة: (**موت عباءة** – ١٩٩٢م)، أما العلاقة التي تجمع بين الطرفين (العباءة) و(الزعامة) فهي علاقة مستمدة من المأثور الشعبي الريفي المصري، حين كانت العباءة قديمًا ملبسًا فخمًا له وقاره؛ فلا يجرؤ على ارتدائه إلاّ رؤساء العائلات الكبيرة، وذوي الكلمة المسموعة والشخصية المُهَابة. ومن ثم صارت عباءة الوالد موضع صراع أبطال الرواية الأشقاء الذين آلت لهم التركة، وحين نتابع الرواية نجد أن هذا الملبس الفلكلوري قد تضاءلت قيمته المعنوية حين غدا – فيما بعد – ملبسًا للسَوْقَة وعديمي الأصل الذين لم تقصر أيديهم عن شرائه.

وحين نتشبع بهذا الرمز وفقًا لمجريات الأحداث في الرواية نستطيع أن نُكيِّف عناصرها تبعًا لما يمكن أن نُسقِطه عليها من تأويل؛ فنجعل من العباءة – وهذا تأويل مُفْترض – رمزًا للمهابة العربية التي تتحقق للوطن العربي بقيادة مصر، وعندما تتطور الأحداث ويتخلى الإخوة عن هذه العباءة التي أصبحت شيئًا سوقيًا زهيدًا، وتتنصل مصر من دورها العربيّ تكون النهاية الرمزية التي يدخل فيها الراوي بيت العائلة فيجده فارغًا من ذويه، ويجد العباءة معلقة على المشجب شبحًا هزيلاً[١٤].

ولا شك أن هذا التأويل يقارب التأويلات الشعريّة؛ ولا بأس فالرمز تقنية شعرية أصلاً؛ ولكننا نعود لنؤكد على خصوصية الرمز القصصي وإن كانت ثمة نقاط التقاء مع الرمز الشعري، وهذه الخصوصية نابعة من كون جوهر الرواية قائمًا على كونها "تحكي حكاية، هذا هو الوجه الأساسيّ الذي لولاه لما كان لها وجود، وهذا هو العامل المشترك الأعظم بين كل الروايات"[١٥]. أما جوهر الشعر بعد استيفاء البنية الموسيقية فهو في الصور التي يغلب أن تقوم على المجاز.

تتفق الرواية مع الشعر – إذن – في البدء من الواقع واتخاذه ميدانًا لتشكيل الرمز؛ لكن الرمز الشعري "يبدأ من الواقع ليتجاوزه؛ فيصبح أكثر صفاءً وتجريدًا، ولكن هذا الرمز لا يتحقق إلا بِتَنْقِيَة الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها؛ لأنه يبدأ من الواقع لا يرسم الواقع؛ ولكنه يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية؛ لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر" [١٦].

أما الرواية فهي – وإن أضفت على الرمز المأخوذ من الواقع بعض المعاني التجريدية – تكون بحكم جوهرها القائم على الحكاية، وقواعدها البنائية التي تَحُول دون الإغراق في الخيال الجامح: تكون أدنى إلى الواقع، ويظل الرمز فيها قائمًا مع الإبقاء على أُلفته الواقعية؛ "وبهذه الممارسة التي تحاول الحفاظ على المصدر حتى بعد أو أثناء التحوّل عنه، يضمن الراوي ديمومة تتمثّل أكثر ما تتمثّل في التقريب بين عالمين أو بُعدين مختلفين"(١٧).

ولذا يمكن استقبال الرمز الروائي بواقعيته الحَرْفيّة أول الأمر؛ ثم العودة لتأويله أثناء القراءة، أو بعد إتمام القراءة، وقد لا يتنبه القارئ السطحي لوجوده أصلاً .

وقد يبتعد الرمز الروائي – قليلاً – عن المستوى الواقعي المألوف، فيبدو غريبًا إلى حدٍ ما؛ لكنه – مع ذلك – يبقى مقبولاً في إطار الواقعية على غرابته، وإن كانت احتمالات وقوعه لا نقول منعدمة ولكن محدودة؛ فالأعمال الروائية والقصصية "يمكن أن توضع من حيث علاقة المطابقة للحياة في أربع درجات : المستحيل، وغير المحتمل، والممكن، والمحتمل، وقد استبعدت الرواية منذ البداية عن نفسها الدرجتين الأولى والثانية"(١٨)، وظلت تدور في حيز الممكن والمحتمل، والرمز البعيد عن الواقعية – نظرًا لقواعد الرواية – يدخل في إطار الممكن، وإن كان بعيدًا – بعض الشيء ولا نقول بعيدًا تمامًا – عن المحتمل.

وإذا مثَّلنا لهذا الأمر من رواية: **موسم الهجرة إلى الشمال** التي اتخذناها موضعًا للدراسة سنجد – على سبيل المثال – حوادث انتحار: **شيلا غروبند** و **إيزابيلا سيمور** و**آن همند** بعد علاقتهن الجنسية والعاطفية مع **مصطفى سعيد** بطل الرواية؛ الأمر

الذي جعل المحكمة تتهمه بالتسبب في هذا الانتحار[١٩]. ومنطقي أن تواتر هذا الانتحار وتتابعه مسألة في الإمكان وليست مستحيلة؛ لكنها مُستبعدة ومُفتَعلة إذا احتكمنا إلى قواعد الرواية الواقعية التقليدية، "فالحدث فيها من حياتنا وفيها، والعملية القصصية لا تزيد على تكرار لواقع نألفه ونعرفه ونتوقعه"[٢٠].

أما في روايتنا هذه فنحن نتقبل هذا الحدث بقناعة تامة إذا استطعنا فهمه على أنه حدث رمزي يمكن تفسير دلالته بأنها نوع من أنواع تواتر الرفض الغربي للعرب، أو نوع من أنواع إجهاض التآلف والانسجام، أو أي معنى من المعاني التأويلية بشرط انسجامها مع الدلالة الشمولية العامة للرواية.

ولا ينبغي للرواية الإسراف في تقليد الشعر، والإغراق الزائد عن الحد في الرمزيّة؛ فالبنية الروائية —كما سبق أن ذكرنا — ذات مرجعية واقعية؛ "وإيغال النصية الروائية في مثل هذه الأبنية يفقدها هذه المرجعيّة، أو لنقل إن مرجعيتها تأخذ طبيعة ضبابية "[٢١]. ولهذا نجد في الرواية الموغلة في الرمزية "بناءً اجتماعيًا غير واقعي — غالبًا — معزولاً ومُبَالغًا في تصوير شذوذه. كما نجد الشخصيات في حالة واضحة الحِدّة" [٢٢].

وأخيرًا: يمكننا تقديم تصور موجز للرمز الروائي فحواه كون الرمز صورة فنية تتكون عناصرها من الواقع، يُشكلها الروائي على نحو خاص وفقًا لرؤيته ودوافعه الفنيّة، ولا يتكون الرمز بمجرد استبدال شيء بآخر شبيه به؛ وإنما هو تكوين فني دقيق يعكس رؤيةً وجدانيةً خاصةً، أو يعكس فكرة مجرّدة ينأى بها الكاتب عن التقرير المباشر والإفضاء الصريح.

ونظرًا للطبيعة الفنية للرواية فإن الرمزيّة المُستخدمة فيها يتعذر توظيفها بشكل كلي، فمن الصعب – مثلاً – أن نبحث لكل شخصية من شخصيات الرواية المتعددة أو كل حدث من أحداثها المتنوعة عن معادل رمزي نطرح له تأويلاً، فالرواية تقوم على القصّ القابل للتصور واقعيًا، ولذا يتضافر فيها الرمزي مع الواقعي، وثمة عناصر تكون رموزًا فعلية تكشف عن رمزيتها في سفور وجلاء؛ لكنها – في الوقت نفسه – معطيات واقعية في تتفاعل مع بقية العناصر مؤثرة ومتأثرة، كما أن عناصر أخرى قد تكون واقعيةً إلى حد بعيد؛ لكنها تكتسب تأويلاً جديدًا باعتبارها رموزًا من خلال قراءتها في السياق الكليّ، وهذه العناصر قد لا تُفصح عن رمزيتها مباشرةً، وإنما تتكشف رمزيتها مع المِضيّ في القراءة، أو في ظل قراءة ثانية للرواية.

إن رمزية الرواية لا تقوم على التشفير المُطلق الذي يجعل الرموز رموزًا خالصة؛ فالرمز الروائي مزدوج الدلالة؛ لا يتخلى عن واقعيته بشكل تام؛ والعلاقة بين الرمز والواقع في الرواية علاقة جدليّة.

هوامش وتعليقات

(١) الطيب صالح (١٩٢٩م –٢٠٠٩م) من كبار الروائيين العرب، ولد في مدينة مروى بالمديرية الشمالية بالسودان، وتخرج في كلية العلوم بالخرطوم . عمل فترة في التدريس، ثم عمل مذيعًا في الإذاعة البريطانية بلندن . كما مثّل منظمة اليونسكو في دول الخليج، وعمل مديرًا لوزارة الإعلام القطرية . ويعد الطيب صالح من الروائيين المثقفين ذوي الاطلاع الواسع، الأمر الذي انعكس على أدبه الروائي والقصصي. له فضلاً عن رواية: **موسم الهجرة إلى الشمال** روايات مثل: **عرس الزين** ١٩٦٢م، و **ضو البيت١٩٧١م**، وله مجموعة قصصية باسم: **دومة ود حامد١٩٧٧م**. وأغلب قصصه تدور في عالم القرية. نال العديد من الجوائز التقديرية منها الوسام الذهبي للثقافة والفنون الذي قلدّه إياه الرئيس السوداني عمر البشير . وقد أُلِّفت عنه وعن فنه الروائي العديد من الكتب. راجع: **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، إعداد وتحرير: د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م ص : ٣٠٤

(٢) **أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال**، عصام بهيّ، مجلة: فصول (تصدر عن الهيئة المصرية العامة

للكتاب بالقاهرة) العدد الرابع، المجلد الخامس، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٥م . ص: ١٩٩

(٣) **الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية**، د. عبد الله إبراهيم، بحث قدم إلى مهرجان القرين الثقافي بالكويت سنة ٢٠٠٤ م، ونشر في كتاب: **الرواية العربية ممكنات السرد**، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت . الجزء الثاني، ص : ٢٢

(٤) اعتمدنا في تلخيص أحداث رواية: **موسم لهجرة إلى الشمال** للطيب صالح على نسخة حديثة من إصدار دار الجيل، بيروت (دون تاريخ) .

(٥) **الزمن والرواية**، أ. أ مندولا، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص: ٥١

(٦) لا يتسع المقام – بالطبع – للتأريخ لنشأة الرواية، ولا هو ضمن اهتماماتنا في هذا الكتاب أصلاً، ولذا نحيل القارئ إلى كتاب: **النقد الأدبي الحديث**، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة. بيروت ١٩٧٣م، الصفحات من ٤٩٣ إلى ٥٢٣ لمراجعة ظروف نشأتها الغربيّة وانتقالها من الخرافة إلى الفن المنضبط ذي المعالم الفنية الواضحة، كما يمكن الإلمام بالخطوط العريضة لنشأتها الفنية في الأدب العربي متأثرةً بالرواية الأوربيّة (في غضون أواخر القرن التاسع عشر ومطالع العشرين) ضمن الكتاب نفسه من ص: ٥٣٥ إلى ٥٣٧

(٧) **النقد الأدبي الحديث**، د. محمد غنيمي هلال، ص: ٥١٥

(٨) **مفاهيم نقديّة**، رينيه ويلك، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٨٧م، ص: ١٩٧

(٩) **أركان القصّة**، إ.م فورستر، ترجمة: كمال عيَّاد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة٢٠٠١م، ص: ١١٤

(١٠) انظر: **مفاهيم نقديّة**، رينيه ويلك، ص: ٢٠٨ و٢٠٩ (سبق ذكره) .

(١١) **آفاق الرواية، البنية والمؤثرات**، محمد شاهين، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص: ٨٧

(١٢) حول نشأة رواية الحدث الرمزي في الغرب متأثرةً بالشعر الرمزي الفرنسي انظر: **قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، روجر. ب. هينكل، ترجمة د. صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر١٩٩٨م، ص: ١٢١ و ص: ١٣٠

(١٣) انظر: **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف . القاهرة، الطبعة الثالث ١٩٨٤م، ص: ٤٠

(١٤) راجع رواية: **موت عباءة**، خيري شلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ٢٠٠٠م، وراجع على الأخص الصفحة الأخيرة من الرواية.

(١٥) **أركان القصّة**، إ.م فورستر، ص: ٤٦ (سبق ذكره) .

(١٦) **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، د. محمد فتوح أحمد، ص: ١٣٦ و ١٣٧

(١٧) **آفاق الرواية، البنية والمؤثرات**، محمد شاهين، ص: ٨٧ (سبق ذكره) .

(١٨) **الزمن والرواية**، أ. أ مندولا، ص: ٤٩ (سبق ذكره) .

(١٩) راجع رواية: **موسم الهجرة إلى الشمال**، الصفحات: ٤١ و ٤٢ و ٤٥ و ١٦٨ و ١٧٥ و ١٨١

(٢٠) **آفاق الرواية، البنية والمؤثرات**، محمد شاهين، ص: ٨٧ (سبق ذكره) .

(٢١) **بلاغة السرد**، د. محمد عبد المطَّلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١م، ص: ١٥٧

(٢٢) **قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، روجر. ب. هينكل، ص: ١٢٤ (سبق ذكره).

الفصل الأوَّل – الشخصيَّات

الشخصية عنصر بنائي محوري في تكوين الرواية؛ وذلك لأن مادة (الحكاية) التي هي جوهر الفن الروائي يتعذر تكوينها دون اعتماد على أشخاص يقومون بها، وقد يصح أن تكون الحكاية مُطْلقة الزمان والمكان، لكنها لا تخلو – قطعًا – من شخوص تصنع أحداثها.

والشخصيّة هي – في واقع الأمر – طريق الروائي الذي يسلكه نحو اصطناع الموضوعية؛ لأنه يدّعِي أنه لا يطرح وجهة نظره الخاصة؛ وإنما يطرح أنماطًا من وجهات النظر المتعددة والمتباينة التي تتبناها أشخاص الرواية.

إن شخوص الرواية جزء من الواقع، ولذا لا يمكن أن تكون ذات قدرات خارقة غير مألوفة تند بها عن الطابع الإنساني العام الذي تقتضي التقاليد الفنية تقديمه؛ " فالنص الروائي يعجز عجزاً كاملاً عن إبداع شخصيّات تختلف اختلافًا كاملاً عن الشخصيّات الحيّة التي يحتكّ بها القارئ في حياته اليوميّة"[1]، ومن هذا المنطلق تغلب الملامح الواقعية الإنسانية على الشخصيات الروائية، ونتصورها لحمًا ودمًا وكيانًا فاعلاً في المجتمع ومتفاعلاً معه.

وقد يحتاج الروائي إلى التعبير الفني عن التناقض والصراع بين بعض الأفكار المجرّدة، أو التعبير عن تصورٍ معين لأشتاتٍ من الأنماط السلوكية بعيدًا عن الوصف المباشر المُبْتَذل، أو المقارنات الوعظية الفجّة؛ فيتجه إلى الرمز؛ وتكون الشخصيات — بطبيعتها الواقعية التي أشرنا إليها — قوالب رمزية يصطنعها للتلميح إلى تلك الأفكار والعواطف دونما شرح أو تفصيل لما تعنيه وما تحيل إليه، فتحمل الشخصية في طياتها الخَلْقِيّة والخُلُقِيّة ملامح هذه الفكرة المرموز إليها، ويكون تفاعلها الاجتماعي وصناعتها للحدث القصصي هو ضرب من ضروب تجسّد الفكرة المرموز إليها، وما نستشفه — نحن القارئين — من خَلِيْقَة الشخصية وخِلْقَتِها هو ما يجعلنا نتصورها أثناء تفاعلها الواقعي تصورًا رمزيًا يجعلنا نستحضر من خلاله الفكرة التي ترمز إليها.

على أن الرواية التي يصح اعتبارها روايةً رمزيةً — كما هو الحال في موسم الهجرة إلى الشمال — لن تخلو من شخصيات واقعية تمامًا لا يمكن أن نتصورها خارج إطارها الواقعي. وفي موسم الهجرة إلى الشمال (فضلاً عن الشخوص التاريخية ذات الوجود الفعلي التي تتداعى من بين الأحداث مثل اللورد اللنبي وكتشنر، والشخصيات الجماعية العامة التي لم يُسَمَّ أفرادها مثل أبناء ود الريس، وأزواج بنت مجذوب الثمانية الذين لم تذكر منهم إلا ود البشير) في هذه الرواية شخصيات مُسَمَّاة تَطفر من بين التفاصيل السردية دون أن يكون لها أي دور على الإطلاق؛ مثل سعيد التاجر وطاهر الرواسي[٢]، وشخصيات أخرى ذات أدوار هامشية ومحدودة للغاية مثل: والد الراوي ووالدته. في هذه الرواية الصغيرة (باعتبار الحجم لا باعتبار المضمون ولا القيمة الفنية) بضع وخمسون

شخصيةً نصفها تقريبًا تضن الرواية عليها بالأسماء أو الأوصاف [٣]
.

ووجود هذه الوفرة الوافرة من الشخصيات الثانوية يُكَرِّس للجوانب الواقعية في الرواية، أو هو بالأحرى يُقيم توازنًا بين العالم الرمزي المُتَخَيّل والعالم الواقعي المرصود؛ " فما دامت الرواية معنيّةً بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيَّات الثانويّة هي التي تُقِيْمُ هذه البيئات. إننا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشخصيَّات الثانويّة وهي تنطلق خلال أعمالها المألوفة:"[٤].

أبطال الرواية – إذن – والشخصيات المُهِمّة فيها هم الذين يضطلعون بإقامة العالم الرمزي، وهم يقيمون هذا العالم الرمزي مع احتفاظهم النسبيّ بأدوارهم الواقعية. ويمكننا تصور هذه النسبيّة الواقعية في الشخصيات على النحو التالي:

١. شخصيات تتراوح في اتزان بين الرمز والواقع .
٢. شخصيات تَحُفُّها جوانب رمزية في بعض المواقف السرديّة القليلة بينما تقوم بأدوار واقعية في الأعم الأغلب.
٣. شخصيات تميل إلى أن تكون رمزًا خالصًا لولا ما يعرض لها من مواقف الحياة التي تُبديها أفرادًا في المجتمع يتبادلون التأثير والتأثر.

والمواقف الواقعية المحدودة التي تعرض لهذا النمط الثالث والأخير تفرضها طبيعة البنية الفنية للرواية؛ لأن طابع الأدب الروائي

–كما سبق أن أشرنا في مدخل الدراسة الثاني – لا يسمح بالتحوّل إلى الرمزية الخالصة.

وأغلب الشخصيات التي تميل إلى أن تكون رمزًا خالصًا هي – في الواقع – شخصيات مُسَطَّحة، بمعنى كونها: "تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"(٥)، وذلك لأن الروائي يقصد – غالبًا – أن نراها في إطار تصور محدد يخدم رؤيته الفنيّة، ومن ثم لا يسمح لها بكثير من التفاعلات حتى لا ينبهم هذا التصور المرموز له بين تفاعلاتها الواقعية؛ فتحولاتها العاطفية وانفلاتها من موقف إلى موقف آخر مباين أو مناقض مما يتنافى مع التصور الرمزي الكثيف ذي المعالم الواضحة المُحدّدة الذي يحرص الكاتب على أن نراها من خلاله.

ومهما تفاوتت الشخصيات في حظها من الرمزية أو الواقعية فإنها تتكامل في تقديم تصور كلي يخدم الرؤية الفكرية العامة للرواية في صورتها الفنيّة. وفي موسم الهجرة إلى الشمال نجد الأبطال والشخصيّات المهمة موزّعة على المحاور الرمزيّة التالية:

(١) رمزية الثقافة المنفتحة على الغرب والبحث عن الهوية

(مصطفى سعيد والراوي)

يمكن اعتبار شخصيتي مصطفى سعيد و الراوي غير المُسَمّى من نوع الشخصيات التي تتراوح بين الرمز والواقع . مصطفى سعيد – وكذلك الراوي – متوازنان في واقعيتهما، كلاهما له دوره الاجتماعي في محيط الأسرة والمجتمع، ومن خلال هذا الدور الواقعي تتطور الأحداث وتتشابك، وبنفس الدرجة تقريبًا كلاهما يُعبر عن فكرة رمزية تجريدية نستشفها دون أن يصرح بها الكاتب، وهي فكرة: الأزمة الثقافية التي تنشأ عن التردد بين الثقافة العربيّة الأصيلة (على ما قد يكتنفها أحيانًا من قيم رجعيّة وتخلف حضاري) والثقافة الغربيّة الوافدة (على ما فيها من فقر روحي وخِسّة، وكبرياء وتعالٍ).

ولنبدأ بشخصية **مصطفى سعيد**، وهي (على تفاعلاتها الاجتماعية الواقعيّة) شخصية تقترب في بعض جوانبها من الأسطورية؛ فمصطفى سعيد "ليس مشابهًا لباقي الشخصيات في الروايات العربية التي يمكن أن تطابق واقعًا تاريخيًا معينًا، أو تحاكي مشكلةً مأمونةً تجعلنا نقول إنها أقرب إلى الحقيقة من الخيال"[٦]؛ وإنما هو شخص يحفّه الغموض، وتتناثر حوله الآراء المتناقضة، فبينما يوصف من بعض المواطنين السودانيين بأنه رجل من أراذل

الناس وأحطِّهم اصطنعه الإنجليز ودللوه حتى غدا واحدًا من رجالهم المخلصين الذي عملوا لمصلحة الاحتلال[٧]: يـوصف من رجـال الإنجليز أنفسهم بأنه وغد [٨]، وبأنه اقتصادي ذو فكر مُضلل[٩]. وعلى جانب آخر يصفه وزير سوداني كان تلميذًا له بأنه: "كان رئيسًا لجمعية الكفاح لتحرير إفريقيا" [١٠].

ويتحول **مصطفى سعيد** في درجة من درجات التجريد الرمزي مع تطور الأحداث إلى هاجس أو فكرة: فيغدو بعد موته "كأنه جن أُطلق من سجنه سيظل يوسوس في آذان البشر" [١١]، أو "طيف لا يريد أن يمضي في حال سبيله"[١٢]، أو "نبي الله الخضر يظهر فجأة ويغيب فجأة" [١٣].

ويُبَرِّر بعض الباحثين هذا التناقض في الرؤى بأن حكاية **مصطفى سعيد** "تنعكس في كل رؤية طبقًا للمرجعيات الفكريّة التي تصدر عنها تلك الرؤية، لذا يبدو مصطفى سعيد الشيء ونقيضه في وقت واحد"[١٤]، ولا بأس في هذا؛ لأن اختلاف الرؤى تحكمها – بطبيعة الحال – موضوعية الرائي؛ لكننا نضيف إلى هذا السبب سببًا جديدًا يتعلق بعمق حياة **مصطفى سعيد**، وكثرة تحولاته الفكرية، فقد تكون كل الآراء المذكورة عن مصطفى سعيد صحيحة رغم تناقضها؛ لأنها انطباعات لم تؤخذ في وقت واحد.

لقد مرّ بطل روايتنا: **مصطفى سعيد** بأربعة تحولات فكرية في حياته؛ عاش المرحلتين الأوليين منها في صباه وصدر شبابه، والمرحلة الثالثة في شبابه وكهولته، والمرحلة الرابعة والأخيرة كانت في أخريات حياته.

وقد أثمرت المرحلتان الأوليان زَخَمًا من التناقضات النفسيّة والفكريّة التي اعتورت حياته وظهرت في المرحلة الثالثة وهي مرحلة الشباب والكهولة، وقد يجوز أن نجمع بين تلك الآراء المتناقضة إذا رددناها إلى فترات منقطعة ومتباعدة داخل هذه المرحلة الثالثة؛ وهي أطول المراحل الفكريّة وأكثرها اضطرابًا.

على أنه يجب أن يكون في حسباننا أن انتقال **مصطفى سعيد** من مرحلة إلى أخرى لم يكن انتقالاً مُباغتًا، وأن هذه المراحل –كما يمكن أن نفهم من السرد الروائي – قد تداخلت وتشابكت بشكل معقد أدى إلى المرحلة الأخيرة التي عادت به إلى وطنه، وهي مرحلة لم تخل أيضًا من بعض أوشاب الماضي. وهذه التحولات الفكرية في تصوّري هي :

أولاً : مرحلة فقدان الهويّة:

لقد نشأ مصطفى سعيد فاقدًا للهويّة، هو سوداني المولد يعيش بالقرب من الخرطوم؛ لكنه لا يعرف له أبًا (مات أبوه قبل مولده)، ليس له إخوة ولا أقارب ولا عائلة، ليس في حياته إلا أُمّه التي يقول عنها: "لم يكن لنا أهل، كنا أنا وهي أهلاً بعضنا لبعض"(١٥).

لم يكن مصطفى سعيد يعرف التقاليد التي تغرس فينا الانتماء؛ تلك التقاليد الأصيلة التي نرثها عن آبائنا وأجدادنا، يقول: "كنت أحس أحساسًا دافقًا بأنني حر، ليس ثمة مخلوق؛ لا أب ولا أم يربطني كالوتد إلى بقعة معينة أو محيط معين"(١٦).

ولعل أفضل ما يعبر عن فقدانه للهويّة في هذه المرحلة وصفه لذاته بأنها "مثل شيء مُكوّر من المطاط، تلقيه في الماء فلا يبتل، ترميه على الأرض فيقفز"[١٧]. حتى علاقته بأمه التي يُفْترض أن تكون علاقةً وجدانيةً إنما كانت علاقة غريبة ليس فيها شيءٌ من المودة أو الألفة أو الحب، هو نفسه لا يعرف شيئًا عن هذه الأم الغامضة التي لا تظهر له أي انفعال، إنها امرأة جامدة "على وجهها شيء مثل القناع – لا أدري – قناع كثيف"[١٨].

وفي خضمّ هذه المرحلة اكتنفه الإنجليز وعلّموه في مدارسهم، أعجبوا بذكائه الشديد، وعاملوه معاملةً خاصةً، ووفروا له سبل الانتقال إلى القاهرة، ثم إلى لندن ليُحصِّل المزيد من العلم.

وهذه المرحلة الأولى ربما امتدت من مولده حتى وصوله إلى القاهرة ولقائه مع عائلة روبنسن .

ثانيًا: مرحلة الهويّة المُهَجَّنة:

لم تكن معارف **مصطفى سعيد** وثقافته حتى وصوله إلى القاهرة تتجاوز ما تعلمه من الإنجليز، ولا شك أن هذا المحصول القليل لم يكن يحتوي على شيء واحد يمت لجذوره العربية بِصِلَةٍ، وقد بدأت هويته العربيّة المُكتسبة تتحدد أبعادها الأولى مختلطةً بالهويّة الغربيّة عندما التقى بعائلة روبنسن في مصر.

يمكننا اعتبار عائلة روبنسون نموذجًا استشراقيًّا؛ فالسيد روبنسن "إنجليزي يحسن اللغة العربية، ويعني بالفكر الإسلامي والعمارة الإسلامية"[١٩]، اكتشف كثيرًا من المخطوطات العربيّة والإسلاميّة وحققها[٢٠]، وكثيرًا ما طوّف السيد روبنسن بربيبه السوداني بجامع الأزهر، وكم قرأ له هنالك شعر المعريّ[٢١]. أما

زوجة روبنسن السيدة: إليزابيث فقد تعلّم **مصطفى سعيد** منها "موسيقى باخ، وشعر كيتس، وسمع عن مارك تويني للمرة الأولى"[٢٢].

لقد استطاع **مصطفى سعيد** أن يُكَوِّن من خلال معرفته بهذه الأسرة رصيدًا من الثقافة العربية الإسلامية، وإن كنّا نظن أن رصيده الأكبر – حتى هذه اللحظة – كان غربيًّا.

ليس في وسعنا أن نَتَّهِم هذه الأسرة الطيبة بالحقد على الثقافة العربية والهويّة الإسلاميّة (وهذا هو الاتهام التقليدي الذي يوجّه إلى أغلب المُسْتشرقين)، ولا نتهمها بالتغرير **بمصطفى سعيد**، لا شيء في الرواية يدفعنا لذلك؛ فقد كانت السيدة روبنسن بمثابة أم حقيقية له أثناء حياته وبعد موته[٢٣]، كما أن السيد روبنسن الشغوف بالمشرق العربي الإسلامي مات مُسْلِمًا، ودُفِن في مقبرة الإمام الشافعي[٢٤]. لا نشك – إذن – في إخلاص هذه الأسرة، لكننا نُشكِّك في أصالة الثقافة التي أورثتها لمصطفى سعيد، فهي ثقافة لم تأت من منبعها الأصيل.

ربما كانت المعرفة التي اكتسبها **مصطفى سعيد** من هذه الأسرة مغلوطةً أو مبتورةً – بحسن نية – لا تُمَكِّن صاحبها من الروح النقديّة التي تجعله يميِّز بين الغثِّ والثمين. إنّها معرفةً لا تُسْتَنْبَتُ بها الجذور؛ وهو بالفعل لم يعرف الانتماء؛ فقد كانت كل البلاد التي رحل إليها بمثابة جبل يحط رحاله عليه حينًا من الدهر، ثم يرحل متوجهًا نحو جبل جديد[٢٥]. وهؤلاء الذين بسطوا إليه يد المعروف والإحسان يقول عنهم: "لم أكن أحس تجاههم بأي إحساس بالجميل. كنت أتقبل مساعداتهم كأنها واجب يقومون به نحوي"[٢٦].

وتبدو الملامح الرمزيّة في علاقة **مصطفى سعيد** بعائلة روبنسن (التي لم تُنْجِب ذُريّةً) حين يجعلها الكاتب علاقة تبني، **فمصطفى سعيد** ربيب أسرة إنجليزية مُتَعَرِّبة لا تُنْجِب، والتبني في ثقافتنا الإسلامية لا يرقى إلى درجة القرابة، لا يرث المُتَبَنّى أباه المُدَّعى، ولا تقوم بينهما علاقة الدم التي تقوم بين المحارم؛ وهذا ما يمكن أن نستشفه (إلى جانب معانٍ أخرى سنتحدث عنها في حينها) من شعوره الجنسيّ تجاه السيدة روبنسن التي كانت بمثابة أم له[٢٧].

لم يرث **مصطفى سعيد** – إذن – عن هذه الأسرة المُتَعَرِّبة جذورًا عربية؛ لكن هذه الأسرة يُحمد لها – وإن كانت قد أورثته ثقافة عربية هجينة – أنها فتحت له باب المعرفة، ووضعت قدميه على أول الطريق.

ثالثًا : مرحلة البحث عن الذات:

لم يكن **مصطفى سعيد** في مرحلتيه السابقتين قد اكتسب شيئًا من الانتماء؛ لكنه وهو ربيب الإنجليز في الخرطوم والقاهرة، وقد ألقت به عصا التسيار إلى لندن، قد ظن أن في وسعه – بعقليته الحادة وذكائه المُبهر – أن يكون واحدًا من أبناء لندن، وربما صوّرت له فلتات عقله الجبّار أنّه بالفعل: الإنجليزي الأسود كما كان زملاؤه الصبية السودانيون يطلقون عليه في السودان[٢٨].

ولم يكن الوضع الاجتماعي والطبقي في لندن في الربع الأول من القرن العشرين يسمح بأن يكون هناك إنجليزي أسود، كما لم تكن عقلية **مصطفى سعيد** بالتي تغفل عن هذا الأمر، وكان عليه أن يُجابِه هذا الأمر بعدة أمور يحقق بها ذاته التي يُجِلُّها

ويستشعر عظمتها وتفوقها، فكان أن تفوق وأصبح من كبار أساتذة الاقتصاد المرموقين في أكسفورد ولم يُتِّم – بعدُ – العقد الثالث من عمره.

لقد حاول **مصطفى سعيد** أن يندمج في الوسط الأوربي الراقي بنجاحه العلمي وتفوقه العلقي؛ ولم يكن هذا كافيًا؛ لأنَّ الشخص الوصولي لا يمكن أن يندمج في المجتمع الأرقى إلا إذا "أزال عنه أوساخه وتبني لغة النبلاء واتبع أساليبهم في الكلام وتثقف بثقافتهم وخدعهم بمظهره إذا كان أصله الوضيع غير ظاهر بوضوح"(٢٩)، ومأساة مصطفى سعيد أن بشرته السوداء هي مما لا يمكن إخفاؤه، ومما لا يرضى هو – شخصيًا – بأن تخفى، إنه يُصر على أن يكون (الإنجليزي الأسود) المرموق في مجتمع عنصري لا يقيم وزنًا لذوي البشرة السوداء!

أجل لقد تقبَّله بعض الإنجليز بين صفوفهم، وسمحوا له بأن يرتقي إلى أعلى المناصب، لكن "كان كما يبدو واجهة يعرضها أفراد الطبقات الأرستقراطية الذين كانوا في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات يتظاهرون بالتحرر؛ كأنهم أرادوا أن يقولوا انظروا كم نحن متسامحون ومتحررون! لقد جعلنا هذا الرجل الإفريقي كأنه واحد منا"(٣٠).

وبالتأكيد لم يكن هذا خافيًا على مصطفى سعيد؛ لقد كان البعض يجاهر علانيةً بكراهيته، يقول أحد أساتذته في القانون: "أنت يا مستر مصطفى خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في إفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة"(٣١).

لم يكن أمام **مصطفى سعيد** إلا الانتقام وقد اتضح أمام عينيه الوجه الزائف للحضارة الغربيّة التي لم يستطع أن يقتحمها وأن يكون واحدًا من أبنائها. وقد كان هذا الانتقام بطريقتين متناقضتين تمامًا (وقد يكون هذا من مبررات تناقض وجهات النظر تجاه شخصيته) وهاتان الطريقتان هما:

- التعمق في فهم ثقافته الشرقيّة العربية، التي عرف أنها هي الأصل الذي يحتمي به، والملاذ الذي يحترم آدميته، ويُرْضِي كبرياءه.

- فرض نفسه على الحضارة الغربيّة، ومحاولة اقتحامها عنوةً من خلال ثقافته الشرقية العربيّة.

