

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثانية - العدد السابع - خريف ١٣٩١ش / أيلول ٢٠١٢م

دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مریم اکبری موسى آبادی*

محمد خاقانی اصفهانی**

الملخص

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات. ثمّة افتراق كبير بين المكان في الواقع والمكان في الرواية؛ إن المكان في الرواية ليس هو المكان في الواقع الخارجى ولو سمّاه الروائى باسم له مسمّى فى الخارج، إن المكان الروائى لفظى متخيل تصنعه اللغة حتى يقوم فى خيال المتلقى. المكان عندما يدخل فى عالم الرواية يصبح دالا يدلّ على مدلول ايدئولوجى أو سايكولوجى نستطيع أن نستفيد من دراسته فى تحليل الرواية. ثم إن المكان يشمل ما فيه من الأشياء والألوان والأصوات والروائح وهذه الأجزاء تدلّ على أحاسيس الشخصية وأفكارها.

أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة إيدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصى، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال.

المكان الروائى.

* طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Maryam_akbarim@yahoo.com

** أستاذ فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى

تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/١٩هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٧هـ. ش

المقدمة

إن المكان ظاهرة لاحتد لها، فكما تتطوى على غرفة صغيرة، تتسع حتى تشمل العالم بأسره؛ المكان بنية دالة في عالم الخارج، وعندما يدخل النص السردى يغدو علامة سيميولوجية "وهو يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتبة علي الشخصيات والأحداث". (زيتون، لاتا: ٦٦) يمثّل المكان عنصراً له دلالات سايكولوجية ظاهرية تؤثر في دلالة الرواية، فعلى سبيل المثال: الصحراء فضاء واسع مترامى الأطراف، وكل شيء في الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة، ولذلك يمتلك الصحراوي ذهنية غير مركّبة تنظر إلى الكلى من دون حواجز، فيميل دائماً إلى الحرية والانفلات. (الآلوسى، لاتا: ٢)

الصورة المكانية في الرواية - أى تجسيد المكان - ليست تشكيمياً للأشكال والألوان فحسب ولكن هي تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملمسات الخ... (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١١)

في هذه المقالة ندرس في البداية حياة الطيب صالح بالإجمال ثم نتطرق إلى الأمكنة التي وصفت في هذه الرواية حتى نتعرّف على دلالة المكان الروائي.

نبذة عن حياة الطيب صالح

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

إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهى: "موسم الهجرة إلى الشمال" و"عرس الزين" و"مريود" و"ضو البيت" و"دومة ود حامد" و"منسى إنسان نادر على طريقه". تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية في العالم، وقد حصلت على العديد من الجوائز، وقد نشرت لأول مرة في أواخر الستينات من القرن العشرين في بيروت، وتم تنويعه ك"عبرى الرواية العربية".

المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال

من الأمكنة الهامة التي وصفها الكاتب في الرواية وأثرت دلالتها في دلالة الرواية هي غرفة الشخصية الرئيسة، مصطفى سعيد، ودار الجمد، فندرس هذه الأمكنة.

غرفة نوم مصطفى سعيد في لندن

كثيراً ما يلجأ الطيب صالح إلى تلوين أمكنته بالذكرى الماضية، وبما يأتي به من الأشياء والصور والروائح يحيى المكان القديم/الذكرى، فيبعث الحياة الجميلة بمظاهرها العتيقة.

إنّ لغرفة نوم مصطفى سعيد وصفين في الرواية نأتى بهما:

«غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة، ستائرهما وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسى دافئ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة. وعلى الجدران مرايا كبيرة ... تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى. ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» (صالح، لاتا: ٣٤)

«وفي لندن أدخلتها بيتى، وكر الأكاذيب الفادحة، التي بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة. الصندل، والند، وريش النعام، وتمائيل العاج، والأبنوس، والصور، والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كتبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلى في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير

والشلك، حقول الموز والبن في خط الإستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة لأغلقة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة في الأركان.» (المصدر نفسه: ١٤٧)

مثل هذه الأمكنة تنتسب إلى ما يسمّى بالأمكنة الحنينية التي تذكرنا بالماضى والحنين إليه. (النايلسى، ١٩٩٤م: ٦٩) فهذه الصور والأشياء والروائح يذكر مصطفى سعيد وعشيقاته بالمناخات الإستوائية والآفاق الأرجوانية، ففيهن كان التعلّق بمثل هذه المناخات: «كانت عكسى تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (صالح، لاتا: ٣٤)

قد زيّن الكاتب المكان برسوم وتماثيل لأنه يحاول أن يوسّع من دائرة جماليات المكان، وهذا التوسيع قد خرج من الكل/الغرفة إلى الجزء/التمائيل والرسوم وغرضه في ذلك التنويع الجمالى.

