التقاطبات المكانية عند خيري الذهبي في رواية (لو لم يكن أسمها فاطمة)

أ.م.د. فاطمة عيسى جاسم
جامعة الموصل/ كلية التربية
Dr.fatma_90@yahoo.com

شيماء عبد السلام
كلية تلعفر/ نينوى

الملخص

إنّ طبيعة دراسة المكان تعتمد على المعطيات التي يقدمّها لنا النص ذاته، طريقة تركيبه والمبادئ التي شُكِّل على أساسها، والتي تبرز وتطفو جليّة على سطحهِ حين تمارسُ عليه عملية القراءات المتكررة المتأملة، عندها فقط نمسك بمفاتيح النص المناسبة لمعالجته بالطريقة المثلى التي تضمن لنا كشف أغواره الدلالية إلى أقصى حد ممكن . حملت نصوص رواية (خيري الذهبي) (لَوْ لَمْ يكن اسمها فاطمة) تقاطبات ثنائيات تقابلية، تميزت بكثافتها الدلالية العالية، فهو أبداً لا يوحي بها، وإنّما يصرح ويُلمّح ويكرر باستخدامه لمبدأ الترادف في الألفاظ التي تُشير إلى مفهوم التقاطب، حتّى أن بعضها شكل نوعاً من الازدواج في كل قطب من هذه التقاطبات .

الكلمات المفتاحية: تقاطبات، ثنائيات، تقابلية، تميزت بكثافتها الدلالية العالية، يصرح ويلمح ويكرر، مفهوم التقاطب

Abstract

The nature of the study place based on the data provided by us to the text itself, a way to install and principles that form the basis of, which stand out and float evident on its surface while practicing it the readings repeated, only then we catch keys text appropriate to deal with it the best way to ensure that we detect Oguarh semantic to the maximum extent possible.

(if not the name Fatima) Tqatabat binaries, characterized Pkthavtha semantic high, it never does not suggest it, but professes and hints and repeated use of the principle of synonymy in terms that refer to the concept of polarity, so that some form of a sort of duplication of each pole of these Altqatabat. Valehi not only corresponds to the Dead, but the Living Dead is a dead which corresponds to the neighborhoog.

Keywords: characterized, Pkthavtha semantic high, it never does not suggest, but professes and hints and repeated use of the principle, synonymy in terms that refer to the concept of polarity

مدخل:

طبيعة دراسة المكان تعتمد على المعطيات التي يقدمّها لنا النص ذاته، طريقة تركيبه والمبادئ التي شُكِّل على أساسها، والتي تبرز وتطفو جليّة على سطحهِ حين تمارسُ عليه عملية القراءات المتكررة المتأملة، عندها فقط نمسك بمفاتيح النص المناسبة لمعالجته بالطريقة المثلى التي تضمن لنا كشف أغواره الدلالية إلى أقصى حد ممكن .

ظهر اِهتمام المؤلف خيري الذهبي بمفاهيم التقاطبات المكانية واضحاً حين تكررت في الرواية بشكل كبير، ومتفق تماماً مع الأسس التي قامت عليها الدراسات التي عُنيت بهذا النوع، ولاسيما دراسة باشلار الذي اِبتدع شعرية المكان[١] ويوري لوتمان الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية، والتي اِعتمد فيها مبدأ التقابل بين متضادين فضلاً عن مفهوم (الحد) الذي يفصل بين مكانين متعارضين، والآثار السلبية التي يتركها على الشخصية عند تجاوزهِ[٢] .

حملت نصوص رواية (خيري الذهبي) (لَوْ لَمْ يكن اسمها فاطمة) تقاطبات ثنائيات تقابلية[٣] تميزت بكثافتها الدلالية العالية، فهو أبداً لا يوحي بها، وإنّما يصرح ويُلمّح ويكرر بإستخدامه لمبدأ الترادف في الألفاظ التي تُشير إلى مفهوم التقاطب، حتّى أن بعضها شكل نوعاً من الازدواج في كل قطب من هذه التقاطبات . فالحي لا يقابل الميت فقط

وإنّما الحيّ الميت هو الذي يقابل الميت الحي، والسماوي المطهّر يقابل اللاسماوي المدنّس أمّا القبو المنخفض إلى حدّ (القاع) فيقابل العلية الارتفاع والعلو .

نمذجة التقاطبات

١- ثنائية الموت/الحياة

تبدو هذه الفكرة وللوهلة الأولى لا معقولة أو حتّى مستحيلة، فالحياة نقيض الموت، ضدّان لا يجتمعان عند شخصٍ واحد، ولكننا حين نعيد التفكير، والنظر .. ستتجلى لنا هذه الفكرة واضحة، فكم من حيٍّ ليس له من حياته إلّا دلائل رمزية، أكل، نوم، ربمّا عمل ... ولكن بلا حياة، فالإنسان لا تكتمل حياتهُ بهذه الملامح الحياتية، والحاجات الجسدية ولا يمكن لأي إنسان أن يحيا بها فقط، إلّا إذا تحول إلى جسد بلا روح .

إنَّ شرط الحياة الحقة هو ممارسة روح الإنسان (الحياة) لا جسدهُ فحسب، فحين يبلى الجسد، ويموت تبقى الروح وكأنها أشباحٌ تدور في المكان الذي يبقى حاملاً آثارها، أما إذا ماتت الروح فما الأجساد ودوامها إلّا أوعية فارغة، وأشباح أناس، وعندها تتحول الأرض إلى خراب* . النصوص التالية تكلمت عن أماكن عاش سكانها قبل آلاف السنين، إلّا أنّ روح الحياة الحرّة التي عاشوها، وغمرتهم بنورها تركت أثارها الواضحة رغم تقادم الزمن عليها، بقيت هذه الأماكن تضّج بالحياة التي كانت فيها . هذه الحياة الصامتة داخل الحجر أدركها الأعداء فحاولوا النيل منها، في حين عجز عن سماعها ورؤيتها كل من كان له يدٌ، أو شارك في قتل الأرواح في المدن (الحية/الميتة) .

المكان الميت الحي

جاء في الرواية : ***((إنتصب يوسف . قال : عثرت بالأمس على قبرٍ مُغطى بآثار الرصاص . تعال لتراهُ وتحكم بنفسكَ : من الأحمق الذي يطلق الرصاص على قبر ميّت منذ مئات إن لَمْ يكن آلاف السنين ؟ وتبعه سلمان .***

كان مبنىً منفصلاً أشبه ببيت صغير منفصل عن المباني الأخرى .. كان يعرف أنه قبر، فلقد شاهد مثيلاً له، ولكنه حين تأمله بعين تتشهى الدهشة دُهشَ . المدخل المبلط بالرخام، إطار الباب المقوس، الباب الحجري قُطعَ من صخرة واحدة، القبور المدسوسة كالأدراج في الجدران . وتوقف سلمان يصور آثار الرصاص على السقف الذي كان مزيناً بالفسيفساء ... كانت قطع من الفسيفساء قد تساقطت تحت تأثير الرصاص، وتناول سلمان كاميرا فيديو، وأخذ يصور السقف الفسيفسائي بسكانه المتحلقين حول حورية ونُهير وأشجار، صوّر والتقط مشاهد بالزوم للرصاص الذي اخترق خصور الحوريات، ورؤوس المحتفلين، والنُهير الوادع .

قال وعينهُ ما تزال على عدسة الكاميرا : أيّ أَحمق يفعل هذا . أي مجنون يسلط سلاحه الراهن على أمواتٍ لَمْ يبق منهم إلّا أن يَسّخروا منك .

و سمع يوسف : ألا تعتقد أنّها الحماقة نفسها التي تجعلنا نتطفل عليهم بكاميراتنا وقبل أن يُجيب سَمعَ صوتاً آخر يقول : أنت على حق إنّها حماقة الإنسان))*[٤]*

ان الخيال يمارس فعله بحرية على المكان والزمان وعناصر القوة، ولكن فعل الخيال لا يقتصر على مستوى الصور . إنّه يعمل على مستوى الأفكار أيضاً، دافعاً إياها إلى التطرف، هناك أفكار تحلم ..، تحلم أنّ الكائنات المتحجرة ما هي إلّا قطع من الحياة، وكل كائن يمتلك شكلاً يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة[٥] .

رموز الكيمياء هي التي تساعدنا على أن نصوغ الأحلام عن الحجر التي يقال أنّها مصدر الحياة (فالحياة تكمن داخل الحجر) (وقواقع الإنبعاث)* من سفر أيوب في التوراة تصوّر أمل الانبعاث الذي لا يُقهر. قد تبدو هذه الصورة متطرفة، والحقيقة تكمن في توهّج الحياة من خلال جدل الخفي والظاهر، بعث الإنسان من قبره، يقول باشلار إن الكائن الذي يختبئ وينسحب إلى قوقعتهِ، إنّما يُعدُّ نفسه للخروج، اِنفجارٌ مفاجئ لشخصٍ صمت طويلاً .. انّه يتأهب لانفجارٍ إن لَمْ نقل لعاصفة[٦] .

كيف يكون شكل البداية لهذه الحياة ؟ تكون بحركة دورانية (إلتفافية) ، إنّه مبدأ الالتفاف، إن الحياة تبدأ بالالتفاف حول نفسها أكثر مما تبدأ بالصعود إلى أعلى، مبدأ الالتفاف الحيوي حول الذات[٧]، فلا شيء (ساكن/ميت) ولا حتّى أصغر ذرة تراب، فكل الأشياء في الكون تتكون من ذرات، وبرغم هيئتها الجامدة إلّا أنها في الحقيقة في حركة دورانية دائمة، تنتظر لحظة التفاعل والانفجار، من أطلق الرصاص – إذن – على صورٍ في جدار قبرٍ قديم ؟ وهل كان أحمقاً بالفعل وأطلق الرصاص بدافعٍ من هذا الحمق ؟ أم كان من الدّهاء حيث أدرك قوة تأثير التاريخ والماضي وهذه الذاكرة الحجرية، واحتمال عودتها مرّة أُخرى إلى الحياة، أدرك الحياة الساكنة فيها، لذا أطلق عليها الرصاص كي لا تصحو من جديد، فتكون عندها السلاح الذي سيفتك بهم أولاً، من هم إذن ؟ إنّهم رموز وأشكال الاستعمار، التي أذاقت شعوبنا طعم المرار وأقسى أنواع الألم بعد أن عاشوا متطفلين على خيرات ارضه وشعبه أعواماً طويلة .

المكان الحي الميت

المدينة الحية الميتة

((و قال سلمان في أدب : أنا هنا لإنجاز فيلم توثيقي عن المدينة الميتة . وأطلق المسيو غسان قهقهة لَمْ يتوقعها احد من هذا العجوز، فقد كانت قهقهة قوية مقهقهة صادرة عن رئة قوية شابة نبّهت سلمان إلى ان الرجل ليس متهدماً كما يوحي بذلك الجسد الذي يحمله، ولاحظ أن الحاضرين لَمْ تفاجئهم قهقهات المسيو غسان القوية .

