دراسات في الرواية العربية

الدكتور

عبد الرحيم محمد عبد الرحيم

دراسات في الرواية العربية

الدكتور

عبد الرحيم محمد عبد الرحيم

دار الحقيقة للإعلام الدولي
1991

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

1990م 1411هـ

مُقدِّمة

الرواية في أوضح تعريفاتها وأكثرها شيوعاً : "كنابة نثرية تصور الحياة"([1]) أو هي : "ذلكَ الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع ، مادتها إنسان في المُجتمع وأحداثها نتيجة لصراع الفرد ـ مدفوعاً برغباته ومثله ـ ضد الآخرين ، وربما ضد مثلهم أيضاً ، وينتج عن صراع الإنسان هذا .. أن يخرج القارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الإنسانية([2]) " .

وارتباط مفهوم الرواية بالحياة أو المُجتمع بهذا الشكل جعلها ذات طبيعة خاصة وذات وظائف محددة ، جعلها صورة خيالية مُركَّبة من أشخاص وأفعال وأقوال وأفكار ، من جنس الأحداث التي تجري في المُجتمع وعلى شاكلة الأشخاص الفاعلين فيه ، وتُعبِّر تعبيراً دقيقاً وصادقاً عن واقع الصراع الإنساني وتكشف عن حقيقته حسب وجهة نظر الكاتب ورؤيته الخاصة ، صورة مكتوبة باللغة النثرية المُنتقاة من اللغة التي يستخدمها الناس في المُجتمع والمُعبِّرة في الوقت نفسه عن خطاباتهم ولهجاتهم وأصواتهم .

ومن ثمَّ كانت صلة الرواية بالمُجتمع ذات ثلاثة جوانب : جانب اللغة ، وجانب الموضوع ، وجانب المضمون ...

1ـ أمَّا من حيث اللغة فقد استقرَّ لدى أكثر النقاد المُهتمين بأسلوب الرواية أنَّ الرواية مثلما تحتوي على صورة من حياة الناس في المُجتمع فإنَّها كذلكَ تحتوي على صورة من لهجاتهم وأصواتهم ، وأنَّها تستخدم وسائلهم التعبيرية أداة لرسم ملامح الصورة الخيالية فيها ، وهي الصورة نفسها التي تُعبِّر عن رأي الكاتب ووجهة نظره . من ثَمَّ ازدحمت الرواية بأساليب الأشخاص وأساليب الطبقات الاجتماعية وأساليب الأنواع القولية مثل الرسائل والخطب والأشعار والمُحاورات ، وأصبحت حلبة الصراع في عالم الرواية تدور على مُستوى الألفاظ والجمل والعبارات مثلما تدور على ساحة الشخصيات والأحداث .

2ـ وأمَّا من حيث الموضوع (وأقصد به هنا العالم الخيالي الذي يشكل الكاتب منه صورة أو لوحة فنية تُعبِّر عن تجربة الكاتب وعن فكره من ناحية وتحكي واقع المُجتمع من ناحية أخرى) فإنَّ الروائيين استخدموا في تشكيله أساليب مُتباينة ، سواء من حيث طرق رسم الشخصيات أم من حيث طُرُق إدارة الصراع فيما بينها

---

[1] Encyclopedia Britannica. Volume 16.

[2] فاطمة موسى : بين أدبين "دراسات في الأدبين العربي والإنجليزي" ط الأنجلو المصرية سنة 1965 ، ص12 .

تنوَّعت أساليب الروايات تنوُّعاً كبيراً حسب الصلة التي يعقدها الروائيون بين هذه الصورة الفنية وبين الواقع المصور من ناحية ، وبينها وبين فكر الكاتب من ناحية أخرى ، فاقتربت الرواية من الواقع حيناً إلى الدرجة التي جعلتها تسجيلاً حرفياً لأحداث هذا الواقع ، واقتربت من فكر الكاتب حيناً آخر إلى المدى الذي ضحت فيه بالواقعية في سبيل التعبير عن هذا الفكر ، أي أنَّها تحوَّلت إلى أداة للدعاية والموعظة ، ووقفت حيناً ثالثاً موقفاً وسطاً بحيث لم تهمل الواقع ولم تهمل فكر الكاتب ، بل نظرت إلى الواقع من منظور خاص جعل هذا الواقع أكثر شفافية لأنَّها حوَّلته إلى واقع أعمق من السطح التسجيلي الظاهري الذي تبدو عليه الحياة ، وربطته بسند الحقيقة في بعديها الذاتي والموضوعي ، كما أنَّها عبَّرت عن دلالات أعمق من فكر الكاتب لأنَّها رسمت هياكل فنية مُنفتحة دائماً وقابلة للتأويل .

وهكذا تتمخض العلاقة بين الموضوع الروائي وبين الحياة المعيشة من ناحية وبينه وبين فكر الكاتب من ناحية أخرى عن ثلاثة أشكال : الرواية التسجيلية والرواية الوعظية والرواية الفنية .

3- وأمَّا من حيث المضمون فقد تناغمت أطرافه في الرواية الفنية مع المُستوى اللغوي ومع الموضوع ، فغدا الموضوع نفسه وسيلة وغاية وغدت اللغة كذلكَ موضوعاً وأصبحت الرواية وحدة مُتكاملة لا تنقسم إلى شكل ومضمون أو ألفاظ ومعانٍ ، لأنَّ شكلها أصبح مضموناً ومضمونها أصبح شكلاً ، وارتبط الرمز فيها بالمرموز له ، وامتزج التعبير بالأداة وصبَّت كل مكوِّناتها في هدف واحد هو تصوير حقيقة الحياة حسب رؤية خاصة .

وقد أتاح هذا للرواية إمكانات هائلة من وسائل التعبير ، وجعلها فناً ذا سراديب ينبغي على قارئها أن يتخلَّى عن قدر كبير من حسن النوايا عندما يشرع في قراءتها ، كما أنَّه منح كتابها أسلحة متنوعة يمكنهم استخدامها للمُراوغة والهروب والتقية وقت الحاجة ، وما أكثر الأوقات التي يحتاجون فيها لذلكَ ، كما أنَّها أتاحت للروائيين فرصاً واسعة لتصوير التحولات الاجتماعية والفكرية في المُجتمعات التي يعيشون فيها .

هذا وقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن تحوُّلاً خطيراً في نمط الحياة العربية في كل جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وشهدت كذلكَ

تحوُّلاً مُشابهاً في شخصية الإنسان العربي ، وكان ذلكَ التحوُّل ناشئاً من مجموعة مُتشابكة من العوامل التاريخية والثقافية والصراعات الحضارية والاقتصادية والسياسية والنكبات العسكرية ، وكانت الرواية من أسبق الأشكال الفنية التي رصدت حركة هذا التحوُّل ، وذلكَ بحكم ارتباطها الشديد بالواقع وبحركة وحياة الناس ، وبسبب ما لديها من طاقات مكَّنتها من الولوج بسلام إلى مناطق مُحرَّمة ، ونتيجة لذلكَ تمخَّضت نماذجها عن مضامين ساخنة يُعبِّر أكثرها عن مواقف ساخطة مُتبرِّمة لا تتوافق مع الواقع ، ولا ترغب في استقراره ، وسلكت في سبيل ذلكَ مسالك مُتعدِّدة من التشكيل والرمز .

وهذه الأعمال الروائية الثلاثة التي نتعرض لها في هذا الكتاب تُعدُّ من أجود النماذج التي تُعبِّر عن هذا الاتجاه في هذه المرحلة ، فهي تمثل ثلاث مُحاولات مُختلفة للتعبير عن ثلاثة من الرؤى . الأولى تعتمد على رسم شخصية البطل في الكشف عن الحرية الموجودة على أرض العروبة ، والثانية تعتمد على التكرار اللوني في إنشاء شبكة من الرموز التي تكشف عن التعثر الذي يلاقيه الفكر الاشتراكي في بلاد عمت فيها الأنانية والظلام إلى درجة لا تصلحها الاشتراكية أو غيرها ، والثالثة تعتمد على التشكيل الرمزي وعلى أساليب العرض في سبيل الكشف عن قصة تلكَ الحضارة التي تلتهم مقدرات الشعوب بأساليب غير حضارية ، وفضح خيانة الصفوة المُتحضِّرة من أبناء هذه الشعوب .

وقد اكتفيت في مُعالجتي لهذه النماذج الثلاثة بإبراز الدلالة وطُرُق صياغتها بأسلوب وصفي لا يستند إلى قاعدة مُسبقة ، بغية أن يكون الوصف خطوة أولى للتقنين وإبراز الاتجاهات والمدارس النقدية ، ومن أجل أن تنشأ اتجاهات نقدية نابعة من تحليل النصوص العربية ، ومواكبة لتطورها وملبية لحاجاتها الفنية ، لأنَّ الحركة النقدية التي ظهرت في هذه الفترة لم تكُن تسير في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه الرواية ، فبينما كانت النصوص الروائية تزخر بالمضامين المُلتهبة والشخصيات المُحطَّمة المُمزقة والرؤى المُتمرِّدة على كل شيء حتى على الشكل الروائي نفسه كان النقاد سائرون في مُعالجات شكلانية هادئة للنصوص حسب قواعد أوروبية أو حسب ما تمليه عليهم شروط الوسائل الإعلامية التي ينشرون فيها ، ممَّا جعل النصوص الروائية في وادٍ والنتائج النقدية في وادٍ آخر .

على أي حال فإنَّ هذه الروايات الثلاث ليست سوى نماذج قليلة تمثل تياراً جارفاً من الروايات التي تقوم على أسس مُبتكرة مُتمرِّدة وعلى مضامين رافضة مُتعدِّدة الاتجاهات . وهذه الدراسات الثلاث المُتعلِّقة بها لا تعدو أن تكون مُحاولة لاستطلاع الملامح العامة للتيارات العامة في الرواية العربية في هذه العقود الثلاثة التي نعيشها الآن ، نأمل أن نتبعها بمحاولات تنظيرية ترسم الحدود وتكشف عن الأسس ، إن شاء الله ، ولله يهدي إلى سبيل الرشاد .

د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم .

البطل المقهور
في رواية

(الأشجار واغتيال مرزوق)

لعبد الرحمن منيف

-1-

"البطل المقهور" شخصية جديدة على الرواية العربية بدأت باهتة الملامح في بعض روايات نجيب محفوظ ذات اللون السياسي الاجتماعي أمثال الشحاذ واللص والكلاب . لكن هذه الشخصية انتشرت بعد ذلكَ انتشاراً كبيراً وتحدَّدت قسماتها خلال النصف الثاني من الستينات ثم السبعينات والثمانينات من هذا القرن وبخاصة بين الكتاب الذين بدأوا إنتاجهم الفني خلال هذه الفترة ، وكان الأدباء الكبار في ذلكَ الوقت يطلقون عليهم **"الأدباء الشبان"** .

وإطلاق كلمة "البطل" على هذه الشخصية فيه كثير من التجاوز ، ذلكَ لأنَّه ليس بطلاً بالمفهوم الكامل للبطولة ، وإنَّما هو شخص لا يزيد عن بقية الناس في شيء سوى أنَّه مثقف صاحب رأي مُستقل ، مُحب لوطنه إيجابي ، مُخلص ، عميد ، يرغب في إصلاح الواقع وتغييره ، ثم يصطدم هذا الشخص بالواقع فيتحطَّم وتخيب كل آماله ، ويتخلَّى عنه الرفاق ويعيش في حالة يُمكن أن نصفه فيها بكلمة "المشبوه" ، وهي كلمة ذات دلالة حديثة ولدتها الظروف ذاتها ، تلكَ التي هيَّأت للمتصفين بها سبيل الظهور ، فالمشبوه لا هو سجين محكوم عليه فيستريح ، ولا هو حر يعيش كما يعيش الناس ، وهو في حياته البرزخية تلكَ يُلاقي من أصناف العذاب والقهر والمهانة والآلام ما لا يُلاقيه المُجرمون المُحترفون ، ذلكَ لأنَّه يعيش مرحلة ـ لم ينتبه لها القانون ـ تقوم هذه المرحلة على الخوف والترقُّب وتسليط العيون والآذان على هذه المشبوه ، فإذا ثبت أنَّه برئ وتخلَّى هو عن كل ما في رأسه من أفكار وأراد أن يعيش فإنَّ صفة المشبوه لا تنفك عنه أيضاً ، إذ يظل طول عمره مشبوهاً . وعلى هذا فإنَّ كل صاحب رأي مشبوه ، تُراقب خطواته ، وتُرصد أعماله ، ولا يُؤذن له في الخروج أو الدخول او العمل أو الكلام أو الكتابة أو حمل الكتب أو النقود أو الأسلحة ، ومن ثمَّ يصبح كل إنسان له سلطة على تصرفاته ومن حقه أن يلاحقه ويمنعه . وكل من يُصادفه له الحق في ذلكَ إلاَّ هو ، فإنَّه لايملك من أمر نفسه شيئاً ، ولا يُسمح له بمُزاولة شيء إلاَّ أمرين : أحدهما : أن يهرب في خبايا الأحلام والذكريات . وثانيهما : أن يهرب في دروب الخمر والإدمان ثم الجنون أو الموت .

ومن اللافت للنظر أنَّ هذه الشخصية تتشابه ملامحها في كل الروايات التي ظهرت فيها رغم اختلاف الكُتَّاب واختلاف مذاهبهم الفنية والفكرية ، واختلاف بيئاتهم الثقافية لا نستثني من ذلكَ مشرق الوطن العربي أو مغربه .

فشخصية "منصور عبد السلام" في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف وشخصية "المُثقف المشبوه" في رواية "الهؤلاء" لمجيد طوبيا وشخصية "السارد السجين" في رواية "تلكَ الرائحة" لصنع الله إبراهيم وشخصية المُثقف العاطل" في رواية "الزمن المقيت" لإدريس الصغير ، وكل الشخصيات المُثقفة في "شكاوى المصري الفصيح" ليوسف القعيد ، واليتيم في رواية " لعبد الله العروى ، كلها ذات ملامح مُتشابهة بل تكاد تكون كل هذه الشخصيات صوراً مُتعدِّدة لشخص واحد ، رغم أنَّ الرواية الأولى تدور أحداثها في الشام والعراق ، والرواية الثانية والثالثة والخامسة في مصر ، والرابعة والسادسة في المغرب الأقصى . ممَّا يدل على أنَّ الظروف التي عملت على ظهور هذه الشخصية مُتشابهة ويدل أيضاً على أنَّ ما يُعانيه الناس في مشرق الوطن العربي هو عينه ما يُعانونه في المغرب العربي وتجمعهم وحدة في التوجهات الثقافية ، ووحدة في أنواع المعاناة ، ووحدة في طُرُق ردود الأفعال يتبعها وحدة في أساليب التعبير الفني .

وكان للبُنى الاجتماعية والثقافية والسياسية العربية ـ غير المتوازنة ـ أكبر الأثر في ظهور هذه الشخصية في الأدب العربي بل في المُجتمع العربي نفسه ، ففي هذه الفترة كان الاستعمار قد خرج من البلاد ، وترعرعت في عقول الشباب طموحات عريضة في كافة المجالات ، طموحات لم يستطع القائمون على الأمور أن يُحقِّقوا منها شيئاً يُذكر في ذلكَ الحين ، رغم أنَّهم هم الذين بشروا بها وبثوها في أفئدة الناس ، ولا غرو في ذلكَ فقد كان أكثرهم من الثوار المُشاركين في حركات التحرير والمُنادين بشعارات الحرية والرخاء والتقدُّم . لكن الواقع كان أقسى ممَّا كانوا يتصورون فباءت أكثر الشعارات التي رفعوها بالفشل نتيجة للضغوط الخارجية أو الفساد الداخلي ، وظلت الشعارات مرفوعة لكن الواقع كان غير ذلكَ ، ممَّا أدَى إلى ازدواجية تقوم على التناقض بين ما هو موجود وما هو مُعلن ، حتى أصبحت الكلمات تُطلق على نقيض ما تدل عليه ، وأصبح الناس فريقين : أحدهما يعيش هانئاً مع الشعارات ، وثانيهما : يعيش تعيساً مع الواقع . ولمَّا كانت الشعارات المُؤثِرة ـ في مثل هذه الاحوال ـ لم تعد تُقنع أحداً ممن يُشاهدون الحقائق ويعيشونها ، لم يعد مُجدياً عندئذ إلاَّ الإقناع عن طريق السياط ، لأنَّ اللغة على أفواههم أصبحت غير مفهومة ، بل غير منطقية ، ممَّا دعا بطل رواية "الزمن المقيت" إلى وصفهم بقوله : "إنَّهم لا يحظرون عليّ أي شيء ، ويحظرون عليّ كل شيء"([3]) وممَّا دعا كاتب رواية "الهؤلاء" إلى إنطاق أحد مُعاونيهم بقوله : "إنَّا نهوى الحرية جداً لدرجة أنَّنا كثيراً ما فرضناها على الأهالي قسراً" ([4]) وقول كاتب رواية "الأشجار" : "كل شيء يكون

[3] الزمن المقيت : ص28
[4] الهؤلاء : ص47 .

ولا يكون في وقت واحد" ([5]) ، وقول إدريس بطل رواية "اليتيم" : "الحرية عندي ألاَّ يُسجَّل أسمي في دفتر من دفاتر الإدارة"([6]) . إزاء هذه الوسيلة الأخيرة للإقناع قنع كثيرون من عامة الناس ومن المُثقَّفين بالسلامة بل امتهن الكثيرون منهم المُتاجرة بالكلام ، وظلَّ نفر قليل من المُثقَّفين يركبون رؤوسهم فأصبحوا مصدراً من مصادر الخطر على المُجتمع ، ومن ثَمَّ أصبح الحد من نشاطهم واجباً قومياً ، فأحكمت حولهم الدوائر وقُطعت أرزاقهم ، ورُصدت حركاتهم ، وكبحت جماح شطحاتهم الآثمة وعاشوا في عزلة واغتراب وفقدان لكل أمل .

فجاءت صورة هذا الفريق الأخير في تلكَ الروايات المُعبَّرة عن هذه الحالة التي يعيشونها ، ففي رواية "تلكَ الرائحة" يخرج البطل من السجن وهو ذاهل فاقد للتوازن ، وقد قطعت كل علاقاته بالآخرين إلاَّ مع (العسكري) المُوكَّل بحراسته ، محصور في الزمان والمكان ثم لا يلبث أن يعود إلى السجن مرة أخرى .

وفي رواية "الهؤلاء" يفقد البطل الإحساس بالزمان والمكان ، ويعيش في عالم يمتزج فيه الوهم بالحقيقة ، وهو يمرر على أقسام الشرطة لكي يثبت براءته ثمَّ ينتهي به المطاف نهاية مُريبة بين القبور . وهو خلال هذا الطواف ذاهل يحس كما يقول هو بأنَّه يسير بقدميه إلى أعلى ورأسه مُدلى إلى أسفل ([7]) .

وفي رواية "الزمن المقيت" يخرج البطل من السجن وهو مُفلس ، لا منزل له ولا عمل ولا يستطيع الهجرة أو العمل فيعيش في دائرة مُغلقة من حصار العيون والآذان ، في جو مُتناقض ، ولا يجد لنفسه ملجأ إلاَّ أن يهرب في السكر وشرب الخمر ، وينتهي به الأمر أيضاً نهاية مُريبة . أمَّا بطل رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" فيخرج من السجن ويسرح من العمل ويعيش أيضاً مُفلساً ممنوعاً من الهجرة والعمل ، تُحاصره العيون أيضاً ويُمنع من كل شيء حتى يصل الأمر به إلى الجنون .

وكما تتشابه صورة البطل في هذه الروايات تشابُهاً كبيراً فإنَّ الأدوات الفنية التي استخدمت في صياغتها أدوات مُتقاربة بل مُتشابهة في كثير من الأحيان ، وذلكَ قبل استخدام نظرية النسبية للتعبير عن التناقض ، واستخدام المكان والزمان للتعبير عن الاغتراب ، واستخدام التقابل والترادف بين الصور لتحديد صورة البطل ، واستخدام أسلوب القص الذاتي للتعبير عن طغيان الذات ، واستخدام النصوص القديمة والآثار

---

[5] الأشجار واغتيال مرزوق : ص188
[6] رواية اليتيم : ص135
[7] الهؤلاء : ص50

الدارسة أداة رمزية مثل ملحمة جلجامش في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" والتاريخ الفرعوني في رواية "الهؤلاء" وطافيرودا في "الزمن المقيت" .

ورواية "الأشجار واغتيال مرزوق" التي سوف نتناول شخصية هذا البطل من خلالها ، لم تكن أسبق الروايات التي تناولت هذه الشخصية ، ولم تكن شخصية البطل المقهور فيها أكثر وضوحاً من سواها ، لكنَّها تتميَّز عن سواها بميزة جعلتها جديرة بالاختيار ، تتمثَّل هذه الميزة في شكلها الفني ؛ فأكثر الروايات التي تناولت هذه الشخصية يغلب عليها الحدَّة والمباشرة والتضحية بكثير من الجوانب الفنية في سبيل المضمون الساخن الذي تحتويه ، ، أمَّا هذه الرواية فعلى الرغم من كونها باكورة إنتاج المؤلف "عبد الرحمن منيف" إلاَّ أنَّها ربَّما تتفوَّق في إحكام بنائها ورسم شخصياتها على روايات الكاتب اللاحقة وبخاصة "مدن الملح ، التيه" و "مدن الملح ـ بادية الظمآن" ومن ثمَّ فهي ترسم صورة فنية هادئة ومُتقنة لهذه الشخصية .

* * *

-2-

عنوان هذه الرواية "الأشجار واغتيال مرزوق" مُكوَّن من ثلاث كلمات :

(الأشجار ـ اغتيال ـ مرزوق) ولكل كلمة من هذه الكلمات الثلاث دلالاتها الناشئة من مُلابسات القص في الرواية نفسها . ومن خلال المعاني التي يجعلها الكاتب مُرادفة أو مُشابهة أو مُلتبسة بمعنى كل كلمة :

أ ـ **الأشجار** : وترتبط في الرواية بالأشياء التالية :

1- الأرزاق : يقول على لسان إلياس نخلة ص54 : "قلت لهم إنَّكم تقطعون أرزاقكم وأنتم تقطعون الأشجار ، إنَّكم تعتدون على الحياة" .

2- الأمهات : يقول على لسان إلياس نخلة أيضاً ص63 : "إنَّ الأمهات يا صاحبي يمتلكن إحساساً خارقاً بالأشياء ، إنَّهنَّ مثل الأشجار لا يتكلَّمن كثيراً ولكن يعبرن عن أنفسهن بطريقة لذيذة" .

3- الآبار : ص64 "إنَّ الآبار مثل الأشجار إذا لم تعطها لن تعطيك" .

4- الأطفال : ص64 "إنَّ الأشجار مثل الأطفال" .

5- الرجال : ص65 "إنَّ خسارة الأشجار مثل خسارة الرجال لا تعوض" .