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

إن الحواس الثلاث الشمّ، واللمس، والبصر من المكوّنات الرئيسية لهذا المكان. اللمس: "وسجاد سندسى دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام" البصر: "وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة" وكل الرسوم والتمائيل تلاحظ بحاسة البصر

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

هذه الجماليات المكانية تتلاشى عندما تحضر جماليات المرأة، «غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى. ثمّة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» ولا ننسى أن جماليات المكان ليست في ذات المكان ولكن بما يؤديه من أغراض. هذه الغرفة أصبحت فخاً تقع فيه الفريسة بما وضع فيه من المغريات وهذه

المغريات تنبعث من حبّ النساء الأوروبيات للشرق بكل ألوانه الحارة. «رأتني فرأت شفقاً داكناً كفجر كاذب. كانت عكسي تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.»

تقول آن همند لمصطفى سعيد: «تقول لي أنها ترى في عيني لمح السراب في الصحارى الحارة، وتسمع في صوتي صرخات الوحوش الكاسرة في الغابات، وأقول لها إنني أرى في زرقة عينيها بحور الشمال البعيدة التي ليس لها سواحل.» (صالح، لاتا: ١٤٧) إن الحرارة في لون عين مصطفى - وهذا رمز للشرق - تجذب البرودة والزرقة في عين آن همند - وهذا رمز للغرب - فاصطدام طرفي هذه الثنائية الشرق/الغرب تمثل في المكان/غرفة النوم المحلّي بالتماثيل والرسوم التي لها وظيفة فنية فهي تخدم معمارية الرواية. إن العناصر المكونة لهذه الرسوم هي الضوء واللون والحرارة وكلها رمز للشرق.

هذا التقاطب بين الشرق والغرب بالألوان أو بالبرودة والحرارة سنشاهده مرة أخرى في وصف غرفة مصطفى سعيد في القرية، وفي الرواية أيضا نجد عندما يروح الراوي إلى الخرطوم بالسيارة، يصف الطريق المفعم بالحرارة وأشعة الشمس، يجبر المسافرين بأن امرأة قتلت زوجها، فالراوي يعتقد بأن الشمس هي العدو القاتل؛ ومرة أخرى عندما يروي مصطفى سعيد قتله لجين مورس يصف برودة الجو كأن البرودة هي القاتلة. ولا يخلو من الفائدة الإشارة إلى أن هاتين النقطتين تذكرنا برواية "الغريب" لـ"ألبر كامو"، يقتل فيها البطل إنسانا، وعندما يحاكم في المحكمة يقول دائما إن الجو في شاطئ البحر كان حارًا.

كما أسلفنا المرأة لها حضور فاعل في المكان، وهذا يشاهد حتى في الرسوم: «فتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك.» فالطبيعة - التي تمثلها الرسوم - والمرأة هما العنصران الرئيسان لبناء المكان. ثم إن المرأة أو الشخصية - بتعبير أعم - لها تأثير في تشكيل هذا المكان. فآن همند - عشيقة مصطفى سعيد - كانت متعبة من الحضارة الغربية، وكانت مترددة في اعتناق البوذية والاسلام؛ فهذه الغرفة زينت بما تغريها. هذه الغرفة أو الملهى الشرقى «كانت معبدا عربى الديكور، إفريقي الطقوس.»