وقد تزامنت هاتان الطريقتان ونُفِّذَتا في آن واحد. وكانت أولاهما طريقة بنَّاءة وإيجابية، إذ لم يكن نبوغه في الاقتصاد وحسب؛ وإنما اتسعت معارفه وامتدت إلى الأدب والفنون؛ وهو ما يعني "أنه لم يقف عند تطوير عقله وحسب؛ بل تعدى ذلك إلى تطوير وجدانه، وأكثر من ذلك إلى اتخاذ موقف كياني من قضايا الواقع من حوله"(٣٢).

وأتت هذه الطريقة الأولى أُكُلَها حين أدرك حقيقة الوجه القبيح للاستعمار، ووقف على التاريخ الدمويّ للغرب؛ وكانت مؤلفاته التي وجدها الراوي فيما بعد بين خباياه في الغرفة الإنجليزية في البيت السوداني: (اقتصاد الاستعمار، الاستعمار والاحتكار، الصليب والبارود، اغتصاب إفريقيا)، فضلاً عن كتب أخرى لم تُذْكر عناوينها (٣٣).

وربما كان الهدف من هذه الكتب هو الدفاع بالفعل عن أمته وهويته الأصيلة التي أعاد اكتشافها؛ لكننا نظن أن دافعًا أكبر كان يوجِّه **مصطفى سعيد** إلى إهانة الحضارة الغربيّة بكشف الجوانب الخسيسة فيها، وربما كان هذا الدافع هو دافع الانتقام الشخصي أكثر من كونه دافع الانتماء القوميّ.

أما الطريقة الثانية فقد تَصَوّر أنه قادر من خلالها على إذلال الحضارة الأوربية حين يجعل من نفسه (ببشرته السوداء و حضارته الشرقية) واقعًا ملموسًا يُفرض عليها ويقتحمها، يقول **مصطفى سعيد**: "أتيتكم غازيًا في عقر داركم، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ"[٣٤]. وقد كان هذا الغزو مرموزًا إليه بالممارسة الجنسيّة التي تُستغل فيها غرفة مؤثثة بأثاث شرقي، تُقاد إليها الفتيات الأوربيات اللائي يقعن في غرامه بوجهه الأسود، وبتاريخه الشرقي، وقد كان الوجه الأسود والأكاذيب المُنَمّقة عن التاريخ الشرقي هما وسيلتا الإغواء اللتان توقِعان بالفتيات الغربيات[٣٥]. ومن ثمّ يكون قد استطاع أن يفرض على أوربا ما ترفضه من ذاته، فيَرْضى غروره، وتَقْنع نفسه بانتصار مزعوم.

غير أن هذه الوسيلة التي ظن أنها ميدان انتصاره قد كانت سببًا في فشله، فالفتيات اللائي سقطن في شِراكِه الشرقية سرعان ما انتحرن (وهو ما يجوز أن نفهمه رمزيًا بأنه رفض لهذه العلاقة مع رجل أسود وتكفير عنها). وهو أيضًا يشعر بهذا الفشل، وأن انتصاراته وَهْمٌ يشعره بأنه مجرد (قِربة منتفخة)[٣٦].

وكان أن التقى أخيرًا **بجين موريس** ؛ تلك الفتاة التي عذبته وأهانته وامتهنت رجولته "بقصد تحطيم الإنسان في داخله، وإشعاره دومًا بأنه من عنصر أدنى، وأن الشرق شرق، والغرب

غرب، وليس من اليسير أن يلتقيا"[٣٧]. وانتهى به الأمر إلى قتلها في صورة رمزية للتخلص من هذه الحضارة. الأمر الذي كلّفه سبع سنوات من حياته يقضيها سجنًا.

رابعًا: مرحلة أخيرة يحاول فيها استرداد الهوية العربية:

انقضت سنوات السجن السبع، وأعقبتها فترة من الاختفاء الذي جعل أخباره تنقطع تمامًا عن أمِّه المعنوية (السيدة: روبنسن) التي كانت حريصةً على رعايته في كل لحظة من لحظات حياته[٣٨]. ولا يمُدنا السرد الروائي بتفاصيل ذات شأن عن هذه الفترة، لكننا نعتقد أنها كانت – إضافة إلى الفترة التي قضاها في سجنه – فترةً من مراجعة النفس ومحاكمتها، وإعادة تقويم لمجريات الأمور.

ربما توصل مصطفى سعيد إلى أن الغرب الذي حاول أن يكون واحدًا من أبنائه ليس خيرًا مطلقًا، ولا شرًا على الدوام، وهو ما يكشف عنه إهداء مذكراته التي لم يُتِمَّها، والتي اكتشفها الراوي بين أوراقه، يقول في هذا الإهداء: "إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية" [٣٩].

ولعل جوهر ما استخلصه عقله في هذه المرحلة الأخيرة يكمن في أن: "الإفريقي الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده إلا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية"[٤٠]، ومن ثمّ راودته فكرة العودة إلى المنبع؛ فاشترى أرضًا في تلك القرية السودانية النائية، وتزوج هنالك وأنجب.

ومع ذلك لم تنقطع علاقة **مصطفى سعيد** مع الغرب تمامًا، لقد أدرك أن الانفتاح على الحضارة الغربية يستوجب شيئًا من الحيطة والحذر والاحتماء بالجذور، وأدرك أن تفهُّمَنا للحضارة الغربية لا بد أن يقوم على الهضم والاستيعاب والتمثّل دون الذوبان التام والفناء المطلق، وطبَّق نظريته على قريته الجديدة بنجاح تام، كان حريصًا على إلزام أهل قريته بالنظام واحترام القانون، وأن يكون من هم في محل القيادة قدوةً لغيرهم في هذا، وقد استطاع – باعتباره اقتصاديًا – أن يقوم بنقلة نوعية اقتصادية كبرى في قريته، أنشأ دكاكين تعاونية، وجعل الأسعار في القرية لا تقل عنها في الخرطوم، ولذا عاداه العمدة وكبار التجار المستغلين[٤١]، ممن يمثلون الاستبداد السياسي والاقتصادي في القرية.

وأقام **مصطفى سعيد** في بيته الشرقي غرفةً غربيةً مليئة بالكتب مما يجوز اعتباره نقلاً للحضارة الغربية إلى الشرق. لقد كان مصطفى سعيد حريصًا على أن تظل هذه الغرفة سرًا لا يقتحمه إلا من هم أهلٌ لاقتحامه، أعني من يقفون على أرض قوية من الجذور الصلبة، فاقتحام هذه الغرفة بانبهار وبلا هوية خطر كبير، ومن ثمّ ترك مفتاحها للراوي (الذي درس في أوربا وكان على صلة كبيرة بأهله ومجتمعه)، وأوصاه ألا يعطي مفتاح هذه الغرفة لولديه إلا حين يُقَدِّر الوقت المناسب لهذا[٤٢]. وهو – بالطبع – الوقت الذي تستفحل فيه جذور قوية تربطهما ببلدهما وتاريخهما بحيث لا تستطيع هذه الغرفة (الحضارة الغربية) أن تقتلعها.

غـــير أن **مصـــطفى ســـعيد** – وإن قادتـــه قناعتـــه الفكريّـة إلى العـودة نحـو المنبـع – لم يخـل مـن جرثومـة الحنـين إلى الغـرب، لم يسـتطع أن يكـون شـرقيًا خالصًـا، ويبـدو أنـه مـا زال علـى حـد قولـه: "جنوبًـا يحـن إلى الشـمال والصـقيع"[٤٣]، حـتى زوجتـه حسـنة بنـت محمـود تقـول: إنـه كـان دائمًـا مـا يهـذي أثنـاء نومـه بكلمـات رطانـة إفرنجيـة لا تفهـم منهـا شـيئًا مثـل: (جينـا .. جـين..)[٤٤]؛ إنهـا بـلا شـك جـين مـوريس تلك الفتاة التي تُخْتَصر فيها حضارة الغرب كاملةً.

ويبـدو أن السـنوات الخمـس الـتي قضـاها **مصـــطفى ســـعيد** في القريـة السـودانيّة لم تكـن كفيلـة بإتمـام مشـروعه النهضـويّ، فقـد اغتالـه المـوت غرقًـا في النيـل قبـل أن يتحقـق مـا أراد، وهـو –كمـا يظـن الـراوي – قـد مـات مُنْتحـرًا [٤٥]، ربمـا لأن جرثومة الحنين إلى الغرب لم تُسْتأصل من دمه بعد.

وغيـاب **مصـــطفى ســـعيد** بهـذا الشـكل المأسـوي – سـواء مـات أو انتحـر – علـى كـل حـال لـيس غيابًـا أبـديًا، لأن الـراوي امتـداد طبيعـي لـه، ولأنـه (أي مصـطفى سـعيد) قـد تحـول إلى طيـف رمـزي يلاحـق الـراوي، ويلاحقنـا – نحـن القـارئين – بامتـداد الروايـة مـن أولهـا إلى آخرهـا حـتى بعـد موته.

ومـوت **مصـــطفى ســـعيد** ضـرورة فنيـة يفرضـها السـرد الروائـي؛ لأنـه "انتهـى معنويًـا بوجـود هـذا الوجـه العائـد الجديـد مـن أوربـا ليحتـل موقعًـا صـحيحًا ألغـى بـه موقعـه المـُسْتأنف علـى غـير أسـاس"[٤٦]؛ فموتـه إرهـاص لظهـور جيـل جديـد يسـتأنف مشـروعه النهضـويّ علـى أسـس صـحيحة؛ وهـو مـا

يمكن أن نعتبره رمزًا لتواصل الأجيال، واستئناف الأجيال الجديدة لما قام به سابقوهم على أساس من الفكر الصحيح، ومما يعبر عن هذه الفكرة قول منصور (وهو أحد المبعوثين السودانيين الذين درسوا في أوربا وزاملوا الراوي في دراسته) وقد جمعه حوار بالراوي محوره **مصطفى سعيد**، قال منصور في لحظة من لحظات اللاوعي: "هل أنت ابنه ؟"، ويُعَقِّب الراوي على قول منصور في لحظة من لحظات المناجاة التي تغوص في أعماق النفس: "قد يكون هو أيضًا ابنه، أو أخاه، أو ابن عمه ؟" (٤٧). ومعلوم أن البنوّة والقرابة – وإن كانت بمثابة الامتداد الذي يحمل بعض أوجه المشابهة – لا تعني المُطابقة والتماثل التام.

إن **الراوي** – بالطبع – هو الجانب الثاني الذي يُتَمِّم قضية الرمز للثقافة المنفتحة على الغرب والبحث عن الهوية. وشخصية **الراوي** تختلف كثيرًا عن شخصية مصطفى سعيد؛ مع أنها تُعْتَبر امتدادًا له. وربما اقتضت طبيعة الامتداد الزمني واختلاف الظرف التاريخي والاجتماعي هذا الاختلاف بين شخصيتي **الراوي** ومصطفى سعيد، كان مصطفى سعيد أول سوداني يسافر إلى الغرب وأول سوداني يتزوج من أوربية؛ بينما كان الراوي "أحد السودانيين الكثيرين ممن درسوا في إنجلترا ونبغوا وعادوا دون ضوضاء"(٤٨).

> وكان الاستعمار جرحًا كبيرًا في وجدان مصطفى سعيد؛ بينما كان هذا الاستعمار في وجدان الراوي مجرد ذكرى تاريخية "دون أن تعني توترًا على الصعيد الشخصي أو الجماعي، لقد عاد

إلى السودان بعد استقلاله وبعد أن صار الاستعمار ذكرى" [٤٩]؛ ومن ثمّ يكون الراوي أكثر توازنًا مع نفسه، غير مشغول بالثأر والانتقام، يقول الراوي عن المستعمرين: "كونهم جاءوا إلى ديارنا لا أدري لماذا؟ هل معنى ذلك أن نسمم حاضرنا ومستقبلنا ؟" [٥٠].

ومن أوجه الخلاف بين مصطفى سعيد **والراوي** أن **الراوي** أكثر ارتباطًا بأرضه وعائلته، له جذور يعتز بها، يقول الراوي عقب عودته من لندن: "نظرت من خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا؛ فعلمت أن الحياة لا تزال بخير أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، وإلى عروقها الضاربة في الأرض فأحس بالطمأنينة، أحس أنني لست ريشةً في مهب الرياح، ولكنني مثل تلك النخلة مخلوق له أصول، له جذور وهدف" [٥١].

والراوي شديد الارتباط جدًا بماضيه وتراثه، وهذا ما يظهر بصورة رمزية في السرد الروائي حيث يقول الراوي: "والقبور أيضًا أعرفها واحدًا واحدًا، زرتها مع أبي، وزرتها مع أمي، وزرتها مع جدِّي، وأعرف ساكنيها الذين ماتوا قبل أن يولد أبي، والذين ماتوا بعد ولادتي"[٥٢]؛ بل إن الماضي يستغرقه تمامًا – وهذه نقطة خلاف جوهرية تميزه من مصطفى سعيد – فعلاقة الراوي بوطنه وقريته إنما "هي علاقة انتماء لزمن ماضوي يتكرر، وعلاقة

مصطفى سعيد هي علاقة انتماء لزمن يتحوّل ويولد مختلفًا" [٥٣].

إن الراوي يُقِيْمُ حاضره ومستقبله من خلال الماضي؛ يظهر ذلك رمزيًا في ارتباطه الشديد بجِدِّه [٥٤]، وفي عمله مدرِّسًا للأدب الجاهلي[٥٥]. ولا ضير في استغراقه في الماضي؛ ولكن الضرر في التقوقع فيه دون تطلع إلى الحاضر والمستقبل.

إنَّ سفر الراوي إلى لندن كما يبدو في الظاهر أنما هو من أجل شهادة جامعية لم تترجم – بعد – إلى عمل بنَّاء؛ فعلاقته "بالغرب تقتصر على رمز الشهادة مفرغًا من قيمته الثقافية الحقيقية والتي هي قيمة إنتاجية فاعلة ومُحَوِّلة"[٥٦].

وحين نضع الراوي موضع مقارنة مع مصطفى سعيد نرى أن مصطفى سعيد قد استوعب – في نهاية المطاف – أنه لن يستطيع أن يكون (الإنجليزي الأسود)، ولكن ذلك لا يعني أن ينفض يديه تمامًا مما عند الإنكليز، ويتركه كله ما دام غير قادر على أن يأخذه كله، لقد علم أن المسألة مسألة انتقاء وإعادة صوغ بشكل لا تضيع معه الهويّة ولا تنطمس به ذاتنا العربية الإفريقية فتغدو غربية صميم.

ولم يمهله القدر لإتمام مشروعه الحضاري الضخم الناجم عن هذا الفهم؛ لكنه عوّل بشكل كبير في إتمام هذا المشروع على شخصية الراوي، لأنه رأى فيه امتدادًا له، امتدادًا يُكمله ويجبر نقصه؛ فالمشروع الحضاري الذي يتبناه

مصطفى سعيد ربما لم يتم على الوجه الأكمل لأن مصطفى سعيد لم يمتلك مقومات الانتماء إلى المكان؛ تلك التي يمتلكها الراوي؛ فهو في نظر هذه القرية رجل غريب، أما الراوي فله أصل؛ إنّه "صورة من جده" كما يقول مصطفى سعيد[٥٧].

إن الراوي – في حقيقة الأمر – هو الوجه المُتمم للمرحلة الأخيرة من مراحل مصطفى سعيد؛ لأنه يمثل "الحلم أو الأمنية، أو محاكمة الضمير"[٥٨]، أو هو "مصطفى سعيد كما كان يتمنى"[٥٩].

إن الاختلاف القائم بين مصطفى سعيد والراوي ليست اختلاف تناقض؛ وإنما هو اختلاف التكامل الذي يقتضي اجتماع الصورتين معًا، فمن ناحية كانت دراسة مصطفى سعيد للاقتصاد، بينما درس **الراوي** الشعر، ومن ناحية أخرى كان مصطفى سعيد أكثر تطلعًا إلى التحديث؛ بينما كان **الراوي** أعلق بالماضي والتراث. وإذا جمعنا بين هذين الجانبين نقول إنه لا بد من التئام الجانب العمليّ العقلي (المتمثل في الاقتصاد) مع الجانب الروحي والوجداني (المتمثِّل في الشعر)؛ لكي تكتمل الاستفادة من المقومات الحضارية، كما أنه يجب الموازنة بين التحديث (كما يمثله مصطفى سعيد) و الارتباط بالماضي (كما يمثله الراوي)؛ ومن هنا اعتُبر الراوي ومصطفى سعيد شخصًا واحدًا، فالسرد الروائي في موسم الهجرة إلى الشمال يقوم على "ازدواجية الموقع، واهمًا إيانا أنه يتحدث عن موقعين اثنين علي حين أن خطابه الروائي لا يجاوز موقعًا واحدًا"[٦٠]؛ وقد

اعتبر بعض الباحثين أن إهمال الرواية لتسمية الراوي مما يخوِّل لمصطفى سعيد استيعاب الشخصيتين معًا.[٦١]

ذلك – إذن – مطمح مصطفى سعيد في الراوي الذي اعتبره امتدادًا له؛ بيد أن **الراوي** لم يستوعب المهمة النهضوية الجديدة التي تتعلق به، والتي يمليها عليه دوره الاجتماعي والثقافي؛ ربما لأنه لم يستوعب – أصلاً – المهمة الحضارية التي أُرْسل من أجلها إلى أوربا؛ يقول الراوي: "صحيح أنني درست الشعر، لكن هذا لا يعني شيئًا. كان من الممكن أن أدرس الهندسة أو الزراعة أو الطب، كلها وسائل لكسب العيش"[٦٢]. إن المسألة بالنسبة له (أكل عيش)!

وتظهر سلبية الراوي بشكل أكبر وأكبر من خلال موقعه الوظيفي، وعدم مبالاته بما يراه من أوجه الفساد، إنه يزيح المسئولية تمامًا عن كاهله ويقول: "الموظفون أمثالي لا يستطيعون أن يُغَيِّروا شيئًا. إذا قال لنا سادتنا افعلوا كذا فعلنا"[٦٣]. ولنلاحظ العدول اللغوي عن كلمة: (رؤسائنا) واستخدام: (سادتنا).

ويتمادى الراوي في سلبيته حين يتخلى عن تَرِكةِ مصطفى سعيد، وهو يعلم أنها مُهَدَّدة، فارتباط حسنة بنت محمود أرملة مصطفى سعيد بود الريس العجوز المزواج الذي تتبلور فيه قيم التخلف هو صورة رمزية لهدم للمشروع الحضاري من أساسه، والراوي يرفض – بالطبع – هذا الزواج؛ لكنه لا يفعل شيئًا، وكان من قبل قد رفض فكرة الزواج منها (مع أن القيود الاجتماعية في ذلك الوقت وفي تلك القرية لن تحول دون هذا الزواج)!

إنه يتخلى عن هذه الأرملة التي جُعِلت في وصايته، ويفر هاربًا إلى الخرطوم، يتعجَّل الهروب؛ فلا ينتظر الباخرة التي تعوَّد على السفر فيها، ويستقل أول سيارة يجدها متجهةً إلى الخرطوم رغم ما في هذا الأمر من مشقة؛ يقول الراوي:"كنت في عجلة من أمري دون سبب واضح"(٦٤).

إن **الـراوي** يفـر مـن ملاحقـة مصـطفى سـعيد، ومـا مصطفى سعيد بعد موته إلا صورة رمزيّة جديدة في الرواية تمثل ضمير الراوي الذي يطالبه بتأدية دوره الحضاري ومواجهة الواقع المأزوم . هذا التمازج القوي الذي يسيطر من خلاله مصطفى سعيد على **الراوي** سيطرة الضمير على العقل المتردد بين المواجهة والهروب تُعَبِّر عنه الرواية في أخرياتها عندما يقرر الراوي اقتحام غرفة مصطفى سعيد الغربية وتدميرها فإذا به يجد مصطفى سعيد في مواجهته:

"أوقدت ثقابًا، وقع الضوء على عيني كوقع الانفجار، وخرج من وسط الظلام وجه عابس زامًا شفتيه، أعرفه لكنني لا أذكر. وخطوت نحوه في حقد. إنه غريمي مصطفى سعيد . صار للوجه رقبة، ولرقبة كتفان وصدر، ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف أمام نفسي وجهًا لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة" (٦٥)

إنها صورة ذاته في مرآة الضمير، تُبدي أمامه مصطفى سعيد غريمه، لتقول له إنه قدره الذي لا يملك منه فرارًا .

ولا تقدم لنا الرواية في النهاية حلاً حاسمًا حول هذه القضية؛ لكنها تضع الراوي في نفس الموضع الذي وُضع فيه مصطفى سعيد من قبلُ، لكن الراوي يقرر النجاة دون أن تقول لنا الرواية إن كان سينجو بالفعل أم لا؛ لأن الرواية نفسها عاجزة عن التنبؤ بما ستكون عليه علاقتنا مع الغرب، وعن مدى قدرتنا على تبني مشروع نهضويّ يستلهم الثقافة الغربية دون أن يقضي على هويتنا.

إن مصطفى سعيد والراوي كليهما شخصيتان واقعيتان من خلال أحداث الرواية وتفاعلاتهما الاجتماعية فيها، لكنهما شخصيتان رمزيتان من خلال بلورتهما لفكرة تجريديّة قوامها التعبير عن البحث عن الهويّة عند الانفتاح الثقافي على الغرب.

وتتبدى رمزيتهما بشكل جليّ من خلال الأحداث الواقعية التي يتعرضان لها في الرواية التي يمكن إعادة تفسيرها باعتبارها صورًا رمزيّة ومن ذلك: (أحداث الممارسات الجنسية التي قام بها مصطفى سعيد، أو حدث رؤية الراوي لخياله في المرآة وكأنه صورة مصطفى سعيد .. وغير ذلك). وهذه الأحداث إذا تصورناها بشكل واقعي محض نُجرِّد الرواية من قيم فنية ووجدانية خلاّقة .

وهاتان الشخصيتان في كل أطوارهما لا يمكن تصورهما في شكل رمزي خالص، كما لا يمكن تصورهما في شكل واقعي محض. فهاتان الشخصيتان تتراوحان بين الرمز والواقع بشكل متوازن.

(٢) رمزية الحضارة الغربية

(المرأة الأوربيّة)

تقدم لنا الرواية المرأة الأوربيّة من خلال ثلاثة جوانب: الأم والعشيقة و الزوجة. ولنبدأ **بجانب الأم** الذي تمثله: السيدة روبنسن .

لقد كانت السيدة روبنسن بمثابة أم مخلصة لمصطفى سعيد، وقد أشرنا أن لقاء مصطفى سعيد بها لأول مرة أشعره برغبة جنسيّة فيها، يقول عنها:

> **"أحسست بذراعي المرأة تُطَوّقانني... ورائحة جسمها رائحة أوربية غريبة تدغدغ أنفي.. شعرت وأنا الصبي ابن الاثني عشر عامًا بشهوة جنسية مُبْهمة لم أعرفها من قبلُ في حياتي"**(٦٦).

لقد أشرنا إلى أن هذا الشعور الجنسي يرمز إلى كون علاقة التبني التي قامت بينهما علاقة لا تُنْبِت جذورًا، ولا تقيم انتماءً قويًا كالانتماء الذي يقع بين المحارم من ذوي القربى، والسيدة روبنسن رغم تعاطفها مع الحضارة العربيّة ليست عربية صميم، وإن كان "لون عينيها كلون القاهرة"(٦٧)، أو كانت "منسجمةً مع القاهرة، كأنها لوحة منتقاة بذوق لتناسب لون الجدران في غرفة"(٦٨).

إنها أوربيّة في النهاية، ورائحتها التي أهاجت مشاعر مصطفى سعيد جنسيًا هي عين الرائحة التي استثارته بمجرد وصوله إلى أوربا: "رائحة المكان غريبة، كرائحة جسد مسز روبنسن"(٦٩).

ومن هذا المُنْطَلَق يمكننا أن نعود لتفسير الاشتهاء الجنسي الذي استشعره مصطفى سعيد من منظور جديد (لا يتنافى مع تأويلنا السابق)، وليكن هذا الاشتهاء رغبة في التداخل والانغماس، خاصةً أنه قد ظهر في أخريات المرحلة الأولى وبدايات المرحلة الثانية من حياته، ما بين فقدان الهوية ونشأة هويته العربيّة المُهجَّنة بالثقافة الأوربيّة.

إن إليزابيث (أو السيدة: روبنسن) لم تنس أبدًا أنها أوربية، ولم تعتنق الإسلام كزوجها؛ وإن كانت تبارك أعمال زوجها في خدمة الثقافة العربيّة وتمجِّدها بتأليف كتاب عنه، وهي – أيضًا – لم ترفض مصطفى سعيد العربي الإفريقي الأسود، ولم تتشامخ عليه في كبرياء يزدري إنسانيته، لقد صاحبته في محنته، وكان عقب محاكمته التي انتهت بسجنه سبع سنوات يقول:

"لم أجد صدرًا غير صدرها أسند رأسي عليه. ربتت على رأسي وقالت: لا تبك يا طفلي الصغير" (٧٠)

بينما كان حاضرو جلسة المحاكمة الأوربيين كما يقول مصطفى سعيد:

"منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم والتاجر والحانوتي لا تجمع صلة بيني وبينهم، لو أنني طلبت استئجار غرفة في بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض، وإذا جاءت ابنة أحدهم تقول له إنني سأتزوج هذا الرجل الإفريقي فسيحس حتمًا بأن العالم ينهار تحت رجليه" (٧١).

إن **السيدة روبنسن** رمز لنوع راقٍ من التفاهم بين الشرق والغرب، والتسامح في تقبل الآخر. وهذا وجه من أوجه علاقتنا بالغرب، لكنه –كما نفهم من الرواية – الوجه الأندر والأقل حضورًا بين الأوجه العنصريّة المتنمِّرة. وإذا اتفقنا على أن ما عند الغرب ليس شرًا مُطلقًا، ولا هو خير في كل الأحوال؛ ونحن "عندما ننظر إليه كوحدة لا تتعدد ينشأ هذا الفهم المغلوط" (٧٢) فلنقل: إن **السيدة روبنسن** ترمز إلى الجانب الخَيِّر في علاقتنا بالحضارة الغربيّة.

أما **صورة العشيقة** فهي صورة البطل المضاد، أو الغريم الشَمَاليّ. واختيار المرأة الأوربية رمزًا لحضارة الغرب ربما كان "أقصر وأسرع وسيلة للتعبير عن معنى الحريّة الشخصيّة التي يفتقر إليها البطل العربي"(٧٣)، ولذا تكون العلاقة الجنسيّة مع المرأة الأوربية – نوعًا ما – صورة من صور الانخراط في تخوم هذا المجتمع.

وتُقدِّم الرواية صورًا متنوعة وشاملة للعشيقة الأوربيّة، فقد توسّع مصطفى سعيد في اختيار عشيقاته ليعبرن عن المجتمع الأوربي بصورة شمولية متكاملة. يقول مصطفى سعيد: "جلبت النساء إلى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص، وجمعيات الكويكرز، ومجتمعات الفابيانيين. حين يجتمع حزب الأحرار أو العمال أو المحافظين أو الشيوعيين أسرج بعيري وأرحل" (٧٤)، كما أن المحكمة قد اتهمته بأنه كان على علاقة بخمس فتيات في وقت واحد يوهم كل واحدةٍ منهن جميعًا برغبته في الزواج منها، وقد أقرّ ذلك ولم ينكره (٧٥).

غير أن صورة العشيقة تبلورت وتركّزت في الفتيات : **شيلا غروبند و إيزابيلا سيمور و آن همند** . وأخيرًا في العشيقة التي تحولت إلى زوجة ناشز: **جين موريس**. وقد كانت علاقته بهؤلاء الفتيات علاقة جنسيّة في المقام الأول.

وهؤلاء الفتيات الأربع هن – أيضًا – تركيبة متنوعة من المجتمع الإنجليزيّ، فإذا كانت العشيقات المتنوعات اللائي أشرنا إليهن في الفقرة السابقة بصورة جماعية دون تسمية لأشخاص بعينها يمثلن تنوعًا فكريًا وسياسيًا؛ فإن العشيقات الأربع: **شيلا غروبند و إيزابيلا سيمور و آن همند و جين موريس** يمثلن تركيبةً اجتماعيةً وثقافيةً مُتباينة أيضًا:

- **آن همند**: شابة لم تتجاوز العشرين من أسرة ثرية أرستقراطية عريقة.
- **شيلا غروبند**: خادمة في مطعم، أهلها قرويون من الضواحي.
- **إيزابيلا سيمور**: ناضجة في الأربعين، زوجة لجرَّاح ناجح، متدينة وتساهم في أعمال البر .
- **جين موريس**: فتاة كثيرة الأكاذيب، مصطفى سعيد — نفسه — لا يعرف من هم أهلها أو كيف تعيش، ويعتقد أنها فتاة سوْقِيّة لا أهل لها[٧٦].

ولا شك أن مصطفى سعيد قد وجد مداخلَ يقتحم بها حياة عشيقاته (باستثناء جين موريس)، مداخل تُهَيِّئ الجوّ لدور تلك (الغرفة الشرقيّة) التي أقامها في لندن وأودعها روائح الشرق وجوّه الفتَّان لتكون مسرح الاقتحام الجنسيّ. وهذه المداخل هي نقاط التقاء يظنها منفذًا لدخوله إلى الحضارة الغربيّة، أو نقاط التقاء يتصورها قائمة بين حضارته العربيّة الشرقيّة والحضارة الغربيّة تتيح قدرًا من التفاهم مع هذه الأخيرة، وتسمح بتقبُّله ضمنها. ومن ثمّ الانتقام منها بفرض نفسه عليها، وإهانة عنصريّتها وتجريحها من نفس المنطلق الذي تتخذه ذريعةً لرفضه.

إنه ينتقم من هذه الحضارة عندما يضع نفسه في بؤرتها باعتباره: (الإنجليزي الأسود)، ويُتوّج هذا الانتقام بالمعاشرة الجنسيّة التي نحسبها رمزًا للاقتحام والدخول أو التداخل

والانغماس والوصول إلى الأعماق (وسنعود لتفصيل القول في رمزيّة الجنس في موضع آخر).

لقد وجد نقطة التقائه مع **آن همند** حين رآها فتاة تدرس الحضارة الشرقيّة، وتُحْسِن العربيّة، وتروق لها أكاذيبه التي تعود بهما إلى حيث كانا في أعماق التاريخ حبيبين في عهد المأمون يعيشان على ضفة النهر في الكرخ، وكلاهما يتمادى في هذه التمثيلية التي يعرفان أنها أكذوبة [٧٧].

كما وجد نقطة التقائه مع **إيزابيلا سيمور** عندما عرف أن أمَّها إسبانية، فمضى ينسج أكاذيبه أو أحلامه التي تقبلتها **إيزابيلا**، تلك الأكاذيب التي صوّرت جده جنديًا في جيش طارق بن زياد إبَّان فتح الأندلس، وهنالك التقى بجدتها الإسبانية، وتزوجا لفترة ثم تركها ومضى إلى إفريقيا ليكون مصطفى سعيد من سلالته، بينما بقيت تلك الزوجة الإسبانية لتكون **إيزابيلا** من سلالتها [٧٨].

ولعل مصطفى سعيد كان يشعر بنوع كبير من التفاهم مع إيزابيلا ذات الجذور الإسبانية — وإن اختلق معها أكاذيبه أيضًا — لدرجة أشعرته بالألفة التي كان يجدها في السيدة روبنسن، يقول مصطفى سعيد عن إيزابيلا: "وشممت رائحة جسدها، تلك الرائحة التي استقبلتني بها مسز روبنسن في القاهرة" [٧٩].

أما **شيلا غروبند** فكان لديها من القناعة الفكريّة ما يجعلها تتقبل مصطفى سعيد، ففي يقينها "أنه سيجيء يوم تنعدم فيه الفوارق، ويصبح الناس كلهم إخوة"[٨٠].

على أن هذه المداخل التي ظن مصطفى سعيد أنها صالحةٌ للتفاهم؛ وأنه سينفذ منها للحضارة الغربيّة مُكَلَّلاً بالانتصار الجنسي: لم تكن كما تَصَوَّرها وبدت له. فالمجتمع الإنجليزي يرفضه رغم كل شيء، وهذا والد **آن همند** كان "يعتبر نفسه إنسانًا متحررًا ليس عنده تحيّز ضد احد؛ لكنه رجل واقعيٌ، وقد كان يرى أن زواجًا مثل ذلك لن ينجح"(٨١) . وأهل الخادمة **شيلا غروبند** القرويين رغم وضاعتهم الاجتماعية تقول عنهم شيلا: "أمي ستجنّ، وأبي سيقتلني إذا عرف أنني أحب رجلاً أسود"(٨٢). أما **إيزابيلا سيمور** فقد أنهت لقاءهما الجنسيّ الأول "ببكاء ممض محرق" (٨٣)؛ لعله كان تعبيرًا عن الندم والرفض. وقد كان انتحار هؤلاء العشيقات رمزًا للتعبير عن الندم على هذه العلاقة، أو تكفيرًا عنها.

ولكن هل يعني تقبّل هؤلاء الفتيات لهذه العلاقة الجنسيّة وشغفهن بها تحت ستار الانبهار بالمشرق العربي إجلالَهُنّ — بالفعل — وتقديرهن لمصطفى سعيد؟ وهل هذا الخضوع الجنسي — بالفعل — قبول لحضارة هذا الجنوبي وجواز مرور يتيح له اقتحام الحضارة الأوربيّة والتربع في بؤرة متميزة منها؟

من الجائز جدًا أن يكون هذا التقبُّل الجنسي نوعًا من الأنانية المُفْرِطة والمصلحة القائمة على الاستغلال، إذ "يجدن فيه ما يُشبع عواء الجنس ويُسكت صراخ الغريزة في جو من الخيال الإفريقي الساخن الذي لم يعهدنه من قبل في فتور الشباب الأوربي الذي يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق"(٨٤)، لكن هذا التفسير — وإن كان مقبولاً من الناحية الواقعيّة — يتعارض مع انتحارهن غير المُبَرَّر ولا المقبول إذا

نظرنا إليه من منظور واقعي محض؛ فالإقبال على الحياة والإغراق في إشباع الشهوة الجنسية – وهو أكثر جوانب الحياة ماديةً و حِسّية – يتنافى مع التفريط التام في الحياة والخروج منها تنازلاً عن كل ما فيها من متعٍ وملذّات!