6- النساء : ص 75 "إنَّ النساء والأشجار لهن طبيعة واحدة" .

7- الخير : ص65 "إن كنتم تريدون الخير فيجب أن تبحثوا عنه في الأشجار" .

8- الحياة : ص65 "الأشجار طريقكم إلى الحياة" .

9- البطولة : ص126 "تأكد أن ليس بطلاً إلاَّ الأشجار ولاشيء سواها" .

ويدور ذكر الأشجار في الرواية حول محورين :

أولهما : الأشجار التي كان يمتلكها إلياس نخلة في قرية "الطيبة" ثم قطعها أهل "الطيبة" رغماً عنه ، ثم حاول إلياس بعد ذلكَ مُحاولات عديدة أن يغرس مكانها أشجاراً جديدة فلم يمكنه أهل القرية من ذلكَ .
وثانيهما : الأشجار التي كان منصور عبد السلام يحلم بزراعتها في الأرض الخاوية التي ينقب الفرنسيون فيها عن الآثار القديمة ، لكنَّه عجز عن تحقيق هذا الحلم لأنَّ الأرض التي أراد أن يزرع فيها الأشجار أرض سبخة ولأنَّ زراعة الأشجار تحتاج إلى وقت طويل .

ب - مرزوق : ويقول عنه ص348 : "مرزوق الأسمر ، الحصان ، الضاحك ، مرزوق الإنسان الذي زرع أرض الوطن من الشمال إلى الجنوب من أجل أن يصبحوا حكاماً" . ويقول ص349 : "سأكتب عنك أنَّك الإنسان .... مرزوق ليس واحداً ، مرزوق كل الناس ، مرزوق شجرة ، مرزوق ينبوع ، مرزوق هو إلياس نخلة الذي لا يموت" .

ج - تبقى بعد ذلكَ كلمة "اغتيال" والاغتيال في الرواية موجَّه نحو العناصر التالية : الأشجار - مرزوق - منصور عبد السلام ، كل هؤلاء قد اغتيلوا الأول والثاني اغتيالاً حقيقياً ، والثالث اغتيل مجازاً أو حكماً ، مات وهو حي ، والقاتل للجميع واحد

وتُمثِّل قضية الاغتيال هذه محور أزمة البطل "منصور عبد السلام" بل محور حياته ، ومن ثمَّ محور أحداث الرواية وحبكتها ، وبخاصة اغتيال الأشجار ، فليس اغتيال الأشجار إلاَّ صورة فنية لما حدث لمنصور عبد السلام ، حيث يرسم الكاتب

لهما في الرواية صورتين مُتشابهتين ، إحداهما تعكس الأخرى وتُحدِّد ملامحها وقسماتها وظلالها ، أو أنَّ الأولى صورة والثانية حقيقة واقعة . الأولى صورة الأشجار وهي تجتث من منابعها ، والثانية صورة إنسان تجتث جذوره من موطنه ويلقى خارج الحدود كالعود الجاف .

* * *

-3-

ويُعدُّ هذا الأسلوب الفني القائم على ترادف الصور المُتشابهة وتقابل الصور المُتناقضة من أبرز الأساليب التي اعتمدتها الرواية في رسم صورة الشخصية المحورية في الرواية .

منصور عبد السلام = الأشجار

جذور الأشجار في الرواية ترتبط ـ كما سبق القول ـ بالرزق والنساء والاطفال والرجال والبطولة والخير والآبار والأمهات ، وهذه الأشياء أو نظائرها هي التي تنص الرواية من خلال الأحداث والحوار على أنَّها استؤصلت أيضاً من شخصية منصور عبد السلام ، فهما ـ أي الأشجار ومنصور ـ يُشكلان ثنائية تجمع بين الحقيقة والرمز أو الأصل والصورة .

1- الرزق :

يُصرِّح منصور عبد السلام في ثنايا الرواية بأنَّه جاع وتغرَّب وتعب وأنَّه يركض وراء لقمة الخبز التي تحوَّلت إلى شيء يُشبه السراب ، لقد قطع رزقه ، والسبب في ذلكَ أنَّه وقف أمام طلابه في الجامعة يوماً وقال لهم الحقيقة وهداهم إلى أساليب علمية تُبيِّن التاريخ الكاذب والتاريخ الصحيح ، وعلى ضوء هذه الأساليب استنتج أمامهم أنَّ الحياة التي يعيشونها ليست إلاَّ أكذوبة وبخاصة التاريخ المُعاصر الذي تخصَّص فيه واضطلع بتدريسه في الجامعة ، وحصل فيه على شهادات عليا من أوروبا ، قال لهم : إنَّ الكتب الموضوعة الآن كتب رسمية كتبها الحكام من زاوية مصلحتهم لتخدمهم ، أمَّا الحقائق فإنَّها مطوية في الصدور . قال لهم : إنَّ التاريخ المُعاصر نوع من أنواع الكذب والتزييف بل التزوير لأنَّه يُصوِّر الهزائم على أنَّها انتصارات ، والفقر على أنَّه رخاء ، والقهر على أنَّه حرية ، والتخلُّف على أنَّه تقدُّم .

بعدَ أن قال ذلكَ سُرِّحَ من الجامعة ، ثُمَّ أُدخل السجن لانَّه ـ حسب التقارير التي رُفعت عنه ـ رجل مُعادٍ مُخرِّب حاقد لا يرى في الدينا إلاَّ الوجه الأسود ، لا يرى سوى السلبيات ، رجل مُتطرف . نصحه بعض أصدقائه يوماً بأنْ يتخلَّى عن مثاليته ويتبع سبيل الواقع ، قالوا له : "إنَّ الذين يكتبون التقارير يريدون طرف خيط ، مُجرَّد

بداية وأنت لا تعطيهم طرف الخيط وإنَّما تُساهم بكتابة التقرير أيضاً" ([8]) ، لكنَّه لم يرتدع فنال جزاءه : فُصلَ من عمله في الجامعة ، وأصبح عاطلاً ولم تُدافع الجامعة عنه ، بل إنَّ مسئول الجامعة الذي أبلغه بقرار التسريح قال له : "ليس للجامعة علاقة بهذا الموضوع ، ما دامت القضية سياسية فلا يُمكن عمل شيء" ([9]) وذلكَ لأنَّ الجامعة نفسها تُعاني ممَّا يُعانيه هو من القهر والضياع ، ثمَّ حاول منصور بعد ذلكَ إيجاد عمل ليرتزق منه لكن كل مُحاولاته باءت بالفشل ، حاول أن يعمل مدرساً في مدرسة خاصة لكن مُدير المدرسة اعتذر له بأنَّ هناكَ تنبيهات من السلطات تقضي بعدم تشغيل أصحاب السوابق السياسية ، ثمَّ حاول أن يُترجم كُتُباً لكن الناشرين قالوا له : "إنَّ هناكَ عقبات في الرقابة تحول دون نشر كتبك" ، نتيجة لذلكَ كان عليه أن يسير في أحد طريقين : أولهما أن يعمل في ترجمة القصص الجنسية المُخلَّة بالآداب ، وثانيهما أن يستدين ، ولم يكن أمامه من خيار فاستدان لكي يعيش .

كان ـ كما يقول هو ـ مُستعداً أن يعمل أي شيء من أجل أن يعيش ، كان مُستعداً أن يعمل بواباً ، حمَّالاً ، قاطع تذاكر ، لكن كل أبواب الرزق أُقفلت في وجهه فأُصيب باليأس من الحياة كلها ، يقول عن نفسه : "منصور عبد السلام لا يملك شجرة ولا يملك حماراً ولا حتى شبراً من الأرض لا يملك ، ولو امتلكَ هذا الشبر فإنَّه لا يريد أن يزرعه قطناً أو أشجاراً وإنَّما يريد أن يكون قبراً" ([10]) .

وفقدان منصور لعنصري العمل والمال له أكثر من دلالة في الرواية تتعدَّى هذه الدلالات ، مُجرَّد الحرمان من الطعام أو مُجرَّد قطع الرزق ، إنَّه يعني فقدان الإنسانية والكرامة والشرف بل فقدان الحرية ، فهو عندما تمكَّن ـ بعد كفاح دام أكثر من سنتين ـ من الحصول على جواز للسفر وتصريح للعمل لم يحصل عليهما نتيجة لهذا الكفاح وإنَّما كان نتيجة لأنَّه دفع إلى بعض المسئولين قدراً من المال الذي استدانه ، فالمال إذاض يرتبط عنده ارتباطاً وثيقاً بالحرية .

به تكون وبدونه لا وجود لها ، كما أنَّه يقول مُوضِّحاً قيمة العمل في حياته : "العيب يا منصور أن تكون دون عمل ، شرف الإنسان أن يعمل ، حتى البغيّ وهي تعمل لتكسب خبزها أشرف من الذين لا يعملون .. العمل هو الشيء الوحيد الذي يفتش عنه الإنسان يُغامر من أجله حتَّى لو تعرَّض للخطر ، للموت . والبطالة موت من نوع آخر" ([11]) .

---

[8] الرواية : ص309
[9] الرواية : ص33
[10] الرواية : ص180
[11] الرواية : ص28

وهكذا يُمثِّل قطع الرزق والحرمان من العمل أوَّل ما يُعانيه منصور عبد السلام ، فهو بهذا الإجراء الذي اتُّخذ حياله أصبح يحس بأنَّه فقد الكرامة والشرف والحرية ، أصبح شحاذاً ، ولم يكن ذلكَ خاصاً بمنصور عبد السلام وحده لكن هذا الذي حدث له حدث بالنسبة لكل شخصية البطل المقهور في كل الروايات التي تناولته .

2- النساء والأطفال :

المراة في هذه الرواية تُساوي الحياة ، يقول إلياس نخلة : "الحياة هي المرأة .. قلب الرجل لا يخلو من امرأة ، قد تكون امرأة حية أو ميتة ، قد تكون زوجة أو صديقة وقد تكون شيئاً آخر ، دائماً توجد امرأة . أمَّا إذا رأيت رجلاً ليس في قلبه امرأة تأكَّد أنَّ ما تراه ليس رجلاً ، إنَّها جثة تريد قبراً" ([12]) .

ومنصور عبد السلام رغم شغفه بالنساء وشدَّة تعلُّقه بهنَّ إلاَّ أنَّه لم يستطع أن يُحقِّق أي نوع من التواصل مع أي امرأة إلاَّ في الأحلام ، كان فقدانه للمال وللعمل والحرية يحول دائماً بينه وبين المرأة ، لم ييأس حاول أكثر من مرَّة أن يقترب منهنَّ فتح لهنَّ قلبه حاول أن يرتبط بهنَّ بأي شكل من أشكال العلاقة لكنَّه لم يستطع ، لذلكَ عاش محروماً ، مقطوع النسب وحيداً .

في يوم من الأيام عرف فتاة تُسمَّى "رحاب" كانت رحاب حلماً من أحلامه حلق بها فوق كل المدائن العريقة ، وسلكَ بها كل الطرقات الجميلة ، لكن أحلامه نفسها هي التي ضيعت عليه رحاب ، لقد تقدَّم إليها شاب يُسمَّى "هاني" فتزوجها وأنجبت له ثلاث أطفال ، لقد كان هاني رجلاً عملياً ظفر بها رغم عدم حبه لها ، أمَّا منصور فظلَّ غارقاً في ضعفه وأحلامه .

وعرف فتاة أخرى "كاترين" وهي فتاة أوروبية وهبت له قلبها أثناء إقامته في أوروبا أيام أن كان طالباً هناكَ ، ولكنَّه برغم تعلُّقه بها كان عاجزاً عن إقامة أية علاقة معها ، لذلكَ فإنَّها تزوَّجت وتركته سادراً في مشاكله وأحلامه .

أمَّا المرأة الثالثة التي عرفها منصور فكانت تُسمَّى "سهام" وهي ابنة رجل من ذوي الحسب والنسب يُسمَّى "الحاج زهدي الصناديقي الماوردي الأصفهاني الثعالبي" ، تقدَّم منصور لخطبة سهام قبل أن يُسرَّح من الجامعة فرحَّب به أبوها وعدَّ

[12] الرواية : ص104 ، ص105 .

زواجه منها شرفاً للعائلة ، لكنَّه بعد ان فقد منصبه ومُستقبله وجاهه رفضه الحاج زهدي رفضاً غير كريم ، ولم تستجب هي لنداءاته الإنسانية ، ولم يعطه والدها أية فرصة للحوار .

وهناكَ امراة رابعة عرفها منصور هي فتاة أوروبية أيضاً لكنَّه التقى بها على ضفاف البحر الأسود ، ولم يستطع أن يُقيم معها أي ارتباط رغم أنَّها كانت شديدة الرغبة فيه وهو كان شديد الرغبة فيها بسبب عجزه الدفين وتشاؤمه من المُستقبل الذي ينتظره .

لكل ذلكَ عاش منصور منبوذاً شقياً بوحدته لا أسرة له ، ومن ثم لا أطفال له ، لم يتزوج ولم ينجب ولم يستطع أن يضم في صدره امرأة حية أو ميتة ، حتى الفتاة التي جلست قبالته في القطار ، لم يستطع أن يتكلَّم معها بل لم يستطع أن يُصوِّب إليها عينيه رغم شبقه بها وتطلعه إليها ، وهكذا تتحقَّق فيه نبوءة أمه التي قالتها له يوماً ومازالت ترن في أذنه ، قالت له : "عائلة عبد السلام ملعونة وستبقى كذلكَ حتى تقوم الساعة ، لن تكون أحسن من أبيك لقد تزوج أربع نساء ولم يكتف بهم النساء وإنَّما أضاف إليه الشقاء والركض وراء المُستحيل ولم يترب ، لقد مات من أجل السياسة"([13]) .

وهذا العنصر ـ أي النساء والاطفال ـ مفقود أيضاً عند جميع نماذج شخصية البطل المقهور في روايات "تلكَ الرائحة" لصنع الله إبراهيم و "الهؤلاء" لمجيد طوبيا "الزمن المقيت" لإدريس الصغير بل وشخصية إدريس في رواية "اليتيم" لعبد الله العروي ، فكل شخصية من هذه الشخصيات المقهورة تحمل بين جنبيها قلباً أصابه القهر بالصدأ واليأس والحرمان ممن يحب ، ذابت المحبوبة بين الروائح الكريهة والذهول في رواية "تلكَ الرائحة" ، واستولى عليها رجال الهؤلاء في رواية "الهؤلاء" وحال الفقر والسجن دون اللقاء بها في رواية "الزمن المقيت" وابتلعتها الغربة في رواية اليتيم .

3ـ الرجال :

ويُعدُّ عنصر الرجولة من أهم العناصر التي تبخَّرت من حول شخصية منصور عبد السلام ، فأقاربه ومعارفه وأصدقاؤه تخلُّوا عنه ، ولم يَعُد يشعر نحوهم بالثقة أو الاطمئنان أو الحب ، وعندما سافر لم يشأ أن يخبر أياً منهم لأنَّه واثق من أنَّهم سوف

[13] الرواية : ص230

يسرون بعدم إخباره لهم ، لأنَّه بذلكَ يعفيهم من مشقة التصنع ومن عبء المُجاملات الكاذبة ، لذلكَ فإنَّه تحامل على قلبه ووأد كل عاطفة تربطه بهم وإذا اعتمد بعد ذلكَ على أحد فإنَّما يعتمد على نفسه ، يقول مُخاطباً نفسه : "وهذه الأشياء الأخيرة التي تخلف في نفسك ذكرى أو تخلف عاطفة اتركها لقد اجتزت القنطرة كلها وحدك" ([14]) وهو عندما يُهاجر لا يشعر بأنَّ وطنه تكتمل فيه كل معاني الوطن ذلكَ لأنَّه فقد فيه العمل والرجال والأرض ، فالوطن حسب وجهة نظره هو المكان الذي يعمل فيه الإنسان حراً بين الرجال الذين يعرفهم ويحبهم ويدافع عنهم ويدافعون عنه ، أمَّا وطنه هو فأصبح غابة للذئاب الصغيرة والكبيرة وخلا من سراة الرجال ، لذلكَ يقول : "نحن نحتاج إلى آلاف الأنبياء ، ولا يوجد منهم أحد في الوقت الحاضر ، كل الذين يصرخون الآن دجالون"([15]) .

"وليد بك" صديقه القديم وزميل كفاحه تنكر له ورفض مُقابلته ، بعدما باع نفسه بالمسكن الناعم والسيارة الفارهة والنساء الجميلات . كل أصدقاؤه كانوا يتحاشون لقاءه أو التحدث معه ، ، يقول عن نفسه : "رجل خطير مُسرَّح غير مرغوب فيه يجب الابتعاد عنه دفعاً للشبهات" ([16]) . هل يموت الإنسان منبوذاً مثل خرقة بالية" ([17]) وهكذا كانت نهايته ونهاية أمثاله من الأبطال المقهورين في الروايات العربية حيث باع رفاقهم أنفسهم ، وتخلُّوا عن مبادئهم تركوهم للوحدة والمُراقبة والاغتراب والفقر .

4- البطولة :

من الجذور التي قطعت في شخصية منصور عبد السلام عنصر البطولة فهو بحكم تكوينه الخلقي والثقافي والنفسي يحمل منذُ مولده كل مقومات الأبطال لكن المُجتمع الذي يعيش فيه يقضي على البطولة كالارض السبخة التي تأكل جذور الأشجار ، ولذلكَ لم يستطيع منصور أن يُحقِّق شيئاً يُذكر، بل تجمَّعت كل عناصر البطولة المكبوتة في أحلامه ، ممَّا جعل من منصور شخصية كاريكاتورية في نظر نفسه وفي نظر الآخرين أيضاً ، يقول مُحدِّثاً نفسه : "حياتك التي تتصوَّرها مثل حياة نابليون مقلوبة على قفاها ، انتصارات نابليون تقابلها هزائم . عشيقات نابليون تقابلها أحلامك في النهار وأنت تفتح فمك ببلاهة وتنظر في الفراغ ، وحتى هزائم نابليون رغبات بهزائم لن تقع بالنسبة لكَ" ([18]) .

---

[14] الرواية : ص17
[15] الرواية : ص249
[16] الرواية : ص34
[17] الرواية : ص201
[18] الرواية : ص268

كان منصور ذا شخصية عنيدة حالمة مُثقفة مُحبة للحياة والحرية ، لكن كل أحلامه وطموحاته تهاوت وأصيب بالفشل لأنَّه اصطدم بواقع مرير ، اصطدم بوحوش كاسرة تتربص له ، يقول : "كنت أتصور نفسي على طرف جرف حاد وأمامي مجموعة من الوحوش الكاسرة تتقدَّم ببطء كنت أرى أنيابها الصفراء المُسننة وأرى الشرر يتطاير من عيونها وأتراجع وفجأة أهوي" ([19]).

وكما كانت القراءة وبالأعلى بطل رواية "الهؤلاء" وكان الوعي سبباً في المصائب التي حلت بأبطال روايات "تلكَ الرائحة" و "الزمن المقيت" و "اليتيم" ، فإنَّ هذه الأشياء أيضاً كانت السبب في كل ما حدث لمنصور من تجويع مُحاصرة وسجن ، يقول : "لقد أصبحت أخاف من هول ما أعرف ومن واجب رجال الشرطة أن يقتلوني لأنَّني إذا ظللت حياً فسوف أصبح خطيراً" ([20]) ثم يقول عن نفسه أيضاً : "لو ترك الكتاب مثلما فعل الآخرون لما كان الآن مُسافراً باتجاه الجنوب من أجل لقمة خبز"([21]) .

نتيجة لكل ذلكَ أعلن منصور الهزيمة ، استسلم ، وتراجع عن كل خطوة خطاها لم تقبل توبته وظلَّ مغضوباً عليه مطارداً مُحاصراً منبوذاً حتى عشش الخوف في قلبه وأصابه الحزن ثم الجنون ، وأصبح همه الوحيد في الحياة أن يحصل على "جواز سفر" ويُسافر أو يُهاجر ولا يعود إلى أرض الوطن إلى الأبد ، وكيف يعود إلى وطن يجوع فيه محبوه ويتيهون في الشوارع يبحثون عن عمل ووراءهم المُخبرون ؟ والهجرة نفسها ـ كما يقول مُؤلف رواية "الزمن المقيت" ـ موقف انهزامي ([22]) من أجل ذلكَ أصبحت لازمة فنية في شخصية البطل المقهور في الرواية العربية سواء أكانت هجرة مادية كما في روايتي "الأشجار واغتيال مرزوق" ، "الزمن المقيت" أم هجرة معنوية إلى ظلام الغيبوبة من خلال الخمر كما هو الحال في هاتين الروايتين وفي رواية "اليتيم" أم هجرة نفسية في زوايا الاغتراب النفسي والاجتماعي والفني كما في روايتي "تلكَ الرائحة" و "الهؤلاء" والحياة المُصورة من حياة البطل في كل تلكَ الروايات إنَّما هي مرحلة الهزيمة ، مرحلة التردي والهبوط ، وإذا تعرَّض واحد من الأبطال إلى القسم الأوَل من حياته فهو يتعرَّض لها على أنَّها ذكرى .

---

[19] الرواية : ص35
[20] الرواية : ص228
[21] الرواية : ص180
[22] الزمن المقيت : ص35

أمَّا الآن فقد رفع منصور الرايات البيضاء وأعلن الهزيمة وأصبح مثل ذلكَ الضابط الإيطالي الذي ضرب به المثل لنفسه ، أصبح ـ كما يقول هو ـ ديكاً منتوف الريش أجرب عجوزاً مُفلساً ، وأدرك أنَّ تصديه للواقع ولهؤلاء الذين يتربصون به إنَّما كان لوناً من الجنون لأنَّه ضعيف وهم أقوياء ، وهو يشبه نفسه في صراعه معهم ب "دون كيشوت" حيثُ يُحارب طواحين الهواء ، إنَّه بطل لكنَّه مهزوم . إنَّه "انكيدو" البطل الذي قهر الثور المُتوحش في ملحمة جلجامش لينقذ البلاد والعباد لكن "انكيدو" مات .