(طرايبشى، ١٩٩٧م: ١٥٧) فمصطفى سعيد كان فنانا في خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد. يقول محيي الدين صبحي إنّ «بيت المرء معبر عن شخصيته وذوقه وأتئمانه وثقافته. وهو مسرح حياته الداخلية وانعكاس لصورته عن نفسه. فلا عجب إن كان بيت مصطفى سعيد - في نظره - شريكاً له في جرائمه.» (صبحي وآخرون، ١٩٨١م: ٥٤)

غرفة مصطفى سعيد في القرية

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

مثل هذه الغرفة المنزوية في البيت يمكن أن نقارنها بالسرداب الذي يصبح ميدانا لانتيال اللاوعي في الشخصية؛ «لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكمن إلا في استنساخ شكله في غرف أخرى موجودة على الأرض، ولذلك يصبح السرداب مفهوماً وتشكيلاً لطابع خاص اختاره القاص دون غيره ليوظف من خلاله أحداثاً لأفكار، وشخصيات لموضوعات، فهو الذات الشعبية الدفينة في الأعماق، هو الصندوق المقل، الموشوم بالعذاب والسحر والجن، هو القلعة الكائنة في أعماق الأرض وهو المأمن والخلاص من عتبات الزمن، على جدرانه كتب الإنسان البدائي تاريخه، فكانت الكهوف الماضية منه،

وعلى جدرانها يكتب اليوم الإنسان الشعبي مخاوفه وآماله، فكانت الغرف تاريخاً لتاريخ وقناة زمنية طويلة لا حد لهايتها. والكائن القابع في أعماقها لا بد له من الخروج من السرداب، كلما أحس أن خلا ما قد حدث في العالم الخارجى.» (النصير، ٢٠١٠م: ١٠٢)

أصبحت هذه الغرفة كهفاً في لاوعى مصطفى سعيد، يسجل على جدرانها تاريخ حياته لثلاثاً تطمسه الأيام، وفي مستوى أكبر أصبحت الغرفة كهفاً يسجل فيه الشرقى المصاب بالصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية تاريخه المفعم بالآلام والمخاوف على جدرانها.

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

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

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

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

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

معروف. (المصدر نفسه: ١٧١) فهذا الشكل يحرك الذاكرة لتكون شهوداً على المكان، كما يقول غالب هلسا: «يوجد المكان عندما نكون شهوداً عليه؛ إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المكان. والذاكرة هي التي تحافظ على المكان؛ افتقاد الذاكرة، يعنى افتقاد الهوية وبالتالي الانتماء.» (المصدر نفسه: ١٦١)

إن الطيب صالح استفاد من اللونين الأصفر والأحمر في وصف عمودى القوس، اللون الأحمر من ألوان السلم الذهبي في الرسم، وهذا السلم اللوني خاص بالمدرسة الرومنتيكية في الرسم التي تزعمها "ديلاكروا" واللون الأصفر من ألوان السلم الفضى واستعمال هذين اللونين إضافة إلى شكل القوس يدل على معرفة الكاتب بالجماليات المكانية. (المصدر نفسه: ١٣٠ و١٧٠)

من العناصر المكونة لهذا المكان اللون، والضوء بالكبريت أو الفانوس، والرائحة، والذكرى، والشكل. أضواء ضوء الفانوس هذه الغرفة المظلمة؛ فجذلية الضوء والظلمة المسيطرة في الغرفة أحدثت جماليات هذا المقطع.

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

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

وحاسة الشمّ، فالأولى ضرورية لكل روائي رسام، وأما حاسة الشمّ هنا أداة من أدوات الذكرى والذاكرة، فهي تشير إلى زمن الماضي.

هذه الغرفة قامت بوظيفة سردية فأصبحت تحيي في ذاكرة الراوى ما حدث في لندن لمصطفى سعيد وعشيقاته. فالمكان هنا يجسّد الزمن الماضي وما حدث فيه، فلم يعد مظهراً تزويقياً بل أصبح جزءاً أساسياً من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق مع جماليات الرواية الكلية. المكان هنا ليس مجالاً لاستعراض قدرات الروائي في الوصف أو في الرسم ولكنه قام بأداء خدمة فنية للرواية فأصبح بطلاً.