وقال غسان : المدينة الميتة ؟ – ونظر من حولهِ كمن يتوثق من موتها – أنت على حق المدينة الميتة .

و اِندفع أمين شعبة الحزب يُقاطع كمن يُدافع عن قضية هو المسؤول الأول عنها : السيد المخرج يتحدث عن المدينة الميتة، المدينة الأثرية .. المدينة التي يزورها بعض السواح .. ولا – وضحك في اعتذار – لا أظنه يعني مدينتنا، فمدينتنا الحمدُ لله حيّة، كاملة الحياة، تنبض بالفرح والسعادة والازدهار .))[٨] وأيضاً :

((..و مضى عزيز إلى بيت مدير المال يحمل تلك الباقة التي لا يتصور العثور عليها في هذا المكان الذي هجره الرب منذ أن سقطت أعمدتهُ، واِنهشمت رؤوس تماثيله، وسقطت قبة معبده .))[٩]

و جاء في نهاية الرواية حين اكتشف (سلمان) حقيقة ما يحدث في هذه المدن ...

((..تقدم . قال: تسرعت بالنداء، اِتضحت الآن البيوت بنوافذها الحديدية . تقدم، وقد قست الطرقات تحت قدميه قليلاً . قال : الرمل قليل فوق الإسفلت . ولكنه رأى الحفر الكثيرة في الطرقات . حفرٌ سببتها الأمطار والسيول، وملأتها الرمال. تقدم . رأى هياكل الأشجار اليابسة على جانبي الطريق، فقال : لابد من سقايتها، فلا يجوز ترك الأشجار في هذه الصحراء دون سقاية .

تقدم . صار في المدينة، فهتف : يوسف . أين أنت يا يوسف ؟ كان يتمنى رداً واحداً من السكان، من بائع متجول، من سائق سيارة ... ولكن لا حياة ..... عرف أن الإشارة تدل إلى الطريق السريع الذي يقود إلى المدن الأخرى التي تعج بالناس .))[١٠].

المدينة الجديدة (البناء الحجري) مدينة البلوك الأكشر كما كانت فاطمة تسميها .

المدينة التي تعج بالأبنية المنشأة بالمواد الصلبة (بلوك، سمنت، حصى ..) مواد قاسية، خالية من الحياة، فالبنايات ضخمة والدور منتشرة في كل الجهات، الطرق المبلطة تربط أجزاء المدينة بعضها ببعض أشبه بفجوات خاوية تفصل الأبنية بعضها عن بعض، لقد تحول كل شيء إلى صلابة قاسية، وباردة ..، توحي بالموت القاسي، الصلب، الساكن، برودة الموت النهائية، الموت الذي لا حياة بعده .

لقد رسمت فاطمة زهرة، كانت آخر زهور لآخِرِ ربيع قبل الموت الأخير، صمت وسكون الحجر والذي هو أشبه بصمت وسكون الموت .

كانت إيديولوجية الطبقة البرجوازية التابعة للسلطة السياسية مسيطرة على كل شيء في هذه المدن، تخفي هذه الأبنية في داخلها الفساد والقذارة على مختلف أشكالها، فلا نجد فيها حرية الإنسان على الرغم من كونها دليل على تطوره وقدرته الخلاقة في البناء، كان الناس يتكلمون بلغة واحدة، ومع ذلك لَمْ تكن هذه المحاورات ترجمة لما في داخل نفوسهم، فكانت عبارة عن زيف، نفاق، نتيجة القمع والاضطهاد بكل أشكاله الذي اِتبعته السلطة المتمثلة بكل موظفيها وعلى اختلاف درجاتهم . فلا حرية، إنّما هي مقيدة ، محبوسة، اِستمرت بالتضاؤل حتى لَمْ تعد موجودة أو محسوسة على الأقل، ماتت في داخل ذواتهم، وماتت معها أرواحهم .

فالناس هنا محاطون بقشرة خارجية فيها ملامح حياة، فهم يأكلون ... يسيرون .... يتنفسون ... ولكن الموت قد قضى على كل ما في داخلهم . لقد اِنعكس موتهم الداخلي (موت أرواحهم) على المدن التي يسكنوها فأصبحت مدناً ميتة. سلمان هنا أشبه ما يكون بـ (تشيشكوف)* في رواية الأرواح الميتة لغوغول الذي ذهب يشتري من سكان البلدة أرواح الفلاحين الفقراء، والموتى، الذين ماتوا ودفنوا في قبورهم تحت أراضي أولئك الأغنياء (مالكيهم) – ساكنيها والذين كانوا يمتلكونهم كعبيد سابقاً (عندما كانوا أحياءً) – فإذا هو في الحقيقة يجد أرواح هؤلاء القوم هي الأرواح الميتة الحقيقية –لا– أرواح الفلاحين الفقراء المدفونة تحت التراب منذ وقت طويل، وأرواحهم هي التي ستباع وتشترى لأنهم هم الموتى الحقيقيون الذين يتاجرون بهذه الأرواح المسكينة .[١١]

و هنا سلمان ذهب يبحث عن المدن الميتة، متصوراً أنها المدن الأثرية المهجورة، والتي كانت فيما مضى من المدن التي تعج بمظاهر الحضارة والحياة والبشر في القرون والعصور الماضية، فإذا به يجد هذه الأماكن حيّة بصدى أصوات الماضي، بأرواح من سكنوها، ويجد بدلاً عنها مدناً أخرى، وقد تحولت إلى مدن مليئة بـ أُناس مقهورين مضطهدين إلى أقصى ما يمكن، ومسؤولين طُغاة قتلوا في شعوبهم كل شيءٍ حي، فتحولوا إلى أموات هم أيضاً . فلا هوية*، ولا انتماء، لا روح ولا حياة فكانت هي المدن الميتة لا تلك .

ثانياً : التقاطبات هنا تمثلت بـ

القبو /الصّغر **<u>يقابلهُ</u>** العلية / الإتّساع
الانخفاض العلو

التقاطبات تأتي على شكل ثُنائيات ضدية، تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تُعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اِتصال الشخصيات بأماكن الأحداث[١٢] .

((تقلب في سريرهِ مسللاً الوعي إلى عقلهِ دون أن يفتح عينيه . تقلب يستمع إلى صوت عصافير الصباح، ولكن لا صوت لعصافير الصباح، وتوتر وعيٌ قليلٌ فيه، أدرك دون أن يفتح عينيه أنّه ليس في سريرهِ، في البيت

الصغير، في القبو الصغير، في الحي الصغير الذي يعيش فيه منذ عاد الحالم بمجد المخرج السينمائي السابح في الأضواء والمؤتمرات الصحفية، والمهرجانات، والجوائز . تقلب في سريرهِ حين لَمْ يسمع صوت عصافير الجار هاوي تربية العصافير الذي يسكن في طابقٍ فوقه، والذي دأب على نفخ قشور حب طعام العصافير لتستقر في الباحة، الحديقة، قاع البئر المسمى بيتهُ . اِحتج مرات عديدة، ولكن الجار كان مصمماً، فاستسلم، وقال في نفسهِ : ثمن سماع صوت العصافير هو كنس قشور حبِّها، لا بأس، وأستسلم، فلم يكن من عادتهِ الشجار، ولَمْ يكن من رغبتهِ الشجار، ولم يكن بالقادر على الشجار فَصَمت .

تقلّب في سريرهِ دون أن يفتح عينيه، وأدرك فجأة أنّه ليس في بيتهِ بل هو في الفندق الصغير للمدينة التي سمّوها واحدة من المدن الميتة .

فجأة خرج باندفاع من ترنيقه، فتح عينيه، وانتصب في سريرهِ . راقب البطانية المحايدة، والخزانة الصغيرة وتذكر – وهو لا يدري كيف تندفع الافكار في رأسهِ))[١٣] لَمْ يكتف المؤلف بالإشارة إلى نوع المكان ، وشدّة صغرهِ بنصٍ واحدٍ إنّما ظلّ يعيد ويكرر زيادة في الإيحاء الدلالي ومن ذلك :

((ابتسم في فخر . إنها المرّة الأولى يستعمل هذهِ العدّة، فلقد تنادرت أسفاره منذ زمن... تنادرت منذ فقد الأمل في حضور المهرجانات نجماً ... فقد وجد نفسه على الرصيف في ذلك البيت الصغير في القبو الصغير في الحي الصغير، يقرأ، يحاول كتابة نصوص يحلم بتنفيذها يوماً ..))[١٤] وكذلك كانت غرفته التي استأجرها في الفندق في رحلتهِ تلك .

((كانت غرفة نومٍ صغيرة مترفة الأثاث، الستائر، والأغطية، وطاولة الكتابة، والبراد الصغير . جرب فتحهُ، فانفتح عن أنواع الأشربة ... قال إقامة فاخرة))[١٥]

سلمان يسكن في (بيت صغير، قبو صغير، حي صغير)، ثُمّ عاد ليصف بيتهُ بـ (قاع البئر)، يقول باشلار : إنّ البيت هو حالة نفسية، وإن كل بوصة في البيت أو المكان المنعزل الذي تعودنا الإختباء فيه أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال، لآن هذا الانطواء الجسدي إلى الداخل يحمل علامة السلبية فهو ينزع إلى رفض أو كبح، أو حتّى اِخفاء الحياة. أي أنه يُصبح نفياً للكون .. إنّه صورة لأكثر المآوي تعاسةً، إن وعي كوننا في حالة سلام، في ركننا يولد اِحساساً بالسكونية[١٦] .

الكائن الذي يحب أن يعيش تحت الأرض يُحب السيطرة على مخاوفهُ العادية، فالحياة تبحث عن مأوى تأوي إليه أو تحتمي به، أو تختبئ فيه، يتعاطف الخيال مع الكائن الذي يسكن المكان المحمي، عندها فقط يعيش الخيال تجربة الاحتماء بكل تفاصيل الأمان والحماية الدقيقة التي تحتويها، حماية سلمان وأمانهُ كان في قبوهِ الصغير، فحين لَمْ يسمع صوت العصافير .. توتّر وعيٌ قليلٌ فيه !! [١٧].

أن تعيش وحيداً فذلك حلم عظيم ...

إنّها صورة أشد ما تكون اِفتقاداً للحياة، يُمكن للحياة داخل قوقعة أن تكون أساساً لهذا الحلم، يأتي هذا الحلم في لحظات الحزن العظيم، يُمارسهُ كلّ إنسان (القوي والضعيف) عندما يثور على ظلم الإنسان والقدر[١٨] .

سلمان لا يجد راحته إلّا في حجرته الضيقة، الصغيرة، لأنها صغيرة، عميقة، وخفية بالذات، يقول بلزاك في مقدمة الكوميديا البشرية : " ان الإنسان يميل حسّب سنة ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداتهِ وافكاره وحياتهِ في كل ما يخص حاجاتهِ، إنَّ تصوير البيئة ومكوناتها هو في الوقت نفسه تصوير للشخصية الروائية وبذلك فان تصوير البيئات ومكوناتها هي تعبيرات مجازية عن الشخصية[١٩] .