5- الخير :

قطعت جذور الخير حول منصور عبد السلام ولم تبقَ إلاَّ عناصر الشر التي تقتل أي عامل من عوامل الحياة ، لم يبق حول منصور إلاَّ الغش والرشوة والفساد والقهر والكذب والجهل والتربص والتوجيع وإهدار القيَم الإنسانية النبيلة ، فالعالم كله ـ حسب وجهة نظره ـ "لا يحتاج إلاَّ التدمير ، لقد فسد كل شيء فيه ، تفتت خلاياه ، تعفن ، لم يعد مُمكناً إصلاحه أبداً" لأنَّه قائم على التناقض وعدم الفهم والخطأ والخسة والسمسرة والغش والخداع ، يقول : "المُعادلة ببساطة : اسرق ، اكذب ، ارتشِ افعل كل شيء ، ثم تأكَّد أنَّ الدنيا ستفتح لكَ أبوابها الكبيرة لتدخل كرجل مُهذب محبوب مسموع الكلمة ، وقد تصبح شيئاً آخر ، قد تصبح أكبر وأهم ممَّا تتصوَر وما تطمع به"([23]) ثم يُصوِّر تركيب المُجتمع المُحيط به ـ حسب رؤيته ـ على أنَّه ملئ بالملوك ؛ كل رجل في هذا المُجتمع ملك يضرب زوجاته ويصرخ في وجه أطفاله ، أمَّا إذا التقى هؤلاء الملوك بالملوك الذين هم أكبر منهم فإنَّهم يجثون على الأرض ويقلبون التراب تحت أرجلهم ويفعلون أي شيء من أجل ابتسامة صغيرة ، والملوك الكبار يسجدون للذين أكبر منهم حتَّى يصل الأمر أنَّ جميع الملوك يسجدون لملك واحد ، وهذا الملك الكبير لا يعرف القراءة والكتابة .. له مئة زوجة .. قاس .. يقتل مئات الناس .. ويسرق كل قمحة تنبت في أي شبر من الأرض ويلقي للناس الفتات والناس يهزُّون رؤوسهم شكراً واعترافاً بالجميل" ([24]) .

وهكذا يبدو المُجتمع بل والعالم ـ في نظر هذا البطل المقهور ـ مقلوباً على رأسه مملوءاً بالشر ، تنعدم فيه مقوِّمات الخير ، ولا أمل في إصلاحه ولا يستحق إلاَّ التدمير ، وهذه الرؤية المُتشائمة للعالم عامل مُشترك بين جميع نماذج هذه الشخصية في الروايات العربية المعنية بتصويرها .

---

[23] الرواية : ص188
[24] الرواية : ص248

6- الحياة :

في اكثر من موضع في الرواية يُكرِّر منصور عبد السلام أنَّه قد مات ، يقول : "أُصرِّح بأنَّني غير موجود ، لقد مُتُّ منذ زمن طويل"([25]) ، ثمَّ يقول : "مرة أخرى أصرِّح بأنَّني غير موجود ، ميت غبت عن الوجود منذ فترة طويلة"([26]) . لقد تهدَّم كيانه كما تتهدَّم قصور الرمال التي يبنيها الأطفال على شاطئ البحر ، كانوا يُريدون قتله وها هو يموت وهو على قيد الحياة دون أن يُكلِّفهم قبراً ، إنَّ منصور لو استطاع أن يعيش لعد نفسه بطلاً لأنَّه يعد مُجرَّد الحياة بطولة ، مَنْ استطاع فقط أن يحيا في هذا الزمان فهو بطل . ومنصور عبد السلام لم يستطعْ أن يعيش لأنَّه حوصر بألوان مُتباينة من الاغتراب ، وفقدان التوازن العقلي والعاطفي والفقر والجوع والاحتقار والهموم واليأس والتعاسة والتفاهة ، أصبح لا يملك نفسه ، كل القوى الخارجية تملك أن تمنعه من ممارسة حقِّه في الحياة ، وكل من يُقابله له الحق في تفتيشه حتى تغلغل الرعب إلى كيانه فقتله ، وبهذا فإنَّ الحياة قد اقتلعت جذورها من شخصية منصور عبد السلام كما اقتلعت جذور الأشجار وكما قتل مرزوق والقاتل لهؤلاء الثلاثة طائفة واحدة ظلَّ أفرادها أحياء يعيثون فساداً لأنَّ أغرب شيء في هذه الحياة ـ كما يقول إلياس نخلة ـ : "أنَّ الناس السيئين لا يموتون ، يعيشون أكثر ممَّا يجب لكي يُفسدوا حياة الآخرين" ([27]) .

منصور عبد السلام = إلياس نخلة

وفي الرواية توازن بين صورتين لشخصيتين مُتشابهتين إحداهما لرجل يُسمَّى إلياس نخلة ويخصُّه الكاتب بالقسم الأول من الرواية ، ثانيهما لمنصور عبد السلام وهما شخصيتان مُتشابهتان في كثير من الوجوه ، بل ترتسم على كل منهما ملامح الشخصية الأخرى رغم اختلافهما الشاسع في درجة الثقافة .

1- فعندما التقى إلياس ومنصور وهما في القطار المُتَّجه ناحية الحدود شعر كل واحد منهما بالألفة تجاه الآخر ، بل إنَّ إلياس قال لمنصور :

ـ إذن مثلي ومثلك نحن مُتشابهان

فردَّ عليه منصور : كيف ؟

قال : أنا الآن أقوم بثاني مشوار في عملي الجديد .

قال منصور : أي عمل ؟

قال إلياس : أشتري ملابس قديمة وأبيعها في أول مدينة على الحدود " ([28]) .

---

[25] الرواية : ص189

[26] الرواية : ص192

[27] الرواية : ص114

[28] راجع الرواية : ص37 .

ومن خلال استقراء أحداث الرواية يتبيّن أنَّ العمل الذي يُشير إليه إلياس نخلة لم يكن يُشبه العمل الذي يعتزم منصور عبد السلام القيام به من حيث الجدة فحسب ، بل كان يُشبهه من جانبين آخرين :

- **أولهما** : أنَّ كلاًّ منهما حلقة أخيرة من سلسلة طويلة من الأعمال المتنوعة الفاشلة عند إلياس ، ومن مُحاولات كثيرة فاشلة في إيجاد عمل عند منصور .
- **وثانيهما** : أنَّ كلاًّ من العملين يُعدُّ تجارة في ملابس قديمة ، فمنصور عبد السلام حُرِمَ من كتابة أفكاره في كتب ، ومن ترجمة أفكار اختارها هو ، ولم يُسمح له إلاَّ بهذه المُهمَّة التي يُترجم فيها لأناس يبحثون في قبور الموتى ، والبحث في قبور الموتى لن يضر الأحياء .

ولم يكُن إلياس وحده هو الذي صرَّح بهذا التشابه بينهما بل يُصرِّح منصور به أيضاً في أكثر من موضع في الرواية ، يقول مثلاً : "نحن نتَّفق كثيراً وقد نتشابه" ويقول : "أتذكَّرُ إلياس نخلة أتذكَّره تماماً وهل ينسى الإنسان مثله؟"

2- كل منهما يشعر بالوحدة والنبذ من العالم المُحيط به ، ويفتقد التعاطف الإنساني ويرغب في إقامة أي لون من العلاقة مع الآخرين لكنَّه يعجز لأنَّ الآخرين يتخلُّون عنه . إلياس نخلة يقول : "كل ما أريده أصدقاء ، فالإنسان عندما يكون وحيداً لا يعرف كيف يتصرَّف ، أمَّا إذا كان مع آخرين فإنَّه يكون شجاعاً وذكياً" ([29]) ، ومنصور يقول : "آه لو أنَّ إنساناً يتحدَّثُ معي الآن ، يجب أن أكلِّم أحداً ، أياًّ كان ، أتذكَّرُ قصة تشيخوف "الرجل الذي يُكلِّم الحصان" لم يجد الرجل إنساناً يُحدِّثه ، حاول مع بعض الناس ولكن لم يستمع إليه أحد ، كان يُريد أن يُحدِّث إنساناً عن ولده الذي مات ذلكَ اليوم ، ولكنَّه لم يجد سوى حصانه ، ولما حدَّثه شعر بالراحة" ([30]) .

3- كل منهما يعد العمل قيمة إنسانية بعيداً عن معايير الكسب والخسارة ، بالعمل يصبح الإنسان إنساناً ، وبه يصبح حراً ، وبدونه يفقد كرامته وإنسانيته . إلياس يقول : "أنا أحب أن آكل لقمتي بعرق جبيني ، أريد أن أعمل ولا أطيق أن أظلَّ بدون عمل" ([31]) ومنصور يقول : "العمل هو الشيء الوحيد الذي يُفتِش عنه الإنسان ، ويُغامر من أجله حتى لو تعرَّض للخطر وللموت" ([32]) إلياس تقلب بين أعمال كثيرة

---

[29] الرواية : ص48
[30] الرواية : ص227
[31] الرواية : ص50
[32] الرواية : ص28

جداً ورحل وراء العمل حتى كلَّت قدماه ، عمل زارعاً وطحاناً وفراناً وعاملاً في مقهى وماسح أحذية وبائعاً جائلاً ، ووقاداً في حمام ، ودابغ جلود ، وراعياً للأغنام ، وعامل بناء ، وخادماً في نزل للغرباء ، ولم يستطع أن يستمر أو ينجح في أي من هذه الأعمال ، ومع ذلكَ فإنَّه لم ييأس بل ظلَّ يُكافح وها هو الآن يبدأ عملاً جديداً وهو تهريب الملابس القديمة ، أمَّا منصور فإنَّه أقل همَّة من إلياس وإن كان يُشبهه في النحس الذي لحق به في الحصول على عمل ، مارس منصور عملاً واحداً هو التدريس في الجامعة فلمَّا سُرِّح حاول مرات عديدة أن يجد لنفسه عملاً لكن كل مُحاولاته باءت بالفشل ، لقد كان منصور أسوأ حظاً لأنَّ الذي يُعانده ليس القدر كما هو الحال عند إلياس وإنَّما الموكل بحربه هو الإنسان ، لذلكَ كان أشد وطأة .

4- كل من إلياس ومنصور يعد الحياة بطولة ، مُجرَّد الحياة بطولة .
5- كل منهما قطعت أشجاره ، إلياس قطعت الأشجار التي شارك والده في زراعتها في قرية "الطيبة" ثم حاول إلياس مرات عديدة أن يعيد أن يعيد زراعتها لكنه لم يفلح لأن أهل "الطيبة" لم يُمكِّنوه من ذلكَ ، أمَّا منصور فقد اجتثت أشجاره قبل أن تنبت ، لأنَّ أشجار منصور كانت حلماً لم يُكتب له أن يتحقَّق .

6- كل منهما يعد نفسه ميتاً ، منصور بقوله مراراً عن نفسه : "إنَّه ميت" وإلياس يقول : "لقد مت قبل زمن طويل" ([33]) ثم يُصرِّح بعد ذلكَ مراراً بأنَّه مات منذ ضاعت الأشجار .

7- كل منهما شغوف بالنساء محروم منهنَّ ، يشتركان معاً في مفهوم واحد للنساء ، قوامه أنَّ المرأة قوام الحياة ؛ فالمراة عند إلياس مُرتبطة بالأشجار يقترب منها كلما نبتت الأشجار وتبتعد عنه عندما تجف أو تقطع ، تزوج نساء كثيرات ، لكنَّه لم يحب إلاَّ واحدة هي تلكَ الفتاة التي قاده إليها حماره المُسمَّى "سلطان" والذي كان يحمله أثناء تجواله إبان عمله في التجارة وأخيراً تزوَّج واحدة من "الطيبة" أنجب منها وهو مع ذلكَ يشعر بالحرمان ، أمَّا منصور فإنَّه لم يرتبط بامرأة ؛ فقد حاول مرات عديدة لكنَّه فشل . كان منصور أسوأ حظاً من إلياس لأنّه لم يكن يمتلك مثله حماراً يدله على الخير ، بل كان يحمل فوق كتفيه رأساً طالباً أورده موارد الهلكة .

8- كل منهما مثالي حالم طموح إلياس يقول : "لم أعد أملك إلاَّ الحلم" ([34]) .

---

[33] الرواية : ص96
[34] الرواية : ص129

ومنصور يقول مُحدثاً نفسه : "الحلم الشيء الوحيد الذي تحسنه ولن يحاسبك عليه أحد" ([35]) .

ويقول لنفسه أيضاً : "يُمكن أن تحلم أكثر لا أحد يحاسب على الحلم" ([36]) .

إلياس أصرَّ على أن يغرس الأشجار في أرضه رغم الخسارة التي يعرف أنَّها ستلحق به ، ومنصور أصرَّ على أن يُبدي آراءه في التاريخ المُعاصر رغم معرفته بنتيجة عمله ، إلياس ومنصور كانا يُريدان تغيير أنماط الحياة السائدة ، كانا يحلمان بحياة أفضل ويرسمان صورة لما ينبغي أن تكون عليه الحياة ، لكنَّهما كانا أعجز من أن يُحقِّقا منها شيئاً .

9- كل منهما إيجابي يفعل الأشياء قبل حينها لذلكَ فإنَّ الناس يقبلون عمله ولا يحمدون إيجابيته ، إلياس نخلة يفتح في "الطيبة" فرناً للخبز فلا يشتري منه أحد وبعد سنوات من إغلاقه لتلكَ الفرن ، تفتح ثلاثة أفران في الطيبة نفسها ويقبل الناس على شراء خبزها إقبالاً شديداً ويعمل هو في واحدة منها أجيراً ، ومنصور يدخل على الناس بأفكاره ونظريات لما يحن الوقت المُناسب لإذاعتها ومن ثم أصيب بالفشل ، ومن أجل ذلكَ فإنَّ كلا من إلياس ومنصور يعد نفسه منحوساً مغضوب الوالدين .

10- كل منهما عاش حياته فقيراً يركض وراء لقمة الخبز ، ضعيفاً لا يستطيع أن يأمن على نفسه .

11- كل منهما يتعرَّض للغبن ، رجال الجمارك يقتسمون رزق إلياس نخلة بل لا يتركون له شيئا ، ورجال الإدارة يبددون كل ما يملكه منصور من طاقة وفكر وحرية وإنسانية ، حتى المال القليل الذي حصل عليه عن طريق الدين أخذوه منه عن طريق الرشوة .

هذه الموازنة بين صورتي إلياس نخلة ومنصور عبد السلام تبيِّن أنَّ إلياس كان أقوى عزيمة وأصوب رأياً من منصور ، كما كان أكثر قدرة على تحمُّل المشاق وضربات القدر وعلى حرية الانتقال من عمل إلى آخر ومن مكان إلى آخر دون ملل أو هزيمة ، لذلكَ فإنَّ منصور يعد إلياس بطلاً بل يعده المثل الأعلى له ، يتمنَّى أن يكون مثله ، يقول له : "هذه الحياة (يقصد حياة إلياس) التي كنت أتمنَّى أن أعيشها"

---

[35] الرواية : ص282
[36] الرواية : ص270

([37]) ويقول لإلياس "أمَّا أن أقلِّد حياتك فهذا ما أتمنَّاه" ([38]) لكن منصور عبد السلام لم يستطع أن يُقاوم بل انهزم وأصابه الخوف ولم يستطع أن يعيش حياة إلياس .

يقول إلياس : "أنا لا أزال قوياً حتى لو قبضوا عليّ الآن ، وصادروا كل شيء فسوف أبدأ من الغد بالبحث عن عمل" ([39]) .

ويقول منصور موازناً بين شخصية إلياس وشخصيته هو : "هذا الإنسان لن يسلم قد يسقط ولكنَّه لا ينتهي أمَّا انت فقد سقطت ، والخطوة التالية أن ترفع عشرات الأعلام الصغيرة البيضاء "([40]) .

منصور عبد السلام = هم

ثالث الأشكال الفنية المتوازية التي تبرز صورة البطل المقهور ، تلكَ المُقابلة بين صورة منصور عبد السلام وما يُشابهه من صور وظلال كالأشجار وإلياس نخلة وصورة أخرى تجمع أهل الطيبة ورجال السلطة والتجار وغيرهم ، وهي مُقابلة لا تعتمد على التماثُل أو التشابُه كتلكَ التي تربط بين منصور والأشجار أو بين منصور وإلياس نخلة وإنَّما هي قائمة على التنافُر والتضاد ، كل طرف تربطه بالطرف الآخر علاقة التحفز والتحدِّي والرغبة في تدميره .

وهذا الشكل المُتوازي القائم على التقابُل أو التنافُر بين شخصية "الأنا السارة" المُعبِّر عن البطل وشخصية ال "هم" القامعين له والمُكبِّلين لحريته والمُدمِّرين لحياته ، هو العمود الفقري في شكل الروايات العربية التي صوَّرت هذه الشخصية . والصراع في كل هذه الروايات يدور بين هذين الفريقين ، وهو غالباً ما يتضمَّن مُفارقة تعتمد على عدم التوازن المُتبادل بين القوتين والبطل ضعيف جداً أمام القوة الغاشمة لهؤلاء ، وهو ضعفاء جداً أمام المنطق القوي الذي يتسلَّح به .

وأوَّل مظهر من مظاهر هذه العلاقة في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" يتمثَّل في تدخل هؤلاء الناس في حياة منصور : تسريحه من عمله ثم سجنه وعدم السماح له بالسفر أو بالعمل أو بالكتابة ، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يفعل شيئاً تجاهه ـ رغم عدائه الشديد له وتحفزه بهم ـ بل يظلمون هانئين في أماكنهم يتطلَّعون إلى القمر وهم يتمطون بكسل يُداعبون شعور النساء .

---

[37] الرواية : ص171
[38] الرواية : ص130
[39] الرواية : ص168
[40] الرواية : ص202

يُوضِّح الكاتب بعد ذلكَ هذا التقابل بين الصورتين المُتضادتين ويضخمه من خلال مُقارنته بين رجلين يدخلان القطار ويجلسان بجوار منصور أحدهما في مُقابلة الآخر : الرجل الأول ضعيف حزين جريح الفؤاد ناتئ العظام رفيع الرقبة ، والثاني سمين ذو وجه عجيني ، مُترهِّل الجسم ، له أنف ضخم . الأول هو إلياس نخلة والثاني تاجر ، والراوي ـ الذي هو البطل نفسه ـ لا يذكرهما باسميهما طيلة حديثه عنهما معاً ، بل يكتفي بنعت الأوَّل بعبارة "الرجل الضعيف" والثاني بعبارة "الرجل السمين" .

يمسح الرجل السمين لعابه بفمه بعدما أكل الحلوى وحده ثم ينام ، أمَّا منصور وإلياس "الرجل الضعيف" فيظلاَّن يقظين يجتران الأحزان ويشربان الشراب المر "العرق" ثم لا يذكر الراوي كلمة النوم بعد ذلكَ إلاَّ منسوبة إلى أشباه هذا الرجل السمين .

يُحاول الرجل السمين أن يفرض سيطرته على الرجل الضعيف ، يريد أن يمنعه من شرب العرق لكن منصور يثور لحريته الشخصية وحرية رفيقه .
هذا التنافر بين الرجل السمين والرجل الضعيف لم يكن إلاَّ شكلاً أو ظلاًّ من الصراع الدائر بين منصور "البطل السارد" والرجال الذين يعملون معاً ضد إرادته وإفساد حياته بل وإفساد المُجتمع المُحيط به .

ثمَّ يظلُّ هذا التنافر بين منصور وهؤلاء الناس طوال الرواية مُتمثِّلاً في الثنائيات التالية :ـ

م	منصور	هم
1	يحب العمل ويحرص عليه ويعده قيمة لكنَّه محروم منه .	كسالى لا يعملون لكنَّهم يتمتَّعون بنتائج أعمال الآخرين .
2	مخلص صادق .	سارقون مُرتشون مُنافقون .
3	فقير جائع .	أغنياء مُتخمون .
4	مثالي حالم .	ماديون واقعيون .
5	مسجون مظلوم .	سجانون ظلمة .
6	مؤرق مهموم .	نائمون هانئون .
7	نحيف الجسم .	مُصابون بالسمنة .
8	ضعيف مجروح .	أقوياء مُعافون .
9	يحب الطبيعة ويعشق الأشجار .	أعداء للطبيعة .
10	فاشل .	ناجحون .

11	مقهور .	قاهرون .
12	ميت .	قتلة .
13	خاضع .	مُسيطرون .
14	مثقف قارئ محب للكتاب .	جهال يعدُّون الكتاب عدواً .
15	يشعر بالوحدة والنبذ .	يشعرون بالدفء الاجتماعي .
16	عنيد ثائر .	هادئو النفس مرنون .
17	محروم شقي .	مُرفهون سعداء .
18	الزمن عنده يساوي الحياة .	لا قيمة عندهم للزمن .
19	غريب .	مُقيمون .
20	لا يملك أمر نفسه .	يملكون السلطة والنفوذ .
21	مقطوع النسل يتيم وحيد عزب .	كثيروالإنجاب كثيروالرفاق والزوجات.
22	يفعل الأشياء قبل وقتها .	كل شيء يفعلونه في حينه .

هذا التنافر يتَّخذ في الرواية صورة الصراع والتحدِّي ، ويُمكن الإشارة إلى ذروة هذا الصراع من خلال ذكر عبارتين تصوِّر الأولى وجهة نظر هؤلاء الناس في منصور عبد السلام ، وتصوِّر الثانية وجهة نظر منصور فيهم . تقول الأولى : "كانوا يُريدون أن يدفنوه وهو حي" ([41]) ، وتقول الثانية على لسان منصور : "ما أحتاجه قنباة ذرية فقط .. لو أمتلك قنبلة ذرية لدمَّرت كل شيء لعلَّ عالماً جديداً يُولد" ([42]) .

وفي الوقت الذي تنفذ فيه إرادة الفريق الأول لا يمتلك فيه منصور قنبلة ذرية ولا يمتلك حتى أن يعيش ، لذلكَ يدور بين القوتين صراع غير مُتكافئ يُشبِّهه هو بصراع "دون كيشوت" ضد طواحين الهواء القوية الصماء .

هذا التقابل أو الترادف بين صورة البطل وصورة الأشجار وإلياس نخلة وقتلة الأشجار ليست مُفكَّكة تستقل فيها كل صورة عن الأخريات ، وإنَّما هي أولاً تعكس صورة شخصية واحدة هي صورة "منصور عبد السلام" البطل ، وثانياً تعكس كل صورة منها الصورة الأخرى فهناكَ تشابه بين صور إلياس نخلة والأشجار ومنصور ، ويُضيف الكاتب إليهم صورة رابعة خفية هي صورة "مرزوق" .

[41] الرواية : ص178
[42] الرواية : ص189

كل هذه الصور تتناقض مع مجموعة مُتشابهة أخرى من الصور هي صور قتلة الأشجار والتجار ورجال الجمارك ومختار القرية ورجال العسس .

نتيجة لهذا التكنيك القائم على ترادف الصور وتقابلها تبدو الرواية في أحد وجوهها الفنية وكأنَّها قاعة من المرايا المُتقابلة التي تعكس كل منها صورة البطل كما تبدو في المرآة الأخرى بصورة مستوية أو بشكل مقلوب .

-4-

من جانب آخر فإنَّ الكاتب يقص أحداث الرواية على لسان البطل المقهور نفسه ، وهذا إجراء فني له دلالته ، إذ يترتَّب على ذلكَ أنَّ أحداث الرواية كلها تحكى بل تُصاغ من خلال الرؤية الذاتية لهذا البطل . ممَّا يضفي على الأحداث طابعاً ذاتياً يُحاول إثبات الحقيقة من جانب واحد ذاتي ، ويُشكِّل من الرؤى السائدة في العالم المصور نوعاً من المُفارقة الدالة على اضطراب الواقع أو خلل المنطق السائد .