ولو اعتبرنا هذا الانتحار صحوة ضميرٍ وانتقام من الذات لإغراقها في هذا الجانب الشهواني (وهذا أمر يتنافى مع طبيعة المجتمع الغربي الذي لا ينظر إلى العلاقة الجنسية بنفس منظورنا الشرقي الحسّاس إليها) لو افترضنا جدلاً أن الأمر على هذا النحو: فما بال هذه الصحوة تهب بشكل جماعي على الفتيات الثلاث؟ أليست صحوة الضمير الجماعية المباغتة من المصادفات التي لا تسمح بها طبيعة البناء الواقعي للرواية؟

والمسالة برُمَّتِها يُمْكِّن تقبّلها من منحى رمزي يكون تأويله: الانتهاء المأسوي للتفاهم بين الشرق والغرب (وإن امتلك هذا التفاهم مداخل وذرائع ومسوّغاتٍ قوية كتلك التي قامت بين مصطفى سعيد وعشيقاته الثلاث).

وهذه النهاية المأسويّة تفرضها خطوط الدفاع التي تحتل خلفيّة الصورة متمثِّلة في آباء المنتحرات، والتي تقوم في بعض جوانبها على مناحٍ عُنْصريّة خالصة (كما في أسرة شيلا غروبند)، وفي البعض الآخر على عدم الرغبة في التقبّل؛ تذرُّعًا بأن الواقع يرفض هذا التفاهم (كما يقول والد آن همند). أو تقوم على مناح وجدانية لا شعوريّة تظهر في بكاء إيزابيلا الحارق الممض.

وهذه المناحي الوجدانية الرافضة أدت إلى الانتحار مؤذنةً بفشل هذا اللقاء وعدم قابلية التعايش. ولهذا الفشل في التفاهم تاريخ طويل يعود كما يقول محامي مصطفى سعيد إلى جرثوم مرض عضال أصيبت به المنتحرات منذ ألف عام(٨٥).

على أنه لا يجب أن نغفل عن الطرف الثاني الذي كان سببًا في إفشال هذا اللقاء الحضاري وهو *مصطفى سعيد*؛ فقد كان مدفوعًا بالرغبة في الانتقام والثأر، ولم يكن يهدف إلى لقاء حضاري قائمٍ على الحب، ومن هذا المنطلق لم يخل حواره من الأكاذيب المُخْتَلَقَة، ولذا يستنكر مُسْتَجْوِبه في المحكمة (وهو طرف غربي) أن تكون كل الأكاذيب التي يصوغها مصطفى سعيد قد جاءت من رجل يكتب ويحاضر عن الاقتصاد المبني على الحب، رجل أقام شهرته الأكاديمية على دعواه الإنسانية في الاقتصاد! (٨٦).

إن مصطفى سعيد في محاولاته هذه يكون كما وصفه القاضي: "رجلاً مُنِح قدرًا كبيرًا من الذكاء، لكنه حُرِم الحكمة، إنه أحمق ذكيٌ"(٨٧).

وأخيرًا: **العشيقة والزوجة: جين موريس**، وهي "الأنموذج الرمزي الذي يتكثّف فيه الآخر لمصطفى سعيد "(٨٨)؛ فتنعكس فيها أسوأ ما الحضارة الغربية.

ولعل في شخصيّة **جين موريس** ما يجلو هذه الأبعاد الرمزيّة التي تدل على الوجه القبيح للحضارة الغربيّة؛ فهي كما يقول عنها مصطفى سعيد:" تكذب حتى في أبسط الأشياء..؛ لا أستبعد أنها كانت عديمة الأهل ...، يحيط بها حيث تكون

لفيف من المعجبين يرفون حولها كالذباب ...؛ لا تتورع عن فعل أي شيء..؛ تسرق وتغش ..؛ لكنني رغم إرادتي أحببتها"[٨٩].

وحب مصطفى سعيد لجين موريس هو طفرة من طفرات مرحلة إثبات الذات عنده، فالوصول إلى قلب هذه المتمرّدة الفاجرة هو قمة النصر؛ لأنه يعني الوصول إلى قلب الحضارة الأوربية في أعلى نموذج متغطرس لها وانقيادها له.

على أن الاشتهاء بين مصطفى سعيد وجين موريس هو اشتهاء متبادل، وإن كانت دوافعه مختلفة، فمصطفى سعيد (كما ذكرنا) يشتهي اقتحام العالم الغربي وإرضاء كبريائه المجروحة حين يُهين الغرب باقتحامه لعالمه وفرض ذاته المنبوذة عليه. أما جين موريس فهي"تشتهيه وتحتقره في نفس الوقت. تريده وتنكره؛ بل وتنكر على نفسها أنها تريده"[٩٠]. إنه اشتهاء الرغبة في التَمَلُّك والاستحواذ من مُنْطَلَق عُنْصريٍ، يرمز إلى مطامع الاستحواذ الغربيّة وشهوة تملّك الشرق في أنانية وغرور.

لقد ظل مصطفى سعيد يلاحقها ثلاث سنوات دون أن تستجيب له، مع أنها تضع نفسها في طريقه، وتفرض ذاته عليه إذا فكر في صرف النظر عنها، ثم كان زواجه منها؛ فكان زواجًا صوريًا يزيد من تَمَلُّكها له وإذلالها لكبريائه، يرى جسدها العاري بين يديه ولا يستطيع أن يناله، تخونه وتعترف بخيانتها دون أن يستطيع الانتقام[٩١]. بل كان زواجًا مُدمِّرًا لطاقاته الإبداعيّة الخلاّقة، يقول مصطفى سعيد:

"يتفجّر في كيانها بركان من العنف فتكسر كل ما تناله يداها من أوان وتُمزِّق الكتب والأوراق. كان هذا أخطر سلاح عندها. كل معركة تنتهي بتمزيق كتاب مُهِمٍّ، أو حرق بحث أضعت فيه أسابيع كاملة" (٩٢).

ألا يمكن أن نعتبر هذا الزواج رمزًا للاستعمار؟ فالاستعمار علاقة قائمة على المنفعة الخالصة للمُسْتَعْمِر وحده، يهين من يستعمره ويُذِلّه ويخونه خيانةً سافرةً على مرأى العين دون أن يقوى هذا الأخير على الانتقام، يدمر طاقاته وإبداعاته ويستنزف ثرواته في كراهية واحتقار وتعالٍ عُنصريٍ بغيض. وفي النهاية تكون هذه العلاقة الآثمة المُستَغِلّة مُقَنَّنَة أمام العالم باسم الحماية أو الوصاية أو ما شابه ذلك من المُسَمَيات التي يبتدعها العالم الغربيّ لإضفاء الشرعيّة اللازمة التي يتذرع بها لاستمرار هذا الاستنزاف والسيطرة والإذلال. وهي شرعيّة أشبه ما تكون بهذا الزواج الغريب الذي تَمَلَّكت به جين موريس رقبة مصطفى سعيد .

ولم يكن ثمة مناص لمصطفى سعيد من أن يثأر لكرامته وقد فاض به الكيل، وأخيرًا كان قتله لها، ذلك القتل الذي يمكن أن يكون رمزًا يكشف عن "مصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآري والحامي، والتي لا بد وأن تودي بالأوربيين أنفسهم"(٩٣).

لقد كانت المرأة الأوربية في نماذجها الثلاث: **الأم، والزوجة، والعشيقة** شخصيات أقرب إلى الرمز منها إلى الصورة النمطيّة الواقعية، وهي رموز متنوعة لصور علاقتنا

بالغرب الأوربي، ما بين مشاعر الحب والاحترام المتبادل وهي الصورة الأندر، إلى سوء التفاهم وعدم الالتقاء من ناحية، والعداوة والدمويّة من ناحية أخرى، وهاتان الصورتان الأخيرتان هما —كما نفهم من الرواية — هما الوضع الذي يشغل المساحة الكبرى من علاقتنا مع الغرب .

(٣) رمزية الوطن

(والدة مصطفى سعيد – زوجته حسنة بنت محمود)

اكتنفت مصطفى سعيد علاقة غامضة بوالدته في المرحلة الأولى من مراحل حياته؛ تلك المرحلة التي أطلقنا عليها: **مرحلة فقدان الهويّة**. ويجوز اعتبار هذه الأم السودانية التي تُقدِّمها الرواية في صورة غريبة الأطوار وبعيدة عن الأم الواقعية يجوز اعتبارها رمزًا للوطن، وهي شخصية أقرب إلى الرمزيّة منها إلى الطابع الواقعيّ. وتبدو هذه الدلالة الرمزيّة من انفعالاتها الغريبة حين أخبرها مصطفى سعيد أنه قد التحق بالمدرسة:

" افترّت شفتاها لحظةً كأنها تريد أن تبتسم، ثم أطبقتهما، وعاد وجهها كعهده قناعًا كثيفًا" (٩٤).

إنها تبخل حتى بالابتسامة والاحتضان مع أن الطابع الواقعي لشخصية الأم أن توجِّه رفضًا أو قبولاً، أن تنصح أو تُشجِّع أو تُنَفِّر أو تسلك أيَّ مسلك يدل على التفاعل؛ لكنها – في طبيعتها الرمزيّة – تعبر عن وطن لا يشعر مصطفى سعيد تجاهه بأي مشاعر، فهما كما يقول مصطفى سعيد"

"مخلوقان سارا شطرًا من الطريق معًا، ثم سلك كل منهما سبيله" (٩٥).

وقد استمر شعور مصطفى سعيد تجاه وطنه (أو أمه الرمزيّة) على هذا النحو خلال مرحلته الأولى والثانية وشطرًا من الثالثة. يُعبِّر عن ذلك بقوله عندما جاءه خبر وفاتها: "لم أشعر بأي حزن، كأن الأمر لا يعنيني في كثير ولا قليل"(٩٦).

وفي خضّم تطور الأحداث (وقد أشرنا أن المرحلة الثالثة من مراحل حياة مصطفى سعيد كانت مضطربة ومتداخلة) وشعوره بالذلّة والهوان مع **جين موريس** (التي ترمز إلى الوجه القبيح للغرب) بدأ في استعادة علاقته بأمه التي تُعبِّر عن وطنه، يقول مصطفى سعيد:

"أحسست بالذلة والوحدة والضياع . وفجأة تذكرت وجه أمي. رأيت وجهها واضحا في مخيلتي"[٩٧].

وفي هذه اللحظة المهينة – أيضًا – تذكر أنه قد فقد (الوطن/ الأم)، وطافت بذاكرته لحظة موتها تلك التي لم يعرها – من قبل– أدنى اهتمام، لكن تذكّره الآن كان على نحو مختلف؛ إذ يقول:

"تذكرت هذا وبكيت من أعماق قلبي . بكيت حتى ظننت أنني لن أكف عن البكاء أبدًا" [٩٨].

ولعل هذا البكاء هو الذي قاده إلى التحوّل إلى المرحلة الرابعة والأخيرة، تلك التي عاد فيها إلى منبعه بعد أن تخلّص من جين موريس .

وبعد تحول مصطفى سعيد إلى مرحلته الرابعة التي عاد فيها إلى وطنه اتَّخذ هذا الوطن بُعدًا جديدًا ورمزًا جديدًا هو **حسنة بنت محمود** الزوجة، تلك التي تمثل ارتباطه الشديد بأرضه ووطنه، إنها تمثل له الاستقرار والإخصاب الذي تمثل في إنجاب الولدين. وهذان الولدان هما أيضًا صورة رمزية لمدى التحام مصطفى سعيد بوطنه؛ فأكبرهما يحمل اسم محمود (والد حسنة) وهو أشبه الولدين بأبيه، وأصغرهما يحمل اسم سعيد والد مصطفى[٩٩].

لقد فكّر مصطفى سعيد في إقامة مشروع نهضويّ يقوم على الإفادة من حضارة الغرب دون استغراق فيها يطمس هويتنا العربيّة الشرقية، وظهرت بوادر هذا المشروع النهضوي على القرية، كما ظهرت أول ما ظهرت على **حسنة بنت محمود**، كما يتضح من ملاحظة محجوب حين يقول عنها:

> **"كل النسوان يتغيرن بعد الزواج؛ لكنها هي خصوصًا تغيرت تغيرًا لا يوصف. كأنها شخص آخر. حتى نحن أندادها الذين كنا نلعب معها في الحي ننظر إليها فنراها شيئًا جديدًا. هل تعرف ؟كنساء المدن "** [١٠٠].

ومن البيّن أن النقلة الحضارية التي أضفاها مصطفى سعيد على حسنة بنت محمود هي التي جعلتها تبدو في هذا المظهر المتمدن؛ لكنها مع تمدنها ظلت **حسنة بنت محمود** القروية عينها، فهي ترمز إلى أمة "تريد أن تخطو إلى الأمام دون أن تنتزع جذورها من الأرض "[١٠١].

وهذه النقلة الحضاريّة التي اكتنفت **حسنة بنت محمود** هي التي جعلتها تكره العودة إلى ما كانت عليه من تخلّف حضاري؛ فتقول: " بعد مصطفى سعيد لا أدخل عليّ رجلاً " [١٠٢]. وإذا قدِّر لها أن تتزوج فلن يكون هذا الزوج القادم إلا الراوي؛ فهو امتداد مصطفى سعيد الذي أوكل إليه (في تصور رمزي) إتمام مشروعه الحضاريّ عندما جعل الأرملة **حسنة بنت محمود** والطفلين في كفالته وعهدته.

وعلى الرغم من تخاذل الراوي في الدفاع عن (حسنة بنت محمود/ الوطن) التي أوشكت على التردي في هوّة الجهل والتخلف من جديد (بصورة رمزيّة أيضًا) عند زواجها من العجوز

ود الريّس، وعلى الرغم من تخاذل الراوي عن نجدتها إلا أنها راحت تناضل عن نفسها، وتطلب من أهله أن يزوجوه منها، كما تطلب من صديقه محجوب الأمر عينه [١٠٣].

هل كان الراوي أقلّ وطنية من مصطفى سعيد؟ لا أظن الأمر على هذا النحو نفسه، لكنه – في تصوري – أقل جرأة وإقدامًا على التجديد، وأكثر ارتباطًا بالموروث، ومن ثمّ كان إحجامه وتردده ولا أقول امتناعه .

ولا يعني هذا الإحجام تخليه عن وطنه. لقد قال الراوي عن حسنة في لحظة من لحظات الصراع النفسي الذي تبرزه المناجاة: "المرأة الوحيدة التي أحببتها"[١٠٤]. وقد ندم الراوي فيما بعد على هذا الموقف السلبيّ وتمنى لو كان قد عمل بنصيحة محجوب وتزوجها [١٠٥]. بما يرمز إلى ندمه على عدم استئناف مشروع مصطفى سعيد أو الحيلولة دون انهياره على أقلّ تقدير.

(٤) رمزية التراث والأصالة

(الجد : الحاج أحمد)

تمثل شخصية جد الراوي: (الحاج أحمد) نموذجًا يميل – أيضًا – إلى الجانب الرمزي أكثر من الواقعي. فهو على المستوى الشخصي نمط غير متاحٍ كثيرًا في الواقع الفعلي:

" تسعون عامًا وقامته منتصبة، ونظره حاد، وكل سنٍّ في فمه. يقفز فوق الحمار خفيفًا، ويمشي من بيته إلى المسجد في الفجر ... جدي في واقع الأمر أعجوبة " (١٠٦).

إنها صفات واقعية، لكنها تعزز التأويل الرمزيّ، لأنها تمنح لهذا الجد الرمزيّ الفتوّة الدائمة، والقدرة على البقاء:

"لقد بقي على كل حال رغم الأوبئة، وفساد الحكّام، وقسوة الطبيعة"(١٠٧)، وذلك لأنه **"شيء ثابت في وسط عالم متحرك"**(١٠٨)، فهو كما يصفه مصطفى سعيد في عبارة تكاد تشي بأبعاده الرمزيّة: **" حاج أحمد جزء من التاريخ "**(١٠٩).

وعلى حين تعبر الروائح الغريبّة التي يستنشقها مصطفى سعيد في السيدة روبنسن وإيزابيلا سيمور كاشفةً بشكل رمزيٍّ عن عن نوع من البحث عن الهويّة في الغرب نجد الراوي – وهو الأكثر ارتباطًا بالتراث – وقد وجد هويته في ريح جده:

"حين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع" (١١٠).

وهذه التركيبة العجيبة هي التي تمنح (الجد/ التراث) قدرة على البقاء؛ فهو يمثِّل الماضي السحيق القادم من المقبرة، لكنه يحمل رائحة الطفل الرضيع؛ لأنه لا يزال قادرًا على إبداع المستقبل.

وإذا كان هذا التراث هو القادر على منحنا الهويّة وتعميق انتمائنا إلى الوطن لدرجة يقول معها الراوي:

"نحن بمقاييس العالم الأوربي فلاحون فقراء؛
ولكنني حين أعانق جدي أحس بالغِنَى" (١١١)

فإن هذا التراث – للأسف الشديد – يظل في بلادنا العربيّة الشرقيّة لعبة من ألاعيب السياسية التي يتسلل من خلالها السياسيون والباحثون عن السلطة للاستحواذ على مشاعر الجماهير، يقول الراوي :

" يمر بنا جمع من الناس في لُوْرِي قديم وهم يهتفون : عاش الحزب الديمقراطي الاشتراكي..، لو قلت لجدي إن الثورات تُصنع باسمه والحكومات تقوم وتقعد من أجله لضحك" (١١٢)

وهذه الأطياف الرمزيّة تَلُّف شخصيّة الجدّ وتجعله يبدو في غلالة من التجريد؛ إذ يظهر وكأنه قيمةٌ معنويةٌ أو فكرةٌ ذهنيّة. وهو – وإن بدا شخصًا واقعيًا في بعض الأحداث الثانويّة – أقرب إلى المعنى الرمزي منه إلى الشخصيّة الواقعيّة.

(٥) ﴿ رمزية التخَلُّف والرجعيّة ﴾

(ود الريِّس / عبد الكريم)

التخَلّف هو السكون والبقاء في نقطة معيّنة تجاوزها الزمن؛ بحيث تكون أوضاع المتخلفين منتمية إلى تاريخ تجاوزه المتقدمون مع أن الفريقين كليهما يعيشان معًا في نفس الحقبة الزمنيّة.

على أنه يجب أن نفرّق بين التخلّف والثوابت التراثية والدينية فنحن حين نتمسّك بتقاليدنا الدينيّة أو بعادتنا الشرقيّة الأصيلة قد نكون في نظر البعض متخلفين؛ لأنهم لا يقرون بهذه الثوابت التي نُقرّ بها، ولأن هذه الثوابت من وجهة نظرهم أعراف تجاوزها الزمن وصارت من الذكريات التاريخية.

والمعضلة في نظرتنا إلى التخلف تكمن في اختلافنا حول معيار التفريق بين الثوابت الدينيّة التي لا يجوز الاعتراض عليها والأوضاع الاجتماعيّة التي قد تكون مقبولةً في مرحلة تاريخية ما، وغير مقبولة في العصر الحاضر. فالمتخلف لا يُقر بتخلّفه؛ ويعتقد أن ما يقوم به من سلوك اجتماعي إنما هو من الثوابت التي يقرها العُرف الاجتماعي ولا يُنكرها صريح الدين.

أما الرجعيّة فهي النكوص والارتداد بعد قطع شوط من التحضّر، والرجوع إلى نمط من السلوك يتنافى مع الوضع الحضاري الذي ارتُقِي إليه.

وقد اختار الطيب صالح أن يعرض في روايته مظهرًا كثيفًا وقويًا من مظاهر التخلّف في قرية سودانيّة جنوبيّة (باعتبارها نموذجًا للمشرق العربي) هو: طبيعة النظرة إلى المرأة، وهي نظرة ليس فيها أدنى اعتبار لحريتها وشخصيتها وإرادتها. المرأة في هذا العرف الاجتماعي مخلوقة لكي يفترشها الرجل وتحقق سعادته الجنسيّة، يستبدلها كما تُستبدل الحمير [١١٣]، والنموذج الأكبر الذي يمثِّل قيم التخلّف هو **وَدْ الريس**، فهو رجل غارق في الشهوانية وزانٍ في مطلع شبابه، زئر نساء ومزواج على امتداد حياته، لا ينتهي تطلعه إلى المرأة التي يقيم بها الحجة على فحولته وإن كان قد جاوز السبعين[١١٤]، وعبارة بنت مجذوب [١١٥] التي وصفت بها ود الريس حين قالت له: "عقلك في رأس ذكرك" [١١٦] هي بالفعل عبارة تلَخِّص هذه الشخصية تلخيصًا جامعًا مانعًا.

وشريك **ود الريس** في التعبير الرمزي عن هذا الوضع الشاذ والمتخلف هو العم **عبد الكريم** عمّ الراوي، فهذا الرجل شذ عن قبيلته (القبيلة التي ينتمي إليها الراوي) التي عُرفت بأنها لا تتزوج إلا مرة واحدة، هذا الرجل "كان مطلاقا مزواجا وزانيًا أيضًا"[١١٧]، ولهذا كان مناط إعجاب **ود الريس** من منطلق إحساس الشخصيّة المتخلِّفه بصحة وضعها ووضع من يسلك مسلكها، وإحساسها بشذوذ الآخرين، وذلك حيث يقول للراوي :

" قبيلتكم هذه لا خير فيها أنتم رجال المرأة الواحدة، ليس فيكم غير عمّك عبد الكريم، ذلك هو الرجل" [١١٨].

ولا يُفَرِّق الطيب صالح بين خطورة الاحتلال وخطورة التخلّف، فالتخلّف والاحتلال كلاهما يعصف بالأمة ويدمرها حتى

لا تقوم لها قائمة، وهو ما يُفهم من تعبير جاء في صوغ فكاهي، عندما سخرت بنت مجذوب من فحولة ود الريس وشكَّكت فيها؛ فإذا به يرد عليها قائلاً:

" لو كنت تزوجتني يا بنت مجذوب لوجدت شيئًا مثل مدافع الإنكليز " (١١٩).

ففحولة ود الريِّس الرامزة للتخلف تتوازى مع مدافع الإنجليز الهدَّامة.

وقد أشرنا أن مصطفى سعيد كان صاحب فكر نهضويّ في القرية، وأن القدر لم يُمهله لإتمام مشروعه الحضاري، بيد أن مشروعه الحضاريّ مازال مستمدًا لشرعية بقائه من بقاء زوجته: حسنة بنت محمود (التي تطوّرت وتمدّنت)، وبقاء ولديه، ووصاية الراوي على هذه الأسرة، كما أشرنا إلى أن زواج ود الريس الذي يرمز إلى التخلّف هو تقويض لهذا المشروع النهضويّ؛ ولمَّا كان الراوي امتدادًا لمصطفى سعيد كان من الطبيعيّ أن يفهم ود الريِّس أن الراوي هو العقبة التي تمنع زواجه من حسنة بنت محمود، وأن يقول له:

" أنت السبب، لا شك أن بينك وبينها شيئًا .. الكلام الفارغ الذي تتعلمونه في المدارس لا يسير عندنا " (١٢٠).

وإذا وضعنا في حسباننا الفهم الرمزيّ لتخلّف **ود الريس** ورغبته في فرض الرجعيّة على حسنة بنت محمود لتَبيَّن لنا السرّ في نقمته على الراوي، بل وتعميم هذه النقمة لتطول المدارس التي تمثل قيم التحديث المتعارضة مع تخلّفه.

وإذا عدنا إلى ما سبق أن ذكرناه في رمزية الجنس (عند حديثنا عن ممارسات مصطفى سعيد الجنسيّة) من أنه رمز للاقتحام والدخول أو التداخل والانغماس والوصول إلى الأعماق، واعتبرناه في هذا الموضوع بنفس الدلالة: سنرى أنّ الممارسة الجنسيّة التي يحتشد ود الريس للقيام بها مع حسنة بنت محمود في تصورنا الرمزيّ لها هي: محاولة رجعيّة تعود بها إلى التخلّف من جديد، ومن هذا المنطلق كان رفض حسنة بنت محمود لهذا الزواج الرجعيّ. ثم قتلها **لود الريس** إذ أُكرهت على الزواج منه وانتحارها. والانتحار – أيضًا – هو رفض لهذه العلاقة الرجعيّة.

وإذا اعتبرنا **عبد الكريم** امتدادًا لود الريس فمن الممكن أن نفهم الأسباب المجهولة التي تقف وراء الحادثة التي روتها بنت مجذوب للراوي وعجزت عن تفسيرها حين قالت:

" عمك عبد الكريم اشتبك مع بكري دون سبب.
قال له: يحصل ذبح بجوارك وأنت نائم؟ "[١٢١].

فإذا أعملنا التأويل الرمزيّ سنجد أن **عبد الكريم** يتخوف من هذا المصير ويتوقّعه، مادامت الحداثة في حرب مع الرجعيّة.

يمكننا أن نعتبر شخصيتي: **ود الريس وعبد الكريم** شخصيتين واقعيّتين في الغالب وإن شابتهما بعض الرمزيّة؛ لأن تفاعلاتهما الاجتماعية كلها في حدود المألوف الواقعي المتصوّر، وهذا المألوف وإن كان شاذًا وغير مقبول في تصورنا إلا أنه غير مستهجن ولا منبوذ في محيط الوسط الاجتماعي الذي ينتميان إليه.

ومما يجعل هاتين الشخصيتين أقرب إلى الواقع منهما إلى الرمز عدم تسليط الخيال عليهما بشكل كبير، مثل الخيال الذي رأيناه في أشياء من قبل:

- كون: **"الثورات تقوم باسم الجد"**
- أو كون **"الجد شيئًا ثابتًا في وسط عالم متحرك "** .
- أو **"ظاهرة الانتحار التي وقعت للفتيات الأوربيات "**.
- أو **"صورة مصطفى سعيد التي تنعكس أمام صورة الراوي فيرى فيها نفسه في المرآة "**.

وكل ما هو من هذا القبيل مما يتسلط عليه الخيال بشكل يباعده عن الواقعي والمألوف يجعلنا نفكر دومًا في أبعاد تأويليّة جديدة تتجه نحو الرمزيّة، وغياب هذه الأوجه الخيالية عن شخصيتي **(ود الريس وعبد الكريم)** مما يجعلنا نتصور هاتين الشخصيتين بشكل واقعي إلى حد كبير، وإن لم نغفل عن الفكرة الرمزيّة القائمة في خلفية كل منهما، ولا بأس – طبعًا – من التوتر بين القراءة الواقعيّة والتأويل الرمزيّ، لأن العلاقة بين الرمز والواقع في الرواية علاقة جدليّة كما ذكرنا.

(٦) ﴿ رمزية المستقبل ﴾

(الأطفال)

هل ماتت قيم التقدميّة بموت مصطفى سعيد وانتحار زوجته حسنة بنت محمود وسلبيّة الراوي؟ إن الطيب صالح لم يغلق باب الأمل، ولم يجعل من حياة عبد الكريم التي استأنفت حياة ود الريس خاتمة الأحداث، فقد ظل الطفلان – ولدا مصطفى سعيد وحسنة بنت محمود – على قيد الحياة يناضلان من أجل تحصيل العلم:

" يركبان حمارًا كل صباح إلى مدرسة على بعد ستة أميال" (١٢٢).

وهذان الولدان سيستأنفان – حتمًا – مسيرة أبيهما

"إذا نشآ مشبَّعين بهواء هذا البلد وروائحه وألوانه وتاريخه ووجوه أهله وذكريات فيضانه وحصاداته و زراعاته" (١٢٣)

كما جاء في رسالة مصطفى سعيد للراوي، عندها سيشعر مصطفى سعيد بعد رحيله أن حياته التي استأنفها في السودان قد سارت في مسارها الصحيح، وأن روحه:

"لن تأتي من وراء المجهول كروح شريرة تلحق بهما الضرر" (١٢٤).

أما الراوي فإنه في لحظة من لحظات التفاؤل يقول:

" ابنتي اسمها آمال، سنهدم وسنبني وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا، وسنهزم الفقر بأي وسيلة"(١٢٥).

إن الطفلة (آمال) في هذا السياق السرديّ تتجاوز دائرة الطفولة الواقعية لتحمل أبعادًا رمزيةً تستشرف المستقبل، وتحمل قدرًا كبيرًا من التفاؤل الذي يدل عليه اسمها، فلم يغد اسم الطفلة في هذا السياق مجرد اسم علمٍ يميز شخصية من أسماء الرواية، إنه فيض رمزي يحمل إشعاعات دلالية مقصودة. وهذا التفاؤل الذي يعيشه الراوي يمتد ليصبح تفاؤلاً جماعيًا في سياق سردي آخر يُستَقْبَل فيه عند قدومه من الخرطوم مع أسرته الصغيرة من عائلته وأقاربه فيقول:

"يصافحونني ويصافحون زوجتي على عجل..؛
لكنهم يمطرون الطفلة قُبلاً، يتناوبون حملها على أيدهم" (١٢٦).

وهذه العبارة وإن كانت تحمل دلالات واقعية إلى حد بعيد؛ إلا أنها حين تؤخذ في الاعتبار مع العبارة التي سبقت الإشارة إليها تفيض بالدلالات الرمزيّة؛ وهذه نقطة بنائية مهمة يجدر الإشارة إليها في الرواية الرمزيّة، إذ إن العلاقة الجدليّة بين الرمز والواقع تتحقق – في الغالب وبشكل كبير– في القراءات التالية للراوية، لأن قارئ الرواية – حينئذٍ – يكون قد تشبّع بالدلالة الكليّة، وأعاد تأويل ما هو في حكم المجهول على ضوء الخلفية المعلومة التي توافرت له من القراءات السابقة.

هوامش وتعليقات

(١) **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، د. حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص: ٦٢

(٢) التقى الراوي بسعيد التاجر في بيت مصطفى سعيد خلال دعوة لتناول العشاء، أما الطاهر الرواسي فقد حضر إلى منزل ود الريس عندما سمع الضوضاء والجلبة بعد مقتله، وهذا هو كل دورهما في الرواية، راجع: **موسم الهجرة** ...، ص: ١٧ و ١٥٢ . وشخصيتا سعيد التاجر والطاهر الرواسي ظهرتا بمساحة أكبر في رواية: **ضو البيت بندر شاه** التي أجرى الطيب صالح أحداثها في نفس القرية على ما يبدو، وفي **ضو البيت** .. شخصيات أخرى من موسم الهجرة إلى الشمال مثل: محجوب والراوي الذي عاد إلى قريته من الخرطوم بعد التقاعد. كما أن في رواية ضو البيت – أيضًا – إشارة إلى عرس الزين وهو الحدث الذي شغل رواية الطيب صالح الأولى: عرس الزين . وعلى كل حال لا أميل – شخصيًا – إلى فهم رواية من خلال أخرى، وأفضل التعامل مع كل رواية من روايات الطيب صالح على أنها وحدة مستقلة، وأرى أن الشخصية الواحدة – إذا ظهرت في أكثر من رواية – تُعامل في كل رواية على أنها شخصية مُسْتقِلّة.

(٣) من هذه الشخصيات – على سبيل المثال – المأمور الذي التقى به الراوي في القطار، الرجل الذي قاد مصطفى سعيد إلى المدرسة، القسّ الذي التقى به مصطفى سعيد في القطار، الوارثة بائعة الأرض لمصطفى سعيد، الأعرابي بائع الحمارة لعبد الكريم، زوج ابنة بنت مجذوب الذي لم تكن راضية عنه، المصري الذي أراد الإصهار إلى جد الراوي، ابنة هذا المصري، الرجل الذي زامل ود الريس في الحج، زوجته التي تزوجها من بعده ..إلخ .

(٤) **قراءة الرواية** ...، روجر. ب. هينكل، ص: ٢٣٣ (سبق ذكره) .

(٥) **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٩٨م، ص: ١٠١

(٦) **آفاق الرواية...**، محمد شاهين، ص: ٨١ (سبق ذكره) .

(٧) هذا ما يراه المأمور الذي التقى به الروي في القطار، إضافة إلى رأي الشاب منصور الذي زامل الراوي في بعثته إلى لندن. راجع: **موسم الهجرة..**، من ص: ٦٥ إلى ص: ٦٧ وانظر أيضًا ص: ٧٠

(٨) هذا ما يصفه به السير آرثر هنغر ممثل الاتهام في المحكمة، غير أن هذا الوصف كان قبل الجريمة والمحاكمة بفترة كبيرة . راجع : **السابق**: ص: ١١٦

(٩) هذا ما وصفه به ريتشارد أحد الإنجليز الذين يعملون في السودان بعد استقلاله، وكان قد سمع عنه في لندن، لكنه لم يلتق به . راجع **السابق**، ص: ٧٣

(١٠) **السابق**، ص: ١٤٦

(١١) السابق، ص: ٦٩

(١٢) **السابق**، نفس الصفحة.

(١٣) **السابق**، ص: ١٣٢

(١٤) **الرواية العربية وتعدد المرجعيات** ..، د. عبد الله إبراهيم، ص: ١٤.

(١٥) **موسم الهجرة..**، ص: ٢٧

(١٦) **السابق**: ص: ٢٧ و٢٨

(١٧) **السابق**، ص: ٢٨

(١٨) **السابق**، ص: ٣٠

(١٩) **السابق**، ص: ٣٥

(٢٠) **السابق**: ص: ١٧٧

(٢١) **السابق**، ص: ٣٥

(٢٢) **السابق**، ص: ٣٨

(٢٣) راجع: **السابق**، ص: ٣٤ والرسالة التي أرسلتها إلى الراوي بعد موت مصطفى سعيد ص: ١٧٦ و١٧٧

(٢٤) **السابق**: ص: ١٣٦

(٢٥) راجع : **السابق**، ص: ٣٢

(٢٦) **السابق**، ص: ٣١

(٢٧) راجع: **السابق**، ص: ٣٤

(٢٨) راجع : **السابق**: ص: ٦٧

(٢٩) **بحوث في الرواية الجديدة**، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات للنشر، بيروت وباريس، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، ص: ٨٦

(٣٠) ورد هذا القول في سياق حديث السيد ريتشارد (أحد الإنجليز الذين يعملون في السودان بعد استقلاله) عن مصطفى سعيد، راجع: **موسم الهجرة**..، ص:٧٤

(٣١) **السابق**: ص: ١١٦

(٣٢) **زوربا السوداني، أو البحث عن الذات الإفريقية**، جلال العشري، ضمن كتاب: **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، مجموعة من الكُتَّاب العرب، دار العودة. بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨١م ص: ١٥٨

(٣٣) راجع : **موسم الهجرة**..، ص: ١٦٤

(٣٤) **السابق**: ص: ١١٧

(٣٥) يبدو هذا الأمر في كثير من فقرات الروية، راجع على سبيل المثال: **السابق**، ص: ٤١،٤٠ ٤٩، ٥٤، ٥٦،١٧٠ وغيرها من الصفحات .

