وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي –تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

رؤية القهر في ثلاثية غرناطة –غرناطة، مريمة، الرحيل– لرضوى عاشور – مقاربة بنيوية تكوينية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل. م. د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبة:
سامية رحال

إشراف الأستاذ الدكتور:
عادل بوديار

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
عادل بوديار	أستاذ	مشرفا	جامعة تبسة

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ ﴾
النمل14

إلى من كان حضنهم أول وطن ونبضهم أول لغة

إلى العائلة التي أنجبتني

جذوري اتي أستمد منها الثبات، وظلالي التي ألجأ إليها في تعب الطريق

إلى العائلة التي أنشأتها

أجنحتي التي أحتوي بها الريح وأحلامي التي كبرت معي حتى صارت حياة

أرفع كلمات الشكر والامتنان لكل من ساندني بكلمة أو دعاء وكل من كان نورا في طريقي ...فلولا دفء قلوبكم ما كان للإبداع أن يجد طريقه للنور

مقدمة

إن الحديث عن التفاعل بين التاريخ والرواية لدى الكتاب المحدثين أمر بالغ الأهمية لما له من صدى واسع، في إعادة قراءة هذا التاريخ واحياء الذاكرة على نحو يمكنه من استشراف المستقبل، وفق رؤى سردية للعالم من منطلق علاقة النص بالواقع، وكذا رسالته في المجتمع، وهذا من شأنه أن يسمح لنا بنقض الحقائق وتفسيرها داخل الجماعات البشرية لإثبات وحدتها وتميزها.

وقد جاءت رواية (رضوى عاشور) (ثلاثية غرناطة) وفق سياق تاريخي يؤسس لأيديولوجية جماعية تعنى بالانكسار وتنبش آثار الهزيمة؛ لتري القارئ مدى تغلغل القهر التاريخي في جيناته وذاكرته العربية الإسلامية منذ أن ابتلي بسقوط (الأندلس) وفقد فردوسه المبجل على يد النصارى، وانطلاقا من الوثائق التاريخية المعززة لهذا الخطاب وعودة إليها، أثثت (رضوى) سرديتها بتفعيل أشكال متضادة من الوعي الذي بلور إشكالات الشخصيات المتشاركة البطولة، ضمن حدث انقلب من كونه تاريخيا فحسب إلى كونه فكريا فلسفيا، بل وجوديا، خاصة من خلال جدل الإيمان واليقين بالله والارتداد حفاظا على النفس التي أمر الله ألا يرمى بها إلى التهلكة.

على هذا كان اختيارنا لموضوع الأطروحة متنازعا بين الأسباب الذاتية العاشقة للسرديات العربية، وبين الأسباب العلمية الموضوعية التي كان في مقدمتها الرغبة في تطبيق المناهج النصية الحديثة على السرد العربي المعاصر.

على هذا جاءت الأطروحة موسومة ب: (رؤية القهر في ثلاثية غرناطة – غرناطة، مريمة، الرحيل – لرضوى عاشور – مقاربة بنيوية تكوينية).

ولمعالجة هذا الوسم اخترنا (المنهج البنيوي التكويني) لأنه المنهج المناسب للاشتغال على رؤية القهر المخصص مقاربتها في الثلاثية، ولأن المنهج مذكور في عنوان الأطروحة ومقصود بالتبني البحثي من الأساس.

أما الإشكالية التي تأسس عليها موضوع الأطروحة فقد تمت صياغتها كالتالي: كيف قدمت رؤية القهر في (ثلاثية غرناطة) لـ(رضوى عاشور)؟ وقد تفرعت عنها مجموعة من الإشكالات الثانوية منها: ما هي البنيات الدالة المتعالقة مع رؤية القهر في الثلاثية؟ كيف قدمت الكاتبة الوعي العربي الإسلامي المعاصر من خلال رؤية القهر؟ ما هي سمات الترابط الفنية بين التاريخ والسرد؟ كيف صاغت الكاتبة أزمات الأبطال الإشكاليين لتعزيز قهر السقوط؟ وكيف تمكنت من الوقوف في منطقة وعي وسطى بين جدل المسيحية والإسلام زمن السقوط؟

ولا ندعي أن دراستنا هذه وحيدة أو أولى في تخصصها، بل هي امتداد لدراسات مشابهة، نختلف معها أحيانا في المنهج، وأحيانا أخرى في طبيعة المقاربة وزاويتها النقدية، وبالتالي فإن النتائج التي توصلنا إليها كانت مختلفة عما توصل إليه الباحثون قبلنا، فقد:

- تناول شاهر محمد عبد الرحيم جبر الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، مقاربًا إياها من زاويتي الرؤية والتشكيل.
- في حين ركّز محمد محمد حسن على التحولات الفنية التي تشهدها الثلاثية عبر بنيتها السردية.
- أما نازف حفيظة وأمين الزاوي، فقد سلطا الضوء على صورة المرأة الموريسكية، في قراءة تعيد الاعتبار للهوية الأنثوية وسط الانكسارات الحضارية.
- وفي سياق رمزي، قدّم سمير إقبال تأويلاً لرمزية سقوط غرناطة، كعلامة على انكسار جماعي يتجاوز الجغرافيا والتاريخ.
- ومن جهته، قدّم زهير عبيدات قراءة واقعية تستنطق الثلاثية في مقاربتها للواقع، متلمّسًا خيوط الوعي الجمعي المضمَر في النص.

وقد اختلفت هذه الدراسات من ناحية المنهج والرؤية البحثية في الثلاثية، وبالتالي في النتائج المتوصل إليها؛ والتي بدت متباينة أحيانا إلى حد بعيد مع النتائج التي خرجنا بها من مقاربتنا في هذه الأطروحة.

إن محاولة معرفة تجليات القهر في (ثلاثية غرناطة) ل(رضوى عاشور) وفق المقاربة البنيوية التكوينية، قادتنا إلى وضع خطة مكونة من: مدخل، وثلاثة فصول؛

أما المدخل فعنونته بـ: تحولات النقد المعاصر وتلقي المناهج الغربية، نحو فهم البنيوية التكوينية، تناولت فيه مسحا معرفيا حول تطور الخطاب النقدي العربي المعاصر وتلقيه للمناهج النقدية العربية وصولا للبنيوية وما بعدها، باعتبارها منهجًا يبحث في أعماق النص عبر شبكات العلاقات والأنساق، حيث لا معنى خارج البنية. من هذه الأرضية انطلقت قراءتنا لمسار السرد، متتبّعين تمفصل البنى الدلالية التي تتوالد داخل النص، ومع اتساع أفق المقاربة انتقلنا إلى انفتاح البنيوية التكوينية، كما بلورها (لوسيان غولدمان)، لنتلمس أثر رؤية العالم في تشكّل البنيات الدالة.

أما الفصل الأول فعنونته بـ: رؤية العالم وتوليد البنيات الدالة في (ثلاثية غرناطة) تناولت فيه الرؤية الفكرية الكامنة في *ثلاثية غرناطة* من خلال تحليل البنيات الدالة، بوصفها انعكاسًا لعلاقة الإنسان بالواقع والتاريخ والسلطة. ينطلق التحليل من التأسيس النظري لمفهوم البنية الدالة وعلاقتها بأشكال الوعي، ثم ينتقل إلى دراسة تجلياتها السردية من خلال ثلاث بنيات مركزية: المكان، الزمن، واللغة. ويُختتم الفصل بتفكيك الوظيفة الإحالية لهذه البنيات على الوعي الجمعي، مركّزًا على ثنائية المقاومة والقمع، والتوتر بين التوثيق والتخييل. ومن ثم، يُشكل هذا الفصل مدخلًا لفهم كيف تُعيد الرواية إنتاج التاريخ من خلال بنى سردية مشحونة بالمعنى.

والفصل الثاني فعنونته بـ: الرؤية التاريخية في (ثلاثية غرناطة) وأيديولوجيا القهر. تناولت فيه: حضور القهر بوصفه رؤية كاشفة تتقاطع فيها التمثلات التاريخية مع آليات السرد الروائي، إذ يتم استحضار الحدث التاريخي السياسي في "ثلاثية غرناطة" كأداة تأويلية تكشف أثر السلطة والهيمنة على الفرد والمجتمع. وفي هذا السياق، تتعدد وجوه البطل الإشكالي الذي تتجسد من خلاله ملامح القهر في أبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية. كما يتجلّى القهر الأيديولوجي في تفاعل الرواية مع المرجعية التاريخية، حيث تصبح هذه الأخيرة سندًا للسرد لتفكيك أنساقه القمعية. ومن ثمّ، يتموضع السرد بوصفه خطابًا مضادًا يواجه السلطة من خلال إعادة بناء الوعي بالتاريخ ورصد تمثلات القهر فيه.

وفي الفصل الثالث الذي كان عنوانه: الرؤية الدينية في (ثلاثية غرناطة) وقهر التسليم والاستسلام، تناولت: الخطاب الديني بوصفه أداة للرؤية والتمثيل، حيث يُطرح القهر الديني في "ثلاثية غرناطة" من خلال تداخلاته المعقدة مع القهر التاريخي، ما يبرز جدلية التفاعل والتعارض بين الإيمان كقناعة روحية والقمع كآلية سلطوية. وتُظهر الرواية كيف يتحول التسليم الديني من موقف تعبدي إلى خضوع قهري أمام التهديدات الخارجية، خصوصًا في لحظات السقوط الحضاري التي تُعاد قراءتها كرمز للاستسلام النفسي والديني .في هذا السياق، تتجسد ملامح البطل الإشكالي عبر صراع داخلي بين "الوعي القائم" الذي يسعى إلى الفهم والمقاومة، و"الوعي الزائف" الذي يعيد إنتاج خطاب القهر دون مساءلة. بهذا التقابل بين أبطال الوعي والتحول، تُعيد الرواية تشكيل صورة الإنسان المقهور الذي يخوض صراعًا داخليًا مقيتا.

لأخلص في نهاية البحث الى خاتمة دونت فيها جملة من النتائج والاستنتاجات المعرفية التي استخلصتها زمن مقاربة الرواية متن البحث.

تلتها قائمة للمصادر والمراجع، وفهرست للموضوعات، وملخصين أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية.

وخلال رحلة البحث هذه لم تصادفني مشاكل وعراقيل علمية في إعداده، بل كانت العراقيل كلها في انشغالي بالتزامات الحياة اليومية، لأن المادة العلمية متوفرة بالقدر الكافي؛ لكن بعض المراجع باللغات الأجنبية لم أستطع الاشتغال عليها كثيرا لنقص كفاءتي اللغوية.

ومن المراجع التي ساعدتنا في إعداد هذا البحث نذكر مثلا:

- كتاب"في البنيوية التكوينية" جمال شحيد، الذي يعرض منهج لوسيان غولدمان ويوضح علاقة الأدب بالبنية الذهنية والاجتماعية.
- إلى جانب كتاب "نظريات معاصرة "لجابر عصفور الذي يضع القارئ في تماس مع تحولات الخطاب النقدي المعاصر.
- كما يُعد كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي وكتاب الإله الخفي، "لغولدمان مراجع تأصيليَّة في فهم جدلية النص والسياق.
- أما في الشق التاريخي، فقد استُعين بمراجع وازنة مثل "سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين "لجمال يحياوي.
- و"نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين"لمحمد عبد الله عنان.
- و"التنصير القسري لمسلمي الأندلس" لمحمد عبده حتامله، وهي كتب توثق للحدث التاريخي الذي يُشكّل خلفية سردية وثقافية للرواية.

وفي الأخير أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان الى أستاذي المشرف البروفيسور": (عادل بوديار) على جميل صبره في تحمل عناء إعدادي لهذه الأطروحة، كما أحيي

فيه رحابة الصدر وطول البال، وقد منحني متسعا من الوقت لإتمام عملي دون تذمر.

والشكر موصول للجنة المناقشة على ما ستسديه من نصائح وتوجيهات، وإضاءات لما غفلنا عنه في هذا البحث.

مدخل

تمهيد:

شهد الخطاب النقدي المعاصر، منذ منتصف القرن العشرين تحوّلات معرفية ومنهجية عميقة أعادت تشكيل مرجعياته وأدواته المعرفية في مقاربة النصوص الأدبية، ولم يعد النقد مجرّد شرح أو تذوّق، بل غدا ميدانًا معرفيًا تتصارع فيه أنساق فكرية مختلفة، تعكس انزياح النقد عن سلطته التقليدية باتجاه نظريات متعددة تحاول تفكيك البنية النصية، أو تأويل علاقتها بالسياقات الاجتماعية والثقافية. وقد لعب تلقّي المناهج النقدية الغربية لا سيّما البنيوية وما بعدها دورًا مركزيًا في إعادة إنتاج الوعي النقدي العربي، سواء من جهة إغنائه بالمفاهيم والمصطلحات الجديدة، أو من جهة تعميق التوتر بين المرجع المحلي والمستورد المعرفي.

وفي هذا السياق، تتبدّى أهمية العودة إلى قراءة الاتجاهات الكبرى التي وسمت الخطاب النقدي المعاصر، ليس فقط على مستوى تتابعها التاريخي، بل أيضًا على مستوى تمثّلها في بنية التفكير النقدي، وما أفرزته من رؤى متعارضة في مقاربة النصوص. ومن بين هذه الاتجاهات، يبرز النقد السوسيولوجي بوصفه لحظة انتقالية بين الانغلاق البنيوي على البنية النصية، ومحاولة ربط هذه البنية بسياقها الاجتماعي والثقافي، وصولًا إلى ما عُرف لاحقًا بـ"البنيوية التكوينية"، وهي محاولة تركيبية للدمج بين التحليل البنيوي للخطاب والرؤية الاجتماعية المؤسِّسة له.

إن هذا المدخل لا يسعى إلى استعراض المناهج النقدية المعاصرة بترتيبها الزمني فحسب، بل ينفتح على تفكيك الخلفيات المعرفية التي أفرزتها، ويكشف عن التحوّلات التي قادت إلى نشوء البنيوية التكوينية، عبر مساءلة شروطها النظرية، وروّادها، وآلياتها الإجرائية. وبهذا المعنى، يصبح تتبّع مسار النقد المعاصر شرطًا لفهم تعقيد المنهج التكويني ذاته، بوصفه استجابة جدلية لتحوّلات الفكر والنص والعالم.

1. مفهوم البنيوية:

تشتقّ البنيوية مفهومها المركزي من "البنية"، وهي الكلمة التي تُشكّل حجر الزاوية في هذا المنهج، ممّا يجعل من الإحاطة الدقيقة بها شرطًا أوليًا لفهم آليات العمل البنيوي. وقد تناولها الباحثون من زوايا متعددة، ممّا أدّى إلى تعدّد تعريفاتها وتنوّع دلالاتها بحسب المجال والسياق. لكن، رغم هذا التباين، تبقى البنية في جوهرها مفهومًا ناظمًا، يستوعب داخله العلاقات التي تُشكّل أي نسق دلالي أو معرفي.

وفي محاولة أولى لتعريف هذا المفهوم، يرى (جان بياجيهJean Piaget) أنّ البنية "نظام من التحوّلات يتضمّن قواعد خاصّة – كنظام – بمعنى أنّها تختلف عن خصائص العناصر المكوِّنة له، وتتمّ المحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحوّلات نفسها التي لا تتجاوز حدود النظام، ولا تلجأ لعناصر خارجية عنه. وعلى هذا، فإنّ البنية تتضمّن ثلاث خصائص هي: الشمول، والتحوّل، والتحكّم الذاتي"[1]. فهذا التعريف يضعنا أمام تصوّر صارم للبنية، بوصفها نسقًا مغلقًا، يتّصف بالتماسك الداخلي والاكتفاء الذاتي، حيث لا تتمّ عمليات التحوّل إلا من داخل النظام ذاته، دون الاستعانة بأي مرجعية خارجية. ومن هنا تنبثق الخصائص الثلاث التي حدّدها بياجيه: الشمول، والتحوّل، والتحكّم الذاتي، وكلّها تعكس تصوّرًا ديناميكيًا للبنية بوصفها كيانًا قابلًا للتطوّر ضمن قواعده الداخلية.

أمّا (لوسيان جولدمانLucian Goldman)، فقد استخدم مصطلح البنية مضفيًا عليه دلالات متعددة تتغيّر بحسب السياق النظري أو النصّي الذي يشتغل عليه. ففي دراساته عن (ديكارت وباسكال وراسين)، يقصد بالبنية "النظام أو الكلّ المنظّم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره؛ هذه العناصر التي تتحدّد طبقًا لعلاقاتها داخل الكلّ الشامل". ولكنه يستخدم البنية في كتابه (نحو سوسيولوجيا للرواية) بمفهوم الشكل القصصي أحيانًا، والنظام الداخلي للقصة أحيانًا أخرى، ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية

[1]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1998، ط1 ص128.

للعصر[1]. هذا التحديد يمنح البنية صفة الانغلاق النسبي داخل وحدتها، ويجعل المعنى ناتجًا عن العلاقة بين المكوّنات، لا عن قيمة كلّ مكوّن في ذاته.

غير أنّ (جولدمان) لا يكتفي بهذا المعنى، ففي كتابه (نحو سوسيولوجيا للرواية)، يستخدم "البنية" أحيانًا بمعنى الشكل القصصي، وأحيانًا أخرى بوصفها النظام الداخلي للنص السردي، بل يربط هذا النظام في بعض المواضع بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر الذي أنتج النص، في تحوّل يوسّع من مفهوم البنية إلى أفق يتقاطع فيه الشكل بالمضمون، والفردي بالجماعي، والنصّي بالتاريخي.

وبناءً على هذه التصوّرات، فإنّ الناقد البنيوي مدعوّ إلى تجاوز السطح النصّي، بحثًا عن البُنى العميقة التي تحكم الظواهر الأدبية وتنتظم داخلها العلاقات المضمرة. وهذا يقتضي نوعًا من القراءة التحليلية التي لا تكتفي بتفكيك العناصر، بل تركز على العلاقات الناظمة لها، بما يجعل من البنية أداة إبستمولوجية لفهم النظام الجمالي الذي يتحكّم في إنتاج المعنى داخل النص الأدبي.

ظهرت البنيوية في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين، لا بوصفها تيارًا عابرًا، بل كمنهج فكري ونظرية تحليلية أحدثت قطيعة معرفية مع المناهج التقليدية التي سبقتها. وقد أسهمت في إحداث هذا التحوّل من خلال تبنّيها رؤية جديدة للنص الأدبي، إذ اعتُبرت "البنيوية منهجًا وصفيًا، يرى في العمل الأدبي نصًا منغلقًا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يُكسبه وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنّما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته[2]"

[1]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص128.

[2]– صالح الهويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دارنينوى، سورية، 2016، ط01، ص122.

يتّضح من هذا التصوّر أنّ البنيوية لا تنشغل بالبنية الظاهرة بقدر ما تركّز على العلاقات التي تنتظم داخل النص وتُشكّل قوامه الدلالي. فهي لا ترى في النص ترتيبًا شكليًا لعنصر خارجي، بل نَسَقًا داخليًا مغلقًا يشتغل وفق منطق خاص.

ولهذا، اتّجهت البنيوية إلى تحليل النص الأدبي انطلاقًا من بنيته الداخلية، كاشفةً عن الطبقات التي تُشكّل نظامه الخاص، ومستبعدة في الوقت نفسه كلّ ما هو خارج عن هذا النظام. لقد أعلنت رفضها الصريح لربط النص بالمؤثّرات الخارجية، معتبرةً أنّ أي تحليل يربط النص بسياق اجتماعي أو نفسي أو تاريخي، إنّما يُفرغه من استقلاليته كنصّ أدبي.

لذلك، فإن التحليل البنيوي "ينظر الى بنية النص الأدبي باعتبارها مناضرة لبنية خارجية هي البنية الفكرية والثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي"[1] وساعدت في خلق تصور يجعل من النص وحدة مكتفية بذاتها، تتولد معانيها من داخلها فقط، لا من عوامل خارجية

وتنطلق البنيوية في رؤيتها هذه من مبدأ أساسي يتمثل في" مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقتها، فهي أشكال لا جوهر"[2]، وهو ما يعني أن الدلالة لا تُستخلص من عنصر منفصل، بل من خلال موقعه في النظام الكلي للنص. وبناءً على ذلك، فإن البنيوية تمنح النص سلطة مضاعفة من خلال عزله عن السياقات الخارجية التي كانت سابقًا تُعدّ ضامنة لوجوده ومفسرة لمعناه، لتقوم بدلًا من ذلك بمقاربة النص" مقاربة أنية محايثة، تتمثل بنية لغوية ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا من غيره"[3] وفي هذا السياق، يتعزز موقع البنيوية من خلال التأثير المباشر للاتجاهات الألسنية

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص208.

[2] – روجي غارودي، البنيوية (فلسفة موت المؤلف) تر: جورش طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، 1985، ط03، ص13.

[3] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2007، ط01، ص71.

والأسلوبية التي أعادت صياغة العلاقة بين اللغة والنص. فقد أسهمت هذه الاتجاهات، كما تشير الرؤية البنيوية، في ترسيخ سلطة النص، إذ إن "الاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت – أو كادت – معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي، كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والإيديولوجية والفلسفية وغيرها. ولذا فقد كانت البنيوية تبدأ دائمًا من النص وتنتهي به، وكأنه غاية نهائية بحد ذاته"[1] هذا التهميش للبعد الخارجي في العملية الإبداعية لم يكن تفصيلًا ثانويًا، بل كان نتيجة تصور جذري يعتبر أن النص يحتوي على كل ما يلزم لتأويله، وأن أيّ إضافة خارجية تُعدّ خروجًا عن صرامة المنهج.

ولذا، لم تكف البنيوية بأن تجعل من النص نقطة انطلاق، بل جعلت منه نقطة وصول أيضًا، بهذا التحديد، يتحول النص إلى مركز مغلق، وإلى بنية تنكفئ على ذاتها، ويصبح التحليل فعلًا داخليًا مكتفيًا بالبنى العميقة التي تولد من انتظام العلاقات الداخلية، لا من انفتاحها على السياق.

إن البنيوية، في جوهرها، تنطلق من مسلّمة معرفية مركزية تتمثل في فصل اللغة عن الحقول المعرفية التي كانت تلقي بظلالها على الدراسات اللسانية قبل ظهور (فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure) فقد كانت اللغة، في التصورات التقليدية، مجرد وسيط أو أداة لخدمة غايات تتجاوزها، سواء أكانت غايات تاريخية أو دينية أو فلسفية أو أخلاقية. وقد عبّر (سوسير) عن هذا التحول الفكري حين أعلن استقلال اللغة بوصفها نسقًا قائمًا بذاته: "فعلم اللغة يجب أن يتخلص من التخصصات الأخرى التي تثقل كاهله، كالفيلولوجيا والفلسفة والدين ونظريات الأخلاق... فالدراسات اللغوية التي كانت سائدة قبل سوسير مجرد وسيلة لغايات أخرى خارجة عن نطاق اللغة ذاتها، وحسم المشكلة نهائيًا حين

[1]–فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1994، ط01، ص 43.

أعلن مبدأ الاستقلالية[1]." وقد أعاد هذا الاعتبار رسم حدود المقاربة البنيوية، فصار الاشتغال اللغوي محصورًا ضمن النظام الداخلي للغة، دون أن تستدعي الدراسة أي مرجعية خارجية.

وبناءً على هذا المبدأ، أصبحت اللغة هي النظام المسيطر داخل المنهج البنيوي، وأضحت البنية اللغوية هي الأساس الذي يُبنى عليه التحليل، بعدما كانت السياقات الخارجية، الاجتماعية والنفسية والتاريخية، هي المرجع الأساس في تفسير النصوص وتحليلها. فالبنيوية، بانكفائها على النص، رفضت هذا الامتداد الخارجي، وسعت إلى تأسيس مقاربة لا تنظر إلى ما وراء النص، بل تشتغل داخله فقط، متخذة من النظام اللغوي الداخلي أرضًا صلبة للتحليل.

وقد كان من نتائج هذا التحول أن "أطلق البنيويون شعار (موت المؤلف) لكي يضعوا حدًّا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيًّا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به"[2]. ولا يعود هذا الرفض إلى موقف عابر من المؤلف، بل يستند إلى قناعة بأن المعنى لا يُستمد من النوايا الخارجية أو السيرة الذاتية، بل يُنتج من داخل النص، عبر انتظام العلاقات البنيوية التي تشكل بنيته.

ولهذا، كما (يرى عبد الله الغذامي)، فإن البنيوية لا تحتاج إلى تدخل خارجي لتفسير النص، بل تعتمد على مبدأ الاكتفاء الداخلي، حيث يُنظر إلى النص كبنية لغوية مغلقة تعمل ضمن نظامها الخاص. ومن هذا المنطلق، ينشغل التحليل البنيوي بالكشف عن "التحليلات اللغوية المحصورة ضمن السياق فقط"، أي في حدود النص ذاته. وهكذا، لم تكن البنيوية خيارًا تقنيًا فحسب، بل مثلت قطيعة معرفية مع القراءات التي تعاملت مع الأدب بوصفه وثيقة اجتماعية أو نفسية، لتؤكد على مركزية النص واكتفائه الذاتي.

---

[1]–بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006، د ط، ص 23.

[2]–صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ط01، ص98.

لقد قامت البنيوية باستبعاد دور المبدع لصالح النص، فجعلت من الشكل مركز الاهتمام وأهملت المضمون، بوصفه منفذًا يربط النص بالسياقات الخارجية، أو يعيد إنتاجه من خلال نفسية المؤلف. فقد كان التركيز البنيوي منصبًّا على تحليل البنية النصية من الداخل، دون الالتفات إلى خلفيات إنتاجها. وتنحصر هذه المقاربة في "الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها، والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية توليدها، ثم كيفية أدائها وظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص"[1]. ومن هنا بدا النص وحدة مغلقة، تتحرك وفق قوانينها الداخلية، دون حاجة إلى تفسير خارجي.

وقد لاقت البنيوية رواجًا واسعًا في الأوساط النقدية العربية، خاصة خلال السبعينيات والثمانينيات، وكان من أبرز المؤشرات على هذا التلقي صدور كتاب (عبد السلام المسدي): (الأسلوب والأسلوبية)، الذي يُعد من أوائل البحوث العربية التي تبنّت المنهج البنيوي.

ورغم النجاح الواسع الذي حققته البنيوية في النقد الأدبي خلال القرن العشرين، فقد واجهت انتقادات حادة على المستويين النظري والتطبيقي. فقد رأى بعض النقاد أنها " تشل فاعلية كل من المبدع والناقد، وتجعلهما خاضعين لمشيئة جبرية صارمة، محددة سلفًا ومتمثلة في فكرة النظام وبنيته المقيسة على بنية النموذج اللغوي، ما يجعل هذا المنهج ينطلق من نظرة سابقة للعملية الإبداعية، ويؤدي بنتائج تحليلاته إلى التشابه أحيانًا"[2]، فالمعنى، وفق هذا المنهج، لا يُنتج بحرية أو فردية، بل يُولد داخل نسق لغوي مغلق يفرض شروطه المسبقة على كل من الكاتب والقارئ.

ويُضاف إلى ذلك أن النص ليس كيانًا ثابتًا، بل يتغير بتغير الزمان والمكان، ولا يمكن حصره ضمن اللغة فقط أو عزله عن السياقات الخارجية. فالبنيوية، حين منحت الأولوية للكل على الجزء، أهملت البعد الخارجي للمعنى، وكرّست انغلاق النص على ذاته.

[1]–صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص98.

[2]–صالح الهويدي، المناهج النقدية الحديثة، ص129.

وبهذا، أعادت البنيوية "تذكرة سجن النسق من جديد، إذ جعلت اللغة غاية في حد ذاتها، بل إن الإنسان يولد فيها، فهي بيت الوجود كما يقول هيدغر، وما الإنسان – كاتبًا أو حتى قارئًا – إلا أن يستجيب لأنساقها الداخلية الثابتة، فليس له الحق أن يأتي بشيء من عند ذاته، ليجد نفسه في سجن اللغة، بعد ما فرّ من سجن القوى الاقتصادية الماركسية"[1]. وهكذا، تحوّلت البنيوية من مشروع تحليلي إلى منظومة مغلقة، تُقصي الذات وتعيد إنتاج الجبرية في شكل لغوي خالص.

وبما أن البنيوية قد عزلت النص عن جميع المؤثرات الخارجية، يظل السؤال قائمًا: إلى متى سيبقى النص منفصلًا عن هذه السياقات؟ هذا التساؤل طرحته (يمنى العيد)، مؤكدة أن النص مرتبط بالثقافة التي تُنتجه، وهذه بدورها ناتجة عن سياق اجتماعي، مما يجعل استبعاد تلك العناصر تقليصًا لمفهوم النص. فالنص، في نهاية الأمر، لا يمكن أن يبقى بمعزل عن الثقافة والمجتمع، وهو ما يجعل المقاربة البنيوية قاصرة، إذ تركز على عنصر واحد دون غيره. وقد ترتب عن هذا الانغلاق أن البنيوية "انهمكت كثيرًا في فحص آليات النص الشكلية والبنيوية، ونسيت أو تناست المستوى الدلالي للنص الأدبي عمومًا، والنص الشعري بشكل أخص، واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالي ملامسة محدودة وجزئية وشكلية أو لغوية في الغالب، فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكل ملفت للنظر، انطلاقًا من فكرة أن النص الأدبي، والشعري خاصة، هو بنية ألسنية (لغوية) مكتفية بذاتها"[2]. لقد أفضى هذا التصور إلى إهمال واضح للمحتوى الدلالي، بل إلى نوع من العمى التأويلي الذي يتجنب المعنى، بحجة الاكتفاء بالبنية.

---

[1]–عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ط01، ص98.

[2]–محمد دكروب، تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد الغربي الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2001، د ط، ص56.

ورغم أن البنيوية حرّرت الفكر الإنساني من المثالية التي فرضتها الفلسفات العقلية، فإنها وقعت بدورها في اختزال آخر، إذ أخضعت الفكر لتحليل بنيوي معزول، يُقصي التاريخ، ويستبعد النسق الاجتماعي، ويُفرغ النص من أي امتداد خارج نظامه اللغوي. وهكذا، يمكن القول إن البنيوية مثّلت لحظة حاسمة في تاريخ النقد، بما قدمته من أدوات تحليل دقيقة ورؤية داخلية للنص، غير أن انغلاقها على البنية واستبعادها للسياق جعلها مقاربة محدودة الأفق. لقد فتحت أفقًا جديدًا لفهم النصوص، لكنها في الوقت ذاته أقامت حولها جدرانًا حالت دون التفاعل مع المعنى خارج اللغة، فظلت إنجازًا نظريًا كبيرًا، لكنه غير مكتمل في قدرته على الإحاطة الكاملة بالنص الأدبي.

2. تمفصل البنى الدلالية في مسار السرد:

يمكن تبيين البُنى الدلالية لفن السرد في كونه يعالج مظاهر القص والحكم والسرد لمقاربة هذه المصطلحات والأدب القصصي، ويرجع ذلك لعدة أسباب، منها أن هذا الأدب يلائم آليات البحث البنيوي كمنهج ثقافي. ولما كان حقل القصة يشمل الأسطورة والخرافة من وجهة نظر التاريخ، فإنها تحولت في العصر الحديث إلى خاصية كتابية فردية وتاريخية، معناة بسمات البنيوية ضمن جنس الرواية التي تعتبر حاملة لكل الأجناس الأدبية، التي تفشل البنيوية في أغلب الأحيان في قراءتها، وخاصة إذا تعلّق الأمر باحتواء النص الفردي، لأن القراءات الفردية كثيرة، ومستوياتها متعددة ومختلفة.

وقد أشار إلى ذلك (تودوروف) في نظرية القراءة بقوله: كيف نقرأ؟ في العديد من المقاربات البنيوية للنص، وصدًى دائم، يركز على ثلاث مقاربات أساسية، ويطلق عليها: (الإسقاط، التعلق، الشعرية).

أ- الإسقاط:

هو طريقة قراءة النص بالعودة إلى منتجه ومؤلفه، ويستعمل النقد الشكل النفسي والاجتماعي ليحلل نصه.

ب- التعليق:

مكمّل للإسقاط؛ فكما يسعى الإسقاط بالعودة إلى المؤلف، كذلك التعليق يدعو إلى البقاء داخل النص، وهذا ما يجعلنا نقوم بقراءة دقيقة للنص، بإعادة إنتاجه عدة مرات حسب قدرة الناقد المبدع.

ت- الشعرية:

هي ما يبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في النص الإبداعي المميز عادة، لكنها لا تجعلها قانونًا أو أنموذجًا خاصًّا يُحتذى به، بل لا بد أن تكون هذه الشعرية مكمّلة لمسار النقد الأدبي بشكل عام، بإيجاد نموذج بنيوي يتقاسمه كل النقاد والدارسين من حيث الفلسفة، ومن حيث آليات المنهج المطبّق على النصوص.

كذلك تبقى المقاربة النقدية، أي قراءة نص، عبارة عن نظام يوضع بوضع العلاقات بين أجزائه، لأنه لا بد أن يُشغّل العمل الأدبي باعتباره عملًا خاصًّا متفردًا بفكر، وفق آلية التعليق السالفة الذكر التي تعبر النص. كذلك، في بنية كل النصوص وتختلف عنهم في نفس الوقت. ومن الآليات الأخرى التي يعتمد إليها الناقد في قراءة نصه: الوصف والتفسير. لأن تفسير نص ما كمين يستبدل هذا النص بنص آخر، حتى يكتشف المعاني السرية والمجازية والمخبوءة بداخله، لكن دون إضافة معانٍ وأفكار خارجية عن النص، وبالنسبة للقارئ العادي، هناك مستوى واحد من الدلالات المخفية، حيث لو كان النص معقد البناء، لا بد للقارئ من التركيز على الجوانب والمستويات التي يراها صعبة في فهم النص. وعليه، لا توجد قراءة صحيحة وثابتة لأي نص إبداعي، ولكن توجد قراءات متعددة بتعدد قرائها،

ومدى نجاح القراءة عن الأخرى مرتبط باجتهاد القارئ في مقاربة مستويات النص وفك دلالاتها.

كما يُستعمل أيضًا الوصف، الذي يُطلق عليه مصطلح الأسلوبية، والمقصود بها تطبيق أدوات وآليات لغوية بنيوية على النص، وليس المقصود بها الأسلوبية أو البلاغة القديمة. والنقد الوصفي هنا يعتمد النقاط التالية:

- يفترض الوصف أن مقولات الكاتب، أي كلماته ومفرداته التي يعبّر بها، ثابتة ومعروفة لدى الجميع، تشبه إلى حدٍّ ما فكرة المعاني المطروحة على الطريق، للجاحظ، فقد يبقى القالب الذي يكتبها فيه يختلف من كاتب لآخر.
- كل نص أدبي هو إنتاج تراكمات لغوية وثقافية، وكذا أجناس أدبية، أي أن الأديب يدرك سلفًا أفكاره وإدراكه الثقافي والجنس الأدبي الذي يكتسبه.
- كل قراءة تنتظم للمستويات اللغوية فيها، فالرواية تنظم ذاتها ضمن القراءات السردية، وبالتالي لا تحيد إلى مستوى مغاير لها، بالتالي لا بد من الاهتمام بالنواحي الصوتية والنحوية للنص.

نلاحظ أن (تودوروف) يميل إلى اختيار دراسة النص الأدبي دراسةً جيدة، وهذا بحد ذاته أمر جيد، لكن معالجة هذه النصوص تبقى في إطار شكلي تخضع لقوالب محددة، بها يمكنها قراءة أي نص. ومع ذلك، نجد مدافعًا آخر عن نقد الرواية نقدًا بنيويًا، وهو (رولان بارت)، الذي ألّف سنة 1970 كتاب(S.Z) ، وهو دراسة لقصة من ثلاثين صفحة لـ(بلزاك)، عنوانها (الغربي). في إجراءاتها تأخذ بكل آليات وخطوات المنهج البنيوي الذي تكلمنا عنه، ومع ذلك فإنها ترفض شعرية النص. يقول: "يقولون إن بعض البوذيين يرون العالم في حبّة فاصوليا، بفضل نزعتهم التقشفية، وهذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله: أن ترى كل قصص العالم... في بنية واحدة... ويعتقدون أننا، سبيل استخلاص نموذج من كل قصة، ومن تلك النماذج تقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة في

الوجود، بالمهمة الشاذة... وأخيرًا نصل إلى ما لا نرغب، لأن النص بذاته يفقد ما يميزه من غيره"[1]. فيشير إلى أن تغييرًا حصل داخل البنيوية، وهذا التغيير يتمركز حول مستوى "التعليق" لدى (تودوروف)، والذي يسميه (بارت) الوصف، في كتابه ما هي البنيوية؟، حيث لا قيمة للقراءة في كتاب (تودوروف) كيف نقرأ.

لذلك ذهبت الشعرية البنيوية إلى تناول النص كظاهرة فردية، وهي أمر جيد، حتى إنها ارتبطت بمفهوم "الشفرة المختصرة" في علم السيميولوجيا، التي أولاها (بارت) عناية كبيرة، والتي شرح لنا فيها أسرار الثقافة الغربية من ملبس ومأكل وعمران.

ويختار "بارت" لتحليل النص مستويين:

- كيف نرتب ونقسم النص؟ – كيف تنظم المواد التفسيرية؟

ينطلق (رولان بارت) بتقسيم نصه إلى وحدات ذات معنى، ويتجاهل تقسيمات الكلام إلى جمل ومقاطع، ليؤكد أن قراءة النص هي قراءة خطية، تبدأ من اليسار إلى اليمين في اللغات الأوروبية، والعكس من اليمين إلى اليسار في اللغة العربية. وتقوم الجملة النقدية البنيوية للنص برسم تطورها الذي يريده (بارت)، وبذلك فهي تتجاوز مبدأ الخطية، لأن البنيوية، حسب رأيه، تتجاوز مفهوم البنية بصورة كبيرة.

يقول (بارت): "العمل في النص المتفرد حتى أدقّ تفصيلاته، وهو الافتراض أن التحليل البنيوي للرواية، فالنقطة التي يتوقف عندها البُنى الكبرى، يمنحها قوة لدفع دقائق المعنى (الزمان والطمأنينة)، فلا يترك نقطة هامة من غير تقديم الشيفرة أو الشيفرات التي يمكن أن تكون مرتبطة بها"[2].اقتبس (رولان بارت) بعض الكلمات العربية ليكشف المستويات والوحدات التي تدل على وحدة المعنى، وكيفية تعاقبها، بما في ذلك ما يسبق هذا المعنى،

1-ROLAND ,BARTHES :S/Z , éditions du seuil, Paris ,1970, P 9.
2-ROLAND ,BARTHES :S/Z , P 19.

مبيّنًا عن النظرية الشعرية للمعنى، أنه يتبع وحدات كتاب "الغربي"، كمثل الوحدة رقم 414، التي تصف معاننقة العربي لزامبييلا في عربة على طرائق إلى فرسكاتي، حيث يعتقد العربي في هذه الطريق أن زامبييلا هي امرأة. ومن المفروض أن قارئ القصة هو أول من يعرف في هذه النقطة قبل شخصية العربي، ثم يعرف القارئ مرة ثانية أن (زامبييلا) مغنية أوبرا، وهو ما يعرف بـ"الكاستراتو"، حيث يُخصى الطفل الذكر في صغره ليحافظ على صوت السوبرانو في كبره، وهو صوت نسوي بامتياز.

والقراءة الثانية، تحمل شكّ القارئ الذي يجهل كل شيء عن القصة. والقارئ الثاني مشترك في القصة، حيث تفرُض منطقة اقتناء الكتاب لما فيه من غرابة الطرح. فالعربي الذي عانق "الكاستراتو" المتنكّر بملابس امرأة، وقد طُبعَت معالمها على جسده، شكّلت صدمة لدى القارئ الثاني. وبالتالي، تُلهف على قراءة هذا الكتاب وتحقيق مبيعات كبيرة. وهذا ليس بالكسب الثقافي كما يقول البعض، بل إنّها مزيد من الدلالات في تفسير وتحليل النصوص.

ودون الخوض عميقًا في بناء الشيفرة لدى بارت وتحديد معالمها، نجد أنّه يقسمها إلى خمسة أنواع، هي:

- شيفرة الأحداث.
- الشيفرة التفسيرية.
- الشيفرات الثقافية.
- الشيفرات التضمينية.
- الحقل الرمزي.

وكلها من تُضع أنواع النقد، وخاصة الرؤية البنيوية في الرواية المعاصرة.

بما أننا نقدِم على تحليل ودراسة رواية (ثلاثية (غرناطة)) وفق توجه بنيوي–تكويني، لا بد من الوقوف عند هذا الطرح، باعتبار أن البنيوية اشتغلت ضد الإنسان والطبيعة بشكل عام. لنجد الخيال البنيوي قد خلق شموليّات نظامية معقدة في دراسة الرواية، وحتى ينسجم الكتاب معها، لا بد من اهتمامهم بالميثولوجيا التي تُغذّي أفعال الرواية، وخاصة الرواية المعاصرة التي تشمل كل الإيديولوجيات الجديدة، مع مضامين لكل مظهر من مظاهر الوجود، بما في ذلك المظهر السياسي.

لقد قدّمت الفلسفة الوجودية رؤية مستقبلية جذابة، يكون فيها الإنسان حرًّا، حيث يسير نحو مستقبل أفضل، بينما البنيوية تقول بأن الإنسان موجود في نظام ليس من الضروري أن يكون مناسبًا لطموحاته. وكل الحقيقة الإنسانية مجسدة في العالم المادي، لتصبح البرجوازية في صراع ثقافي مع البنيوية، لأنها ترتبط بتاريخ الرواية المعاصرة التي تتمكن من توافق النظام البنيوي، والذي يستمر دون الإنسان، حيث يمكننا دراسته وتقبله كنص إبداعي لا يحتاج إلى موافقة جهة ما، ولا أي وجود يبرره.

3.من البنيوية إلى البنيوية التكوينية:

لقد أغرقت البنيوية الفكر الإنساني في تحليل أحادي الجانب، بتبنّيها نموذجا ثابتا يقوم على الانغلاق داخل النص ويرفض كل ما هو خارجه. وقد أدى هذا المنهج إلى تسطيح مقاربات القراءة، فباتت التحليلات النصية تسير في خط أفقي متشابه، يكرر ذاته في مقاربة البنى اللغوية والمعجمية والدلالية، دون أن يفتح أفقًا حقيقيًا للتأويل. ومع إعلانها "موت المؤلف"، ثم "موت الإنسان" و"موت التاريخ"، ركزت البنيوية على تحليل البنيات النصية المعزولة، مسلطة اهتمامها على المستويات اللغوية، من معجمية ونحوية ودلالية، في وقت شلّت فيه حركة العقل، وأقصت الذات من إنتاج المعنى أو قراءته أو إعادة تأويله.

وقد كان من الطبيعي، في ظل هذا الانغلاق، أن يشهد المنهج البنيوي نزوحًا تدريجيًا من قبل بعض رموزه، ممن لم يعودوا قادرين على تحمّل الصرامة الشكلية التي فرضتها البنيوية

على النص. ولهذا، "تحوّل بعض أقطاب البنيوية ومنظريها، كألتوسير وبارت وتودوروف، عن البنيوية إلى حركات واتجاهات أخرى، يؤكد الرغبة في انعتاق من أسر المنظور الوصفي (الشكلي) إلى رحاب اتجاهات أخرى غير قابلة للتحديد، كالسيميولوجيا، والتأويل، والتفكيك، والنقد الحواري، وجماليات القراءة، ولذة النص التي تجعل المعرفة احتفالًا، والخطاب النقدي نصًا"[1]. لقد شكّلت هذه التحولات لحظة نقدية فارقة، عبّرت عن تململ داخلي داخل المؤسسة البنيوية ذاتها، ورغبة في تجاوز أفقها المغلق نحو آفاق أكثر انفتاحًا وإنسانية في النظر إلى النص والإبداع والمعرفة.

تُعدّ التفكيكية من أبرز المناهج التي نشأت على أنقاض البنيوية، بوصفها ردًّا على انغلاقها وتحكّمها الأحادي في تفسير النصوص. فقد دعت إلى تحرير اللغة من ثبات المعنى، ورفضت القراءة الواحدة، ساعية إلى فتح النص على تعدد التأويلات وانفتاح الدلالة. وقد جاء هذا التمرد بعد أن فرضت البنيوية نفسها، ردحًا من الزمن، كمرجعية عليا تُقاس عليها القراءات، بل كـ"النموذج الأعلى الميتافيزيقي"، الذي جعل من بنيته الداخلية مرجعًا وحيدًا لتحليل النص الأدبي.

وعلى الرغم من أن التفكيك نشأ، في أصله، كحركة فكرية تهدف إلى تقويض الميتافيزيقا الغربية، إلا أنه سرعان ما تحوّل إلى منهج قرائي يسعى إلى تفكيك سلطة النص المغلق، وإعادة الاعتبار للإنسان بوصفه فاعلًا ومشاركًا في إنتاج المعنى. ومن خلال ربط النص بسياقاته المختلفة، وتفجير دلالاته المحتملة، تسعى التفكيكية إلى الإعلاء من شأن التعدد والاختلاف، وإلى الحفر في البنى الخطابية للكشف عن المضمر والمسكوت عنه، أي ما لا تتيحه القراءة الواحدة، ولا تحتمله الرؤية المغلقة.

فهي تُعرّف بهذا المعنى، بوصفها حركة بنائية ضد البنائية، وهي هدم للمركز المرجعي، اللوغوس أو المرجعية فالنص، في التصور التفكيكي، لا يحمل دلالة واحدة، ولا يمكن

[1]– صالح الهويدي، المناهج النقدية الحديثة، ص131.

القبض عليه بمعنى نهائي، بل هو فضاء مفتوح لإنتاج مستمر للدلالة. وكما يرد في أحد تعاريفها: "فمع التفكيك ليس ثمة تقيُّد بمعنى محدد ثابت، بل توالد للمعاني التي لا تعرف الاستقرار والثبات، وهو توالد يشبه توالد الأجنّة التي تشكّل بؤرًا دلالية وحقولًا شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها، إذ هي محكومة أبدًا بحركة أفقية وعمودية لا نهاية لها؛ يُنتج فيها الدال دالًا آخر في حركة متواصلة لا نهائية، من التخالف والتفكيك، لا التوافق والتجميع".[1] وبهذا تتحوّل القراءة إلى فضاء للتعدّد لا يحكمه مركز، وتنقلب منطقَ المطابقة إلى منطق الاختلاف في محاولة لكسر سلطة النسق، والانفتاح على إمكانيات لا نهائية للمعنى.

أ. المفهوم اللغوي للبنيوية التكوينية:

لغويًا، يرتكز مصطلح "البنيوية التكوينية" على دمج مفهومين أساسيين في النقد: البنية من جهة، والتكوين أو التوليد من جهة أخرى، لدلالة منهجية تنظر إلى النص كونه كيانًا يتشكل ويتطور، لا مجرد إطار قائم بذاته. فكلمة structuralismeمأخوذة من structure، أي البنية الثابتة؛ أما كلمةgénétiqueفهي الأعمق تعبيرًا، لكونها تشير إلى مجموعة العمليات التي تُفضي إلى نشوء الشيء وتكوّنه، لا إلى ظهوره النهائي فقط. وهنا يبرز الفرق بين "توليدية" و"تكوينية". وقد "جاءت عبارة "البنيوية التكوينية" ترجمة علمية اصطلاحية للأصل الفرنسي: le structuralismegénétiqueفإذا كانت structuralismeمشتقة من كلمة structure، أي البنية، فإنّ كلمة génétiqueبقيت محل خلاف، تتوزعها الترجمات المختلفة وتنتقل سماعًا، وتواترًا من البعض إلى البعض الآخر، فتارة يقال إنّ معناها التوليدية، وتارة أخرى التكوينية"[2]، وبالتالي، فإنّ ترجمة génétiqueإلى "تكوينية" أكثر دقة في السياق النقدي، إذ إنها لا تكتفي بتحليل بنية جاهزة فقط، بل تركز على مسار نشوء

---

[1]– صالح الهويدي، المناهج النقدية الحديثة، ص131.

[2]–محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ط01، ص139.

النص وعمليات بناء وتطور بنيته داخل سياقه اللغوي. " فكلمة génétique إذا ترجمناها بالتكوينية، نجد لها ما يبررها كمصطلح نقدي بالدرجة الأولى، فهي صفة مستبطنة من الأصل الاشتقاقي la genèse، التي تعني التكوين أو التكوُّن، الدالَّتين على مجموعة الأفعال أو العناصر التي تساهم في تشكُّل الشيء. ومن جهة ثانية، فالاصطلاح: génétique – genèse، أي: تكوين – تكوينية، يختص في الاستعمال الفرنسي الأصلي، بميدان النقد الروائي كمجال خصوصي أول لهذا المصطلح، وهو ما يبرر حلوله في المرتبة الأولى قاموسيًّا كمقابل ومعنى أولي لكلمة .génétique وبالتالي، إذا كان المعنى الأولي لكلمةgenèse التي تعني التكوين، يختص في أول معانيه بمجال دراسة الرواية ومراحل تكوينها، فهذا يعني أنّ مصطلح "البنيوية التكوينية" قد حلّ في مركزه الأصلي ومجاله الفعلي، وهو النقد الأدبي عمومًا، والروائي خصوصًا[1]"؛ وبالتالي، فإن "البنيوية التكوينية" لا تتوقف عند تحليل هيكل النص كما في البنيوية الكلاسيكية، بل تتوجه إلى استكشاف مراحله التكوينية وتحولاته الداخلية، مع الاعتراف بأن النص يتشكل عبر تراكب لغوي، تاريخي، وثقافي، ما يضفي عليه بعدًا ديناميكيًا لا يمكن فهمه بالكامل بوصفه بنية جامدة.

ب. المفهوم النقدي للبنيوية التكوينية:

بينما دعت البنيوية الصورية إلى إقصاء جميع العوامل الخارجية عن دائرة تحليل النص الأدبي، مكتفية بالبنية الداخلية بوصفها مرجعية وحيدة للمعنى، جاءت البنيوية التكوينية كردّ نقدي على هذا الانغلاق. فقد سعت إلى إعادة الاعتبار للمبدع، ولمحيطه الاجتماعي والتاريخي، دون أن تُقصي في المقابل المنهج البنيوي ذاته، بل عملت على مراجعته وتوسيعه. فالعناصر الخارجية لا تُطرَح هنا كبدائل عن البنية، بل كعوامل مرافقة تُسهم في إضاءة النص وفهمه فهمًا أعمق، ضمن رؤية جدلية تربط الشكل بالمضمون، والبنية بالسياق.

[1]– محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص141.

وقد ظهرت البنيوية التكوينية على يد الناقد والمفكر (لوسيان غولدمان)، الذي لاحظ محدودية البنيوية الصورية وعجزها، بعد مرحلة من الانتشار، عن تقديم قراءات متجددة للنصوص، نتيجة انغلاقها داخل البنية النصية. وقد شكّلت البنيوية التكوينية أحد أبرز التيارات التي انبثقت من قلب البنيوية، محاولة تجاوز مقولاتها الصارمة حول الانفصال عن العالم الخارجي، ومؤكدة على أهمية العلاقة الجدلية بين النص والسياقات الثقافية والاجتماعية التي أنتجته. وفي هذا السياق، تعرف بأنها: " فرع من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأُسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسعى أحيانًا، في تركيزه، على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عمومًا[1]." هذا التعريف يُبرز الخلفية الفلسفية التي استندت إليها البنيوية التكوينية، بوصفها محاولة للربط بين التحليل البنيوي الدقيق من جهة، والرؤية الجدلية المادية التي تؤمن بأن الفكر والثقافة مشروطان بواقع إنتاجهما من جهة أخرى.

وتؤكد البنيوية التكوينية أن الانطلاق من بنية النص الأدبي هو خطوة أولى وأساسية في عملية الفهم، لكنها ليست كافية بذاتها. فالنص لا يُفهم بوصفه بنية مغلقة، بل باعتباره كيانًا متحرّكًا وفاعلًا في سياق محدد. لذلك رفض (لوسيان غولدمان)، وهو من أبرز ممثلي هذا الاتجاه، الرؤية السكونية للبنى، معتبرًا أنّ هذه البنى "لا تُفهم بحدِّ ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنَّما من خلال تطوُّرها وتحرُّكها وتفاعلها وتنافرها داخل وضعٍ محددٍ زمانيًّا ومكانيًّا"[2]. بهذا المعنى، فإن البنية، بالنسبة لـ(غولدمان)، لا تُدرس كمعطى لغوي صرف، بل كنسق حيّ يتفاعل مع الواقع، ويتحوّل بتغير الشروط الاجتماعية والتاريخية.

---

[1]–نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2018، ط 1، ص 64.

[2]–جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982م، ط01، ص76.

يقوم التصور البنيوي التكويني على عنصرين أساسيين: مفهوم البنية ومفهوم التكوين. فالبنية تُدرس في المرحلة الأولى من التحليل، وتُفهم بوصفها النسق الذي ينتظم النص داخله. أما التكوين، فيمثل المرحلة الثانية، حيث يُربط العمل الأدبي بالبنى الفكرية والتاريخية والاجتماعية التي يتقاطع معها، ويُنظر إلى وظيفته داخل الحياة الثقافية في محيطه الاجتماعي. " فليست البنيوية التكوينية رفضًا للبنية، بل هي قراءة مزدوجة تنطلق من البنية لتتجاوزها نحو أفق التكوين؛ إذ إنّ مفهوم التكوين لا يتحقق إلا بتحرّك عناصره الجدلية المتمثلة في الإبداع والرؤية والتاريخ. فالجدلية القائمة بين هذه العناصر هي التي تحقق صفة التكوين؛ أي أنّ العمل الإبداعي لا يُفسَّر كعمل ذاتي إلا بالبحث عن عناصر تماثله في الواقع، وبالتنقيب عنها تنشأ صفة التكوين التي كانت العامل الذي يتماهى وراء الإبداع من حيث هو رؤية وشكل"[1].

في المقابل، اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النص وحده، مع إقصاء تام للبعد النفسي لدى المبدع أو لظروفه الاجتماعية والتاريخية، مما أفقد النص خصوصيته، وقضى على فرادته الفنية وتميّز صوته الإبداعي. لقد تعاملت البنيوية الصورية مع النص بوصفه وحدة مغلقة، لا مجال فيها للذات أو التفرّد، وهو ما عبّر عنه المفكر الفرنسي (روجيه غارودي Roger Garaudy) في كتابه فلسفة موت الإنسان، حيث انتقد هذا التوجّه الذي ألغى حضور الإنسان في النص، وأسّس لرؤية نقدية معزولة عن الحياة والواقع. وهكذا، وجدت البنيوية نفسها في مأزق بسبب انغلاقها الصوري، فجاءت البنيوية التكوينية كردّ على هذا الباب المسدود، محاولةً أن تعيد الاعتبار للمبدع، بوصفه فاعلًا في التاريخ، وشريكًا في إنتاج الخطاب الأدبي، لا مجرد غياب داخل نسق لغوي مغلق.

تُعدّ البنيوية التكوينية واحدة من المناهج النقدية التي تثير الجدل حول مرجعياتها الفكرية، إذ يرى بعض الباحثين أنها تستمد كثيرًا من أسسها من الفلسفة الماركسية، خاصة في تركيزها على البعد الاجتماعي والتاريخي للعمل الأدبي، ومحاولتها الجمع بين التحليل البنيوي

[1]–نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ،ص63

من جهة، والنظرية الجدلية من جهة أخرى. وبالتالي، لا تُختزل البنيوية التكوينية في مرجعيتها الماركسية، بل تستفيد من بعدها الجدلي والاجتماعي دون أن تلغي خصوصية البنية الفنية. وهي، خلافًا للبنيوية الشكلية، لا تُقصي العوامل النفسية أو اللاواعية، بل تدمجها في فهم العالم الإبداعي. لذا، فهي تمدّ جسورًا بين البنيوية وعلم الاجتماع من جهة، وبين علم الاجتماع والتحليل النفسي من جهة أخرى، انطلاقًا من قناعة أن الفكر الأدبي يُنتَج من داخل المجتمع ويُعبّر عن ديناميته. وعلى الرغم من اختلاف التسميات، استقر النقد العربي على مصطلح "البنيوية التكوينية" بوصفه الأكثر تداولًا وشيوعًا.

كما ينظر إلى البنيوية التكوينية عند (لوسيان غولدمان) على أنها منهج اجتماعي بالدرجة الأولى، لا مجرد ردّ تلقائي على الفكر الماركسي. فالماركسية تمثل جزءًا من المكونات الثقافية التي تشكّلت بها رؤيته، وليس مصدرًا منهجيًا أوليًا؛ بل يقف (غولدمان) على قاعدة نقدية تظهر أن البنيوية التكوينية لا تُنسب إلى الفكرة الماركسية، بل إلى الفلسفة البنيوية التي تستثمر علم الاجتماع، وتعتمد على منهجية علمية دقيقة أكثر من اعتمادها الحرفي على الفكر الماركسي. وبهذا يتجاوز (غولدمان) البنائية التقليدية المغلقة، ويُعيد بها تشكيل العلاقات المتوقفة سابقًا داخل البنيوية الشكلانية، خصوصًا العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع، وكذلك العلاقة بين النص والأيديولوجيا. فالتكوينية لا تُعيد ربط عناصر النص بالعالم الخارجي استجابة لتوجّه مادي، بقدر ما تُفكّك النظريات المغلقة لتكشف عن كيفية تشكّل هذه العلاقات داخل النص الأدبي والسياق الاجتماعي. وفي توضيح منهجي يظهر: "مفهوم التكوين الذي يعني البحث عن المقابل التاريخي الذي كان مرجعًا وسببًا في تكوين البنية"[1]. وبهذا، تصير البنية التكوينية منهجًا مزدوجًا يوازن بين:

- تحليل داخلي دقيق للبنية النصية لفهم أبعاد العمل الأدبي.

[1]– نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن والثلاثين، الكويت، عدد سبتمبر،2009، ص62.

- تحليل اجتماعي– تاريخي لدحض الانغلاق البنيوي، وكشف أثر البنى الاجتماعية في تشكيل النص.

وبهذا، تتّضح ميزة البنيوية التكوينية كمنهج قادر على الربط الجدلي بين بناء النص ككيان لغوي داخلي، وبين السياق الاجتماعي الذي يحتضن، وتسعى البنيوية التكوينية إلى تجاوز انغلاق البنيوية الشكلانية، من خلال الجمع بين تحليل البنية الداخلية للنص وربطها بسياقاتها الاجتماعية والأيديولوجية. فهي ترى أن الأدب لا يُفهم إلا في ضوء "رؤية العالم" التي يعكسها، والتي لا تُعدّ تعبيرًا فرديًا، بل اجتماعيًا، كما يوضح (لوسيان غولدمان) بقوله: يبدو أنّ الهدف الجوهري للبنيوية التكوينية يكمن في الحفاظ على فرادة العمل الأدبي، والإفادة من وعي البنيات الداخلية، وما تشير إليه من مرجعيات خارجية. وهذا يدل على إدراك الأدب على أنه تكوين بنائي له أبعاده الاجتماعية والأيديولوجية التي تتجاوز الشكلية. وهذا الهدف يؤكد أهمية أن يُنظر لجدلية العلاقة الإبداعية بين البنية الداخلية والتجليات الاجتماعية. وقد يعني ذلك تداخل البنية السلوكية مع الاجتماعية، لأن المقصود بالبنى التي تدرس التصرفات هي البنى السلوكية، وليست الاجتماعية[1]؛ بهذا اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النص وحده دون الرجوع إلى مراجعة النفسية لدى المبدع أو ظروفه الاجتماعية، فألغت الفرادة والخصوصية الفنية للنص الواحد، وقضت على المبدع وتميّزه. وهذا ما ركّز عليه المفكر الفرنسي (روجي غارودي) في كتابه (فلسفة موت الإنسان)، فوجدت البنيوية نفسها أمام باب مسدود بسبب هذه الانغلاقية، فجاءت البنيوية التكوينية لتعيد قيمة المبدع، حيث جمعت بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللغوي[2].

نشأت البنيوية التكوينية في أحضان الفكر الماركسي، في ظل جهود المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين أطروحات الشكليين ومبادئ الفكر الماركسي الجدلي الذي ركّز على

---

[1]– ينظر: لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، تر: خيري دومة، مجلة فصول، مج12، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص24.

[2]– ينظر: لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، ص24.

التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عمومًا. وقد انعكست مفاهيم البنيوية – التي جاء بها أمثال (دوسوسير) و(جاكبسون) – على كثير مما ساد قبلها وأثّرت فيه تأثيرًا كبيرًا، فالأدب لم يعد إبداعًا عبقريًا يعتمد على قدرة المؤلف الخارقة، بل أصبح صيغة كتابية تحكمها قوانين وشعارات، فركّزت على أدبية الأدب، وهذا ما حُسب عليها حتى وقعت في المحظور. كلّ هذا أدّى إلى ظهور البنيوية التكوينية، والتي جاءت كردّ فعل على المأزق الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية، خاصة في الفصل الحاد بين داخل النص وخارجه[1].

وقد أرسى (لوسيان غولدمان) أسس البنيوية التكوينية حين قدّم الفرضية التي أصبحت أساس منهجه، وهي أن الأدب والفلسفة تعبيران عن (رؤية العالم)، وإنّ رؤية العالم ليست وقائع فردية، بل هي اجتماعية؛ فلا يدعو (لوسيان غولدمان) إلى فكرة (موت المؤلف)، ولا يبالغ في تقدير أهميته، فهو يصرّح أنّه "لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيرًا عن تجربة فردية خالصة[2]."

وهكذا، يتّضح أنّ البنيوية التكوينية لا تكتفي بالتحليل الداخلي للنص، ولا تُفرغه من إنسانيته، بل تقدّم قراءة مزدوجة: تدرس البنية، وتنقّب في السياق، ممّا يمنح النص تفسيرًا أكثر عمقًا وشمولًا؛ ولهذا يرفض (لوسيان غولدمان) التفسير الاختزالي للعمل الأدبي عبر سيرة المؤلف أو بيئته الاجتماعية، كما هو الحال في نظرية (هيبوليت تين.)، التي "تُفسِّر العمل الأدبي بواسطة سيرة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي عاش فيها"[3]، محذّرًا من المبالغة في تقدير أهمية السيرة الذاتية، ومنبّهًا إلى ما أشار إليه (لوكاتشLukatesh) من احتمال وقوع التناقض بين ما يعبّر عنه المبدع في نصه وبين إيديولوجيته الشخصية. وقد طوّر (غولدمان) هذه الفكرة عندما أشار إلى ظاهرة التناقض بين الأثر الأدبي وصاحبه، وضرب لذلك مثلًا بـ(بلزاكBalzac)، الذي كان رجعيًا في آرائه، وتحزّب للملكية، ولكن رواياته تنال

[1]– ينظر: ينظر: لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص24.

[3]– ينظر: لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، ص14.

من البرجوازيين.[1] ومن هنا، حدّد (غولدمان) طبيعة العلاقة بين العمل الأدبي والحياة الاجتماعية، على أساس التماثل القائم بين النص وبين البنيات الذهنية لجماعة اجتماعية معينة، مؤكّدًا أنّ هذه البنيات ليست ظواهر فردية، بل ظواهر جماعية.

وقد تمخّضت البنيوية التكوينية عن فلسفة البنيوية ذاتها، مع سعيها إلى تجاوز انغلاق الشكلانيين، حيث إنها، كما جاء في أحد النصوص: "تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته، بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع المنهج البنيوي التكويني، لا يُلغي (الفني) لحساب الإيديولوجي، ولا يُؤلِّه باسم فرادة متمنّعة عن التحليل"[2]. بهذا المعنى، تنظر البنيوية التكوينية إلى الأدب كبنية لغوية مفتوحة على الواقع، تُفهَم من خلال علاقاتها الاجتماعية والاقتصادية والدينية والتاريخية، في مقابل التصوّر البنيوي الشكلاني، الذي جعل من النص "جسدًا لغويًا بامتياز". فالبنيوية التكوينية تسعى إلى "إنقاذ" هذا الجسد من انغلاقه، وتفسيره عبر محيطه، لتصبح بذلك فلسفة نقدية ذات بعد إنساني وجدلي، تجمع بين الداخلي والخارجي في آنٍ واحد.

وهكذا، تُمثّل البنيوية التكوينية محاولة لتجاوز الجمود الذي فرضته البنيوية الشكلانية، من خلال إعادة الاعتبار للبعد الاجتماعي والتاريخي في تفسير العمل الأدبي، دون التضحية بخصوصيته الفنية أو بنيته الداخلية. إنّها رؤية نقدية مزدوجة تُفعّل العلاقة الجدلية بين النص والعالم، وتفتح مسارات متعددة لفهم الأدب، لا بوصفه بناءً لغويًا منغلقًا، بل ككائن حيّ يتشكّل ضمن شروط اجتماعية وثقافية ونفسية متداخلة.

---

[1]– فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، 1978، ط01، ص127.

[2]– لوسيان غولدمان وأخرون، البنيوية التكوينية في النقد الأدبي. ترجمة: محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،لبنان، 1986،، ط2، ص، 25.

ت.نشأة البنيوية التكوينية:

تُعدّ البنيوية التكوينية، امتدادًا متطوّرًا من داخل المشروع البنيوي ذاته. نشأت في ظل محاولات فكرية متعددة، قادها مفكّرون ونقّاد متأثّرون بالماركسية، سعوا إلى التوفيق بين مناهج التحليل البنيوي من جهة، والرؤية الجدلية المادية من جهة أخرى، وذلك عبر دمج البنية بالسياق، والشكل بالمضمون. فكانت استجابةً لمحاولة بعض المفكرين والنقّاد الماركسيين للتوفيق بين أطروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأُسس الفكر الماركسي أو الجدلي، في تركيزه على التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عمومًا[1].

لقد تشكّل هذا المنهج إذًا في أحضان الماركسية الهيغلية، كمحاولة جادّة لتجاوز اختزال البنيوية الشكلانية، وذلك عبر منهج علمي يُزاوج بين تحليل البنية اللغوية وتحليل البنية الاجتماعية. وقد أعاد بذلك للمبدع مكانته، وللنص علاقته الجدلية بسياقه، فجعل من الأدب وثيقة جمالية تنتمي إلى التاريخ، لا مجرّد لعبة لغوية مغلقة. "البنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته، بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع المنهج البنيوي التكويني، لا يُلغي (الفني) لحساب الإيديولوجي"[2]؛ وهذا يعني أنّ البنيوية التكوينية لا ترى في النص مجرد انعكاس مباشر لإيديولوجيا الطبقة، أو مجرد بنية لغوية مكتفية بذاتها، بل تعتبره نتاجًا جدليًا يتشكّل في تماسّ دائم مع الواقع والتاريخ، دون أن يُفقد ذلك النص استقلاليته الجمالية أو فنيته الخاصة.

وقد جاء تأسيس هذا الاتجاه عبر تراكمٍ معرفي وفلسفي طويل، ابتدأ من تأملات (أفلاطونPlato) و(أرسطوAristotle) حول مفهوم "المحاكاة"، ليتطوّر لاحقًا في الفكر الحديث مع إسهامات (جان بابتيست فيكو John Baptist Fico) الذي ربط بين النظام

[1]– ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ط02، ص76.

[2]–لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص7.

الاجتماعي ونوعية الأجناس الأدبية، و(مدام دي ستايلMadame de Style) التي أشارت إلى جدلية العلاقة بين الأدب والبنى الاجتماعية. وقد مهّدت أعمال مثل (سانت بوف Bronteer)، و(هيبوليت تينHippolyte Tin)،و (لانسونLanson)، و(برونتيير Bronteer) الطريق لما بات يُعرف لاحقًا بالنقد الاجتماعي، وهو ما شكّل الخلفية المباشرة للمنهج البنيوي التكوين.؛ و" نسجل إذن أن البنيوية التكوينية تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية، وحتى إذا ما بقي العديد من نواياها في مستوى الآمال، وبعضها قطعياً بصورة مبالغ فيها، فإن صياغة المبدأ بهذا الشكل لا يمكن رفضها. ويبقى علينا الآن أن ننظر في المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها".[1] ويشير هذا إلى أن البنيوية التكوينية تُقدّم مشروعًا نقديًا متوازنًا، يتجاوز الثنائيات التقليدية بين الداخل والخارج، وبين الجمالي والاجتماعي، دون أن تدّعي امتلاك تفسير حاسم ونهائي. فهي تُقرّ بأن مشروعها ما يزال مفتوحًا على أفق من الأسئلة والإمكانات، الأمر الذي يمنحها مرونة نظرية وقدرة على التفاعل المستمر مع النص والسياق في آنٍ واحد، غير أن الصياغة الأكثر تكاملًا لهذا المنهج جاءت على يد المفكر (لوسيان غولدمان)، الذي طوّر أدوات التحليل البنيوي التكويني اعتمادًا على أفكار (جورج لوكاتشGeorge Lukacs) كما وردت في كتابه (نظرية الرواية)، إلى جانب تأثره العميق بأعمال (رينيه جيرارRené Girard)، وخاصة في كتابه (الكذب الرومانطيقي والحقيقة الروائية). ومن خلال هذا المزج، استطاع (غولدمان) أن يبرز البنية في علاقتها بالمجتمع، لا كنسق مغلق، بل كبنية منفتحة على شروط إنتاجها التاريخية والاجتماعية، "ويؤكد ليفي ستراوس أن الفرق بين الشكلية والبنائية هو أن الأولى تفصل تمامًا بين هذين الجانبين؛ لأن الشكل هو القابل للفهم، بينما لا يتعدى المضمون أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة. أما البنائية، فهي ترفض وجود مثل هذه الثنائية، وليس هناك جانب تجريدي وآخر محدد واقعي، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة، ويستحقان نفس العناية في التحليل؛ إذ إن المضمون

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 46.

يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها[1]."

ويُبيّن هذا الطرح كيف أن البنيوية التكوينية تجاوزت الفصل الحاد بين الشكل والمضمون، معيدة الاعتبار لوحدة العمل الأدبي، بوصفه بنية حية تتكامل فيها الدلالة مع التشكيل، والفكر مع اللغة. ومن هنا، يتضح أن هذا المنهج لا يكتفي بتفسير النص من داخله، ولا يذيب خصوصيته في الخارج، بل يقيم توازنًا نقديًا يعترف بالبنية من جهة، وبالسياقات التي تُنتجها من جهة أخرى، لتكون القراءة تحليلًا مزدوجًا يجمع بين ما هو نصيّ وما هو اجتماعيّ في آنٍ؛ "إنّ البنيوية التكوينية فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز «سلبية» النقد إلى استشراف إيجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية الممثلة لجوهر كل علم تكويني. فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشّر إلى ما ستكونه، أي بداية تبنين يؤسس بنيات جديدة، ويلغي البنيات القائمة "[2]، وقد جاءت مقاربة (غولدمان) لتُفعّل الأدوات البنيوية، ولكن ضمن منظور اجتماعي، يؤمن بأن النص الأدبي لا يمكن فصله عن البنية التحتية الفكرية والمجتمعية التي أنجبته. فكل من الكاتب والقارئ يحملان منظومة فكرية تؤثر في الإنتاج والتلقي، ولا يمكن لأيٍّ منهما أن يتحرر من مرجعياته أثناء فعل الكتابة أو التأويل. بهذا المعنى، يصبح النص الأدبي جزءًا من الواقع، لا نقيضًا له.

من هنا، يذهب (غولدمان) إلى أنّ البنيوية الشكلانية، رغم قوتها في تحليل البنية الداخلية، لم تتمكن من الإحاطة بكامل معنى النص الأدبي، طالما أنها تجاهلت الشروط المنتجة له. أما البنيوية التكوينية، فقد حافظت على التحليل البنيوي الدقيق، ولكنها وسّعته ليشمل البعد الاجتماعي، دون أن تلغي دور المؤلف أو تنكر انخراطه في الواقع، بل اعتبرته مرآة للوعي الجمعي الذي ينتمي إليه، "والفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية تقضي بأن تكون الفئات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للإبداع الثقافي، وعالم اجتماع الأدب ينطلق

---

[1]–صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص138

[2]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص8.

إذن للبحث عن مماثلة البنية بين إيديولوجية الفئة الاجتماعية وفكر العمل الأدبي[1]". هكذا، تتعامل البنيوية التكوينية مع النص الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية، نشأت داخل بنية ثقافية محددة، وتحمل سمات هذا السياق في لغتها ورؤيتها. ومن هذا المنظور، تغدو الكتابة الأدبية شكلاً من أشكال التعبير عن الوعي الجمعي، وموقعًا للتفاوض بين البنية الجمالية والواقع الاجتماعي. حيث اعتمدت البنيوية التكوينية العديد من الإجراءات التحليلية ذات الخلفية السوسيولوجية التي تساعد ناقدها على استكناه جوهر النصوص الأدبية، فطرح (غولدمان) جملة من الأدوات يمكن أن نعتبرها تقنيات تفكّك العلاقة الموجودة بين البنية الذهنية وربطها بطبقتها الاجتماعية. والبنيوية التكوينية تستهدف مبدئيًا الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي، معتبرةً أن ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي، وجوهر دراسة التاريخ.

ث.الآليات الإجرائية للبنيوية التكوينية لدى (غولدمان):

بنى (غولدمان) مشروعه في البنيوية التكوينية على منظومة مفاهيمية متكاملة، أطلق عليها "النموذج البنيوي التكويني"، والذي يُعد من أبرز ما قدّمه في إطار تطوير علم اجتماع الأدب، وقد عمل على تحديد خصائص دقيقة لكل مفهوم من مفاهيم هذا النموذج، حيث تقود نحو اكتشاف البنية الدلالية للعمل الأدبي. ويتم هذا الكشف انطلاقًا من تحليل البنية الداخلية للنص، ثم التوسع خارج حدوده، فهمًا وتفسيرًا، في سبيل بناء نموذج رؤيوي متكامل يعكس وعي الجماعة ورؤيتها للعالم.

- **البنية الدالة:**

تُعد من المفاهيم المركزية في منهج (لوسيان غولدمان)، وقد استقاها من تأثير أستاذه (جورج لوكاتش)، وهي تمثل حجر الأساس الذي انطلقت منه أطروحته النقدية، والتي يرتكز

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص75.

عليها تحليل أي نص أدبي. فالبنية الدالة، وفق تصوره، "تشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة، ومع ذلك، فهناك عدد من قطاعات الواقع التي يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية، من حيث إننا لا نستطيع فصل الجوهري عن العرضي، ولا دمجها في بنيات أوسع"[1]. وقد كتب (غولدمان) يقول: "إن البنية الدالة تكتسب دلالتها أثناء أدائها وظيفتها، في حين أنها تقوم بوظيفتها من أجل أن تكون بنية ذات دلالة، فالعلاقة إذن بين الوظيفة والدلالة والبنية هي علاقة جدلية. وقد استعان على تطبيق هذه المفاهيم في ميادين البيولوجيا، وعلم الاجتماع، بما سبق إليه (جان بياجيه)، ومن هنا جاء توسّعه في شرح الجانب النظري من علم الاجتماع الأدبي".[2]

يُصرّ (لوسيان غولدمان) على ضرورة تحقق الانسجام الكلي بين بنية العمل الأدبي والظروف الاجتماعية والثقافية التي أفرزته، معتبرًا هذا الانسجام شرطًا أساسيًا لفهم النص. ويقوم هذا الانسجام، في منهجه، على تتبّع مختلف المضامين داخل النص، وربطها بأحد مستويات الوعي الجمعي، إذ يرى أن الأدب لا ينبثق من فراغ، بل هو تعبير عن بنى فكرية واجتماعية متجذّرة. وقد قدم في كتابه الأبرز (الإله الخفي) طرحًا متقدّمًا يدعو فيه إلى تطوير منهجه الدلالي، وتوسيعه ليشمل تحليل النصوص الأدبية والفكرية والفلسفية على حدّ سواء. وقد بنى هذا الطرح على فكرة مركزية، مفادها أن الحقائق – وعلى رأسها الإنسان – تسعى دومًا إلى التشكل في بُنى شاملة ودالّة، أي أنها تميل بطبيعتها إلى التنظيم ضمن نسق متكامل يمنحها المعنى، ويتجلّى هذا النسق في زمان ومكان محددين، على مستويات ثلاث: النظري، والعملي، والوجداني.

ولا تقتصر هذه البُنى على عصر أو بيئة معينة، بل يمكن – بحسب (غولدمان) – فهم البُنى الفكرية المنتمية إلى عصور وأمكنة متباعدة إذا ما أُدرجت ضمن سُلَّم القيم الذي

---

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 49.

[2]– جون هال وآخرون، مقالات ضد البنيوية، ترجمة: إبراهيم خليل، دار الكرمل، 1986، ص 30–32.

يحكمها في سياقها التاريخي[1] بهذا الفهم، يصبح المنهج الدلالي لدى (غولدمان) أداة لتحليل البنى من حيث هي تجليات لرؤى شاملة تسكن النصوص وتوجّهها، وتحمل المعاني التي تُحرّك التاريخ والمجتمع في آنٍ. ويمكننا أن نستخلص من هذا الطرح أن البنية الدالّة تقوم على خاصيتين جوهريتين لا غنى عنهما لتحقيق فعاليتها النقدية، وهما: الشمولية والتماسك.

فالشمولية تضمن للنص انفتاحه على الرؤية الكلية للعالم، وعدم اختزاله في جزئيات معزولة، بينما يمنح التماسك البنية وحدتها الداخلية، ويضمن انسجام مكوناتها ضمن نسق دلالي منظم. ومن خلال هاتين الخاصيتين، تتحول البنية من مجرد ترتيب لغوي إلى نسق فكري يحمل رؤية طبقية وجماعية متكاملة، قادرة على التعبير عن الوعي الجمعي في سياقه التاريخي.

ومن هذا المنطلق، يجعل (غولدمان) من مبدأ الشمولية ركيزة أساسية في التحليل، حيث لا يمكن للبنية أن تكون "دالّة" بالمعنى النقدي إلا إذا كانت شاملة، أي تُعبّر عن رؤية متماسكة تتجاوز التجزئة الشكلية، وتمتد إلى عمق الظاهرة الاجتماعية. وهذا ما أرسى قاسمًا مشتركًا بين العمل الأدبي من جهة، والباحث أو الناقد من جهة أخرى، فالاثنان يشتركان في بناء المعنى: النص يُخفيه في عمقه، والناقد يُعيد استخراجه وفهمه ضمن أفق الوعي الجمعي.

حين نتأمل النص الأدبي من داخله، لا بد أن نولي عناية خاصة للعناصر التكوينية التي تُسهم في انصهاره ضمن نسيج أوسع من النصوص، حيث يُنظر إليه كجزء من بنية كبرى تتكامل فيها الأعمال الأدبية لتُشكّل معًا خطابًا جماعيًا متشابكًا. فالنص لا يُولد من فراغ، وليس مجرد نظام لغوي مستقل، بل هو بناء دلالي حيّ، ديناميكي، خصب، ومفتوح على التأويل، تنبض مكوّناته بالمعنى، وتُحيل باستمرار إلى سياقه التاريخي والاجتماعي الذي تشكّل فيه. وفي هذا السياق، سعى (غولدمان) إلى تحرير مفاهيمه المركزية – مثل

[1]– ينظر، جون هال وآخرون، مقالات ضد البنيوية، ص 23–24.

رؤية العالم والبنية الدالّة – من كونها محض تصورات نظرية، ليرتقي بها إلى مستوى الإجراء النقدي الفعلي، ويمنحها بُعدًا تطبيقيًا يُعزّز من قوة المنهج البنيوي التكويني. فهذان المفهومان عنده لا ينفصلان عن بُعديهما العملي والفكري، بل يُجسّدان في جوهرهما عملية مزدوجة تقوم على الفهم من جهة، والتفسير من جهة أخرى، في تلازم يجعل من كل قراءة أدبية قراءة معرفية تُنير النص وتكشف عن امتداداته الاجتماعية والفكرية.

- **الفهم والتفسير:**

إذا كان (غولدمان) قد توصّل في أعماله إلى نتائج تحليلية دقيقة دون أن يُفصح دائمًا عن الخطوط الإجرائية الواضحة التي سلكها للكشف عن البنية الدالّة، فإنه في المقابل لم يُغفل تقديم إطار منهجي يمكن الاعتماد عليه في مقاربة النصوص الأدبية، خصوصًا ضمن سياق المنهج البنيوي التكويني الذي أسّسه وطوّر، وفي هذا الإطار، يقترح (غولدمان) مفهومين مركزيين على مستوى النقد التطبيقي، لمواجهة القراءات البنيوية الأخرى، خصوصًا تلك التي قدّمها (رولان بارثRoland Barthes) و(كلود ليفي شتراوس–Claude Lévi Strauss)، وهما :البنية والتكوين.

لقد نظر (بارث) إلى النص بوصفه بنية مغلقة تستغني عن كل ما هو خارجها، مما يستلزم قراءة داخلية مكتفية بحدود النص نفسه، تقف عند الفهم وتستبعد الشرح. وحتى حين سعى إلى توسيع أفق التحليل، لم يتجاوز في الواقع تركيبًا يجمع بين بنيوية وصفية ورؤية تفسيرية، مستندًا إلى نموذج لغوي يفترض وجود بنى كونية غير دالّة، وعلاقات بين مستويات بنيوية متعددة تنتمي إلى عناصر أولية مشتركة تُعرف اصطلاحًا بـ "ذرات البنية"[1] ومن هذا المنطلق، لا يمكن تحديد مفهوم البنية والتكوين إلا عبر المرور بمرحلتين متكاملتين، هما: الفهم أولًا، ثم التفسير لاحقًا، وهما البُعدان اللذان ميّز بينهما (لوسيان غولدمان) دون أن يفصلهما، بل اعتبرهما وجهين لعملة واحدة في درسه الإبستمولوجي،

[1]–ينظر: فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ، 1999، ط01، ص 53.

حيث يلخصان جوهر نظريته التكوينية بقوله: "إن المرحلة الأولى في نظريته هي الخاصة بتناول النص في خصوصيته، وفي وحدته، وداخل كينونته دون الرجوع إلى أي شيء آخر خارج عنه. أما المرحلة الثانية، والتي يُفترض – حسب التقابل البادي مع الأولى – أن تكون محصورة في تناول النواحي الخارجية، فإن (غولدمان) كسر ذلك الأفق من الانتظار، وأعلن أنها تجمع بين التناول الداخلي والربط الخارجي، أي التراوح بين النص من داخله إلى خارجيّاته التي يُرجى منها تفسيره عن طريق البنيات المتناظرة"[1]؛ ليقوم مبدأ الفهم والتفسير على جدلية التكامل بين البنية الداخلية للعمل الإبداعي وسياقه الاجتماعي والتاريخي، إذ يُقرأ النص بوصفه صورة معبّرة عن وعي جماعي ينتمي إلى بنى دالّة تعبّر عن تصوّر طبقي. فالنص بهذا المعنى يكتسب دلالته الحقيقية من خلال اندماجه في نسق أشمل يُجسّد بنية الواقع الذي أنتجه، بما يحمله من قيم ومقولات فكرية. ويتجلّى هذا الاندماج في العملية المزدوجة للفهم والتفسير، اللتين لا تنفصلان، بل تتكاملان لتُؤطّرا العمل الإبداعي ضمن قراءة منهجية تضعه في موقعه البنيوي داخل سياق دلالي أوسع.

- **الفهم:**

يشكّل الفهم المرحلة الأولى والأساسية التي تسبق التفسير، ويرتكز على استكشاف البنى الدلالية للعمل الإبداعي، إذ يركّز على توضيح البنية النصية الداخلية "البسيطة نسبيًا والمحايثة للأثر الأدبي. ومن مخاطر البحث في هذه المرحلة الأولية اكتشاف عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد"[2]؛ إذ تنصرف مقولة الفهم، في جوهرها، إلى التماسك الداخلي للنص، فيمنحها (غولدمان) بُعدًا داخليًا صرفًا، بوصفها عملية تتم ضمن حدود النص ولا تتجاوزها. ويؤكّد في هذا السياق أن الفهم يرتبط أساسًا بانسجام النص من

[1]– أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث (دراسة لفاعلية التهجين)، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، 2005، ص 90.

[2]–محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997، ط01، ص 10.

الداخل، مما يقتضي التعامل مع العمل ككلٍّ متكامل، والبحث في عمقه عن البنية الدلالية الشاملة التي تمنحه وحدته وتماسكه الداخلي[1]. ففهم النص، على أهميته، لا يُعد كافيًا بذاته، إذ لا تكتمل العملية التحليلية إلا بالانتقال إلى مرحلة ثانية متمّمة، هي التفسير. فعندما يبلغ الباحث أقصى ما يمكن من التعمق في استكشاف التماسك الداخلي للعمل الأدبي، ورصد نموذجه البنيوي الكامن، يصبح من الضروري أن يتحوّل من الفهم إلى التفسير، سعيًا للكشف عن الجذور الاجتماعية والتاريخية التي أفرزت هذه البنية، وجعلت منها تجليًا دالًّا لواقع أوسع يتجاوز حدود النص ذاته[2].

أما **التفسير**، فيأتي لاحقًا، ويكمن في فهم "البنى الشاملة التي تُحلّل صيرورة البنى الجزئية"[3]، فـ(غولدمان) نفسه يعرّف التفسير بأنه: "إدراج بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها، تكون فيها الأولى جزءًا من مقوماتها"[4]، ويتجه إلى الكشف عن الآليات الخارجية التي أسهمت في توليد تلك البنية الأدبية، من خلال تتبّع السياقات التاريخية والاجتماعية والفكرية التي شكّلتها. فبينما يُعنى الفهم بتحليل الشكل وبنيته الداخلية، يسعى التفسير إلى إبراز شروط التكوّن ومصادر المعنى التي تتجاوز النص نحو واقعه المنتج له.

يقوم التفسير على مبدأ إدراج البنية الدلالية للنص ضمن بنية أشمل، بحيث تغدو هذه الأخيرة إطارًا يحتضن الأولى ويُعيد توجيه معناها بوصفها أحد مكوناته الوظيفية[5]. وهذا ما يفترض بالضرورة أن يتصل النص بعناصر خارجية تعبّر عن نمط فكري خاص

---

[1]– ينظر: بحري محمد الأمين، رؤيا العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004، ص 52.

[2]– ينظر: لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، (د.ب)، 1981، ط01، ص 24.

[3]Lucien Goldmann, Introduction aux premiers écrits de Lukacs, in « Théorie du roman », Ed. Gonthier, Paris, 1975, p.158.