وهذا هو الوجه الفني الثاني من أوجه بنية شخصية البطل المقهور في الرواية ، ويعتمد هذا الوجه على ثلاثة أساليب :

أولهما : السرد بضمير المُتكلِّم المُعبِّر عن الرؤية الذاتية المُغتربة للبطل .

ثانيهما : التصريح بالتناقض الذي ينشأ من اختلاف هذه الرؤية عن الرؤى الأخرى.

ثالثهما : استخدام التضمينات النابعة من المفاهيم الفلسفية لنظرية النسبية حول الزمان والمكان والرؤى والحقائق .

فالرؤية الذاتية هنا تعبير عن إحساس البطل بالاغتراب والضياع والتناقض ، فهو ينظر إلى الواقع من زاوية وبقية الناس في الرواية ينظرون إليه من زاوية أخرى غير معقولة ـ من وجهة نظره ـ بل هي زائفة ومضللة ينبغي تصحيحها بل نسفها وتدمير أصحابها إذا لزم الأمر .

وعلى هذا فإنَّ عالم الرواية يبدو ـ حسب هذه الرؤية ـ عالماً غريباً مُتناقضاً :

ـ جواز السفر الذي يستغرق إخراجه نصف ساعة لا يتمكَّن هو من إخراجه إلاَّ بعد أكثر من سنتين .

ـ أصحاب العمائم يصبحون قادة للجيوش ويقودونها إلى هزائم محققة .

ـ الهزائم تُصوَّر على أنَّها انتصارات .

ـ الدم يُساوي المال ، والمال يُساوي الدم والصدفة والنساء والمجد .
ـ يصل التناقض إلى ذروته في هذه الصورة التي يحكيها لكاترين الفتاة الأوروبية عن المنطق السائد في بلاده ، ويقول لها : "هل تؤمنين بكروية الأرض ؟" فتقول : الجواب بديهي ، أقصد الأرض كروية ، ولا يُمكن للإنسان أن يشك في ذلكَ لحظة واحدة .
فيقول لها : "إنَّ ما تفرضينه بديهياً والأطفال في المدارس يُردِّدونه مثلما يُردِّدون أسماءهم ولا يعرفون شيئاً غيره ، إنَّ هذا مدار خلاف كبير في بلادنا منذُ الأزل وحتى الآن " ([43]) .

واستخدام كروية الأرض أو دورانها حول نفسها للتعبير عن اختلاف الرؤى من اللوازم الشائعة في روايات البطل المقهور ، وهو استخدام شائع أيضاً في الروايات التي تتَّخذ من نظرية النسبية رمزاً للتناقض بين الرؤى السائدة الزائفة والرؤية الصائبة بالإضافة إلى لوازم أخرى كالإشارة إلى أينشتين نفسه صاحب النظرية أو استخدام القطار رمزاً للعلاقة النسبية بين الزمان والمكان ([44]) .

يقول الراوي ص188 من الرواية : "كل شيء في هذا البلد مبنيٌّ على مُعادلات دقيقة ، أينشتين لم يمت ، مة يقل أنَّه مات يُجلد مئة جلدة ، كل شيء يكون ولا يكون في وقت واحد" .

والمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية "قطار" ينطلق إلى خارج الحدود ، إلى بلاد الغُربة ، والزمن الذي يستغرقه هو الزمن الذي يستغرقه القطار من محطة القيام حتى محطة الوصول ، في هذا القطار يجلس منصور عبد السلام وإلياس نخلة ، أمَّا الفريق الآخر من الرجال القاطعين للأشجار والتجار وغيرهم فيقيمون في المدن والقرى . وهذا القطار يُذكِّرنا بقطار أينشتين الذي دأب على شرح نظريته إلى غير المُتخصِّصين عن طريق ضرب المثل به ، ثم ذاع هذا المثال بعد ذلكَ في الكتابات الأدبية ليرمز إلى النظرية ، أو ليرمز إلى تناقض وجهات النظر أو لا معقولية الواقع

وبهذا فإنَّ رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" تحتوي على مستويين من المكان ، مُستويين من الزمان . أحد المكانين في القطار ، وثانيهما على الأرض في المدن والقرى ، وأحد الزمانين هو الزمان الآتي حيث ينطلق القطار وهو مطرد اطراداً يتوازى مع سير القطار ، وثانيهما هو الزمان الماضي أو المُستقبل المحكي من ذاكرة

[43] الرواية : ص146
[44] راجع جولي م جونسون : النظرية النسبية في الأدب الحديث .

منصور أو إلياس نخلة عن طريق الحوار أو تيار الوعي أو المنولوجات الداخلية وهو غير مرتب وغير مُترابط ويتداخل الزمان والمكان في رمز القطار حيث يصبح الزمان بُعداً من أبعاد المكان .

وهذا الإجراء الفني يُتيح للشخصية المُتحدِّثة أن تهرب ، تهرب في طيات النفس حيثُ التجارب والأحلام والذكريات ، وتهرب هروباً جسدياً حيثُ تنطلق مع انطلاق القطار خارج الحدود .

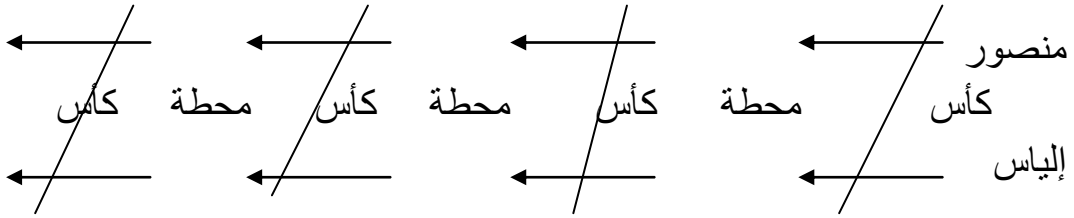
-4-

أمَّا الوجه الثالث من الأوجه الفنية لصورة البطل المقهور في الرواية فهو "الإيقاع" وهو وجه جمالي خالص يتعلَّق بالطريقة الموقعة التي تتلاقى بها خطوط المكان والزمان والشخصيات والأحداث لتصب جميعها في مركز واحد هو شخصية هذا البطل .

ينطلق القطار وعلى متنه راكبان مُتشابهان ـ كما سبق القول ـ هما منصور عبد السلام وإلياس نخلة ، ولا يتوقف القطار إلاَّ ريثما يحمل ركاباً أو يفرغ آخرين . وإلياس نخلة أثناء ذلكَ ـ خلال القسم الأول من الرواية أي منذُ انطلاق القطار حتى الحدود ـ يقص على منصور عبد السلام تاريخ حياته الطويل ، قصصه مع العمل والبطالة والنساء والأشجار ، وكلَّما قطع القطار مسافة نحو الخارج توغَّل إلياس نخلة مسافة مُشابهة نحو الداخل ، وهذه الحياة التي يحكيها ليست إلاَّ حلقات مُسلسلة ومُتداخلة من العلاقات النسائية والعمل والبطالة حتى يعود إليها ، وما تكاد علاقته تنقطع بامرأة حتى يتصل بامرأة أخرى .

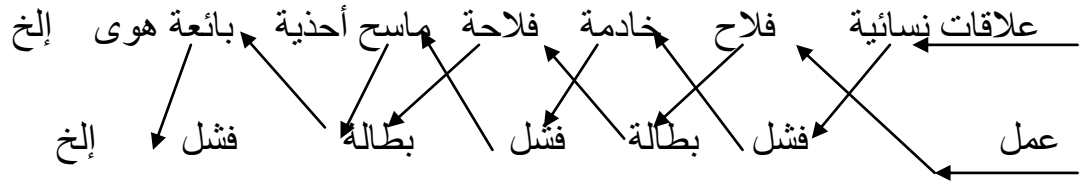
وهكذا تتراوح حكاية إلياس بين هذا الثالوث المُتشابك ، العمل ، البطالة ، النساء . في إيقاع يُشبه إيقاع عجلات القطار المُتتابع المُنتظم ، لكنَّه يسير إلى الخلف ولا يقطع تيار الحكاية الآنية التي تتدفَّق على لسان إلياس نخلة إلاَّ وقوف القطار في المحطات ، ولا يقطع تيار الذكريات المحكية إلاَّ ذكرى مريرة تُقطع فيها الأشجار ، أو ذكرى تلمع خلالها بارقة سعادة يُحاول فيها إلياس زراعة أشجار جديدة وهي لحظات مُؤثِّرة لا يستطيع إلياس أن يُكفكف من دموعه عند ذكرها إلاَّ بأن يمد يده وينتزع غطاء مطرة العرق ـ التي كان قد أعدها لتكون رشوة لرجال الجمارك على الحدود ـ ويصب فيها كأساً فيشربه أو يُقدِّمه لرفيقه منصور .

وهكذا تسير حركة الأحداث الآنية في اتِّجاه وتسير حركة الذكريات المحكية في اتِّجاه مضاد ، ولكل من الاتِّجاهين إيقاعاته المُتميِّزة .



كأس من العرق يحتسبه إلياس وآخر يقدمه لمنصور بين الفينة والأخرى ، ويتمثَّل أيضاً في محطات القطار التي تقطع الطريق "المكان" وتقطع الزمان على مسافات مُنتظمة ، ولا يُقلِّل من رتابتها إلاَّ تنوُّعها واختلاف الراكبين أو الهابطين .

إيقاعات الاتجاه الآخر :



هذا الإيقاع ينشأ من تكرار العلاقات النسائية التي صادفها إلياس في حياته الماضية ـ خادمة ـ فلاحة ـ بائعة هوى ـ صاحبة منزل ـ مُتردِّدة على الحمام العام .

وينشأ أيضاً من تنوُّع الأعمال التي مارسها ثم فشل فيها جميعاً ، وعلاقات العمل هذه تتراوح بين مُمارستها وعدم القُدرة على الاستمرار فيها وهي كثيرة ومُتنوِّعة : فلاح ـ طحان ـ عامل في مقهى ـ ماسح أحذية ـ بائع مُتجول ـ فران ـ دابغ جلود ـ وقاد في حمام ـ خادم في منزل للغرباء ـ راع للماشية ـ وأخيراً مُهرِّب للملابس القديمة . وهذان الخطان يتلاقيان معاً في حياة إلياس .

أمَّا منصور عبد السلام فإنَّ الخط الذي يشغله في الرواية يمتد من أول الرواية إلى آخرها وهو يسير في اتَّجاهين متضادين أيضاً :

أحدهما في الزمن الحاضر وعلى متن القطار ، يسير في الاتجاه الذي يسير فيه القطار إلى خارج الحدود ويُوازي هذا الخط الخط الأوَّل لإلياس نخلة ، إلاَّ أنَّه أكثر

منه امتداداً إذ إنَّ إلياس نخلة بكل ذكرياته ومآسيه ليس إلاَّ بضع محطات في طريق اغتراب منصور عبد السلام .

الخط الثاني ذكريات قديمة تطفح بالمآسي والقتل والظلم والتجارب النسائية الفاشلة والعمل المفقود واستمرار البطالة .

ويلتقي إيقاع الخط الأوَّل مع الخط الأوَّل لإلياس نخلة من حيث الزمان والمكان الإيقاع . أمَّا الخط الثاني فيعتمد على نوبات من الشروع في العمل ثم العودة إلى البطالة يتخلَّلها بعض من العلاقات النسائية الفاشلة .

كل هذه الخطوط في الرواية ـ سواء أكانت المُتقهقرة إلى الخلف أم المُندفعة إلى الأمام وسواء الخاص بمنصور أم الذي يجمع بينه وبين إلياس ـ يقطعها إيقاع ضخم هو عبارة عن نوبات من اللقاءات غير المُحبَّبة بين منصور والسلطات ، يندفع في كل مرة منها عدد من الرجال إلى مخدع منصور أو مجلسه ثم يُوجِّهون إليه عدداً من الأسئلة المُكرَّرة ويُفتِّشون حقائبه وملابسه . وهكذا نرى أنَّ الرواية كلها مشدودة بمجموعة من الخطوط المُتقابلة المُنوازية ، ولكنَّها مُنغمة موقعة . **وهذه الخطوط تدور في فلك ثلاث ثنائيات كل ثنائية منها لها اتَّجاهان مُتقابلان :**

الزمان = الماضي + المُستقبل

المكان = الاندفاع إلى الامام + التقهقر إلى الخلف

الذات = الهروب الداخلي + الهروب الخارجي

هذه الثنائيات تلتقي خيوطها وتتواصل تواصلاً يُشبه الخطوط المرسومة على كرة ؛ فالمُستقبل في نهايته يتصل بالماضي ، والماضي في نهايته يتصل بالمُستقبل ؛ في الماضي كان منصور يعمل مُدرساً للتاريخ المُعاصر في الجامعة وكانت أحلامه ترسم له صورة مُشرقة للمُستقبل ، وهو عندما يصل به القطار إلى نهايته في المُستقبل سوف يعمل مُترجماً لبعثة آثار تُنقِّب عن الماضي المدفون تحت التراب ، في الماضي كان يبعث في تاريخ الاحياء وفي المُستقبل سوف يُشارك في المجال المسموح به فقط وهو البحث عن آثار الموتى .

كل شيء يتساوى مع كل شيء ، لكن ذلكَ ليس نابعاً من جذور مأساوية عامة تسديها يد القدر للإنسان "البطل" وإنَّما القضية قضية البشر .

أهم المصادر والمراجع

1- إدريس الصغير "الزمن المقيت" (رواية) ط المُؤسَّسة العربية للدراسات والنشر سنة 1983م .
2- صنع الله إبراهيم "تلكَ الرائحة" (رواية) د.ت .
3- عبد الرحمن منيف :
- "الأشجار واغتيال مرزوق" (رواية) ط المُؤسَّسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة 1989م .
- "سباق المسافات الطويلة" (رواية) ط المُؤسَّسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة 1983م .
4- عبد الله العروي "الغربة واليتيم" (روايتان) المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء سنة 1983م .
5- مجيد طوبيا "الهؤلاء" (رواية) مكتب غريب د.ت .
6- محمود أمين العالم "ثلاثية الرفض والهزيمة" ط دار المُستقبل العربي سنة 1985م .
7- يوسف القعيد "شكاوى المصري الفصيح" ط دار الشروق سنة 1989م .
8- مجلة فصول ج6 عدد3 سنة 1986م .

الألوان ودلالتها

في رواية

﴿ ريم تصبغ شعرها ﴾[45]

لمجيد طوبيا

(1)

[45] - ط مكتبة غريب ، دت .

"ريم تصبغ شعرها" رواية طويلة للكاتب المصري مجيد طوبيا تدور أحداثها في ثلاثة أقاليم مصرية : الصعيد ثم الوجه البحري ثم القاهرة .

وتعتمد الرواية على شخصية مصرية هي فتاة تُسمَّى "ريم" ولدت في قرية من قُرى الصعيد من أب من الصعيد وأم من الوجه البحري . كانت فتاة جميلة كالزهرة عذاها الجنوب والشمال ، ولا يدانيها في جمالها هذا سوى أمها تلكَ المرأة التي أُعجب بها والد ريم العمدة عندما التقى بها أوَّل مرة في القاهرة ، أعجبه منها بشرتها البيضاء وشعرها الذهبي ، فأغدق عليها ممَّا أفاء الله عليه من محصول القطن ، فأخذ يُقدِّم لوالدها الولائم والهدايا حتى إنَّه لم يعد إلى الصعيد إلاَّ وهي في عصمته زوجة رابعة بعد زوجاته الثلاث ، وفي طفولة ريم ماتت هذه الأم فانتقلت ريم وأختها الشقيقة رجاء إلى الوجه البحري لتعيشا معاً في كنف الجدَّة ، وهناكَ تعلَّمت ريم ثم تزوَّجت "رجاء" من شاب يُسمَّى "سراج" ، بعد ذلكَ مات الأب وانتقلت ريم مع رجاء إلى القاهرة ودخلت ريم القسم الداخلي في إحدى المدارس الثانوية ثم دخلت الجامعة وتخرَّجت فيها لتبدأ حياة جديدة .

هذه الرواية تكاد تنفرد بمنهج جديد في طريقة البناء يعتمد على الألوان اعتماداً كبيراً بحيثُ تستحوذ هذه الألوان على تكنيك الرواية ورسم شخصياتها وحبكتها ودلالتها الكلية ، فالكاتب يستخدم في هذه الرواية سبعة عشر لوناً يبثُّها في ثنايا صفحاتها أكثر من مئة وستين مرة ، بدرجات مُختلفة وفي أشكال مُختلفة وفي أشياء مُختلفة ، فمرة يكون اللون في شعر إحدى الشخصيات ، ومرة ثانية في لون الوجه ، ومرة ثالثة في لون الصدر ، ورابعة في الثياب وخامسة في الأغطية .. وهكذا ، بل إنَّ الشيء الواحد قد يظهر بلونين مُختلفين في فترتين مُختلفتين أو في موقفين مُختلفين . وقد يظهر شيئان بلون واحد . كل ذلكَ يسير حسب منهج خاص . كما أنَّ الألوان التي ترِد في الرواية قد تُذكر صراحةً أي مُسمَّاة كأن يقول عن الأبيض إنَّه أبيض والأصفر إنَّه أصفر ، وقد ترِد عن طريق اللزوم كأن يذكر أشياء من صفاتها اللازمة لها البياض كالقطن أوالسواد كالقطران ، وقد ترِد عن طريق الحال أي أن يُذكر الشيء بضده أو عن طريق السلب كأن يقول : "اطفئ النور" فهذا القول يعني حلول الظلام ، وقد يرِد اللون عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو المجاز عموماً .

(2)

هذه الألوان لم تأتِ هكذا مبثوثة في ثنايا الرواية بطريقة عشوائية من غير ضابط ، كما أنّ البحث لم يعتمد اعتماداً كاملاً على مُعطيات علم النفس بوصفها نتائج علمية مطردة بحيث يرتبط كل لون بحالة خاصة في النفس أو خارجها ارتباط اللفظ بمعناه ، أو الإشارة بالمشار إليه . وذلك لأن المعيار الذي يحكم نظام التلوين في الرواية لم يعتمد اعتماداً كلياً على هذا العلم .

وممَّا أيَّد ذلكَ عندي أنَّ المُحاولات التي بذلتها للربط بين الألوان وبين مُعطيات علم النفس في الرواية لم تؤتِ النتائج المرجوة في صياغة هيكل مُتكامل للدلالة القصصية يعادل الهيكل العام لشكل الرواية كما أنَّ موضوع التشكيل اللوني في هذه الرواية يقترب من جانب الدلالة الثقافية العامة للأدب أكثر من اقترابه من الإيحاء الحر للألوان .

والألوان بطبعها من العناصر المُحايدة التي تتحدَّد دلالتها حسب التجارب الذاتية لأصحابها ، فاللون الواحد من المُمكن أن يحمل أكثر من دلالة عند شخصين مُختلفين ، بل قد يكون له أكثر من معنى عند شخص واحد في زمنين مُختلفين ، وقد يحملها الكاتب دلالات خاصة في الرواية من خلال التجارب التي يجعلها لأشخاصها فتصبح الألوان لغة خفية تتسرَّب داخل الرواية ، ومن ثَمَّ كانت الألوان أرضاً خصبة للرموز بالغة الشفافية فهي لا تعني شيئاً وفي الوقت نفسه تعني كل شيء .

إذن ينبغي أن يتناول نظام التلوين في الرواية من خلال المُلاحظة الدقيقة لمُلابسات التكرار اللوني ثم رصد الثوابت والمُتغيِّرات التي تُصاحب كل لون ، والعلاقات التي تربط كل لون باللون الآخر ، وتفاعُل الألوان وترتيبها ودرجتها وعلاقتها بالقيَم السائدة في الرواية ، والجو الشائع بين الأشخاص ، وتأثير كل ذلكَ على الهيكل العام للرواية ، وينبغي إذن أن تُفسَّر الألوان وتُفك رموزها بناء على لغة تنبع من داخل الرواية نفسها ولا يُستعان بالمُلابسات الخارجية إلاَّ عندما تدعو الحاجة إلى ذلكَ ، أو عندما تطلب المُعوِّقات الداخلية ذلكَ ، مثل الحاجة إلى الرصيد الثقافي للكاتب لتفسير الإشارات الرمزية ذات الطابع الثقافي ، سواء أكان هذا الرصيد من إنتاجه هو أو من الثقافة التي كوَّنت فكره ورؤيته ، ومثل الحاجة إلى معرفة الظروف التي أُنشئ فيها هذا العمل ، وغير ذلكَ .

والمُتتبِّع لكتابات مجيد طوبيا يجد أنَّ مُعظم رواياته تنبع من زاوية فكرية خاصة تُعالج قضايا قومية وتاريخية أو انتقادية أو اجتماعية بأسلوب جرئ يكاد يخرج فيه من دائرة الرمز إلى حيِّز التصريح كما فعل في "دوائر عدم الإمكان" [46] و "الهؤلاء" [47] ، أو بأسلوب ملفوف في بطانة السيرة الشعبية كما فعل في رواية "تغريبة بنت حتحوت" [48] ، أو بأسلوب هادئ كما فعل في رواية "عذراء الغروب"[49].

والذي يقرأ رواية "ريم تصبغ شعرها" لا يستطيع أن يعزل ما تومئ إليه أحداثها عمَّا ينسال من الذاكرة من إيحاءات تلكَ الروايات الأخرى ، فالقرية التي وُلدت فيها ريم على حافة الصحراء الغربية في الصعيد ثم انطلقت منها بعد ذلكَ إلى الشمال تُذكِّرنا بالقرية نفسها ـ على حافة الصحراء الغربية والصعيد ـ التي انطلق منها حتحوت إلى الشمال ، وتُذكِّرنا أيضاً بالقرية ذاتها التي حدث بجوارها المشروع الزراعي في رواية عذراء الغروب ، والعمدة في هذه الرواية شبيه بصورة العمدة في تلكَ ، كما أنَّ هناكَ كثيراً من الجوانب التي تربط بين رواية ريم تصبغ شعرها ورواية الهؤلاء ، من حيُ موضوعهما المُرتبط بمُعاناة أصحاب الاتِّجاهات الفكرية في مصر ، ومن حيثُ شكلهما الرمزي النابع من فقدان الحرية الفكرية . ومن جانب آخر فإنَّ شخصية ريم في هذه الرواية تستدعي في أذهاننا صورة تلكَ الفتاة التي رسمها إحسان عبد القدوس في روايته "أنا حرة" [50] والتي عالج خلالها قضية حرية المرأة ، كما يُذكِّرنا أسلوب الحوار الذي أداره الكاتب على لسان ريم وهي صغيرة بذلكَ الحوار الذي جعله نجيب محفوظ على لسان كمال وهو صغير في القسم الأوَّل من الثلاثية ، والذي استطاع أن يُدير الكاتب من خلاله أحاديث عن آراء لا يجرؤ الكِبار على التفوُّه بها وبخاصة أحاديثه مع والده ومع الإنجليز . [51]

هذه الذكريات التي تربط هذا العمل بالأعمال الأخرى للكاتب أو بأعمال أدباء سابقين له لن يكون لها أثر إلاَّ في توجيه الرؤية الأولى إلى النص وفي تفسير بعض الإشارات التي لا مجال لتفسيرها من داخل الرواية ، والتي تقف البنية اللونية فيها موقفاً مُحايداً تتوقَّف فيه على إشارة ثقافية من هنا أو هناك .

