رواية «رماد الماء» لعبد العزيز بركة ساكن

أنشودة جميلة للحياة عند أعتاب الموت [1]

صلاح الدين سر الختم علي [2]

تعتبر رواية (رماد الماء) المكتوبة خلال الفترة من (1997 إلى 2000) من القمم السامقة للكاتب عبد العزيز بركة ساكن، فهي عبارة عن أنشودة طويلة وجميلة للحياة عند أعتاب الموت، وهي تتضمن مرثية عظيمة للوحدة الوطنية الشكلية التي كانت قائمة في السودان عند أعتاب الانفصال الذي سبق صدور الرواية حدوثه، ولكنها كانت نبوءة مبكرة بحدوثه. وكانت الرواية توظيفاً للرعب الذي انغرس في واقع السودان لخدمة السلام المشتهى، وكانت، كذلك، توظيفاً للأسطورة في خدمة الحقيقة العارية. الرواية مكتوبة بلغة متميزة ليس فيها استطرادات شاعرية أو إسهاب في التفاصيل، وتبدو شحنة انفعالية ووجدانية تم إفراغها مرةً واحدة بلا توقف عن الكتابة ولذلك تبدو الأحداث بالنسبة للقارئ شريطاً سينمائياً متدفقاً بلا توقف على شاشة مفترضة، يبدو كل حرفٍ فيها جزءاً لا يتجزأ من المشهد

(1) مقال نشره الكاتب على مدونته الإلكترونية بتاريخ 5 نوفمبر 2013.
(2) أديب وناقد سوداني يعمل في السلك القضائي.

ولوحاته المتتابعة. وأظن الرواية تندرج تحت توصيف الدكتور صلاح فضل للأسلوب السينمائي في السرد بلا أدنى شك. يقول الدكتور صلاح فضل شارحاً ذلك: (مفردات الفيلم وهي _اللقطات_ تزخر في تكوينها بعناصر تقنيَّة وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا قُورنت بغيرها من اللغات التي تُسمَّى طبيعية أو فنية. السينما لغة ثالثة تُفيد من كلٍّ من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة والفعل الإنساني وغيرها، فهي نتيجة لذلك متعددة الأبعاد). [راجع أساليب السرد في الرواية العربية للدكتور صلاح فضل/ الطبعة الأولى 1997 دار سعاد الصباح ص187]. إذاً، يتميز الأسلوب السينمائي للسرد بالصفة البصرية الوصفية بهدف نقل القصة إلى صور. فالرواية تتكون من مجموعة من المشاهد واللقطات والصور المتتابعة، حيث قسَّم المؤلف الرواية لعدة لوحات أو مشاهد تُشكِّل وحدات قصٍّ مختلفة تُكوِّن في مجموعها الرواية، بلغت هذه الوحدات أربعة عشر وحدة، الفواصل بينها عناوين بحيث حَملت كل وحدةٍ عنواناً مختلفاً، فيما عدا الوحدة الأولى والأخيرة فقد حملتا ذات العنوان. ونفس الشيء تكرر بالنسبة للوحدتين السادسة والسابعة لحاجةٍ في نفس الكاتب. وميزة هذا التقسيم أنه يُمكِّن الراوي والكاتب بالطبع من التنقل بسهولة ويسر بين الشخصيات والأمكنة، مستخدماً تقنية المونتاج المستعارة من فن السينما ببراعة دون أن تلتبس الأمور على القارئ المُشاهد، وتتداخل دون أن يشعر بالانتقالات المفاجئة للسرد من بيئة إلى أخرى ومن شخصٍ إلى آخر ومن

حدثٍ إلى حدثٍ مغاير. ويستسلم القارئ لهذه الانتقالات ويتهيأ بنهاية كل وحدة قص للولوج في مكانٍ مختلف. واللافت للنظر حضور الوصف وغياب اللغة الشعرية، حتى في أثناء عمليات التداعي يتمّ التداعي في شكل صورٍ متدفقة من الذاكرة مباشرة. ويتحقق بذلك قول الدكتور صلاح فضل (إن الرواية عندما تعتمد الصيغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبي، لتغدو في رشاقة ممثلات هوليود وهي تقدِّم أشد الأحداث إثارةً للشجن بكلمات قليلة، ودالة، وبالغة التأثير والقوة). [المرجع السابق ص197].

ومن السمات المهمة للأسلوب السينمائي تقنية الراوي، ففي السرد البصري يكون الراوي هو الكاميرا المتحركة، ومع أن السينما عرفت وتعرف البطل المركزي المهيمن الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين، إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيِّز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجودهم موازياً لوجود البطل المركزي. في رواية رماد الماء يُقدَّم هذا المنظور السينمائي؛ فبينما يوجد بطل مهيمن -هو سلطان تِيَّه- هنالك أبطال آخرون لهم وجود وحضور فاعل في السرد والرواية وموازٍ لوجود البطل.

