إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

دلالة المكان فی روایة موسم الهجرة إلی الشمال

مریم اکبری موسی آبادی*

محمد خاقانی اصفهانی**

الملخص

یکتسب المکان فی الروایة أهمیة کبیرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنیة، أو لأنه المکان الذی تجری فیه الحوادث، وتتحرک خلاله الشخصیات فحسب، بل لأنه یتحول فی بعض الأعمال المتمیزة إلی فضاء یحتوی کل العناصر الروائیة، بما فیها من حوادث وشخصیات، وما بینها من علاقات. ثمّة افتراق کبیر بین المکان فی الواقع والمکان فی الروایة؛ إن المکان فی الروایة لیس هو المکان فی الواقع الخارجی ولو سمّاه الروائی باسم له مسمّی فی الخارج، إن المکان الروائی لفظی متخیل تصنعه اللغة حتی یقوم فی خیال المتلقی. المکان عندما یدخل فی عالم الروایة یصبح دالا یدلّ علی مدلول ایدئولوجی أو سایکولوجی نستطیع أن نستفید من دراسته فی تحلیل الروایة. ثم إن المکان یشمل ما فیه من الأشیاء والألوان والأصوات والروائح وهذه الأجزاء تدلّ علی أحاسیس الشخصیة وأفکارها.

أصبح المکان فی هذه الروایة ذات دلالة إیدئولوجیة فکریة، فالمکان امتداد لهویة الإنسان وانتمائه.

الکلمات الدلیلیة: الأدب القصصی، الطیب صالح، موسم الهجرة إلی الشمال، المکان الروائی.

*. طالبة مرحلة الدکتوراه بجامعة إصفهان، إیران. Maryam_akbarim@yahoo.com

**. أستاذ فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة إصفهان، إیران.

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. عبدالحمید أحمدی

تاریخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٧هـ. ش تاریخ القبول: ١٣٩١/٥/١٩هـ. ش

المقدمة

إن المكان ظاهرة لاحدّ لها، فكما تنطوى على غرفة صغيرة، تتّسع حتى تشمل العالم بأسره؛ المكان بنية دالّة فى عالم الخارج، وعندما يدخل النص السردى يغدو علامة سيميولوجية "وهو يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتّبة علي الشخصيات والأحداث". (زيتون، لاتا: ٦٦) يمثّل المكان عنصرا له دلالات سايكولوجية ظاهراتية تؤثّر فى دلالة الرواية، فعلى سبيل المثال: الصحراء فضاء واسع مترامى الأطراف، وكل شىء فى الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة، ولذلك يمتلك الصحراوى ذهنية غير مركّبة تنظر إلى الكلى من دون حواجز، فيميل دائما إلى الحرية والانفلات. (الآلوسى، لاتا: ٢)

الصورة المكانية فى الرواية ـ أى تجسيد المكان ـ ليست تشكيلاً للأشكال والألوان فحسب ولكن هى تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ... . (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١١)

فى هذه المقالة ندرس فى البداية حياة الطيب صالح بالإجمال ثم نتطرق إلى الأمكنة التى وصفت فى هذه الرواية حتى نتعرّف على دلالة المكان الروائى.

نبذة عن حياة الطيب صالح

الطيب صالح أو عبقرى الرواية العربية ـ كما جرت العادة عند بعض النقاد على تسميته ـ أديب من السودان، اسمه الكامل الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام ١٩٢٩م ـ ١٣٤٨ق فى إقليم مروى شمالى السودان بقرية الدبة؛ وتوفى فى إحدى مستشفيات العاصمة البريطانية لندن التى أقام فيها فى ليلة الأربعاء ١٨ شباط/فبراير ٢٠٠٩ الموافق ٢٣ صفر ١٤٣٠ق. عاش مطلع حياته وطفولته فى ذلك الإقليم، وفى شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته، فحصل من جامعتها علي درجة البكالوريوس فى العلوم. سافر إلى إنجلترا حيث واصل دراسته، وغيّر تخصصه إلى دراسة الشؤون الدولية السياسية. بدأت علاقة الطيب صالح مع الكتابة فى وقت مبكر، عكس ما هو رائج، إذ كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٥٣، بعنوان "نخلة على الجدول"، ستنشر لاحقاً ضمن المجموعة القصصية "دومة ود حامد". كتب العديد من الروايات التى ترجمت

إلی أکثر من ثلاثین لغة، وهی: "موسم الهجرة إلی الشمال" و"عرس الزین" و"مریود" و"ضو البیت" و"دومة ود حامد" و"منسی إنسان نادر علی طریقه". تعتبر روایته "موسم الهجرة إلی الشمال" واحدة من أفضل مائة روایة فی العالم، وقد حصلت علی العدید من الجوائز، وقد نشرت لأول مرة فی أواخر الستینات من القرن العشرین فی بیروت، وتم تتویجه ک"عبقری الروایة العربیة".

المکان فی روایة موسم الهجرة إلی الشمال

من الأمکنة الهامة التی وصفها الکاتب فی الروایة وأثّرت دلالتها فی دلالة الروایة هی غرفة الشخصیة الرئیسة، مصطفی سعید، ودار الجد، فندرس هذه الأمکنة.

غرفة نوم مصطفی سعید فی لندن

کثیرا ما یلجأ الطیب صالح إلی تلوین أمکنته بالذکری الماضیة، وبما یأتی به من الأشیاء والصور والروائح یحیی المکان القدیم/الذکری، فیبعث الحیاة الجمیلة بمظاهرها العتیقة.