---

[46] دوائر عدم الإمكان رواية قصيرة كتبها مجيد طوبيا بعد نكسة يونيو 1967 وتدور حول مناحة على ميت ، ط دار الشروق 1986

[47] الهؤلاء رواية قصيرة للكاتب نفسه تدور حول مشكلة المثقفين والعسس ط مكتبة غريب د.ت .

[48] تغريبة بني حتحوت رواية طويلة للكاتب ترسم خطى الجبرتي في التاريخ وتشبه طريقة السيرة الشعبية في القص ط دار الشروق 1988 .

[49] عذراء الغروب رواية طويلة للكاتب أيضًا ط دار الشروق سنة 1986 .

[50] أنا حرة لإحسان عبدالقدوس ط أخبار اليوم . د.ت .

[51] الثلاثية لنجيب محفوظ بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية ط دار مصر للطباعة د.ت .

على أنَّ هذه الألوان التي امتلأت بها الرواية تتَّخذ لها محوراً لونياً واحداً تدور حوله وتتأثَّر بحركته ، هذا المحور هو : لون شعر تلكَ الفتاة التي تُسمَّى "ريم" بل إنَّ لون هذا الشعر يُعدُّ بمثابة التاريخ في الرواية أو يقوم مقام المقياس الزماني ، فشعر ريم كان في عامها الأوَّل من طفولتها أبيض إلى جانب وجهها الأبيض ، ثمَّ أصبح شعرها بعد ذلكَ أصفر ثمَّ تحوَّل إلى الأصفر الغامق ثمَّ إلى البني الفاتح ثم إلى البني فالبني الغامق ثم صبغت ريم خصلة منه باللون الأبيض ثم صبغته كله باللون الفضي ثم صبغته باللون الذهبي ثم صبغته باللون الأسود الفاحم ثم ـ أخيراً ـ جاءت به بين الرمادي والأبيض .

وفي كل مرحلة من مراحل تطوُّر الألوان في هذا الشعر تظهر أفعال جديدة وقِيَم جديدة وأشخاص جُدُد وأماكن جديدة وعلاقات جديدة ؛ فعندما كان شعر ريم أبيض كانت في قرية الأب في الصعيد وكذلكَ عندما تحوَّل شعرها إلى اللون الأصفر وشهد تحوُّل هذا الشعر إلى اللون الأصفر مرحلة من الصراع الذي دارت رحاه بين والدة ريم وضرَّتها أم سعدية وهذا الصراع كان بسبب شعر ريم الأصفر . ذلكَ لأنَّ هذا الشعر كان يغيظ سعدية التي كان شعرها أسود قصيراً أكرت ، وفي هذه المرحلة أيضاً كانت ريم تُعاني من سيطرة أخيها من أبيها "سعد" فقد كان يفرض عليها ألواناً من التخويف وادِّعاء المعرفة بالسحر كما كانت الأسرة كلها تُعاني من فقدان الحرية على يد الأب الذي كان يُسيطر ويبسط سلطانه على جميع الأسرة من نساء وأبناء وبنات وتنتهي هذه المرحلة بموت الأم ولبس السواد .

وفي الفترة التي تحوَّل فيها شعر ريم إلى اللون البني بدرجاته هجرت ريم وأختها رجاء قرية الصعيد إلى قرية في الوجه البحري وانقطعت صلتها تقريباً بالأب ، إلاَّ أنَّ الصراع في هذه المرحلة كان بينها وبين المُعجبين بها من شباب القرية ، لكنَّها كانت تُدير لهم ظهرها بل كانت تُمارس على أحدهم لوناً من السيطرة السحرية وأصبحت ريم في هذه المرحلة شغوفة بالقراءة حتى إنَّ بعض الغيارى دبَّ في قلوبهن الحقد من لون بشرتها وجمال شعرها مثل المدرسة الدميمة التي أمرتها يوماً بقص هذا الشعر ومثل زميلتيها في القسم الداخلي اللتين هدَّدتاها بحرق هذا الشعر وتركها صلعاء ، وتنتهي هذه المرحلة بموت الأب ولبس السواد .

وعندما بدأت ريم تصبغ شعرها كانت في القاهرة وكانت قد دخلت الجامعة وأصبح الصراع في الجامعة بينها وبين زملائها وزميلاتها من أصحاب الاتِّجاهات المذهبية ، وبينها وبين أساتذتها ، ثمَّ بينها وبين البوليس مُتمثِّلاً في أحد ضباط مُقاومة المظاهرات حيثُ أثار انتباهه بياض بشرتها وجمال شعرها ، مُتمثِّلاً أيضاً في أخيها

من أبيها "أحمد" ضابط البوليس الذي استولى على نصيبها ونصيب أختها رجاء من تركة الأب من الماشية وطمع في الاستيلاء على الأرض .

ومن الجدير بالذكر هنا أنَّ شعر ريم مرَّ بمرحلتين :
المرحلة الأولى كان يتحوَّل فيها هذا الشعر من لون إلى آخر بصورة طبيعية تقتضيها حركة التطوُّر بتأثر العوامل التي ذكرتها الأم "الشمس والجو والماء" . وهي المرحلة التي كانت ريم فيها في الصعيد والوجه البحري في القرية وكان الأب فيها مازال حياً .

أمَّا المرحلة الثانية فكان لون هذا الشعر صناعياً ولم يكُن بتغيُّر تلبية لحاجات زمانية أو جسمية أو بفعل الجو أو الشمس وإنَّما كان ناشئاً عن التقليد أو الرغبة في الظهور بمظهر يُرضي الآخرين ، أو نتيجة لفقدان ريم توازنها النفسي إثر فترة طويلة من الكبت والتربية الخاطئة منذ الطفولة .

ومن المُلاحظ أيضاً أنَّ الشيء الذي يتغيَّر لونه في الرواية هو الشعر والملابس ، أمَّا الألوان المُتعلِّقة بالأجساد فلا تتغيَّر من أوَّل الرواية إلى آخرها ، فوجه ريم وكافة بشرتها كان أبيض وكذلكَ بشرة أمها وأختها رجاء ، ولم يتغيَّر هذا اللون في البشرة من البداية للنهاية رغم أنَّ ريم في فترة من فترات حياتها رغبت في أن يكون لون بشرتها قمحياً لكنِّها لم تفعل فيه مثلما فعلت في شعرها من تغيير . أمَّا عن شعر سائر الشخصيات ولون بشرتها فلم يتغيَّر شيء من هذا أو ذاكَ إلاَّ الشعر الذي ينبت على صدر الأب أو على أطرافه فإنَّه كان رمادياً في شبابه فأصبح لونه أبيض عند شيخوخته وعند الموت .

وشعر الرأس له منابت تتصل بالدماغ موطن الفكر ، ويُبدي الكاتب اهتماماً خاصاً بهذه المنابت في رأس ريم خاصة ، فأم ريم تمسك بهذا الشعر عندما يشتد الخلاف بينها وبين ضرَّتها أم سعد فتشدُّ على هذا الشعر فيُؤلم ريم عند المنابت فتفتح ريم فمها مُتأوِّهة من شدَّة الألم ، ويتكرَّر هذا الموقف في كل موطن حرج يستثير التوتُّر أو التأمُّل أو التذكُّر أو التحدي ، ويستمرُّ ذلكَ حتى بعد موت الأم ، فإنَّ ريم كانت تشعر بالألم يتسرَّب إلى منابت شعرها كلَّما مرَّت في موقف مُشابه فتستدعي في ذهنها صورة أمها وهي قابضة على شعر رأسها فتفتح فمها مُتأوِّهة .

وكانت ريم تجعل شعرها مُرسلاً أو في ضفيرة واحدة ولم يكن هناكَ شعر تناول الكاتب في الرواية واهتمَّ به صاحبه بالتمشيط والترتيب إلاَّ شعر ريم .

أمَّا الفم الذي يُذكر كُلَّما ذُكر الألم في المنابت إنَّه لم يتكرَّر ذكره إلاَّ مرتين بعد ذلكَ إحداهما عندما عبرت إحدى مُدرسات ريم بأنَّ فمها واسع والمرَّة الثانية يذكره الكاتب في صورة رؤية لريم ترى خلالها أمها ـ وقد كسرت ساقها اليُمنى ـ ذات شفاه مزرقة . والفم مقول الإنسان وأداة التعبير عمَّا يدور في الرأس ولم يتحدَّث الكاتب عن أي فم في الرواية إلاَّ في هذه المواضع المُتصلة بريم وأمها .

والصدر عند النساء دليل الأنوثة والجاذبية ، وعند الرجال الشعر النابت عليه دليل الرجولة والفحولة ، ولون الجلد عموماً في الإنسان يدلُّ على الهوية ، ولا يستطيع الإنسان أن يُغيِّر جلده أو ينسلخ منه مهما فعل .

أمّاَ العينان وهما أداة النظر واتِّساعهما أو ضيقهما يعني بعد النظر أو قربه ، ولونه يُؤثِّر على الرؤية ويُشكِّل المرء بشكله في مخيلة الإنسان .

والرجلان أداة السعي وكسر اليمين يعني أنَّ صاحبهما يسير على اليسار فقط كما حدث للأم .

(5)

وإذا عمدنا إلى معرفة معنى هذا اللون الذي يتبدَّى به شعر ريم أو شعر أختها سعدية ، أو شعر صدر الأب أو بشرة ريم أو رجل الأم أو معنى ريم نفسها فهي ليست إلاَّ لونها ، فكلمة ريم تعني الظبي الخالص البياض . إذاً عمدنا إلى ذلكَ فعلينا أولاً أن نرصد الأفعال التي صدرت بمُصاحبة هذا اللون ، ثم الأفعال التي صدرت من الفريق الذي يتخذ لوناً مُناقضاً له ثم تربط الأشياء التي تصطبغ بألوان مُتقاربة ، ومعرفة الصلة بين ما يصدر عنها وكذلكَ نربط بين الصفات الثابتة التي تتحلَّى بها بعض الشخصيات والألوان الثابتة ، وبين الصفات المُتغيِّرة والألوان المُتغيِّرة .

بعد كل هذا نستعين بالدلالة التي يجعلها الكاتب لكل لون في كتاباته الأخرى أو الدلالة التي يربط الكتاب في الأدب العربي بينها وبين لون مُعيَّن ، ولا تفعل هذا أو ذاكَ إلاَّ عند الحاجة . أي عندما لا يشير التركيب الداخلي في الرواية لشيء خاص ، أو تكون إشارته في حاجة إلى تأكيد ووضوح .

وقد سهل الكاتب هذه المهمة بسبب هذا النظام الهندسي الذي بنى عليه أساسه نظام التلوين في الرواية ، فإنَّه يمزج صورة اللونين المُتقاربين في درجة انعكاس الأشعة المُنعكسة عليهما ، فهو لا يكاد يفرق تماماً بين الفضي و الأبيض والرمادي والجيري ، إذ يشبه على لسان ريم لون شعرها الأبيض بالشيب في أوَّل الرواية ، ويُشبِّه شعرها ـ حسب رؤية الجدة عندما صبغت ريم شعرها باللون الفضي ـ بالشيب أيضاً ، كما أنَّه يقول عن شعر الأب في شيخوخته إنَّه أبيض ، ولا يفصل أيضاً ـ فصلاً كاملاً ـ بين القمحي والخمري وبين الأسود والفحمي ، ومن ناحية أخرى فإنَّ اثنى عشر لوناً من الألوان السبعة عشر التي ذُكرت في الرواية ألوان مُمتزجة أي ناشئة من تركيب أكثر من لون . أمَّا الألوان الخمسة الأخرى فمنها ثلاثة ألوان أولية وهي الأحمر والأزرق والأصفر ولونان ينشأ أحدهما من فقدان ذبذبات الألوان جميعاً وهو الأسود ، وينشأ الآخر من انعكاس كل الذبذبات وهو الأبيض . وكل لون من الألوان الاثنى عشر له صلة بلونين أو أكثر من هذه الألوان الخمسة ومعنى هذا أنَّنا لو تمكَّنا من الكشف عن الدلالة التي حملها الكاتب لكل لون من الألوان الأولية فإنَّنا نستطيع أن نمسك بالخيط الذي يوصِّلنا إلى كل لون بعد ذلكَ .

وأوَّل لونين يبرزان وجهاً لوجه منذُ أول الرواية الأسود والأبيض ، أمَّا الأبيض فيبدو في وجه ريم وأمها وأختها رجاء ، وفي بشرتهنَّ عامة . كما يبدو في بشرة النساء الأوروبيات ، ويبدو أيضاً في شعر رأس ريم في عامها الأول وهو لون شعر الأب عند موته أو في شيخوخته وهو لون الفرس الذي كان يمتطيه الأب في شبابه ثمَّ مات بعد موته .

والكاتب يربط بين اللونين الأبيض والأصفر وبين اللونين الأسود والقمحي في شكل النساء في الرواية فالفتيات اللائي يتميَّزن ببشرة بيضاء شعرهنَّ أصفر ، واللائي يتحلين باللون القمحي شعورهنَّ سوداء ، كما يربط بين اللون الأصفر والامتداد والطول والبساطة والانسياب ، ويربط بين اللون الأسود والقصر وعدم التنظيم والدمامة .
ولا يجتمع اللون الأبيض في الوجه واللون الأبيض في الشعر إلاَّ عند ريم في عامها الأول من طفولتها .

ويتحدَّث الكاتب عن اللون الأسود على أنَّه اللون الأصيل في القرية وأنَّ اللون الأبيض طارئ عليه ، فأم ريم عندما دخلت القرية أوَّل مرَّة كان منظرها عجباً ؛ وجه أبيض وشعر ذهبي . وامتلأت الرواية بالسواد وبخاصة في الملابس والشعور ، ففي الرواية ثلاثة مآتم أوَّلها للجد والثاني للام والثالث للأب ، وليس هناكَ امرأة أو فتاة

من عائلة ريم لم تلبس السواد ، بل إنَّ الجدَّة لم تخلع الثوب الأسود من أوَّل الرواية حتى آخرها ، وقد جمعت نساء الأب وبناته بين سواد الشعر وسواد الثياب أمَّا والدة ريم وريم وأختها رجاء فقد أظهر سواد الملابس من بشرتهنَّ البيضاء فأظهر تقاطيع أجسادهنَّ وجمالهنَّ . وتجدر الإشارة إلى أنَّ الثوب الأسود الذي ارتدته والدة ريم لم يكن لها وإنَّما أعارته لها أم سعدية يوم وفاة الجد .

ومن ثَمَّ أصبح في الرواية نمطان من الشخصيات النسائية :

أحدهما : ذوات الشعور الصفراء والوجوه البيضاء : ريم ووالدتها وأختها رجاء والنساء الأوروبيات .

وثانيهما : ذوات الشعور السوداء والوجوه القمحية وهنَّ بقية النساء في الرواية . واللون الأبيض للوجه يجعله العرب قرين الشرف ، والرفعة والكرامة ، والنقاء ، وعدم اللؤم والمكر ([52]) كما أنَّهم يربطون بين اصفرار الشعر وبياض الوجه وبين القمر والنجوم والنور والتبر . وقد فعل ذلكَ ابن حزم الأندلسي عندما رأى في إحدى قصائده الغزلية أنَّ الشقراوات يذكرن بالنور والتبر ، أمَّا أصحاب الشعور السوداء فيذكرن بجهنَّم وبالموت وبالضلال .

وأمَّا اللون الأبيض في الشعر عند الطفولة والشيخوخة فهو لون الفطرة حيثُ الدرجة الكاملة من انعكاس الأشعة على العين ، ومن ثَمَّ أصبح الأبيض خارجاً عن نطاق الألوان أو أنَّه ساحة لها ..

والفرس الأبيض دليل الخير البشري .

وهكذا يقوم اللون الأبيض في عقل القارئ العربي مقام الخير والنقاء والفطرة والطهارة ، ويقوم اللون الأسود مقام الخبث والمكر والدمامة .

يوم تبيض وجوه وتسود وجوه آل عمران "106" .

على أنَّ الكاتب يتناول مجموعة من القضايا التي تحمل دلالات أو مستويات من التمثيل الفني بحيثُ يجعل لكل فريق من الشخصيات موقفاً خاصاً منها . وهذا الموقف يُشير إلى الدور الذي يقوم به هذا الفريق أو ذاكَ في الرمز . وهي قضايا تدور داخل أسرة ريم وتتفاعل معها شخصيات الأسرة .

[52] يوسف نوفل : الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ط دار النهضة العربية ، د.ت .

وأوَّل هذه القضايا : تعدُّد الزوجات . فقد كان الأب مزواجاً تزوَّج قبل أم ريم ثلاث نساء وتزوَّج بعدها واحدة ، ولم يكن الأب سعيداً بهذا الجمع من النساء ، وأنجب عدداً كبيراً من الأبناء والبنات .

والزوجة الوحيدة التي كانت ساخطة على فكرة تعدُد الزوجات هي والدة ريم وكانت دائمة النصيحة لابنتها ألاَّ تتزوَّج من رجل مزواج . وقد حافظت ريم على نصيحة أمها فقد ظلَّت طول عمرها تؤمن بأنَّه ينبغي أن يكون للرجل زوجة واحدة .

والقضية الثانية : تتعلَّق بالعلاقة بين الرجل والمرأة ، الرجل له الحرية في اختيار المرأة ، والمرأة ليس لها هذه الحرية ، فلم يكُن لأي زوجة رأي في الزواج من الأب بل هو اختار . وكانت ريم غير راضية عن هذا المبدأ وكانت تقول : "لماذا لا تخطب المرأة الرجل الذي تحبه كما يخطب الرجل المرأة ؟" مجتمع رجال . وكان زواج الأب من زوجاته الكثيرات غير قائم على علاقة الحب بل قائم على أساس القُدرة على الجذب بين الرجولة والأنوثة وطغيان اللذة ، كان الأب يقول لريم : عندما كنت أقف على باب الغرفة كانت أطراف أمك ترتعش من شدة المتعة بل كانت تقبل يدي بطناً وظهراً . كان الأب يؤمن بفلسفة أطلق عليها فلسفة الخيار الطازج في النساء ، فعندما كانت المرأة تذبل من الولادة والحمل كان يبحث عن غيرها . لكن ريما كانت تُخالفه في ذلكَ في الظاهر وتؤمن به في الباطن ، وكانت تقول أنَّ العلاقة بين الرجل والمرأة ينبغي أن تقوم على الحب وإذا لم تكن المرأة مُحبَّة للرجل فلماذا تتزوَّجه أصلاً مُجرَّد قول في الظاهر فقط .

وممَّا يتصل بهذه القضية قضية ثالثة تتعلَّق بالحرية والقُدرة على التعبير ، فلم يكن هناكَ أنثى تستطيع مُفارقة القرية في الصعيد إلاَّ ريم وأختها رجاء بعد موت الأم . كان الأب يمنع نساءه حتى من التصرف في زيارة الطبيب دون إذن منه ، بل إنَّ صوت حوافر فرسه كان كفيلاً بإسكات أي شجار بينهنَّ أو أي صوت . وكان لا يجرؤ أي ابن أو بنت على الحركة خارج المنازل إلاَّ خلسة ، وقد اقتصرت حركة النساء على الشتائم والخصام وعلى التنبُّؤ بالمُستقبل لبناتهنَّ ، وانصرف نشاط الأبناء إلى ممارسة ألوان القهر على البنات عن طريق ادِّعاء السحر والشعوذة والكذب والاستظلال بظل فرعون . والكاتب نفسه في رواية "الهؤلاء" يُفسِّر لنا هذا الاتِّجاه الذي اتَّجهته شخصيات هذه الرواية بقوله : "كُلَّما تصلَّبت شرايين مصر زاد التجاؤها إلى الشكل عوضاً عن المضمون وأصبح الناس مُنصرفين إلى المظاهر الطقسية لأنَّهم رأوا في ذلكَ استمراراً لنشاط أيديهم وأفواههم التي حرموها نشاطها وحريتها الخالصة ، وظهرت الشعوذة ومظاهر السحر والرقى والإيمان بالفأل والاتِّجاه نحو

التنبؤات ، لقد شغل المصريون أنفسهم بهذه الأشياء مُتناسين أنَّه كان محالاً بينهم وبين التعبير عن آرائهم الفردية (ص95الهؤلاء) ([53]).

والقضية الرابعة هي التي تتعلَّق بالعلم والجهل ، فقد كانت ريم مُحبَّة للقراءة والعلم وكانت أمها تحثها على دخول الجامعة وكان الأب والجدة غير راضيين عن هذا العلم الذي يطيل اللسان ويُؤثر على جمال العيون نتيجة للقراءة المُتواصلة .

يُمكن القول بعد هذا بأنَّ أصحاب البشرة البيضاء والشعور الصفراء كنَّ أميل إلى أحادية الزوجة ، وإلى العلم والحضارة والحرية والحب من أصحاب الشعور السوداء والوجوه القمحية ، وممَّا يتصل بهذا أنَّ الكاتب يربط بين الفريق الأوَّل وبين النساء الأوروبيات عن طريق التشابُه اللوني في البشرة والشعر ، ثمَّ يصف هؤلاء الأوروبيات بالقُدرة على التعبير عمَّا يجيش في صدورهنَّ ، يقول على لسان الدكتور رفقي : "البنت الأوروبية تُمارس حريتها دون أي إحساس بالذنب لأنَّ ذلكَ جزء من حضارتها" .

كما يربط بين هذا الفريق وذكر كلمات الشمس والنور والنهار ، فلم يذكر الكاتب كلمة الشمس في الرواية إلاَّ بمُصاحبة ريم وكذلكَ كلمة النور ، ولا يخفى مدلول هذه الكلمات وبخاصة أنَّ الكاتب يقرن بين النور والقراءة في أكثر من موضوع ، وبين الشمس وانفتاح الأفاق والحرية في التنقُّل والتعبير . والنور يكاد يكون هو الرمز المُشترك بين كل الروايات التي تحدَّثت عن الاشتراكية في مصر منذُ رواية حليم الأكبر ورواية الأرض ورواية أيام الطفولة ورواية الساقية وغيرها حتى اليوم ويرمز بإضاءة النور في كل هذه الروايات لمرحلة التغيير التي تحدث للشخصية الثورية فتنطلق بها من الكمون إلى الثورة .