(٣٦) تردد هذا الوصف في مواضع كثيرة، انظر على سبيل المثال: **السابق**، ص: ٣٧ و ٤٣

(٣٧) **زوربا السوداني، أو البحث عن الذات الإفريقية**، جلال العشري، ص: ١٦١.

(٣٨) راجع : **موسم الهجرة**..، ص: ٣٤ و ١٧٦ و ١٧٧

(٣٩) **السابق**: ص: ١٧٩و١٨٠

(٤٠) **زوربا السوداني، أو البحث عن الذات الإفريقية**، جلال العشري، ص: ١٦٢.

(٤١) راجع : **موسم الهجرة**..، ص: ١٢٥

(٤٢) راجع: **السابق**، ص:٨٣

(٤٣) **السابق**، ص: ٤٠

(٤٤) **السابق**: ص: ١١٣

(٤٥) راجع: **السابق**، ص: ٨١ و ٨٤

(٤٦) **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٨٩م، ص: ٣١٢

(٤٧) راجع: **موسم الهجرة**..، ص:٧١ و٧٢

(٤٨) **موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل و ميرسو**، محيي الدين صبحي، ضمن كتاب: **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، (سبق ذكره) ص: ٧١

(٤٩) **السابق**: نفس الصفحة.

(٥٠) **موسم** الهجرة ..، ص: ٨٣

(٥١) **السابق**، ص: ٦

(٥٢) **السابق**: ص: ٦٠ و٦١

(٥٣) **الراوي**: **الموقع والشكل**(**بحث في السرد الروائي**) يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة ألأولى ١٩٨٦م، ص: ١٠٨

(٥٤) راجع: **موسم الهجرة**.. ص: ٦٢ و ٩١ و٩٢

(٥٥) **السابق**:، ص: ٧٢

(٥٦) **الراوي**: **الموقع والشكل**...، يمنى العيد، ص: ١١٠ (سبق ذكره) .

(٥٧) **موسم الهجرة..**، ص: ٨٤

(٥٨) **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣٠٩ (سبق ذكره).

(٥٩) **السابق**: ص: ٣١٠

(٦٠) **الاتجاه القومي في الرواية العربية**، د. مصطفى عبد الغني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م، ص: ٣٣٨

(٦١) انظر: **بلاغة السرد**، د. محمد عبد المطلب، ص: ٣٧و٣٨ (سبق ذكره) .

(٦٢) **موسم الهجرة..**، ص: ٦٣

(٦٣) **السابق**: ص: ١٤٦ و ١٤٧

(٦٤) **السابق**، ص: ١٢٩

(٦٥) **السابق**، ص: ١٦١

(٦٦) **السابق**: ص: ٣٤

(٦٧) **السابق** : نفس الصفحة.

(٦٨) **السابق**: ص: ٣٥

(٦٩) **السابق**، ص: ٣٧

(٧٠) **السابق**، ص: ٣٤

(٧١) **السابق**: ص: ١١٥ و١١٦

(٧٢) **الاتجاه القومي في الرواية العربية**، د. مصطفى عبد الغني، ص: ٩٦

(٧٣) **الذات والمهماز، دراسة التقاطب في روايات المواجهة الحضارية**، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص:١٨٨

(٧٤) **موسم الهجرة**..، ص: ٣٩ و٤٠

(٧٥) **السابق**، ص: ٤٦

(٧٦) **السابق**: ص: ١٨٥

(٧٧) **السابق**، ص: ١٧١

(٧٨) **السابق**: ص: ٥٥

(٧٩) **السابق**، ص: ٤٨

(٨٠) **السابق**، ص: ١٦٦

(٨١) **السابق**: ص: ٨٥

(٨٢) **السابق**: ص: ١٦٦

(٨٣) السابق، ص: ٥٧

(٨٤) **زوربا السوداني، أو البحث عن الذات الإفريقية**، جلال العشري، ص: ١٦٠، (سبق ذكره).

(٨٥) **موسم الهجرة**..، ص: ٤٥

(٨٦) **السابق**، ص: ٤٦

(٨٧) **السابق**: ص: ١٣٦

(٨٨) **الرواية العربية وتعدد المرجعيات**، د. عبد الله إبراهيم ص : ٢٢ (سبق ذكره) .

(٨٩) **موسم الهجرة**..، ص: ١٨٥

(٩٠) **الطيب صالح عبقرية روائية جديدة**، رجاء النقّاش، ضمن كتاب: الطيب صالح عبقري الرواية العربية ص: ٨٧ (سبق ذكره) .

(٩١) راجع: **موسم الهجرة**..، ص: ١٩٢ و١٩٣

(٩٢) **السابق**: ص: ١٩١

(٩٣) **زوربا السوداني، أو البحث عن الذات الإفريقية**، جلال العشري، ص: ١٦٢، (سبق ذكره) .

(٩٤) **موسم الهجرة**..، ص: ٣٠

(٩٥) **السابق**، ص: ٣٢

(٩٦) **السابق**: ص: ١٨٩

(٩٧) **السابق**، ص:١٨٩و١٩٠

(٩٨) **السابق**: ص: ١٩٠

(٩٩) **السابق**، ص: ١٠٩و١٣١

(١٠٠) **السابق**، ص: ١٢٤

(١٠١) **الطيب صالح عبقرية روائية جديدة**، رجاء النقّاش، ضمن كتاب: الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: ٩١ (سبق ذكره) .

(١٠٢) **موسم الهجرة**..، ص: ١١٨

(١٠٣) راجع: **السابق**، ص: ١٤٨ و١٥٨

(١٠٤) **السابق**: ص: ١٦٩

(١٠٥) **السابق**، ص:١٤٢

(١٠٦) **السابق**: ص: ١٥

(١٠٧) **السابق**، ص: ٩٢

(١٠٨) **السابق**، ص: ٦٢

(١٠٩) **السابق**: ص: ١٢٦

(١١٠) **السابق**، ص: ٩١

(١١١) **السابق**، ص: ٩٢

(١١٢) **السابق**: ص: ٨١

(١١٣) جاءت هذه العبارة في سياق ما وصف به الراوي شخصية ود الريس، فقد قال عنه إنه يستبدل النساء كما يستبدل الحمير، راجع **السابق**، ص:١١٩

(١١٤) راجع بشكل خاص مغامراته النسائية التي أسرف في حكايتها في: **موسم الهجرة**... : من ص: ٩٣ إلى ص: ١٠٠،ومن ص: ١٠٣ إلى ص: ١٠٥

(١١٥) شخصية بنت مجذوب التي تكاد تقارب السبعين من عمرها هي شخصية نموذجيّة للمرأة غير المُتحفّظة التي لا تتورع عن الخوض في الأحاديث الجنسيّة بالألفاظ المباشرة دون أي حرج، وهي أميل إلى صداقة الرجال، تُدخّن وتشرب الخمر. وشخصيتها – في تصوّري – أقرب إلى الطابع الذكريّ منه إلى الأنثويّ، ولذا لا يمكن اعتبارها نموذجًا للمرأة المقهورة، وإنما هي نموذج للمرأة التي أفلتت من القهر لأنها تطبّعت بطباع ذكريّة.

(١١٦) **السابق**: ص: ١٠٤

(١١٧) **السابق**، ص: ١٠٠

(١١٨) **السابق**: ص: ٩٩

(١١٩) **السابق**، ص: ١٠٤

(١٢٠) **السابق**، ص: ١٢٠ و١٢١

(١٢١) **السابق**: ص: ١٥٤ و١٥٥

(١٢٢) **السابق**، ص: ١٠٩

(١٢٣) **السابق**، ص: ٨٣

(١٢٤) **السابق**: نفس الصفحة.

(١٢٥) **السابق**، ص:١٣٧

(١٢٦) **السابق**: ص: ٨٠

الفصل الثاني – المكان

المكـان الروائـي هـو المسـاحة الجغرافيـة الـتي تقـع فيهـا الأحداث، وقد تكون مساحةً مكانيّةً واقعيةً لها حضورها المادي والتاريخي بالفعل (كالقاهرة، أو الخرطوم، أو لندن .. إلخ)، لكنها – وإن كانت واقعية – يُعاد تكوينها وصوغها من جديد، فالمكان الروائي الواقعي "لا هو واقع جغرافي، ولا هو خيالي؛ ولكنه مزيج منهما جميعًا"[١]. كما قد تكون الأمكنة الروائية – في أحيان أخرى – مُتَخَيَّلةً بحذافيرها ولا وجود لها خارج الرواية؛ لكن الخيال الروائي "يلجأ بدوره إلى الاهتداء بالمكان المحسوس لتكوينها وإدراكها"[٢].

وهذا التكوين الجديد للمكان – بشقَّيه المتُخيّل والواقعي – إنما هو تخليق فني يُعيد إبداع المكان على نحو جمالي مخصوص؛ يصوغ الروائي من خلاله (إلى جانب عناصر بنائية أخرى) رؤيته الفكريّة في تعبير فنيٍ متكامل.

وللمكان في بعض الأعمال الروائية – ومنها رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** –حضور قويٌ يجعل له – في حد ذاته – دلالة لا تقل عن دلالة طبائع الشخوص ومجريات الأحداث، فالمكان – وإن كان من الجمادات – يغدو في هذا النوع من الروايات "طرفًا فاعلاً في المشكلات السرديّة بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضر وينفع ويسمع وينطق" [٣].

وفي **موسم الهجرة إلى الشمال** عشرات الأمكنة التي يجوز أن تُستَقبل في مجموعها على نحو واقعي يكون المكان فيه مجرد ظرفٍ تقع فيه الأحداث، لكن بعضًا من هذه الأماكن يُمكن أن تفيض بمعانٍ ودلالات رمزيّة جديدة مع احتفاظها – بالطبع – بأبعادها الواقعية والظرفية، وهي أيضًا –كما سبق أن ذكرنا في حديثنا عن الشخصيات – تتفاوت بعدًا وقربًا من الرمزيّة؛ والمحكّ في هذا التفاوت ليس بالضرورة معقودًا على الإغراق في خيالية المكان، فقد يكون المكان واقعيًا إلى حد بعيد، بل ومغرقٍ في الواقعية، ومع ذلك تكتنفه إيحاءات رمزيّة. وربما أدى التمادي في تصوير المكان بطابعه المحلي والإقليمي إلى "النفاذ من الواقعية إلى الرمز، فالواقع والرمز في الرواية السودانية فنيًا هما المقابل للمحلية والإنسانية موضوعيًا"(٤).

وسوف نُقسِّم الأمكنة التي وردت في **موسم الهجرة إلى الشمال** وفق منظور دراسي يقوم على تقدير ما يمكن أن ينهض به المكان من تصور إيحائي وجداني، أو تقديم فكرة معيّنة بشكل غير مباشر، ومن ثمّ التفاوت والاختلاف في إمكانات الرمزيّة في هذا المكان، والمكان – وفقًا لهذا الاعتبار – ينقسم إلى أقسام ثلاثة:

١- المكان الظرفي.
٢- المكان الوجداني.
٣- المكان الفكري.

وفيما يلي بيان ذلك:

(١) المكان الظرفيّ

المكان الظرفيّ مكان يحتوي أشخاص الرواية، وتقع فيه أحداثها. وكل أمكنة الرواية بهذا المعنى (بما في ذلك القسمين التاليين اللذين سنشير إليهما) هي أمكنة ظرفيّة؛ لكننا نميّز المكان الظرفيّ من بقية الأمكنة بتقلّص دلالته الإيحائية، وعدم نهوضه بإقامة تصور وجداني، أو تصوّر لفكرة بعينها يقتضي السياق السردي إبرازها من خلال وقوع حدث معين في هذا المكان بعينه.

ولا تعني ظرفيّة المكان اعتباطيته، ونحن – من هذا المنظور – يجب أن نفرّق بين الأمكنة الظرفيّة الثانوية والأساسية، فالمكان الظرفيّ الثانوي مثل (فرنسا، وألمانيا، والصين) و (الدنمارك، وكوبنهاجن، ودلهي، وبانكوك)[٥] قد لا يعني تتابعها في السياق السردي أكثر من ظرفيتها الدالة على كثرة أسفار مصطفى سعيد وتنقلاته بين الشرق والغرب، وكذلك (قاعة ألبرت، ومسرح البرنس اف ويلز، وحديقة هايد بارك)[٦]، فهي مجرد أماكن لندنية استغرقت شطرًا من حياة **مصطفى سعيد** لا أكثر من ذلك ولا أقل، والأمر على النحو نفسه بالنسبة لمدينة أم درمان التي لا تزيد أهميتها – في السياق السردي لروايتنا – عن مجرد كونها مدينة تجارية تُجلب منها مشتريات القرية [٧].

أما الأماكن الجوهريّة في الرواية فهي وإن كانت ظرفيّةً فهي ليست أماكن اعتباطية – بحال من الأحوال –

بحيث يجوز إقحام غيرها من الأماكن لتلعب الدور نفسه. فـ**لندن** عاصمة بريطانيا التي احتلت المشرق العربي الإسلامي واحتلت السودان، وكان منطقيًا أن تكون محور الصراع في الرواية، و**الخرطوم** عاصمة السودان وبؤرة اتخاذ القرار فيها، فمن المقبول جدًا أن يولد فيها (أو قريبًا منها) **مصطفى سعيد** وأن يعمل فيها **الراوي**؛ لتبدو سلبيته أو يبدو عجزه حين يوضع في قلب الأحداث دون أن يكون طرفًا فاعلاً فيها. و**القاهرة** التي عاش فيها مصطفى سعيد مرحلته الثانية؛ تلك التي أكسبته شيئًا من الثقافة العربية على أيدٍ إنجليزية إنما هي – بالفعل – قلب الوطن العربيّ ومركز الثقافة العربية والإسلامية .

وأخيرًا كان اختيار **القرية السودانية** النائية في الجنوب تلك القابعة عند منحنى النهر، لأنها مكان ذو أبعاد اجتماعيّة، والبعد الاجتماعي "يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحقٍ شخصية اجتماعية لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها"(٨).

واتجاه الكُتَّاب الروائيين إلى أماكنهم الإقليمية الخاصة، وتعبيرهم عن الطابع المحليّ العريق وخصائصه الاجتماعية هو نوع من "تأصيل الرواية العربية عن طريق المَحْكِيّ، أي جعل البيئة المحليّة المَحْكَي الروائي"(٩). وهذا التأصيل ذو أهمية شديدة في روايات الصراع الحضاري؛ لأنه يجعل الطابع الإقليمي بأصالته وعُمقِه التاريخي في وضع المواجهة مع التيارات الغربيّة الوافدة.

تكاد القرية السودانية التي ينتمي إليها الراوي تشغل مكان البطولة بين أمكنة الرواية، بل إن التأكيد على محوريتها وهيمنتها المكانية يطل من استهلال الرواية نفسها، حين يقول الراوي في أول كلمة : "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة"[١٠]، و"التأكيد على مكانية النص في البداية إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة ببعضها البعض"[١١]، وعبارة الاستهلال المتمثِّلة في العودة إلى المنبع والتفاعل البنّاء مع الحضارة الأوربيّة هي الفكرة المحوريّة والحدث الرئيس الذي تتعالق فيه كل الأحداث.

ومع جوهريّة المكان القرويّ في هذه الرواية لم يُسمِّ الكاتب هذه القرية؛ مع أنه يذكر أسماء أماكن دونها أهميةً. وأحسب أن إغفال تسميتها هو ضرب من التعميم الذي يجعل منها نموذجًا قابلاً للتعدد؛ وليست مجرد حالة فردية عابرة.

لا أعلم – على وجه اليقين – إن كان لهذه القرية وجود واقعيٌ أم لا [١٢]، غير أن الكاتب – وإن لم يمنح هذه القرية اسمًا – يحدد موقعها الجغرافي تحديدًا دقيقًا؛ فهي تقع على شاطئ النيل في موضع ينعطف فيه النهر انعاطفة حادة؛ "وبعد أن كان يجري من الجنوب إلى الشمال ينحني فجأة في زاوية تكاد تكون مستقيمَة، ويجري من الغرب إلى الشرق"[١٣]، وهذا الموقع شديد الخصوصية والتفرد للقرية – وإن كانت القرية نفسها ظرفًا – يمكن أن ننظر إليه نظرة رمزية محدودة، فانعطافة النهر التي تختلف معها الرؤى والتصورات الجغرافية المكانية لما يكون عليه: (الشرق والغرب) و(الشمال والجنوب) عنها في المواضع الأخرى التي يسير فيها النهر

مستقيمًا باتجاه الشمال يمكن أن نَتَمَثّلها إيحاءً بالانعطافات الفكريّة الكبيرة التي سَتَمُّر بها هذه القرية عندما يستقر فيها رجلان وفدا من الغرب، وأن نتمثل هذا الموقع إرهاصًا بالتأثيرات الغريبة التي سيعتمل فيها (الشرق والغرب) أو (الشمال والجنوب).

لا يحمل المكان الظرفيّ – إذن – أبعادًا رمزيّة؛ غير أن الكاتب قد يضفي عليه بعض الإيحاءات الوجدانية التي لا ترتقي به إلى الرمزيّة، وهذه الإيحاءات تصطنع قيمةً فنيّة تنأى بالسرد عن المُباشرة والوصف الواقعي المحض، أو تُبرز شعورًا وجدانيًا متعلقًا بأحد الشخصيات تجاه المكان، ويغلب اصطناع هذا الإيحاء عن طريق البلاغة؛ حيثُ " تُسْتَخْدم اللغة المجازية كسبيل لتصعيد التأثير "[١٤].

ومن هذا القبيل تصوير الكاتب البلدان التي يمر بها **مصطفى سعيد** بعد أن ترك السودان للمرة الأولى جبالاً تتدرج في علوِّها، يقول:

"فكرت قليلاً في البلد الذي تركته ورائي، كان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد، وأسرجت بعيري، وواصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا، فتخيلتها في عقلي جبلاً آخر أكبر حجمًا، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى"[١٥].أما لندن فهو يراها أيضًا: "**جبلاً آخر أكبر من القاهرة** " [١٦]

إن تصوير السودان والقاهرة بجبلين يمر بهما البطل في رحلته ثم ينصرف إلى جبل جديد هو استجلاب لروح الاغتراب

وعـدم الانتمـاء، كمـا أن التشـبيه بالجبـال الـتي تتزايـد في ارتفاعهـا وشموخهـا مـع كـل مرحلـة جديـدة فيـه تجـانس مـع فكـرة الارتقـاء والصعود المتوالي لشخصية مصطفى سعيد.

وعلى حين يبدو الاغتراب بالنسبة للشخص ذي الهوية والانتماء نوعًا من أنواع العذاب والحرمان بالغياب عن الوطن لا يكون الأمر على هذا النحو بالنسبة **لمصطفى سعيد**؛ لأنه – في مرحلته الأولى على الأقل – لا يحمل هويّة؛ لذا يقول عن البحر أثناء سفره:

"أحست تؤًا بألفة غامرة للبحر. إنني أعرف هذا العملاق الأخضر اللا منتهي" (١٧).

ولا شك أن المجاوزة التصويرية التي يحققها السرد الروائيّ حين ينتقل من زرقة البحر إلى اللون الأخضر فيها درجات من الشِعْريّة التي تحاول نقل شعور الألفة والطمأنينة والراحة النفسية والسلام وما إلى ذلك من المعاني التي يبعثها اللون الأخضر .

يمكننا أن نشير – أخيرًا – في سياق حديثنا عن المكان الظرفيّ إلى انتقاء **الطيب صالح** لبعض الجهات المكانيّة الثانويّة لتكون إرهاصًا لدلالة يجدها القارئ في موضع آخر، من ذلك قول **المأمور المتقاعد** الذي زامل **مصطفى سعيد** دراسيًا في المرحلة الابتدائية إنه (أي: **مصطفى سعيد**) كان يجلس أمامهم على اليسار(١٨)، أو قول **الراوي** عن الأعرابي الفقير المعدم الذي قابلهم أثناء رحلتهم الصحراوية إلى الخرطوم وطلب منهم بعض السجائر إنه بعد رحيلهم كان "**يجري نحو خيام مهلهلة عند شجيرات ناحية الجنوب. عندها غنيمات وأطفال عراة**"(١٩).

لماذا يتذكر المأمور المتقاعد بهذه الدقة كون مصطفى سعيد يجلس أمامهم، ولم يقل إنه كان يجلس معهم أو بجوارهم أو خلفهم؟ ولماذا كان يجلس في جهة اليسار تحديدًا لا اليمين؟ ولماذا يجري هذا الأعرابي تجاه الجنوب؟ وهل تتأثر البنية الروائية إذا جرى نحو المشرق مثلاً؟ أو كان موضع جلوس مصطفى سعيد مختلفًا؟ بالطبع لن تنهار الرواية إذا تغير هذا الموقع المكاني الثانوي، لكننا لن نخسر شيئًا إذا حاولنا تأويل هذه المواقع المكانيّة تأويلاً "يلتصق بالمعنى المُنتهي إلى القارئ من النص، وعنه يتحقق التفسير، ثم إلباس المعنى معنى ثانيًا" (٢٠).

ومن هذا المنطلق نرى أنّ جلوس مصطفى سعيد في الصفّ الأمامي تعبير عن تفوقه على زملائه، وتَنَحّيه إلى اليسار هو تبعة من تبعات تطرفه الفكريّ الذي مال به نحو الغرب، وربّما لأنه كان فيما بعد "**من الأثيرين عند اليسار الإنكليزي** "(٢١). أما اتجاه هذا الأعرابي الفقير المعدم جنوبًا نحو غنيمات هزيلة وخيام مهلهلة وأطفال عراة فما الذي يمنع أن نتصور هذا الفقر والعُري صورةً رمزيّة مُصغّرة للجنوب الذي تتبنى الرواية قضاياه ومأساته الإنسانية؟ ولا بأس في هذه التأويلات ما دامت لا تتعارض مع الإطار العام للرواية، وما دمنا نعتمد في تأويلنا على تفاصيل الرواية نفسها حين "يلعب الحجب المؤقت للمعلومة دور حافز تُكَثِّفُهُ تفاصيل أخرى توحي بحلول محتملة"(٢٢).

ونود الإشارة أخيرًا إلى أن المكان الظرفيّ قد لا يخلو من أبعاد رمزيّة طفيفة، لكنها شاحبة ومحدودة، لأن ظرفيّة المكان تجعله أقرب إلى الواقعية. ولا تتجلى هذه الأبعاد الرمزيّة — إذا وجدت — للوهلة الأولى، كما أنها لا تسفر عن دلالاتها بشكل جليّ مبين؛ وإنما تحتاج إلى ببعضٍ من التأمل والتأويل.

(٢) ﴿ المكان الوجداني ﴾

للمكان أبعاده الفيزيقية وتكوينه المادي الصميم، لكننا في منظورنا الوجداني نحوه لا تعنينا هذه الصورة الماديّة في حد ذاتها قدر ما نكون معنيين بالأبعاد العاطفية المحفورة في وجداننا الفردي أو الجماعيّ، فنحن – في الغالب – لا نهتم بتفاصيل المكان الواقعية إلا من حيث قدرتها على إثارة مشاعر بعينها، فالمكان الوجداني أكثر ارتباطًا بالأعماق الإنسانيّة، وهذا ما يُعرف بالبعد النفسي للمكان "ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحَالِّ فيه"[٢٣].

والمكان الوجداني هو – في الواقع – تجسيدٌ رمزي لمشاعر معينةٍ يتوخى الكاتب إبرازها؛ فلا يُظْهِرها بشكل مباشر، وإنما ينتقي لها الصور المكانية الملائمة لها لتكون رموزًا لتلك المشاعر والحالات النفسيّة الوجدانية.

وهذه الأبعاد الوجدانية للمكان ترتبط بالشخصيات الروائية نفسها، وليست ذات ارتباط كبير بجملة القارئين، بل الأحرى أن نقول: إنها ليست متواترة التأثير الوجداني على كل القرّاء بنفس الدرجة؛ ولتوضيح هذه النقطة نقول إن القرية التي سبق أن اعتبرناها مكانًا ظرفيًّا هي مكان وجداني بالنسبة **للراوي**، وبالنسبة لقارئ سوداني ريفي، أو قارئ مصري يعيش في الريف المصري الصعيدي (الذي لا يكاد يختلف في تكوينه المكاني والاجتماعي عن قرية الراوي)؛ ولا نتوقع أن يكون التأثر الوجداني لقارئ عربي

شاب عاش حياته كلها في القاهرة أو أبي ظبي أو الرياض بنفس الدرجة، والغالب أن القرية بالنسبة لهؤلاء القارئين الحضريين مجرد ظرف للحدث.

وكذلك الأمر بالنسبة لمدينة لندن (وقد سبق أن اعتبرناها مكانًا ظرفيًّا أيضًا) هي مكان وجداني يحمل مشاعر مضطربة ومتناقضة بالنسبة لمصطفى سعيد؛ لكنها ليست – بالضرورة – على هذا النحو عينه لقارئ لَنْدَنِي قرأ الرواية مُترجمةً إلى الإنجليزية، أو قارئ عربي هاجر إلى لندن واندمج مع أهل لندن في تؤدة وسلام!

لنقل – إذن – إن التأثير الوجداني للمكان مسألة يتفاوت فيها القارئون، ومن الخير لنا أن نقصره على أبطال الرواية الذين عايشوه بالفعل، فنحن القارئين – وإن اختلفنا أو تفاوتنا في التأثّر الوجداني بالمكان الروائي – نتفق في إدراكنا وتَصوُّرِنا لهذا البعد الوجداني إذا نظرنا إليه باعتباره أثرًا ينعكس على الشخصيات الروائية نفسها.

ونمثِّل للمكان الوجداني – أولاً – بصورة بريطانيا(وعلى الأخص لندن) عند كلٍ من **مصطفى سعيد** و **الراوي** . ولنبدأ بمصطفى سعيد الذي يقول:

> " **هنا أيضًا صحراء مخضرّة مُزرقّةٌ ممتدةٌ ... تناديني، تناديني، وقادني النداء الغريب إلى ساحل دوفر، وإلى لندن، وإلى المأساة. لقد سلكت هذا الطريق بعد ذلك عائدًا، وكنت أسائل نفسي طوال الرحلة: هل كان من الممكن**

تلافي شيءٍ مما وقع؟ وتر القوس مشدود، ولا بد أن ينطلق السهم. وانظر إلى اليسار واليمين، إلى الخضرة الداكنة، والقرى السكسونية القائمة على حوافي التلال. سقوف البيوت حمراء محدودبة كظهور البقر، وثمة غلالة شفيفة من الضباب منشورة فوق الوديان. ما أكثر الماء هنا وما أرحب الخضرة. وكل تلك الألوان، ورائحة المكان غريبة كرائحة جسد مسز روبنسن، والأصوات لها وقع غريب في أذني، مثل حفيف أجنحة الطير. هذا عالم مُنَظَّم، بيوته وأشجاره وحقوله مرسومة وفقًا لخطة . الغدران كذلك لا تتعرج، بل تسيل بين شطآن صناعية. ويقف القطار في المحطّة بضع دقائق، يخرج الناس مسرعين، ثم يتحرك القطار. لا ضوضاء ..... وتوتر وتر القوس. ينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة. وأنظر إلى دخان القطار يتلاشى حيث تهبُّ به الريح في غلالة الضباب المنتشرة في الوديان. وأخذتني سِنَة من النوم، وحلمت أنني أصلي وحدي في جامع القلعة. كان المسجد مُضاءً بآلاف الشمعدانات، والرخام الأحمر يتوهَّج، وأنا وحدي أصليّ. واستيقظت وفي أنفي رائحة البخور، فإذا القطار يقترب من محطة لندن....، هل كان من الممكن تلافي شيء مما حدث؟ كنت عائدًا آنذاك، وتذكرت ما قاله لي القسيس وأنا في طريقي إلى القاهرة

(كلنا يا بني نسافر وحدنا في نهاية الأمر) .
كانت يداه تتحسس الصليب على صدره .
وأضاءت وجهه ابتسامة كبيرة وأردف: (إنك تتحدث الإنجليزية بطلاقة مذهلة)، اللغة التي أسمعها الآن ليست كاللغة التي تعلمتها في المدرسة . هذه أصوات حية لها جرس آخر، كان عقلي كأنه مدية حادة، لكن اللغة ليست لغتي، تعلمت فصاحتها بالممارسة. وحملني القطار إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين موريس"[٢٤]

هذا الاقتباس المُطَوّل يأتي على لسان مصطفى سعيد في سياق الحكاية التي توجّه بها إلى الراوي في بداية الفصل الثاني من الرواية الذي استُهِّلَ بقوله:

"إنها قصة طويلة، لكنني لن أحكي لك شيء، بعض التفاصيل لن تهمك، وبعضها .. المهم أنني كما ترى ولدت في الخرطوم ...." [٢٥].

والمفروض في البناء الروائي التقليدي أن تأتي الحكاية لتكون وفي تصوّرنا أنها – بالفعل – موجّهة من مصطفى سعيد إلى الراوي؛ لكن ما يحدث في هذه الرواية أن شخصية الراوي تنسحب – تمامًا – من موقع السامع الذي قد تستوقفه بعض العبارات فيُبادر بالسؤال أو المُناقشة، أو يتوجه إليه السارد – على الأقل – ببعض الجُمَل من قبيل: (لعلك لا تصدقني لو قلت لك كذا..، لا تندهش فقد كان كذا ...إلخ)، ومثل هذه العبارات تُشعرنا بوجود الراوي واستماعه.

والواقع أن البنية السردية العميقة لهذه الرواية تضع السارد مصطفى سعيد في موضع المتحدث للقارئين لا للراوي، بدليل كونه يخوض في تفاصيل دقيقة وعَرَضِيّة مع أنها لا تهم شخصية الراوي الجالس في موضع الاستماع، وقد قيل له: إنه لن يقال له كل شيء لأن بعض التفاصيل لا تهمه[٢٦]، والواقع أن هذه التفاصيل تهمنا نحن القارئين؛ لأنها تعيننا على استبطان عالمه النفسي واستشفاف وجدانه، وهو الذي يصوّره الكاتب من خلال عناصر المكان.

وهذا الجزء الذي نقلناه عن الرواية يتحدث فيه مصطفى سعيد عن لندن حديثًا يُبْديها رمزًا وجدانيًا يكشف عن مشاعره الباطنية تجاهها. ورمزية لندن الوجدانية يمكن أن نتصورها في عدة محاور:

(**أولاً**) في الشعور المُبهم القَلِق المتوتر تجاه الآفاق المجهولة للقَدَر الذي لا يملك المرء منه فكاكًا، ويُقاد إليه رغمًا عنه، فلندن هي نداء غريب يقوده، وقوس مشدودُ الوترِ ينطلق منه السهم الذي لا يُرّد، فهل يمكن تلافي شيء مما وقع؟

(**ثانيًا**): في الشعور بالجفاف والآلية وربما السأم؛ حين يكون المكان مُنَظّم البيوت والأشجار وكأنما هو موضوع وفق خُطّةٍ محدّدة، حتى الغدران تسير في شواطئ صناعية مستقيمة دون تعرّج، والقطارات تأتي وتنصرف في مواعيد دقيقة دون ضوضاء.

(**ثالثًا**): شعور مُتَنَاقض يتراوح بين: (الألفة المُبهمة غير المُسْتأنسة) و(الوحدة والاغتراب)، فبريطانيا التي تطّلع إليها مصطفى سعيد أثناء رحلته البحريّة من مصر، تلك الرحلة التي استمرأ فيها الاغتراب وألِفَه فتحول البحر إلى: "**عملاق أخضر لا**

مُنْته" رآها مثل البحر أيضًا "**هنا أيضًا صحراء مخضرّة مُزرقّةٌ ممتدةٌ**"؛ فقد عاد البحرُ إلى زرقته المألوفة، واحتفظ بخضرته التي تبعث الطمأنينة على النفس؛ لكن بريطانيا – نفسها – التي توحّدت مع البحر تختلف عنه في كونها صحراء ممتدة، ففيها ما في الصحراء من الوحشة المُفزعة.

لقد امتزجت الألفة بالوحشة وتولد عنهما هذا الشعور الغريب المُتناقض الذي يصعب تحديده بشكل قطعي، ذلك الشعور الذي يكوّنه السرد الروائي من خلال استخدام "لغة قشرتها السرد البسيط، وعمقها التصوير الرائق المكثَّف، وهذا يجعلها أقرب ما تكون للغة الشعر"(٢٧).

وتستمر اللغة الشعريّة التي يصطنعها السرد الروائي في تقديم هذا الشعور الوجداني الغريب من خلال المجاز فتكون "**رائحة المكان غريبة كرائحة جسد مسز روبنسن، والأصوات لها وقع غريب مثل حفيف أجنحة الطير**"، إنها الغربة والألفة – إذن – في آن واحد – أيضًا – ؛ فرائحة المكان أشبه برائحة السيدة: روبنسن التي ألفها وهي – في الوقت نفسه – أوربيّة غريبة عنه، كما أنَّ الأصوات المنبعثة من المكان لها وقع غريب؛ لكن هذا الوقع الغريب يُشبّه شيئًا مألوفًا هو "**حفيف أجنحة الطير**".

واللغة الإنجليزيّة التي كان مصطفى سعيد ينطقها ببراعة أثارت انتباه القس الإنجليزي أثناء رحلته في القطار من السودان إلى مصر، والتي ازدادت مهارته فيها – بلا شك – بعد إقامته عدة سنوات مع عائلة **روبنسن** في القاهرة يقول إنها تختلف عن الأصوات الحية التي يسمعها هناك، وإنها ليست لغته وإن كان تعلم فصاحتها بالممارسة.