في المشهد الافتتاحي للرواية تجسيد للسرد البصري وحركة الكاميرا كراوٍ بشكلٍ بديع. المشهد احتلَّ الوحدة الأولى التي سمَّاها المؤلف (السلم جثة الحرب)، وفي تقديري لم يكن بحاجة إلى التسمية؛ ففي الأسلوب السينمائي تتدفق اللقطات بلا فواصل وتسميات فكلّ لقطة تحمل فاصلها واسمها

وموضوعها بلا فواصل ولا تسميات، المشهد مشهد موجع وقاس تدور فيه الكاميرا بشكل محترف في كل أركان الغابة المحترقة وتلتقط صوراً لكل شيء وهو يحترق والدخان يتصاعد منه؛ الأشجار هياكل محترقة، وقذائف الراجمات وقنابل طائرات الأنتينوف الروسية الصنع تَرَكت بصمتها في كل شيء، الأرض سوداء، آليات الموت تموت هي الأخرى فنرى، في استعراض الكاميرا، جثثاً لآليات عسكرية معطوبة وإطارات مبعثرة وخوذات عساكر متفحمة وبنادق مهشمة. ثم يُورد الرواي وصفاً حياً لحالة الكائنات التي ما عادت حية (قطط مشوية، قردة مشوية، صقور مشوية، أرانب مشوية، أسد، كلب، قط، ولد، ولد، ولد، نساء مشويات يَنَمْنَ قرب جنائز الآلة، أشجار مشوية، أحذية عليها بقايا أرجل بتَرَتها الألغام، عسكر أموات، مقابر جماعية، هاونات معطوبة، جندي محترق نصفه الأعلى، نصفه الأسفل في الخندق، سحلية لا رأس لها، خوذ حديدية بداخلها رؤوس، حراب ودروع من جلد وحيد القرن، نمل شديد السواد منكمش على نفسه). [رماد الماء ص 6].

هكذا يرسم الكاتب، بكاميرا دقيقة، صورةً مروعةً للمكان وما جرى فيه، يهتزّ لها كل وجدان سليم ويرتعش ويصاب صاحبه بالغثيان. يصوِّر الكاتب من خلال المشهد وتفاصيله الموجعة أثر الحرب على الإنسان وكامل حياته وبيئته؛ فكل شيء يحترق ويعاني من الحرب ودمارها الذي لا يستثني أحداً ولا شيئاً، يستوي القاتل والمقتول في الحرب، فكلاهما ضحية لآلة الحرب البليدة التي لا تشبع ولا تتوقف عند حدٍّ في عشقها للموت

والخراب وترقص على إيقاع الدموع والدم. وتجوس الكاميرا (الراوي) في المكان لتبرز لقطات أقرب: (هيكلان عظميان يتحاضنان تحت شجرة ويتساقط الرماد منها عليهما، سلاماً، سلاما، كلّما عبثت بها ريح لم تمت، هل تموت الريح؟) [رماد الماء ص 7]. وتنتقل الكاميرا لتصوِّر من زاوية أخرى لقطة جديدة: (المبنى الوحيد بالوادي مُشيَّد بالحجارة، المبنى متهدم، لكنه علامة تدلّ على أثر إنسان، واضح أيضاً أنه اُتُّخذ في وقتٍ ما حامية مؤقتة للجيش، بقايا موتهم تدلُّ عليهم، تشير إلى حياتهم السابقة؛ خنادق، فوارغ القذائف، صفائح الأطعمة الجاهزة، بعضها فارغ، بعضها محترق بما فيه، هياكل عظمية، خوذات الحديد بها جماجم ناضجة، بقايا سترات عسكرية، جسد مشنوق على شجرة مانجو وهي على شيءٍ من الخضرة، أوراقها مشوَّهة وبليدة تنمو بأشكالٍ مرعبة) [رماد الماء ص 7].

ولمزيد من التأكيد على الرعب وحقيقة ما جرى بالمكان من فظائع وجرائم مروعة ضد الإنسانية، يتوقف الراوي –الكاميرا– عند الجثة المشنوقة توقّفاً يحبس الأنفاس والدم في العروق: (الجثة المشنوقة جسد جافٌّ تماماً لم تمسسه حتى الأطيار الجارحة أو الديدان، لشابٍّ في مقتبل العمر، لم تنبت له لحية بعد، ولا شوارب، كان عارياً، على عنقه تتدلى تميمة كبيرة بين نابين لنمر أبيض كالبرد، بسهولة يمكن التأكد من أن له عيناً واحدةً فقط، الأخرى مفقوءة) [رماد الماء ص 7 و8].

ويواصل عبد العزيز بركة ساكن المشهد المرعب الذي يذكّرنا بأفلام رعاة البقر الأمريكية حين تصور مكاناً كان مسرحاً لمعركة قاسية بين (الكاو

بويز) والهنود الحمر: (كانت الريح تدور في المكان، تصرّ صريراً مرعباً، تعبث برماد الأشياء، تُعمي أعين الموتى الفارغة، أعين الدبابات المحترقة، لا أثر للحياة في الأرض، لا إنسان، لا حيوان، لكنك إذا تطلعت إلى السماء لرأيت من وقتٍ لآخر أسراباً من النسور الصلعاء تدور في حلقات، فاردةً أجنحتها) [ص 8].

هذا المشهد الافتتاحي البديع للرواية هو بمثابة إخبار بصري بالكلمات بكلّ ما جرى بالمكان، وهو أحراش جنوب السودان ومدنه وقراه الصغيرة، من ويلات وفظائع إبَّان الحرب الأهلية التي استمرَّت لخمسين عاماً ولم تتوقف إلا بالانفصال. الكاميرا تنوب عن السرد وتحلّ محله وتختزن ذاكرة الحرب وذاكرة المكان وذِكر ما جرى في مشاهد تَعْلَق بالذاكرة إلى الأبد، يكاد المشهد الذي صوره قلم (ساكن) -الكاميرا- في تسع صفحات من الرواية يختصر كل تواريخ البكاء، ويجسِّد تجسيداً حياً ما جرى بأرض السودان منذ عهود سحيقة بشكل يُشكِّل إجابة على سؤال مقتضاه: كيف بات البيت الواحد بيتين بين عشية وضحاها؟ يلخّص المشهد سؤال الرواية الكبير الذي يطرحه العنوان ويطرحه هذا المشهد (كيف صار الماء رماداً؟ كيف احترق الماء وهو غير قابل للاشتعال أصلاً؟ كيف به قد صار رماداً؟!). هذا السؤال المركزي للرواية هو في الوقت نفسه السؤال المركزي الذي واجه الوطن السوداني ولم يجد الإجابة حتى اللحظة.