[4]–عمر عيلان، في مناهج تعليل الخطاب التردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011، د.ط، ص 201.

[5]–ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص 85.

ببيئته الاجتماعية، فيغدو فعل التفسير فعل تفاعل وتماثل بين البُنى النصية والبُنى المجتمعية التي تُجسّد أفكارًا وإيديولوجيات واقعية، ومن هذه الزاوية تحديدًا، تبرز الأطروحة المحورية في السوسيولوجيا الجدلية للأدب، والتي تؤكد أن العلاقة بين النص والواقع تمتد لتشمل وعي جماعة اجتماعية تعبّر عن نفسها من خلال هذا النتاج الأدبي. وهكذا، يتكامل الفهم والتفسير بوصفهما عمليتين متلازمتين، رغم اختلاف طبيعتهما؛ فالفهم يُعنى بالتماسك الداخلي، بينما يتّسع التفسير ليشمل الأبعاد الخارجية، بل يتجاوز الفهم ذاته، إذ يحتويه ضمن رؤيته الشمولية للخطاب الأدبي وعلاقته بالعالم.

إذن يتّصل الفهم بعملية الكشف عن البنية الدلالية الكامنة داخل النص، في حين يمتد التفسير نحو بنية كلية أشمل، تربط هذا النتاج الإبداعي بالواقع الاجتماعي للجماعة التي أنجبته. ومن هذا التداخل الوظيفي بين الفهم والتفسير تتجلى وحدتهما وتلازمهما، حيث لا يكتمل أحدهما دون الآخر، فكلاهما يُسهم في إضاءة جوانب النص من الداخل والخارج، ضمن رؤية تحليلية شاملة تدمج البنية الأدبية في نسيجها الاجتماعي والثقافي الأوسع.

- **الوعي القائم والوعي الممكن:**

يُعدّ مفهوما "الوعي الفعلي" و"الوعي الممكن" من أبرز المرتكزات النظرية التي بنى عليها (لوسيان غولدمان) منهجه البنيوي التكويني. وقد استلهم هذه الثنائية من التصور الجدلي عند (جورج لوكاتش)، إذ نجد المفهومين مشتركين بينهما، مع اختلاف في التوظيف والدلالة، وعلى الرغم من استلهامه المفهوم، يعترف بصعوبة ضبط معناه بدقة، ويُقرّ بتعقيده نظريًا وعمليًا. وانطلاقًا من أهمية "الوعي" كمدخل أساسي في مشروعه البنيوي التكويني، خصّه (لوسيان غولدمان) باهتمام بالغ، باعتباره من المفاهيم الإشكالية التي يصعب ضبطها بدقة نظرية. فهو يرى أن الوعي لا يُختزل في مجرّد إدراك أو انعكاس مباشر للواقع، بل

يعرّفه بوصفه مظهرًا معينًا لكل سلوك بشري يستتبع تقييم العمل[1]، وقد استخلصه من "المرحلة الثورية الماركسية، أي من كتاب التاريخ والوعي الطبقي.[2]"

وما دفع (غولدمان) إلى تناول هذا المفهوم بحذر منهجي شديد هو الارتباك الذي يطرأ حينما يصبح الوعي انعكاسيًا، أي حين يبدأ الفرد أو الجماعة في تأمل ذاتها من الداخل؛ ففي هذه الحالة، لا يعود الوعي مجرد تمثيل بسيط للواقع، بل يتحول إلى بنية مركّبة تتقاطع فيها مستويات متعددة من الفهم والتمثيل والتأويل، مما يجعل الباحث أمام شبكة معقدة من الدلالات لا يمكن فصلها بسهولة، كما يقوم (لوسيان غولدمان) بتقسيم الوعي إلى مستويين متمايزين: وعي قائم فعلي، ووعي ممكن: فالوعي الفعلي يرتبط زمنيًا بالماضي، إذ يتكوَّن من حصيلة الخبرات التراكمية التي راكمها الأفراد في سياق تفاعلهم مع الواقع، وهي خبرات تُستخدم في فهم الحاضر والتعامل معه. وبهذا المعنى، فإن الوعي الفعلي يشكّل نسقًا إدراكيًا جماعيًا، ويتجلّى في أنماط التفكير والسلوك التي تتبلور ضمن شروط تاريخية محددة، كما يُعرّف (غولدمان) هذا النوع من الوعي بوصفه انعكاسًا مباشرًا لتجربة معيشة تتجسّد في تفاعلات الحياة اليومية، وما تحمله من صراعات نفسية وفكرية واجتماعية. لذلك، فإن "الوعي الفعلي" لا يمثّل إدراكًا نظريًا منفصلًا عن الواقع، بل هو وعي متجذر في التجربة الإمبريقية، ويتّخذ طابعًا وظيفيًا يتصل بفكر الجماعة وكُتّابها، ويعكس بدقة خصائص المرحلة التاريخية التي يتشكل فيها؛ ومن هنا، فإن فهم هذا الوعي يساعد على إدراك البنية الفكرية العميقة التي ينتمي إليها الكاتب، بوصفه صوتًا فرديًا يعبّر عن انتماء جماعي أوسع[3].

---

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص33.

[2]– لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، تر: يوسف الأنطاكي، مراجعة محمد برادة، المجلس الاعلى للثقافة 1996، ص28.

[3]–ينظر: أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص80.

وقد استعان (غولدمان) بمفهوم الوعي القائم لتأكيد أن الجماعات البشرية لا تتحرك في معزل عن بعضها البعض، بل تقوم حياتها اليومية على ترابط بنيوي يجعل من كل فرد جزءًا من كلٍّ اجتماعي أوسع، فعندما "نريد دراسة وقائع الوعي الجماعي، أو بدقة أكثر، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعي مختلف الفئات المكوّنة لمجتمع ما، فإنه يلزم البدء بالتمييز الأولي بين الوعي القائم بما له من مضمون ثري، متعدد، وبين الوعي الممكن، باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغيّر طبيعتها"[1]؛ وبهذا المعنى، فإن الوعي الفعلي هو وعي بالحاضر، يتشكّل انطلاقًا من المشكلات الملموسة التي تعانيها الطبقة الاجتماعية في لحظتها التاريخية الراهنة، وتنبع مضامينه من علاقاتها الجدلية بالطبقات الأخرى.

إن ذلك الوعي هو حصيلة فعل تضافرت لإنجازه عوامل كثيرة، تاريخية واجتماعية، وكان تداخلها في منتهى التشابك والتعقيد. إلا أن معظم تلك العوامل يمكنه أن يتغير أو يختفي فيما بعد، بدون أن تكف الجماعة، نتيجة لذلك، عن أن تظل مكوّنة من الفلاحين. وعلى العكس، فإن الهجرة القروية نحو المدينة تحول الطبيعة نفسها للجماعة التي يصبح عدد من أعضائها عمّالًا، أو موظفين، أو تجارًا... إلخ، مما يؤدي إلى حدوث تغييرات بنيوية ليس فقط في وعيهم القائم، بل كذلك في وعيهم الممكن الذي هو أساس الوعي الأول (القائم).[2]؛ ومن هنا، فإن الوعي الفعلي يمثّل انعكاسًا لحالة التوتر أو الأزمة التي تعيشها الطبقة، بوصفها قوة فاعلة في التاريخ، وإن لم يكن هذا الوعي دائمًا صريحًا أو واعيًا لذاته، فهو يتجلّى غالبًا في السلوك والتفكير اليومي، كما في الإبداع الفني والأدبي، بشكل عفوي أو ضمني.

---

[1]–لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص37.

[2]– المرجع نفسه، ص37.

أما الوعي الممكن، فيمثّل مستوى أعمق وأكثر تركيبًا من مستويات الوعي؛ إذ لا يتجلّى في التجربة اليومية المباشرة، بل يظهر بوصفه نمطًا من الوعي التصوّري أو الخيالي، يتجسّد في الأعمال الأدبية والفكرية الكبرى، إنه وعي يستند إلى رؤية متماسكة للعالم، تُستشف من البنيات الفكرية للجماعة، ويعبّر عنها من خلال عمل إبداعي يُظهر اتساقًا داخليًا يعكس وحدة جماعية تتجاوز الحاضر المباشر نحو الممكن والمأمول.

ولا يخفى ما للوعي الممكن من أهمية، فهو وعي يتولّد من رحم الوعي الفعلي، لكنه لا يكتفي به، بل يتجاوزه نحو أفق أرحب، ليصوغ تصورًا مستقبليًا أكثر عمقًا وإدراكًا؛ ذلك لأن الوعي الممكن لا يعكس الواقع كما هو فحسب، بل يستشرف ما ينبغي أن يكون، ويعبّر عن تطلعات الجماعة أو الفرد نحو تغيير واقعهم، وتجاوز حدود الجمود، مما يجعله وعيًا حركيًا يتجه إلى الأمام، لا مجرد انعكاس لواقع ساكن؛ فهو "مرتبط بزمن المستقبل، فهو أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها"[1]؛ كما أن الوعي الممكن يضطلع بدور حيوي يتمثل في تحمّل مسؤولية اقتراح حلول جذرية وفعّالة للمشكلات التي تواجهها طبقات اجتماعية أخرى. فإذا كان الوعي الفعلي مرتبطًا بما تعانيه الطبقة من أزمات ومفارقات في واقعها المعيش، فإن الوعي الممكن يتجاوز ذلك، ليعكس ما تأمل إليه هذه الطبقة وتطمح في تحقيقه؛ وهكذا، يتجسد الوعي الممكن في إطار مجموعة من التصورات التي تعبّر عن رؤية الطبقة لذاتها، وللعالم من حولها. وهو وعي نابع من تفاعل متكامل بين حاجاتها الداخلية وضرورات الواقع. ومن هنا، يكون الوعي الممكن بمثابة البنية الذهنية التي تعزّز التماسك بين أفراد الطبقة، كما يجد تعبيره الأوضح في الأعمال الفكرية والأدبية، التي تتحول بدورها إلى حواضن للمعنى، حيث إن "الفرد يبدع كونًا متخيلًا يعبر به عن رؤية فئة اجتماعية تمتلك وعيًا تريد أن تكونه عن الوضعية التي تطمح إلى الوصول إليه"[2]. هذا القول يُبرز بوضوح العلاقة الوثيقة بين الوعي الممكن ومفهوم "رؤية

[1]– محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ذاكرة الجسد، ،ص 59.

[2]– لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ص 16.

العالم" كما صاغه (لوسيان غولدمان)، شريطة أن يحتفظ هذا الوعي بتماسكه الداخلي. فـ(غولدمان) يرى أن "رؤية العالم" ليست مجرد انعكاس عفوي للواقع الاجتماعي، بل هي بناء متكامل ينبثق من داخل جماعة اجتماعية معينة، ويتشكّل وفق منطقها الداخلي وإمكاناتها التاريخية؛ ومن هنا، فإن الوعي لا يغدو ممكنًا إلا إذا كان قد مرّ أولًا بمرحلة الوعي الفعلي، إذ يستند الوعي الممكن إلى هذا الوعي القائم، ويتخذه قاعدة ينطلق منها، لا ليكرّرها، بل ليتجاوزها نحو أفق أكثر اتساعًا وعمقًا فهو ينشأ من تماس مباشر مع الواقع، ومن فهم دقيق لتعقيداته، ثم يُعاد تشكيله ضمن رؤية تتطلع إلى التغيير، وبذلك، يتحول الوعي الممكن إلى تصور مستقبلي، ينفتح على احتمالات، ويقترح بدائل تتجاوز حدود الواقع القائم.

- **التماثل:**

طرحت البنيوية التكوينية مفهوم "التماثل" كآلية منهجية للكشف عن العلاقة الجدلية بين العمل الأدبي والبنية الدالة التي ينتمي إليها. وقد جاء هذا المفهوم ليقوّض التصورات السابقة التي اختزلت الأدب في مجرد انعكاس آلي أو استنساخ ميكانيكي للواقع. فالبنيوية التكوينية في هذا السياق ترفض تلك الرؤية التبسيطية التي ترى في النص الأدبي صورة مطابقة للواقع الخارجي، وتؤسس بدلًا منها لفهم أكثر تعقيدًا وتفاعلًا، يجعل من العمل الأدبي بنية مستقلة تحمل تماثلًا مع البنية الاجتماعية، لا تطابقًا مباشرًا معها، كون "التماثل البنائي Structure des Homologiesبوصفه أداة إجرائية، يسمح بتأسيس مبدأ التكوين بين البنى الذهنية الخارجة عن النص، وبين بنى النص نفسه. ومن هنا، تخرج البنية من طور الفهم إلى طور التفسير، وهذا ما لم تسعف نظرية الانعكاس (الآلي) أن تحققه في سوسيولوجيا المضامين.

فالعلاقة بين بنية الوعي لزمرة اجتماعية، وبين الكون الإبداعي، تشكّل في أحسن الأحوال نظيرًا Homologie أكثر أو أقل صرامة، أو علاقة بسيطة دالة.[1] وقد "نادى غولدمان بمفهوم خاص يستبعد بعض المفاهيم التي ظلت لصيقة بالأدب ردحًا من الزمن، من مثل: المرآوية، الانعكاسية[2]"؛ وقد صاغ لهذا البديل مصطلح "التماثل"، الذي يشكّل في تصوّره حجر الأساس في فهم العلاقة بين البنية الاجتماعية والعمل الأدبي؛ فالتماثل كما يحدده (غولدمان)، يقوم "على بنية فكرية تتمثّل في رؤية العالم، التي تتوسّط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها"[3]؛ ولهذا يُعبّر مفهوم التماثل عن طبيعة العلاقة التي تربط بين العمل الإبداعي والواقع الاجتماعي التاريخي، وهي علاقة تقوم على تواطؤ داخلي، ينشأ من التوافق بين وعي الفرد ورؤية الجماعة، في إطار قانون جدلي يُعيد تشكيل هذا الوعي داخل بنية فكرية متماسكة. ومن هنا، فإن التماثل يبتعد تمامًا عن مفهوم الانعكاس الآلي، الذي يُفرغ العمل الأدبي من أبعاده التركيبية والفكرية، ويختزله في كونه مجرد صورة منسوخة عن الواقع الاجتماعي.

ج. رؤية العالم:

تُعدّ مقولة "رؤية العالم" من المفاهيم المركزية في المشروع الفكري والنقدي الغولدماني؛ إذ منحها مكانة جوهرية على المستويين النظري والتطبيقي، باعتبارها مفتاحًا لفهم العلاقة العضوية بين البنية الأدبية والبنية الاجتماعية. فـ"رؤية العالم"، في تصوره، ليست مجرّد تصور ذهني معزول، بل هي تمثّل الوعي الجمعي لطبقة اجتماعية معيّنة، كما يتجلى في نظرتها للوجود وتفاعلها مع الواقع، بما يحمله من قيم ورؤى وأحاسيس.

---

[1]– نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص 76.

[2]– شويشي مريم، البنيوية التكوينية وإشكالية المنهج في المنجز النقدي الجزائري المعاص، مجلة قراءات، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر، مج 7، (ع 7)، 2017. ص183.

[3]– جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 108.

يرجع الأصل الفلسفي لهذا المفهوم إلى (هيغلHegel)، الذي رأى في النتاج الفكري والفني انعكاسًا لروح العصر، أي أنه مرآة لوعي جماعي متجذّر في سياق تاريخي معيّن. وقد تأثّر به (لوكاتش) فاستلهم المفهوم وأعاد تشكيله ضمن رؤيته النقدية، ليطرح فكرة "الرؤية المأساوية" في مؤلفاته الأساسية، خاصة في الروح والأشكال ونظرية الرواية إلا أنه ظلّ وفيًّا لإطار المفهوم الفلسفي، ولم يوسّعه ليطال البنية الأدبية بوصفها تعبيرًا اجتماعيًّا ملموسًا.

أما (غولدمان)، فقد قدّم نقلة حاسمة حين حرّر المفهوم من حدوده الفلسفية الصرفة، وأدخله في قلب التحليل الأدبي والاجتماعي، جاعلًا منه حجر الزاوية في منهجه المعروف بـ"البنيوية التكوينية". ومن خلال هذا التصور، لم تعد الأعمال الأدبية مجرد إبداع فردي، بل غدت تجلّيًا لوعي طبقي مشترك، يتخذ من الأدب وسيلة لتكثيف تجربته في العالم. ويتجلّى هذا الطرح بوضوح في دراساته الرائدة لأعمال (باسكالPascal) ومسرح الجانسينيين عند (راسينrasin)، حيث يظهر الأدب كمرآة لصراع طبقي روحي وفكري، يعبّر عن أزمة وجودية لطبقة بأكملها، لا لفردٍ منعزل: و" قد رفض الناقد الروماني الفكرة التي ترى في النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية، وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد، وتنتمي إلى جماعات أو طبقات محددة. هذه الأبنية العقلية رؤى تُبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع، خلال عملية التعديل التي تُدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابةً للواقع المتغيّر من حولها. وتظل هذه الصور مفتقرة إلى التجديد والتحقيق الكاملين في وعي الجماعة أو الطبقة الاجتماعية، إلى أن يظهر الكتّاب العظام القادرون على بلورتها في رؤية للعالم محددة، متلاحمة الشكل"[1].

يعني (غولدمان) بـ"رؤية العالم"؛ ذلك النسق الفكري العميق الذي يشكّل نواةً موحِّدة لجماعة أو طبقة اجتماعية تعيش تحت ظروف تاريخية مشتركة. فهي ليست مجرد تماثل في الآراء، بل منظومة ذهنية تتغلغل في الوعي الجمعي، وتتجلّى على مستوى ما يُسمّيه (غولدمان) بـ"الوعي الضمني" وهو وعي غير مباشر، خافت لكنه فاعل، يعمل في عمق

[1]–أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص79–80.

الشعور والفكر لدى أفراد الجماعة؛ وهذه الملكة الذهنية لا تظهر دائمًا على نحو صريح، بل تُمارَس ضمنيًا، وتنعكس في سلوكيات الأفراد ومواقفهم ورؤاهم، وفق درجة تباين الأزمة التي تعيشها الجماعة، وعمق تأثيرها في كل فئة داخلها[1]. فكلما اشتدّت الأزمة، ازداد وضوح تلك الرؤية وتماسكها داخل الطبقة، وإن ظلّ تعبيرها متفاوتًا من فرد إلى آخر، ورؤية العالم بما تعتمد عليه من قيم هي صلب فكرة البنية التي تُقاس بها الأعمال الأدبية عند (غولدمان).

وإذا كان الضمير الواقعي للجماعة إنما هو جملة الضمائر الفردية واتجاهاتها، فإنه يشمل أيضًا إمكانات الفكر والعمل في تشكيل البنية الاجتماعية، والتأثير المتبادل فيما بينها. على أن هذا الضمير الجماعي لا يصل إلى ذروة إمكاناته عادةً في الإطار الاجتماعي العام؛ بل يتجلّى لدى بعض الأفراد الممتازين، وهم مبدعو الإنتاج الثقافي المهم. وتعود أهمية أعمالهم بالذات إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعي الذي ينتمي إليه المبدع في أصفى أشكاله"[2].

يتضح في ضوء تصور (غولدمان) أن البنية الفكرية للأدب ليست منفصلة عن البنية الجماعية التي تنتمي إليها، بل تتناغم معها في نسق داخلي يعكس وحدة الرؤية والانتماء. غير أن ما يميّز المبدع الفرد لا يكمن في خروجه عن هذه البنية، بل في قدرته على الارتقاء بها إلى مستوى التعبير الجمالي والخيال الخلّاق؛ فالفرد المبدع، وإن لم يكن منفصلًا عن وعي طبقته، يمتلك موهبة خاصة تسمح له بتكثيف "رؤية العالم"، وإعادة تشكيلها في قالب فني متميّز، ولا يعني هذا التداخل بين الجماعي والفردي نفيَ الذات المبدعة أو تذويبها في البنية الاجتماعية، بل يشير إلى أن التعبير الفردي، في أغلب الأحيان، يتم بشكل لا شعوري، لأن "رؤية العالم" تكون مترسّخة في أعماق وعيه، تعمل فيه وتوجّهه دون وعي

[1]– ينظر: ،محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2015، ط1، ص106.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص132.

مباشر من؛ وهكذا، يتحوّل الأدب إلى فضاء تتفاعل فيه التجربة الذاتية مع البنية الطبقية، حيث يعبّر الفرد، من خلال موهبته، عن وعي جماعي أصيل يمسّ واقعًا اجتماعيًّا كاملًا.

وقد أكّد المفكر (روجيه غارودي) على البُعد الحيوي للتماسك والانسجام في مفهوم "رؤية العالم" لدى (لوسيان غولدمان)، معتبرًا أن هذه الرؤية لا تتجلّى في مضمون فكري فحسب، بل "إن البنية الداخلية للأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى، صادرة عن كون هذه الأعمال تعبر، في مستوى يتمتّع بانسجام كبير، عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر، والعلاقات بين هؤلاء وبين الطبيعة"[1]. وقد شدّد (لوسيان غولدمان) على أن "رؤية العالم" تمثّل وجهة نظر موحّدة ومتماسكة، تنبثق من داخل جماعة اجتماعية بعينها، وتتشكّل في إطار وعيها الجمعي، لا من خارجه. فهذا التماسك الذي يميّز "رؤية العالم" يمنحها خصوصية مزدوجة: من جهة، تظلّ مرتبطة بوعي طبقي محدد، ومن جهة أخرى، تعبّر عن وحدة داخلية تنتظم فيها الأفكار والمواقف والمشاعر، بتناسق يترجم أزمة الجماعة وتطلعاتها.

ومن هذا المنظور، يتبيّن لنا أن مفهوم "رؤية العالم" لم يظهر دفعة واحدة، بل تدرّج في مساره النظري، بدءًا من ظهوره كوميض فكري باهت عند مفكرين مثل: (لوكاتش)، و(ديلثي)، و(كارل مانهايم)، و(ماكس فيبر)، حيث ظلّ محصورًا في نطاق فلسفي أو سوسيولوجي ضيّق، ليأخذ لاحقًا إشعاعًا أوسع ووضوحًا أكبر على يد (غولدمان)، الذي لم يكتفِ باستعادته، بل أعاد صياغته بصرامة منهجية، ورسوخ فكري، ليغدو ركيزة مركزية في مشروعه البنيوي التكويني، ومرآة لجدلية العلاقة بين الفرد والمجتمع، بين الفكر والبنية، وبين النص والعالم.

يبدو أن المنهج البنيوي التكويني يدعو إلى البحث عن أيديولوجيا اجتماعية إبداعية لقراءة العمل الأدبي، إذ يوصي (لوسيان غولدمان) بأن النقد الأدبي يتبنى رؤى واسعة، تشمل

[1]– روجي غارودي، البنيوية (فلسفة موت المؤلف)، ص17.

التحليل الداخلي للعمل الأدبي، التي يدرجها ضمن بنية التاريخ وعلم الاجتماع والسيرة الذاتية، وكلها أدوات مساعدة في التحليل، لأن رؤية العالم تتسع للجمع، يتلاحم فيها الداخلي بالخارجي، والفردي بالجماعي، ليشكلوا مؤثرات ثقافية تسهم في توسيع رؤية النقد لمكونات الحياة الأدبية.

ح. أليات الكشف عن رؤية العالم لدى (غولدمان):

هي نظرة مأساوية يعكسها العالم البنيوي التكويني، وهي نظرة مؤسسة على مبدأ الرفض لما يقدمه الواقع المعيش، هذا الواقع الذي لم يعد يستوعب القدرات العقلية المبدعة، لم يكن منه إلا أن تمركز حول ذاته في تحليل النص الأدبي، حيث ركّز على ما تفكر به المجموعة الواحدة المبدعة، ويعرفها (لوسيان غولدمان) بأنها: "مصطلح ملائم للمركب الكلي من مقابل أعضاء المجموعات الاجتماعية الأخرى"[1].وتنقسم رؤية العالم المأساوية إلى تيارين، أحدهما تقوم فلسفته على مبدأ الشك، والثاني تقوم على مبدأ الجدل، وهي كلّها رؤية تقدس العمل والعلم باعتبارهما انعكاسًا للعقول البشرية المبدعة، كما أنها ترفض القوانين والقوالب الجاهزة التي تفرض على الإنسان أن يتقلدها، هذه القوانين التي يحكمها ثلاثة أطراف، هم: الإله، والعالم، والإنسان.

أ- الإله:

لم يعرفنا (لوسيان غولدمان) بصفات الإله المقصود في رؤيته، فقط يقول إنه أصل الوجود المأساوي، وهو عنصر خفي غير مرئي، ولا يتجلى إلا لمن اصطفاهم، لأنه دائم الغياب والحضور، والذي يحاسب ويعاقب، والأول لا فيه شيئ والآخر لا بعده شيء .لن نخوض كثيرًا فيما قال الرجل، لأن هذا الطرح أشبه بالتعريف الهلامي. قد يكون الإله خالق الكون، كما قد يكون إبليس صاحب قدسية الرسالة، والأولى بها من آدم، كما تدعو إليه اليوم

1-L.Goldman. The hiden God .Traus by philipsthoday. Routedge&Legan Paul 1976.p17.

بعض الفلسفات، ومنها البنيوية من وجهة نظره، لأنه يجسد المأساة الإنسانية على وجه الأرض، وهو سبب شقائها وبحثها الدائم عن السعادة.

ب- العالم:

هو الحلقة الوسطى بين الإله والإنسان، وهو مادي مرئي مجسد في كوكب الأرض، استوعبه الإنسان، وعرف قوانين تثير الغيبية والطبيعة، وقد تغيب عنه قوانين أخرى، وهذا ما يجعله في حيرة من أمره، وفي أزمة لا يستطيع حلّها، لأن هذا العالم لا يقدم له الحلول بسبب وجود الإله، هذا الإله الذي يتحكم في العالم، والذي بدوره يتحكم في الإنسان، مما يضع هذا الأخير في مواجهة مع الإله .بحق، إنه عالم إشكالي، القوانين فيه متناقضة ومتضادة بقدر ما تبدو من جهة أخرى متآلفة ومتكاملة، والإنسان في كل هذا مضغوط داخليًا وخارجيًا، ليصل إلى درجة إحداث قطيعة مع الإله، وينفي قداسته عنه، بل وتحدّيه إن أمكن له ذلك. كل هذا نجده مجسّدًا في طقس وعذاب الأنبياء وابتلاءاتهم: (حقيقة مقتل السيد المسيح لدى "باسكال"، ومسرحية قادر Phédreلراسين).

ت- الإنسان:

هو الجزء الأصغر حجمًا في هذه المعادلة، والأكثر حكمة وتفكيرًا من كل المخلوقات، تحكمه التناقضات، بدءًا من الخير والشر، وصولًا إلى الذكاء والغباء، وحتمًا أراد الإله أن يضعه، كان كذلك، فإذا أراد له أن يكون حكيمًا ومبدعًا، خلد اسمه، وإن أراد له أن يكون غبيًا مغمورًا، صار صور الهباء في هذا العالم .لذلك وجب على الإنسان رفض قوانين العالم، والعودة إلى الإله بإحساس قلبي لا عقابي، لأن حدود العقل تنتهي مع حدود الإحساس بوجود الإله .لهذا نجد كل مآسي الحكماء والأنبياء لم تأتِ عبثًا، بل لحكمة وجود الإله، بل ليندرج الإنسان في آلامه في عالم قاسٍ يهمّ فيه باحثًا عن إلهه المخلّص، حتى الاستجابة من هذا الإله، ليموت قهرًا دون أن يجد ضالته.

إذا يربط (لوسيان غولدمان) مفهوم رؤية العالم بمبدأ التلاحم، أي تلاحم بناء العمل الإبداعي وتشكّل معماريته، وهو ما تمثله البنية الدالة شكلًا ومضمونًا، لأنها "كلية متجانسة تكمن وراء الإبداع الثقافي وتحكمه، بالقدر الذي تتجلى فيه وتُكشف بواسطته. فرؤية العلم تتحكم في مجموعة من الأبنية المغايرة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث العلاقات الوظيفية التي تحكمها، والتي ترتد إلى هذه البنية المتوسطة"[1] من خلال تلاحم أعضاء البنية الداخلية للنص، فيشكل الوعي الممكن في ذات المبدع، وهو شرط من شروط رؤية العالم الفاعلة، مجاوزة الفرديةTraus individuel subject، ومتضمنة لها لتصبح فردية وجماعية في وقت واحد، وهذا يعكس تماثل وتجاوب الأبنية النصية والاجتماعية التي تعكس بدورها العلاقة بينهما وتظهرها في قالب بنيوي.

أما يُعاب على (لوسيان غولدمان) فهو أنه ركز على مفهوم البنية فلسفيًا، كونها تقبع خارج العمل الإبداعي، ليتم تحليل العمل من خلال ربط مضمونه الخارجي دون الداخلي بالعالم، والتركيز على مدى تلاحمه، وإغفال الصراع، وهذا قد أدى إلى إغفال معرفة آليات تحليل النص وفق إجراءات معينة.

من خلال ما تقدم ذكره يمكننا طرح سؤال جوهري: ما المستويات التي تركز عليها البنية التكوينية في معالجة النصوص؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، وجب التنويه بأن المستوى الاجتماعي والتاريخي الذي يشمل النص الأدبي يتجاوز الاكتشافات البنيوية التكوينية للفرد، ومن هنا، "تؤكد البنيوية التكوينية أن كل تصرف إنساني أو ربما حيواني له طابع دلالي، أي يمكن ترجمته إلى لغة معنوية كمحاولة لحل مشكلة عملية، وتستعمل عبارة يمكن ترجمته للتأكيد أن المعنى ليس مرتبطًا بوعي الفاعل. إن تصرف القط الذي يطارد الفأر له دلالة، بالرغم من أن القط لا يعي ذلك علىالأرجح"[2].

1- جابر عصفو، نظريات معاصرة، ص108.

2- شعلان عبد الوهاب، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، ج 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص 59-65.

فيبدو أن العمل الإبداعي يتحكم فيه شق عام مؤسس على بنية كبرى تعود إلى واقع ثقافي اجتماعي، والتماسك والتلاحم هو المعيار الأساس الذي يعتمد عليه الحكم على جمالية هذا العمل الإبداعي، وبالتالي، رؤية العالم في الأعمال الأدبية تعود إلى سُنن وتفكير الطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الأعمال. فالأعمال الكلاسيكية تعود إلى الطبقة البرجوازية، والرومانسية إلى الطبقة الكادحة. وما على المحلل والناقد البنيوي التكويني إلا أن يسقط هذا المفهوم بأن العمل ما هو إلا تكوين معرفي متجاوزًا الإبداع الفردي للكاتب؛ "إذ الرؤية للعالم داخلية نصية تنبع من النص الأدبي، لأنها مرآة لعالم معرفي يشكّل من أبعاد تاريخية واجتماعية، يتجاوز الواقع نحو شكل خاص يكسر علاقات الواقع ويقيم عالمًا فنيا مختلفا."[1]

وهنا يمكننا أن نلخص منهج (غولدمان) في البنيوية التكوينية في النقاط التالية:

- دراسة جوهر النص، وعزل العناصر الجزئية فيه، وجعلها كليات مستقلة عنه.
- إدخال العناصر الجزئية في الكل، رغم أن الكل مشكل جزئيات؟
- ربط العمل الأدبي بالمبدع.

تسليط الضوء على مرجعيات النص الاجتماعية، من خلال فهم العالم الذي ينتمي إليه الكاتب والإنسان، بالفردية والاجتماعية التي شكلت في نظرته للعالم، الذي انعكس في عمل أدبي، وليد زمان ومكان محددين. "هذه الرؤية هي ظاهرة من ظواهر الوعي

1- كاصد سلمان، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، الأردن، 2002، ص 15.

الفصل الأول

تمهيد:

تضيق المساحة الورقية إن كان فعل الكتابة يجمع بين الواقع والمتخيل، وفق منظومة شبكة علائقية اجتماعية، تقدم لنا رواية تحمل وعي صاحبها وفلسفة مجتمعه في خضم واقعٍ معيش. بين الإبداع والحقيقة يشكل الروائي حلقة وصل بينهما، ومن خلالها يعبر إلى بنية ذهنية تشملها بنية أخرى واقعية، في شكل عالم سردي تؤثثه الشخصيات، والمكان، والحدث، والزمان.

في بقعةٍ ما من هذه الأرض تولد الرواية، التي يحاول كاتبها إسقاط رؤية العالم فيها بكل محمولاته الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية...الخ، ومن منطلق "رؤية العالم" عند ((لوسيان غولدمان))، أرست البنيوية التكوينية خصائصها على البنى الفكرية للمجتمع، حيث قفزت بالعلائق الإنسانية إلى مستوى الأيديولوجيا والفلسفة، ليظهر وعي اجتماعي مقبول، ارتبط بمنظومة فكرية، تراكمت مادتها الأولى في ذهن الكاتب، الذي بدوره حاول إفراغ محتواها في قالب إبداعي اسمه "الرواية". ونخص بالدراما هنا (ثلاثية غرناطة) للكاتبة (رضوى عاشور). ومن منطلق الجمع بين الرؤية السياقية في عالم النقد، وجدت البنيوية التكوينية صدىً كبيرًا لها في الساحة النقدية العربية، وذلك لهيمنة الاتجاهات الماركسية في أكثر النقود العربية.

بالنظر إلى (ثلاثية غرناطة) كنص إبداعي، فإن الدراسة تقوم أساسًا على فهم النص ثم تفسيره، حيث تُفهم البُنى الجزيئية الدالة، والتي يُنظر إليها عادة كبنية مغلقة لا يُضاف لها أي عنصر خارجي. بالمقابل، (لوسيان غولدمان) ترك باب الاجتهاد مفتوحًا لاستنباط إجراءات نقدية للنص الأدبي. بالنسبة إليه، يرى أن: "الأولوية للعالم على الشكل، والبنية الشمولية على البنية الجزئية"[1]. لكن، رغم هذا، إن الاعتماد على منهج ألسني (البنيوية)

1-جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج (لوسيان غولدمان)، دار الكويت، 1990، ط01، ص 63.

يساعدنا في البحث عن آليات الاشتغال بتحليل النص الروائي، بشكل فيه شيء من الصعوبة، لكنه لا يمنح مجريات البحث مرونة في التقدم.

تُعدّ (رضوى عاشور) قامة روائية، وناقدة، وأستاذة جامعية. وُلدت سنة 1946 بـ(القاهرة)، وتوفيت في 2014/11/30. زوجة الأديب الفلسطيني (مريد البرغوثي)، ووالدة الشاعر (تميم البرغوثي). من أشهر أعمالها (ثلاثية غرناطة)؛ هذه الثلاثية التي تعالج واقعًا لعالم أليم، تشوبه الرؤية الغامضة والسوداوية بطريقة عجائبية وواقعية في نفس الوقت. بالإضافة إلى روايتها (الطنطورية 2010)، التي روت فيها أحداث عائلة فلسطينية سكنت قرية (طنطورة). كما لها العديد من الكتابات النقدية، جمعت فيها مقالات النقد التطبيقي (صيادو الذاكرة)؛ حيث ذكرت في هذا الكتاب الدوافع التي جعلتها تجمع هذه المقالات: "لعله الانتباه إلى عدم نشر أي كتاب نقدي لي لأكثر من عشرين عامًا، حصر ممارستي النقدية في المقالات المتفرقة... أما السبب الثاني في نشر هذه المقالات مجتمعة، فهو رغبتي في الإسهام في المجال الدائر ضمنًا أو صراحةً حول وظيفة النقد ودوره."[1].

هذه المقالات هي عبارة عن دراسات نقدية لنصوص تراثية، نذكر منها:

حي بن يقظان: قراءة لنص قديم في ضوء النقد الحديث لابن طفيل (الأندلس)ي، تُقدَّم فيها اختبارًا لفلسفة العقل العربي، ولبعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، لأن هذا النص يقع في دائرة الموسوعية، إذ يجمع ما بين الأدب والفلسفة.

الإنسان والبحر: وهو عنوان بصيغة سؤال: هل قرأ (جنكيز أيتماتوف) "الشيخ والبحر" لإرنست هيمنغواي، فرسخت الرواية في ذاكرته، ودفعته بعد زمن إلى هدمها ثم إعادة بنائها وفق منظوره الخاص للحياة؟ وهو منظور بعيد عن الدراسات المقارنة، لأن الغاية منه ليست

1-رضوى عاشور، في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2014، ص5.

الكشف عن علاقة التأثر والتأثير، بل الكشف عن التاريخ الملحمي في دلالة البنية الفنية للنص، بوصفها أداة أساسية لنجاح موقف أيديولوجي تجاه ظاهرة معينة.

ثلاثية (نجيب محفوظ ومالك الحزين) لإبراهيم أصلان: تطرح (رضوى عاشور) في هذا العنوان فرضية أن العلاقة بين (نجيب محفوظ) والتاريخ علاقة ثقة وثبات، مصدرها الشعور بأن الخلفية التي انطلق منها نجيب محفوظ في كتابتها خلفية ثابتة، المتغير فيها محكوم ومعلوم. أما عند إبراهيم أصلان، فإن الخلفية التاريخية لديه خلفية إشكالية مرتبكة، تفتقد المنطق، وتفرض الوحدة والاغتراب، وتدعو إلى الشك والسؤال.

خرافية سرايا بنت الغول: قراءة في خرافة للكاتب الفلسطيني "إميل حبيبي"، الذي سبق أن قدَّم "سداسية الأيام الستة" عام (1969)، و"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (1974)، و"لكع بن لكع" (1980)، و"أخطية" (1985). تشرع ((رضوى عاشور)) في مساءلة: من هي سرايا بنت الغول؟ هل هي سيرة ذاتية، أم رواية، أم ماذا؟ أم حكاية شعبية؟

صيادو الذاكرة 1948: موضوعه فلسطين في أربعة نصوص.

الأرض تتكلم عربي: يتناول شعر فؤاد حداد، وأمل دنقل (حضور التجربة الفلسطينية في الشعر العربي).

التفاعل الثقافي وتقنيات الكتابة: في أربعة نماذج من إبداع المرأة العربية.

رحلة لطيفة الزيات: وقد نظمتها (رضوى عاشور) لتفصح عن العناصر الثابتة في إبداع لطيفة الزيات.

الكتابة والحرية: يتضمن هذا العنوان مفهوم الحرية في الفلسفة الوجودية والماركسية، وترى هنا أن الحرية تتعدد وتتباين عند الكاتبات العربيات.

الثقافة والإمبريالية: نقاط ومسائل للنقاش: وهو كتاب لإدوارد سعيد، وامتداد لكتابه "الاستشراق". ومن ناحية أخرى، هو إسهام جديد في ذلك الاتجاه النقدي الذي هو "النقد ما بعد الكولونيالي."

الجزء الثاني:

قلب الظلام: يُعتبر من أهم النصوص الروائية باللغة الإنجليزية في القرن العشرين لجوزيف كونراد. وبحسب رأي الكاتبة (رضوى عاشور)، فإن كونراد أراد كتابة نص مضاد للاستعمار، والهدف منه كشف الفكر الاستعماري.

عاصفة شكسبير: وهي مسرحية تحتوي مجموعة من التقارير.

جدوى النقد: وهو عنوان لبعض الأسئلة حول النقد الأدبي في الثمانينيات والتسعينيات بفرنسا وألمانيا.

الواقعية في أدب (جورج لوكاتش) وبريخت.

الجزء الثالث:

تجربتي في الكتابة: يُعتبر تيمة سيرة ذاتية تتحدث فيها (رضوى عاشور) عن تجربتها في عالم الكتابة.

ترى ما اسم الكروان بالإنجليزية؟: تتحدث عن نفسها، منذ كانت طفلة، ودخولها إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة.

جدتي وأمي والكتابة: هو عنوان لنص الشهادة التي قدَّمتها.

لكل (غرناطة): عنوان لمحاضرة ألقتها في جامعة (غرناطة)، ثم مدريد، في أكتوبر عام 2000.

وليس اعتباطا أن نورد الكتابات النقدية التي اشتغلت عليها (رضوى عاشور) بل إننا نقصد إلى الانتباه إليها بوصفها تشكل رؤية كاملة عما سنصادفه من رؤية سردية للعالم في الثلاثية، لهذا فإننا لم نكتف بأن نورد أيديولوجيتها الفكرية الظاهرة في اشتغالاتها النقدية في تعريف هامشي، بل تحقيقا لفلسفة البنيوية التكوينية التي تقوم على الاشتغال ضمن اتجاه الكاتب ورؤيته العالم.

أولا: البنيات الدالة بين الرؤية وأشكال الوعي:

الثابت أن الرواية خطاب أدبي يتفتح فكريًا ومعرفيًا على عدة مقاصد، تُثبِت حقيقة الاختلاف، وتُقرُّ بثنائية وتعددية الرؤية. وهذا هو الطرح الذي غيَّر مفهوم البنية ووظيفتها، مما يعني تحوُّل مسار النقد والقراءة. ولعل هذا ما حققه الانفتاح على مجال ومفهوم الرؤية في رواية (ثلاثية (غرناطة)؛ تلك الرؤية التي ألغت انغلاق النسق، وأبَدت امتداد العالم وفق متواليات سردية، حققها الفعل اللغوي، وشكل من خلالها نظرية الانتشار وردع فعل المقاومة. هذا الفعل، الذي امتد تاريخيًا في بلاد (الأندلس)، وتكرَّر في ثنايا الكتابة التاريخية وفق مبدأ التعالق، فإن الرؤية في هذه الثلاثية تقوم على مفهوم البنية المركزية المغلقة، واختزال الهوية المشتركة، بل تعمل وفق مبدأ الاشتغال النقدي المؤسس على أيديولوجية تاريخية، تراعي الثابت والمتغير في رؤية العالم.

وعليه، ظهرت الثورة الصناعية، وشقَّت البشرية طريقها نحو عالم الآلة والتكنولوجيا، تقودها مجموعة أرباب المال في مصافّ السلطة الاقتصادية، حيث سيطرت على وسائل الإنتاج واليد العاملة، فاستبدَّت بالرأي في ظل مواجهة طبقة البروليتاريا، التي انعكس حال وجودها في كل مجال، ومنها مجال الأدب خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث ظهر "علم اجتماع الأدب"، باعتبار أن: "الأدب ظاهرة اجتماعية لا تقل أهمية عن باقي الظواهر الاجتماعية الأخرى."[1]، لكن مع بزوغ فجر البنيوية، اضمحلّت النزعة الاجتماعية،

1- محمد على البدوي، علم اجتماع الأدب،النظرية والمنهج والموضوع، دار المعارف الجامعية، القاهرة، 2002، ص 6.

وحلَّ محلَّها تقديس النسق، حيث أقام كلٌّ من ((لوسيان غولدمان)) و((جورج لوكاتش)) حلقة وصل بين الفكر والفن. ومع ما قدَّمه جولدمان حول رؤية العالم، التي تتوسط (البنية الدلالية للعمل الأدبي والمجتمع والمستقبل)، سرعان ما انهالت عليه الانتقادات، وخاصة حول الإجراءات المنهجية التي يمكن على ضوئها تحليل بنية العمل الأدبي دون إغفال جمالياته وخصوصيته اللغوية.

ومع اقتراح (ألتوسير Althusser) وقضايا السوسيونصية مع (بيير زيما Pierre Zima)، واجتهاد كلٍّ منهما بتقديم إسهامات خاصة لتوجيه التصوّر النظري، مثّلت كلٌّ من التكوينية والأيديولوجيا والسوسيونصية آليات وإطارًا لإجراءات تحليل العمل الأدبي.

يُعدُّ مفهوم رؤية العالم مفهومًا مركزيًا في تصوّر (لوسيان غولدمان)، يُعنى بتحليل النص الأدبي، غايته الكشف عن مستوى بنية فكر طبقة اجتماعية ما ينتمي إليها كاتب النص؛ حيث يقول إنه: "مصطلح ملائم للمركب الكلي من أفكار ومطامح ومشاعر تربط بين أعضاء مجموعة اجتماعية (يُفترض في بعض الأحيان وجود طبقة)، مقابل أعضاء المجموعات الاجتماعية الأخرى"[1]، وهذا متعلق بوعي المجموعة البشرية، لأنه يعكس فكرًا ومشاعر مشتركة فيما بينها ويتطور بتطور أحوال هذه المجموعة، ومنها تطور أشكال كتابتها الإبداعية وأجناسها الأدبية، لتُجسِّد رؤية العالم عبر وعيها الجمعي، فتكون بذلك مجموعة مميّزة عن غيرها من المجموعات البشرية الأخرى؛ لذلك، يستعمل (لوسيان غولدمان) مفهوم الوعي الممكن لوصف نظرة مجموعة ما للعالم، وهي بذلك تُعبِّر عن وعيها الفعلي الأيديولوجي، الذي هو: "وعي العالم اليومي المشوَّه والمُعمّى بآثار الأيديولوجيا البرجوازية، والوعي الممكن يخوض غمار هذا العالم المُتشيِّئ نحو فهم حقيقي للمصالح الطبقية الموضوعية، وهو وعي الإمكانات الكامنة داخل مجموعة أو طبقة، يتجاوز الوضع التجريبي الحالي، فليس انعكاسًا للمصالح الفعلية لمجموعة ما، لكنه يُعبِّر عن إمكانيات

1 -L goldmann:The Hidden God , trans, by Philip Thody , Routledge and Kegan Paul 1976, p18.

تحقُّق مصالحهم الحقيقية"[1]؛ فتبقى رؤية العالم مرتبطة بمفهوم الانسجام الداخلي للعمل الأدبي الإبداعي، وكذلك مفهوم الوحدة الشاملة أو الكلية المتعلقة بالبنية الدالّة للنص، في بُعدها الجمالي على المستوى الداخلي، والبنية الفكرية المتعلقة بها والمتمثّلة في رؤية العالم، حيث تصل إلى أعلى درجات تلاحمها في العمل الإبداعي، بالقدر الذي تتجلّى فيه وتعكس الوعي الممكن من خلال ذات المُبدِع الفاعلة، التي تتجاوز ذات الفرد العادي، وهذا من أهم شروطها: أن تكون الذات الفاعلة "مجاوزة للفرد.(trans-individualsubject) "[2]. ومحتوى لها، فهي بذلك فردية وجماعية في آنٍ واحد. فردية بحكم أن الأديب الأصيل هو القادر على سبك مكوّناتها ونظمها في عمله بأقصى قدر من التلاحم والوحدة، فيُحقِّق لرؤية العالم تلاحمها وانسجامها، وهي جماعية لأن الوعي الجماعي للطبقة هو الذي ينطوي على مكوّناتها.

وعلى ضوء ما قدَّمه (جورج لوكاتش)، فإن الأديب الواقعي هو الأديب الذي يُقدِّم حياة مكتملة باعتبارها نموذجًا يشمل ما هو مشترك وأساسي ومتاح بين أفراد المجموعة. كذلك (لوسيان غولدمان) وأفكاره المستوحاة من فلسفة سابقيه، وصولًا إلى (هيجلHegel)، ليؤكد أن الفكر الأصيل هو صناعة لعدة مفكّرين، وليس لمفكّر واحد، لتُؤسس للبنيوية التكوينية ركائزها على:

- ضرورة وجود علاقة بين الإبداع باعتباره بنية فوقية، والواقع الاجتماعي باعتباره بنية تحتية.

-الإبداع الأدبي رسالة اجتماعية.

1-Alan Swingewood, Sociological Poetics and Aesthetic Theory,Palgave, Maximilian,1987,p27.

2- جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 116.

و(لوسيان غولدمان)، صاحب مقولة "رؤية العالم" لا يأخذها بمعناها التقليدي، قلتُ: أي باعتبارها تصورًا واعيًا للعالم، بل هي عنده الكيفية التي يُحَسّ بها، ويُنظَر بها إلى واقع معيَّن. إن ما هو حاسم ليس هو نوايا الأديب، بل الدلالة الموضوعية التي يكتبها إبداعه"[1].

فإذا كانت سوسيولوجيا المضامين في الأدب تعكس الواقع، فإن البنيوية الشكلية ترفض تغييره وتعزله، في حين أن البنيوية التكوينية تتعمق في النص لفهم معانيه التاريخية والفردية، باعتبار ذلك جوهر دراسة التاريخ. ومن هنا، أعادت البنيوية التكوينية الاعتبار للسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي للمبدع، الذي كانت البنيوية الأم قد عزلته يومًا ما عن محيطه الخارجي. فالبنيوية التكوينية لم تعزل النص عن بيئته، ولم تُغَيّب المبدع عن نصه ومحيطه، لذلك "حققت توازنًا بين وحدة الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التقييد والفهم، بين الغائية والحتمية"[2]؛ لذلك، تكمن البنية، في فلسفة (لوسيان غولدمان)، في دراستها ضمن إطاري الزمان والمكان، وفي وضعها التاريخي والاجتماعي.

1. البنية الدالة من الفهم إلى التفسير:

كل نص أدبي يقوم على مبنى ومعنى، شكل ومضمون. كذلك، فإن مفهوم البنية في البنيوية التكوينية يقف عند دلالة البنية الداخلية للنص، والبنيات الخارجية عنه في سياق اجتماعي وتاريخي، يحقق تكاملًا مع البنيات الجمالية للنص، "لأنها . أي البنية . تشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة"[3]؛ لذلك، تُعتبر البنية الدالة نقطة الانطلاق في تحليل المسار البنيوي التكويني لأي نص إبداعي، لأنها تتضمن خطوات هذا المنهج، متخذة من فكرة رؤية العالم منهجًا تسير عليه، فهي تنطلق من التصور الجمعي الشامل نحو مفهوم رؤية العالم، بتكامل البعدين الفردي والجمعي في تحقيق غاية التكامل

1- محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، ص 183.

2-لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ، ص47 .

3- المرجع نفسه، ص49.

الإبداعي وتجاوز مبدأ الفردانية، فـ" الرؤية الجماعية للعالم، والتي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الكاتب المبدع، الذي يُعيدها بدوره إلى المجموعة"[1]

وقد ذكر (سعيد علوش) أن (غولدمان) يرى" كل حدث إنساني، بما في ذلك الأدبي، يدخل في عدد من البنيات الدالة الشاملة، حيث يسمح بتوضيحها، بمعرفة الطبيعة والدلالة الموضوعية"[2].لتُصبح البنية الدالة في النص عبارة عن تداخل بنيات فيما بينها، ضمن علاقات ذات أبنية عقلية. إلا أن فهم السياق ودلالات بنية النص لا يكون عادة بشكل مباشر، لأن أي عمل إبداعي مباشر قد لا يكون بمقدار الجمالية المرجوة، إلا إذا كان يكتنفه بعض الغموض، والتخفي وراء الدلالة الضمنية التي تقدم له مسارات لتقصي الدلالة داخليًا وخارجيًا. وهذا ما يعترف به علم النفس حتى قبل البنيوية التكوينية، في تجلي خبايا النص الإبداعي وخفاياه.

وبالنسبة إلى التحليل النفسي، فإن عالم الاجتماع البنيوي التكويني قد أخذ ثلاثة أفكار أساسية طوَّرها، قبل (فرويد)، وهي: – أن لكل عمل إنساني دلالة.

- تنجم هذه الدلالة عن طابعها الشمولي النسبي (وكذلك بنيتها)، ولا يمكن أن تتبلور إلا بدخولها في بنية تشكل جزءًا منها أو تندمج فيها.
- تنشأ البنى الدلالية عن "ولادة"، ويتعذر فهمها وشرحها خارج هذه الولادة"[3].

غير أن (لوسيان غولدمان) لم ينكر ما ذهب إليه علم النفس فيما سبق، بل أكّده بقوله: "إن البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات المتبادلة، تندمج ضمن بنيات تحتويها وتشملها، والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما، أو عند نتاج، أو عند

1- Lucien GOLDMANN , Pour une sociologie du roman, Paris: Les Éditions Gallimard, 1964, p345.

[2] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ط1،ص 107.

3- L. Goldmann. — Sciences humaines et philosophie. Paris, Presses Universitaires de France, 1952, 1953,p159.

فردية المؤلف، أو عند الوعي الجماعي"[1]. وكما هو معمول به في لغة النقد، أيّ شكل كتابي سواء أكان رواية أم قصة أم غير ذلك، يُطلق عليه النص. وكذلك، فإن النص يُطلق عليه مصطلح البنية، هذه البنية التي تستنطق مفاهيم فردية وجماعية، تمّ تشكّلها في شكل نهائي يمكننا قراءته بوعي تاريخي وعالمي، فـ "لا يمكن لهذه البيئة الدلالية أن تظهر على جميع أفراد المجتمع، إنما تتحقق بصورة استثنائية بواسطة الفكر العلمي، أو الفلسفي، أو عن طريق العمل الاجتماعي، أو التفسير الذي يقوم به أفراد متميزون، أمثال كانط، ونابليون، وراسين[2]."

ويبدو أن (لوسيان غولدمان) قد جعل البنية الدالة هي الحلقة الرئيسة التي يمكن من خلالها فهم وتفسير الحكم على الإبداع الأدبي وتقييمه. ولا يمكن الحكم في هذه الحلقة إلا من خلال فتحها على ما هو خارجي، فكل مبدع يتوجب عليه الكتابة وفق إمكاناته الاجتماعية، والوضع التاريخي الذي يعيش فيه. بل، وأكثر من ذلك، إن هذه الإبداعات تعبر عن الخصوصية التاريخية لكل مجتمع بما يميّزه عن باقي المجتمعات، ولنا مثال في ذلك بما كتبه الروائيون الجزائريون الكبار من روايات باللغة الفرنسية، مثل: (محمد ديب، ومولود فرعون، وآسيا جبار، ومولود معمري...)؛ فقد عاصر أغلبهم فترة الاستعمار الفرنسي، وكتبوا روايات حققت لهم النجاحات بالأمس وإلى اليوم. ولو كتبها غيرهم اليوم لما كانت بنفس الذائقة الأدبية، ولا بنفس الشغف الروحي والتاريخي الذي كُتبت به.

إنها ببساطة ترتكز على مبدأ الشمولية، في تقصّي الكاتب لأفكار وأحداث عصره، والتماسك الذي يسير به نحو تحقيق رؤية متكاملة للوضع المدروس في عمله.

1- لوسيانل غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص47.

2-Pierre Valery Finas :Goldman _dialectique de totalité.,ParisSayeurs collection psychotique N"22 p 42.

أ. الشمولية

يُعد الأدب الواقعي أدبًا شاملًا للإنسان، إذ يأخذ الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية بعين الاعتبار في تقديم نصوصه. "فالنوع والمعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذجType ، وهو مركب من نوع معين يربط العام والخاص ربطًا عضويًا، سواء على مستوى الشخصية أو الأوضاع"[1]؛ فلأدب، بحسب (جورج لوكاش)، يقدّم الحياة المكتملة وليست المثالية، أي يعكس ما هو كائن وليس ما يجب أن يكون، باعتباره نموذجًا يمكن تحققه في أرض الواقع. لأنه أقام رؤية جدلية على مبدأ الشمولية، وخاصة في كتابه التاريخ والوعي الطبقي، ينظم فيها مصالح الحياة، ويضمن للمفكر استيعاب مبدأ الشمولية في العلاقات الإنسانية، في كل مجالات الحياة. وقد أخذ (لوسيان غولدمان) هذا المبدأ وأسس له في منهجه، حتى يبعث مفهوم رؤية العالم في قالب شمولي: "إن كل حقيقة جزئية لا تأخذ معناها الصحيح إلا إذا وُضعت في المجموع، كما أن المجموع لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق المضي قدمًا في استكناه الظواهر الجريئة."[2] أما رؤية الواقع للشمولية التي دعا إليها (لوسيان غولدمان) في نقده للواقع فقد مكّنته من تفادي الوقوع في خطر المحدودية والرؤية الضيقة للعالم، إذ لا يمكن لدراسة شاملة تواكب الواقع أن تتقدم إلا في ظل حركة المجموعة الفاعلة، الزمان والمكان الحقيقيين، حيث نجد كل أحلام وطموحات هذه المجموعة قد أصبحت حقيقة باعتبارها عاملًا مشتركًا وفاعلًا في تأسيس معالم الحضارة البشرية.

ب. التماسك:

أسس (جورج لوكاش) لهذا المبدأ في كتابه (الروح والأشكال)، فالتماسك عنصر أساسي في أي معمار أو بناء فني، تسكن الروح فيه بكل سلام واطمئنان، وفي أي شكل كان، فقط يكفي أن يكون متماسك البناء. والإنسان في أشد الحاجة إلى التماسك حتى يلملم

1- ميجان الرويلي وسعدالبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص325.

2-Goldman: le dieu caché, étude sur la vision stratégique dans le pensées de pascal et dans le théâtre de racine ,édition Gallimard Paris 1979.p 109.

أفكاره ويحفظ ذاكرته وتركيزه ليبعث رؤية واعية للعالم وما يحدث فيه، على حد تعبير (لوسيان غولدمان).

وعليه، نجد الوعي المؤطر لمواقف لوسيانغولدمان، الفكر البنيوي التكويني، نجده وعيًا نقديًا يهدف إلى دراسة العلاقة القائمة بين أشكال ومضامين البنيات النصية باعتبارها نصًا موازيًا للعلاقات الداخلية والخارجية للنص. فهي من جهة تجعلنا نفهم محتوى الأعمال، ومن جهة أخرى تمنحنا معايير وآليات تحليل هذه الأعمال ومدى اتصالها برؤية العالم، وهما الغايتان اللتان تسعى البيئة الدلالية لتحقيقهما. وهذا ما يميز منهج (لوسيان غولدمان) في دراسة النص عن بقية المناهج السوسيولوجية الأخرى في دراسة الأدب.

أما على مستوى الصراع بين الطبقات الاجتماعية، فقد نجده حتى داخل الطبقة الواحدة، منتجة قيم متغيرة وسريعة، يكرمها واقع مضطرب شئنا أم أبينا. لأن حقيقة الفكر الشمولي الفلسفي لا تتحقق إلا بوعي فلسفي متشظٍّ في كل مناحي وإبداعات الإنسان، ومنها النصوص الأدبية، على مستوى البنيات الداخلية، والتفاعلات الخارجية، التي يجمعها منطق الجدلية من الفردي والجمعي، حيث كل طرف يريد فرض سيطرته على الآخر، ما بين مدٍّ وجزر، كل طرف يريد السيطرة، لكن لن يتحقق له ذلك لأن الطبيعة تأبى الفراغ. أي: "البنية هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقًا، علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه... وقصارى القول، أنه لا بد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الثلاثة الآتية: الكلية، التحولات، والتنظيم الذاتي"[1]؛ فهذا التماسك والانسجام يجعل رؤية العالم لا تتعدى حدود الوعي الجمعي، لأن هذه الرؤية من أول مرة كبقعة ضوء صغيرة الحجم بزغت وسط سديم عظيم عند كل من (جورج لوكاش، ديلكي، كارل مانهايم، ماكس فايبر)، ثم

1- جان بياجيه، البنيوية، تر:عارف منيحة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص12.

ازدادت سَعة واتساعًا عند (لوسيان غولدمان)، الذي حدّد مفهومه بدقة وأرسى قواعده. منطلقًا مما ورد في كتاب (الإله المخفي)؛ إذ قدّمه من أجل علم اجتماع الرواية، حيث أدرك التوازن الكامل بين تطور المجتمعات وتطور البطل في أعمال (أندريه مالرو André Malraux) الروائية، وسيطرة المجتمعات الرأسمالية، وبروز فلسفة التشيّؤ، وكل هذا لا بد من دعمه بخطوة أخرى تعزز مراحل بناء البنيوية التكوينية عنده، وهي:

- **الفهم والتفسير:**

هذان المصطلحان يُكملان بعضهما البعض حتى يُشكّلا تكاملًا داخل النص الإبداعي والواقع الذي خُلق فيه، "فكل أثر إبداعي لا يكتسي دلالته بحقيقته إلا عند اندماجه في شقٍّ من الحياة أو السلوك. زد على ذلك أن لا يكون السلوك الذي يوضّح الأثر هو غالبًا سلوك الكاتب نفسه، بل سلوك الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب بالضرورة[1]. لنجد هذين المستويين يشتغلان بالبُنى التي تؤثر على الموضوع، وبالتالي فهما ضروريان لشرح وتفسير دلالة النص الإبداعي. و"انطلاقًا من أبسط بنية، يجب أن نحلّل نصًّا ما، أو على الأقل جزءًا معتبرًا من هذا النص، حيث يصعب أن تتصور فرضيتين لهما نفس الدرجة من البساطة والفاعلية. وتُسمّى هذه العملية تأويلًا أو فهمًا، وتُؤكّد على أنها مُلزَمة بالخضوع إلى قاعدة أساسية مفادها أن تأخذ بعين الاعتبار كامل النص دون إضافة شيء إليه.[2]"

- **الفهم:**

لأن الفهم يعنى بتتبع بنية النص ودراسته دراسة محايثة، بينما يهتم التفسير بوضع هذه البنية ضمن البيئة الشاملة للمجتمع. فإذا "كان الفهم هو الكشف عن بنية دالّة محايدة في الموضوع المدروس... فإن شرط إدماج هذه البنية في بنية شاملة، تغدو البنية الأدبية

1- جابر عصفور،نظريات معاصرة، ص111 .

2-L. Goldmann, Sciences humaines et philosophie. Paris, Presses Universitaires de France, 1952,1953, p.156.

عنصرًا تكوينيًا من عناصرها[1]، يوضح هذا الإشهاد مرحلة الفهم والتفسير، والتي جاءت للبحث عن مسوّغات تُبرز ما جاءت به فكرة البنية الدالّة: "وصفًا للعلاقات الأساسية المكونة لبنية دلالية ما"[2]؛ لأن الفهم يشمل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الناتج عن العمل الأدبي المدروس، حيث يمكن للباحث استخراج نموذج دالّ يتكون من عدّة عناصر تربطها علاقات تُعطي جمالية للنص، شريطة أن يُؤخذ النص بنية واحدة دون إضافات خارجية، معتمدًا على ثلاث ركائز:

- البحث عن مجموعة أشكال سجع لإعطاء صورة جمالية للنص وربطها بالعلاقات الجزئية المشوشة.
- عدم الانحياز إلى بعض عناصر مكونات النص، وإن كانت لبعضها أهمية عن الأخرى، لذلك يجب انتقاء الأشكال النموذجية في نهاية العمل، لاستحالة إحاطته بكل العناصر الرئيسية والفرعية للعمل.
- يجنّب حذف بعض العناصر أو إضافة أخرى خارجة عن النص، وخاصة طريقة الترميز، قبل تحديد البنية الدلالية. وهذا يجعل النص مخالفًا لمفهوم البنية الكبرى، لكن يمكن استعمال الرمز بعد استخراج الشكل النموذجي للبنية الدالّة، لأن فهمه هو ما يتحكم في دلالته.

فإذا كان "الفهم عملًا محايثًا للنص، فإن عملية التفسير هي وضع هذا الأخير النص في علاقة مع واقع خارج منه، وليست الحركة ما بين الفهم والتفسير حركة متعاقبة تسير في

1- جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 130.

2-L.Goldman :in collectif (les structuralisme génétique p.33

اتجاه أفقي لا يتكرر، إنما هي حركة متعاكسة دائرية، فنحن ننطلق من الفهم إلى التفسير، ثم نعدّل في ضوء التفسير، وهكذا دواليك إلى أن نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبي[1]."

- **التفسير:**

إذا كان الفهم يتجه نحو الداخل (النص)، أي العمل الأدبي بجمع كل عناصر مكونات البنية الدلالية له، فإن التفسير يتجه نحو الخارج (النص)، باعتباره عملية مكملة للفهم، ليُصبح العمل المدروس في إطار بناء أكثر شمولية (قد تحدثنا عنها سابقًا). "فإذا كان الفهم عملًا متصلًا في النص، فإن عملية التفسير هي وضع هذا الأخير في علاقة مع واقع خارج عنه[2]" ويعرفه (لوسيان غولدمان) بأنه: "إدراج بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءًا من مكوناتها[3]". فيُفهم من كلامه أن التفسير أوسع وأكمل من الفهم، لكن الفهم يسبقه، حتى ندرك مقاصد المنطوق أو المكتوب، لا بد أن نفهمه، ثم نشرع في تفسير دلالته. "فإن كان الفهم وصفًا للبنية الدلالية للعمل الأدبي، فإن التفسير هو دمج لهذه البنية في بنية أخرى أكثر اتساعًا وشمولًا "[4] وهو يُعطينا مثالًا تطبيقيًا عن ذلك بما قدّمه من خلال دراسة البنيوية التكوينية لأعمال (باسكال) ومسرحيات (راسين، ليُبيّن مدى تماسك البنية الداخلية للنص والواقع الخارج عنها. وذلك يربط فهم وتفسير البنية الدلالية لنص بمستويات الوعي السائدة في المجتمع، حتى يكون معنى لتحليل النص في رؤية متكاملة على المستويين الداخلي والخارجي: بـ "أن يؤدي التفسير إلى ربط وظيفي للشكل البنائي، مما

1- بولكعيبات نعيمة، البنيوية التكوينية وآليات قراءة النص، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر، مج 12، ع1 ، 2017، ص163.

2- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص 117.

3-L.Goldman :sciences humaines et philosophie p158.

4- ولعة صالح، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، مجلة تواصل للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 8، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، 2001، ص. 256.

يُشكّل وحدة العمل ومعناه، وإلى ربط لتطلعات الذات، مما يسمح بإدخال العمل كعنصر وظيفي معبّر في كيفية أشمل"[1].

2. البنيات الدالة وأشكال الوعي:

انطلقت البنيوية التكوينية في التأسيس لمرجعيتها الفلسفية من خصائص ومميزات الفعل الإنساني في إنجاز إبداعاته، وهو أساس علمي وعملي في شكل الوعي النقدي البشري، الذي يتناول الإبداع الإنساني في أبعد صورة، حيث تفسر دوافعه وسلوكياته التي تتجاوز مفهوم الفردية إلى مفهوم الجماعية والشمولية. من جهة ثانية نجد البنيوية التكوينية تقوم على مفهوم البنية الدالة التي يكتسبها الفعل الإنساني، وحتى الحيواني، في ممارساته اليومية، لأنها تعتبر عملية واقعية تترجمها رمزية لغوية على مستوى الإبداع الفكري البشري، لتنعكس في مختلف العلوم، من كيمياء ورياضيات وأدب... غايتها حماية الخصوصية المعرفية والبقاء على التفكير البشري.

وكممارسة فعلية للإنسان تمكّن من وضع نُظم تخضع لها أفراد المجموعة الواحدة، حيث يحمل كل فرد منها ميولات واستعدادات فطرية وذهنية، في إطار الجماعة يخرجها في شكل إبداعي متصل به، لأنه بطريقة أو بأخرى يحمل الطابع الجيني لهذه المجموعة، وإن كانت تتميز وتختلف في التعبير والإبداع عن بقية أفرادها، لكن طابع الانتماء إليها لا يفارقه. حتى إن العالم الألماني (أرنست فيشر) يبرر العلاقة بين الوعي الفردي والوعي الجمعي منذ نشأة الإنسان من خلال إبداع الفرد، وخاصة في مجال الفنون والاختراعات... حيث يتناغم صوت الفرد في مجموعة، فيصبح الناطق الرسمي لحالها، حاله حال الشاعر والخطيب، والفيلسوف، لكنه يبقى المتميز عن بقية أفراده بخاصية الإبداع "عندما يقطع الإنسان شجرة أو يتعاون الأفراد على رفع حجر يهتفون في نبرة جماعية واحدة، كما أن الحصاد في

1- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص170

لحظات الحركة تقدّم لنا المضمون العميق للشعر من حيث هو شكل جمالي مؤثر، وصدع مخالف للقيم الاجتماعية والروحية التي تدفع الروح الجماعية والتضامن العملي بين الأفراد"[1]. وعليه، لا وجود لعمل إبداعي باسم الجماعة الواحدة إلا جوازًا من باب الفخر، كنيل أحد علمائنا جائزة، فنقول: تحيا الجزائر، والمجد والعزة لكل الجزائريين. ولا يمكن أن نفهم من وجهة نظر البنيوية التكوينية كل وعي لكل فرد من أفراد المجموعة على حدى، إلا إذا تنازل عن فرديته إلى مفهوم الجمعية التي يتكلم على لسانها، واندمج في وعيها، كرؤية مشتركة لهذا العالم. لذلك نجد (لوسيان غولدمان) يلخص مبادئ الوعي في :الأفراد الذين يشكلون فعلًا إبداعيًا عدديًا: فلان وفلان... لكن قيام دولة ما بثورة لا يمكن حصرها في هؤلاء الأفراد، كأن نقول: الثورة الجزائرية قام بها العربي بن مهيدي وحسيبة بن بوعلي... فقط، بل هي حرب كل الجزائريين، الفرد ملزم بقيام كل أعمال المجموعة ساعة الحسم، لا أن يتبرم وينحصر بفعل واحد فقط، الوعي الفردي لا يمكن إدراكه إلا في ظلال الوعي الجمعي، من خلال العلاقات الرابطة بينهما.

ومن خلال مبادئ الوعي، وصل (لوسيان غولدمان) إلى تحديد مستوياته، وهي:

أ. **الوعي القائمLa conscience Réelle :**

يسمى أيضًا بالوعي الفعلي والوعي الواقعي، لأنه يحمل تراكمات الماضي من موروث ثقافي وتاريخي لكل مجموعة بشرية، حتى وصل إلى الحاضر وانعكس في سلوكيات البشر التي يحكم مصيرها المجموع، وهو موجود على مستوى كل جماعة: "على مستوى الإبداع الأدبي والروائي، فالوعي القائم هو وعينا جميعنا الماضي بمختلف أبعاده وظروفه، وأحداثه، عندما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقًا من ظروفها الواقعية، الاقتصادية، والفكرية والمعتقدية... إلخ. وبالتالي، فهو وعي يرتبط بمشاكل الطبقة الاجتماعية، وغالبًا ما ينتهي هذا النوع من الوعي في ذهن جزء هام من الجماعة

1- فيشر أرنست، ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1965، ص13

إلى صورة وعي يهدف إلى تغيير وضعها القانوني والمعيشي الراهن، أو حتى الرغبة في الاندماج في وضع جديد ضمن مجموعة أخرى، وذلك حينما يتبنى أفراد مجموعة، قيم مجموعة أخرى غير مجموعتهم قصد تحسين وضعهم... ومع ذلك، يتحتم على عالم الاجتماع ألا ينسى بأن هذه العناصر من الوعي القائم تبقى في أنماط الوعي الممكن لجماعة الفلاحين أو العمال[1]. ليصبح الوعي القائم في نهاية المطاف وعيًا مجردًا وعميقًا، يذهب بنا إلى تحليل أبعاد الفكر البشري ويولد لنا وعيًا ثانيًا هو الوعي الممكن.

ب. الوعي الممكن La conscience possible :

هو وعي ذو طابع وملمح سلبي، جاء نتيجة واقع مضطرب، تحكمت فيه ثقافة الطبقات الاجتماعية، فانعكس على كل الإنتاج البشري، مثل: أدب الطبقات البرجوازية، وأدب البلوريتاريا، وأدب الهامش، والأدب الكولونيالي. وهذا الوعي ترسخ في لا وعي وعُمق الأفراد قبل الجماعات، عكس الوعي الواقعي الذي يحياه الطرفان. فالوعي الممكن أكثر تجريدًا وشمولًا للتجربة الإنسانية واستشرافًا لمستقبلها، حيث يمكنه استحضار الممكنات في علاج الظواهر الإنسانية، ويعيد بناء شرعية الحقوق وتحقيق الأحلام والطموحات التي قمعها الوعي الواقعي.

فالإحساس والشعور بمرارة وقساوة الوعي الواقعي أثار حفيظة الأفراد، وخلق فيهم وعيًا استشراقيًا بما قد يكون ويحدث مستقبلًا، ليصبح وعيًا مضادًا لسابقه، وهو الوعي السائد عبر التاريخ البشري وإن اختلفت أشكاله وألوانه من مجتمع لآخر. الوعي الممكن يدفع بالإرادة والطموح إلى خلق المعجزات، معلنًا خلق آداب جديدة على أنقاض أخرى قديمة، في شكل مغاير يجمع بين الجمالية وقوة البنية الدالة، ليبقى الوعي الممكن متعلقًا دائمًا بالحلول الجذرية وحركة التغيير التي تقدمها المجموعة لتتجاوز ثباتها وتحقق التوازن. وعليه

1-L.Goldman, Marxisme et sciences humaines. Paris: Les Éditions Gallimard, 1970 p 126.

فـ"المفهوم الجوهري هنا لا يكمن في الوعي الجمعي القائم، وإنما في المفهوم الذي يبلوره الوعي الممكن، وهذا الأخير هو الوحيد الذي يتيح لنا فهم الأول القائم"[1].

إن استيعاب صورة الوعي الممكن ليس بالأمر السهل، ولكنها تحدث فعلًا عندما يعيد بناء وتشكيل رؤية العالم المعبّرة عن طموحات المجتمعات، ويعيد بعث الوعي الواقعي أو القائم، لأنه ينطلق منه ويعود إليه، يعكس سلبياته ومحطات زلاته، مجيبًا عن كل سؤال كامن في الذات البشرية ليحوّل رؤية العالم إلى حركة تاريخية غيّرت الأوضاع، كونها أصبحت رؤية مشتركة بين الجميع. يقودها الأبطال وأصحاب الجرأة في الطرح لتغيير الإيديولوجيات والفلسفات وحتى الفنون والعلوم، وفعالية داخلية يسميها (لوسيان غولدمان): "القوة الفردية الدافعة لرؤية العالم إلى أقصى درجة"[2]. فلا غرابة أن يكون الوعي الممكن وليد الفرد لا الجماعة، لأن كل عمل إبداعي حامل لبصمة صاحبه، ولا يتحقق في الواقع إلا بتضافر البعدين الفردي والجماعي، وعلى نحو تسلسلي يصل إلى تحقيق رؤية العالم في شكل أكثر تطورًا وانفتاحًا. "فكل مرة سعينا فيها إلى إيجاد البنية التحتية لفلسفة ما أو لاتجاه أدبي أو فني معين، لا نصل إلى جيل أو أمة، أو كنيسة أو فئة معينة، أو إلى أي مجموعة اجتماعية أخرى، وإنما إلى طبقة اجتماعية وإلى علاقة بالمجتمع، ذلك أن الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية معينة يشكل دائمًا رؤية للعالم متماسكة نفسيًا تستطيع أن تعبر عن نفسها على الصعيد الديني، أو الأدبي أو الفلسفي أو الفني"[3] ؛ وحتى يخرج للنور الوعي الممكن ويصبح وعيًا شرعيًا، لا بد أن يكون متوافقًا.

ت. الوعي المتوافقLa conscience adéquate :

تحدث عنه (لوسيان غولدمان) في كتابه (الماركسية والعلوم الإنسانية)، إذ قال: "إنها درجة من التوافق لن تكون كلية أبدًا، ومن أجل هذا يجب أن يحمل الوعي على مجموع

1-L.Goldman, pour une sociologie du roman, p41.

2-La référence précédente, p 125.

3-L.Goldman ,sciences humaines et philosophie, p 109.

الكون والتاريخ، ولكن يجب مع ذلك تطبيقه بأكبر قدر ممكن من الصرامة"[1]؛ فكل الأحداث الاجتماعية واقعية جرت في زمان ومكان محددين، وكل وعي قبلي هو توافق نوعي للواقع، والمسار البنيوي للواقع والوعي به، هو درجة تناسب، بل نتيجة حتمية لدرجة لا تتوافق والواقع؟ ودرجة التفسير في الوعي، صحته من عدمها، لا يمكن تطبيقها إلا من خلال كليات اجتماعية أكثر احتواء واتساعًا لها. لكن الوعي المتوافق حسب (لوسيان غولدمان) لا يلبث طويلًا حتى ينقلب على الوعي الممكن، ويعيد الأمور إلى حالة الفوضى وعدم الاتزان المعهودة سلفًا، فبعد أن اجتهد الوعي المتوافق تغير الوعي الممكن، ووجد نفسه محاطًا ببنيات شتّتت تركيزه وأبعدته عن هدفه المنشود.

ث. الوعي الواهمLa fausse conscience :

يسمى أيضًا بالخاطئ أو المستحيل، يعكس مرحلة ثالثة من الوعي البشري، ويأتي في مرتبة أخيرة منه، وهو وعي استقاه من أفكار (جورج لوكاش)، خاصة في حديثه عن البطل الإشكالي في كل من الرواية والملحمة، ونجد هذا المصطلح في كتابه (الماركسية والعلوم الإنسانية). فالبطل المأزوم لا يدرك حقيقة الواقع وزيف أحلامه المحدود، وهذا ما جعل رؤية العالم لديه تبدو ضبابية، تائهة الهدف، بل وأكثر، وإن علم هذا البطل حقيقة واقعه، فإنه لن يتقبله، كما حدث عند (الدونكيشوتDonquixote) لـ(ميغان سارفنتس Megan Sarventis)، الذي سعى لعيش مرحلة الفروسية في وقت ضاعت فيه وأصبحت وهمًا من ماضي الجماعة هذا الوعي وصل إلى نهاية الأنهار، لأنه زائف، إن لم نقل مريضا، ولأنه جسّد حالة سعي الفرد في عالمه المضطرب إلى الانسحاب والضمور، وهذا ما يؤدي حتمًا بنهاية البطل المأساوية، إما الموت أو الانسحاب الاختياري. وهذا ما يعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر.

1-La référenceprécédente, p111.

بهذا نجد أن مستويات الوعي المذكورة: القائم، والممكن، والمتوافق، والواهم، لم تنجح في كل مراحل تشكيل الوعي البشري، مما دفع الفرد إلى تصور الواقع كما يجب أن يكون ظرفيًا، وأن يضع خطاطة عمل أو خارطة طريق، بها يبني مجتمعه حسب قدراته، إلى حين وجود إمكانية تحقيق غدٍ أجمل ؛ ففي حالة فشل عملية تجاوز الوعي القائم نتيجة سوء فهم للواقع، فإن مستوياته من ممكن وقائم وزائف تنزلق نحو عالم الزيف والعبثية، بعد إدراك الفشل والتراجع عنه.

3. الفهم والتفسير في الثلاثية:

تُعد (ثلاثية غرناطة) من أبرز الأعمال الأدبية ل(رضوى عاشور)، وتنتمي إلى فئة الروايات المطوّلة، إذ يبلغ عدد صفحاتها نحو خمسمائة وخمس عشرة صفحة (515). مدار سيرها(الأندلس) وقد قُسِّمت إلى ثلاثة محطات متتابعة تحمل عناوين: (غرناطة)، (مريمة)، و(الرحيل). ورغم هذا التقسيم، فإن الأجزاء لا تشهد تباينًا يذكر في مضمونها؛ بل تأتي متكاملة في بنيتها ومحمولاتها، وهو ما يُعزى غالبًا إلى طبيعة التجربة الإنسانية الموحَّدة التي تعكس سمات وظلالًا متشابهة لتلك المرحلة التاريخية ومن خلال هذه الأجزاء، سعت الروائية إلى تقديم مشهد بانورامي لمدينة غرناطة بعد سقوطها في أيدي القشتاليين امارة تلو الأخرى، وما تبع ذلك من تأسيس محاكم التفتيش التي أذاقت أهلها ويلات التنكيل، لتتبدل ملامح المدينة ومعالمها تحت وطأة القمع والتغيير القسري

تحكي الرواية قصة عائلة أندلسية تقيم ب(غرناطة)، تتكوَّن من الجد (أبو جعفر)، والجدة (مريم)، والحفيد (علي). تناولت (رضوى) تفاصيل هذه الشخصيات العادية، وكل من تربطه علاقة بها بشيء من الدقة والجمالية، في أحداث متتالية مرَّت بالسعادة والحزن، الميلاد والموت، الزواج والرحيل، السجن والاغتراب... مع وصف للأحاسيس والمشاعر المؤسسة لعالمها السردي، في ظل ظروف اجتماعية، وسياسية، واقتصادية قاهرة. وهذه العائلة ما هي إلا نموذج عن حيوات كل أهل (الأندلس) بين المهاجرين، مما جعلها تُنوِّع أسلوب الشخصيات حسب الحقب التاريخية التي تروي عنها.وعبر ملامح هذه الأسرة، استطاعت الروائية أن ترسم بخيالها لوحة عبرت فيها عن ثلاثة أجيال متعاقبة شهدت سقوط المدينة وما خلّفه من آثار موجعة على العرب المسلمين آنذاك.

ينفتح الجزء الأول من الثلاثية على عائلة (أبي جعفر الورّاق)، الذي يُمثّل الجيل الأول، ومعه دائرة واسعة تضمّ كل من ارتبط بهم قرابةً أو مصاهرةً أو صداقةً، لتتشكّل من خلالهم لوحة إنسانية واسعة تُجسّد ملامح تلك الحقبة العصيبة.

في قلب هذه الحقبة و الجوّ المثقل بالفقد، تشرع الكاتبة الرواية بحلمٍ كابوسيّ لأبي جعفر: امرأة عارية تخطو نحو النهر حتى تبتلعها دوّاماته، فيراها تجسيدًا لسقوط غرناطة وضياعها؛ بل يرى في غرقها رمزًا لانهيار الوجود العربي الإسلامي بأسره في الأندلس وما

أن ينقشع ضباب هذا الكابوس حتى تأخذنا الكاتبة إلى حوار نابض بالحياة بين أهل حيّ البيازين، ينقل انفعالاتهم في حمّام أبي منصور عقب سماعهم نداء المنادي الذي أذاع نبأ توقيع المعاهدة بين أمير غرناطة (أبي عبد الله الصغير)وملكي إسبانيا: فرديناند وإيزابيلا وتتسارع خطى الأحداث نحو سلسلة متلاحقة من الانكسارات والهزائم؛ فيُرفع الصليب عاليًا فوق أبراج الحمراء، وتُزرع راية قشتالة وراية القديس يعقوب في قلب المدينة، بينما يهرع الأشراف والأثرياء إلى الهجرة جماعات، وتتحوّل المساجد شيئًا فشيئًا إلى كنائس تُقام فيها الصلوات الأجنبية.

وبين طيات هذا المشهد المأساوي، ينحاز أبناء الأمراء إلى صفوف الغزاة، فيلتحق بعضهم بجيوش القشتاليين لمحاربة العرب، ويختم الوزير يوسف بن كماشة رحلته بالتنصير والانخراط في سلك الرهبنة، كمن يطوي صفحة ثقيلة بالخزي. أما أبو حامد الثغري، الذي كان الناس يعلّقون عليه آمالهم بعد طول غياب، فيطلّ أخيرًا ضعيف الجسد، مقيد اليدين والقدمين، مطأطئ الرأس، ليعلن أمام الجميع تنصّره في مشهد يفيض مرارةً وانكسارًا.

ومع اشتداد قبضة القشتاليين، تندلع حرب شرسة على كل ما يمتّ إلى الهوية العربية بصلة؛ فتقتحم الجنود البيوت والحوانيت، تفتش في كل زاوية بحثًا عن المخطوطات والكتب العربية. في حارة الوراقين، يبذل أبو جعفر وصحبه جهدًا لا يهدأ ليلاً لإخفاء ما يملكونه من درر التراث، لكن النيران تمتدّ في النهاية، فتلتهم الكتب في ساحة باب الرملة أمام عينيه، فيفارق الحياة مقهورًا بالحزن والغيظ ويبقى من بعده عبق تلك الروح حيًّا في حفيدته سليمة؛ إذ تحتضن الكتب الباقية، التي ضمّت الهوية العربية في طياتها، فكانت لها زادًا يوقظ شعورها بالذات والحرية والوجود.

ازدادت الأوضاع قتامةً واتسعت دائرة البطش؛ فاشتدّت وحشية القشتاليين في محو الهوية العربية من جذورها. فُرض حظرٌ صارم على اللغة العربية ومُنع الحديث بها، كما حُرّمت جملةٌ من العادات والطقوس التي شكّلت نسيج حياة الناس: من طهور الصبية وعقد القران، ومراسم الزفاف، إلى استطلاع هلال شهر رمضان، والاحتفال بالعيدين، والإنشاد في ليلة القدر ...الخ. وغيرذلك من أشكال القهر المفروض

وانتهى الجزء الأول بفاجعة جديدة لا تقل ألمًا عن فاجعته الأولى؛ إذ ألصقت محاكم التفتيش الكاثوليكية تهمة السحر بسليمة، فقُدِّمَت قربانًا للنار حيّةً تُحرَق أمام الأعين المذعورة، تمامًا كما التهمت النيران في مطلع الرواية كنوز المخطوطات والكتب العربية. هكذا انطفأت سليمة بجسدها، لكنها ظلّت مشتعلةً في الذاكرة روحًا تأبى الاندثار.

يتمحور الجزء الثاني من الرواية حول شخصية «مُرَيْمَة»، زوجة حسن حفيد أبي جعفر الورّاق، التي بدت امتدادًا صلبًا للروح العربية، لتُبقي جذوة الأمل في الاستمرار متّقدة، وتُقاوم بصبرٍ وشموخ كلّ مظاهر القهر والتعذيب والاستلاب.

بعد مأساة إحراق سليمة، تولّت مُرَيْمَة تربية حفيدة الأسرة عائشة، ابنة سليمة وسعد، التي كبرت وتزوّجت من هشام، ابن مُرَيْمَة نفسها. ومع اشتداد الثورة في جبال البشرات، التحق هشام بصفوف الثوّار، بينما فارقت عائشة الحياة بعدما أنجبت ابنها عليّا، ليجد في حضن جدته مُرَيْمَة العزاء والحنان.

كانت مُرَيْمَة شخصية زاخرة بالحياة، ذات خيال خصب وبديهة متقدة، خلقت لنفسها عوالم داخلية رحبة تلجأ إليها كلّما ضاق عليها الواقع، لتُقاوم القسوة بما تملكه من روحٍ لا تعرف الانكسار. " فلكل إنسان عندها حكاية ولكل مكان قصة " الرواية ص267 كانت قد اشتركت من قبل مع سليمة في تهريب الكتب والمخطوطات العربية، حفاظًا عليها من ألسنة اللهب والنسيان. وها هي اليوم ما تزال تحتضن عليّا، حفيدها وحفيد سليمة، الذي يشكّل الامتداد الأخير لتلك الجذوة العربية بعد مُرَيْمَة. تسعى جاهدةً أن تنمّي في روحه حبّ العروبة، وتزرع في قلبه الأمل بانتصار قريب، تلوّنه بالحكايات والقصص التي لا ينضب نبعها من خيالها الحيّ أبدا.