النقطة الهامة هنا أن المكان لا يقدم أى بعد جمالى يُذكر. فالإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها. «كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذى يختار من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقوله.» (النبلسي، ١٩٩٤م: ٩٦) إن هذه الغرفة كانت معزولة مغلقة لا يسمح أحد بالدخول فيها فالباب الحديدى يمكن أن يرمز إلى كون الغرفة غير قابلة للدخول وفي معنى أوسع يرمز إلى القوقعة الصلبة التى أخفى مصطفى سعيد فيها أسراره فشخصيته العميقة كانت غير مكشوفة للآخرين. من يدري ربما أنه نفسه لم يكشف كثيراً من القواقع في ضميره. أما هذه الغرفة المهجورة فتحتها الراوى؛ فالمكان أصبح موجوداً مرتباً بتواجد الانسان فيه، يسمع، ويرى، ويشمّ، ويتذكر. كل شيء يذكره بقصة من قصص حياة مصطفى سعيد في لندن؛ اللوحات الزيتية، رائحة الند والبخور، والوسائد؛ فأصبح المكان الذى تتواجد فيه الشخصية طريقاً لاستذكار أماكن أخرى من خلال تداعيات البطل الفكرية. إن المكان أدّى إلى الاسترجاع والاستذكار من ناحية ومن ناحية أخرى أثّرت حالة الشخصية على المكان. فالراوى أصيب بظروف غير اعتيادية بسبب حادث قتل حسنة بنت محمود لود الريس، والراوى كان محبباً لها، فتعرّض حالته للقلق والتوتر، فيحسّ بالضياع والوحدة في الغرفة، يشمّ الروائح الغريبة فيسعى في حبسها داخل الغرفة، فيغلق النوافذ بعد فتحها. يحسّ بأن مصطفى سعيد محتبب

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

أما الصوت فهل هو عنصر مكوّن لهذا المكان؟ إن هذا المكان يبدو ظاهرياً خالياً من الصوت ولكنه في الحقيقة مكان تُسمع فيه أصوات؛ صوت النار التي التهمت ملكاً فارسياً منقوشاً على البساط الناعم تحت قدمي الراوي، ثم الأصوات التي تُبعث من الذكرى وترنّ في أذن الراوي، على سبيل المثال عندما يرى الراوي صورة شيلا غرينود فيتذكر: «كانت تغني لي أغاني ماري لويد ... كنت أقضي معها أمسيات الخميس في غرفتها في كامدن تاون، وأحياناً تقضي الليل معي في شقّتي. كانت تلحس وجهي بلسانها وتقول لي: لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الإستوائية.» (صالح، لاتا: ١٤٠ و١٤١) كذلك سمع الراوي صوت ايزابيلا سيمور عندما كانت تقول لمصطفى سعيد: "أحبك". فذكريات مصطفى سعيد تنبعث منها أصوات يسمعها الراوي؛ فعناق الأيدي، والتصاق الجسدين، وغناء شيلا غرينود بالأغاني الأوروبية كلها أحدثت أصواتاً في أذن الراوي. في هذه اللوحة الفنية التي رسمها الطيب صالح تلعب الألوان دوراً هاماً كعنصر مكوّن للمكان. ان الغرفة تألّفت من نوافذ خضراء، القوس في وسط الحجر يسند عمودان رخاميان لونهما أصفر ضارب إلى الحمرة، المدفأة الإنكليزية أمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، سقف الغرفة من خشب البلوط، والدواليب التي تنتهي عليها رفوف الكتب مدهونة بطلاء أبيض، وإلى اليمين كنية ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق. ان اللونين الأخضر والأزرق يعتبران من الألوان الباردة والأصفر والأحمر هما من الألوان الحارة أو الدافئة. (www.zajel.edu.ps)

أما البلوط واللون الأبيض من الألوان المحايدة. <http://ebrahimi65.blogfa.com> كما نشاهد هذه الغرفة مركبة من الألوان الثلاثة الدافئة والمحايدة والباردة. الألوان الحارة مشتقة من ألوان الشمس والنار والدم، وهي ألوان تشعرنا بالدفء والحارة

حين النظر إليها والألوان الباردة مشتقة من ألوان البحر والسماء والعشب، وهي ألوان تشعرنا بالبرودة حين النظر إليها.