حين تفرغ من قراءة هذا المدخل المروع للرواية تشعر بالرغبة في الهروب أبعد ما تستطيع مما ينتظرك على بقية الصفحات في كهف الرعب الذي

ولجته، تقول لنفسك (لو كانت تنتظرني كنوز الملك سليمان الثمينة داخل هذا الكهف المرعب المحروس بالجماجم والخفافيش والهياكل العظمية، لما رغبت في الحصول عليها أبداً، فما يدريني أنني سأخرج من هذا الكهف الملعون المسكون بالموت والخراب والأفاعي حياً؟! ما يدريني أنني لن أدوس على لغم قديم مختبئ أو على قنبلة تنتظر ضحيتها بشوق وشبق؟! ما يدريني إن كان ثمة فخ منصوب في كل شبرٍ منه لمن يريد هتك سره؟!).

لكن الفضول البشري المتأصل فينا، منذ كان أبونا آدم وأمنا حواء بالجنة، يتغلب على المخاوف النائمة فينا، وتهزم شهوة البحث عن الإجابة للأسئلة الخوف الكامن فينا، فنندفع إلى قلب الكهف غير عابئين بالعواقب. وتلك هي رسالة أولى من رسائل الرواية تتحقق عند عتبة النص، وهي تحرير الناس من الخوف من الحقيقة، فالحقيقة دوماً باهظة الثمن مثل الحرية، وعلى من يبحث عنها أن يدفع ذلك الثمن راضياً، وإلا فليهنأ بجهله وظلمته. وهكذا نلج إلى المعرفة من باب التحرر من الخوف ومواجهة الحقائق العارية مثل تلك الجثة العارية المشنوقة في العراء. هكذا نَلِج المتخيل الروائي الجميل «رماد الماء» من باب كهف الرعب المسحور. ينفتح المشهد الأول على السؤال (لماذا جرى ما جرى؟)، نحمل الأسئلة ونلج المشهد الثاني الذي ينفتح على مفاجأة الانتقال من المشهد الأول الذي بطله هو المكان إلى المشهد الذي بطله الإنسان المنسلخ عن المكان والهوية، وننتقل من فضاءات الخارج إلى كهوف النفس البشرية ونبوءاتها لنتعرف على عوالم (سلطان تيّه) المستلب ابن المستلبة، المُحوَّر ثقافياً، المُعَاد

إلى الجذور هجيناً يحمل من كلِّ بستانٍ زهرة، والحامل لأسلحة الحضارة الفتاكة، والذي يقتل حارس الغابة -الذئب- في يومه الأول فيها ليعلن موقعه كعدوٍّ خارجيٍّ وابنٍ عاقّ للطبيعة، عاد ليحقنها بجرثومة أمراض حُقِنَ بها واستوطنت فيه.

وحدة القص الثانية المسماة (مقتل الحارس) تقع أحداثها في أربعة عشر صفحة، وتبرز فيها شخصية سلطان تِيَّه المهيمنة على السرد والمشاركة فيه؛ فالكثير من الصور تُروى من داخل أعماق هذه الشخصية وبلسانها الذي باتَ كاميرا تصوير للأعماق السحيقة للشخصية. سلطان تِيَّه لا ينتمي للمكان جغرافيَّاً -فهو من جبال النوبة- والأحداث ومسرحها بجنوب السودان، لكننا نكتشف أن أصول سلطان تنحدر من الجنوب، ونعرف ذلك من خلال ذاكرة سلطان المحتشدة -مثل كاميرا الكوداك التي يحملها- بالصور التي تحمل في طياتها تفاصيل إنسانية غنية؛ فنعرف أن أُمَّه تنتمي إلى الجنوب لكنها هاجرت منه وجرى طمس ممنهج لهويتها الثقافية، فاسمها الحقيقي الذي كان (أنجودورنا) صار، بعد تهجيرها القسري، (التومة). وتنكرت لأصولها القبلية الأصلية وهي قبيلة جنوبية تُسمَّى الأنكا وربما الإشارة هنا إلى الدينكا. فنجد التومة تتحدث عن أصولها بلسان الثقافة السائدة التي أُلحِقَت بها، فهي تعتبر (الكا) أكلة لحوم بشر، وتُحذِّر ابنها من شرورهم وشرور نسائهم: (إذا التصقتَ بها، بظفرها ثقبتك في عدة مواضع، قطعت شريانك في النهاية) [راجع الرواية ص 24و25]، فهي تُجسِّد المستلب الذي يصف نفسه بلسانِ من مَسَخَهُ وشَوَّهَ