وتقوده ذكرى هذا القسّ إلى ما قاله له: "**كلنا يا بني نسافر وحدنا في نهاية الأمر**" والتي تبرز في هذا الموضع السردي باعتبارها نبوءة تتحقق الآن في بريطانيا عندما تكون وحدة مصطفى سعيد في هذا العالم الإنجليزي الذي ينتمي إليه بلسانه وتربيته، ويبتعد عنه بلون بشرته.

ويُعمِّق السرد الروائي هذا الشعور الغامض بالوحدة والاغتراب المشوب بالألفة الحذرة من خلال الحلم الذي استغرقه قُبَيْل وصول القطار إلى محطة لندن، والأحلام في حد ذاتها صورة رمزية تعبر عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور أو تعبر عن المستقبل بصورة غير مباشرة. وقد رأى مصطفى سعيد نفسه يصلي وحيدًا في جامع القلعة، إنها الوحدة مرة أخرى حين يخرج عن صلاة الجماعة إلى الصلاة المنفردة، غير أن هذه الصلاة المنفردة في مسجد القلعة (وهي مركز الحكم التاريخي للمشرق العربي على عهد صلاح الدين والمماليك، ومركز الحكم لمصر والسودان على عهد محمد علي) يمكن أن تكون رمزًا لمحاولة مصطفى سعيد الوصول إلى مكانة متميزة يَحُفُّها بريق الشهرة (على الأخص حين تحيط به آلاف الشمعدانات المتوهِّجة) وهذه المكانة يريد تحقيقها من خلال انتمائه للشرق العربي الإسلامي (التي يدل عليها الصلاة، والصلاة في

جـامع القلعـة خصوصًـا)، فهـو يقـتحم المجتمـع الأوربي بهـذه الانتماءات الشرقيّة (خاصةً عندما يكون هذا الحلم في قطار متوجّه إلى لندن يستيقظ منه وهو على أعتاب لندن). وهذا الحلم يمكن أن يكون نوعًا من محاولة الألفة مع المكان، لكنها ألفة يحدق بها خطر الانفراد وعدم الانخراط في صفوف الجماعة.

(رابعًـا) وأخيـرًا: في الشـعور بـالاعتلاء علـى المكـان الغـربيّ، فمصـطفى سـعيد – ربمـا بسـبب تلـك المشـاعر المتناقضـة بـالخوف والقلـق والوحـدة والاغـتراب والسـأم – يريـد إثبـات ذاتـه الـتي يُعليهـا ويُجلّهـا، وإثبـات الـذات سـيكون مـن خـلال فحولتـه الشـرقية الـتي تـرى الأنثـى مجـرد شـيء مهـين يقضـي شـهوته، ولـذا يقـول: عـن البيـوت الأوربيّـة: إنهـا ذات "**سـقوف البيـوت حمـراء محدودبـة كظهـور البقـر**"، ووصـف حدبـة ظهـور هـذه البيـوت أو اسـتدارتها مـع كونهـا شـبيهة بـالبقر (الـتي جـاءت علـى صـيغة الجمـع للتعمـيم علـى المجتمـع الأوربي دون القصـر علـى فـرد معـين) فيهـا –كمـا يـرى الـدكتور محمـد حسـن عبـد الله – الإيحـاء بالذلـة والأنوثـة، فضـلاً عـن الإشـارة الجماعية للمجتمع الأوربي[٢٨].

وهـذا الأمـر يتأكـد مـن خـلال جملـة جديـدة جـاءت في سـياق حديثـه عـن نجاحـه في الإيقـاع بـإيزابيلا سيمور، واقترابه من إقامة علاقة جنسيّة معها، إذ يقول:

" المدينة قد تحوّلت إلى امرأة، وما هو إلا يوم أو أسبوع حتى أضرب خيمتي وأغرس وتدي في قمة الجبل"[٢٩].

إن الهدف المقصود ليس إيزابيلا سيمور وإنما مدينة لندن نفسها، وغزوة مصطفى سعيد الجنسية لإيزابيلا سيمور إنما هي غزوة للندن المرأة الأنثى الذليلة (وإن كانت جبلاً)، فهي (والضمير عائد على لندن وإيزابيلا كلتيهما) خلال يوم أو أسبوع ستُغْتَلى – على حد قول مصطفى سعيد – ويُغرس الوتدُ في قمتها.

لندن – إذن – مكان وجداني لمصطفى سعيد يرمز إلى كل تلك المشاعر التي أشرنا إليها، غير أنه لا ينبغي للقارئ أن يأخذ كل شعور على حدة على نحو ما فعلناه، فهذا التفصيل والتقطيع إنما تطلبته طبيعة دراستنا، أما الرمز فهو يَسْتَخْدِم "صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة وعواطف "[٣٠]؛ فإذا كانت الصورة المُحددة هي: (لندن) فليس من الضرورة بمكان أن تكون الأفكار والعواطف الوجدانية الصادرة عنها محددة و منضبطة، فلندن الوجدانية – بالنسبة **لمصطفى سعيد** – تفيض بهالاتها الدلالية والإيحائية المتشعِّبة المتناقضة دفعةً واحدةً و فيضًا متدفقًا دون تجانس.

وعلى جانب آخر تكون بريطانيا (ولندن على الأخص) بالنسبة **للراوي** في وضع وجداني مختلف، وهذا الوضع المختلف يفرضه الطابع الشخصي المختلف بين الراوي ومصطفى سعيد. يقول **الراوي** :

> " **لم يمض وقت طويل حتى أحسست أن ثلجًا يذوب في دخيلتي، كأنني مقرور طلعت عليه الشمس. ذلك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زمانًا في بلاد تموت من البرد حيتانها** .....

لقد دهشوا عندما قلت لهم: إن الأوربيين – إذا استثنيا فوارق ضئيلة – مثلنا تمامًا يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حسنة، وهم عمومًا قوم طيبون .....

وسألني محجوب (هل بينهم مزارعون؟) وقلت له : نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شيء. منهم العالم والطبيب والمزارع والمعلم، مثلنا تمامًا.. وآثرت ألا أقول بقية ما خطر على بالي: مثلنا تمامًا يولدون ويموتون وفي الرحلة من المهد إلى اللحد يحلمون أحلامًا بعضها يصدق وبعضها يخيب. يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد. فيهم أقوياء، وبعضهم مستضعفون. لكن الفروق تضيق، وأغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء. لم أقل لمحجوب هذا، وليتني قلت، فقد كان ذكيًا. خفت من غروري ألاّ يفهم.

.... قد عشتُ أيضًا معهم، لكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم. كنت أطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالي أينما التفت. أحيانًا في أشهر الصيف في لندن، إثر

هطلة مطر كنت أشم رائحتها. في لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس كنت أراها. في أخريات الليل كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذني كأنها أصوات أهلي هنا . أنا – ولا بد – من هذه الطيور التي لا تعيش إلا في بقعة واحدة من العالم ...، الوجوه هناك كنت أتخيلها قمحية أو سوداء؛ فتبدو وجوهًا لقوم أعرفهم. هناك مثل هنا، ليس أحسن ولا أسوأ؛ ولكنني من هنا، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا نبتت في دارنا ولم تنبت في دار غيرها"[٣١]

على حين نجد **لندن** مصطفى سعيد مليئة بالتناقضات والصراعات النفسية الحادة نجد **لندن** الراوي متَّزنة بشكل كبير. قد يتفق الراوي مع مصطفى سعيد في رؤيته للشمال من منظور البرودة، فمصطفى سعيد "**جنوب يحن إلى الشمال والصقيع**" والراوي عاد إلى وطنه من بلاد "**تموت من البرد حيتانها**".

ولعله من العبث أن يؤخذ تعبير البرد والصقيع بمعناه الحرفي الواقعي تمامًا، ولا شك أن البطلين يقصدان الجمود العاطفي، وافتقاد التواصل الحميم مع البريطانيين، فالراوي لن يستطيع – هو أيضًا – إخفاء بشرته السوداء، والمعقول أنه صادف بعض العقبات العُنْصريّة التي جعلته يرى بريطانيا "**بلادًا تموت من البرد حيتانها**"، والمعقول – أيضًا – أن هذه العقبات لم تكن ذات ضراوة كبيرة؛ بسبب الفارق الزمني الذي يفصل بين وجوده في لندن ووجود مصطفى سعيد، يكفي أن يقال إن المضايقات التي نتصوّر أو نظن

أن الراوي قد تعرض لها جعلت علاقته الوجدانية بلندن محايدة: "**لا يحبهم ولا يكرههم**"، فالراوي – على عكس مصطفى سعيد – لم يحاول اختراق هذا المجتمع وإذلاله، ولم يفرض نفسه عليه، وإنما "**عاش معهم على السطح**". وهذه الحياة السطحيّة هي التي نأت به عن صراع عرقي أو طبقيٍ كان سينتهي بهزيمته حتمًا، وتجنبه لمثل هذا الصراع هو ما جعله يقول عن الأوربيين إنهم: "**عمومًا قوم طيبون**".

ولا شك أن الراوي كان لديه من الوسائل الدفاعية التي يقاوم بها اغترابه وبرودة التعامل ما جعله يستطيع المقاومة دون أن يشعر بالحقد والعدوانية اللَّذَيْن شعر بهما مصطفى سعيد. وقد كان انتماؤه القوي إلى قريته أول وأكبر سُبل المقاومة، حين كان يحاول أن يتعايش مع الغرب الأوربي (أو يقنع نفسه بالقدرة على التعايش معهم) بتخيُّل أوجههم قمحيّةً أو سوداء واستحضار صورة قومه، أو استحضار رائحة بلاده وصورتها، وهو ما لم يكن مُتاحًا لمصطفى سعيد صاحب الهويّة المُهجّنة، وربما كان موقف مصطفى سعيد في المقاومة شبيهًا بهذا الموقف، لكنه حين كان يستحضر وجه أمه لم يكن يرى سوى قناعًا كثيفًا لا يَمُدّه بشيء، وحين يستحضر القاهرة لا يجد فيها إلا رائحة السيدة روبنسن، وهي رائحة أوربيّة في المقام الأول، وإن شابتها بعض الجوانب الشرقيّة.

وعلى جانب آخر كان إحساس مصطفى سعيد بالمماثلة والذكاء والتفوق على الأوربيين أنفسهم دافعًا للحقد والرغبة في

الانتقام، ولم يخل الراوي من شعور شبيه بهذا الشعور؛ لكنه شعور المماثلة، فلم ير الراوي نفسه أو قومه أقلّ من الأوربيين، وهو مع اعترافه بأن الفروق بين الأقوياء والضعفاء هناك أقلّ كثيرًا؛ يُركِّز على المماثلة "**إنهم مثلنا تمامًا**".

لكن الذي يجب أن يستوقفنا هو إضمار هذه المماثلة في نفس الراوي وعدم إبدائها لمحجوب، ومبررات الراوي في ذلك أنه خاف من عدم فهم محجوب له. فهل نقول: إن المشكلة فينا نحن الشرقيين وفي إحساسنا بالنقص الذي يجعلنا لا نستطيع أن نفهم مماثلتنا للغرب وقدرتنا على التفوق؟ أو نقول إن سبب الجفوة والخلاف ماثل في كوننا لا نحاول أن نتفهَّم الجوانب الإنسانية المشتركة التي تجمع بيننا، وأننا نُركِّز على عناصر المخالفة أكثر من تركيزنا على عناصر المماثلة؟ كل ذلك جائز وأكثر.

الرمزيّة الوجدانية للندن عند **الراوي** – إذن – تقوم على مشاعر الاحترام والتقبّل؛ لأنها تقوم على أسس من الانتماء القوي التي جعلته يستحضر قريته ويصاحبها في رحلته إلى الغرب. وهي مع ذلك لا تجهل الفروق؛ وتستطيع التعايش مع هذه الفروق (ولو على السطح)؛ لأنها لا تجعل منها منبع حقد وضغينة.

على أن هذه المشاعر الوجدانية المُحايدة ليست على النحو عينه حين يكون المكان هو القرية، وعلى الأخص بيت الجد، يقول الراوي :

" واستيقظت ثاني يوم وصولي في فراشي الذي أعرفه، في الغرفة التي تشهد على ترهات حياتي في طفولتها ومطلع شبابها... نظرت من خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا؛ فعلمت أن الحياة لا تزال بخير أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، وإلى عروقها الضاربة في الأرض؛ فأحس بالطمأنينة. أحس أنني لست ريشة في مهب الرياح، ولكنني مثل تلك النخلة مخلوق له أصول، له جذور وهدف ... ويومًا ذهبت إلى مكاني الأثير عند جذع شجرة طلح عند النهر ... رأيت البلد يتغير في بطء راحت السواقي وقامت على ضفة النيل طلمبات لضخ الماء، كل مكنة تؤدي عمل مائة ساقية، ورأيت الضفة تتقهقر عامًا بعد عام أمام لطمات الماء، وفي جانب آخر يتقهقر الماء أمامها ..، كنت أفكر وأنا أرى الشاطئ يضيق في مكان ويتسع في آخر أن ذلك شأن الحياة تعطي بيد وتأخذ بالأخرى...، أسمع طائرًا يغرد .. أو صوت فأس في الحطب.. فأحس بالاستقرار، أحس أنني مهم، وأنني متكامل ...

ووقفت عند باب دار جدي في الصباح، باب ضخم عتيق من خشب الحراز، لا شك

أنه استوعب حطب شجرة كاملة. صنعه ود البصير مهندس القرية الذي لم يتعلم النجارة في مدرسة، كما كان يصنع عجلات السواقي وحلقاتها ...، ود البصير لا يزال حيًا إلى يومنا هذا ولكنه لم يعد يصنع مثل باب بيت جدي بعد أن اكتشفت الأجيال اللاحقة من أهل البلد أبواب خشب الزان يجلبونها من أم درمان. والسواقي أيضًا بار سوقها حين جاءت مكنات الماء ...

هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا الطوب الأحمر؛ لكنها من الطين نفسه الذي يزرع فيه القمح، قائمة على أطراف الحقل تمامًا كأنها امتداد له. وهذا واضح من شجيرات الطلح والسنط النامية في فناء الدار، والنباتات التي نمت في الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من ألأرض المزروعة. وهي دار فوضى قائمة دون نظام ...

غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها لصق بعض في أوقات مختلفة، إما حسب الحاجة، أو لأن جدي توفر له بعض المال .. غرف بعضها يؤدي بعضها إلى بعض، بعضها لها أبواب وطيئة لا بد أن تنحني كي تدخلها وبعضها ليست لها أبواب إطلاقًا ..

والأسقف من جذوع النخل وخشب السنط .. دار متاهة، باردة في الصيف، دافئة في الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج دون عطف أحسست بها كيانًا هشًا لن يقوى على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة .... وأشم تلك الرائحة التي يمتاز بها بيت جدي خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة.. ، أضف إليها رائحة البخور الذي يعبق في مجمر الفخار ... وتمهّلت عند باب الغرفة وأنا استمرئ ذلك الإحساس العذب الذي يسبق لحظة لقائي مع جدي كلما عدت من السفر. إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق مازال موجودًا على ظهر الأرض "[٣٢].

يُصرّح الراوي – في بعض المواضع – بحقيقة مشاعره بشكل مباشر وبعيدٍ عن الرمزيّة: (**علمت أن الحياة لا تزال بخير، أحس بالطمأنينة، أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، فأحس بالاستقرار، أحس أنني مهم، وأنني متكامل**) وهذه المشاعر وإن كانت متولدةً نتيجة لتأملاته في المكان لا تدخل في إطار موضوعنا؛ لأن الرمز لا يُصرِّح وإنما يجب أن نتوصل نحن مباشرةً إلى ما يعنيه.

على أنَّ هذه المشاعر التي صرّح بها الروي يُعاد تصويرها رمزيًا من خلال المكان مرةً أخرى إلى جانب مشاعر جديدة . وهذه المشاعر

الوجدانية المتولِّدة عن رمزية المكان يصح معها – أيضًا – أن نتصور المكان بواقعيته. والمشاعر الوجدانية المُسْتَشَفّة هي:

أولاً: في الشعور بالاستقرار والثبات الذي ينعكس من دار الجد (وهي نموذج لعشرات من الدور في القرية)؛ فالراوي إبّان حياته الأوربيّة كان يستمد استقراره وثباته من صورة القرية التي لم تفارق خياله أبدًا، وهو بعد عودته إليها – بالطبع – أكثر استقرارًا وأمنًا.

والصورة المكانية لهذا البيت رمز يعكس "الحنين العارم إلى الموروث، والتمسك بالقديم لمواجهة الجديد الذي تمثله الحضارة الغربية. وهكذا يصبح المكان التراثي هو الموئل والملجأ للذات، وهي تواجه الحضارة الغربية "[٣٣].

وهذا الموئل التراثي قادر على الحياة والعطاء مهما تقادم، ومهما كان بريق الحضارة الغربيّة لافتًا للأنظار. وهذا شأن الدار التي تبدو الدار للوهلة الأولى هشةً لا تقوى على البقاء؛ لكنها تغالب الزمن بمعجزة.

والجد (الذي اتخذناه من قبلُ رمزًا للتراث الأصيل) هو أيضًا نسخة من داره العتيقة لدرجة أن الجُمْلة التي يوصف بها الجدّ نفسه "**ذلك الكيان العتيق ما زال موجودًا على ظهر الأرض**" يصح أن يوصف بها الدار أيضًا.

ثانيًا: في الشعور بالألفة والانتماء، تلك الألفة التي يبديها بيت الجد، فهو مصنوع من طين الوطن (لا من الحجر ولا من الطوب الأحمر)، لدرجة أن النباتات تنمو في جدرانه، كما أن الأشجار النامية في الحقل تنمو أشجار شبيهة بها في فناء الدار، وباب الدار نفسه من خشب الحراز، وسقفه من الجريد والسنط.

ورائحة المكان (وهي عنصر إدراكي استشعره مصطفى سعيد في لندن من قبل غريبًا كرائحة السيدة روبنسن) رائحة المكان أليفة للراوي، فهي من روائح

البيئة المعروفة (بصل وشطة ولوبيا وتمر ...إلخ). ومما يدعم هذه الألفة كون البيت متصل الحجرات مفتحة بعضها في بعض، لا أسرار ولا أبواب مغلقة. كما أن البيت متكيف مع ذويه (وهو ما يزيد من الألفة) فهو بارد صيفًا دفيء شتاءً.

ثالثًا: في الشعور بتقبّل العفوية التي تبعث على الارتياح باعتبارها ملمحًا طبيعيًا من ملامح الوطن، وقد يبدو هذا الأمر من الغُرفات المُفتَّحة في بعضها البعض التي تُبنى دون نظام، أو دونما خطة، أو من شواطئ النهر التي تضيق في مكان وتتسع في مكان آخر.

وقد تكون هذه الصورة أكثر جلاءً حين نضعها في مواجهة الصورة اللندنية التي يُبديها مصطفى سعيد، تلك الصورة المنضبطة انضباطًا يبعث السأم: "**هذا عالم مُنَظَّم، بيوته وأشجاره وحقوله مرسومة وفقًا لخطة. الغدران كذلك لا تتعرج، بل تسيل بين شطآن صناعية** ". وهذه العفوية التي يتقبّلها الراوي ويأتلف معها هي – أيضًا – نوع من الرضا النفسي والتعايش السويّ مع الحياة، فالشاطئ الذي يضيق في مكان ويتسع في آخر شأنه شأن الحياة تعطي بيد وتأخذ بالأخرى.

رابعًا، وأخيرًا: في هاجس الخوف والقلق الخفي تجاه ضياع المأثور والموروث العتيق أمام الزحف الحضاري المادي، وهو هاجس لم يُصرِّح به الراوي؛ لكن اكتشافه ليس من الصعوبة بمكان، فالأبواب التي يصنعها ود البصير تلك الأبواب الخشبية الضخمة العريقة تراجعت أمام أبواب الحديد والزان التي تُجلب جاهزةً من أم درمان، وكذلك السواقي التي تراجعت أمام ماكينات المياه التي تقوم الواحدة منها بعمل مائة ساقية.

وإذا أخذنا هذا الكلام بشكل واقعي محض لن نكترث به، فالتطور شيء محبوب ومطلوب؛ لكنه – في هذا السياق السردي تحديدًا – يُفهم في

معناه الرمزي بما يدل الخوف من النزعة الحضارية الماديّة التي تستأصل القديم.

وعمومًا لا تزال المعركة قائمة بين أصيل يقاوم، وحديث يقتحم، يعبر عن ذلك رمزيًا قول الراوي عن أثر ماكينات المياه الحديثة "**رأيت الضفة تتقهقر عامًا بعد عام أمام لطمات الماء، وفي جانب آخر يتقهقر الماء أمامها**".

وفي كل ما سبق كان المكان: (لندن) و (القرية) رموزًا لحالات وجدانية تتعلق بالأبطال، لا تحول رمزيّتها دون تصوّرها في إطار واقعي.

(٣) المكان الفكريّ

بينما يرتبط المكان الوجداني بأبطال الرواية ارتباطًا كبرًا يكون المكان الفكريّ ذا علاقة أكبر بالقارئ، لأننا قد نختلف وجدانيًا حول بعض ما تثيره الرواية، لكننا نتفق دونما شك إلى حد كبير في تصوّر الفكرة العامة التي تعبر عنها.

ولا شك أن المكان هو مجموعة من المعطيات المادية الواقعية، لكننا حين نقوم بتأويل رمزي لهذه المعطيات الواقعية فإننا عملنا هو تجاوز الوقع وصولاً إلى دلالة جديدة، وهذه الدلالة قد تكون شعورًا وجدانيًا خالصًا (ومن ثم يكون المكان وجدانيًا) أو (فكرة ذهنية ما) في إطار القضية العامة التي تطرحها الرواية، فكرة تتصاعد بها الأحداث وتتفاقم، وهذا ما نعنيه بالمكان الفكريّ.

وسوف نتناول في هذا الصدد ثلاثة أماكن ترتبط بثلاث أفكار هي– في الواقع – عصب الموضوع الذي تقوم عليه الرواية، وهذه الأماكن الفكريّة هي:

أولاً : الغرفة الشرقية في لندن :

حين أراد مصطفى سعيد الإيقاع بالفتيات الأوربيّات وممارسة الجنس معهن كان من بين أدواته المهمة إدخالهن إلى غرفة نومه التي صممها تصميمًا شرقيًا، وكان انبهار الفتيات بهذه الغرفة سببًا في وقوعهن في غرامه واستسلامهن له. يقول مصطفى سعيد عن هذه الغرفة:

" غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها ورديّة منتقاة بعناية، وسجَّاد سندسي دافئ... تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمَّام عطور شرقيّة نفّاذة...

بيتي وكر الأكاذيب الفادحة التي بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة، الصندل والند وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل، وقوارب على شطآن الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك .

حقول الموز والبن في خط الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، والكتب العربيّة المُزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمّق، السجاجيد العجميّة والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الأركان... " (٣٤)

إن غرفة نوم مصطفى سعيد غرفة لندنية باعتبار الموقع، فهي تقع في لندن، ومع ذلك فهي شرقية باعتبار التكوين القائم على المحتويات والأثاث، ووصف الأثاث في هذه الغرفة ليس تزيدًا سرديًّا، وإنما هو عمل إيحائي في المقام الأول، وذلك لأن "وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص

الـذي لا غـنى عنـه؛ فهنالـك أشـياء لا يمكـن أن يفهمهـا القـارئ إلا إذا وضعنا أمام عينيه الديكور" [٣٥].

والأثـاث يلقـي الضـوء علـى زيـف دعـاوى مصـطفى سـعيد، فهـذه التكوينـات الشـرقية – وإن كانـت تعكـس ذوقـه وانتمـاءه وثقافتـه – إنمـا هـي مجلوبـة بـوازع الانتقـام في المقـام الأول، فهـذا المكـان الشـرقي يعلـن "عـن خصـومة مباشـرة مـع مكـان الآخـر (لندن)"[٣٦].

وهـذه الخصـومة تُبلـور فكـرة رمزيّـة قوامهـا اقتحـام الغـرب والانغمـاس في ثقافتـه اعتمـادًا علـى الثقافـة الشـرقية، الـتي أصـبح اقتحامهـا للمكـان اللنـدني واقعًـا ملموسًـا تتجـاوب معـه المـرأة الأوربيـة (وهـي أيضًـا رمـز لأوربـا) وتنبهـر بـه، ويُتـوّج هـذا الانبهـار بعمـل جنسـي يـدل علـى التـداخل والانغمـاس والوصـول إلى الأعماق .

ثانيًا: الغرفة الغربيّة في السودان :

حـين عـاد مصـطفى سـعيد إلى السـودان بعـد تجربـة السـجن، واستقرت قناعته الفكريّة على العودة إلى المنبع وإقامة جسور من التواصل مع الغرب على أساس سليم: كان أن أقام غرفة على طراز البيوت الغربيّة. يقول الراوي عن هذه الغرفة:

> **" غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء، سطحها لم يكن مسطحًا كالعادة، ولكنه كان مثلثًا كظهر الثور ....**

أدرت المفتاح ... استقبلتني رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة. إنني أعرف هذه الرائحة، رائحة الصندل والند.... الحيطان الأربعة من الأرض إلى السقف كتب، كتب، كتب ... ورفعت المصباح فإذا أرضية الحجرة كلها مغطاة بأبسطة فارسية...

أمسكت صورة امرأة وتمعنت... شيلا غروبند بلا شك .. والتقطت صورة أخرى وقرأت الإهداء .. إيزابيلا ... والتقطت صورة في إطار من الجلد، هذه آن همند بلا شك ...وضعت صورة آن همند في مكانها إلى يسار صورة مصطفى سعيد وهو يقف بين مسز روبنسن وزوجها

مدفأة، تصوروا مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها.. وعلى جانب المدفأة كرسيان فكتوريان...

كتب في الاقتصاد والتاريخ والأدب وعلم الحيوان .... كتب قديمة مهلهلة، وكتب كأنها خَرَجَت من المطبعة لتوّها ... القرآن بالإنجليزية، الإنجيل بالإنجليزية.. اقتصاد الاستعمار مصطفى سعيد الاستعمار والاحتكار مصطفى سعيد ...

السقف من خشب البلّوط وفي الوسط قوس يقسم الحجرة إلى نصفين، يسنده عمودان رخاميّان لونهما أصفر ضارب إلى الحمرة، والقوس عليه قشرة من القيشاني مزركش الحواف...

وقع بصري على عدد من جريدة التايمز بتاريخ ١٩٢٧/٩/٢٦ المواليد، الزيجات... مستعمرة كينيا.. مراسلات تتعلق بتقارير عقارات في المستعمرة.. النزاع بين المسلمين والهندوس .. رجل سرق أربع موزات حُكم عليه بالسجن ثلاث سنوات، الأخبار الإمبراطورية الخارجية.... نزع السلاح في جينيف... المقالة الافتتاحية عن معاهدة جدة التي وقّعها سير غلبرت كيلتن بالنيابة عن بيرطانيا العظمى والأمير فيصل عبد العزيز آل سعود نيابة عن والده ملك الحجاز ونجد ومحمياتهما. الحالة الجوية في إنكلترا وويلز ....

سكتشات ورسوم .كان إذن يعالج الرسم والكتابة .. رسوم بالألوان لمناظر في الريف الإنجليزي .. وسكتشات ورسوم بالقلم الرصاص لمناظر وأشخاص من قريتنا... بكري ومحجوب وجدي وود الريس وحسنة وعمي عبد الكريم وغيرهم... وقد رسمهم مصطفى سعيد بوضوح رؤية وبعطف يقرب من الحب. ووجه ود الريس يتكرر كثيرًا في تعابير كثيرة. لماذا اهتم بود الريس كل هذا الاهتمام؟

اللوحة الزيتية على رف المدفأة. كل شيء في الغرفة منظّم مرتَّب موضوع في مكانه إلا صورة جين موريس. كأنه لم يدر ماذا يفعل بها. كل النساء الأخريات احتفظ بصورهن الفوتوغرافية، لكن جين

موريس هذه كما رآها هو لا كما رأتها آلة التصوير .. التعبير على الوجه شيء يصعب وصفه في كلمات .. هل التعبير في العينين غضب أم ابتسام؟ وثمة شيء شهواني يرف على الوجه كله... " [٣٧]

يرى باحث غربي أن هذه الغرفة "باختصار رمز كامل لشعوره بالغربة داخل وطنه الأصلي" [٣٨]، بينما يرى باحث آخر عَربي أنها بمثابة "حماية علمية ممثلة في كم الكتب في المعارف المختلفة، وفي ذلك إشارة للأخذ بالجديد الأوربيّ في مختلف المجالات" [٣٩].

ولا ننكر أيًّا من هذين الرأيين، وإن كنا نود التخفيف من عبارة: "الغربة داخل الوطن" باستخدام عبارة أخرى مثل عبارة: "الحنين إلى لندن"، ذلك الحنين هو الذي جعله يحتفظ بذكرياته وصوره، فهو لا يرغب في طيِّ صفحة الماضي تمامًا؛ لأن الماضي لم يكن شرًا مطلقًا، وإن لم يكن خيرًا مطلقًا. أمّا كون هذه الغرفة رمزًا للأخذ بالجديد الأوربي، فلا بأس في ذلك، وإن كان هذا الأخذ مشروطًا بالانتقاء والتمثّل الصحيح القائم على فهم الحضارة الغربيّة وإعادة إبداعها في شكل لا يتعارض مع هويتنا وثقافتنا وموروثنا.

لا بأس – إذن – من كون الغرفة رمزًا للتحديث الأوربيّ المتّزن المشروط بالإبقاء على الهوية، فضلاً عن رمزيّتها إلى تداخل هويتنا العربية – في الوقت الحاضر – مع الغرب بشكل أكبر مما نتخيله، بحيث "لا نستطيع في معرض حديثنا عن الذات العربية أن نتجاهل هذا (الآخر/ الغرب) سواء بوجهه الإيجابي أو السلبي " [٤٠]. والدليل على ذلك أننا إذا أعدنا تأمل محتويات هذه الغرفة لاكتشفنا أنها ليست – بالفعل – أوربيّة خالصة، وإنما هي أوربيّة في مظهرها أو قشرتها الخارجيّة فقط، وربما ندهش

إذا عرفنا أن ثمة توازنًا في غاية الدقة بين شرقيتها وغربيتها، وهو ما قد يبينه الجدول التالي:

المحتويات الغربيّة	المحتويات الشرقية الموازية لها
كتب لمؤلفين أجانب في علوم متنوعة.	كتب لمصطفى سعيد تكشف عن خبايا الاستعمار وتفضحه. ومذكرات لم تكتمل.
للغرفة سقف مثلث من أخشاب البلّوط (الغربي)، وفيها مدفأة إنجليزيّة وكراسي فكتوريّة.	سقف هذه الغرفة مقسوم بقوس مغطى بالقيشاني المزركش ومستند على عمودين (طراز عربي أندلسي) وتُغَطِّي أرضيتها أبسطة فارسية (شرقية). وفي الغرفة روائح الصندل والند
صور فوتوغرافية لأشخاص : عائلة روبنسن وشيلا جروبند وآن همند وإيزابيلا سيمور وصورة زيتية لجين مورس.	صور شخصية مرسومة بالقلم الرصاص لأشخاص: بكري ومحجوب والجد وود الريس وحسنة وعبد الكريم وغيرهم.
صور ملوّنة للريف الإنجليزي .	صور بالقلم الرصاص للقرية.
الإنجيل	القرآن الكريم
ملامح جين موريس رسمها مصطفى سعيد بملامح تكشف عن رؤية خاصة وشعور غريب لا يوصف.	رسم مصطفى سعيد ملامح أهل القرية بوضوح رؤية وبعطف يقرب من الحب
جريدة تتضمن أخبارًا غربيّة متنوعة ومختلفة.	نفس الجريدة تتضمن أخبارًا تتعلق بالعرب، وبالمسلمين، وبإفريقيا، (المستعمرة الكينية).

يقودنا هذا التوازي والتوازن الدقيق إلى اعتبار هذه الغرفة رمزًا للموازنة بين الشرق والغرب، الموازنة التي نستفيد بها من الغربيين دون أن تنطمس هويتنا. وقد توصل مصطفى سعيد إلى هذه الموازنة في مرحلته الأخيرة التي كانت مُحصِّلة التجارب والاغتراب.

على أن ثمة رموزًا جزئيةً داخل هذه الغرفة الرمزيّة تصبُّ في دلالة الرمز الكلي منها مثلاً:

- انتظام كل الصور في أماكنها؛ بينما لا يجد مصطفى سعيد مكانًا ملائمًا لصورة جين موريس (وهي التي ترمز للغرب في صورته القبيحة)، هل نقول إننا في تفهمنا للغرب وإقامة علاقتنا معه لا نجد مكانًا لهذا الوجه الأناني القبيح؟
- صور الريف الإنجليزي ملوّنة بينما صور الريف السوداني بالقلم الرصاص، ربما لأنه في الطريق إلى الازدهار وحلم الكمال بعد استفادته المُقَنّنة من الغرب.
- ثمانية رسوم لود الريس (وهو رمز للتخلف والرجعية) هل كان اهتمام مصطفى سعيد الزائد بهذا الوجه بمثابة محاولة لتشخيص الداء والبحث عن دواء مناسب ؟
- وأخيرًا : تلك الجريدة التي تضم أخبارًا عربية وإفريقية وإسلامية بين سلسلة من الأخبار الغريبة، هل نقول إن

علاقتنا بهم حتمية وأزليّة بحيث ارتبط مصيرنا بمصيرهم، ولا يمكن أن ننعزل عنهم ونعيش في عالم معزول؟

كل هذا وأكثر .. وكل هذه المعاني يُعبّر عنها بشكل رمزيّ غير مباشر .