وانتهت الثلاثية بجزء الرحيل حيث اعتمدت رضوى عاشور فيه على خيالها الخلّاق لتصوغ مشهدًا يرتبط بعمق بالحقيقة التاريخية المرّة، وهي مأساة ترحيل أهل الأندلس، تلك النكبة الكبرى التي ألمّت بالإسلام. غير أنّ الكاتبة لم تقف عند حدود التاريخ والواقع، بل تجاوزتهما لتُحقق – ولو رمزيًا – أُمنية الأندلسيين بالعودة وقد تجسّد هذا المعنى بوضوح في شخصية علي، الذي أدرك أن الموت الحقيقي يكمن في الرحيل، لا في التمسّك بالبقاء، فكانت العودة ممكنة في فضاء الفنّ وإن استحال تحقيقها في الواقع.

صاغت الكاتبة رؤيتها لغرناطة وفق منظورها المعرفي الخاص، حيث نسجت بخيوط السرد مزيجًا فريدًا يجمع بين التخييل الأدبي والحقائق التاريخية إذ كانت الكتابة بالنسبة إليها شكلاً من أشكال الدفاع عن الذات ومن هذا المنطلق، استعانت الروائية بأصوات الشخصيات وبصوت السارد، لتُعيد تشكيل صورة الأندلس من خلال فضاء)غرناطة(، مُضيئةً ملامح تلك الصورة التي نسجتها بخيوط التاريخ والخيال.

نجد حالة الوفاة المتوالية لشخصيات ثلاثيتها، شبَّهتها بتوالي سقوط مدن (الأندلس) الواحدة تِلو الأخرى. لم يبقَ إلا (علي)، الذي كان يعتزم الرحيل، لكنه في الأخير بقي، وبقيت ذريته، التي لعلها يومًا ما تُعيد إحياء مجد الإسلام في "الجنة المفقودة" (الأندلس).

ثانيا: البنيات الدالة في (ثلاثية غرناطة):

1. بنية المكان:

مثلما يستعمل السرد لغة ذات طابع فلسفي نقدي، فإنه يستخدم كذلك لغة ذات طابع زماني ومكاني؛ حيث لا أحداث تجري ولا شخصيات تحيا وتعيش، لأنها في إطار تحكمه تقنية الوصف، لأن الزمان غير مدرك إلا بالتحول إلى المكان، كعوامل التقدم في السن، وملامح الشيخوخة دليل على امتداد الزمان في المكان. وكل ذلك لن يتسنى له إلا بوجود ثلاثة أطراف: القوة الدافعة للفعل، العوامل المعيقة له، والمسافة التي قطعها، والزمن الذي استغرقه لقطع المسافة. كل هذه الأطراف مرتبطة ببعضها البعض بخيط خفي يؤثث لوجود المكان، وإن كان المكان بلغة الفيزياء يختص بالجانب السكوني، أي بالصفات لا الحركات، حتى إن البعض أسس لوجود أنماط روائية على أساس تناسب مكونات الرواية وطريقة سردها، ومن هؤلاء (أدوين موير Edwin Muir)، الذي يقر بوجود رواية شخصية يغلب عليها المكان، ورواية درامية يغلب عليها الزمان، وإذا ما اجتمعا معًا أصبحت رواية تسجيلية.

لذلك أصبح ما يميز النص الروائي هذه البنية الجدلية المكونة من الزمان والمكان، والمنفتحة على بنى سردية تؤنث مسار وبناء الرواية حتى نهايتها. وبنية المكان تعتبر العنصر المحوري لبناء أي رواية، إذ يستحيل بناء أي رواية دون مكان تجري فيه الأحداث، ولو كان على سبيل الخيال، وذلك لغاية التركيز على الأبعاد الدلالية والرمزية لهذا المكان، كي نصل إلى معرفة وإدراك البنية الثقافية والاجتماعية للمكان.

والمكان، مهما تنوعت صفاته وامتدت وظائفه، كأن يكون مغلقًا أو مفتوحًا، تمارس فيه التعبير أو الحرية، فإنه لا يتوقف عند هذه الوظائف، بل يتعداها إلى توجيه قدرة السرد عبر آليات سردية، تتصارع فيها المسافات والأوزان والأصوات ما بين مركز وهامش، وما بين فرد

وجماعة، لأن المكان يعتبر "الوعاء الذي يحوي الحدث، حيث تولد النصوص، وتتحرك نحو النمو الروائي، وتندفع الأحداث نحو التعقيد والذروة"[1].

والمنهج البنيوي التكويني يسلط الضوء على تفسير العمل الإنساني بتحليل بنياته التي تشمل الشكل والمضمون، وبخاصة بنية المكان المتعلق بالواقع الاجتماعي والنفسي، الذي يعيش فيه الإنسان متقلب الأهواء والحالات.

- **مفهوم المكان:**

إن لفظ المكان، وما يثيره من دلالات ومعاني وأبعاد، تنطوي على جملة من المفاهيم، منها اللغوي المجرّد من القرائن الدلالية، ومنها ما هو أدبي فني، يجعل من الأجواء التي تشكلها النصوص في نسج المكان دلالات إيجابية رمزية لها أبعاد شتى.

- **لغة:**

المكان في الأصل تقدير الفعل (مَفْعَل)، كأنه لكينونة الشيء، واشتقاقه من (كان يكون)، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية، والمكان مذكر"[2]، وحسب الموضع اللغوي، فهو "الموضع الحاوي للشيء، أو هو: موضع لكينونة الشيء فيه".[3] فالمكان، في معناه الأساسي، هو الموضع الذي يوجد فيه شيء ما، أو تقع فيه أحداث معينة.

1- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص104.

2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج/2، ط/1، 1863 ، مادة (مكن) 414/13.

3- المرجع نفسه ، ص414..

- **اصطلاحًا:**

تجاوز مفهوم المكان في اللغة الحديثة دلالاته التقليدية، ليكتسب أبعادًا ومعاني مستحدثة تعكس تطوره المستمر. فقد أصبح محور اهتمام الدراسات القديمة والمعاصرة، لما له من دور جوهري في تشكيل الوعي والإدراك عبر الحقب المختلفة، فهو: "أهم المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب، وتحليل شخصية من الناحية النفسية، لأن إدراك الإنسان للمكان مباشر وحسي"[1]، بذلك، فإن أهمية الذات الشخصية لا تتحقق إلا من خلال ارتباطها بالمكان الذي تنتمي إليه، حيث يتشكل وعيها ويتحدد وجودها عبر تفاعلها المستمر معه.

كما نجد في العصر الحديث مصطلحات تقارب وتحاور مصطلح المكان، منها الحيز والفضاء. فمثلًا (عبد المالك مرتاض) يقول: "الحيز هو المفهوم المكاني دون أن يكون على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي، لا يُقصد به إلا بالدلالة على الحيز الجغرافي للمكان الحقيقي، إلا أنه يبقى أوسع منه امتدادًا أو ارتفاعًا أو اتجاهًا أو فاعلية، وبالتالي فإن الحيز هو الحركة في اللامحدود"[2].

أما الناقد المغربي (سعيد يقطين)، فإنه يفضل مصطلح الفضاء عن المكان، إذ يقول: "إن الفضاء أهم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسًا، أنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود، والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[3]. لذلك فإن مصطلح الفضاء أوسع وأشمل من مصطلح المكان والحيز، لما فيه من حرية في شكل البناء الروائي.

1- محمد عزام، شعرية الخطاب المسرود، الاتحاد العام للكتاب العرب، دمشق، 2005، ص181.

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، 2005،ص205.

3- سعيد يقطين. قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية .المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1997، ط01، ص 204.

ويتحدث آخر عن المكان بقوله: "يفترض المكان وجود الزمان، ويتحقق معناه ويكتمل فعله من خلال ظهوره في الإنسان والطبيعة، وحتى يؤدي الزمان دوره لا بد له من مكان تجري فيه الأحداث. فالمكان قرين بالزمان، كما يعد عنصرًا هامًا وحيويًا له، كونه المجال المادي لوقوع الأحداث، والمكان هو بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص مع بعضها، كما يجعل الشخصيات والأحداث في العمق"[1].

- **تصورات نقدية حول المكان:**

مع تطور تقنيات الرواية الحديثة، اكتسب المكان دورًا جوهريًا في البناء السردي، حيث لم يعد مجرد خلفية للأحداث، بل أصبح عنصرًا مؤثرًا يشكل تفاعل الشخصيات، ويمنحها سياقًا حيويًا. فلا يمكن أن تتحرك الشخصيات أو تتطور الأحداث في فراغ، إذ يحتاج السرد إلى فضاء مكاني يحتضنه ويعطيه طابعًا واقعيًا أو رمزيًا. ومن هنا، أصبح المكان مكونًا حكائيًا فاعلًا، يتمتع بأهمية تضاهي باقي العناصر الفنية التي تسهم في تشكيل بنية الرواية.

يُعد (غاستون باشلار) من أوائل المفكرين الذين أبرزوا الدور المحوري للمكان في الإبداع الروائي الغربي، وذلك من خلال دراسته "شعرية الفضاء"، التي أسهمت في إعادة تشكيل فهم العلاقة بين الإنسان والفضاء الروائي، مما فتح آفاقًا جديدة للبحث والتحليل. أما في الأدب العربي، فقد كان غالب هلسا رائدًا في دراسة المكان، حيث قدم في كتابه "المكان في الرواية العربية" تحليلًا معمقًا للتفاعل الديناميكي بين الإنسان والمكان، مؤكدًا أن المكان ليس مجرد عنصر ثابت، بل يخضع للتحولات، ويكتسب دلالات جديدة بفعل الزمن. كما قام بتحديد **أربعة أنواع للمكان**، مستعرضًا أبعاده المختلفة ودوره الحيوي في تكوين البنية السردية للرواية:

1- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص127-128.

- **المكان المجازي ودلالته الرمزية:**

يظهر في الروايات ذات البناء السردي المتسلسل، حيث يؤدي دور الخلفية التي تجري فيها الأحداث، دون أن يكون محورًا رئيسيًا فيها. إنه فضاء تابع لحركة الشخصيات وتصرفاتها، دون أن يمارس تأثيرًا جوهريًا عليها. هذا النوع من المكان لا يعكس واقعًا ملموسًا، بل يُخلق داخل النص الأدبي، ويكتسب وجوده الفعلي فقط ضمن إطار السرد الروائي[1].

- **المكان الهندسي في بنية السرد:**

يُعرض في الرواية بأسلوب دقيق وموضوعي، إذ يتم التركيز على أبعاده المادية والتفاصيل الخارجية، دون تحميله رموزًا أو دلالات إضافية. إنه فضاء ملموس يُرسم بعناية ليحاكي واقعه الهندسي الحقيقي، محافظًا على طبيعته المحايدة، دون تأويلات تتجاوز حدود مادّيته.

- **المكان كتجربة وجودية معاشة:**

في هذا النوع، لا يكون المكان مجرد خلفية للأحداث، بل يتحوّل إلى تجربة شعورية حيّة تعيشها الشخصيات، وتنتقل بدورها إلى المتلقي، فتوقظ لديه ذكريات وأحاسيس مرتبطة بأمكنة مشابهة. إنه مكان ينبض بالحياة، ويتجاوز وصفه الخارجي ليغدو معايشة داخلية عميقة.

1- ينظر، محمد عزام ، شعرية الخطاب المسرود، ص65.

- **المكان المعادي (القمع والاضطهاد):**

هو ذلك الفضاء الذي يفرض عزلة أو قيدًا على الشخصيات، مثل السجن، أو المنفى، أو الأماكن الخالية من البشر، وحتى أماكن الغربة التي تشعر فيها الشخصيات بالانفصال والوحشة. هذا المكان لا يحتضن الشخصيات، بل يواجهها، ويخلق صراعًا داخليًا ونفسيًا[1].

- **العلاقة بين الفضاء والمكان:**

يرى (جورج بوليهGeorge Boulet) أن الفضاء الروائي يمتلك أهمية خاصة تستوجب دراسته بشكل مستقل، بعيدًا عن الاقتصار على تحليله ضمن الأنساق الطوبولوجية الأخرى. فالمكان ليس مجرد عنصر منفصل في السرد، بل يتشابك مع باقي المكونات الروائية، كالشخصيات والأحداث، ويؤثر فيها كما يتأثر بها، مما يجعله جزءًا جوهريًا من بنية النص[2].

وفي منظور آخر، يرى بعض النقاد أن الروائي يقدّم الحد الأدنى من الإشارات الجغرافية، لا ليحدد مكانًا بعينه، بل ليمنح القارئ نقطة انطلاق لتحفيز خياله، أو لمساعدته على اكتشاف فضاءات محددة داخل الرواية. وبهذا الفهم، يصبح "الفضاء" ليس مجرد موقع جغرافي، بل هو الحيّز السردي الذي يُبنى ويتشكل من خلال عملية الحكي ذاتها. إنه الفضاء الذي يُفترض أن الشخصيات تتحرك فيه، والذي ينمو ويتكون مع تطور النص، في مقابل المفهوم التقليدي للمكان الثابت[3].

1- ينظر، محمد عزام ، شعرية الخطاب المسرود، ص66.

2- ينظر: شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ،1997م، ع115، ص150.

3- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991م، ط01، ص 62.

- **الوظائف السردية للمكان:**

يؤدي المكان في النصوص الروائية عددًا من الوظائف المتنوعة، ويمكن تصنيفها إلى وظيفتين أساسيتين:

- **الوظائف السياقية خارج النص:**

في هذا السياق، يظهر المكان كعنصر محايد لا يؤثر بشكل مباشر في تطور الأحداث أو في تكوين الشخصيات داخل الرواية. فهو لا يوجّه مسار الحكاية ولا يكشف عن الأعماق النفسية للشخصيات، بل يبقى مجرد إطار يحيط بالسرد دون أن يتفاعل معه بفاعلية. وبدلًا من أن يكون عنصرًا ديناميكيًا يسهم في تشكيل الحبكة، يظل ثابتًا، مكمّلًا للمشهد الروائي دون أن يُحدث تغييرات. لذلك تبقى هذه الوظائف هامشية، مقتصرة على تقديم معطيات خارجية لا تؤثر على تماسك النص أو بنيته السردية؛ ولهذا، فإن ارتباط هذه الوظائف بالمكان يُعد ارتباطًا عرضيًا لا يمس جوهر السرد، إذ تظل علاقتها محصورة في الإطار العام للعالم التخييلي للرواية، دون أن تُحدث تأثيرًا مباشرًا أو عميقًا في بنية الحكاية أو في سير تطورها. ومن **أهم الوظائف السياقية الخارجية** التي ينجزها المكان ما يلي

- ✓ **الوظيفة الذهنية (إنتاج المعنى وفهم العالم):**

يسهم المكان "في تقديم معطيات البيئة في المستويات الاجتماعية والاقتصادية التي تحيل عليها الأماكن بسماتها المختلفة"[1]؛ فمن خلال وصف الأماكن، يستطيع القارئ أن يلمس العادات الاجتماعية السائدة، أو يتعرف إلى طبيعة المجتمع الذي تنتمي إليه الشخصيات، ما يثري الفهم العام لسياق السرد.

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص211 .

✓ **الوظيفة النقدية (كشف البنية والاختلال الاجتماعي):**

في بعض الأعمال، يُستخدم المكان "وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية لا تقتضيها الحكاية، فيكون في هذه الحالة مجرد حالة لتقديم جملة من الآراء السياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع انطلاقًا من مواقف الروائي لا من محتوى الحكاية"[1]، بل يتحول إلى قناة لنقل مواقف نقدية أو إيديولوجية تعكس رؤية الكاتب للمجتمع، بحيث ينفصل المكان عن وظيفة الحكي ويلتصق بموقف الكاتب الذاتي.

- **الوظائف الداخلية للمكان في السرد:**

بعكس الوظائف الخارجية، تلعب الوظائف الداخلية دورًا محوريًا في بناء الرواية وتشكيل عناصرها الأساسية. فالمكان هنا لا يكتفي بأن يكون خلفيةً للأحداث، بل يتحول إلى عنصر فاعل يؤثر في تطور الحبكة، ويسهم في الكشف عن أعماق الشخصيات، وتحديد مشاعرها، وسير تحوّلاتها. عندما يُمنح المكان هذه الأهمية، يصبح موقعه وتفاصيله ذات دلالة واضحة، ويُبنى بعناية ضمن نظام سردي متماسك يتصل اتصالًا وثيقًا بعالم الحكاية ككل. وبهذا، يتحرر المكان من كونه مجرد أداة روائية يُشكّلها الكاتب، ليغدو كيانًا مستقلًا يتفاعل مع بقية العناصر داخل النص[2] .و**الوظائف الداخلية** التي تنجز عن المكان تكون كما يلي:

✓ **المكان عنصرا محفزا للحكاية (التحفيز الحكائي):**

يُقصد في هذا النوع من الوظائف "انبعاث الأحداث الروائية بفعل اختراق الشخصية للمكان، فتتداعى الأحداث الماضية التي وقعت في المكان نفسه"[3]. وتبدأ بالانبعاث بمجرد

1-المرجع نفسه، ص215.

2 ينظر: مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص219.

3 المرجع نفسه، ص218.

أن تدخل الشخصية الروائية إلى مكان معين. هذا الدخول لا يكون عابرًا، بل يُشكّل لحظة مفصلية تُثير في ذهن السارد أو الشخصية ذكريات ماضية وقعت في المكان ذاته.

عندها يتوقف السرد مؤقتًا، ويأخذ منحى استرجاعيًا، يعود من خلاله إلى حدث سابق ارتبط بذلك المكان. وهكذا، يصبح المكان محفّزًا لاستدعاء الذكريات، ومنطلقًا لتحريك سلسلة من الوقائع التي تضيء ماضي الشخصية وتمنح القارئ فهمًا أعمق لتاريخها أو دوافعها.

✓ **المكان مرآة للعاطفة والانفعال:**

يلعب المكان هنا دورًا يتجاوز كونه مجرد مسرح للأحداث، ليصبح عنصرًا حيًّا يتفاعل مع الحالة النفسية للشخصية، "حيث يدفعها إلى التعبير عما يختلجها من مشاعر، تنتج عن حنينها الجارف إلى مكان معين، وبذلك تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات تكون معادلًا موضوعيًا لما يدور داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر"[1]، ويدفعها للكشف عمّا تشعر به من حنين، أو ألم، أو سعادة؛ فحين تتفاعل الشخصية مع مكان ارتبط بذكريات معينة، تُسقِط عليه مشاعرها، فتمنحه صفات مستمدة من داخلها؛ فتصبح الجدران، والممرات، وحتى تفاصيل الطبيعة، انعكاسًا لما يدور في أعماقها. ومن خلال هذا التفاعل، يتمكن القارئ من التعرّف على الحالة النفسية للشخصية دون الحاجة إلى تصريحات مباشرة. فكم من إنسان يرتبط وجدانيًّا بمكان ما، لمجرد أنه شهد لحظة فارقة في حياته، كمرحلة الطفولة، أو بداية الحب، أو لحظة فقدان. المكان، في هذه الحالة، يُستحضر كجسر يعبر من خلاله الشعور من الداخل إلى الخارج.

✓ **المكان جسدا للجماعة وهوية مشتركة:**

يتجلّى الترابط الجماعي من خلال الانسجام الواضح بين أفراد المجموعة، حيث تسود بينهم روح التعاون والتكامل في أداء "نشاطات متطابقة مع معايير الجماعة، ومن خلال

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص313.

انخفاض الفوارق بين الأفراد الذي يمكن أن يؤدي إلى اعتماد تصرفات شديدة الانتظام"[1]، وهذا الانسجام لا يُعبَّر عنه فقط في الأفعال، بل يظهر أيضًا في تلاشي الفوارق الفردية، مما يؤدي إلى نوع من التوحد في التصرفات، يكشف عن انتظام سلوكي جماعي، يشبه التناغم الداخلي الذي يحكم أفرادًا تجمعهم هوية واحدة أو هدف مشترك.

يقوم المكان في الرواية بدور فعّال في دعم السرد حين يصبح الحيّز الذي تتبلور فيه مواقف جماعية موحدة داخل المجتمع الروائي. فهو لا يكتفي بكونه إطارًا للأحداث، بل يتحول إلى نقطة التقاء تعبّر من خلالها الجماعة عن رؤيتها المشتركة، وتتبنى موقفًا موحَّدًا ينبع من ظروف المكان نفسه، أو من الأحداث التي شهدها. وبهذا، يساهم المكان في توحيد ردود الفعل، ويعكس حالة من الانسجام أو التضامن بين أفراد هذا المجتمع. ومن هنا تبرز أهمية المكان، إذ لم يحظَ بهذا القدر من الاهتمام في الدراسات النقدية عبثًا، بل لأنه يُعد ركيزة أساسية من ركائز العمل الروائي. ورغم أن الأعمال السردية غالبًا ما تتصف بالمرونة والتعدد، مما يجعل إخضاعها لمنهج صارم أمرًا معقدًا، إلا أنها تقوم في جوهرها على عناصر ثابتة لا يمكن الاستغناء عنها.

ومن هذا المنظور، يتّضح أن المكان في الرواية لا يعمل بمعزل عن باقي العناصر، بل يتشابك معها ليكوّن نسيجًا سرديًا متكاملًا. فحين تتحرك الشخصية داخل حيّز مكاني محدد، لا تكون هذه الحركة عبثية، بل تحمل دلالات نفسية واجتماعية وثقافية، وتُسهم في تحريك الحدث وتوجيهه. وبالتالي، فإن الزمان أيضًا لا يُفهم إلا من خلال ارتباطه بالمكان، لأن اللحظة الزمنية تكتسب معناها حين تقع في سياق مكاني واضح.

وهكذا، يتشكّل السرد من خلال تفاعل هذه **المكونات الأربعة:** الشخصية، والمكان، والزمان، واللغة، فكل عنصر منها يتغذى على الآخر، ويمنحه بعدًا إضافيًا. فعلى سبيل

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص213.

المثال، لا يمكن إدراك عمق الشخصية دون تتبّع أثر المكان على سلوكها، ولا تتضح أهمية المكان إلا حين يُظهر تأثيره في تتابع الزمن وتحوّلات الأحداث.

ومن هنا، تتجلّى **أهمية التشكيل السردي**، وهو الأسلوب الذي يتّبعه الروائي في ترتيب هذه العناصر وتوزيعها داخل العمل. فليست القيمة في مجرد وجودها، بل في الطريقة التي تُستخدم بها، وفي الكيفية التي يُصاغ بها الحكي ليعبّر عن رؤية فنية خاصة، تحمل بصمة الكاتب وتُميّز نصه عن غيرهداخل المتن الروائي، تستطيع من خلاله فهم سلوك الشخصيات ومواقفها الانفعالية، والتي من دون شك لها روابط وثيقة بطبيعة المكان، الذي أصبح يأخذ أبعادًا دلالية ذات أنساق تاريخية، وسياسية، واجتماعية، وحتى نفسية.

- **الأماكن المتخيلة والواقعية في الثلاثية:**

المكان في (ثلاثية غرناطة) يجعل القارئ يعيش في العالم الممكن أكثر من عالم المستحيل، لأن الرواية جعلتنا نرى أحداث تاريخ العصور الوسطى فترة سقوط (غرناطة) حتى توازي التاريخ القديم والتاريخ الحديث، وما أتاه من مجريات أحداث الأمس بما جرى في أمكنة اليوم بالوطن العربي.

إن العلاقة بين العالم التخييلي والعالم الواقعي علاقة جدلية تفاعلية في المقام الأول، "فالتخييل ليس بالضرورة أن يكون مخالفًا للواقع أو منافيًا له، فقد يكون جزءًا من الواقع ويشغل أحداثًا واقعية حقيقية، ليمر عبرها بهذه الدلالات الضمنية التي يسعى إلى إبلاغها للمخاطب فما هو واقعي أو حقيقي يمكن أن يُشكّل لاستغلالات تخييلية، فيصبح جزءًا منه، كما يمكن أن يتعايش إلى جانب الواقعي بشكل متفاعل ومداخل، ويساهم في إنتاج دلالة جديدة تمر عبر رسالة تواصلية"[1].

1- نصر عاطف جودة، .الخيال: مفهومه ووظائفه.، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ط01، ص. 74.

وقد قدّمت (رضوى عاشور) داخل المكان (غرناطة) **عوالم تخييلية ممكنة** موازية **لعوامل واقعية تاريخية** محددة، ربطت العلاقة بينهما عن طريق مبدأ التوازن أو الموازاة، فقسّمت الروائية العوالم الممكنة في روايتها إلى ثلاثة أنساق:

النسق الأول: مأساة حياة الشخصيات التخييلية وعلاقتها بالأحداث الواقعية.

النسق الثاني: مأساة الحياة الأسرية وموازاتها بعادات وتقاليد مدينة قتالية.

النسق الثالث: مواجهة الأمكنة المتخيلة للأمكنة الواقعية، كالتحايل والتهكم مقابل العلم والحقيقة، والعنف مقابل الردع، والتراجع مقابل المقاومة.

- **مأساة حياة الشخصيات التخييلية وعلاقتها بالواقع:**

مأساة حياة الشخصيات التخيلية وعلاقتها بالواقع	
العوالم الواقعية	**العوالم التخييلية**
معاهدة التسليم.	غرق الفتاة العارية.
غرق ابن أبي الغسان.	موت أبي جعفر الوراق.
حرق الكتب.	موت أبي منصور.
إغلاق الحمامات.	موت ابن (سليمة) وسعد.
قبيل قرار التنصير أو	حرق (سليمة).
الرحيل.	موت سعد.
ديوان التحقيق.	موت مايا وجنينها.
مأساة بلاد العالم الجديد.	جنون نعيم.
الترحيل النهائي من إسبانيا.	موت (مريمة).

جدول رقم 01: **يمثل الشخصيات التخيلية وعلاقتها بالواقع**

يوضح الشكل السابق وجود توازٍ واضح بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية، وذلك من خلال منظور نظرية العوالم الممكنة. فهذه العوالم، التي تتكوّن في ذهن المبدع خلال لحظة الكتابة، ليست مجرد خيالات عابرة، بل هي تصوّرات ذهنية مجردة تتشكل في وعي الكاتب، وتمنحه القدرة على الانفصال عن الواقع مؤقتًا، لينتقل بحرية بين فضاءات متخيلة متعددة.

فتوازي العوالم الممكنة مع العوالم المتخيلة أسهم في تمكين الكاتبة (رضوى عاشور) من تصوير واقع مأساوي تصاعدت فيه الأحداث حتى بلغت ذروتها. وقد انعكس هذا التصعيد على شخصيات ثلاثيتها، حيث ازدادت معاناتهم تعقيدًا، وكأن الخيال لم يكن وسيلة للهروب، بل أداة لتكثيف الإحساس بالمأساة وترسيخها في وجدان القارئ، "فتتوالى الحكايات في شكل تكميلي للحكاية المرجعية، مأساة (غرناطة)، ولكنها مأساة تأخذ في النماء، كلما دخل عنصر جديد في الحكاية، وبالتالي فهي مأساة في حالة البناء، أو قصة غير منتهية، والحكايات العنقودية الأولى كلها تجري لبؤرة واحدة، وهو تسريد المأساة..."[1]. إنها مأساة تتجدد باستمرار، كما لو كانت في حالة دائمة من التنامي والانبعاث، تتغذى على الواقع كما تتغذى على الخيال. فعلى المستويين الواقعي والتخييلي، تتصاعد الأحداث بوتيرة متزامنة، فيتداخل الألم الحقيقي مع المتخيل، حتى يغدو كلاهما وجهين لمأساة واحدة لا تهدأ. فالشخصيات الروائية تُدفع عبر الزمن، بقوة خفية، نحو نهايات تبدو خارجة عن إرادتها، نهايات مجنونة ترسم ملامحها الوراثة، وتشكّلها البيئة، وتُحكمها اللحظة التاريخية. وهذه الصورة المأساوية تتجلى بوضوح في روايات الأجيال، حيث يُعاد إنتاج الألم عبر الزمن، وكأن مصير الأبطال محكوم بسلسلة لا تنكسر من التكرار والقدر[2].

1- اليامين بن تومي، أدبية الحكي، تأنيث التاريخي: قراءة في رواية (ثلاثية (غرناطة) لرضوى عاشور، قوافل، السعودية، ع33، مارس، 2016، ص 11.

2- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004، ص 48.

تصوير مأساة الفتاة العازبة، وانشغال (أبي جعفر الوراق) بأمرها، بتوازٍ وتوقيع معاهدة التسليم، وغرق (موسى بن أبي الغسان)، وموت (أبي جعفر)، يتوازى مع حادثة حرق الكتاب، وموت (أبي منصور) صاحب (الحمامات)، يتوازى وقرار غلق الحمامات بحجة أنها عادة غريبة تجلب السوء لأهل (قشتالة)، وموت (ابن سلمة) و(سعد)، يتوازى وقرار تنصير المسلمين القسري أو الترحيل، ومأساة حرق ((سليمة))، وموت (سعد) حسرة عليها، يتوازى وبداية عمل ديوان التحقيق.

وموت (مايا) وجنينها، يقابل إصابة (نعيم) بالجنون، وهذا تعبير عن بداية مأساة العالم الجديد، وموت (عمر الشاطبي)، وعزلة (علي)، يقابل قرار الترحيل النهائي من (الأندلس).

- **التوتر الأسري في مواجهة الغزو (القشتالي):**

عكست (رضوى عاشور) مشهد الحياة الأسرية للمسلمين التي اصطدمت بقانون التنصير المسيحي لكل السكان، فكانت العملية آتية ومد وجزر بين السلطة والمسلمين من حين لآخر.

(أبو جعفر) و(أم جعفر): علاقة نابعة من نهج يتّسم باللين، يسودها الاستمرار والسكينة، حيث تُدار الأمور بروية بعيدًا عن الصدام والتوتر.

(أبو منصور) وزوجه: سادت العلاقة حالة من الاضطراب والتوتر، نتيجة القرار المفاجئ بإغلاق الحمّامات، مما خلّف ردود فعل متباينة وأحدث شرخًا في التوازن القائم.

(سعد) و(سليمة) أنجبا (عائشة): أصبحت العلاقة مشحونة بالتوتر والقلق، نتيجة ازدياد القيود المفروضة على الأهالي وكثرة المحظورات التي خنقت حياتهم اليومية، الأمر الذي دفع سعد إلى اتخاذ قراره الحاسم بالالتحاق بالمجاهدين، بحثًا عن معنى آخر للحرية والانتماء.

(حسن) و(مريمة) أنجبا (هشامً): رغم استمرار العلاقة، إلا أن ملامح الاضطراب كانت تزداد وضوحًا، خاصة بعد زواج الفتيات في بالنسية، وما تلاه من قرارات صارمة، كمنع مغادرة (غرناطة) دون إذن رسمي، وفرض التنصير القسري أو التهجير القهري، إلى جانب مصادرة أموال أهالي بالنسية، مما عمّق مشاعر القلق والاستياء وزاد من هشاشة الواقع المحيط.

(هشام) و(عائشة) أنجبا (عليً): لكن هذه العلاقة لم يُكتب لها الاستمرار، إذ انقطعت بوفاة (عائشة)، لتترك أثرًا عميقًا في نفس (هشام)، الذي لم يجد بُدًّا من اتخاذ قراره بالانضمام إلى صفوف المجاهدين، بحثًا عن خلاصٍ ما أو معنى جديد لحياته بعد الفقد.

(نعيم) و(مايا) لم ينجبا: غير أن هذه العلاقة لم تدم، إذ انطفأت بوفاة (مايا) وجنينها، ضحية لمجزرة مروّعة في بلاد العالم الجديد، وبالتحديد خلال إبادة قبيلة المايا، حيث تحوّل الأمل إلى حداد، وانتهى الرابط الإنساني في لحظة قاسية من العنف والدمار.

علي (وردة، وفضة، وسيدة البستان، وكوثر): لم يُكتب له الزواج من وردة أو فضة، إذ حالت دون ذلك الأوامر الصارمة بمغادرة (غرناطة)، وما تبعها من مراقبة شديدة وتربص من قبل ديوان التحقيق، فغدت الحياة محاصرة بالخوف والتشظي، وأُجهضت الأحلام قبل أن تبصر النور.

عائلة (القيسي) وأولاد (النعمان): اتّسمت العلاقة بالاضطراب نتيجة خلافات زوجية متكررة بين الطرفين، زادها تعقيدًا تعذّر الوصول إلى حل بسبب القوانين الصارمة التي فرضتها قشتالة، والتي وقفت حائلًا دون إنهاء النزاع أو احتوائه.

(عيد) الحلاق وزوجتاه: ظلت العلاقة غامضة المصير، بعدما حالت قوانين (قشتالة) دون إتمام الزواج بامرأتين، مما جعل مستقبل هذه الرابطة معلقًا بين الواقع والتشريع المفروض.

وإن كانت الحياة الأسرية في عهد (أبي جعفر) وزوجته تتسم بالهدوء لقوة استقرار الحكم الإسلامي آنذاك، فإنها لم تكن كذلك في عهد الأحفاد، فـ(نعيم) لم يتمكن من التمسك بهويته وعاداته الأصلية، إذ وجد نفسه بين الرحيل بإسلامه إلى بلاد المغرب أو التنصير؛ فقد "في 20 من يوليو عام 1501، أصدر الملك فرناندو والملكة إيزابيلا مرسومًا ملكيًا يُعلن فيه أنه بما أن الله قد اصطفاهما لتطهير مملكة (غرناطة) من "الكفار"، فقد تقرر منع المسلمين من الإقامة فيها. أما من بقي منهم، فقد فُرض عليهم العزلة التامة عن غيرهم، خشية أن يؤدي هذا التواصل إلى عرقلة عملية تنصيرهم، أو أن يتأثر المتنصّرون حديثًا فيضعف إيمانهم. وقد نُصّ على أن من يخالف هذا القرار يُعاقب إما بالإعدام أو بمصادرة ممتلكاته[1]."

أما علاقة (حسن) و(مريمة)، فقد أنجبا (هاشم)، و(سليمة) و(سعيد) أنجبا (عائشة)، وأصبح كل من الصغيرين، (عائشة) تعيسة بعدما فقدوا والدها الذي التحق بالمجاهدين، و(هاشم) عاش عقدة نفسية نتيجة عدم تفاهم والديه.

أما علاقة (نعيم) و(مايا)، فقد انقطعت بوفاة (مايا) وجنينها في مجزرة قبيلة المايا، وازدادت العلاقات تأزمًا مع الحفيدين (هشام) و(عائشة)، بعد أن تزوجا وأنجبا (عليً)، فنموت (عائشة)، ويلحق (هشام) بالمجاهدين معلنًا تمرّده، كما تعلن بنات (حسن) تمرّدهن بالنسبية، حتى فرض عليهم قانون بالإقامة الجبرية، وعدم الاتصال بأهلهن في (غرناطة)، مع صدور قرار التنصير ومصادرة أموال المسلمين.

أما الحياة الزوجية لأحفاد الأحفاد، فكانت قاسية جدًا، إذ لم تستطع (وردة) ولا (فضة) الزواج بعد صدور قرار مغادرة (الأندلس) نهائيًا، إلا (كوثر) التي تزوجت بقشتالي.

1- ينظر، محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في (الأندلس): نهاية (الأندلس) وتاريخ العرب المتنصرين،مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م، ط04، ص 324.

فالكثير من الاضطرابات الأسرية التي صورتهَا (رضوى عاشور) في ثلاثيتها، منها الخلافات بين أسرة (القيسي) وأسرة (أولاد نعمان)، وعدم الوصول إلى حلول، بسبب تغيير القوانين في (قشتالة)، كمنع الطلاق، وعدم الزواج بزوجة ثانية، أما (الحلاق) وزوجتيه وأولاده فلم يُعرف مصيرهم بعد صدور هذه القوانين، تبين أن العالم المتشابك من العلاقات والمصائر الإنسانية المأساوية هنا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمكان، فحدوثها في هذا المكان بالذات شكل عالما خاصا بسببه قدرنا أن المكان هو البنية الدالة على القهر والمأساة في الثلاثية.

- **مواجهة الأمكنة المتخيلة للأمكنة الواقعية:**

  - **أماكن التحايل والتهكم:**

مارست (رضوى عاشور) تقنية التهكم والسخرية في روايتها على نحوٍ جيد يُبنى على حسن تصرف وتخلُّص المسلمين ساعة حُسم الأمر ما بين قتلهم وترحيلهم وتنصيرهم، فها هي (مريمة) تُظهر عكس ما تضمر، إذ وافقت على التنصير أولًا: " لا نرحل. الله أعلم بما في القلوب، والقلب لا يسكن إلا جسده. أعرف نفسي (مريمة)، وهذه ابنتي رقية، فهل يغيّر من الأمر كثيرًا أن يحملني حكّام البلد ورقة تشهد أن اسمي ماريا، وأن اسمها أنا؟ لن أرحل لأن اللسان لا يُنكر لغته، ولا الوجه ملامحه"[1]. بل أكثر من ذلك، تتفنن ((مريمة)) في سوق حيلها، عندما تزور معلم المدرسة التبشيرية وتحدثه بأن أولاد العرب لا يختانون، ولكي " يقطع الشك باليقين، قام ودخل الصف وأمر الصغار أن يرفعوا أثوابهم ويخلعوا سراويلهم. دار بعينيه محدقًا في طفل بعد طفل، فما وجد إلا شيئًا يتكرر..."[2].

هذه الحيلة سعت إليها (مريمة) لإنقاذ جارتها من محاكمة ديوان التحقيق بعد أن أرسلت ابنها للمدرسة التبشيرية، لأن القانون القشتالي يمنع من ختان الأطفال أياً كانت ديانتهم، فما بالك بشريعة المسلمين التي تفرض عملية الختان للأطفال الذكور، " وكان الموريسكيون الإسبان يُجرون عملية الختان كشعيرة إجبارية وجزء متمم لاتباع الشريعة. وكانت العادة أن يُحتفل

1- رضوى عاشور، (ثلاثية (غرناطة) رواية، دار الشروق، القاهرة، 2021، ط3، ص 122.

2- الرواية، ص154.

بهذه العملية في احتفال كبير وبتقديم مأدبة. وكان الفقهاء يقومون بذلك. وكانت هذه الشعيرة متأصلة بين الموريسكيين لدرجة أن السلطات المدنية – في محاولة للقضاء عليها – فرضت عقوبات على من يقومون بها، وأمرت القساوسة بأن ينظروا عند تعميد الطفل إلى ذكره، وأن يُبلغوا السلطات إذا رأوا أن الطفل قد أُجريت له عملية الختان"[1].

وتزداد تضحيات (مريمة) لإنقاذ ما يمكن من المسلمين في درء الحظر عنهم، وها هي تنقذ طفلًا صغيرًا كان يسرد تكبيرات صلاة العيد في السوق، فادعت أنه ابنها وهي تَقرعه عن فعل ذلك، وهي (قشتالية) أصلية: "قولوا لي ما الذي نفعله؟ أليس من سبيل لحياة أولادنا من زمرة السوء تلك؟... وها هو ابني، ابن بطني، صاحبة الدم النقي، يغني أغانٍ عربية ويقول: الله أكبر"[2]. وقد نجحت في ذلك بعد أن صدر قانون حظر الإنشاد باللغة العربية.

أما في البيت، مكان السكينة للأسرة، فقد كانت (مريمة) تُلقّن أطفالها عدم التحدث باللغة العربية خارج البيت، أو ممارسة الطقوس الدينية الإسلامية: "من يتحدث القشتالية في الدار، أو يفعل ما يفعله القشتاليون، يُسخط قردًا في الحال... ومن يتحدث العربية خارج الدار، أو ينقل كلمة واحدة مما يدور فيها، يُوضَع في الطرقات.."[3].

كما نجحت في ابتياع خروف وذبحه بالدار، مختلقةً قصة أن لها ابنًا وحيدًا مسافرًا وتريد الاحتفال بقدومه، قائلة: "لي ولد، ولد وحيد، أكرمني الله به بعد خمس بنات. ولقد عاهدت نفسي ألا أرد له طلبًا، وأوفيت. ولكن منذ أسبوع، جاءنا الولد وقال: أريد خروفًا... الولد، يا حسرة قلبي، مرض بالأمس، وصار جبينه كالنار الحارقة، وبات طول الليل يهذي ويطلب الخروف... ألا تدري أن من واجبي أن أشتري له خروفا..."[4] وبذلك طبقت سنة نبينا (إبراهيم الخليل) بذبح كريم.

1- بدرو لونغاس، حياة الموريسكيين الدينية، تر: جمال عبد الرحمن، المركز القومي للترجمة، 2010م، د. ط، ص239-240.

2- الرواية، ص 156.

3-الرواية، ص 157.

4- الرواية، ص 157-158.

بل، وأكثر من هذا، أصبحت (مريمة) اجتماعية جدًا، وكونت الكثير من العلاقات مع السكان والأهالي، ومنهم صداقتها مع زوجة كاتب ديوان التحقيق، حتى تعرف منها التهم المنسوبة إلى (سليمة): "زوجي، أطال الله عمره وأبقاه بألف صحة وعافية، كريم معي، لا يضنّ عليّ بأي شيء، لولا أخته التي لا تحبني، ولا تحب أولادي، ولا تتمنى لنا أي خير. ولكن، شكرًا للرب الذي عاقبها على قلبها الحقود، وكافأني على قلبي الطيب. قُبض عليها رجال ديوان التحقيق، ولا أدري بأي شر تسببت"[1].

ومن خلال ما قامت به (مريمة)، أدركت ما يُحاك في الكواليس، وما شرعته القوانين القشتالية ضد المسلمين، والأحكام النهائية غير القابلة للنقض، وقانون تقديم النساء والأطفال للشهادة ضد ذويهم، وكذلك أخذ الاعتراف عن طريق التعذيب والتدليس والتزوير والخديعة.

لم تكن (مريمة) الوحيدة التي أخذت بأمكنة الخديعة والتحايل في سبيل إنقاذ أهلها، كذلك (نعيم) كان يساعدها بجلب بعض الكتب عن المسيحية من (القس ميغيل) خفية، ثم يعيدها لتأخذ عنها فكرة لتبدو فعلًا كمسيحية قشتالية، في مقابل حظر قراءة الكتب العربية، كما أخذ منها عدسة ((سليمة)) المكبرة التي كانت تستخدمها في القراءة.

بل، وأكثر، عند اندلاع حرب العالم الجديد (قبيلة المايا)، نجا (نعيم) بنفسه وهو يلبس ملابس السكان المحليين، وعندما أوقفه الجنود القشتاليون، وسألوه لماذا يرتدي هذه الملابس، أخبرهم بأنه كان يستحم في جدول الوادي، وبعد أن أكمل حمامه اكتشف أن ملابسه قد سُرقت: "سرقوا ملابسي وأنا أستحم في الجدول، ثم وجدت قتيلاً من الأهالي، فسترت عُريي بملابسه"[2].

وتَقِلُّ مبدأ التقنية والتخفي من الأجداد إلى الأحفاد، هربًا بالدين الإسلامي واللغة العربية، فهذا (أبو جعفر الورّاق) ينقل الكتب من (البيازين) إلى سراديب ودهاليز بين عين الدم، بعد صدور قرار حرق ظلال الكتب العربية.

1- الرواية، ص225.

2- الرواية، ص 252.

- **أمكنة العلم والثقافة:**

استطاعت (سليمة) أن تتخذ لها مكانًا تقرأ فيه كتب الطب والحكمة العربية. كان المكان بمثابة الخلوة الليلية هربت إليه من وحشة الواقع وأمكنته القاسية، ومن سجن ديوان التحقيق إذا ما اكتُشف أمرها. نقلت جل كتب الأجداد من (عين الدمع) إلى (البيازين)، وأخفتها بإحكام خشية أن يُكشف أمرها فتحرق مع تلك الكتب أو تُساق إلى التعذيب ثم المشنقة. كانت تنوي تأليف كتاب في طب الأعشاب لما اكتسبته من خبرة وحكمة فيما قرأته ومارسته طيلة سنوات بمعية جدها الذي تتلمذت على يديه. كانت تنوي إهداء كتابها إلى روح جدها، الذي تنبأ لها بأن تكون إحدى عالمات قرطبة، كما حافظ حسن على إرث أخته (سليمة) وورثه إلى ابنه علي، كما علمه اللغة العربية سرًّا ومكنه من الحفاظ على خزانة الكتب تلك في مكان آمن بعيدًا عن عيون ديوان التحقيق.

- **أمكنة العنف والردع :**

رفض (السعيد) العيش وسط أسرة الجندي القشتالي، كما رفض معاملة (سليمة) له، وخوف حسن عليه، وقرر السفر إلى (غرناطة) بعد سقوط (مالقة)، للانضمام إلى صفوف المجاهدين. أما (نعيم) فقد رفض فكرة خدمة (القس ميغيل) فسرق حصانه وهرب مع ما يليه ليعيش بعيدًا عن المشاكل، كما رفضت (مريمة) العمل كخادمة في بيت (الدون بدرو) وزوجته (بلانكا) بإعداد ألذ الأطباق العربية إليهما، وعللت ذلك بانكسار ذراعها. لكن (فريدريكو) لم يكن في الصورة المرجوة، فقد قرر التراجع إلى الخلف، بأن هرب من (غرناطة) وقد ترك والدته (فضة) تخدم في بيوت القشتاليين خشية ترحيله من (غرناطة) حسب رأيه، إذ وجد في حيلة الهروب والتخفي سبيلًا لبقاء الوضع كما هو عليه. كما لا ننسى موقف (مريمة) الشجاع عندما رفعت عصاها مرتين عندما اقتحم جند (البيازين) ثم جند (قشتالة) بيتها، وحاولوا انتهاك حرمتها. أما (روبوترو) فقد قرر اتخاذ مبدأ: يأخذ من الأغنياء ليعطي للفقراء، فكان يقطع طريق المرتحلين القشتاليين ويسلب أموالهم، ثم يمدد المجاهدين بها.

- **أمكنة التراجع والمقاومة:**

عبر (سعيد) عن مكانه وعالمه المتخيل في مواجهة الواقع، بعد انضمامه للمجاهدين، وبعد أن وقع أسير ديوان التحقيق، وسِيق إلى التعذيب، والتحق به (هشام) بعد أن ترك ابنه الوحيد (علي) في كفالة والديه، ثم سارع علي كذلك على ذات النهج وقد نجح في الهروب من قوافل الترحيل في (غرناطة)، بعد أن سرق حصان (القس خوسيه) عاد إليه وهدده بالقتل.

هذه **الأمكنة** وإن تعددت وظائفها بتعدد الشخصيات التي تسكنها، فإنها لا تنفي مقاصدها الأيديولوجية والتاريخية والثقافية بشكل عام، أمكنة سعت من خلالها الكاتبة (رضوى عاشور) لاستمرار مركزية الذات الأندلسية الإسلامية العربية التي وجدت نفسها وجهًا لوجه تقاوم الآخر المسيحي المرتزق: " مشى يتابع الأزقة الملتوية الهابطة إلى باب الدقاق. وعندما اجتازه طالعته التلة الحمراء غائمة في بنفسج السحر، والقصور من فوقها ناهضة تحميها أسوارها وأبراجها. لعله كان كابوسًا. تقدم إلى قنطرة القاضي، وعبر إلى الجهة الأخرى من النهر، ثم عاد وعبر القنطرة ثانية إلى جهة البيازين، وحدق في ماء النهر. كان حدره يجري في أمان الله، وشجرة التين التي أكل من تينها الأخضر قبل شهور قليلة على حالها واقفة. تعرت غصونها، ولكن الغصون هناك. تطلع إلى أعلى الطريق، كان مهجورًا وما زال. سار باتجاه قنطرة الهراسين، وجلس على مصطبة حجرية على ضفة النهر وراح ينتظر... ثم طلع النهار وتحددت الحمراء بكامل هيبتها: الأسوار المسننة التي تستعصي، والأبراج العالية، والقصور المنيفة، وأشجار السرو والنخيل خصيبة وسامقة وممتدة"[1].

قدمت الكاتبة للقارئ وصف مشهد لـ(أبي جعفر) وهو يقف وسط مدينة (غرناطة)، مفصلة فيه هيئة العمران والبناء، بلمسة تعكس معمارية البناء الأندلسي الإسلامي، وقد عكست بذلك حقيقة أن (الأندلس) عربية لا غريبة، في حين يسعى الآخر المسيحي لتغيير

1- الرواية، ص 22-21.

ملامح المدينة بدءًا من تغيير أحوال المسلمين فيها وصولًا إلى تغيير ملامح العمران، بتحويل المساجد إلى كنائس، والدور إلى حانات، والمدارس إلى إسطبلات خيول، والأسواق إلى مراقب وملاه، " كان (أبو جعفر) وهو يخطو في عقده السابع يزداد صمتًا. صمت كثيف يحجب عن عيون أقرب الناس إليه إعصارًا داخليًّا. لا ينام أو ينام ساعة أو بعض ساعة، ثم يقعد حتى إذا انفصل الخيط الأبيض عن الخيط الأسود، خرج من البيت يمشي في الحي في انتظار فتح أبوابه، وما إن تفتح الأبواب حتى يغادره. يهبط إلى رصيف حدره، ويسير محاذيًا النهر يتملى السبيكة وقلاع الحمراء وقصورها، والأشجار المزروعة على الضفتين: أشجار السرو والنخيل والصنوبر على سفح التلة في الجهة الأخرى من النهر، وأشجار التين والزيتون والرمان والجوز والكستناء من جهة البيازين. يمر بالأشجار يتفحصها ويحدق في النهر. وعندما يصل إلى الجامع الأعظم يكون النهار طالعًا ومستتبًّا، يدور بعينيه في الساحة منتبهًا للحركة الدؤوبة للباعة والشارين ولألفة الأصوات التي تنادي على بضائعها، ثم يواصل سيره حتى (غرناطة) اليهود وباب نعد، ثم يعود أدراجه إلى الأسواق، يمر بزنقة العطارين ودرب الفخارين والزجاجين والنحاسين والصياغ، ثم يدخل إلى القيصرية، ولا يترك زقاقًا من أزقتها العديدة إلا ويمشي فيه، متأملًا الأقطان والأصواف والحرير، المنسوج منه والخام، والرجال المنهمكين في القياس والوزن والبيع والشراء وتسليف العملة وتبديلها. ثم يخرج من القيصرية إلى شارع السقاطين، ومنه مرة أخرى إلى رحبة المسجد الجامع، يدخله ويتوضأ ويصلي أربع ركعات فرض صلاة الظهر، وركعتين سنة، ثم يقفل عائدًا إلى حارة الوراقين حيث حانوته"[1]. هنا تبدو بنية المكان مهيمنة بشكل كبير على رؤية الكاتبة، فالسقوط في نظرها يبدأ من سقوط المكان ولهذا جعلته بنية مركزية بنت عليها حركات الشخصيات وإيديولوجيا الحدث وواقعيته ونمطه الممتد إلى الممكن التخييلي لاحقا.

كما تصف الكاتبة كيف تم تحويل العمران الإسلامي إلى الطابع المسيحي، بفرض طقوس التنصير والتعميد، وتغيير أحوال الناس، ومتى تحقق ذلك، فعلى (الأندلس) السلام. وقد حقّ ذلك عبر التاريخ، هذا التاريخ الذي يجمع كل إبداعات الخلافة العربية الإسلامية منذ نشأتها إلى سقوطها، من هندسة وفنون أموية وعباسية، وفاطمية وموحدية... الأمر الذي يجعل (أبا جعفر) لا يكلّ ولا يملّ من التجول يوميًّا، وكلما سمحت له الفرصة، في أزقة

1- الرواية، ص27-28.

وأحياء (غرناطة)، يكحل عينيه برؤيتها تتشقق، أذانه بصياح صبيتها، وتذروه رياح زهورها ومسكها من مكان لآخر، سواء في منخفض أو مرتفع، أو أصيص معلّق على جدار، أو سحائب نسائم تنقل شذى الرياحين من الوديان: "وفي اليوم التالي... لم يتبق له في الدنيا إلا القليل، دعيني أفعل ما أريد"[1].

كما تشدّد الكاتبة (رضوى عاشور) على عمق المكانة الاقتصادية الأساسية للعمران الأندلسي بقولها: " كانت البوابات تمثل نقاطًا مهمة للغاية في أسوار المدن الأندلسية؛ حيث كانت تتلاقى عندها الطرق الحضرية والطرق بين المدن الأخرى. غير أن البوابات كانت في المقام الأول مناطق محصّنة تحصينًا قويًّا، لدرجة أنه يكون من السهل الاستيلاء على المدينة من الأسوار، وليس عبر البوابات المزوّدة بوسائل دفاعية من كل نوع، مثل: البرج أو الأبراج، والفتحات العلوية، والباب المتحرّك، والشرفات الناتئة، والسور الأمامي أو البربخانة، ولهذا نقرأ في أحد كتب ألفنسو العاشر" :Partidas Lasإنها أشياء مقدسة تلك التي تُسمّى أسوار وبوابات المدن البلدات"[2].

ولذلك كان التمركز بالأسواق محلّ حماية للأفضية والأمكنة الأندلسية من التوسّع والانتشار المسيحي: "لم تنم في الليل البيازين، كأنها ليلة الرؤية، تمور الأزقة فيها بصوت الصغار وركضهم، وحديث الكبار وفعلهم، وتتقد البيوت بالشموع والقناديل وألق العيون، فيسكن في الليل النهار... فما قولكم يا أهل البيازين؟"[3]. فمن خلال تعدد وظيفة الأمكنة كممارسة يحكمها الفرد والجماعات، كان للعمران الأندلسي دورٌ في ترسيخ ثوابت الهوية الإسلامية، إذ نجد تحوّل الإمامة من إمام المسجد، والشيخ النجار، بهدف الحفاظ على المسجد كبناء وممارسة الشعائر الإسلامية له. وإن غاب الإمام، فالمكان باقٍ والبعد الروحي كذلك. لذلك سعت المساجد، كأمكنة للعبادة، إلى حماية الدين الإسلامي والمسلمين: "ساعتها تعالت صيحات الأولاد الذين اعتلوا الأسوار والأبراج، يعلمون الناس بأن حملة من الفرسان القشتاليين تقترب من الأبواب. ساد التوتر، وانهمك كل في ما يراه ضروريًّا من عمل. بعض

1- الرواية، 28-29.

2- بابون مالدونادو باسيليو، .العمارة في (الأندلس)، عمارة المدن والحصون، تر: علي إبراهيم مونوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ط01، ص 2-5

3- الرواية، ص58-59.

يقوّي المتاريس، وبعض يعدّ سلاحه، وبعض كنعيم يصعد الأسوار محمّلًا بالحجارة والشتائم، لكي يلقيها جميعًا على رؤوس أولاد الحرام الذين يريدون اقتحام الحيّ. وانهمرت الحجارة والسباب من كل مكان، والفرسان الذين نجحوا في اقتحامها، وصلوا إلى الأبواب، فوجدوها مغلقة محكمة الإغلاق، فاستداروا بأحصنتهم وانسحبوا"[1].

إضافة إلى حماية الثقافة الإسلامية: "واصل السير في أزقة القيصرية، يدخل إلى زقاق يقوده إلى زقاق، ينتهي به في زقاق، يتطلّع إلى مقاطع الرجال وأثواب النساء والمناديل والقلانس والنعال والسبابيط. غادر القيصرية، وعاد إلى باحة المسجد الأعظم، وظل يمشي حتى وصل إلى باعة المأكولات والحلوى والتين المجفف والجوز واللوز، مكدّسة في سلال كبيرة، معروضة على الشارين، تجاوزها "[2]. فالسمة الغالبة على عنصر المكان في (ثلاثية غرناطة) كانت البعد الواقعي الموضوعي؛ فقد أجادت الكاتبة (رضوى عاشور) في توظيف الأمكنة بما يخدم بنية الرواية، كما أنّها التزمت بنقل تجربة إنسانية متخيلة، قد تتحقق في الواقع كثيرًا، استطاعت من خلالها أن تؤرّخ لصفحات أليمة من صفحات تاريخ (الأندلس) وسقوطها. وقد تنوعت الأمكنة بين المغلقة والمفتوحة، والعامة والخاصة، إلا أنّها أمكنة تبث في المتلقي الشعور بالألفة السابقة لها، رغم التوجس والخوف عند ذكر بعضها، كديوان التحقيق مثلًا. المكان في الرواية مكّننا من فهم سير خط الشخصيات، ومعرفة مواقفها الانفعالية، وكذلك رؤية الكاتبة للمكان والاشتغال على مركزيته الأثيرة.

2. بنية الزمن في الثلاثية:

شهدت الرواية الحديثة تطورًا كبيرًا في جميع عناصرها، إذ لم يبقَ تأثيثها السردي منحصِرًا في الشخصيات والمكان، بل بعد ذلك إلى استعمال تقنيات جديدة عدّدت المقاربات الزمنية حسب وجهة نظر النقاد. فإذا كان (جيرار جينيت) قد عكف في كتابه (خطاب الحكاية: بحث في المنهج) على تشريح الزمن، فإن عدة نقاد ذهبوا مذهبه، لأجل الارتقاء بجمالية الرواية، حيث جمعوا بين بنية الزمن الداخلية والبنية الخارجية، ليشكّلوا ثلاثة أزمنة، هي: زمن القصة، زمن الحكاية، وزمن القراءة. لكن تبقى للبنية الداخلية الزمنية الأهمية

1- الرواية، ص 61.

2- الرواية، ص74.

الكبيرة في فك شفرات وشخوص النص السردي ككل؛ حتى إنّنا نجد الفلاسفة القدماء قد اشتغلوا بالزمن، (كأفلاطون وأرسطو، والقديس أغوستين) الذي عبّر عن الزمن في كتابه اعترافات: "فما هو الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه عرفته، أما أن أشرحه فلا أستطيع"[1].

ومع ذلك يحاول هذا الفيلسوف تبسيط مفهوم الزمن بأنه لا يمكن الإمساك به والتحكّم فيه، بل لابد أن نحياه كما هو: ماضٍ وحاضر. أما الزمن عند البنيويين، وعلى رأسهم (تودوروف)، ليصل إلى نظرية الأدب، فقد وضع تصورًا خاصًّا للزمن الروائي يجمع بين زمن القصة وزمن الخطاب، موضّحًا ذلك بقوله: "إنّ زمن الخطاب هو، لمعنى من المعاني، زمن الخطاب، في حين زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد؛ ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا، يأتي الواحد منها بعد الآخر... غير أنّ ما يحصل في أغلب الأحيان هو أنّ المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي، لكونه يستخدم التخويف الزمني لأغراض جمالية"[2]، نفهم من ذلك أنّ التخطيط الزمني في سرد الوقائع هو ما يجعل القصة خطابًا يشارك فيه المتلقي عملية الحكي، لتتبلور خلخلة الزمن بأسلوب جمالي يظهر في عدة أشكال، منها: التسلسل، التضمين، التناوب. ولذلك وضّح (تودوروف) زمنية النص الداخلي بأنها تتمثّل في:

زمن القصة: وهو الزمن التخييلي الذي يُحدثنا عنه الكاتب، أي الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، ويحدّده بفترة تاريخية معيّنة، كأن تكون زمن الثورة التحريرية الكبرى بالجزائر، من نهاية 1945 إلى 1959.

زمن الكتابة: ويُقصد به الوقت الذي استغرقه النص للكتابة، حيث يُحدثنا الكاتب عن الزمن الذي استغرقه لكتابة نصّه.

1- فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء، الأردن، 2012م، ط01، ص. 59.

2- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ط01، ص. 73.

زمن القراءة: وهو الزمن الذي يستغرقه المتلقي لقراءة النص الإبداعي، وهو يختلف من متلقٍ إلى آخر، وهو زمن مهم حيث يحدث تواصل وتفاعل مع الكاتب ونصّه، وخاصة في عملية النقد.

أ. مفهوم الزمن وتشكلاته في السرد:

يُعَدُّ الزمن أحد المكوّنات السردية الأساسية التي تُشكِّل بنية النص الروائي، إذ يُمثِّل عنصرًا فاعلًا يُكمِل باقي العناصر، ويمنحها طابع الواقعية. كما أن الزمان والمكان يشكّلان ثنائيًا لا ينفصل، إذ يتداخلان بطريقة ما، بسبب الحركة التي تُنتج مظاهر الوجود. ويجدر بالذكر أن الزمن الروائي يختلف عن الزمن الواقعي، فاللغة هي الأداة الوحيدة القادرة على التعبير عنه. ولكل رواية نسقها الزمني الخاص، باعتبار الزمن محورًا للأحداث وجوهرًا في تشكُّلها.

- **لغة:**

يُعَدّ مصطلح الزمن من أكثر المفاهيم التي استأثرت باهتمام كتب التراث والمعاجم العربية، نظرًا لما ينطوي عليه من دلالات فلسفية ولغوية معقدة. وقد تباينت آراء المعجميين العرب بشكل ملحوظ في تحديد طبيعة الزمن ومداه، الأمر الذي يعكس تعدد الرؤى وتفاوت التصورات حول هذا المفهوم المراوغ، سواء في بُعده اللغوي أو في امتداداته المعرفية.

جاء مفهوم الزمن في (لسان العرب لابن منظور) في مادة (ز، م، ن)، عند قوله: "الزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمات وأزمنة، وزمن زامن شديد. وأزمن الشيء: أي طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة. الرمّان زمان الرطب والفاكهة، وزمان خروج البرد. قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل، وما أشبهه"[1]. فالزمن هنا يكتسب دلالات متعددة ومتنوعة، فهو يشير إلى الوقت بمعناه العام، كما قد يدل على حقبة زمنية محددة أو عصر من العصور، أو فترة معينة من فترات

1- ابن منظور، لسان العرب ، مادة (ز م ن)، ص11.

التاريخ. وقد يُستَعمل أيضًا للدلالة على الإقامة والمكوث في مكان ما، فضلًا عن ارتباطه بالفصول الأربعة والسنة، بوصفه معيارًا لقياس التحولات الدورية في الطبيعة والحياة.

وجاء في (المعجم الوسيط) " أزمن بالمكان: أقام به زمنًا، والشيء: أطال عليه الزمن، يقال: مرض مزمن، وعلة مزمنة. والزمان: الوقت، قليله وكثيره. ويقال: السنة أربعة أزمنة، أقسام... الزمان: الوقت، قليله وكثيره، ومدة الدنيا كلها. ويقال: السنة أربعة أزمنة، أقسام وفصول، جمع أزمنة. وأزمن: الزمانة، مرض يدوم. الزمن: الزمان، جمع أزمان وأؤمن. ويقال: زمن زامن شديد"[1]. ويتّضح من ذلك أن الزمن يُمثّل تلك الفترة التي قد تكون قصيرة أو طويلة، تبعًا لسياقها داخل الخطاب السردي أو الفلسفي. أما "الأزمنة" فهي مجموع الفترات المتعاقبة التي مرّت خلال أوقات مختلفة، وغالبًا ما تُستَخدم للإيحاء بالقدم والتراكم الزمني، مما يمنح الأحداث عمقًا تاريخيًا وامتدادًا دلاليًا يُثري بنية النص.

وهنا يظهر اتفاق التعاريف الموجودة بالمعاجم على كون الزمن هو الوقت، سواء أكان طويلًا أم قصيرًا، مع تداخل معناه مع مفاهيم مثل: الإقامة، والاستمرار، والتحوّل.

- **اصطلاحًا:**

يُعد الزمن مادة معنوية مجردة يتشكّل منها الإطار الذي تتحرك ضمنه الحياة، وتنبثق من خلاله كل الأفعال والحركات. غير أنه لا يظل محصورًا في مفهوم الحضور الصامت، بل يتجاوز ذلك ليصبح عنصرًا فاعلًا، يؤدي دوره بشكل خفي، لكنه مؤثر ومباشر في مختلف تجليات الوجود.

يُعد الزمن من أكثر المفاهيم التي استأثرت باهتمام النقاد والدارسين، ومن أبرز من تناوله بالنظر والتحليل (عبد الملك مرتاض) في كتابه (نظرية الرواية)، إذ يرى أن مفهوم الزمن مشتق من "الأزمنة"، وهو يحمل في طياته دلالات متعددة، من أبرزها: الإقامة، والتراخي،

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، 2005 م، ط04، ص104.

والتباطؤ، مما يفتح المجال أمام توظيفه بمرونة داخل البناء السردي، سواء على مستوى النسق الزمني أو في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص[1].

كما يُعرَّف الزمن بأنه مادة معنوية مجردة، يتشكّل منها الإطار الذي يحتوي كل أشكال الحياة، ويحتضن كل فعل وكل حركة. إلا أنه لا يُنظر إليه كمجرد خلفية جامدة، بل كعنصر جوهري متداخل في كيان الموجودات، وملازم لحركتها وسلوكها. ومن هذا المنطلق، حظي مفهوم الزمن باهتمام كبير في أغلب الفلسفات، إذ شكّل أداة لفهم طبيعة الوجود، ومحورًا أساسًا في تفسير العلاقة بين الإنسان والعالم من حوله."[2].

ويرى (سعد زغلول) أن: "الزمن ضابط الفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يُسجل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن، إلا أننا نتبين أثر الزمن عاملًا فعالًا في كثير من القصص الطويلة والروايات"[3]؛ هذا التعريف للزمن يُعدّ ضابطًا أساسًا للفعل، إذ يُحدّد بدايته ونهايته، ويُسجَّل الحدث من خلال إيقاعه المنتظم. فالزمن لا ينفصل عن الحدث، بل يتداخل معه تداخلاً وثيقًا يجعل منه عنصرًا فاعلًا في تكوين البناء السردي. وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الحدث والزمن، فإن الأثر الواضح لهذا الأخير يبدو جليًا في العديد من الروايات والقصص الطويلة، حيث يُسهِم في تشكيل الوقائع وتوجيه إيقاع الحكاية.

وبذلك، فإن الزمن يُشكّل الإطار الذي تتوالى داخله الأحداث الروائية، إذ يضبط توقيت حدوثها، ويمنحها انسجامها وتسلسلها المنطقي. فهو ليس عنصرًا عرضيًا في البناء السردي، بل مكوّنا فعّالا وأساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره أحد المحركات الجوهرية لتنامي الحبكة وتطور الشخصيات.

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص171.

2- ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د. ط، ص75.

3- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، أعلامها، اتجاهاتها)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، د. ط، ص 13-14.

وبما أن (ثلاثية غرناطة) ل(رضوى عاشور) تُعد من الروايات الحديثة التي جمعت بين تشتّت الزمن التاريخي والاجتماعي، وبين الزمن الداخلي، فإن أهم ما يميزها ربط حبل الحاضر بالماضي المنفتح على المستقبل. ومن جهة أخرى، يظهر الزمن الحاضر في عملية السرد بشكل واضح، لأن الحاضر الراهن ينظر إلى الماضي البعيد بعين الحسرة والألم على ما فات من أمجاد المسلمين ب(الأندلس)، وإعادة بناء الحاضر لا يمكن إلا بإعادة بناء الماضي والعودة إلى الذاكرة. حتى إننا نجد إدغامًا ومزجًا لحادثتين أو أكثر في وقت واحد، وهذا ما يجعل مبدأ التزامن في الرواية أو السرد يتضمن التناوب في الانتقال من مكان لآخر، ومن حدث لآخر، وهذا يُحدِث الغموض في ذهن المتلقي، مما يجعله يبحث عن فك ألغاز النص.

ومن أشهر ما ينتج عن تضارب زمن القصة وزمن الخطاب ما يُسمى باللواحق والاسترجاعات، فالاسترجاع يُعدّ مفارقة زمنية يعود بها السرد إلى الماضي في أية لحظة حاضرة. وهو ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي، يعود إلى ما قبل بداية الرواية؛ واسترجاع داخلي، يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية تأخّر الحديث عنه في النص؛ واسترجاع مزجي، ما يجمع بين النوعين السالفين الذكر.

أما الاستباق، فهو أحد أشكال المفارقة الزمنية، إذ يتجه نحو المستقبل من الحاضر، حيث يسرد الكاتب لحظة مستقبلية قبل سرد أحداث تؤسس لها في الحاضر، ومنها استباق ممكن التحقق، حيث تكون الشخصية منسجمة مع الأحداث؛ واستباق غير متحقق، تحاول فيه الشخصيات بذل قصارى جهدها لتحقيق أهدافها رغم المعيقات المحيطة بها؛ واستباق مستحيل أو خارق، نجده لا في القصص ونصوص الخيال العلمي.

ب. الإيقاع الزمني في النص الروائي (التوتر والتباطؤ):

يُبنى بحسب وتيرة الأحداث بأن تكون متسارعة أم بطيئة، فإذا كان الزمن سريعًا، فإنه يختزل سرد الأحداث التي في الحقيقة والواقع قد تأخذ عمر أجيال من البشر، ولا تكفيها صفحة أو عشرات الصفحات لسردها بكل أمانة ودقة. السرعة هي "العلاقة بين مقدار الزمن التقريبي الذي تغطيه المواقف والأحداث المروية وطول السرد بالكلمات والصفحات

والسطور"[1]. ويتم تشريع السرد وفق آليتين مختلفتين هما: الخلاصة والحذف، حيث يكون الزمن في الخلاصة أصغر من زمن القصة لأنها تشكل نوعًا من التلخيص والاختزال للأحداث. أما الحذف، فيكون فيه زمن الخطاب يساوي الصفر، كما زمن القصة يساوي الصفر، وهو عبارة عن حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق إلى أحداثها، رغم أن الرواية الحديثة استُعملت فيها تقنية القطع الزمني التي لا يُصرح بها الكاتب، وإنما يدركها المتلقي من خلال ربط الأحداث بعضها ببعض بواسطة قرائن تظهر في النص. أما تبطيء السرد، ففيه يتم تعطيل زمن الحكاية وتوقيف زمن السرد، عن طريق تدخل الكاتب بتقديم تعليقاته أو بتوظيف تقنية المشهد والوقفة.

ت. مستويات الزمن في (ثلاثية (غرناطة):

ما دامت الكاتبة (رضوى عاشور) خاضت رحلة في رحاب تاريخ (الأندلس)، فإننا من دون شك سنجدها تبني نصوصها على مفارقة ثنائية جمعت بين الماضي والحاضر، موظفة إياها في عدة أشكال، منها المفاجأة، الاستنكار، المخادعة... وعن طريق تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

ت.1. الاسترجاع الزمني (الفلاش باك):

ويقصد به استذكار الماضي من أحداث مقارنة بما يحدث في الحاضر، وهذا هو النمط الغالب على (ثلاثية غرناطة)، لأن الالتحاق بالماضي نوع من الانعكاس الزمني على الحاضر، به يُعدل ما يمكن تعديله باستخلاص الدروس والعبر. لذلك عبر (جيرار جينيت) عن اللاحقة الزمنية بأنها: "كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[2].

1- جيرالد برنس، قاموس المصطلحات *السردية*، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ط01، ص184.

2- ينظر، نعيمة فرطاس، البنية الزمنية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، حوليات الآداب واللغات "دورية علمية أكاديمية محكمة"، كلية الآداب واللغات- جامعة المسيلة، الجزائر، ع2، 2013، ص310.

والغاية من توظيف اللواحق والاسترجاع: ملء فجوات قد نجدها في الشخصيات الأساسية للسرد، كونها تحتل مكانة هامة في البناء السردي. لنصل لذلك، "تحل وظيفة مركزية لا تأتي لتقدم مزيدًا من الأخبار عن الشخصية المقدمة أمامنا في الحاضر، إنها ذات وظيفة بنيوية، لكن الشخصيات التي تحيا أمامنا بشكل ماضيها حاضرها"[1].

هذه التقنية لجأت إليها الكاتبة (رضوى عاشور) لتقريب المسافة بين عالمها السردي المؤثث من شخصيات وأمكنة وأحداث إلى القارئ المعاصر، حيث تجعله يُعايش الأحداث بالسفر في الزمن الماضي، وذلك يضع نوعًا من الفرجة والمتعة لديه. ومن ذلك ما قصدته في تقديم شخصية (نعيم): "وأين أهلك يا نعيم؟ رحلوا، أو ماتوا، لاأدري؟"[2].

وقولها أيضًا: "لم تكن المرة الأولى التي يجد فيها سعد نفسه بلا مورد رزق، تواجهه أيام يبدو المستقبل فيها كصباح شتائي يجثم عليه الضباب. في تلك الأيام كان يجتر الماضي، الماضي البعيد، والماضي القريب، وقد صار مقطوعًا من الشجرة"[3].

يظهر هنا الراوي مجسدا ذاكرة الطفل (سعيد) عندما عاش لحظات سقوط المدينة عام 1506م، تقدمها بشيء من الاسترجاع البعيد لتهيئة القارئ لاستقبال تاريخ سقوط (الأندلس)، إلى الاسترجاع القريب بوصف ذكريات (سعيد)، لذلك قدمت مستويين من الزمن: زمن استرجاع داخل، وزمن استرجاع خارجي، تحاول الكاتبة التقريب فيما بينهما بقدر ما هما متباعدان حقيقة.

فبعد سقوط (غرناطة)، بدت مظاهر الاستئصال والانكسار على (سعيد)، على نحو جعله شخصًا رهين الماضي، وحاضره ما هو إلا صراع مع الماضي. لذلك حبست الكاتبة اللحظة الفاصلة التي عاشها (سعيد) بين حاضره وماضيه، لحظة تقاذفت فيها كل الأزمات لحظة واحدة، بواسطة قرائن تشبيهية ساعدت على إبراز المفارقة التقابلية، بين حقيقة زمنين مختلفين: زمن تعيشه الشخصية دون مؤولات تساعده على العيش، وزمن كانت تعيشه بكل المؤهلات، أيام يبدو المستقبل فيها كصباح شتائي يجثم عليه الضباب.

1–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، 1989م، ط02، ص. 56.

2– الرواية، ص 08.

3– الرواية، ص28.

فقد زاد برودة الشتاء سوء الرؤية عندما نزل عليه الضباب، وهو إنذار لمستقبل مجهول ل(سعيد)، حيث شعر بثقل الزمن وبطئه، ليتساوى زمن القصة وزمن الخطاب. مع فقدان الوظيفة: "كلما استعاذ مما مر به حضرته تفاصيل جديدة أفلتت من ذاكرته"[1]، ومع سوء الأوضاع الصحية أصبح مشردًا مريضًا لا مأوى له، حتى أن (أبا جعفر) وهو يستقبله في بيته يصف حالته وهو يستحم مما علق به من هموم وأوساخ: "حملني (أبو جعفر) من الطريق إلى أم جعفر وطلب منها أن تحممَني، وما إن سكبت على رأسي الماء الدافئ حتى صحت بأعلى صوت وقفزت بعيدًا، وفيني تيه الهرب من البيت"[2].

وحتى يفهم المتلقي دلالات أحداث الزمن الماضي، كان لا بد من تزويده ببعض التواريخ التي تساعده في ربط اللاحق بالآتي، وتؤسس للبنية الزمنية الدالة على القهر في الرواية، مثل: الحديث عن سقوط مدينة (مالقة) "وصلوا وأقاموا معسكرهم خارج أسوار المدينة، وحفروا الخنادق".[3]

كما قدمت الكاتبة سبب وفاة جد (سليمة)، وعلى لسانها تقول: قبلها كان مريضًا يتعذب. تسأل:" لماذا يئن؟

لأنه مريض

ومتى يطيب؟

عندما يأذن الله

أين يذهب؟

مات..."[4].

1- الرواية، ص18.

2- الرواية، ص20.

3- الرواية، ص 37.

4- الرواية، ص35.

كان أمر المعاهدة السرية بين أبي عبد الله محمد الصغير والملكين الكاثوليكيين قد افتضح وشاع..."[1].

رأى سعد جنود قشتاليين... ثم صاحوا بلغة أعجمية: اسم فرديناند وإيزابيلا، حتى إذا وصل إلى الحيرة حيَّ عوي: دخلوا الحمراء، رأيتهم، أخذوا الحمراء، سمعتهم..."[2].

"حتى عام 1526 كانت عائلة الطاهر تسكن بالنسية العاصمة، كانوا أثرياء، ولما تبدل الحال هاجر معظم أفراد العائلة"[3].

"كان على أهل (غرناطة) والبيّازين الاختيار بين التنصير أو الترحيل...[4].

"أنا شاهد تحرّق الكتب، كنت صبيًا صغيرًا أعمل عند أبي جعفر الوراق"[5].

فمن خلال استرجاع هذه الأحداث التاريخية، وظفت الكاتبة الزمن بمفهوم التأريخ للإشارة إلى وقائع مهمة غيرت مجرى التاريخ، فأصبح على ما هو عليه اليوم. وأصبحنا نعيش الحاضر بعيون الماضي، نبكي مجدًا وملكًا ضاع من أجدادنا. بالأمس سقطت (قشتالة 1499)، واليوم أُبرمت اتفاقية السلام بين (فلسطين وإسرائيل 1994)، وهو نفس العام الذي خرجت فيه (ثلاثية غرناطة) للنور، تحذيرًا من إبرام الاتفاقيات بين العرب والعالم الغربي، لأنهم لم يكونوا ولن يوفوا بوعودهم مهما فعلنا.

وقد قفزت الكاتبة على بعض الأحداث لتسريع وتيرة السرد، كما لخّصت فترة أحداث تسليم (غرناطة) إلى خروج المسلمين من (الأندلس) بنحو 100 عام، وأخذت من ذلك مجالًا أرحب لإبطاء السرد وتسريع القصة. وعن ذلك تقول (سيزا قاسم): "تختلف طبيعة النّص الروائي من حيث العلاقة بين الزمن الروائي، والمقاطع النصية التي تُغطى هذه الفترة،

1- الرواية، ص53.

2- الرواية، ص44.

3- الرواية، ص304.

4- الرواية، ص121.

5- الرواية، ص296.

ويسمى (جيرار جينيت) هذه العلاقة سرعة النص، حيث إن السرعة هي بين طول النص وزمن الحدث"[1].

أما من حيث تواتر الزمن، فقد اعتمدت نمط الحكاية داخل الحكاية، أو الحكي داخل الحكي، باستلهام المعلومات عن كل شخصية دون تحديد زمن ذلك. وفي إطار واسع كان زمن الاستذكار والاسترجاع يتطلب الانتقال من شخصية لأخرى، بقراءة أبعادها النفسية والاجتماعية والسياسية، حيث لم يسبق لها سوى التصرف وفق أهدافها وأحلامها، وإن لم تفعل ذلك فهي معلقة بين الزمان والمكان. لذلك وجب الاختيار بين أن تكون أو لا تكون. وذلك حال (غرناطة) وقد سقطت، ولا بد من التسليم: "نحن لا نختار بين بديلين، بل هو قدر مكتوب، نحن مهزومون، فمن أين لنا الاختيار؟"[2] وإن حاول البعض الدفاع عن المدينة والأرض، فهذا أمر مستحيل: "وكأنهم يخضعون إلى قوة غيبية تشلّ إرادتهم وتسوقهم إلى المجهول، (غرناطة) ساقطة لا محالة، و(ابن أبي الغسان) كان أحمق يريد لنا خوض قتال لا قِبل لنا به"[3]. فالشعور بالهزيمة أمر مؤلم جدًا، وخاصة إن كان يتعدى الأجيال، ويتوارث في تاريخهم الثقافي، ومنه يُولد الشك في المقاومة والكفاح ضد الوطن... "لم يجدوا أمامهم من وسيلة للدفاع عن حقوقهم سوى البكاء، بكوا ووقعوا..."[4]، ومن أمرّ لحظات الاسترجاع، خداع (قس القشتاليين) المسلمين، وهو يدعوهم للسلام والتسامح، في وقت يُفرض عليهم التنصير قسرًا، ويحرق القرآن عمدًا: "لنعيش في سلام، ولتكن هذه أزمة عابرة..."[5].

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ط01، ص. 52.

2- الرواية، ص21.

3- الرواية، ص16.

4- الرواية، ص43.

5- الرواية، ص63.

ت.2. الاستباق الزمني (الفلاش فورورد):

يُعنى الاستباق الاستشرافي بالتنبؤ بحدث قادم بدون تفصيل، كالإشارة إلى قيام حرب، أو زلزال أو ما شابه ذلك، وفي مجال السياسة، الإشارة إلى عقد اتفاقيات ومعاهدات، مثل الإشارة إلى إبرام معاهدة تسليم (غرناطة): "كيف يتعهد ملك بتسليم مُلكه"[1]؟."

وإلى الملك الذي سيحكم (غرناطة) بعد أبي عبد الله، يقول: "سيذهب أبو عبد الله، ولن يخلفه منحوس أو غير منحوس، سوى ملوك الروم..."[2].

"لو قدر لأهل (غرناطة) قراءة الغيب، لكانت تبدو السنوات القليلة التي أعقبت ضياع بلادهم قاعًا لا قاع بعده للمهانة والانكسار..."[3].

هذا النوع من الاستباق الزمني ظهر في شكل ومضة إشهارية في بداية النص، مما أحدث حالة من الفضول لمعرفة ما الذي سيحدث بعد ذلك بالتفصيل، طيلة مائة عام. ولأن الموقف لا يتطلب الإيجاز، لجأت الكاتبة إلى تقنية الحذف بواسطة أداة منع تشير إلى عدم وعي الشخصيات بما يجري حولها، ومن ذلك ما حدث لجدّة (مريمة) بعد سماعها قرار الترحيل: "أقنعها بأنهما سيذهبان لكي يراها المسؤولون فيقتنعوا أنها لا تقوى على المشي فيسمحوا لها بالبقاء..."[4]. فاستقبلت جدّة (مريمة) الخبر بفعل دال على المستقبل القريب، وكأن الكاتبة تهيئ القارئ لما هو آت، فتعيش الجدة زمن الانتظار.

وفي سياق آخر تسافر إلى المستقبل حتى تتخلص من ألم الانتظار: "لو سلمناهم (غرناطة)، سيفرضون علينا الركوع، ويشرعون سيف الترحيل على رقابنا..."[5].

1- الرواية، ص12.

2- الرواية، ص12.

3- الرواية، ص26.

4- الرواية، ص343.

5- الرواية، ص 16.

ثم إلى تباطؤ طوق النجاة، لمساعدة المسلمين من المشرق ومصر والمغرب: "لو رفضنا المعاهدة وصمدنا، تأتينا النجدة من عدوة المغرب، ومن مصر، ومن ص... علمًا لن يأتينا شيئا؟"[1].

حاولت الكاتبة (رضوى عاشور) التعبير عن الإيقاع الزمني في ثلاثيتها بصيغة الحاضر للمفرد والجمع دون تمييز، وهذا يشكل ثقافة مجتمعة ووعيًا جمعيًا مشتركًا بين مسلمي (الأندلس). وبذلك، تصبح روايتها ذات بُعد فلسفي لا تاريخي، بُعد يتجاوز الحاضر إلى الماضي، والماضي إلى المستقبل، وما يخرج المجموعة من سياقها الزمني الحقيقي إلى سياق كاذب: "لنعيش معه في سلام، ولتكن هذه أزمة عابرة إذا أردتم تنفيذ بنود المعاهدة، وهذا ما نضمنه مستقبلا"[2]. فاشتراط تنفيذ بنود المعاهدة مرهون بتطبيق السلام، وهذا ينطبق على كل زمان ومكان، فالسلام أمل كل البشرية، لكن أيُّ سلام يريده القشتاليون بعد الاستيلاء على الأرض والعِرض وتدنيس مقدسات المسلمين، والأكثر تهجيرهم وقتلهم؟ إنه بحق استباق غير محقق، بل استباق كاذب.

ث. الزمن الضائع (الحنين واللاجدوى):

في هذا السياق وظفت (رضوى عاشور) تقنية الحذف والقفز على الأحداث من الماضي إلى المجهول، ومن الماضي إلى المستقبل. الرواية ثرية بأحلام متنامية، وأحلام اليقظة، وحتى الكوابيس، فقد "رأت (مريمة) في الحلم القمر، كان كبيرًا ومضيئًا على جبل، وعلى الجبل وعرٌ عظيم على رأسه قرون شجرية ملتفة"[3]. في هذه الرؤية تبحث (مريمة) عن الأمان والاستقرار لخوفها مما ينتظرها في المستقبل، فلم تجد لها متعة بتحقيق أمانيها سوى الحلم، لتلجأ إلى صاحبة دق "الودع"، (أم يوسف)؛ "وما أدراك ما يُوسف النبي معبر أحلام فرعون؟" فتقول لها: "ما رأيته يا أم هشام هو النجم المذنب، وهو لا يظهر إلا باشتعال الفتن، وتبدل حال بحال، إذ ينبئ بزوال ملك الظالمين وهلاكهم الوشيك"[4]؛ وقد كان الغرض من هذا

1- الرواية، ص17.

2- الرواية، ص63.

3- الرواية، ص383.

4- الرواية، ص 249.

الاستباق هو تقديم شخصية (أم يوسف) الدجالة دفعة واحدة، دون أن تبني الكاتبة شخصيتها على مدار السرد. ومن الرؤى أيضًا: "سمعت من جدي أن العرب سيستعيدون وهران وسبتة من الإسبان، ثم يعبرون ويسترجعون (الأندلس) كلها"[1]؛ هذه الرؤى والأحلام في الرواية جعلت الزمن السردي مكثفًا في عبارة: (سمعت... قالوا... يُقال...) وغيرها من الصيغ المشابهة التي توحي بالحكي بصيغة المجهول، فالاستعداد مؤشر للرغبة في الثورة والتغيير، بل والعبور عبر الأزمة اللامحدودة، لذلك يتراجع زمن القصة على خطاب زمن السرد حتى يتحقق مستقبلًا. بل تصل الرؤية والحلم الضائع مصاف القداسة والتبشير بالنصر القريب، وخاصة إذا كانت صادرة من العارفين بالله والأولياء الصالحين؛ "اختارك الله لتبشري خلقه بكشف الغم وزوال الكرب"[2]، ليتحول الخطاب والزمن من سياقه التاريخي إلى سياقه الديني، بصيغة راوٍ مجهول الهوية، كل ما يقوم به هو كشف الرؤى والأحلام دون فضح الأسماء، اتقاءً للفتنة، كما يقول أصحاب العرافة والكهانة، وما (مريمة) إلا خادمة الرب، وما المسيح إلا كلمة الله ألقاها إليها، فكيف برؤيا (مريمة) لا تتحقق؟

لقد كانت كل أحلام (مريمة) متعلقة بالموت؛ كاحتضار عمدة قرية (الجعفرية)، (عمر الشاطبي)، الذي أرسل في طلب (علي) "ورأى نفسه في الحلم يحاصره لهب، هرب ومن معه إلى جب، ولكن لحقت بهم النيران، ثم رأى ثعبانًا هائلًا يطلع عليهم من أعلى الجب، وينفث دخانًا أسود كثيفًا، ويصدر صوتًا كالدوي، كان الدخان يعمي عيونهم وتحول بينهم وبين التنفس، كأن يختنق ويرتعد هلعًا، ثم دق الباب".[3] فهذه الرؤية مليئة برموز الشر والموت والهلاك والخطيئة، وظفتها الكاتبة بغرض تعميق الجانب العقدي لدى الإنسان في إيمانه وتطيّره واعتقاده بقوة هذه الرموز.