إنّ لغرفة نوم مصطفی سعید وصفین فی الروایة نأتی بهما:

«غرفة نومی مقبرة تطل علی حدیقة، ستائرها وردیة منتقاة بعنایة، وسجاد سندسی دافئ، والسریر رحب مخداته من ریش النعام. وأضواء کهربائیة صغیرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجیة، موضوعة فی زوایا معینة. وعلی الجدران مرایا کبیرة ... تعبق فی الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفی الحمام عطور شرقیة نفاذة، وعقاقیر کیماویة، ودهون، ومساحیق، وحبوب. غرفة نومی کانت مثل غرفة عملیات فی مستشفی. ثمة برکة ساکنة فی أعماق کل امرأة. کنت أعرف کیف أحرکها.» (صالح، لاتا: ٣٤)

«وفی لندن أدخلتها بیتی، وکر الأکاذیب الفادحة، التی بنیتها عن عمد، أکذوبة أکذوبة. الصندل، والند، وریش النعام، وتماثیل العاج، والأبنوس، والصور، والرسوم لغابات النخل علی شطآن النیل، وقوارب علی صفحة الماء أشرعتها کأجنحة الحمام، وشموس تغرب علی جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السیر علی کثبان الرمل علی حدود الیمن، أشجار التبلدی فی کردفان، وفتیات عاریات من قبائل الزاندی والنویر

والشـلك، حقول الموز والبن فى خط الإستواء، والمعابد القديمة فى منطقة النوبة، الكتب العربيـة المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق، السـجاجيد العجمية والسـتائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة فى الأركان.» (المصدر نفسـه: ١٤٧)

مثل هذه الأمكنة تنتسـب إلى ما يسـمّى بـالأمكنة الحنينية التى تذكرنا بالماضى والحنين إليه. (النابلسـى، ١٩٩٤م: ٦٩) فهذه الصور والأشـياء والروائح يذكّر مصطفى سعيد وعشيقاته بالمناخات الإستوائية والآفاق الأرجوانية، ففيهن كان التعلّق بمثل هذه المناخات: «كانت عكسى تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنـت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشـمال والصقيع.» (صالح، لاتا: ٣٤)

قـد زيّن الكاتب المكان برسـوم وتماثيل لأنه يحاول أن يوسّـع مـن دائرة جماليات المكان، وهذا التوسـيع قد خرج من الكل/الغرفة إلى الجزء/التماثيل والرسوم وغرضه فى ذلك التنويع الجمالى.

إن هـذا المكان لم يصوره الكاتب تصويراً ضوئيـاً خالصاً، دون أن يضفى عليه من تجربته الذاتية الفنية شيئاً، بل للمكان وللأشياء الموجودة فيه وظيفة فنية.

إن الحواس الثلاث الشمّ، واللمس، والبصر من المكوّنات الرئيسية لهذا المكان.

اللمس: "وسجاد سندسى دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام"

البصـر: "وأضـواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسـجية، موضوعة فى زوايا معينة" وكل الرسوم والتماثيل تلاحظ بحاسة البصر

الشمّ: "تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب"

هذه الجماليات المكانية تتلاشـى عندما تحضر جماليـات المرأة، «غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشـفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركهـا.» ولا ننسـى أن جماليات المكان ليسـت فى ذات المكان ولكـن بما يؤديه من أغـراض. هذه الغرفة أصبحت فخّاً تقع فيه الفريسـة بما وضع فيـه من المُغريات وهذه

المغریات تنبعث من حبّ النســاء الأوروبیات للشرق بکل ألوانه الحارة. «رأتنی فرأت شــفقاً داکناً کفجر کاذب. کانت عکســی تحنّ إلی مناخات إســتوائیة، وشموس قاسیة، وآفــاق أرجوانیــة. کنت فی عینیها رمزاً لکل هذا الحنین وأنا جنوب یحنّ إلی الشــمال والصقیع.»

تقول آن هند لمصطفی سعید: «تقول لی أنها تری فی عینی لمح السراب فی الصحاری الحارة، وتســمع فی صوتی صرخات الوحوش الکاسرة فی الغابات، وأقول لها إننی أری فی زرقة عینیها بحور الشــمال البعیدة التی لیس لها ســواحل.» (صالح، لاتا: ١٤٧) إن الحرارة فی لون عین مصطفی ـ وهذا رمز للشــرق ـ تجذب البرودة والزرقة فی عین آن هند ـ وهذا رمز للغرب ـ فاصطدام طرفی هذه الثنائیة الشــرق/الغرب تمثل فی المکان/ غرفة النوم المحلّی بالتماثیل والرسوم التی لها وظیفة فنیة فهی تخدم معماریة الروایة. إن العناصر المکونة لهذه الرسوم هی الضوء واللون والحرارة وکلها رمز للشرق.

هذا التقاطب بین الشــرق والغــرب بالألوان أو بالبرودة والحرارة سنشــاهده مرة أخــری فی وصف غرفة مصطفی ســعید فی القریة، وفی الروایــة ایضا نجده عندما یروح الراوی إلی الخرطوم بالســیارة، یصف الطریق المفعم بالحرارة وأشــعة الشــمس، یخبَر المسافرون بأن امرأة قتلت زوجها، فالراوی یعتقد بأن الشمس هی العدو القاتل؛ ومرة أخری عندما یروی مصطفی سعید قتله لجین مورس یصف برودة الجو کأن البرودة هی القاتلــة. ولایخلو من الفائدة الإشــارة إلی أن هاتین النقتطــین تذکّرنا بروایة "الغریب" لـ"آلبر کامو"، یقتل فیها البطل إنسانا، وعندما یحاکَم فی المحکمة یقول دائما إن الجو فی شاطئ البحر کان حارّا.

کما أسلفنا المرأة لها حضور فاعل فی المکان، وهذا یشاهد حتی فی الرسوم: «فتیات عاریات من قبائل الزاندی والنویر والشــلک.» فالطبیعة ـ التی تمثّلها الرسوم ـ والمرأة همــا العنصران الرئیســان لبناء المــکان. ثم إن المرأة أو الشــخصیة ـ بتعبیر أعم ـ لها تأثیر فی تشــکیل هــذا المکان. فآن هند ـ عشــیقة مصطفی ســعید ـ کانت متعبة من الحضــارة الغربیة، وکانت مترددة فی اعتناق البوذیة والاســلام؛ فهــذه الغرفة زیّنت بما تغریها. هذه الغرفة أو الملهی الشــرقی «کانت معبدا عربی الدیکور، إفریقی الطقوس.»