كما أنَّ الكاتب يربط بين الفريق الثاني والنعاج ، والتعجة ترد في الشعر العربي بمعنى المرأة ، وكذلكَ يُفسّرها بعض المُفسِّرين في القرآن الكريم ([54]) ، وترد أيضاً في شعر عنترة بن شداد بلفظ الشاه ، ومع أنَّ كلمة (ريم) لا تخرج عن هذه الفصيلة إلاَّ أنَّها من النوع البرئ الطليق المُحبُّ للحرية . فالريم شاة برية .

والعدد الذي تركه الأب من النعاج ـ حسب ما يروي أحمد ضابط الشرطة ثمانية وهو مساو لقول ليس حقيقي قاله الراوي عن عدد أبناء والد ريم ، ثم يقول الراوي

---

[53] المرجع السابق : ص5 .
[54] راجع التفسير الكبير للرازي سورة (ص) وراجع مادة نعج في لسان العرب .

عن هذه النعاج : "الذي له قرنان ذكر يعني رجل والتي ليس لها تكون نعجة يعني امرأة" وريم ص152 تُصرِّح بأنَّ لها عدداً من الأخوة لا تستطيع أن تحصيه ، وفي ص166 تُصرِّح بأنَّ أباها قد ترك من الحيوانات عدداً تعجز عن إحصائه .

ومدرس اللغة العربية ص85 يُفرِّق لريم وزميلاتها بين الناس والنعاج فيقول لهنَّ : "إنَّ الفرق هو القراءة إنَّ النعجة لا تعرف نجيب محفوظ أمَّا الفتاة فتعرفه . وهذا هو الفرق" .

وأخيراً فإنَّ الكاتب يربط بين صاحبات الوجوه البيضاء والشعور الصفراء وسوء الطالع ، وبين صاحبات الشعور السوداء والحظ والبركة وكثرة العدد .

فأصحاب الوجوه البيضاء من أصحاب الشمال أو اليسار ، وأصحاب الشعور السوداء من أصحاب اليمين .

ويجعل الكاتب ترتيب ريم بين أخواتها رقم 13 بل إنَّه يغمر الرواية كلها من أوَّلها إلى آخرها بالرقم 3 وما يتفرَّع منه فوالد ريم كان مُتزوِّجاً من ثلاثة قبل أمها ، ومات وله ـ حسب قول الراوي ـ ثلاثة أولاد وعاش له ستة ضعف الثلاثة فيكون العدد الكلي (9) ضعفا الثلاثة وهكذا يتردَّد هذا الرقم ومُشتقاته أكثر من ثمان وعشرين مرَّة في الرواية بينما يخص الفريق الثاني أصحاب الشعور السوداء والوجوه القمحية بأرقام مُباركة مثل الرقم 5 عدد زوجات الأب والرقم 7 والرقم 8 فالرقم (5) يحمي من الحسد من المأثورات الشعبية ، والرقم (7) يرمز إلى البركة في القرآن الكريم "كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة" (261البقرة) وكذلكَ الرقم (8) مُرتبط في الأذهان بالنعمة : "وأنزل لكم من الأنعام ثمانية أزواج" (6الزمر) ، "على أن تأجرني ثمانية حجج" (27القصص) ، بالإضافة إلى أسمائهم مُشتقة من السعادة : "سعد" و "سعدية" و "سعاد" .

ودلالة الأرقام على ظواهر تفاؤلية وتشاؤمية ليست جديدة على الكاتب فسبب المصائب التي حلَّت بالمُثقف الذي نزل مدينة أيبوط السعيدة في رواية "الهؤلاء" كان جذوة من الفأل السئ لدوران الساعة عكس الطبيعة وفي هذه الرواية "الهؤلاء" يلصق الكاتب رقم 7 ورقم 8 ورقم 40 بالهؤلاء سبعة تليفونات ، وسبعة هؤلاء "أي مباحث" وسبعة كلاب وليست من المُصادفة أن يلصق اللون الأسود بالهؤلاء أيضاً .

ومن الظواهر التي يلف بها الكاتب روايته من أولها إلى آخره تلكَ التي يجلب فيها النحس على كل شخصيات الرواية بما فيهم أهل اليمين وأهل اليسار ، للتعبير عن الظلام الذي يعيشه الجميع ، تحت وطأة الأبوة الدفينة في كل نفس حتى في نفس ريم ص19 يتحدَّث على لسان سائس حظيرة الماشية فيقول : "إنَّ العد يجلب النحس" ثم يعد الراوي إخوة ريم فيعدهم عداً خاطئاً ، وهو هنا إمَّا أنَّه يعد لمُجرَّد العد الذي يجلب النحس أو أنَّه يعد عداً خاطئاً ليمنع النحس ، فهو في أوَّل الرواية يُصرِّح بهذه العبارة المُختلة : "كان والد ريم مزواجاً ، تزوَّج ثلاث نساء أنجب منهنَّ عشرة ، مات ثلاثة وعاش ستة" وهي عبارة غير منطقية من حيث العد ؛ فـ 3+6 =9 وليس عشرة ، ثم يبني الراوي على العبارة عبارة أخرى يذكر فيها أن ترتيب ريم الثامنة بين أخوتها الأحياء جميعاً ، ثم يتبع ذلكَ ببيان تفصيلي يُبيِّن فيه أنَ ترتيب ريم الثالثة عشرة وليس الثامنة أو العاشرة .

وهكذا يرسم الكاتب خطوطاً مُتوازية تمتد عبر الرواية من أوَّلها إلى آخرها هي اللون الأسود والتشاؤم والنحس ، وتلتقي هذه الخطوط بأصحاب الوجوه البيضاء حيناً وبأصحاب الشعور السوداء حيناً آخر .

أمَّا اللون الأحمر فلم يذكر في الرواية إلاَّ مُقترناً بشيئين : بخط مدرس الحساب والثاني في وجوه الشباب عندما يلتقون بريم ويقعون تحت سيطرتها أو عندما تنتابهم بعض الحالات الوجدانية مثل الغضب والخجل والسعادة والارتباك ، وفي الأدب العربي برط وثيق بين اللون الأحمر والثورة والدم والحرب والنار ، كما أنَّه رمز الثورة الاشتراكية وهذا اللون الأحمر يدخل في تركيب اللون الخمري واللون القمحي واللون البني .

يبقى بعد ذلكَ لونان من الألوان الأصلية في الرواي أولهما اللون الأزرق ولم يرد هذا اللون في الرواية إلاَّ بمُصاحبة الألم والتعب والضجر ولم يرد إلاَّ مُتصلاً بأم ريم وورده مُتصلاً بالأم له مغزاه فالأم أو الجدة في الروايات ذات الطابع الاشتراكي رمز للمنطق الرجعي المُستسلم الخالي من الثورة أو أنَّها تُشير إلى المهاد الفكري الاشتراكي في مصر . وثانيهما اللون الأصفر ويربط الكاتب بين هذا اللون والتفوق والغيرة من التفوق ، والامتداد ، والجمال الذي يتحلَّى به الشعر الموصوف بهذا اللون . هذه هي الألوان الخمسة التي تتفرَّع عنها بقية الألوان في الرواية ومن ثم يتفرَّع عنها دلالاتها وإيحاءاتها حسب درجة الامتزاج في اللون ، أو تنشأ لها إيحاءات ودلالات جديدة ذات صلة بالألوان القريبة منها ، وأبرز هذه الألوان :

1- اللون الرمادي : ويُحاول الكاتب أن يصل بينه وبين اللونين الفضي والأبيض وهو لون يدخل في تركيبه الأبيض والأسود .

واللون الرمادي يظهر في الرواية على صدر الأب هو في عنفوان فحولته ورجولته وجذبه للنساء ، وهو رمز الرجولة والسيطرة الطبيعية ، فيه من الظلم والقهر المُتصل باللون الأسود وفيه القطرة المُتصلة باللون الأبيض .

تقول ريم وهي طفلة عندما تساقط على صدره فرأت هذا الشعر : "سوف يكون لي شعر مثلك" وهو بعد حين يُفسِّر لها معنى الرجولة قائلة عن موقفه من أمها : "كان ظهوري على باب غرفتها في الصعيد كفيلا بأن يجعلها ترتجف رغبة" .

ويظهر اللون في صورته الفضية وفي ولاعة للسجائر ، فالولاعة التي قدَّمها سراج الزوج الرسمي لرجاء إلى علية زميلة ريم في المدرسة ثم عشيقته فيما بعد كان لونها فضياً .

وسراج كان صورة من الأب ، كان مزواجاً مثل الأب إلاَّ أنَّه كان يخفي من يُعاشرهم ولا يعقد عليهم ، كنَّ عشيقات ، وكان يُؤمن بفكرة الخيار الطازج في النساء مثل الأب ، وكان له نفوذ مثله . وقد رمز له الكاتب بلونٍ قريب من اللون الرمادي وهو اللون الفضي ، واللون كان على ولاعة مصنوعة واللون عليها مصنوع ، وهي بالنسبة له قليلة الشأن إلاَّ أنَّها حلَّت محل الشعر في صدر الأب .

أمَّا المرة الأخيرة التي ظهر فيها اللون الفضي فقد ظهر على شعر ريم صبغته ريم بهذا اللون من أجل التقليد من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنَّها أصبحت صورة من الأب بل إنَّ صورة الأب لم تُفارق خيالها لحظة ، ظلَّت فترة طويلة تُعاني من القهر ومن الظلم الذي عاشته في طفولتها هي وأمها أنَّها عندما بحثت عن حريتها تسلَّحت بدوافع الانتقام فاستعارت أسلحة الأب وخليفته سراج زوج رجاء ، ورغبت في أن تجرب قدرتها على الأسر والسيطرة عن طريق الجذب ، وكما استخدم الأب القوة الرجولية مُمتثِّلة في شعر الصدر والرمادي واستخدم راج سطوته مُتمثِّلة في الفضية فإنَّ ريم استخدمت شعرها في ذلكَ . لكنَّها باءت بالفشل عند أول اختبار حقيقي مع الدكتور رفقي ، لأنَّه هو الآخر كان صورة مطَّورة من والدها ، فالمجتمع لم يتطور ولكنَّه تلوَّن بألوان مُختلفة ، وكما كان الأب يبحث عن ذوات الوجوه البيضاء والشعر الأصفر كان الدكتور رفقي قد تزوَّج واحدة منهنَّ وأنجب منها بنتاً مُباركة عمرها سبع سنوات ويلفظها الدكتور رفقي أي يلفظ ريما لأنَّها لم تحسن التقدير ، وتخلَّت عن مبدئها وطبيعتها .

وفي آخر الرواية تعود ريم بشعر خليط من الرمادي والأبيض وهو أقرب إلى شعر صدر الأب وتبدأ حياة جديدة .

2- اللون الخمري : ولا يكاد يفصل الكاتب بينه وبين اللون القمحي . يذكر الكاتب هذا اللون مُلتصقاً بفتاتين هما سعاد وعلية وهما فتاتان خانقتان على ريم لجمال شعرها وبياض بشرتها وهما فاسدتان شاذتان ويذكره على أنَّه لون فتاة أخرى في الجامعة ويذكره مرة ثالثة على أنَّ ريما كانت تتمنَّى أن يكون لون بشرتها وهو اللون السائد في مصر ، حتى يرغب فيها الدكتور رفقي زوجة أو عشيقة .

ذلكَ لأنَّ التلاقي والإنجاب لا يتم في الرواية إلاَّ بين هذا النوع من الفتيات والرجال أمَّا رجاء الأخت الكبرى لريم فقد تخلَّت عن المبادئ رغم بياض بشرتها واصفرار شعرها ونصائح أمها ولم تدخل الجامعة بل تزوَّجت من رجل مزواج هو "سراج" وأنجبت منه ولداً كما أنجب الدكتور رفقي من المرأة الفرنسية بنتاً .

وكما كان سراج حلقة من حلقات الرجولة ذات اللون الرمادي فإنَّ سعاداً وعلية حلقة تالية من حلقات الفساد والجهل الذي تمثل الحلقة الأولى منه سعدية وأخواتها .

3- اللون البني : وهو الذي تحوَّل إليه شعر ريم الأبيض ثم الأصفر وفي البني يمتزج من اللون الأحمر والأسود بل إنَّ اللون الأحمر هو العامل المُشترك بينه وبين القمحي والخمري وقد انتشرت هذه الألوان وكثر الحديث عنها خلال المرحلة الثانية في الرواية ، ومن المُلاحظ أنَّ تدرُّج شعر ريم من الأبيض إلى الأصفر إلى البني الفاتح فالبني الغامق لم يسِرْ حسب التدرُّج المعهود في الطبيعة لتحلل الألوان بل سار في اتجاه تركيبها ونموها . والشمس والماء والجو يُحلل الألوان ولا يركبها فالشمس تجعل البني الغامق بنياً ثم بنياً فاتحاً وهكذا يفعل الماء والجو . وهذا يظهر تطوُّر الدلالة على حساب التطوُّر الواقعي المعيشي ، والكاتب يربط كل مرحلة من مراحل التطور في حياة ريم بالدموع والأحزان والشمس والظروف .

بعد كل هذا يمكن القول بأنَّ الألوان في الرواية مرَّت بثلاث مراحل : المرحلة الأولى كان التركيز فيها قائماً على الأبيض والأسود فالأصفر ثم اللون الرمادي .
أمَّا المرحلة الثانية فقد دخل اللون الأحمر على الساحة فامتزج بغيره في الأصفر والبني والخمري والقمحي وتحوَّل اللون الرمادي إلى اللون الفضي .

أمَّا المرحلة الثالثة فكانت كل ألوانها مُستعارة مُصطنعة خادعة ؛ فضي وذهبي وأسود ورمادي ، كما أنَّ الرواية احتوت على عدَّة نماذج اتَّخذ كل منها عدداً من الألوان .

وأوَّل هذه النماذج هو الأب . ولم يذكر الكاتب له اسماً بل اكتفى بأن يطلق عليه هذا اللفظ فحسب "الأب" ثم يوضحه بقوله ص154 عند موته : "ها هو الأب الشامخ قد مات ومعه جبروته وعشقه للنساء والخيار الطازج ولعل فرسه الأبيض يلحق به وكان يحبه ، والدار كلها لا قيمة لها من دونه ، كل الماضي لا معنى له دون وجوده ، هو الغضب والسعادة ، هو الذكرى والرهبة في قلوب زوجاته ورجاله ، هو لمسة الحنان في إصبعه يُمرِّرها بين خصلات شعرها ، هو أرض الجنوب بترعها والبط السابح فيها والبهائم والنخيل والزرع وجنى القطن ومرح الكباش وعفاريت سعد وفطير أمها ، هو الماضي بحلوه ومره ، وهو أيضاً شعرها المضفور في ضفيرة واحدة عندما كان لونه مازال أبيض كالثلج وجميع هذا لن يعود" .

وأمَّا النماذج الأخرى فأبرزها ثلاثة : ريم ورجاء أختها وسعدية وبقية أخوتها أي أبناء هذا الأب ، وأبوهم جميعاً واحد وأمهاتهم شتى إلاَّ ريما ورجاء فإنَّهما شقيقتان وذاتا لون مُشترك هو بياض الوجه واصفرار الشعر .

أمَّا ريم فواصلت مسيرتها إلى الجامعة ، وإن كانت قد منيت بالفشل في استمالة أستاذها الدكتور رفقي ، وما يزال الطريق أمامها مفتوحاً رغم الفشل ، أمَّا رجاء فقد استسلمت في منتصف الطريق وسارت في الطريق نفسه الذي سارت فيه أمها ؛ تزوَّجت وأنجبت من رجل شبيه بأبيها . رغم أنَّها بدأت طريقها مع ريم وهي الشقيقة الوحيدة لها ، وأمَّا بقية الأخوة فهم من أصحاب الشعور السوداء والبشرة القمحية .

ويُمكن النظر إلى هذه النماذج الثلاثة في ظل اتجاهات ثلاثة أشار إليها الكاتب أثناء حديثه عن ريم في الجامعة ، هي الاتجاه الشيوعي والاتجاه اليساري والاتجاه اليميني.

وتحدَّث الكاتب خلالها عن ريم وكيف أنَّها جلست في أوَّل يوم لها في الجامعة في أقصى يسار الصف الأول من المدرج ، وكان أول من سبق إليها من الطلاب واحد كان يسمي نفسه س.س ، وعندما اقترب منها هذا الطالب أول مرة أو مات إليه محمرة الوجه ، وعندما جلست ريم بجانب ماجد جلست على يساره لكن الحمرة انتقلت إلى وجهه هذه المرة وتخلَّى بعد ذلكَ عن صديقته القمحية "ماجدة" وعندما

رغبت ريم في الدكتور رفقي وصبغت شعرها باللون الأسود نقلت مكان جلوسها في المدرج من أقصى اليسار في الصف الأول إلى وسطه تماماً ، وودت أن تكون قمحية البشرة .

فهل يُمكن القول بعد هذا إنَّ الألوان في هذه الرواية كانت تعبيراً عن الصراع الذي شهدته الساحة الثقافية في مصر خلال النصف الثاني من هذا القرن بين تيارات ثلاثة ، وكانت تاريخاً للدور الذي قام به كل تيار منها وعلاقته بالتيارات الأخرى ، وإشارة إلى الظروف التي أدت ببعضها إلى السيطرة والسيادة وببعضها الآخر إلى الاستسلام المُبكِّر وبالثالثة إلى التلون والتقلب والمقاومة . وكل ذلكَ عبر عنه الكاتب من خلال استخدامه للألوان .

الشكل والرمز

في رواية

(موسم الهجرة للشمال)

للطيب صالح

(1)

"موسم الهجرة للشمال" رواية قصيرة للكاتب السوداني الطيب صالح ، تدور أحداثها على أرض قرية نائية من قرى شمال السودان . هذه القرية يعرف ملامحها كل من قرأ للطيب الصالح ؛ فعلى ترابها أقيم عرس الزين[55] ، وعلى صدرها جثم بندر شاه ثم حفيده مريود [56] وعلى ربوة من رباها الطاهرة كانت تقبع دومة ود حامد [57] وفيها كانت تدور أحداث قصتي "نخلة على الجدول" و "حفنة تمر" [58] . قرية وادعة تكلل هامتها جائل النخيل ، وتضرب جذورها في أعماق الأرض يحفها النيل ثم ينثني عند لقائه بها مُنساباً ناحية الشرق ، والخضرة مُمتدة من الشاطئ إلى حافة الصحراء ، والبيوت أفنية واسعة وحجرات مُتداخلة من الطين ،تنبعث منها روائح البصل والشطة والحلبة مُمتزجة بروائح البخور .

والناس الذين يجوبون ساحة هذه القرية أو يزرعون في حقولها أو يجلسون في بيوتها أو يصلون في مسجدها أو يشربون العرقى ليسوا بمنأى عن أولئكَ الذين تراهم في سائر قصص الطيب صالح ، بل هم أنفسهم بأسمائهم وملامح شخصياتهم ؛ فالراوي هو حفيد الحاج أحمد . ومحجوب والحاج أحمد ، وعبد الكريم ، ود أحمد ، وسعيد التاجر ، وبكري ، وود الريس ، كل هؤلاء تجدهم في موسم الهجرة للشمال وفي بندر شاه أو مربود ، وعرس الزين .

إلى هذه القرية وهؤلاء الأهل عاد الراوي يوماً ما ، بعد غيبة دامت سبع سنوات كان خلالها يتعلَّم في أوروبا ، عاد فوجد القرية كما هي والأهل كما هم ، ، التغيير الذي أصاب القرية لا يكاد يذكر ، كل شيء يتغيَّر ببطء ، المنازل والنخيل والنيل والشجر والحقول والهواء ، البلد يتغيَّر في بطء ، راحت السواقي ، قامت على ضفة النهر طلمبات لضخ الماء ، كل مكنة تُؤدِّي عمل مئة ساقية [59] .

والناس فيها : أبوه وجده وأمه وعمه عبد الكريم وود الريس وبنت مجذوب معروفون لم يتغيَّروا ، إلاَّ أنَّه لمح بينهم رجلاً غريباً لم يره من قبل ، أثار الرجل

---

[55] عرس الزين : رواية قصيرة للطيب صالح ، تدور أحداثها على أرض قرية سودانية في الشمال وترسم صورة لنمط من الحياة التي كان يعيشها أبناء القرية ، ط بيروت 1983 .

[56] "بندر شاه" "ضو البيت" رواية طويلة ، حوارها بالعامية وتناقش قضايا قومية ط بيروت 1971 .
مريود رواية مكملة لبندر شاه ط بيروت 1978 .

[57] دومة ود حامد قصة قصيرة للطيب صالح ط بيروت 1980

[58] "نخلة على الجدول" و "حفنة تمر" قصتان قصيرتان للطيب صالح ط بيروت 1980 .

[59] - موسم الهجرة إلى الشمال : ص8 ، ط بيروت 1981 .

الغريب انتباهه بشاربه القصير وأدبه الجم . سأل عنه فقيل له أنَّه مصطفى ، رجل يُحافظ على الصلوات في المسجد ، ويُعاون أهل القرية في السراء والضراء ، وإنَّه كان يعمل تاجراً في الخرطوم ثم اشترى أرضاً في القرية وتزوَّج حسنة بنت محمود ، وهو الآن يعمل في أرضه بجد واجتهاد ، وله ولدان ولا يعرف عنه أهل القرية غير الصلاح والخير .

لكن شخصية مصطفى سعيد تثير اهتمام الراوي بشدة ، بل يتحوَّل هذا الرجل بالنسبة له إلى لغز ، ففي إحدى الجلسات التي جمعت بينهما في منزل محجوب ينشد مصطفى سعيد وهو في نشوة السكر شعراً رقيقاً بالغة الإنجليزية .

منذُ تلكَ اللحظة والراوي دائم البحث والتنقيب عن حقيقة هذا الرجل الذي يتزيا بزي الفلاحين ويزرع معهم في الأرض ويُصلي معهم في المسجد ، ثم ينشد الشعر الإنجليزي ... جلس معه ، حاول استدراجه . وتتعدى خيوط من حقيقة مصطفى سعيد يكشفها هو بنفسه للراوي ، ميلاد أبوه ـ تعلمه أكسفورد ـ الاقتصاد ـ الدكتوراة ـ القتل ـ الانتحار ـ السجن ـ لندن ـ القاهرة ـ الصين ـ الدنمارك ـ فرنسا .. ـ ثم يستحلفه ألا يبوح لأحد .

ويُغادر الراوي القرية ولم يزدد لغز مُصطفى سعيد في ذهنه إلاَّ إثارة وغموضاً وتعدداً للاحتمالات ، ولا يفتأ يدور السؤال نفسه .. من هو ؟

ويعود الراوي إلى القرية بعد فترة من الزمن فيُفاجأ بأنَّ مصطفى سعيد قد اختفى ، إلى أين ؟ لا أحد يدري . جرفه الفيضان ، قيل له أنَّه غرق ولم يعثر له على جثة وإنَّه قبل أن يختفي بيوم واحد ترك له وصية على أولاده .