ورغم ذلك فإن لعنتها تتبع كل من يسيء إلى من تعهدت تلك الرموز بحمايته، وقد تيقنت منها (سليمة) بنت (أبي جعفر الوراق)؛ الذي تنبأ لها والدها بمستقبل زاهر في طلب العلم، وقد أصبحت عالمة شهدت زمن حرق المكتبات العربية وعزّ عليها ذلك، فحاولت إنقاذ ما يمكن إنقاذه من الكتب والمخطوطات، وطمرها في غياهب الأرض حتى لا تصلها أيدي

1- الرواية، ص251.

2- الرواية، ص249.

3- الرواية، ص477.

المدلّسين والناقمين على العلم والعلماء المسلمين. وبعد أن تمّ إلقاء القبض عليها لاكتشاف نشاطها العلمي باتت حبيسة سجن (قشتالة)، لتعيش كوابيس المنام واليقظة معًا، وتنهض خائفة شاردة الذهن من هول ورعب ما رأته: "تغفو ثم تصحو فزعة، ثم تشعر باللهب يحاصرها، فتفتح عينيها فتنبه إلى جسدها يرتجف بردًا، وأن أسنانها تصطك"[1]. فقد أصبح لاوعي (سليمة) في حالة استنفار قصوى، خرب عليها لحظة التركيز فيما كانت تصنعه في المشهد الثقافي، لتلقى أبشع تهم عصر الظلمات الكنسي في المحكمة، بأنها شريرة وكافرة؛ لأنها كانت تمارس الطب، وهو بحسب رأيهم سحر وشعوذة، رغم ما توصل إليه العلم من ثقافة.

ولأن حال المجتمع الأندلسي آنذاك، سواء أكان مسلمًا أم مسيحيًا، من نسل يقرون بعبادة الشيطان (لوسيفر) في شكل تيس كبير، اتهمت (سليمة) بأنها عاشرت الشيطان فأنجبت ابنتها (عائشة) مسخا شيطانيا، وإن لم تُقتل المرأة وابنتها فإنها لن تُفتدى بالمسيح، وإن عُمدت من قبل. "إنه التيس الذي تعاشرينه... إنه الشيطان الذي تعملين في خدمته... حكمنا عليك وأنت واقفة أمامنا هنا أنك كافرة، لا نية لها، عقابها الموت حرقا"[2]. فتحقق حدس (سليمة) بهذا المصير المحتوم، وعدّت من نسل الشيطان الذي أوحى لها بالسحر.

وتتواصل رؤية الكوابيس لدى عدة شخصيات من الرواية لأنهم وجدوا أنفسهم في لحظة خارج إطار الزمان، لا يعرفون من أين جاءوا، وإلى أين يذهبون، ولا أين رأوا هذا المشهد أو الكابوس، مثل ذلك الحلم الذي رآه (أبو جعفر) مساءً: "رأى (أبو جعفر) امرأة عارية تنحدر في اتجاهه من أعلى الشارع، كأنها تقصده، كانت صبية بالغة الحسن، ميّادة القد، وشعرها الأسود يغطي كتفيها... بدا لأبي جعفر ما شاهده رؤيا من رؤى الخيال، حدّق، وتحقّق، وقام إلى المرأة وخلع مِلفَهُ الصوفي، وأحاط به جسدها، وسألها عن اسمها ودارها، فلم يبدُ أنها رأته أو سمعته، تركها تواصل طريقها"[3]. وكما كانت هواجس أبي جعفر فزعة، هاربة، عارية من كل زيف، كانت هذه المرأة عارية كاشفة على حقيقة جسدها دون زيف، مثل حقيقة (غرناطة)

1- الرواية، ص21.

2- الرواية، ص 243-246.

3- الرواية، ص 309.

التي عُريت من جمالها وحيائها، ليُكشف سرها ويُهتك سترها، بل ويذهب اسمها، لتتحول في قادم أيام (الملكة إيزابيلا) وتشريعها إلى اسم جديد.

تقفز (رضوى عاشور) بالزمن لتوائم بين مشهد للمرأة العارية وسقوط (غرناطة) وبين سقوط (بغداد) في مطلع التسعينيات مستغلة شخصية (أبي جعفر الوراق): "في ذلك المساء، وأنا أتابع أخبار قصف العراق، رأيت المرأة العارية تقترب، وكأنني (أبو جعفر) الوراق في الرواية، شاهد في عُريها موته، استبد بي الخوف، وأنا أسأل: هل هو الموت الوشيك؟ ومع السؤال داهمتني (غرناطة)، فبدأت أقرأ"[1]. لقد ربطت الكاتبة (رضوى عاشور) مشهد العُري، بحقيقة الموت، فالميت ينتقل إلى الدار الأخرى عاريًا "سأموت عاريًا ووحيدًا، لأن الله ليس له وجود"[2].

ويتكرر مشهد الموت: "ماتت جدتك يا علي، ماتت (مريمة) في العراء، ماتت جدتي[3]"، وحتى تكتشف كل الحقائق، أكثرت الكاتبة من مشاهد العري والموت لتثير دهشة المتلقي، بإنعاش مشاهد (غرناطة) و(الأندلس) وهي تتساقط أمامها كفيلم تاريخي سينمائي، ما إن ينتهي المتفرج من رؤيته حتى تُشكل لديه قناعة راسخة بحقيقة ما حدث في الزمن الماضي البعيد.

ج. الزمن النفسي (التوتر الداخلي وتمدد اللحظة):

وهو زمن يعيشه الفرد مع ذاته وأفكاره وثقافته التي استمدّ منها فلسفته وقناعاته تجاه مجريات الحياة، وذلك ما صورته (رضوى عاشور) في ثلاثيتها؛ شخصيات متأزمة تعيش زمناً نفسياً مريضاً، في أغلب الأوقات، لذلك قدّمت لنا مشاهد تاريخية ذات بعد نفسي، بتسليطها الضوء عمّا قد لا يفصل في سرده التاريخ، بشيء من الحساسية في كشف الحقائق المؤلمة: "من خلال قراءتنا المتواضعة ل(ثلاثية غرناطة) لمسنا أن الرواية تقوم على هجين من الفلسفات العربية والغربية، التراثية والمعاصرة، ركزت بصورة خاصة على مآل الفلسفة

1- رضوى عاشور، صيادوالذاكرة، ص242.

2- الرواية، ص62.

3- الرواية، ص65.

الوجودية التي سادت الأدب الغربي في الستينيات في القرن العشرين كردّ فعل على الهزائم والنكسات، والحروب، وما يزال صداها نعيشه إلى اليوم، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّها علامة على تدهور وانهيار العقل البشري، وردّ فعل لخيبة الإنسان بعد أن دمّره العقل"[1].

تتبدى هنا رؤية (رضوى عاشور) من خلال إعمالها فكرها الفلسفي، إنها تبحث في الوجود، وفي حقيقة الإنسان، مسافرة في الزمن طولاً وعرضاً، ماضياً وحاضراً، بشيء من الرتابة في تقصّي الحقائق، والجمع بين ما هو تاريخي وما هو نفسي، كاشفة عن ميولاتها ورغباتها وعقدها وأحلامها، مواجهة العالم بزيف وكذب، بتزوير التاريخ وقلب الأدوار بين المنتصر والمنهزم، بالدخول في حالة هستيرية، منطقها الشك في الوجود الإلهي: "لماذا تبلونا بكلّ هذا البلاء؟ هل طلبنا منك الكثير؟ لماذا تستبدّ وتفهم وتتجبر، وأنت الرحمن الرحيم؟ قل لي لماذا تمنع خصومة فرحة الزهو والانتصار على أطلالنا؟"[2].

لقد أصبح الزمن النفسي هائماً بصاحبه، بل يشكّ في وجود الله الرؤوف الرحيم بعباده، وهي أدنى مرحلة وصلت إليها شخصيات الرواية، لأنّها عاشت أزمة وجودية حادّة، باتت أقرب منها إلى الإلحاد، وبخاصة في المقاطع التي صوّرت فيها الأحلام والكوابيس مكابدة النفس البشرية لما عاشته من قهر وظلم، مما جعل وعيها ملغى، ونفسيّتها مريضة في سياق التساؤل والاستنكار، وإلغاء الوعي والمنطق يساوى بين الإنسان والحيوان والجماد، ويتوقف عنده الزمن عن السير والحركة إلى السكون، فيكون الزمن وجودياً في بحثه عن جدلية الموت والحياة، كتساؤل (سليمة) عندما وجدت سحلية ميّتة في فناء البيت:

1- رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004م، ط02، ص380.

2- الرواية، ص341.

"عندما تموت السحلية يا جدّتي، هل تصعد إلى السماء؟ عندما تموت العقارب والسحالي، هل تذهب كالبشر إلى السماء؟ جدّتي، هل تذهب السحالي بعد الموت إلى الجنّة أو النار، وإن كان بعض البشر عقارب وسحالي؟"[1].

الأسئلة أفقدت (سليمة) إنسانيتها بسبب قسوة الآخر: "من الذي أمات الظبية؟ هل من أماتها إله؟ ما الذي يريده الله من الظبية؟ أليس الله ظالماً؟ من سرق منها الحياة؟ عقربة؟ أم شيء ما؟ كيف مات أبي يا جدتي؟"[2]. لكنّ إجابات وردود الجدّة على حفيدتها لم تكن مقنعة لها، وهي ترى كل شيء ينتهي إلى الزوال والموت، حتى الكتب والقراطيس التي تكتبها، جلّها حرقت، لتعيش عزلة روحية، وهي تعيش الموت النفسي البطيء، وخاصة أن ما بقي لها من الذكريات شيء رمزي، كاحتفاظ (عليّ) بمفتاح بيت والده، كما احتفظ الفلسطينيون بمفتاح بيوتهم بعد أن هُجّروا. إنها مفارقة الزمن الذي يعيد نفسه، على إيقاعات متوترة، قدّمت من خلالها (رضوى عاشور) لوحة فنيّة حافلة بكلّ ما هو فلسفي وتاريخي وديني وسياسي.

ولم تكتفِ الكاتبة عند هذا الحدّ، بل انتقلت من الزمن الوجودي إلى الزمن الأممي الإنساني، الذي يتجاوز الفلسفة الفردية وتعقيداتها، لترصد قضايا أكثر تعقيداً وأهمية في المجتمع الغرناطي مثل: الهوية، الانتماء، التراث، الجنس، الثورة، والعلاقة بين الأنا والآخر. أليست هذه القضايا هي ذاتها التي يعاني منها الإنسان العربي اليوم؟ كما لجأت الكاتبة إلى تقنية اليوميات أسوة برواية الغثيان لسارتر[3].

وما نستخلصه من زمن الرواية أنّ الكاتبة كسرت أفق توقّع المتلقّي بأن جعلته يعيش الأحداث لحظة بلحظة، عبر عنصر التشويق وبأساليب تقنية وفنية كالأحلام، الكوابيس، والرموز، والاسترجاعات، والاستباقات، من خلال الزمن النفسي والحوار الداخلي والخارجي،

1- الرواية، ص54.

2- الرواية، ص119.

3- رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر، ص279

وفي سياق وحدات زمنية لخّصت وأسرعت وأبطأت، فرضت تحكمها في الزمن، فلم تجعله زمناً تاريخياً ولا تخييلياً، بقدر ما جمعت بينهما، حتى الأمكنة أصبحت متزامنة، والأحداث الكاذبة جعلت الشخصيات تتأزّم نفسياً وتعيش اغتراباً وجودياً، متعايشة مع الواقع. ومنفصلة عنه.

3.بنية اللغة في الثلاثية:

تُكتب الرواية بكل اللغات، ووفق معايير كل ثقافة، لذلك نجدها تتبع مراحل تطوّر حياة الإنسان عبر الزمان والمكان، مدركةً عيوبه ونقائصه، وسلبياته وإيجابياته، أي الأنا الشاردة. لذلك نجد لغتها، أي الرواية، ذات بُعد إيديولوجي، وإن تعددت سياقاتها كأن تكون سياسية، تاريخية، اجتماعية، فلسفية أو علمية، متّبعةً عدة أساليب لغوية تجمع ما بين اللفظ والمعنى، والبيئة الأسلوبية ونوعها، متخطّيةً الطرح الكلاسيكي القائل بأن الرواية تُبنى لغويًا على أساس الحوار والسرد؛ "بل هي نظم لغات تسير إحداها الأخرى حواريًا، ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة"[1]؛ لهذا يميز بعض النقاد بين اللغة بحسب أهل العلوم، كلٌّ حسب تخصصه؛ فلغة الطبيب تختلف عن لغة الموسيقي، وتختلف عن لغة المؤرخ، ولغة العوام تختلف عن لغة المتعلمين. وتبقى لغة الرواية نظامًا لغويًا وإشاريًا دالًّا على علاقات كاشفة عن بنى بشرية في إطار اجتماعي معين، وهي الناطق الرسمي باسمه، أو ترجمان حاله، تعكس كل تفاصيل حياته، جيدها ورديئها. ولا يوجد جنس أدبي قادر على احتواء كل مظاهر الإبداع لدى الإنسان سوى الرواية، لأنها تجمع المسرح، والشعر، والأغنية، والتاريخ، والسياسة، لتكون جواز سفر للعبور إلى ثقافة أي شعب.

لتبقى جدلية الشكل والمضمون في الجنس الأدبي الإبداعي محل جدل ونقاش بين النقاد، فلكلٍّ أسلوبه وتقنيته في تقديم نصه. "إن الرواية هي الشكل الذي يخاطب به مجتمع ما نفسه، وهي الطريقة التي يحيا بها الفرد، ليكون مقبولًا في مجتمعه. ومن المهم جدًّا أن تتمتع

1- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، 1992م، ط01، ص34.

الرواية بجميع المستويات: الطبيعي، الواقعي، الخيالي، الوهمي، النفسي، الأخلاقي، ما دون النفسي، الشاعري، الجنسي، السياسي، والتجريبي"[1].

والجمع بين اللغة والغاية منها في الرواية يستوجب تعددًا في الخطاب والتقنية من قبل الكاتب، وكيفية تركيبه للعناصر، لتصبح سِماتٍ بصريةً تتراكم فيها الألفاظ والعبارات، والأفعال والحروف، فيُؤثَّث بها عالمه السردي في بناء الرواية، ليرصد حركات الشخصيات، وتمثّلات الزمن، وشكل الحدث فيها، وهنا تكون اللغة بنية دالة في الرواية وهي كذلك في هذه الرواية لاعتبارات تتعلق بالصياغة العامة للحدث التاريخي داخل محيط السرد.

وأخصّ ما نقف عنده في مستوى اللغة في (ثلاثية غرناطة) ل(رضوى عاشور) ما يلي:

أ. معجم الثلاثية (اللفظ والدلالة):

تزدحم أية رواية بالكثير من الأفعال والأسماء والحروف، وخاصة إذا تعلّق الأمر بعمليات الوصف للمشاهد المؤثرة، التي تعتمد الوصف المعنوي الذي تتعدد فيه الصفات للمصدر الواحد قصدا. والروائية (رضوى عاشور) حاولت تقديم هذا الوصف في شكل تصويري يعكس دقة وسلاسة المشاهد من خلال عدة زوايا إيديولوجية: تاريخية، دينية، فلسفية، سياسية، وهذا ما يُضفي على لغتها الجمالية السردية المطلوبة؛ كقولها على لسان (أبي إبراهيم): "قال الصحابة: آيا محمد! نحن سيفك القاطع، ورمحك الطائل، وحجارتك الكاسرة، وسهامك الجارحة، وأفراسك الجارية، وسنضرب ونضرب حتى نموت بين يديك"[2]. فهي تعدد صفات المحارب البطل: القاطع، الطائل، الكاسرة، الجارحة، الجارية، وما تعلّق بأسلحة الحرب لتشير إلى أن ما يحدث في الرواية من أحداث إنما هي الحرب على كل ما له علاقة بمحمد وقومه. وفي موضع آخر، ورد تعدد الأفعال الماضية ليعكس حركة تذكّر الماضي، أو اللحظات من عمر الإنسان التي كان فيها فتيًّا، وهذا ما يطلق عليه (محمد نجيب

1- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل للطبع، بيروت، 1985م، ص 560.

2- الرواية، ص97.

العمامي) ب"الترسيخ"، وهو استهلال المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أي تسمية موضوعه، وهو يربط – بفضلها – هذه العملية (الموضوع/العنوان) الذي هو اسم من أسماء اللغة، بما هو ثقافي، مشترك بين الوصف والموصوف له"[1] لذلك، يرد الموضوع متأخرًا عن وصفه، مثل: "أطعمه (أبو جعفر) وآواه وعلّمه أسرار الحرفة، درّبه على دباغة جلد الماعز وصباغته وإعداده، وعلّمه ترتيب أوراق المخطوط ولصق الغلاف، سمح له بالقيام بكافة المهام باستثناء مهمتين كان يفضل أن يقوم بهما بنفسه ويطلب منه متابعته لكي يتعلم: يَلْضِمُ الخيط في المخرز، وبدقة وبطء يمرر المخرز والخيط في كعب المخطوط مرة وثانية وثالثة ورابعة ذهابًا وإيابًا حتى يُحكم خياطته. ثم يترك له لصق الكعب في الغلاف ووضع الكتاب في المكبس"[2]. فترتيب الأفعال: أطعمه، آواه، علّمه... تعد واصفة لتطور الزمن الدال على حاضر الحرفي الماهر في صناعة الكتب؛ لذلك تشعّب الوصف في الأفعال إلى عناصر غير مباشرة تساعد في نحت المشهد الوصفي لعملية صناعة الكتب، بتعدد الأفعال الماضية وتجاوز دلالتها الحاضرة، فينكشف التلاحم بين زمنين متضادين: ماضٍ وحاضر، في حركات إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى؛ "كان سعيد ينقل عينيه في أرجاء المكان يتأمله، وكان قد دلف من بوابة خشبية عبر ممّر إلى فناء مربع مكشوف، يتوسطه بناء حجري من طابقين، ومحيط بالفناء من جهات ثلاث مشرفيات تحمل أعمدة عقودها، وسقف رواقها شرفة خشبية ممتدة بامتداد أضلاع ثلاثة من الأضلاع الأربعة للطابق الثاني. إلى اليمين الداخل مباشرة حظيرة واسعة للدواب عالٍ سقفها وتقطعها المزواد والمساقي، وإلى يساره درج حجري يقود إلى الشرفة الخشبية، التي تفتح عليها أبواب غرف النزلاء. لما فُتح الباب كان يفضي إلى غرفة مستطيلة لتنتهي مقوسة"[3].

1- محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديد، 2005م، ط01، ص 116.

2- الرواية، ص09.

3- الرواية، ص37.

كما جانست الكاتبة بين أفعال الحرفة المفردة والأفعال المركبة بصيغة جمل تامة، وذلك في سياق متناغم، عندما أوردت جملًا مثل صناعة الفطائر والحلويات من طرف النسوة اللاتي حضرن عرس (سعد) ابن (سليمة): "وكانت أم جعفر وأم حسن وامرأة ثالثة من القريبات قد انهمكن منذ الفجر في نخل الطحين وعجنه وتخميره وتقريصه، ثم قليه في ثلاث قلايات نحاسية لم تُرفع عن كانون النار منذ مطلع النهار حتى العصر، يغلي الزيت فيها حتى تستوي الفطائر، فترفع منها وتصفى، في حين تستقر في زيتها المقدوح فطائر وغيرها"[1]. فأدوات الفعل التي تدخل في صناعة الفطائر فهي: الغربلة، الطحين، الماء، الزيت، الملح... وهذا يكشف عن عملية إعداد الفطائر، وحذف أي عنصر منها يؤدي إلى الإخلال بها، كما هو الحال في إعداد أي أكلة من الدقيق. والوصف عن طريق الفعل لا يقوم على ما هو مادي فقط، بل يتعلّق أيضًا بما هو معنوي، كوصف منظر طبيعي، أو حديث نفسي يعبر عن لحظة تأمل في الحياة؛ " التلال في الصيف تقيم أعراسها، تنتشر على الملا أخضرها العميم، تدغدغه زهور البر بعطورها وألوانها؛ وبينها شقائق النعمان تفوقها بهاء وفجرًا بأحمرها الكياد. صيف (غرناطة) عروق زيتون تحمل، ومشمس مغنّاج يلوح ويخفى بين خضرة الأوراق، ورمان كتوم يجمع حلاوته على مهل قبل أن ينفرط بين أيدي آكليه، وتعريشات دوال، وأشجار جوز ولوز وكستناء تظلّل الطرقات، وماء دافق يتحدر من قمم الجبال مقبلًا على الوديان ضاحكًا ومكركرا"[2]. وهنا تراكم الكاتبة الأفعال: يقيم، تنشر، تدغدغه، تحمل، ينفرط... المضارعة، وغايتها تأكيد وقوع الشيء، وهي تعكس حركة الطبيعة في تجاوبها مع الإنسان، وجعله يشعر بالأمان والاستقرار بين أحضانها، لترسّخ موضوع ومشهد الصيف المسمى في كل عنصر من عناصر لوحته (التلال، الزهور، الأشجار، الماء...) وصفاتها (خضراء، عطرة، تُظلّل الطرقات، دافئ...)، وهي عملية تُزيل الموصوف بفعله في المكان المناسب له، على شكل مقاطع استعارية من قبيل" *التلال تقيم أعراسها، الماء ضاحكًا...*".

1- الرواية، ص76.

2- الرواية، ص 44.

هذه الأفعال وغيرها خدمت أهداف حبكة الرواية بشكل جيد، حيث صوّرت الكاتبة (رضوى عاشور) خبايا شخصياتها بتعدد الأفعال وكثرتها، وبمعانٍ متقاربة ومترادفة، على نحو إيقاعي، بهدف إبراز مدى استعداد (سليمة)، أو (علي)، أو حتى (القس) لفعل أي شيء مستحيل في سبيل تحقيق غاياتهم؛ وإذا جمعنا الأفعال ذات الصفات المتقاربة وجدناها كثيرة وحاضرة بدلالة الترادف، وكل فعل يتبعه ما يدل على مرحلة تالية له "كانت (مريمة) متربعة تصف الكعك الذي عجنته وكوّرته على غربالها الكبير. قامت وفتحت باب التنور، ونقلت كعكها إلى النار الموقدة فيه، وأغلقته"[1].

ومن العناصر اللغوية ذات المعنى البليغ، تقنية التدريج في إيصال المعلومة، وذلك بغرض الشرح والتوضيح، أو التقليل من هولٍ الصدمة، أو تهدئة عاطفة وطموح كبيرين. "كانت لها قسمات منحوتة واضحة، وجه أسمر يميل إلى الاستدارة، وجبين واسع، وعينان سوداوان تميزهما سحبة في الجانبين ملحوظة، وأنف كبير، وشفتان ممتلئتان، وشعر أملس طويل يلمع سواده التماعًا في ضوء الشمس"[2]. وبهذا يمكن الاطمئنان إلى أن اللغة بشقيها النحوي والصرفي مثلت بنية دالة مهمة في الرواية خاصة كونها لغة العرب ولغة القرآن في إلماح إلى أن تاريخ السقوط يجب أن يكتب بلغة قومه.

ب. لغة الوصف والتصوير في الثلاثية:

ورد الوصف في الثلاثية ملتبسًا بالسرد لكثافة الأحداث التاريخية والسياسية ولتداخل الأزمة بينهما، ولهذا يمكن أن نعده بنية رافدة للمعطى اللغوي، لأن فقراته تعتمد أساسا على تفعيل اللغة بألفاظها ومترادفاتها وكل ما يجعلها بناء متراصا ذا قيمة معنوية وتعبيرية، لذلك عجّلت الروائية بالجمل الإنشائية لترسم لنا مشهدًا حيًّا ملؤه الخيال والأمكنة والشخصيات البطلة، التي تقوم كل واحدة منها بدور لا يقل أهمية عن شخصية أخرى، كدور (مريمة)

1- الرواية، ص 266.

2- الرواية، ص205.

البطولي حين سعت لحماية أسرتها: "وبقيت (مريمة) مستيقظة بجواره حتى سمعت صياح الديك، قامت... تصف الكعك الذي عجنته"[1].

تحاول (رضوى عاشور) التعبير عمّا يخالج نفوس شخصياتها على لسان راوٍ عليم، مكثرَةً من أفعال الوصف والصفات معًا، وهذا يدل على سعة اطلاعها وثراء معجمها اللغوي الذي أجادت توظيفه في روايتها. وحضور الراوي العليم من خلال تقنيته "الرؤية من الخلف" كشف ملامح الشخصيات ونطق بألسنتهم: "حدقت فيه وارتفعت عيناها من قدميه الحافيتين إلى ساقيه المتهدلتين، إلى الجذع النحيل العاري، إلى الكتفين الصغيرتين، إلى الرأس الماثل وتاج الشوك يكلله. حدقت في الضلوع نافرة من قفص الصدر، وفي العيون مسبلة في ألم مستكين، في الذراعين ممدودتين على خشبة الصليب، توقفت عيناها عند الكف ثم الكف والمسمار، في كلٍّ منهما يثقب ويثبت لحم الإنسان إلى صليب محنته. عادت تتطلع إلى الوجه، كان حزينًا وبائسًا يرهقه العذاب، ولا يفصح إلا برأس يميل قليلًا كأنه لا يميل. قامت (مريمة) وخطت إليه خطوتين، وجثت على ركبتيها، ومدّت يديها تلامس القدمين الحافيتين. بدا لها أنها ستطلب شفاعته، ولكنها عندما اقتربت منه ولمسته، فاض قلبها وتمتمت: ﴿**والسلام عليّ يوم وُلدتُ ويوم أموت ويوم أُبعث حيًّا. ذلك عيسى ابن مريم، قول الحق الذي فيه يمترون**﴾.(سورة مريم – الآية 33) كانت ذراعاه الممدودتان على الصليب جناحين ينشرهما عليها محبة ورحمة"[2].

وإن كانت النسوة تقمن بإعداد الأفراح والولائم وبكل الأعمال المنزلية بإتقان كبير، فإن الرجال كذلك أتقنوا حرفهم: " أشعل الحدادون نارهم وانهمكوا في العمل..."[3]، بل وتعليم أسرار حرفهم لمن يطلب ذلك، كتعليم (أبي جعفر) الشاب (نعيم) حرفة صناعة الكتب: "مدّ (أبو جعفر) يده وأطبقت كفّه الكبيرة على يد الصغير الذي تبعه بفتح ساقيه على اتساعهما ليواكب خطوته. أطعمه (أبو جعفر) وآواه وعلّمه أسرار الحرفة، درّبه على دباغة جلد الماعز، لَهَب القيام بكافة المهام باستثناء مهمتين كان يفضّل أن يقوم بهما بنفسه، ويطلب

1- الرواية، ص266.

2- الرواية، ص 161.

3- الرواية، ص141.

منه متابعته لكي يتعلّم: يلضم الخيط في المخرز، وبدقة وبطء، يمرر المخرز والخيط في كعب المخطوط مرة وثانية وثالثة ورابعة، ذهابًا وإيابًا حتى يُحكم خياطته. ثم يترك له لصق الكعب في الغلاف، ووضع الكتاب في المكبس، وبعد أيام، عندما يخرج الكتاب من المكبس، يقوم (أبو جعفر) بكتابة العنوان واسم المؤلف واسم المالك بماء الذهب أو بغيره حسب الطلب، ثم يزين الغلاف ويزخرفه "[1]؛ هنا وضحت الكاتبة تراتبية الأفعال في تعلم حرفة صناعة الكتب، مع تراتبية أفعال الكرم والجود للصانع الحرفي، حتى يتمكن متعلّم الحرفة من إتقانها على وجه حسن (أطعمه، علّمه، لصق، درّبه...)، بل تذهب إلى تكثيف الوصف للأمكنة حتى تُنعشها في ذهن المتلقي، وتُعطيها طابع الإنسانية وروح الحدث: "يحدّق عليّ في موج البحر، يعلو ثم يهبط، ويدنو ليلامس الأرض في رفق لحظة اللقاء. تشرد عيناه في المدى. البحر واسع ولكن سواحله تتصل، الأمواج فيه هنا، وناحية القدس هناك. لا حاجز، لا حدود، لا قيود. لو أن هذا البحر كنهر حدَرَه لنادى بالصوت فسمعوه على الضفة الأخرى في مصر والمغرب والشام. الطيور أيضًا كموج البحر، تذهب من مكان إلى مكان. تطلّع إلى النوارس، ثم تحسّس العصافير المشطوفة في خشب صندوقه، يحملها معه ساعة الرحيل، ولكن صندوق (مريمة) باقٍ هناك في البيازين، مغلق على الكتب، مطمور في بستانها، مستقر تحت التراب لا يطوله مرسوم. صندوق (مريمة) من خشب الزيتون، ولونه زيتوني جميل يحمل نقش غصون وزهور وعصافير، كل عصفورين متقابلان متلامسان، إلف وإلفه كزوج الحمام. هل تسري عصافير (مريمة) إليها في قبرها البعيد لتؤنسها، وتنقل لها كالحمام الزاجل رسائل أحبابها؟[2].

إن جودة الوصف عند (رضوى عاشور) جعلتنا ننساق نحو قراءة تعابيرها دون ملل أو كلل، لأنها جسّدت المحسوس بالملموس، كل وصف وجزئية كانت نابضة بالحياة، فالصندوق الخشبي المزيّن بالأزهار والعصافير بدا تحية عاشت لحظات فرح وسعادة

1- الرواية، ص09.

2- الرواية، ص500-501.

(مريمة)، حتى البحر بأمواجه المتلاحمة من المحيط إلى الخليج كان تناقله للأخبار والأحزان. عاشت (مريمة) حتى لحظات رجائها الأخيرة وتراها تعبر عنها بكل صدق.

فقد أبدعت في رسم لوحات فنية نابضة بألوان الحياة الممتعة، كقولها: "كل الأرض سبع طبقات كتلْكَ التي في السماء... عرش من الألوان، العصافير تدفعه دفعًا إلى الأمام، تشدو وتغرّد، جسدها شاجٍ ووجهها رخام، الأرض الفسيفساء، الألوان تزقزق، رائحة الخزامى، رأسها عصفور الجنة، طير من طيور القطى يغرغر"[1] ص501 كلها ألفاظ استلمتها من قاموس الطبيعة لتزيّن بها سرديّتها التاريخية هذه، فقارنت بين (الأندلس) والقدس في قداستهما وفي سياقهما، وهذا يدل على استمرارية زمن الماضي بالحاضر والمستقبل، لتصبح مقاطعها السردية تصويرية ذات بعد فلسفي وروحي، ناهيك عن صيغة الأخبار، وكلها رؤى وفلسفات إنشائية عاشها المعلم الأندلسي بالأمس البعيد، ويعيشها المعلم الفلسطيني اليوم. لذلك، تصويرها الدقيق، الداخلي والخارجي، جعل من ثلاثيتها تنفتح على عدة سياقات تاريخية وسياسية واجتماعية ونفسية، تؤهّلها لأن تكون من أجود الروايات العربية التي جسّدت حياة (الأندلس) عقب سقوطها.

أما عن التصوير في الرواية فهو "في الحقيقة ما هو إلا تلك العملية التي تتولى رفع العناصر القصصية إلى حاسة التلقي، بما فيها من ترابطات تلتقي بالسمع والبصر والشم والذوق واللمس، لأن في التصوير من القدرة السحرية التي تجعل اللغة قادرة على توصيل هذه المحسوسات توصيلًا يكاد يكون حقيقيًا"[2]. ويتضح مما تقدم ذكره أن سلاسة البناء اللغوي وصفا وتصويرا ومعجما ونحوا وصرفا لدى الكاتبة (رضوى عاشور) كان يخضع لإملاءات أيديولوجية تشبعت بها طيلة فترة حياتها الأكاديمية والخاصة، وهي هنا أيديولوجيا تعلقت بطبيعة التاريخ الذي تنقله عبر سرديتها الثلاثية وفق رؤية تخصها، ومعروف أنها

---

[1] – الرواية، ص501.

2– الحبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ط01، ص216.

حملت القضايا الإنسانية على عاتقها وألبستها لبوس التاريخ الحقيقي بدلالات ورموز كشفت عن مستوى عالٍ من الدربة التقنية في كتابة الرواية.

فهي تشي بالفكر الثوري العروبي، والنهج الاشتراكي الذي بثّ في روحها فكرة الشمول في طلب التحرير، لذلك قاربت ما حدث بالأمس في (الأندلس) وما يحدث اليوم في (فلسطين)، ولعل بعض الرموز التاريخية والسياسية العربية الواردة بهذه الرواية يُفضي إلى أن التاريخ يعيد نفسه: (جمال عبد الناصر، جعفر المنصور، السيدة مريم)، ولكن بألوان وأشكال مختلفة.

وفي سياق الدراسة البنيوية التكوينية اشتغلنا على البنيات المركزية في الثلاثية انطلاقا من رؤية الكاتبة للحدث الجماعي الذي يتزيا بالحركة الفردية فكشفنا عن البنيات الدالة للنص، وعن المعنى الضمني الذي ينم عن وعي جماعي يكتنزه هذا النص، إنه وعي منفتح على عدة بنى اجتماعية وتاريخية وسياسية، يبن رؤية معينة للعالم تبدت من العلاقة بين أجزاء النص أو بما أسماه (لوسيان غولدمان): التجانس والانسجام والوحدة في النص، والتي تفضح مدى تلاحم رؤية العالم لموضوع ما عند فئة معينة من خلال دراسات مستويات البنى الدالة في السرد، وعلى عدة مستويات في النص أهمها: مستوى المكان والزمان واللغة التي أنتج فيها النص الإبداعي.

وقد وجدنا أن المكان كان المتعدد هندسيا والمختلف دلالته شعوريا، وأن الزمان كان ذلك المتسارع والمتباطئ على مستوى الحكي، والمتزامن على مستوى الكتابة والقراءة ما بين الكاتبة والمتلقي.

وفي (ثلاثية غرناطة) ل(رضوى عاشور) أيضا من خلال ما وصلنا إليه في هذا الفصل من البحث، بدا النص السردي متحولا في كل الاتجاهات يعيش اللحظة كما يعيش التاريخ على مستوى دلالة اللفظ والمعنى والوصف والتصوير، فكان البناء السردي وفق رؤية مؤسسة على مبدأ الرفض لما يقدمه الواقع المعيش، هذا الواقع الذي لم يعد قائما على

استيعاب القدرات العقلية الفردية بل لازال متمركزا حول القدرات الجماعية وما تنتجه من خطابات ومواقف.

ثالثا: البنايات الدالة والإحالة على الوعي:

ذكرنا آنفا في بداية هذا الفصل تداعيات بناء الزمان والمكان في (ثلاثية غرناطة)، وكيفية بناء دلالته في مسار سرد الثلاثية، وسوف يكون لنا تفصيل حول علاقة البنيات الدالة بأشكال الوعي في الرواية، ولأننا أشرنا نسبيا إلى تلك العلاقة بالنسبة إلى بنية اللغة سوف نقوم في هذا الجزء بالتعرض إلى بنيتي المكان والزمان من وجهة نظر التاريخ، وكيفية تشكيلها للوعي الجمعي والفردي لدى العربي، وهذه الأماكن غالبًا ما تكون واقعية، سُجِّلت أحداثها، وحفظتها كتب التاريخ دليلًا على وقوعها، واستقرأ الحدث التاريخي أبعادها لبناء أفضية استدعت صراعًا تسيره شخصيات، ونسقًا استشرافيًّا من طرف الكاتبة، قاربت فيه ما يحدث اليوم بالعربي والفلسطيني بما حدث بالأمس في (الأندلس)، حيث عرضت مشهد سقوط (غرناطة) بشيء من الألم، "ولعل الجريح يستفيق ويصرّح معلنًا تمرّده وثورته على الوجع، وذلك عبر استعراض أعمال محاكم التفتيش وفضائح الإسبان في غرناطة، صارخة بأن يعيد التاريخ نفسه بالعراق نتيجة التواجد الأمريكي على أرضه، فقد استحضرت أحزانًا قديمة، أو أثارت أوجاعًا حاضرة، فأرادت التعبير بذلك الكاتبة عن الماضي في الحاضر لإثبات الاستمرارية ومحاولة فهم الواقع المعيش"[1].. ويبدو الفعل الكتابي عند (رضوى عاشور) محملًا بهموم المثقف العربي، المحب والمدافع عن أرضه، لذلك سعت لاسترجاع التاريخ المغتصب تمثيلًا لأيديولوجية الجماعة المقهورة تاريخيا وإنسانيا، التي من دون شك توضح مستوى الوعي الذي وصلنا إليه اليوم في طرح قضايا الوجودية، كأن الجمع في لحظة فارقة بين البعد الثقافي الديني الغربي والبعد التاريخي الفلسفي والواقعي من جهة

[1]– خلود ابراهيم جراد، تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات (رضوى عاشور)، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية، وآدابها، جامعة الشرق الأوسط، 2013–2014، ص.95

أخرى، مثل لحظة واصفة لمشهد سقوط (غرناطة)؛ إذ تقول: "لم يكن المؤذّن قد أذّن لصلاة الفجر بعد، ولا ديك الجارة صاح صياحه المتكرّر، عندما انطلق حارس من حراس الحمراء الذين أُنهيت خدماتهم يركض في الطرقات، صائحًا بكلمات غير مترابطة، بعضها مفهوم وبعضها الآخر غامض. كان الصوت الموتور العالي يقول، من بين ما يقول، إن جنود الروم يدخلون الحمراء اليوم ويتسلّمون مفاتيحها"..."[1] .

1. بنية المكان الواقعي والوعي بالتاريخ:

يُعدّ الفضاء الروائي من أهمّ المكوّنات البنيوية التي تنهض عليها السردية الحديثة؛ إذ لم يعد يُتعامل معه بوصفه خلفية جامدة للأحداث، أو كمسرح محايد تتحرك فيه الشخصيات، بل بات يُعدّ عنصرًا أساسيًّا في تشكيل المعنى السردي وتوليد الدلالات.

وقبل التطرق إلى بنية المكان بوصفه وعيا أيديولوجيا، نلفت الانتباه إلى أنه يمكننا تصنيف ثلاثية (رضوى عاشور) ضمن ما يُعرف بأدب المقاومة الثقافية؛ إذ إن كتابتها تحمل أيديولوجيا الاحتجاج الثقافيّ على الأوضاع العربية، على القمع التاريخي وعلى السلطات المتعاقبة على أحوال العرب والمسلمين، ويحتل المكان في سردياتها موقعًا محوريًّا في تمثيله للصراع بين القمع والهوية، بين الاستلاب والاحتفاظ بالذات الجمعية، لذلك فإن فهم بنية المكان وما يتعلق به في السرد ضروري لفهم الدينامية السردية والرمزية التي تنظم النص، ومنها يمكننا الكشف عن الدور الذي يلعبه المكان في الوعي بالبناء الروائي وبموضوعه.

2.بنية المكان الواقعي بين التوثيق والتخييل:

إن المرجعية التاريخية التي تنطلق منها الرواية تحتم حضور أماكن واقعية ذات أبعاد تاريخية، معزّزة بتفاصيلها المعمارية والاجتماعية، لتكون شاهدًا على ماضٍ حضاري غابر، تمّ تفكيكه ليُعاد بناؤه من جديد، استنادًا إلى رؤية المبدع، الذي سيمنح بعدًا رمزيًّا جديدًا لهذه

[1] – الرواية، ص21

الأمكنة، يتجاوز بُعدها المادي، محوِّلًا إيّاها إلى معادل موضوعي للهوية الجمعية؛ ف(جامع قرطبة، وساحة السوق، والبيوت العتيقة، وحي البيازين، وبرج الحمراء...) أمكنة واقعية ذات مرجعية تاريخية وثقافية، وهي موثّقة، تحتفظ بأسمائها الأصلية وصفاتها التاريخية، غير ان الكاتبة قدمتها من خلال وعي تاريخي بقيمتها الدينية الإسلامية والعربية على وجه التحديد، لذلك فإن أحداث السقوط كما سنوضح لاحقا تبين قهر التحول الذي طال المكان الأندلسي فحوله إلى مكان إسباني؛ وذلك لم يكن من باب التغيير اللغوي فحسب، بل هو مأساة تنصير بعد الإسلام، وإعجام بعد عروبة، وذل بعد ملك، وقهر بعد عزة.

وفي الثلاثية، يشكّل حضور هذه الأماكن نوعًا من التوثيق الثقافي، وركيزة تمنح السرد مصداقيته، لكنها تتجاوز الجانب التسجيلي لتغدو علامات رمزية في معمار الرواية، لتكون بمثابة شهادة مكانية على زمن التحوّل القسري والسلطة القشتالية. وتتمثل أهمية هذه الأمكنة في أنها ليست مجرّد مواقع جغرافية، بل رموزًا محمّلة بالذاكرة الجمعية، يتداعى حضورها داخل النص لإعادة تأريخ الغائب وتوثيق المسكوت عنه.

فالجامع في الرواية، مثلًا، ليس مجرد مكان عبادة، بل يُفهم على أنه موضع مقاومة وملاذا لحماية العلم واللغة، مما يجعله مجالًا للصراع الدلالي مع الكنيسة التي تحلّ محله لاحقًا. فيما تتحول الأسواق من أماكن تفاعل مدني إلى مواقع رقابة بوليسية، وهو ما يعكس تحوّل البنية الاجتماعية للمكان.

3.بنية المكان المفتوح بوصفه مجالًا للمقاومة:

إن الأماكن في الثلاثية تنقسم إلى قسمين: الأماكن المفتوحة، والأماكن المغلقة. ويؤدي كل من النوعين دلالات وعي قائم يقصد من العمل السردي؛ فالأماكن المفتوحة، مثل (الأسواق، والطرقات، والجبال، والحمامات العامة، والمساجد...) أماكن/ فضاءات ديناميكية تتيح للشخصيات إمكانات للحركة والتفاعل والتمرد. فالسوق ليس فقط مكانًا للتجارة، بل رمزًا للحياة اليومية التي تُصرّ على الاستمرار رغم القمع. والجبال، كما في مشاهد الهروب أو

التلاقي السري، تمثل فضاءً بديلًا للمجتمع ومعادلًا دلاليًّا للمقاومة؛ ويجب الوعي بأنها تحمل دلالات التمرّد واستعادة الحرية والكرامة.

إن الرواية تعتمد على هذه الفضاءات المفتوحة من أجل نقل دلالات الحركة والتواصل والمواجهة، ويمكننا تمثيل بعض من الأماكن الواردة في الرواية، مع دلالات الوعي الكامن بها، ووظيفتها السردية، على سبيل الاستشهاد كما يلي:

المكان	شكل الوعي	الوظيفة السردية
الجامع	الهوية الإسلامية والعلم والدين.	مكان للعبادة والتعليم، تُلقى فيه الدروس ويجتمع فيه الناس.
السوق	الحياة اليومية، والحركة الاقتصادية، والتواصل بين الناس.	مكان للتبادل التجاري والتقاء الناس.
الحمام	النقاء، والتجدد، والتقاليد الاجتماعية.	مكان عام للاستحمام والالتقاء الاجتماعي، بين الشخصيات.
الطرقات والأزقة	تمثّل الحياة الاجتماعية والرقابة المفروضة من قبل السلطات.	تظهر من خلالها حركة الشخصيات، والمراقبة، والاختباء أحيانًا.
الريف والبساتين	الحرية، والصفاء، والعودة إلى الطبيعة بعيدًا عن القمع في المدينة.	مكان يلجأ إليه بعض الشخصيات للراحة أو الهرب من المدينة.
الاحتفالات	الفرح، والهوية الثقافية، ومقاومة الحزن والاضطهاد	فضاء مكشوف يُقام فيه الرقص

الشعبية	**بالتمسك بالعادات.**	**والغناء والتفاعل بين الناس.**

الوظيفة السردية الدلالة الرمزية المكان مكان للعبادة والتعليم، تُلقى فيه الدروس ويجتمع فيه الناس رمز للهوية الإسلامية، والعلم، والدين الجامع مكان للتبادل التجاري والتقاء الناس، يدل على الحياة اليومية، والحركة الاقتصادية، والتواصل بين الناس، السوق مكان عام للاستحمام والالتقاء الاجتماعي بين الشخصيات، يرمز للنقاء، والتجدد، والتقاليد الاجتماعية، الحمام تظهر من خلاله حركة الشخصيات، والمراقبة، والاختباء أحيانًا، تمثّل الحياة الاجتماعية والرقابة المفروضة من قبل السلطات، الطرقات والأزقة مكان يلجأ إليه بعض الشخصيات للراحة أو الهرب من المدينة، يرمز للحرية، والصفاء، والعودة إلى الطبيعة بعيدًا عن القمع في المدينة. الريف والبساتين فضاء مكشوف يُقام فيه الرقص والغناء والتفاعل بين الناس. يدل على الفرح، والهوية الثقافية، ومقاومة الحزن والاضطهاد بالتمسك بالعادات. الاحتفالات الشعبية.

يُعدّ المكان المفتوح أحد أهم محاور البناء السردي في الرواية، نظرًا لما ينطوي عليه من إمكانيات رمزية للتعبير عن الحرية، والحركة، والتحوّل. وهو مكان لا تحدّه الجدران، بل يمتد في الأفق كإمكانية دائمة للتجاوز والرفض، مهما بدا الواقع مغلقًا، كما تُسهم هذه الأماكن بوصفها أبنية دالة في الرواية في بناء ما يمكن تسميته بـ"جغرافيا الأمل"، إذ تُبقي على إمكان الفعل والمبادرة، وتؤسس لمساحات من الانعتاق المؤقت، رغم طغيان الحصار.

4. المكان المغلق بوصفه وعيا بالقمع:

في مقابل الأماكن المفتوحة، نجد الأماكن المغلقة (السجون، البيوت، الغرف الداخلية، القلاع...) تؤطِّر تجارب الألم، القهر، والتأمُّل. الغرف المغلقة، لا سيما غرف النساء، تعكس حالات الانطواء القسري، والعزلة المزدوجة: الاجتماعية والنفسية. بينما تُحيل السجون والقلاع إلى فضاءات السلطة والهيمنة.

إذ إن الانغلاق المكاني يرتبط بأشكال السيطرة والطقس، وهو ما ينسجم مع تصوير (رضوى عاشور) للسجن كمكان مفرغ من الزمن، تتجلى فيه سلب الهوية والكرامة. فالسجن تمثيل لذروة القهر وسلب الإرادة، كما أن الكنيسة المحوَّلة عن المسجد رمز لطمس الهوية الروحية والسياسية، ويتحوّل البيت العائلي – رغم حميميته – إلى شاهد على الانهيار التدريجي للذات. فالأمكنة المغلقة في الرواية وعي قائم، في مجملها، بحالات الانكفاء والانكسار، ويمكننا التمثيل لبعضها كما يلي:

المكان	الدلالة الرمزية	الوظيفة السردية
البيوت (منزل أبي جعفر، بيت أم حسن... إلخ)	يرمز للخصوصية، والأمان الزائف، والانغلاق النفسي.	فضاء خاص تلجأ إليه الشخصيات للاختباء أو التخطيط أو الحزن.
السجون	رمز للقمع، وسلب الحرية، وتحطيم الكرامة الإنسانية.	مكان يُحتجز فيه الثوار أو من يُتهمون بمخالفة السلطة.
غرف النساء / الحريم	تمثّل العزلة الاجتماعية، وتقييد دور المرأة، وأحيانًا رمزًا للحماية.	مساحات مغلقة داخل المنازل خاصة بالنساء.
الدكاكين	تدل على ضيق الواقع، والمقاومة الفردية ضمن إمكانيات محدودة.	أماكن صغيرة تُستخدم للعمل أو اللقاءات السرية.
القلاع / الأبراج	تشير إلى الهيمنة، أو آخر رمق من التمرد قبل السقوط، كما في "برج الحمراء."	أماكن محصنة، غالبًا ما تكون مقرًا للسلطة أو آخر معاقل الدفاع.
كنيسةسلفادور	يدل على طمس الهوية،	مكان مقدس للسلطة القشتالية بعد

التي كانت مسجدا والإذلال، والتحول القسري، كما تحويله من مسجد إلى كنيسة. يحمل دلالة الخيانة والخذلان كما في حالة "حامد الثغري."

الوظيفة السردية والدلالة الرمزية للمكان، فضاء خاص تلجأ إليه الشخصيات للاختباء أو التخطيط أو الحزن، يرمز للخصوصية، والأمان الزائف، والانغلاق النفسي، البيوت (منزل أبي جعفر، بيت أم حسن... إلخ) مكان يُحتجز فيه الثوار أو من يُتَّهَمون بمخالفة السلطة. رمز للقمع، وسلب الحرية، وتحطيم الكرامة الإنسانية، السجون مساحات مغلقة داخل المنازل، خاصة بالنساء. تمثّل العزلة الاجتماعية، وتقييد دور المرأة، وأحيانًا رمزًا للحماية. غرف النساء / الحريم أماكن صغيرة تُستخدم للعمل أو اللقاءات السرية. تدل على ضيق الواقع، والمقاومة الفردية ضمن إمكانيات محدودة. الدكاكين أماكن محصَّنة، غالبًا ما تكون مقرًا للسلطة أو آخر معاقل الدفاع. تشير إلى الهيمنة، أو آخر رمق من التمرد قبل السقوط، كما في "برج الحمراء". القلاع / الأبراج مكان مقدس للسلطة القشتالية بعد تحويله من مسجد إلى كنيسة. يدل على طمس الهوية، والإذلال، والتحول القسري، كما يحمل دلالة الخيانة والخذلان، كما في حالة (حامد الثغري/كنيسة سلفادور) التي كانت مسجدًا.

على الضد من المكان المفتوح، يتمثّل المكان المغلق بوصفه انعكاسًا لحالة الانكفاء والاغتراب. إنه ليس مجرد مكان مادي، بل بنية وعي بالعزلة والقمع الذاتي تحاصر الفرد داخل حدود النفس والجدران.

هذه الأماكن المغلقة تُسهم في تعميق الحالة النفسية للشخصيات، إذ تتكثف فيها مشاعر التوتر، وتُبنى على أرضيتها تحولات الشخصية وانكساراتها الوجودية.

5. التوازي البنيوي بين الأمكنة وأشكال الوعي:

يمكن قراءة العلاقة بين المكان المفتوح والمغلق في الرواية بوصفها علاقة توتر سردي، تُظهر تحولات الشخصية والمجتمع. فكل انتقال من مكان مغلق إلى مكان مفتوح (أو العكس) يشير إلى تحول دلالي: من الحصار إلى الانعتاق أو من الحلم إلى الخيبة.

تُسهم هذه الدينامية المكانية في تعزيز البنية السردية الدالة من جهة، وتعزز أشكال الوعي المتعدد من جهة أخرى؛ حيث تعمل على تسريع الإيقاع أو إبطائه، وتوفير لحظات التوتر أو السكون.

تقوم الرواية على بنية ثنائية تستند إلى التوتر بين المكان المفتوح والمغلق، مما يخلق دينامية سردية تُوازي التحولات النفسية والاجتماعية في شخصيات الرواية. يمكن تمثيل هذا التوازي كما يلي:

وجه المقارنة	الأماكن المغلقة	الأماكن المفتوحة
الحرية والحركة	تقيّد الشخصيات وتمنعها من الفعل أو القرار، مثل السجون والمنازل والغرف الضيقة.	تعطي الشخصيات حرية نسبية في التنقل والتعبير، مثل الأسواق والطرقات والجبال.
رمزية الفضاء	ترمز إلى الحصار والقمع والانغلاق النفسي والاجتماعي.	ترمز إلى الانطلاق والمقاومة والتحول (مثل مشهد الهروب عبر الجبل أو في السوق)
العلاقة بالسلطة	تمثل الخضوع أو الهروب من المواجهة، أو حتى الانهيار الداخلي أمام الضغط الخارجي.	غالبًا ما تمثل مواجهة مباشرة مع السلطة (المحاكم، ساحات الإعدام، الجبال المراقبة)

بناء الشخصية	**تُظهر الشخصية في لحظات التأمل، الألم، أو اتخاذ القرار داخليًا، مثل مشهد أم جعفر في البيت.**	**تُظهر الشخصية في أقصى حالاتها من الجرأة أو الانكسار علنًا، كالخروج إلى الساحة أو المقاومة.**
الدلالة النفسية	**تدفع إلى الانطواء أو الحزن، وتُظهر أثر الهزيمة الداخلية.**	**تدعو إلى الأمل أو الرغبة في التغيير رغم الألم.**
دور المكان في السرد	**إبطاء السرد للتأمل أو نقل تفاصيل التحول النفسي والاجتماعي.**	**تسريع وتيرة الأحداث، خاصة في فصول الهروب أو الثورة.**

فمن خلال المقارنة بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة نجد أنها تعطي الشخصيات حرية نسبية في التنقل والتعبير، مثل (الأسواق، والطرقات، والجبال) أو تقيّد الشخصيات وتمنعها من الفعل أو القرار، مثل (السجون، والمنازل، والغرف الضيقة؛ وهنا يبدو الوعي بالحرية والحركة، ثم الوعي بالمقاومة والتحول (مثل مشهد الهروب عبر الجبل أو في السوق// الحصار، والقمع، والانغلاق النفسي والاجتماعي).

غالبا تمثل رمزية المكان الوعي بالواقع وبالمصير من خلال ما يحدث في تلك الأمكنة تحديدا، مثل: المواجهة المباشرة مع السلطة في المحاكم، ساحات الإعدام، الجبال. أو المراقبةالذاتية لأشكال التحول في الوعي الداخلي للشخصيات، مثّل: الخضوع أو الهروب من المواجهة، أو حتى الانهيار الداخلي أمام الضغط الخارجي.

وعي الشخصيات داخل الأماكن التي تتواجد فيها يتحدد بمدى القدرة على استيعاب المكان نفسه؛ ففي المحكمة مثلا تظهر الشخصية في أقصى حالاتها من الجرأة أو الانكسار علنًا، الخروج إلى الساحة أو المقاومة يظهر الشخصية في لحظات التأمل، والألم، أو اتخاذ القرار داخليًا، في البيت تظهر الشخصية مائلة إلى الانطواء أو الحزن، وتُظهر أثر الهزيمة الداخلية فالدلالة النفسية تمثل شكل الوعي لدى الشخصيات، كما تسرع وتيرة الأحداث،

خاصة في فصول الهروب أو الثورةو إبطاء السرد للتأمل أو نقل تفاصيل التحول النفسي والاجتماعي تبين حالة الوعي بالوجود وبالقيمة الذاتية للشخصيات أما الأحداث التي تعيشها.

إن هذا التوازي البنيوي بين الأمكنة المختلفة وبين الحالة السردية وبين أشكال الوعي لا يقتصر على التوزيع المكاني وتموقع الشخصيات وحركاتها داخله، بل ينعكس أيضًا في تطور الحدث فكلما ضاق المكان زادت الحاجة إلى الانفجار السردي، وكلما انفتح المكان تجلّت إمكانات الفعل والمقاومة.

لهذا فالمكان في (ثلاثية غرناطة) شكل من أشكال الوعي القائم، فهو ليس مجرد خلفية للأحداث، بل يُعد عنصرًا سرديًّا حيويًّا يُعبِّر عن التحولات النفسية والتاريخية والاجتماعية التي يعيشها الأبطال. فقد أتقنت (رضوى عاشور) توظيف ثنائية المكان المفتوح والمغلق، لتجسيد الصراع بين الحرية والقمع، والانتماء والاغتراب، والحياة والموت.

يتحوّل المكان في الرواية إلى كائن حيّ يتنفّس بألم الشخصيات، ويتقلّص أو يتّسع تبعًا لحالهم النفسية. فالأماكن المغلقة، رغم حميميّتها أحيانًا، تعكس القمع والانغلاق وفقدان الأمل، في حين تمثّل الأماكن المفتوحة إمكانات المقاومة والهرب والانعتاق من القهر، ولو مؤقتًا.

وبهذا، يصبح المكان وسيلة لفهم تعقيدات الوعي الفردي والجمعي في سياق تاريخي قاسٍ، حيث لم يكن فقدان الأرض مجرد خسارة مادية، بل انكسارًا وجوديًا عميقًا. فالمكان في (غرناطة) لم يكن سكونيًّا أو محايدًا، بل كان مشحونا بالرموز والدلالات التي تعمّق من التوتر الدرامي، وتمنح الرواية بُعدًا إنسانيًّا وجماليًّا بالغ التأثير؛ وهو ما سنقوم بتحليله لاحقا بالتطرق إلى الرؤية التاريخية للحدث بالتفصيل في الفصل الثاني حين نمر بالأحداث وأماكنها وتجلي أيديولوجيا القهر فيها بإمعان.

هذه الأمكنة وفّرت مادة خصبة لسرد الكاتبة عن كيفية عيش الشخصيات عاداتها وتقاليدها ومقتنياتها اليومية، من ألبسة وأطعمة، وكل ذلك يشكّل نمط الحياة؛ لأن توفير المادة

التاريخية الأولية هي الخطوة الأولى في هذا النوع من الكتابة الروائية. وهذا ما تفعله (رضوى) في (ثلاثية غرناطة) التي تستعيد من التاريخ تجربة الموريسكيين في المرحلة التي أعقبت سقوط غرناطة بين القشتاليين، وتقوم بتتبع عمليات التنصير القسري ثم طرد آخر مسلمي (الأندلس) في السنوات الأولى من القرن السابع عشر[1] .. ولتبقي المكان أصل الأجداد والوطن، تقول: "الجد الكبير الذي هاجر من قرطبة بعد سقوطها منذ أكثر من مائتي عام، تاركًا وراءه بيته وحمامه، وصل إلى غرناطة ومعه عياله وشيء من المال، ورغبة تلحّ، لا يريد من الدنيا سوى تحقيقها. أحلامه في الليل، وأحاديثه في النهار، وفعله اليومي ما بينهما، كلها تركزت في تلك الرغبة: أن يبني حمامًا أكبر من حمامه القديم. ترك زوجته وأولاده، وارتحل إلى الشام ليتحقق إن كانت حمامات الشام حقًّا أجمل من حمامات قرطبة كما يُقال. سافر وشاهد وضاهى، وعاد بعد عامين. أنزلته السفينة في مالقة، ومنها عاد في موكب من خمسة بغال، ركب أحدها، وأركب المهندس الدمشقي ثانيها، وحمل الثلاثة الأخر ما اشتراه من دمشق والقاهرة والإسكندرية لأجل الحمام" "[2]. لقد أدرك الجد الكبير جيدًا ما آل إليه بين فضاء (الأندلس) وبلاد الشام، وأصبح يتخذ قرارات واعية، كقرار نعيم الذي اتخذه بشأن الرحيل، وقد كان مترددًا، بل فكّر طويلًا في هذا القرار لما له من نتائج مصيرية. بل نظر إلى قرار رحيل سعد عن أسرته، وقد عاد عليه بتشتّت الأسرة وبعده عن الوطن، وخاصة بعد هجر زوجته له: "كان سعد بائسًا لنفور سليمة منه، يشكو همّه لصاحبه فيقول له: . اضربها يا سعد، اضربها ضربًا مبرحًا حتى تفيق. ثم يقول: . لاطفها يا سعد، فهي مسكينة، فُجعت بفقد وليدها، إنها تحتاج عطفًا. أو يقول: . قم الآن وحطّم كل تلك القناني والقوارير والأحقاق والقدور التي تحفظ فيها أمزجتها الغريبة، ومزّق الكتب التي تُفسد عقلها، واطرد النساء اللائي يأتينها طلبًا للنصح والعلاج." [3] هنا نجد الكاتبة وظّفت الأمكنة المفتوحة والمغلقة من حمّام، مسجد، سوق، بيت، كنيسة، مكتبة. وقد استلهمتها من الثقافة العربية

---

[1]– الرواية، ص21.

[2] – الرواية، ص114.

[3]– الرواية، ص124.

الأندلسية، فضاءات وأمكنة عكست كل الممارسات التاريخية والدينية والاجتماعية العربية، وكلها تدعو إلى ترسيخ المبادئ. كما نجد أماكن أخرى كالزقاق، السجن، ساحة المعارك، عكست قهر وظلم التاريخ وتعتيم الوعي البشري عن حقيقة ما حدث بالأمس.

يمكننا أن نخلص إلى أن الأماكن المفتوحة والمغلقة في (ثلاثية غرناطة) تتداخل لتشكّل بنية رمزية عميقة، تعكس أشكال الوعي المتعدد في المجتمع الأندلسي بعد سقوطه في قبضة القشتاليين. فبينما تمثل الأماكن المفتوحة فسحات مقاومة وأمل، تبقى الأماكن المغلقة مرآة للانكسار والعزلة. وتنجح الكاتبة (رضوى عاشور) في استخدام هذه الأماكن بمهارة، لتشكل التوتر السردي بين الأمل والانهيار، والحركة والسكون، والمقاومة والاستسلام. ومنها تبث رؤية القهر زمن السقوط وبعده.

الفصل الثاني

تمهيد:

استدعاء التاريخ البعيد ليعبّر عن التاريخ الحالي ليس بالأمر السهل، خاصةً إن كان تاريخًا مؤلمًا، كسقوط (الأندلس) بالأمس ومعاناة الشعب الفلسطيني اليوم. ذلك ما سعت إليه (رضوى عاشور) منذ بداية سردها ل(ثلاثية غرناطة)، بقولها: "رأيت صورة المرأة العارية التي تبدأ الرواية بها ذات مساء شتائي، وأنا أتابع على شاشة التلفزيون قصف الطائرة لبغداد. الأرجح أن المشهد فتح بابًا للذاكرة، فالتفتُّ بالمشهد مشاهدَ مثلية: قصف الطائرات الإسرائيلية لسيناء عام 1956 و1967، قصف لبنان عام 1978 و1982، والقصف المتواصل للمخيمات الفلسطينية، مدنٍ وقرى الجنوب اللبناني"[1]، وهذا ما جعلها تسافر في التاريخ لتقدّم لنا جدلية العبد والسيّد في تجلياتها الجديدة: سقوط واستلام (الأندلس)، وذُلّ العربي المسلم من طرف الغربي المسيحي، والتي تمثل صراعًا عموديًا متمثّلًا في الطرف المنتصر: حكّام (قشتالة) وجنودها، إلى أهالي (غرناطة) المسلمين، حيث مُورست سياسة الإبادة الجماعية والتطهير العرقي للمسلمين، وسلب شخصيتهم بإذابتها في الآخر المسيحي عن طريق التنصير الإجباري، والتهديد، والتهجير القسري، وصولًا إلى التعذيب في محاكم التفتيش.

وككل رواية تاريخية، يتماهى ما هو سردي مع ما هو تاريخي، ليجمع السرد بخصائصه: التوثيق، والتشويق، والتخييل، مع كل ما هو تاريخي، بالإضافة إلى السمة الاجتماعية، لتصبح الرواية التاريخية نتاج تفاعل بين خبرة الكاتب وروابط التاريخ وعالم الأدب وبقية العلوم الإنسانية، فالتاريخ في الرواية يصبح متخيلًا سرديًا يرتكز على فكرتي الهدم والبناء وإلغاء ما هو كائن، وإقرار بما يجب أن يكون: "لأن الرواية هي كتابة ما لم يكتبه المؤرخون وعلماء الاجتماع، إنها كتابة عن الإنسان المختفي خلف الواقع"[2].

1-(رضوى عاشور)، في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2014، ص241-242

[2] – مجاهد عبد المنعم مجاهد، جمالية الرواية المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، مصر،1998، ط01، ص.119

وبصيغة المساءلة، صاغت (رضوى عاشور) أحداثا ساعدتها على تشكيل روائي تاريخي، بالوقوف أمام الحافة، باحثةً عن الوجود العربي باستدعاء رؤًى مؤلمة حدثت بالأمس، ويتكرر حدوثها اليوم. فتسرد أحداثا نلامسها بين عالمين مرعبين: عالم كابوس الواقع، وعالم كابوس المنام، فتعاني في يقظتها ونومها، لتحطيم المسافات في كل الاتجاهات، وتُعلن قهر الإنسانية عن طريق لغة الصمت المرتبطة بالخوف والقمع، حيث لا تستطيع شخصياتها التعبير عن مواقفها وأحلامها بشكل واضح وصريح، فتلجأ إلى الصمت، وهو حجة المقهورين، لتزداد حدّةً صمت المسلمين الذي رافق قضايا التاريخ العربي دون تعلم الدرس، منذ سقوط (الأندلس) إلى اليوم.

لذلك نجد اللقاء بين الرواية والتاريخ لا يكون إلا ضمن بنية صراع جدلي أساسه المعنى ومساحته التخييل؛ فلكل كاتب أيديولوجيته في تعامله مع التاريخ، وفق الرؤية التي يختارها لتمرير خطابه.

وفي الثلاية يلتقي السردي بالتاريخي قصد تمرير خطاب أيديولوجي معين يرسم رؤية استشرافية للمستقبل، فيبني شخصياته وفق تلك الأيديولوجيا، وذلك التنقّل التاريخي، ليصبح التاريخ وسيطًا لنقد الفكرة وأداة منتجة لها. والكثير من الروايات العربية تجسّد ذلك، كما في رواية (الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال)، و(*رجال في الشمس لغسان كنفاني*)... وغيرها من الروايات التاريخية ذات البعد الأيديولوجي المؤثر في تاريخ البشرية بشكل عام.

وسوف نقوم في هذا الفصل بمقاربة أيديولوجيا[1] القهر[1] بوصفهما يمثلان رؤية سردية عند (رضوى عاشور) من خلال البنيات النصية التي تقيمها البنيوية التكوينية للكشف عن

[1] – النسق الكلي للأفكار والمعتقدات والاتجاهات العامة الكامنة في أنماط سلوكية معينة. وهي تساعد على تفسير الأسس الأخلاقية للفعل الواقعي، وتعمل على توجيهه. وللنسق المقدرة على تبرير السلوك الشخصي، وإضفاء المشروعية على النظام القائم والدفاع عنه. فضلًا عن أن الأيديولوجيا أصبحت نسقًا قابلًا للتغير استجابة للتغيرات الراهنة والمتوقعة، سواء أكانت على المستوى المحلي أم العالمي. جميع الأيديولوجيات تكون متشابهة في شيء واحد، وهو أسلوبها العاطفي وطبيعتها المحركة لعقول الجماهير. ومن ثَم، تعبّر الأيديولوجيا، بصورة عامة، عن أفكار يعجز العلم الموضوعي عن

مآلات التاريخ الجمعي بتمثله الفردي داخل النص الروائي، فكيف يمكن للقهر أن يتحول إلى أيديولوجيا؟ وكيف تم تمثله في (ثلاثية غرناطة)؟

أولا: رؤية القهر بين التمثلات التاريخية وفنيات السرد:

تعد بنية الخطاب في (ثلاثية غرناطة) بنية سردية مكثفة تجمع بين عدة أنساق وأفضية، منها: التاريخي، والاجتماعي والثقافي، ثم السردي والتخيلي، الذي حاولت فيه الكاتبة (رضوى عاشور) أن تجمع بين ما هو تاريخي واقعي، وبين ما هو تخيلي قد تنطبق أحداثه على كل زمان ومكان، مبرزة في ذلك قوة السلطة الحاكمة التي رسمت الخارطة التاريخية للعرب والمسلمين بعد سقوط (الأندلس)؛ لذلك، يصعب اختزال المحطات التاريخية على حساب المحطات السردية، وإن حصل ذلك، فلا معنى لرواية تقص أحداثًا ذات بعد تاريخي ولا وجود له؟ كما أن فهم سياق الرواية العام لا يكون بعزل سياق عن الآخر، بل يكون في تظافر كل الأبنية المعرفية الموجودة فيها، من تاريخية وثقافية وسردية.. لأن "الرواية تعتبر في ذاتها كلية مبنية وذات دلالة *Totalité structurée et signifiante*، ولهذا فالباحث النظري لا يستطيع، لأسباب منهجية، أن يقيم وزنًا لكل عناصر هذه الكلية، فمقاربته للنص الروائي ستكون اختزالية بالضرورة، وسوف يكون مضطرًا إلى إعطاء الامتياز لبعض مظاهر الردّ على حساب أخرى"[2]؛ لذا يبدو جليًّا حضور التاريخ في (ثلاثية غرناطة) انطلاقًا من الأوضاع التي أدت إلى سقوطها، فالأحداث التي توالت: سقوط ممالك (الأندلس) آخرها مملكة (غرناطة) بتوقيع معاهدة (أبي عبد الله الصغير) والملكة (إيزابيلا)،

برهان حقيقتها وشرعيتها، لكن قوة هذه الأفكار تظهر من خلال نغمتها العاطفية وأسلوبها المحرك للجماهير، والذي يتناسب مع الحدث الاجتماعي الذي يمكن القيام به.

1 – القهر يعني الغلبة والقوة والسيطرة على الآخرين، وغالباً ما يرتبط بالقمع والظلم والاستبداد. ويمكن أن يشير إلى شعور الشخص بالضيق والإذلال نتيجة لقوة خارجية تسيطر عليه.

[2]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء ،الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص18

تصوّر حال المسلمين بين خيارات صعبة: إما التهجير، أو التنصير، أو التقتيل، بهدف محو دولة اسمها الخلافة الإسلامية: (الأندلس).

1. حضور الحدث التاريخي السياسي في (ثلاثية غرناطة):

تُجسد (ثلاثية غرناطة) أبعاد الحدث التاريخي السياسي من خلال اعتماد الكاتبة على وقائع سقوط (الأندلس)، وتحديدًا مدينة (غرناطة)، كنقطة انطلاق لبناء عالمها الروائي. فقد شكّلت هذه اللحظة المفصلية، بما سبقها من تدهور، وما تبعها من مآسٍ، الإطار العام الذي نسجت فيه الرواية أحداثها، حيث كان انهيار الممالك الأندلسية المتتالي تمهيدًا لسقوط آخر معاقل المسلمين، وهي مملكة (غرناطة)

غير أن الروائية لم تكتفِ بسرد لحظة الانهيار السياسي، بل أولت اهتمامًا بالغًا بما ترتب عليه من آثار إنسانية وثقافية، فسلطت الضوء على معاناة المسلمين بعد سقوط (غرناطة)، نتيجة تمسكهم بدينهم ورفضهم التنصير، وإصرارهم على الحفاظ على لغتهم وهويتهم وعاداتهم، رغم ما واجهوه من قمع واضطهاد، وانتهاءً بمأساة التهجير من أرض (الأندلس).

أ. تمظهرات سقوط (الأندلس) في (ثلاثية غرناطة):

جسّدت (ثلاثية غرناطة) سقوط (الأندلس) بوصفه المنبع الأساس الذي انبثقت منه أحداث الرواية، حيث استعرضت الكاتبة الانهيار التدريجي لعدد من الممالك والمدن الأندلسية، مشيرة إلى مدن بارزة مثل: (قرطبة، وبلنسية، ومالقة، وسرقسطة) وصولًا إلى سقوط (غرناطة)، التي شكّلت المحطة الأخيرة في المشهد السياسي للأندلس الإسلامية. قدّمت الرواية هذه الأحداث الجسيمة في إطار سردي فني، تميز بخصوصيات جمالية تمنح العمل عمقًا إنسانيًا يتجاوز حدود التوثيق التاريخي الجاف. وما أضفى على الثلاثية طابعها الفريد هو انحيازها الواضح إلى الطبقة الشعبية، حيث أولت اهتمامًا بالغًا بيوميات الناس

البسطاء وتفاصيل معاناتهم، على حساب الخطاب السياسي المباشر، الذي ظلّ في الهامش، بينما تصدّرت الحياة اليومية، بأوجاعها وتقلّباتها، قلب النص الروائي.

أما من حيث البعد التاريخي، فقد اقترن سقوط (الأندلس) ببداية عصر الطوائف، عقب انقضاء الخلافة، وانتهاء حكم (بني عامر). فقد دخلت (الأندلس) مرحلة عصيبة اتّسمت بالفرقة والتنازع، حاول خلالها بعض القادة الحفاظ على وحدة البلاد وإحياء الخلافة حتى سنة 422هـ (1031م)، لكن جهودهم باءت بالفشل، لتبدأ بعدها المدن الأندلسية في السقوط تباعًا، معلنة بداية النهاية للحضور الإسلامي في (الأندلس).

دخلت (الأندلس) في حالة مضطربة تنذر بالأسى والخراب، فبعد انقضاء عصر الخلافة، بدأت مرحلة جديدة عُرفت بعصر (الطوائف)، وهي مرحلة اتّسمت بالصراع والتنازع بين ملوك الطوائف الذين انشغلوا بالتنافس على السلطة وبسط النفوذ، ما أدى إلى انقسام البلاد إلى أكثر من عشرين إمارة مستقلة، لكل واحدة منها حكمها الذاتي. وقد قامت في مختلف أنحاء (الأندلس) دويلات صغيرة، تحكمها أسر متفرقة، لا يربطها سوى التناحر والانفصال، حتى تم تقسيم (الأندلس) إلى ست مناطق رئيسة، تضم كل منها عددًا من الإمارات، بلغت أحيانًا ما يزيد عن عشرين كيانًا سياسيًا متفرقًا. هذا التشتت السياسي أسهم في إضعاف الكيان الإسلامي الأندلسي، ومهّد الطريق أمام الأطماع القشتالية التي استغلت الانقسام الداخلي للزحف تدريجيًا نحو إسقاط (الأندلس) بالكامل.

تخلى ملوك الطوائف عن دورهم في رعاية العلم، وأهملوا مسؤولياتهم تجاه النهضة الفكرية والمعرفية، فشاعت في ظلّ حكمهم مجالس اللهو والمجون، وتقدّمت مصالحهم الشخصية على حساب مصلحة الأمة بأكملها.[1] وهكذا أصبحت (الأندلس) تحت سيطرة أمراء انفصلوا عن همّ الأمة، وتميّز عدد منهم بسلوك تغلبت عليه الأنانية والغدر، حتى هانت عليهم القيم،

[1]–ينظر: عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق، بيروت، 1981، ط03، ص323

وتقدّمت مكاسبهم الذاتية على حساب حاضر الأمة ومستقبلها.[1] ولم يتورع بعضهم عن بيع ولائهم وكرامتهم للعدو المتربص، في مقابل الحفاظ على عروشهم، ففرّطوا في الأرض والشرف، ليبقوا في كراسي الحكم. وقد أفضى هذا الانحراف السياسي إلى ضياع الأمة بمقدار ما ضيّعوا من جوهر الأخلاق الإسلامية، حيث انحدرت المنظومة القيمية، ووهنت الحركة العلمية، واختلّ توازن المجتمع في مختلف مجالات الحياة، حتى بات الانهيار شاملًا في الأخلاق والمعرفة والسياسة. بل لم يتردّد ملوك الطوائف في الاستنجاد بالعدو المسيحي خلال صراعاتهم الداخلية، فكانوا يستعينون به في حروبهم ضد بعضهم البعض، غير عابئين بخطره الداهم ولا بعداوته المتربصة. وقد قدّم لهم العدو السلاح والدعم العسكري، مقابل التنازل عن الحصون والمدن والأراضي الزراعية، بل ورضخوا لإتاوات مجحفة، وكل ذلك في سبيل ترسيخ سلطتهم على خصومهم من بني جلدتهم[2]. لقد مثّل هذا الاحتراب الداخلي، وهذه الخيانات السياسية، عاملًا حاسمًا في إنهاك الممالك الأندلسية وإضعاف بنيتها الدفاعية، إذ أفقدها وحدتها وقوتها تدريجيًا، حتى أصبحت مدنها تتساقط واحدة تلو الأخرى، دون مقاومة حقيقية. وهكذا ساهم ملوك الطوائف، بسلوكهم المدمّر، في تمهيد الطريق لسقوط (الأندلس)، وتسليمها للعدو طوعًا أو كرهًا.

يتجلّى الحضور الضمني التاريخي في (ثلاثية غرناطة) من خلال تضمين الأحداث السياسية الكبرى داخل البناء السردي للرواية، حيث رصدت الكاتبة هذه الوقائع من خلال الحوارات التي دارت بين عدد من الشخصيات المحورية، كـ(سعد، وأبي منصور، وعمر الشاطبي، ونجاة...) وغيرهم. وقد جاءت هذه الحوارات ضمن سياقات متنوعة، إما في شكل نقاشات مباشرة أو عبر استرجاع الأصول والسير الذاتية، ما أتاح للقارئ الوقوف على خلفياتهم المشتركة، كلاجئين فرّوا من مدن وممالك أندلسية اجتاحها القشتاليون، مثل: (مالقة، بلنسية، قرطبة، وسرقسطة).

---

[1]– ينظر: عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة ، ص323.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص326.

وتُظهر هذه الحوارات الأسباب التي دفعتهم إلى الهجرة، حيث يستعيد كلٌّ منهم ما تعرّض له أجداده من معاناة الحرب ومآسي التهجير القسري، والاضطهاد القشتالي الذي نكّل بهم، وأجبرهم على التخلي عن مدنهم ومنازلهم. وهكذا يُصبح التاريخ في الرواية أكثر من مجرد خلفية زمنية، بل يتحول إلى صوت حيّ نابض بالألم، يتجلّى في الذكريات، ويُشكّل جزءًا من الوعي الجمعي للشخصيات، ويعمّق ارتباطها بالهوية التي طُمست تحت وطأة الغزو والشتات.

أ.1 ملامح سقوط (مالقة) في الثلاثية:

تتناول الكاتبة في (ثلاثية غرناطة) حدث سقوط (مالقة) من خلال صوت (سعد)، الذي فرّ من مدينته بعد أن حاصرتها الحرب، ولجأ إلى غرناطة. يستعيد (سعد) هذا الحدث في مونولوج داخلي مؤلم، حين يشاهد موكب الأسرى يُساق في (غرناطة) خلف عربات (كريستو بال كولون)، فتغمره الذكريات القاسية ويبدأ بمساءلة نفسه: "ترى هل حاصروهم من البر والبحر كما حاصروا مالقة؟ هل جوعوهم حتى أكل من جرؤ منهم لحم حصانه؟ هل قصفوا بيوتهم واقتحموها عليهم، واقتادوهم أسرى؟[1]"، ويأتي هذا التمثيل للحدث التاريخي عبر منظور شخصي من أحد الناجين كتجربة حيّة نابضة بالألم.

لقد شهدت (مالقة) حصارًا عنيفًا أحاط بها من كل الجهات، حتى نال الجوع من سكانها، وقُصفت من البحر وبالمدافع، فانهارت البيوت على ساكنيها وأُلقي القبض على من بقي حيًّا، ليُزجّ به في سلاسل الأسر. وهكذا يتحول المشهد التاريخي إلى لحظة إنسانية تتقاطع فيها الذاكرة الخاصة مع المأساة الجماعية.

وفي موضع آخر من الرواية، يُعيد (سعد) سرد تفاصيل السقوط لزوجته (سليمة) في الليلة الثالثة من زفافهما، في محاولة للبوح وتفريغ ما يحمله من ألم. يصف لها مدينته قبل

[1]– الرواية، ص37.

الخراب، بأسلوب يفيض حنينًا ودهشة، قائلًا: "مالقة تقع بين البحر والجبل، وعلى الجبل قصر وقلعة، والقلعة عالية، وجدرانها بهية. ليست أكثر بهاءً من قصور الحمراء، لكنها أشد مهابة وجلالًا، تبعث في النفس شعورًا عجيبًا، مزيجًا من الخوف والأمان"[1] وفي حديثه عن مالقة، لا يكتفي سعد باسترجاع مشاهد الخراب والسقوط، بل يستحضر أيضًا أسرته التي تركها خلفه، والحرفة التي عُرفت بها عائلته عبر الأجيال. يتذكر بتأثر بالغ أجواء البيت، دفء العلاقات، وتفاصيل الحياة اليومية التي كانت تنسج هويته قبل أن تقتلعها الحرب: "أبي اسمه محمد عبد العزيز الحريري، من أسرة توارثت نسج الحرير... وكان جدي يقيم معنا في البيت، كان يشبه أبي، وإن جعلته الشيخوخة نحيلًا يبدو أقصر من أبي... أمي اسمها عائشة. كانت بيضاء، في جسمها امتلاء، تميزها ضحكتها... أتذكرها في ثوبها الحريري الأزرق، وفي ثوب آخر كحلي به نقوش بيضاء... وكانت أختي نفيسة تصغرني أربع سنوات... وأتذكر أنني كنت أحملها وأهدهدها حتى تنام... وأتذكر أني كنت أحملها على ظهري، وأركض بها في حقل الكروم، وهي تضحك"[2]. تصوّر الكاتبة في (ثلاثية غرناطة) سعادة المسلمين في (مالقة) قبل سقوطها من خلال استرجاع (سعد) أيام طفولته، حيث تغمره ذكريات عائلته التي كانت تعيش في دفء المحبة وصفاء الحياة. يتذكر وجوههم المبتسمة، وأحاديثهم المفعمة بالأمل، وأجواء الفرح التي كانت تملأ البيت، لتكون تلك الصور مرآة لما كانت عليه المدينة من طمأنينة واستقرار.

غير أن هذه السعادة لم تدم طويلًا؛ فقد اجتاحت الحرب (مالقة)، وأحكم الحصار قبضته عليها، لتتحوّل البهجة إلى رعب، والحياة إلى مأساة. تصف الرواية هذا التحوّل الحاد من النور إلى العتمة من خلال صوت (سعد)، الذي عايش لحظة الانهيار بكل جوارحه. "كان القشتاليون يقصفون المدينة بكرات اللهب، وكرات الرخام، والمدافع اللومباردية التي يقتلك صوتها قبل أن تصل إليك قذائفها، ثم اقتحمت قواتهم المدينة، ووزعوا الأجراس والصلبان

[1]– الرواية، ص86.

[2]– الرواية، ص87.

على المساجد، وارتفعت بيارقهم على القلعة، والأسوار، وأبنيتها"[1]؛ لقد تغيّر وجه (مالقة) تغيّرًا جذريًا بعد السقوط وانتقلت السيطرة الأمنية إلى أيدي الجنود، فغدت المدينة ساحة عسكرية لا تنام، وشهد الإسلام انحسارًا قاسيًا، حيث حوَّلت المساجد إلى كنائس، في مشهد يختزل حجم التحوّل القسري الذي فُرض على المدينة وسكانها، "بعد أيام، حين أعلنوا أن الملكين الكاثوليكيين قد أمرا بتوزيع حصص من القمح على السكان، كان جدي قد مات، إما جوعًا أو قهرًا، وكانت نفيسة الصغيرة قد أسلمت روحها، لا أدري إن كان السبب الجوع أم الخوف بكت أمي حين سمعت الخبر، وقالت بمرارة: ما نفع ذلك الآن؟! ولكنها ذهبت، وعادت بحصتها من الطحين، وعجنته"[2] بيدين مرتجفتين، تختلط فيهما المرارة بالعجز، في مشهد تختزل فيه الكاتبة حجم الانكسارالإنساني، بعد أن فقد الناس أهلهم وأمانهم، ولم يبقَ لهم سوى الخبز لتضميد جراح لا تندمل.

تمارس الروائية سلطتها على حدث سقوط (مالقة) من خلال حصر السرد في شخصية واحدة شاهدة عليه؛ (سعد). واختيارها لليلة الثالثة من عرسه ليحكي ما جرى يخلق مفارقة مؤثرة؛ إذ يتقاطع فيها الفرح بمرارة الذكرى، ويشتبك فيها الاحتفال بالألم. ومن جهة أخرى، يُصهر الحدث التاريخي في قالب فني، يعكس أن الأندلسي، مهما بلغ فرحه، لا ينسى جرح الوطن وأهله. كما يؤكد ذلك أن سعادة اللاجئين إلى غرناطة كانت ناقصة، لا تكتمل؛ فحب الأرض ومن عليها، وتفاصيل الحياة فيها، تظل حيّة في الذاكرة، رغم كل محاولات النسيان أو الإنكار.

أ.2. انعكاسات سقوط (قرطبة):

تستحضر الروائية حدث سقوط قرطبة من خلال شخصية (أبي منصور)، صاحب (حمّام الزين) الشهير في غرناطة، حيث يقف عند جذوره مسترجعًا حكايته الأولى وسبب

---

[1]– الرواية، ص87.

[2]– الرواية، ص88

استقراره في المدينة. يعود بذاكرته إلى قرطبة وإلى اللحظة المفصلية التي شكّلت منعطفًا في تاريخه العائلي، حين اضطرّ جدّه الأكبر إلى مغادرتها بعد سقوطها بأكثر من مائتي عام، تاركًا وراءه بيته وشيئًا من المال، ورغبة تلحّ لا يريد من الدنيا سوى تحقيقها. وحمّامه وصل إلى غرناطة ومعه عياله[1]. ومن هذا الاستدعاء، تُبرز الرواية كيف يمتدّ الحدث التاريخي في الوجدان، ويُعيد تشكيل المصير الفردي عبر الأجيال.

أ.3. تمثلات سقوط (بلنسية):

تعرض الروائية سقوط (بلنسية) من خلال حوار دقيق بين (عمر الشاطبي)، أحد فقهاء (حي الجعفرية)، و(علي) حفيد (أبي جعفر). فيكشف (الشاطبي) في حديثه عن جذوره موضحًا سبب وجوده في (الجعفرية)، قائلًا: "كان أجدادي يسكنون شاطبة، ومن هنا اسم العائلة. لم يشغل أيٌّ منهم منصب القاضي، ولكن الفقيه كان دائمًا منا... سأله عمر الشاطبي ذات مرة:

هل تعرف يا علي متى سقطت بلنسية في يد الروم؟

كان يعرف أنها سقطت قبل غرناطة بسنين. دخلوا غرناطة قبل تسعين سنة، فقدّر الإجابة تقديرًا: – مائة عام أو أكثر قليلًا. قال عمر الشاطبي: استولى الروم على بلنسية عام 1236م، أي منذ ثلاثمائة وخمسين سنة. تدخل العاصمة فلا ترى فيها من آثار أجدادنا شيئًا، وكأنهم لم يسكنوها ويعمروها"[2]. ويواصل (عمر الشاطبي)) حديثه عن (بلنسية) بعد سقوطها، متأملًا في حال أهلها، وكيف صمدوا في وجه محاولات الطمس والاندثار. يتحدث عن تمسّكهم بهويتهم الدينية والثقافية، وعن إحيائهم للشعائر الإسلامية، قائلًا: "ورغم كل ما واجهناه، حافظنا على ذواتنا. ومازلت ترى أهلنا، أينما حلّوا في أرجاء المملكة، لا يتحدثون إلا العربية، يصومون رمضان، ويحتفلون بخميس الله وجمعته، والعيدين، ويحيون ذكرى

[1]– الرواية، ص114.