الألوان الحارة زاهية صارخة تعبر عن الفرح والسرور والضياء والنور والسعادة والغنى. والألوان الباردة هادئة كآبية تعبر عن الحزن والكآبة والظل والظلام والبؤس والشقاء. فالنور والسرور هما المدلولان الهامان للألوان الحارة؛ والهدوء والحزن المدلولان الرئيسيان للألوان الباردة. www.bab.com

إن الألوان التي استعملت في هذا المكان ترمز إلى التقاطب بين الشرق والغرب؛ فالأحمر استعمل للقوس، واللونان الأخضر والأزرق استعمالاً للمدفأة الانكليزية وللكنبة المكسوة بالمخمل الأزرق. هذه الدلالة الغربية التي نستنبطها من هذين اللونين ناتجة من سقف الغرفة المثلث الشكل وفقاً لمعمارية البناءات الغربية. وفي وصف هذه الغرفة نقراً: «غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء؛ سقفها لم يكن مسطحاً كالعادة ولكنه كان مثلثاً كظهر الثور.» (صالح، لاتا: ١٥)

قضية الألوان لا تنتهي إلى هذا الحد بل نجد تقابل الألوان في مواضع أخرى: «كانت تلحس وجهي بلسانها وتقول لي: لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الإستوائية.» (المصدر نفسه: ١٤١)

يروى مصطفى سعيد ما دار بينه وبين آن همند من حديث بقوله: «تقول لي إنها ترى في عيني لمح السراب في الصحارى الحارة، وتسمع في صوتي صرخات الوحوش الكاسرة في الغابات، وأقول لها: إنني أرى في زرقة عينيها بحور الشمال البعيدة التي ليس لها سواحل.» (المصدر نفسه: ١٤٧) وعندما وقفت جين مورس أمامه قال: «نيران المجحيم كلها تأججت في صدري، كان لا بد من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقى.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما آن همند كانت «تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (المصدر نفسه: ٣٤)

يعتبر الأرجواني لونا حارا، والصقيع المشتق من الماء لونا باردا. وإن التقاطب بين

الألوان يرمز إلى التقاطب بين الشرق والغرب. هذا التقاطب والتضاد الموجود بين الألوان المؤلفة لهذا المكان يسفر عن تضاد في ضمير مصطفى سعيد الذى انقسم إلى قطبين، قطب يميل إلى الشرق وقطب يميل إلى الغرب. هذا التقاطب مضافاً إلى تواجد هذه الأشياء الأجنبية في قرية سودانية يدل على أزمة الهوية التي يعانها مصطفى سعيد والمكان «يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١٩)

وليس خالياً من الفائدة أن نذكر أن الرؤية التجزيئية هي التي استعملها الكاتب هنا للتعرف على المكان وهذه الرؤية التي تسمى بالمنظر القريب (close shot) هي وقوف عين الراوى وتحديقها في بعض المفردات والتفاصيل الصغرى و«يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شىء.» (جندارى، ٢٠٠١م: ٢٦٨)

ثم أن الصورة المكانية هنا شكلت جميع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملمسات. أما الأخير فهو مشهود في هذه الجملة: «وإلى اليمين كنية ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق، وسائد من .. لمستها بيدي، نعم من ريش النعام.» (صالح، لاتا: ١٣٩)

إن الوصف الذي قام به الكاتب عن الغرفة يمكن أن نشاهده خلال شجرة الوصف عند ريكاردو:

دار المد

نقرأ في وصف الدار:

«هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسه الذى يزرع فيه القمح، قائمة على أطراف الحقل تماماً، تكون امتداداً له. وهذا واضح من شجيرات الطلح والسنط النامية في فناء الدار والنباتات التي نمت في الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من الأرض المزروعة. وهي دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها

لصق بعض في أوقات مختلفة، اما حسب الحاجة إليها أو لأن جدى توفر له شىء من المال، لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها. غرف يؤدي بعضها إلى بعض، بعضها لها أبواب وطبئة لا بد أن تنحنى كى تدخلها وبعضها ليست لها أبواب اطلاقاً، بعضها لها نوافذ كثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ. حيطانها ملساء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزباله البهائم، وكذلك السطوح، والأسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجريد النخيل. دار متاهة، باردة فى الصيف، دافئة فى الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج، دون عطف، أحسست بها كياناً هشاً لن يقوى على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشىء كالمعجزة. ودخلت من باب الحوش، ونظرت إلى اليسار واليمين فى الفناء الواسع. هنالك تمر نشر على بروش ليحفّ. وهنالك بصل وشطة. وهنالك أكياس قمح وفول وبعضها خيطة أفواهه وبعضها مفتوح. وفى ركن عنز تأكل شعيراً وترضع مولوداً. هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل، إذا اخضر الحقل اخضرت، وحين يجتاح القحط الحقول يجتاحها هى أيضاً. وأشم تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبق دائماً فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتكشف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته.» (صالح، لاتا: ٧٥ و٧٦)

دار الجد عند الطيب صالح وعاء للتاريخ يجمع فيه الموروث. إن البيت هنا - كما يقول رنه وليك - امتداد لصاحبه.

تعتبر دار الجد المكان الرحمى وهذا المكان يشبهه رحم الأم و«الذى يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة فى أيام الطفولة، مثل بيت الطفولة والقرية ويظل عالقا فى الذاكرة طول العمر.» (النايسى، ١٩٩٤م: ١٦)

إن هذا البيت - كما يقول باشلار - من البيوت التى سوف تتيح لنا استعادة ألفة الماضى من خلال أحلام يقظتنا. (باشلار، ١٩٨٤م: ٦٨) أكبر دلالة فنية تعبّر عنها هذه الدار هى الهوية والانتماء. فالطين، أساس تشكيل البناء، منحدر من الماء والتراب المادتان المأخوذتان من الطبيعة التى تبقى فيها فطرة الإنسان مطهرة لا تشوب بقذارة الحياة الصناعية التى دنّست روح البطل، مصطفى سعيد.

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

ان هذا البيت متواضع، ويبدو كأنه يفقد القدرة على المقاومة ولكننا سوف نرى مدى الصلابة التى يمتلكها. فهذا البيت أصبح وجوداً حقيقياً للإنسانية الخالصة التى تدافع عن نفسها. هذا البيت هو المقاومة الانسانية، هو عظمة الإنسان. «وتمهلت عند باب الغرفة وأنا استمرئ ذلك الإحساس العذب الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى كلما عدت من السفر. إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.» (صالح، لاتا: ٧٧)

الجد، هذا الكيان العتيق يشبّهه الراوى بشجيرات السيل فى صحارى السودان، سمكة اللهى، حادة الأشواك، تقهر الموت لأنها لا تسرف فى الحياة. قد عاش رغم الطاعون وفساد الحكام والمجاعات والحروب. «أسنانه جميعا فى فمه، عيناه صغيرتان باهتان تحسب أنهما لا تريان ولكنه ينظر بهما فى حلقة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليست فيه قطعة واحدة من الشحم، يقفز فوق الحمار نشيطا، ويمشى فى غيش الفجر من بيته إلى الجامع.» (صالح، لاتا: ٧٨)

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

ان ما ذكر الراوى فى وصف دار جده انبعث من ذاكرة جرّبت الحياة المضادة للحياة القروية. الراوى قد هاجر إلى لندن فهناك يستعيد دائما دار جده فى خياله عندما يتصور قريته الصغيرة: «كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين

خيالي أينما التفت. أحياناً في أشهر الصيف في لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها.

في لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها.» (صالح، لاتا: ٥٣)

وما يلفت النظر أن الإنسان يحلم بما يبتعد عنه. «حين نعيش في قصر نحلم بالكوخ وحين نسكن كوخاً نحلم بالقصر. وبتعبير أدق، لكل منا لحظات يحلم فيها بالكوخ وأخرى يحلم فيها بالقصر. نحب أن نهبط قريباً من الأرض، أرض الكوخ، كما نحب أن نسيطر على الأفق بكامله من فوق قلعة في اسبانيا.» (باشلار، ١٩٨٤م: ٧٩)