هويته. ويتحدث الراوي من داخل ذاكرته عن ذلك التهجير ومبرراته ووسائله ونرى العجب؛ فهجوم التماسيح المزعوم كان سبب التهجير: (تسببت هذه التماسيح، قبل عشرين عاماً، في إبادة قريةٍ بأكملها، حينما زَحَفت في جماعات جائعة نحو القرية تختطف الأطفال والنساء والشباب أيضاً، كان هذا سبباً ذكرته الحكومة المركزية في تعليلها لنقل مائة قرية من الدغل الشمالي إلى تخوم المدن الحضرية في الشرق. إلا أن الهدف الأساسي من الترحيل بالتأكيد لم تقله الحكومة، كان سبب الترحيل يتمحور حول مسخ الدغليين، تضييع هويتهم الثقافية والعرقية ودمجهم في ثقافة الأغلبية الحاكمة) [ص 12]. إن الذريعة الرسمية للتهجير القسري تبدو مضحكة وبائسة وغير منطقية، فلا التماسيح تنقلب أسوداً جائعة وحيوانات برية خلافاً لقوانين الطبيعة، ولا ذلك يصلح ذريعةً للتهجير إن صحَّ. ببساطة، على الحكومة حماية الأهالي وليس تهجيرهم.

ويمضي الراوي نحو الهدف: (بمنطقة الدغل توجد بعض التجمعات البشرية التي قاومت التهجير الحكومي خلال الخمسين سنة الماضية) [ص19]، فهنا ينقلب الحديث ليصبح حديثاً مباشراً عن مشكلة جنوب السودان.

ثم يقع الراوي، ومن بعده المؤلف، في خطأ تاريخيّ فادح، حين ينسب سياسة المناطق المقفولة للحكومة المركزية بقوله: (أعلنت الحكومة المركزية في الشرق ما أسمته سياسة المنطقة المقفولة، من يدخلها بدون تصريح أو تفويض حكومي يُعرِّض نفسه للجلد والسجن) [ص 19]. فالمعروف

أن سياسة المناطق المقفولة سياسة فرضتها الإدارة الاستعمارية البريطانية ومنعت بموجبها دخول الشماليين والثقافة الشمالية للجنوب، وهو الأمر الذي فاقم الهوة بين الشمال والجنوب، ولم تتبنَّ أية حكومةٍ وطنية سياسة مماثلة. لكن ما علينا، فليس الأمر حصة في التاريخ بل هي رواية، وقد تكون الأمور مختلطة في وعي شخصية مشوشة الوعي مثل سلطان تِيَّه المتحدث بأكثر من لسان بسبب صراع الهويات المتعددة والثقافات بداخله والاستلاب الذي تعرَّض له.

تتدفق المشاهد من داخل ذاكرة سلطان تِيَّه بلا توقف كما يتدفق نهر من مكان مجهول: نرى في تلك الذاكرة مشهد حادث الحركة الذي أودى بحياة والده الصوفي الملتزم المحب للحكايات والمرح والمتدين في الوقت نفسه، سُحِقت رأس الرجل سحقاً أمام ناظري ابنه الذي نجا من الحادث ليختزن في ذاكرته الوجع ونهاية والده المروعة، ومن تلك الذاكرة نفسها تقفز صور رفاق طفولة سلطان تِيَّه وألعابهم المأخوذة من بيئتهم المحلية وأساطيرها: (يحملون مسحوق لحم الوطواط، مخلوطاً برماد ذيل السحلية وهم يختبئون خلف نباتات العشر، على ضفة خور المقابر الكبير، حيث يقضي الناس حاجاتهم. كانوا ينتظرون نفيسة، الجميلة بنت الأستاذ القادمة حديثاً من المدينة الكبيرة، سيضع الأطفال خليط الوطواط والسحلية على بول نفيسة الجميلة حتى لا تستطيع النوم ما لَم يضاجعها أكثرهم حظاً) [ص21]. تبدو الحكاية هنا مشبعة بالمكان وأساطيره الشعبية ومعتقداته التي بلغت من القوة حدَّ مغازلة أحلام المراهقين.

ووسط معتقدات الطفولة هذه التي لا تخلو من معتقدات وثنية، نجد معتقدات دينية أخرى تتسرب إلى روح سلطان تِيَّه من والده الصوفي وتستقر في روحه فيستعيدها في شبابه في أرض الجنوب، أرض أجداده المتهمة بوثنية معتقداتها: (توضأ بماء المطر ثم شرع يصلي العصر، ثم أخرج مسبحته وأخذ يردد أسماء الله الحسنى. اعتاد أن يتلو بعض الأوراد التي أخذها عن أبيه الذي يتبع طريقة صوفية لها طقسها الخاص والعميق) [ص20].

إن الرجل، كما نكتشف رويداً رويداً، حامل لمجموعة من الثقافات والمعتقدات المتصارعة المتعايشة بداخل نفس واحدة وأمكنة متعددة، وهو نفسه خاضع لمؤثرات من خارج المكان الجغرافي المسمى السودان كله، مثل إذاعة «بي بي سي» ومنتجات العالم الأول التي يحملها معه كأدوات لازمة في ترحاله وحله: (بعد أن حوَّط نفسه آمناً من الشرور، أدار مؤشر الراديو الصغير إلى BBC الإذاعة الوحيدة التي يصدق أخبارها، ويثق في أخبارها ويراسلها أيضاً. ومسدسه ماركة النجمة دائماً مُعدٌّ لإطلاق النار، لكنه لم يستخدمه بعد). وهو يحمل كاميرا كوداك وخرائط وسرير جوال.