(طرابيشي، ١٩٩٧م: ١٥٧) فمصطفى سعيد كان فنانا فى خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد. يقول محيى الدين صبحى إنّ «بيت المرء معبّر عن شخصيته وذوقه وائتمانه وثقافته. وهو مسرح حياته الداخلية وانعكاس لصورته عن نفسه. فلا عجب إن كان بيت مصطفى سعيد ـ فى نظره ـ شريكاً له فى جرائمه.» (صبحى وآخرون، ١٩٨١م: ٥٤)

غرفة مصطفى سعيد فى القرية

يقول ياسين النصير، المنتقد العراقى، إن الغرفة دالّ، وما تحتويه من أسرار الماضى وشخصية الحاضر مدلول. (النصير، ٢٠١٠م: ٧٢) غرفة مصطفى سعيد فى القرية كحفرة عميقة تتجمع فيها كل أسراره. هذه الغرفة ليست مكانا للنوم أو الراحة بل مكان لحفظ الأسرار، لحفظ الإرث الثمين، الكتب، الآثار القديمة، اللوحات الزيتية، الأشياء الثمينة. فى مثل هذه الغرف التى توجد فى أكثر البيوت تتوزع الظلمة باستمرار، لاتصلها يد الأطفال أو النسوة. أهمية مثل هذه الغرف تكمن فى شفاءها آلام الإنسان. «فى الغرف ـ السرداب ـ لا يتشكل فعل جديد، ولا يبتدئ منطلق جديد، بل إن ما يحدث هو إعادة الشباب لفعل استهلك، ولعمل أصابه خلل، ولهذا فهو ملجأ للإنسان القلق، للإنسان الوجل؛ وعندما تطأ قدماه أرضه، ويستقر جالسا فيه، يمزج مخاوفه مع ما تخثر من مخاوف الأولين وأسرارهم، عندئذ سيخرج متطهرا من الخوف والخلل والاضطراب؛ لقد شفى تماما، وها هو يعود إلى الحياة ثانية معافا.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

مثل هذه الغرفة المنزوية فى البيت يمكن أن نقارنها بالسرداب الذى يصبح ميدانا لانثيال اللاوعى فى الشخصية؛ «لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكمن إلا فى استنساخ شكله فى غرف أخرى موجودة على الأرض، ولذلك يصبح السرداب مفهوما وتشكيلا لطابع خاص اختاره القاص دون غيره ليوظف من خلاله أحداثا لأفكار، وشخصيات لموضوعات، فهو الذات الشعبية الدفينة فى الأعماق، هو الصندوق المقفل، الموشوم بالعذاب والسحر والجن، هو القلعة الكائنة فى أعماق الأرض وهو المأمن والخلاص من عتبات الزمن، على جدرانه كتب الإنسان البدائى تاريخه، فكانت الكهوف الماضية منه،

وعلى جدرانه يكتب اليوم الإنسان الشعبى مخاوفه وآماله، فكانت الغرف تاريخا لتاريخ وقناة زمنية طويلة لا حد لنهايتها. والكائن القابع فى أعماقها لا بد له من الخروج من السرداب، كلما أحس أن خللا ما قد حدث فى العالم الخارجى.» (النصير، ٢٠١٠م: ١٠٢)

أصبحت هذه الغرفة كهفا فى لاوعى مصطفى سعيد، يسجّل على جدرانه تاريخ حياته لئلّا تطمسه الأيام، وفى مستوى أكبر أصبحت الغرفة كهفا يسجّل فيه الشرقى المصاب بالصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية تاريخَه المفعم بالآلام والمخاوف على جدرانه.

هذه الغرفة بتواجد اللوحات الزيتية والصور الفتوغرافية لعشيقات مصطفى سعيد يجب ألّا تفتحها زوجته "حسنة"، فأصبحت مقفلة منزوية.

لقد تدرّج الكاتب فى التعرف على المكان كما تتدرج الكاميرا السينمائية بلقطاتها. فأول ما تعرفنا عليه عمومية الأشياء الكبيرة، ثم بعد فترة زمنية تنتقل بنا إلى تفاصيل واضحة ظاهرة أكثر دقة فى تلك الأشياء وبعد أن يمضى وقت آخر تروح الكاميرا متغلغلة فى روح الأشياء، فتكشف لنا عن معناها وطريقة توزيعها ونوعية الأفكار الكامنة بها.

إن هذا المكان ينتسب إلى الأمكنة التى تسمّى بالأمكنة المطلقة؛ والمكان المطلق هو المكان الذى «يحتوى نفسه، ويحتوى المرأة، ويحتوى مكاناً آخر كلوحة، أو تمثال، أو قناع، أو طبق من القش، أو جونة من القش موضوعة فى زاوية من زوايا الحجرة. والأهم من ذلک أن هذا المكان يكون خالياً من الكلام والعمل، مثله مثل الموسيقا المطلقة Absolue . فلا كلام، ولا فعل فى هذا المقطع الجمالى، ولا حركة؛ وإنما هناک عدسة كاميرا تلتقط، وريشة ترسم، بصمت تامّ.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٧٠)

كما بإمكاننا أن نطلق على هذا المكان المكان المركّب الذى يحوى نفسه ويحوى مكاناً آخر، غالبا ما يكون لوحة أو عدة لوحات فى المكان، تحتل مساحة نصية فى النص، أكبر من المساحة التى يحتلّها وصف المكان نفسه. (المصدر نفسه: ١٦٤)

يفصل القوس الحجرة نصفين، وشكل القوس شكل معمارى جمالى عربى قديم

معروف. (المصدر نفسه: ١٧١) فهذا الشكل يحرک الذاکرة لتکون شهوداً على المکان، کما يقول غالب هلسا: «يوجد المکان عندما نکون شهوداً عليه؛ إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المکان. والذاکرة هى التى تحافظ على المکان؛ افتقاد الذاکرة، يعنى افتقاد الهوية وبالتالى الانتماء.» (المصدر نفسه: ١٦١)

إن الطيب صالح استفاد من اللونين الأصفر والأحمر فى وصف عمودى القوس، اللون الأحمر من ألوان السلم الذهبى فى الرسم، وهذا السلم اللونى خاص بالمدرسة الرومنتيکية فى الرسم التى تزعمها "ديلا کروا" واللون الأصفر من ألوان السلم الفضى واستعمال هذين اللونين إضافة إلى شکل القوس يدلّ على معرفة الکاتب بالجماليات المکانية. (المصدر نفسه: ١٣٠و١٧٠)

من العناصر المکونة لهذا المکان اللون، والضوء بالکبريت أو الفانوس، والرائحة، والذکرى، والشکل. أضاء ضوء الفانوس هذه الغرفة المظلمة؛ فجدلية الضوء والظلمة المسيطرة فى الغرفة أحدثت جماليات هذا المقطع.