[2]– الرواية، ص477–478.

المولد النبوي وعاشوراء... في بلنسية صُنّا أنفسنا، وكان للفقهاء دورٌ أساسي في هذا الصمود، وسنواصل أداءه، بإذن الله، حتى يأتي يوم الفرج، وهو آتٍ لا محالة"[1]. فيظهر تقديم سقوط (بلنسية) في قالب حواري كيف تنصهر الوقائع التاريخية داخل البناء الروائي، مما يعكس بوضوح حضور الوطن في ذاكرة الأندلسيين، رغم ما ألمّ بهم من نكبات. فالحوار لا يكتفي بنقل الحدث، بل يعبّر عن عمق الحزن الذي خلّفه الفقد، ويُبرز أن الوطن ظلّ بالنسبة إليهم قصةً حيّة تُروى، وذاكرة متجذّرة لا تُمحى، تنتقل من جيل إلى جيل. ولا تكتفي الروائية بسرد الوقائع فحسب، بل تتوقف عند تبعاتها وتفاصيلها، مبيّنة أثرها المباشر في حياة عامة الناس، وفي وجدانهم الجمعي مبينة أيديولوجيتها تجاه تلك الوقائع.

أ.4. تمثلات سقوط (سرقسطة):

تتناول الروائية سقوط (سرقسطة) من خلال شخصية (نجاة) العاملة في أحد فنادق (بلنسية)، وهي واحدة من ضحايا سقوط مدينتها، حيث جُعلت من السبايا وأُجبرت على امتهان البغاء في الفندق تحت سلطة القشتاليين. (نجاة) مسلوبة الحرية، لم تعد تملك القدرة على الدفاع عن كرامتها أو تقرير مصيرها. ويُقدَّم هذا الحدث التاريخي في الثلاثية عبر حوار مؤلم دار بينها وبين (علي) حين أقام في الفندق. ويكشف الحوار الخلفية المأساوية لسقوط (سرقسطة) وانعكاساته القاسية على النساء:

"ما اسمك؟

–نجاة.

–هل تعملين هنا منذ زمن يا نجاة؟

–منذ قرابة عامين، يا سيدي. لست من بلنسية، بل جئتها من قرية...

–اجلسي يا نجاة، احكي لي حكايتك.

[1]– الرواية، ص478–479.

–أحكي حكايتي؟

–احكيها!

–نحن في الأصل من سرقسطة. يقول أبي إن أجدادنا كانوا يعيشون فيها، ثم انتقل فرع منهم إلى مملكة بلنسية. وُلدتُ في نواحي بني قارلو، على شاطئ البحر... أمسك بي الباستو، وقال إنه لن يُخلي سبيلي إلا لو دفعت له ثمن الترخيص وغرامة إضافية؛ لأنني كنت أعمل دون ترخيص. قلت له: ليس معي نقود. قال: إذن نبيعك، ونسدّد ما عليك من دين. بكيت وتوسلت إليه، وقبّلت يده، وعرضت أن أعمل في خدمته وخدمة زوجته، ولكنه لم يتزحزح. قال: لماذا تبكين؟ لن يتغير عليك شيء، سأبيعك لشخص يشغّلك في العمل نفسه..لطمت وصرخت. تطلعت إليّ، ثم تنهدت. شردت عيناها..."[1] ومن خلال هذا الحوار، تُذيب الروائية الحدث التاريخي في نسيج الرواية، لتُقدّمه لا بوصفه واقعة ماضية فحسب بل كجزء من الذاكرة الحيّة التي تشكّل هوية الشخصيات، وتنقل أثر الفقد من جيل إلى آخر. كما جسّدت سقوط (سرقسطة) من خلال شخصية (نجاة)، فاختزلت الحدث التاريخي في مصير فردي موجع، يعبّر عن عمق المأساة. فلم تنشغل بتفاصيل السقوط أو مساراته السياسية والعسكرية بل سلّطت الضوء على ما خلّفه من آثار إنسانية جسيمة، لا سيما على النساء.

أ.5. تجلّيات سقوط مملكة (غرناطة):

تتناول الروائية في روايتها حدثًا تاريخيًا مفصليًا في تاريخ المسلمين ب(الأندلس)، يتمثل في سقوط (غرناطة) آخر معاقلهم في أوروبا، والتي يُطلق عليها المؤرخون اسم (الأندلس الصغرى). وقد نجحت (غرناطة) في التصدي طويلًا للهجمات القشتالية، ومواجهة الحصار المفروض عليها، لكنها في النهاية وقعت في يد ملكها (أبي عبد الله محمد الصغير) الذي سلّمها طوعًا.

[1]– ينظر، الرواية ، ص445–446.

غير أن الروائية لا تروي هذا الحدث بوصفه تقريرًا تاريخيًا مباشرًا، بل توظّفه ضمن رؤيتها التاريخية الفنية، فتقدّمه في هيئة إشاعات تنتشر بين سكان المدينة وتخلق جوًّا من الغموض والقلق. كما تجسّد هذه اللحظة من خلال حيرة شخصية (أبي جعفر الورّاق)، الذي ينشغل بتقصّي حقيقة اختفاء أحد كبار المجاهدين المقاومين للهجمات القشتالية، إضافة إلى ترقّبه ما يدور من اجتماعات في (قصر الحمراء) بما يعكس قلقًا جمعيًّا وانهيارًا يوشك أن يقع دون تصريح مباشر به؛ "كان مضطربًا وحزينًا، وإن لم يتملكه التوجس إلا في اليوم التالي، حين سمع بأمر اجتماع الحمراء، وترددت الشائعات عن غرق موسى بن أبي الغسان في نهر شنيل"[1]، إذ تتسرب الحيرة من شخصية (أبي جعفر) لتعمّ أهالي (غرناطة) جميعًا، في ظل فاجعة اختفاء المجاهد (موسى بن أبي الغسان). المدينة بأكملها من حي (البيازين) إلى أسوار (الحمراء) لم تعرف طعم النوم لثلاث ليالٍ متواصلة. لم يكن حديث الناس عن المعاهدة التي تلوح في الأفق، بل عن المصير الغامض لـ(ابن أبي الغسان) وقد تضاربت الروايات، وتكاثرت الأقاويل، حتى قيل إن (موسى) خرج غاضبًا من اجتماع (قصر الحمراء) وقرر أن يقاتل القشتاليين بمفرده. فواجه جموعهم حتى أُثخن بالجراح، وحين كادوا يُمسكون به ألقى بنفسه في النهر مفضّلًا الموت على الاستسلام.

لقد تعددت الروايات، وتباينت التأويلات بين أهالي غرناطة حول مصير (موسى بن أبي الغسان). فبينما رأى البعض أن (محمد الصغير) اغتاله عمدًا، ليُنفّذ شروط الاستسلام دون اعتراض أو مقاومة، ذهب آخرون إلى أنه لم يُقتل ولم يغرق بل انسحب إلى الجبال، يدرّب الرجال ويتهيّأ للعودة بجيش من المقاتلين. أما الفريق الثالث فقلّل من أهمية ما جرى قائلًا: "سواء غرق أو لم يغرق، لم يعد لمثله مكان في هذا الزمان، ولا في زمننا. ودعوا إلى حمل ما تبقّى من المتاع، والرحيل إلى أرض الله الواسعة، أو البقاء وقَبول الأمر الواقع، مسلّمين أمرهم لله... ولسادة القشتاليين الجدد، فقط من أجل البقاء"[2].

---

[1]– الرواية، ص10.

[2]– الرواية، ص10–11.

افتتحت الروائية مشهد سقوط (غرناطة) من زاوية فنية ذكية؛ إذ لم تتناوله مباشرة بل قدّمته ضمن حدث روائي موازٍ تمثّل في اختفاء أحد المجاهدين، ممرة أيديولوجيتها ورؤيتها للقهر الذي أصاب الناس حينها وظل مختبئا في تفاصيل الذاكرة المسلمة، فجعلت من هذا الاختفاء تمهيدًا دراميًّا للكارثة الكبرى. فلم يكن اختفاء المجاهد سوى مدخل تعبيري يُفضي إلى الكشف عن الحدث التاريخي الأهم: سقوط (غرناطة.)

وبعد الإشارة إلى المعاهدة واجتماع (قصر الحمراء)، تنتقل الروائية إلى تصوير لحظة السقوط بلقطة حية، مشبعة بالتوتر والانكسار، حيث يُرصد دخول الجنود القشتاليين إلى المدينة متّجهين نحو (قصر الحمراء). في هذه اللحظة يُصاب أحد حراس القصر السابقين بالغيظ والقهر، فيخرج قبل الفجر إلى أزقة (غرناطة) مناديًا الأهالي بصوت يختلط فيه الغضب بالخذلان: – لقد دخل القشتاليون الحمراء: "انطلق حارس من حراس الحمراء الذين أُنهيت خدماتهم يركض في الطرقات، صائحًا بكلمات غير مترابطة، بعضها مفهوم وبعضها الآخر غامض. كان الصوت الموتور العالي يقول، من بين ما يقول: الجنود الروم يدخلون الحمراء اليوم ويتسلّمون مفاتيحها"[1].

وقد اندمج الحدث التاريخي: سقوط (غرناطة)، في النسيج السردي من خلال لحظة درامية شديدة التأثير، تمثّلت في صياح المنادي في عمق الليل، معلنًا دخول القشتاليين المدينة. ولم يكن ذلك مجرد إعلان، بل صدمة أيقظت (أبا جعفر) من نومه وأربكته، فاستولى عليه القلق والحيرة فأسرع يعدّ الأيام المتبقية من المهلة المنصوص عليها في معاهدة التسليم، والتي حُدّدت بستين يومًا. يعيد العدّ مرة بعد أخرى، فلا يجد الأيام قد اكتملت، ما يزيد من ارتباكه، ويعكس خرقًا مبكرًا للعهد، واختلالًا في موازين الثقة والكرامة: "قام أبو جعفر من نومه، وراح يحسب الأيام مرة في عقله، ومرة على أصابعه، فوجدها سبعة وثلاثين يومًا"[2]. ولم يتناقض الحدث الروائي المتمثّل في حساب الأيام وتوقيت دخول

[1]– الرواية، ص21.

[2]– الرواية، ص21.

القشتاليين مع الحدث التاريخي، بل انسجم معه بدقة مما يعكس حرص الروائية على الموازنة بين الصدق التاريخي والبناء الفني. وقد أبدعت في إبراز تداعيات السقوط من خلال شخصيات مختلفة تمثّل شرائح متعددة من المجتمع: (الأهالي البسطاء، الورّاق الحائر، والحارس) الذي انتهى دوره بعد أن طُويت صفحة (الأندلس).

كما تتجلّى لحظة اجتياح (قصر الحمراء) بأكثر صورها تأثيرًا من خلال عيني (سعد)، الذي سبق أن شهد سقوط (مالقة)، فإذا به الآن يُعايش مأساة جديدة. يقف مذهولًا، غير مصدّق لما تراه عيناه، حين أبصر مع إشراق الضحى جنودًا قشتاليين يقتحمون القصر، رافعين صليبًا فضيًّا كبيرًا، في مشهد اختلط فيه الذهول بالحزن والانكسار: "فوق برج الحراسة، وعندما انتهوا من تثبيته، رفعوا علم قشتالة، وراية القديس ياقُب، ثم صاحوا بلغة أعجمية كلامًا لم يُميّز منه سوى: فرديناند، وإيزابيلا"[1]. وهنا تتحول الكاتبة إلى إبراز أثر الاجتياح القشتالي على المستوى النفسي من خلال تفاعل (سعد) مع المشهد؛ إذ لم يحتمل رؤية الصليب يُرفع فوق (قصر الحمراء)، فوقع عليه المشهد كصفعة موجعة، تعيد إليه مرارة السقوط والانكسار. لم ينتظر مزيدًا من التفاصيل، ولم يحتمل البقاء لحظة أطول؛ بل اندفع راكضًا، تقوده صدمته، ويحثّه وجعه: "صاعدًا تلة البيازين، حتى إذا وصل إلى الحيّ، راح يعوي في الشوارع: دخلوا الحمراء، رأيتهم، أخذوا الحمراء، سمعتهم، يا أهل البيازين، رأيتهم، سمعتهم"[2]. وتعكس ردّ فعل (سعد) صورة مؤثّرة تعبّر عن مدى تأثّر اللاجئين غير الغرناطيين بهول الحدث. فهذا المشهد لا يقتصر على كونه مأساويًّا، بل يحمل في طيّاته انكسار النفس أمام موقف لم يكن غريبًا عليهم، إذ تتجلّى أهمية الحدث التاريخي هنا عبر تأثيره النفسي والوجداني على الأفراد، وهو جانب يغفل عنه المؤرخون، لكنه وجد في الرواية صوتًا يمنحه حضوره الإنساني العميق والمؤلم.

---

[1]– الرواية، ص22.

[2]– الرواية، ص22

ثم تنقل الروائية مشهد سقوط مملكة (غرناطة) عبر صورة مغايرة لما كانت عليه من قبل، حين كانت تنبض بالحياة تضجّ بحركة الحرفيين في مختلف المجالات، وكانت أسواقها مقصدًا للغرناطيين ولازوار من المدن المجاورة، يأتونها طلبًا لما عزّ عليهم في بلادهم. أمّا الآن، فالوضع انقلب تمامًا؛ الطرقات خلت من المارّة، والسكون حلّ محل الضجيج، وكأن المدينة فقدت روحها دفعة واحدة: "لا بشر، لا دواب، لا طيور، والأبواب مغلقة كأبواب القبور[1]" بهذه العبارة ترسم الروائية التحوّل القاسي، وتُعلن موت الحياة في قلب المدينة التي سقطت، بصمتٍ يلفّها كالكفن. وقد جعلت الروائية من الحدث التاريخي حضورًا طاغيًا عبر التدرج في سرد السقوط، لا بوصفه واقعة سياسية مجرّدة بل كزلزال نفسي واجتماعي يضرب المدينة وسكانها في العمق.

أ.6. تسليم غرناطة (سردية الانهيار الأخير):

أولت كتب التاريخ اهتمامًا بالغًا بمعاهدة تسليم (غرناطة)، لما لها من أهمية سياسية كبرى غيّرت ملامح الخريطة العالمية في تلك الحقبة. فقد مثّلت هذه المعاهدة اتفاقًا حاسمًا بين آخر ملوكها وملكي (قشتالة) و(أراغون)، وجاءت تتويجًا لحصار طويل الأمد خنق المدينة وأرهق سكانها. وقد ذكر المؤرخون أن الحصار الذي خنق (غرناطة) على مدى سبعة أشهر متتالية، كان كفيلًا بأن يُرغم أهلها وأعيانها على الرضوخ لخيار التفاوض مع الملكين الكاثوليكيين، وبهدف التوصّل إلى اتفاق، انتخب الطرفان ممثلين عنهما؛ فاختار أهل (غرناطة) مندوبًا يتحدث باسمهم، بينما عيّن الملك (فرناندو) كاتبه (فرناندو دي زُفِيرا)، إلى جانب القائد (خوان ألفونسو دي قرطبة)، المعروف بإتقانه اللغة العربية وخبرته في شؤون المسلمين داخل المدينة. وقد جرت هذه المفاوضات في سرية تامة، بعيدًا عن أعين العامة، إلى أن أفضت إلى صياغة المعاهدة النهائية في (نوفمبر من عام 1491م الموافق لمحرم

[1]– الرواية، ص22.

897هـ)، وكانت هذه المعاهدة تحمل في بنودها تعهّدات واضحة بحفظ حقوق المسلمين في (غرناطة)، لتبدو حينها وكأنها بارقة أمل في زمن الانهيار[1].

وقد ركّزت (رضوى عاشور) على تصوير حياة الشخصيات من طبقة الشعب، حيث انشغلت بتفاصيلهم اليومية، وانفعالاتهم، وتفاعلهم مع الأحداث الكبرى، متجنّبة الخوض في شؤون السياسة ودوائرها من ملوك وأمراء ووزراء وكتّاب، أولئك الذين أفرد لهم التاريخ مساحات واسعة. وبدلًا من ذلك، آثرت تسليط الضوء على ما أغفله المؤرخون، وهو أثر الحدث التاريخي في نفوس البسطاء، وانعكاسه على حياتهم؛ وهو ما يبرر أيديولوجية القهر لديها. ففي سياق الحديث عن معاهدة تسليم غرناطة، تصوغ الحدث التاريخي في قالب فني نابض بالحياة؛ إذ تجعله يحتدم داخل الحمّام الشعبي حين ينشأ الجدل بين الناس حول فحوى المعاهدة ويبين موقفهم منها. ويمثّل التاجر الكبير، وهو من أصحاب المال والنفوذ، صوت المؤيدين للمعاهدة، في حين تتجلّى المعارضة في أصوات متعددة، أبرزها شخصية المثقف (الورّاق أبو جعفر)، وصاحب الحمّام (أبو منصور)، الذي خبر الحياة وعركته التجارب. بهذا الأسلوب، تُظهر الروائية كيف أصبح الحدث السياسي الكبير محل نقاش شعبي حادّ يعكس التفاوت في الرؤى والمواقف داخل المجتمع الغرناطي: "مدّ سيده ذراعيه على امتدادهما، وغسل سعد الكيس وصبّنه، ثم بدأ بتكييس اليد اليمنى، فالذراع اليمنى، وتحت الإبط، ثم انتقل إلى اليد اليسرى. قال أحدهم: يا أبا جعفر... يا أبا جعفر، الله يرضى عليك، نحن لا نختار بين بديلين، بل هو قدر مكتوب. نحن مهزومون، فمن أين الاختيار؟! قاطعه آخر: أنا معك، الاتفاقية شرّ لا بدّ منه. كان مولانا في مأزق، والمواجهة التي كان يريدها ابن أبي الغسان محكومٌ عليها سلفًا، فما الذي يملكه أو نملكه أمام جنودهم الجرّارة، والأنفاط اللمباردية الجديدة؟!

[1]– ينظر: جمال يحياوي، سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، الجزائر،2011، ط01، ص37– 38.

– بإمكاننا محاربتهم، أقسم برب الكعبة، إنه بإمكاننا محاربتهم"[1] فاختيار الحمّام كموقع لعرض المعاهدة لم يكن عبثيًّا، بل يحمل في طيّاته رموزًا واضحة؛ فهو يوحي بأن أهل (غرناطة) لم يُستشاروا في أمر المعاهدة، وأن سخطهم كان جليًّا، باستثناء قلّة استسلمت لإغراء الطمع والمصلحة. كما يعكس هذا المكان إدراك العامة، رغم بساطتهم، لما يُحاك من قرارات سياسية. وتُعمّق الكاتبة طرحها للمعاهدة من خلال صوتٍ يناصرها ويدافع عنها، مما يفتح بابًا لفهم أوسع لوجهات النظر المتباينة: "التسليم يردّ شرهم عنّا، ويحفظ لنا حقوقنا... المعاهدة تنصّ على معاملتنا معاملة شريفة، واحترام ديننا، وعاداتنا، وتقاليدنا، وحريّتنا في البيع والشراء"[2].

تُذيب الكاتبة الحدث التاريخي، ممثّلًا في معاهدة تسليم (غرناطة)، داخل نسيج الحدث الروائي، لتصبح المعاهدة نقطة اشتباك بين شخصيات الرواية، ومثار جدل محتدم يعكس تعدد الرؤى والمواقف. ففي أحد الحوارات، يعترض (أبو جعفر) بشدة على موقف صاحب المال، متسائلًا بسخرية عن جدوى البنود التي لا تتجاوز حدود الورق[3]، ولا تجد سبيلًا للتنفيذ. يرد عليه صاحب المال ببرود، متسائلًا عن مصيرهم إن رفضوا المعاهدة: "هل كنا سنصمد حتى تأتي النجدة من المغرب، أو من مصر، أو من بني عثمان؟"[4] لكن (أبا جعفر) لا يلبث أن يجيبه، راسمًا صورة قاتمة للمستقبل، مستندًا إلى إحساسه بما هو آتٍ، وكأن التاريخ نفسه يحدّثه بما سيكون. وتأتي الأيام لتُصدّق حدس (أبي جعفر) وتُكذّب رجاء صاحب المال؛ فبنود المعاهدة التي دافع عنها الأخير تتهاوى واحدة تلو الأخرى، كأنها لم تكن سوى وعود على ورق، سرعان ما بدّدها الواقع القاسي. أما (أبو جعفر) فقد رأى ما لم يره غيره، وكأن بصيرته سبقت زمنه، فأثبتت الأيام أن التخلي عن المدينة لم يشفع لأهلها، وأن الاستسلام لم يكن سوى بداية لفقدٍ أكبر.

---

[1]– الرواية، ص15–16.

[2]– الرواية، ص16.

[3]– الرواية، ص17.

[4]– الرواية، ص17.

وتُولي الكاتبة (رضوى عاشور) اهتمامًا خاصًا لما خلّفته المعاهدة من آثار دينية واقتصادية على الغرناطيين، مركّزة بشكل كبير على الطبقة العليا من المجتمع، من رجال السياسة والمال، أولئك الذين كانوا أول من تأثّر – وربما أول من ساوم. "رأوا الهجرة الجماعية للأشراف وعلية القوم والأغنياء، هرج ومرج، ركض محموم، بيع وشراء، كل شيء يُباع، وكل شيء يُشترى: بيوت وضياع وجنّات ومخطوطات ثمينة وسيوف أورثها الأجداد وأجداد الأجداد[1]." أصبح كل ثمين بلا قيمة في أعين الغرناطيين، فكل شيء عُرض للبيع بثمن بخس، لا لشيء سوى للهروب من واقعٍ خانق، نحو أرضٍ يستطيعون فيها إقامة شعائر دينهم بحرية، دون قيد أو رقابة. وفي المقابل، كان الأمراء والوزراء – أولئك الذين فاوضوا باسم الأهالي من داخل قصر الحمراء – يتنصّرون الواحد تلو الآخر، في مشهدٍ صادمٍ عمّق شعور الخذلان لدى الناس، وكشف زيف من ادّعوا تمثيلهم: "سعد ونصر، ولدا السلطان أبي الحسن، سمّيا نفسيهما الدوق فرديناند دي غرانادا، والدوق خوان دي غرانادا، وزاد سعد على أخيه درجة، فالتحق بجيش قشتالة... الوزير يوسف بن كماشة، الذي فاوض باسم الأمة وأعدّ المعاهدتين العلنية والسرية، كلّل مسيرته بالتنصّر ودخول سلك الرهبنة"[2]. وهنا تصوّر الكاتبة ببراعة كيف أفاد الأمراء والوزراء والأشراف والأغنياء من المعاهدة، فحياتهم استمرّت بلا اضطراب وواقعهم بقي محصنًا، حتى اختصرت الكاتبة تفاصيلهم في ثلاث فقرات صغيرة، وكأن المعاهدة مرّت من حولهم دون أن تترك أثرًا. أما الشعب، المغلوب على أمره، فكان نصيبه الألم والخسارة؛ لهذا وانتصارا لأيديولوجية القهر سلّطت الروائية الضوء على معاناته بمساحة أوسع، شملت كل فئاته، من الحرفيين والمثقفين والنساء والشيوخ وحتى الأطفال، لتكشف كيف التهمت المعاهدة نسيج حياتهم اليومية. وتعود المعاهدة لتُذكر من جديد، لا كوثيقة سلام، بل كجريمة مموّهة، حين يخترق القشتاليون بنودها ويعتدي شابان على فتاة مسلمة في شوارع غرناطة. عندها، ينتفض حيّ البيازين، ويغلي على شرفه، فيغلق سكانه الأبواب ويعلنون العصيان، مشكّلين حكومة من أربعين رجلًا. وفي ذروة الغضب، يُستعاد

[1]– الرواية، ص26.

[2]– الرواية، ص26.

المسجد الذي حُوّل إلى كنيسة، لا فقط كحجرٍ مسروق، بل كرمزٍ لروح المدينة وكرامة أهلها. تسرع السلطة القشتالية لإرسال المفاوضين، وتُعاد بنود المعاهدة إلى الطاولة، لكن لا باعتبارها مرجعًا، بل كدليل على الخيانة وسقوط الثقة. "في اليوم التالي جاء الكونت تانديا والتقى مع حكومة الأربعين. قال: ثورتكم على ملكي البلاد تمرّد لا تُحمد عقباه. قالوا: بنود المعاهدة التي وقعها الملكان والتزما بها خُرقت؛ تنصّروننا قسرًا، وتحرقون كتبنا، وتتعرّضون لنسائنا"[1]. فيُعيد الأهالي خلال المفاوضات التذكير ببنود معاهدة تسليم (غرناطة)، ويقيّمون مدى التزام القشتاليين بتطبيقها، بعدما تحوّلت الوثيقة من وعدٍ بالحماية إلى مصدر متكرر للخذلان. تُولي الروائية اهتمامًا بالغًا بخروقات المعاهدة، ولا تكتفي بتقديمها كخلفية تاريخية، بل تجعل من خرقها حدثًا روائيًا متجدّدًا، ينبثق منه الصراع، وتُبنى عليه مواقف الشخصيات. فالسلطات القشتالية، كلما فرضت أمرًا جديدًا أو قامت باعتداء، كان الأهالي يعودون إلى المعاهدة، يتشبثون بها كمرجع قانوني وأخلاقي رغم إدراكهم المتأخر بأنها كانت مجرد غطاء للهيمنة لا ضمانًا للعدالة.

أ.7. تشكيل البنية السياسية لحكومة (البيازين):

تمهّد الروائية ببراعة للحدث التاريخي–السياسي المتمثّل في تشكيل حكومة البيازين من خلال حادثة إنسانية تهزّ الوجدان، وهي اعتداء شابين قشتاليين على فتاة مسلمة في أزقة الحي. لا تقدّم الحادثة باعتبارها مجرد واقعة عابرة، بل تجعل منها شرارة الغضب الشعبي الذي تراكم بصمت طويل، فانفجر حين مُسّ العرض وامتهن الشرف: "لمحت رجلين قشتاليين يقتربان، فغضّت الطرف وواصلت السير لتتجاوزهما أو يتجاوزاها... ركضا خلفها حتى لحقا بها... كان أحدهما قد طوّقها بذراعه، وأمسك الآخر بجديلتها ولفّها كالحبل حول قبضته"[2]، يتعرّف الأهالي على المعتديَين، فلا يتركون الأمر يمرّ دون رد؛ ينتفضون غَيرةً علىشرفهم، وينتقمون لعرض الفتاة ولكرامة حيّهم، في فعلٍ جماعيّ يُعيد لهم بعضًا من

[1]– الرواية، ص62.

[2]– الرواية، ص56.

الإحساس بالقوة والكرامة بعد زمنٍ من الانكسار: "فاشتبكوا معهما في مشاجرة استخدمت فيها القبضات والرؤوس والأقدام. وفي حين حمل شابان الفتاة إلى أقرب بيت، وهما لا يعلمان إن كانت على قيد الحياة أم فارقتها[1]." ومن هذا الاحتقان تتشكل حكومة البيازين، لا كنتيجة مباشرة للاعتداء فقط، بل كصرخة في وجه الظلم، ورفض لخرق المعاهدة، ومطالبة باسترداد ما سُلب من كرامة وهوية.

تركّز الروائية اهتمامها على أحوال المجتمع في لحظاته الحرجة، فتسرد بتفصيل دقيق ما جرى خلال الليل والنهار اللذين سبقا تشكيل حكومة البيازين، كاشفةً ما يدور خلف الجدران وفي الأزقة، داخل البيوت وخارجها. تنقل مشاعر القلق التي خيّمت على النساء، وهموم الرجال، ونظرات الأطفال المتوجّسة، مرصّعةً المشهد اليومي بشحنات الترقّب والخوف والتأهب، في رسمٍ سرديّ حيّ لحالة مجتمعٍ يوشك أن ينفجر دفاعًا عن ذاته: "في البيازين، سهرت العيون مطمئنة في كنف الله، وقد أضاء القمر بدرًا طريقهم بنوره الرباني، فغمر الحيّ سكون وطمأنينة تتقاطع مع يقظة متأهبة. داخل البيوت، كانت النساء يُحيين الليل بصمتٍ حافل بالحركة؛ أشعلن الكوانين والتنانير، وأدرن الرحى بأيدٍ مثقلة بالعزم، طحنّ الدقيق وخلطنه بالماء ورشة ملح، ثم بَسَسن العجين وكوّرنه وفردنه وخبزنه، وصفّفنه في سلال حملها الصغار على رؤوسهم. سار الأولاد في حذرٍ مشتعل، تسبقهم رائحة الخبز الساخن، تزفّها الريح بشهية إلى الرجال الساهرين خلف المتاريس، أولئك الذين أقسموا ألا يغفو لهم جفن ما دامت الكرامة مهددة[2]." تُجسّد الروائية بعينٍ سردية حادّة استعداد أهالي البيازين للمواجهة، فتغوص في تفاصيل دقيقة تكشف روح التحدّي التي تسري في أوصال الحي. لا أحد يقف متفرّجًا؛ "كان الرجال قد أخرجوا سيوف أجدادهم وخناجرهم والسكاكين، ومسحوا الغبار عنها، يصقلون الصالح منها، ويرسلون الباقي إلى الحدّادين ليُصلحوا مقبضًا

[1]– الرواية، ص58.

[2]– الرواية، ص57–58.

مكسورًا أو نصلًا مائلًا[1]." وهنا تُسند الروائية بناء حدث التحضير للحرب إلى عنصر التخييل، فتغوص في أدق تفاصيل إعداد السلاح دون أن تغفل عن أي جزء من عملية تجهيز السيوف والسكاكين والخناجر، وكأنها توثّق طقسًا طاهرًا يستبق المعركة. وتنسج هذا الحدث ضمن نسيج روائي متماسك، يبدأ من المكان الذي وُلدت فيه حكومة (البيازين) وهو مسجد الحي ذاته. فلا يمرّ المسجد في السرد مجرد موقع، بل تحوّله الروائية إلى بطلٍ رمزي، فتستعيد لحظة تدنيسه وتحويله إلى كنيسة، ثم لحظة استرجاعه، حيث يصبح صرحًا للكرامة المستردة. وتبلغ اللحظة ذروتها حين تصف أول صلاةٍ تُقام فيه بعد تحريره، وكأنها إعلان ولادة جديدة لروح الحي، وانبعاث لهويته من بين الركام: "دار المنادي في الناس معلنًا أن مسجد البيازين هو مسجد البيازين، فمن يريد صلاة الفجر فيه فأهلًا به وسهلًا، ومن يريد المشاركة في تدبير الأمر، فليحرص على صلاة الفجر فيه"[2]، وهنا تُقدِّم الروائية شرطًا رمزيًا لعضوية حكومة (البيازين) يتمثل في المواظبة على صلاة الفجر، بما تحمله من دلالة على اليقظة والالتزام والانتماء الحقيقي. وتُمعن في تصوير التحوّلات التي طرأت على المسجد، لتكشف عن التغير الذي مسّ البنية الدينية والاجتماعية معًا. فالإمام الذي أمّ الناس في أول صلاة لم يكن من كبار الفقهاء، الذين شدّوا الرحال وغادروا المدينة بعد إعلان المعاهدة بأيام، بل كان شيخًا مسنًّا يعمل نجّارًا، يعرفه بعض الحضور ويجهله بعضهم الآخر. هذا الاختيار لم يكن عبثيًا، بل عكس واقع المرحلة الجديدة التي لم تعد فيها القيادة حكرًا على أصحاب السلطة الدينية، بل أصبحت نابعة من صميم الشعب البسيط، الذي حمل عبء المواجهة في غياب النخب[3].

ولا تعرض الروائية حدث تشكيل حكومة البيازين من زاوية مباشرة أو من داخل المسجد الذي شهد نشأتها، بل تقدّمه بأسلوب غير تقليدي عبر صوت (حسن)، الذي كان

---

[1]– الرواية، ص58.

[2]– الرواية، ،ص58.

[3]– الرواية، ص58.

حاضرًا منذ اللحظة الأولى وشاهدًا على مجريات النقاش حتى اكتمال القرار. لكنها لا تكتفي بهذا، بل تدمج الحدث السياسي في نسيج إنساني حميم، حين تصوّره من خلال قلق النساء في البيت؛ (أم جعفر، وأم حسن، وسليمة) اللواتي استبدّ بهنّ الحزن لطول غياب (حسن) بعد صلاة الفجر فخيّم الخوف والبكاء في أرجاء المنزل. بهذا المزج بين العام والخاص، تعكس الروائية تقاطع لحظات التحوّل السياسي مع نبض البيت البسيط، وتُظهر أثر القرار الكبير في تفاصيل الحياة اليومية: "أم حسن تواصل البكاء، وأم جعفر وسليمة كفّتا عن الكلام، بعد أن اكتشفتا أنه لا يجدي شيئًا. عندما دخل عليهنّ حسن، كان متورد الوجنتين، باسم الوجه، ينعكس انشراح صدره على طلعته ومشيته"[1].

تحرص الروائية في كل مفصل رئيسي من الرواية على إظهار انعكاس الحدث على مختلف شرائح المجتمع، فلا تسرد الوقائع بلسان صُنّاع القرار أو النخبة، بل تنقلها من منظور شعبي حيّ نابض. وهنا، تُسند لحسن – أحد أبناء الحي العاديين – مهمة نقل الخبر إلى أسرته، ليُعلن بعينين متألّقتين وصوتٍ مفعم بالاعتزاز: "اليوم، في مسجد البيازين، تشكّلت لنا حكومة مستقلة عن قشتالة. اخترنا أربعين رجلًا من خيرة رجالنا، ليتولّوا أمرنا وأمر حيّنا"[2]. تجسّد هذه اللحظة، كما رسمتها الروائية، التحوّل من التبعية إلى التمثيل الشعبي، ومن الغموض إلى وضوح المسار، فتمنح القرار السياسي روحًا إنسانية تُلامس البيت والحي والناس. وقد "استقبلت العائلة خبر تشكيل حكومة البيازين بفرحٍ غامر، وشغفٍ صادق امتزجت فيه الدموع بالدعاء، والأمل بالاعتزاز. كانت سليمة أول من اشتعل قلبها بنور الخبر، فهتفت بحرارة: "ليوفّقكم الله يا ولدي، ولينصركم، وهو على كل شيء قديركانت سليمة هي التي تتقافز توقّدًا للخبر"[3]. لم يكن الخبر عابرًا، بل هزّ أعماق البيت كما لو أنه إعلان حياة بعد طول خنق. بدا وكأن الأمل قد عاد يتسلل إلى جدران البيازين من جديد.

---

[1]– الرواية، ،ص59.

[2]– الرواية، ص60.

[3]– الرواية، ص60.

كان وقع هذا النبأ مختلفًا تمامًا عن خبر المعاهدة الذي سبق أن خيّم على الأهالي بالكآبة والخوف؛ ففي حين زرعت المعاهدة الشعور بالخضوع والانكسار، جاء إعلان الحكومة ليبثّ روحًا جديدة في النفوس، كأنّه استعادة للسيادة في وجه الغاصب، وردٌّ لجزء من الكرامة المهدورة. هكذا، نجحت الروائية في إبراز التباين العاطفي العميق بين استلاب القرار وولادة المبادرة.

تركّز (رضوى عاشور) بذكاء على استعراض تفاصيل إنجازات الأهالي، وخاصة الشباب، في مقاومتهم البطولية للسلطات القشتالية، حيث تسرد هذه الأحداث لا بوصفها مواجهات عابرة، بل كعلامات فارقة في مسار الوعي الشعبي. "قوات كثيرة تفوق عددًا، وكانوا مسلّحين، ولم نكن... رحنا نتشاور: هل نقاتلهم ونحتسب أنفسنا عند الله شهداء، أم هناك بديل آخر؟ عندما ظهر الكونت تانديا معتليًا حصانه الأشهب المطهّم، ترجّل وقال بصوت عالٍ: من يمثّلكم فأتحدّث معه؟ وَجِمْنا، فقد خرجنا معًا، ولم يكن بيننا قائد ومقود، فلما أعاد السؤال، تقدّم أربعة من الشباب، اقتربوا منه واستمعوا إليه، ثم عادوا إلينا وأخبرونا أنه يطلب رفع الحصار عن بيت الكاردينال فورًا".[1] هنا تُبرز الروائية ملامح التشكيل الفريد لحكومة البيازين، فتجعلها من الشباب وحدهم، في دلالة واضحة على حيوية الروح المقاومة، وارتباطها بجيل لم تُرهقه الهزائم بعد. لا تكتفي الكاتبة بتوصيف أعمارهم، بل تسلّط الضوء على ما هو أعمق: تساويهم في المرتبة، فلا كبير ولا صغير، لا قائد ولا تابع، بل جميعهم على قدرٍ واحدٍ من المسؤولية والقرار. ويأتي حرصهم على التشاور الدائم فيما بينهم ومع الأهالي ليُرسّخ مبدأ المشاركة الشعبية، حيث لا مكان للانفراد بالرأي، ولا يُمرر قرار ما لم يُجمع عليه الجميع، ثم تواصل الكاتبة التدرج وصولا إلى هزيمة حكومة (البيازين) في المفاوضات إمعانا في تمرير أيديولوجية القهر عبر الرؤية التاريخية الممزوجة بالتخييل السردي، فتدرج مشهدًا دقيقًا يحمل بدايات الانكسار الرمزي.

[1]–الرواية، ص60.

أ.8. تجلي ثورة (البشرات) وهم الانتصار وصدع السقوط:

تُجسَّد الكاتبة ثورة (البشرات) في الرواية باعتبارها ثاني رد فعل شعبي واسع النطاق، عقب احتجاجات (البيازين وتشكيل حكومتهم المستقلة. جاءت هذه الثورة في ضاحية أخرى من ضواحي (غرناطة) تعبيرًا عن امتداد الغضب الشعبي وتراكم القهر، ولم تكن منعزلة عن السياق العام، بل بدت وكأنها استمرار طبيعي لصوت مَن لم يجد في المفاوضات والمساومات خلاصًا.

وفي حين مهّدت الروائية لثورة البيازين بمقدمات اجتماعية ونفسية، فإن ثورة البشرات جاءت كتفجّر محتوم لتراكمات الظلم والانتهاكات، فأخذت شكلًا أكثر عنفًا، وأشدّ تصادمًا، لتعبّر بذلك عن تحوّل في وعي الأهالي وطريقتهم في المواجهة؛ قد جاء تاريخيًا أن: "انتفاضة البيازين جاءت كمقدمة لاشتعال ثورة أخرى في الجنوب، حيث نهض إخوتهم في منطقة البشرات، رافعين راية الغضب في وجه القمع والخذلان. فدفع الإسبان بحملة عسكرية لإخماد الثورة، وكانت الحملة تسير على نهج الانتقام والتدمير، تترك خلفها خرابًا وموتًا. وفي قرية 'غويخار–سيرا'، نفذ الجنود مجزرة مروعة، أبادوا فيها كل من فيها دون تمييز.

لكن البشرات لم تكن أرضًا مستسلمة، فقد جوبهت الحملة بمقاومة عنيفة في كل بقعة وطأتها، ما أجبر السلطات القشتالية على الجلوس إلى طاولة المفاوضات مجددًا، لتُبرم معاهدة جديدة يتعهد فيها الملكان الكاثوليكيان بتنفيذ بعض ما جاء في بنود معاهدة استسلام غرناطة. غير أن تلك الوعود لم تُطفئ نار الغضب، فسرعان ما اشتعلت شرارات الثورة من جديد، لتعلن أن الثقة لم تعد ممكنة، وأن الكلمة أصبحت للمقاومة وحدها[1]. وهنا تُحوّل الروائية الحدث التاريخي المتجسد في ثورة (البشرات) إلى محور يتوسط حدثًا روائيًا ذا طابع إنساني واجتماعي، تجسّده في حفل زفاف (سعد وسليمة)، وتخلق توازنًا فنيًا بين البهجة الشخصية والفرح العام، إذ يتحول حفل الزفاف إلى مناسبة مزدوجة: للاحتفال بالزواج،

[1]– ينظر، محمد رزوق، الأندلسيون وهجراتهم إلى المغرب خلال القرنين17–16، أفريقيا الشرق، 1998، ط03،ص 60.

وبالنجاحات الأولى للثوار في (البشرات). صارت الأحاديث بين الضيوف تدور حول آمال كبيرة؛ أن تمتد الثورة حتى (ألمرية)، وأن يهبّ لهم المدد من (مصر) أو (المغرب)، وأن يتّحد المنفيون العائدون بحرًا مع المجاهدين الصامدين برًّا، فيتحقق النصر الذي طال انتظاره.[1] فتُبدع الروائية في المزج بين بُعدين متوازيين: الأول ذو طابع تاريخي سياسي يتمثل في اندلاع الثورة ضد القشتاليين، والثاني اجتماعي يخص تطوّر الشخصيات الروائية، من خلال حدث عاطفي متمثل في حفل زفاف. فتنتقي بعناية سهرة العرس لتكون اللحظة التي يُعلن فيها خبر انتصار الثوار، فيتداخل الفرح الشخصي بالفرح الجماعي، في مشهد رمزي ينبض بروح التضامن والأمل.

تعمد الكاتبة إلى تلخيص وقائع ثورة (البشرات) بأسلوب مكثف، فتجعل من سردها مقتضبًا، يجري على لسان أحد الأهالي، في حديث بسيط يعكس ما بلغه الناس من أخبار الثورة. لا تغرق في التفاصيل العسكرية أو السياسية، بل تركز على صدى الحدث في الشارع، وعلى ما ترسّب في الذاكرة الشعبية من أمل واندهاش وتلهف لما هو قادم. ليتحول مسار ثورة (البشرات) من بصيص أمل إلى مشاهد مأساوية دامية، إذ تستعرض الروائية كيف استعاد القشتاليون السيطرة على الأوضاع، وبدأت موازين القوى تميل لصالحهم. فتلك الانتصارات التي افتتح بها الثوار حركتهم، ما لبثت أن خبت أمام آلة القمع الإسبانية، التي مارست أشد أنواع التنكيل بالثوار والمدنيين على حد سواء. تنقل الرواية – عبر إشارات تاريخية – وصفًا دقيقًا للفظائع التي ارتُكبت، حيث نسف القشتاليون المساجد على من فيها من نساء وأطفال، وسالت الدماء في كل ناحية، وأُبيدت قرى بأكملها. وتؤكد السردية أن هذه الأفعال لم تكن مجرد ردود أفعال حربية، بل كانت تجسيدًا لعقيدة استعمارية تنظر إلى مسلمي (الأندلس) بوصفهم عبيدًا لا حقوق لهم، وكائنات دونية تستحق الإبادة.

[1]– محمد رزوق، الأندلسيون وهجراتهم إلى المغرب خلال القرنين17-16ص80.

تصوغ الروائية نهاية حدث ثورة (البشرات) بلغة فنية تكشف التفاوت العاطفي والوجداني بين جيلين داخل المجتمع الغرناطي، فبينما انشغل الشباب بالفرح والغناء في عرس (حسن)، غير مكترثين بما آلت إليه الثورة من هزيمة ومجازر، ظل الكهول . ممثلين في شخصية (أبي منصور) غارقين في الحزن، رافضين مظاهر الابتهاج، حدادًا على الدم المراق في جبال (البشرات). وتكشف حجم التباين في الوعي والوجدان. وتنهي (رضوى عاشور) تناولها لثورة البشرات، لا بإعلان الهزيمة العسكرية فقط، بل بتصوير تداعياتها الإنسانية والاجتماعية كاشفة عن تشقق الوحدة، وتراجع شعور التضامن، لتُظهر أن آثار الخسارة لا تقف عند الميدان، بل تمتد إلى القلوب والمواقف والروابط بين الناس.

ب.رؤية القهر والخذلان بعد المعاهدة في (ثلاثية غرناطة):

تشتغل (رضوى عاشور) في (ثلاثية غرناطة) على استحضار التاريخ من خلال تصويرها العميق لمعاناة المسلمين التي أعقبت سقوط (غرناطة)؛ إذ يشكّل هذا البعد الإنساني المحور الأبرز في الرواية، ويتجلى بوضوح في ما خلّفه السقوط من أوجاع وآثار مدمّرة على المجتمع الغرناطي بكل أطيافه، وقد تبدت رؤية القهر في أحداث عديدة ضمنتها الكاتبة سرديتها لتنقل بها أيديولوجيتها تجاه تلك الوقائع؛ التي ظلت تحكم مسار التاريخ العربي الإسلامي في أحداث انهيار متشابهة تستدعي جينات الفقدان من الذاكرة تباعا:

ب.1. قهر حرق الكتب (إخماد الذاكرة الثقافية):

تسلّط (رضوى عاشور) في (ثلاثية غرناطة) الضوء على حدث تاريخي بالغ القسوة، لم يُعطه المؤرخون الاهتمام الكافي، رغم ما يحمله من دلالة رمزية وثقافية عميقة، وهو حرق كتب المسلمين ومصادرتها وتجريم حيازتها من قبل القشتاليين بعد سقوط المدينة. ففي الوقت الذي تركزت فيه معظم الدراسات التاريخية حول بنود المعاهدة، والتنصير القسري، وحملات التهجير، اختارت الروائية أن تضع مأساة الكتب المحروقة في قلب السرد، لتجعل منها فعلًا

مفصليًا يهزّ وجدان القارئ، ويجسّد حجم القهر الثقافي الذي تعرّض له المسلمون؛ وهي هنا تجسد رؤية المثقف لأحداث التاريخ ولا تنقل رؤى المؤرخين الجافة فحسب.

تجسّد (رضوى عاشور) هذا الحدث من خلال شخصية محورية هي (أبو جعفر الورّاق) العاشق لحرفته، الذي لا يرى في الكتب مجرد أوراق، بل كائنات حيّة تنبض بالمعرفة والروح والجمال. كان ينسخ الكتب بخطّه، ويزخرفها، ويجلّدها، ويعلّم حفيديه، نعيم وسعد، هذا الفنّ النبيل، ويورّث حفيدته سليمة عشق القراءة والاعتناء بالمخطوطات. ومع اتساع رقعة القمع، يتحوّل هذا العالِم البسيط إلى شاهد على قهر ثقافي كبير؛ إذ تُصادر كتبه وتُدان مهنته، ويُحاصر هو وكل من يشبهه بين جدران الخوف والمنع.

تُفرد (رضوى عاشور) مساحة واسعة في (ثلاثية غرناطة) لحدث حرق الكتب تفوق فصلًا كاملًا، وتنسج حوله خيوطًا سردية متكرّرة من خلال استرجاعات تعود إليها الشخصيات، سواء ممن عايش الحدث أو سمع به، لتُضفي عليه عمقًا إنسانيًا يتجاوز كونه مجرّد فعل تاريخي. ولا تكتفي الروائية بسرد لحظة الحرق نفسها، بل تمهّد لها برحلة الكتاب الطويلة لتمنح القارئ إحساسًا بالقهر الحقيقي.

تبدأ هذه الرحلة من (الحانوت)؛ ذلك المكان المتواضع الذي يحتضن فعل الوراقة بكل تفاصيله، حيث يعمل (أبو جعفر) في نسخ الكتب وزخرفتها وتغليفها، مشبعًا عمله بحب عميق للمعرفة والجمال. وفي هذا الحانوت يتعلّم (نعيم) أصول الصنعة، وتتشرب (سليمة) روح الكتاب وقدسيته من صغرها: "في الحانوت تبادل مع نعيم كلمات معدودة، ثم انتحى ركنًا وجلس صامتًا. لم يفت الصبي وجوم معلمه، فاستبدل بصخبه المعتد حركات وجلة محكومة، وراح يعمل بين رغبة في إتقان عمله إرضاء له".[1]

[1]– الرواية، ص8.

من خلال هذا التقديم، تمنح الروائية للكتاب جسدًا وروحًا، فيتحول من مادة قابلة للاحتراق إلى رمز للهوية والكرامة. وبهذا التمهيد، يصبح حرق الكتب ليس فقط إبادة لنتاج معرفي، بل طعنة في قلب الحضارة، وقهرا لذاكرة شعب بأكمله. فتعنى الروائية بإبراز أدق تفاصيل فن صناعة الكتاب، فتغوص في عالم الوراقة لا من باب الحنين فقط، بل لتؤكد أن المعرفة كانت تُصنع باليد وتُورَّث بالحب. يظهر ذلك من خلال العلاقة التعليمية بين (أبي جعفر) و(نعيم)، حيث لا يُلقّن الجد حفيده صنعةً فقط، بل يورثه سرًّا من أسرار الوجود مختزلًا في الورق والحبر والتغليف.[1]

هذا الاشتغال السردي يأتي تمهيدا فنيا دقيقا لحدث مأساوي قاهر: حرق الكتب. فبقدر ما ترفع الرواية من قيمة الكتاب في النفوس، تُهيئ المتلقي لتلقّي صدمة احتراقه، ليشعر بثقل الفقد لا على الوراقين فحسب، بل على الذاكرة الجمعية لمجتمعٍ يُنتزع منه تراثه قسرًا، تحت رماد الحرق. لتكشف أن التنصير ومصادرة الكتب وجهان لهجمة واحدة تستهدف اقتلاع الهوية من الجذور: "لم يكن الناس قد أفاقوا من وقع المشهد، ولا جَرُؤ أحد منهم بعد على استحضار تفاصيله والخوض في أوجاعها، عندما سرى الخبر همسًا أن القشتاليين يداهمون المساجد والمدارس، ويجمعون ما فيها من كتب ويأخذونها إلى مكان غير معلوم".[2]

ثم تُصعّد الروائية وتيرة الأحداث المأساوية التي تحلّ على الغرناطيين، فتعمد إلى ترتيب النكبات بشكل متتالٍ ومتسارع، وكأنها تسحب القارئ في دوامة القهر التي عاشها المسلمون بعد السقوط. فبعد أن تُنهي مشهد تنصير (حامد الثغري)، الذي يمثل لحظة انكسار روحي ووجودي لرجل قاوم حتى اللحظة الأخيرة، لا تمنح الروائية متنفسًا، بل تدفع مباشرة بنكبة أخرى تمثّلت في مصادرة الكتب: "طوال أسبوع شهدت تجارة الوراقين نشاطًا لم تعهده أبدًا. تغلق الحوانيت في النهار أو تظل مفتوحة ذَرًّا للرماد في العيون، وبعد صلاة العشاء بساعتين أو ثلاث، تصحو الحارة للعمل. يحرس أبو منصور وثلاثة من صبيانه

[1]– الرواية، ص9.

[2]– الرواية، ص47.

الحارة من جهة الحمّام، ونعيم وشابّان آخران يحرسونها من الجهة الأخرى."[1] وبعد أن تصف الروائية حال حوانيت الوراقين وما آلت إليه، تنتقل لتسليط الضوء على المهنة البديلة التي اضطروا لمزاولتها بعد تخليهم عن حرفتهم الأصلية، مبرزةً في الوقت نفسه مدى تمسّكهم بكتبهم وحرصهم عليها، إذ كانوا يخفونها بعناية بعيدًا عن أعين القشتاليين، خشية المصادرة أو الحرق: "خلف الأبواب تُضاء الشموع، في كل حانوت شمعة تتحرك في ضوئها المرتجف الشحيح الأشباح. خزانات الكتب مفتوحة على مصراعيها، والأيدي تمتد بحذر منها وإليها. تنتفخ الأكياس وتمتلئ السلال والصناديق. والأشباح تحمل واحدًا كيسًا فيمضي، وغيره سلة فيذهب، ويتعاون اثنان في حمل صندوق ويغادران... تزدحم الحارة بالأشباح الصامتة، تلتقي أجسادها وأحمالها، أو تومئ بأطرافها، فتبدو مخلوقات خرافية."[2] كما تُبرز الروائية تفرّد أبي جعفر واختلافه عن بقية الوراقين، إذ لم يطاوعه قلبه على إخفاء كتبه في الكهوف أو فوق رؤوس الجبال كما فعل غيره، بل آثر أن يصونها في مكان أكثر أمنًا وطمأنينة، فلم يبخل عليها بالمال، وخصّها بمأوى يليق بقيمتها، مؤمنًا بأن المعرفة تستحق أن تُحمى مهما كان الثمن.

ثم تنتقي شخصية (نعيم) ليكون شاهدًا على حدث حرق الكتب، وتُحمّله قهر المشهد كاملا، فتمنحه دورًا إنسانيًا يُقرّب الحدث التاريخي من القارئ ويدمجه بسلاسة في نسيج الحدث الروائي. فحين يعود من ساحة (باب الرملة) إلى البيت مثقلاً بما رآه، محمّلًا بانكسار لا تخطئه العين، يصبح حضوره مدخلًا حسيًا لعنف اللحظة وتداعياتها: "ما إن فتحت أم حسن الباب حتى اندفع نعيم إلى داخل البيت لاهثًا.

- أين أبو جعفر؟
- ما الذي أصابك يا ودّ؟ قل صباح الخير! ولكن الودّ كمن فقد عقله، راح ينادي على أبي جعفر بأعلى صوته. أتى أبو جعفر مهرولًا. قال نعيم: -

[1]- الرواية، ص4.

[2]- الرواية، ص48

- إنهم يكدّسون ما استولوا عليه من كتب في باب الرملة... إنهم سيحرقون الكتب! لبس أبو جعفر مركوبه وخرج مهرولًا نحو نعيم."[1]

ورغم تحذير أمها، لم تتردد (سليمة) لحظة؛ اندفعت كالسهم نحو باب الدار، وكأن نداء خفيًا أقوى من كلمات المنع كان يجذبها. وقفت الأم حائرة، لا حيلة لها سوى أن تنادي على (حسن)، تأمره بأن يلحق أخته قبل أن تبتلعها الأزقة. وفي مكان آخر، كانت الكتب تنادي أصحابها بنداء لا يُسمع، بل يُشعر به في الأعماق؛ نداء لا يُقاوم ولا يُرد. استجاب له (نعيم، وأبو جعفر، وسليمة)، كأن الذاكرة نفضت عنهم الصمت، ودعتهم إلى الحضور؛ حضور يشبه الوفاء الأخير لما تبقى من زمن المعرفة. "في ساحة باب الرملة، رأوا توافد العربات تجرّها الثيران والبغال والحمير... يقوم ثلاثة من الحراس الجالسين فوق الكتب المكدسة في العربة بشدّ قاماتهم... وتتوالى الحركة في اتصال وسرعة، فتسقط على الأرض الكتب، وترتطم بعضها ببعض، مغلفة أو مفتوحة أو أشلاء."[2]

تسرد الروائية تفاصيل الحرق بعين المشاهد القريب، لا من موقع الراوي البعيد، فتغمر القارئ في قلب الحدث، وتجعله يراه كما لو كان واقفًا في الساحة نفسها، يتنفس دخان الكتب ويشعر بحرارة النيران. تتسلل إلى التفاصيل بحسّ حيّ، فتجعل المتلقي لا يقرأ الحدث فحسب، بل يعيش قهره بكل جوارحه، كأن ألسنة اللهب تلامس وجدانه، وكأن صراخ الكتب يتردد في أذنه، لا على الورق، بل في ذاكرة لا تُمحى: "تابعوا تساقط المصاحف الكبيرة والمصاحف الصغيرة، تنفصل عنها أغلفتها الجلدية المزيّنة بالزخارف والخطوط."[3] تشير الروائية هنا بإحساس جارح إلى إهانة أقدس كتاب عند المسلمين، حيث يُحرق أمام أعينهم دون أن يتحرك أحد، وتواصل سردها لتُظهر أن هذه الكتب لم تكن مجرد أوراق، بل كانت عنوانًا لمرحلة ودليلًا على تقديس العلم، وحرص الناس على المعرفة كجزء أصيل من كيانهم

---

[1]– الرواية، ص49.

[2]– الرواية، ص50.

[3]– الرواية، ص 50.

وهويتهم: "كان الحراس يواصلون العمل، وكانت سبع عربات أخرى قد وصلت للتو، وكانت عربات سواها تقترب من الساحة."[1] لتشكل أفظع صورة للمأساة من خلال نظرة (أبي جعفر)؛ الذي يقف شاهدًا على لحظة الحرق، لا كمتفرّج، بل كمن يُنتزع منه عمره صفحةً صفحة. عيونه لا ترى نيرانًا تلتهم الورق، بل تاريخًا يُمحى، وعلمًا يُدفن حيًّا. وفي المقابل، تتصاعد مشاعر سليمة ونعيم وسعد وحسن، كلٌّ منهم يتفاعل بطريقته، لكنهم جميعًا يتقاسمون القهر ذاته؛ وجع العجز، وغصّة الصمت، ومرارة رؤية المجد الثقافي يتهاوى أمام أعينهم. بهذا التفاعل الجماعي، تنسج الروائية مأساة لا تخص فردًا بعينه، بل تعكس وجع أمة كاملة، تُنتزع منها هويتها تحت سطوة النار والصمت: "كان أبو جعفر يحدّق في المشهد، ثم يغضّ الطرف، ثم يعود يحدّق ويتمتم بكلام غير مفهوم، لا يعي قبضة سليمة المشدودة على يده، ولا أظافرها المغروسة فيها، ولا صوتها يعلو ملحًّا مكررًا السؤال:- لن يحرقوا الكتب يا جدي، أليس كذلك؟ لا يمكن أن يحرقوا الكتب؟!. وسعد وحسن واجمان، ونعيم يبكي ويمسح مخاطه بكمه."[2] وبهذا تنجح الروائية في تحويل مشهد الحرق من مجرد حدث تاريخي إلى تجربة إنسانية معقّدة، تتقاطع فيها مشاعر الأسى والعجز والحنين، وتكشف من خلالها عن حجم الانكسار والقهر الذي خلّفه فقدان الكتاب، بوصفه رمزًا للهوية والذاكرة الجمعية.

تتعمد الروائية إلى تقديم مشهد حرق الكتب من زاوية المتابع الحاضر، فتختار زاوية السرد القريب لتعزيز شعور القارئ بالمشاركة في الحدث، وتحرص على إبراز تنوّع ردود الفعل لدى الشخصيات بما يعكس اختلاف مستويات التأثر وطبيعة العلاقة بالكتاب. يظهر أبو جعفر بوصفه الممثل الأبرز لجيل الورّاقين، إذ يتلقى الحدث كضربة مباشرة لتاريخه الثقافي والمهني، بينما تعبّر حفيدته سليمة عن جيل جديد يرى في الكتاب وسيلة للمعرفة والارتباط بالهوية، ويتفاعل مع الحدث بدافع وعي معرفي ونفسي، أما الحفيد الأصغر، فيمثل حضورًا رمزيًا لطفل لم يكتمل وعيه، لكنه يتأثر بالمشهد دون أن يدرك أبعاده الكاملة، مما يعكس

[1]- الرواية، ص50.

[2] - الرواية، ص51.

امتداد أثر الحدث إلى الأجيال الناشئة. وتكتمل الصورة بحضور شابين عملا في نسخ الكتب وتجليدها، فتتجسّد في موقفيهما آثار الفقد المهني والثقافي في آنٍ واحد. بهذا التنوّع في التمثيل، تنجح الروائية في نقل مشهد الحرق من مجرّد واقعة تاريخية إلى تجربة جماعية، يتفاوت أثرها تبعًا للسياق العمري والاجتماعي، وتُظهر من خلالها مدى عمق الانكسار الذي خلّفته هذه الواقعة في الوجدان الغرناطي.؛ ولهذا تربط بين حادثتي – حرق الكتب و(موت أبي جعفر) – ربطًا مباشرا لتبيّن أن القهر الذي خلّفه الحريق امتد إلى عمق الذات، وأن ما يُحرق خارجًا قد يحترق أثره في الداخل أيضًا. ومن خلال الانتقال إلى مشهد الجنازة، تؤكد الروائية أن موت (أبي جعفر) لم يكن مجرد نهاية لشخص، بل نتيجة حتمية لسلسلة من الانهيارات التي بدأها فقد الكتاب، وانتهت بفقد المعنى.

كما تستثمر الروائية هذا الحدث بوصفه مادة حية في الذاكرة، فتجعله يُروى على لسان نعيم بعد تقدّمه في السن، فيتحول من شاهد صامت إلى راوٍ يسرد تجربته لمن حوله : "أنا شاهدت حرق الكتب. كنت صبيًا صغيرًا أعمل عند أبي جعفر الورّاق، وكان أبو جعفر – رحمه الله – رجلاً لا مثيل له [1] "بهذه الطريقة، لا تكتفي الروائية بتوثيق الحدث، بل تمنحه بعدًا إنسانيًا عاطفيًا، وتنقله من فضاء التاريخ الرسمي إلى حكايات الأفراد، ليبقى نابضًا بالحياة، ومصدرًا دائمًا للوعي والاحتجاج كما تواصل هذا الامتداد الزمني للحدث من خلال شخصية حسن، الذي يُعيد رواية حكاية حرق الكتب لحفيده، بعد مرور سنوات طويلة، وعلى مقربة من انكشاف سرّ الكتب المخبّأة في عين الدمع بهذا السرد المتواتر، تنتقل الحكاية من جيل إلى آخر، لتغدو فعلًا مقاومًا للطمس، وشاهدًا على ذاكرة لم تُنسَ رغم القهر والنسيان" هذه الكتب كانت في الأصل لجدي أبي جعفرالوراق، أخفاها عندما كان الكتب لحرقها"[2]تُجسد (رضوى عاشور) هذا الحدث التاريخي كوجع عميق، وتجعله قصة تُروى عبر الأجيال لما له من أهمية بالغة في فهم مأساة مسلمي (الأندلس). فهي ترى في حرق الكتب نقطة فاصلة

[1]–الرواية، ص 297.

[2]–الرواية، ص287.

توضّح سبب هوانهم وانكسارهم تحت سلطة القشتاليين، فتُبرز أن استماتتهم في الدفاع عن كتبهم وموروثهم الثقافي كان من شأنه أن يردع الغزو القسري، ويُقلل من وحشية محاكم التفتيش، وربما يمنع تهجيرهم القسري من ديارهم إلى بلاد المغرب.

ب.2. قهر التحوّل الديني القسري:

نسجت الروائية خيوط الأحداث التاريخية بعناية، فصوّرت سقوط (غرناطة)، وإعلان المعاهدة، وتسلُّم القشتاليين زمام الحكم – بما في ذلك (قصر الحمراء) – مقدّمة لا مفر منها لحملة التنصير القسري. وقد بدا تنصُّر الوزراء والأمراء متزامنًا مع دخول القشتاليين إلى القصر، وكأن تسليم مفاتيح الحكم قد تبعه مباشرة تسليم العقيدة، في مشهد يعكس قهرًا مزدوجًا؛ سياسيًا ودينيًا: " رأوا الأمراء يتنصرون. سعد ونصر ولدا السلطان أبي الحسن سمّيا نفسيهما الدوق فرناندو دي غرانادا والدوق خوان دي غرانادا، وزاد سعد على أخيه درجة... والوزير بن كماشة الذي فاوض باسم الأمة، وأعد المعاهدتين العلنية والسرية، كلل مسيرته بالتنصر ودخول سلك الرهبنة".[1] اختزلت الروائية مشهد تنصُّر الشخصيات السياسية في فقرة موجزة، لتُظهر أن خيارهم لم يكن مفروضًا بل تمّ عن طواعية، وهو ما أضفى على صورتهم طابع الجُبن والخضوع التام للعدو، وكأنهم تخلّوا عن دينهم بنفس السهولة التي تخلّوا بها عن أرضهم.

يسيطر القشتاليون على (غرناطة)، ويشرعون في تصفية المجاهدين الذين دافعوا عنها بشجاعة قبل سقوطها وعلى رأسهم الرافضون للمعاهدة. وفي هذا السياق، تستحضر الروائية شخصية تاريخية لامعة جسّدت روح المقاومة، هي شخصية البطل الحربي (حامد الثغري)، وتقدّمه بوصفه رمزًا للصمود، يحظى بمكانة رفيعة وتقدير كبير في قلوب أهل (غرناطة)، لما مثّله من بطولة وإخلاص لقضيتهم " سيفرّج عن حامد الثغري، فمن أراد من الأهالي رؤية الرجل رأي العين والتأكد، ليتوجه في اليوم الثاني إلى كنيسة سان سلفادور، لأن الدخول

[1]–الرواية، ص27.

مشاع، والفرجة للجميع... ثم إننا لا نذهب من أجلهم، بل من أجل رجل يخصنا نحن، جاهته وعزوته، فهل يصح أن يخرج الثغري من أسره الطويل عاريًا من أهله؟! سنخرج به من ساحة المسجد محمولًا على الأعناق، كما يليق بنا"[1]، يتوجّه المسلمون نحو الكنيسة لتوديع بطلهم الراحل، وقد امتلأت جنباتها بجماهير المسلمين من غرناطة وسائر المدن المجاورة، في مشهد مهيب يعكس مكانة البطل في قلوبهم، ويكشف عن وحدة الحزن والمصير بين من تبقّوا من أبناء (الأندلس)" :حشد كبير من أولاد العرب قد توافد على المكان. بعضهم من أهل مالقة الذين قُدِّر لهم الوصول إلى غرناطة، رجال ونساء عرفوا الثغري وتعلقت روحهم بالكلمة التي يقولها والقرار الذي يتخذه."[2]

تبدأ الروائية تمهيدها للحدث بتفصيل المكان والحضور، فتُهيئ القارئ للغوص في جو المشهد قبل أن تدب الحياة في الأحداث .وتتصاعد اللحظة – التنصير – حين يظهر الكاردينال إلى جانب حامد الثغري، الذي يقف مقيَّدًا، نحيفًا، ومذلولًا، تجسيدًا لحالة الانكسار التي غلّفت روحه" :ظهر الكاردينال خيمينيث في ثوبه الأسود الضافي، واتجه بخطوات مشدودة وليدة إلى الرواق الشرفي... فدخل حراس أربعة يحيطون برجل شديد النحول، يرتدي ملابس رثة. كان مقيَّد اليدين والقدمين، مطأطئ الرأس، متعثر الخطى"[3]

تُبرز الروائية قيمة الرجل عند القشتاليين من خلال تصويره محاطًا بحراسة مشددة ومقيَّدًا بقيود صارمة، مما يعكس أهميته ومكانته في نظرهم. لكنها تفاجئ القارئ عندما تتخلى عن هذا التصور بالإفراج عنه. ومن خلال تفاعل الجمهور، الذي لم يعد يتعرف على حامد الثغري بسبب التغيرات التي ألمّت به، تنسج الروائية جوًا من الهمسات والحديث الخافت، في محاولة متأنية لفهم هوية ذلك الرجل الذي تغيرت ملامحه وكأنه شخص آخر: "تهامس الناس :هل هذا حامد الثغري... هل يعقل أن يكون حامد الثغري ...ليس حامدًا !!إنه هو !

[1]–الرواية، ص45.

[2]– الرواية، ص45.

[3]– الرواية، ص45.

أبو علي قالها رجل من مالقة حارب معه، وتنقل الناس العبارة بين الصفوف» :أبو علي؟ « »المالقي تعرف عليه؟» «هل تعرف عليه؟» «من تعرف عليه؟» المالقي"[1] حوّلت الروائية صورة البطل القوي والشجاع في شخصياتها إلى شخصية تائهة وضعيفة، فقدت عزمها وأصبحت مقيّدة، محاطة بقيود تحرمها من أبسط حرياتها.

تفصّل الروائية في قضية تنصير (حامد الثغري)، فتجعل من القشتاليين يأمرونه وهو ينفذ "الآن يا حامد، قل للناس ما رأيت "...نظر حامد إلى الحشد، ثم أطرق، ثم عاد ينظر نظرة زائغة مضطربة .كتم الناس أنفاسهم .قال حامد" :بالأمس "...قال أحد الحراس" :ارفع صوتك "!تنحنح حامد، وشد قامته بعض الشيء، ورفع صوته" :بالأمس، وكنت في سجني، رحت في النوم و".. تلعثم، سعل، ثم واصل" :وأنا نائم بالأمس، جاءني هاتف، قال لي: يا حامد، يريد لك الله "...توقف، ومرت لحظات من الوجوم بدا فيها أن الرجل لم يعد لديه ما يقوله .أغمض عينيه .قال" :يريد لك أن تتنصر، وهذه إرادة الله ومشيئته"[2]؛ لم يتوقع أحد من المسلمين الحاضرين الحالة التي بدا عليها (حامد)، ولا الذي جاء به. أُصيب الحاضرون بدهشة، "ساد صمتٌ مطبق حتى بدا المكان المكتظ بمئات البشر مهجورًا"[3]تصوّر الروائية التنصّر على أنه خيار طوعي ورغبة ذاتية لدى الأمراء والوزراء، دون أن تُعيره الكثير من التفصيل أو التحليل، بينما تصوّره حين يتعلّق بمُجاهدٍ أو بطلٍ تاريخيٍّ قاوم القشتاليين كخيار قسري فُرض عليه تحت وطأة السجن والتعذيب .وفي سياق تناولها لحالة حامد الثغري، لا تكتفي بسرد ما تعرّض له، بل تُبرز كذلك الأثر العميق الذي تركه موقفه وكلماته في نفوس الجمهور، مسلّطة الضوء على ما أثاره من انفعال وتفاعل جمعي يتخذه الحاضرون موقفًا عاما لغلق حيّ البيازين وتشكيل حكومة مستقلة. وهكذا يتحوّل (تنصير الثغري) القسري إلى ورقة ضغط في مفاوضاتهم مع القشتاليين، ما يمنحه بعدًا سياسيًا يتجاوز المأساة الفردية إلى

[1]–الرواية، ص46.

[2]– الرواية، ص47.

[3]–الرواية، ص47.

الأثر الجماعي المقاوم" لن يغادر خمينيث غرناطة، فهو الذي أمر بحرق الكتب، وهو الذي أملى على الثغري التنصّر بعد تعذيبه لشهور طوال. إنه أصل البلاء، شرطُنا أن يرحل."![1]

تُذيب الروائية الأحداث التاريخية في نسيج الرواية بانسيابية متقنة، فتغدو الوقائع مترابطة ترابطًا محكمًا ومتسلسلًا، بحيث لا يظهر أي حدث بمعزل عمّا قبله أو بعده، بل يتشكّل ضمن سياق سردي متماسك، تحكمه علاقات سببية وزمنية دقيقة، تُضفي على العمل عمقًا وواقعية تجعل التاريخ نابضًا في جسد الحكاية.

تركّز الروائية على حدث تنصير (حامد الثغري) وتمنحه مكانة محورية، فتجعله ثاني أبرز مفاصل الرواية بعد إعلان معاهدة تسليم (غرناطة)، لا باعتباره مجرّد واقعة عابرة بل كعلامة فارقة تختزل تحوّلات عميقة في المصير الجماعي. وتنقل تفاصيله بدقّة، من اللحظة الأولى حتى المشهد الأخير، كاشفة حجم القهر والخذلان الذي رافق هذا التحوّل القسري، وما ترتب عليه من مواقف وردود فعل.

وبهذه الرؤية، تدفع (رضوى عاشور) القارئ إلى إعادة تأمّل التاريخ من منظور أخلاقي وإنساني، ليُعيد الحكم على ما جرى بوعي مختلف، ويكتشف أن سقوط (غرناطة) لم يكن هزيمة جيش، بل خيانة نخبة واغتيالًا لروح المدينة على يد رجالها. "تحت وطأة القهر، وقفت نساء الحي في جموع غفيرة يتلقّين قطرات التعميد الجماعي. يتمتم القس بكلمات لا يفهمنها، وهنّ يحدّقن فيه ساكنات صامتات. والوجه بحرٌ صاخب متلاطم وعميق، تترجرج على صفحته مراكب صغيرة، تغمرها الموجة العالية بالضياع والفزع، فتشهق وهي تغرق ولا تغرق، تنحسر الموجة لتأتي موجة أعتى، وشهقة أعلى، كأنما تسلّم الروح نفسها لعزرائيل الموت وهي تصرخ: لا أريد."[2]

---

[1]– الرواية، ص46.

[2]–الرواية، ص122.

ثم تنحو الكاتبة إلى الحديث عن مبدأ التقيّة بوصفه مخرجًا شرعيًا اختاره المسلمون المُتنصّرون قسرًا في (الأندلس)، اتّقاءً للبطش وحفاظًا على أرواحهم وهويتهم المستهدفة. فتُشير إلى جذوره في النصوص الإسلامية، حيث وجد له الفقهاء سندًا في آيات قرآنية وأحاديث نبوية، استُدلّ بها في ظروف خاصة تستدعي المداراة، لا الجهر، والكتمان، لا المواجهة. لم يكن الأمر بدعة ولا تهاونًا، بل استجابة لروح الشريعة، التي تقوم على اليسر وترفع الحرج، وتُراعي ضعف الإنسان حين يُكرَه على ما لا يُطيق. فتجسّد الروائية هذا المفهوم من خلال تصويرها الواقعي لحال المسلمين في (الأندلس) بعد التنصير القسري، حين لم يجدوا بُدًّا من التستر بعقيدة ظاهرها النصرانية، وباطنها الإسلام، في صمت يمضغ الحنين والخوف معًا. وتُورد في هذا السياق رسالة الفقيه بوجمعة الوهراني، الذي أفتى للأندلسيين بجواز العمل بالتقيّة، مما منحهم غطاءً شرعيًا يُخفي ما تبقّى من إيمانهم تحت رماد القهر.[1]

وبإيرادها لهذه التفاصيل، تحافظ (رضوى عاشور) على بنية الحدث التاريخي، دون أن تنزلق إلى التقريرية، فتُحيي لحظة بالغة الحرج والعمق، وتمنحها بعدًا دينيًا يضيء ما خفي من مقاومة صامتة، كان سلاحها الوحيد: الصبر، والحيلة، والإيمان المكتوم .تفشل سياسة التنصير القسري فشلًا ذريعًا، ويأتي هذا الفشل موثقًا لا من خصوم التنصير، بل من القائمين عليه أنفسهم. تنقل الروائية هذه الحقيقة عبر اعترافات صريحة صدرت عن القساوسة والرهبان المشرفين على حملات التنصير، بل وتبلغ الاعترافات ذروتها حين يُقِرّ الملك (فيليب الثالث) بنفسه، في رسالة واضحة، بأن كل محاولاته الممتدة عبر السنين لتنصير (الموريسكيين) في (بلنسية) و(قشتالة) لم تثمر شيئًا. يقولها صراحة: لم يتنصّر أحد، بل على العكس، زادت تلك المحاولات من تمسّكهم بدينهم وإصرارهم عليه.[2]وفي هذا السياق، تلتزم الروائية بأمانة السرد التاريخي، فلا تنقل صورة زائفة عن قناعة شعب بالتنصير، ولا

[1]– ينظر: جمال يحياوي، سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، ص54

[2]– المرجع نفسه، ص56.

توهم القارئ باندماج روحي أو ديني، بل تُبرز أن ما فُرض بالقوة لم يتجاوز سطح الظاهر، فيما ظلّ الجوهر عصيًّا على الكسر. لا تذكر الكاتبة أن أحدًا من عامة الأهالي دخل المسيحية عن إيمان أو مارس طقوسها عن رغبة، بل تجعل الاستثناء محصورًا في فئة الوزراء والأمراء الذين اختاروا التنصّر طمعًا في المكاسب، أو حفاظًا على مناصبهم.

ب.3. سلطة التفتيش العقائدي:

جاءت محاكم التفتيش التي أسّستها السلطات القشتالية كظاهرة دخيلة على المجتمع الغرناطي، إذ لم يسبق لأهله أن واجهوا هذا الشكل المنظّم من القمع الديني. وقد سجّل التاريخ وقائع مؤلمة لما تعرض له المسلمون من أحكام قاسية، صدرت بحقهم لمجرّد ممارسة شعائرهم الإسلامية أو اقتناء كتب عربية، إلى جانب سلسلة من التهم الجائرة التي نصّت عليها المراسيم الملكية القشتالية، ومن بين الأسباب التي دفعت (الموريسكيين) إلى اعتماد نهج "التقيّة"، كما أشرنا سابقًا، كان تعنّت محاكم التفتيش وإصرارها العنيد على استئصال ما تبقّى من مظاهر الإسلام، ضمن حملة تطهير ديني ممنهجة، هدفها بناء (إسبانيا) مسيحية خالصة. فقد تصدّى (الموريسكيون) ببسالة لمحاولات التنصير، متحدّين ضغوط الكنيسة الكاثوليكية، ومخططات الملوك الذين ملأهم الحقد تجاه الإسلام وأهله، فأفشلوا محاولات الطمس والاقتلاع، ولو بثمنٍ باهظ[1]. فقد كانت السلطات القشتالية تمعن في تضييق الخناق على مسلمي (غرناطة) الذين فُرض عليهم التنصّر قسرًا، فانتُزعت عنهم هويتهم الأصلية، وجرى تحويل أسمائهم من مسلمين وعرب إلى (موريسكيين). ومنذ ذلك الحين، صاروا تحت مجهر المراقبة المستمرة، حيث تتعقّب السلطات أدق تفاصيل حياتهم، بحثًا عن أدلة تدينهم وتبرر محاكمتهم. ورغم ما كان يتعرّض له (الموريسكيون) من صنوف الظلم داخل (غرناطة)، فإن القضاء القشتالي ظل أداة بيد السلطة، لا يُنصف مظلومًا ولا يكبح تعسفًا.

[1]– جمال يحياوي، سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين ص56.

وقد نقلت (رضوى عاشور) صورة هذا التعنّت من خلال محاكمات جائرة، أبرزها محاكمة (سليمة) بتهمة السحر الأسود و(علي) بتهمة محاولة قتل قشتالي.

تُجسّد الروائية في شخصية (سليمة) نموذج الفتاة العاشقة للعلم، كثيرة التساؤل، دؤوبة في سعيها للمعرفة، التي لا تكتفي بطرح الأسئلة، بل تبحث لها عن إجابات تقودها لاكتشافات جديدة؛ (سليمة) المهتمة بالكتب، تسهم في تهريبها من حيّ (البيازين) إلى (عين الدمع) قبل أن تصبح امرأة مثقفة تمارس التجريب في الأعشاب والمحاليل، وتتحوّل إلى طبيبة ماهرة تعالج المرضى وتلبي حاجة الناس. ورغم تنصّرها شكليًا كما فعلت كثيرات من النساء المسلمات، ظلت مراقبة عن كثب من قبل القشتاليين، خاصة بعد أن أصبحت مصدر عون حقيقي للمسلمين، مما دفعهم إلى تلفيق تهمة السحر بحقها، في محاولة لإسكات صوت المعرفة، وتجريم كل محاولة للشفاء أو النهوض.

تسرد الروائية وقائع محاكمة (سليمة) بكل تفاصيلها، بدءًا من لحظة توقيفها على يد رجال الديوان، وصولًا إلى إصدار الحكم النهائي بحقها وتنفيذه. غير أن الكاتبة لا تقدّم مشهد التوقيف بأسلوب مباشر أو تقريري، بل تختار أن ترويه من خلال لحظة عودة زوجها (سعد) من الجهاد في الجبل، لتجعل من هذه العودة مدخلًا دراميًا يكشف المأساة تدريجيًا، ويمنح القارئ مساحة للتفاعل الوجداني مع وقع الصدمة " حين دقّ سعد الباب، فتحت له أم حسن وهتفت باسمه، ثم قالت: سليمة!" وانتحبت. ليس هذا ما توقّعه من اضطراب. هل أصاب سليمة مكروه؟ ملأه الروع، فانعقد لسانه، وتجمدت أطرافه "[1] يفاجأ سعد بالنبأ المفجع، ويقف عاجزًا لا يدري ما يفعل، شأنه شأن سائر أفراد عائلة (أبي جعفر)؛ إذ بدت التهمة الموجّهة إلى (سليمة) مبهمة وغامضة بلا مبرر واضح، وكأن الغموض ذاته كان جزءًا من العقوبة.

[1]– الرواية، ص220.

وظّفت (رضوى عاشور) إذا حدث التنصير كعنصر محوري في بناء سلسلة من الأحداث الروائية، مثل توقيف (سليمة) والسعي المحموم لمعرفة أخبارها، تختار الكاتبة أن تكشف بعض هذه التطورات بأسلوب غير مباشر، إذ تضع (مريمة) في مشهد اعتيادي داخل السوق، حيث تلتقي امرأة غريبة، تنشأ بينهما محادثة عفوية حول الخضر والفواكه. ومن هذا الحديث البسيط، يتوطّد التعارف تدريجيًا، فتعرّف المرأة بنفسها وبزوجها: "زوجي يعمل في الديوان"، ليكشف اللقاء لاحقًا عن أبعاد أعمق تتصل بما يجري في الخفاء من ظلم ومراقبة، وتصبح هذه المصادفة مدخلًا لفهم الواقع المتشظي الذي تعيشه الشخصيات تحت وطأة التنصير.

تستغل (مريمة) الحديث العابر لتستشفّ من خلاله فرصة قد تقودها إلى بصيص من الحقيقة، فتطلب من المرأة أن تسأل زوجها عن سبب اعتقال (سليمة)، قائلة برجاء: "بإمكان زوجك أن يعرف لماذا قبضوا على سليمة."[1] تتشبث (مريمة) بهذا الأمل الصغير، وتنتظر ردًا يبدّد الغموض الذي يلفّ مصير (سليمة) وبعد مرور بعض الوقت، تلتقي بالمرأة مجددًا، لتُستأنف بينهما خيوط الحديث، محمّلة بالترقّب والأسئلة المعلّقة: " قولي لزوجك إن أخته ساحرة تمارس شرّها على حياة الخلق الطيبين. لقد أعلمني زوجي أنهم يعذبونها عذابًا شديدًا لكي تعترف، ولكنها لا تفعل، وهذا يؤكد أن الشيطان يتلبّسها ويعاونها".[2]

وصولا إلى ذل قاعة المحكمة، بما تحمله من قهر مقصود وانتهاك لإنسانيتها، وكأنها تُجرُّ لا لتُحاكم بل لتُحطم كرامتها على مرأى الجميع " كان على سليمة أن تدخل القاعة بظهرها، وأن تمشي بضع خطوات، على عكس البشر، إلى الوراء. ولم يكن ذلك وحده ما لاقته من عجائب، منذ حملوها قبل يومين إلى المكان".[3] إلى مكان احتجازها، تمهيدًا لجلسة محاكمة تُعقد باسم الكنيسة والدين والرب .وتُقدّم الروائية هذا المشهد بتوثيق دقيق، مستندة

[1]– الرواية، ص226.

[2]– الرواية، ص226.

[3]– الرواية، ص228.

إلى وقائع تاريخية حقيقية، فتذكر أسماء القضاة الذين شاركوا في المحاكمة، وهم أنفسهم الذين ورد ذكرهم في المصادر التاريخية، كما جاءت وقائع الجلسة مطابقة لما سجّلته كتب التاريخ، بدءًا من افتتاح القاضي للجلسة، في مشهد تتداخل فيه السلطة الدينية بالبطش، ويتجلى فيه ظلم يُشرعن باسم الإيمان: "باسم الرب، آمين. إنه في عام سبعة وعشرين وخمسمائة وألف من ميلاد المسيح، في يوم الخامس من شهر مايو، وبحضورنا نحن أنطونيو أجابيدا القاضي بديوان التحقيق، فيما شاع ونمى إلى علمنا من جلوريا ألفاريز، واسمها القديم سليمة بنت جعفر، تمارس السحر، وتقتني في بيتها ما يدعو إلى الشبهة من بذور ونباتات وتراكيب تستخدمها في إيذاء الناس، وأنها...."[1] تُبرز الروائية لغة المحاكمة بوصفها سلاحًا خفيًّا يُمارَس به القهر، فقد جاءت بلهجة صارمة ومجردة من الرحمة، تحمل في نبرتها الإدانة قبل أن تنطق بحروف الاتهام " أشار لها القاضي بسبابته أن تقترب، وضيّق عينيه فكادتا تختفيان، وطلب منها أن تلمس الكتاب المقدس الموضوع أمامه، وتقسم على أن تقول الحقيقة كاملة"[2] ما إن أنهت سليمة قسمها، حتى بدأ القاضي يُمطرها بأسئلته، ونبرته تحمل استدعاءً للمساءلة لا للحوار. فأجابت بثقة متماسكة، وبصوت يشبه الخط المستقيم وسط عاصفة. ملامحها لم ترتجف، وكلماتها انسابت بهدوء لا يخلو من تحدٍّ، ذلك الثبات الذي واجهت به المحققين لم يكن عاديًّا، بل بثّ في القاعة ارتباكًا صامتًا: " هل تمارسين السحر؟ لا أمارسه، ما تفسيرك للمضبوطات التي كانت في بيتك؟ إنها بذور وأعشاب ومحاليل أصنع منها دواء لعلاج المرضى، ومن علّمك هذا؟ تعلّمته وحدي، وحدك أم من الكتب؟ من أين لي بالكتب...؟ أنا لا أقرأ القشتالية، والكتب العربية ممنوعة بنص القانون، والكتب التي وجدناها في حوزتك؟ ليست لي ولا لأحد من أهل الدار، لا نملك كتبًا ولا نقتني كتبًا، إذن فأنت تعترفين بممارسة السحر، وأن الشيطان هو الذي علّمك الذي تسمينه دواء؟"[3] وتبرز الروائية حجم العذاب الذي تعرّض له مسلمو (الأندلس) في أقبية

---

[1]– الرواية، ص228.

[2]– الرواية، ص229.

[3]– الرواية، ص231

محاكم التفتيش، وقد اختارت (سليمة) تحديدًا، المرأة المثقفة الواعية، لتجسّد بصبرها وقوة عزيمتها مأساة أمة بأكملها. لم تكن مقاومتها جسدية فحسب، بل فكرية وإنسانية، إذ تمسّكت ببراءتها وموقفها الراسخ رغم الألم، لتكون صوتًا صامتًا لكل من كُتمت أصواتهم في الظلام.