ويبدو الحصار المفروض على سلطان تِيَّه بالمكان الجغرافي، الذي هو نفسه في المشهد الأول، مقصوداً ومتعمَّداً ومتماهياً مع موضوع الرواية، فسلطان منزوع الهوية أُعيد إلى بيئته الأصلية عودة مؤقتة، فبات قطرةً في بحرها، بات محاصراً بكلّ ما ينتمي إلى المكان من أشجار وزواحف وحيوانات، فكلها أصيلة ومحتفظة بأصلها ولها ديمومة في المكان، هو وحده المزيف المشوَّه

المؤقت الوجود الحامل لثقافات دخيلة على المكان، لذلك كان صراعه مع حارس الغابة الذئب حتمياً، اعتمد الذئب فيه على مخالبه وأسلحته الطبيعية، فكان هجومه انتحاراً لأنه كان هجوماً أعزل على مدججٍ بسلاح قاتل، فكانت خسارة الذئب طبيعية وحتمية، لكن هل مثَّلَ موتُ الذئب انتصاراً لسلطان تِيَّه؟!.

إن الذئب ممثل لثقافة المكان وجزء أصيل منه، ربما هو متجذر في المكان أكثر من سلطان تِيَّه نفسه، ولهذا السبب فإن موت ذئب واحد لا يمثل تغييباً للمكان وثقافته التي تحضر بقوة في المشهد الثالث، ممثلةً في ثورة أهل المكان على سلطان تِيَّه بسبب قتله الذئب.

تتخلل المشهد لقطات سريعة من حياة سلطان تِيَّه، يظهر فيها صديقه الصادق الكدراوي المغرم بالسفر والتنقل الداخلي والنساء، والذي وضع هدفاً عجيباً نصب عينيه وهو أن يعاشر من كلّ قبيلة في بلاده امرأة، فهو يرى في نفسه مشروعاً قومياً بهذا الفهم. نلاحظ هنا وجود نزوع إنساني عام نحو الوحدة والتلاقح الثقافي الطوعي بين المكونات القومية: والدة سلطان الحاملة لهويتين واسمين هي قنطرة بين ثقافتين محليتين ومكانين ولكنها تعاني من محوٍ قسريٍّ تم لهويتها الأصلية، وإحلالٍ قسريٍّ لهوية بديلة محلها. والصادق الكدراوي يتلمس، بطريقته الخاصة، حقيقة واقع التعدد العرقي والثقافي في السودان، ويحاول تجاوز الحدود المرسومة بين التكوينات المختلفة عبر (سلاح الجنس)، ولعله بذلك يكون صاحب مشروع خاص ربما يشكل امتداداً لمشروع مصطفى سعيد بطل رواية «موسم الهجرة إلى

الشمال» للطيب صالح، والذي أراد الانتقام من أوروبا عبر استخدام ذات السلاح ضد نسائها. حتى سلطان تِيَّه نفسه هو الآخر مستلب الهوية، ابتداءً من اسمه المكون من مقطعين كلٌّ منهما يُمثِّل ثقافةً مغايرة ومكاناً مغايراً، بينما جذوره تنتمي لمكانٍ ثالث وثقافة ثالثة؛ فالاسم (سلطان) ينتمي للثقافة العربية الإسلامية السائدة في السودان، وسطه وشماله وشرقه وغربه، بينما ينتمي الاسم (تيَّه) إلى ثقافة زنجية إفريقية تنتمي جغرافيَّاً لجزء من غرب السودان يُعرف بمناطق جبال النوبة، والتي تعجّ بحضارة وثقافة عميقة الجذور ولها ملامحها الخاصة برغم تلاقحها وتمازجها مع ثقافات أخرى يعج بها المكان بقدرٍ أقل. وكما نعرف في الرواية، يتضح أن جذور سلطان تنتمي لجنوب السودان وقبيلة (الكا). وقد تعرض سلطان لعملية تدجين وطمس للهوية، ويرسم المؤلف صورة مُضخَّمة لشخصية سلطان المستلب ثقافياً كما يلي:

-1 من جهة الأم: يعاني سلطان من طمس هوية الأم وقبولها لذلك الطمس وتنكرها لأصلها لاحقاً نتيجة للتدجين المستمر لها.

-2 يبدو سلطان تِيَّه مولعاً بالأشياء التي يستخدمها كإكسسوارات ملازمة له: (كاميرا كوداك حديثة/ مسدس/ سرير جوال/ ناموسية/ راديو صغير مفتوح على الإذاعة البريطانية/ خرائط للأمكنة)، ويبدو (خواجة أسود) في نزهة في إفريقيا أكثر منه إفريقياً يتجول في مسقط رأس أمه. وهذا وجه آخر للاستلاب ومحو الهوية الممنهج.

-3 لا يكتفي المؤلف بالوصف الخارجي فيصف سلطان تِيَّه من الداخل

وصفاً أكثر دقة: (سلطان تِيَّه بالذات لا تشك السلطة في عدم ولائه، ولو أنه من جذرٍ دغليٍّ بحت، إلا أنه لا يعترف بما يُدعى _سريًّاً_ بالقومية الدغلية؛ فهو ملكي أكثر من الملك، لذا حصل على تصريح موقع من رأس السلطة مباشرة).