هذه الصورة تُعبر عن سلبية سلمان، طغت سلبيتهُ عندما سمح لـ قطبهِ الضدّي (جارهُ هاوي تربية العصافير الذي يسكن في طابقٍ فوقهِ) بالاستمرار برمي (قشور طعام العصافير)، مثّل هنا أقصى درجات السلبية، كانت تعبيراً واضحاً عن عزلتهِ، انطوائهِ ... وخوفهِ .

يقول يوري لوتمان : إنّ العلو يوازي الإتّساع، والانخفاض يوازي الضيق، هي مصطلحات تخص دراسة المكان، حيث تكون مشحونة بدلالات رمزية، مُشيرةً إلى أفكارٍ وقيمٍ، اِنطباعات ومبادئ مختلفة[٢٠]، هل أحبّ سلمان بيتهُ لأنّه أحب سكن القوقعة ؟ أم كان همّه الأكبر عزل وكبت خيالهُ، ممارسة قمعٍ ذاتي للخيال، الخوف من دخول ذلك الجزء من الشعور، والخوف من إطلاقهِ، هُناك اِتجاه في الشعرية الحديثة يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغلهُ، والذي يجعل من المكان ؛ تعبيرات مجازية عن الشخصية، فالبيت اِمتدادٌ لساكنهِ، فاذا وَصفت البيت فقد وصفت الإنسان[٢١] .

العلية/العلو/الإرتفاع

في النصوص السابقة وردت الألفاظ التي تُشير إلى جار سلمان ساكن الطابق الأعلى (الذي فوقه) حيث جاء :

((...الجار هاوي تربية العصافير الذي يسكن في طابق فوقه والذي دأب على نفخ قشور حب طعام العصافير لتستقر في ... بيته .... إحتج مراتٍ عديدة ولكن الجار كان مصمماً فاستسلم ..))[٢٢]

العالي دليل المكان الواسع، المفتوح، والعلو دليل السمو، إنّ أبسط قيمة تترك أثرها على المكان (توسّع، تُعلّي، تضاعف...)، العالي مكان الحالم، الذي يفصلهُ بنجاحٍ وبمجهودٍ قليل عن بقية العالم المضطرب، تمنحهُ إحساساً بالسيادة وبأقل كلفة (إنّه حلمُ الوحدة في المناطق المرتفعة، إنّه يُسيطر على كلّ شيء من مكانه العالي، ومادام عالياً فهو عظيم، ،أكبر دليلٍ على عظمتهِ ؛ علّو موقعهِ (مكانه)[٢٣] .

فالحالم بين خيارين، إمّا أن يستوعب الوجود، عندما يستوعب كل المكان (كمساحة)، عندها يُصبح هو العالم (الوجود الكامل للصورة)، أو يُحدد نفسه بشكل مصغّر فَيُصبح (الوجود في العالم) .

ساكنوا العلية يملكون أثاثاً، فهم يعلمون أن الفراغ الداخلي للخزانة عميق، هذا الفراغ هو المساحة الأليفة (مساحتهُ الأليفة) المنيعة، فهي غير مُتاحة للآخرين[٢٤] .

كان جار سلمان (ساكن الطابق الأعلى) قد اِستوعب كل المكان، بطوابقهِ العلوية والسفلية)، باحتهُ وحديقتهُ، وصولاً إلى قاع البئر، لقد أضحى ولوحدهِ (الوجود الكامل للصورة)، وتحوّل كل المكان إلى مكانهِ الأليف – الدافئ الذي يُمارس فيه سلطتهُ .

الحد، العتبة، الجدار

كلها مصطلحاتٌ تُشير إلى المكان الذي يفصل بين مكانين حاجز معترض يمنع الاتصال بين المكانين المتعارضين .

الحاجز/الحد

الحدّ الأوّل كان جدار بيت فاطمة

البيت، مكان أليف، مُضيء .

فاطمة أنشأت علاقة مميزة مع بيتها الجديد (بيت زوجها ركني)، فقد ورد في الرواية: ((**كان زواجاً غريباً أمام عيني ركني، وأمام عيني باكزة، وأمام عيني أُم ركني، ففاطمة هذهِ الطفلة التي لَمْ تكد تفرد ضفائرها اِستطاعت أن**

تفرض قوانينها على ركني وعلى البيت في عدم تقديم البيجامة لركني، أو حمل المنشفة لهُ بعد تنظفهِ، ولم تكتفِ بهذا، بل فرضت مجالستهُ على الطاولة المستحدثة في البيت لتناول الغداء .

قاومت الأُم، وقاومت باكزة، لكن ركني لَمْ يُقاوم، فَصمتَ الجميع، وكان يُمكن للمعركة أن تطول لولا أنّ باكزة خُطبت وتزوجت بأسرع مما كان مقدراً ... وهكذا اِضطرت الأُم إلى اللجوء إلى الصلاة، تهرب فيها من المواجهة مع هذه البنت المتمردة الطائشة التي ستقود البيت إلى الدمار، وحتى لا تصطدم مجدداً بفاطمة كانت تلجأ إلى الإنشغال الكامل بنباتات زينتها، ونشأت مملكتان متحايدتان في البيت، مملكة الإعتزال في الصلاة ورعاية نباتات الزينة، ومملكة الإعتزال في عالم من راويات وشعر وأحلام يقظة في أيام أكثر سعادة اختطفت منها بأسم الزواج .

فاطمة التي اِعتادت أن تكون الأولى في المدرسة، فتنازلت عن كل همٍ إلّا أن تُصبح الأولى في البيت، فأتقنت الطبخ حتى لَمْ تترك لأُم ركني ملاحظة ولو ضئيلة عن جودة طبخها، أتقنت الخياطة .. وتعلمت التطريز، وتعلمت حفظ المونة حتى صار بيت مونتها .. الأغنى والأجمل والأكثر طمأنة على قادمات الأيام ..))[٢٥]، كان هذا البيت يُمثل لها **((البيت الكبير الواسع))**[٢٦]، إذن كان بيت فاطمة الجديد (بيت زوجها ركني) هو بيت الأُلفة، الدفء، المكان الواسع الفسيح الذي كونّت فاطمة معه علاقات اِمتلاك، فرضت قوانينها الشخصية الخاصة، يقول باشلار : النساء يبنين البيت من الداخل خلال العمل اليومي، إنهنّ ينذرن أنفسهن للأشياء (داخل البيت) ويمتلكنها من خلال جعل جمالها كاملاً . فعناية ربّة البيت اليومية تجعلهُ يستعيد أصلهُ وأصالتهُ، فهو في كل صباحٍ ينبثق جديداً بيديها، وحين يُعاد بناء هذا العالم بالعناية بهِ، يتحول إلى شيءٍ سحريٍّ (حيٍّ ومؤثّر)، كل الاشياء التي تُعامل بحب، وألفة، واِمتلاك ..داخل البيت تتخلّق في ضوءٍ حميم [٢٧].

حاربت فاطمة حماتها أم ركني واِبنتها باكزة (أخته) من أجل بناء مملكتها (البيتية الحميمة)، وكانت مستعدة للاِستمرار في المعركة، لكن المقاومة اِنتهت من الطرف الآخر حين تزوجت باكزة واِستسلمت أم ركني للصلاة .. علاقتها ببيتها أصبحت من المثالية والكمال بدرجة (مملكتها، سيادتها، بيت مونتها زادها لقادم الأيام) ..، لقد شكّل بحق فردوسها الأرضي، مكانها الحامي والمنيع ... لذا فقد اِلتجأت إليه حين أحسّت بظلم العالم في الخارج **((السمان الأزعر الذي ما أن يراها تمر وهي في حجابها حتّى يبدأ بالتلطيش معلناً عن البندورة الريانة الحمراء، وعن الحليب مُضاعف القشطة، وعن.. حسبت حساب كلُ شيء إلّا أن تمرّ في تلك الساعة وفي ذلك الشارع سيارة الدورية الفرنسية المشحونة بالجنود السنغال .. حاولت التمسك والتجاهل، ولكن سيارة السنغال البطيئة في سيرها في الشارع الضيّق لَمْ تتوقف عن الصراخ والتصفيق : فاتيما، فاتيما ...**

أحسّت الأرض تسيخ بها . أحست العالم يضيق ويضيق ليصبح بحجم حنجرة سنغالي يهتف .. أحسّت ذل العالم كلّهُ يتجسد بقهقهة عبد الغني يصفق ويهتف : حمرا وريانة هالبندورة . حاصرتها القهقهات والهتافات والتصفيق. فجأة أحسّت أنّ مربى الباذنجان شيءٌ سخيف، وإرضاء هذا الزوج المسمى ركني وأمّهُ أكثر سخافة وإن هذهِ الإنتصارات السخيفة في معارك سخيفة لا معنىً لها .

إستدارت على عقبها كزنبرك، ورجعت إلى البيت الكبير الواسع .. أقسمت فاطمة الّا تخرج من بيتها ما دام هناك سنغالي واحد في سورية))[٢٨]

العالم خارج بيت فاطمة كان المكان المعادي، لاقت فيه الضيق الذُّل والمهانة، عالمٌ غريب مظلم لا أَمان فيه، لذا هربت منهُ، ثمّ حين أرادت الانتقام لكرامتها – وهي المتحدية صاحبة الإرادة القوية والعزيمة التي لا تلين، تهاجم وتهاجم حتى تنتصر ويعلن الأعداء، أمّا الانسحاب (باكزة) أو الاستسلام (أُم ركني)، لكن الوسيلة هذهِ المرّة هي القسم، والمكان

الذي أقسمت أن لا تُغادرهُ حتى تحقيق مطلبها بيتها، قلعتها الحصينة، بجدرانها المنيعة، اِختارت وكرها، ودخلت قوقعتها الحامية . كانت جدران المنزل هي الحدّ الفاصل، الحاجز الذي فصل بين عالم الداخل الأليف الدافئ المضيء، والخارج المعادي البارد المظلم.

حين اِنتشر الخبر، أصدر المحتل الغاصب أمراً بالقضاء على هذه المتمردة الطائشة، مُتحديّة فرنسا والسنغال.

((.. ادركوا أن الأمر سيفلت زمامهُ نهائياً، وأنهم قد يضطرون إلى اِستخدام عنفٍ تكون عقابيله أكثر وخامة عليهم من الوضع الحالي، وأخيراً تقدم مدير المال . قال : لا حل إلّا التجحيشة، وضحكوا قليلاً .. تداولوا في الأمر وأعجبتهم الفكرة، أعجبتهم حتى أنّهم تخلوا عن أيّ تحفظٍ عليها، ومضوا إلى الشيخ الذي قدم لهم التجحيشة .

في صباح اليوم التالي الباكر كان جدار البيت الخلفي يُهدم، ذُعرت فاطمة في البدء، وأيقظت ركني ليرى ما يفعل الجيران، ولكنهُ ما زاد على أن اِنقلب في السرير على جنبه الآخر تاركاً فاطمة تواجه الجدار الخلفي يُهدم، وأُمّه تغير موقع سجودها دون أن تستجيب لنداءات فاطمة، فقد غاضبتها منذ موقعة الأصص المحطمة .

هتفت، شتمت، لعنت . اِستدعت الصديقات اللواتي كُن يؤيدنها، ولكنهنّ لَمْ يُكُنّ قد اِستيقظن بعد، ومن اِستيقظت فوجئت بالدوريات تسد مداخل الشارع من كل مداخله مانعةً المعتصمات من الاِنضمام إلى فاطمة في اِعتصامها .

رأت فاطمة نفسها وحيدة، زوج نائم، وحماة ساجدة لا ترفع رأسها، وجيران صم، وجدار يُهدم .. لبست ثيابها مقررة أن تتجه إلى الجيران بنفسها تحتج وتستفهم، ولكنها ذكرت قسمها، فأرتبكت البيت يُهدم، وعلى أحدٍ ما فعل شيء وقبل أن تصل إلى حل . كان الجدار يسقط بكاملهِ لتفاجأ على الجانب الآخر بالمختار، وشيخ الحارة، ورئيس المخفر، ومعاون وزير المال، والشيخ صاحب الفتوى التجحيشية . وحين ارتبكت لمرآهم اِنتبهت إلى همهمة ركني إلى جوارها، وقبل أن تُبادلهُ بالجدال رأت شيخ الفتوى – التجحيشة – يعبر فوق ركام اللبن والحجر الساقط بصعوبة ليصل إلى الزوجين ويقول : برّي بقسمك الطاهر يا اِبنتي بألّا تخرجي من بيتك إلّا بعد رحيل السنغال بري بقسمك يا ابنتي واخرجي من بيت الجيران، ومن باب الجيران وبذا لن تحنثي .))[٢٩]

كشف سرّ فاطمة وأنهى معركتها (مدير المال + شيخ فتوى التجحيشة + المختار..) كبار رموز (مدينتها .. وطنها ..) حين هدموا جدارها العازل مكان (الحد) الذي عزل الخارج السلبي بالداخل الأيجابي، لقد حطموّا عالمها الأليف، مملكتها الخاصة، هدموا جدار البيت الخلفي (إيحاء بالغدر والخيانة) طعنوها في ظهرها ولَمْ يتركوا لها مفراً، ركني/الزوج أدار لها ظهرهُ وحماتها غيرت موقع سجادة صلاتها، ثمّ واصلت صلاتها الدائمة .

ناداها الشيخ، أمسك بيدها لتجتاز أنقاض جدارها المهدوم لتعود وتخرج إلى العالم الموحش الوضيع مع السنغال والفرنسيين والسمان الأزعر .

كان جدار فاطمة، حدّها الفاصل المكان الذي شكل حاجزاً بين الداخل (داخل البيت) والخارج (خارج البيت) عبارة عن شيء محسوس، مّدرك للعيان .

الحاجز الثاني/ الحجاب

حجاب فاطمة

يشكل الحاجز أحد أنواع أشكال المنع والعرقلة، منع اِجتياز وتجاوز، حاجز فاطمة الأول كان (جدار بيتها) والجدار على الأغلب يُشكل حاجزاً مطلقاً لا يرتبط بسمات محدودة[٣٠]، الشكل الأخر للحاجز الذي ورد في الرواية والأهم كان حجاب فاطمة، وهو حاجزٌ يختلف عن الجدار، اذ هو غير (مطلق)، إنّما خاص محدود، لا تتعدى قدراتهُ المانعة والمعرقلة قدرات قماش (الشيفون) الذي كانت تضعهُ فاطمة على وجهها، إنهُ حاجز شفاف يمكن للأشياء خلفهُ أن تُظهر أكثر مما تُخفي .... رفعت فاطمة في لحظة معينة حجابها عن وجهها خفية لتجفف قطرة عرق آذت عينيها .

((حين رفعت فاطمة المنديل عن وجهها خفية، ربما لتطرد ذبابة تسللت لما تحت الحجاب، أو ربما لتجفف قطرة عرق آذت عينيها تحت ذلك الحجاب الذي لَمْ يكن سميكاً كحجاب المسلمات المتشددات عادة، بل كان من ذلك النوع الرقيق الذي تضعهُ الشابات المودرن، والمستورد من فرنسا، والذي كانوا يسمونهُ بالجورجيت نصف الشاف. أسدلت فاطمة الحجاب ثانية ربما استجابة لهمهمة الرجل الذي يصاحبها والذي عرف فيليب فيما بعد أنه زوجها، وأنه مدير المال الجديد ...و.. عرف فيليب أن قدره سيشتبك ثانية مع أنجليكا عذابه وعشقهُ وغريتا غاربو هـ..))[٣١]

هذه اللحظة هي التي علقت في ذاكرة فيليب أوغستان، وجه فاطمة وبأدق ملامحهِ، واستقر في ذهنهِ صورةً ثابتةً، ولكون الحجاب حاجزٌ شفاف، فهو يحمل دلالة ثنائية، فمن ناحية هو حاجزٌ مادي، يفصل بين الأشياء، وبالوقت نفسهِ هو قناة واصلة بشفافيتهِ بين ذات الأشياء عن طريق النظر، إذ يمكن النظر من خلالهِ إلى المكان، (مكان الحلم)، فضلاً عن تحديد نوع وحجم هذا الحاجز[٣٢] (الحجاب) الذي يفصل بينهما . رأى فيليب مكانهُ الحلم حين رفعت فاطمة حجابها، حدد نوعهُ، حجمهُ كوّن فكرتهُ الكاملة عنهُ، وعن الطرق المناسبة للخلاص منهُ، حدد القدرة الكافية .

((وقفزت العينان الزرقاوان تهربان به من بؤس البدوي الجائع، وشعر فجأة أن حياتهُ ستظل ناقصة إلى الأبد إن لَمْ يستطع الحديث إليها، ولكن ذلك المكَّاس الذي أصبح مديراً للمال ركني البندقدار .. يجب أن يدخل عالمهم .. يجب .. كيف .. وتمنى لَوْ أنه سأل رئيس المخفر إن كان ركني يلعب الورق .))[٣٣]

لَمْ يكن جمال وجه فاطمة مكانه الحلم، إنّما كانت عيناها الزرقاوان، الصافيتان، رأى فيليب عبر عيني فاطمة (نافذتي الروح)* رأى أعماق روحها البريئة الصافية وهذا بالتحديد ما كان يحلم بهِ، وهو الشخص الذي تحمل روحهُ كل ظلام الدنيا وخطاياها . فلو لَمْ يسقط (ركني وأعوانهُ) جدارها المطلق (جدار بيتها) ما كان لينكشف جدارها الثاني (الشفاف)/الحجاب، الذي لَمْ يكن (الأعداء/الكفار) من أسقطهُ هو الآخر إنّما (ركني، الزوج) الذي كان من المفترض أن يعمل على حمايتها، حجبها، عزلها، منع أية أذيةٍ عنها مهما كانت صغيرة .

((كانت الأسطوانة المدسوسة في الفونوغراف لبارتوك، وكان يجب أن يكون قد سئمه بعد سماعه لثلاث ليالٍ متتالية، ولكنهُ كان أكسل من أن يغير الأسطوانة، وأكسل من إعمال مخه بحثاً عن لحن جديد، فاسترخى، وترك الأسطوانة تدور، وتحمله إلى تأملات الحزن ..أووف هذا الحزن..ولكن هذا الوجه وجه غريتا غاربو .. يا إلهي لَوْ أنهُ ليس في هذه المدينة الملعونة المضطربة بالأعمدة المكسرة، والجدران الغارقة في الرمل، والتماثيل مبتورة الرؤوس، والمعبد المهجور من عابديه لقرون لقال إنها غريتا غاربو شخصياً . أغمض عينيه، فارتفع المنديل عن الوجه زاده سواد المنديل بياضاً، العينان الجارحتان الزرقاوان، كيف وصلت مثل هذه العيون الشمالية إلى هذا المكان المنفي من العالم .. كيف ..))[٣٤]

رأى فيليب أن فاطمة لا تنتمي إلى هذا المكان المنفي،

((كان فيليب يتمنى، ولو أنه كان يعلم انها أمنية مضحكة، لَوْ صحبتهم في رحلة الصيد هذه، تلك الغريتا غاربو المتنكرة بحجاب من الجورجيت، ثم بسرعة أزاح هذه الأمنية ...))[٣٥] أزاحها لأنّه يعرف التقاليد والأعراف السائدة في هذا المجتمع العربي الإسلامي .

((.. وتجرأ زوجها أخيراً تحت تأثير إلحاح الصحفيين وتملقاتهم، فرجاها القبول بتصوريها، ونظرت إليه مفتوحة العينين كليرة فضية، لا تصدق !! ابن البندقدار يطلب إليها الخروج لمجالسة الأجانب، والسماح لهم بتصوريها، ولكنه كرر كلمة سمعها من واحد من الصحفين، وكان للكلمة إيقاع ديني جليل، قال : الضرورات تبيح المحضورات .

لَمْ تفهم فاطمة الجملة رغم إيقاعها الجليل، وظلت على رفضها، وقالت : أنّه يملك حقوقاً كثيرة عليها، ولكن ليس منها الوقوف أمام الأجانب سافرة ليصوروها .. ولما ألح تابعت مكررة جملة كانت قد حفظتها منذ أيام المدرسة فقالت : لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق.))[٣٦] ركني وجد إلحاح الصحفيين وتملقاتهم ضرورات تُبيح محضورات الدين !؟ ومعصية الخالق .

((وكان على ركني إقناع فاطمة بالظهور أمامهم ....رجاها، فهم ينتظرونها والصحفي الفرنسي الكبير يصر على سماع تفاصيل مغامرتها في البادية، والمحافظ ينتظر، ومدير الناحية و.. فيما بعد ستحدثني متنهدة : لست أدري كيف واتتني فكرة هذا التحدي . أكانت رغبة دفينة قديمة، أم أنها تحدي اللحظة ؟ قالت : إن أسفرت أمامهم بناء على طلبك، فلن أحتجب إلى الأبد .. تردد قليلاً، ثم قال : المهم أن يرضوا الآن ..))[٣٧] كان التحدي دائماً الإغراء الأكبر لفاطمة، وركني الآن قدم إليها هذا التحدي على طبقٍ من ذهب، فهل تحدّت ركني حقاً؟ ومن خسر التحدي في النهاية، هي؟ أم ركني؟ . كانت فاطمة المتحدية، لكنها كانت الخاسرة في كل الأحوال، أما ركني فقد خسر في حقيقة الأمر كل احترام ، وبلا حتى أدنى ثمنٍ أو مقابل .

أدركت فاطمة في النهاية سبب المصائب التي توالت عليها، وجدت الحل، عادت إلى نقطة البداية، أعادت لنفسها أول حاجز حماية أُسقطَ عنها، المانع الذي يعرقل العبور اليها ويمنعه، عادت إلى حجابها الحامي، وحاجزها الأول.

((دخلت الممرضة قالت : أعرف مشكلتك مع النوم أتشعرين بالنعاس، أم أعطيك المنوم، فأنت في حاجة إلى الراحة همست بأني في حاجة إلى منوِّم، فمضت لتحضر المنوِّم، ولكنها في اللحظة التي أغلقت الباب من خلفها دخل.

وشهق شيء فيّ، القلب، الغضب، الروح .. الجسد، شهق شيء فيَّ يقول: لا غفران .

ولا إرادياً وجدتني أشدُّ منشفة قريبة فأتحجب بها .. أتحجب ؟ أنا فاطمة السنغال، والضباع، وأوغستان، وبلومبرغ، والمعارض أتحجب ؟ لَمْ يكن أنا من تحجب، كان الرفض، وكان الغضب، وكان الشعور بالخديعة الكبرى .))[٣٨] حجبت فاطمة غضبها ، وحجبت رفضها فلم يكن يستحقهُ ، وهو من أوقعها مع ركني – زوجها بالطبع الذي دفعها لخلع الحجاب ومجالسة الأغراب ، إشترك الإثنان في إيقاعها ضحية لهذه الخديعة الكبرى .

الحد/ الحاجز الثالث

جدار سلمان

أمّا الجدار الأخر الذي مَثّل منطقة الحد الفاصل بين مكانين متناقضين هو (حاجزٌ/حدٌ) من نوعٍ آخر، يعود هذا(الحاجز/الحدّ)، فضلاً عن المنطقتين، أو المكانين المتناقضين الواقعين على طرفيه إلى سلمان (عقله وفكرهُ)، انه عبارة عن الحدّ الفاصل بين منطقتي الشعور واللاشعور، كُلّها أماكن مجرّدة، مُدركة ذهنياً لَمْ تأتِ الإشارة إليها واضحة، بل

مُلغزّة، غامضة إلى حدّ الإبهام، خيوط متشابكة .. حتّى فك النص مغاليقها في نهاية الرواية، ردّد سلمان مصطلحات خاصة بفن المسرح : وهي (خلف الستارة، الستارة، أمام الستارة)، صرّح أكثر من مرّة بأنّ الستارة هي ستارة مسرح، كان يستمع لأصوات من خلفها يصور له عقلهُ مستنتجاً طبيعة الأصوات، ما يحدث خلفها، لَمْ يتجرأ في البداية على أزاحتها، أمسك بها مرّة، وشدّها أخرى لكنها حين سقطت لَمْ يجد خلفها شيئاً .

كان المسرح الذي ذكرهُ سلمان هو مسرحهُ (العقلي/الذهني) الخاص، ستارته كانت (الحاجز/الحدّ) الذي يفصل بين منطقة (الوعي/الشعور) ومنطقة (اللاوعي/اللاشعور)، وبالرغم من وجود نظرية تقول بجهل الإنسان ما موجود في منطقة لاوعيهِ على اِعتبارها منطقة لاشعورية تخضع لقوانين صارمة من الذات العُليا ولاسيما عامل الضمير الذي يُشكل الصمام الذاتي متباين قدرة التحمل، فهو يُكدِّس الأشياء (الأفكار الأحلام) .. داخل هذه المنطقة ويبقيها مكبوتة، ساكنة، لا مرئية .. المشكلة أنّ سلمان كان يخزن في هذه المنطقة كل مخاوفهِ، آثامهُ وخطاياهُ، التي سبق أن اِرتكبها أو فكّر في اِرتكابها، كانت منطقة خطرة تتمتع بالحماية، والخصوصية والسرية إلى أقصى حَد، كانت ذاكرة جديدة مخّتلفة عن ذاكرته التي عَرفها وألِفها طوال الستة عقود من حياتهِ، فيه نجد كما يقول باشلار : إنّ مؤلف العمل الفني يطرح فيه مشاكل الخيال الخلّاق حيث الوقائع لا تُفسر القيم، ففي منتجات الخيال (الشعري) تحمل القيم جدّةً، تجعل كل ما يمت إلى الماضي ميتاً بالمقارنة، عندها يجب إعادة تخيل الذاكرة، لآن في ذاكرتنا أفلاماً دقيقة يمكن قراءتها فقط ؛ حين تُضاء بالضوء الساطع للخيال..))[٣٩]

الراوي الشفاف في رواية (لَوْ لَمْ يكن اِسمها فاطمة) أورد لنا كيفية تَمثُّل هذه التجربة، وبمراحلها المتسلسلة، خَصّ بها سلمان بنْ فاطمة، والمخرج البارع – رغم اِفتقارهِ لأي نتاج فني – فقد مَثّل لهُ عرض القناة الفرنسية أكبر إغراء ممكن وهو في هذا العمر، فرصة ذهبية لتحقيق حلم العمر – كلّهُ .

كان سلمان على المحّك، فإخراج هذه الأفلام سيمثل لهُ وكما يقول شكسبير (أن يكون أو لا يكون) ...((**لَمْ يكن يحلم بهذه الموافقة السريعة، ولم يكن يحلم بهذا التمويل السخي ..ولكنهم وافقوا، وصرفوا لهُ سلفة كبيرة تموّل اِستعدادهُ لوضع السيناريو التقريبي للفيلم الأوّل .**

تأمّل النافذة مسدلة الستارة ورأى النور الحليبي يتسرب منها، وأدرك أنّه قد تأخر في نومهِ حين لَمْ توقظهُ العصافير . اِهتزت الستارة مع قرقعة سيارة عابرة، فإندفع سوطٌ من نورٍ قبيحٍ قاسٍ صحرواي عارٍ دون خجل يصفع عينيه، و... رأى البرق ثانية ...))[٤٠]

كان سلمان فنانٌ من النوع الخلاّق .. في ذاكرتهِ فقط . حيث أكمل حلم يقظتهِ هذا بالشكل التالي : ((**أحدّ النظر يحاول اِختراق الظلمة . كان يريد رؤيتهُ ثانية ... كان يُحدّق في الظلمة، وكأنّه يأمرها بالانقشاع، وبهدوءٍ تمنى لَوْ يسمع ما يقولهُ ذلك الرجل الغاضب وساخراً أدرك سلمان أنّ فيه شيئاً من ساحر لأنّهُ ما أن تمنى أن يسمع ما يقول الرجل الغاضب حتى توقف كلّ شيء*، كلّ صوت آخر . توقف الرعد، وتوقف عزيف البَرَد على السطح الصفيحي، وتوقفت البقبقات، ...))**[٤١]

كان هذا خيال سلمان الخلّاق، نوعٌ من أحلام اليقظة التي تتولد فيها اِبداعاتهُ (فِلمٌ) يولد في منطقة الخيال، وهو المخرج الذي يتحكم بكل المؤثرات (صوتية، صورية، ...) وكأن لديه طاقم تصوير أفلامٍ كاملٍ ..في ذهنهِ .. حتّى أنّ ذاته الأخرى خرجت عن حدود سيطرتهِ في لحظةٍ كان فيها منصتاً .. ((**أنصت متلهفاً يُريدُ سماع ما يحدو به، يريد فهمهُ، واِنتبه إلى أن أصابعهُ كانت تبحث ملهوفة عن قلمٍ تُسجل به ما يسمع . وتوقف ساخراً**))[٤٢] هنا حاورتهُ ذاتهُ الأخرى (شخصيتهُ الأخرى) قائلة : ((**سلمان ما الذي تفعلهُ . ما الذي تفعلهُ ؟ عِش كما يعيش هذا الرجل، اِقفز إلى**

الساحة كما قفز هذان الآخران . إدبك كما يدبك، وأحدُ كما يحدون . عش لحظة الفرح، عش لحظة الإندغام مع الطبيعة، مع فرح الإنسان في أن العاصفة اِنقضت . و..تمنّى لَوْ يفعل، ولكن ساقيه كانتا مكبلتين، مربوطتين، ممتنعتين على المشاركة في الرقص والحداء، ..))[٤٣]، كان سلمان من النوع الهادئ الخاضع المستسلم والمنقاد، لا يتشاجر، لا يحدو، لا يرقص، ...ولا ... ولا ... ولا يُلطّخ ثيابهُ بالوحل، أمّا حين ينطلق خيالهُ في وقت أحلام يقظتهِ، فالجانب الآخر منهُ (شخصيتهُ الأخرى) المكبوتة كانت على عكس ذلك تماماً فقد كانت بالغة .. الجموح، إشارة إلى خيالهِ الفني الإبداعي الذي لَمْ يَرَ النور.. .

يقول باشلار عن هذا .. " في منتجات الخيال الشعري تحمل القيم جِدّةً تجعل كلما يمت إلى الماضي ميتاً بالمقارنة عندها يجب إعادة تخيل الذاكرة، لأن في ذاكرتنا أفلاماً دقيقة يُمكن قراءتها فقط، حين تُضاء بالضوء الساطع للخيال، فهو عندها – يُعاني – لا يخلق هلوسات سمعية، يربط الصور – بتوهج – في فترات الصمت والظلال فتخرج (همهمات) أو (منمنمات) صوتية صغيرة .. تحتوي الكون، العالم كُلّه الذي يتكلم بنعومة، إنّه يحدد ما وراء الإدراك الحسّي.."[٤٤]، في الرواية تكررت هذه الفكرة (التي طرحها المؤلف – الذهبي) في كلِّ مرّةٍ خرج بها سلمان من (الحقيقة/الشعور والواقع) إلى عالم اللاشعور مجتازاً بها جِدارهُ الذهني الخاص، إنها الرواية *التي تكلم عنها أرسطو، رواية مميزة، من نوعٍ خاصٍ، لا تحتاج إلى تمثيل وممثلين أو – بالأحرى – مسرحية لا تحتاج إلى تمثيل وممثلين، إنها المسرحية التأملية ذات النزعة الفلسفية الخالصة، سلمان كان يقرأ أجزاءً من مخطوطات قُدِّمت لهُ، لكن الجزء الأكبر مما روّاهُ لنا كان مما أسقطهُ هو على هذه المخطوطات، حين لامست الحوادث تخوماً خطرة أحسها سلمان، اِستشعر فداحتها.. لذا كان يُشيح ببصرهِ عنها، وعندها تبدأ روحهُ القلقة، المضطربة تُصارع أمواج الطوفان وَسَيلهُ العارم، عالم سلمان في خطر كانت ((فاطمة)) بكل رموزها هي عالمهُ، عندما يواجه الإنسان وعالمهُ الخطر (فالشاعر/الأديب) وحده القادر على أن يدلّنا عليه في خطابهِ الشعري، ففي لحظة الإقتراب القصوى؛ يستطيع سماعهُ، فهو يتوقع سماعهُ في شكل همهمة أو قعقعة (القصيدة/الرواية) الجانبية[٤٥] . سلمان كان يسمع مثل هذه الأصوات كُلّما لاحت لهُ رياح الخطر، فهو يُصغي فإذا(همهمة وتمتمة، رّغاء وهرهرة ..)، استخدم المؤلف (خيري الذهبي) الخط (الغامق/المائل)، دليل على الاضطراب...دليلٌ على اضطراب سلمان .. فهو عندها يكون قد خرج عن حالة القراءة العادية، وبدأ في ذهنهِ مسرحيتهُ التأملية الفلسفية الخاصة .

موقعٌ خطير، مخيف، فهو وسطٌ بين العقل والجنون، تبدأ عندها (أنطولوجيا الحدس) فيترافق الهمس مع الصخب، إنّها حالة مشحونة بترقب سماع الأصوات، عندها سلمان ينبغي أن يتيقظ لأبسط الأصوات، لأنّها تتحول إلى دلالات قبل أن تُصبح ظاهرة، وكلما ضعفت الدلالة تعاظم المدلول، إنّه التطرف الموجود في هذا الكون، تعود هذهِ الدلالات، وتعود..، تتكرر ..، تتكرر إلى ما لا نهاية دون أن تنتهي (القصة/الرواية)، إنها رواية بقابلية غير قادرة على الوصول إلى النهاية، لماذا ؟ وهل يُمكن لأي (قصة/رواية) أن لا تكون لها نهاية ؟ نعم، إنها الرواية التي اِنتهت حين تجذّرت في وعينا[٤٦].. إنها أشبه بكتاب الرمال* الذي لا يصل قارئه ابداً إلى نهاية .. كما لا يستطيع العثور على الصفحة التي طالعها في وقتٍ سابقٍ على الرغم من حملها رقماً محدداً .

سلمان – هو الآخر – كان يفقد لا الصفحة التي قرأها وحسب وإنّما كان يفقد المخطوط بأكملهِ .

فاذا كانت الصفحة دليل المعرفة، العلم، وما فيه من غرابة ومن رعبٍ أحياناً، فالمخطوطات رمز للوثائق التاريخية، فهل المقصود هنا أنها دليلٌ على الماضي، على التاريخ وأحداثهِ، على غرابتهِ أحياناً والرعب من (تحريفهِ) لا من ضياعه فحسب .

أحسَّ سلمان بالرعب من فكرة (محاولة تشويه) صورة تاريخ .. امّهِ – فاطمة – المرأة التي اِعتقد أنّها ماتت في السيل الذي اجتاح قافلتهم على طريق عرفات، كان وهو يقرأ يُعيد تخيل الذاكرة، كان يقرأ مخطوطات تحكي عن فاطمة، عن ماضٍ لها يختلف تماماً عن الماضي الذي يعرفه هو، لذا فقد كانت الأحلام والأفكار والذكريات تُحيكُ نسيجاً واحداً، تحلم الروح وتُفكر ثمّ تتخيل .. ((عندها أقل صوت قد يمهد لكارثة، أمّا الرياح فتمهد لفوضى شاملة)).[٤٧]

جاء في قصة شهيرة لـ (الن اِدغار پو)* ما يُشبه رواية (لَوْ لَمْ يكن اِسمها فاطمة)، فهي عن امرأة ميتة في القبر .. لا تريد أن تموت، فالبطل يقرأ كتب قديمة تحكي عن ماضٍ لها، لكنهُ مختلفٌ تماماً عن ماضيها الذي يعرفه (الحالم)، لذا فهو يدخلنا إلى عالم من الأصوات المستحيلة ... إنها أشبه بالهلوسات السمعية، تجعل (الحالم/البطل/قارئ الكتب) يحدد ما وراء الإدراك الحسي، يزداد الوعي، لكن ليس بالعلاقات بين البشر، إنها المشلكة الإنسانية (تنتهي/تذوي)، إذن فالكون كله مهدد بالخطر، كل شيء يعيش حالة ما قبل الزلزال، البيت مهدد بالسقوط تحت ثقل الجدران، وحين تنهار هذه الجدران سوف تصبح قبراً للمرأة الميتة[٤٨].

ف (ان تموت فاطمة) أمرٌ لابدّ منه، فعندها ستتحول إلى .. ((**.. جرع جرعة من كأسه يفكر، قال : هل الأم الميتة أُم ؟ أم أنّها وقد ماتت فقد تحولت إلى فكرة .. إلى تاريخ، إلى كلمة ... لَمْ تعد حياة .. لقد صارت كلمة ... فهل تحاكم الكلمة كالحياة ؟ .. أليست هذه هي فاطمة ؟ فاطمة ماتت . تحولت إلى كلمة، لغة .. تبقى منها كلماتٍ تتحدث عن عواطف عاشها قبلها الملايين، ويعيشها الآن الملايين وسيعيشها حتى بعد أن تصبح أنت نفسك رماداً الملايين أيضاً ..**))[٤٩]

هل سيُحاكم سلمان فاطمة ؟ هل يترك الستارة مسدّلة ؟ ستارة مسرحهِ العقلي ؟ هل كان سلمان الممثل الوحيد الذي قرأ الرواية للجمهور من على خشبة المسرح ؟ أم كان هو الجمهور، والجمهور الحقيقي هو الذي شغل لا خشبة المسرح وحسب، وانما الخارج (خارج المسرح) والعالم والدنيا، لِمَ لا فالعالم كما قال شكسبير : عبارة عن مسرح كبير وكل الناس فيه ممثلون .

على لسان سلمان جاء : ((**.. توقف قليلاً يعوّد عينيه على الضوء المخضرِّ حين سمع تلك الأصوات الغريبة، كانت لهاثاً، كانت فحيحاً، وكانت نحنحة، وكانت هنهنة . توّقف قليلاً تساءل عن هذه الأصوات حين فغمت أنفه الرائحة الجارحة ...**))[٥٠] كانت هذه المنمنمات الصوتية أشبه بإشارة لبدء مرور سلمان وإنتقاله من القراءة إلى التخيل(الخيال)((**..تمالك نفسهُ وأمسك بالكأس يحاول أن يفهم ما يجري . نظر إلى حذائهِ المغبر قليلاً، ولكن لا دهن عليهِ، تفحص ثيابه التي أصابها رشاش دهن المتنازعين . فوجد ألّا دهن عليها . أصاخ جيداً يبحث عن اللهاث والفحيح، والنحنحة، والهنهنة، ولكن الصمت الذي رشحتهُ أشجار الحديقة وستائر القاعة تركت على القاعة صمت المعابد الساكن .**))[٥١] لأنّه حينها عاد إلى الواقع ، فلم يجد آثار ما حدث في وقتٍ سابقٍ . ((**تنهد وهو يرفع الأوراق من الطرابيزة الصغيرة إلى مسافة تسمح لهُ بالقيام، قام، وما كاد حتى سَمِعَ هريراً بعيداً، فاقشعر جسدهُ، كان الهرير ضعيفاً، ولكنه قريب، قريبٌ جداً . ترك رجليه تتحركان باتجاه الصوت ليجد نفسه يتجه إلى الستارة . توقف ملاصقاً لها يتسمع .. كان في واحدة من تلك الحالات المترددة ما بين أدنى الثمالة، وأقصى النعاس، وأعمق التشتت ... كان يشعر بنفسه مسوقاً . من السائق ؟ لا يعرف . إلام يُساق ؟ لا يعرف، وكل ما كان يشعر به أنّه ليس في كامل وعيه ولا تمام إدراكه . بهدوء خالط الهرير بعض نحنة، وبعض فحيح، وبعض هنهنة، فتساءل : مالذي يجري .**

فجأة امتلأ بقوة لا يدري مصدرها، قوّة جعلته ينقض على الستارة، ويشدّها، فإذا بها تنشق إلى الجانبين : كستارة مسرح .. تمتم .))[٥٢] قرر أن يكتشف حقيقة الأمر ، كان بحاجة لمعرفة الحقيقة من الخيال . **((أطبق الستارة مرعوباً، فعلاً الرّغاء .. جذب الستارة برفق يتأكد إنّ كان ما رأى صحيحاً فتسرب الهرير، والفحيح والنحنحة، والهنهنة حين سمع نقراً على باب الغرفة وراءهُ، فالتفت وحين إلتفت سقطت الستارة مسدلة على مشهد القَرَم العظيم ....**

... كان الصالون من خلفهما معتماً تماماً . أغلقت الباب، واختفت . لَمْ يجرؤ على العودة إلى الستارة والنافذة والقعود .. اختفى الهرير، والنحنحة، والهنهنة . عاد إلى التشكك بحواسه .

لابدّ أنه الكوكتيل اللعين . قالها وهو يرمق الكأس الفارغ .

عاد إلى مجلسه، إلى المخطوط، وهاجمهُ السؤال : فمن هي فاطمة إذن . فاطمة مداعبة الشعر وقبلة الجبين. وما هذا كلّه إلّا خيال متسرب من ذاكرة لا يعرفها غيري.))[٥٣] إنها ذاكرته البعيدة ، التي توارت إلى أعمق أماكن الذاكرة ، حتى ظنّ أنها لَمْ تكن موجودة أصلاً . **((أخذ سلمان يأكل في شهية، ولكن ما حكاية هذه المدينة وكوابيسها، أيمكن للقعود الساتيريكوني أن يكون من البداية وحتى النهاية مجرد وهم أو هوس، أو كابوس، أو حلم يقظة، أو هذيانٌ ثمل مفاجئ ... أيكون ما رأى بالأمس واحداً من هذه الهذيانات ..و مذكرات فاطمة ؟ وعرض غسان ؟ ... أفيمكن لكل أحداث الليلة الفائتة إذن أن تكون مجرد هذيان، أيمكن لكل ما حدث أن يكون مجرد ألاعيب خيالٍ مريض، محموم، هاذٍ))**[٥٤]، ثمّ تكررت حادثة سماع همهمة الأصوات في الرواية [٥٥].

سلمان كان قد اِرتضى لنفسهِ حياة (الهدوء والسكون) ترك (حاجزه/ستارة مسرحيتهِ) مسدلة فيما مضى من حياتهِ، بقى واقفاً على رصيف الحياة، يراقب ..، لَمْ يدرك أنّه كان أشبه بالذي اتخذ لنفسهِ (مكاناً/كرسياً) من كراسي جمهور المسرح، (المتفرجين)، انغلق عليه هذا (المكان/الدور)، فبقي متفرجاً – فحسب – صنع لنفسه وبنفسهِ من ستارتهِ العقلية الشفافة صرحاً قوياً زاد من سماكتهِ وصلابتهِ، حتى أضحت فكرة عبورهِ شبه مستحيلة، في النهاية اِجتاز سلمان صرحهُ العالي فقد كانت أصالتهُ العربية بجذورها العريقة أقوى من كل الإغراءات، أدرك في النهاية تأخره في أداء واجباتهِ تجاه(وطنهِ الأم، تاريخه، عقيدته ...) ... أدرك أخيراً خطورة ما يحدث، دمر سلمان الحاجز، وعبر إلى المكان المقابل، مكان الحياة الحقيقة، وأدرك ما ينبغي أن يفعلهُ فيها، لذا فقد خرج يبحث عن سميحة، عن يوسف .. ترك المدن الميتة (الأثرية) وعاد إلى المدن الأخرى علهُ ينقذ فيها ما يمكن إنقاذهُ من هذه الدول، الشعوب، مدن العصر الحديثة.

الحاجز الذهني/العقلي – العبور

حاجز (سلمان) لم يشبه حواجز فاطمة إنّما كان حاجزاً من نوعٍ آخر، وبالرغم من كونهِ لا مرئي (لا يمكن رؤيته) فهو عبارة عن حاجز ذهني لا تدركهُ الحواس، إلّا أن قدرتهُ على (التأثير/السيطرة) واسعةً وكبيرةً جداً .

إنّه حاجز عقلي، حاجز المواقف والأفكار، يفصل بين الحقيقة والخيال بين الشعور و(اللاشعور) وهي المنطقة التي ينتج عنها الإبداع الفني، إنها منطقة الحلم . يحلم الإنسان دوماً بمكانٍ آخر[٥٦] يشترط فيه أن يكون مربوطاً بالطموح وبالمستقبل، إنّه المكان الإيجابي فالخيال محل الأفق، التعبير والتجديد، الثورة[٥٧] .

كانت المخطوطات بالنسبة لـ (سلمان) الوسيلة التي نقلتهُ في رحلة إلى أعماق ذاتهِ، (الذهنية/العقيلة)، حيث الجدار العازل الذي رمز لهُ (بالباب الحجري) في القبر العمودي الذي دخل فيه (على اعتبارها منطقة تاريخية أثرية) مات ساكنوها منذ أمد بعيد وقُبروا فيها .

كان كلما قرأ من المخطوطات كلمّا همّ باكمال رحلتهِ، حيث تتوقف قراءتهُ الفعلية، وتبدأ في غمرة السكون والتأمل في الستارة قراءتهُ الذهنية من ذاكرة بعيدة لا تشبه ذاكرته المعتادة، أموراً اِختزنها عقلهُ دون أن يعي ذلك، إنها أشبهُ بالذاكرة المخفية داخل أدراج وخزائن العقل المقفلة، التي لَمْ يكن يعلم بوجودها، أو لعلهُ كان قد نسيها وطواها إلى غير رجعة ولاسيما حين فضّل البقاء مراقباً على رصيف الحياة، يعرف أنّه لا يملك جرأة اِجتيازها. **((قال الأخر : تعال وجذبهُ من يدهِ شابكاً ذراعهُ بذراعهِ كصديقٍ قديم دافعاً بيدهِ خيوطاً من خرز مدلاة على شكل باب في نهاية الحديقة جاذباً سلمان وراءهُ، وما كادا يدخلان حتى وجد سلمان نفسه في مشهدٍ من مسرحية لَمْ يعدَّ لها...))**[٥٨] أدخله غسان مسرحه العقلي الخاص ، فقد كان وسيلة لدخول هذه المنطقة المحمية المنيعة . **((..تحوّل الصمت إلى طنين داخلي، طنين يطن في الرأس . إلتفت يبحث عن غسان، ولكنهُ لَمْ يكن هناك . اِستدار يبغي الباب ليعود إلى القاعة الأولى، ولكن لا باب . أين الباب))**.[٥٩] كان عليه وحده الانتقال والعبور، بالرغم من صعوبة الموقف، فعدم وجود باب إشارة إلى عدم وجود مخرج جاهز، لذا فقد كان عليه أن يصنع بابه الخاص . **((.. انتبه إلى أنّه يحدّق في الستائر المسدلة بقوة . أكان يسألها الجواب . أم كان يسأل غسان من ورائها الجواب . انّه وحدهُ من يملك الجواب ..))**[٦٠] غسان لم يكن يملك الجواب، والضمير هنا يعود على سلمان في قوله : إنّه وحدهُ من يملك الجواب. **((مضى إلى الباب، فتحهُ ليُفاجأ بالصالون العتم، العتم تماماً .. تقدم .. ولكن أين مفاتيح النور .. كان يبحث عن الجدار، فعلى الجدار دائماً مفاتيح النور .. لا جدار .. دهليز يؤدي إلى الصالون الكبير، ثم يتفرع الصالون إلى عدد من الغُرف ...))**[٦١]هكذا تلمس سلمان طريقهُ في العتمة .**((الستارة السميكة تحجب النور، وتحجب الظلمة، الستارة السميكة قاطعة الصلة بين الغرفة – المكان – المقرأ، وبين الخارج – الباحة – الظلمة . الستارة السميكة التي كان سلمان يحدق فيها شبه مخدّر، شبه نائم، شبه مصدوم ..))**[٦٢] ستارته العقلية السميكة وقد آن أوان إسدالها . **((.. ما هذا كلّه إلّا خيال متسرب من ذاكرة لا يعرفها غيري ..))**[٦٣] امسك هنا بالدليل القوي، فلا أحد يعرف هذه الذاكرة غيره.**((التفت سلمان، وكان غسان إلى جانبهِ مباشرة .. شبك ذراعهُ بذارع سلمان في لطفٍ قريب حميم، وقادهُ إلى عمق القبر ليفاجأ بدرج جديد عبراه إلى باب صخري ..))**[٦٤] لو لم يصل عمق القبر لما استطاع اعتلاء الدرج وصعودهِ ثم العبور إلى الباب الصخري . **((..بحث عن مختبئ، عن متخفٍ، عن معابث ..ولكن الغرفة كانت صامتة كالقبر .. القبر؟))**[٦٥] كانت هذه الغرفة مقبورة في عمق ذاكرتهِ . **((... وضع الأوراق من يدهِ .. ما الذي يجري .. من هو غسان؟ .. اتجه إلى الدهليز . العتمة الرمادية ورائحة الغبار الخفيف المعلق لَمْ تحركهُ الريح منذ زمن .. التفّ مع الدهليز . كانت الباحة .. تقدم إلى الباب الذي يقود إلى خارج البيت، لكنهُ لاحظ أنّه يدخل في عتمة دهليز جديد .. تقدم في دهليز لَمْ يذكر أنّه قد عبرهُ من قبل ، ولكنه يعرف بطريقة غامضة ألّا بدّ من عبورهِ للخروج من هذه المتاهة .**

تقدم وإذا به يدخل في مزيد من العتمة .. أمعن التقدم ليجد درجات حجرية مألوفة بشكل ما .. لقد مشى على هذهِ الدرجات من قبل . تقدّم وإذا بالباب الحجري الكبير، دفعه، فاندفع، وإذا به بالمدخل الحجري المقبب الكبير للقبر العمودي .

شهق غير مصدق : أين أنا . .القبر العمودي . أنا ؟ كيف ؟ إلتفت إلى الوراء . كان الباب الحجري الكبير قد اِنغلق ثانية، لَمْ يشعر بحاجة إلى فتحة أو إلى العودة، بل صعد درجات جديدة اخرى ليجد نفسهُ هذه المرة في الصحراء الصريحة الواضحة الممتدة . مسح المكان يتفحصهُ . قبور عمودية أخرى على مقربة، وعلى مبعدة...))[٦٦]

أخذهُ غسان في رحلة عجائبية – هكذا بدا لنا في الرواية – إلى جزيرة خضراء مدارية، جنة أرضية خضراء وسط بحرٍ من الصفرة، كانت المنطقة (الصفراء/الصحراوية) هي صحراء ذاتهِ الخاوية القاحلة، وكانت هذه الجزيرة منطقته (الحلم/الخيال)

فائق الخصوبة الذي لا يليق إلّا بفنانٍ – مبدع، كانت منطقة كثيفة حدّ الاحتقان دلالة على إبداعهِ المكبوت المحتجز فيها كانت هذه المنطقة من اللاوعي ظاهرة ومخفية في شكل الكتابة التي اِتخذّت اللون الغامق شديد السواد مع شكل (الحروف/الكتابة المائلة) ، المتموجة للدلالة على شعور (سلمان) القلق المتأزم، فضلاً عن توتر هذا المكان، غموضهُ، رعب فكرة الولوج اليهِ أو حتّى الاقتراب منهُ، مكان مثّل (فوبيا) (سلمان) وفي ذات الوقت (يوتوبياهُ) المفقودة . مكان تلاطم امواج البحر وهي تسير ثائرة، تضرب أحجار الساحل الصخرية بقوّة محاولةً التأثير فيها، وصفهُ سلمان بالمكان المسرح حين اِستعار لهُ (أدوات/مصطلحات) مسرحية منها (أمام)،(خلف) ، (ستارة سميكة، ستارة المسرح، أمام الستارة، خلف الستارة ...) ، كان المسرح كاملاً (بجمهورهِ وخشبتهِ وستارتهِ وممثليه) داخل عقلهِ .

نزل إلى الخزائن داخل القبور العمودية، عبر القباب والدهاليز، الممرات ..نزل سلالم وأدراج ..، حتى وصل إلى فضاء العتبة الذي يصل بين مكانين متناقضين[٦٧]، وقف عند النقطة الحرجة بين الحياة والموت، حياتهُ وهو حي، وحياتهُ وهو ميت، خاض سلمان صراعاً محتدماً مع حاجزهُ العقلي، جدارهُ الصخري العمودي للدلالة على شدة اقتراب المكانين المتضادين وعدم وجود مسافة تفصل بينهما، فضلاً عن كونهِ تعبيراً عن امتدادِ عوامل القهر والاحباط والإستلاب التي تضرب في اعماق الواقع، القبر كان بؤرة مكانية (لسلمان) حيث قُبرت أحلامهُ، لذا فقد اِحتاج إلى نزول، هبوط حدّ العمق دلالة على اِنغراز وثبات وبعد المكان في ذهنهِ، أمّا الدهليز، الممر، الأنفاق والمماشي، كلها أماكن اِضطرّ سلمان في النهاية إلى اِجتيازها (هي فضاءات تتخذ من دلالتها اللغوية معناها فالمرور والمشي يعنيان حركة متواصلة نحو هدفٍ ما، يمر الإنسان خلال الممرات وهي أماكن قلقة مروراً سريعاً ثمّ يغادرها فهي رمز لحالات العبور السريع، هي فضاءات عامة يستخدمها كل الناس)[٦٨] الدهليز مكان عبور منخفض ومظلم يلجأ إليه الإنسان عندما تنغلق أمامهُ المنافذ الأخرى التي تصلهُ بالخارج[٦٩] اِجتاز سلمان الممرات والدهاليز، ثُمَّ عبر السلم صعوداً والسلم وسيلة الإنسان الذاتية للتغلب على العقبات وهو وسيلة للوصل إلى القمة[٧٠] استمر ماشياً حتى عبر حواجزه الذهنية، صعد إلى الأعلى ليجد أنّه كان يعيش داخل (قبر أفكارهِ)، لقد عَبَر سلمان واِجتاز، فالعبور في جوهرهِ بحثُ الذات عن تحقيق كينونتها[٧١]، إنّه اِنعكاس لحالة القمع والاستلاب، مدى وقسوة القهر، لدرجة دفعت كل اِنسان (رمز لهُ سلمان) ببناء سجنهِ العقلي الخاص الذي دفن فيه أحلامهُ وآمالهُ، كل ما يمكن أن يُثير فيهِ دافعاً للثورة والتمرد على التغيير ..

عاد سلمان أخيراً إلى (ذاتهِ/داخلهِ) تلمَّسَ في شدة الظلام مكامن الثورة، أزال القناع عن الحقيقة فظهرت لهُ المدينة بواقعها المريض، مدينة أموات لا حياة فيها، ولأن المكان يأخذ حيويتهِ من ساكنيه، فقد أضحى هو الآخر مكاناً ميتاً، مدينة ميتة خاوية، صرخ سلمان عندها منادياً غسان، ولكن لَمْ يجد غسان، فلم يكن هناك (غسان) بل كان (شيطانهُ الداخلي/تمرّدهُ الذاتي) الذي يدعوه دائماً للثورة، والعصيان، اِنتظرهُ سنوات طويلة، حتى يكبر، ينضج، ويأتي إلى هذا المكان، هذا الشيطان هو رمز لرفض الإنسان الخضوع والاستسلام، رمز لرفض السلطة الطاغية من الإنسان على الإنسان، فلا سلطة إلّا للخالق، ولا خضوع واستسلام إلّا لله وحدهُ، وإلّا تحول عندها الإنسان إلى عابدٍ للأوثان مشركٍ مُلحد .

بعد رحلتهِ هذه غادر سلمان رصيف الحياة حيث اِعتاد أن يقف مراقباً طوال حياتهِ، قرر النزول، عبور الشارع واِجتيازهُ، خرج يبحث عن سميحة، يوسف، غادر هذه المدينة الميتة وهذا المكان الصحراوي القاحل إلى مدنٍ أُخرى تضجّ بالحياة .

الهوامش

(١) جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان : ٨١ .

(٢) م.ن : ٨٢ .

(٣) جدل الحداثة في الشعر العربي (دراسة)، خيرة حُمر العين، ١٢٤ – ١٢٥ .

* الأرض الخراب أو الأرض اليباب، عنوان قصيدة شهيرة لـ ت.س. إليوت، مكونة من ٤٠٣ أبيات ، من أدب الولايات المتحدة من أصل انكليزي، حملت ذات الأفكار (عن موت الإنسان وهو حي) نتيجة الثورة الصناعية والفكر الماركسي الذي ساد العالم آنذاك . تعتبر هذه القصيدة واحدة من أهم الأعمال الكبرى التي مثّلت أساس الحداثة فضلا عن (عوليس لجيمس جويس والصخب والعنف لفوكنر) حيث تمثلت فيها شعرية جديدة منطلقة من جميع المنابع الغنائية في التراث الأنكليزي ، المعجم الأدبي، جبور عبد النور : ٥٩٩ – ٦٠٠ ، وينظر : الحداثة الشعرية، محمد عزام : ١٧ – ٣٠ .

(٤) الرواية : ٨٥ –٨٦ .

(٥) جماليات المكان ، ت: غاستون باشلار: ١١٦–١١٧ .

* وينظر : اسطورة البعث الفرعونية حيث يلتحم الشعب كله من حوله في كتلة ادمية واحدة ويبعث بانبعاثه امة زعموا انها ميتة منذ قرون مع أنها – والأهرام هي الشاهد – الأمة التي اتقنت منذ فجر الانسانية صناعة الخلود، عقدة اوديب في الرواية العربية، حلقة المرأة التي تُبعث وتحيي: ٩٨ –٩٩ .

(٦) جماليات المكان ، ت: غاستون باشلار : ١١٩ .

(٧) م.ن : ١١١ .

(٨) الرواية : ٣٠ .

(٩) م.ن : ١٣٥ .

(١٠) م.ن : ٢٣٥–٢٣٦ .

* بطل الرواية الذي ذهب إلى خمسة نماذج لإقطاعيين أثرياء يشتري منهم أرواح من ماتوا ودفنوا من الفقراء الفلاحين، فاذا هم يُساوموهُ بمختلف الطرق للحصول على أعلى سعرٍ ممكن .

(١١) رواية (الأرواح/النفوس) الميتة لمؤلفها نقولاي غوغول ، من الأدب الروسي ، المعجم الأدبي : ٤٠٦ – ٤٠٧ – ٤٠٨ ، وينظر: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر : ٨٥ .

* تعاني الهوية من حالة استلاب حقيقية وذلك عندما تتعرض لتأثير نظام من العمليات الخارجية والتي تعمل على احداث تغييرات عميقة في جوهرها، الهوية، ت: اليكس ميكشيلي، تر: علي وطفة، ٦٢ .

(١٢) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، حسين بحراوي : ٣٣ .

(١٣) الرواية : ٩ .

(١٤) م.ن : ١٤ .

(١٥) م.ن : ٤٧ .

(١٦) جماليات المكان، ت: غاستون باشلار: ١٣٤–١٣٥ .

(١٧) م.ن : ٢٤ .

(١٨) جماليات المكان، ت: غاستون باشلار : ١٢٤ .

(١٩) نقلاً عن: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، شجاع مسلم العاني ج/٢: ١٠.
(٢٠) المكان في روايات غالب هلسا، سحر ريسان، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية التربية/قسم اللّغة العربية، باشراف د. ابراهيم جنداري ود.عبد الستار عبد الله، ٢٠٠٤م : ١٥ .
(٢١) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) : ٣١ .
(٢٢) الرواية : ٩ .
(٢٣) جماليات المكان ، ت: غاستون باشلار : ١٦٢ – ١٦٣ .
(٢٤) م.ن: ٩١ .
(٢٥) الرواية : ١٠٣ – ١٠٤ .
(٢٦) م.ن : ١٠٧ .
(٢٧) جماليات المكان، ت: غاستون باشلار: ٨٤ .
(٢٨) الرواية : ١٠٦–١٠٧–١٠٨ .
(٢٩) م.ن : ١٢٨ –١٢٩ .
(٣٠) المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨ – ١٩٨٠)، سعود احمد يونس، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية، باشراف : د.بشرى البستاني، ١٩٩٦ : ١٠٢ .
(٣١) الرواية : ١٢٣ .
(٣٢) م.ن : ١٠٤ .
(٣٣) م.ن: ١٣٤ .
* في الفلسفة تمثل العينان نافذتان للروح . أمّا اللون الأزرق فهو لون السماء النقية الصافية .
(٣٤) الرواية : ١٣٢ .
(٣٥) م .ن : ١٤٥ .
(٣٦) م.ن : ١٨٢ .
(٣٧) م.ن : ١٩٨ .
(٣٨) م.ن : ٢٢٦ .
(٣٩) جماليات المكان، ت: غاستون باشلار: ١٦٤ .
(٤٠) الرواية : ١٠ –١١ .
* الصمت فيه هبوط إلى الذاكرة، جماليات المكان، ت: غاستون باشلار، تر : غالب هلسا : ١٦٥ .
(٤١) الرواية : ١١ .
(٤٢) م.ن : ١٣ .
(٤٣) م.ن : ١٣ .
(٤٤) جماليات المكان ، ت: غاستون باشلار: ١٦٤ .

* أرسطو لَمْ يتكلم عن الروايات، فهي لَمْ تكن موجودة في زمنه، إنّما كلامهُ كان عن المسرح . وبالذات عن المسرحية المقروءة التي تستغني عن الحركة وهو عنصرٌ فنيٌ مهم، لذا فهي تتمثل في أذهاننا عند قراءتها عن طريق الحوار والصراع . الأدب وفنونهُ، : ٢٤٧ .

(٤٥) جماليات المكان، ت: غاستون باشلار: ١٦٥ .

(٤٦) م.ن: ١٦٤ .

* كتاب الرمل/الرمال، قصة للكاتب الارجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩ – ١٩٨٨)، دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي : ٢٣١ .

(٤٧) جماليات المكان ، ت : غاستون باشلار: ١٦٤ .

* في حوار مع خيري الذهبي أبدى فيه إعجابه الشديد بهذا الكاتب، وما استطاع من توظيف لمختلف النظريات الحديثة ولاسيما في علم النفس البشري في رواياتهِ ، هذه القصة تحمل عنوان البئر.

(٤٨) جماليات المكان ، ت : غاستون باشلار: ١٦٥ .

(٤٩) الرواية : ٦٩ .

(٥٠) م.ن : ٤٢ .

(٥١) م.ن : ٤٤ – ٤٥ .

(٥٢) م.ن: ٧٥ .

(٥٣) م.ن : ٧٦ .

(٥٤) م.ن: ٨٧ .

(٥٥) ينظر: م.ن: ٩٣، ١١٦، ١٢٢، ١٢٩، ٢١٢، ٢١٤، ٢٢١، ٢٣٠ .

(٥٦) المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨ – ١٩٨٠)، سعود احمد يونس، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية، باشراف : د.بشرى البستاني، ١٩٩٦: ٧٨ .

(٥٧) الرواية : ٩٩ .

(٥٨) م.ن : ٣٦ .

(٥٩) م.ن : ٣٧–٣٨ .

(٦٠) م.ن : ٥٠ .

(٦١) م.ن : ٥٨ .

(٦٢) م.ن: ٧٤ .

(٦٣) م.ن: ٧٦ .

(٦٤) م.ن : ٨٦ .

(٦٥) م.ن : ١١٨ .

(٦٦) م.ن : ٢٣٣ – ٢٣٤ .

(٦٧) المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨ – ١٩٨٠)، سعود احمد يونس، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية، باشراف : د.بشرى البستاني، ١٩٩٦، ٧٩ .

(٦٨) م.ن : ٧٩ .

(٦٩) جماليات المكان، ت : غاستون باشلار : ١٧٩ .

(٧٠) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي وجميل شاكر : ٣٨ .

(٧١) المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨ – ١٩٨٠)، سعود احمد يونس، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية، باشراف : د.بشرى البستاني، ١٩٩٦: ٧٩ .

قائمة المصادر والمراجع

– المصادر:

- لَوْ لَمْ يكن اِسمها فاطمة، خيري الذهبي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٨م .

– المراجع:

- الأدب وفنونه، عز الدين اِسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر العربية، ط٦، ١٩٧٦م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (٢) الوصف وبناء المكان، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط١، ٢٠٠٠م .
- بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، حسين بحرواي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م .
- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي (دراسة)، خيرة حُمر العين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سورية، د.ط، ١٩٩٦م .
- جماليات المكان، ت : غاستون باشلار، تر : غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨٦م .
- جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م .
- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، مكارم العمري، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، نيسان ١٩٨١م .
- مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨ – ١٩٨٠)، سعود احمد يونس، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، ١٩٩٦.
- المكان في روايات غالب هلسا، سحر ريسان، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية التربية/قسم اللّغة العربية، ٢٠٠٤م .