ثالثًا: قاعة الاستقلال:

من القضايا الجانبية التي تطرحها هذه الرواية قضية الفساد السياسي، وهذه القضيّة ليست منبتّة الصلة عن القضية الجوهريّة للرواية (قضيّة علاقتنا بالغرب، وصراعنا الحضاري معه). وقد دُعي الراوي – باعتباره يعمل في وزارة المعارف السودانية – إلى اجتماع تدارس فيه وزراء التعليم في إفريقيا القضايا التعليميّة، وكان هذا الاجتماع في قاعة الاستقلال :

" تدارسوا مصير التعليم في إفريقيا في (قاعة الاستقلال) التي بنيت لهذا الغرض، وكُلِّفت أكثر من مليون جنيه، صَرْح من الحجر والإسمنت والرخام والزجاج، مستديرة كامل الاستدارة، وُضِع تصميمها في لندن، ردهاتها من رخام أبيض جُلب من إيطاليا، وزجاج النوافذ ملوّن، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة شديدة في خشب التيك، أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة، والسقف على شكل قبة مطلية بماء الذهب،

تتدلى من جوانبها شمعدانات كل واحد منها بحجم الجمل العظيم .

المنصّة حيث تعاقب وزراء التعليم في إفريقيا مصنوعة من رخام أحمر كالذي في قبر نابليون في الإنفاليد، وسطحها أملس لمّاع من خشب الأبنوس. على الحيطان لوحات زيتيّة، وقبالة المدخل خريطة واسعة لإفريقيا من المرمر الملوّن. كل قطر بلون ..."(٤١)

إن قضية التعليم قضية من أخطر القضايا التي تتحكم في مصيرنا، وهي بمثابة الميزان الدقيق الذي يوجّه طبيعة علاقتنا مع الغرب، فإدراكنا لحقيقة أنفسنا، ومعرفتنا الوثيقة لتراثنا وإمكاناتنا الثقافية هي التي ستجعلنا نقيم علاقة مع الغرب لا نبخس فيها أنفسنا قدرها. ومن الجيد أن يتدارس وزراء التعليم في القارة الإفريقية (تلك التي عانت الأمرّين من الاستعمار) قضيّة التعليم؛ لكن المسألة ليست على هذا النحو، فالأمر – فيما يبدو – انقياد جديد نحو الغرب!! يكفي أن يقال إن قاعة اسمها (قاعة الاستقلال) خُطِّط لبنائها في لندن (أهو الاستقلال أم أنها التبعية للندن من جديد ؟)، وهذه القاعة مجلوب لها وسائل الرفاهية الغربية والمعمار الغربي!!

وفي هذه القاعة ينادي أحد الوزراء المؤتمرين فيها بتعليم يعوِّد الشاب على الكفاح وتحمّل المسئولية، وأن يُرْتبط التعليم بواقع الحياة الإفريقيّة، وإلا ستتكون طبقة من المتعلمين

تكـــون أخطـــر علـــى إفريقيـــا مـــن الاســـتعمار، بينمـــا هـــذا الـــوزير المتحـــدث – نفســـه – واحـــد مـــن كبـــار الفاســـدين والمرتشـــين، يمتلـــك فـــيلا علـــى بحـــيرة لوكـــارنو يقضـــي إجازتـــه فيهـــا، وتـــأتي المشتريات لزوجته من أفخم المحال اللندنية بطائرة خاصة[٤٢]!

إن هـــذه القاعـــة ترمـــز إلى نـــوع مـــن التبعيّـــة الحمقـــاء للغـــرب، وإلى امتـــداد الاســـتعمار وتغلغلـــه، وإن كـــان اســـتعمارًا ثقافيًـــا وفكريًـــا لا يقـــوم علـــى المـــُعِدَّات والأســـلحة الثقيلـــة؛ وإنمـــا يقـــوم علـــى التبعيّـــة الغشـــيمة غـــير المتوازنـــة، إنـــه اســـتعمار جديـــد مُتَسَـــتِّرٌ تحـــت مســـميات جديـــدة، والمـــدهش أن مـــن بـــين هـــذه المُسميّات التي يتستَّر بها: الاستقلال!

بقـــي علينـــا – أخـــيرًا – أن نفـــرّق بـــين رمزيّـــة المكـــان الوجـــداني ورمزيّـــة المكـــان الفكـــري. ولعلنـــا نلاحـــظ أننـــا نبـــدأ في كليهما من تفاصيل المكان لنكوّن الرمز ونفهم ما يعنيه، لكن:

المكـــان الوجـــداني: هـــو مكـــان موجـــود – أصـــلاً – كالقريـــة أو لنـــدن أو بيـــت الجـــد، لا يُنشَـــأ خصيصًـــا مـــن أجـــل إثـــارة هـــذا الشـــعور الوجـــداني، فالأصـــل هـــو المكـــان، والتَبِعـــة هـــي الشـــعور الوجـــداني، وهكـــذا يوجـــد المكـــان – بطبيعـــة الحـــال – أوَّلاً، ثم تكـــون رمزيّتـــه إلى مـــا يثـــيره مـــن مشـــاعر وجدانيّـــة، فالمكـــان أصـــل، والوجدان فرع ناشئ عنه، موجود بوجوده.

أمـــا **المكـــان الفكـــريّ**: فإنـــه يُنشـــأ أصـــلاً لتوليـــد الفكـــرة، فهنـــا الفكـــرة هـــي الأصـــل والمكـــان هـــو الفـــرع؛ ففكـــرة: الرغبـــة في الـــدخول إلى العـــالم الغـــربي بالثقافـــة الشـــرقيّة هـــي الـــتي أدت إلى إنشـــاء الغرفـــة الغربيّـــة، وكـــذلك فكـــرة: الرغبـــة في الموازنـــة بـــين الشـــرق

والغـــرب والاســـتفادة مـــن المعطيـــات الحضـــارية دون ضـــياع هويتنـــا هـــي الـــتي أدت إلى إنشـــاء الغرفـــة الغربيـــة في الســـودان. وفي هـــذا كلـــه تصـــبح الفكـــرة مكانًـــا، أو بمعـــنى آخـــر: يُنشـــئ المكـــان إنشـــاءً ليكون رمزًا للفكرة المراد إيصالها للقارئ.

وبنـــاءً علـــى مـــا ذكرنـــاه نقـــول: إن **الرمـــز الوجـــداني للمكـــان** ذو طـــابع تجريـــدي؛ لأنـــه يجعـــل المكـــان المـــاديّ شـــعورًا وعاطفـــةً، أمّـــا الرمـــز الفكـــريّ للمكـــان فهـــو ذو طـــابع تجســـيديّ؛ لأنه يجعل الفكرة المُجرَّدة مكانًا ذا أبعاد فيزيقيّة ملموسة.

هوامش وتعليقات

(١) **في نظرية الرواية**...، د. عبد الملك مرتاض، ص:١٥٤(سبق ذكره).

(٢) **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م، ص: ٩٢

(٣) **في نظرية الرواية**...، د. عبد الملك مرتاض، ص:١٥٢(سبق ذكره).

(٤) **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٢٩٩(سبق ذكره) .

(٥) الأماكن الأولى طالع الراوي أختامها في جواز سفره، انظر: **موسم الهجرة**.. ص: ٢٦ والثانية جاء على لسان الراوي أن مصفى سعيد قد سافر إليها، انظر **موسم الهجرة**.. ص: ٨٦

(٦) راجع **السابق**، ص: ٤٧

(٧) راجع **السابق**، ص: ٨٨

(٨) **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، ص: ١٣٠ (سبق ذكره) .

(٩) **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، د. محمد رياض وتّار، اتحاد الكتاب العربي، دمشق ٢٠٠١م، ص: ٢٤١

(١٠) **موسم الهجرة**..، ص: ٥

(١١) **البداية في الفن الروائي**، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص: ٥٢

(١٢) بعض الدارسين يرى أنها قرية: **ود حامد** اعتمادًا على تسميتها في رواية: (**ضو البيت/ بندرشاه**)، حيث تكرر وجود بعض أسماء أبطال هذه القصة هناك، انظر: **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣٠٦ وانظر أيضًا: **الرواية العربية**، آلن روجر، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧م، ص: ٢٢٧

(١٣) راجع: **موسم الهجرة**..، ص: ٧٨

(١٤) **الرواية العربية**، آلن روجر، ص: ٢٢٧ (سبق ذكره) .

(١٥) **موسم الهجرة**..، ص: ٣٢ و٣٣

(١٦) **السابق**: ص: ٣٥

(١٧) **السابق**: ص: ٣٦

(١٨) راجع **السابق**: ص:٦٥

(١٩) راجع **السابق**: ص: ١٣٤

(٢٠) **البداية في الفن الروائي**، صدوق نور الدين، ص: ١٤

(٢١) **موسم الهجرة**..، ص: ٧٤

(٢٢) **فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية**، فولفاجنج إيسر، ترجمة : د عبد الوهاب علوب المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م، ص: ١٩٤

(٢٣) **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، ص: ١٠٩

(٢٤) **موسم الهجرة**..، فقرات من الصفحات : ٣٦ و ٣٧ و ٣٨

(٢٥) راجع **السابق**: ص: ٢٧

(٢٦) من الأحداث الثانوية التي لا تهمه – مثلاً – إعجاب القس الذي التقى به في القطار بلغته الإنجليزية، وعبوره للنهر سباحة في القاهرة، وانفعاله بشكل

بناء الأسقف في البيوت الأوربيّة، وصفه الدقيق للشعيرات الصفراء النابتة في ذراع إيزابيلا سيمور والتجاعيد الدقيقة في وجهها، وما شابه هذا من التفاصيل المفترض أنها غير مهمة في سياق الحكاية الرئيسية التي يدعي أن سامعه غير معني بتفاصيلها الدقيقة، ولا تمثل أهمية له.

(٢٧) مقال لمحمود الربيعي عن **موسم الهجرة إلى الشمال** ضمن : **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، ص: ٥٧٧ (سبق ذكره).

(**٢٨**) راجع: **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣١٢ (سبق ذكره)، ويقارن د. محمد حسن عبد الله هذه العبارة بعبارة أخرى وصف بها الراوي الحجرة الغريبّة التي بناها مصطفى سعيد في السودان بقوله: "سقفها لم يكن مسطّحًا كالعادة، ولكنه كان مثلثًا كظهر الثور" (وردت في الرواية مرتين: ص ١٨ و ص: ٧١) ويرى د. محمد حسن أن عبارة الراوي تشير إلى الحدة والذكورة أو الفحولة، راجع: **الريف في الرواية العربيّة**، ص: ٣١٢ ولعل هذه الفحولة والذكورة التي تضفيها عبارة: ظهر ثور عبارة وجدانية استباقية قادمة من اللاوعي، مقصود بها موقف الراوي من مصطفى سعيد نفسه. وهذه العبارة استباقية لأن الراوي عند قالها للمرة الأولى لم يكن قد اطّلع على أسرار مصطفى سعيد بعد.

(٢٩) **موسم الهجرة**...، ص: ٥١

(٣٠) **الرمزية**، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م، ص: ٣٩و٤٠

(٣١) **موسم الهجرة**...، فقرات مأخوذة من الصفحات: ٥ و ٧ و ٨ و ٦٢ و ٦٣

(٣٢) **السابق**: فقرات مأخوذة من الصفحات: ٥ و ٦ و ٩ و ٨٨ و ٨٩ و ٩٠

(٣٣) **توظيف التراث في الرواية**، د. محمد رياض وتّار، ص: ٢٣٩ (سبق ذكره)

.

(**٣٤**) **موسم الهجرة**..، فقرات مأخوذة من الصفحات: ٤٠ و٤١ و ١٧٣ و ١٧٤

(**٣٥**) **بحوث في الرواية الجديدة**، ميشال بوتور، ص: ٥٣

(٣٦) **الذات والمهماز**...، د. محمد نجيب التلاوي، ص: ١٢٤ (سبق ذكره).

(**٣٧**) **موسم الهجرة**..، فقرات مأخوذة من ص: ١٨ والصفحات: من ١٦١ إلى ١٦٧، ص: ١٧٥ و مـــــن ص: ١٧٨ إلى ص: ١٨٠، و ص: ١٨٤ و ١٨٥ .

(٣٨) **الرواية العربية**، آلن روجر، ص: ٢٢٥ (سبق ذكره) .

(٣٩) **الذات والمهماز**...، د. محمد نجيب التلاوي، ص: ١٢٧ (سبق ذكره).

(٤٠) **الاتجاه القومي في الرواية العربية**، د. مصطفى عبد الغني، ص: ٩٦ (سبق ذكره) .

(٤١) **موسم الهجرة**، ص: ١٤٤

(٤٢) راجع: **السابق**: ص: ١٤٥ و ١٤٦

الفصل الثالث– الزمن

الزمن هو الغلالة الرقيقة أو الهيكل الهُلامي الذي تُلَّف بين جوانبه جميع أطراف السرد الروائي، ويمارس سطوته وفِعله المؤثِّر على كل العناصر من شخوصٍ وأمكنةٍ وصراعات وأحداث.

وقد لا يشير الروائي إلى الزمن تحديدًا، لكننا لا نستطيع تصوّر الرواية بدونه، فالزمن هو الذي يدفع بالأحداث إلى الأمام، ويحقق سيرورتها، كما أنه يكون علّة وسببًا لوقوع بعضٍ منها.

من المُتعذَّر – بطبيعة الحال – تصوّر الزمن بشكل غير واقعي، فنحن لا نكاد نتخيله تخيلاً يندّ عن ألفته الواقعية المتوالية، ولذلك نحاول تنميط المفارقات الزمنية الظاهرة في "مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب حكايتها"[1]؛ على نحو يُعيد أُلفتها الزمنيّة، فتكون الأحداث المستقبلية الواردة في الزمن الحاضر من قبيل الخواطر التي تتبادر إلى ذهن البطل، كما تكون الأحداث الماضية من قبيل الذكريات أو ما شابه ذلك؛ بحيث نحافظ على الوحدة الزمنية المتّصِلة في إطار اللحظة الزمنيّة الراهنة.

وعلى الرغم من واقعية الزمن أو تصوّرنا الواقعي له يمكن أن يكون الزمن رمزيًا، وهذه الرمزيّة على محورين:

- محورٍ يكون الزمن في حد ذاته (ساعة، يوم ، أسبوع، شهر،.. إلخ) ذا دلالة إيحائية معينة يجوز اعتبارها رمزًا.

- ومحورٍ يكون خلاله رمزًا باعتبار الحدث الواقع فيه؛ فنحن لا نتصور حدثًا من الأحداث دون زمن، والرمزية تتحقق من كون الحدث الواقع يحمل إيحاءً ودلالةً لوقوعه في هذا الزمن تحديدًا دون سواه. ولو أن هذا الحدث قد ورد في ظرفٍ زمني آخر لما حمل الدلالة نفسها.

وهذان المحوران –كلاهما – سنتناولهما من خلال أربع نقاط يمكن تصنيف الزمن من خلالها، وهي :

١– الزمن الظرفيّ.

٢– الزمن الوجدانيّ.

٣– الاسترجاع.

٤– الاستباق.

وفيما يلي بيان ذلك:

(١) الزمن الظرفيّ

لا تختلف فكرة الزمن الظرفيّ –كثيرًا – عمّا سبق أن أشرنا إليه في حديثنا عن المكان الظرفيّ، فالزمن الظرفيّ هو زمن وقوع الحدث الروائيّ، وكل أزمنة الرواية – أيضًا – بهذا المفهوم أزمنة ظرفيّة؛ غير أننا ميّزنا ظرفيّة الزمن في تصنيف منفرد –كما سبق أن فعلنا مع المكان الظرفيّ – لأن إيحاءات الزمن الظرفيّ أو الأفكار التي يمكن أن يثيرها محدودة للغاية، ولا نكاد نتوصّل إليها إلا بتأمّل زائد للوصول إلى تأويل مناسب. كما أنه لا يُقدِّم – في الغالب – بعدًا وجدانيًا أو شعوريًا.

ويمكننا أن نميز – بدايةً – بين الزمن الظرفيّ الكليّ للرواية، والأزمنة الظرفيّة الداخلية؛ فالزمن الظرفيّ الكليّ لرواية ما هو الزمن الذي تستغرقه أحداثها منذ لحظة البداية إلى لحظة النهاية، وهو في **موسم الهجرة إلى الشمال** يبدأ من لحظة عودة الراوي إلى قريته، ويستمر قرابة ثلاث سنوات تنتهي بالحدث الأخير الذي يتعرض فيه الراوي للغرق، ويصرخ طالبًا النجدة. وهذه الفترة الزمنية تنْسَلّ منها فترات زمنيّة أخرى تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

- **أزمنة تقع داخل الحيز الزمن الرئيسي الكليّ:**

مثل: فترة (الأشهر السبعة التي قضاها الراوي في عمله بالخرطوم قبل العودة إلى أسرته)، أو فترة: (الأسبوعين اللذين ظل ود الريس يراود فيهما زوجته حسنة بنت محمود دون أن تستجيب له).

- **أزمنة تقع خارج الزمن الرئيسي الكليّ:**

مثل: فترة (السنوات الخمس التي قضاها مصطفى سعيد في القرية قبل عودة الراوي)، أو فترة (السنوات الثلاث التي ظل مصطفى سعيد يطار خلالها جين موريس).

- **أزمنة مستقبلية تقع خارج زمن السرد الروائي:**

فقد انتهت الرواية دون أن نعرف ما سيقع فيها من أحداث، وإن كانت الرواية قد أومأت إليها، ومن هذا القبيل: (مصير أولاد مصطفى سعيد بعد وفاة والدتهم)، أو (مصير الراوي نفسه بعد أن صرخ طالبًا النجدة).

ونحن نتعرف إلى الأزمنة التي سبقت الزمن الرئيسي للرواية من خلال الارتداد أو التذكر، أو إخبار الأبطال عنها (كالحكايات التي حكاها مصطفى سعيد للراوي عن حياته في أوربا)، أو (ذكريات الراوي عن طفولته في القرية ونمط حياة أهلها قديمًا قبل سفره إلى أوربا). أما الأحداث المستقبلية فهي مرهونة بفهم القارئ وطبيعة توقعه لها.

وقد قدّمت الرواية أزمنتها الداخليّة بشكل مُقطّع لا ينتظم فيه الحدث بتتابع من لحظة البداية إلى لحظة النهاية، فالحكاية التي بدأها مصطفى سعيد في نهاية الفصل الأول، واستغرقت الفصل الثاني كاملاً قد انقطعت وتوقّفت في بداية الفصل الثالث؛ واستُؤنِفت أحداث الرواية بوفاة مصطفى سعيد، لكن شذرات منها ظلت تتابع عبر الفصول إلى أن تكاثفت واكتملت في الفصل التاسع.

وقد قُدِّمت للقارئ حكاية مصطفى سعيد بلسانه – أولاً – مَحْكِيَّةً للراوي، ثم قُدِّمت من خلال الراوي – فيما بعد – باستخدام الكثير من تقنيات **تيار الوعي** مثل مناجاة النفس، والارتداد، والتداعي الحر، إضافة إلى وجود هذه التقنيات داخل الحكاية نفسها؛ فالراوي يعود بنا إلى حكاية مصطفى سعيد لأنه يتذكر مقاطع منها نتيجة حدث روائي ما، أو تتداعى أحداثها على ذهنه في لحظة من اللحظات، أو يناجي نفسه ليقارنها بمصطفى سعيد . وكذلك الأمر حين ندخل في حكاية مصطفى سعيد نجد أن مصطفى سعيد – نفسه – يناجي نفسه ويتذكر أحداثًا قد تقع في ماضيه الشخصيّ القريب؛ أو في ماضي أمته منذ أكثر من ألف عام.

كل هذه التقنيات من شأنها ألاّ تجعل الزمن الروائي الرئيسي ممتدًا إلى الأمام بشكل متواتر، وإنما تعود به إلى الخلف ما بين حين وآخر، وهو ما يجعل الرواية أكثر توغلاً في أعماق الشخصيات والأحداث، ويجعل الماضي أَجَلَّ حضورًا في إطار اللحظة الزمنية الراهنة؛ وبالتالي "يشعر القارئ، كما يشعر الراوي نفسه بهذا الظل الثقيل الذي يلقيه الماضي على الحاضر، حتى ليتدخل الماضي في تقرير مصير الشخصيّات الرئيسية في الرواية" (٢).

وهذا التداخل بين الماضي والحاضر يُعمِّق من التكامل والترابط بين شخصيتي الراوي ومصطفى سعيد، فماضي مصطفى سعيد هو الذي يُشكِّل حاضر الراوي ويعيد صناعته، ومن ثم لا تفتأ أزمنة مصطفى سعيد الماضية تطارد الراوي في كل لحظة جديدة يمر بها من لحظات حاضره .

على أن بعض الأزمنة الداخلية – نفسها – يمكن أن تكون رمزًا للتكامل بين شخصيتي الراوي ومصطفى سعيد، فالسنوات السبع التي قضاها مصطفى سعيد في السجن هي نفس الفترة الزمنية التي قضاها الراوي في لندن من حيث الكمّ، بحيث يمكن اعتبار استهلال الرواية –كما يرى الدكتور محمد حسن عبد الله – معبرًا عن الشخصيتين في نفس الوقت، فعندما يقول الراوي : "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد فترة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوربا. تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير "[٣]. يصح أن يكون الكلام هو كلام مصطفى سعيد، فأهل السودان هم أهله، وفترة الغياب يمكن اختصارها في السنوات السبع التي قضاها في السجن؛ لأن "هذه السنوات كانت الحصاد المر لتجربته، وهي التي أعادته إلى القرية، ويصدق عليها أنها هي التي كشفت له عمّا غاب عنه، وعن قيمة ما تعلمه، وتلك القصة التي سيرويها " [٤].

وعلى جانب آخر قد يكون اختار وقت محدد لوقوع حدث ما هو مجرد اختيار ظرفي، لكنّ تأمله يكشف عن دلالة رمزيّة ترتبط بأحداث الرواية، وسنضرب مثالين لهذا الأمر:

أولهما: اختيار مصطفى سعيد وقت الظهيرة لكي يزور فيه الراوي (وهو وقت القيلولة والراحة الذي يندر التزاور فيه)، وقد استراب الراوي من مجيء مصطفى سعيد في هذا الوقت لدرجة جعلته يقول إنه : "لم يجئ إليّ في حمأة القيظ إلا ليقول لي شيئًا" [٥].

ووقت الظهيرة هو – في الواقع – هو الوقت الذي تختفي فيه الظلال تمامًا وتتوحد الصور تحت ضوء الشمس المتوهِّجة التي لا تُخفي شيئًا، ومن ثمّ يمكن اعتبار هذا الوقت رمزًا للمكاشفة ووضوح الرؤية التي سوف تقع – فيما بعد – بين الراوي ومصطفى سعيد، ومن ثمَّ تُعَرِّف الراوي إلى التفاصيل العميقة في حياة مصطفى سعيد، تلك التفاصيل التي سيكون لها تأثير عميق على حياته [٦].

المثال الثاني والأخير: فهو اختيار فترة **الأشهر التسعة** التي تبدأ بلحظة وصول خبر وفاة أم مصطفى سعيد إليه وهو بين أحضان امرأة، فلا يعيره أدنى اهتمام وكأن الأمر لا يعنيه، ثم بعد مرور **تسعة أشهر** يتذكّر هذا الحدث – وهو في خضمِّ صراعه مع جين موريس – فيبكي من أعماق قلبه حزنًا حتى ظنّ أنه لن يتوقف عن البكاء أبدًا [٧]. وهذا البكاء الحار هو فاتحة العودة إلى الرشد، وبداية ولادة الحنين إلى الأم (التي اعتبرناها رمزًا للوطن) وهي التي لم تكن تمثل أيَّ شيء في حياته من قبل. وقد قادته العلاقة المتوترة بجين موريس إلى هذا الشعور الذي تطوّر – فيما بعد ولادته في هذه اللحظة – إلى انتماء فعليّ تُرجِم عمليًا بقتل جين موريس، ثم العودة إلى الوطن بعد حين.

ولعل في اختيار **الأشهر التسعة** رمزًا لإعادة الولادة بعد تكوين الشخصية الجديدة المنتمية إلى الوطن، فهذه **الأشهر التسعة** كانت أشهر الحمل والتكوين التي أفضت إلى ولادة شخص جديد يستشعر الحنين والولاء إلى أمه (أو وطنه الذي لم يكن يمثل شيئًا بالنسبة له).

وهـذان المثـالان الزمنيـان اللـذان مثَّلنـا بهمـا لا يكـادان يخرجـان عـن واقعيتهمـا المحـدودة، لكنهمـا يتقـبلان التأويـل الرمـزي الـذي يتوصـل إليـه القـارئ بتأمـل، وقـد يتفـاوت القـارئون في التوصّـل إليـه؛ لكـن عـدم الوصـول إلى الدلالـة الرمزيـة المحـدودة في الـزمن الظـرفيّ – عمومًـا – لا يضـر بالروايـة ولا يقلـل مـن قيمتهـا بحـال مـن الأحوال.

(٢) ﴿ الزمن الوجداني ﴾

للزمن الروائي الأصليّ الكليّ سيرورته الفيزيقية التي تجعله مندفعًا إلى الأمام بشكل دائم (وإن انتابته فترات نكوص وارتداد إلى الخلف)، وهو زمن يُفترض أنه موضوعي لأن تأثيره على أشخاص الرواية وأحداثها واحد إذا نظرنا إليه نظرةً واقعية، فالحقبة الزمنية — من منظور واقعي — لا تعني إلا فترة دقيقة محسوبة بالمقاييس المُتعارف عليها؛ لكنها على المستوى الإنساني الذاتي تختلف من إنسان لآخر بحسب الوقائع والأحداث التي يعايشها، فقد تكون الحقبة الزمنية الواحدة قصيرةً من منظور شخصية ما، وغير متناهية في الثِقَل والامتداد بالنسبة لشخصية أخرى، وذلك إذا نظرت إليها هذه الشخصية من منظور ذاتي وجداني.

ولنأخذ من رواية موسم الهجرة إلى الشمال — على سبيل المثال — فترة زمنية محدودة في حياة الراوي (أربع ساعات تقريبًا) وهي الفترة التي زار فيها حسنة بنت محمود، ويبدو أنه اكتشف خلالها حقيقة شعوره نحوها. وقد حدد الكاتب ساعة وصول الراوي بالضبط الساعة الرابعة بعد الظهر، كما حدد ساعة خروجه من عندها تمامًا مع ارتفاع صوت المؤذن بالنداء لصلاة العشاء [٨].

ولم يكن الحوار الذي دار بين الراوي وحسنة بنت محمود — إذا قسناه بمنظور واقعي— ليستغرق هذه الساعات الأربع، فقراءة الحوار حين نعزله ونصطفيه من بين السياق السرديّ الذي يصف المشاعر والانفعالات

والأشخاص لن يتجاوز أكثر من عشر دقائق على الأكثر[٩]. وإذا كانت هذه الدقائق العشر هي زمن إدراكنا الفعليّ للحوار فإن "في مقابل الزمن الذي يستغرقه الإدراك هناك الزمن الذي يتم إدراكه، أي الزمن الذي يغطيه مضمون الرواية "[١٠].

ولعل تحديد الكاتب للوقت الذي استغرقته الزيارة بهذه الدقة (فيما على لسان الراوي) مسألة ليست اعتباطيةً، فهي – وإن كانت غير ذات أهمية كبرى للحبكة الروائية – مهمة من ناحية الإيحاء الوجداني، فالتحديد الزمني لهذه الساعات الأربع مع جلاء وجازة ما فيها من حوار سينقل إلى القارئ شعور الراوي بِقِصَر الزمن وسرعة مروره، ربما لأنه زمن نفسي محبب يقضيه مع امرأة يشعر تجاهها بشعور الحب، ومن ثمّ تمضي الساعات الأربع وكأنها لحظات قصيرة.

على أن إطالة الزمن أو تقصيره ليست التقنية الوحيدة للتعبير عن الزمن الوجداني، فقد يصوغ الكاتب الزمن الذي يتضمن حدثًا ما على نحو مجازي معين للتعبير عن شعور وجداني تجاه هذا الحدث، ومن ذلك وَصْف السرد الروائيّ للحظة الغروب أثناء حوار الراوي مع حسنة بنت محمود، حيث يقول:

> **"بدأ الحديث بطيئًا متعسرًا ، مضى كذلك والشمس تنحدر نحو المغيب ... وانتشر دم المغيب فجأة في الأفق الغربي كدماء الملايين ماتوا في حرب عارمة نشبت بين الأرض والسماء . وانتهت الحرب فجأة بالهزيمة، ونزل ظلام كامل مستتب احتل الكون بأقطابه الأربعة، لم يبق إلا الصوت الذي دفأته الألفة،**

والعطـــر الخفيـــف كينبـــوع قـــد يجـــف فـــي أي لحظة" (١١).

إن السـرد يصـوِّر (علـى لسـان الـراوي) لحظـة الغـروب – مجازيًـا – وكأنهـا معركـة بـين النـور والظـلام يمـوت فيهـا ملايـين الشـهداء؛ لكنهـا تنتهـي بالهزيمـة وهبـوط الظـلام المسـتتب علـى الكـون كـاملاً بأركانـه الأربعـة. وهـذا الظـلام الـذي انتهـت بـه لحظـات الغـروب يصـح اعتبـاره ظلامًـا نفسـيًا جـثم علـى نفـس الـراوي، غـير أن هـذا الظـلام النفسـي غـير مُـبرر ولا معـروف الأسـباب، كـل مـا يمكـن أن نشـعر بـه هـو حالـة مـن الحـزن والألم الـذي يعانيـه الـراوي في هـذه اللحظـة، والـتي يمكـن أن نعتبرهـا تعبـيرًا عـن الحـبّ الـذي يعانيـه تجـاه حسـنة بنـت محمـود، ذلـك الحـب الـذي لا يجـد إلا قلـيلاً مـن الأمـل في الصـوت المنبعـث مـن بـين جوانـب الظـلام والعطـر الخفيـف المعـرّض للجفـاف في أي لحظـة مـن اللحظات.

ولعـل هـذه الصـورة الرمزيّـة لوقـت الغـروب حالـة مـن الوجـد لشـعور الـراوي بقـرب افتقـاد حبيبتـه؛ لأن ود الـريس طلـب الـزواج منهـا وهـو يشـعر أنهـا لـن تملـك دفـع هـذا الـزواج عـن نفسـها، أو لعلهـا رمـزٌ لإحسـاسٍ غـامضٍ بالمصـير الـذي ينتظـر حسـنة بنـت محمـود..، أو مـا شـابه ذلـك مـن المـبررات. وقـد كـان الكاتـب موفّقًـا في إضـمار المـبررات، فهـذا الإضـمار يجعلنـا نستشـعر غمـوض الصـورة المجازيـة الرمزيّـة المتـوائم مـع غمـوض الحالـة النفسـيّة الـتي تعتمل في صدر الراوي.

وقـد وردت بقايـا هـذه الصـورة – نفسـها – في سـياق جديـد، وإن كـان واضـحًا ومُـبررًا بشـكل أكـبر مـن هـذا السـياق

الـذي أسـلفنا القـول فيـه، فهـي تـرد في نهايـة لقائـه مـع حسـنة بنـت محمـود؛ وهـو يتهيـأ للقيـام مـن مجلسـه ثم يتهالـك تحـت وطـأة مشـاعره سـاقطًا علـى المقعـد، وهـو يُفكِّـر في مصـير حسـنة بنـت محمـود وقـد وقعت في أحضان ود الريس:

" الظـــــلام كثيـــــف وعميـــــق وأساســـــي، ولـــيس حالـــة ينعـــدم فيهـــا الضـــوء، الظـــلام الآن ثابـــت كـــأن الضـــوء لـــم يوجـــد أصـــلاً، ونجـــوم الســـماء مجـــرد فتـــوق فـــي ثـــوب قـــديم مهلهـــل، العطـــر أضـــغاث أحـــلام، صـــوت لا يســـمع مثـــل أصـــوات أرجـــل النمل في تل الرمل" (١٢).

وفي موضع جديد تأتي صورة الغروب – أيضًا – ولكن بشكل مختلف:

" وانتهـــت الحـــرب فجـــأة بالنصـــر، شـــفق المغيـــب لـــيس دمًـــا ولكنـــه حِنّـــاء فـــي قـــدم المـــرأة، والنســـيم الـــذي يلاحقنـــا مـــن وادي النيـــل يحمـــل عطـــرًا لـــن ينضـــب فـــي خيـــالي مـــا دمـــت حيًـــا. وكمـــا تحـــط قافلـــة رحالهـــا حططنـــا رحلنـــا... انتهـــت الحـــرب بالنصـــر لنـــا جميعًـــا فـــي ليلـــة مثـــل هـــذه تحـــس أنـــك تســـتطيع أن ترقـــى إلـــى الســـماء علـــى ســـلم من الحبال"(١٣).

وردت هـذه الصـورة المجازيـة لغـروب في سـياق جـدّ مختلـف عـن السـياق السـابق، حيـث جمـع الغـروب مجموعـةً مـن المسـافرين في الصـحراء تحـابوا وائتلفـوا وتلاقـوا علـى اخـتلاف مشـاربهم وتوجهـاتهم

وأوضاعهم الاجتماعية، وانصرفوا قبيل الفجر، فالحدث الذي تضمّنه الغروب هو حدث تآلف أهل السودان وتحابهم، ولذا تغيّرت الصورة؛ فالغروب الذي كانت حُمرته دماء ملايين الشهداء وانتهى بالهزيمة: تغدو حمرته الحنَّاء في قدم المرأة منتهيًا بالنصر، وهو نصر جماعي في مقابل هزيمة تكاد تكون فرديّة في السياق السابق.

ونختتم حديثنا عن الزمن الوجداني بالإشارة إلى كونه أَجْلَى وأوضح رمزيًا من الزمن الظرفيّ، وفي الزمن الظرفيّ قد لا ينتبه القارئ إلى أي أبعاد رمزية ويتقبّل الزمن بواقعية تامة، غير أن الزمن الوجداني تتضاءل قيمته الفنية تمامًا إذا تقبلناه من منظور واقعي محض، على الأخص حين يكون مطروحًا بشكل مجازي على نحو ما أشرنا إليه.

(٣) الاسترجاع

تتحقق تقنية الاسترجاع عندما "يترك الراوي مستوى القصّ الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها" [١٤]. ويحقق الاسترجاع مفارقةً زمنية قد تبدو "وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك" [١٥]؛ لكن الوظيفة قد تختلف إذا قسنا مقدار ما يسميه جيرار حنيت بمدى المفارقة الزمانية، ويقاس هذا المدى بمقدار ما تذهب إليه المفارقة الزمنية بعدًا أو قربًا عن اللحظة الحاضرة التي تتوقف فيها القصة الأساسية لتخلي المكان للحدث المُسْترجَع[١٦].