«رائحة الطوب والخشب والند الحريق والصندل .. والکتب. يا الهى. الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، کتب کتب کتب. أشعلت سيجارة وملأت رئتى بالرائحة الغريبة. يا له من مغفل. هل هذا فعل إنسان أراد أن يبدأ صفحة جديدة؟ سأفوضها على رأسه. سأحرقها. وأشعلت النار فى البساط الناعم تحت قدمى ولبثت أراقبها وهى تلتهم ملکاً فارسياً على جواد يسدد رمحه نحو غزال يعدو مبتعدا. ورفعت المصباح فإذا أرضية الغرفة کلها مغطاة بأبسطة فارسية. ورأيت أن الحائط المقابل للباب ينتهى بفراغ. ذهبت إليه والمصباح فى يدى فإذا هو .. يا للحماقة، مدفأة. تصوروا، مدفأة انکليزية بکامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبى المدفأة کرسيان فکتوريان مکسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها کتب ودفاتر. ورأيت وجه المرأة التى ابتسمت لى قبل لحظات. لوحة زيتية کبيرة فى إطار مذهب على رف المدفأة والتوقيع فى الرکن الأيمن (م. سعيد).» (صالح، لاتا: ١٣٧)

إن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المکان حاستين أساسيتين هما: حاسة البصر

وحاسة الشمّ، فالأولی ضروریة لکل روائی رسام، وأما حاسة الشمّ هنا أداة من أدوات الذکری والذاکرة، فهی تشیر إلی زمن الماضی.

هذه الغرفة قامت بوظیفة سردیة فأصبحت تحیی فی ذاکرة الراوی ما حدث فی لندن لمصطفی سعید وعشیقاته. فالمکان هنا یجسّد الزمن الماضی وما حدث فیه، فلم یعد مظهرا تزویقیاً بل أصبح جزءاً أساسیاً من هندسة الروایة ومعماریتها، بمعنی أن جمالیاته تتفق وتتناسق مع جمالیات الروایة الکلیة. المکان هنا لیس مجالاً لاستعراض قدرات الروائی فی الوصف أو فی الرسم ولکنه قام بأداء خدمة فنیة للروایة فأصبح بطلاً.

النقطة الهامة هنا أن المکان لا یقدم أی بعد جمالی یُذکر. فالإنسان من خلال حرکته فی المکان یقوم برسم جمالیات هذا المکان، والمکان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حیاة و لا روح فیها. «کذلک فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، یأخذ من الطبیعة وطقوسها وفصولها ما یساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه علی رسم المکان، فإذا به کالفنان الذی یختار من الألوان ما یساعده علی تنفیذ لوحته الفنیة، ویساعده علی أن ینقل ما یرید أن یقوله.» (النابلسی، ۱۹۹٤م: ۹٦) إن هذه الغرفة کانت معزولة مقفلة لا یسمح أحد بالدخول فیها فالباب الحدیدی یمکن أن یرمز إلی کون الغرفة غیر قابلة للدخول وفی معنی أوسع یرمز إلی القوقعة الصلبة التی أخفی مصطفی سعید فیها أسراره فشخصیته العمیقة کانت غیر مکشوفة للآخرین. من یدری ربما أنه نفسه لم یکشف کثیرا من القواقع فی ضمیره. أما هذه الغرفة المهجورة فتحها الراوی؛ فالمکان أصبح موجوداً مرئیّاً بتواجد الانسان فیه، یسمع، ویری، ویشمّ، ویتذکّر. کل شیء یذکّره بقصة من قصص حیاة مصطفی سعید فی لندن؛ اللوحات الزیتیة، رائحة الند والبخور، والوسائد؛ فأصبح المکان الذی تتواجد فیه الشخصیة طریقا لاستذکار أماکن أخری من خلال تداعیات البطل الفکریة. إن المکان أدّی إلی الاسترجاع والاستذکار من ناحیة ومن ناحیة أخری أثّرت حالة الشخصیة علی المکان. فالراوی أصیب بظروف غیر اعتیادیة بسبب حادث قتلة حسنة بنت محمود لود الریس، والراوی کان محبّاً لها، فتعرّضت حالته للقلق والتوتر، فیحسّ بالضیاع والوحدة فی الغرفة، یشمّ الروائح الغریبة فیسعی فی حبسها داخل الغرفة، فیغلق النوافذ بعد فتحها. یحسّ بأن مصطفی سعید مختبئ

فى الغرفة فيرى صورة نفسه فى المرآة ويظن أنها مصطفى سعيد. يحرق البساط تحت قدميه بعد لحظات عندما يشتعل يرجع ويطفأه. كل شيء فى الغرفة يُرجعه إلى الأحداث الماضية. ما مضى له ولمصطفى سعيد حاضر فى ذهنه فمجرّد رؤية الصور الفتوغرافية أو الرسوم يذكّره بما حدث فى لندن لمصطفى سعيد، فأحاسيس الشخصية تنعكس على المكان.

أما الصوت فهل هو عنصر مكوّن لهذا المكان؟ إن هذا المكان يبدو ظاهريا خاليا من الصوت ولكنه فى الحقيقة مكان تُسمع فيه أصوات؛ صوت النار التى التهمت ملكا فارسيا منقوشاً على البساط الناعم تحت قدمى الراوى، ثم الأصوات التى تُبعث من الذكرى وترنّ فى أذن الراوى، على سبيل المثال عندما يرى الراوى صورة شيلا غرينود فيتذكر: «كانت تغنى لى أغانى مارى لويد ... كنت أقضى معها أمسيات الخميس فى غرفتها فى كامدن تاون، وأحيانا تقضى الليل معى فى شقّتى. كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانك قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (صالح، لاتا: ١٤٠و١٤١) كذلك سمع الراوى صوت ايزابيلا سيمور عندما كانت تقول لمصطفى سعيد: "أحبك". فذكريات مصطفى سعيد تنبعث منها أصوات يسمعها الراوى؛ فعناق الأيدى، والتصاق الجسدين، وغناء شيلا غرينود بالأغانى الأوروبية كلها أحدثت أصواتا فى أذن الراوى.