يمثِّل سلطان رمزاً لمن تنكّروا لأصولهم لصالح مصالح ذاتية ضيقة، وقَبِلوا أن يكونوا دميً تحركها السلطة من وراء حجاب. سلطان تِيَّه لم يعد إلى الجذور في رحلة بحث عن الجذور، ولا لخوض معركة لتحريرها وتطويرها، بل جاء لتحقيق هدفٍ ذاتيٍّ بحت، يَصِفه الراوي بوضوح: (فهو شخص عملي، ولا هدف له الآن غير استكمال الجزء العملي من رسالة الدكتوراه، التي سيقدّمها بعد شهرين للمجلس العلمي، إذا قُبِلت سيتحقق حلم عمره، يصبح محاضراً في الحياة البرية). الهدف ذاتي بحت إذن، ومن سخرية الأقدار أن من يريد أن يكون محاضراً في الحياة البرية يقتل ذئباً في الغابة بمسدس أثناء بحثه عن مواد علمية تعينه على الحصول على الدكتوراه!. إن سلطان تِيَّه، المزود بآليات القتل الحديثة، يبدو في أحسن صوره مخلبَ قطٍّ للقادمين من خارج المكان وأداة لتدميره. يبدو المشهد الثاني من الرواية مشهداً يصوِّر الوجه الآخر للرعب الذي يعاني منه المكان (جنوب السودان)؛ ففضلاً عن الحرب وآلياتها المدمرة التي عكسها المشهد الأول للرواية، يعاني المكان، مثل سلطان تيَّه وأمه (التومة)، والقومية الدغلية التي ترمز إلى شعب جنوب السودان، من الاضطهاد الثقافي والعرقي والديني والاستعلاء العنصري والعرقي الذي يرفض الاعتراف

بثقافتهم ووجودها، ويسعى إلى طمسها وتدجينها وإحلال ثقافة الأغلبية بالقوة مكانها، كأن الكاتب أراد القول إن المشهد الأول هو الابن الشرعي للمشهد الثاني، وأن المكان الذي احترق الماءُ فيه قد ناءَ كاهله بحملِه الثقيل من المرارات، فتحوَّل الماء بارداً ونفطاً وغازاً سريع الاشتعال، يحول كل ما تطاله يده إلى رماد بعد أن كان بستاناً أخضراً.

في المشهد الثالث المعنون بـ«أهل الكهف»، يظهر أهل المكان من قبيلة (لا لا) في المشهد حفاةً عراةً مدججين بالتمائم، حاملين أسلحة بدائية ومعهم فتاة منهم ترتدي جينزاً وصدرها عارٍ في رمز واضح لاختراق الثقافات الوافدة للمكان، ومعهم شخص أوربي الملامح وزعيمهم كهل مدجج بالتمائم هو الآخر يُسمى الكواكيرو؛ يتضح أنهم غاضبون لمقتل الذئب ويأخذوا في تنفيذ رقصة بدائية وسلخ الذئب على إيقاعها، ثم تخاطب الفتاة سلطان تِيَّه بالإنجليزية سائلة إياه من يكون، وهنا تصوير آخر لعملية محو الهوية؛ فالفتاة وسلطان تِيَّه، أبناء المكان المنسلخان من هويتهما، يختاران لغةً أجنبية كوسيط للتحاور، وفي ذلك تجسيد لقمة المأساة في مسألة طمس الهوية. يستمر الحوار فيَدفَع سلطان عن نفسه تهمة كونه صائد تماسيح بقوة، يأخذوا منه سلاحه ويقرروا أنهم سيحبسوه حتى تحلّ روح الذئب فيه فيمسى ذئباً. الجزاء من جنس العمل، فهو أخذ روح الذئب فلتسكنه تلك الروح إلى الأبد وتقضي على جوهره الإنساني. ونعرف أن الـ«لا لا» لهم سجن هو كهف يُحبس سلطان فيه، فيستعين على الخوف الذي تملكه فيه بإرث والده الروحي بعد مصادرة أدوات أمانه المادية، ممثلةً في السلاح

الناري والعصى، فشرع في الصلاة وقراءة الأوراد التي حفظها عن أبيه. وفي محبسه ذاك تظهر خلفية ثقافته الإسلامية في استعادته لقصة أهل الكهف الواردة في القرآن، وكانت المفارقة أنه كان سجيناً في كهفه ويسمع أصوات الذئاب الطليقة في الخارج وهي تعوي، فيدرك أنه لم يقتل شيئاً وأن فعله ضاعَ هباءاً ولم يُثمر إلا سجنه هو وتقييد حريته. وفي ذلك رسالة كامنة ذات صلة بموضوع الرواية؛ فالقتل والعنف لن يثمرا شيئاً ولن يفلحا في محو هوية المكان وشاغليه وثقافتهم، تلك هي الرسالة الكامنة خلف مشهد مقتل الذئب وبقائه طليقاً يعوي في المكان، وصيرورة قاتله حبيساً في كهفٍ يشابه الكهف الذي نام فيه أهل الكهف نومتهم الطويلة المعجزة، الفارق أن أهل الكهف كانوا دعاة نور وتنوير فكان الكهف نجاةً لهم من العسف والجور، بينما كان سلطان تِيَّه -وكل من يستخدم العنف لتحقيق الغايات- دعاة ظلمة وظلم وتعسف وجور، فكان الكهف عقاباً لهم على جورهم وحماية للناس من شرهم.