وعندما يكون الحدث المُسترجَع موغلاً في القِدم أو مرتبطًا بأحداث تاريخية واقعية لا تتصل اتصالاً مباشرًا بشخوص الرواية يخرج عن وظيفة تنوير الحكاية الأساسية وإكمال ثغراتها بأحداث من الماضي، ويجوز اعتباره رمزًا يُعمِّق الحدث الحاضر بحدث تاريخي يتوازى معه. ومن هذا القبيل استرجاع مصطفى سعيد أثناء محاكمته بقتل جين موريس (التي كانت في منتصف أربعينات القرن العشرين تقريبًا) لأحداث تاريخية بعضها قريب العهد، والبعض الآخر يعود إلى ما قبل ميلاد المسيح عليه السلام :

" عندما جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة اتبرا قال له: (لماذا

جئت إلى أرضي تسرق وتنهب ؟) الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئًا... إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك اللنبي وهي تطأ أرض القدس" [١٧].

يسترجع مصطفى سعيد أثناء محاكمته أحداثًا متفرقة في التاريخ، لكنها تلتقي حول محور واحد هو محور الاستعمار وسلوكه الهمجي الذي يُزيِّف الحقائق حتى يصبح المُستعمِر صاحب حق، ويغدو المُسْتعمَر المناضل إرهابيًّا يسرق وينهب ويدمّر!

وهذه اللحظة التاريخية القريبة من حدث المحاكمة إلى حد ما تتراجع لتأتي مكانها لحظة تاريخية أكثر إيغالاً في الماضي (معركة قرطاجنة ٢١٠ قبل الميلاد)، ثم تنسحب هذه اللحظة القديمة لتحل محلها لحظة أخرى تعود إلى الحرب العالمية الأولى حين دخل اللورد اللنبي أرض القدس.

هذه اللحظات التاريخية المتداخلة التي يبدو فيها الوجه الغربي القبيح توقع في نفس القارئ أنَّ التاريخ (أو الزمن) لا يتقدم إلى الأمام، وإنما يدور دورات أزلية ميكانيكية تتكرر خلالها الأحداث بنفس الكيفية، وإن اختلف الزمان والمكان والشخوص. وهذه المحاكمة نفسها هي لحظة من اللحظات التاريخية الأزليّة التي يُعاد تكوينها، فالمحكمة "ما هي إلاَّ قناع حضاري يخفي الغرب المستعمر وجهه الحقيقي خلفه" [١٨]، فالمدعي العمومي: **سير آرثر هغنر** الذي يتهم مصطفى سعيد بأنه رجل أناني انصبت حياته كلها على طلب اللذة، وهو — نفسه — وغد باعترافه الشخصي، محب لكل

وغد على شاكلته، وصاحب مغامرات نسائية وجنسية كبيرة [١٩]، وكذلك بروفسور: **ماكسور فستر كين** محامي مصطفى سعيد كان يكرهه كراهية عميقة ويصرح له بهذه الكراهية ومع ذلك يناضل اليوم لإنقاذه من المشنقة – مُضِلاً ومسفسطًا – لا حبًا فيه ولكن تحقيقًا لمجد شخصي لذاته[٢٠]. ومصطفى سعيد هنا يعكس الأدوار ويقوم من خلال استرجاعه التاريخي بمحاكمة الغرب من خلال التاريخ بدلاً من أن يكون هو المُحاكَم.

وفي موضع آخر من الرواية نجد استرجاعًا تاريخيًا مشتركًا يتم عند اللقاء الأول بين مصطفى سعيد وآن همند، حيث تعود الشخصيتان من لندن في أواخر عشرينيات القرن الماضي أو ثلاثينياته تقريبًا إلى بغداد في عهد المأمون، وتتحول آن همند إلى جارية تُدعى سوسن، يقول مصطفى سعيد وقد التقى آن همند:

" أخيرا وجدتك يا سوسن. إنني أبحث عنك في كل مكان، وخفت ألا أجدك أبدًا. هل تذكرين؟ قالت بعاطفة لا تقل حدة عن عاطفتي حدة: كيف أنسى دارنا في الكرخ في بغداد على ضفة نهر أيام المأمون؟ أنا أيضًا تقفيت أثرك عبر القرون وكنت واثقةً أننا سنلتقي، وها أنت ذا يا حبيبي مصطفى لم تتغير منذ افترقنا... ورغم إدراكي بأنني أكذب فقد كنت أحس أنني بطريقة ما أعني ما أقول، وأنها هي أيضًا رغم كذبها فإن ما قالته هو الحقيقة، كانت تلك لحظة من لحظات النشوة

النـادرة، لحظـة تتحـول فيهـا الأكاذيـب أمـام عينيـك إلـى حقـائق، ويصـبح التـاريخ قـوَّادًا، ويتحول المهرج إلى سلطان" (٢١).

يَـدَّعِي البطـل مصـطفى سـعيد وفتاتـه آن همنـد أنهمـا منحـدران إلى لنـدن القـرن العشـرين بعـد مشـوار طويـل في القـرون ابتـدأ مـن عصـر المـأمون العبّاسـي. وهـا قـد تعارفـا والتقيـا أخـيرًا. وآن همنـد –كمـا ذكرنـا سـابقًا – هـي فتـاة إنجليزيـة مهتمـة بـالأدب العـربي، تـدرس اللغـات الشـرقيّة. ومـن ثمّ كـان مـدخل مصـطفى سـعيد إليهـا، فهـو – باعتبـار شـرقيّته – محـور مـن محـاور اهتماماتها.

مصـطفى سـعيد وآن همنـد كلاهمـا راغـب في لقـاء الآخـر، فهـو يهـدف إلى الانغمـاس في الحضـارة الأوربيّـة واقتحامـه وفـرض نفسـه عليهـا، وهـي منقـادة إلى منـاطق شـرقيّة مشـوّقةٍ ومجهولـة، ولـذا اسـتمرأ كلاهمـا الكـذب، واختـارا لحظـة زمنيـة عميقـة في التـاريخ ليرتـدا إليهـا هنالـك في الكـرخ علـى عهـد المـأمون. ولعـل اختيارهمـا الارتـداد إلى ذلـك الـزمن واسـترجاعه دون سـواه لأن عصـر المـأمون هـو العصـر الـذهبي للترجمـة وتعـرّف العـرب علـى الحضـارة الغربيّـة اليونانيـة الرومانيـة، وهـذه نقطـة لقـاء يصـح أن تجمـع بـين مصـطفى سعيد وآن همند.

ويكـون الارتـداد إلى هـذه اللحظـة التاريخيـة المـُختَلقة الـتي يكـذب فيهـا الـبطلان ويتماديـا في الكـذب – مـع إحساسـهما بأنهمـا صـادقان – رمـزًا للـوهم الـذي يدعيـه المروجـون للتمـازج الحضـاري، أو قـدرة حضـارة مـا علـى احتـواء الأخـرى، لأن هـذه اللحظـة التاريخيـة

المـــُسترجعة المـــُخْتَلَقَة لحظـــة تتحـــول فيهـــا الأكاذيـــب إلى حقـــائق، ويصـــبح التـــاريخ قـــوَّادًا (علـــى حـــد قـــول مصـــطفى سعيد الذي أشرنا إليه).

(٣) ﴿ الاستباق ﴾

المقصود بالاستباق: "القفز إلى الأمام"[٢٢]، وهو يتحقق في رواية موسم الهجرة إلى الشمال بشكل رمزي؛ لأن الرواية لا تقطع الأحداث قفزًا إلى الأمام وصولاً إلى حدث مستقبليّ ثم تعود لاستئناف زمن الرواية الكلي حتى تلتقي بالحدث الذي سبق تقديمه؛ لكنها تُقدِّم حدثًا غامضًا أو غير مفهوم تمامًا ليكون رمزًا مُبْهمًا لحدث مستقبلي في طريقه إلى الوقوع، وهكذا "يشير النص في أحيان كثيرة إلى شيء آخر غير ما يُظهره أو غير ما يظهر أنّه يعنيه، وهنا يتوجّب على الطرف المتلقّي أن يفكّ ألغاز اللغة الرمزية، ولكي يبلغ مراده هذا لا بد له أن يأخذ بعين الاعتبار انتقال النص من السرد المباشر إلى الإيحاء أو التشبيه أو التمثيل" [٢٣].

وفي موسم الهجرة إلى الشمال حدثان استباقيّان **أولهما** إشارة غامضة جاءت على لسان مصطفى سعيد عندما تعرَّف على إيزابيلا سيمور في شهر من شهور صيف لم يأت مثله تحت شمس يونيو الحارقة من قبل، وقال بعد أن استطاع الإيقاع بها : "النيل، ذلك الإله الأفعى قد فاز بضحية جديدة " [٢٤]. وهذه العبارة إرهاص بمصير مصطفى سعيد نفسه الذي غرق – أيضًا – في شهر من أشهر الصيف (يوليو تحديدًا) خلال فيضان لم يأت مثيل له، وفاز النيل به فأوقع ضحيةً جديدة [٢٥].

وبمزيد من التأويل يمكن أن نقول إن الرواية من خلال هذه الإشارة الرمزيّة توحي بأن مصطفى سعيد كان يسعى إلى مصيره بنفسه، وأن انغماسه العنيف والمُدمِّر في الحضارة الأوربيّة هو الذي أدى به في النهاية إلى هذا المصير الذي جعله – فيما بعد – غير قادر على استئناف الحياة في وطنه.

أما **الاستباق الثاني والأخير** فهي حادثة التقاء الراوي برجال الشرطة وهو في طريقه إلى الخرطوم، وكانت هذه الفرقة متوجِّهة للقبض على امرأة قتلت زوجها:

" قالوا إن امرأة من قبيلة المريصاب قتلت زوجها والحكومة ذاهبة لتقبض عليها ما اسمها .. ما اسمه .. لماذا قتلته .. لا يعلمون، فقط إنها من قبيلة المريصاب، وأنها قتلته، وأنها زوجها. ولكنهم سيعرفونها .... كلهم سيعرفون اسمها، فليس كل يوم تقتل امرأة رجلاً، بله زوجها" (٢٦).

وفي هذا المشهد "إرهاصٌ بجريمة القتلِ الطقسيّةِ التي سترتكبُها حسنة بنت محمود أرملةُ مصطفى سعيد"(٢٧)، والتقديم بهذا المشهد الاستباقيّ المُسْتَنْكر من الشخصيات الشاهدة له يُمهِّد لاستنكار جريمة القتل الثانية التي هي في طريقها إلى الوقوع، وهذا الاستنكار والخجل هو الذي دفع أهل القرية إلى التكتُّم على الجريمة وعدم إبلاغ الشرطة.

وقد يجوز لنا استقبال هذين الحدثين الاستباقيين اللذين اشرنا إليهما بشكل واقعي في إطار السياق السردي الذي وردا فيه؛ غير أن الاكتفاء بهذا السياق المحدود سيؤدي – دون شك – إلى ضحالتهما بحجب الهالة الرمزية التي تحف بهما.

هوامش وتعليقات

(١) **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٩٧م، ص: ٤٧

(٢) **أيديولوجيا المصالحة..، عصام بهيّ**، مجلة فصول ، العد سابق الذكر ص: ٢٠١

(٣) راجع: **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣١٠ (سبق ذكره)، وانظر العبارة التي قالها الراوي في **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ٥

(٤) **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣١٠ (سبق ذكره).

(٥) راجع: **موسم الهجرة إلى الشمال** ، ص: ١٣

(٦) راجع: **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣١١ (سبق ذكره).

(٧) راجع: **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١٨٩ و ١٩٠

(٨) راجع: **السابق**: ص: ١٠٩ ، ص: ١١٩

(٩) راجع: **السابق:** من ص: ١٠٩ إلى ص: ١١٩

(١٠) **الزمن والرواية**، أ. أ مندولا، ص: ٨٤

(١١) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١١٠ و ١١١

(١٢) **السابق**، ص: ١١٥

(١٣) **السابق**، ص: ١٣٧

(١٤) **تيار الوعي في الرواية المصريّة المعاصرة**، د. محمود الحسيني، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، ١٩٩٧م، ص: ٨٦

(١٥) **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، جيرار جنيت، ص: ٦١ (سبق ذكره) .

(١٦) راجع: **السابق:** ص: ٥٩

(١٧) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١١٧

(١٨) **آفاق الرواية، البنية والمؤثرات**، محمد شاهين، ص: ٩١ (سبق ذكره).

(١٩) راجع: **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١١٦

(٢٠) راجع: **السابق**، ص: ١١٦

(٢١) **السابق:** ص: ١٧١

(٢٢) **تيار الوعي في الرواية** .. ، د. محمود الحسيني، ص: ٨٧ (سبق ذكره) .

(٢٣) **نظريات القراءة** ... ، د. حسن مصطفى سحلول، ص: ٦٦ (سبق ذكره) .

(٢٤) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ٥١

(٢٥) راجع: **السابق**، ص: ٥٨ ، وقد أستطاع مصطفى سعيد الإيقاع بها بعد شهر من معرفته بها، يقول: " أدرت مفتاح الباب بعد شهر من حميّ الرغبة " **موسم الهجرة**، ص: ٥٥ . وهذا يعني أن مدلول عبارته الرمزيّة قد تحقق في شهر يوليو، وهو نفس الشهر الذي غرق فيه في النيل.

(٢٦) **السابق**، ص: ١٣٥

(٢٧) **نظريات القراءة** ... ، د. حسن مصطفى سحلول،ص: ٥٥ (سبق ذكره) .

الفصل الرابع– الأحداث

الرواية مجموعة من الأحداث المتضامّة التي تُشَكِّلُ حكاية كبيرة. والحكاية الكُليّة للرواية ليس من الضرورة بمكان أن تكون حكايةً رمزيّة؛ لكن بعضًا من أحداثها الداخلية قد تتضمَّن – إضافة إلى تكوينها الواقعيّ – دلالات رمزيّة تخدم الدلالة الرئيسية أو الرؤية الفكرية التي تقوم عليها الحكاية.

وفي موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الأحداث التي يمكن أن نفهمها رمزيًا إضافة إلى أبعادها الواقعيّة التي تقوم عليها الحكاية، وفيما يلي بيانها:

(١) الممارسات الجنسيّة

في موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الممارسات الجنسيّة التي يُمكن أن تؤخذ بمعناها الحرفيّ الواقعيّ؛ وهي – حين تؤخذ بحرفيّتها – قد تُسهم في إنماء الحكاية وتطويرها وإثرائها بأبعاد نفسيّة ذات صلة بالجوانب الإنسانية لأبطالها، غير أنّ فهمًا أعمق للرواية يجعلنا نرتقي بتأويل هذه الممارسات الجنسيّة إلى مستوى رمزيّ يُعمِّق دلالتها، فيؤخذ الجنس – من هذا المنظور – على أنه مجرد دلالة وإيماء غير مباشر إلى معنى قائم بذاته أو فكرة بعينها أعلى من المستوى الحِسيّ المادي للممارسة الجنسيّة نفسها.

وفي موسم الهجرة إلى الشمال نمطان من أنماط الجنس أحدهما يخص مصطفى سعيد، والآخر يخص ود الريِّس وعبد الكريم (عم الراوي). وقد أشرنا من قبل إلى أن الجنس عند مصطفى سعيد هو تعبير رمزي يدل على الاقتحام والدخول أو التداخل والانغماس والوصول إلى الأعماق مع الحضارة الأوربيّة التي تعبر عنها النساء الأوربيّات، وقد يُفهم هذا البعد الرمزيّ من الأبعاد الحسِّية الماديّة للجنس من حيث كونه التحامًا واندماجًا حميمًا بين جسدين .

وحين نفهم الجنس من هذا المنحى الرمزيّ نفهم لماذا ترفضه حسنة بنت محمود (التي سبق أن اعتبرناها رمزًا للوطن) حين يكون القائم به ود الريس، وقد تتقبله – في إطار الزواج – من مصطفى

سعيد، وكان من الممكن أن تتقبله من (الراوي) إذا تم زواجه منها، فهي بعد أن التصقت بمصطفى سعيد والتحمت به أصبحت كائنًا حضاريًا بتأثيره المفرط فيها، وهي حين تلتصق وتلتحم بود الريس ستتخلى عن هذا الجانب الحضاري وترتد إلى البدائيّة والتخلّف من جديد.

وهذا الفهم الرمزي للجنس على أنه التحام حضاري بين طرفين يمكن أن نؤول معه عبارة الراوي :

> **"تخيلت حسنة بنت محمود أرملة مصطفى سعيد – هي المرأة نفسها في الحالين – فخذان بيضاوان مفتوحان في لندن، وامرأة تئن تحت ود الريس في قرية مغمورة الذكر عند منحنى النيل. إن كان ذلك شرًا فهذا أيضًا شر"**[1].

فهو لا يقبل أن يرتمي (الوطن / حسنة بنت محمود) ارتماءً كليًا في أحضان الغرب، بحيث تصبح فخذين أبيضين مفتوحين في لندن (وقد انسلخت عن هويتها فغدت سُمْرتها بياضًا). ولا يقبل أن تصبح جاريةً يفترشها ود الريس فتتشرب تخلّفه ورجعيّته؛ إن كلا الأمرين شر من وجهة نظره.

وقد نستطيع أن نفهم تَمَنُّع **حسنة بنت محمود** وتأبيها على ود الريس وامتناعها عن فراشه بعد زواجهما (لمدة أسبوعين) شعورًا بذاتها الأعلى وكبريائها الحضاريّ إذا وضعنا هذا التمنّع في موضع التوازي مع تمنّع **جين موريس** على مصطفى سعيد وتعاليها عليه (لمدة شهرين) بعد زواجهما للسبب نفسه (عنيت الشعور بعلوّ الذات وكبرياء الحضارة).

على أن للجنس – إضافة إلى إشارته الرمزيّة إلى التداخل الحضاري – يمكن أن يرمز – أيضًا – إلى البدائيّة والتخلّف. وقد تتضح هذه الدلالة حين نقارن بين جنس مصطفى سعيد وجنس ود الريّس؛ فمصطفى سعيد يريد أن ينتقم من الحضارة الأوربيّة التي رفضته عِرقيًا ولم تُفسح له مكانًا بين صفوة رجالها المتميزين رغم عبقريته ونبوغه. وهو يُعَبِّر عن هذا الانتقام بممارسة الجنس مع النساء الأوربيات، لأنه – حينئذٍ – يقتحم الحضارة ويفرض نفسه عليها، ويهينها بوجده داخلها ببشرته السوداء وثقافته الشرقيّة .

وتبدأ دلالات الانتقام من بُعْدٍ واقعي يتمثل في طبيعة الفهم الشرقيِّ لممارسة الجنس مع المرأة، فالرجل الشرقي يعتليها ويفترشها وينظر إليها نظرة احتقار ودونية حين يراها بغيًا عاهرة، وهذا ما يقوله مصطفى سعيد عن آن هموند متشفيًا: **"حولتها في فراشي إلى عاهرة"**[٢].

ثم تتنامى هذه الأبعاد الواقعية متخليةً عن واقعيتها لتصبح رمزيّة حين يصبح هذا الجنس هاجسًا فكريًا وثقافيًا يحمل طموحًا أيديولوجيًّا هادفًا لا مجرد نزوة لحظيّة عابرة سرعان ما تخبو وتتضاءل، يقول مصطفى سعيد:

> **" إلى أن يرث المستضعفون الأرض، وتسرح الجيوش، ويرعى الحمل آمنًا بجوار الذئب.. إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا ، سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية"** [٣].

أمَّا ود الريّس فالجنس بالنسبة له شهوة عارمة لا تحمل أي بعد ثقافي أو فكري، فممارسته للجنس تُعبِّر عن الجانب البدائي

الحيواني عند الإنسان، جانب الفحولة والقدرة الجنسية، ولذا فهو يميل إلى كل النساء: جوارٍ وأحرار، مصريات، حبشيات، شوام، من قبلي ومن بحري، ويتوق توقًا إلى الأوربيات اللائي لم يجربهن، ويَعْجَب أن الراوي عاش في بلاد الأوربيين ولم تكن له تجارب جنسيّة، بل ولا يمانع أيضًا من الممارسة الجنسيّة مع القبيحات، إذ لا يعنيه في المرأة إلا أنها امرأة، يأخذها حيثما اتفق قائلاً "**الفحل غير عوَّاف**" (٤).

وإذا وضعنا طبيعة الدافع الجنسيّ موضع الاعتبار يمكن أن نُبَرِّر جنس مصطفى سعيد بأنه (**رغبة جنسيّة**)، أما جنس ود الريس فهو (**احتياج جنسيّ**)، والفرق بين الرغبة والاحتياج يكمن في كون الرغبة مرتبطة بموضوع محدد، أما الاحتياج فهو ضغط جنسي عارم يتطلب التصريف دون ارتباط بأي موضوع، وقد يكون هذا التصريف عشوائيًا، بينما لا تكون هذه العشوائية إذا ارتبط الجنس بثقافة ما (٥).

والرغبة الجنسية عند مصطفى سعيد تقوده إلى النساء الأوربيات تحديدًا، وربما إلى نوعية محددة من الأوربيات المثقفات اللائي يتفهَّمن قضيته، أو يجد معهن بعض النقاط المشتركة التي تسمح لثقافته الشرقية أن تتسلل إليهن، وهذا البُعد الثقافي – تحديدًا – هو الذي يُملي على مصطفى سعيد رغبته الجنسيّة، "ولا يمتلئ الدافع الجنسي بدلالاته العظيمة إلا بتحالفه مع دوافع أخرى غير جنسية. وما لم يتحالف على هذا النحو فإنه لا يكون عاملاً من عوامل تشكيل الثقافة" (٦).

ولمزيد من التفرقة بين هذين النمطين من الجنس يمكن أن تتضح الأمور إذا اصطدم الدافع الجنسي (رغبةً أو احتياجًا) بعقبة، وقد حدث هذا الأمر مع مصطفى سعيد وود الريس كليهما؛ عندما اصطدم الأول بجين موريس (التي لم تكن اختيارًا موفّقًا بحيث تكون

نموذجًا تنطبق عليها معاييره الجنسية التي تسمح بالاندماج الحضاري)، واصطدم الثاني بحسنة بنت محمود (وهي التي لم تتقبل بتكوينها الثقافي – أيضًا – معاييره البدائية الرجعية التي تقوده إلى الجنس).

والمُفترض – ردًا للفعل – في هاتين الحالتين المعطَّلتين استنهاض الساديّة أو القيام بالاغتصاب؛ إذ يغلب ظهور رد فعل عنيف "عندما تلاقي نزوة جنسية ملحاحة مقاومةً شديدةً..، أو عندما تعوقها عقبات أخرى عن تحقيق هدفها"(٧). وقد ظهرت هذه العدوانيّة – بالفعل – ببشاعة شديدة عند ود الريس(٨)؛ لكنها لم تظهر أبدًا عند مصطفى سعيد، فقد كان حريصًا على أن تكون الرغبة مشتركة من الطرفين، وان يتصرف بدهاء واحتيال حتى يكون بتكوينه الشخصي والعرقي والثقافي مرغوبًا فيه رغبة قويةً من الطرف الآخر، فهذا مما يُرْضِي غروره ويداوي كبرياءه المجروح.

وحين تمرّدت جين موريس وحالت دون تمتّعه بجسدها شهرين لم يحاول اغتصابها؛ بينما لم يطق ود الريس أكثر من أسبوعين حاول بعدهما اقتحام حسنة بنت محمود بعنف وجنون أودى بحياة كل منهما. وهذا العنف وتلك الحاجة الجنسيّة العارمة التي لا تحكمها ضوابط ثقافية أو ذوقيّة تردنا إلى الجنس الغريزي عند الإنسان البدائي؛ بما يجعل الجنس عند ود الريس رمزًا للتخلف والرجعية، وعلى العكس تمامًا نجده عند مصطفى سعيد رمزًا لاقتحام الحضارة الغربية ومحاولة الاندماج فيها فارضًا عليها جيناته الشرقيّة.

(٢) العقم والخصوبة

ترد ثنائية (العقم والخصوبة) في كثير من مواضع الرواية على المستوى الإنساني والحيواني والنباتي. وتُعَبِّر الخصوبة عن معنى إيجابي يدور في إطار الامتداد والاستمرار والعطاء، بينما تدور دلالة العقم في إطار سلبي داخل دائرة الفناء والزوال وعدم القدرة على الاستمرار.

ونستطيع استشفاف أبعاد رمزيّة بشكل أكبر في أحداث (العقم والخصوبة) كلما ابتعدنا عن الحيِّز الإنساني؛ فحديث الرواية عن العقم الإنساني (كما هو الحال عند عائلة رونسن – مثلاً – التي لم ترزق بالأطفال) قد لا يحفِّزنا – نحن القارئين – كثيرًا للتأويل العميق بحثًا عن دلالة رمزية مخبوءة بالقدر نفسه الذي يحفزنا به عقم (حمارة العم عبد الكريم)، بحيث يكون القارئ أميل إلى تقبل الحدث الإنساني الأول بشكل واقعي، لكنه يظل قلقًا تجاه الحدث الأخير، وفي حسبانه أن الكاتب لم يأت به اعتباطًا، وأن ثمة دلالةً رمزيةً ما يقصدها من وجود هذه (الحمارة العقيم) وإن أمكن تقبله بشكل واقعي تمامًا.

وقد يكون العقم عند (عائلة روبنسن) ذريعةً واقعية لإحكام الحبكة الروائية بحيث نتقبل – دون امتعاض – عطفها الزائد على مصطفى سعيد واهتمامها به على أن هذا العطف والاهتمام ظاهرة واقعية اجتماعية قوامها التعويض النفسي؛ لكن

هـذه الحادثـة الاجتماعيـة – في حيِّزهـا الـواقعي – تحمـل أبعـادًا دلاليـة تخـوِّل لنـا أن نفهـم أن مصـطفى سـعيد – وإن كـان ربيـب هـذه الأسـرة ومتلقيًـا للثقافـة العربيـة عنهـا – لـن يكـون امتـدادًا عربيًـا لهـا؛ لأن ثقافتـه العربيـة المـأخوذة عنهـا هـي ثقافـة هجـين وليسـت ثقافـة أصـيلة مـأخوذة مـن المنبـع، كمـا أنـه فشـل – بالفعـل – في أن يكـون امتـدادًا إنجليزيًـا لهـا؛ لأن المجتمـع الإنجليـزي يـرفض تمامًا فكرة الإنجليزي الأسود.

ومـن هنـا نقـول إن حـدث العقـم عنـد (عائلـة روبنسـن) – وإن كـان واقعيًـا تمامًـا – يجعلنـا نتصـوّر مصـطفى سـعيد – بشـكل رمـزي – وكأنمـا هـو اللقـيط المـتُبنَّى الـذي يحمـل – بحكـم خِلْقَتِـهِ وتكوينـه البيولـوجي – جينـات قومـه وأسـرته الحقيقـة الـتي لا يملـك فكاكًـا منهـا، كمـا يحمـل مـن أسـرته الـتي تبنتـه – بحكـم التربيـة والانتمـاء الاجتمـاعي المزعـوم – ملامـح خُلُقِيّـة لا تؤهلـه تمامًـا للانتماء المُعترف به من المجتمع.

وعلـى جانـب آخـر لم تحمـل الحيـاة الجنسـية الهائلـة الضـخمة الـتي عاشـها مصـطفى سـعيد في لنـدن أي خصـوبة؛ بحيـث تـؤدي إلى أبوّتـه لطفـل يُسْـتَنْبت في أحشـاء أيٍّ مـن عشـرات النسـاء اللائـي أقـام معهـن علاقـات جنسـيّة كاملـة متكاملـة، مـع أن هـذه الأبـوة قـد تكـون مـدعاةً لانتمائـه إلى المجتمـع الإنجليـزي بشـكل أكـبر وأعمـق، فـالروابط الـتي سـتربطه بـالمجتمع الإنجليـزي – إذ ذاك – هـي روابـط الـدم الـتي تجعـل لـه امتـدادًا انجليزيًـا يحمـل جيناتـه الشـرقية؛ لكـن أمـرًا كهـذا لم يحـدث، لأن محاولـة انتمائـه للمجتمـع الإنجليـزي وتداخله معه بهذا الشكل هي – في حد ذاتها– محاولة عقيم.

وعلى العكس تمامًا نجد هذه الخصوبة قد تحققت بممارسته الجنسية – في إطار الزواج – مع حسنة بنت محمود، فقد أولدها غلامين أحدهما يحمل اسم أبيه، والآخر يحمل اسم أبيها، وكان حريصًا على انتمائهما إلى بلادهما وتجنيبهما مشقة السفر[٩]. فالانتماء إلى الوطن والعودة إلى المنبع هي التي أثمرت وأدت إلى هذه الخصوبة والامتداد.

وحين زُوِّجت حسنة بنت محمود مُرغمةً من: ود الريس لم تستجب – بعد زواجها منه – لمراوداته الجنسية؛ لأنها لا تريد أن تجعل له امتدادًا منها يطيح بتكوينها الثقافي والفكري الجديد، ولم يكن لها أن تقضي على فكرة الخصوبة الكبيرة التي يتمتع بها ود الريس التي أثمرت عشرات الأبناء من عشرات الحريم (وهو ما يمكن أن نعتبره رمزًا لخصوبة الجهل والتخلّف والرجعيّة في بلادنا العربيّة)؛ لم يكن لها أن تقضي على هذه الخصوبة والفحولة إلا عنفًا وقسرًا بعد أن فشلت محاولات التمنّع والابتعاد، ومن ثمّ كان تعقيمه الذي أودى بحياته حين لم تكتف بقتله، لكنها أمعنت في هذا القتل بحيث استأصلت آلة فحولته [١٠].

وهذا الاستئصال من العبث أن نجعله حادثًا عفويًا صغيرًا بين مجريات الأحداث الكبرى في الرواية، فهو حادث لافت جدًا للأنظار بشذوذه وانحرافه عن المألوف، وهذا الشذوذ لا يصح تجاوزه دون استنطاقه والبحث عن دلالته الرمزيّة، فهذا الحدث –على ثانويته – يحمل دلالة رمزية يجوز اعتبار فحواها

تعقيم الجهل والتخلّف والرجعية تأثرًا بفكر مصطفى سعيد وتحضّره الذي أخذ خطًا سليمًا في مرحلته الأخيرة، وانتقل من بعده إلى زوجته حسنة بنت محمود، التي جعلها هي وأبنائها تحت وصاية الراوي.

أما العقم الحيواني فقد ظهر في (حمارة العم عبد الكريم) التي لاحظ الراوي وجودها بين حمير أهله، وعندما سال عنها علم أن العم عبد الكريم قد استبدلها بحمارته البيضاء، وأنه معجب بها جدًا رغم انتقاد أهله له وقولهم عنها إنها حمارة عقيم **"ولا خير في حمارة لا تلد"** [١١].

لقد أشرنا – من قبل – إلى أن عبد الكريم هو صورة من ود الريس، وهو – تبعًا لهذا – يمكن أن يكون رمزًا للتخلّف والرجعية، وهو حين يستبدل بحمارته البيضاء الولود (وفي البياض صورة للنقاء والفطرة الصافية) أخرى سوداء عقيم (وفي السواد صورة للكدرة والشر) فهو يُبرز دلالةً رمزيّة تُرهص بقرب تقاعده، فالحمار هو وسيلة المواصلات الأساسية للفلاح، ووسيلة تحقيق وجوده من خلال كسبه حين ينتقل بها إلى حقله، واجتماعيته حين يتواصل ويلتقي مع مجتمعه انتقالاً على ظهرها، وهذه الحمارة العقيم – وإن كانت قوية كالجواد – حتمًا ستشيخ دون أن يكون لها امتدادٌ وبقاء؛ لأنها عقيم.

وسوف تتضح رمزية هذه الحمارة العقيم بشكل أكبر عندما نلاحظها في موضع آخر من مواضع الرواية وقد امتطاها محجوب منتظرًا الراوي على ميناء رسوّ الباخرة عقب وصوله من

الخرطوم ومعه حمارة أخرى لركوب الراوي[١٢]. ومحجوب رغم تقدميته وبروزه في خدمة القرية وحسِّه السياسي المتنور يؤمن بالعادات والتقاليد التي تمتهن المرأة ولا تجعل لها حقًّا في احتيار شريك حياتها، ويراها كما يراها غيره برؤية رجعيّة متخلِّفة[١٣].

وركوب محجوب هذه الدابة السوداء العقيم (مع أنها تخص عمّ الراوي وهو الأجدر بركوبها) يعني ركوبه لهذه التيار الرجعيّ، وسوف يتضح الأمر بشكل أجلى عندما تستبق الدابتان، فتسبق دابة محجوب العقيم دابة الراوي حينًا فيلاحقه الراوي دون أن يلحقه، وحينًا آخر تسبق دابة الراوي فيضطر لجذب لجامها وانتظار محجوب القادم من الخلف [١٤]. وهذا السباق بين الدابتين هو – في إطار الرؤية الرمزيّة – صراع قائم بين الثقافة والتحضر من ناحية، والتخلّف والرجعية من ناحية أخرى.

وسنرى ثنائية (الخصوبة والعقم) في مجال النبات في صورتين؛ إحداهما في بداية الرواية والأخرى في أواخرها، وقد لا تتضح الدلالة الرمزية على نحو كبير إلا إذ وضعنا الصورتين في موضع المواجهة والتوازي، ولنبدأ بالصورة الأولى، حين اتجه الراوي إلى حقل مصطفى سعيد ووجده يحفر حول شجرة فبادره مصطفى سعيد قائلاً : "**بعض فروع هذه الشجرة تُثْمِر ليمونًا وبعضها يثمر برتقالاً** " [١٥]. وهو ما يمكن أن نعتبره مثالاً رمزيًا للخصوبة المفرطة الناتجة عن تفاعل الحضارات، فالشجرة تنبت في السودان، وفي حقل مصطفى سعيد على الأخص، وهي تحمل ثَمَرتين مختلفتين دون أن تفقد هويتها، يقول الراوي: "**وجدته مُكبًّا يحفر الأرض حول شجرة ليمون** " [١٦].