فى هذه اللوحة الفنية التى رسمها الطيب صالح تلعب الألوان دوراً هاماً كعنصر مكون للمكان. ان الغرفة تألّفت من نوافذ خضراء، القوس فى وسط الحجرة يسنده عمودان رخاميان لونهما أصفر ضارب إلى الحمرة، المدفأة الإنكليزية أمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، سقف الغرفة من خشب البلوط، والدواليب التى تنتهى عليها رفوف الكتب مدهونة بطلاء أبيض، وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق. ان اللونين الأخضر والأزرق يعتبران من الألوان الباردة والأصفر والأحمر هما من الألوان الحارة أو الدافئة. (www.zajel.edu.ps)

أما البلوط واللون الأبيض من الألوان المحايدة. http://ebrahimi65.blogfa.com

كما نشاهد هذه الغرفة مركبة من الألوان الثلاثة الدافئة والمحايدة والباردة. الألوان الحارة مشتقة من ألوان الشمس والنار والدم، وهى ألوان تشعرنا بالدفء والحرارة

حین النظر إلیها والألوان الباردة مشتقة من ألوان البحر والسماء والعشب، وهی ألوان تشعرنا بالبرودة حین النظر إلیها.

الألوان الحارة زاهیة صارخة تعبر عن الفرح والسرور والضیاء والنور والسعادة والغنی. والألوان الباردة هادئة کآبیة تعبر عن الحزن والکآبة والظل والظلام والبؤس والشقاء. فالنور والسرور هما المدلولان الهامان للألوان الحارة؛ والهدوء والحزن المدلولان الرئیسیان للألوان الباردة. www.bab.com

إن الألوان التی استعملت فی هذا المکان ترمز إلی التقاطب بین الشرق والغرب؛ فالأحمر استعمل للقوس، واللونان الأخضر والأزرق استعملا للمدفأة الانکلیزیة وللکنبة المکسوة بالمخمل الأزرق. هذه الدلالة الغربیة التی نستنبطها من هذین اللونین ناتجة من سقف الغرفة المثلث الشکل وفقا لمعماریة البناءات الغربیة. وفی وصف هذه الغرفة نقرأ: «غرفة من الطوب الأحمر، مستطیلة الشکل، ذات نوافذ خضراء؛ سقفها لم یکن مسطحا کالعادة ولکنه کان مثلثا کظهر الثور.» (صالح، لاتا: ١٥)

قضیة الألوان لا تنتهی إلی هذا الحد بل نجد تقابل الألوان فی مواضع أخری: «کانت تلحس وجهی بلسانها وتقول لی: لسانک قرمزی بلون الغروب فی المناطق الإستوائیة.» (المصدر نفسه: ١٤١)

یروی مصطفی سعید ما دار بینه وبین آن هند من حدیث بقوله: «تقول لی إنها تری فی عینی لمح السراب فی الصحاری الحارة، وتسمع فی صوتی صرخات الوحوش الکاسرة فی الغابات، وأقول لها: إننی أری فی زرقة عینیها بحور الشمال البعیدة التی لیس لها سواحل.» (المصدر نفسه: ١٤٧) وعندما وقفت جین مورس أمامه قال:«نیران الجحیم کلها تأججت فی صدری، کان لابد من إطفاء النار فی جبل الثلج المعترض طریقی.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما آن هند کانت «تحنّ إلی مناخات إستوائیة، وشموس قاسیة، وآفاق أرجوانیة. کنت فی عینیها رمزاً لکل هذا الحنین وأنا جنوب یحنّ إلی الشمال والصقیع.» (المصدر نفسه: ٣٤)

یعتبر الأرجوانی لونا حارا، والصقیع المشتق من الماء لونا باردا. وإن التقاطب بین

الألـوان يرمز إلى التقاطب بين الشـرق والغرب. هذا التقاطـب والتضاد الموجود بين الألوان المؤلّفة لهذا المكان يسـفر عن تضاد فى ضمير مصطفى سـعيد الذى انقسم إلى قطبين، قطب يميل إلى الشـرق وقطب يميل إلى الغرب. هذا التقاطب مضافا إلى تواجد هذه الأشياء الأجنبية فى قرية سودانية يدل على أزمة الهوية التى يعانيها مصطفى سعيد والمكان «يعكس حقيقة الشـخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١٩)

وليس خاليا من الفائدة أن نذكر أن الرؤية التجزيئية هى التى استعملها الكاتب هنا للتعرف على المكان وهذه الرؤية التى تسـّمى بالمنظر القريب (close shot) هى وقوف عين الـراوى وتحديقها فى بعض المفردات والتفاصيل الصغـرى و«يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب فى حائط نشـأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شيء.» (جندارى، ٢٠٠١م: ٢٦٨)

ثم أن الصورة المكانية هنا شـكلت جميع مظاهر المحسوسـات من أصوات وروائح وألوان وأشـكال وظلال وملموسـات. أما الأخير فهو مشـهود فى هذه الجملة: «وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق، وسائد من .. لمستها بيدى، نعم من ريش النعام.» (صالح، لاتا: ١٣٩)

إن الوصف الذى قام به الكاتب عن الغرفة يمكن أن نشـاهده خلال شجرة الوصف عند ريكاردو:

دار الجد

نقرأ فى وصف الدار:

«هذه الدار الكبيرة ليسـت من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسـه الـذى يزرع فيه القمـح، قائمة على أطراف الحقل تماماً، تكون امتدادا له. وهذا واضح من شـجيرات الطلح والسـنط الناميـة فى فناء الدار والنباتات الـتى نمت فى الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من الأرض المزروعة. وهى دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسـبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها

لصق بعض فی أوقات مختلفة، اما حسب الحاجة إلیها أو لأن جدی توفر له شیء من المال، لم یجد وسیلة أخری ینفقه فیها. غرف یؤدی بعضها إلی بعض، بعضها لها أبواب وطیئة لا بد أن تنحنی کی تدخلها وبعضها لیست لها أبواب اطلاقاً، بعضها لها نوافذ کثیرة، وبعضها لیست لها نوافذ. حیطانها ملساء مطلیة بمادة هی خلیط من الرمل الخشن والطین الأسود وزبالة البهائم، وکذلک السطوح، والأسقف من جذع النخیل وخشب السنط وجرید النخیل. دار متاهة، باردة فی الصیف، دافئة فی الشتاء. إذا نظرت إلیها من الخارج، دون عطف، أحسست بها کیاناً هشّاً لن یقوی علی البقاء، ولکنها تغالب الزمن بشیء کالمعجزة. ودخلت من باب الحوش، ونظرت إلی الیسار والیمین فی الفناء الواسع. هنالک تمر نشر علی بروش لیجفّ. وهنالک بصل وشطة. وهنالک أکیاس قمح وفول وبعضها خیطت أفواهه وبعضها مفتوح. وفی رکن عنز تأکل شعیراً وترضع مولودا. هذه الدار مصیرها مرتبط بمصیر الحقل، إذا اخضر الحقل اخضرت، وحین یجتاح القحط الحقول یجتاحها هی أیضا. وأشم تلک الرائحة التی یمتاز بها بیت جدی، خلیط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبیة والحلبة، أضف إلیها رائحة البخور الذی یعبق دائما فی مجمر الفخار الکبیر. رائحة تذکرنی بتقشف جدی فی العیش، وترفه فی لوازم صلاته.» (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

دار الجد عند الطیب صالح وعاء للتاریخ یجمع فیه الموروث. إن البیت هنا ـ کما یقول رنه ولیک ـ امتداد لصاحبه.