وتمر أعوام وتسوق الأقدار خلالها عدداً من العلامات المضيئة للغز مصطفى سعيد . التقى الراوي مرة بموظف مُتقاعد فكشف له هذا الموظف عن جانب من طفولة مصطفى سعيد ، ثم يلتقي بمُحاضر في الجامعة ورجل إنجليزي فيكشفان عن جانب آخر من شخصيته ، كشف الموظف المُتقاعد للراوي عن تنبئة بأنَّ مصطفى سعيد لابد أن يكون قد تبوأ مركزاً ضخماً ، لأنَّه عاش في زمن أصحاب الشأن فيه هم أرذال الناس ، وكشف لقاء الراوي بالمحاضر الجامعي والرجل الإنجليزي عن أن مصطفى سعيد لم يكن إلاَّ مليونيراً يعيش في ريف إنجلترا ، ثم يلتقي الراوي بوفد من وزراء أفريقين فيتبيَّن له جانب آخر من شخصية مصطفى سعيد .

وهكذا يظل الراوي ينبش ويحلل ويستنبط حتى تتكشف له جوانب من هذه الشخصية وتختبئ عليه جوانب أخرى ، حتى زوجة مصطفى سعيد تحوَّلت إلى لغز ، تلكَ القروية الأرملة أصبحت محطاً لأنظار العشاق ، ود الريس تزوجها قهراً فقتلته وانتحرت ، وقبل ذلكَ الحادث صرحت بأنَّها ترغب في الزواج من الراوي ، والراوي نفسه اكتشف بعد انتحارها أنَّه كان من عشاقها .

(2)

هذه الرواية بكل ما فيها من أحداث وأشخاص وأماكن وأشياء لم تتخذ شكل الحكاية المنظومة في سلك زمني مسلسل ، بل هي تجربة عاناها الراوي واستقرت في عقله وتغلغلت في وجدانه منذ حين ، وهو الآن يستعيد أحداثها وأشخاصها بعد انتهائها ، وينبش عن جوانبها وجذورها ، وهي تجربة امتدت عبر الزمن منذ قدومه من إنجلترا حتى آخر مرة زار فيها القرية .

هذه التجربة تجري في عروقها تجربة أخرى أكثر منها تعقيداً وعمقاً وإثارة اشتملت عليها وأصبحت جزءاً منها أو امتداداً لها أو وجهاً من وجوهها ، وهي تجربة مصطفى سعيد ، تلكَ التجربة التي تشبه السفينة الغارقة قريباً من الشاطئ ، يظهر منها جزء ويختفي أكثرها تحت مياة البحر ، يحسب الناظر إليها أنَّها مُجرَّد شبح ، لكنَّها في حقيقتها تحكي تاريخاً وتحمل ذكريات وكل جزء من أجزائها تختفي في طياته قصة ذات معنى . هذه التجربة الثانية تمتد منذُ مولد مصطفى سعيد حتى اختفائه أو موته .

ونتيجة لهذا أصبح في الرواية عدد من الطبقات أو الدهاليز التي تقوم على اختلاف الأزمنة . كل طبقة لها زمن .
أولها : الزمن الحاضر أي زمن القص ، وهوالزمن الذي استغرقه الراوي في السرد والتصوير والتقرير وقراءة الرسائل وهو نفسه الزمن الذي يستغرقه أثناء القراءة .

ثانيها : الزمن الذي تستغرقه أحداث التجربة الأولى تجربة الراوي خلال زوراته للقرية ولقائه فيها بأهله وبمصطفى سعيد وحديثه معه وسفر الراوي إلى الخرطوم وغيرها والمُحاولات التي بذلها في سبيل الكشف عن حقيقة مصطفى سعيد ، وكل النتائج التي توصل إليها من تلكَ الحياة الخبيئة ينتمي إلى هذه الطبقة ويدخل في إطار هذا الزمن .

ثالثها : الزمن الذي تستغرقه تجربة مصطفى سعيد ، وهو ذلكَ الزمن الذي تمر فيه مجموعة الأحداث والمشاهد المتذكرة أو المستدعاة من قبل مصطفى سعيد ، أوالراوي ، وتمتد هذه المشاهد والتجارب منذ ميلاد مصطفى سعيد حتى اختفائه .

رابعها : الزمن الخارجي أو التاريخ العام الذي يربط به الكاتب بعض الأحداث ربطاً رمزياً ، وذلكَ مثل تحديد ميلاد مصطفى سعيد بتاريخ سنة 1898 وتواريخ أخرى لها مغزى رمزي في حياته مثل عام 1922وعام 1936 وغيرها .

خامسها : الزمن الداخلي لأحداث المشاهد القصصية وهو زمن نسبي يربط بين حدث وآخر ، كأن يقول : إنَّ هذا الأمر كان قبل ذلك أو بعده بكذا من الأيام أو الشهور ، مثال ذلك تلك الزورات التي تحدد كل زورة منها حسب الزورة الأخرى ، وهذا النوع من الزمن هو الأداة الشائعة في الرواية ، يستخدمه الكاتب في كل الأغراض ، في التشويق وفي تحفيز العناصر الدرامية في المشاهد ، وفي إزجاء الدلالة الرمزية ، وفي ربط البناء الروائي بل في الإيهام بمرور الزمن الخارجي . مثال ذلك قوله ص16 : "بعد هذا بنحو أسبوع حدث شيء أذهلني .. إلخ"فإذا ما عدنا لنبحث عن الحدث المشار إليه بكلمة هذا ، والذي جعله الراوي ركيزة زمنية يقيس عليها حادثا آخر وجدناه يشير إلى اجتماع حدث بينه وبين مصطفى سعيد في لجنة المشروع الزراعي ، يقول في هذا : "قضيت في البلد شهرين كنت خلالهما سعيداً ، وقد جمعتني الصدف بمصطفى عدَّة مرات ، مرة دعيت لحضور اجتماع لجنة المشروع الزراعي .. إلخ" .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى بداية هذين الشهرين نجدهما يبتدئان عقب عودة الراوي من أوروبا مباشرة ، لكن متى عاد الراوي من أوروبا ؟ إنَّه عاد قبل موسم الفيضان ـ الذي اختفى فيه مصطفى سعيد ـ بعدَّة شهور . ثم لا نعرف متى اختفى مصطفى سعيد إلاَّ بعد أن نعرف ماذا يقصد الراوي بمصطفى سعيد ، وندخل في دائرة الرمز .

وإذا أرجأنا الحديث عن النوع الرابع من الزمن لأنَّه يتعلَّق بالرمز أكثر من تعلُّقه بكيفية صياغة التجربة ، فإنَّ الموازنة بين هذه المُستويات الزمانية تكشف عن عدد من الملامح التي صيغت بها الرواية وتمثلت فيها التجربة .

ففي الرواية ـ كما سبق القول ـ تجربتان مُتداخلتان ، تجربة الراوي وتجربة مصطفى سعيد ، الأولى إطار للثانية ، تلتقي التجربتان في الجزء الأول من الرواية

أي في المُقدِّمة ، هذا اللقاء هو آخرحلقة من حلقات التجربة الثانية وأول حلقة من حلقات التجربة الأولى ، ولعل هذا الشكل من التقابل كان مقصودا من الناحية الرمزية ، فالراوي يقول : "أنا ابتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد" خلال ذلك وبعده تسير كل منهما في اتجاه مستقل . تجربة الراوي تسير إلى الأمام ، وتجربة مصطفى سعيد تسير إلى الخلف كلما تقدم الراوي خطوة في القص تقدم الحدث في الزمن خطوة ، وضرب في خبايا الماضي خطوات ، التجربة التي يعيشها الراوي زمنها ليس متصل الحلقات بل هي قطع من الزمن أو فترات تستغرق أربع زورات من الراوي للقرية ، أطولها في شهرين وأقلها أسبوع ، وخلال هذه الفترات مساحات زمانية متروكة قد تقصر فلا تتجاوز الشهر إلا قليلا وقد تطول فتستغرق سنوات .

أما التجربة الثانية فهي أجزاء من الماضي ألقيت على وجهها حزمة من الضوء فانكشفت جوانبها ، وهي قطع من الماضي قفزت إلى ساحة الحاضر ، وهي قد تتخذ شكل المشاهد أو اللقطات السينمائية أو صورة التقارير أو الرسائل أو الهواجس أو الذكريات ، وقد تتجمَّع خيوطها وتنكمش حتى تصبح حكمة أو صورة تقفز كالفقاعة على السطح .

والتجربتان مُتداخلتان في كيان واحد هو الرواية أو تجربة القرية ، بل هما مُمتزجتان ، التجربة الثانية جزء من الأولي بل والتجربة الأولى جزء من الثانية ، فمصطفى سعيد بكل ماله وما عليه أصبح جزءا من خبرة الراوي وتجربته ، والراوي من ناحية أخرى ليس إلا حلقة من سلسلة ، أو ليس إلا صورة لمصطفى سعيد ، أو نبتا من غرسه ، كوَّنا معاً تجربة واحدة يلتقي فيها الماضي والحاضر في تشكيل متناسق جذاب مشوب بالترقب .

فالراوي يُتابع خلال زياراته للقرية آثار مصطفى سعيد التي خلفها سواء أكانت هذه الآثار مادية أو معنوية ، وفي كل خطوة من خطواته يتكشف له جانب من الجوانب الغامضة في شخصية مصطفى ، حتى تحوَّل الهيكل العام للرواية إلى شكل قصص الألغازأو شكل التقرير الذي يكتبه أحد المُتخصصين في التنقيب عن المقابر الفرعونية عن تجربته في الكشف عن السر في أن أحد الفراعنة بدا وكأنَّه بعيون خضر وشعر أصفر ، فكل قطعة من الحجر تلتقطها يده تلقي الضوء على جانب من حياة هذا الفرعون أو تفسر جانبا من هذا اللغز ، بحيث تزخر كل خطوة من خطواته بالترقب والتطلع لمعرفة الأسباب أو لمعرفة النتائج ، فكل نتيجة يتوصل إليها سبب يكشف عن جانب من السر الخبيئ ، ويظل الراوي وبجواره القارئ يلتقطان فتات العلل حتى تتجمع في أيديهما أصابع ثم يصبح للأصابع أذرع وسيقان ورأس وأرجل

، وتنتصب أمامها صورة ، هي صورة مصطفى سعيد ، ثم يقتربان منهما فيتبيَّن لهما أن ما ينظرون إليه ليست إلا صورة الراوي قد انعكست في مرآة ، وأن صورة مصطفى سعيد لم تكن إلا وهما .

ومن الملامح البارزة في صياغة الرواية والتي تتصل بالزمان اتصالا مباشرا ملمح المكان ، فكل حدث يجري في الزمان يتخذ له مكانا ، وكل حركة في المكان تستغرق فترة من الزمان ، و أحداث رواية موسم الهجرة للشمال تعتمد اعتمادا كبيرا على المكان ، وذلك لأنها تتخذ شكل المشاهد أو اللقطات وكل مشهد منها يدور في مكان واحد لا يتعداه ، سواء أكان ذلك في التجربة الأولى أم في الثانية ، وسواء أكان هذا المشهد في إحدى الحجرات في منزل مصطفى سعيد في القرية أم في حجرة في منزل أسرة الراوي ، أم في إحدى عربات القطار المتجه إلى الخرطوم ، أم في إحدى قاعات محكمة في لندن ، كل لقطة محصورة في مساحة مكانية محدودة ، تشبه مساحة المشهد المسرحي . وانحصار الحركة في مكان محدود كهذا يجعل المشهد يعتمد على أدوات الفنون المكانية مثل الرسم والتصوير ، وذلك مثل العناية بتخطيط المكان تخطيطا يجعل لكل خط مغزى ، ولتجاور كل خطين أو تقاطعهما أو تقابلهما معنى ، مما يجعل المكان يشع بالرمز .

بالإضافة إلى هذا فإن القاص يستعمل إمكانات أخرى لم تتح للرسام أو للمصور ، وهي وسائل لغوية خيالية تعطي للأشياء لونا ذا معنى خاص ، يحسه القارئ وتسري إليه من خلاله مشاعر كانت مكنونة في نفس الكاتب ، هذه الوسائل هي تعمق تاريخ الأشياء واجترار ماضيها عن طريق تصوير الأشياء بصور لها دلالة ، أو عن طريق إحاطتها بالصور المجازية والتشبيهات المقصودة الإيحاء أو بالحكمة ، مثال ذلك قوله :

"ويوما ذهبت إلى مكاني الأثير ، عند جذع شجرة طلح على ضفة النهر ، كم عدد الساعات التي قضيتها في طفولتي تحت تلك الشجرة ، أرمي الحجارة في النهر وأحلم ، ويشرد خيالي في الأفق البعيد ،أسمع لأنين السواقي على النهر ، وتصايح الناس في الحقول وخوار ثور أو نهيق حمار ، كان الحظ يسعدني أحيانا ، فتمر الباخرة أمامي صاعدة أو نازلة . من مكاني تحت الشجرة ، رأيت البلد يتغير في بطء ، راحت السواقي ، وقامت على ضفة النيل طلمبات لضخ الماء" .

ففي هذه الفقرة حدث واحد قام به الراوي يؤديه الفعل "ذهب" ، وصورة مجردة للمكان (شجرة ونهر) ، ثم يعمق الكاتب بعد ذلك صورة المكان والحدث عن طريق التأمل وذكر التواريخ واجترار الماضي .

على أن التأملات نفسها قد تكون في صورة مشاهد موضوعة في مكان محدود يشبه المكان الأول الذي وقعت فيه الشخصية المتأملة ، ويحلم بالجوانب نفسها ، فتنشأ طبقات من المشاهد بعضها داخل بعض ، تكون موازية للطبقات الزمانية التي أشرنا إليها آنفا أو متصلة بها ، وقد يكون هذا المشهد كله هاجسا أوصورة تمثلت في خيال الراوي أو في خيال الشخصيات .

نتيجة لهذا ازدحمت الرواية بالمشاهد المتجاورة والمتداخلة والممتزجة ، دون ترتيب في زمنها أو حجمها ؛ يطول المشهد الواحد فيملأ صفحات وقد يقصر فيصبح عبارة ، قد تتجاور أو تختلط فيه مشاهد من التجربة الأولى مع مشاهد من التجربة الثانية ، مشاهد في عقل الراوي مع مشاهد في عقل مصطفى سعيد ، مشاهد من الحاضر مع مشاهد من الماضي البعيد .

وإليك هذه الفقرة التي تصور مجموعة من المشاهد المتداخلة في ذاكرة مصطفى سعيد : **"آن همند قضت طفولتها في مدرسة راهبات . عمتها زوجة نائب في البرلمان . حولتها في فراشي إلى عاهرة ، غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسي دافئ ، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام ، وأضواء كهربائية صغيرة حمراء وزرقاء وبنفسجية موضوعة في زوايا معينة ، وعلى الجدران مرايا كبيرة ، حتى إذا ضاجعت امرأة بدا كأنني أضاجع حرما كاملا في آن واحد ، تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة ، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب . غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى ، ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة ، كنت أعرف كيف أحركها ، وذات يوم وجدوها ميتة انتحارا بالغاز ، ووجدوا ورقة صغيرة باسمي ، ليس فيها سوى هذه العبارة : "مستر سعيد ،لعنة الله عليك" كان عقلي كأنه مدية حادة . وحملني القطار إلى محطة فكتوريا . وإلى عالم جين مورس في قاعة المحكمة الكبرى في لندن ، جلست أسابيع أستمع إلى المحامين يتحدثون عني ، كأنهم يتحدثون عن شخص لا يهمني أمره ، كان المدعي العمومي (سير آرثر هفنز) عقل مريع أعرفه تمام المعرفة ، علمني القانون في أكسفورد ، ورأيته من قبل في هذه المحكمة نفسها وفي القاعة ، يعتصر المتهمين في قفص الاتهام اعتصاراً ، نادراً ما كان يفلت منهم من يده ، ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم ، بعد أن يفرغ من استجوابهم ، لكنه هذه المرة كان يصارع جنه .**

ـ هل تسببت في انتحار أن همند ؟

ـ لا أدري .
ـ وشيلا غرينود ؟
ـ لا أدري .
ـ وإيزابيلا سيمور ؟
ـ لا أدري .
ـ هل قتلت جين موريس ؟
ـ نعم .
ـ قتلتها عمدا ؟
ـ نعم .
كان صوته يصلني من عالم آخر" .[60]

هذا المشهد مكون من عدد من الطبقات المتداخلة ، كل طبقة تكون مشهدا مستقلا ، تبدأ بهذا المشهد الكبير الذي يجلس فيه الراوي قبالة مصطفى سعيد في منزله في القرية ، ويكشف خلاله مصطفى سعيد عن ماضيه وخبراته .. داخل هذا المشهد مشهد آخر ، يظهر فيه مصطفى سعيد وهو يركب القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا وعالم جين موريس في لندن ، مصطفى سعيد في مجلسه في القطار يجتر الماضي ، فتظهر مشاهد كثيرة متداخلة منها هذا المشهد الذي تبرز فيه قطعة من حياته مع فتاة اسمها (آن همند) وتظهر في الصورة شقة الراوي في لندن ونهاية آن همند ، ومشهد آخر تظهر فيه محكمة كبيرة في لندن وهو في قفص الاتهام وأنه متهم بقتل وانتحار عدد من النساء منهن آن همند ، ومشهد آخر يظهر فيه مصطفى سعيد وهو طالب يشاهد إحدى المحاكمات في القاعة نفسها والقاضي نفسه (سير آرثر هفنز) والمحامون والمتهمون يبكون ... إلخ .

والرابطة التي تجمع بين كل هذه المشاهد هي التداعي الحر للذكريات والرمز ، ولعل الرغبة في تشكيل صور رامزة تغلب على حرية التداعي ، دون أن يحرم القارئ من الإحساس بهذه الحرية .

ومن الملامح البارزة أيضا في طريقة صياغة الرواية أن خيوط التجارب المصورة فيها تتجمع في كل مقطع أو في كل مشهد من مشاهدها . بمعنى أن طريقة قص الأحداث والمشاهد طريقة تراكمية مثلها كمثل الطريقة التي تتكون بها التجارب ذاتها ، كل مشهد يضيف خبرة جديدة للخبرات السابقة ، ويمتزج بها ويكون موقفا ،

[60] موسم الهجرة إلى الشمال : ص34 : ص36 ، ط بيروت ، 1981 .

هذا الموقف الذي استفاد من كل الخبرات القديمة يواجه المشهد الجديد بكل أسلحته مرة واحدة ، بوصفه وحدة متكاملة ، تجربة .

نتيجة لهذا كان القارئ بجوار الراوي وليس خلفه ، رغم أن الأسلوب أسلوب اعتراف وقص لما تختزنه الذاكرة ، فالراوي يقول كل ما يعرفه ، ويحاول بقدر ما يستطيع أن يكشف كل الخطوط ، لكنه يشترك هو والقارئ في البحث عن الحقيقة ، ومن الذي يعرف الحقيقة ؟

ونتيجة لهذا ـ أيضا ـ كان الكاتب لا يسير في القص متتبعا لأحداث الرواية وشخصياتها في خط أفقي من اليمين إلى الشمال أوالعكس ، وإنما يقطعها من أعلى إلى أسفل ، كل مقطع يستوعب كل الأشياء الجوهرية في الرواية ، فقد جاءت وحدات القص لأعلى شاكلة عربات متوالية في قطار ، أو على شاكلة عدد من البيوت المنتظمة في صف واحد ، وإنما هي تغوص في طبقات متراكبة بعضها تحت بعض ، تقتحم العين سطحها فتتجمع خيوط من هنا ومن هناك لتعطي صورةالحياة ، فإذا ما انكشفت طبقة من طبقاتها تعلقت الأنظار بأحد الجذوع التي تضرب في الأعماق وتنكشف طبقة بعد أخرى ، ويستمر الجذع في امتداد حتى القاع ، ثم تطفو العين إلى السطح لتمسك بجذع ثان وثالث ورابع حتى تكتمل الصورة أو تنكشف العلل ، ويتبرج الرمز ، ويلمع سراب الحقيقة في الأفق ، لهذا بدا شكل الرواية كأنه ممزق .

ومن الملاحظ أن المشاهد عندما تقترب من السطح يقترب زمنها من زمن القص أو قد تسبقه في السرعة ، وتقل فيها حدة التوتر وتبدو الأشياء واضحة المعالم ، وتقترب من الواقعية وتقوم العبارات المباشرة بالسرد والحوار والوصف ، وتقصر أجنحة الخيال وتنكشف رؤى الشخصيات وتبدو ملامحها كما هي بما فيها من محاسن وعيوب ، وانظر إلى هذا المقطع من مشهد يصور فيه الكاتب جلسة للراوي مع بعضمن أهل القرية منهم جده الحاج أحمد وبكري و "ود الريس" وبنت مجذوب في إحدى القاعات في منزل الجد :

"وقال بكري : النصيحة لله يا ود الريس . أنت لم تعد رجل زواج ، إنك الآن شيخ في السبعين وأحفادك صار لهم أولاد . ألا تستحي ، لك كل سنة عرس ؟ الآن يلزمك الوقار والاستعداد لملاقاة الله سبحانه وتعالى" .

ضحكت بنت مجذوب وضحك جدي لهذا القول ، وقال ود الريس في غضب مصطنع : ماذا يفهمك أنت في هذه الأمور ؟ أنت وحاج أحمد كل واحد منكم اكتفى بامرأة واحدة ولما ماتتا وتركتاهما لم يجدا الجرأة على الزواج . حاج أحمد هذا طول

اليوم في صلاة وتسبيح كأن الجنة خلقت له وحده . وأنت يا بكري مشغول في جمع المال إلى أن يريحك من الموت . الله سبحانه وتعالى حلل الزواج وحلل الطلاق وقال ما معناه خذوهن بإحسان أو فارقوهن بإحسان ، وقال في كتابه العزيز : النسوان والبنون زينة الحياة الدنيا" .

وقلت لود الريس : إن القرآن لم يقل "النسوان والبنون" ولكنه قال : "المال والبنون" ، فقال : مهما يكن لا توجد لذة أعظم من لذة النكاح" [61] .

فهذه الفقرة السابقة أسرع فيها الزمن بحيث تساوى مع زمن القص ، رغم أن المكان محدود للغاية ـ حجرة واحدة يدور فيها المشهد كله . وذلك بسبب اعتمادها على أحداث قولية حوارية ، والحوار من الأحداث التي يتساوى فيها زمن القص وزمن الفعل .