هناك نقطة رئيسية وهي استعمال لفظة "دار" لوصف دار الجد. مع أن الكاتب استعمل لفظة "البيت" لبيت مصطفى سعيد والبيوت الأخرى. «فالدار هي الأصل. فبعد أن انتقل العربي من الخيمة في الصحراء إلى البلدة أو المدينة، أطلق على سكنه الجديد الدار. والدار هي مكان الإقامة في الليل والنهار. فالدار في اللغة معناها محل الحركة والتحول، من مكان إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى. من غرفة إلى غرفة، ومن الغرفة إلى الديوان، ومن الديوان إلى الرواق، ومن الرواق إلى الحوش. ومن هنا كان تعريف الدار في مفهوم المعمار العربي، أنها المحل الذي لا يحوى غرفاً فقط، ولكنه يحوى ايضاً رواقاً، وديواناً، أو مجلساً، وحوشاً. كما أنها تعني حركة الإنسان ودورانه، في هذا المكان.» (النابلسي، ١٩٩٤م: ١٣٧)

الدار في ذاكرة الروائيين العرب وفي الموروث العربي أكبر حجماً وقيمة اجتماعية من البيت. كانت غالباً ما تطلق على سكنى الشيوخ فليس كل مكان للسكنى يسمى داراً في العرف الاجتماعي. (المصدر نفسه: ١٣٨)

يمكن أن نلخص ما نستنتج في وصف دار الجد في نقاط عدة:

- ان الوصف الذي قام به الكاتب يوحى بالزمن. فالمحاصيل الزراعية المبعثرة في الحوش تدلّ على موسم الصيف الذي تحصد فيه المحاصيل.

- ان البيت بكل ما فيه يفصح عن سذاجة ساكنيه وألفتهم للطبيعة؛ فالنباتات التي نمت في الحيطان بسبب تسرب الماء إليها لم يحاول أحدٌ إزالتها. فلا يوجد انفصال بين الطبيعة والإنسان هنا، بل الانسان امتداد للطبيعة. كل أجزاء البيت مصنوع من المادة الخام؛ السقف من جذع النخيل، الحيطان من الرمل والطين الأسود وزبالة البهائم.

العلاقة بين المكان والانسان هنا عميقة وهذه العلاقة تعبر عن هوية الإنسان التي تكتسب معناها بالمكان وعن انتماءه للمكان.

- ان حاسة البصر والشّم واللمس من الحواس التي رسم بها الكاتب هذه الصورة الفنية.

الشّم: "أشّم تلك الرائحة التي يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفل واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذي يعبق دائماً في مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرني بتقشف جدى في العيش، وترفه في لوازم صلته". (صالح، لاتا: ٧٥ و٧٦)

اللمس: "حيطانها ملساء مطلية بمادة هي خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزباله البهائم"

- وقد اعتمد الكاتب على حاسة البصر في بناء جماليات هذا المكان أكثر من الحاستين الآخرين ومبعثه أن حاسة البصر من أكثر الحواس دقة في الملاحظة وهي أساس بناء الجماليات. (النابلسي، ١٩٩٤م: ١٤٦)

الحى والشارع

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

نجد من حين إلى حين أوصافاً للقرية وساكنيها في رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنص الذى يصف حىّ القرية مباشرة يشتمل على ثلاث صفحات. يقول الراوى: «كان الليل قد بقى أقله حين قمت من عند مصطفى سعيد، وخرجت وأنا أشعر بالتعب - ربما من طول الجلوس - ومع ذلك لم أكن أرغب فى النوم، فمضيت أتسكع فى شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهى نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال محملة بالندى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائم، ورائحة الأرض التى رويت لتوها بعد ظمأ أيام، ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها، وعبير أشجار الليمون، كان البلد كعادته صامتاً فى تلك الساعة من الليل، الا من طقطقة مكنة الماء على الشاطئ

ونباح كلب من حين لآخر، وصياح ديك منفرد أحس بالفجر قبل الأوان، يحاربه صياح ديك آخر، ثم يخيم الصمت. [...] ولكنني أبدا لم أر القرية في مثل هذه الساعة في أواخر الليل. لا بد أن تلك النجمة الكبيرة الزرقاء المتوهجة هي نجمة الصباح. السماء تبدو أقرب إلى الأرض في مثل هذه الساعة، قبيل الفجر، والبلد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السماء والأرض. وتذكرت وأنا أعبر رقعة الرمل التي تفصل بين بيت ود الريس وبيت جدى، تلك الصورة التي رسمها مصطفى سعيد، تذكرتها بنفس إحساس الحجل الذي اعتراني حين سمعت مناغاة ود الريس مع زوجته. «(صالح، لاتا: ٥٠ و ٥١) هنا نشأ الفضاء الروائي من خلال وجهة نظر الراوى، حيث تمّ توظيف لغة خاصة امتزجت فيها الطبيعة والوصف الطبوغرافي بالذكرى. والطبيعة وذكرى الإنسان هما أهم عنصرين في تكوين جماليات المكان العربى بشكل عام. (النايلسى، ١٩٩٤م: ٧١) و نلاحظ هنا أن جماليات هذا المكان تتكون من عناصر: اللون، الضوء، الرائحة، الحركة، الذكرى والصوت ولبعض هذه العناصر وظيفة دلالية فالصوت من العناصر الهامة في جماليات المكان العربى، وإن لكل مكان صوتا حيث إن المكان الذى لا صوت فيه يُعتبر مكانا مهجورا لا حياة فيه. «والعرب في معماريتهم القديمة، كانوا يُكثرون من النوافير و(الفسقيات) في قصورهم وبيوتهم، لكى يبددوا بصوت الماء سكون المكان، وينفثوا الحياة بالمكان، وكانوا كثيراً ما يتعمدون أن تكون هذه النوافير وهذه (الفسقيات) في مرمى ضوء الشمس نهاراً، ومرمى ضوء القمر ليلاً، لكى يعزف الضوء مع الماء المتنافر الراقص، ألحاناً جميلة، تبدد سكون/موت المكان، وتبعث فيه الحياة.» (النايلسى، ١٩٩٤م: ٧٣)

فنباح الكلب وصياح الديك هما صوتان يُسمعان في القرية وطقطقة مكنة الماء على الشاطئ يلمح إلى تقدّم سكان القرية الذين يستعملون المكنة بدل السواقى لتروية حقولهم. يتابع الرواى قوله: «والحقول أيضاً أعرفها، منذ كانت سواقى، وأيام القحط حين هجرها الرجال وتحولت الأرض الخصبة أرضاً بلقعاً تسفوها الريح، ثم جاءت مكنتات الماء وجاءت الجمعيات التعاونية، وعاد من نزع من الرجال وعادت الأرض كما كانت.» (صالح، لاتا: ٥١)

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

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

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

فهنا في هذا النص يتسكع الراوى في شوارع القرية ليلا فصورة المكان نتيجة رؤيته إليه بكل تفاصيله الطبوغرافية والمشهدية. ثم تواجد الشخصين الآخرين كود الريس والمجد أثار انتباه الراوى والتفاتة إلى مكان حضورهما ومن ثم إلى ذكرى مصطفى

سعيد.

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

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

النتيجة

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

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

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون. ١٩٨٤م. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط ٢. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.
بحراوى، حسن. ١٩٩٠م. بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية. ط ١. بيروت: المركز الثقافي العربي.
الآلوسى، تيسير عبدالجبار. المكان: دلالاته ودوره السردى.

[www. Swideg.jeeran.com/geography/archive](http://www.Swideg.jeeran.com/geography/archive)

جندارى، إبراهيم. ٢٠٠١م. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زيتون، على مهدى. لاتا. فى مدار النقد الأدبى (الثقافة - المكان - القص).
صالح، الطيب. لاتا. موسم الهجرة إلى الشمال. ط ١٣. بيروت: دار العودة.
صبحى، محى الدين؛ وآخرون. ١٩٨١م. الطيب صالح عبقرية الرواية العربية. ط ٣. بيروت: دار العودة.

طرابيشى، جورج. ١٩٩٧م. شرق وغرب رجولة وأنوثة: دراسة فى أزمة الجنس والحضارة فى الرواية العربية. ط ٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
قاسم، سيزا. ٢٠٠٤. بناء الرواية دراسة مقارنة فى "ثلاثية" نجيب محفوظ. القاهرة: مكتبة الأسرة.

النايلسى، شاكر. ١٩٩٤م. جماليات المكان في الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

التصير، ياسين. ٢٠١٠م. الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي. ط٢. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

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

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

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