تعتبر دار الجد المکان الرحمی وهذا المکان یشبه رحم الأم و«الذی یبعث علی الدفء والحمایة والطمأنینة فی أیام الطفولة، مثل بیت الطفولة والقریة ویظل عالقا فی الذاکرة طول العمر.» (النابلسی، ١٩٩٤م: ١٦)

إن هذا البیت ـ کما یقول باشلار ـ من البیوت التی سوف تتیح لنا استعادة ألفة الماضی من خلال أحلام یقظتنا. (باشلار، ١٩٨٤م: ٦٨) أکبر دلالة فنیة تعبّر عنها هذه الدار هی الهویة والانتماء. فالطین، أساس تشکیل البناء، منحدر من الماء والتراب المادتان المأخوذتان من الطبیعة التی تبقی فیها فطرة الإنسان مطهرة لا تشوب بقذارة الحیاة الصناعیة التی دنّست روح البطل، مصطفی سعید.

إن الـراوى يشـعر بالاطمئنان والألفة والثقة فى دار الجد الـتى اقتضت دهرا مليئاً بالأعاصير. هذه الدار التى تبدو هشّـا كيان عتيق انتصر على أعاصير الحياة. ما يقول باشـلار عن البيت القديم يصدق على هذه الدار فهـو يعتقد: «أن البيت القديم يتصلب بالتجارب، ويسـتفيد من انتصاراته على الأعاصير. ولهذا، فإنه فى كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية. بهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون فى البيت القديم، الذى ولدنا فيه، من وجودنا فى بيوت شـوارع المدن التى نعيش فيها عابرين.» (المصدر نفسه: ٦٥)

ان هـذا البيـت متواضع، ويبدو كأنه يفتقد القدرة على المقاومة ولكننا سـوف نرى مـدى الصلابة التى يمتلكهـا. فهذا البيت أصبح وجوداً حقيقياً للإنسـانية الخالصة التى تدافع عن نفسـها. هذا البيت هو المقاومة الانسـانية، هو عظمة الإنسان. «وتمهلت عند باب الغرفة وأنا اسـتمرئ ذلك الإحسـاس العذب الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى كلما عدت من السـفر. إحسـاس صاف بالعجب من أن ذلك الكيـان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.» (صالح، لاتا: ٧٧)

الجد، هذا الكيان العتيق يشـبّهه الراوى بشـجيرات السيال فى صحارى السودان، سميكـة اللحى، حادة الأشـواك، تقهر الموت لأنها لا تسـرف فى الحياة.قد عاش رغم الطاعون وفسـاد الحكام والمجاعات والحروب. «أسنانه جميعا فى فمه، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب أنهما لا تريان ولكنه ينظر بهما فى حلكة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليسـت فيه قطعة واحدة من الشـحم، يقفز فوق الحمار نشيطا، ويمشى فى غبش الفجر من بيته إلى الجامع.» (صالح، لاتا: ٧٨)

كما نلاحظ ان الجد وداره قد توحّدا، كلاهما عتيق وكلاهما قد انقضى حياة صعبة مليئة بالأحداث.

ان ما ذكر الراوى فى وصف دار جده انبعث من ذاكرة جرّبت الحياة المضادة للحياة القرويـة. الراوى قد هاجر إلى لندن فهناك يسـتعيد دائما دار جـده فى خياله عندما يتصـور قريته الصغيرة: «كنت أطـوى ضلوعى على هذه القريـة الصغيرة، أراها بعين

خیالی أینما التفت. أحیاناً فی أشهر الصیف فی لندن، أثر هطلة مطر، کنت أشم رائحتها. فی لحظات خاطفة قبیل مغیب الشمس، کنت أراها.» (صالح، لاتا: ۵۳)

وما یلفت النظر أن الإنسان یحلم بما یبتعد عنه. «حین نعیش فی قصر نحلم بالکوخ وحین نسکن کوخاً نحلم بالقصر. وبتعبیر أدق، لکل منا لحظات یحلم فیها بالکوخ وأخری یحلم فیها بالقصر. نحب أن نهبط قریبا من الأرض، أرض الکوخ، کما نحب أن نسیطر علی الأفق بکامله من فوق قلعة فی اسبانیا.» (باشلار، ۱۹۸٤م: ۷۹)

هناک نقطة رئیسیة وهی استعمال لفظة "دار" لوصف دار الجد. مع أن الکاتب استعمل لفظة "البیت" لبیت مصطفی سعید والبیوت الأخری. «فالدار هی الأصل. فبعد أن انتقل العربی من الخیمة فی الصحراء إلی البلدة أو المدینة، أطلق علی سکناه الجدید الدار. والدار هی مکان الإقامة فی اللیل والنهار. فالدار فی اللغة معناها محل الحرکة والتحول، من مکان إلی آخر، أو من حالة إلی أخری. من غرفة إلی غرفة، ومن الغرفة إلی الدیوان، ومن الدیوان إلی الرواق، ومن الرواق إلی الحوش. ومن هنا کان تعریف الدار فی مفهوم المعمار العربی، أنها المحل الذی لا یحوی غرفاً فقط، ولکنه یحوی ایضا رواقاً، ودیواناً، أو مجلساً، وحوشاً. کما أنها تعنی حرکة الإنسان ودورانه، فی هذا المکان.» (النابلسی، ۱۹۹٤م: ۱۳۷)

الدار فی ذاکرة الروائیین العرب وفی الموروث العربی أکبر حجما وقیمة اجتماعیة من البیت. کانت غالبا ما تطلق علی سکنی الشیوخ فلیس کل مکان للسکنی یسمی داراً فی العرف الاجتماعی. (المصدر نفسه: ۱۳۸)

یمکن أن نلخص ما نستنتج فی وصف دار الجد فی نقاط عدة:

– ان الوصف الذی قام به الکاتب یوحی بالزمن. فالمحاصیل الزراعیة المبعثرة فی الحوش تدلّ علی موسم الصیف الذی تحصد فیه المحاصیل.