وكلما ابتعدت المشاهد من السطح قل زمن الحدث فيها أو تلاشى واستطال زمن القص ، وزادت العبارات فيها توترا ، وارتفعت حول الأشياء غمامة من ضباب الصور والخيالات ، وابتعدت عن التصوير الواقعي المعيشي ، وكثرت فيها التعليقات ، ومن ثم تميزت أكثر الأساليب في موسم الهجرة للشمال بأن عباراتها شعرية رفيعةذات مقدرة عالية على التصوير والتشكيل والانسجام ، وتميزت كلماتها بالدقة الفائقة في التقاط الهواجس والتعبير عنها ، وبتحديد الدلالة وإصابة الهدف ، وامتلأت بالحكمة الصائبة والثقافة الواسعة نظرا لأن أكثر مشاهدها من هذاالقبيل أي من الأعماق . وانظر إلى ذلك الأسلوب متمثلا في هذه الفقرة التي هي جزء من مشهد لاح في مخيلة مصطفى سعيد أثناء ركوبه القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا في لندن ، وهذا المشهد جزء من مشهد آخر تشمله جلسة مصطفى مع الراوي في القرية : "لبثت أطاردها ثلاثة أعوام ، كل يوم يزداد وتر القوس توترا ؛ قربي مملوءة هواء ، وقوافلي ظمأى ، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوف وقد تحدد مرمى السهم ، ولا مفر من وقوع المأساة ، وذات يوم قالت لي : "أنت ثور همجي لا يكل من الطراد . إنني تعبت من مطاردتك لي ، ومن جريي أمامك ، تزوجني " وتزوجها . غرفة نومي صارت ساحة حرب ، فراشي كان قطعة من الجحيم ، أمسكها فكأنني أمسك سحابا ، كأنني أضاجع شهابا ، كأنني امتطي صهوة نشيد عسكري بروسى ، وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها أقضي الليل ساهرا ، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها ، فأعلم

[61] موسم الهجرة إلى الشمال : ص81 ، ص82 ، ط بيروت ، 1981 .

أنني خسرت الحرب مرة أخرى ، كأنني شهريار رقيق ، تشتريه في السوق بدينار ، صادف شهرزاد متسولة في أنقاض مدينة قتلها الطاعون ، كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار ، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب ، رأيت الجنود يعودون يملؤهم الذعر ـ من حرب الخنادق ـ والقمل والوباء ، رأيتهم يزرعونبذور الحرب القادمة في معاهدة فرساي ، ورأيت لويد جورج يضع أسس دولة الرفاهية العامة ، وانقلبت المدينة إلى امرأة عجيبة لها رموز ونداءاتغامضة ، ضربت إليها أكباد الإبل ، وكاد يقتلني في طلابها الشوق ، غرفة نومي ينبوع حزن ، جرثومة مرض فتاك ، العدوى أصابتهن منذ ألف عام ، لكنني هيجت كوامن الداء حتى استفحل وقتل" [62] .

في هذه الفقرة وفي أمثالها من الفقرات الكثيرة التي تسير على نهجها في الرواية ، يبطئ زمن الحوادث بطأ شديدا ، بل يجعله يتوقف ، ويظل زمن القص في تتابعه المطرد ، ولا يظهر التطور الزمني للأحداث إلا من خلال تصريح الراوي بذلك كما فعل في هذه الفقرة : "لبثت أطاردها ثلاثة أعوام" وهي قفزة زمنية داخل المشهد المستدعى الموضوع في إطار مشهدين آخرين ، أو من خلال القفزات التي يتركها الراوي بين كل مشهد وآخر .

والتعبير في هذه الفقرات لا يؤدي دلالته عن طريق المعاني المباشرة للكلمات أو عن طريق الدلالات النحوية أو الصرفية فقط وإنما يؤدي هذه الدلالة من خلال التشكيل الأسلوبي وعن طريق التصوير الشعري ، والإيحاء والرمز : كل يوم يزداد وتر القوس توترا "قربي مملوءة هواء" "قوافلي ظمأى" السراب يلمع أمامي في متاهة الشوق وقد تحدد مرمى السهم .

وهكذا يحلق الأسلوب في شفافية وجدة وطرافة حتى إن الأحداث أو الأشياء التي يريد الراوي وصفها تبدو خلف هذا الأسلوب وكأنها حركات ممثلين خلف ستارة شفافة .

والكاتب يشحن هذا الأسلوب بكل ما يريده من تلميحات رمزية تخدم الدلالة الرمزية الكلية للرواية ، بل يفك فيه الكثير من الرموز التي تزخر بها الشخصيات والمواقف "فالمدينة امرأة : وهو ضرب إليها أكباد الإبل ..

[62] موسم الهجرة إلى الشمال : ص34 : ص35 ، ط بيروت ، 1981 .

"والعدوى منذ ألف عام" .. "وهو شهريار رقيق" .. وهي شهرزاد متسولة" .. " "وأنا مث عطيل عربي أفريقي" .. وأنت سيدتي مثل "كارنافون" حين دخل قبر توت عنخ آمون" .. "لابد أن جدي كان جنديا في جيش طارق بن زياد" .. "وتخيلت برهة لقاء الجنود العرب لأسبانيا مثلي في هذه اللحظة" .. إلى غير ذلكَ من العبارات الدالة والتي تظهر سعة ثقافة الكاتب ورؤيته الحضارية .

يتراوح أسلوب الرواية بين هذين النوعين وما بينهما من أساليب تميل إلى هذا النمط تارة وإلى ذاك أخرى ، والأسلوبان معاً في كل الرواية موضوعان في إطار القص بضمير المتكلم ، ذلكَ المُتكلة هو الراوي وفي أحيان قليلة ينتقل ضمير المُتكلِّم إلى أحد شخصيات المشهد الداخلي ، وبخاصة مصطفى سعيد ، والحوار والوصف والسرد وكل أنماط الأسلوب موضوعة في هذا الإطار ، إطار الجمل التي تشبه الاعترافات . أفعال ماضية ومضارعة وأمر ، تفيد مجرَّد وقوع الحدث أو مُجرَّد ثبوت الصفة مُجرَدة من الزمن ، أو يفيد ذلكَ في أي زمن ، لكن الراوي يبوح بهذا السر ، بسر وقوع الحدث أو التصاق الصفة أو الشعور بالموقف .

(3)

هذه الرواية بكل ما تحتويه من مشاهد وأزمنة وأساليب وأحداث يحاول الكاتب أن يرسم من خلالها لوحة ، تشارك كل جزئيات الرواية في إبرازها وتحديد الرمز الذي أراده الكاتب منها .

هذه اللوحة الرامزة ينتصب فيها شخص بقامته الفارعة فيملأ مساحة كبيرة من فراغها ، هذا الشخص هو مصطفى سعيد ، وفي قبالته يقف شخص آخر يشبهه كما يتشابه الأصل والصورة أو الوجه والصورة في المرآة ، أو الابن والأب ، وخلف هذين الشخصين وتحت أقدامهما تقوم القرية بنخلها وبيوتها ، وعلى مسافة بعيدة تبدو هناكَ صورة القاهرو ولندن .

هذا الكائن المُنتصب في وسط الصورة ليس ذاتاً بل هو رمز ، والرجل الذي يقف في قبالته أيضاً رمز ، والصورة كلها صورة رمزية ، لكنَّها من الرموز المُباشرة التي تشبه الإشارة أو الإيماء أو التلميح ، رسالة مُوجَّهة من الكاتب للقراء ، تضع المفتاح في القفل وتدع القارئ يفعل ما يشاء ، مرآة مجلوة أقامها الكاتب قبالة شريحة من المُجتمع فأصبحت شهادة على أفعالها وأقوالها ، بل أصبحت تاريخاً لعدد من الأجيال .

فمصطفى سعيد يظل هذه الرواية والشخصية المحورية فيها ليس مصطفى وليس سعيدا ، بل هو غريب حلَّ بالقرية يوماً ما ، وهو ليس شيطاناً أجنبياً جاء من وراء البحر بعيونه الخضر يمتطي صهوة الأمواج مثلما جاء بندرشاه في رواية ضر البيت

، وإنَما هو عربي سوداني ، من مواليد الخرطوم في 16 من أغسطس سنة 1898(التاريخ الذي غزت فيه القوات البريطانية بقيادة كتشنر السودان ، وهو التاريخ الذي انتهت فيه المهدية ، يومها هزمت قوات الخليفة التعايشي وأوقف كتشنر أمامه محمود ود أحمد قائد القوات السودانية بعد أن أخذ أسيراً وصرخ في وجهه : ما الذي جاء بكَ إلى بلادي ؟

يومئذ ولد مصطفى سعيد ومات أبوه قبل أن يولد ، وكان هذا الأب من قبيلة العبايدة الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة التعايشي وعملوا رواد لجيش كتشنر ، وكانت أمه رقيقاً من الجنوب من قبائل الزاندي أو الباريا ، لم يكن بين الابن والأم أية عاطفة ، كانت بينهما علاقة كعلاقة الجوار ، كانا كشخصين غريبين جمعتهما الظروف ثم افترقا .

تعلم مصطفى سعيد في كلية غردون التي أنشأها الإنجليز لتخريج جيل يستطيع أن يقول لهم بالرطانة الإنجليزية : نعم وقد تفوق في هذه المرحلة تفوقاً كبيراً وبخاصة في اللغة الإنجليزية ، حتى إنَّ زملاءه في الدراسة كانوا يتوقَّعون أن يصير له شأن عظيم ـ في زمن كانت اللغة الإنجليزية فيه هي مفتاح المُستقبل ولا تقوم لأحد قائمة بدونها ـ وكانوا يطلقون عليه بخليط من الإعجاب والحقد : الإنجليزي الأسود وقال له ناظر المدرسة يوماً وكان إنجليزياً : هذه البلد لا تتسع لذهنك ... وسهَّل له هذا الرجل السفر والدخول مجاناً في مدرسة ثانوية في القاهرة ، ثم منحة دراسية على نفقة الحكومة إلى بريطانيا ، وتأتي أمه يوم وداعه وتضع له صرة من النقود في يده وتقول له : في هذه الصرة ما تستعين به ، ثم يفترقان بلا دموع ولا قُبَل ولا ضوضاء ، مخلوقان جمعتهما الطريق ثم افترقا .

وفي القطار الذي يقله من السودان يجلس قبالته قسيس يحمل على صدره صليباً أصفر ، يحدثه بالإنجليزية ويعجب به ، وفي القاهرة يتلقفه مستر روبنسن وزوجته مسز روبنسن التي تشبه القاهرة .

وفي لندن حظى عقله المتوقد بكل الإعجاب في أكسفورد ، ونالت غريزته الجنسية كل تقدير من قِبَل عاهرات لندن اللائي يشبهن لندن نفسها ، كان يسمى حسن وأمين وتشارلز ومصطفى ورتشاردز في وقت واحد ، وكان في الوقت نفسه رئيساً لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا ، وعلى علاقة بخمس فتيات في وقت واحد ، باع كل شيء في مقابل لا شيء ، كان كالفراشة التي أحرقها المصباح .

يقول عن (جين مورس) التي كانت تشبه لندن : "خلعت ثيابها ووقفت أمامي عارية ، نيران الجحيم كلها تأجَّجت في صدري ، كان لابد من إطفاء النار في جبل الثلج المُعترض طريقي ، تقدَّمت نحوها مُرتعش الأوصال ، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف . قالت : تعطيني هذه وتأخذني ؟ . لو طلبت مني

حياتي في تلكَ اللحظة ثمناً لقايضتها إياها ، أشرت برأسي موافقاً ، أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض ، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حوَّلتها إلى فتات ، أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة قالت : تعطيني هذا أيضاً ؟ حلقي جاف أنا ظمآن ، يكاد يقتلني الظمأ ، لابد من جرعة ماء مثلجة ، أشرت برأسي موافقاً ، أخذت المخطوط القديم النادر ومزَّقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها ، كأنَّها مضغت كبدي ، ولكنَّني لا أبالي ، أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة ، أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي ثم قالت : تعطيني هذه أيضاً ثم تأخذني ؟ ترددت برهة نظرت إليها منتصبة متحفزة أمامي ، عيناها تلمعان ببريق الخطر ، وشفتاها مثل فاكهة محرمة لابد من أكلها ، وهززت رأسي موافقاً ، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها ، فانعكست ألسنة النار على وجهها .

هذه المرأة هي طلبتني 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 [63] .

وسبح في بحر من الزيف والأكاذيب والخيانة ، زعم أن أبا نواس لم يتحدَّث عن الخمر إلاَّ لأنَّه كان صوفياً ، وزعم أن بلاده تسرح في شوارعها الأسود والنمور ، ثم تسبب في انتحار آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور ، وقتل جين مورس عمداً ، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات ، وقام بدور خطير في مؤامرات الإنجليز في السودان في أواخر الثلاثينيات ، واستخدمته وزارة الخارجية البريطانية في سفارات مريبة في الشرق ، في مؤتمرات انعقدت في لندن واتفاقيات في جدة وغير ذلكَ ، ثم عاد إلى القرية فكان سبباً في انتحار حسنة بنت محمود وفي مقتل ود الريس .

كان مصطفى سعيد قد ألقى بنفسه في النهر فلم يستطع العبور إلى الضفة الأخرى ولم يستطع العودة ، لفظه الشرق ، ولفظه الغرب ، حفلت حياته هنا وهناك بالقتل والانتحار ، ولم يقدم فائدة للشرق أو للغرب ، غريب أينما حلَّ .

قيل إنَّ مصطفى سعيد كان رائد المتزوجين من أوروبيات ، لكنَّه كان بداية لجم غفير ، وكان أول من سلك طريق الهجرة للشمال ، ولكنَّه لم يكن وحده ، فأسراب القطا فوق وادي النيل تطير زرافات إلى الشمال ولا تعود ، ومياه النيل تتدفق ناحية الشمال فتبتلعها مياه البحر الأجاج ، مصطفى سعيد لم يكن إلا بذرة أثمرت بعد ذلكَ وأورقت .

---

[63] موسم الهجرة إلى الشمال : ص158 : ص159 ، ط بيروت ، 1981 .

لم يكن مصطفى سعيد شخصاً بل كان أكذوبة ، كان روحاً شريرة حلت في مجموعة من الأجيال ، منهم من بقي بعد هجرته في الشمال فتبدَّدت طاقته في شعاب التاريخ ، ومنهم من عاد فأصبح وزيراً أو صاحب منصب كبير ، وكلهم مصطفى سعيد .

يقول الراوي : "سادة أفريقيا الجدد ، ملس الوجوه ، أفواههم كأفواه الذئاب ، تلمع في أيديهم غنم الحجارة الثمينة ، وتفوح نواصيهم برائحة العطر ، في أزياء زرقاء وبيضاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحرير الغالي ، تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية ، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات ـ تصر صريراً على الرخام ـ لن يصدق محجوب أنهم تدارسوا تسعة أيام في مصير التعليم في أفريقيا في قاعة الاستقلال التي بُنيت لهذا الغرض ، وكلفت أكثر من مليون جنيه ، صرح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مُستديرة كاملة الاستدارة ، وضع تصميمها في لندن وردهاتها من رخام أبيض جلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملون ، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة في شبكة من 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 ، المنصة ـ حيث تعاقب وزراء التعليم في أفريقا طوال تسعة أيام ـ من رخام أحمر كالذي في قبر نابليون في الأنفاليد ، وسطها أملس لماع من خشب الأبنوس ، على الحيطان لوحات زيتية ، وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون ، كل قطر بلون ، كيف أقول لمحجوب أن الوزير الذي قال في خطابه الضافي الذي قوبل بعاصفة من التصفيق : "يجب ألا يحدث تناقض بين ما يتعلَّمه التلميذ في المدرسة وبين واقع الشعب ، كل من يتعلَّم اليوم يريد أن يجلس على مكتب وثير تحت مروحة ويسكن بعرض الشارع . إنَّنا إن لم نجتث هذا الداء من جذوره تكوَّنت عندنا طبقة برجوازية لا تمت إلى واقع حياتنا بصلة وهي أشد خطراً على مُستقبل أفريقيا من الاستعمار نفسه " . كيف أقول لمحجوب أنَّ هذا الرجل بعينه يهرب أشهر الصيف من أفريقيا إلى فيلته على بحيرة لوكارنو ، وإنَّ زوجته تشتري حاجياتها من هوردز في لندن ، تجيئها على طائرة خاصة ، وإنَّ أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنَّه فاسد مُرتش ، ضيع الضياع وأقام تجارة وعمارة وكوَّن ثروة فادحة من قطرات العرق التي تنضح على جباه المُستضعفين أنصاف العراة في الغابات ، هؤلاء قوم لا هم لهم إلا بطونهم وفروجهم ، لا يوجد عدل في الدنيا ولا اعتدال ، وقد قال مصطفى سعيد : "إنَّما أنا لا أطلب المجد فمثلي لا يطلب المجد" لو أنَّه عاد عودة طبيعية لانضمَّ إلى قطيع الذئاب هذا ، كلهم يشبهونه ، وجوه وسيمة ووجوه وسمتها النعمة ، وقد قال أحد الوزراء أولئك في حفلة اختتام المؤتمر أنَّه كان أستاذه ، أول ما قدموني له هتف قائلاً : إنَّك تذكرني بصديق عزيز كنت على صلة وثيقة به في لندن الدكتور مصطفى سعيد ، كان أستاذي عام 1928[64].

[64] موسم الهجرة إلى الشمال :ص120 : ص121 ، ط بيروت ، 1981 .

هذه الصورة الكبيرة التي تنتصب وسط اللوحة ـ صورة مصطفى سعيد ـ تقف في مواجهتها صورة أخرى تشبهها أو تستمد منها ملامحها هي صورة الراوي ، فالراوي كما يذكر هو امتداد لمصطفى سعيد ، يقول : "أنا ابتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد" ويشير إلى ذلكَ أيضاً عندما يصور نفسه في حجرة مصطفى سعيد الخاصة بعد موته إذ يقول : "وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه ، أعرفه ولكنني لم أعد أذكره ، وخوت نحوه في حقد ، إنَّه غريمي ، مصطفى سعيد صار للوجه رقبة ، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان ، ووجدتني أقف أمام نفسي وجهاً لوجه ، هذا ليس مصطفى سعيد ، إنَّها صورتي تعبس في وجهي من مرآة [65]

ويقول : "هل كان من المُمكن أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد ؟
قال : إنَّه أكذوبة ؟ فهل أنا أيضاً أكذوبة ؟ [66]
بالإضافة إلى هذا فإنَّ مصطفى سعيد اختاره وصياً على أولاده دون بقية الناس ، وهو أيضاً كان من الذين ضربت في قلوبهم سهام حب حسنة بنت محمود أرملة مصطفى سعيد .

وفي الصورة أطياف أخرى مشابهة لمصطفى سعيد ، منها صورة تاجر اغتنى أيام الحرب ، وصورة لموظف كان الإنجليز يسخرون لجلب العوائد وامتصاص غضب الجماهير ، ومحاضر في الجامعة لا يعرف عن حقائق الأمور إلاَّ اليسير .

وخلف الصورة تقبع القرية بكل ما فيها من أشخاص وبيوت وأشجار وزروع ، كما أنَّ هناك جوانب سلبية رامزة في هذه الصورة ، مثل خلو القرية من المثقفين غير الراوي ومصطفى سعيد ، فليس فيها مُتعلِّم غيرهما ، وبروز صورة الجد وخفوت صورة الأب .

والذي يقرأ الرواية ويتخيَّل ما تحتويه من صور وأشخاص وأحداث تقفز إلى مخيلته صورة قوة أكبر من كل هؤلاء هي التي تفعل كل هذا ، فكل شخصيات الرواية شخصيات بائسة نثار الطحن على جانبي الرحا ، حتى ذلكَ الوزير الأفريقي الذي يقضي الصيف في قبلته على شاطئ بحيرة لوكارنو ، وكون ثروة عريضة ، يتحدَّث عنه أعضاء الوفد الذين معه ويصفونه بالاختلاس والكذب والاستغلال ، مصطفى سعيد نفسه كان يتمنَّى الموت لنفسه .
هذه القوة التي تتصرف في مصائر الشخصيات بهذه الطريقة ليست هي الزمن أو القدر أو الصدفة .

---

[65] موسم الهجرة إلى الشمال : ص136 ، ط بيروت ، 1981 .
[66] موسم الهجرة إلى الشمال : ص52، ط بيروت ، 1981 .

هذه الصورة التي رسمها الطيب صالح في الرواية تشبه اللوحة التي لا يستقل فيها جزء بأداء الرمز دون آخر ، فكل لمحة أو لون أو خيط أو شخص أو فعل له دور في إبراز الدلالة ، تتعاون جميعاً في خلق شكل مُتكامل .

ففي الرواية تعاونت صورة مصطفى سعيد بكل جوانبها مع صورة الراوي ، وصورة القرية وصورة الشخصيات الكثيرة في القاهرة ولندن والخرطوم ، كما جاءت التواريخ التي ربطت الصورة بفترة زمانية مُحدَّدة ، بعد 1898 ، وجاءت طريقة بناء الشكل لتؤيِّد هذا المُنحنى حيث بدأت الرواية بتجربتين إحداهما مُنتهية ، والثانية تبدأ ، وجاء ترتيب المشاهد بالإضافة إلى الإشارات التي وجَّهها الكاتب عن طريق الأسلوب التصويري ، كل هذه الأشياء تعاونت في رسم الصورة ، وكلها تعاونت في أن يكون للصورة دلالة أو رمز .

والقصص التي تسير على هذه الشاكلة لابد أن ينشأ في داخلها صراع بين حركة الرمز وحركة الفعل الواقعية ، وبين حركة الشخصيات المُعبِرة عن طبيعتهم والرمز.

وفي هذه الرواية تأتي حركة شخصياتها والأحداث التي تقوم بها ويعتمد ظهورها واختفاؤها وسلوكها على حركة الرمز أكثر من كونه مُعتمداً أو محكوماً بخطة واقعية تمليها الظروف الاجتماعية والنفسية ، فالقاص لا تعنيه الظروف التي كوَّنت الشخصية أو المؤثرات البيئية والتربوية التي شكَّلت وجهة النظر وإنَّما يعنى بحركة الشخصية من حيث كونها دالة على معنى أو مُشاركة في رسم الصورة ، ومن ثَمَّ تحوَّلت الشخصيات إلى رموز أو أنماط أو خيوط داخل صورة ، وتحوَّلت الشخصيات البائسة إلى أطياف تظهر الواحدة لتقوم بدورها في حركة الرمز ثم تختفي ولا تعود إلاَّ إذا طلبتها حركة الرمز مرة أخرى .

وخلت الرواية من عنصر الفعل الإرادي وتحوَّلت مُعاملات الأشخاص ومسلكهم إلى مُجرَّد أحداث ينظر إلى دلالتها أكثر ممَّا ينظر إلى الظروف التربوية التي كوَّنتها ، أصبح الفعل الكبير الذي تعمل الرواية على كشفه ومعرفة أسبابه ، فعلاً حضارياً حيثُ ينزل شهريار من كرسي عرشه إلى سوق الرقيق ليُباع بدينار ويجعل شهرزاد فتاة مُتسوِّلة في أنقاض مدينة خربة أفناها الطاعون ، وكان داء ظل يسري في عروق عاهرات لندن من ألف عام .

تم بحمد الله ...