ثم يستُهل النطق بالحكم بكلمات تنذر بالخطر، صيغت بعناية لتبثّ الذعر في نفوس أهل غرناطة، قبل أن يُسدل الستار على الحكم، الصادر باسم الكنيسة، وبسلطة الرب، وتحت راية المسيحية " فإنني أعلن أنا القاضي أنطونيو أجابيدا، نيابةً عن الكنيسة، وأنا جالس هنا وأمامي الأناجيل الأربعة، أعلن حكمي وليس نصب عيني سوى الرب وشرف العقيدة ومجدها: حكمنا عليكِ وأنتِ واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة، أنكِ كافرة لا توبة لها، عقابها الموت حرقًا"[1]. وتُجسِّد (رضوى عاشور) بأسلوبها صلابة (سليمة) لحظة النطق بالحكم؛ فلم تنهَر، ولم يغمَ عليها، ولم تُطلق صرخة وداع، بل مضت إلى مصيرها بثبات، يُقتاد جسدها إلى النار، وعيناها مسمّرتان في الفراغ، لا تلتفت لأحد، تسمع نداء زوجها، لكنها تعجز عن النظر إليه، خشية أن تضعف، أو أن تسقط عليه شفقة تُثقل قلبه بما لا طاقة له به " لا تتطلع، ولكنها تسمع صوتًا كأنه صوت سعد، لا تتطلع. يفكّون بعض قيودها ويدفعون بها في اتجاه الأخشاب."[2] ثم تصف رضوى مشهد تلقّي الحاضرين للحكم بتباين صارخ؛ إذ احتشد الجمع ما بين قشتاليين وموريسكيين، غير أن النظرات اختلفت؛ فبينما اتخذ القشتاليون من الموقف عرضًا ترفيهيًا يثير متعتهم الشنيعة، وقف الموريسكيون مشدوهين بين الذهول والقهر، يتجرّعون مرارة العجز أمام مشهد يقتات على إنسانيتهم المحطّمة " عيون قشتالية تبتسم مزهوة، تتهيّأ للفرجة"[3]". أما الموريسكيون، فقد غرس الحكم في قلوبهم مرارة الأسى ووجع الحسرة على سليمة؛ حزنًا لعجزهم عن إنقاذها، أو حتى مدّ يد

[1]– الرواية، ص245.

[2]–الرواية، ص245.

[3]– الرواية، ص 245.

العون لها، وذعرًا صامتًا لأنهم يعلمون جيدًا أن ما جرى لها اليوم ليس سوى بداية، وأن الدور آتٍ عليهم لا محالة" :عيون عربية، يفيض القلب أمام نظرتها الحانية أو المرتاعة"[1]

تختتم الروائية الجزء الأول من (ثلاثية غرناطة) –(غرناطة)- بمشهد تنفيذ الحكم على (سليمة) بطلة هذا الجزء، لتجعل من هذا الحدث ذروة مأساوية تحمل دلالات بالغة، ليس فقط على مستوى المصير الفردي، بل على مصير جماعة بأكملها. فموت (سليمة) لا يُعدّ نهاية لحكاية شخصية فحسب، بل يمثل إغلاقًا دامعًا لمرحلة بأكملها، ويزرع في نفس المتلقّي شعورًا بالذهول، مقرونًا بتساؤل عميق: من سيحمل شعلة البطولة بعد رحيلها؟ وما الذي تخبّئه الفصول القادمة في هذا السرد التاريخي المتخم بالقهر؟

وقد أبدعت الكاتبة في صهر الحدث التاريخي في قلب العمل الروائي، فبدت الوقائع وكأنها تنبض بالحياة، لا بوصفها سردًا للماضي فحسب، بل بوصفها تجربة إنسانية متجددة، تنقل عبر شخصية (سليمة) وجع شعب بأسره، وتُجسّد ببراعة كيف تحوّلت أدوات القهر الديني إلى محرقة تُصهر فيها الهوية، وتُطوّع بها الذاكرة لصالح السلطة الغالبة.

ت. قهر الترحيل القسري للمسلمين في (ثلاثية غرناطة):

تستحضر الروائية في (ثلاثية غرناطة) مشهد الترحيل القسري للمسلمين من (الأندلس) بوصفه جرحًا غائرًا في ذاكرة التاريخ، وتعيد تشكيله بأبعاد إنسانية عميقة، تنقل من خلالها معاناة شعب اقتُلع من أرضه تحت وقع السيوف ووهج الإكراه.

قبل السقوط النهائي لغرناطة، كانت المدن الأندلسية الكبرى تتهاوى تباعًا ك(بلنسية ومالقة وسرقسطة وقرطبة)، حيث أحكم القشتاليون قبضتهم وفرضوا على المسلمين شروطًا قاسية: إما مغادرة الأرض، أو التنصّر القسري، أو دفع فدية باهظة تعويضًا عمّا سموه "أعباء

[1]–الرواية، ص245.

الحرب". وفي مواجهة هذا المصير المرير، اختار كثير من المسلمين النزوح نحو (غرناطة)، فاحتضنتهم المدينة وصارت ملاذهم المؤقت في أول فصول التهجير.

غير أن هذا الملاذ لم يدم طويلًا؛ فبسقوط (غرناطة) اكتملت دائرة المأساة، وتحوّل القرار إلى اقتلاع شامل، لم يستثنِ أحدًا، إذ أُجبر المسلمون على مغادرة تراب (الأندلس) برمّته نحو الضفة الأخرى من المتوسط، حيث لا وطن ينتظر، ولا جذور تمتد.

وتشتغل (رضوى عاشور) على هذه التحولات من خلال سرد مُحكم لتفاصيل موجات التهجير، فتُصوّر حركة النزوح الأولى نحو (غرناطة) بكل ما حملته من وجع وفقد، ثم تنتقل إلى ترحيل ما بعد السقوط، موثّقةً لحظات الانكسار الجماعي: من لحظة إعلان القرار، إلى استعدادات الناس المتوترة، وتجمّعهم أمام الكنائس تحت أعين الحراس، وانطلاق القوافل في صمت مهيب تختلط فيه الدموع بصوت الأقدام المتعبة، كما تتناول التهجير الأخير الذي طال سكان القرى والأرياف، فتجعل من بلدة (الجعفرية) مرآة تعكس هذا المصير، حيث ترصد صدمة الأهالي لحظة تلقيهم أمر الترحيل، ثم تتبع خطاهم المتثاقلة في القوافل نحو الموانئ، حيث تنتهي الحكاية على مشارف النفي، وتبدأ ذاكرة التيه التي لا تُمحى.

بهذا البناء المتقن، تصهر الروائية التاريخ في نسيج روائي ينبض بالوجع، وتُخلّد من خلاله مأساة اقتلاع جماعي لا يُقاس بالحجارة المهدّمة، بل بالأرواح التي هُجّرت، والهوية التي أُرغمت على الرحيل.

تستحضر الروائية في (ثلاثية غرناطة) مشهد الترحيل القسري للمسلمين من (الأندلس) بوصفه جرحًا غائرًا في ذاكرة التاريخ، وتعيد تشكيله بأبعاد إنسانية عميقة تنقل من خلالها معاناة شعب اقتُلع من أرضه تحت وقع السيوف ووهج الإكراه.

قبل السقوط النهائي لغرناطة، كانت المدن الأندلسية الكبرى تتهاوى تباعًا كبلنسية وملقة وسرقسطة وقرطبة، حيث أحكم القشتاليون قبضتهم وفرضوا على المسلمين شروطًا قاسية:

إما مغادرة الأرض أو التنصّر القسري، أو دفع فدية باهظة تعويضًا عمّا سموه "أعباء الحرب" وفي مواجهة هذا المصير المرير، اختار كثير من المسلمين النزوح نحو (غرناطة)، فاحتضنتهم المدينة وصارت ملاذهم المؤقت في أول فصول التهجير.غير أن هذا الملاذ لم يدم طويلًا فبسقوط (غرناطة) اكتملت دائرة المأساة، وتحوّل القرار إلى اقتلاع شامل، لم يستثنِ أحدًا، إذ أُجبر المسلمون على مغادرة تراب (الأندلس) برمّته نحو الضفة الأخرى من المتوسط، حيث لا وطن ينتظر، ولا جذور تمتد.وتشتغل (رضوى عاشور) على هذه التحولات من خلال سرد مُحكم لتفاصيل موجات التهجير، فتُصوّر حركة النزوح الأولى نحو غرناطة بكل ما حملته من وجع وفقد، ثم تنتقل إلى ترحيل ما بعد السقوط، موثقةً لحظات الانكسار الجماعي من لحظة إعلان القرار، إلى استعدادات الناس المتوترة، وتجمّعهم أمام الكنائس تحت أعين الحراس، وانطلاق القوافل في صمت مهيب تختلط فيه الدموع بصوت الأقدام المتعبة.

ت.1. الرؤية المأساوية للترحيل القسري من (قرطبة) و(مالقة) إلى (غرناطة):

تعكس الروائية في (ثلاثية غرناطة) مشاهد الرحيل الأول للمسلمين من المدن الأندلسية الكبرى نحو (غرناطة)، كاشفةً عن حجم المعاناة والاضطهاد الذي دفعهم إلى ترك أرضهم، واللجوء إلى المدينة التي ظلّت صامدة مؤقتًا في وجه الزحف القشتالي. ومن خلال شخصيات روائية حية كـ(سعد) القادم من (مالقة)، و(أبي منصور) من (قرطبة)، تُجسّد الكاتبة هذا التهجير القسري لا كحدث تاريخي جاف، بل كألم متجذّر في الإنسان الأندلسي الهارب من مصيره.

ففي مدينة (مالقة)، يُصوَّر الحصار بفظاعته؛ فالقشتاليون يُحكمون الطوق، ويُترَك السكان يواجهون الجوع حتى يفتك بهم. هناك من يذبح حصانه ليأكله، وهناك من ينهار تحت وطأة الجوع، ومن ينجُ، يبقى ليشهد سقوط مدينته بأمّ عينه. لم تنقل الروائية هذه المأساة كأرقام أو

أخبار عابرة، بل جسّدتها من خلال تجربة (سعد) الذي نجا من هذا الجحيم، وجاء إلى غرناطة يحمل في قلبه وجعًا لا يمحوه الزمن.

في حديثه مع زوجته (سليمة) يسترجع (سعد) لحظات السقوط، فيروي كيف رحلت أخته وجدّه عن الدنيا جوعًا تحت الحصار، وكيف اختُطفت والدته لتُدفع فدية عن "هزيمة الحرب"، بينما تُرك هو بين الخراب والتشرّد. لا مأوى ولا وطن، سوى (غرناطة) التي صارت الملاذ الأخير لكثيرين مثله. فكان وصوله إليها ترحيلًا قسريًا يدوّن فصلًا آخر من فصول الاقتلاع الأندلسي، وتفرد الروائية مساحة خاصة لسرد تفاصيل رحيل (سعد) عن (مالقة) مبيّنة أن النجاة من الجحيم لم تكن خيارًا متاحًا للجميع، بل جاء على هيئة صدف نادرة. فلم يكن رحيل (سعد) قرارًا ذاتيًا أو مخرجًا خطّطه مسبقًا، بل نتيجة لحظة تعاطف عابرة من جندي قشتالي رقّ قلبه لصراخ الطفل على أمه التي اقتيدت فدية. اقترب منه، مسح على رأسه، وراح يواسيه بحكايات عن أطفاله الذين يشبهونه في العمر. قال له: "ابقَ معي ولن يمسك أحد بأذى، سأخذك إليهم وأربيك معهم... أمضى معه شهرًا في مالقة، ثم، وهو في طريقه معه أي سعد وذلك الرجل، وكان اسمه خوسيه بلانكوإلى حيث يقيم، هرب سعد منه"[1].

وعلى الرغم من حداثة سنه، يُصوَّر (سعد) في (ثلاثية غرناطة) بوصفه طفلًا يتمتع بذكاء فطري مكنه من النجاة؛ إذ استطاع، رغم الفقد، أن يشق طريقه هربًا من (مالقة) المنهارة تحت نيران الحصار، ليصل إلى (غرناطة) التي باتت آخر ملاذ للمسلمين. وهكذا تُبرِز الروائية كيف يمكن للبراءة أن تتقاطع مع البصيرة، وكيف يصير الذكاء غريزة بقاء حين يُحاصر الإنسان في الطفولة بين الجوع والدمار.

في المقابل، ترسم الكاتبة شخصية (أبي منصور) كشخصية لا جذور لها في المدينة، بل تُقدّمه كلاجئ آخر، حمل في داخله ذاكرة الهروب من (قرطبة). لا يرتبط وجوده بغرناطة إلا من خلال رحلة لجوء تاريخية بدأت بجده الأكبر، الذي كان شاهدًا على سقوط قرطبة،

[1]– الرواية، ص144.

ففرّ منها تحت وطأة القمع والحرب، باحثًا عن ملاذ يحفظ له دينه ولغته وعروبته. فكان اللجوء ميراثًا ثقيلًا لا ينفصل عن سيرة العائلة، حيث ترك الجد وراءه الأملاك والجذور ليحفظ ما تبقى من الهوية.

بهذا البناء، تضع الروائية شخصية (أبي منصور) في سياق لجوء متكرر عبر الأجيال، فتمنحه بعدًا تاريخيًا وإنسانيًا، وتحوّله من مجرد صاحب حمّام إلى رمز للشتات الأندلسي المتجذّر، الذي ينتقل من جيل إلى آخر كما تُنقل اللغة والذاكرة والحنين: "الجد الكبير الذي هاجر من قرطبة بعد سقوطها منذ أكثر من مائتي عام، تاركًا وراءه بيته وحمامه، وصل إلى غرناطة معه عياله وشيء من المال"[1]. وبهذا المشهد، تُبرز الروائية هشاشة المصائر الفردية في زمن القهر، حيث الرحيل ليس مجرد انتقال جغرافي، بل لحظة انفصال مؤلم عن الجذر، تحدث أحيانًا بفعل الشفقة، لا العدل، وبفضل عدو، لا نصير.

تُبرز (رضوى عاشور) من خلال شخصيتي (سعد) و(أبي منصور) عمق الرفض الشعبي لمعاهدة تسليم (غرناطة)؛ إذ يدرك كلاهما، بحكم تجربتهما في التهجير من (مالقة) و(قرطبة) أن السقوط لا يعني فقط نهاية الحكم الإسلامي، بل بداية موجة اضطهاد ممنهج تشمل الدين واللغة والهوية. فبينما وجد اللاجئون من المدن السابقة ملاذهم المؤقت في (غرناطة)، يتساءلون بمرارة: إلى أين سيُهجَّر أهل (غرناطة) وقد سقطت جميع مدن (الأندلس)؟ بهذا التساؤل تُشير الروائية إلى انسداد الأفق التاريخي، وتحول الاضطهاد من واقع سياسي إلى اقتلاع وجودي شامل تنصهر فيه الهويات داخل قوالب قشتالية قسرية.

ت.2. الترحيل القسري لمسلمي حي (البيازين)، (فصل من نهاية غرناطة):

تُخَصّص الروائية نهاية (ثلاثية غرناطة) لحدثٍ تاريخي مفصلي، هو الترحيل القسري من حيّ (البيازين)، وتجعل منه محورًا للجزء الأخير من السرد، لما يحمله من دلالات عميقة تتعلّق بزوال الوجود العربي والإسلامي من (الأندلس). فبعد أن تستعرض سلسلة متوالية من

[1]– الرواية، ص144.

السياسات القمعية، بدءًا من معاهدة التسليم، مرورًا بحرق الكتب والتنصير الإجباري، وصولًا إلى محاكم التفتيش، تُمهّد الكاتبة تدريجيًّا للقرار الملكي الذي قضى بترحيل كل من ينتمي إلى أصل عربي أو إسلامي.

تعتمد الروائية بناءً تصاعديًّا للحدث، فتصوّر كيف تحوّلت الحياة اليومية في (غرناطة)، ولا سيما في أسواق (البيازين) إلى ساحة مضايقات دائمة، حيث يُستهدف العرب والمسلمون بالإهانات والسخرية، في محاولة ممنهجة لقهرهم نفسيًّا قبل ترحيلهم جسديًّا. ومع تصاعد التوتر، يُصبح الترحيل الحتمي تتويجًا لسلسلة من الإجراءات التعسفية التي هدفت إلى اجتثاث الجذور، وتفريغ المدينة من ذاكرتها الثقافية والدينية.

تتناول الروائية مشهد الترحيل الأول من حي (البيازين) بتكثيف رمزي، حيث تسرد صدور القرار الملكي القاضي بترحيل جميع رجال الحي، فتجعل من هذا الحدث التاريخي الجاف نقطة تحوّل مفصلية تنصهر في بنية الرواية وتتقاطع مع مصائر الشخصيات. ويتجسد تأثير القرار في شخصية (علي) الشاب المفعم بالحياة، الذي يقف عاجزًا أمام واقع يقتلع جذوره قسرًا: "بدا لها الولد هذا الصباح حزينًا كأنه يحمل هموم الدنيا على ظهره"[1]. وبهذا، لا يُقدَّم الترحيل كواقعة سياسية فحسب، بل كجرحٍ وجودي تمارسه السلطة على أفراد اختُزل مصيرهم في قرار فوقي لا يمنحهم حتى فرصة الرفض أو الاعتراض.

ويتعقّد مسار السرد الروائي مع هروب (فيدريكو) إلى جبال البشرات، حيث ينضم إلى الثوار في حركة مقاومة تُعبّر عن آخر أشكال الرفض ضد واقع التهجير والاضطهاد. بهذا الحدث، تفتح الروائية نافذة على خيار بديل، وإن بدا محفوفًا بالموت، هو الجهاد والمقاومة بدلًا من الرضوخ والترحيل؛ (وهو ما يؤسس للرؤية الثورية التي كانت مفصلا يبدو هامشيا في مأساة السقوط، ولكنه يحوي أبعادا تندرج ضمن الرؤية المعاكسة لرؤية القهر ولهذا فإننا لم ندرجه في الدراسة بشكل مركزي، بل أشرنا إليه تباعا ضمن تتبع تدرجات البنية السردية لأنه لم

[1]– الرواية، ص335.

يؤت أكله في النهاية وانتهى بدوره إلى السقوط والقهر، كما يبدو أن الكاتبة ضمنته أيديولوجيتها بشكل خفي تحريرا لنفسها من تبعات التأويل.)؛ وفي هذا السياق، تصور الكاتبة مشهدًا داخليًّا مؤثرًا، حين تتوجه (مريمة) بالسؤال إلى (فضة) عن سبب حزنها: "ما بك يا ابنتي؟ انفجرت فضة في البكاء :هرب فيدريكو... ليلحق بالثوار في البشرات"[1].

ورغم أن الحدث يدور في محيط خارجي مشحون بالقمع والمقاومة، إلا أن هذا الحوار البسيط يعكس التمزقات الداخلية للشخصيات النسائية، التي تتحمّل عبء الفقد بصمت، ومؤشرًا على الوجع الصامت الذي يرافق كل قرار بالفقد أو الفراق، سواء أكان نحو المنفى أم نحو الجبال.

ووفق السياق الثوري المحتجب تعتمد الروائية في سرد قرار الترحيل من (غرناطة) أسلوبًا غير مباشر؛ فتجعل من شخصية ثانوية مثل (فضة)، أداةً لنقل هذا الحدث المفصلي، في مشهد يعكس كيف تنتقل الأخبار المصيرية عبر الحوارات اليومية البسيطة.

يستهدف القرار الملكي ترحيل رجال (البيازين) كافة، باستثناء من ترى السلطات القشتالية منفعة اقتصادية في بقائهم، في محاولة لتمرير أولى مراحل التهجير بتدرج مخطط، يُمهد لاحقًا للترحيل الشامل. وفي ظل هذا القلق، يُخفي (علي) عن جدته (مريمة) نبأ القرار، مدفوعًا برغبته في حمايتها من الفزع، غير أن صديقتها (فضة) تبلّغها الخبر بقولها البسيط والموجع: "قالت فضة :صدر قرار بترحيل رجال البيازين. كل من يزيد عمره على أربعة عشر عامًا ويقل عن الستين، فلا يبقى منهم إلا من ترى السلطات مصلحة في بقائه، أو من يحصل على تصريح بذلك.

- يرحلون إلى أين، ولماذا؟

[1]– الرواية، ص244

- لا أدري إلى أين يا أم هشام، ولكنهم يقولون إن السلطة تخشى أن يتمرّد الرجال فيعزّزوا بتمرّدهم ثوار الجبل، فقرّروا إبعادهم عن غرناطة – .كل الشباب؟!

باستثناء من يحملون تصريحًا.

ويأخذون عليًا؟!

لا أدري، ولكنه منذ علم بقرار الترحيل، قال: لن أرحل"[1]

هنا تُوظف الروائية تقنية الحضور التاريخي بمهارة لافتة، إذ تستدعي قرار الترحيل القسري من (غرناطة) ليس كخلفية زمنية، بل كحدث روائي حيّ يتفاعل مع مسار الشخصيات، ويعيد تشكيل مصائرهم. فهي تُضمِّن القرار داخل السرد من جهة، وتعيد قراءته من جهة أخرى، فتمنحه بعدًا ثوريًا يتجاوز مجرد نقله؛ فتصوغ شخصية (علي) بوصفه تمثيلًا لجيل الشباب في لحظة الانهيار، مثالا تمرديا تضعه أمام مفترق مصيري يعكس عمق المأساة التي يعيشها أهالي (غرناطة).

تكشف هذه الحيرة عن البعد الإنساني الذي تحمله شخصية (علي)، إذ لا يتمثل صراعه في القرار السياسي بحد ذاته، بل في التبعات العاطفية والأخلاقية التي يفرضها عليه. وفي النهاية، يختار الرحيل مع جدته، ويصارحها بالأمر، لتتجاوز لحظة الاختيار بعدها الفردي، وتغدو صرخة جيلٍ يرى نفسه يُقتلع من جذوره، حاملاً ما تبقى من الذاكرة والعائلة في وجه النسيان القسري. فبهذا القرار، يغدو (علي) رمزًا للشباب العربي المقهور، الذي يحاول أن يحفظ ما استطاع من إنسانيته، حتى وهو يُطرد من أرضه؛ " تطلع إلى جدته. كانت واهنة، نحيلة العود، خفّ شعرها الفضي، ودقّت جديلتاها، خيطان يؤطران وجهها المتغضن وعينيها الشاردتين

– سنذهب يا جدتي.

[1]– الرواية ، ص336.

– إلى أين يا علي؟

– يعلم الله يا جدتي. يقولون إلى قرطبة. أبي رحمه الله كان يحلم برؤية قرطبة. إذن نذهب يا جدتي، لعلّنا نراها

– لن أترك البيازين"![1]

تُجسِّد الروائية من خلال علاقة (علي) بجدته (مريمة) الصراع بين التعلّق بالمكان والاضطرار إلى مغادرته، فترسم مشهدًا إنسانيًا عميقًا يحاول فيه (علي) إقناع جدته بقرار الرحيل القسري، إذ يبدأ بمحاولة عاطفية، يُغريها بفكرة الذهاب إلى (قرطبة) ويذكرها بابنها الذي طالما تمنى أن تزورها، مستندًا إلى الحنين كجسرٍ للإقناع. لكنها ترفض، مُفصحةً عن حبها المتجذّر لغرناطة، التي لم تعرف غيرها وطنًا وهوية، وحين يدرك أن العاطفة لا تكفي لتغيير موقفها، يلجأ إلى مواجهة الواقع كما هو، فيخبرها رسميًا بحقيقة القرار الملكي الذي لا مفر منه: "لم يكن هناك بدّ من الرحيل، وقد صدر قرار النفي الجديد وأُذيع مرسومه، وتعيّن على الأهالي كافة أن يتجمعوا في ساحات الكنائس الأقرب إلى مساكنهم".[2] فتعكس هذه اللحظة التحول من الحلم إلى الصدمة، وتُبرز قدرة الروائية على تحويل الوقائع التاريخية إلى لحظات إنسانية نابضة، تتجلى فيها المعاناة في أقصى صورها، حين يُضطر الحفيد إلى اقتلاع جدته من أرضٍ كانت يومًا كل ما تملك.

أما في مشهد التحضير للرحيل، فتُسلّط (رضوى عاشور) الضوء على لحظة شديدة القسوة، وتُبرز روح التكافل بين سكان (غرناطة)؛ إذ يتقاسم الناس ما تبقى لديهم من زاد، ويتعاونون في توضيب الأمتعة، ويحرص كلٌّ منهم على ألا يُثقل كاهل الآخر بالحزن أو الحاجة. ولا تُصوّر لحظة الاستعداد للرحيل كحدث فردي، بل كفعلٍ جماعي يحمل في طيّاته ما تبقى من إنسانية مهددة بالفقد. حتى في أقسى الظروف، يُظهر الأهالي ترابطهم، فيردّون

[1]– الرواية ، ص342.

[2]– الرواية، ص342.

على القهر بالعطاء، وعلى النفي بالتماسك، وكأنهم يُودّعون (غرناطة) بروح واحدة جمعتهم حتى آخر الطريق؛ "عندما نامت مريمة، قام علي بإعداد كل شيء. أخرج علي قدور الزيت والزيتون وأكياس الطحين والسكر إلى خارج الدار، ليأخذها من يرغب من عابري السبيل".[1] بهذا المشهد، ترسّخ الروائية صورة شعب لا يُكسر رغم كل ما فقد، وتُبقي على ومضة من الأمل في خضمّ الظلمة.

وتتوقف الروائية عند تفصيل إنساني بالغ الدقة، حين تسرد لحظة فراق الأشياء، لتُبرز حجم الألم الذي يختبئ في التفاصيل الصامتة. ينظر (علي) إلى صندوق جدته، ذلك الصندوق الذي يختزن عمرًا من الذكريات: "كان في طفولته يختبئ فيه، تبحث عنه جدته وتنادي وتكرر النداء، فيرفع الغطاء ويضحك قائلًا: أنا هنا يا جدتي!"[2] فيشعر بأنهم لا يغادرون جدران بيت، بل يخلّفون وراءهم تاريخًا، وحياة كاملة كانت تنبض بين تلك الجدران. في هذه اللحظة، لا يكون الوجع فقط في الرحيل عن الأرض، بل في الاضطرار إلى ترك ما يُعبّر عن الوجود نفسه: الأشياء التي كانت شاهدة على الحب، والخسارة، والفرح، والانتظار.

وبهذا، تُحوّل الكاتبة المادي إلى رمزي، والبيت إلى وطنٍ صغير يُجبرون على التخلي عنه قسرًا، بكل ما فيه ومن فيه. تُبرز (رضوى عاشور) ببراعة مأساوية لحظة الترحيل، لا من خلال مشهد الفقد الكبير فحسب، بل من خلال تفاصيل الفقد الصغير التي توجع أكثر. فتُسلّط الضوء على صعوبة فراق الأشياء الثمينة والمقدسة التي تراكمت عبر السنين، وعلى التردد المؤلم بين ما يجب حمله وما يُضطر لتركه. فتبدو المهمة قاسية على (علي)؛ إذ لا شيء يبدو غير مهم، حتى الوثائق التي حُفظت طويلًا بعناية تُترك خلفهم وكأنها لم تكن، فتتحوّل الذاكرة المكتوبة إلى رماد منسي؛ "رفع علي غطاء الصندوق، ففاحت منه رائحة الخزامى. كان بداخله مصحف أخضر الغلاف، وقنينة بها سائل رقراق كالماء، وحجر

[1]– الرواية، ص342.

[2]– الرواية، ص342.

وردي، وجلالات مخملية، وأوراق مطوية... لم يأخذ من الصندوق سوى المصحف الصغير وما يخصه ويخص جدته من الأوراق، أودعها كيسًا قماشيًا علّقه على صدره تحت الثياب."[1]

تُرغم طبيعة الرحلة (عليًّا) على ترك كل ما هو ثمين، وكل ما ارتبط بالبيت والهوية والذاكرة. ولا يجد أمامه إلا أن يكتفي بحمل المصحف وبعض الأوراق، لأنها الوحيدة التي يمكن حملها دون عناء. بهذا التصوير الدقيق، تجعل الروائية من الترحيل تجربة وجودية، حيث لا يُغادر الناس أماكنهم بأجسادهم فحسب، بل يُنتزعون من جذورهم، ويُجبرون على ترك ما لا يُعوَّض: الرموز، الذكريات، والدلالات التي صنعت معنى الحياة.

وفي مقابل اختزال النصوص التاريخية لهذا الحدث في سطور باردة وجافة، تُمعن الرواية في التفاصيل التي تعكس القهر الحقيقي، وتركز على مشاعر الأندلسيين الذين قَبِلوا تغيير أسمائهم، وتخلّوا عن لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم، كل ذلك في محاولة يائسة للبقاء في أرضهم. ومع ذلك، لم يشفع لهم هذا التنازل، فجاء الترحيل ليقتلعهم من جذورهم رغم كل محاولات التكيّف. تمنح (رضوى عاشور) القارئ نافذة على الداخل الموجوع، فتجعل من الرواية وثيقة وجدانية لا تكتفي بتسجيل الحدث، بل تُجسّد ألمه وتكشف الغصة التي لا يُظهرها التاريخ الرسمي، لكنها تنبض في عيون الشخصيات، في صمت الوداع.

والملاحظ أن الرواية في سردها لبداية الرحلة تتطابق مع ما ورد في المصادر التاريخية، حيث تنطلق قوافل الترحيل من ساحة الكنيسة، التي تحوّلت إلى نقطة تجمّع ضخمة للمطرودين. غير أن الرواية لا تكتفي بتحديد المكان، بل تتوغّل في وصف المشهد، فتُجسّد الاكتظاظ والارتباك والوجع المكبوت في عيون من شملهم القرار؛ فتصوّر (رضوى عاشور) الساحة وقد غصّت بأهل (البيازين)؛ وقفتهم المنكسرة، صمتهم الثقيل، وقلقهم المتصاعد، في ظروف تُسلب فيها الكرامة وتُجهض فيها إنسانية الفرد، فلا ظلّ للرحمة ولا

[1]– الرواية، ص342.

اعتبار للشيخوخة أو الطفولة أو المرض. مشهد الانتظار لا يُقرأ هنا كحدث تاريخي فقط، بل كمرآة لانكسار جماعي يتجاوز الجغرافيا ليُلامس جوهر الهوية المنفية. وهكذا، توفّق الرواية بين الدقة التاريخية والتمثيل الوجداني، حيث يتحوّل المكان من مجرد ساحة إلى مسرح للفقد العظيم، تنتظر فيه الذاكرة الأندلسية لحظة اجتثاثها الأخير؛ "الساحة المتاخمة للكنيسة مكتظة بالبشر، وكان الرجال أقل عددًا بسبب ترحيل أعداد كبيرة منهم في الصيف السابق، أما النساء والشيوخ والعجائز فكانوا كثيرين. وقف من وقف، وجلس من جلس بالقرب من أمتعته. كان مسؤول يصيح بأسماء يقرؤها من دفتر مفتوح أمامه، فيتقدم من يسمع اسمه، ويشق طريقه بين البشر والأمتعة حتى يصل إلى المسؤول ويُعلِمه بوجوده".[1] وتُسلّط الروائية الضوء على الجوانب الإنسانية المغفلة في السرد التاريخي، فبينما تكتفي كتب التاريخ بذكر التجمع والترحيل، تُمعن الرواية في تصوير الوجوه المتعبة، والأجساد المنهكة، وعيون الأهالي التي تترقب النداء على أسمائها كما لو كانت تنتظر حكمًا نهائيًا بالفقد. فتُبرز هذا المشهد بوصف دقيق وحسي: "أتى علي بالصرة والحصيرة والأحرِمة، وبحث لجدته عن حيز تجلس فيه. فرش لها الحصيرة على الأرض، وأجلسها، ووضع حرامًا على ركبتها. لم يكن الشتاء قد توغل بعد، ولكن الساحة كانت باردة تصفّر فيها رياح نوفمبر، وكان علي متوجّسًا من مرض يصيب جدته فيزداد السفر تعقيدًا".[2] يجعل هذا المشهد القارئ يلمس التوتر والخوف والعجز في تلك اللحظات التي سبقت الرحيل، حين كانت الأسماء تُنادى وسط فوضى المشاعر، وأصوات النداء تُجرّد الإنسان من ذاته، لتضعه في صفوف النفي الإجباري. وتُظهر الرواية كيف تحوّلت الساحة إلى فضاء للانتظار المُرّ، حيث لا أحد يعلم ما يخبئه الغد، ولا ما إذا كانت الخطوة القادمة ستكون بداية لحياة جديدة، أم امتدادًا لمأساة مستمرة. وبذلك تُعيد الرواية كتابة التاريخ من الداخل، وتمنح الصوت لمن غيّبتهم الوثائق الرسمية، مسجّلةً القهر الإنساني بكل صدق.

---

[1]– الرواية، ص343.

[2] – الرواية، ص343.

كما تُجسّد الروائية إصرار (مريمة) على التمسك بأرضها، رغم قسوة الواقع واستحالة الرجوع، فتطلب من حفيدها (علي) أن يصحبها لمقابلة المسؤول، علّها تنال رخصة بالبقاء. هذا الطلب، رغم بساطته الظاهرة، يعكس عمق التعلّق والانتماء، ورفضها النفسي القاطع لفكرة الرحيل. يدرك (علي) جيدًا قسوة السلطة القشتالية، ويعلم أن الرفض هو الجواب المحتوم، فيطلب منها التريث، لكن الأمل في قلب (مريمة) كان أقوى من الواقع، فينتظران معًا، يترقبان أن يُنادى عليهما، وبين سطور الانتظار، تسكب الرواية مشاعر التوتر والرجاء الأخير الذي يوشك أن يُجهض: "قام وهمّت جدته بالقيام لتتبعه، فقال لها إنه لا داعي لذلك. ذهب ثم عاد. سألته :هل قلت له؟ بإمكاننا أن نعود إلى الدار، أليس كذلك؟ لا يا جدتي. كل هؤلاء الناس سيرحلون، عليهم أن يرحلوا !ولكني لا أريد الرحيل .قالتها وبكت. ضاق ببكائها، قال :ولا أنا أريد الرحيل، ولا أحد من هؤلاء الناس يريد ترك داره، ولكننا سنرحل .جميعًا سنرحل".[1] بهذا المشهد، لا تسرد الرواية موقفا مجردا، بل ترسم صورة مأساوية لامرأة لا تطلب سوى البقاء في وطنها، في بيتها، تحت سمائها. إنه مشهد يلخّص ببراعة ألم الاقتلاع من الجذور، ويُبرز المفارقة المؤلمة بين برودة السلطة ولهيب الانتماء. "ارتبكت الصفوف، وبكت النساء، وعلا صوت امرأة بكلمات نادبة، ومسح الشيوخ دموعهم في صمت وواصلوا المشي على الأقدام".[2] يدركون جميعا أن ما يفقدونه لا يُعوّض، وأن لا وطن بعد (غرناطة) يملأ الفراغ الروحي العميق الذي خلّفته.

وفي واحدة من أكثر اللحظات تعبيرًا عن الانتماء والعقيدة، تصوّر الرواية توقف القافلة لتوزيع الطعام على الراحلين: شريحة خبز أسمر لكل فرد، وقالب دهن خنزير لكل عشرة، في إشارة واضحة إلى استبطان السلطة القشتالية لرغبة إذلال المطرودين حتى في لقمة العيش. وبرغم الجوع القاتل، يمتنع الأندلسيون عن تناول دهن الخنزير، متمسكين بدينهم في أحلك

[1] – الرواية، ص343.

[2] – الرواية، ص345.

لحظات الهوان: "أكلوا الخبز وتركوا الدهن".[1] فهذا الامتناع عن الأكل يحمل في ظاهره تفصيلًا بسيطًا، لكنه يُعبّر عن موقف أخلاقي وجودي، يشير إلى أن الاضطهاد لم ينجح في كسر جوهر الهوية، حتى عندما سُلب الناس وطنهم وأمنهم. إنه شكل من أشكال المقاومة الصامتة، التي لا تحتاج إلى سلاح أو صراخ، بل يكفي فيها أن يُترك الدهن جانبًا، وأن يُؤكل الخبز وحده، كي تُقال الكثير من الحقائق.

وفي مشهد التوثيق الدقيق، يحصي (علي) الجنود المحيطين بالقافلة، محاولًا أن يلهي نفسه عن الضيق والمرارة. تتسع زاوية الرؤية فجأة ليُدرك القارئ ضخامة ما يجري: "تشاغل علي عن ضيقه بإحصاء الحراس، كانوا مائتين. حاول عدّ الراحلين فلم يُفلح، ولكن قدّر أنهم بين ألف وألفين[2]". بهذا التقدير، تُبرز الرواية حجم الكارثة، لا بالأرقام وحدها، بل بما ترمز إليه هذه الجموع المطرودة، من تراكم القهر، وسحق الجماعة، وتفكيك الذاكرة الجمعية. وتُبيِّن الكاتبة أن التهجير لم يكن مجرد نقل أفراد من مكان إلى آخر، بل محاولة لمسح كامل لحضور ثقافي وديني امتد قرونًا.

تُصوّر الكاتبة مشهدًا مأساويًّا في قافلة الترحيل، حين يُنهك التعبُ "مُريمة" ويثقل خطاها، كأن الجسد لم يَعُد يقوى على الاحتمال، فيتماهى الألم مع وقع الخطى، ويغدو الطريق امتدادًا للعذاب: "لم تقدر مريمة على المشي، فحملها علي على ظهره."[3] وتتابع (رضوى عاشور) رسم تفاصيل المأساة، فتُظهر (عليًّا) منهكًا من حمل جدته، بينما تضمّ القافلة نساءً أثقل كاهلهن حملُ صغارهن، وقد أنهكهنّ التعب، فلم يعدن قادرات على السير، لتتفشى في أجسادهنّ الحُمّى والأوجاع. كما يتقدّم الركبَ شبابٌ يحملون آباءهم الشيوخ، تتكئ الأيام على أكتافهم، ويزداد الطريق وطأةً بخطى العاجزين: "بعض الصغار قد أُصيب بالقيء والإسهال، فدبّ الوهن في أجسامهم، ولم يعودوا قادرين على المشي. وكان شاب

[1]– الرواية، ص346.

[2]– الرواية، ص346.

[3]– الرواية، ص346.

يحمل أباه الشيخ على ظهره."[1] ورغم هذا السيل من المعاناة، لا يُبدي الحراس القشتاليون أي تعاطف أو بادرة مساعدة؛ يقفون على امتداد الطريق بوجوه جامدة، كأنّ ما يرونه لا يعنيهم، وكأنّ الأنين والصمت والعجز لا يمتّ إليهم بصلة.

ويتمكّن المرض من جسد (مُريمة) شيئًا فشيئًا، حتى تُرهقها الحُمّى وتستسلم له تمامًا، كأن جسدها قد ألقى سلاحه في معركة لا طاقة له بها، تاركًا الألم ينهشها بصمت: "أصابتها حُمّى أبقتها مستيقظة تئن. دثّرها بالأحرِمة الثلاثة وسهر بجوارها حتى الفجر... رآها في ضوء النهار شمعيّة وساكنة. مال برأسه على وجهها فلم يشعر بأنفاسها. هل ماتت؟ ولكن جسدها كان ثقيلًا بين يديه، لا يختلج بأي علامة من علامات الحياة. ماتت جدّتك يا علي... ماتت مريمة في العراء."[2] تموت (مُريمة) تحت وطأة الظروف القاسية التي عاشتها في رحلة الترحيل؛ فالجوع أضعف جسدها، والعراء سرق منها الدفء، حتى خارت قواها ورحلت بصمت موجع. وحين حان وداعها، لم تجد النساء ماءً يغسلن به جسدها، فكأن القافلة تمضي بين الحياة والموت، دون كرامة للرحيل ولا طقوس للوداع: "تفاوضت النساء مع الحراس بشأن الماء، فأعطوهنّ ما طلبن، على أن يُحسب من نصيب القافلة. ملأن الجرار، والتففن حول مُريمة في دائرة مغلقة... ثم حمل عليّ جدّته إلى الشقّ الغائر في الأرض، مال بها ووسّدها التراب... صعد علي ثم أهالوا على الجسد التراب."[3] جعلت (رضوى عاشور) من حدث الترحيل نقطة مفصلية تولّدت عنها سلسلة من الأحداث الروائية المشحونة بالمعنى، إذ لم تعد الوجهة هي ما يشغل السرد، بل تحوّلت البوصلة إلى رصد ما خلّفه الترحيل في نفوس الأهالي من انكسارات، وتحوّلات داخلية عميقة. فالتجربة لم تُروَ كحدث خارجي فحسب، بل كزلزال نفسي واجتماعي أعاد تشكيل الشخصيات ومواقفها، ليغدو الترحيل رمزًا لفقدان الذات والوطن معًا.

---

[1]– الرواية، ص347.

[2]– الرواية، ص347.

[3]– الرواية ص347.

وتُضمّن الكاتبة حدث الترحيل بُعدًا آخر يتمثّل في ردّة الفعل العاطفية العنيفة، فبعد أن تفقد الجدة حياتها نتيجة المشقة والجوع والخذلان، لا يبقى لعليّ سوى الغضب وسيلةً للتعبير عن فجيعته. يتلثّم وجهه كما لو أنه يدفن هويته الأولى، ويتقدّم بثبات ليغرس خنجره في جسد أحد حراس القافلة: "لف عليّ حرامًا صوفيًّا على منكبيه، وتسلّل بخفة إلى أن وصل إلى الحصان، وقفز عليه، وقبل أن يلتفت الحارس أو يستغيث، قيد فمه... قفز الحارس من فوق الحصان وركض، قفز علي وراءه، وأمسك بإحدى ساقيه، وأوقعه على الأرض، تصارعا، ثم رأى عليّ الخنجر في الظلام يلتمع. اختطفه وطعن به الحارس. لم يرَ دماء، ولكنه شعر بسخونة السائل على كفّيه... قيّد الحارس وقدميه، واعتلى الحصان، ولكزه بقوة فطار"[1]

ورغم كل ما شهده من ألم، لم يُسلّم (عليّ) روحه لليأس؛ فبعد أن انتقم لجدّته، استطاع أن يهزم الخوف ويستولي على حصان العدو، في فعل رمزي يمثّل استرداد زمام المبادرة، والانعتاق من الاستسلام، وهي محاولة لإعلان الوعي الممكن الذي انتفى بانتهاء الحدث الفعلي وهو سقوط (الأندلس) النهائي ولكنه يمكن أن يعاود التشكل في مآسي العرب التالية أمام الأعداء المتربصين دوما بهويته وانتمائه.

ولكن هذا الوعي ظل إشارات عابرة لا يمكن تأسيس وعي ممكن على أساسها وهنا نجد الوعي القائم مسيطرا وهيمنا على تفاصيل الحدث التاريخي، لأنه الأهم في سياق رواية الأحداث والتفصيل فيها ونقل القهر الي تسببت فيه ومازال جاثما في التاريخ والذاكرة العربية الإسلامية، ومن مظاهر التلميح ذاك اختتام (رضوى عاشور) مشهد الترحيل ببعث شرارة مقاومة؛ بفرار (علي) بالحصان، منطلقا في رحلة جديدة، يجوب بها الأرض، يطارد حريته، ويستعيد ذاته. وتنتهي رحلته بقرار شجاع: العودة إلى غرناطة، إلى الجذور، كأن العودة كانت انتصاره الأكبر، ورفضه الصامت لاقتلاعٍ أراد أن يكون نهائيًّا.

[1]–الرواية، ص348.

وإذا كان التاريخ حاضرًا بقوة في (ثلاثية غرناطة)، فإن الخطاب السردي له حضور أيضًا، وبصيغة قد تتعارض في كثير من الأحيان مع منطق التاريخ، لأن منطق السرد والوصف هو ما يُشكّل هوية الرواية. وما حوارات (أبي جعفر الورّاق) و(مُريمة) وبقيّة شخصيات الثلاثية، إلا خطاب سردي يُعلي من نبرة التاريخ حينًا، ويُخفيها حينًا آخر، بل ويتأمّلها ويُفكّكها أحيانًا؛ "قال الكونت: لنعشْ معًا في سلام... ولتكنْ هذه أزمةً عابرة. ما قمتم به ليس تمرُّدًا على ملكي قشتالة... أردتم تنفيذ بنود المعاهدة، وهذا ما نضمنه مستقبلاً."[1] لكنّ الواقع يُكذّب هذا الخطاب؛ فما كان هذا في حقيقة التاريخ، بل شُرّد، وذُبِح، وطُرِد كل مسلمي (الأندلس)، عكس ما ادّعاه الكونت (تانديا) من عقد للسلام، وبقاء المسلمين في ديارهم وعلى دينهم.

لذلك نجد كتّاب الرواية التاريخية يحملون مسؤولية كبيرة على عاتقهم، من جهة الأمانة التاريخية وعدم اللعب في حقائقها، ومن جهة بناء العالم التخيّلي السردي الذي يُضفي جمالية على الرواية، والجمع والتأليف بينهما ليس بالأمر السهل، كما قد يجد الكاتب نفسه أمام حلقات تاريخية مفرغة أو شحيحة المصادر، فيضطر إلى بنائها برؤية استشرافية يجمع فيها ما بين الماضي والحاضر. "والرواية حين تعمل على الإحياء التاريخي لهذه الفترات المظلمة، فلأنها تود استعمال نوع ما لتعيين زمن لاحق بواسطة زمن سابق"[2]، ليبقى السؤال يطرح نفسه: لماذا نكتب عن زمن ولّى وفات، ما الهدف من ذلك؟ بغض النظر عن الصيغ الجمالية التي تُبهر القارئ في كتابة الرواية، هناك أسباب أيديولوجية تدفع الكاتب لكتابة الرواية أيًّا كان نوعها، أغلبها يدور حول محور نشر ثقافة ما، أو إحياء تاريخ منسي، سواء أكان إيجابيًّا أم سلبيًّا، لأنه في النهاية سوف يؤثر في المتلقّي، ويُحدث تغييرًا في المنظومة الثقافية والفكرية، ويُتيح تغيير موازين الفقر بين المركز والهامش، وإعلاء صوت المطالبة بالحقوق وإرجاع الأمور إلى نصابها.

---

[1] – الرواية، ص63.

[2] – عبد السلام أقلمون، الرواية التاريخية سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتب، 2010، ط01، ص.56.

لذلك نجد الكاتبة (رضوى عاشور) تحاول إثبات هوية السرد في ثلاثيتها، كما تحاول إن أن تقول إنه يختلف عمّا يسرده التاريخ من حقائق، وإن اتفقا في ملامح الفضاء والأشخاص، فإنهما يختلفان في الغاية بين الأمس واليوم " للخريف في الجعفرية أفراحه. في الصيف قبل الخريف، يحمل الكرم البشائر. يقطفون عناقيده، يغنّون له، وبرفق يودّعونه السلال. يحملونها على رؤوسهم، وعلى ظهور بغالهم، وعلى الحمير إلى البلدة القريبة أو المدينة الأبعد"[1] .تشكل وحدة الزمان والمكان والشخصيات في هذا المقطع تعبيرًا عن نفس واحد، هو نفس المقاومة للآخر، وهذا ما يوحي بتعارض السرد مع التاريخ، لأن الرواية التاريخية لم ولن ترو المشهد أو غيره من المشاهد كما يتطلبه الواقع أو لغة القانون، بل كما تتطلبه لغة السرد، لأن التاريخ يكتبه المنتصرون كما يُقال، كعلاقة (نعيم) بـ(القس ميغيل) "عرض القس ميغيل على نعيم أن يرافقه في رحلته إلى العالم الجديد، وجاء العرض مفاجئًا لنعيم حتى إنه لم يعرف بمَ يجيب، وطلب من مخدومه أن يمهله عدة أيام للتفكير في الأمر. لو أن سعدًا لم يتركه بهذا الشكل القامني لما فكّر لحظة في الرحيل، ولكنه صار مقطوعًا من شجرة"[2] . فضياع جنة (الأندلس) جعل الكاتبة (رضوى عاشور) تُلغي انتصار الآخر المُزيّف الذي ألغى تاريخًا عربيًّا إسلاميًّا لا يزال موجودًا إلى اليوم بالأدلة والبراهين، وما نصها السردي إلا انفتاح على عدة تأويلات تأتي حسب مستوى المتلقّي في فهمه للنص، وهي ليست مجالا للدراسة البنيوية التكوينية بل يمكن أن تكتشف بتطبيق آليات منهجية أخرى.

[1]– الرواية، ص19.

[2]– الرواية، ص162.

ثانيا: تعدد (البطل الإشكالي) في الرواية رؤية موسعة للقهر:

لم تقف الكاتبة هنا عند بطل إشكالي وحيد على عادة الروايات الملحمية التاريخية، بل وسعت دائرة البطولة وعدد الأبطال من خلال كل الشخصيات التي جعلتها مدارا لعرض الأحداث وسردها، من مختلف الزوايا والأبعاد النفسية والاجتماعية والوجدانية، بل إنها أنسنة المكان بشكل مفعم بالفنية فجعلت (غرناطة) تاريخا وحدثا ومكانا وزمانا بطلا إشكاليا قائما بكل الرؤى التي تجسد القهر في أشد صوره مهانة وانكسارا.

أما الشخصيات التي حملت دور البطولة فسوف نعرض إلى إشكالية الرؤية المقهورة التي سلطت عليهم تباعا، وجعلتهم يقومون بدور بطولي في تاريخ السقوط سواء بشكل حقيقي أم بشكل تخييلي، يميل إلى ترسيخ الوعي القائم واستدراج الوعي الممكن إلى مساحة الأمل المغلف بالهزيمة والمحتجب بالمرارة اللاذعة.

1. الشخصيات المقهورة في الثلاثية بين التاريخي والسردي:

تُعدّ الشخصيات العنصر المحرّك للعمل السردي، بواسطة سلوكياتها يتنامى النص ويكشف عن واقعيّته. وأخرى متخيّلة تعتمد مرجعيّتين مختلفتين، أساسها الجمع بالمادة التاريخية من طرف الكاتبة، ثم إطلاق العنان لطاقة الخيال عند خلقها لشخصيات سردية ورقية يُؤثّث بها عالمه الإبداعي. لأن الصدق التاريخي مرتبط بالتوثيق، أما الصدق الفني فمرتبط بالخيال. وبلغة الهروب والرفض، عبّرت الشخصيات المتخيّلة في الثلاثية عن قهرها وقمعها، في حين عبّرت الشخصيات التاريخية عن انهزامها وضعفها.

الشخصيات السردية المقهورة التي اشتركت في كونها أبطالا إشكاليين: (أبو جعفر، أم جعفر، أم حسن، حسن، سليمة، نعيم، سعد، مريمة) الشخصيات التاريخية المقهورة: (أبو عبد الله محمد الصغير آخر ملوك غرناطة، السلطان يوسف بن المولى).

تعدّدت تعريفات الشخصية وتنوعت بين الطرح النظري والتطبيق العملي، نتيجةً للمكانة المحورية التي تحتلها في الدراسات النقدية الحديثة. فالشخصية قد تكون رئيسية تتحرك حولها الأحداث، أو ثانوية تؤدي أدوارًا مساندة، غير أن حضورها يظلّ أساسيًّا في بناء النص السردي، أما في هذه الرواية فسوف نتعامل مع جميع الشخصيات بوصفها أبطالا إشكاليين "ويمكننا القول إنه لا وجود لقصة في العالم تخلو من الشخصيات؛ فهي النواة التي تدور حولها الأحداث، والعين التي نرى من خلالها العالم السردي، ومن دونها يفقد النص نبضه الإنساني وروحه المتحرّكة".[1] ويعود هذا التنوّع في المفاهيم إلى التحوّلات التي شهدها كلّ من الإبداع الأدبي والنقدي، حيث اتّسعت الرؤية للشخصية، فلم تعد مجرد عنصر ثابت، بل كيانا متحوّلا. ومن أبرز الآراء التي تعكس هذا الفهم ما ذهب إليه (إليوتEliot)، حين عرّف الشخصية بأنها: "التنظيم الديناميكي في داخل الفرد لتلك التكوينات أو الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طريقته للتكيف مع البيئة".[2] ويكشف هذا التعريف عن فهم عميق للشخصية بوصفها كيانًا متحركًا ومتغيرًا، يتكوّن من تفاعل معقّد بين العوامل النفسية والجسدية. فهي ليست مجرد سلوك ظاهري، بل بنية داخلية متشابكة تتأثر بالبيئة وتتفاعل معها، فتُشكّل نمط الفرد في التفكير والشعور والتصرف، وهذا ما يجعل من الشخصية عنصرًا حيًّا وفاعلًا في النسيج الروائي.

ونجد أن الروائي أولى اهتمامًا بالغًا بدور البطل في مجرى الأحداث، فجعل منه شخصية محورية لا تتحرك القصة إلا من خلاله. لم يكن البطل مجرد عنصر ضمن البناء السردي، بل تجلّت أهميته بوصفه شاهدًا على التحوّلات الكبرى، وفاعلًا في صيرورة التاريخ. وقد حدّد الروائي موقع البطل عبر تفاعله مع باقي العناصر السردية؛ من الشخصيات الأخرى، والزمان، والمكان، وحتى الصراع الذي يُعدّ محرّكًا رئيسيًا للسرد.

---

[1] ينظر: العلمي مسعود، فضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، 2009-2010، ص162.

[2] سامية حسن الساعي، الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، دارالنهضة العربية للطباعة بيروت، لبنان، 1983، ط02، ص127.

يعطي (تزفتان تودوروف) تعريفا للشخصية بوصفها موضوعًا للقصة السردية، لا أكثر، بحيث تُختزل إلى وظيفة تركيبية محضة داخل البنية السردية، خالية من أي محتوى دلالي مستقل.[1]

وهذا يعني أن الشخصية، في هذا التصوّر، ليست كيانًا نفسيًّا أو اجتماعيًّا له عمق أو هوية، بل مجرّد عنصر يؤدي دورًا وظيفيًّا في تحريك السرد، تمامًا كما تتحرّك قطعة في لعبة شطرنج.

كما نجد ضمن الحقل النقدي عددًا من الدارسين الذين خالفوا الطرح البنيوي التقليدي، الذي قلّل من شأن الشخصية وعدّها عنصرًا ثانويًّا، لا يحمل سوى وظيفة تركيبية داخل النص. ومن بين أبرز هؤلاء المفكرين "أ. ج. غريماس(A. J. Greimas) "، الذي منح الشخصية موقعًا أساسيًّا في البناء السردي من خلال نظريته في "النموذج العاملي."

ففي هذه النظرية، لم يتعامل غريماس مع الشخصية بوصفها مجرد كيان فردي، بل باعتبارها عنصرًا بنيويًّا فاعلًا، يتقاطع مع الأفعال والدوافع داخل الحكاية. وقد قدّم تمييزًا مهمًّا بين مفهومي "العامل" و"المُمثّل." وقد فرّق غريماس بين مستويين في دراسة الشخصية:

النموذج العاملي: في هذا المستوى، تُدرَس الشخصية من منظور شامل ومجرّد، بحيث لا يُنظر إليها كذات فردية أو نفسية، بل كعنصر يُؤدي وظيفة سردية محدّدة داخل بنية الحكاية، أي أن الأهم ليس من هو الممثل، بل الدور الذي يؤديه، سواء أكان شخصًا أو كائنًا أو فكرة.

المستوى الممثِّلي: في هذا المستوى، ينتقل (غريماس) من التجريد إلى التمثيل الواقعي، حيث تُنسب الأدوار العاملية إلى الممثّل، أي إلى الشخصية الملموسة داخل النص. وهنا تتجسّد كفرد يحمل ملامح وهويّة، ويؤدي دورًا فعليًّا في الحكاية.[1]

[1]–ينظر: تزيفتان تودروف، مفاهيم سردية، تر، عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف ، 2005، ط01، ص73.

2. الأبطال الإشكاليين والمرجعية التاريخية:

اتسمت شخصيات الرواية بكونها نامية ومتطورة، تتحرك بحرية داخل النسيج السردي، مما جعلها أقرب إلى الواقع وأكثر قدرة على الإقناع، بخلاف ما نجده في الرواية التاريخية التقليدية، التي كثيرًا ما تُسقط الشخصيات في أطر جاهزة، كما هو الحال في أعمال (جورجي زيدان).

في (ثلاثية غرناطة) منحت الكاتبة شخصياتها عمقًا داخليًا وتهيئة دقيقة على المستويات البدنية والنفسية والاجتماعية، فبدت وكأنها تنبض من ذاتها، لا تتحرك بأوامر السرد، بل تنفعل وتتفاعل مع محيطها بوعي فردي وخصوصية شديدة، مما جعلها جميعا تأخذ دور البطولة وتسهم في دفع الأحداث إلى الأمام بشكل طبيعي وفعّال، بحيث لم تكن الشخصيات مجرّد أدوات للحبكة، بل كانت جزءًا أصيلاً من بنائها. ومع تغيّر السياق التاريخي وتقلّب الأحوال، تنوّعت ردود أفعال الشخصيات، وظهرت من خلالها نماذج مختلفة، عكست كلٌّ منها وجهًا من وجوه التعامل مع التحوّلات العاصفة، تم رصدها كما يلي:

- برزت في الرواية شخصيات رافضة للواقع المفروض، غير قادرة على التكيف مع التحولات القسرية التي عصفت بالمجتمع الأندلسي، يتصدرها الجد (أبو جعفر الورّاق)، الذي حمل روحه بين يديه ولفظ أنفاسه الأخيرة حزنًا واحتراقًا مع الكتب التي أُحرقت أمام عينيه، وكأنها كانت امتدادًا لروحه. وعلى ذات النسق، جاءت حفيدته (سليمة) التي رفضت التعميد ومقاطعة الكنيسة، واختارت العزلة في عالمها الضيق

---

[1]–.ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ط03، ص50.

بين الكتب والتجارب، حتى انتهت إلى مصير مأساوي يعكس تمزقها الداخلي وصراعها المرير مع واقع مرفوض.

- شخصيات مستكينة أخرى اختارت التماهي الظاهري مع حكم القشتالة، حفاظًا على البقاء. تجلّت هذه النماذج في أسرة (سليمة)، التي أظهرت التنصر وأخفت إسلامها، لكنها حافظت في الخفاء على تعاليم الدين، وحرصت على تعليم أبنائها اللغة العربية والشريعة الإسلامية، في محاولة للحفاظ على الهوية وسط العاصفة.
- شخصيات ثائرة، فقد اتخذت من التمرد والمقاومة سبيلًا للتعبير عن رفضها. وتمثّل هذا الاتجاه في (سعد)، الذي ترك زوجته (سليمة) وذهب ليلتحق بالمقاومين، و(هشام)، الذي ترك ابنه علي في رعاية الجد (حسن) والجدة (مريمة)، وارتقى بالجبال ليشن هجمات على القشتاليين، رافضًا الاستسلام لواقع محكوم بالقهر.
- شخصيات منصهرة برزت في الطرف النقيض، ذابت تمامًا في النمط الجديد، وقطعت صلتها بالهوية العربية الإسلامية، كـ (خوسيه)، الذي أبدى اندفاعًا شديدًا نحو الاندماج، دون أي إحساس بالانتماء لما مضى، وكأنه وُلد من رحم القهر ونشأ في كنف الانسلاخ. وشخصية حفيد الأحفاد (علي)، الذي لم يُبدِ رغبة في الاندماج في المجتمع الجديد، إلا أنه في النهاية يستسلم لقدره ويقرر عدم الرحيل من (غرناطة) مهما كانت النتائج.

والواضح أن نزوع (رضوى) إلى الرؤية الثورية يبدو كضوء خافت يلوح من خلال بعض الشخصيات ثم يختفي تحت سلطة القهر لسببين: أولهما أن تلك الرؤية لن تؤتي أكلها وسوف تبدو وكأنها دخيل موضوعي مهين أمام التاريخ الفعلي سردا وتوثيقا، وثانيهما: أن تلك الرؤية يجب أن تكون معززة بوجود بطل إشكالي ينزع إلى التغيير نزوعا مطلقا ويقرره ويفوز به أو يغير به العالم، مع وجود وعي ممكن التحقيق وهما مكونان غير متحققان تباعا؛ ولهذا تم إسقاطهما من الدراسة والتحليل في هذا المنحى البحثي. بينما يبرز عنصر التجديد في معالجة (رضوى عاشور) للشخصيات من خلال تركيزها اللافت على الحضور

النسائي، إذ منحت المرأة مكانة محورية، بوعي مخالف وقدّمتها بوصفها القوة الكامنة في قلب المجتمع، لا ككائن ثانوي أو هامشي. وأعادت لها الاعتبار للمرأة، ورسمتها كحارسة للهوية، وحاملة لراية القيم، وذاكرة مقاومة لا تنطفئ، مما يشكّل ملامح مشروعٍ سرديّ نسويّ واعٍ ومتماسك.وقد تجلّى هذا التوجّه بوضوح في شخصيتي (مريمة) و(سليمة)، اللتين أسقطتهما الكاتبة في قلب معركة الوجود، لتكشف عن نضال المرأة جنبًا إلى جنب مع الرجل في وجه الاحتلال، والقهر، والمهانة التي أنزلها القشتاليون بالمسلمين من كل فئة: نساءً ورجالًا، شيوخًا وأطفالًا. ومن خلال رسم ملامح هاتين الشخصيتين، أضاءت البعد النضالي للمرأة، لا بوصفها تابعًا، بل ككيان مقاوم.

للتفصيل أكثر في تعدد البطل الإشكالي وتجسيد رؤية القهر الموسعة من خلال ذلك في الرواية، نذكر الأبطال الذين شكّلوا أعمدة الرؤية وأسهموا في تجسيد التحوّلات التاريخية والإنسانية العميقة سواء أكانوا نساء أم رجالا دون فصل في دائرة الرؤية أو تخصيصها كم ذكرنا سابقا لأنها تقوم على وعي قائم وحيد. في مقدمتهم:

أ. مريمة:

تُعد (مريمة) من أبرز الشخصيات النسائية في (ثلاثية غرناطة)، بل إنها تتصدر المشهد في القسم الثاني الذي يحمل اسمها، رغم حضورها اللافت منذ القسم الأول. تزوجت من (حسن)، وأنجبت منه ستة أبناء: خمس بنات، و(هشام)، وقد تفرّق الجميع بعد أن تزوجوا، تاركينها وحيدة.

بطولة (مريمة) تجسدة في صورة المرأة الغرناطية الأصيلة، المتجذّرة في أرضها، إشكالها البطولي ينبع في كونها لم تفرّط يومًا في دينها أو تنسلخ عن تقاليدها وموروث أجدادها. تميّزت بذكاء حاد وبصيرة نافذة، جعلتا منها شخصية محورية تتجاوز حدود الأمومة، لتغدو رمزًا للمقاومة والصبر والارتباط العميق بالهوية. ولم تقف صفاتها عند هذا الحد، فقد عُرفت أيضًا بخفة ظلها وسرعة بديهتها، وصارت صاحبة طرائف وحيل تُروى

على الألسنة، يتناقلها القريب والبعيد: "يسعفها عقلها بحسن التصرف السريع الذي يحول مرارة حكم القوي على الضعيف إلى ضحكات عفوية سامة، تنقلب الآية فيصبح القوي والضعيف قادرًا ومزهوًّا"[1] فمن خلال يومياتها البسيطة، كانت (مريمة) تجسّد قيمة المرأة ودورها الفاعل في المجتمع بالفعل اليومي الصادق. كانت تصنع الكعك بيديها وتخرج به إلى السوق لتبيعه، محافظة على كرامتها وقوتها، وفي الوقت نفسه، كانت ترعى البستان القائم في الدار، تسقيه وتعتني به. ورغم كل ما تحملته من أعباء، لم تهمل نفسها قط، بل حافظت على اعتزازها بأنوثتها: "رائقة البال لا تضيق بمطالب حسن... اشترت لنفسها ثلاث أثواب جديدة. صارت تتحمم كل يوم، وتكحل عينيها، وتدهن شعرها بزيت اللوز، والمستطيل الذي كان قد اقتطعته من الباحة وزرعته، أهملته فمات. عادت إليه لترعاه كل يوم، بذرته، وسقته، وتعهدته".[2] يعكس المشهد مزيجًا نادرًا من العطاء والقوة والرقي.

لقد تجلى دور (مريمة) بوضوح في تربية الصغار ورعايتهم، كانت جدة وحاضنة، وسندًا حنونًا في زمنٍ كادت فيه الطفولة أن تُنسى تحت وطأة الفقد والقهر. كانت تُلهي الأطفال بحكاياتها، وتُسلّي قلوبهم المثقلة بالحزن من خلال القصص التي كانت ترويها، لا سيما ل(عائشة)، ابنة (سليمة)، في اللحظات العصيبة التي شهدت احتراقا أمها أمام عينيها، وكذلك للحفيد (علي)، الذي بقي إلى جانبها بعد أن رحلت بناتها الخمس، واحدة تلوى الأخرى، إلى بيوت أزواجهن. وعندما عاد (نعيم) بعد غياب طويل، كانت هي أول من استقبله، حافظةً للمكان والذاكرة. كما كانت مأمونة السر؛ إذ حفظت المخطوطات النادرة للجد (أبي جعفر) في صندوق عرسها ودفنتها في مكان خاص، وكأنها تحفظ بذلك بقايا الروح والحضارة من الاندثار.

رغم كل ما مرّت به من محنٍ وانكسارات، بقيت (مريمة) شخصية صلبة ومتماسكة، نارًا من الحنين، وقد جاءت نهايتها رمزًا لحالة مستمرة من التشرد والفقد، إذ رحلت عن الدنيا

---

[1]– الرواية، ص160.

[2]– الرواية، ص252.

وهي محمولة على ظهر حفيدها (علي) دون أن يعلم برحيلها، خلال عملية التهجير الجماعي القسري التي فرضها حكّام (غرناطة) على من تبقّى من العرب والمسلمين. ودُفنت في العراء بعيدًا عن دارها وأحبّتها، كما لو أنّ الأرض كلّها قد ضاقت عليها، كما ضاقت على شعبها بأكمله.

ب. سليمة:

شخصية مثقفة، وهي حفيدة (أبي جعفر الورّاق)، الذي أولى جدّها اهتمامًا بالغًا بتعليمها وتثقيفها. نشأت في كنف أسرة متسامحة الأفق، مما أتاح لها المجال لبناء شخصية متزنة ذات طابع عقلاني، وواثقة بذاتها منذ نعومة أظفارها. وقد رسمت الروائية ملامحها بدقة، مقدّمة إياها كنموذج للفتاة التي نضجت في بيئة حاضنة للفكر والحوار: "حين تنشغل سليمة بأمر ما، تنهمك فيه انهماكًا كاملًا، فلا يقوى أي من أهل الدار، ولا كلّهم مجتمعين، على زحزحتها بعيدًا عنه[1]؛ كانت شغوفة بالمعرفة، تغوص في أعماق الكتب بشغف لا يهدأ، وتبدو مستعدة لأن تضحي بكل شيء في سبيل هذا الشغف. تظهر بطولتها الإشكالية في الرواية وهي مثقلة بالأسئلة العميقة التي تنبع من عقلٍ يقِظ لا يرضى بالإجابات السطحية. تبدو مدلّلة بعض الشيء، لكنها تمثّل بوضوح صوت التمرّد على كل ما هو مألوف وتقليدي، لتجسّد الجانب الثائر في نسيج الشخصيات. وفي نهاية المطاف، أُحرقت في زمنٍ بات فيه السعي إلى المعرفة جريمة لا تُغتفر. بين أيدي محاكم التفتيش، حيث لم تُرَ (سليمة) بعين العقل ولا بميزان الحقيقة، بل صُوّرت على أنها ساحرة مارقة، تمارس السحر الأسود، وتعقد صلة بالشيطان، وتبثّ الشرّ في من حولها. لم يكن جرمها سوى فكرٍ متوقد وثقافة لم تألفها السلطة، فدفعت حياتها ثمنًا لاختيارها طريق النور في عالمٍ يحرسه الظلام. (سليمة) كانت تمثل ملامح المرأة الموريسكية المستنيرة، التي أرعبت المنظومة القشتالية التي لا تعرف

[1]– الرواية، ص33.

التعدد في مواقفها، ولا تطيق الآخر، فسعت إلى سحقه، لا بالجدال، بل بالنار، والتشويه، والمحو.

ت. علي:

يُعد (علي) ابن (عائشة) و(هشام) من الشخصيات المحورية التي نمت تدريجيًا في (ثلاثية غرناطة)، حتى أصبح واحدًا من أعمق الأصوات التي حملت وجع المرحلة وتناقضاتها. منذ طفولته، يكبر (علي) على وقع الحكايات والخذلان والمقاومة، ويرافق نشأته حبّ نقيّ لابنة الجار وصديقة الطفولة (وردة)، التي تشاركه تفاصيل الحياة بحلوها ومرّها، في حي (البيازين)؛ حيث تتقاطع الأحلام الصغيرة مع كوابيس الواقع الكبيرة: "وردة... تحايل لرؤية وردة فلم يفلح، فعرف أن الله قدّر له أن يترك غرناطة دون أن يتملى وجهها أو يقول لها مودّعًا".[1] تنبع بطولته الإشكالية مع مرور الزمن، فتتسع رؤيته للعالم ويبدأ في إدراك فداحة ما يُفرض على مدينته وشعبه من قهرٍ وتهميش، ليصبح شاهدًا على قرارات الرحيل القسري التي انتزعت الناس من جذورهم. وحين يُطبّق القرار عليه، ويُفرض عليه أن يغادر (غرناطة)، يعجز قلبه عن استيعاب الفقد. لم يكن (علي) مجرد فرد من أبناء المدينة، بل كان امتدادًا لذاكرتها، وصوتًا لحزنها ومقاومتها، فكان فراقه عنها بمثابة اقتلاع جزء من ذاته. (غرناطة) لم تكن في نظره مدينة فقط، بل كانت هوية، وتاريخًا، وروحًا.

في ثنايا الثلاثية، لن نعثر على شخصية مسطّحة أو ثابتة الملامح، إذ حرصت الكاتبة على أن تُبرز لكل شخصية وجوهًا متعددة تتجاوز السطح الظاهر، لتبدو أكثر تفاعلاً مع محيطها[2]. فحتى شخصية (حسن)، زوج (مريمة)، التي قد تبدو لأول وهلة أسيرةً لمخاوفها وانكساراتها، نلمح ومضة تمرّد خفية، تجلّت في إصراره على تعليم حفيده اللغة العربية، إيمانًا منه بأنها مفتاح للوعي والبقاء: "ثم استقر على ضرورة تعليم حفيده اللغة

[1]– الرواية، ص345.

[2]– ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية العربية لثلاثية نجيب محفوظ، ص 22–21.

العربية بما يُمكّنه من قراءة القرآن، والكتب الأخرى أيضًا. وتدريجيًا يفهم الولد الحكاية، وموقعه منها."[1] لم يكتفِ بذلك، بل كشف له عن الكتب المخبّأة في (عين الدمع)، كأنما يسلّمه أمانة الذاكرة التي لا يجوز لها أن تموت. وبذلك، يصوّر لنا أنه شخصية مائلة إلى التوازن، اختار التأقلم مع الواقع المفروض بعد سقوط (غرناطة)، مثل كثيرين من رجال المدينة الذين آثروا السلامة على المواجهة. أنجب من (مريمة) خمس بنات وولدًا واحدًا هو (هشام)، وكان يسعى جاهدًا لأن يُبقي جذوة الانتماء حيّة في أحفاده، رغم كل القيود. (حسن) يمثل النموذج الإنساني الذي يُقدّر العائلة فوق كل شيء، شخصيته تميل إلى الاتزان وتجنب الاصطدام، يفضّل التنازل والبقاء في دائرة الأمان بدل المغامرة، في زمن تغيب فيه ملامح العدالة. ومع تطور الأحداث، سنلمح كيف تقوده هذه التنازلات شيئًا فشيئًا إلى التواري عن المشهد، كما لو أنّ استمراره لم يعد ممكنًا في واقع لم يعد يحتمل الحذر ولا الحياد.

ث. أبو جعفر:

الجدّ الحكيم الخطّاط، العاشق للكتب والحروف، الذي لم يُثنه انطفاء حانوته بعد سقوط (غرناطة) عن مواصلة رسالته، فظل متمسكًا بشغفه في التعليم، مؤمنًا بأن المعرفة مقاومة، وأن بثّها في عقول أحفاده هو ما تبقّى له من نور في عالمٍ خبا فيه كل شيء.

ج. أم جعفر:

الجدة الصامتة التي حملت حزنها بصبر امرأة جبلها الزمن على الاحتمال. سارت إلى جانب زوجها حتى لحظاته الأخيرة، ثم تحولت إلى حضن دافئ لأحفادها، تحنو عليهم برقة مضاعفة، وتتجنب الحديث عن ولدها (جعفر) خشية أن يُنهكها الشوق، فاكتفت بأن ترى ملامحه تتكرر في أبنائه، وخصّت الشريدين (نعيم) و(سعد) بعاطفة تفيض عن حدود الأمومة.

---

[1]– الرواية، ص272.

ح. أم حسن:

أرملة (جعفر)، التي انكمشت حياتها على هدف واحد لا سواه، وهو رعاية أبنائها. لم تعرف لنفسها دورًا خارج حدود أمومتها، فاحتوتهم بحنان يقظ، وبدافع الغيرة والحرص كانت حدّتها تتصاعد في مواجهة زوجاتهم، كما لو أنها تدافع عمّا تبقّى لها من عالمها الضيّق.

خ. نعيم:

شيخ طاعن في السن، جذوره مغروسة عميقًا في تراب (غرناطة)، لم تستطع السنون ولا الفواجع أن تقتلع منه حنينه إليها. ومع أن العمر قد ساقه إلى الضعف ظل قلبه مشدودًا إلى أرضه الأولى، فاختار العودة إليها، يتردّد في وجدانه طيف زوجته (مايا) التي انتزعتها منه الحياة رفقة أولاده، فكأن غربته لم تكن في المكان بقدر ما كانت في الفقد: "أن العودة تداوي ألمه، فعاد، ولكنه لم يجد في غرناطة، ولا البيازين.."[1]. يحمل (نعيم) في شيخوخته صمتًا ثقيلًا، صمت من شهد الزوال وتشبّث بالبقايا، ورأى في (غرناطة)، رغم تبدّلها، آخر ما تبقّى من معنى لوجوده. تتبدّل ملامح (غرناطة) التي يعرفها (نعيم) عن ظهر قلب: "ولا يعرف هذه القصور الجديدة، ولا تلك الكنائس المشيّدة على ضفّته. هل ضيّع الطريق؟ سأل. لم يكن قد ضيّعه، بل حفظ ذاكرة مكان تبدّل."[2] المدينة التي كان يحفظ تفاصيلها كما تُحفظ المحفوظات، فإذا بها تتغرّب عنه، وتتوشّح بثوب لا يعرفه، فيتيه بين أزقتها كغريبٍ في وطنه. لم تعد الأمكنة كما كانت، ولا الوجوه، حتى الهواء، فكأن المدينة خانته. وفي أواخر عمره، لم يحتمل (نعيم) هذا الانفصام بين (غرناطة) التي في قلبه وتلك التي أمام عينيه، فتسلّل الجنون إلى روحه المتعبة، كأن عقله أبى أن يتصالح مع واقع فقد فيه كل ما كان يؤمن به: "قررت مريمة أن تأخذه إلى البيمارستان، وتقول للقائمين عليه إنّ الرجل

---

[1]– الرواية، ص260.

[2]– الرواية، ص260.

مجنون."[1]وبعد أسبوعين من غيبته عن الوعي والعالم، رحل (نعيم) لكنه لم يشأ أن يموت إلا على تراب (غرناطة)، المدينة التي أحبها حدّ الذوبان، واحتضنته أخيرًا، كما يحتضن الوطن أبناءه العائدين من التيه، ولو في لحظات الرحيل.

د. سعد:

ذلك الفتى اليافع الذي فرّ من (مالقة) بعد أن عصفت المأساة بعائلته، يمضي وحيدًا، تملؤه الحيرة والحزن، باحثًا عن دفء العائلة الذي افتقده، حتى يجد ضالته بين آل (أبي جعفر)، وخصوصًا في (نعيم)، صديقه الأقرب إلى قلبه. يقع في حب (سليمة) ويتزوجها، ويصبر على كثير من تقلباتها، حبًا لها ووفاءً لآل (أبي جعفر) الذين لم يعاملوه يومًا كغريب، بل احتضنوه كأحد أبنائهم.

ذ. إرناندو بن عامر:

يمثل (إرناندو بن عامر) أحد وجوه الخير والنبل في حي (البيازين)، وهو من أغنياء الحي المعروفين بكرمهم ومروءتهم. احتضن (علي) وعلّمه فنّ النجارة ثم وظّفه لديه، فكان له بمثابة معلّم وأبٍ بديل. تجلّت في شخصيته صفات المروءة ومناصرة الضعفاء، فلم يتوانَ عن مدّ يد العون لمن حوله، وفاءً لمن قدّم له معروفًا في الماضي. لقد ظل وفيًّا لذكرى (سليمة)، التي كانت قد أنقذت حياة والدته ذات يوم، ولم ينسَ فضلها حتى بعد مرور السنوات فكان خير مثال لردّ الجميل والوفاء الإنساني الذي لا تمحوه الأيام.

ر. خوسيه بن إرناندو بن عامر:

كان نقيض والده في كثير من الملامح. من نبلاء القشتاليين وأحد أثريائهم، يتمتع بنفوذ واسع، لكن وجهه الحقيقي لم يظهر إلا حين اختُبر موقفه تجاه (علي)؛ إذ حاول الهيمنة على حياة الشاب ومصادرة استقلاله، حين أراد فرض سلطته على "البيت" الذي أقام

[1]– الرواية، ص309.

فيه (علي) مستبدًا بقراره باسم النفوذ والمكانة. لم يتردد في الوشاية به، فكان السبب المباشر في رحيله عن حي (البيازين)، كاشفًا بذلك عن وجه قشتاليٍّ متعالٍ يرفض تقبّل الآخر، حتى وإن عاش في كنفه.

وبهذا تتفاوت نسب الإشكال المتعلق بكل شخصية مع أنها تتحد في الإشكال الرئيس الذي تبنى عليه انكسارات (غرناطة) التي تصبح البطل الإشكالي الوحيد هنا، ومن الشخصيات التي حضرت في مشاهد عابرة كان لها أثرها في نسيج الحكاية، تبرز (فضة)، الخادمة السوداء في قصر (الدون بدرو) وابنها (فيدريكو)، الذي ربطته بـ(علي) صداقة خالدة قبل أن يشدّ الرحال إلى (تونس) طلبًا للخلاص. ونلتقي بـ(العرافة) التي قصدتها (مريمة) لتستطلع تأويل منامها، وبـ(وردة)، الحبيبة التي سكنها (علي) ثم غادرها على مضض في لحظة الرحيل القاسي. كما يظهر (إنطونيو) رفيق الطفولة وشريك البدايات، و(روبرتو)، الثائر الذي التقى به (علي) خلال رحلة بحثه عن بذور المقاومة، إلى جانب (صاحبة البستان)، التي منحته المأوى حين ضاقت به السبل.

ورغم أن هذه الشخصيات لم تحتل مساحات طويلة في السرد، فإن حضورها كان نابضًا، مكثّفًا، إشكاليا بشكل ما؛ أسهم في تعميق التجربة الروائية وإضاءة ملامح المرحلة من زوايا متعددة.

ومن الشخصيات التاريخية الحقيقية التي وردت في الرواية، نذكر شخصية (**أبي عبد الله محمد الصغير**)، آخر ملوك (غرناطة.) وقد تم توظيف هذه الشخصية من خلال استحضار وقائعها المعروفة تاريخيًّا، لا سيما تسليمه حكم (غرناطة) للقشتاليين، بما يحمله هذا الحدث من دلالات الفقد والانكسار. جاء استخدام هذه الشخصية في سياق الرواية توظيفًا دقيقًا لتاريخها الحقيقي، بهدف ترسيخ البنية الواقعية للأحداث، والحفاظ على صدق السرد فيما يخص خلفية القصة ومحطّاتها المفصلية.

استطاعت (رضوى عاشور) نقل صورة الشخصيات المقهورة في هذه الثلاثية على وجه حسن، بعد أن تعرّضوا للتنصير القسري، وطمست هويتهم، وضيق الخناق عليهم في ممارسة طقوسهم وعاداتهم، بكل أشكال التعذيب والقتل، في صورة نمطية عكست مقاومة وجهادًا متواصلين بين الماضي والحاضر، والتاريخي والسردي، باستشراف نهايات أُستُعيرت فيها شخصيات تاريخية وأخرى سردية ترمز إلى ما يهدد العالم العربي الإسلامي.

3. القهر الأيديولوجي والرؤية السرديَّة للتاريخ:

إن الإلمام بالسياق الأيديولوجي للنص الروائي يرتكز إلى الإشكالية التي يطرحها هذا النص، وإلى الطريقة التي يعرض بها الكاتب نصّه، لأن مهمة الكاتبة ليست الإجابة عن الإشكالية المطروحة؛ لأنها ليست مهمتها السردية. وهي هنا لا تلعب دور الواعظ أو المرشد والمصلح للكون أو المسؤول عن التاريخ أو الوصي على الأخلاق والقيم والدين، بل مهمتها أن تقدّم نصًّا أو مشهدًا أو فصلًا من فصول الحياة البشرية، سواء أكانت حقيقة أم مفترضة، وفق منظومة لغوية معرفية. تحمل رؤية خاصة أو عامة وتنحو منحى أيديولوجيا معينا مقصودا لذاته أو ممزوجا بسلوك الجماعة وتاريخها في موضوع ما.

ناهيك عن أن النص الروائي يظل مفتوحًا على عدّة قراءات وتأويلات لا نهائية، وما القراءة الناقدة للنص إلا إحدى الطرق التي تحاول الكشف بالوصف والتحليل والمعاينة والدرس والتقصي عما يمكن أن يكون مقصدا أو رؤية تبنى عليها أهداف النصوص ومغزى القراءات. كما أن المتلقي له وجهة نظره في تفسير وفك شفرة النص، وحتى يصل إلى دلالته، لا بد من البحث عن تداعيات القهر أو القمع الأيديولوجي المخبوء داخل النص الروائي. وفي (ثلاثية غرناطة) نجده محملًا بنصوص غائبة، أصلها التاريخ والفلسفة والسياسة والدين... كما أوضح غياب الوعي الممكن تهميش الاحتمال الأفضل، مما عكس مظاهر العنف والقهر والإحباط بشكل مكثف، وفي العجز عن التعبير عن الحقوق الإنسانية لمسلمي (الأندلس) تبدى منطق الإرهاب والقمع والممارسة السلطوية الغاشمة.

بدءًا من العنوان (ثلاثية غرناطة)، أُحيلت دلالة النص المعلوم تاريخيًّا (غرناطة) إلى نصٍّ مجهول سرديًّا، مقسّم إلى ثلاثة أجزاء أو عناوين فرعية (غرناطة، مريمة، الرحيل)، وذلك لتعظيم مقام غرناطة (الأندلس). لذلك اختُزل القهر في الفعل الروائي الذي سُخّر لمقومات واقعية في البناء السردي للرواية.

فأما *مريمة*، فهي دالٌّ تاريخي (مريم العذراء)، أُحيل سرديًّا إلى شخصية مميزة ظهرت في الجزء الأول من الثلاثية، عايشت الجيل الثاني بكل أحداثه ومتغيراته، وهي توثق التاريخ سرديًّا، كونها شخصية تاريخية لها مكانتها المرموقة في المجتمع الأندلسي، فهي الباحثة والعالمة، وزوجة (حسن بن أبي جعفر)، زوجة شرعية بعقد وثقه التاريخ، بل والأكثر من ذلك، تعكس عمق النسب العريق من الأجداد إلى الأحفاد، والأحقية في ملك الأرض بعقود ومواثيق. فقد حملت صندوق إرث الأجداد معها إلى بيت زوجها، حفاظًا منها عليه بعد تشتّت المسلمين وانهيار دولة (الأندلس): "لأن هذا الصندوق الذي كانت تحمله ما هو إلا إرث العرب، الذي تمسّكت به أمهات مريمة إلى أن آل إليها".[1]

(مريمة) الاسم الديني والتاريخي المقدّس في الأديان السماوية (الإسلام، المسيحية، اليهودية)، اسم عاش قلق الدلالة وقهر المجتمع، فأُحيل على التاريخ بعدة سرود ونصوص عن (مريم). فهذه (مريم المجدلية)، وتلك (مريم بنت عمران)، والأخرى (ماريا القبطية)، وكل (مريم) لها قصة وألم عايشته في حياتها، حتى وصلت بها النهاية إلى الرحيل، إمّا بالموت أو التهجير، كرحيل (مريم العذراء) رفقة ولدها (المسيح) إلى أرض (مصر)، هربًا من جبروت وقهر أهلها.

كما استُبعد المجتمع المسلم الغرناطي عقب احتلال القشتاليين لغرناطة، وارتكابهم المجازر بها، فأُحيل تاريخيًّا بلغة السرد إلى مشهد مرعب، يجسد ثقافة المستعمر الإسباني، الذي دمّر

[1]– عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في (ثلاثية غرناطة)، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع66، ربيع2005، ، ص150.

كل مبادئ الإنسانية في سبيل حصوله على الأرض، فلم يرحم لا شيخًا ولا طفلًا، ولا رجلًا ولا امرأة: "حكمنا عليك، وأنتِ واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة، أنكِ كافرة لا توبة لها، عقابها الموت حرقًا".[1]

مشهد إعدام (سليمة) في ساحة (باب الرملة) من قبل الجنود القشتاليين، واتهامها بالكفر لأنها خرجت عن الشريعة المسيحية، فلا بد من إعدامها حرقًا، بل وأكثر، فهي عاشرت الشيطان بما كتبت وألّفت من كتب. فحكم إعدام (سليمة) كان قهرًا لكل من تسوّل له نفسه فعل ما فعلت، وقد وثّقه التاريخ في هذه الثلاثية باليوم والأسبوع والشهر: "لعبتهم اليومية في الأسابيع الأولى للحصار قبل أن يشحّ الزاد ويتساقط الناس من شدة الجوع."[2] أما الباقون على قيد الحياة، فما كان منهم سوى الرحيل للحفاظ على أرواحهم: "لم يكن إمامهم شيخ المسجد، ولا كان من كبار الفقهاء الذين حملوا أمتعتهم وهاجروا بعد إعلان الاتفاقية بأيام قليلة".[3]

أما أكثر الأمكنة التاريخية التي عاشت مسرحًا للصراعات والقهر الأيديولوجي، فهو حانوت (أبي جعفر الورّاق)؛ لأنه يمثل أصالة العربي في نهل العلم والحفاظ على مقوماته الثقافية، حيث يقول عنه (عزّت جاد) إنه "يشمل سيميوطيقا بدلالته على فروسية العلم وتجسيد الحضارة الإسلامية في (الأندلس)، قد آتى إلى كتب ومخطوطات، وعند الصراع لأجله، هو ما يخص الحفاظ عليها بعد ما صار اقتناؤها والعمل بما فيها أمرًا يُحاسب عليه القانون بالردة والنفي أو القتل[4]".

لذلك، عُدّت الأمكنة في بعدها التاريخي أكثر الأفضية استلابًا، وقد مارسته السلطة القشتالية ضد الخطاب الروائي عند (رضوى عاشور)، حيث نجد جلّ شخصيات روايتها قد

---

[1]– الرواية، ص245.

[2]– الرواية، ص38.

[3]– الرواية، ص58.