– ان البیت بکل ما فیه یفصح عن سذاجة ساکنیه وألفتهم للطبیعة؛ فالنباتات التی نمت فی الحیطان بسبب تسرب الماء إلیها لم یحاول أحدٌ إزالتها. فلا یوجد انفصال بین الطبیعة والإنسان هنا، بل الانسان امتداد للطبیعة. کل أجزاء البیت مصنوع من المادة الخام؛ السقف من جذع النخیل، الحیطان من الرمل والطین الأسود وزبالة البهائم.

العلاقــة بين المكان والانســان هنا عميقــة وهذه العلاقة تعبّر عن هوية الإنســان التى تكتسب معناها بالمكان وعن انتماءه للمكان.

– ان حاســة البصر والشمّ واللمس من الحواس التى رسم بها الكاتب هذه الصورة الفنية.

الشمّ: ''أشمّ تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبــق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشــف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته''. (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

اللمس: ''حيطانها ملســاء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم''

– وقــد اعتمد الكاتب على حاســة البصــر فى بناء جماليات هــذا المكان أكثر من الحاســتين الأخريين ومبعثه أن حاســة البصر من أكثر الحواس دقة فى الملاحظة وهى أساس بناء الجماليات. (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٤٦)

الحى والشارع

إن الأحياء والشــوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن اقامتها أو عملها. (بحراوى، ١٩٩٠م: ٧٩)

نجد من حين إلى حين أوصافا للقرية وســاكنيها فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنص الذى يصف حىّ القرية مباشــرة يشــتمل على ثلاث صفحــات. يقول الراوى: «كان الليل قد بقى أقله حين قمت من عند مصطفى ســعيد، وخرجت وأنا أشعر بالتعب ـ ربما من طول الجلوس ـ ومع ذلك لم أكن أرغب فى النوم، فمضيت أتسكع فى شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهى نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال محملة بالنــدى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائــم، ورائحة الأرض التى رويت لتوها بعــد ظمأ أيــام، ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها، وعبير أشــجار الليمون، كان البلد كعادته صامتاً فى تلك الســاعة من الليل، الا من طقطقة مكنة الماء على الشاطئ

ونباح کلب من حین لآخر، وصیاح دیک منفرد أحس بالفجر قبل الأوان، یحاربه صیاح دیک آخر، ثم یخیم الصمت. [...] ولکننی أبدا لم أر القریة فی مثل هذه الساعة فی أواخر اللیـل. لابد أن تلک النجمة الکبیرة الزرقاء المتوهجة هی نجمة الصباح. السـماء تبدو أقـرب إلی الأرض فی مثل هذه السـاعة، قبیل الفجر، والبلـد یلفها ضوء باهت یجعلها کأنها معلقة بین السـماء والأرض. وتذکرت وأنا أعبر رقعة الرمل التی تفصل بین بیت ود الریس وبیت جدی، تلک الصورة التی رسمها مصطفی سعید، تذکرتها بنفس إحساس الخجل الذی اعترانی حین سمعت مناغاة ود الریس مع زوجته.» (صالح، لاتا: ۵۰ و۵۱)

هنا نشـأ الفضاء الروائی من خلال وجهة نظر الراوی، حیث تمّ توظیف لغة خاصة امتزجـت فیها الطبیعة والوصف الطوبوغرافی بالذکری. والطبیعة وذکری الإنسـان هما أهم عنصرین فی تکوین جمالیات المکان العربی بشکل عام. (النابلسی، ۱۹۹٤م: ۷۱) و نلاحظ هنا أن جمالیات هذا المکان تتکون من عناصر: اللون، الضوء، الرائحة، الحرکة، الذکـری والصوت ولبعض هذه العناصر وظیفة دلالیـة فالصوت من العناصر الهامة فی جمالیات المکان العربی، وإن لکل مکان صوتا حیث إن المکان الذی لا صوت فیه یُعتبر مکانـا مهجورا لا حیاة فیه. «والعرب فی معماریتهم القدیمة، کانوا یُکثرون من النوافیر و(الفسـقیات) فی قصورهـم وبیوتهم، لکی یبددوا بصوت الماء سـکون المکان، وینفثوا الحیـاة بالمـکان، وکانوا کثیراً ما یتعمـدون أن تکون هذه النوافیر وهذه (الفسـقیات) فی مرمـی ضوء الشـمس نهاراً، ومرمی ضـوء القمر لیلاً، لکی یعـزف الضوء مع الماء المتنافر الراقص، ألحاناً جمیلة، تبدد سکون/موت المکان، وتبعث فیه الحیاة.» (النابلسی، ۱۹۹٤م: ۷۳)

فنبـاح الکلب وصیاح الدیک هما صوتان یُسـمعان فی القریـة وطقطقة مکنة الماء علی الشاطئ یلمح إلی تقدّم سکان القریة الذین یستعملون المکنة بدل السواقی لتروية حقولهـم. یتابع الروای قوله: «والحقول أیضا أعرفها، منذ کانت سـواقی، وأیام القحط حـین هجرها الرجـال وتحولت الأرض الخصبة أرضا بلقعاً تسـفوها الریح، ثم جاءت مکنات المـاء وجاءت الجمعیات التعاونیة، وعاد من نزح من الرجال وعادت الأرض کما کانت.» (صالح، لاتا: ۵۱)

فأثار صوت المكنة ذكرى القحط والفقر ثم التقدم إلى حد ما بعد دخول هذا الجهاز إلى القرية؛ وهذا الصوت يُسمع فى الرواية غير مرة حتى يمكن أن نعدّه رمزا إلى التقدم النسبى الذى جعل القرية عرضة للتغيير. استعمال حاسة السمع كأداة لرسم الصورة الفنية يدل على قدرة الآذان المرهفة عند الكاتب. والصوت الآخر صوت مناغاة ود الريس مع زوجته. فمن جماليات المكان عند الطيب صالح تواجد المرأة فى المكان كما رأينا فى غرفة نوم مصطفى سعيد، هنا أيضا فى حى القرية تتواجد المرأة.