وحين يكون مصطفى سعيد (في مرحلته الأخيرة التي اتّزن فيها موقفه الحضاري) هو زارع هذه الشجرة في أرض السودان تُطِّل رمزية التفاعل المثمر بين الحضارات.

وعلى الجانب الآخر نجد الراوي بعد حادثة مقتل حسنة بنت محمود وود الريس في حقل محجوب الذي لم يتعاطف أبدًا مع حسنة بنت محمود، أو يلتمس لها أي عذر لدرجة قوله: **"لولا الحياء ما كانت تستاهل الدفن، كنا نرميها في البحر، أو نترك جثتها للصقور"** [١٧]. وحين اتجه الراوي إلى محجوب وجده:

> **"يحاول أن يفصل شتلة عن النخلة الأم .. وظل يحفر حول الشتلة .. ولعن محجوب النخلة الصغيرة حين نجح أخيرًا في فصلها عن جذع أمها دون أن يكسر جذورها. ردم بالتراب الجرح الكبير الذي بقي في الجذع حيث كانت، وقص جريد الشتلة، وأزال عنها التراب، ورماها لتجف في الشمس"** [١٨].

إذا أعدنا توزيع عناصر هذه الصورة الأخيرة قد يجوز أن نرى النخلة الكبيرة هي الوطن الكبير السودان، والنخلة الصغيرة هي تطوّر وامتداد فكري ثقافي تمثله حسنة بنت محمود، وحين يفصل محجوب هذه النخلة الصغيرة النابتة ويطرحها بعيدًا عن أُمِّها فهو يُعقِّم الوطن ويَحُول دون امتداده الخصيب (فكرًا وحضارةً).

وقد تتضح أبعاد جديدة لهذه الصورة حين نوازي ونوازن بين رغبة محجوب في (عدم دفن حسنة بنت محمود وميله إلى إلقائها في العراء طعامًا للصقور) من ناحية و(قَصِّه لجريد الشتلة وإلقائه لها في الشمس

لتجف بينما دفن بالتراب الجرح الناشئ في النخلة الأم نتيجة لفصل الشتلة عنها) من ناحية أخرى، إنه يريد أن يستأصل هذه الفكرة الحضارية ويطيح بها كما استُأصلت حسنة بنت محمود، وهذا الاستئصال يجعل الوطن — دون شك — وطنًا عقيمًا؛ لأنه لا ينمو ولا يمتد، وإنما يظل مُبقيًا على نمط تقليدي سرعان ما يشيخ ويموت غير مُعقِّب حين يتجاوزه العالم.

(٣) ﴿ القتل والانتحار ﴾

في موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من أحداث القتل والانتحار المتوازية والمتوازنة في وقوعها بين الشرق والغرب، والتي يمكن أن

	الغرب	الشرق
القتل	قتل مصطفى سعيد لجين موريس.	قتل حسنة بنت محمود لود الريس
الانتحار	انتحار الفتيات الأوربيّات عقب إقامتهن لعلاقة جنسية مع مصطفى سعيد.	انتحار حسنة بنت محمود بعد قتلها لود الريس الذي حاول ممارسة الجنس معها دون رغبتها.

نكشف عن توازنها من خلال الجدول التالي:

وقد سبق أن أشرنا إلى رمزيّة أغلب هذه الأحداث، فذكرنا أن قتل مصطفى سعيد لجين موريس يمكن أن يكون رمزًا للتخلص من العلاقة العنصرية، أو رمزًا لمصير هذه العلاقة. كما أشرنا إلى أن الانتحار المتواتر الذي تقوم به الأوربيات عقب وقوع علاقاتهن الجنسية مع مصطفى سعيد هو صورة رمزية يمكن تفسير دلالتها بأنها نوع من أنواع تواتر الرفض الغربي للعرب، أو نوع من أنواع إجهاض التآلف والانسجام المصطنع بين الشرق والغرب.

ونضيف – هنا – تفسير حادثة قتل وانتحار جديدة، هي : قتل حسنة بنت محمود لود الريس التي يمكن أن اعتبارها " قتلاً رمزيًا لكل معاني التخلف والرجعية والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور مكبلة كل حركة، ومعوقة لكل انطلاق "[١٩]، كما يمكن أن نفسر انتحارها من نفس المنطلق الذي فسرنا به انتحار الأوربيات، وهو منطلق الرفض (لكنه هنا رفض للانغماس في قيم التخلّف والرجعيّة وإجهاض للتآلف والانسجام معه).

ونضيف أن أحداث القتل والانتحار الواقعة في الشرق لم تحسم الصراع تمامًا بين قيم (التخلف والرجعية) و (النهضة الفكرية والثقافية)؛ فَقَتْلُ ود الريس لم ينه ما يمثله من رمزيّة للتخلف والرجعيّة، إذ لا يزال عبد الكريم على قيد الحياة يمثل امتدادًا له. كما أن انتحار حسنة بنت محمود – أيضًا – ليس قضاءً مُبرمًا على النهضة الوليدة، فما زال ولداها (الرامزان إلى المستقبل) على قيد الحياة، كما أن الراوي (الدارس في الغرب والحامل لتركة مصطفى سعيد) لا يزال وصيًا عليهما ينتظر الوقت المناسب لتسليمهما مفتاح الغرفة الغربية التي تركها أبوهما.

(٤) أحداث جانبيّة

في موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الأحداث الجانبية البسيطة التي لا يعوق حذفها بنية الحكاية، ولا يُحطِّم تلاشيها أركان الحبكة الروائية التي تنتظم فيها الأحداث، فهي أحداث جانبية عارضة، لكننا – مع ذلك – نحقق فهمًا أعمق للرواية "عندما نمعن النظر في تلك اللمحات البارقة المتميزة التي انتقاها المؤلف من الحياة كي يعرضها علينا، لأن ما يُسْتَصفى من تلك المشاهد يُعد أمرًا حيويًا هامًا بالنسبة لعملية التفسير النقدي للرواية" (٢٠).

وقد أشرنا إلى بعض الأحداث الجانبية العارضة التي تحمل دلالة رمزية في ثنايا حديثنا عن رمزية أحداث العقم والخصوبة مثل: حفر مصطفى سعيد حول الشجرة التي تحمل ثمار الليمون والبرتقال، واستئصال محجوب للنخلة الوليدة (٢١)، كما أشرنا إلى شراء عبد الكريم لحمارة سوداء عقيم، وأن هذه الدابة كانت تسبق دابة الراوي أحيانًا، وفي أحيان أخرى كانت دابة الراوي تسبقها.

والحق أن هذين الحدثين ثانويين للغاية؛ بحيث لا تربطهما علاقات وثيقة بالقصة الرئيسية الكبرى التي تصنعها جملة الأحداث المهمة في الرواية (كأحداث القتل والانتحار أو أحداث الممارسة الجنسيّة مثلاً)، لكن هذه الأحداث الجانبية هي بمثابة فراغات دلالية أو "مساحات يتلمّس فيها القارئ طريقه بدون عون خارجي ويُؤولها ظنًا وتخمينًا" (٢٢)،

وهذا التأويل التخميني الظنيّ لا يجب أن ينحرف بعيدًا عن البنية الأصلية للحكاية، فهناك – بالطبع – حدود لمشاركة القارئ، فهو يؤول ما هو غير واضح ومفهوم في إطار الواضح والمفهوم، فالنص الأدبيّ يفسِّر بعضه بعضًا.

ونضيف إلى هذين الحدثين العارضين حدثين جديدين، أولهما وقع لمصطفى سعيد مع جين موريس أثناء تأبيها عليه ورفضها لمعاشرته جنسيًا؛ وفي هذا الحدث ظلت تساومه على بعض مقتنياته في مقابل استجابتها له:

" خلعت ثيابها ووقفت أمامي عاريةً ... تقدمت نحوها مرتعش الأوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف، قالت: تعطيني هذه وتأخذني . لو طَلَبَتْ مني حياتي في هذه اللحظة ثمنًا لقايضتها إياها. أشرت برأسي موافقًا. أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة، قالت: تعطيني هذا أيضًا. حلقي جاف، أنا ظمآن يقتلني الظمأ. لا بد من جرعة ماء مثلجة . أشرت برأسي موافقًا. أخذت المخطوط النادر ومزقته، وملأت فمها بقطع الورق، ومضغتها وبصقتها. كأنها مضغت كبدي، ولكنني لا أبالي. أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة . أثمن شيء عندي وأعز هدية على

قلبي. قالت: تعطيني هذه أيضًا ثم تأخذني. ترددت برهة لكنني نظرت إليها منتصبة متحفزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرمة لا بد من أكلها. وهززت رأسي موافقًا، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها فانعكست ألسن النار على وجهها. هذه المرأة هي طلبتي وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها، وملت عليها لأقبلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذي، ولما أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت"(٢٣).

إن هذا الحدث يُبرز على نحو رمزي أنانية الحضارة الغربيّة واستبدادها وجشعها، فهي تأخذ وتُدمِّر دون أن تعطي. فجين موريس تنتزع وتحطم وتدمِّر أعز ما يملك العربي، فنه (في المزهرية)، وثقافته وتاريخه (في المخطوط العربيّ القديم)، وأخيرًا دينه (في المصلاة)، ومع ذلك لا تعطيه شيئًا على الإطلاق! لا تمنحها نفسها، ولا تتيح له أن ينغمس فيها، أو يندمج معها. ومع ذلك قد يحرص العربي على إرضائها والتودد إليها مضحيًا بكل هذه المقتنيات الثمينة مع أنه – في النهاية – لا يحصل على شيء منها.

أما الحادث الجانبي الأخير الذي نود أن نشير إليه هو الحفل الجماعي الذي عايشه الراوي أثناء انتقاله بالسيارة

إلى الخرطوم، وفي هذا الحفل اجتمعت أشتات متنوعة من المجتمع السوداني:

"حططنا رحلنا .. صلى أناس صلاة العشاء، والسوَّاق ومساعدوه استخرجوا من أضابير السيارة قناني الخمر ... أحس أننا جميعًا إخوة. الذي يسكر والذي يصلي، والذي يسرق والذي يزني ، والذي يقاتل والذي يُقْتَل، الينبوع نفسه... هذه أرض الشعر والممكن، وابنتي اسمها آمال، سنهدم وسنبني وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا، وسنهزم الفقر بأي وسيلة... نحن هكذا وكل سيارة طالعة أو نازلة تقف حتى اجتمعت قافلة عظيمة، أكثر من مائة رجل طعموا وشربوا، وصَلُّوا وسكروا، ثم تحلقنا حلقة كبيرة، ودخل بعض الفتيان ورقصوا... وجذب الضوء البدو من الوديان ... وجاء أعرابي بخروف وكأه وذبحه وشوى لحمه على نار أوقدها، وأخرج أحد المسافرين صندوقين من البيرة وزّعها وهو يهتف: (في صحة السودان .. في صحة السودان) ... وعند الفجر تفرّقنا .. واتجهت أضواء السيارات بعضها نحو الجنوب صوب النيل، وبعضها نحو الشمال صوب النيل "[٢٤].

وهذا الحفل قد لا يكون ذا معنى إذا طرحنا سؤالاً فحواه وما علاقته بالقصة الرئيسية؟ لكنه حدث جانبي يمكن

اعتباره بمثابة الأضواء والظلال الموجودة في الصورة الزيتية، تلك التي قد لا يتنبه إليها من يرى هذه الصورة بشكل خاطف وسريع، وربما لا يرى هذه الأضواء والظلال إلا من يتأمل تأملاً عميقًا في اللوحة، فالأضواء والظلال لا تُمثِّل شيئًا أساسيًّا في الموضوع المرسوم، لكن وجودها بين المرسومات بكيفية معينة لهو مما يحقق – أصلاً – وجود الموضوع المرسوم، بل ويبرزه على نحو خاص، وبالقطع سيكون ظهور الموضوع المرسوم شاحبًا وهزيلاً للغاية إذا جردناه من الأضواء والظلال التي تبرزه على هذا النحو الخاص والمقصود.

وحدث الحفل الصحراوي الذي أشرنا إليه هو الأضواء والظلال التي تُبرز الجنوب السوداني، تبرزه في خلافاته واتجاهاته المتعددة: (من يصلي، ومن يسرق، ومن يزني ... إلخ)، وتبرز تآلفه وتواده وتحابه رغم هذا الاختلاف إذا ما انصهر الجميع في بوتقة واحدة هي بوتقة السودان، فليتحاب الجميع – إذن – على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم: (في صحة السودان)،. وهكذا تنصرف السيارات (بعضها صوب الشمال نحو النيل، وبعضها صوب الجنوب نحو النيل أيضًا)، والنيل هو: (الوطن / السودان) .

ومن الجائز أن نؤول انصراف السيارات جنوبًا أو شمالاً نحو النيل (الوطن) رمزيًّا بقولنا إن جميع أطياف الشعب تحب الوطن بفطرتها وغريزتها وإن اختلف سلوكها وتوجهها، ولا يغيب وجه الوطن عن تطلعاتها، المتغلغلون في أعماق الجنوب (كالراوي) و المتطلعون إلى الشمال (مثل مصطفى سعيد).

وقد نتزيد في هذا التأويل قليلاً فنقول: إن الذين يبالغون في تقليديتهم ورجعيتهم (مثل ود الريس وعبد الكريم) يحسبون أنهم – أيضًا – بهذا المسلك الذي يتوجه إلى تقليدية الجنوب وتأخره مخلصون في توجههم إلى (النيل / الوطن)، لأن هذا المسلك التقليدي الرجعيّ – من وجهة نظرهم – من صميم الولاء إلى الوطن.

(٥) النهاية

بعد سهرة طويلة قضاها الراوي في الغرفة التي بناها مصطفى سعيد في بيته على الطراز الغربي؛ تلك الغرفة التي تتضمن ذكريات مصطفى سعيد وأوراقه (والتي سبق أن اعتبرناها رمزًا للموازنة بين الحضارة الغربية والشرقية) قرر الراوي أن يحرق كل تلك الأوراق ويتخلص منها (ربما لأنه يهرب من المسئولية التي تقع على عاتقه، أو لإحساسه بالعجز عن مواصلة المسيرة)؛ لكنه أراد – قبل أن يُقدم على هذه الخطوة المُندفعة – أن يدخل النهر عاريًا تمامًا ويسبح إلى الشاطئ الآخر (الشمالي)، وقد تعرض أثناء سباحته للغرق (وهو نفس مصير مصطفى سعيد)؛ وكاد يستسلم له؛ لكنه قرر في النهاية أن يواصل السباحة وأن ينجو بنفسه، وانتهت الرواية وهو يصرخ صرخات استغاثة طالبًا النجدة.

ولكي نفهم هذه النهاية يجب أن نستحضر نهاية مصطفى سعيد، وما يعنيه غرقه في قاع النهر. لقد أشرنا توًا إلى أن النهر هو صورة للوطن الذي يتجه إليه السائرون شمالاً أو جنوبًا، وقد ابتلع هذا (النهر/الوطن) مصطفى سعيد في أعماقه؛ لأنه لم يستطع أن يواصل الطفو بفكره وثقافته الوافدة لأسباب عديدة ترجع إلى طبيعته الخاصة وتكوينه وافتقاده للجذور ... إلخ مما سبق أن أشرنا إليه، لكن مصطفى سعيد قد أخلى المكان للراوي، ورأى أن الراوي هو الأجدر بخلافته وإتمام مشروعه، ومن ثمّ أوكل إليه الوصاية على ولديه وزوجته، وأعطاه مفتاح الغرفة التي تتضمن أسراره.

وعلينا أن نتعمق بشكل أكبر في صورة (النهر/ الوطن)، فالسرد الروائي يستغل الإطار المكاني والتكوين الجغرافي الواقعيّ لنهر النيل في تقديم صورة رمزية لفكرة الانقياد إلى الشمال، وكأن هذا الانقياد مسألة قدريّة حتمية لا نملك فكاكًا منها. وهذه الصورة التي تدور في خاطر الراوي هي:

"النهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء، قد يعترضه جبل فيتجه شرقًا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربًا، ولكنه عاجلاً أو آجلاً يستقر في مصيره الحتمي ناحية البحر في الشمال"(٢٥)

ولعل هذه الصورة التي تُقدِّم الانقياد إلى الشمال في شكل تيار قوي؛ لعلها نبوءة تحملها الرواية أو تحذِّر منها، ولعلها لحظة من لحظات التشاؤم التي انتابت الراوي؛ لكن صورة أعماق النهر هي صورة مناقضة تمامًا فالأعماق كما تصفها الرواية رجعيّة وهدّامة (ربما لهذا السبب قررت ابتلاع مصطفى سعيد الذي أقام مشروعًا حضاريًا يوازن فيه بين الشرق والغرب فلم تتح له إتمامه). وهذا المصير يُهدد الراوي – نفسه – وقد دفعت به الأقدار إلى موقع مصطفى سعيد نفسه، يقول الراوي وهو يصارع الغرق في النيل:

"... ووصلت إلى نقطةٍ أحسست فيها أن قوى النهر في القاع تشدّني إليها....، لن استطيع المضي ولن أستطيع العودة.. ،كنت أحس بقوى

النهر الهدّامة تشدني إلى أسفل...، إن آجلاً أو عاجلاً ستشدني قوى النهر إلى القاع .... " [٢٦].

لا شك أن الكاتب يقصد بقوى النهر الهدَّامة "البنية الاجتماعية المتخلِّفة، والنظام السياسي الذي يهدر طاقاته وطاقات شعبه فيما لا يفيد"[٢٧]، فإذا اتفقنا أن النهر رمز للوطن فإن هذه القوى السياسية وتلك البنية المتخلِّفة كليهما القوى الأكثر بروزًا في (النهر / الوطن).

وفي موضع آخر من مواضع الصراع بين الراوي والنهر (وهو صراع بين الراوي وقوى النهر الهدَّامة بالأحرى) يقول الراوي:

" ... وتحددت علاقتي بالنهر؛ إنني طاف فوق الماء، ولكنني لست جزءًا منه" [٢٨].

إن الراوي لا بد أن يحيا ويقاوم وألاّ يستجيب لقوى النهر الهدّامة، وهو قادر على ذلك لأنه طاف على السطح وليس جزءًا من المياه، فهو "في خضم المجتمع؛ لكنه ليس جزءًا من السائد والمألوف فيه، ليس جزءًا من هذه النظم الفاسدة" [٢٩]. النهر – إذن – أميل إلى أن يكون رمزًا للوطن، وقد يصعب أن نتخيله – على الأقل في هذه الفقرة الأخيرة – في شكل واقعي محض.

والفكرة التأويلية التي تتولد من تفاعلات أشخاص الرواية مع النهر هي صورة رمزيّة لفكرة الصراع مع القوى الرجعية التي تقود هذا النهر وتوجه مجراه، سواءً في التوجّه غير المسئول الذي يجعل (النهر/ الوطن)

منقادًا إلى مصير مؤلم يلقي به هنالك في البحر حيث الشمال دون أن يكون – بالطبع – جزءًا من الشمال. أو في قوى التخلُّف التي تسحب المقاومين والخلاّقين إلى القاع حيث الموت والانطواء والنسيان، وكلا الاتجاهين مدمِّران.

والكاتب موفّق جدًا في اختيار هذه البقعة المكانية الجغرافية للنهر، فالتكوين المكاني العبقري لهذا الموقع يخدم الفكرة الذهنية المرموز إليها بشكل كبير، فسباحة الراوي في هذا المكان ووصوله إلى منتصف الطريق مسألة تجعله مُعلّقًا بين الشمال والجنوب، إنه يحاول الهروب إلى الشمال كما فعل مصطفى سعيد في بعض مراحله الفكريّة؛ لكنه لا يستطيع، فالقوى الهدامة تدفع به إلى قاع النهر؛ حيث الماضي الرجعيّ. والتيار يدفعه إلى الجنوب حيث أهله وعشيرته بما يحملون من عادات وتقاليد فيها الخير والشر، قد تكون النجاة هنالك في الشمال (بمعناه الرمزي المعبر عن الغرب)؛ لكنه لا يستطيع الوصول إلى الشاطئ الآخر، ولذا يختار – في لحظة من لحظات الضعف – الموت كما مات مصطفى سعيد؛ لكنه سرعان ما يتراجع أخيرًا عن هذا القرار :

" سأحيا لأن ثمة أناس قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن، ولأن عليّ واجبات يجب أن أؤديها . لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى، وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى، سأحيا بالقوة والمكر ... وبكل ما بقيت لي من طاقة صرخت وكأنني ممثل هزلي يصيح في مسرح : النجدة .. النجدة " (٣٠)

لقد قرر الراوي أن يعيش في مجتمعه ويتصالح معه بالصفح والغفران والنسيان، وأن يحاول إصلاحه بالقوة والمكر. ولكن الراوية لم تقل إن كان الراوي سيقدر على ذلك أم لا، لأنه في هذه اللحظة الأخيرة من لحظات الرواية غريق بين الحياة والموت يطلب النجدة، ولا يُعْرف إن كان سيجدها في الجنوب أم في الشمال. وهل يستطيع أن يتمسك بالجنوب إذا كان الموسم الذي يعيش فيه هو كما يقول عنوان الرواية: (**موسم الهجرة إلى الشمال**)؟ وهو يتساءل سؤالاً مصيريًا عندما يرى سربًا من القطا يتجه نحو الشمال "هل هي رحلة أم هجرة؟"[٣١].

إنه بالفعل سؤال مصيري، هل يجب أن تكون علاقتنا بالغرب علاقة رحلة الاستفادة التي يجب أن تترجم – بعد عودتنا – إلى عمل بنَّاء لا تنطمس به هويتنا أو تضيع ثقافتنا؟ أم أنها تكون هجرة بغير عودة؛ هجرة نتحول بعدها مسوخًا مرفوضين من الشمال، ومنفصلين عن الجنوب؟

إن النص الروائي لموسم الهجرة إلى الشمال في نهايته "قد انغلق على سؤال عميق يستوعب مجمل الأحداث"[٣٢]، وهو سؤال بلا جواب، أو بالأحرى سؤال عصي وعنيد لا نستطيع تحديد جوابه، إنه سؤال تقتضي تلك العلاقة الغريبة والشائكة التي تربطنا بالغرب طرحه بقوة، وهي علاقة لا نستطيع بالفعل أن نصل بشأنها إلى قرار نهائي وحاسم.

إن النهايـــة الرمزيّـــة الـــتي تقـــدمها الروايـــة هـــي نهايـــة مفتوحـــة، فالروايـــة تهـــتم بإثـــارة الأســـئلة دون أن يكـــون المهـــم عنـــدها وضـــع إجابـــات شـــافية، وعلـــى القـــارئ وحـــده أن يبحث عن الإجابة التي ربما يحملها إلينا المستقبل.

هوامش وتعليقات

(١) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١٠٧

(٢) **السابق**، ص: ٤٠

(٣) **السابق**، ص: ٥٤

(٤) **السابق**، ص: ٩٨

(٥) راجع: **الدافع الجنسي**، ثيودور رايك ، ترجمة: ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى: ١٩٩٢م ، ص: ٢١ و ٢٢

(٦) **السابق**، ص: ٨١

(٧) **السابق**، ص: ٥٩

(٨) عض ود الريس حلمتها حتى قطعها، وقد وُجدت جثتها معضوضةً ومخدوشة في كل شبر منها راجع: **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١٥٢ و ١٥٧

(٩) راجع **السابق**، ص: ١٠٩ و ١١٠

(١٠) راجع، **السابق**، ص: ١٥٣ و ص: ١٦٩

(١١) راجع **السابق**، ص: ٨٠

(١٢) راجع، **السابق**، ص: ١٤١

(١٣) راجع رأيه في حسنة بنت محمود، **السابق**، ص: ١٥٨ و ١٥٩

(١٤) راجع: **السابق**، ص: ١٤٢ و١٤٣

(١٥) **السابق**، ص: ٢٢

(١٦) **السابق**، نفس الصفحة.

(١٧) **السابق**، ص: ١٥٩

(١٨) **السابق**، ص: ١٥٦

(١٩) **زوربا السوداني، أو البحث عن الذات الإفريقية**، جلال العشري ضمن كتاب: **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص: ١٦٥، (سبق ذكره).

(٢٠) **قراءة الرواية** ..، روجر. ب. هينكل، ص: ٢٥٠ (سبق ذكره) .

(٢١) لم **تذكر** الرواية ما طبيعة هذا الحفر الذي يقوم به مصطفى سعيد حول شجرة الليمون والبرتقال، بينما ذكرت أن ما يفعله محجوب هو استئصال للنخلة الوليدة، وقد يجوز لنا أن نفهم من السياق العام للرواية أن هذا الحفر من قبيل الإصلاح؛ كأن يكون استئصالاً للحشائش الضارة، أو نقلاً للشجرة إلى مكان آخر أكثر نفعًا. وكلمة الحفر المُبهمة كلمة جيدة؛ لأنها تثير الانتباه حول طبيعة هذا الحفر، وهل هي هدَّامة أم نافعة، وذلك يتساوق مع الطبيعة الغامضة لمصطفى سعيد نفسه، وهل سيكون موفقًا في مشروعه النهضويّ القائم على الاستفادة من الغرب الذي تمثله الشجرة ذات الثمرتين؟ أم أنه سيفشل في هذا المشروع، وبالتالي يمكن أن نمثِّل هذا الحفر على أنه عمل هدَّام. وكون الحفر هدامًا أو بَنَّاءً لا يحول – في التفسيرين المتناقضين – دون كون هذه الشجرة ذات الثمرتين رمزًا للتفاعل الحضاري.

(٢٢) **نظريات القراءة** ...، د. حسن مصطفى سحلول، ص: ٧٤ (سبق ذكره) .

(٢٣) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١٨٧

(٢٤) **السابق**، ص: ١٤٠

(٢٥) **السابق**، ص: ٨٧

(٢٦) **السابق**، ص: ١٩٩

(٢٧) **أيـديولوجيا المصـالحة**..، عصـام بهيّ، مجلة **فصـول**، العـدد الرابـع المذكور سابقًا، ص: ١٩٦

(٢٨) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ١٩٩

(٢٩) **أيـديولوجيا المصـالحة**..، عصـام بهيّ، مجلة **فصـول**، العـدد الرابـع المذكور سابقًا، ص: ١٩٦

(٣٠) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص: ٢٠٠

(٣١) **السابق**، ص: ١٩٩

(٣٢) **بلاغة السرد**، د. محمد عبد المطّلب، ص: ٣٩ (سبق ذكره) .

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١- **موسم الهجرة إلى الشمال**، الطيب صالح، دار الجيل، بيروت (دون تاريخ).

ثانيًا: المراجع

(أ) الكتب العربيّة والمُترجمة إلى العربيّة

١- **أركان القصّة**، إ.م فورستر ، ترجمة: كمال عيَّاد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة٢٠٠١م .

٢- **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة١٩٩٨م .

٣- **آفاق الرواية، البنية والمؤثرات**، محمد شاهين، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق ٢٠٠١م

٤- **الاتجاه القومي في الرواية العربية**، د. مصطفى عبد الغني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥م.

٥- **البداية في الفن الروائي**، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٤م .

٦- **الدافع الجنسي**، ثيودور رايك ، ترجمة: ثائر ديب، دار الحوار ،اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٢م .

٧- **الذات والمهماز، دراسة التقاطب في روايات المواجهة الحضارية**، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م .

٨- **الراوي: الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)** يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة ألأولى ١٩٨٦م .

٩- **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف . القاهرة، الطبعة الثالث ١٩٨٤م.

١٠- **الرمزية**، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م

١١- **الرواية العربيّة**، روجر آلن، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة١٩٩٧م

١٢- **الريف في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٨٩م.

١٣- **الزمن والرواية**، أ. أ مندولا، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م .

١٤- **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، مجموعة من الكتاب العرب، دار العودة. بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨١م.

١٥- **النقد الأدبي الحديث**، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة. بيروت ١٩٧٣م.

١٦- **بحوث في الرواية الجديدة**، ميشال بوتور ، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات للنشر، بيروت وباريس، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م

١٧- **بلاغة السرد**، د. محمد عبد المطَّلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة٢٠٠١م

١٨- **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، د. محمد رياض وتَّار، اتحاد الكتاب العربي، دمشق ٢٠٠١م.

١٩- **تيار الوعي في الرواية المصريّة المعاصرة**، د. محمود الحسيني، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، ١٩٩٧م .

٢٠- **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي، وعمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٩٧م .

٢١- **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٩٨م.

٢٢- **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م .

٢٣- **قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، روجر. ب. هينكل، ترجمة د. صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر١٩٩٨م .

٢٤- **مفاهيم نقديّة**، رينيه ويلك، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٨٧م

٢٥- **موت عباءة**، رواية لخيري شلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ٢٠٠٠م.

٢٦- **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، د. حسن مصطفى سحلول،اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق ٢٠٠١م .

(ب) بحوث قُدمت إلى مؤتمرات وأعيد نشرها في كتب

١- **الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية**، د. عبد الله إبراهيم ، بحث قدم إلى مهرجان القرين الثقافي بالكويت سنة ٢٠٠٤ م ، ونشر في كتاب: الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت . الجزء الثاني .

(ج) دراسات نُشرت في دوريّات

١- **أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال**، عصام بهيّ، دراسة نُشرت بمجلة (فصول) [تصدرها الهيئة المصريّة العامة للكتاب، بالقاهرة] العدد الرابع / المجلد الخامس (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٥م).

رقم الإيداع: ٣٠ / ٢٠١٢

(هنا نهاية النسخة الورقيّة المُصوّرة – صدر الكتاب في أواخر ٢٠١١م، وتم التصوير والرفع في أغسطس ٢٠١٩م، وأضيف إليه تعريف بالمؤلف)

التعريف بالمؤلف

تم إضافته إلى النسخة المصوّرة عن النسخة الورقيّة

(صورة للمؤلف في الخرطوم فبراير ٢٠١١ أثناء تسلمه لدرع جائزة الطيب صالح التي نالها عن هذا الكتاب: جدلية الرمز والواقع – دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)

المؤلف

- أحمد كُريِّم حسين محمد أحمد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد مصر في ٢٠ فبراير ١٩٧٤ .
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٦م، وحصل منها على درجتي: الماجستير: ٢٠٠٣ م بامتياز، والدكتوراه: ٢٠١٠ م بمرتبة الشرف الأولى.
- **صدر له من الكتب:**

- جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، صدر عن: مدارات الخرطوم ٢٠١١ م.
- النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م.
- الرؤى الثورية في القصة والرواية، دار المناهج، عمّان ٢٠١٥م.
- بوابة الريح والنخيل، دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي المعاصر، النادي الأدبي بمكة المكرمة، بالاشتراك مع دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٧ م.
- العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٨ م.
- خرائط الجنوب، دراسة نقدية في أعمال الشاعر السعودي محمد يعقوب، نادي نجران الأدبي بالاشتراك مع أروقة للنشر (القاهرة، وبيروت)، ٢٠١٩م.
- مهارات الفصاحة والكتابة الأدبية (كتاب تعليمي لغير المتخصصين)، قيد النشر عن قناديل للنشر والتوزيع، الرياض.

- **له مجموعة من الأبحاث والكتابات النقدية من أهمها:**

- الفَجَوَات الدلاليّة في القصَّة القصيرة دراسة نقدية تطبيقيّة في مجموعة: (القرار الأخير) لنجيب محفوظ، صدر في كتيب صغير عنوانه: أصداء السيرة والفجوات الدلالية؛ (بالاشتراك)، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ٢٠١١ م.
- العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية، في مجلة إبداع، القاهرة، إبريل ٢٠١٤ م
- الطابع الإسلامي في شعر الأزهريين، الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ٢٠١٤ م
- حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي، قراءة نقدية في رواية: رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، القاهرة، يوليو ٢٠١٤ م.
- تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب، الثقافة الجديدة، القاهرة، نوفمبر ٢٠١٥ م
- جدلية الدين والحداثة الشعرية، أوراق نماء الصادرة عن مركز نماء للبحوث والدراسات (الرياض – بيروت). فبراير ٢٠١٨م.
- الأزمة الحضارية وصورة الغرب في روايات علاء الأسواني، أوراق نماء الصادرة عن مركز نماء للبحوث والدراسات (الرياض – بيروت). مارس ٢٠١٩م.
- مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المُبسَّطة نشرت في الصحف المصرية والعربيّة، وأغلبها أعيد نشره على شبكة الإنترنيت.

- **حصل على خمس جوائز في النقد الأدبي هي:**

- جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصص، القاهرة ٢٠١١ م.
- جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي من السودان، الخرطوم سنة ٢٠١١م.

- جـائزة وزارة الثقافـة المصـرية (الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة) في المقـال الأدبي، القاهرة ٢٠١٢م.
- جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي، (كتاب الجمهورية)، القاهرة ٢٠١٢ م.
- جائزة (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) الأدبية، القاهرة ٢٠١٣، وقد نالها عن كتاب (النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر).

- **له عدة مشاركات في مؤتمرات علميّة:**

- منهـا مـؤتمر (أدبـاء الصـعيد – المنيـا ٢٠١٤ م). ورقـة بحثيـة عنوانهـا: (مسـرح الطفـل بـين النفعـيّ والجمـاليّ: قـراءة نقديـة في مجموعـة دنيـا الحواديت لمحمد عمر).
- مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد ٢٠١٥ م). ورقة بحثية عنوانها: (دراسة نقدية للقصة القصيرة في إقليم وسط الصعيد).
- مؤتمر الأدب العربي على الشبكة العالمية (جامعة الملك خالد بأبها ٢٠١٧ م). ورقـة بحثيـة عنوانهـا: (تشـكُّلات الـنص الأدبي في مواقـع التواصل الاجتماعي – الشعر المنشور على موقع فيسبوك نموذجا).
- مؤتمر الأدب الشعبي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، المنيا، ٢٠١٨ م). ورقـة بحثيـة عنوانهـا: (التقنيـات الجماليـة الفنيّـة في الأمثـال الشـعبيّة المصريّة).

- **للتواصل مع المؤلف:**

- البريد الإلكتروني: **ahmedkorimblal@yahoo.com**
- صـــــــــفحة فيســـــــــبوك:

https://www.facebook.com/ahmedkorimblal

- قناة اليوتيوب:

https://www.youtube.com/channel/UC٨aqk٧WIGy١znFVRUNt٨٢_g