في المشاهد التالية من الرواية يُورد المؤلف قصة قدوم عنصرٍ خارجيٍّ للمكان، مُمَثلاً في أسرة أجنبية قادمة من أوربا لتعيش في تلك الأحراش (مِسس ومستر جين)، ويُصوِّر توجس أهل المكان منهم وتخوفهم من تجارة الرقيق والاستعمار والتنصير المرتبط بدخولهم المكان، وفي نفس الوقت أشواقهم للتطور، الصناعات الحديثة والحياة الرغيدة المرتبطة به، والتي غازلها بروزهم بالمكان. إنه تصوير جميل لعلاقة إفريقيا بالغرب: مخاوف نائمة مشروعة ترجع إلى تاريخٍ أسود للرجل الأبيض مع القارة

الفتيّة، وتطلعات مشروعة تغذيها الصورة الجديدة التي يحاول المستعمرون القدامى تسويقها باعتبارهم رُسلاً للحضارة والإنسانية. يُصوِّر المؤلف ذلك من داخل أعماق أهل المكان (قبيلة الـ«لا لا» وزعيمهم الكواكيرو): يصور دخول الأجنبيان إلى المكان وردُّ فعل شاغليه: (في البدء كانا مَلَكَين هبطا في غفلة إلى الأرض، عيونهما الخضراء، عربتهما، كل شيء، لكن ما كان يثير القرية ويفتح شهية الكواكيرو شخصياً هو الأمل المتمثل فيما يمكن أن يُحدثه هذان الشخصان من تطور، لابد أنهما سينشئان بيتاً للتعليم وسينشئان بيتاً للعلاج، وسيعلِّمان الدغليين طرقاً جديدة للحضارة؛ هؤلاء البرص أصحاب العيون الخضراء يفعلون المستحيل. لكن يعلم أهل القرية أيضاً أن الأبيضين، يبدآن ببناء بيت لعبادة الرب المثلث، ثم جند لحماية البيت أو يتاجران بالرقيق، في ذلك الحين سنحرقهما) [ص 56].

ويُخصِّص المؤلف المشهد المُسَمَّى «الغرباء» لرصد ردود فعل شاغلي المكان؛ فيصور ببراعة متابعتهم للغرباء في صمت والمداولات التي تدور بشأنهم والموقف منهم: (لأسبوعين كاملين كانوا يراقبون سلوك الغرباء، أصحاب الحمار الكبير، عندما جاء البناؤون وأخذوا في تشييد البيت الكبير، كان المحاربون أيضاً هناك خلف الأشجار يراقبون في صمت، ينقلون ملحوظاتهم في إشارات صغيرة إلى بعضهم البعض. اجتمع مجلس المحاربين مراراً وتكراراً متباحثاً في شأن الغرباء، هل نجبرهم على مغادرة الأرض؟ هل نسمح لهم بالبقاء؟ هل نقتلهم؟ هل نسجنهم في الكهف؟. بعد مداولات كثيرة قرر مجلس الكواكيرو إمهال الأبرصين زمناً قبل

الحكم عليهما) [ص 60].

وفي المشهد المُسمَّى «الجذور» نعرف أن الرجل مستر جين هو أول طفل أنابيب أُنتج سراً في العالم، وبالتالي فهو رجل لا جذور له في الحقيقة، وبات الرجل عالماً متفوقاً في الكيمياء الذرية وزوجته ماريانا عالمة هي الأخرى تعمل في مجال تطوير الأسلحة التقليدي،ة وأصيبت بمرض غامض واختفى الإثنان ليظهرا في أدغال الجنوب. تعلما رُطانة القبائل المحلية وباتا يبشِّران ببدائية الحياة ويقدمان نفسهما كشيء مختلف عن تاريخ وحاضر الرجل الأبيض. ويدِّعي الرجل أن سبب حضوره إلى المكان هو أن زوجته أُصيبت البتلوث الكيميائيّ المشع فاحتمى بهم. وحين طلبوا منه أن يفتح مدرسةً لتعليم الأطفال رفض الرجل (وأخذ يُدرِّسهم فائدة عودة الإنسان إلى الحياة البدائية البسيطة: امشوا عراة، كلوا ما يصادفكم من طعام، إشربوا رحيق الأزهار، ناموا أينما هاجمكم النعاس، ما لكم واللغة والكلام والطائرات والموت وما لكم والكارثة؟) [ص 94]. وهذا الكلام المُخاتل يفضح حقيقة هذا العالم المزعوم، فهو لا يسكن في العراء بل ابتنَى بيتاً للإقامة فيه قبل استقراره، وهو يستغل سيارةً وهي من منجزات الحضارة، ويرتدي ملابس عصرية ويُطالب الدغليين برفض الحضارة، بل يضبطه الكواكيرو متلبساً ببذر بذرة التمرد على الواقع في الأطفال: (ذات يوم اندس الكواكيرو خلف سياج البسنتا، سمع جين يقول للأطفال: «اتركوا أسركم واهربوا، عيشوا هنالك بعيداً في الدغل مع القرود والأطيار الجميلة حيث عسل النحل والكارواو والأناناس. هل تجلبون الحطب لأمهاتكم؟

هل تجلبون الماء من الآبار البعيدة؟ هل تحفرون الأرض الصلبة لاستخراج حبر الزينة؟ هل يرسلكم الكواكيرو بعيداً لتلقي العلم بعيداً؟ لماذا لا تنطلقوا أحراراً كالغزلان كالنمور كالأطيار، لا مسئوليات، لا شقاء؟) [ص 95].

عندها صاح الكواكيرو: (أيها الأبرص العريان، أنت عدو الدغل الأول، عدو المستقبل) [ص 95].