والصوت الآخر صوت جد الراوى الذى يتلو أوراده استعداداً لصلاة الصبح. «ألا ينام أبدا؟ صوت جدى يصل، كان آخر صوت أسمعه قبل أن أنام وأول صوت أسمعه حين أستيقظ وهو على هذه الحال لا أدرى كم من السنين؟ كأنه شىء ثابت وسط عالم متحرك، وأحسست فجأة بروحى تنتعش كما يحدث أحيانا أثر إرهاق طويل، وصفا ذهنى، وتبخرت الأفكار السوداء التى أثارها حديث مصطفى سعيد.» (المصدر نفسه: ٥٢)

من أبرز مظاهر جماليات القرية الطبيعة بأشجارها وروائحها، والذرة، والطلح، والليمون والقمح كل هذه النباتات لوّنت الصورة الطبيعية للمكان فى هذا النص. ثم الذكرى كانت الفرشاة الحقيقية التى رسمت هذا المكان والتى نفثت فى هذا المكان من روحها، والمكان بدأ ينبض بالحركة؛ فربط المكان الموصوف بالإنسان وذكراه أعطاه الحركة والحيوية. «فالمكان الروائى هو فضاء معاش من طرف الإنسان أولا وأخيرا وما من اتجاه أو ميل لفك هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ فى الشفافية، إلا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان.» (بحراوى، ١٩٩٠م: ٨٩) فالعلاقة بين الانسان والمكان بمثابة البوصلة التى تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائى، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التى يرسمها له. (المصدر نفسه: ٨٩)

فهنا فى هذا النص يتسكع الراوى فى شوارع القرية ليلا فصورة المكان نتيجة رؤيته إليه بكل تفاصيله الطوبوغرافية والمشهدية. ثم تواجد الشخصين الآخرين كود الريس والجد أثار انتباه الراوى والتفاته إلى مكان حضورهما ومن ثم إلى ذكرى مصطفى

سعيد.

لاحظنا أن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين: حاسة السمع وحاسة الشمّ وجعل حاسة البصر فى المرتبة الثالثة. هذا إن يدل على شيء فهو يدلّ على بساطة المكان الذى يتقلص فيه الجاذب البصرى ويكثر فيه الروائح والأصوات على عكس البيئة المدنية المعقّدة التى تستدعى انتباه النواظر قبل كل حاسة أخرى. إن البساطة فى البيئة الريفية جعلت ذاكرة الشخصية تنشط وتستذكر الذكريات الماضية. والجدير بالذكر أن صورة القرية من خلال ذكريات الشخصية كذلك تتمثّل بالروائح والأصوات: «كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها. فى أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

فى هذا النص يقدم لنا الطيب صالح ما يسّم بالمكان الشامل أى المكان الذى يبثّ أزمنة ثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فيبعث على الذكرى ويقدم الحاضر ويستحضر المستقبل ويستشرفه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٢٠٣) فقد حوى هذا المكان الزمن الماضى من خلال ذكريات الراوى التى اشتملت على حديثه مع مصطفى سعيد وأيام القحط التى أصيب بها مواطنوه. حوى الزمن الحاضر من خلال ما رسمه من صورة مختزلة من الحى والأصوات والروائح وحوى الزمن المستقبل من خلال علمه بأن المستعمرين سيخرجون من بلاده. «انهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سككك الحديد، والبواخر، والمستشفيات والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

النتيجة

يشتمل المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال على الغرفة والدار والقرية.

استطاع الروائى أن يصوّر المكان فى الرواية بأسلوب الوصف، فوصَف ما فى الأمكنة من الأشياء والروائح والألوان والأصوات؛ وهذا الوصف ما نسمّيه بالرؤية التجزيئية أو المنظر القريب فيها تحدّق عين الراوى فى التفاصيل الصغرى للمكان. أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة ايدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه. عندما كان مصطفى سعيد، الشخصية المحورية، فى لندن كان يزيّن غرفته بالتماثيل والصور الإفريقية، وعندما كان فى القرية السودانية ملأ غرفته باللوحات الزيتية لعشيقاته الأوروبيات وبالمدفأة الإنكليزية والكنبة. فبما أنه يوجد بين المكان والشخصية علاقة وطيدة ونستطيع أن نفطن بالمكان وما فيه من الأشياء إلى أحاسيس الشخصية، فيمكن أن نقول: إن الشخصية تعانى أزمة الهوية فبينما يعيش فى لندن يحنّ إلى الشرق وعندما يكون فى السودان يميل إلى أوروبا. إن الألوان من العناصر الهامة التى تدلّ على هذه الأزمة وانشقاق الشخصية إلى قطبين الشرق والغرب.

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون. ١٩٨٤م. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط٢. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

بحراوى، حسن. ١٩٩٠م. بنية الشكل الروائى: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية. ط١. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الآلوسى، تيسير عبدالجبار. المكان: دلالته ودوره السردى.
www. Swideg.jeeran.com/geography/archive

جنـدارى، إبراهيم. ٢٠٠١م. الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زيتون، على مهدى. لاتا. فى مدار النقد الأدبى (الثقافة – المكان – القص).

صالح، الطيب. لاتا. موسم الهجرة إلى الشمال. ط١٣. بيروت: دار العودة.

صبحى، محى الدين؛ وآخرون. ١٩٨١م. الطيب صالح عبقرية الرواية العربية. ط٣. بيروت: دارالعودة.

طرابيشى، جورج. ١٩٩٧م. شرق وغرب رجولة وأنوثة: دراسة فى أزمة الجنس والحضارة فى الرواية العربية. ط٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

قاسم، سيزا. ٢٠٠٤. بناء الرواية دراسة مقارنة فى ''ثلاثية'' نجيب محفوظ. القاهرة: مكتبة الأسرة.

النابلسی، شاکر. ۱۹۹٤م. جمالیات المکان فی الروایة العربیة. ط۱. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

النصیر، یاسین. ۲۰۱۰م. الروایة والمکان: دراسة المکان الروائی. ط۲. دمشق: دار نینوی للدراسات والنشر والتوزیع.

http://ebrahimi65.blogfa.com/post-40.aspx

http://www.bab.com/articles/full_article.cfm?id=6918

www.zajel.edu.ps/learn/class.aspx?do=view&&lessId=77

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی