((في ما وراء القراءة السردية، التخييل والحقيقة، في رواية صراخ الطابق السفلي، للروائية الليبية، د. فاطمة سالم الحاجي)).

ورقة بحثية مقدمة إلى مجلة الإعلام والفنون بالأكاديمية الليبية للدراسات العليا[1].

د. نورالدين محمود سعيد[2]

كلية الفنون والإعلام ، جامعة طرابلس.

مقدمة:

وجب الاعتراف هنا، أنه ومنذ ما قبل النشر، خصتني الأديبة، الروائية والمترجمة، الدكتورة فاطمة سالم الحاجي، بنسخة من مخطوط روايتها التي صدرت مؤخرًا[3]، والموسومة بـ **(صراخ الطابق السفلي)**[4] وكانت طلبت مني المراجعة والمشورة، والحقيقة أنني لا عهد لي بأن يخصني أحد الروائيين أن أقرأ له قبل الصدور أو حتى بعده، تحمست في البداية، لكنني عزفت عن أن أكتب نصاً ولو قصيراً مقابلاً لروايتها الشعرية الجميلة هذه، لم أدخل بعد في مقابلة نصوص روائية محلية، هذا هو وجه الحق، كان يراودني الشك في عوامل الإبداع، وخاصيات الجمال عندنا، ليس لأننا لا نملك، بل على العكس، فقط أن مناهجنا السردية، قد تتشابه مع بعضها في "كلاسية" طرقها السردية و"الموضوعية" عند أغلب الرواة، وهذا ما اكتشفته عبر قراءة بعضها، إذا ما استثنينا (على سبيل المثال فقط) إبراهيم الكوني أو أحمد إبراهيم الفقيه، كاثنين من الروائيين المحليين اللذيّنِ يكتبان وفق منهجية سردية واضحة المعالم، نظراً لغنى عقلهما بغزارة اللغة وبالمنهج السردي، وتفتحهما المبكر على الرواية من منابعها الأصلية، بحكم اجتهادهما وبحثهما، أو ربما بحكم إقامتهما في عواصم أوروبية سبقتنا في ابتداع هذا الجنس من الأدب، وهو الرواية بكل تأكيد، وهو ليس شرط لكتابة رواية عربية إبداعية، فقط أنني أوردتهما كمثال، ثم ظهور بعض الأصوات الأخرى، في العشرية الأخيرة، ما بعد ثورة فبراير 2011، ولولا بعض التهويل في بعض

1 . آثرنا في كتابة ورقتنا البحثية هذه، نوع من "المغايرة" ولا نريد أن نقول تجديد، على البحث الأدبي، متحاشين فيها، نظراً لعملية طرح (وجهة نظر تخص الباحث) الأساليب القديمة المكررة، لأن طرحنا "للمشكلة" و"الأهداف" و"الحدود" و"الاصطلاحات" جاءت كلها ضمنية، ولا نرى داعياً لكثرة الحشو والإطناب بذكرها المباشر، خصوصاً وإننا نرى في العملية النقدية (البحثية) عملية محض إبداعية (لنص مقابل نص) وليس لنص واصف، يتبع منهجاً وصفياً على سبيل المثال.

2. أستاذ النقد والتحليل المشارك، بقسم الفنون المرئية، كلية الفنون والإعلام، جامعة طرابلس.

3.أقصد هنا زمن كتابة الرواية، قبل نشرها، عام 2014

4. د. فاطمة سالم الحاجي؛ صراخ الطابق السفلي، دار النهضة العربية بيروت . لبنان، 2015.

الأحداث، والميل للإطناب والتهليل لأحداث أخرى، فإنني لا أستطيع أن أنكر أن بعض هذه الأصوات كُتَّاباً وكاتبات، من مثيلات الكاتبة عائشة إبراهيم، عائشة الأصفر، نجوى بن شتوان، ورزان نعيم المغربي، واللوات كن قد كتبن في ذات السنوات، أو ربما قبلها بقليل، كُنَّ أوفر معرفة بآليات السرد الروائي، والتشويق والمعرفة الغزيرة بالمكان والزمان والتعامل مع الأحداث، وتجميل اللغة بالبلاغة؛ ثم لا يفوتني هنا الإشارة إلى تجربة أخرى قديمة في الكتابة الأدبية المسرحية والصحفية، والتي اتجهت إلى الرواية بتجربة عميقة، ومختلفة الأسلوب، متمثلة في الكاتب منصور أبوشناف، في روايتين جميلتين، العلكة، والكلب الذهبي، ولأنني هنا لا أقارن ولا أجزم من هو الأفضل بين كل من ذكرت، ولا بين من قرأت من روائيينا المحليين الآخرين من الجنسين؛ ولن أجنس الرواية كونها نسوية أو أو رجالية، لأن الأدب (في رأيي) يجنس بأجناسه، وليس بأجناس من كتبه.

ومن ناحية أخرى، إنني كباحث تعودت على قراءة الأدب العالمي الغربي أكثر، ومدارسه وآليات الكتابة السردية فيه . وبدأت أفكر في نصوص الأصدقاء التي وردتني منذ أمد . بأي الطرق سأقرأ، وبأي المناهج سأحلل النصوص، وكيف سيكون الرد، وفي كل مرة ينتابني شيء من العزوف، كنت أبحث عن صورة تخلخل قراءاتي على الأقل، لكي أعيد رؤيتها لأكثر من مرة، وهو ما حصل بالفعل مع هذه الرواية، صراخ الطابق السفلي للروائية الدكتورة فاطمة سالم الحاجي، التي تميزت بآليات سردية معرفية، وكتابة إبداعية تمازجت مع التاريخ وتجادلت معه، وربما إسناداتها التاريخة هذه، هي التي حفزتني كباحث على الكتابة فيها وتفكيك عناصرها الروائية، ومجابهة حقيقتها واستقصاء أحداثها.

خلاصة:

قمنا بتقسيم هذه الورقة النقدية، المتناولة بالتحليل، لرواية صراخ الطابق السفلي، إلى مقدمة وخمسة مباحث[5]، وخاتمة، كالآتي:

5. عناوين المباحث من تصميمنا، نتأمل من خلالها فتح المجال لدراسات لاحقة ربما يستفاد منها كعناوين لبحوث أو حتى رسائل أكاديمية أكبر حجماً، إذ أن كل عنوان كما سيلاحظ القارئ، هو في حد ذاته مشروع متعطش للبحث فيه، خصوصاً ما يخص أجناس الأدب الرواية أو القصة على وجه الدقة، وبالأخص أيضاً، لما حصل من طفرات على مستوى الكم في حرية النشر الأدبي عموما والقصيي والروائي بالتحديد، وكذا زيادة عدد الأدباء الليبيين والروائيين والشعراء، والقصاصين، باطراد، وبالتحديد، ما بعد التغيير الذي حصل منذ فبراير 2011. (الباحث).

1. لماذا نقرأ رواية؟.
2. مداخل السرد، التمهيد والمجابهة.
3. لغة "صراخ الطبق السفلي" بين نسيج الكلمات وأيقونات اللغة المرئية.
4. صياغات السرد، وتناوب الأسئلة الوجودية.
5. تاريخانية الرواية، الأخييلة والحقيقة.
6. خاتمة.

1. لماذا نقرأ رواية:

ربما لأننا أولاً نستعير دفئاً لصدَفة أشجاننا الباردة في كل الفصول، أو ربما لنهرب من واقع بائس، أو من المؤكد كذلك، أننا نبحث عن أسرار العالم، لنتورط في الحقيقة. أو هكذا كانت رؤيتي للقراءة.

سأشارك بأسراري التقنية، التي جعلتني أتمكن من قراءة هذه الرواية، معكم، وكانت كالآتي:

قلت في قرارة نفسي، سأفتح النص بطريقة العشوائيات التي اتبعتها منذ صباي، وأقرأ، أمسكت بالرواية الكبيرة الحجم، بين الإبهام والوسطى، وأدخلت سبابتي في أحشاء الرواية من أعلى، في آخر ورقتين، أسرت الرواية إلي عبر أسطر وقعت تحت ناظريَّ:

<<هذه الطفلة هي أنا، لا زلت أبحث بين ثنايا أثواب أمي عن دميتي وعن عقد المرجان الأحمر، حاصرني الخريف أربعين مرة، ولا زلت أبحث عن زنبقة فريدة بين المروج، وأحمل صورة لطفلة هي أنا، أعرضها هنا برهانا لزمن أرفض انتسابه لي وتعلوني غبطة حزينة،أبحث في الثنايا عن مراتع الطفولة، وعن ظلال بهجة سريعة مرت على محيا امرأة مخذولة،وعن مسيرة الإنصات إلى صدى الأصوات وعن غيبات الرجولة>>[6].

هنا بالضبط مع هذه الأسطر السردية (الشعرية) فرضت عليَّ الرواية أن أعود لبدايتها، سرت غبطة أو لنقل (لذة نص[7]) Un piacere del testo، أسعدتني كثيراً، أسطر صغيرة

6. فاطمة الحاجي، صراخ الطابق السفلي، رواية، ص. 299

7. Il piacere del testo ، مثير هذا الإصطلاح الذي جاء به رولان بارث في كتابه النقدي، لذة النص، والذي ترجم إلى لغات عديدة، عكف فيه بارث على ما يثيره النص من إعجاب ولذة حسية وعقلية عند القارئ، ترجم أيضاً للغة العربية، عن دار منشورات الجمل، للمترجم فؤاد صفا.

لخصت هوية بطلة الرواية، لخصت عمرها الزمني والعقلي معاً، أسطر نفسانية واجتماعية، كثَّفت أزمنة ماض وحاضر ومستقبل لأحداث دراماتيكية مهمة؛ سعدت باللغة العربية الأخاذة منذ الصفحة الأولى عند الحاجي، وهذا السحر المتضافر في كل سطر، وأسعدني كذلك أنه يمكن أن يكون وبطريقة مختلفة في بلادنا "رواية تختزل ألم مجتمع بأسره" رواية تختزل آلام أنثى من هذا المجتمع الذي . ينتظر منذ أمد لا أستطيع حصره . أن يستقر ويهدأ، أن يرتاح من حقب احتلال متواصلة، أن يبني مؤسساته، أو لنقل باختصار أكثر، أن يُبقي على أيقوناته وملامحه المحلية، أن يغرس تراثه (أن يكون هو) في موسيقاه، وغناءه، وفي أنماط أشعاره، أو على أقل تقدير "أن تبقى أسماء شوارعه ومدارسه وجامعاته، ومحاله وكل إرث فيه" بأسمائها "العربية" المتعارف عليها، وأن لا يتخلخل لنصف قرن على الأقل، لا أكثر، وهو بالضبط ما عثرت عليه، ووجدت أن الكاتبة تشاركني فيه، بطرح أسئلتها الأكثر عمقاً على المكان والزمان، في أغلب أحداث الرواية، وفي أكثرها تكثيفاً للأفعال الروائية.

2. مداخل السرد، التمهيد والمجابهة

من سعاد إلى ما لا نهاية الشجن في صراخ الطابق السفلي:

سعاد، بطلة الرواية، أو لنقل الراوي الأكبر للأحداث منذ بداية الحكي، حتى نهايته، تلتمس أن تخرج للناس لتقرأها في رواية، هذا هو باختصار، في رأيينا، نوع السرد أو لنقل نوع الصراخ المختلج في أنين يعلو ويهبط مع كل فصل ومع كل متن حكائي للراوية، صراخ يقطر بالحنين إلى التوق إلى الحرية، من هنا تحديداً، بدأ انفتاح المتن الروائيعلى مصراعيه، لتفك كاتبته حرزه، وتعلن عنه بطريقة تقنية غنية بالأحداث والصراعات، والعقبات والتشابكات، وفوق كل ذلك غنية بالأفعال الروائية الدراماتيكية، وربما لأول مرة يكون كاتب في حالة وَلَه مغلف بذكاء ومثاقفة محلية بهذه التقانيات السردية[8]، كاشفاً سره، بفتح تميمته، ليس من أجل كشفه، بل من أجل أن يُفتح بطريقة قارئ معاضد، له القدرة على الفك، ثم ومن ناحية أخرى، تُخزن الكاتبة وبطريقتها حالة الجذب وكأنها تمهد للقارئ عملية دخول مريحة وجاذبة للنص:

8. إشكالية الجزم هنا جاءت ليس في كون المتن هو الأعلى بين من قرأنا من روائيات وروائيين ليبيين، لكنه جاء من خلال مقارنة في المعارف التقنية والنفس السردي الطويل، لأحداث كثيرة متشابكة، ولتعددية أصوات على مناهج الطرق الحديثة للكتابة الروائية، ليس أكثر (الباحث).

ـ "أنا (سعاد) صوت من أصوات هذه الرواية، وقبل أن أرحل، أردت أن أسطر شهادتي على ما عايشته، وأزيح الستار عن أسرار لم تُكشف لأحد من قبل[9]".

لا تتوقف الراوية عند هذا السر، إنها تعلن وبكل جراءة، أن السر وبقدر احترازه من الخوف، لم يعد مخيفاً، إنه حقيقة تواجدت في عصور شتى، مرت على هذا المكان وبطرق مختلفة:

" أسرار تعود إلى فترة مجهولة من تاريخ ليبيا المتواري في ركن خفي من الوجود. أكشف مع غيري طاهر وعائشة وآدم وحازم ووالدي المجاهد وكريستينا وغيرهم خفايا أحداث تحسبها أسطورية وهي في أغلبها واقعية؛ تقدم هذه الأصوات أحداثا، ولعلها تكون في أغلبها العلة الأولى لما يحدث الآن وما يدور في بلادي من صدام تراجيدي"[10].

لا تستعرض الكاتبة هنا مرحلة واحدة أبداً، أنها تعلن عن مرحلتين سابقة ولاحقة، ومراحل أخرى"ماضوية" مخفية، لكنها أساسية في السرد، ومسكونة فيه، بل لا تتوانى عن تحريكه إلى الأمام وإلى الخلف، تحت ضمائر مستترة، وشخوص تظل تبرق وتختفي، كلما جاءت الحاجة إليها من خلال السرد، منذ عهد الاحتلال الإيطالي، إلى بعض الومضات في الحقبة التي سبقته من الاحتلال التركي كذلك، ثم الالتفاف على حقبة السبعينيات، كونها تشكل قماشة التيمة Tema الرئيسية التي خلقت كل عتبات السرد المتواصل بالزمان، إلى مكان واحد واقعياً، وأماكن عدة في الذاكرة، مع أزمنة، وكما أشرنا إليها مختلفة وفق ضرورات السرد.

تكنيك إبداعي من نوع فريد، يخص الكاتبة، ليس كلاسيكياً، إنها تعمد بحذق نظراً لحجم السرد الطويل في الرواية، في زمان يختصر كل شيء، خمسة عناصر سردية رئيسية للزمان وللمكان، من خلال هذه الأسطر التي جاءت في التصدير، **وفق رؤيتنا لها كالآتي:**

1. إنها تختزل شخوصها الستة المذكورة آنفاً، وصراعاتهم الداخلية والخارجية، بالإضافة إلى البطلة الرئيسية سعاد، مع باقي الشخصيات الرئيسية الستة، والثانوية، التي تظهر وتتلاشى على طول خطوط الرواية التي جاءت في خمسة عشرة فصلاً، و416 صفحة من الحجم المتوسط، وتوجههم بما يتوازى وخطوط الحبكة السردية نحو الحل المعد له مسبقاً

9. الحاجي، صراخ الطابق السفلي، نفس المصدر، ص.5

10. المصدر نفسه والصفحة نفسها

على ما يبدو، وإن تحولت بعض من أحداثه العاطفية، وفق ما تنبئ به الساردة في نهاية الرواية، إلى دُخان.

2. نقاط التماس عند الحاجي مضمرة وبذات الطريقة، إنها تختبر قضية رئيسية (ورطة الوعي بالزمان والمكان و"الأثر ما بعد الحدث") الذي تدور فيه الأحداث.

3. التورط في تفكيك حالة تُسَاءِل التاريخ الليبي برمته، وترسم خريطتها السردية لإشراك القارئ وتوريطه أيضا في أسئلتها.

4. إنها حين تسرد، تهرب من الزمان، لتقوضه في أزمنة متعددة، تكون مسئولة عن الحالة العامة لتراجيدا الرواية كلها، وليس زمناً واحداً.

5. تصنع في المكان قصة حب، تحتال إلى عشق، ثم تهرب منه أيضاً رغم بقاءها فيه، لتجعل من الموضوع الرئيسي للرواية، أزمة أكبر من أن تكون مجرد قصة حب.

سعاد جاءت من جيل ستيني كما هو واضح، كونها طالبة في الجامعة في حقبة الثمانينات، الحقبة التي لحقت بالثورات الطلابية العالمية التي حدثت في عقدي الخمسينيات والستينيات في أماكن شتى من العالم، أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية على وجه الدقة، ثم ما سمي بثورة الطلاب في منتصف سبعينيات القرن الماضي في ليبيا، كما كانت تسمى في الأعراف الرسمية للنظام في تلك الفترة، وكذلك المخاض الذي جاء بعدها، وأثبت عكسها، والمشانق التي نصبت في أروقة الجامعات الليبية، وغيرها من الأحداث المرعبة، وهو الخلل الأكبر في تاريخ كل الأحداث لتلك الحقبة، بما لها وعليها من سلب وإيجاب كذلك، كان حدثاً كارثياً وفقاً لما جاء في السرد، ولما تعارف عليه بين أوساط بعض النخب الرافضة، هنا تستنجد الكاتبة الذاكرة لتشهد على عقد كامل من الرعب، عاشت أحداثه كلها، ووثقتها عبر روايتها (الواقعية الرومانتيكية) والتعبيرية في آن واحد، والتي مهدت لها بمجموعة من الأصوات الداخلية لبطلة الرواية سعاد، المدفوعة بالكثير من التمرد على ما هو كائن من تخلف اجتماعي ونظرة دونية للأنثى في الأسر الليبية المحافظة وغير المحافظة على حد سواء، وعدم الاهتمام بالشأن الداخلي للبلاد كذلك حسب ما جاء في أحداث الرواية؛ إنها بطلة مشحونة بأسئلة التغيير، ومدفوعة بعلاقة عاطفية بدأت تنمو بقوة لتجرف معها أحداثاً متشابكة، صارت بعدها تستغل فرصاً للقاء بمن تحب في البدايات، ثم بمن تعشق حين تتكاثف الحبكة في كل مرة مبينة شخصية طاهر، وبانية لها بطريقة تدريجية، وإن

تعمدت أن تظهر فيها هادئة غير مبالية، فهي تشتعل من داخلها، في العلاقة العاطفية مع طاهر البطل الموازي لسعاد في الرواية، جاءت وبشكل ذكي دافعة للأحداث ومحركة لها، وكأنها لم تكن من وجهة نظر الرواية أحداثاً رئيسية، بقدر ما أنها أحداثاً تحتوي على "عقبات" تتخلق من خلالها الحبكة الرئيسية المنتظرة لتوليد حدثاً آخراً أكثر أهمية من سابقه، وسيكون مسئولاً بهذا، على الأحداث التراجيدية التي تليه برمتها، إنها تدخل في تشابكات درامية تهيئ من خلالها الزمان والمكان معاً للفعل الدرامي، في مجموعة من القصص داخل رواية واحدة، فقط أن هذه القصص لن تكون أحداثها في خط مستقيم، بقدر ما أنها ستتعرج وتتشابك، لذا سوف تتجه كل قصة على حدة إلى نهاية واحدة، دون أن تكون حبلى بحدث جديد، إنها لن تكون توليدية على غرار ألف ليلة وليلة مثلاً، لكنها ستكون حبلى بنوع آخر من دراما أخرى وأحداث أخرى في خطوط أخرى متوازية مع الحدث، ومجموعة من الأصوات (الداخلية والخارجية) المشاركة في الرواية كرواة ثانويين، حازم كريستينا، عائشة، آدم. قصة سعاد وطاهر كتيمة رئيسية في خط، وحازم وكريستينا في خط آخر، مع كريستينا ووليم في خط ثالث، ليس مغايراً في تيمة الحب، لكنه مختلفاً في الحدث والزمان والمكان، ثم قصة عائشة، في خط رابع، تلتقي كلها في جامع رئيسي لتصب فيه، لتصنع تراجيديا رئيسية لكل الأحداث، فهي ومنذ مستهل الرواية حتى الصفحة الثانية والعشرين، تطرح مجموعة من الحيل الدراماتيكية في أحداث صغيرة، قد لا يلقي لها القارئ بالاً، في الوقت الذي كانت فيه عناصر رئيسية رغم صغرها، سأنوه هنا إلى ما جاء في تأصيلات <<**علم السرد**>> أو هكذا **أقترح أن أسميه**، ليس فقط علماً له قواعده، ولكن ما انفك عالمنا أن صار يتنفسه كالأكسجين، لأن الجامع المحدد للسرد لا يمكنه إلا أن يستخدم معارف كثيرة وتيمات عديدة، لعل من أهمها (قيمة الاستخدام النفسي) وهو ما ظهر جلياً في هذه الرواية التي أعتبرها نفسانية تماماً، في ثوبها الواقعي المخلوط بالرومانسية، الممزوج باستمرار بحزن تعبيري عميق؛ ((نحن كقراء أو كتاب نتقابل مع السرد في حياتنا اليومية ليس في القصص الأدبية وحدها أو في الروايات، أو أثناء حديثنا اليومي حين نحكي، ولكننا نقابله أيضاً عندما نلتفت حولنا، في منازلنا وكذا في غرف نومنا، نجده في التلفاز، وعلى نشرات الأخبار الخاصة بالحوادث، وكذا نجده في مخاوفنا مما هو قادم ومجهول، نجده حتى في قوائم الأسعار، ودليل الهاتف، وكذا في الوصفات الطبية)).[11] إنه يتضافر كذلك مع الأحاسيس النفسية كلها، حين يأتي هذا السرد في صيغة شعر، وإن فاض

11. للاستزادة، راجع بهذا الصدد ما جاء على لسان إدوارد بريريجان، المخطط السردي، دراسات مختارة، السرد في السينما، القاهرة، ب. ت. ص.7

بحداثته، لكنه جاءَ موفقاً، ويختصر أحداثاً كبيرة تريد الرواية أن تشير لها عبر أحداثها كلها، إننا أمام سعاد وهي تتحرك، تقوم بالأفعال، على لسان المؤلفة، مستغلة الندوات والمحاضرات والمناسبات الثورية، لتجعل منها مسرحاً شعرياً، شكسبيرياً، إذا جازت التسمية، في مناسبات عدة، لعل أهمها، استضافة الدولة لشاعر عربي كبير، وإقامة أمسية شعرية على شرفه، وإدراج اسمها ضمن قائمة الشعراء المحليين المشاركين، هنا بالضبط تبدأ تفاصيل صغيرة في حدث كبير، تساق الرواية عبرها إلى حدث أهم، حالة جذب العاطفة من جديد، ودوران القلب والعقل معاً عكس عقارب الساعة، والانجذاب نحو الشعر والإبداع فيه، ليكون عاكساً لمعاناة أخرى، يذيبها اللقاء الذي وإن لم يأتِ مرتباً، كان دون ريب منتظراً، سواء في اقتراب سعاد من مكان وجود طاهر، الذي كان يرأس اللجنة المنظمة، أو حين أرادت الجلوس فوجدت أن صف الكراسي "**محجوزاً لضيوف الدولة**"[12] كما تنص الرواية، ينهض طاهر ويخلي لها مقعده، لتصرح، بعد أن وصفته بأنه قد بدا في لحظة ما بالنسبة لها كأنبل الفرسان الذين رأتهم في كل الروايات: "**فانتشت أنوثتي بياء المضاف إليه**"[13] هنا صار جلياً عمليات اللعب على اللغة العربية، واستغلال إعرابها، والهروب بها من مجرد لسان، إلى أيقونة صورية متكاملة الملامح، في حضور سيميولوجي بكامل أناقته،.إلى أن ينهي الشاعر زخم قصائده التراجيدية الباكية على حال الأمة وهوانها، بأسلوب شعري منحاز عن المألوف كما تقول الرواية.

<< لن أصف>> لكنني سأتابع حالة شعرية من نوع آخر بعد مغادرة الشاعر الضيف للقاعة، ليأتي دور الشعراء المحليين، وكانت سعاد على رأس القائمة، لتلقي قصيدتها الموسومة بـ "**سؤال النجوم**" التي تطرح فيها ببراعة حالتها المعاشة، واقفة بكل لمعانها، مختبئةً خلف الرموز، غير عابئة بحدود التأويل ورعب المسائلة، إنها ترسل شيفراتها مستغلة مرسل إليه واحد، يجلس في القاعة مستمعاً، رغم استماع الآخرين أيضا وتصفيقهم:

أنا هنا، أنا هنا
في ردهات المفردات أعدو
أبحث عن أقصر طريقٍ إليك

12. الحاجي، نفس المصدر، ص. 21

13. نفس المصدر ونفس الصفحة.

تتناثر ورودي شعراً .. لأتلوه على مسمعيك
ألتحف بالليل راية .. وأجمع سراً زهر الرياح
فيسهر النجم مسامراً قلبي، حتى الصباح..
غفى النجم في مدينتي ذات ليلة .. فسباني حارس الجان
سبى قصيدتي.. سبى لغتي، سبى غرفتي..
يجر هدهد الجان أي "تاء" إلى مخادع السلطان[14]..
(.....).

هذا سرد في قصيدة، جاء معاضداً للرواية كلها، ومختزلاً لها بالكامل، إنه متكأ من الحرير رغم قساوة كلماته المعقدة بالشجن والنائمة فيه، في قصيدة حداثوية مسجوعة بالكامل وطويلة نوعاً ما، تنهيها سعاد ببيتين لامعتين ملقيتين الضوء على أحداث قادمة، فيها من التراجيديا ما يكفي لإشباع نهم القارئ للتعرف على ما بعدها، وهي تقنية أخرى للسرد مضافة إلى باقي ألوانه وقزحيته، فاتحة نافذة أخرى لتوليد حدثاً مغايراً صادماً:

ستجدني وحيدة في أرجوحة السماء
فاحذر الأشباح
وسنلتقي عند مفترق الموج
في ازدحام الصباح.[15]

ليس الشعر في هذه القصيدة التي جاءت لتمثل حدثاً روائياً، فقط، لكن في باقي أسطر الحوار التي جاءت في أسئلة مشحونة بالمعنى عند طاهر، من مثل: لم أكن أعلم إنك تكتبين الشعر يا سعاد؟.. ذكر اسمها في لسانه أضفى عليها سعادة حقيقية في وجدانها، لكن إجابتها في المقابل هي التي شحذت "المغزى" الحقيقي للرواية الشعرية، لتستمر الرواية على هيئتها الشاعرية بالفعل، مختزلة للقصيد، ومعلنة عنه في أجواء رومانسية، تشي إلى أدب أواخر القرن الثامن عشر ووقائعه:

<<**الحقيقة أن الشعر هو الذي يكتبني، وإن أردت الصدق أكثر، لا أدري من منا يكتب الآخر**[16]>>.

14. لقراءة القصيدة كاملة، عائشة الحاجي صراخ الطابق السفلي، نفس المصدر ص.21، 22.

15. الحاجي، المصدر نفسه، ص. 22

أو تلك الجملة التي نسجت ضوءها في المكان، على مرايا السيارات، ونوافذ قاعات الجامعة، وكأنها تشارك هنا في "كرنفال" للقاء خارق، رغم اعتياده وبساطته، فاللغة الشعرية ومخزونها لدى الكاتبة على لسان سعاد، هما اللتان خلقتا أجواءً غير معتادة من الجمال، وأضفيا على المكان سحراً خارقاً:

لنلاحظ هنا هذه الجملة الشعرية المضيئة بامتياز: <<**وسحبني إليه شعاع البرق في عناق خفي**[17]>>. هذا التناسخ منسحب بكل أفعاله، إلى عوالم برزخية صوفية، كانت الكاتبة على لسان بطلتها سعاد، تريد الهروب إليه بالفعل.

3. الرواية بين نسيج الكلمات، وأيقونة اللغة المرئية:

كباحث في الأدب، وفي الصورة أيضاً، كنت دائماً أتأمل سياقات اللسان واقترانها باللغة، في تحول الكلمات إلى صورة، إلى لوحة، وإلى تشكيل مرئي؛ حين أقرأ بورخيس مثلاً أو جيمس جويس، أو أنتقل إلى التقنيات الرياضية في الأدب عند كالفينو، الذي يدفع بأحداثه نحو متواليات حسابية تفضي إلى حلول درامية، إنه يتدخل بعمليات رياضية أنيقة الشكل أيضاً، لابد أن يجد لها نهايات بحلول محسوبة تماماً[18]؛ ومن هنا فإن على الروائي في "بلادنا" أن يضيء باللغة من خلال فعل كلماته على القارئ، وأن يكتب بمخزون ما قرأ، وهكذا كانت فاطمة الحاجي من خلال سعاد، إنها الشابَّة التي تشارك بوجدانها في كل شيء، ثم أن لمعة عقلها، أضفت على جمالها الفيزيائي، جاذبية غير معهودة، حين تصف مداخلاتها في المحاورات والندوات، أو حين تصفف شعرها بنعومة، أو حين تتحدث عن ملابسها وألوانها، أو حين تتكلم، إننا نتأمل حوارها، ومثاقفاته، إننا نرى حذقها يتحرك من خلال قضايا مطروحة ومعاشة، فهي تتنقل بالحوار مع طاهر ومع زملائها الجامعيين من تخصصات شتى، بناءً على مناسبة لحدث، وحدث متوازي آخر يقود الرواية إلى حبكة جديدة حبلى بأحداث جديدة كذلك؛ في المناسبات الثقافية الشعرية مثلاً، تدلي سعاد بدلوها نحو الحداثة وماهيتها، هي تستغل مناسبة وتشير إلى قضية موازية للحدث، وموارية خلف

16المصدر نفسه ص.23

17نفس المصدر، ونفس الصفحة

18. في كل قصص كالفينو القصيرة أو رواياته، تجد هذا النهج، سواء في ماركو فالدو، أو في مدن لا مرئية، أو حتى في روايته الأخاذة Se una notte di inverno viagiatore، إذا في ليلة شتائية مسافر، راجع ترجمتنا له في ديوان العرب الأمريكية، د. نورالدين محمود سعيد، حكايات ماركوفالدو، https://www.diwanalarab.com

خوفها منها، إنها لا تشير هنا للحداثة الشعرية في حد ذاتها، بالقدر الذي تسعى فيه من خلالها، جاهدة، إلى إحداث تغيير في واقع اجتماعي متردي:

"**صفق لي من تبقى في القاعة، حنيت رأسي رداً على التحية، لملمت وريقاتي وأنا أشعر بأنني أميرة للحرف، أفرغت شحنة من الكبت، وعبَّرت عن ألم يحفر قلبي، منذ ذلك اليوم الذي رأيته فيه يصرخ وهو يقاد كالخروف إلى المشنقة، وسط التهليل والعويل**"[19].

إنها تعكس بالشعر صوراً تعبيرية لعقد لا متناهية، في مشهد مهما كانت فيه الحقيقة والقضاء ماثلتان، لا يمكن لأي إنسان يملك مشاعر إنسانية أو حتى لا يملكها إلا وأن يصاب بالصدمة العنيفة، حبل المشنقة، تدلي المشنوق، صورة كبيرة لوجهه ووجوه من رآه، الاضطرابات التي حصلت، الصراخ، الفرار من المكان، الذي يتحول من منبر علم إلى قاعة لأفلام رعب، خصوصاً وأن التنفيذ قد تم بالفعل داخل أروقة الجامعة، ولم يتم في مكانه المعتاد داخل أروقة المحاكم، خلل بنيوي عميق بدا واضحاً في أكبر منظومة مسئولة عن العقل والفكر، وفوق كل ذلك عن العلوم بأسرها، إنه حالة من العبث من خارج مدارس العبث، يعجز التعبير عنه بالعقل، إنه عبث جنون غير متصور في انزياحات ثورية غير منظمة ومرتبكة، وهدم كبير للعقل ومنظومته الأخلاقية، وشعاراته التي صارت، وللأسف، بهذا المنظر زائفة ووهمية، معلنة عن فشلها وفقر محتواها وافتقادها إلى الحكمة.

بعد الأمسية، الكل هنّأ سعاد، وصفق لها، وشجعها على أسلوبها الشعري، وفي ذات الوقت، ووسط حلقة نقاش بلا ترتيب، أدلى كل واحد من الزملاء بما في جعبته من رأي حول الشعر وبيئته، ومناخه، وحول الثقافة وكيف تنبت، وما نوازعها وما هي محركاتها، في آراء عن الحرية المفتقدة وعن الخوف والرعب من كل شيء:

إن الأدب لا يزهر لا يزهر في الفقر والشنق والسجون، هذه أرض جذب،

إننا فعلا نجتاح إلى هذه الأمسيات،

لا يزهر الإبداع إلا بالحرية

هكذا تكلم مسعود[20]....

19. الحاجي، صراخ الطابق السفلي، ص. 23

17. الحاجي، نفس المصدر، ص. 24

وهو حال ليس بجديد، لقد عرفته النخبة العربية في كل عصورها الثورية، حتى تلك التي رافقت أفول الحضارة العربية في الأندلس، سأستشهد هنا بمشهد شبيه لولا أنه في قالب آخر، أورده غورخي لويس بورخيس في مجموعته **(الألف) L'aleph**[21] حين دب الذعر بين أكبر أوساط النخب وأعلاها شأناً، إبان فترة الركود الثقافي، والصراعات الفكرية والأيديولوجية التي أدت إلى انهيار البنى الثقافية في الحضارة العربية في الأندلس، وخلقت الصراعات بين الطوائف، واعتلَّت من خلالها الآراء النهضوية التي أدت إلى انهيار الدولة العربية الإسلامية الأندلسية بأسرها:

"**تدخل الشاعر عبد الملك، بعد أن أشاد بما هو أهل للشعر، لكنه وصف الشعراء الذين مازالوا يتمسكون . سواءً في دمشق أو في قرطبة . بالصور الكلاسيكية الرعوية، والمفردات البدوية، بأنهم قدماء عفا عليهم الزمن، إنه لمن السخف أن يتغنى شاعر بماء بئرٍ فيما نهر الوادي الكبير يمتد أمام ناظريه بكل جلال، وألح على ضرورة تجديد البلاغة في الصور المجازية القديمة، وضرب مثلاً بتشبيه زهير للمنايا بناقة عمياء تضرب الأرض خبط عشواء، وأضاف: لعمري أن هذه الصورة فتنت الناس، غير أن خمسة قرون من الهيام بها قد استنفذتها**[22]".

الحقيقة أن ابن رشد نفسه تدخل للتصحيح، بأن هذا ليس تخلفاً بقدر ما أنه نوع كلاسيكي من التراث يجب أن يبقى كمرجعية ثقافية، رغم ثورة الشعر الأندلسي، وهدمه للأوابد. تشابه مصادف حصل هنا، ارتأينا أن نسوقه معززاً لذات المواقف الثقافية ليس أكثر، ومجيباً على أسئلة تبدو قديمة ومتداولة عبر كل العصور والحقب، سواء تلك التي انهارت فيها حضارات عربية غابرة، أو تلك المعاشة في أحداث النص.

وفي حدود أخرى فإن قصيدة سعاد التي ألقتها في الأمسية، ستزيح اللثام عن ما يليها، ليس فقط لأنها حدثاً في قصيدة، لكنها بالإضافة إلى كونها حدثاً، فهي قد أنبأت عن جماليات تكوين الصورة التي تتحرك بمشاهد سينمائية متكاملة، على طول الأحداث، خصوصا منها الخارجية، واستغلال الفصول، الربيع والشتاء، وكذا الخريف والصيف، وتحويلها إلى شواهد تتدخل في الأحداث باستمرار، لكنها وهذا المهم، تمزجها بلغة صورة، صور الزهور وألوانها، تعقب ألوان

18 راجع مثلاً، حول بحث ابن رشد، الصفحة الثقافية، جريدة فسانيا ع. 3 فبراير 2017، ترجمة وتحقيق، د. نورالدين محمود سعيد، وكذا النسخة الأصلية للقصة، على ذات العنوان بالإيطالية، Jorge Luis Borges, L'aleph, Feltrinelli, Pb 36,

19. بورخس، نفس العدد ونفس الصفحة

الملابس، ألوان السيارات وماركاتها، الطرز المعمارية، التعبير عن الأيادي وبلاغتها في السلام، وفي الوداع، سور المقبرة القصير، أشكال الوجوه الكئيبة، أشكال الوجوه الخبيثة، الخطوط التي تعبر عن لغة، الرسائل الغرامية، الكتابات الأمازيغية القديمة، صور الرموز، صور اللوحات التشكيلية القديمة، صوت الموسيقى، صور التراث في رسومات الجدران، الآثار القديمة، موسيقى الريح، الثلج الذي يتساقط، الخ، كلها كانت متشاكلة مع الحوار، ومع الحدث، ومع الحبكة، والأهم أنها شكلت عقبات مهمة مولدة لأحداث جديدة على طول خط الرواية الدرامي.

4. صياغات السرد وتناوب الأسئلة الوجودية:

عبر خطوط السرد، ومنذ البداية، تتفاعل سعاد مع أسئلتها الوجودية البريئة، مذ أن كانت طفلة، أسئلتها لمعلماتها، ولوالدها الشيخ، الذي حكى لأصدقائه المقربين حالتها وأسئلتها الغريبة، فاقترحوا عليه أن يقيم لها حضرة صوفية، لأنها بهذا تدلل على أنها ورثت بركة جدها الشيخ المتصوف، ثم وحين دخلت الجامعة وتعلقت بزميلها طاهر بدأت تطرح أسئلة أكثر تعقيداً أيضاً، وخالية من البراءة هذه المرة، وكذا تعلقها في قراءاتها بابن عربي، وجلال الدين الرومي، والجنيد، والحلاج، وباقي المتصوفة، ثم تعلقها بالفلسفة كتخصص، واقترابها من فرويد وسارتر، ولعلها أيضاً تتداخل في سردها مع ما قرأت كذلك لروائيين عرب، الطيب صالح، نجيب محفوظ، وتأثرها بنزار قباني، وباقي المشاهير من الكتاب والشعراء في تلك الفترة من القرن الماضي، إنها مشحونة تماماً بالأسئلة والبحث فيها، ولم تكن المناهج التي تدرسها كطالبة جامعية، في الرواية، تمر عبثاً أو تقرأ من أجل اختبارات نجاح ورسوب، إننا نراها في ذات الوقت تشحذ كل طاقات السرد من خلال هذه الأسئلة المتفرقة في الدلالة، والمجتمعة في المدلول، وهو الوجود بكل تأكيد، مشحونة كلها في اتجاه الشجن الذي تعكسه حالة الحب التي تعيشها، لتتمكن عبرها من أسلوب رومانتيكي محقق من خلال الفعل الدرامي، ومسلحاً بعناصره المتكاملة الملامح على الأقل:

"**أفكار تتسرب إلى ذهني وأنا أسير بمحاذاة الشاطئ الحزين حول مواضيع متداخلة: خواء العالم من حولنا، دفقة الأشجان الصامتة، الأرض ليست مركزاً للكون، أنا لست أنا واحدة بل عدة أنوات، زنزانة الجسد، النفس ليست واحدة، العقل البشري، صراع العمل الإبداعي، مخيلة العقل والسلطة، الكتابة عن الشنق وأزمة الحرية، الإنسان محكوم بالغرائز، اللاوعي وفرويد**[23]"

23. فاطمة الحاجي، صراخ الطابق السفلي نفس المصدر ص 63

هذا الاغتراب مع كل هذه التقاطعات في الجمل المنساقة على وتيرة واحدة في النغم القصصي والغير متجانسة في المعنى، لكنها متطابقة في المغزى، لم تأتِ لمجرد الكلام، لكنها كانت إضاءات مشحونة بالشكل والصورة، شاحذة للعقل مسجونة فيه، لا تهدأ إلا بإجاباتها الأبستمولوجية التي تحقق الذات معها وجودها بطمأنينة مكتنزة بالقلق! خصوصاً أنه: لا توجد لغة في الكون، لسانية كانت أو أيقونية[24]، أو أية لغة أخرى، لا تتوارث معنى، مهما انكفأت أسئلتها على خجل إجاباتها، ومهما تمنعت عن الإجابة أصلاً "**فلا توجد لغة لا تتوارث معنى ثانياً إلا الرياضيات**" كما أشار رولان بارث[25] في أكثر من نقاش بخصوص دراساته في السيميولوجيا، ووجهات نظره الأخاذة والثاقبة في اللغة وعلاماتها، فاللغة بالنسبة له، هي متعة التصنيع والاشتغال، إنها تشير إلى التحليل النفسي للذة، وفي الوقت نفسه إلى ديناميكية هذا التحليل في آن، من هنا نجد البطلة سعاد، تبحث عن لغتها الإشاريّة، تبحث بالأحرى عن علاماتها لتستنجد بها في تأويل المعنى وانقضاضه على الحقيقة، في وجود إجابة لكل هذه الأسئلة.

إنها تتنقل من خلال بعض الرموز التي لا تعرضها بشكلها المعقد بالقدر الذي تريد من خلاله إيصالها للقارئ للتفكير فيها، فالرموز بالنسبة للكاتبة مشحونة بحالات الحب أحياناً، وحالات الوله في أحياناً أخرى، إن القارئ لا يلبث إلا أن يتأمل كل هذه الحالات من خلال حالة واحدة يتوقف عندها،وهي تحويل حالة الحب عند البطلة إلى حالة عشق صوفية عالية القيمة، وأغلب الظن أن أغلب أسماء الشخصيات إنما اختيرت على هذا النمط، خصوصاً عند طاهر الذي خاطبته في الرسالة بهذه العبارة التي جاءت حالمة بكافة شحناتها الرمزية الغارقة في الصوفية: "**أقسمت عليك بجبروت العشق وجلال الاحتراق السرمدي (.....) أقسمت عليك بالوله والانتظار، أن تطل علي من خلف الحجب**[26]**....** المجال الرمزي في الأدب وغير الأدب، كما

24. قد تتكرر كلمة الأيقونة باستمرار في أغلب بحوثنا الخاصة بالسرد، والقصد منها أنها هي في حد ذاتها المكون الرئيس للغة المقابلة للسان، إنها لغة لكنها ليست لساناً، وإنما هيئة أو صورة، من أهم مجالاتها في الفنون، اللوحة التشكيلية، وكذا الصورة الفوتوغرافية، وأيضاً السينما، والنحت والمسرح والبانتومايم، أو وقد تظهر في الصوتيات، كالموسيقى والغناء وشقشقة العصافير، وكذا صوت الريح في الطبيعة، الخ...

25. راجع في هذا الموضوع، حوار مع رولان بارث، https://alarab.co.uk

26. الحاجي نفس المصدر ص.71

يراه بارث مرة أخرى: "**يختلف منطقه جذريا، كما نعلم عن منطق الاستدلال أو التجربة، إنه يعرف مثل منطق الحلم، من خلال الطباع السرمدية، والاستبدال وقابلية الانعكاس**[27]".

إن أغلب الصياغات السردية في هذه الرواية، جاءت مكثفة لحالات شجن وصوت داخلي، وصراع مع المكان والزمان، وكل الشخصيات المرئية وغير المرئية الرئيسية والثانوية، كلها تتصارع مع بطلة الرواية لكي تخلق في كل مرة حدثاً مغايراً، ثم صراعاً داخلياً متمثلاً في الخوف من الأفكار ومن الآخر، صراع يحيا مع البطلة كل يوم في كل تحركاتها، إنها تبحث عن مأوى آمن يخفف عنها كل هذا الازدحام الذي يدور في ذهنها، أنثى جميلة جداً في مجتمع لا يقدس أنوثتها، ويضايقها كلما اشتاقت نفسها إلى ممارسة ولو جزء يسير من الحرية، إنها تطرح فكرة وجودية بشكل مغاير هذه المرة، حين مرت من أمام المقبرة، وراقبت طقوس لجنازة عبَّرت عنها بكل شعريتها، مراسم دفن لمتوفية يودعها أهلها بعد أن أهالوا عليها التراب بكل حذر أن لا يرى منها، دافنيها، أو العابرين، شيء من جسدها وإن كان يوارى الثرى، ثم مراسم زيارة لآخرين يجلسون بين قبور موتاهم، أحداهن تضع بعض الحبوب للطيور على القبر، وأخرى تضع ماءً في إناء حتى تستطيع الطيور أن تنقر الحب وتشرب، وتسبِّح للميت، أسئلة لتقاليع راسخة دارت في خلد الساردة سعاد فطرحتها سردياً، مناقشة من خلالها العرف والموروث، ثم تتوازى أفكارها أيضاً لتناشد الجمال في المشهد المنسجم مع التعبير الشاعري مرة أخرى لمكان فرَّت إليه، تستنجد فيه جمال أيقونة من نوع آخر، لقد سرَّها أن زهرات شقائق النعمان في الجبانة، تحتضن بعضها لتحيا، موزعة ألوانها بطريقة غريبة عن ما هي عليه في المتنزهات العامة، في مشهد باعث على الطمأنينة داخل مقبرة، لكنها حين توحدت داخل هذه المقبرة، أسرت بحقيقة أخرى مكانية، بين من هم داخل سور المقبرة، ومن هم خارجه:

<<أثار استغرابي أن المقبرة هي المكان الوحيد الذي لن أتعرض فيه للتحرش[28]**>> .**

وحتى حين ينتقل السرد إلى أصواته المتعددة في الفصل السابع، المتمثلة في حازم وكريستينا، ثم كريستينا ووليم، تزيح التعددية أنماطاً متباينة من التراجيديا، لعل أهمها ما أنبئت به كريستينا من مأساة لنهاية حبيبها وليم، وانقطاعه وغيابه في الثلج في المكان المعزول عن الدنيا،

27. بارث، نفس العنوان الإلكتروني

28. الحاجي الطابق السفلي، نفس المصدر، ص. 64

حوار شحن بالكامل بأسئلته الوجودية كذلك، فكان أن أنبأ في نهايته عن مأساة حارقة لكل أمل، وهو المشهد الأجمل في الرواية في رأيينا، بل والأكثر نضجاً في معارف الساردة، فاطمة الحاجي، والأكثر تشويقاً والأسلم كذلك من الناحية التقنية للكتابة، لأن مبررات الحدث وصناعة الشخصية وتداخلاتها، والتي تمثلت في وليم، جاءت بالفعل دراماتيكية في بناءها للأفعال، وانثناءاتها وقدرتها على توليد عنصر التشويق حتى منتصف هذا الفصل (المشهد) الذي انفصم لنهايتين، نحن لا نلبث أن تكون توقعاتنا لنهاية وليم بالموت، لكننا لا نلبث أيضاً أن نراها عكس ما توقعناها تماماً، لأنها وجدته في الكوخ حياً، ممداً مع شخصية جديدة، سيكون لها شأن كذلك في البناء السردي، وهي شخصية الهندي الأحمر، الذي يجيب كريستينا عن أسئلتها بأنه أصل المكان، وهو الأكثر إنسانية من محتليه البيض. لكننا لا نلبث في النهاية الثانية لهذا الفصل أن نرى أن وليم غاب إلى الأبد فعلاً هذه المرة. لقد امتلأت روحه بضجيج البحث عن الله، إلى أن لقي حتفه، إن روحه المؤمنة، لم تعد قادرة على استعاب مرارة الواقع وصلفه، من خلال فساد الإنسان بابتعاده عن طبيعته، وعن الله كذلك، إن لغة الصورة في هذا المشهد من الفصل السابع، فاقت كل التصورات، إضافة إلى محاكمتها للتاريخ وأحداثه وخلقه للأفعال في الرواية، وحلقاته الدراماتيكية.

5. تاريخانية الرواية، الأخييلة والحقيقة:

"أدب حقبة ما من الزمن، هو الحقبة نفسها". جان بول سارتر[29].

منذ ميلاد الرواية كجنس أدبي، أو لنقل منذ دون كيخوته[30]، لثيرفانتيس، الذي ولأنه كان يعاني صراعاً ورعباً من العودة إلى السجن، حين قال متحاشياً أي شبهة: "**أنها ليست رواية تحكي عنه أو روايته، لكنه عثر عليها**[31]" منذ ذلك الزمن، والرواية تصارع التاريخ، وتحاول أن تقترب منه تارة، وأن تتصارع معه تارة أخرى، وأن تتلبسه في أحيان كثيرة، لكنها لا تستطيع أن تتطابق

29. جملة للفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، قمنا باستلالها لأهميتها في هذا المبحث، راجع بصددها كتاب نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، ص 7.

30. دون كيخوتي ديلا مانتشا، رواية للأديب الإسباني ميغيل دي ثيربانتس سابيدرا، اعتبرها الكثير من النقاد بمثابة أول رواية أوروبية حديثة، وواحدة من أعظم الأعمال في الأدب العالمي، والتي تم ترجمتها إلى العديد من اللغات الأجنبية، يحمل الجزء الأول اسم العبقري النبيل دون كيخوتي دي لا مانتشا، وظهر عام 1605، بينما ظهر الجزء الثاني عام 1615 تحت عنوان العبقري الفارس، دي لا مانتشا .وحُبس ثيربانتس في السجن الملكي في إشبيلية بين شهري سبتمبر وديسمبر من عام 1597 بعد إفلاس البنك الذي كان يضع فيه الودائع المالية، راجع بهذا الصدد رفعت عطفة، دون كي خوتيه دي لا مانشا، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ص.10.

31. رفعت عطفة المرجع نفسه، ص.26.

معه إلا نادراً، وفي أجزاء فقط من أحداثها، فـ (المخيال الجمالي[32]) يصدها عن ذلك، خصوصاً حين يمتزج مع العواطف الجياشة، لرواية تنحوا لأن تكون مخلوطة بالرومانسية، ومتعاضدة بالصوفية كذلك، مع متنها الذي يهدف في إيصال فكرته الأصلية، لأن يكون "واقعياً تماماً" في رواية صراخ الطابق السفلي هذه، التي وإن عبرت بالفعل عن أحداث معاشة، في عقد كامل شهدناه وشهدنا عليه بالكامل، فقط أن الرواية اختارت أن تربط قصة، تكاد تكون تسجيلية، لكنها ليست كذلك؛ بإمكاننا من خلال معرفتنا الشخصية للكاتبة ف. الحاجي، أن نجزم معها على المرحلة وأحداثها، وإن لم ندخل الجامعة بعد في تلك السنوات، لكننا عشناها من خلال وجود أفراد لأسرتنا عاشوا تلك الأحداث بكل ما أوردت الكاتبة من تفاصيل، هنا فقط، نستطيع أن نجيز بعضاً من تفاصيل التاريخ للكاتبة نفسها، لأنها لسان حال الراوي الرئيسي، سعاد، لكننا لا نجزم معرفتنا بباقي الشخصيات سواء منها الرئيسية أو الثانوية، إن كانت بالفعل تتحرك وتفعل ما أنيط بها داخل الرواية، هنا تحديداً، ومن خلال أمثلتنا هذه، سنتوصل إلى أن الأحداث الغائبة عن واقعنا تمتزج مع الرواية وتكوِّن تاريخها بالفعل، لكننا لا نستطيع الجزم في حدوثها كلها وبشكل متطابق، فالعلاقة بين التاريخ وشواهده، وبين الرواية التي تجاهد لتنسجه، تكاد أن تكون علاقة تشابكية لبعض أجزاءه فقط، فعلى الرغم من وجود إنسان في الرواية وحدث وزمان ومكان وطابع قصصي، لكن هذه كلها، لا تبرهن بالتطابق مع التاريخ، فالرواية تتعاضد مع التاريخ، لكن ليس بإمكانها، في رأيينا، أن تكون هي التاريخ، وإذا ما اقتربنا أكثر لوضع حد لنقاشنا، فإننا يمكن أن نستشهد بما جاء على لسان محمود أمين العالم مثلاً، حين قال: "**إن الرواية هي تاريخ متخيل داخل التّاريخ الموضوعي**[33] ".

كل هذا ببساطة، ناتج كوننا ومن جهة أخرى أمام متخيل تاريخي، ولسنا أمام رواية تاريخية، فالمتخيل التاريخي هنا هو الأنسب تماماً لما أردنا توضيحه، لأن فعل الحبك الموازي للتبئير، أو مسلاط الضوء على الحدث الرئيس، وكذا الأحداث الثانوية؛ ولعل بول ريكور كان الأقرب في التنويه له كاصطلاح تعاضدي لـ "**الهوية السردية**" والتي عرفَّها على أنها: "البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج والتقاطع والتشابك بين التاريخ والخيال بوساطة السرد، فينتج عن ذلك

32. الإصطلاح بين الأقواس من عندنا.

33. راجع مثلاً، أحمد الأسعد، الرواية والتاريخ، https://aljadeedmagazine.com

تشكيلاً جديداً، يكون قادرا على التعبير عن حياة الإنسان بأفضل مما يعبر عنه التاريخ وحده او السرد الأدبي نفسه[34]" فالحوادث التاريخية في الرواية ليست هي الحوادث التاريخية في التاريخ، بقدر ما أنها تدار وفق ميل الكاتب، وهي غير خاضعة لأحداث التاريخ بقدر خضوعها لأحداث الرواية كما أسلفنا، نحن نشهد حدثاً موازياً ومثبتاً في الرواية، يكون "تاريخياً" ثم لا يلبث أن يختلط بالمخيال، هذه الإضافة في دستور الأدب ضرورية، لكنها في دستور التاريخ غير حقيقية، من هنا يكون التاريخ في الأدب نسبياً فقط، ولا يعول عليه كشاهد، ولعل رولان بارث حين استشهد بقوله أن (أدب حقبة ما من الزمن هو الحقبة نفسها) والتي صدَّرنا بها هذا المبحث، كان محقاً من ناحية أن الأدب أرخ نفسه وأرخ كاتبه، لكنه لم يؤرخ حادثة تاريخية كاملة، اللهم إلا إذا كانت سير ذاتية في رواية، يتوخى فيها الكاتب الصدق، لأنه حين كتب كان مناطاً "بالاعتراف به" أولاً، على أنه كان جزءً رئيسياً من هذا التاريخ، مثل الأسماء التي كتبت تاريخها، عبدالناصر، تشرشل، لينين، وغيرهم، أو عظماء كتبت سيرهم من خلال آخرين، الرسول الأعظم، محمد صلى الله عليه وسلم، عمر ابن الخطاب، علي ابن أبي طالب، ابن رشد، بوذا، زارا، القديس بوليس، يوهان جوتنبيرج، كولومبس وغيرهم، وهكذا يحتار التاريخ في الرواية، لكننا لا نستطيع نكران أن الرواية ساهمت في التاريخ وبقدر كبير، وحركت أحداثه، بل وتلبست أحداثها عظماءه، وساروا على نهجها، فإذا ما أردنا فهم مجتمعاً معيناً في حقبة ما من تاريخه، فإن الرواية تسهم بجزء ليس بالضئيل في تبيان هذا المجتمع، عادات أهله، تقاليعهم، ثقافتهم، أسماء شوارعهم، موسيقاهم ونوع أكلهم، لباسهم في فترة ما، أنواع قراءاتهم، مخاوفهم، طربهم وسعادتهم، أو بالأحرى "كل" الثقافة المركب، وهو ما أنبئت عنه فاطمة الحاجي بجدارة في صراخ الطابق السفلي، خصوصاً في طرحها للقضايا التاريخية الهامة، وعدم الاهتمام من ذوي الاختصاص بما هو مهم ويمثل الهوية والتراث، وكذا حنقها مما دمره المستعمرين الأتراك والطليان من موروث محاولين غرس موروثهم هم، مرغمين الأهالي على التعود عليه، تجيب سعاد على سؤال رئيس الوفد السياحي: "**نحن لا نملك إلا ماضياً وتراثاً وهمياً لم ندونه، وما دوناه أحرقه الأعداء**"[35].

34. راجع بهذا الصدد، بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر. سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد. ص. 153، ومابعدها، الفصل الخاص بـ التاريخ والسرد.

35. الحاجي المصدر نفسه ص. 79

إننا نلمح هذا أيضاً، في التفاصيل الخاصة بمدينة طرابلس، أهل طرابلس، تقاليعهم ومعيشتهم، وكذا بمناطق أخرى في البلاد، أهل الجبل عاداتهم وتقاليدهم، مجتمعهم تجانسهم مع العرب، وتطابق مطبخهم ولباسهم، وأيقوناتهم، وشمهم زخارفهم، أبواب منازلهم المنخفضة، سِماتهم، وكذا العلاقات الاجتماعية التي كانت تربطهم مع غيرهم، سلامهم وأمنهم، وهدوء معيشتهم، وعلاقاتهم حتى مع اليهود الذين نزحوا من الأندلس مع العرب، واستوطنوا مناطق متفرقة من ليبيا، كان الجبل الغربي من أهمها، وانقلابهم فيما بعد ومعاداتهم لأهل المكان، حسب ما رصدت الرواية، إثر الرحلة السياحية لحازم وكريستينا إلى الجبل، على لسان حازم، كونه ينتمي للمكان عرقاً وتاريخاً:

<<دخلنا مبنىً قديماً انحنت كريستينا لتستطيع الدخول إليه، بينما وقفتُ خارجاً، وهي تتأمل المكان، فقلت: إنه معبد يهودي، فسألتني مستغربة: هل كان اليهود يسكنون هنا؟ قلت لها تقول المصادر أنه عندما انهزم المسلمون في الأندلس وطردوا منها، كان اليهود يعانون الاضطهاد من الإسبان، ويجدون الحماية من المسلمين، فانسحبوا معنا إلى شمال أفريقيا، وبنوا المعابد ومارسوا ديانتهم بكل حرية (..... .....) لكنهم انقلبوا ظلماً علينا كما تعلمين[36]>>.

قاموس الساردة سعاد هنا ينبئ بتعاضده مع التاريخ بالفعل، فهو يلتصق بالحقيقة مع الشواهد التاريخية لليهود في الجبل، ويؤكد أن تواجدهم في المنطقة منسحباً مع انسحابهم مع العرب في الأندلس، في نهاية القرن الخامس عشر، إثر سقوط غرناطة وتسليم مفاتيحها للملكة اليزابيث، عام 1494، لم يجد اليهود الذين رافقوا العرب في الأندلس، إلا أن يرحلوا معهم، لقد استخدمت الكاتبة عمليات تقنية لصناعة التاريخ في الرواية وفق اسنادات التاريخ نفسه، وشواهده، التي أدخلتها في منظومة من العلامات والبنى المتماثلة مع الحقيقة التاريخية، بإمكانها سحب الماضي في رواية، تذهب إلى الأمام وإلى الخلف باستمرار لتعزز حقيقتها، وهو بالفعل ما تسعى له العلوم الإنسانية في اللسانيات بالذات، بمفاهيمها المحددة التي يرتكز عليها بحث أغلب مفكريها: "**أصبح من الشائع تقريبا أن نقول أن اللسانيات أمدتنا بمفاهيم محددة للغاية لا يمكن إنكار قيمتها، على الأقل في المرحلة التاريخية الحالية من البحث في العلوم الإنسانية، بالنسبة إليّ، أمدتني بوسائل فعالة لفك تشفير نص أدبي ما أو أي نظام للعلامات، في بنى غير**

36. الحاجي، صراخ الطابق السفلي، نفس المصدر، ص. 125

مركزية[37]". فالارتكاز على الشواهد في مشاهد أية رواية، هو ارتكاز بنيوي "دستوري" وضروري، وإن كانت الأحداث تمتزج مع التصور التخييلي، بيد أن المزج مع التاريخ، جاء كذلك منذ البداية في رسالة الكاتبة إلى الناشر، بأنها هي ذاتها سعاد، صوت من الأصوات التي تقص هذه الرواية، وتلتمس أن تقول الحقيقة من البداية، فقط أن فن السرد في حد ذاته، يمنح في رأيينا جمالياته بإظهار الحقيقة متلبسة بصورة أخرى ليست هي بالضرورة، فقط هي نوع من الحالة التعاضدية مع الحقيقة، فالأماكن حقيقية، لكن لا الزمان حقيقي، ولا الأفعال حقيقية وإن ساندت الحقيقة، تبقى حالات السرد للمكان كما في هذا المشهد، تصنع شخوصها من حقيقتها للتعاون مع التاريخ لإثبات ذاتها وفق رأيينا بالطبع.

ومن ناحية أخرى، قد تتم في الحالات السردية الشبيهة بهذه الرواية، في تعددية أصواتها، عمليات إبدال تعددية كذلك للشخصيات، الحدث ليس بقديم تاريخياً، وقد وقعت بعض من مشاهده فعلاً، وسمعنا بها كحاضرين للتاريخ الذي وقعت الرواية بعده، واسترجعته الكاتبة، في عمليات (فلاش باك) Flash back بالاصطلاح السينمائي، أو العودة إلى الماضي، لكن ليس بنفس الشخوص، إنه دفق شعري تمثيلي معاد، لا ينسخ الحقيقة بقدر تمثيله لها، وهذا أيضاً من لوازم الرواية التاريخية، ويجيز أن أدب الحقبة، يمثلها أو يتطابق معها، فقد نكتب رواية لمجرد أننا رأينا شيء لم نحبه، أو رأينا شيء في ذات الوقت عشقناه، يقول **أمبيرتو إيكو** في حديثه عن روايته **إسم الوردة**، أن محفز كتابته الأساسي في الرواية كان: **(الرغبة في تسميم راهب**[38]**)** ثم بدأ بعد هذا المحفز في البحث عن "اسم الوردة" كعنوان لروايته، في رحلة تجميع منهكة أثقلت كاهله، فالرواية كذلك، كما يشير هذا المعلم، تأخذ أحداثها من العصور الوسطى البعيدة، وهنا يزداد حجم التعب في الكتابة، لقد جاب أكثر من بلد، وأكثر من مدينة، وأكثر من دير، وقلَّب في صفحات مكتبات الكنائس، وقرأ ابن رشد، وتجرع غبار العصور الوسطى كذلك، ليس من السهل أن نكتب رواية، لكننا أيضاً من السهل جداً أن ننام مرتاحين لأننا كتبناها وفق حقيقة أحداث على أقل تقدير، **فالرواية واقعة كوزمولوجية**، الأساس فيها ليس الكلمات، ولكن كيفية بناء عالم وتأثيثه، لقد أرغمت الحاجي نفسها وراء التحدث بعفوية في حالات سردية كثيرة، سواء على لسانها في سعاد،

37. بارث، المقابلة، نفس العنوان الإلكتروني

38بهذا الصدد، راجع أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الحوار، 2009، ص.27.

أو على لسانها في كريستينا، لكنها كذلك تحركت بروايتها نحو الصنعة ولم تنفلت منها، لأن الرواية يجب أن تكون بأي حال، تفكير بالأصابع قبل كل شيء، وهو ما يعززه أمبيرتو إيكو أيضاً، ويضيف له: "**إن الفن هو انفلات من الإنفعالات الشخصية، فلا يمكن أن نكتب رواية تقتحم التاريخ بالإستناد إلى الأحقاد مهما كانت صغيرة أو كبيرة، ولا الانفعالات المصطنعة**[39]". وهو ما كنت أشرت في المقدمة إليه بطريقتي، في أنني أتحاشى الكتابة على الرواية الليبية بالذات، لأن بعض كتابها إن لم يكن أغلبهم، ينحون هذا المنحى في رأيي، وقد شممت جزء منه عند الحاجي، سواء في تضخيم أناها وإن جاء بعفوية، أو في الحديث عن عائلتها ووالدها، وإن ورد بصنعة محكمة، فيها الكثير من الحقيقة، ثم موقفها الحاد كذلك من المنظومة السياسية السابقة في كل شيء، وإن كانت محقة أيضاً.

لكنها ابتدعت بالمقابل شخصيات متفاعلة تماماً مع ما تفكر فيه، سواء في بناءها، أو حين تؤدي أدوارها، أو حين تحلم وتتصارع مع دواخلها، أو مع الأشياء في الخارج كما أسلفنا، فالشخصيات الستة أدت ما يناط بها من أفعال، بمعزل عن الأهواء وبقدر تاريخي وزمني معزز بمساند علمية في أغلبه، ومعزز كذلك، بمشاكل حقيقية، حصلت بالفعل، **عاطفية** أولاً، في عمليات إبدالها، وإزاحاتها للماضي، كما حصل في عملية التلاشي التي فرضتها الرواية على صورة وليم، وظهوره في صورة حازم بالنسبة لكريستينا، ثم **سياسية** في صراعات سعاد مع واقعها، وأحلامها التي بلا حد، وكذا **اجتماعية**، و**اقتصادية** أيضاً، في شخصية **عائشة** التي ظهرت في الفصل العاشر، على سبيل المثال، الشخصية التي تعبر وتصور بالفعل زمانها وتاريخها، لقد قست عليها الحياة والقدر والحوادث مجتمعة، إنها أمثولة الصبر على الألم والمكاره، تحمل حزن العالم بأسره، وقعت في المصيدة بحكم القدر والظروف و"حسن النوايا" شابة جميلة، معدمة تماماً وفقيرة، وتدرس في الجامعة، إنها ترى التباين بينها وبين زميلاتها، إنها أنثى عاطفية بالضرورة، ومثقلة بالأحزان، في عائلة لا تملك سوى حمار مريض، وعربة متآكلة، وأب مثخن بالجراح الداخلية، صنعته الرواية من الألم والفقر، فالدوافع، جزء رئيس حين تتعدد الأصوات في الرواية، وكذا حين تتعدد الأفعال، فعندما يتم خلق شخصية روائية، يجب أن تخلق معها دوافعها، يتحدث بهذا الصدد **إيتالو كالفينو** عن الدوافع فيقول: **إن الجريمة مثلاً أو أي فعل آخر يشبهها عند أية شخصية، تنتج وكأنها عاصفة، حالة من الإعصار أو العواصف الهوائية "مثل الستة عشر ريحاً في قائمة**

39. إيكو نفس المصدر السابق، ص. 13.

الرياح، عندما ترقص في الإعصار معاً، في هبوط حلزوني"[40]. لولا أن **عائشة** هنا لم تكن مجرمة بالمطلق، لكنها كانت مثخنة تماماً بالدوافع التي سحبتها من مجرد صبية حالمة بواقع أجمل، وبريئة من مكانها وزمانها، إلى فتاة مسحورة بتسلط زمرة من الزملاء الفاسدين، قتلوا حلمها، لتتلاشى وراء صراخها في الطابق السفلي حتى النهاية.

خاتمة:

بقي أن أشير إلى **خلاصة** مفادها أن الرواية بمدارسها الحداثوية، استعلت على السرد بضرورة استخدامها للصورة، وتحولها من مجرد أدب إلى سيناريو سينمائي يتفاعل مع التاريخ وفق تقنيات الصورة السينمائية نفسها، وكنا أشرنا في بحثنا الموسوم، بـ "جدلية التاريخ، حقيقة السينما"[41] أن الأدب لم يعد على حاله يستخدم لساناً، لكنه صار يروي أحداثه بتقانيات سينمائية، لقطات، قريبة ومتوسطة، وبعيدة، وقريبة جداً وتفصيلية، في كنف السيناريو الذي بدأ ينسجه، ويعيد تركيبه، لسبب واحد، وهو حين يتحول الأدب إلى تاريخ حكائي، يبقى أدباً تخييلياً، ما لم يتحول إلى صورة تعزز حقيقته، فالكلام بالصورة "في رأيينا" يزيح ماهو أدبي بالضرورة، ويخلق فوقه تاريخاً أكثر مصداقية، منه إذا ما بقيت البلاغة الأدبية تتحدث بلغتها اللسانية فقط.

من هنا جاءت إسنادات هذه الرواية، من خلال اللغة المرئية، بكثير من التعافي في شواهدها التاريخية، فالأفعال الدرامية، لم يتم التعبير عنها لسانياً، بقدر ما نجحت في أن تتحول بكليتها إلى صورة، ثم إلى حركة، مستخدمة من خلال تعدد أصواتها، مجموعة من الأماكن (مشاهد سينمائية) متكاملة الملامح، في سيمياء خاصة بالنصوص الحكائية، التي وإن جاءت لتعبِّر بلسان حال الأدب، لكنها عبَّرت من خلال اللغة المرئية، ولن يقف الأمر عند هذا الحد بل سيقترب حد الدهشة في تحولاته، من تدمير إنسيابية الخطاب، لكي يصل إلى مسائل غاية في التعقيد، منها على سبيل المثال، تقنيات الكولاج، الذي جاء متكاملاً في الإنتقالات عند الحاجي، وكذا تقانيات المونتاج بين اللقطات والمشاهد الأدبية؛ يشير **إيكو** مرة أخرى أيضاً إلى هذه المسألة **"لم تعد التقانيات القديمة قادرة على التقدم، لأنها أنتجت لغة واصفة، تتحدث عن نصوصها**

40. للإستزادة:راجع، إيتالو كالفينو، ست وصايا إلى الألفية القادمة، محاضرات في اللإبداع، تر. محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1999، ص. 100، وما بعدها.

41. راجع وفق هذا السياق، د. نورالدين محمود سعيد، جدلية التاريخ، حقيقة السينما، مجلة الجامعي، ع. 10، نقابة أعضاء هيئة التدريس، جامعة الفاتح، طرابلس، سبتمبر 2005. ص. 157

المستحيلة (الفن المفهومي)[42]" فما هو مفهوم في الأدب، ليس بالضرورة ما هو سهل وواضح، بل ما هو سطحي، لأن ما هو مفهوم بشكله السطحي، لا يثير العقل في شيء، بقدر ما يقدم إجابات جاهزة من خلال حكاية سردية ساذجة، محض واصفة، لا قيمة لها؛ إن مجمل ما يكتب اليوم من روايات، لم يعد **بريئاً** لسبب أنه اعتلى مكانه بواسطة الرمز، وشق طريقه وسط زحام من العلامات التي تفرض نفسها عليه، مستنجداً **قارئاً معاضداً** لفك شيفراتها، وهو ما حصل في صراخ الطابق السفلي.

مصادر البحث ومراجعه:

1. د. فاطمة سالم الحاجي؛ صراخ الطابق السفلي، دار النهضة العربية بيروت ـ لبنان، 2015.

2. رولان بارث، لذة النص، تر. فؤاد زكريا، دار منشورات الجمل، دمشق، 2000.

3. دراسات مختارة، السرد في السينما، تر. مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2001.

4. إيتالو كالفينو، حكايات ماركوفالدو، تر. د.نورالدين محمود سعيد، https://www.diwanalarab.com.

5. حول بحث ابن رشد، جريدة فسانيا ع. 3 فبراير 2017، الصفحة الثقافية، ترجمة وتحقيق، د. نورالدين محمود سعيد.

6. حوار مع رولان بارث، https://alarab.co.uk .

7. نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، 1987.

8. رفعت عطفة، دون كي خوتيه دي لا مانشا، ورد للطباعة والنشر، دمشق.

9. . أحمد الأسعد، الرواية والتاريخ، https://aljadeedmagazine.com.

10. بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر. سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد. ص. 153، ومابعدها، الفصل الخاص بـ التاريخ والسرد.

11. أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2009.

12. كالفينو، ست وصايا إلى الألفية القادمة، محاضرات في اللإبداع، تر. محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1999.

13. د. نورالدين محمود سعيد، جدلية التاريخ، حقيقة السينما، مجلة الجامعي، ع. 10، نقابة أعضاء هيئة التدريس، جامعة الفاتح، طرابلس، سبتمبر 2005..

42. أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، نفس المرجع، ص. 65، راجع ما قاله فيما يخص الطليعة، والحداثة وإشكالياتها، ص. 64، ومابعدها.