هكذا يبدأ الصراع بين الوافد والراسخ في أخذ شكلٍ جديد، فالوافد يستهدف المستقبل، يُغيِّر جلده وأسلوبه ولغته ووسائل عمله، فإن كان يحلّ مستعمراً بجيشه في السابق فإنه يتسلَّل الآن تحت ذرائع إنسانية ويتعلم لغة الناس ويحاول أن يكسب ودّهم وثقتهم، وبدلاً من تحميل السفن بالرقيق الذي يقتنصه من الجبال والغابات، يبدأ رحلة قنصِ الأرواح بدلاً من قنص الرقاب والأجساد. إنه يُفرِّغ سمومه في أرواح بناة المستقبل ويشدّهم إليه بخيوطٍ من حرير بدلاً من السلاسل، ويجعلهم عبيداً من نوعٍ آخر، عبيداً تم الاستيلاء التام على أرواحهم وعقولهم وتم مسخهم وتشفيرهم وإخضاعهم لعمليات غسيل ذاكرة ومخ واسعة النطاق؛ بحيث لم يبقَ منهم إلا الهيكل العظمي والجلد الذي يكسوه. لذلك تتسارع الأحداث في الفصول الأخيرة للرواية نحو النهاية الحتمية لهذا الدفع وهذه العمليات الواسعة التي جرت، فيعود الأولاد الذين راهنت القيادات المحلية التقليدية -مثل الكواكيرو- عليهم، وأنفقت على تعليمهم في الخارج ليكونوا المخرج للمكان من الظلمة والقهر، عادوا وليتهم ما عادوا،

فقد عادوا غرباء الروح، غرباء المظهر، ليفتكوا بالمكان وشاغليه بدلاً عن تطويره. يصف المؤلف ذلك التطور الدرامي كما يلي: (حضر بابو الغريب، بابو ابن نادية ابنة الكواكيرو الكبرى، حضر ذات عصرٍ ممطر يقود عربة جيب 99 ذات لون أحمر، أوقف العربة تحت شجرة جوغان ضخمة وأخذ يستعمل آلة التنبيه بصورة شاذَّة جعلت القرية كلها تهرع إليه، عندها نزل الأرض، يرتدي بدلة اسموكن بيجية وربطة عنق بها ألوان كثيرة، ووجهه ناعم وبه رقة أنثوية تعلن عن نفسها. له حقيبة صغيرة تحتوي على جواز سفر وبعض العملات الأجنبية، وله جهاز اتصال، إرسال واستقبال، يعمل بواسطة الأقمار الصناعية) [ص187 و188].

ونكتشف أن الولد تلقَّى تدريباً عسكرياً في كلية عسكرية أجنبية، وأنه برتبة جنرال، وأنه قادم للمكان ليشعل، هو ورفاقه الذين توافدوا للمكان تباعاً بعربات الجيب الأجنبية، حرباً سموها «حرب التحرير»، وليست من أولوياتهم البتة مسائل مثل التعليم والعلاج وغيرها مما يتمسَّك ويحلم بها أهلهم، لذلك يصاب الكواكيرو بخيبة أملٍ كبيرة ولا يستمع أحد إليه ولأفكاره المناهضة للحرب، وتبدأ سلطته الروحية في الانهيار أمام القادمين الجدد، بسندهم ودعمهم الخارجي وآليات حربهم وأحلامهم بالثروة والسلطة والثراء. وفي النهاية تشتعل الحرب: بين أهل المكان ومحاربيه التقليديين بقيادة الكواكيرو، وبين القادمين الجدد على صهوة الدبابات وعربات الجيب، فيخسر الكواكيرو حربه وتنتصر إرادة القادمين الجدد الذين يحشدون المكان لحروبٍ طويلة، وتنتهي الرواية نهاية دائرية بعودة

المشهد الأول الافتتاحي كمشهد ختامي، كأن المؤلف يقول إن الدائرة الشريرة مستمرة، وإن إرادة الشر انتصرت، وإن الانفصال باتَ واقعاً، وقد كان ما رآه الكاتب أفقاً بعيداً قد بات حقيقة موجعة فَرَضت نفسها فبات الوطن الواحد وطنين. وهو سيناريو قابل للتكرار مرات ومرات في السودان.

الرواية حافلة بالأساطير والخرافات والمكونات المحلية التي تُشكِّل بانوراما المكان وسطوته على فضاء الرواية، مثلما هي كذلك تعج بكل أنواع الأشجار والحيوانات والزواحف والطيور ذات الصلة بالمكان؛ فالتماسيح حاضرة والحية حاضرة والذئاب والنمور حاضرة والقطط والكلاب والثعابين والسحالي والعناكب والقراد والقرود والأفيال والأسود وفرس البحر والجاموس والحمار الوحشي والمعزة البرية وأشجار الجوغان والتِك والمهوغني والموز، إنه مهرجان فريد يمنح الرواية عمقاً وسحراً وملمحاً فريداً ويعزز سطوة المكان فيها. الرواية أثرٌ أدبيٌّ وفنيٌّ فريد ومميز، وهي تعكس وجهاً من وجوه الثقافة السودانية البارزة هو تعدد وتداخل الهويات الثقافية، تداخلها الطوعي والقسري، وأثره على مجمل الحياة في السودان. وهي بذلك حفر عميق على جدار الثقافة السودانية وجذورها، حفرٌ تحتاجه هذه الثقافة الآخذة في التشكل ويحتاجه كل من يريد معرفة ملامح المجتمع والثقافة السودانية من الداخل.

المراجع:

- «رماد الماء» - رواية/ عبد العزيز بركة ساكن/ الطبعة الثانية / آفاق عربية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- «أساليب السرد في الرواية العربية»/ د.صلاح فضل/ دار سعاد الصباح الطبعة الأولى 1992م.