[4]– عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في (ثلاثية غرناطة)، ص152

تحوّلت إلى قهر أيديولوجي كامن في الوعي الجمعي لمسلمي (الأندلس)، بسبب سلطة الواقع التاريخي. منذ الحلقة الأولى (غرناطة)، نجد الأحداث تدور داخل دوّامة كابوسية تدفع بالمقهورين إلى الانفجار، كما تسمح للمتلقي بإعادة مشهدية ذلك الانفجار كما يشاء. فإذا كان مشهد سقوط (غرناطة1491م) قد أُحيل على التاريخ سرديًّا في الرواية، فإن مشهد ترك المسلمين في حرية ممارسة شعائرهم لم يُورَد ذكره سرديًّا رغم توثيقه تاريخيًّا إمعانا في أيديولوجيا القهر لدى الكاتبة التي لم تؤمن بتلك الحرية على ما يبدو فخالفت التاريخ صراحة.

4. أيديولوجيا الرؤية التاريخية ومنحى القهر:

في (ثلاثية غرناطة) نجد الكاتبة (رضوى عاشور) قد ركزت مفهوم الهوية التاريخية في ثلاث شخصيات أكثر من غيرها، وهي (أبو جعفر، مريمة، علي)، وكلها تمثل (غرناطة) التاريخ؛ فـ" السرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلًا من تاريخ الحياة قصة خيالية، أو إذا شئنا، قصة تاريخية. كما أن التاريخ نفسه يعتمد الاعتماد جلّه على السرد، فهو ينتزع العملية التفسيرية من نسيج السرد"[1]. فـ(أبو جعفر) أصيب بالذعر والقهر بعد أن سمع بنود معاهدة (غرناطة)، ليتيقن أن هويته العربية الإسلامية قد ذهبت في مهب الريح: "سار أبو جعفر خلف المنادي في حشد كبير من الناس، زاغت العيون من العيون، والرأس ما لم يحجب مرآته المكسورة، ورعشة الجفنين، والذراعان انهَدَلتا على الجانبين. تحركت الأقدام وئيدة، ثقيلة، في فضاء صامت يتأكد صمته مع رنين صوت المنادي وحفيف أوراق الشجر المصفّرة الجافة".[2] رغم هذا القرار المميت، يحاول (أبو جعفر) ألّا يصدقه، وهو لا يتقبل فكرة أن تاريخًا طويلًا من الوجود الإسلامي الأندلسي قد ذهب دون رجعة، كما تذهب بيوت وعقارات وكنوز المسلمين إلى المسيحيين. بل الأدهى والأمر

[1] – بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي ، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، بيروت، 2005، ط01، ص.267 .

[2] – الرواية، ص12.

أن تُحرَق الكتب والمخطوطات الحافظة لتاريخ (الأندلس)، مسترجعًا شريطًا سينمائيًّا للوهلة، يرى فيه كل شبر وكل بناية وقصر ومكتبة شيدها المسلمون على مدى قرون من الزمن: "يهبط إلى رصيف حدَره، ويسير محاذيًا النهر، يتملى السبيكة، وقلاع الحمراء، وقصورها، والأشجار المزروعة على الضفتين: أشجار السرو، والنخيل، والصنوبر على سفح التلة في الجهة الأخرى من النهر، وأشجار التين، والزيتون، والرمان، والجوز، والكستناء من جهة البيازين. يمر بالأشجار، يتفحصها، ويحدّق في النهر".[1] فيبدو (أبو جعفر) يعيش حالة قلق وصدمة مما حلّ به، لأن ذاته فقدت هويتها، كما فقدت الثقة في الآخر، وبالتالي لا يمكنه التفاعل مع واقعه الجديد. فأمامه حلان: إمّا الموت، أو الهجرة عن هذه الأرض. فما كان بعد حسرة في قلبه، إلا أن مات بعد وقت قصير.

أما التهجير والترحيل، فهناك من تحدّاه بإثبات هويته رغم كل الصعوبات، وهذا ما سعت إليه (سليمة) بأن أصبحت كاتبة، هويتها الجديدة التي بها ستفرض وجودها في مجتمع تغيرت فيه معايير التعايش السلمي بين المسلمين والمسيحيين. وهي صورة ناصعة للمرأة الأندلسية، حاولت تقديمها (رضوى عاشور) لتؤكّد أن الحضارة الأندلسية ذات هوية متعددة، تجمع بين الرجل والمرأة، الكبير والصغير.

وعن ذلك تقول (رضوى عاشور) بعد ترجمة ثلاثيتها إلى اللغة الإسبانية سنة 2000: "ولما استشعرت الحاجة إلى الكتابة، وجدت أنني أبدأ بصورة المرأة العارية التي جاءتني قبل ذلك بشهور، ولكن الحكاية التي كنت أكتبها لم تكن حكايتي، هكذا ظننت، بل حكاية الموريسكيين... لم يكن شاغلي الكبراء أو الأمراء والبارزين من الشخصيات التي سجل التاريخ حكايتها، بل شغلني العاديون من البشر: رجال ونساء، وراقون ونسّاجون، ومعالجون

[1]– الرواية، ص27.

من الأعشاب، وعاملون في الحمامات والأسواق، وإنتاج الأطفال في البيوت. بشر لم يتخذوا قرارات الحرب أو السلام، وإن وقعت عليهم مفاصل زمانهم في الحرب والسلم."[1]

كما أوضحت مسار الهوية الإسلامية الأندلسية، والمتمثل في العادات والتقاليد التي حافظ عليها الأندلسيون جيلًا بعد جيل، والتي أنكروها بعد سقوط (غرناطة) خوفًا على حياتهم، لكن دون شعور ووعي ازدادوا تمسكًا بعاداتهم وتقاليدهم كلما حلّ بهم بطش الإسبان، وبخاصة المرأة التي تُعدّ أساس البيت الأندلسي. و(رضوى) وضّحت ذلك في مشهد عرس (سليمة)، حيث أفردت له صفحات من روايتها، ابتدأته بالحديث عن تحضيرات ما قبل العرس من تحضير المأكولات والزينة، فتقول: "قبل الفرح بأسبوع، فاح العرس من دار أبي جعفر، فسبقت رائحة الفطائر المقلية في زيت الزيتون خطوات نعيم وحسن إلى بيت الجيران والمعارف والأحباب... وكانت أم جعفر وأم حسن وامرأة ثالثة من القريبات قد انهمكن منذ الفجر في نخل الطحين وعجنه وتخميره وتقريصه، ثم قليه... ولم يفت الجارات إحضار الطبلة والدف، ولا إعلان المحبة بصنع فطائر شهية محلاة بالعسل ومحشوة بالجبن والينسون أو بالجوز المطحون، ولا فاتهن حمل شراب الفاكهة اللائي ركزنه وحلّينه".[2]

كذلك قدّمت هوية الحمّام، المتعلق بالموريسكيين دون غيرهم، وبخاصة في المناسبات والأعراس. الكل يأخذ حمّامًا ملكيًّا مزهوًّا بالعطور والإعجاب وجلسات التدليك، وهذا ما لا نجده عند المجتمع المسيحي الإسباني، الذين يعتبرون الغُسل والحمّام أمرًا محرّمًا. إلى جانب زينة العروس من لباس وحنّاء وتصفيف شعر... وعن ذلك تقول: "صاحت إحدى الجارات: دخل الموكب الحمّام، واختلط صخب صغاره بزغاريد النساء ودعواتهن بالسعد والأفراح. وضعن أحمالهن، ورحن يخلعن ملابسهن، ويتأزرن كل بمنشفة حول خصرها، وأخرى على الكتفين... وأعلنت أم جعفر بحسم: "سأحمّم سليمة". صبّنت لها رأسها ثلاث مرات، وليفّت

[1] – حوار مع الدكتورة رضوى عاشور نشرته جريدة الشرق الأوسط، يوم السبت 29 محرم 1425هـ، 20مارس، 2004، ع 9244.

[2] – الرواية ،ص76-77.

جسمها مرة ومرة ومرة، وسكبت عليها الماء الوفير، جفّفتها، ثم دهنت لها شعرها بزيت اللوز، ودلّكت بدنها بالمسك وزيت الزيتون... أنا أحنّيها! واقتربت من القصعة، واقتطعت بيدها اليسرى شيئًا من العجينة اللينة الرطبة "قفي يا سليمة". وقفت سليمة، وتربّعت المرأة على الأرض، وأخذت قدرًا صغيرًا من الحناء على طرف سبّابتها اليمنى، ورسمت بها بحرص دقيق خطًا يتمايل صاعدًا من مفصل القدم، ثم أخذت قدرًا آخر وواصلت. أعادت الكرة حتى اكتمل الرسم زخرفًا جميلًا كالغصون المزهرّة، تزيّن حمرته الدكناء الكاحل ووجه القدم. اقعدي يا سليمة.قعدت، فحنّت لها المرأة الكعبين وبطن القدمين، ثم انهمكت في تحنية الكفين. وما أن أتمّت المرأة مهمّتها حتى علت الزغاريد مرة أخرى".[1]

أما (علي)، فقد غيّر هويته قسرًا إلى (إدواردو)، بعد أن التقى بالسيد (خوسيه)، الذي حاول مساعدته حتى لا يُهجّر من بلاده: ". إذن أنت علي؟ ما الذي حدث؟ ما الذي أصابك؟! حكى علي عن أشياء دون أشياء، ثم قال له إنه بلا أوراق، وبلا عمل، ويسكن مؤقتًا في بيت مهجور في أطراف الحي.– قال خوسيه: أمهلني أسبوعًا واحدًا، وإن شاء الله تكون لديّ أخبار طيبة. نام علي مستأذنًا في الانصراف، فقال له خوسيه وهو يمدّ له يده ببعض النقود: شكلك لا يسرّ، اشترِ لنفسك ملابس لائقة. كاد علي أن يردّ الإهانة بلكمة يسددها إلى وجه خوسيه، ولكنه لجم غضبه وقال: معي نقود، معي ما يكفي ويزيد![2] بالفعل، في بضعة أيام، حضّر (خوسيه) أوراقًا ثبوتية لـ(إدواردو)، وجاءه مبتسمًا: " أبشر، أمورك حُلّت. استخرجت لك الأوراق اللازمة، مضافًا إليها ورقة أنك تعمل عندي هنا في المتجر. تلعثم علي، ثم قال بصوت خافت: جميلك على رأسي يا خوسيه. لم تبقَ سوى مشكلة السكن، يا إدواردو... اقترب منهما كهل نحيل له

[1]– الرواية، ص77–80.

[2]– الرواية ، ص 264–365.

عينان خضراوان: هذا علي، سيعمل معنا في المتجر، وسيسكن معك في دارك بشكل مؤقت حتى نجد له دارًا مناسبة. أمرك يا سيدي."[1]

هكذا انحدرت الشخصية الموريسكية تاريخيًّا من العلياء إلى الحضيض، فتنكّرت لأصلها، وغُيّبت عاداتها وتقاليدها، وحتى دينها. لتصبح الهوية الموريسكية هوية متعددة، مثّلت نَسَقًا عربيًّا اتخذت منه (رضوى عاشور) مصدر إلهام لبناء روايتها.

5. المرجعية التاريخية سندا لرؤية القهر في سرد (الثلاثية):

لا يُنكر أحد منا أن الثقافة والمرجعيات الأيديولوجية لأي كاتب هي ما تغذّي مشاريعه الكتابية، وكذلك الكاتبة **(رضوى عاشور)**، كاتبة مصرية وزوجة مثقف فلسطيني، عاشت في بيئة قوامها الصراع من أجل الهوية والتاريخ والأرض، فألهمتها مقاومة ورصيدًا ثقافيًّا وتاريخيًّا، جعل زادها المعرفي توظّفه في رواياتها، ومنها (ثلاثية غرناطة). لذلك نجد لها إقبالًا كبيرًا على الدراسات والكتابات التي تحاول قراءة التاريخ وفق منظور جديد، ليصبح فعل الكتابة المضادة نسقا لتحوّل إبداعي نسترجع من خلاله التاريخ المعتم والمنسي والمزوّر. وبما أن المشروع الغربي الفلسفي يقوم على تقديس ذاته، فلا بد من مشروع عربي يقوم على تقويض هذه الذات. وذلك ما سعت إليه (رضوى عاشور) بتصوير لحظة توقيع وثيقة استلام سقوط غرناطة: "لم يكن المؤذّن قد أذّن لصلاة الفجر بعد، ولا ديك الجارة صاح صياحه المتكرر، عندما انطلق حارس من حراس الحمراء الذين أُنهِيَت خدماتهم، يركض في الطرقات، صائحًا بكلمات غير مترابطة، بعضها مفهوم وبعضها الآخر غامض. كان الصوت الموتور العالي يقول، من بين ما يقول، إن جنود الروم يدخلون الحمراء اليوم، ويتسلمون مفاتيحها".[2]

---

[1]– الرواية، ص366.

[2]–الرواية، ص21.

ومن المرجعيات التاريخية التي اعتمدت عليها الكاتبة أيضًا في توثيق سردها وإعطائه البعد التاريخي: حادثة إحراق الكتب العربية، وثورة (البشرات)، والقرار الرسمي بترحيل الموريسكيين سنة 1616م.

وحادثة المفاوضات مع الملك (فرديناند): "أبو القاسم بن عبد الملك ويوسف بن كماشة، الوزيران اللذان أوفدهما الملك للتفاوض، دخلا القاعة بصحبة دي ثافرا مندوب ملكي قشتالة وأراغون، وكان ثلاثتهم يحملون نص المعاهدة لقراءتها. بكى أبو عبد الله محمد الصغير وقال: إن الله كتب عليه أن يكون شقيًا، وأن يتم ضياع البلاد على يديه".[1]

أما عن حادثة حرق الكتب في يوليو 1499م، فإن المتسبب فيها هو أسقف (طليطلة) (فرانسيسكو خيمينيث دي سيسنيروس)، الذي دخل (غرناطة) وعاث فيها فسادًا، إذ أثار الفتنة والفوضى في البلاد، حيث أُحرقت الكتب العربية، ومُنع استعمال اللغة العربية، والأسماء، وكل ما يمت بصلة إلى الثقافة العربية "كانت مريّمة قد نفذت ما أراده حسن في تربيتها لصغارها. في البيت يتحدثون العربية، ويعيشون يومهم كما عاش آباؤهم وأجدادهم، وفي الشارع والمدرسة يتحدثون القشتالية ويسلكون بما يرضي السلطة الحاكمة وديوان التحقيق".[2]

ورغم أن الجد (حسن) فُرض عليه إدخال حفيده علي إلى المدرسة الإرسالية لتعلّم الأبجدية اللاتينية، إلا أنه بعد فترة شاهده يردد ترانيم قدّاس المسيحية عن ظهر قلب، وهذا ما زاد من مخاوفه أن يضيع الطفل بلغته ودينه ويذوب في شخصية الآخر المسيحي، فحاول تدريسه في البيت. لكن مع مرور السنوات، ضاعت اللغة العربية ومحمولها الثقافي والديني، وأصبح من النادر أن تجد موريسكيًا يجيد اللغة العربية نطقًا وكتابة، كما جاء على لسان قصة (أم فيديريكو): "جاءتني منه رسالة. تركها لي شخص غريب، لم يكلف نفسه عناء

[1]– الرواية، ص12.

[2]– الرواية، ص157.

انتظار عودتي إلى الدار. تركها مع خادمة من رفيقاتي. أطلعتُ عليها الدون بدرو ليقرأها، فقال إنها مكتوبة باللغة العربية. فبحثت عن شخص يعرف القراءة بها، بحثت أسابيع متصلة حتى وجدت من يقرؤها لي".[1]

بالإضافة إلى أن هذه الرواية، على مستوى الخطاب السردي، تروي فصول حيوات أربعة أجيال: الأجداد، فالأبناء، فالأحفاد، فأبناء الأحفاد. ومع كل جيل من هؤلاء، هناك أجيال في التاريخ من الملوك والقادة، رافقت تغييرات الزمن والمكان معًا، في تاريخ كان جُله مجهولًا لدينا اليوم، إلا في القليل منه. وهذا ما حاولت الكاتبة (**رضوى عاشور**) نفض الغبار عنه: "لم ينتهِ إلينا عن تلك المأساة سوى رسائل وشذور يسيرة، بل لم ينتهِ إلينا سوى القليل عن مراحل التاريخ الأندلسي الأخيرة قبل سقوط غرناطة، ولا توجد لدينا عن تلك المرحلة سوى رواية إسلامية واحدة، وهي كتاب أخبار العصر في انقضاء دولة بني نصر الذي كتبه سنة (947 هـ/1540م)، أعني بعد سقوط غرناطة بخمسين سنة، لكاتب مجهول، ومن الرسائل والشذرات ما نقلها لنا المقري مؤرخ (الأندلس) في مؤلفه أزهار الرياض".[2] لذا نجد المرجعية التاريخية في بناء هذه الرواية تنمو مساندة لأحداث القهر، حيث تصبح لحظة الكتابة والقراءة دلالة متكاملة للبناء السردي؛ "إن علاقة التاريخ بالقصة تستند إلى التداخل المتبادل، فتبادل الأفكار بين اللحظة التاريخية واللحظة القصصية يهدف إلى نقل الماضي التاريخي بصورة حسنة، بعيدًا عن حلم تاريخ علمي موضوعي، كما ذهب إلى ذلك أصحاب النموذج الشامل ومدرسة الحوليات؛ بأن الخطاب في أساسه يعكس قدرة الإنسان على إعطاء معنى للتجربة، للزمن الماضي، من خلال رصد الأنسجة المحبوكة".[3] فالبناء السردي تنامى بناءً على المرجعية التاريخية التي جعلت منها (رضوى عاشور) مادة خامًا في كتابة ثلاثيتها، فبدا التاريخ إنتاجًا سرديًّا، والكتابة عندها لحظة وعي بالوجود التاريخي.

---

[1]– الرواية، ص376

[2]– محمد عبدالله عنان، نهاية (الأندلس) وتاريخ العرب المنتصرين، ، القاهرة، مطبعة مصر، ط2، ص292.

[3]– جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص120

ولحظة سقوط (غرناطة) هي لحظة سقوط الأقلام بإخفاء تاريخ ضيّع مجد الأجداد بـ (الأندلس).

وهنا يحصل توافق نسبي بين التنامي السردي والبعث التاريخي، الذي يجمع بينهما المتلقي، بالرجوع إلى التاريخ تارة، وتقبّل أحداث الرواية تارة أخرى. فيحدث لديه قبول وانسجام؛ لأن الرواية برؤيتها التاريخية تمثّل استمرارية للوجود ومحاولة لتفسير الواقع بعيون الماضي، واستخلاص العبر والدروس .وهذا ما تؤكده (رضوى عاشور) بقولها: "اليهود عاشوا بأمان في ظل الحكم العربي، ولكنني لا أؤرخ لتلك الفترة، بل أكتب رواية، أي إنشاءً خياليًّا يرتكز بطبيعة الحال على عناصر من تاريخ تلك الفترة، وأي إنشاء تاريخي قائم على اختيار أشياء وإسقاط أشياء أخرى، وأنا المصرية، ابنة تجربة مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، المجلودة بالسوط الصهيوني، لم أجد نفسي مشغولة ولا مهمومة بالكتابة عن اضطهاد اليهود. ولم أعرف إلا اليهودي الذي جاءني مختلًا وغازيًا وعنصريًّا وقاتلًا".[1]

بالفعل، تساوت لغة السرد ولغة التاريخ في وصف المشاهد المظلمة والقاتمة في تاريخ (الأندلس) والتاريخ الحديث، فقد عادت بنا إلى ما عاناه الموريسكيون بأدقّ تفاصيله، كما يعايشه اليوم الفلسطينيون؛ فها هي تصف سكان حي (البيازين) وقد صدر قرار بترحيل كل رجاله ما عدا من تكون به مصلحة لدى القشتاليين، بعد تدمير كل شيء: المزروعات والمباني، وتدمير القرى. جاء قرار النفي، وكان يجري حوار بشأنه على لسان علي مع جدته (مريمة): "لم يكن هناك بدّ من الرحيل، وقد صدر قرار النفي الجديد وأذيع مرسومه، وتعيّن على الأهالي كافة أن يتجمعوا في ساحات الكنائس الأقرب إلى مساكنهم... كانت الساحة المتاخمة للكنيسة مكتظّة بالبشر، وكان الرجال أقل عددًا بسبب ترحيل أعداد كبيرة منهم في الصيف السابق. أما النساء والشيوخ والعجائز والأطفال، فكانوا كثيرين. وقف منهم من وقف، وجلس بالقرب من أمتعته. كان مسؤول يصيح بأسماء يقرؤها من دفتر مفتوح أمامه، فيتقدّم

[1]– سمير إقبال، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية (رضوى عاشور)، مجلة فصول ع66، 2005، ص173.

من يسمع اسمه، ويشقّ طريقه بين البشر والأمتعة".[1] هذا المشهد الحزين الذي يصوّر سكان (البيازين) وهم يُرحّلون قسرًا من أرضهم، مبنيّ على أحداث تاريخية وواقعية، وهو ما جعل من السرد ينمو تباعًا والتاريخ: "صُرّح لهم أن يأخذ كل منهم ما يستطيع حمله من متاع... وأن يحمل كل ما يستطيع من المؤونة".[2] لكن موكب الرحيل لم يحمل معه موكب العاشقين لأرض (الأندلس)، فإن مكان الموت في الأرض محقّق، والموت في الرحيل محقّق تاريخًا، وسنعلّمه جيلًا بعد جيل. وهذا ما رفضه (علي) بعد مدٍّ وجزر، وترحاله من مكان إلى مكان، وبعد أن استقرّ في موطنه مدة أربعة وعشرين عامًا، وجاءت ساعة الحسم بترحيل كل مسلم، فأبى ذلك: "قبل يومين غادر الجعفرية مع أهلها. صرّوا زادهم وأوراقهم ومفاتيح بيوتهم، وحملوها كما حملوا العيال، ثم انحدروا هابطين من الجبل. لم يودّعوا الزيتون، ولا اقتربوا من الحقول، فمن يملك قلبًا مدرعًا ليحدق في جذع زيتونة غرس شتلتها، ورعاها، وكبّرها، ورأى عقد الثمار عليها عامًا بعد عام؟ هربوا من الزيتون، وغادروا في صمت وبلا سلام.

... عند شاطئ دانيا توقفت القافلة. كان من سبقهم من الأهالي يفترشون الأرض أو يروحون ويجيئون أو يقطعون الوقت بالكلام، ونساء تعدّ طعامًا للصغار؛ لأن الرحيل . حتى الرحيل . لا يسقط جوع الصغار... تمدّد على رمال الشاطئ، وأسند رأسه إلى صندوقه. غفا... أيقظه صوت سفينة مغادرة... لابد إذن من الرحيل. كيف يبدأ المرء حياته وهو في السادسة والخمسين؟ لا زوجة، لا أولاد... لماذا يرحل إذن؟ قد يكون الموت في الرحيل، وليس في البقاء... سيبقى. قد يقبضون عليه ويحكمون بموته لمخالفة القرار. سيرحل؟ يحدق في ماء البحر، تشرد عيناه، ثم ينتبه على صفّارة عالية تؤذّن بالرحيل. قام علي، أدار ظهره للبحر، وأسرع الخطو، ثم هرول، ثم ركض مبتعدًا عن الشاطئ

---

[1]– الرواية، ص،342-344.

[2]– محمد علي قطب، مذابح وجرائم محاكم التفتيش في (الأندلس)، مكتبة القرآن،1985، القاهرة، ص67.

والصخب والزحام. التفت وراءه، فأيقن أن أحدًا لم يتبعه، فعاد يمشي بثبات وهدوء، يتوغّل في الأرض، يتمتم: لا وحشة في قبر مريّمة"![1]

فإذا كانت عودة علي إلى الأرض الأندلسية قد تنامت وتحققت على مستوى السرد كفعل رمزي، فإنها على مستوى التاريخ لم تتحقق. لكن هذا في التاريخ الماضي، وبحسب وعي (رضوى عاشور) الممكن، يمكن تحقيق ذلك مستقبلًا، وإن لم يكن في أرض (الأندلس) فليكن في أرض فلسطين، فهذه من تلك. وكأن الكاتبة تقول: إذا استعصى الحلم هناك، فلنُنجزه هنا، لأن فلسطين هي امتداد لذاك الوجع، وهي الصفحة التي ما زال فيها للعودة معنى، وللكفاح مستقبل.

والحاصل أن الرؤية التاريخية في (ثلاثية غرناطة) لم تكن سوى تحصيل حاصل لما ورد فيها؛ لأنها قدّمت فترة من التاريخ الإسلامي ب(الأندلس)، تاريخٌ كان مشرقًا على مدى ثمانية قرون من الزمن.

لكن وجهة النظر(الأيديولوجيا) في رؤية القهر أنها جمعت بين ما هو تاريخي وما هو سردي إبداعي، وبين ما هو حقيقي وما هو متخيّل، لتجمع بين وعي حقيقي وآخر زائف (ممكن) تقوم به شخصيات الثلاثية، المتخيّلة والحقيقية منها، لتقارب فيها وجهات النظر تاريخيًّا وسرديًّا في القليل والنادر من الحالات، وتتصادم وتتعارض في أغلبها؛ لتبرّر صراع الأنا مع الآخر، وجدلية السيد مع العبد، والتمركز حول الذات، لتنقلب الأوضاع من الهامش إلى المركز، ويستمر القهر متناميًا في كتابة التاريخ والسرد معًا، ومتحكّمًا في الخاصية الإبداعية للنص، سواء بالتقدّم أو بالضمور والسكون.

[1]– محمد علي قطب، مذابح وجرائم محاكم التفتيش، ص67.

الفصل الثالث

تمهيد:

تُعدّ دراسة الرواية كنص ديني من حيث الممارسة النقدية أحد مستويات القراءة الحداثية التي تؤسس تاريخية النص الديني بأشكاله المختلفة. وإن كان الأمر هنا يختلف عن النص القرآني والنبوي، فإنه في النص التراثي والسردي يطرح قضية البحث في ممارسة النص الديني سلطته وبيان تاريخيتها. أما سلطة النص المعرفية فهي تعود إلى الناقد أو الباحث، أما في مجال الأدب، والرواية خصوصًا، فإن التاريخ والدين وكل العلوم لا تتعارض كثيرًا مع السياق السردي الإبداعي، لاعتبار واحد، وهو أن الروائي يمتلك حصانة الإبداع والحرية فيه، لأنه يحرّر نصًا إبداعيًا، لا يوثق نصًا تاريخيًا أو دينيًا؛ ولهذا فهو يطوع النصوص حتى الدينية منها لرؤيته ويوازيها بأيديولوجيته في توجيه زاوية الرؤية تجاه ما يريد إثباته باسمه أو باسم الجماعة التي يدافع عنها أو ينتمي إليها.

ولأن الجانب المظلم من الدين، أو بالأحرى، من التدين، يشكّل عادةً رمزًا للقهر والظلم وتضييق الخناق على الممارسات والحريات الفردية، فقد كان هذا الصراع، دون شك، بارزًا في (ثلاثية غرناطة). وهو صراع بين الإسلام والمسيحية تحت غطاء الاختلاف الأخلاقي والثقافي والديني بين الحضارات، والذي عبّر عنه (هنتنغتونHuntington) بقوله: "إن علاقة الغرب بالعرب منذ ظهور الإسلام حتى هذا اليوم هي مثال تقليدي عن مدى تأثير المشاعر والعواطف في كتابات التاريخ... وكان هذا وضعًا له مبرّراته في عصر اعتُبر فيه تأثير معتقد ديني آخر أمرًا غير مرغوب فيه لخطره الوهمي... إن نظرة القرون الوسطى هذه لم تمت بعد، إذ إنها ما زالت حتى يومنا هذا قائمة في جماعة محدودة الآفاق، بعيدة عن التصالح الديني، تبني الحواجز في وجه النور، ولو بطريقة لا شعورية نابعة من تصرف غائص، متشعّب، متجذّر في أنفسهم، إزاء أناس جعلت الدعاية منهم أبالسة مجرمين وعبدة

أوثان."[1] نستشف من هذا النص العلاقة الدينية بين العالم الغربي المسيحي والعالم العربي المسلم، علاقة عداء وتحامل وحقد، وهي بعيدة كل البعد عن فكرة حوار الحضارات والتسامح الديني. فالعالم الغربي لا يزال ينكر فضل الحضارة العربية عليه في اكتسابه للعلوم إلى اليوم، ولو اعترف بها، فهذا يقوض وجوده حسب رأيه، فلا بد من تدميرها حضاريًا على مر الزمن.

وهذا ما نجده في الكثير من الخطابات الروائية التي تكشف عن وعي مريض يرى نفسه سيد العالم، وما دونه كائنات تُصنَّف كما يشاء. وفي (ثلاثية غرناطة) نجد (رضوى عاشور) تكشف عن هذا الوجه القبيح للآخر المسيحي، فحاولت تعريته في أبسط صور شخصياته التي قد يُعاد إنتاجها في كل زمان ومكان. شخصيات استنفذت قهر الكنيسة وديوان التحقيق، وعنهم تقول: "إنهم اكتفوا بكتابة إنتاجهم لحياتهم اليومية، التفاصيل الصغيرة لعلاقتهم بالمكان والزمان وببعضهم البعض، وعلاقتهم بالسماء... وحاولت استنفاذ حكاية بشر لم يلتفت لهم التاريخ الغربي ولا الكتابة الأدبية، وفي ذلك المسعى كنت أعبّر عن نفسي وأكتب بعض حكاياتها من موقعي كامرأة وكمواطنة عربية تعارض الثقافة المهيمنة... كنت أشرع في كتابة نص أعقد به الصلة بين الوجود ونفسي، صلة أربكتها الأحداث إلى حد الفساد. باختصار، كتبت غرناطة ومريمة والرحيل، وأنا أحدق في صورتي في الزمانية هددها الموت"[2] لم تكتب (رضوى عاشور) نصًا بكائيًا، ولا تاريخيًا، ولا دينيًا، بل كتبت نصًا إبداعيًا منفتحًا على عديد الرؤى والإيديولوجيات بقدر حضورها، بقدر انفتاحها في ذهن المتلقي عدة مستويات دلالية. وهنا كان النسق الديني يتأرجح بين ضعف الاستسلام وقهر تسليم الأرض للمسيحيين.

---

[1]– سيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة: فاروق سعيد بيضون، كمال الدسوقي، المكتب التجاري للصناعة والنشر، بيروت، 1969، ط02، ص12 – 13.

[2]– حوار مع الدكتورة رضوى عاشور نشرته جريدة الشرق الأوسط، يوم السبت 29 محرم 1425هـ، 20مارس، 2004، ع 9244.

أولا: الخطاب الديني رؤية للقهر في (ثلاثية غرناطة):

رغم التنصير القسري والترحيل النهائي لمسلمي الأندلس، إلا أن الإسلام لا يزال حيًّا في قلوبهم وذاكرتهم. ولهذا السبب رفض (علي) الرحيل من أرضه، وفضّل الموت فيها، كما ماتت (مريمة) و(أبو جعفر) والكثير من المورسكيين.

تجلة الرؤية الدينية كما ألمحنا آنفا من خلال (بنية المكان الديني) الدالة على أصالة العربي وتمسكه بدينه، تواجد المسجد في الرواية، والذي لم يكن مكانًا متخيلًا سرديًا، بل مكانًا دينيًا وتاريخيًا، تطرح فيه ((رضوى عاشور)) فكرة التسليم بسقوط (غرناطة) ولو بعبارات تلميحية ألقاها الإمام إلى المصلين قبيل صلاة الجمعة: "الناس في غرناطة تسمع وتتقصى وتجمع التفاصيل، وحين يعلن المنادي الخبر أو يعتلي إمام المسجد المنبر قبل صلاة الجمعة، يُسهب فيه ويفسره ويدافع عنه. يُنصت الناس من باب التأكد أو المضاهاة، ويملكون بأنفسهم الفراغات بالحقائق التي جمعوها وأسقطت من القول المعلن. ورغم أن المنادي لم يعلن، ولا إمام المسجد أشار إلى تفاصيل اجتماع الحمراء الذي أقر المعاهدة، فقد عرف أبو جعفر، كغيره من أهل المدينة، ما دار فيه".[1]

إن احتواء المسجد للمسلمين يُوضح مقصديّة الدين في تعزيز الحضور التاريخي له، لممارسة عبادات قولية وفعلية تستدعي تلاحم الجميع، والتفاهم حول دينهم، لتحقيق وجودهم في (الأندلس). وجود يخلق تعالقًا في انتقال الوعي الجمعي من جيل لآخر، وإنتاج فعل مشترك ينطلق من ممارسة العبادات والسلوكيات اليومية للمسلمين. وهذا يعزز قوة الإيمان بعدم التسليم بحقوق المسلم في أرضه وعِرضه ودينه.

حتى على مستوى الحلم، كان للمكان الروحي دور كبير في التمسك بالدين والمبادئ الإسلامية. ف(علي)، بعد أن قرر الرحيل ووصل الشاطئ، أغمض عينيه وراح في منام،

[1]– الرواية، ص11–12.

رأى فيه نفسه في كهف، به ملاذ الراحة والطمأنينة، واستعاد شريط الأنبياء والقديسين وانعزالهم في الكهوف عبر التاريخ الديني، كغار حراء الذي آوى إليه الرسول هربًا من اضطهاد كفار قريش، وكمأوى فتية الكهف الذين فرّوا بدينهم من إمبراطور مدينتهم الوثني. وفي كل تلك الكهوف، تسليم بإرادة الله، وإعادة بعث جديد للإيمان والدين. تقول (رضوى عاشور): "تمدّد على رمال الشاطئ، وأسند رأسه إلى صندوقه. غفا فرأى نفسه في المنام يهبط درَجًا إلى باطن الأرض، يهبط ويهبط، كأن في الأرض سبع طبقات كتلك التي في السماء، ثم وصل إلى كهف رحب يجري فيه جدول. هل كان كهفًا أم سردابًا، أم قصرًا مطمورًا، أم روضة عجيبة؟ رافق مجرى الماء، كانت الجدران على الجانبين مزينة بنمنمات النقوش، تتكاثف عليها الزخارف والأشكال ورسم غصون وزهور، عرس من الألوان يحفه من الجانبين، فيتوغل أكثر. يا الله، من أين أتت كل هذه العصافير؟ كانت تندفع أمامه وتدفعه دفعًا إلى الأمام، تشدو وتغرد وتزقزق وتغرغر وتصفر، ثم دخلت به إلى بهو عظيم كأنه قاعة ملك، هبّت عليه رائحة الخزامى. تطلّع إلى الجدران، كلها من الفسيفساء، رفع عينيه، سقف كأنه بستان. أجال النظر فرأى سريرًا عاليًا من رخام. اقترب منه. مريمية؟! كانت غافية على السرير، جسدها ساجٍ ووجهها مبتسم، وعلى قمة رأسها عصفور الجنة، ولصن الأذنين على كل جانب حمامة، وعلى الصدر طير من طيور القطا يغرغر، وعند القدمين حبٌّ محومٌ حوله العصافير، تدنو لتلتقط الحب، ثم ترفع رأسها وتثب وترفرف، ثم تطير؛ بلابل وقبرات وعنادل وحساسين وذوات أطواق، وأيضًا كروان"[1]

فنجد أن المكان الديني في (ثلاثية غرناطة) قد شكّلته بنيات دالة ذات بعد معرفي، بكل تفاصيله وجزئياته. وهذه الأخيرة تتحقّق بفعل الكتابة والقراءة معًا، لأنه ليس بالضرورة أن يعكس كل مكان جانبا ثقافيا أو دينيا أو يسهم في تبيان رؤية سردية ما أو يعزز أيديولوجيا كاتب أو جماعة ما. لكن المسجد هنا احتوى كل ذلك بالفعل؛ فقد يكون المسجد

[1]– الرواية، ص501.

مهجورًا لا دور له، كما قد تكون الكنيسة مملوءة بالمصلين والرهبان، ويكون لها دور فاعل في توجيه الناس.

لذلك، وجب التحقيق في كينونة المكان الديني، والبحث عن دوره الحقيقي، سواء أكان مُعلَنًا أم خفيًا. فالمكان هنا يتجاوز النسق المعرفي الجاهز ويؤسس للرؤية المعلنة في الخطاب السردي، ويتجاوز اللغة على مستوى القول المباشر، فتقع دلالاته على المستحيل قبل الممكن.

يتبين من خلال ملاحظة الخطاب الديني وعلاقته بالمكان في الرواية، أن أهم خطوة في البناء السردي للنص، هي التوقّف عند الجانب البنيوي، مع الرجوع إلى الأسس المعرفية المنتِجة للخطاب. لأن وجود مرجعيات معرفية ثقافية في الخطاب السردي يُوسّع دائرة تفسيرها لدى المتلقّي والناقد معًا. هذا التفسير يواكب نسق الخطاب الديني الممتد، منذ بداية الثلاثية حتى نهايتها، على مستوى عالٍ تسوده الجدية في الطرح، والندية بين "الآنا" و"الآخر"؛ الآخر الذي يحاول طمس الهوية الدينية الإسلامية، كما فرضه القشتاليون على المسلمين من خلال إلحاق أبنائهم بالمدارس المحلية.

وهذا ما فعله (حسن) بحفيده (علي)، حين أدخله إرسالية مسيحية: "كان حسن قلقًا بشأن نوع التعليم الذي يتلقاه حفيده في المدرسة. لم يرسله إلى أيٍّ من الفقهاء الذين يتعهدون الصغار سرًّا في بيوتهم. قرّر ألا يزجّ بالصغير وبنفسه في مشكلات قد تزداد تعقّدًا بما لا يُحمد عقباه. ألحقه بالمدرسة الإرسالية، حيث تعلّم الولد الأبجدية اللاتينية، وانطلق لسانه في الحديث بالقشتالية. ولم يكن ذلك هو ما يقلق حسن، بل وَلَعُ الصغير بالأناشيد الدينية التي صار يحفظها عن ظهر قلب، ويتعجّل الذهاب إلى القداس، لأنه – هكذا يقول – يحبّ صوت الأرغن والجوقة التي تترنّم بتلك الأناشيد".[1] ليصبح هاجس التنصير أمرًا خطيرًا لدى الجد (حسن)، وحاله كحال بقية الموريسكيين، إذ وجد نفسه أمام خيارين أحلاهما مرّ: إما

[1]– الرواية، ص272.

التنصير، وإما الموت أو التهجير. فالتنصير لن يقبله من كانت عقيدته الإسلام الثابت بالتوحيد والإيمان، أما الموت والتهجير فهو خيار الكثيرين؛ أن تقرّ بدينك أو تموت في سبيله وتُكتب لك الشهادة. وهذا مكان يعرفه ويُدركه كل المسلمين، ومنهم الجد (حسن)، وقد أجازت (رضوى عاشور) هذا الكشف بقولها: "الروائي الناتج لا يكتب تاريخًا، وإنما ينهض على فكرة من التاريخ، ليتقدّم من خلالها بقراءة لما يحدث للكائنات، والأشياء، والأفكار"[1]. وبعد ما لاقاه أهل (الأندلس) من ويلات العذاب وتغيّر الأحوال، أصبح أغلبهم في حالة من الترقب والخوف مما هو آت، كحال (أبي جعفر) بعد سماعه خبر توقيع اتفاقية تسليم (غرناطة) للملكين، فقال: "ابتلعت دوّامات النهر الأمل الباقي، وانفرط عقد الأمة، وتيتمت العباد"[2]بل وأكثر من ذلك، كان يرى في شخص الخليفة (أبي عبد الله الصغير) وجه النحس على مجد أمة عاشت قرابة ثمانية قرون في أرض (الأندلس). وبتهافتٍ وضعف شخصية، فرّط في هذه الأرض. يقول عنه: "هذا المنحوس ليس أولهم ولا آخرهم... – منحوس أو غير منحوس – سوى ملوك الروم".[3]

ولكي يهوّن على نفسه قهر الرجال، فإنه يثبت إيمانه وعزيمته، بعد أن يتيقّن أن الحرب مع الآخر، مهما تلونت وتعدّدت أشكالها عبر الزمن، فهي ليست حربًا ظاهرية بسبب الأرض أو التاريخ، بل السبب الجوهري هو الدين.

وهذا ما نراه اليوم في (فلسطين) تحت مظلة التاريخ، حيث يسعى الكيان الصهيوني لتثبيت خرافات دينية مزعومة بأحقيته في الأرض. وتبعًا لذلك، تعصف الذاكرة بكيانه، وتكاد أن تزهق روحه، فيبادر إلى التهوين على نفسه مؤمّلًا النجاة، فيقول: "كل شيء يتبدل إلا وجه الله ذو الجلال. ألم يعقد السلطان يوسف المول معاهدة أحطّ وأسوأ مع القشتاليين؟ وجاء السلطان الأيسر وألغى المعاهدة وحاربهم؟ والسلطان أبو الحسن كان يدفع الجزية، ثم توقّف

---

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ط01، ص34–36.

[2]–الرواية، ص12.

[3]–الرواية، ص12.

عن دفعها، وردّ رسولهم: (قل لملك قشتالة إن دار السكّ لا تنتج إلا السيوف هذه الأيام). وهذا الزغيبي المنحوس، ألم يبدأ ولايته بمقاتلتهم حتى أسروه؟ من يدري ما الذي يحدث غدًا؟ ليس أولهم ولا آخرهم، جاء كما جاء سواه، ويذهب كما ذهبوا، وتبقى غرناطة محروسة بإذن الله وإرادته".[1] ومهما تعددت أسباب السقوط والألم، ومهما روت كتب التاريخ من حقائق، وأخفت أخرى، فالأصل باقٍ، والأثر ظاهر: (الأندلس) عربية إسلامية، وما يُفرض من قبل الفكر الغربي من مفاهيم المركزية والهامشية، ما هو إلا وهم أيديولوجي يسعى إلى تضليل الوعي البشري، وهذا ما تكشفه قضايا الفكر الروائي التاريخي.

1. القهر الديني والتاريخي بين التفاعل والتعارض:

تُعدُّ الدراسة النقدية ل(ثلاثية غرناطة) ل(رضوى عاشور) دراسة ذات بُعد فلسفي، لأنها جمعت بين السياق الجدلي والثقافي الذي ولَّده البعد الفلسفي لهذه الرواية. وهي في كل تقاطعاتها تكشف عن صراع المتضادات، بقدر ما توضح تلاقي وتآلف المتشابهات. إنها تحمل فلسفة صراع الإنسان مع أخيه الإنسان، وعلى حد تعبير (هوبز Hobbes): "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان"[2]. وعبر منطق القوة والسيطرة، سعت الحضارة الغربية للهيمنة على الحضارة الشرقية وسلب جوهرها. لذلك، كان سقوط (غرناطة) هو الحدث المؤسِّس لهذه الثلاثية، لأنه يؤرخ للأبعاد الدينية والسياسية والثقافية جميعًا، ليتم تغيير الوضع السائد للبيئة الثقافية. وبإرادة فاعلة، تم قتل إرادة الغرناطيين وتقييدهم بالسلاسل، وجرُّهم إلى ديوان التحقيق، فتزهو نفس المسيطر عليهم وتتعالى ضحكات الجنود القشتاليين معلنة نصرها : "كانوا يمشون بخطى وئيدة وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم، يحيط بهم الحراس من الجانبين. كانت لهم ملامح دقيقة وأجساد نحيلة لا تخلو من هشاشة، والرجال كالنساء تنسدل شعورهم السوداء الملساء الطويلة تغطي أكتافهم. ورغم الملابس القشتالية التي كانوا يرتدونها، إلا أن اختلافهم كان واضحًا وبَيِّنًا: ملامحهم أو نظرة عيونهم أو الريش الملون المنغرس في

[1]–الرواية، ص12–13.

[2]– أدينوكوف، فن الأدب الروائي عند تولستوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ط01، ص21.

عصبات تحيط برؤوسهم. وكانت هيئتهم، على غرابتها، لا تثير النفور، بل على العكس، غمامة من ذلك، ربما لملاحة الوجوه ورشاقة القدود، وربما لسبب آخر. ولكن بعض القشتاليين كانوا يضحكون .التفتت سليمة إلى سعد – :ما الذي يضحكهم؟ –لا أدري !كانت الضحكات قد فاجأت سعدًا أيضًا، وأربكته، ثم استفزته"[1]

أثارت ضحكات الجنود القشتاليين حفيظة أحفاد العرب، وحوّلت العلاقة مع هؤلاء السادة لأرض (الأندلس) إلى علاقة صراع يمتد لأجيال، وهذا ما جعل (سليمة) و(سعد) يدركان جيدًا أن التاريخ ينقلب إلى غير رجعة، نحو منعرج خطير، هو إلغاء التواجد الإسلامي إلى الأبد. وهنا، استحضر (سعد) في ذاكرته ما جرى مؤخرًا: سقوط مدينة مالقة وتهجير أهلها قسرًا "ساروا بصمت في طرق جبلية غربت شمسها، فغامت الألوان على التلال لتخبو وتسلم نفسها لليل الوشيك. وكان سعد يحدق في موكب الأسرى الذي ذهب. ترى، هل حاصروهم من البر والبحر كما حاصروا مالقة؟ هل جوعوهم حتى أكل من جَرُؤ منهم لحم حصانه؟ هل قصفوا بيوتهم واقتحموها عليهم واقتادوهم أسرى؟" [2]

لقد عاش أهل (غرناطة) قهرًا تاريخيًا من طرف الغزاة الغاصبين لأرضهم، وحتى الأرض لم تنصفهم، بل باتت تقلّبهم كتقلُّب أجوائها، تسلبهم العزة والهوية والتاريخ المجيد. وامتد بهم الحال إلى عيش المجاعة، وكان ذلك مخططًا سجلته كتب التاريخ في النظم العسكرية التي يستعملها المستعمر عند دخوله بلادًا جديدة: " لعبتهم اليومية في الأسابيع الأولى للحصار، قبل أن يشح الزاد ويتساقط الناس من شدة الجوع، وتقعدهم بطونهم الخالية عن كل ركض ولعب. حتى الحصرم، الذي كانوا شغوفين بسرقته، يستطيبون لذعته الحادة، كرهوه، وحموضته تلسع جوفهم. وتحرقه حرقًا... يرفض أبوه أن يذبح حصانه، تبكي أمه:

[1]– الرواية، ص 35.

[2]– الرواية، ص37.

سيموت الصغار جوعًا... ويصيح هو كاذبًا: من قال إنني جائع... أقسم بالله العظيم أنني لست جائعًا... ويبكي جوعًا وخوفًا على الحصان"[1]

لكن حكمة الأم في تصبير صغارها قادتها إلى حل مؤقت تحفظ به نفسية زوجها من الذل والقهر، وتعيد نبض الحياة في العائلة " أمه تقطف أوراق العنب وتغليها في الماء وتطعمهم، تدق سعف النخيل حتى يصبح دقيقًا كالطحين، ونعجنه بالماء ونُسوّيه، فيؤكل." [2]

وإن حلَّ بهم الموت فجأة، فلابد أن يموتوا على دين المسيح، وأن توزع تركتهم على تشريعه، بل وتُقسم بحسب عادات وتقاليد أهل قشتالة : "يُحظر على المتنصرين الجدد ارتداء الملابس العربية، ويُمنع أي خياط من حياكة الملابس المحظورة، وعلى النساء التخلص من غطاء الرأس... لا يجوز لمتنصر جديد أن يبيع ممتلكاته لشخص من أصل عربي مثله... يُحظر على كل شخص من أصل عربي بيع ممتلكاته البتة، ومن خالف الأمر صودر ماله وعوقب عقابًا وخيمًا..."[3]

وتطول قائمة المحظورات، وكأنه مرسوم تنفيذي، ومن لا يطبقه يُرسل إلى الجحيم: "... يتوجب على كل عربي يمتلك كتبًا أو مخطوطات في غرناطة والقرى التابعة لها أن يسلم كل ما يملكه، وإلا عُرِّف بنفسه للمحاكمة والسجن. ومن يُثبت بعد التاريخ المحدد أنه يمتلك كتابًا، تُصادر كل ممتلكاته .يُحظر امتلاك سلاح أو حمله، ويشمل المرسوم السيوف والخناجر .يُحظر الإرث على الطريقة الإسلامية، فالتركة لا تُقسم، بل تُنقل بما هو دارج في أعراف ملكة قشتالة .يُحظر إيواء وحماية وإجارة "المخربين" من المسلمين الذين يهاجمون شواطئ المملكة من السفن التي تحملهم من عدوة المغرب، ويُحظر الاتصال أو أي شكل من أشكال التعامل مع الثوار المعتصمين في رؤوس الجبال، ومن يعصِ الأمر فعقابه

---

[1]– الرواية، ص39.

[2]– الرواية، ص39.

[3]– الرواية، 122-123.

الموت المؤكد .من يرحل من غرناطة ويعود إليها يُحرم من ممتلكاته، ويُقبض عليه، ويُباع عبدًا في المزاد العلني."[1]

حتى أم جعفر، عندما توفيت، جُهزت سرًّا قبل دفنها على الطريقة الإسلامية؛ "وعندما أحضرت مريمة الثوب المطرز واقتربت من الجثمان، مالت أم حسن على رأس أم جعفر المبلل بالماء، وهمست – :لا نضن عليكِ بالكفن... والله لا نضن !وعلا نشيجها، وانتحبت مريمة، ثم صار النشيج عويلاً، ولم ينقطع حتى عندما جاء القس وتمتم بصلواته، ووضع صليبًا خشبيًا صغيرًا بين يدي المتوفاة، ولا حين جاء الرجال بعد ذهابه، وصلّوا صلاة الميت عليها، وخرجوا من الدار لتشييعها إلى مثواها الأخير بجوار زوجها."[2]

ومن هول ما سجله التاريخ: تحويل المساجد إلى اسطبلات للحيوانات أو كنائس في كل (الأندلس)، فقد حُوِّل مسجد (البيازين) إلى كنيسة (سان سلفادور): " تابعوا تساقط المصاحف الكبيرة والمصاحف الصغيرة، تنفصل عنها أغلفتها الجلدية المزينة بالزخارف... كان الحراس يواصلون العمل... لم تطق سليمة المشهد، قالت لجدها إنها لا تريد أن ترى شيئًا، وانسحبت راكضة..."[3]

أما (علي) فلم يبقَ مكتوف الأيدي، لقد قرر الالتحاق بصفوف الثوار، عساه يحقق نصرًا ويعود إلى بيته وأرضه " كان دون لويس دي ريكسن قد أتى من إيطاليا بقوة عسكرية قوامها أربع وعشرون سفينة... حين رأيت دون خوان دي أستوريا قبل شهور، شعرت بالفزع، وكأن قلبي يعرف أن خرابنا سيأتي على يديه... يسبق القلب العقل أحيانًا... ما زالت الثورة مشتعلة في الجبال، وما زال أهلنا هناك يواصلون جهادهم."[4]

---

[1]– الرواية، ص123.

[2]– الرواية، ص148.

[3]– الرواية، ص50–51.

[4]– الرواية، ص332–333.

وتتواصل مشاهد سلب الهوية الدينية والتاريخ العربي من طرف الإسبان المسيحيين. فهذا (سعد) يتذكر ما حلَّ بهم ويقصّ ذلك على زوجته (سليمة). لقد سطَّر التاريخ المسيحي أنه سلب حق البشر في العيش والحياة، " كان القشتاليون يقصفون المدينة بكرات اللهب وكرات الرخام، والمدافع اللومباردية التي يقتلك صوتها قبل أن تصلك قذائفها، ثم اقتحمت قواتهم المدينة، ووزعوا الأجراس والصلبان على المساجد، وارتفعت بيارقهم على القلعة والأسوار وأبنيتها."[1]

لقد مات من أهل (مالقه) من مات جوعًا أو قتلاً أو تعذيبًا، وقد مات الجد والأخت الصغيرة ل(سعد) فزعًا ورعبًا مما حلَّ بهم، ودخل أهالي (مالقة) دورة العبيد، بوصفهم أشخاصًا دون أية أبعاد إنسانية أو دينية أو عُرفية، رغم كونهم كانوا جماعة صانعة لتاريخ البشرية. وما آثار (الأندلس) المتواجدة اليوم إلا دليل صارخ على بناياتهم وتعميرهم لحضارة إسلامية يشهد لها العالم بالتطور والرقي.

أما والدة (سعد) فكانت من نصيب سوق العبيد، فقد سِيقَت إلى وجهة مجهولة لا يُعرف مصيرها، ثم حوصرت المدينة بجدرانها، لا بأشخاصها، كفعل أشبه بالجنون. طُوِّقت المدينة بالسلاسل، وحُكم عليها بالإعدام. ومن يُساق إلى ديوان التحقيق تُنفَّذ فيه أبشع الجرائم التي لا يقبلها المنطق: "... يحاصرك المحققون المتسربلون بالسواد، تنفذ نظراتهم إلى روح روحك، ويطلقون عليك أسئلتهم وآلات التعذيب، يشدون وثاقك إلى ذلك السلم الخشبي، ويضخون الماء في جوفك، الماء الذي يروي، ماء الله الزلال، الذي تطلبه نفسك حلالًا، يدخلك نارًا موقدة. تمتلئ، تنتفخ، تختنق، تستعصي الصرخة ولكنها تلح، فتطلع حشرجة كأنما هي الروح تخرج في عناء. يحدقون بك، العيون مصمتة، والوجوه مصمتة، وقلوبهم مدرعة بالثياب السوداء. الأسياخ المحماة تحرق باطن قدميك، والحجارة الساخنة تلهب ظهرك وبطنك وعجزك، والآلة الخشبية تختزل جهنم في دولابها الضاغط الذي يسحق عظامك،

[1]– الرواية، ص87.

فتخور كثور ذبيح. والقلب في بيت القلب يعتصر كأنما تقبضه يد الموت... ويموت. يحدقون فيك ولا يرف لهم جفن."[1]

لم تعد علاقة الدين بالتاريخ في (ثلاثية غرناطة) علاقة واصفة لمبدأ التعايش السلمي بين الأديان والحضارات، بل كانت علاقة جدلية يشوبها عنصر السيطرة والقضاء على الآخر العربي. لذلك، كانت المادة التاريخية الأولية للكاتبة (رضوى عاشور) مادة توثيقية بمصادرها، لكنها سلبية في حقيقتها، لأنها صوَّرت تاريخ الأندلس المشؤوم بعد سقوطها، وما فعله الإسبان بالمسلمين. فلقد ذهبت مبادئ الدين الإسلامي، وتنصَّر أبناؤه، وأُلغيت عاداتهم وتقاليدهم، وهذا ما حققه العالم الغربي منذ القديم إلى اليوم. وحتى ما أُبرم من مواثيق ومعاهدات لم يُطبق على أرض الواقع، لأن الدين الإسلامي لم يُعترف به من طرف الدولة الإسبانية دينًا سماويًا يحق لأتباعه ممارسة شعائره بكل حرية، إلا سنة 1992؟

أما الجوانب المضيئة في هذه الجدلية، فإنها تكمن في نقطتين أساسيتين، وهما:

- مسألة اهتمام أهل الأندلس بالعلم.
- دور الطبقة المتوسطة في نشر الوعي.

فعندما أُعلنت الحرب على الأمة العربية، وفي محاولة محو معالمها من أرض (الأندلس)، زحفت الجيوش الأندلسية وحلفاؤها من (أوروبا)، وقلبوا المدن الإسلامية شبرًا شبرًا، لم يتركوا بيتًا ولا دكانًا، ولا شيخًا ولا صبيًا، ولا امرأة ولا عجوزًا، إلا وأهانوا كرامته بتفتيشهم، وسرقة ممتلكاتهم، وإهانة مقدساتهم. وكان هدفهم الأول تدمير دُور العلم والمعرفة، والسطو على كل الكتب والمخطوطات، في البدء، كانوا يجمعونها ثم يحرقونها، لكنهم تراجعوا بعد ذلك، بعد أن أوحى لهم القساوسة أن يحتجزوها حتى يقوموا بدراسة مضامينها في قادم الزمان.

[1]– الرواية، ص192.

ففي حي الوراقين، كان أبو جعفر وزملاؤه يجمعون الكتب ويحاولون إخفاءها في سراديب مخفية في حوانيتهم أو دورهم، أو ينقلونها إلى أماكن قد لا يدور الشك حولها، كان أبو جعفر ينقل الكتب والمخطوطات، والعرق يتصبب عليه قهرًا وكمَدًا مما رآه في ساحة باب الرمل قبل يوم، رأى الجنود القشتاليين يمزقون ويحرقون الكتب أكوامًا أكوامًا، في جو من السخرية، ينعتونها بكتب الشيطان، وكل من يقرأها فهو قرين للشيطان ورغم ذلك، فقد أوصى لحفيدته (سليمة) أن تواصل دربه إذا حصل له مكروه يومًا ما فكانت وفية لجدها، أخفت ما استطاعت من الكتب، وأدركت ما فيها، وزادت عليها كتبًا أخرى لدى الغير. فقد قرأت (رسالة حي بن يقظان، والقانون لابن سينا، والجامع لابن البيطار) وغيرها من المدونات العربية النادرة: "كان أبو جعفر قد اتفق مع زملائه في حارة الوراقين على نقل الكتب تحت جنح الليل إلى بيوتهم، ثم نقلها بعد ذلك في وضح النهار إلى المخابئ الدائمة في عربات... إنهم يكدسون ما استولوا عليه من كتب في باب الرملة... إنهم سيحرقون الكتب!... لم تطق سليمة المشهد، قالت لجدها إنها لا تريد أن ترى شيئًا، وانسحبت راكضة."[1]

هذا المشهد المؤلم لحرق الكتب رفع من أُهبة الاستفسار والاستعداد للتغيير، فقد قررت (سليمة) أن تعرض على كل من لديه مكتبة أن يخفيها مهما كلفه الأمر. وهذا ما جعل من بعض البيوت والحوانيت الأندلسية أماكن بها سراديب وأقبية سرية لا يعرفها الكثيرون، ولو بعد زمن "يوم شُفيت سليمة من الحمى التي أصابتها، بكت أم حسن بحرقة، لأنها أيقنت أن المرض ذهب بعقل ابنتها وسلامة إدراكها، إذ فوجئت بالبنت تقوم من فرشتها، وتغسل وجهها، وتغير ملابسها، وتقول إنها ذاهبة إلى عين الدمع... من اضطراب عقلها فيعود لاتزانه. اكتروا عربة ورافقوها إلى بيت عين الدمع، وما إن وصلوا إليه حتى نزلت سليمة إلى القبو، ونظفته، وأعادت ترتيب الكتب التي فيه، وأتت بورق وريشة ومحبرة، وسجلت أسماء الكتب."[2] لذلك، فإن حرق المصاحف مع الكتب الأخرى كان مثار علاقة جدلية بين الدين

[1]– الرواية، ص48–50.

[2]– الرواية، ص55.

بوصفه يقينا سماويا وبين التاريخ بوصفه توثيقا إنسانيا، وها نلاحظ التداخل الحاصل في الرؤية الدينية والتاريخية والمعطى السياسي والعسكري الذي كان محركا لتلك الرؤى على السواء.

2.رؤية التسليم القهري الديني:

لطالما كان السلم والأمان أساس الدين الإسلامي، فالمسلم يسلم وجهه لله، ولا نقول فلان مسلم حتى يسلم منه القريب والبعيد، لذلك تكون الذات العربية المسلمة على فطرة الإيمان، والمسلم حماية لكل من يستجير بها، لكن السلم في مواطن كثيرة لا يصلح مع من يطلب الشر والأذى، كالملكين (فرديناند وإيزابيلا) وأتباعهما ومن منظور آخر، نجد العربي المترعرع في وسط السلم والحلم والتعاطف، لكثرة سلمه ومساعدته للآخر، يبدو أحيانًا ساذجًا أو غبيًّا، يتعذر عليه تقدير الأمور جيدًا، كحال (حسن) الذي تعلم أصول الدين على يد جده (أبي جعفر الوراق)، فكان ملمًّا بعدة علوم، وخطاطًا ماهرًا في كتابة المخطوطات، حيث كان "يرسم الخط رسمًا وتستقيم سطوره كأنما هي إفريز بديع من أفاريز المساجد، والصفحة تخرج من بين يديه متعة للناظرين" بل ذهب به الأمر حد السذاجة يوم سمع قرار تنصير المسلمين بدل الترحيل ليقول: "[1]إنه لم يعد من الرحيل بد، وإنه سيبيع بيت عين الدمع والبيت الذي يسكنونه في البيازين ويرحلون إلى فاس"[2] ولربما هذا ما كان يدرك في الوعي الجمعي لكل مسلمي (الأندلس)، لكنهم لا يعلمون ما تخفيه فلسفة التنصير التي وضع لها المسيحيون مخططات مدروسة بعناية:

أ. معادلة التنصير:

تشير الدراسات التاريخية إلى أن عمليات التنصير التي فرضتها الكنيسة الإسبانية على المسلمين في (الأندلس) كانت تتم بمباركة البلاط الملكي، ووفق خطة مدروسة تتقدم بخطى

[1]– الرواية، ص43.

[2]– الرواية، ص121.

متتابعة وتجارب قاسية على أرض الواقع. فكلما تعثّر مخطط، سارعت الكنيسة إلى تبني بديل آخر، حتى تصل إلى مبتغاها. وقد انعكست هذه الحقيقة بوضوح في رواية (ثلاثية غرناطة)، التي جسدت هذه الممارسات في أكثر من موضع، كاشفة عن قسوة تلك المرحلة ومكر تدابيرها. سعيًا لتنفيذ سياسة التنصير بحق المسلمين، استعان الملكان الكاثوليكيان بمجموعة من الأحبار والرهبان والوجهاء المقرّبين، فاستدعت الملكة (إيزابيلا) ثلاث شخصيات بارزة، ومنحتهم مناصب تمثيلية في البلاط الملكي، وهم: (إنييغو لوبيث دي مندوسا)، (كونت تنديا) قائد (غرناطة) الأول، ثم (الأب إيرناندو دي تالافيرا) مطران (غرناطة)، وأخيرًا (خمنيث دي سيسنيروس)، مطران (طليطلة) ورأس الكنيسة الإسبانية وكان هذا الأخير من أكثر الشخصيات تطرفًا في تطبيق سياسة التنصير، إذ ارتكب مجازر مروعة وجرائم مروعة بحق المسلمين في الأندلس.[1] وقد التقطت (ثلاثية غرناطة) هذا المخطط التنصيري، مجسّدة إياه من خلال بناء فني بالغ الإحكام والدلالة، فجاء تصويرها له على النحو الآتي:

أ.1. القهر النفسي:

تجلّى القهر النفسي منذ الصفحات الأولى من الرواية، حيث يظهر واضحًا من خلال حلم (أبي جعفر الورّاق). فقد رأى في نومه كابوسًا أزعجه طيلة اليوم، وتركه شاردًا متوترًا أثناء عمله في الدكان. فقد ظل مشغول الفكر، غارقًا في تأملات متقطعة، بعدما هزّه ذلك الحلم الغريب لفتاة عارية، بدا له أشبه بنذير شؤم، يشي بما سيأتي من اضطراب وتحوّلات جسيمة: "ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تتحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده... كان مضطربًا وحزينًا وإن لم يتملكه التوجس إلا في اليوم التالي حين سمع بأمر اجتماع الحمراء، وترددت الشائعات عن غرق موسى بن أبي الغسان في نهر شنيل، فهل تكون الصبية العارية إشارة صادقة كالرؤى والنبوءات؟ استتب تطيره وترسخ في قلبه بعد أيام معدودة عندما حكى له نعيم عن امرأة وجدوا جثتها عارية تطفو على صفحة النهر، سأله:

[1]– ينظر: حتامله محمد عبده، التنصير القسري لمسلمي الأندلس،عمان، الجامعة الأردنية، 1980، ط01 ، ص61-62.

في حدرة أم شنيل؟

في شنيل.

إذن لا مفر! تطلع إليه نعيم مستفهمًا، ولكن أبا جعفر ظل صامتًا ولم يفسر شيئًا من كلماته ابتلعت دوامات النهر الأمل الباقي، وانفرط عقد الأمة، وتيتمت العباد"[1]

لقد حمل حلم (أبي جعفر) دلالة تنبؤية، وإشارة مبطّنة إلى اقتراب حدث جلل، خاصة أن مشهد غرق الفتاة في المنام عزز إحساسه القلق، وأكد مخاوفه الغامضة. وجاء خبر اختفاء (موسى بن أبي الغسان) بعد موقفه الرافض للخضوع للقشتاليين ليزيد من وقع تلك التوجسات، ويضفي عليها بعدًا واقعيًا مؤلمًا.

ولتكثيف واقعية الموقف وتعميق الإقناع، أدرجت الروائية في حديث القائد الثغري إشارات إلى مفاهيم غيبية مألوفة في الوعي الأندلسي، كالرؤى المنامية، ما جعل قراره بالتنصّر يُحدث رجّة نفسية عنيفة بين الغرناطيين، ويُعدّ خيانة مؤلمة من شخصية كانت تُجسّد رمزًا للمقاومة، فتحوّل لحظة إعلانه إلى تنصّره إلى طعنة أخرى في وجدان المدينة المقهورة.

أ.2. الاستلاب الديني:

يُعدّ الاستلاب الديني من الوسائل الأكثر قسوة التي لجأت إليها الكنيسة حينما فشلت في تحقيق أهدافها كاملة عبر مسار التحطيم النفسي. فعندما لم تُجدِ أساليب الخوف والضغط في اقتلاع الإيمان من نفوس المسلمين، لجأت الكنيسة إلى أسلوب آخر أكثر مباشرة ووقعًا، يتمثّل في نزع الهوية الدينية قسرًا، وفرض التنصير تحت طائلة الإذلال والعنف. ففي الثقافة الإسلامية، يُعدّ التعري فعلًا مهينًا، يُقترن بالعقوبة والفضيحة، خاصة حين يكون على مرأى من الناس. والتعري هنا لا يتوقف عند المعنى الجسدي، بل يتجاوزه إلى الرمزي: تعرية

[1]– الرواية، ص10.

الوطن من استقلاله، وتعرية المدينة من روحها، وتعرية الإنسان من دينه وانتمائه. يرتبط التعري بالفقد: فقد الأهل والولد، الشعور بالعزلة، والنفي، والفزع، والأهم من ذلك كله، الإحساس العميق بالتخلي — أن يتخلى عنه الله، ويتنكر له أهله وأحبته[1]

أليس التخلي القسري عن الدين، في جوهره، شكلًا من أشكال التعرية الروحية والمعنوية؟

لقد انتهجت السلطة القشتالية هذا النهج البشع، محاولةً تعرية المسلم من إيمانه بالقوة، بعدما عجزت وسائل الإقناع والوعظ والتأثير المادي عن تحقيق غايتها. وعندما باءت تلك الوسائل بالفشل، تحالفت الكنيسة مع السلطة، وأطلقت العنان لسياسات العنف والمطاردة، حيث أصبحت الممارسات القمعية هي اللغة الوحيدة التي تنطق بها الكنيسة، مستندة إلى ذراع الدولة الإسبانية التي نفّذت أوامرها دون رحمة[2].

تُظهر الرواية أن التعرية الدينية لم تقع دفعةً واحدة، بل جاءت على مراحل متدرجة. فقد بدأت بسيطرة الكنيسة على أماكن العبادة الإسلامية، وهو ما تكشفه الرواية من خلال هذا الحوار الآتي" :قال أبو منصور مستنكرًا: وهل ندخل إلى باب مسجد حوّلوه إلى كنيسة؟ قال سعد: المكان لنا، حتى وإن غيّروا اسمه"[3]

ثم ما لبثت هذه السيطرة أن امتدّت إلى المجال الثقافي، حيث شرعت السلطات في جمع الكتب الدينية، وفي مقدمتها المصاحف الشريفة، وإحراقها جهارًا أمام أعين الناس. وقد تجلّى هذا الفعل القمعي بوضوح في مشاهد إحراق الكتب عند (باب الرملة).

ان الخطاب الديني الذي تطرحه (رضوى عاشور) هو خطاب ينبع من إيمان المتدينين المرتكز على أسس دينية راسخة، غير أنها لا تستقي هذا الخطاب من نصوص الكتب السماوية الثلاثة، بل تنسجه من وقائع تاريخية موثّقة، جسّدتها أحداث دامغة كالتي عرفتها

[1]. ينظر: عبيدات، زهير. (ثلاثية غرناطة)، مقاربة الواقع، مجلة دراسات، م33، ع3، 2006، ص 600.

[2]– ينظر: محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، القاهرة، مطبعة مصر، 1958، ط2، ص 298.

[3]– الرواية، ص45.

غرناطة. وتُعدّ حادثة إحراق الكتب مثالًا صارخًا على محاولات الكنيسة المستميتة لاقتلاع الوجود الإسلامي، عبر استهداف الجذور الثقافية واللغوية التي تربط المسلمين بحضارتهم

ففي مشهد بالغ الوحشية، أصدر (الكاردينال خيمنس) أمرًا بجمع كل ما يمكن العثور عليه من كتب عربية لدى أهالي (غرناطة) وضواحيها، لتُكدّس على نحو هائل في ميدان (باب الرملة) أحد أعظم ساحات المدينة، وكان من بينها عدد كبير من المصاحف الشريفة، ثم أُحرقت جميعها[1] لقد قدّمت (رضوى عاشور) مشهدًا بربريًا يشي بحجم العداء والاستئصال.

وقد تناول عدد من المستشرقين هذا الفعل الهمجي في كتاباتهم، غير أن كثيرًا منهم لم يكتفِ بتبريره خدمةً لأهداف الكنيسة، بل ذهبوا إلى تمجيده والثناء عليه، معتبرين ما قام به (الكاردينال خيمنس) عملًا جديرًا بالإعجاب ومن بين هؤلاء المستشرقين يبرز (سيمونيت)، الذي عبّر صراحة عن إعجابه بما فعله (الكاردينال) قائلًا" :إن ما قام به الكاردينال من حرق الكتب أمر لا غبار عليه، إذ هو إعدام للشيء الضار، وهو بالعكس أمر محمود، كما تُعدم عناصر العدوى وقت الوباء وإن الملكين الكاثوليكيين قد أمرا عقب تنصير المسلمين أن تُؤخذ منهم كتب الشريعة والدين، لكي تُحرق في سائر مملكة غرناطة، وألا يبقى لديهم سوى الكتب التي لا علاقة لها بالدين الذي نبذوه[2] ".

وبناءً على ذلك، فإن (رضوى عاشور) تعيد إحياء الصفحات المؤلمة من التاريخ الأندلسي، من خلال استحضار حادثة إحراق الكتب، لكنها لا تكتفي بسرد الوقائع، بل توظّف شخصيات روائية متخيّلة كانت شاهدة على الحدث، ما يضفي على السرد بعدًا إنسانيًا عميقًا. وقد جاء الوصف المشهدي من خلال هذه الشخصيات نابضًا بالحياة، قادرًا على ملامسة وجدان المتلقي واستدعاء تعاطفه، الأمر الذي يجعل من خطاب (رضوى) خطابًا روحيًا ونفسيًا بالدرجة الأولى، لا مجرّد استعراض تاريخي جاف.

---

[1]– ينظر: عنان محمد، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، ص 300.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 300.

في تناولها لمشهد إحراق الكتب، وفي تصويرها للآثار النفسية العميقة التي تركها هذا الفعل على شخصيات الرواية، أفلحت (رضوى عاشور) في توظيف أدواتها السردية بذكاء بالغ لإيصال خطابها النقدي. فقد خاطبت عاطفة القارئ بشكل مباشر، وأبرزت وحشية الآخر وظلمه، مما منح السرد قوة وجدانية لافتة، فتقول" :في ساحة باب الرملة رأوا توافد العربات تجرّها الثيران والبغال والحمير... تابعوا تساقط المصاحف الكبيرة والمصاحف الصغيرة، تنفصل عنها أغلفتها الجلدية المزيّنة بالزخارف والخطوط، تابعوا المخطوطات المفروطة، قديمها وجديدها، والأوراق المفردة تحمل الكلام نفسه منثورًا ومتتابعًا سطرًا بعد سطر أو منظومًا، في كل سطر شطرتان... كان أبو جعفر يحدّق في المشهد ثم يغضّ الطرف، ثم يعود يحدّق ويتمتم بكلام غير مفهوم، لا يعي قبضة سليمة المشدودة على يده، ولا أظافرها المغروسة فيها، ولا صوتها وهو يعلو ملحًّا مكررًا السؤال: لن يحرقوا الكتب يا جدي، أليس كذلك؟ لا يمكن أن يحرقوا الكتب؟ وسعد وحسن واجمان، ونعيم يبكي ويمسح مخاطه بكمّه... لم تطق سليمة المشهد، قالت لجدها إنها تريد أن ترى شيئًا، وانسحبت راكضة، ولكن أبا جعفر كان يتشبث بقشة الغريق: فهل يُعقل أن يتخلى الله عن عباده؟ وإن تخلى، فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟! كان أبو جعفر يتطلع إلى السماء ويحدّق وينتظر، حين سمع شهقة الأهالي المحتشدين، ورأى تصاعد الدخان... كان بعض العسكر قد تفرّقوا بين الكتب وراحوا يوقدون النار فيها، ثم ينسحبون ركضًا لتلافي اللهب"[1]

ولا بد من الإشارة إلى أن استحضار هذه الحادثة التاريخية لم يكن غاية في حد ذاته، بل وسيلة لإحداث توازن قيمي بين ما اقترفه الآخر في الماضي، وما يمارسه في الحاضر. فاستعارة الواقعة التاريخية داخل الحكاية الروائية، وإعادة تمثّلها من خلال أثرها على الإنسان والمجتمع، تنطوي على مقاصد تتجاوز حدود السرد. إنها محاولة لفهم الحاضر في ضوء

[1]– الرواية، ص50–51.

الماضي، والتفكير في الوجود من خلال منظور تخييلي اجتماعي وتاريخي، قادر على النقد والمساءلة، لا على الاستسلام أو التبرير.[1]

وتأخذ التعرية الدينية منحًى أكثر حدّة مع تصاعد الممارسات القمعية التي فرضتها الكنيسة على المسلمين، إذ حُرم من تبقّى منهم من ممارسة شعائرهم الدينية، كالصلاة، والصوم، والحج، إلى جانب منعهم من التمسك بعاداتهم وتقاليدهم الثقافية. هذا القمع الممنهج أدّى إلى تآكل الوازع الديني لدى بعض الفئات التي أنهكها اليأس، فكان أن انصاع بعضها وتحوّل إلى النصرانية، لا عن قناعة، بل تحت وطأة القهر والحرمان.

من بين أشكال القمع التي استخدمتها الكنيسة لتفكيك المجتمع الإسلامي، كان الحظر على زواج المسلمين من بعضهم البعض، وهو إجراء يتجاوز البعد الديني ليطال صميم الحياة الاجتماعية. ويتجسّد هذا المنع القاسي في محاولات (مريمة) حين تسعى لتزويج (نعيم)، فتجد نفسها أمام واقع خانق يقيّد حتى أبسط الحقوق، ويجعل من الزواج فعل مقاومة لا مجرد رباط إنساني"تبحث أم جعفر عن العروس المناسبة وتجدها، وتحدثه عنها.. طولها وعرضها ووجهها وشعرها وخفة روحها، فيذهب نعيم برفقة سعد وحسن لمقابلة والد العروس، وقبل كتابة العقد بيوم واحد، تأتي أم العروس إلى أم جعفر وتقول لها والدموع تملأ عينيها: إن زوجها قرر أن يتنصّر بعد قرار القشتاليين بمنع الاتصال بين مسلمي غرناطة وسكان المدن القشتالية الأخرى .إنه مكاري، ورزقه ورزق عياله يا أم جعفر في تلك الحمولات التي ينقلها حماره من هنا وهناك، وعلينا الآن أن نتنصّر جميعًا، أقصد الأسرة كلها، وإن أراد نعيم أن يتزوج ابنتنا، فعليه هو أيضًا أن يفعل ذلك .حكت أم جعفر لنعيم: الحق أنها كانت تبكي، ورغم أنني وبختها على قرار زوجها، إلا أن قلبي كان مشفقًا عليها.

[1]– ينظر: الحجمري عبد الفتاح، "هل لدينا رواية تاريخية؟"، فصول، ج1، م16، (ع3)، 1997، ص65.

ذهبت المرأة بعد أن قلت لها إن نعيما لا يفعل ذلك، ولو وضعوا السكين على عنقه، أليس كذلك يا نعيم؟ – !طبعًا يا أم جعفر."[1]

تكشف (رضوى عاشور) من خلال هذا الخطاب السردي عن طبيعة التفكير السائد في المجتمع الأندلسي آنذاك، حيث تغلّب العقل على العاطفة في قرارات كثير من الأفراد. فقد رأت بعض الأسر أن النجاة الجسدية واستمرار مصادر العيش لا يكون إلا بالتخلي عن العقيدة، في مفارقة مؤلمة بين البقاء والهوية. غير أن الرواية تُقابل هذا المنطق بعقلية أخرى، تتجسّد في شخصيتي (مريمة ونعيم) اللذين يرفضان هذا التهاون، ويقفان بصلابة ضد الاستسلام، منتقدَين سطحية العوام وانهزامهم الداخلي.

وتتابع الرواية فضحها لأوجه التعرية الدينية التي مارستها الكنيسة، فتتناول مشهدًا بالغ القسوة في قصة وفاة (أم جعفر)؛ حيث لم يُسمح لأحد أن يصلي عليها صلاة الجنازة، أو حتى يُعلن الحزن عليها، فتمت مراسم الوداع في صمت وسرية خانقة كما تسلط الرواية الضوء على المعاناة الروحية التي عاشها المسلمون في شهر رمضان، إذ تجسدت هذه المعاناة في حيرة (مريمة) وتساؤلاتها المضطربة حول كيفية صيامهم وصلاتهم، في ظل واقع يخنق كل مظهر ديني علني :" ما الذي نفعله في رمضان؟ هل نغلق الباب علينا رغم الحظر ساعة الإفطار؟ أم نؤجل إفطارنا إلى ما بعد العشاء ونتناوله سرًا بعد أن نغلق أبواب الدار ساعة النوم؟ لا تتوقف مريمة عن الأسئلة".[2]

ثانيا: السقوط رؤية للقهر والاستسلام الديني:

بعد سيطرة القشتاليين على كل شيء، بدا الأندلسيون هم الغرباء في بيوتهم قبل مدنهم؛ لم يسبق لهم إلا اللسان العربي، ولا الدين الإسلامي سوى بعض الملامح منه، والتي ستزول

[1]– الرواية ، ص103.

[2]– الرواية، ص317.

بفعل محو هويتهم" :كان يومًا شتائيًا باردًا، ولم تكن قد قامت من فراشها بعد، حين سمعت طرقًا على الباب... فتشوا في الخزائن ونبشوا الفراش، فتحوا صندوقها ونشروا ما فيه من ملابس، ورأت واحدًا منهم يضع خلسة في جيبه الكحلتين: الصغيرة المصنوعة من الذهب الخالص، والأكبر المصنوعة من الفضة، فعلا صوتها :. هل أنتم لصوص؟!.. هات الكحلتين. لقد ورثتهما عن أمي، عن جدتي. هات !ضحكوا، وأزاحها واحد منهم بعيدًا، فكادت تتعثر وتسقط على الأرض ...سألوها بالقشتالية إن كان هناك غيرها في الدار، فأجابتهم بأنها وحدها... ثم انتبهت أنها تكلمهم بالعربية، فحاولت أن تعيد الكلام بالقشتالية، فبدا لها غريبًا والمعنى غير المعنى".[1]

كان هذا حال الجدة (أم هشام)، أما (حسن) فقد قرر الاستسلام بالتنصير، حيث لزم حضور القداس الأسبوعي، وأصرّ على أن يأخذ معه والدته و(مريمة) وأبناءه. لكن (سليمة)، رفضت ذلك بشدة. كما حاول أن يمنع (سعد) زوج أخته (سليمة) من التعاون مع المجاهدين بحجة الخوف على حياته وحياة عائلته. للأسف، لقد باع (حسن) نفسه للشيطان، فقد وصل به الأمر إلى أن طرد (سعد) بطريقة غير مباشرة من بيته، في حوار مفعم بالقناعات المتناقضة التي تفصح عن استسلام (حسن) للوضع الجديد : " يا سعد، لا أملك أن أمنعك عن طريق اخترته لنفسك، ولكني مسؤول عن سلامة أهل هذا البيت، أحرص عليهم .قال سعد :. ليس حرصًا ما تفعله يا حسن، ولو أغلق كل منا باب داره وقال: سلامة أهلي، لهلكنا جميعًا. أَتَصَدَّى بشكل عام، نهائيًا وإلى الأبد؟ احتد صوت حسن :. هل تتهمني بالتخاذل؟ لم يجبه سعد، ولكنه تطلع إليه، فزادت نظرته توترًا. كانت النظرة تتهم .علا صوت حسن :. لن أدافع عن نفسي، ليست خطيئة أن نحمي أهل بيتك ولو بالتحايل. تواصل الحياة لكي تضمن لهم لقمة العيش والستر بين جدران بيت يضمهم .... كلام كله صحيح، ولكن ما الذي تقترحه لمواجهة هذا البلاء؟ ولو قال كل واحد منا: أخشى على امرأتي وعيالي، فما الذي يصير إليه حالنا؟ زفر محسن :. الله المعين !. هذا تواكل وتقاعس يا حسن !علا صوت حسن :. كفى

[1]– الرواية، ص323–324.

تجريحًا يا سعد .كرر سعد في عناد :. بل تقاعس وتواكل! وأهلنا في عدوة الغرب يركبون البحر والمصاعب ليهاجموا الشواطئ، ويحملوا القشتاليين ما يقدرون عليه من مخاسر، وأهلنا في رؤوس الجبال يقاومون .... ما الذي تريده يا حسن؟ !. أريد أن تكفّ عن التعامل مع المجاهدين .. وإن لم أوافق؟ . عليك أن توافق لأنك لا تعيش بمفردك .. إذن، سأرحل وأعيش بمفردي... هل يريحك هذا يا حسن؟ احتقن وجه حسن وصاح :. لماذا تحرجني يا سعد؟ لماذا؟ هل تظن أنني لا أبالي؟ هل تظن أن الأمر لم يشغلني، ولم يحيرني، ولم يسرق السكينة من نفسي، والنوم من عيني؟! لقد فكرت طويلًا واستشرت بدلًا من فقيه عارف ثلاثة. انتظر .قام حسن وعاد بعد دقائق وهو يحمل ثلاث ورقات، نشرها أمام سعد وقال :. انظر. نسخت هذه الرسالة رغم ما في الاحتفاظ بها من خطورة، نسختها كي تراها بعينيك وتسمع ما فيها بأذنيك، فتعرف أنني لا أجبن ولا أتقاعس، ولا أخرج عن ديننا الحنيف الذي هو يُسر وليس عُسرًا. اسمع، هذه فتوى من أحد كبار فقهاء المغرب، يُحلّ لنا التستر والتورية على أنفسنا وصغارنا".[1]

ثم واصل إقناعه بأن يخفي دينه وعاداته للعيش بسلام وسط القشتاليين، لكن الغريب في الأمر، أنه عندما توفيت جدة (حسن)، دفنها على الطقوس القشتالية وقد أسرع في دفنها " تدخلين الآن أنت ومريمة وسليمة، وتغسلنها على طريقتنا، ثم تلبسنها ثوبها المطرز، فأذهب لاستدعاء القس ليقرأ عليها ما يريد قراءته ويمضي. ثم أعلم أبا منصور والخلصاء من الجيران، ونصلي عليها هنا في البيت، ثم نحملها ونخرج من الدار لنشيعها وندفنها على طريقتهم .. ندفنها على طريقتهم؟ !. نعم، ندفنها على طريقتهم !كان وجهه مكتوم اللون، يميل إلى زرقة، والنظرة في عينيه جامدة، وبدا وهو يكرّر الكلمات كرًّا وكأنه حفظها حفظًا وأرهقه

[1]– الرواية ، ص142–145.

استظهارها، ثم قذفها بسرعة حتى لا يخطئ فيها أو يتعثر .حدقت أمه فيه، فغض الطرف وقال :. سأتوضأ وآتي بالمصحف.[1]

وأما مظاهر السقوط النهائي في (غرناطة) و(الأندلس) فقد تمثلت في عدة مشاهد وأحداث، كونت رؤية القهر من خلالها الوعي النهائي بألم السقوط الذي لا رجعة بعده:

أ. انتهاك حرمة الجسد:

شكّلت أساليب التعذيب الجسدي إحدى أبشع الوسائل التي انتهجها القشتاليون في انتهاك حرمة جسد المسلمين، وتفاقم استخدامها بشكل خاص مع بروز محاكم التفتيش، التي جعلت من الجسد ميدانًا للقهر والتنكيل، وسلاحًا لفرض الخضوع وكسر الإرادة "فلقد كانت محاكم التفتيش تطبق على الموريسكيين الإجراءات التالية: "أولًا: التصالح، ويكون عادة مصحوبًا بمصادرة الأموال، وقد سري هذا على المتهمين بالمجدية كلهم ثانيًا: الموت حرقًا"[2]

ولا ريب أن القرار الثاني كان الأشد قسوة من حيث التطبيق، إذ نُفّذ بلا أدنى اعتبار لكرامة الإنسان أو لمشاعر الرحمة. وقد أشار أحد الباحثين إلى أن "أغلب أشكال التعذيب التي عرفتها العصور الوسطى كانت تُستخدم على نطاق واسع داخل محاكم التحقيق مشيرًا إلى أن تلك الأساليب لم تكن تخضع لأي حدود تضبط قسوتها أو تنظم آلامها. ونظرًا لاختلاف قدرات المتهمين الجسدية والنفسية، فقد عُدّ التعذيب إجراءً محفوفًا بالمخاطر لا يمكن التنبؤ بعواقبه، الأمر الذي جعل تطبيقه خاضعًا لتقدير القضاة، محكومًا بحكمهم الشخصي وضمائرهم، لا بضوابط قانونية أو إنسانية واضحة[3].

---

[1]– الرواية ، ص147–148.

[2]– هورتزبنثت، أنطونيو برنارد، تاريخ مسلمي الأندلس، الموريسكيون، حياة ومأساة أقلية، تر: عبد العال صالح قطر، دار الإشراق، 1988، ط01، ص 130

[3]– ينظر، محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص 319.

ومن الجدير بالذكر أن الكنيسة كانت تقدم دعمًا واضحًا ومباشرًا لقرارات القضاة، في تواطؤٍ يكشف عن رغبة عميقة في التخلص من المسلمين واستئصال وجودهم. وتُجسد الرواية هذه الحقيقة من خلال محاكمة شخصية (سليمة)، وهي المحاكمة التي فضحت جهل الكنيسة بالمعارف العلمية، إذ رأت في قراءتها للكتب الطبية ومداواتها للمرضى عملًا شيطانيًا وتواصلاً مع قوى الظلام. من هنا، كانت محاكم التحقيق توصف بأنها محاكم للقمع العقلي، لا تُدين السلوك بقدر ما تلاحق الفكر والمعرفة.

وقد وُصفت تلك المحاكم في عدد من المخطوطات بأنها (محكمة الشيطان)؛ حيث يُشبَّه رئيسها بالشيطان ذاته، ومستشاروها إما مخادعون أو عميان، لا يرون من الحقيقة شيئًا. ويؤكد أحد المخطوطات هذا المعنى صراحة، إذ يقول: " الكفار هم رجال محاكم التفتيش، مدفوعون بوحي شيطاني، ويتصرفون بأساليب شيطانية، يزعمون أنهم قضاة على الأرواح، ويجبرون الناس بالقوة على الاعتراف بما يريدون، بوسائل ملعونة خالية من أي دليل[1]."

هذه الصورة تعكس مدى الانحراف الأخلاقي والروحي لتلك المحاكم، التي لم تكن تبحث عن الحقيقة، بل عن الإدانة بأي وسيلة. "تهمة.....، بل قد تمتد إلى صدق عقيدتها، إذ يبدو أنها، رغم التعميد، لم تتخلَّ عن دينها المحمدي، وفي هذه الحالة يكون تعاملها مع الشيطان مقصودًا للإضرار بالكنيسة الكاثوليكية... ولكي يعتبر كل ذي عقل ونفس سوية وينأى عن طريق الكفر من العباد، ولكي يعرف الكافة أن المروق لا يمكن أن يمر بلا عقاب، فإنني أعلن، أنا القاضي أنطونيو أجابيدا، نيابة عن الكنيسة، وأنا جالس هنا وأمامي الأناجيل الأربعة، أعلن حكمي وليس نصب عيني سوى الرب وشرف العقيدة ومجدها، حكمنا عليك، وأنت واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة، أنك كافرة لا توبة لها، عقابها الموت حرقًا".[2]

---

[1]– ينظر، هورتزبنثت، أنطونيو برنارد، تاريخ مسلمي الأندلس،الموريسكيون، ص 128.

[2]– الرواية، ص241.

يحمل هذا الخطاب دلالة واضحة على مستوى الجمود الفكري الذي كانت الكنيسة تجسده في تلك الحقبة، لاسيما أن مصدره فئة توصف بالوعي والثقافة، ما يكشف عن مدى تعصب المؤسسة الدينية تجاه أهل (غرناطة). في المقابل، تنسج الروائية بخيوط لغتها مشهدًا إنسانيًا دامغًا، ترسم من خلاله حدود المأساة التي عاشها الناس تحت وطأة القهر والظلم.

تموت (سليمة)، تاركة وراءها أسئلة ملتهبة، لا تبحث عن أجوبة بقدر ما تكشف عن حجم الفجيعة، أسئلة تسكن وجدان شخصيات الرواية: (سعد، نعيم، مريمة، علي) وحتى (سليمة) ذاتها. لم يكن أحدهم بحاجة إلى الإجابة عنها، فحياتهم المعذبة المنكسرة كانت كفيلة بالتعبير عن عمق الجرح. لقد عاشوا غرباء في أرضهم، مضطربي الروح، شاخصي النظرات، يتلمسون مأمنًا يقيهم سعار العنصرية القشتالية، تلك العنصرية المسعورة التي غذتها السلطة الحاكمة، وتركتها تنهش كل ما تبقى من كرامة وأمان. "سبحان الله، وهل جار علينا الزمن إلى حد تحكمنا فيه أسرة من المعتوهين؟!"[1]

وما حكاية (سليمة) إلا فصل من فصول المأساة التي عاشتها تلك الشخصيات، واحدة من حكايات الألم التي تجسد معاناة التصفية الجسدية، حيث أصبح الجسد نفسه ساحة لعقاب ممنهج، تتوارى فيه الإنسانية خلف ستار العنف والتعصب

ب. القمع الديني:

من المحاور اللافتة التي تتناولها الرواية بعمق، مسألة القمع الديني، حيث تكشف من خلال تساؤلات الشخصيات عن شعور داخلي عميق بالقمع الروحي. هذا القمع لم يكن خيارًا ذاتيًا، بل فُرض قسرًا بفعل الظروف القاسية التي ألمّت بالشخصية الأندلسية. والمقصود بالقمع الديني هنا سلب الإنسان ثوابته الإيمانية، وقمع مشاعره وخياراته العقلانية، التي تمكّنه من استشعار الحضور الإلهي، نتيجة لما يحيط به من معاناة وضغوط تمسّ وجوده في

[1]– الرواية، ص127.

العمق. فحين يغدو الدين محاصرًا، وتصبح الطقوس سرًا، وتُرغم النفس على التنكر لقناعاتها، يتولد شعور بالغربة داخل الروح نفسها. وهذا ما عبّر عنه (فيورباخ Feuerbach) حين وصف الاغتراب بأنه "اغتراب الإنسان عن ذاته[1].."

أي أن الإنسان يُجبر على الانفصال عن جوهره، عن إيمانه، عن علاقته الخالصة بالله، ليصبح غريبًا عن نفسه في عالم لا يعترف بروحه ولا بمعتقده.

ويُعدّ الاستلاب أو الاغتراب الديني أحد أبرز تجليات الاغتراب التي اختبرتها شخصيات (رضوى عاشور)، حيث ساهمت الممارسات القمعية التي مارستها السلطة القشتالية باسم الدين، في دفع هذه الشخصيات شيئًا فشيئًا نحو هاوية الغربة الروحية. فعندما أُوصدت في وجوههم الأبواب المادية، ولم يعد الإيمان ملاذًا يقدّم خلاصًا أو طوق نجاة، بدأ وعيهم يطرح أسئلة وجودية تعبّر عن هذا الانفصال العميق عن المرجعيات الدينية الثابتة.

وقد تجسد القمع في الاستلاب بوضوح في شخصية (أبي جعفر)، الذي تزلزل كيانه بعد حادثة إحراق الكتب، إذ تعبّر الساردة عن حالته بما يوحي بتمزق داخلي، وخلخلة في الثقة بالإيمان الذي لم يعد قادرًا على تفسير أو تبرير ما يجري، لا سيما حين يتحول الدين ذاته إلى أداة قهر بدل أن يكون مصدر طمأنينة ونور"ولكن أبا جعفر كان يتشبث بقشة الغريق: فهل يعقل أن يتخلى الله عن عباده؟! وإن تخلى، فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟! كان أبو جعفر يتطلع إلى السماء ويحدق وينتظر، حين سمع شهقة الأهالي المحتشدين ورأى تصاعد الدخان... قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه في تلك الليلة، قال لزوجته: سأموت عاريًا ووحيدًا لأن الله ليس له وجود، ومات".[2]

[1]– حنفي حسن، الاغتراب الديني عند فيورباخ، عالم الفكر، م10، (ع1)، 1979، ص 64.

[2]– الرواية، ص51–52.

لقد عاش أبو جعفر قبل المحنة حياة إيمانية هادئة، تستند إلى يقين داخلي، لكنّ مجيء العدو قلب موازين قلبه وعقله، فأصبح عاجزًا، مقيّد اليد والقلب معًا، لا يملك سوى التطلع إلى السماء طلبًا للخلاص هناك، في أقصى لحظات الضعف، جعل من السماء ملاذه الأخير، متمسكًا برجائه أن تُصان قدسية القرآن، وهو يحدق إلى الأعلى في صمت مترع بالرجاء غير أن السماء خذلته في لحظة كان فيها بأمس الحاجة إلى العون الإلهي، فانكسر داخله شيء عظيم، وأخذ اليأس يتسلل إلى أعماقه، حتى أفقده إيمانه، فمات منسلخًا عن عقيدته، خارجًا عن الملة التي أمضى عمره في الحفاظ عليها دون أن يعي الحكمة أو يفهم الإشارة أو يرضى موقنا بالقضاء.

تتكرر ملامح هذا القمع الديني في شخصيات أخرى، مثل (مريمة) تلك المرأة التي اختارت طريق الطاعة والورع، ومضت في حياتها ممسكة بجمر الإيمان، رغم كل ما أحاط بها من انكسارات. ظلت حتى أنفاسها الأخيرة متمسكة بأمل الخلاص، تصارع الخوف والموت بروح مؤمنة. لكنّ المستعمِر القاسي لم يكتفِ بتجريدها من الوطن، بل صادر حتى دموعها، إذ منعها من البكاء على (أم جعفر)، مصادِرًا حتى حق الحزن، ليكتمل مشهد الغربة الروحية التي تعيشها (مريمة) في عالم جُرّد من الرحمة والعدالة:" قصدت مريمة دارها، تعثرت قدماها في الطريق مرتين، جلست على حجر تستجمع شتات نفسها، هل يصدق كلام أم يوسف؟ لم يسبق أن خاب تفسيرها لحلم أو رؤية أو إشارة من النجوم، ونساء الحي تشهد، فلماذا تخيب هذه المرأة؟ هل يكتب الله لها أن ترى بعينيها كشف الغمة؟ هل يكرمها بسبع سنين تعيشها فوق ما عاشته؟ حاولت أن تحدد عمرها فأرهقها الحساب، قامت وواصلت طريقها". [1]

(مريمة)، تلك التي لم تخذلها السماء يومًا، والتي أمضت سنوات صباها تتفيا ظلال المدائح النبوية وتصدح بالأناشيد الإسلامية، كانت على يقين بأن الله لن يتخلى عنها ما دامت تسير

[1]– الرواية، ص247.

على درب الحق واليقين. كانت ثقتها بالله مطلقة، وإيمانها راسخًا لا يتزحزح. لكن القدر، في قسوته الصامتة، كان أقوى من أملها، وأشد وطأة من تعلقها بحبال الرجاء. فبعد مقتل (محمد بن أمية) وما تلاه من قرار القشتاليين ترحيل المسلمين عن (غرناطة) بدأت دعائم الإيمان التي شيّدتها (مريمة) في أعماقها تتصدع شيئًا فشيئًا. لم تكن تلك الهزات داخلها سوى بداية لخلخلة أعمق في الوجدان، حيث انبثقت الأسئلة الكبرى، أسئلة مشبعة بخيبة الأمل والخذلان، أسئلة لا تهدف إلى المعرفة بقدر ما تعبّر عن شعور دفين بالغربة عن المعنى، وعن الله، وعن النفس. وهكذا عاشت (مريمة) لحظة استلاب ديني عميق، في زمن لم يعد فيه للسماء صدى، ولا للأدعية مجيبًا: "جلست في الرواق وكشفت رأسها، وتطلعت إلى السماء وتحدثت بالصوت المسموع: ما عدنا نطيق، والله ما عدنا نطيق، فلماذا تبلونا بكل هذا البلاء؟ هل طلبنا منك الكثير؟ لم أطلب جاهًا ولا مالًا، ما طلبت سوى أن أكحل قبل الموت برؤية الصغار، وأن أُدفن بعد الموت بما شرعته من غسل وكفن وآيات من آياتك تُقرأ في العلن علي، فلماذا تَضنّ وأنت الكريم؟ ولماذا تستبدّ وتقهر وتتبجح، وأنت الرحمن الرحيم؟!.. لماذا؟ قل لي، لماذا تمنح خصومنا فرحة الزهو بالانتصار، وتعلي مجدهم على أطلالنا؟! هل هجرتني... هل هجرتنا؟"[1]

لقد عاشت شخصيات (رضوى عاشور) تحت وطأة قهر نفسي عميق، وارتداد ديني مؤلم، كان نتيجة مباشرة للتسلّط القشتالي الذي مزّق أرواحهم قبل أجسادهم. شخصيات لم تعد ترى في السماء ملاذًا يُرجى، بعدما تزلزل إيمانها بفعل الخذلان المتكرر، فتراجعت عن الدعاء وكسرت صمت الرجاء، لتبدأ بالبحث عن مخلّص داخلي، ينبع من الذات لا من الغيب، تستند إليه في مواجهة عدو لا يرحم، بعدما ترسّخ في وعيها أن الله قد تنكّر لها أو غاب حين كانت بأمسّ الحاجة إليه.

[1]– الرواية، ص233–234.

وتتجلى ملامح هذا الاستلاب الديني بنمط مختلف في شخصية (نجاة) تلك المومس التي تمشي على حافة الهوية الدينية، ضائعة لا تدري إلى أي معتقد تنتمي، أهي مسلمة كما كانت في الأصل، أم مسيحية كما يُراد لها أن تكون؟ تسكنها الحيرة، وتنهشها غربة وجودية قاسية، فتسعى جاهدة للعثور على دين يلمّ شتات روحها، ويخلّصها من تيهها الذاتي. وفي حوار طويل مع (علي)، تسرد له حكايتها، ثم تفجّر حيرتها قائلة بكلمات يعلوها اليأس والشك، في لحظة يتجلّى فيها الاغتراب بأقصى صوره: "سأذهب حالًا يا سيدي، ولكنك رجل طيب وقد اطمأن قلبي، فقلت أسألك عما يحيرني. كان أبي، رحمه الله، يقول إننا مسلمون، ولكن الناس هنا يقولون إن المسلمين سيذهبون إلى النار. أذهب إلى القداس وأركع وأصلي للمسيح، ثم أذكر كلام أبي، فأدعو إلى رب المسلمين، ثم أضطرب ولا أدري أيهما الرب الصحيح، فأدعوه لكي يساعدني".[1]

وبناءً على ما سبق، يمكن القول إن الاستلاب الديني الذي وقعت فيه شخصيات الرواية لم يكن وليد ضعف داخلي، بل كان نتيجة حتمية لظروف قاهرة أحاطت بهم من كل جانب، ظروف دنيوية قاسية فرضها سياق الاحتلال والصراع العقائدي الذي فرضه المحتل القشتالي على واقعهم. لقد تحوّل الدين من فضاء طمأنينة إلى ميدان صراع، ومن معراج للروح إلى ساحة تهديد. ففي ظل هذا القهر الممنهج، انقسم الناس بين من انجرف نحو التنصير قسرًا، وبين من تمسّك بعقيدته رغم ثقل العاقبة. وحتى أولئك الذين صمدوا وقاوموا بإيمانهم، لم يسلموا من الذل والمهانة، التي اتخذت أشكالًا متعددة، لعل أبرزها تلك النظرة الدونية التي كان "الآخر" يحملها تجاه معتقدهم، نظرة حوّلت الدين إلى عبء، والهوية إلى تهمة، وألقت بأبناء المجتمع الأندلسي في متاهة اغتراب روحي وجودي، يصارعون فيه للحفاظ على ما تبقى من أنفسهم.

[1]–الرواية، ص 436.

ت. رؤية الآخر الدينية:

تكشف (ثلاثية غرناطة)، من خلال خطابها الروائي، عن طبيعة العلاقة المعقّدة بين الذات والآخر، علاقة قامت على أساس شعور الآخر، أي القشتالي، بالاستعلاء والتفوّق على من سواه. وهو شعور لم يقتصر فقط على تفوّق حضاري كما تجلّى في (ثلاثية الفقيه)، بل تجاوز ذلك إلى احتقار ديني واضح، وهو ما تسلط عليه (رضوى عاشور) الضوء في هذه الرواية.

فالقشتالي لم ينظر إلى المسلم باعتباره مختلفًا فحسب، بل اعتبره أدنى مرتبة، دينًا وثقافة ووجودًا، وهي نظرة متجذّرة في وعي الآخر الغازي. ويبرز هذا الموقف بوضوح في الحوار الذي دار بين (نعيم) والقس (ميغيل) حول دوافع رحلة (كريستوفر كولومبوس) إلى العالم الجديد: "هل تعلم يا نعيم ما هي الدوافع التي حركت كولومب ودفعته للإبحار والمخاطرة؟

لم يكن ذلك إلا وسيلة يا ولدي، وسيلة لتحقيق حلم سامٍ نبيل يتلخص في هدفين جليلين لا ثالث لهما: أن ينشر كلمة الرب بين من لم تصل إليهم من قبل فيضمهم إلى أحضان الكنيسة، وأن يحصل على الذهب ليجرد حملة صليبية إلى الأراضي المقدسة تفتح القدس وتستعيد قبر المسيح من أيدي من يكفرون به.

ولكن المسلمين لا يكفرون بالمسيح يا سيدي القس !كانت العبارة قد أفلتت منه بلا تفكير، ولم يكن بالإمكان سحبها .حدجه الأب ميغيل بنظرة صارمة، وقال بحسم: بل يكفرون به".[1]

[1]– الرواية، ص 175.

من خلال هذا الحوار، ينكشف عمق النظرة الاستعلائية تجاه المسلمين، حيث يتحدث القس بلهجة ملؤها الاحتقار، كاشفًا عن تصوّر ديني يرى في الإسلام خطرًا يجب تهميشه، وفي المسلمين كائنات يجب إخضاعها أو إقصاؤها.

هذا الحوار لم يكن مجرّد سجال فكري، بل هو تعبير عن العقلية التي حكمت ممارسات القشتاليين تجاه الأندلسيين، عقلية ترى في المسلم "آخرًا دينيًا" لا يرقى إلى مرتبة الإنسانية الكاملة، إلا بعد أن يتخلى عن دينه، ويندمج في العقيدة الجديدة التي يفرضها المحتل. بهذه الصورة، ترصد الرواية كيف تحوّلت العلاقة بين الطرفين إلى صراع قيمي، يتداخل فيه الدين بالسياسة، وتُختزل فيه هوية الإنسان إلى عقيدته، فإن خالف، سقط من مرتبة الإنسان.

ومن أبرز ملامح هذا "العالم الجديد" الذي أراده المستعمر: محو الخصوصية الثقافية والدينية للمجتمع المغلوب، حيث لم يكتفِ القشتاليون بالسيطرة السياسية، بل سعوا إلى طمس هوية الآخر بالكامل، عبر فرض ثقافة دينية جديدة بالقوة، عقيدة غريبة تُغرس في الأرواح قسرًا، ومن يرفضها، فلا مفرّ له سوى الموت.

وتعد الرؤية الدينية الذي تبنّتها الرواية تجسيدًا حيًّا لهذه المأساة، إذ رصدت من خلالها مشاهد شديدة القسوة لأجساد بشرية معلّقة، ضحايا الرفض والمقاومة، أولئك الذين تمسّكوا بدينهم وهويتهم حتى الرمق الأخير. هذه الأجساد لم تكن مجرد ضحايا، بل تحوّلت إلى رموز لصراع دامٍ بين ثقافتين، إحداهما جاءت بالسيف لتنسف الأخرى وتحرق جذورها بلا رحمة. لقد كانت المشانق أداة خطاب، والدماء لغة قهر، تؤكد أن الدين الذي يُفرض بالقوة لا يُثمر إيمانًا، بل يخلّف رعبًا واغترابًا وموتًا معلّقًا بين الأرض والسماء: "في ذلك اليوم كانا قد شاهدا أجساد عشر من نساء البلاد تتأرجح في حبال مشنقة، تثبّتت في هيكل

خشبي مستطيل، هيكل عالٍ ترك بين أقدام النساء والأرض من تحتها مسافة تكفي لتعليق صغارهن في حبال تتدلى من أقدام النساء الأمهات".[1]

وقد أثار هذا الواقع الدموي اشمئزاز القس (ميغيل) نفسه، فرأى في ما يجري تجاوزًا صريحًا لجوهر العقيدة التي يدّعون الدفاع عنها، فنهض مخاطبًا الكنيسة والبلاط الحاكم محذّرًا من خطورة ما يُرتكب باسم الدين، ومشدّدًا على حرمة سفك الدماء بهذا الشكل الوحشي. غير أن صوت (ميغيل) ضاع في الفراغ، ولم تجد رسائله المتكررة صدى لدى السلطات الدينية أو السياسية، إذ كانت القلوب قد قَسَت، والأبصار عميت، والآذان أُغلقت عن سماع الحقيقة. لقد تحوّلت السلطة إلى آلة قمع صمّاء، لا تعبأ بالتحذير، ولا تكترث للضمير، مدفوعة بجنون السيطرة وتغليف الجريمة بقداسة زائفة: و"لم يعد نعيم يركض مرتاعًا ليحكي ما شاهدته عيناه، فالقس يعرف ولا يملك سوى لقاءات لا جدوى منها مع الحاكم ونائب الحاكم، وكتابة رسائل لا تنتهي إلى الإمبراطور ورجالات البلاط في أسبانيا والبابا في روما".[2]

وإذا أمعنّا النظر في البنية الفكرية لخطاب (رضوى عاشور) في هذا الموضع، فسنلحظ تحوّلًا مفاجئًا في ملامح الخطاب الذي يتبنّاه القس (ميغيل)، وهو تحوّل يثير تساؤلات نقدية أكثر مما يدعو للإشادة. نحن هنا لسنا بصدد إصدار أحكام أخلاقية على هذا الخطاب، بقدر ما نحاول تفكيكه وتحليله ضمن السياق العام للثلاثية، ذلك أن هذا الجزء من الخطاب يوحي، للوهلة الأولى، ببوادر فكرية تسامحية، تُنبئ بدعوة نادرة في الرواية إلى الحوار الديني والتعايش وقبول الآخر. غير أن هذه الدعوة حين توضع في ميزان الرواية الكلّي، تظهر وكأنها نشاز عن السياق، بل وتتناقض معه؛ فالقس ميغيل، الذي يظهر هنا صوته مشبعًا بروح التسامح، هو نفسه الذي مثّل – طوال الثلاثية – أحد أركان الخطاب الكنسي القمعي، وكان مؤيّدًا للتنصير القسري، بل جزءًا من منظومة الاستعلاء الديني التي

---

[1]–الرواية، ص172.

[2]– الرواية، ص173.

مارست الإقصاء والعنف ضد المسلمين. فكيف يستقيم أن يتحوّل فجأة إلى صوت ناصح، يعترض على ما جرى، وينادي بقيم التسامح الديني؟

هذا التبدّل المفاجئ يخلق خلخلة في البنية الفكرية العميقة للثلاثية، ويقوّض اتساقها الداخلي، إذ يُدخل خطابًا مناقضًا لطبيعة الطرح العام، الذي تأسّس على تعرية الصراع الديني وفضح الإيديولوجيا الكنسية الاستعمارية. وبهذا تصبح دعوة القس ميغيل للتسامح أشبه بانفصال داخل النسيج السردي لا ينسجم مع ما سبق من أحداث ومواقف، وكأنها لحظة خارج السياق، أرادت بها الكاتبة إدخال نغمة مغايرة، لكنها جاءت من شخصية غير متّسقة معها، مما يضعف مصداقية التحوّل، ويجعل منه عنصرًا قابلًا للنقد لا للاحتفاء:

"سمع الصياح فعاد ينظر جهة المومسات، كان شجارًا بالكلام يدور بين ذات الجديلة، العمر لها، شعر أحمر خيلي كثيف ينسدل على كتفها، وامرأة في منتصف العمر.

احفظي لسانك يا أنا، ولا داعي لهذا الكلام !ضحكت حمراء الشعر ضحكة مجلجلة، وهي تحرك رأسها في استهزاء.

لماذا أحفظه؟ هل أخشى منك ومن أمثالك؟ إنكم جميعًا عبيد ومن نسل عبيد، وأولاد حرام ! جذبتها امرأة سمراء مكتهلة لكي تجلسها بعيدًا وتحول دون مواصلتها ما تقول، ولكن المرأة ذات الشعر الأحمر استمرت قائلة: لماذا يسمونكم الهاجريين؟ لأنكم من نسل هاجر الجارية. أما نحن، فأسيادكم من نسل إبراهيم وسارة .ضحكت المرأة المكتهلة: تصلحين للوعظ يا أنا، من أين أتيتِ بهذا الكلام؟ !لم تعرها ذات الجديلة السوداء اهتمامًا، أشاحت بوجهها وتشاغلت بالنظر إلى مدخل الخان .تقدمت منها ذات الشعر الأحمر، ودفعتها في كتفها، وقد زادها التجاهل سخطًا، وصاحت: كلكم كلاب، ونبيكم ...قفزت الصبية واقفة، وألقت بنفسها على المرأة المهاجمة، وأمسكت بتلابيبها، وهي تصيح: لو ذكرتِ اسم نبينا سأقطع هذا على

رأسك.. نعم، من نسل هاجر، وحذائي هذا أشرف منك، ومن الكاردينال الكبير، والملك الذي يحكم البلاد!"[1]

وبهذا النسق السردي المتماسك، تمضي (ثلاثية غرناطة) في تعرية خطاب "الآخر" القشتالي، كاشفة عن عمق النظرة الدونية التي تبناها تجاه المسلمين، وهي نظرة لم تقف عند حدود الإقصاء الديني أو التحقير العقائدي، بل بلغت حدّ المساس بالمقدّسات، والنَّيل من مقام الرسول الكريم – ﷺ – في محاولة لكسر روح الجماعة المسلمة، والنيل من جوهر إيمانها.

وقد برزت هذه الممارسات جليًّا في سعي القشتاليين لإجبار المسلمين على سبّ دينهم ونبيهم، في واحدة من أبشع صور الإذلال الروحي، حيث يتحوّل الإكراه إلى أداة لانتزاع الكرامة، لا لتغيير المعتقد فحسب. في خضمّ ذلك، تلقّى أهل (الأندلس) رسائل من فقهاء المغرب تشحذ هممهم على الصبر والثبات، وتؤازرهم في وجه هذا العدوان، الذي لم يكن صراعًا عسكريًا فقط، بل حربًا ممنهجة على العقيدة والهوية:

"فإن أكرهوكم على كلمة الكفر، فإن أمكنكم التورية والألغاز فافعلوا، وإلا فكونوا مطمئني القلوب بالإيمان إن نطقتم بها ناكرين لذلك. وإن قالوا: اشتموا محمدًا، فإنهم يقولونها (ممّدًا)، فاشتموا (ممّدًا) ناوين أنه الشيطان".[2]

وهكذا تمكّنت الكنيسة من بلوغ ما سعت إليه منذ البدء: إخضاع المسلمين قسرًا لمشروع التنصير الشامل، مستخدمة في ذلك أدوات الترهيب والإلغاء. أما من تشبّث بدينه ورفض الخضوع، فقد فُرض عليه الاختيار المرّ: إمّا التنصير طوعًا تحت وطأة الإكراه، أو الرحيل عن أرضه قسرًا، في مشهد يختزل عنف السلطة واستبدادها باسم العقيدة، ويجسّد بأوضح الصور اغتراب الإنسان في وطنه، عن دينه وهويته ومكانه.

---

[1]–الرواية ، ص416.

[2]–الرواية، ص142.

ث. بين حدي التنصير والترحيل:

يُعدّ هذا المحور من أكثر محاور الصراع الديني في (ثلاثية غرناطة) كثافة ودلالة، إذ يُلخّص ذروة المأساة ونهايتها في آنٍ معًا. فبعد سنوات طويلة من الاضطهاد العقائدي، والتضييق الجسدي والنفسي، وبعد أن تحوّل الوجود الإسلامي في الأندلس إلى عبء ثقيل على السلطة القشتالية، جاء القرار الحاسم: إمّا التنصير الكامل، أو الرحيل القسري. لقد عجزت محاكم التفتيش، بكل ما مارسته من قمع وتعذيب، عن استئصال الإيمان من قلوب المسلمين، فبات الخيار الأخير أمام السلطة هو الطرد الجماعي، بوصفه الحل النهائي لصراع لم يكن فيه للمسلمين سوى أن يُقتلعوا من جذورهم أو يُنتزعوا من عقيدتهم. هكذا تنكشف نهاية الصراع الديني، لا بالحوار أو التسامح، بل بالإقصاء والاقتلاع، حيث يتحوّل الوطن إلى ساحة اختيار مصيري: إمّا البقاء مشروطًا بالتخلي عن الذات، أو الرحيل حفاظًا على ما تبقّى من الهوية. فلقد "كانت معاملة المسلمين تسير من سيء إلى أسوأ باضطراد، فأرسل الملكان الكاثوليكيان أمرًا إلى حاكم (قرطبة)، يطلبان منه اتخاذ قرار حازم يقضي بقتل المسلمين الرافضين للتنصير، أو طردهم خارج (الأندلس)، ومنذ ذلك الحين أخذت تصدر مراسيم ملكية بإقصاء المسلمين عن وطنهم، شبه جزيرة أيبيريا"[1]. وأمام هذا المصير القاسي: إمّا الترحيل أو التنصير، انقسمت ردود فعل المسلمين الأندلسيين بين تيارين متباينين في الرؤية والموقف. فكان من بينهم من اختار البقاء بأي ثمن، متمسكًا بالأرض، متشبثًا بما تبقّى من حياة، حتى لو كان الثمن التفريط في العقيدة، مؤمّنًا نفسه بالتقية أو مسايرة ظاهرية للمحتل: "تبدو المصائب كبيرة، تقبض على الروح، ثم يأتي ما هو أعتى وأشد، فيصغر ما بدا كبيرًا وينكمش متقلصًا في زاوية من القلب والحشا. أصدر الملكان الكاثوليكيان أمرهما بالتنصير القسري لكافة الأهالي، ونشر المرسوم وأذيع في الناس. كان على أهل غرناطة والبيازين الاختيار بين التنصير والترحيل قال حسن: إنه لم يعد من الرحيل بد، وإنه سيبيع بيت عين الدمع والبيت الذي يسكنونه في البيازين ويرحلون إلى فاس. أم أن لكم قولًا آخر؟

[1]– الرواية، ص142.

قالت أم جعفر: إنها لن ترحل، فلم يبقَ من العمر مثل ما فات. – وتتنصرين يا جدتي؟! لن أتنصر! وما العمل إذن؟ ما رأيك يا سعد؟... الاختيار صعب، ولكن الفعل أصعب"[1]

إن لحظة الاختيار كانت قاسية، ولكن لحظة التنفيذ كانت أقسى وأشد وطأة. فقد صار مصيرهم محسومًا، ولا مهرب منه، فتأرجحت في أذهان الشخصيات أسئلة حارقة: كيف النجاة؟ وأين الخلاص؟ أسئلة لا تنفكّ تدور بين الخوف والتسليم، بين العقل والقلب، فيما كان القرار قد اتُّخذ: الرحيل الأول قد بدأ، رحيل لم يكن مجرد انتقال من مكان إلى آخر، بل كان اجتثاثًا من الجذور، وتمزيقًا للحياة بكل تفاصيلها. حمل معه وجع الحاضر وارتباك المستقبل، وكان – من حيث دلالته الرمزية – أشبه ما يكون برحيل الفلسطينيين الأول عام 1948، لحظة الانكسار الجماعي التي تبدو فيها الخسارة أعمق من أن تُقال، وأوسع من أن تُحصى. فالرواية، بوصفها عملًا تاريخيًا ذا بُعد رمزي، لا تكتفي بسرد الوقائع، بل تسعى إلى تعميق الوعي بالتاريخ، من خلال إعادة قراءة المأساة وفهم جوهرها الإنساني والاجتماعي[2]. ثم جاء القرار الثاني، القاطع، الذي لا رجعة فيه: الترحيل النهائي. تلك القشة التي قصمت ظهر البعير، ودفعت الناس إلى حافة الانهيار. بعضهم خيّم عليه الصمت، صمت المذهولين والمقهورين، وبعضهم صرخ في وجه المصير المحتوم. وهنا، استطاعت الرواية أن ترسم مشهد الرحيل بلحم حيّ، أن تلتقط تفاصيل الألم، الارتباك، والانكسار، لتمنح القارئ صورة بالغة الواقعية، تحاكي في عمقها مأساة الفلسطينيين في رحيلهم الثاني، حين اقتنعوا بأن المنفى مؤقت، وبأن القرار ليس أكثر من توقف مؤقت قبل العودة... لكنه لم يكن كذلك. كان الوداع، وكان الاغتراب الطويل. وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات التاريخية قد وثّقت صورة موجعة لمشهد الرحيل الأندلسي، صورة تتقطّع لها القلوب لما تحمله من تفاصيل الألم والتشظي، فقد روى الموريسكيون، لا سيما في الأنحاء الشمالية، فصولًا من مأساة جديدة عاشوها لحظة التهجير، حيث فُرّقت الأسر، ومُزّقت الروابط العائلية بلا رحمة،

---

[1]–الرواية، ص120.

[2]– ينظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 338.

فتشتّت الآباء عن أبنائهم، وتبعثر الأزواج والزوجات في مناظر تفطر القلب، وتُجسّد القهر الإنساني بأبشع صوره.[1] وهذا بالضبط ما نجحت (ثلاثية غرناطة) في التقاطه وتجسيده بعمق شعوري، حيث استطاعت أن ترسم ملامح تلك اللحظة المفصلية لا بوصفها حدثًا تاريخيًا فقط، بل بوصفها تجربة إنسانية حيّة نابضة. فقد أظهرت الرواية مواقف الشخصيات من هذا الرحيل القسري بكل تبايناتها وانفعالاتها، فبعضهم رفض القرار بحدّة، وتمسّك بالبقاء مردّدًا بعناد ما يشبه اليقين المستحيل: "لن نرحل، لنقاومهم ولو بالفؤوس، ولو بالعصي والمدى والسكاكين" [2]ورأى آخرون أن في الرحيل، على قسوته، رحمة تُنتزع من بين براثن القهر، خلاصًا من الذل اليومي والإهانات المتواصلة، وكأن المغادرة، رغم مرارتها، أقل وطأة من البقاء تحت حكم لا يرحم، ودين مفروض لا يؤمنون به. رأوا في الرحيل هزيمة كريمة: "يا إخوان، العقل زينة، ليس الرحيل كله شرًا، نترك أرضنا، ولكننا أيضًا نعود إلى أهلنا لنعيش بسلام بينهم، معززين مكرمين، لا تلتقي بمن يسبك قائلًا: عربي كلب! أو مسلم جبان! في الرحيل نهاية لغربتنا"[3]. وهكذا، تراوحت مواقف الشخوص بين من تشبث بجذور الأرض حتى الرمق الأخير، ومن اختار الرحيل صامتًا أو مكسورًا، لكن الجامع بينهم جميعًا كان الإحساس بالفقد، والشعور بالاقتلاع، ذلك الشعور العميق الذي يصنع من الإنسان غريبًا عن تاريخه، منفصلًا عن ذاكرته، ومعلّقًا في فراغ لا يملأه شيء. فمريمة، بقلبٍ أنهكته الخسارات، أبت أن تفارق المكان الذي نشأت فيه وتعلّقت به، ذاك التراب الذي شهد طفولتها وأسرّ صلواتها وهمساتها، فاختارت ألا تبتعد عنه كثيرًا، ولم تغادر إلا لتدفن فيه. ماتت كما عاشت، متشبثة بجذورها، رافضة اقتلاعها، صارخة في صمتها العميق بحتمية البقاء، وكأن روحها كانت ترفض أن تُسلَب من أرضها كما سُلب منها كل شيء. لكن الرحيل كان قدرًا مفروضًا، لا مهرب منه. ومع ذلك، فإن "عليّ"، حفيدها، رفض أن يسير في القافلة، تمامًا كما رفضته (مريمة) من قبله. وقف عند قبرها، يحدّق في التراب الذي احتواها، ثم همس

---

[1]–ينظر: محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص 351.

[2]–الرواية ، ص482.

[3]–الرواية، ص482.

بكلمات تختزل وجع الفقد والولاء، مرددًا: "لا وحشة في قبر مريمة"[1]. وإذا كان (عليّ) قد سمّى الأرض التي اختار البقاء فيها – والهرب إليها في آن – بـ"قبر مريمة"، فذلك لأنه أدرك في أعماقه أن مصيره ليس سوى امتداد لمصير من سبقوه، وأن النهاية التي اختارتها جدته، رفضًا للرحيل واقتلاع الجذور، لن تكون إلا نهايته هو أيضًا. لقد تسرّبت إليه قناعة داخلية بأن لا مفرّ من المصير ذاته، ويعزّز هذا الشعور البناء السردي نفسه، إذ تتعمّد الرواية أن تضع في طريق عليّ عقبات متتالية تمنعه من تحقيق حلم الاستمرار أو ترك أثر يمتد به الزمن، فتنتهي حكايته دون وريث يحمل اسمه أو يحفظ امتداد عائلته، وكأن السرد يخطّ النهاية الرمزية لعائلة أبي جعفر، لا بانطفاء وجودها فقط، بل بانطفاء أملها في البقاء. وفي هذا السياق، يتحوّل عليّ إلى رمز حيّ لما تبقّى من العرب في الأندلس، ذاك البقية القليلة التي رفضت الاندثار لكنها ظلّت وحيدة، مهدّدة في صمت، تتشبث بالتراب الذي أصبح قبورًا أكثر مما أصبح وطنًا[2]. ومن زاوية أعمق، فإن تقلّص النص على المستوى السردي – من التمدّد العائلي في البداية إلى العزلة التامة في النهاية – يُحاكي ما جرى لعرب الأندلس على امتداد الزمن: إبادة جماعية بطيئة، بدأت بإقصاء نصفهم، ثم ثلث من تبقى، حتى ذاب الباقون في مجاهل النسيان[3] وهو المشهد ذاته الذي يتكرر في مأساة الفلسطينيين، حين طُردوا من أرضهم، فبدأوا رحلة التلاشي التدريجي: بعضهم غادر، بعضهم غُيّب، والباقون ظلّوا يقاومون الفراغ. وهكذا، تُسدل الستارة على واحدة من أكثر المآسي إيلامًا في التاريخ الإنساني، مأساة المسلمين في (الأندلس) الذين تجرّعوا مرارة خيارين كلاهما قاسٍ: التنصير القسري أو الترحيل القهري. وفي غمرة هذا الصراع العقائدي العنيف، ضاعت الإنسانية بين أنياب العصبيات الدينية، وتحوّل الإيمان إلى سلاح، والمعتقد إلى أداة قمع، فانطفأت الأرواح، واقتُلعت الجذور. أمام هذا المشهد الكارثي، اتخذت (رضوى عاشور) موقف الشاهد الحيّ والناقد اليقظ، فكانت روايتها لسانًا ناطقًا باسم من سُلبت أصواتهم، ومرآة عاكسة

---

[1]–الرواية ، ص501.

[2]–ينظر: جبر مريم، التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، وزارة الثقافة، عمان، 2005، ط01، ص 20.

[3]– ينظر: حافظ صبري، غرناطة والهم القومي على مرايا التاريخ، مجلة الآداب، ع7–8، ص 42.

لصفحات مطوية من التاريخ. لم تكتفِ بنقل الوقائع، بل غاصت في عمقها، ونبشت في طبقاتها المسكوت عنها، فعبّرت عن القهر الديني، وفضحت الاستبداد الكنسي، وعرّت التحيّز التاريخي الذي طالما صوّر الضحية كجاني، والجلاد كمنقذ.

لقد اختارت (عاشور) أن تقف إلى جانب الهامش لا المتن، مع المهمّشين لا السادة، فجاء خطابها مشحونًا بنبرة رفض صارمة للصراع الديني حين يتحوّل إلى أداة إبادة، وصرخة أدبية في وجه الروايات التاريخية المنقوصة، انتصرت في عملها الروائي لتلك الفئة المنسية، لا بالشعارات، بل بالحبكة، بالشخصيات، بالألم المتراكم في التفاصيل، فكتبت ما عجز المؤرخون عن كتابته، وأحيت ما أراد التاريخ الرسمي دفنه: "فلم تكن الأقلية الموريسكية منسية، بل كانت محتقرة، وحتى في لحظات الانتصار الكبرى احتلت هذه الأقلية موضعًا مخزيًا في الأعمال الأدبية ذات الطابع التاريخي... فلقد نُسيت هذه الأقلية بالكامل[1]وإذا كان الخطاب الروائي التاريخي يُنظر إليه باعتباره خطابًا بديلًا عن الإرشاد المباشر والتلقين الأخلاقي، إذ يسعى إلى تقديم العِبرة من خلال استحضار أحداث التاريخ ومجرياته، إلى جانب مهمته الإخبارية بوصفه حاملًا للمعرفة عبر الحكاية، فإن طبيعته تقتضي قدرًا من الموضوعية، والالتزام بلغة تقريرية منضبطة، توازن بين السرد والتوثيق.[2]

إنَّ الخطابَ، الذي يُبنى ضمن هذا الفضاء الروائي، لا ينبغي له أن يكتفي بموقع الراوي الناقل أو المُبلِّغ، بل عليه أن يُمارس دوره كقوّة كاشفة، تُعيد النظر في ما كان ، وتُسائل المسكوت عنه، وتنتقد آليات القهر، والتحريف، والتواطؤ. فبينما يُقدِّم الخطابُ الروائيُّ التاريخيُّ المادّةَ، ينهض الخطابُ النقديُّ بدوره التحليلي، ليس بوصفه تابعًا أو مُفسِّرًا فحسب، بل بوصفه صوتًا مقاومًا يضع التاريخ في قفص السؤال، ويستنطق شخوصه، كما يُضيء عتماته.

[1]– ينظر:هورتزوبنثت، أنطونيو، برنارد، تاريخ مسلمي الأندلس،الموريسكيون، ص 13.

[2]– ينظر: ماضي شكري، مثل الرواية والتاريخ، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2، ع2، 1999، ص 60.

وكما أنَّ المتن الروائيَّ التاريخيَّ يسعى إلى تحقيق قدرٍ من الموضوعية في استحضار الأحداث وتقديمها، فإنَّ الخطاب النقديَّ لا يكتفي بذلك، بل يتجاوز الحياد باتجاه الإدانة الواعية والانتقاد الموضوعي، انطلاقًا ممّا تكشفه الوقائع من حقائق تاريخية دامغة؛ فالتاريخ، حين يُعاد إنتاجه روائيًا، يصبح مسؤوليةً مضاعفة، والتهاون أو التلاعب به قد يقود إلى منزلقات تُضرّ بمصداقية الكاتب، وتُضعف أثر الخطاب في الوجدان الجمعي.

من هنا، كان خطابُ (رضوى عاشور) في (ثلاثية غرناطة) مُوجَّهًا بدقة نحو لُبّ الحدث التاريخي، مُنصبًّا على إبراز قسوته، دون تزيين أو مواربة. لقد اختارت أن تقترب من قلب المأساة، وأن تكتب من داخل بؤرة الألم، لا من على هامش التاريخ، فبنى خطابُها وعيَه السرديّ على مواجهة الواقع كما هو، لا كما يُراد له أن يُروى. ولذلك: "اضطلع التاريخ في الرواية بدور إقناعي حاسم، ليس لأنه حاضر كمادة فقط، بل لأنه مُعاد تشكيله بوصفه شاهدًا على الجريمة، وعنصرًا فاعلًا في بناء الوعي، حيث يصبح السرد أداةً لكشف الذاكرة لا لتجميلها[1] "نسجت (رضوى عاشور) من عالمها الروائي، بما ضمَّه من شخصيات نابضة، وأحداث مشحونة، وأمكنة تنبض بالحياة، نسيجًا سرديًا شكّل قناةً فاعلة لإيصال خطابها الإنساني والفكري، الذي يقوم على ضرورة التعايش الديني والتسامح العقائدي. وقد نجحت في تحقيق ذلك من خلال أسلوبها الفني، الذي وازن بدقة بين متعة الحكي وعمق الحقيقة، فجاء التاريخ في روايتها نابضًا بالحياة، لا جافًّا ولا تقريريًّا، بعد أن كسَت وقائعه ثوبًا أدبيًا رشيقًا، يمزج بين البعد الجمالي والصدق التاريخي.

ورغم اتساع المرحلة الزمنية التي تُغطيها (ثلاثية غرناطة) وتشعّب أحداثها، استطاعت عاشور أن تمسك بخيوط السرد حتى نهايته، محافظةً على تماسك البناء ووضوح الرؤية، فجاء خطابها الروائي متكاملًا مع رسالتها النقدية، متجذرًا في نسيج الرواية لا مفروضًا عليها. وقد اتضح هذا الوعي السردي العميق في كشفها لجوهر التعصّب الديني الذي

[1]– ينظر: القاضي، محمد، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيًا، فصول، م16، ع4، 1998، ص47.

مارسته الكنيسة، ذلك التعصّب الذي اتّسم بالانغلاق والتطرّف، وأدّى إلى تمزيق النسيج الإنساني والحضاري للمجتمع الأندلسي.

لذا يمكن القول، في الختام، إنَّ الرواية لم تكتفِ بسرد الماضي، بل وَعت أبعاده، وواجهته بخطابٍ أدبيٍّ يحمل في طيّاته موقفًا نقديًّا حادًّا من كلّ سلطة تُقصي الآخر باسم الدين.

ثالثا: البطل الإشكالي والصراع بين الوعي القائم والوعي المزيف:

لقد تحدّثنا في الفصل الأول عن طبيعة "الوعي القائم"، باعتباره ذلك الوعي الذي يسعى أصحابه إلى إعادة بناء وتشكيل رؤية العالم، انطلاقًا من طموحاتهم وآمالهم، عبر تحقيق رؤية قائمة على حقائق عينية، سواء كانت سلبية أو إيجابية. أمّا "الوعي المزيف" أو الواهم، فهو ما يدركه البطل الإشكالي على أنه حقيقة، لكنه في جوهره ليس كذلك، إذ إنّ ضبابية الرؤية لديه تجعل من أحلامه غير واقعية وصعبة التحقق. وإذا ما اكتشف الحقيقة، فإنه قد لا يتقبلها، بل يصاب بصدمة نفسية وفكرية.

وقد قمنا بدراسة البطل الإشكالي المتعدد تعدد الشخصيات في الفصل الثاني من خلال علاقته بالبنيات الدالة خاصة بنية المكان، كما ربطنا ذلك التعداد بالرؤية الأيديولوجية للقهر وبالرؤية التاريخية التي انقسمت بين هؤلاء الأبطال الإشكاليين الذين لم يتمكنوا من تحقيق أي انتصار أو أمل نظرا لعدم إمكانية حضور الوعي الممكن بسبب انغلاق صفحة التاريخ الأندلسي على نفسها.

وهنا نحن لا ننوي تكرار الحديث عن البطل الإشكالي بالطريق نفسها، بل نقاربه من منظور الوعي القائم والوعي الزائف الذي ألمحنا إليه آنفا دونما توسع.

ولا يعد هذا تكرارا في عرفنا أو تقسيما لعنصر البطل الإشكالي على فصلين بوصفه آلية مهمة في منهج البنيوية التكوينية، بل هو فصل مقصود نظرا لكون التاريخ بنية رؤيوية تشكلت الشخصيات فيها بفعل الظاهر والمخفي بين التوثيق والتخييل، أما الرؤية الدينية فهي

الأخطر والأعمق لأنها تكشف عن وعي لا يتعلق بالذات الإنسانية فحسب، وإن كانت هذه الذات شخصية سردية، بقدر ما يتعلق بالوعي الكوني القائم على جوهر الإيمان واليقين بالله، وهي الرؤية التي تتمفصل فيها إشكالات الأبطال في هذه الرواية بين وعيين لم يكتملا تماما أو ربما غلب أحدهما على الآخر – كما أرادت له (رضوى عاشور) ذلك– بكل تأكيد.

في (ثلاثية غرناطة) أشرنا إلى أن البطولة لم تكن مطلقة لشخصية واحدة، بل جاءت جماعية، تتوزع بين (أبي جعفر الورّاق، ومريمة، وحسن، وعلي) وغيرهم، لكن من الواضح أنّ بعض الشخصيات طغى دورها على مسار تطور الأحداث وتغييرها في البناء السردي. وتبرز من بين هذه الشخصيات: (سليمة، مريمة، علي، حسن، وسعد).

وقد عاشت هذه الشخصيات كلها انقسامًا وتأزمًا نفسيًا بين هويتهم العربية الأصلية، والهوية المسيحية المكتسبة المفروضة عليهم. ولا يمكن أن نصف هذه الشخصيات بأنها مثالية متمسكة بقيمها حتى النهاية، كما لا يمكن اعتبارها براغماتية بالكامل تنساق وراء الواقع الجديد. فالبطل الإشكالي لا ينطلق في مواقفه من ضرورات المجتمع، بل من رؤيته الذاتية، ويعبّر عن فلسفته وقناعاته، بغض النظر عن موقف المجتمع من ذلك؛ أما الإشكال الأعظم هنا فهو تعلق وعي الأبطال بمكون قوي وعظيم هو الدين، والدين هنا يعني الله، اليقين، التوحيد، الإيمان المطلق، لذلك فموقف البطل الشخصي ليس مسألة متعلقة برأي المجتمع بل هي مسألة متعلقة بالإيمان بالله؛ وذلك مكمن الخطر.

يرى (لوسيان غولدمان) في كتابه (مقدمات في سوسيولوجيا الرواية) أنّ البطل الإشكالي هو إما شيطان أو محبوب، بينما يصفه الناقد (محمد عزام) بأنه بطل "نظري" لا "عملي"، يعيش في غربة نفسية، يجد نفسه أقرب إلى القيم الإنسانية الشاملة منه إلى قيم مجتمعه المحلي، فيصبح في غير زمانه ومكانه، ويراه المجتمع شاذًّا بفلسفته وأفكاره، فتصدر بحقه أحكام قاسية. وتبدأ أولى مظاهر معارضة هذا البطل للوطن والأرض التي وُلد فيها،

لتنتهي إلى فلسفته الوجودية، كما لو أنه يقول: لماذا خُلقت هنا؟ وما ذنب بلد مصاب بلعنة ما؟

1. أبطال الوعي القائم:

وهذا ما نلمسه في شخصيات (ثلاثية غرناطة)، التي تعيش بين واقع قائم وواقع مزيف، بين حلم مستحيل ووعي متأزم. ولذا نتساءل: كيف ظهر البطل الإشكالي في الرواية؟ وكيف تدرج وعيه الإيديولوجي دينيا بشكل خاص؟

أ. سليمة:

تُعد شخصية (سليمة) إحدى الشخصيات المحورية في (ثلاثية غرناطة)، إذ إنها صنعت نفسها بنفسها كما أعادت تشكيل السرد من حولها. كانت جميلة، ذات عينين زرقاوين تشبهان عيني جدها (جعفر الوراق)، ممشوقة القَدّ، تنشر الشفاء حيثما حلّت، محبّة للعلم، مولعة بالقراءة، بارعة في طب الأعشاب. وبفضل علمها، أصبحت تُعرف بالحكيمة التي تعالج الناس. وكان ارتباطها بالكتب وثيقًا، إلى درجة أنها لم تتحمّل رؤيتها تحترق، فسارعت إلى حفظها بأي وسيلة، حتى لو كلّفها ذلك حياتها:

"وصلتا إلى عين الدمع... ثم تعاونت مع سليمة في صف الكتب بعناية داخل الصندوق، وعندما انتهتا أنزلت مريمة غطاءه وأقفلته بالمفتاح"[1]

خالفت (سليمة) قريناتها في منهج حب الحياة، فاختارت العلم وسخّرت نفسها لطلبه. رفضت واقعًا مفروضًا يطمس هويتها الإسلامية، وبنت واقعًا بديلًا حققت فيه أحلامها: التعلم في زاوية أخرى من العالم. كانت مجتهدة في طلب المعرفة، لكنها تجهل شؤون البيت، إذ لم يشغلها شيء سوى الكتب، كما تُعبّر الجدة عن ذلك:

[1]–الرواية، ص201–202.

"قلقت على حفيدتها التي لا تعرف كيف تقلي بيضة"[1]

هذا التوتر بين العلم والحياة اليومية جعلها ترفض الذهاب إلى "الكنيسة"، فتقول:

"ذهبوا إلى الكنيسة جميعًا باستثناء سليمة التي كانت قد حسمت الأمر قبل سنوات، حين أعلنت بشكل قاطع ونهائي أنها لن تذهب إلا لو قيدوها بالحبال وجروها كالدواب"[2].

كانت (سليمة)، إذا قررت أمرًا، تنفذه بلا تردد. حاولت أن تصنع لنفسها عالمًا رحبًا، تبحر فيه كما تشاء، عالمًا تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة عبر الكتب. كانت تسافر إليه خلسة في الليل، حين ينام الجميع:

"فتُسرج القنديل ونقرأ، فيتّسع السجن رويدًا رويدًا، تتبدد قضبانه في ضوء شمس تسطع من الكتاب... تقيم أو ترحل، وفي الحالتين تغمرك شمس ألف كتاب، هي درسك ومعلمك"[3]

رفضت (سليمة) منطق ازدواجية المعايير الدينية ولبس ثوب النفاق، فاختارت الرحيل نحو عالمها الداخلي. ووسط خشيتها على تراثها الثقافي من الضياع، وبعد صدور مرسوم تفتيش الكتب العربية، خافت أن يستسلم أخوها (حسن)، فأعادت الكتب سرًّا من بيت عين الدمع إلى بيت (البيازين) دون علمه، لأنها كانت على يقين بأن (حسن)، في لحظة ضعف، قد يسلمها للقشتاليين.

وقد قادتها هذه القناعة إلى مصيرها: بعد وشاية كيدية، سيقت إلى ديوان التحقيق، واتُّهمت بالشعوذة ومصاحبة الشيطان، فصدر الحكم بحرقها حيّة. لكنها لم تَخف، بل مشت إلى مصيرها مطمئنة، مؤمنة بأن من حمل مضمون الكتب وسربها، لا يُباد بالإحراق، بل يخلّد في القلوب والعقول:

---

[1]–الرواية، ص31.

[2]–الرواية، ص 245.

[3]–الرواية، ص 151.

"أين يذهب المكتوب فيها؟ والإنسان، أليس الإنسان كالورقة مكتوبًا؟ أليس سلسلة من الكلمات، كل منها دال على مدلول؟..." [1]

لكن هيئة ديوان التحقيق أرادت رجوع (سليمة) من عالمها المزيف – حسب رأيهم – إلى العالم الواقعي عن طريق رحلة تعذيب أو تطهير لنفسها الشريرة، كما يقولون، لكن (سليمة) أبت بشدة التخلي عن عالمها، بل واصلت الاعتقاد به والولاء لجدها (أبي جعفر الوراق):

"أنشأني رجل جليل يصنع الكتب، واحترق قلبه يوم شاهد حرق الكتب، فمضى في صمت نبيل، وأنا يا جدي صرخت ساعة التعذيب، صحيح، واختل مني العقل والبدن، لحظات يا جدي، لحظات، ولكني لم أقل شيئًا تخجل منه."[2]

هكذا شكّل وعي (سليمة) الديني عالمًا بطوليًا يصارع عالمًا جبانًا يشكل الإنسانية في أبسط تعابيرها، من أجل فرض واقع غير مقبول في المنطق البشري. أحرقوا العلماء، أثبتوا أن العلم هو الحقيقة، ولابد لها من أن تثبت وجودها يومًا ما.

ب. مريمة:

لم تكن (مريمة) أحسن حالًا من (سليمة)، لقد كانت شريكتها في التفكير والتنفيذ، خاصة عندما قررت الحفاظ على الكتب:

"كانت العلاقة بين سليمة ومريمة سلسة، تتعمق يومًا بعد يوم، يعززها أن سليمة، التي كانت تكبر زوجة أخيها بثلاث سنوات، تقوم بدور الأخت الكبرى، وكانت مريمة عذبة لطيفة تتقبل ذلك، ولا ترى فيه غضاضة، وكانت تشعر باحترام، بل هيبة، أمام قدرة سليمة على أن تفتح

[1]–الرواية، ص 240.

[2]–الرواية، ص 243.

كتابًا وتحدق فيه وتفك طلاسمه، وتتفضل عليها بالحديث عما فيه. وزاد شعور مريمة بالمحبة لسليمة، اقترحت عليها يومًا أن تعلمها القراءة والكتابة."[1]

والأصل في اسم (مريمة) أنها خادمة الرب، ومن خدم الله خدم عباده. فقد كانت (مريمة) خدومة، فعالة للخير. كانت عنوانًا للجزء الثاني من (ثلاثية غرناطة)، عكست دور المرأة الأندلسية المتمسكة بأرضها وعرضها ودينها، تحاول التعريف بنفسها في شموخ وعزة، ولا تأبه بما يقوله الآخرون عنها، لدرجة أنها أثارت غيرة المحيطين بها.

تقول عن نفسها في الرواية: "أنا مريمة ابنة أبي إبراهيم، منشد سيرة نبيك ومصطفاك وصحابته الأكرمين، وُلدت يوم كان القشتاليون على أبواب غرناطة، يحكمون الطوق عليها، والناس جوعى، والزاد شحيح، ولكن أبي كان رجلًا صالحًا، لم يقل: هذه الوليدة تحمل لي نحسًا، ضمني وأنشأني في ظله الضافي. ولما دخلت دار أبي جعفر فرض القشتاليون على العباد تغيير دينهم، فلم تقل أم جعفر: دخلت علينا العروس والمصائب في أذيالها. حملت وهنًا على وهن كباقي النساء، وربيت الصغار وكبرتهم. ما سرقت يومًا. ما خنت أمانة. ما كذبت."[2]

لقد بنت لنفسها وعيًا أكثر نضجًا، تمارس كل شيء: خدمة البيت، البستان، بائعة بالسوق، دارسة علم بالليل، لم تترك وسيلة للنشاط والحيوية إلا وعرفتها، وهذا ما جعل منها شخصية قوية، استمر ذكرها في الرواية والتاريخ. ولك أن تدرك دلالة معنى مريمة: أم مريم بنت عمران، المجدلية، البتول، سيرين... إلخ. وهي كلها معان ارتبطت بالوعي الديني لمختلف الديانات السماوية، ولأنها أصيلة مجتمع له قيمه وعاداته، فلن تنسى مظهرها الخارجي الذي يعكس شخصيتها ونُبل أصلها وحسبها:

---

[1]– الرواية، ص 109.

[2]– الرواية، ص 341.

"صارت نشيطة، رائقة البال، لا تضيق بمطالب حسن. يسمع الجيران ضحكاتها في المساء، وهي تكركر كالماء العذب المندفع من الجبل بعد ذوبان الثلج. اشترت لنفسها ثلاثة أثواب جديدة، صارت تتحمم كل يوم، وتكحل عينيها، وتدهن شعرها بزيت اللوز، والمستطيل الذي كانت قد اقتطعته من الباحة وزرعته زهورًا أهملتها فماتت، عادت إليه ترعاه كل يوم. بذرته، وسقته، وتعهدته."[1]

حاولت (مريمة) صنع عالم جديد، يشفي مشاكل مجتمعها وخاصة المجتمع النسوي، خشية أن تخرجن عن عاداتهن ودينهن، مما يفرضه عليهن المجتمع المسيحي القشتالي، وخاصة ما تفرضه الكتيبة وقساوستها من عذابات قاهرة ومجحفة في حقهن:

"اشتهرت مرية بين الجيران ونساء الحي بمفاجآتها المدهشة، يسعفها عقلها بحسن التصرف السريع، الذي يحول مرارة حكم القوي على الضعيف إلى ضحكات عفية، ساعة تنقلب الآية، فيصبح القوي ضعيفًا والضعيف قادرًا ومزهوًا. كانت نساء الحي يتداولن ما قالته مرية وما فعلته مريمة بلا ملل ولا كلل، ولم لا؟ وكل حكاية منها تملأهن بهجة وحبورًا وتفيء الساعات الموحشة بالفكاهة والضحك."[2]

حاولت مريمة، بشخصيتها القوية والطموحة والذكية، أن تندمج ومن معها في المجتمع القشتالي عن طريق ممارسة التقية أحيانًا، وعن طريق توضيح وتفسير الأمور من عادات وتقاليد المسلمين للقشتاليين، لا شيء سوى الحفاظ على حالهم ومكانتهم، والاندماج مع هذا الآخر الغريب منهم بشيء من الذكاء في التعامل:

"كان أهل الحي يحبونها لأنها مريمة، ولأنها كانت تمنحهم بأفعالها تلك لحظات من الابتهاج العفي. وكان منهم من يدينون لها بمساعدتهم ومساعدة أولادهم في الخروج من مأزق، يعلم الله وحده كيف كانوا يخرجون منه دونها. ولم يكن ذلك الشعور بالامتنان محصورًا في

---

[1]– الرواية، ص 252.

[2]–الرواية، ص 153.

المعارف والجيران، بل يتعداه إلى غيرهم ممن لا تعرفهم. مريمة تولد الواقعة، العرفان، وزيارة تعارف، تنزرع المودة فيها وتنمو."[1]

لكن لقوة ما كبيرة تسكن (مريمة) وتدفعها، لحظة الحسم، إلى الوقوف في وجه من يهدد أمنها وأمن مجتمعها، ومهما كلفها ذلك. وهذا من مصدر فطرتها العربية المكافحة للظلم والفساد. ففي إحدى المرات، جاءتها جارة تشتكي وتطلب نصيحتها بعد أن اكتشف المعلم بالمدرسة الإرسالية أن ابنها مختون. وعملية الختان فَرق للفقراء عند القشتاليين، فما كان من (مريمة) إلا أن تختلق حيلة تقنع بها المعلم بسبب الختان حتى يفلت الطفل من العقاب. فأقنعت المعلم بأن أطفال المسلمين يولدون هكذا مختونين، وهذا ما يجعلهم يختلفون عن المجتمع القشتالي، بل لقد كانوا في فترة ما يختانون حتى البنات!

"ألم أقل لك ولم تصدقني؟! لم تجد ولدًا واحدًا يختلف عن الآخرين، أليس كذلك؟! عليك أن تصدقني الآن يا سيدي المعلم. كما أن بشرتكم تميل إلى البياض وبشرتنا تميل إلى السمرة، يولد أطفالكم الذكور بتلك الزيادة، أما أولادنا فلا يولدون بها... للأسف"[2]

تتمكن (مريمة) من مواجهة هذا الموقف أو ذاك بسرعة بديهة وذكاء، فيتناقل الجيران ما فعلته، ويضحكن ضحكًا لا يخلو أحيانًا من توتر مصدره السؤال: ماذا لو أن التوفيق لم يكن قد حالف مريمه؟ تسري قشعريرة في القلب الذي يواصل، رغم ذلك، الضحك."[3]

كما تصدت لزوجها (حسن) عندما ناصرت المجاهدين، بعد أن رأت منه خوفًا وخذلانًا في استقبال (سعد) العائد من الجبال في بيته:

"حدقت فيه مريمة لحظات دون أن تقول شيئًا، ثم قامت بهدوء، وأحضرت المصحف، ووضعته تحت عيني حسن، ووضعت يدها عليه، وقالت: اسمع جيدًا يا حسن، وانظر جيدًا،

---

[1]– الرواية، ص 155.

[2] –الرواية، ص154

[3]– الرواية، ص 154–155.

ها هو كتاب الله، وها أنا أقسم عليه. أقسم بالله تعالى أنك، يا حسن، لو تحدثت في هذا الموضوع مع سعد أو صرحت أو ألمحت، فسأترك أنا البيت قبله، ولن أدخله أبدًا ما حييت."[1]

وفي كثير من المواقف، كانت (مريمة) تختلق الأعذار التي لا يمكن تكذيبها، فأحسنت إدارة الأمور لصالحها، وأنقذت الكثير من الوقوع في شر الأعداء. ولكن مع مرّ السنوات، بدأت قوتها تضعف، ومن حولها المتجدد فيهم مصدر قوة، فأيقنت أنها سترحل وحيدة، ولكن لم تترك مجتمعها، ومن يحمي قيمهم ودينهم وعاداتهم:

"لم تعد مريمة تنتظر إلا الموت. تقضي ساعات النهار جالسة في الرواق، ساهمة في اللاشيء، وبعد العصر تتحامل على نفسها وتقوم لتعد لقمة تقيم بها أود الصبي الذي يشقى في عمله طوال اليوم، ولا يعود إلا قرب المساء. بدا لها أنها زاهدة في كل شيء، وأن قلبها قد أغلق بابه في وجه الفرح."[2]

كان (علي) حفيد (مريمة) يلازمها في رحيلهم، كان يقص عليها أخبار المجاهدين، كما كان يحييها بالنصر المؤثر القائم من المشرق والمغرب العربي. أما هي، فكانت تستشعر كذبه عليها، لقد فهمت أنه يحاول تصبيرها بكلمات قد تذهب عنها اليأس، وتبقيها في واقع أرادته حيًّا، وهو الرجوع إلى (الأندلس)، إلى سابق عصرها الذهبي. لكنها كانت تردد:

"لن أترك البيازين!... ولكني لا أريد الرحيل." قالتها وبكت[3]توفيت مريمة محمولة على ظهر حفيدها علي أثناء رحيله، فقدها في الصحراء، وأصبح بعدها تائهًا بين الرجوع إلى غرناطة أم مواصلة الرحيل نحو بلاد المغرب. ظل يردد طيلة مسيره: "لا وحشة في قبر مريمة".

---

[1]– الرواية، ص223.

[2]–الرواية، ص323 .

[3]– الرواية، ص342-344.

وقد أوضحت الكاتبة (رضوى عاشور) حقيقة شخصية مريمة القوية، التي صنعت عالمها وعاشت مقتنعة به إلى آخر لحظات رحيلها عن الدنيا:

"يبدو موقف موت مريمة في (ثلاثية غرناطة) أسطوريًا، ومؤثرًا وقويًا، يبدو أن حضورها كان قويًا لدرجة أن موتها لم يذهب بها، فوجدت أن الرواية تعود لها مرة ومرة، وحتى السطر الأخير من الرواية: "لا وحشة في قبر مريمة[1] " وهذا التوضيح مهم وظاهر ويدل على أن الكاتبة لم تنسق إلى الانحياز إلى رؤية دينية واحدة مع معالجتها للدين المسيحي وأهله في موقف (ميغيل) المتأرجح الذي بدا غريبا عن السياق، كما أنها حافظت على التشبث بالدين الإسلامي على الرغم من السقطات الكثيرة التي بثتها من خلال تعامل الشخصيات المقهورة مع الإيمان واليقين بالسقوط في مغبة الارتداد الظاهري بسبب الحزن أو الارتداد المقصود بسبب الخوف تسويغا للهروب من العذاب والأسى الذي كان شديدا غير محتمل.

لقد صنعت مريمة، بوعيها الديني الخاص، وعيًا بشريًا جديدًا، قائمًا على تحديد مكانات المجتمع، والظرف الجديد الذي طرأ عليه، ثم وضع برنامج يتأقلم على ضوئه ومعطيات المجتمع الجديد. وهذا ما جعل الثقافة العربية الإسلامية كامنة في قلوب الأندلسيين إلى اليوم، وحتى من تنصّر منهم بعد عقود من الزمن، أيقن أنه أسلم، وعاد إلى دين الإسلام. وهذا ما يشكّل ما يُسمى اليوم بمسلمي إسبانيا الجدد.

[1]– حوار مع الدكتورة رضوى عاشور نشرته جريدة الشرق الأوسط، يوم السبت 29 محرم 1425هـ، 20مارس، 2004، ع 9244

.

ت. سعد:

يبدو ملامح (سعد) أكبر من سنّه، لقد غزا الشيب رأسه، وذبلت عضلاته وناله من التعب، وكأنه مرآة تحكي مآسي (الأندلس):

"طالت غيبته تسعة وثلاثين شهرًا، بدت كعشر سنين... هل لأنها افتقدته؟ أم لذلك الشيب المتكاثف على فوديه، وخطوط استجدت على الجبين، ونحت العينين في بشرة لوّحتها رياح ثلجية أو قيظ شمس حارقة؟"[1]

لقد دفعه وعيه بالمكان إلى حمل السلاح، والاختفاء في الجبال، كرمز من رموز المقاومة، كان شجاعًا، يغامر بحياته من أجل الدفاع عن عقيدته، ورغم اعتقاله من قبل ديوان التحقيق، لم يضعف أو يتراجع، بل ازداد تمسكًا بعقيدته"قيل إنه اعتقل، وصدرت بحقه أحكام بالسجن والتنكيل من قبل ديوان التحقيق، لكنه صمد، وتحمل التعذيب، ولم يخن مبادئه.

كان سعد بطلاً إيجابيًا، يُمثل صوت المقاومة في الرواية، لم يستسلم للسلطة القشتالية، بل قاومها بكل ما يملك، لم يكن يومًا مترددًا في اتخاذ قراراته، وكان صريحًا في قوله وفِعله، حتى في حواراته مع حسن وام حسن:

-سعد ينوي الرحيل

- أعرف

- ماذا فعلت

- لم أفعل شيئا

- لماذا يرحل اذن؟

[1]- الرواية، ص165.

– أتركيه يا جدتي، فقد قرر ذلك ولن يرجع عن قراره."[1]

يمثل (سعد) الوعي القائم، ويمثل بطلًا من أبطال الرواية الواقعيين، الذين يعيشون التحدي، ويتعاملون مع الصراع المفروض بوعي وذكاء، دون تهور، لكنه لم يكن يبحث عن مجد شخصي، بل كان همه الوحيد هو الحفاظ على كرامة الإنسان، وحرية المعتقد، والدفاع عن الوجود العربي الإسلامي في (الأندلس).

كان (سعد) أيضًا صوت الضمير في النص، يواجه الخيانة بالصبر، والخذلان بالصمود، ومع ذلك، لم يكن معصومًا من الألم، فكان يشعر بالحزن حين يرى من يحبهم يبتعدون عنه بسبب خوفهم، كما حصل مع (حسن) و(مريمة.)

في أحد الحوارات، قال له (حسن):

. "لكنهم يراقبونك يا سعد، وجودك هنا يهددنا ".فيجيبه سعد :. "هل تريدني أن أهرب من ظلي؟ من دمي؟ من عقيدتي؟"!

كان (سعد) ممن يُجيد قراءة الواقع، وتحليله بعين المجاهد والمفكر، ويمثل التيار الثوري في الرواية، مقابل التيار الخانع الذي مثّله (حسن.)

لقد رسمت الكاتبة (رضوى عاشور) شخصية سعد كرمز للمثقف المقاوم، الذي لم يتخل عن مسؤولياته تجاه مجتمعه، حتى لو كلفه ذلك حريته أو حياته.

عاش سعد مرارةً نفسية بسبب (سليمة)، رغم حبّه لها؛ فقد شعر بأن تلك الكتب التي تعشقها وتغوص في عوالمها لساعات، سلبته إياها. لو كان الأمر بيده، لأحرق كل كتاب في بيته، ليتخلص من هذا "الشريك الثقيل" الذي يأخذ منه زوجته، ويحول بينه وبين الوصال بها كما

[1] – الرواية، ص139.

يشتهي. وهذا ما جعله يفر إلى الجبال عساه يجد في الجهاد متنفسًا يفرغ فيه طاقته الزائدة، أو ينسى حبه القديم، ويرضى بحب آخر هو حب الله، والوطن، والجهاد.

"كان قد مضى عليه ثلاثة أعوام وهو يعيش بين شباب المجاهدين في قرية جبلية مستورة عن العيون الغريبة. كان يقطع الطرقات الوعرة التي يجهلها القشتاليون، حاملاً مع رفاقه المؤن والرسائل إلى فدائيي البحر الذين يهاجمون الشواطئ ويوجعون جند قشتالة وحكومتها بغاراتهم..."[1]

لقد غيّر الجهاد وعي (سعد)، فصار أكثر رقة وإنسانية، وغفر ل(مريمة) التي أصبحت هي الأخرى أكثر حنانًا وشوقًا إليه، وكأنّ بعدهما المؤلم كان حكمة إلهية ترمم أوامر المحبة، وتعيد الأمور إلى مجراها الطبيعي.

"طال غيابك يا سعد" "...أقبل عليها، فالتقيا لقاءً صاخبًا، محمولاً على شوق الجسد وحرمان الروح. تطلب الوصل وتلحّ فيه."[2]

لكن هذه السعادة لم تدم طويلاً، إذ وُلدت له ابنته (عائشة) بعد التحاقه بالجهاد، ثم جاءت الكارثة: اعتُقلت (سليمة) واقتيدت إلى ديوان التحقيق. لقد كانت الكتب، التي تعشقها (سليمة)، بمثابة نذير شؤم عليه، فهي من دمّرت بيته وشتّتت عائلته. تمنّى لو لم تكن بينهما، ولو أُحرقت مع (سليمة)، إذ صار يرى فيها لعنةً حلّت عليه. كان يتمنى لو لم يرجع إلى (غرناطة)، ولم يسمع كل تلك الأخبار المشؤومة.

"كان (سعد) يعرف أن معاودته العمل مع زملائه المجاهدين قد أصبحت من المستحيلات، فأي نفع أو فائدة تُرجى من رجل يتحرك ببطء ووجل، مستندًا إلى عكازتين؟"[3]

---

[1]–الرواية، ص164–165.

[2]–الرواية، ص165.

[3]–الرواية، ص219.

ولو تُرك (لسعد) أن يختار، لما اختار العودة إلى (غرناطة) مباشرة بعد خروجه من السجن. وحين دقّ باب البيت، وفتحته له (أم حسن)، سأل عن (سليمة) بوجل، لكنه فوجئ بأن رجال ديوان التحقيق قد أخذوها قبل أيام.

"ملأ الروع قلبه، فانعقد لسانه وتجمدت أطرافه."[1]

بدأ وعي (سعد) يتشوش، وعجز عن إدراك ما يجري حوله. صار منطويًا على نفسه، لا يطيق معاشرة الآخرين، ولا يعير اهتمامًا لما حوله. انقطع عن العالم، ولم يبقَ له إلا الذكرى، والدموع التي تجري بغير استدعاء حين يتذكر وجه (سليمة)، وهي تُقتاد أو تُحرق كما أُحرقت الكتب.

لقد كانت الكتب – التي حلمت سليمة بحمايتها – وبالًا على حياتهما. صار سعد يعيش على الذكرى، لا يتوقع شيئًا، ويكاد يستسلم لفكرة أن مصير سليمة سيكون كمصير الجدة رُميّة. يحاول أن ينسى الأمر من خلال التأمل في وجه ابنته "عائشة"، التي باتت تمثل له رمزية الأندلس الضائعة، والوعي الضمني المدرك لحقيقة الوطن والانتماء.

"في السماء يا عائشة شجرة كبيرة تحمل أوراقًا خضراء بعدد كل أهل الأرض... وفي ليلة القدر من كل سنة تُزهِر الشجرة زهرة غريبة عجيبة، وفي تلك السنة التي حدثت فيها الحكاية، أزهرت الشجرة." [2]

لقد اختار (سعد) أن يعيش بوعي واحد، صريح ومضمر، هو وعي النضال، والبقاء على المبادئ، سواء بقي في (غرناطة) أو غادرها إلى أن توفّاه الله. صار بذلك رجلاً صلبًا، صامتًا، حسن الاختيار والتصرف، لا يتهاون في ما يمس كرامته وكرامة أحبّته. ولعلّ دمعة

[1]–الرواية ، ص220.

[2]–الرواية، ص245.

سليمة، التي لمحتها عيناه يوم عودته، كانت أبلغ تعبير عن عمق حبها له، وهو الحب الذي لم يدركه إلا بعد أن خسرها:

"تطلعت سليمة إليه، فخال أنه رأى التماعة في عينيها، أو ربما اختلاجة في وجهها... استدار إليها، فرأى دمعة على خدها، فهرول خارجًا حتى لا يراه أهل الدار وهو ينتحب."[1]

2. أبطال الوعي المضمر (الزائف):

مهما كان هناك أبطال شجعان دافعوا عن فلسفتهم وقناعتهم، بوعيٍ يُفرض على واقعهم المعيشي، أكان يغلب على هذا الواقع سلبيًا أو إيجابيًا، كذلك، هناك أبطال (ثلاثية غرناطة)، كان وعيهم سلبيًّا يغلب عليه الخوف والخنوع في مواجهة الآخر، وذلك نتيجة اضطرابات نفسية وعقدية، ترسخت في عقولهم بأنهم لا يستطيعون تغيير الواقع مهما فعلوا، والأكثر من ذلك إجراء سلسلة المقارنات وإصدار الأحكام في أذهانهم دون مشورة أهل الحكمة، يجعلهم يصدرون أحكامًا بضعف وموت وجودهم، قبل أن يغلبهم الآخر من الوجود. فقد صوّرت نفسُ (عليٍّ) له أن الحل الأنسب للبقاء على قيد الحياة هو الرحيل مع الراحلين من (غرناطة)، وقد اتخذ هذا القرار لمفرده دون تفكير عميق أو مشورة لأهل العقد والحل. فكيف بدا الوعي الزائف بفعل الارتداد والجبن والاستسلام للهزيمة؟

أ. علي:

هو (علي) حفيد الجد (جعفر الوراق)، وابن (حسن) و(عائشة)، تكفلت برعايته جدته (مريمة) بعد رحيل أمه، وهو في سن مبكرة، غرست فيه القيم والمثل العليا، إلا الشجاعة والإقدام، فلم يأخذهما من جدته، إلا في شكل تصرفاته، وجاء منهما بصلابة وقوة في التفكير، والتي يندم عليها سريعًا بعد ذلك. عند دخوله المدرسة الإرسالية سُمّي (نيجرو)،

[1]–الرواية، ص163–164 .

وتقبل هذا الاسم بشكل عادي. عندما اتخذ قرار الرحيل، سأل نفسه سؤال اللا معنى له عند من لا يشعر بانتمائه إلى (غرناطة)، وهو بطل الجزء الثالث من الثلاثية "الرحيل:"

"لماذا يرحل إذن؟ قد يكون الموت في الرحيل، وليس في البقاء."[1]

كأن روحه تشعر بالضياع بين البقاء بغرناطة والرحيل عنها. إنه يمثل الجيل الثالث من (الأندلس)، وبضعفه هذا يستحيل إرجاعها يومًا ما. عاش (علي) صراعًا مع ذاته ناتجًا عن التعدد في الرؤى والحلول الممكنة من خلال احتدام وعيه الذاتي مع وعي الآخرين، وما يخطر على بالهم من أفكار متزاحمة قد تخلق عنه وجهات نظر وإيديولوجيات غريبة.

وعيه الزائف خلق صراعًا داخليًا مقيتا، فهو مطالب بمواجهة موقف لا يُحسد عليه، وهو الحفاظ على إرث آبائه وأجداده:

" هذه الكتب كانت في الأصل لجدي أبي جعفر الوراق، أخفاها عندما كان القشتاليون يجمعون الكتب لحرقها، وظلت هنا في عين الدمع، إلى أن صدر مرسوم جديد يقضي بتسليم الأهالي كل ما في حوزتهم من الكتب، فقامت جدتك مريمة، وجدتك سليمة رحمها الله، بنقلها وإخفائها... ألا تعرف صندوق جدتك مرية؟

. أعرفه طبعًا.

. أخفيتا الكتب فيه وتكتمتا على الأمر، فلم يعرف به سواهما. حتى أنا لم أعرف، رغم أن الصندوق كان موضوعًا في الغرفة التي أنام فيها. وظلت الكتب في البيازين سنوات طويلة، ولما هدأت الأمور وعرفت مصادفة بوجودها في الصندوق، عاودنا نقلها إلى هنا. هذه الكتب ثروة يا ولدي.

[1]–الرواية، ص501.

أومأ علي برأسه وقال:

هل يمكن أن أذهب لمعاونة جدي نعيم؟

سمح له حسن بالقيام. ولم تفلح حكاية الكتب في تبديد خيبة أمل علي، ولا في التخفيف من غيظه لقطع متعته في جمع الثمار عن الشجر."[1]

لكن (علي) يكبر ويقع في حب جارته (وردة)، وعند قرار الرحيل، لا يعرف ما الذي يفعله. لم يستطع التعبير عن مشاعره، كما لم يجد حلًا لوضعه: أيبقى ليتزوج وردة؟ أم يأخذها زوجة معه؟ أم يختطفها؟ أم ماذا؟

"تحايل لرؤية وردة فلم يفلح، فعرف أن الله قدّر له أن يترك غرناطة دون أن يتملى وجهها أو يقول لها وداعًا."[2]

رغم أن (علي) كان يحب (وردة) أخت صديقه (أنطونيو)، فقد قرر الرحيل بعد أن قتل حارسًا، وأخذ حصانه، وأثناء الرحلة، وبعد موت جدته، قرر الثورة على القافلة للرجوع إلى (غرناطة)، ثم الالتحاق بالثوار. إنه تغيير مفاجئ في موقفه، يعلنه صراحة ليعيد مجد بلاده إلى سابق عهدها:

"تحركت القافلة مع الخيوط الأولى من فجر اليوم التالي... لم أقصد قتله يا حجاب. كنت أريد الهرب، وكنت خائفًا، وجدتي ماتت في العراء.... تطلع إلى وجه الحصان، فتطلع إليه الحصان... هرب علي من القافلة، فقال إنه الأكثر حظًا. فلما طالت رحلته بين خوانق الجبال، وهده الجوع، قال: ليتني ما هربت."[3]

---

[1]–الرواية، ص278–279.

[2]– الرواية، 345.

[3]–الرواية ص345–350–351.

شعور (علي) بالجوع حول وعيه إلى الرجوع إلى خيرات (غرناطة)، وعدم التخلي عنها؟ أما موضوع (وردة) والجهاد، وقد رأى نفسه فيهما بعدم الرجوع؟ لم تتضح رؤية (علي) ولا وعيه في هاتين المسألتين، فقط ما يعرفه أن قدميه وساقيه أرجعتاه إلى مسقط الرأس دون وعي وإدراك مئة، وهنا ينمو عنده الحس المقارن للأحداث، فهي حقيقة ذاته المترددة، وحقيقة الآخر المغتصب، وهي حقيقة جيل خيب آمال الآباء والأجداد، لم يصل (غرناطة)، ولم يحارب في صفوف المجاهدين، ولا من أجل (وردة)، فقط حطم اعتقاد الأسلاف بعد أن فتح الصندوق: كنز الذي أودعه له جده، واكتشف أنه يحوي كتبًا وليس كنزًا، وهو لم يقدر قيمة الكتب. وقد سار هذا الجيل في دوامة وعي مضمر، خائف من مواجهة الوعي القائم الحقيقي، جيل تحولت إمكانياته إلى معاول لهدم هويته، وهو يرى في كل ما يصادفهم من محن وامتحانات عراقيل تهدد سعادته.

"تزوجت وردة فارسًا قشتاليًا ذا نفوذ وجاه، وهي تعيش الآن في رغد الأميرات، ولقد أكرمها الله بالولد، والثاني على الطريق."[1]

ضاع النسل العربي الشريف بزواج (وردة) من رجل قشتالي، وضاع معها حب (علي) لها، وضاعت معها (الأندلس)، وأصبح (علي) يعيش اغترابًا نفسيًا، وانفصل عن العالم الخارجي، مما جعله يعيش حالة انفصام لزمن طويل بين الرحيل والبقاء:

". ما الذي تفعله بنفسك؟ وحد الله يا رجل؟!

كان علي يجأر بصوت عالٍ، ويضرب رأسه في الحائط ودمه يسيل."[2]

وعنه قالت (رضوى عاشور):

[1]– الرواية، ص365.

[2]– الرواية، ص370.

"سيذوب في هذه البلاد، وسيظل كوجود عربي لا ثقافة له مرئية، شرط وجود علي بعد الترحيل النهائي، كما أن الشرط وجود العربي هو وجود خفي، كوجود السكون، فالعربي في الثقافة الإسبانية المعاصرة موجود، وهو طبقة من الطبقات الجيولوجية[1]"

ب. حسن:

يُعتبر حسن بطلًا إشكاليًا في (ثلاثية غرناطة)، حيث يظهر بشخصية مضطربة متأزمة، حاولت مسايرة وضع معين في زمان ومكان معينين، لكنه فشل في تحقيق الألفة والتأقلم مع الوضع الجديد والغريب عنه. تبدو شخصيته مستسلمة، لم تعارض ما فُرض عليها من قوانين قشتالية ومن تغيرات، وذلك بحجة الخوف على أهله والسعي لحمايتهم.

فمن أول قرار سقوط (غرناطة) وتوقيع معاهدة الاستسلام، قرر الانسحاب من المشهد السياسي والابتعاد عن الأرض التي خُلق وترعرع فيها، حيث قال:

"لم يعد من الرحيل بد، وإنه سيبيع بيت عين الدمع، والبيت الذي يسكنونه في البيازين، ويرحلون إلى فاس."[2]

لم يستطع (حسن) تغيير واقعه، رغم محاولاته البائسة في ذلك. حاول مساعدة (إيغيلو)، وإقناعه برأيه في ترك (غرناطة) والرحيل عنها، لكن لم يُصغِ إليه أحد، لأن أفكاره ليست صائبة. ظل بطلًا مترددًا في إصدار أحكامه، يعيش بين عالمين: عالم خفي، وعالم ممكن تحقيقه، ففشل في إقامة رأيه وحججه الضعيفة في عالم قائم على الظلم والسلطة، أساسه الاستيلاء والسطوة.

فهنا هو يحاول إقناع صهره سعد بالرجوع عن فكرة الجهاد والعودة معه للرحيل إلى فاس:

---

[1]– حوار مع الدكتورة رضوى عاشور نشرته جريدة الشرق الأوسط، يوم السبت 29 محرم 1425هـ، 20مارس، 2004، ع 9244.

[2]–الرواية، ص121.

"وجد حسن سعدًا عند نعيم، كما توقّع، وحاول إقناعه بالرجوع معه إلى البيت. رفقة سعد، فأقسم حسن بالطلاق ثلاثًا إنه لن يعود إلا إن عاد معه."[1]

يدخل (حسن) دوامة تأنيب الضمير، وهو يدرك أنه جبان، فيحاول أن يسخر من حاله قائلًا:

"قال حسن مرارة لا تخلو من سخرية":

"أنا لست مجاهدًا يا سعد ".. "وأنا أيضًا لا أملك هذا الشرف، ولكني أتعاون مع المجاهدين. إن طُلب مني أحدهم شيئًا، أي شيء، أقدّمه ما دمت قادرًا ".. "ولكنك تستقبلهم هنا، في بيتي، وتذهب للقائهم من هذا البيت، فتهدد كل من فيه: أمي، وجدتي، وأختي، وزوجتي، وصغاري ".. "ما الذي تريده يا حسن؟ "!. "أريد أن تكف عن التعامل مع المجاهدين ".. "وإن لم أوافق؟ ". "عليك أن توافق، لأنك لا تعيش بمفردك ".. "إذن سأرحل وأعيش بمفردي... هل يُريحك هذا يا حسن؟ "احتقن وجه حسن وصاح :. "لماذا تُحرجني يا سعد؟ لماذا؟ هل تظن أنني لا أبالي؟ هل تظن أن الأمر لم يشغلني ولم يُحيّرني، لم يسرق السكينة من نفسي، والنوم من عيني؟ لقد فكرت طويلًا واستشرت، بدلًا من فقيه عارف، ثلاثة، انتظر."[2]

فإن كان المكان الذي يُولد فيه المرء يُعتبر أمّه، تربطه به علاقة عشق، الحبل السري بين الأم وابنها، فإن من يُنشّ كسيرًا، يرحل عن أمه وأرضه للأبد، وإن رحل، سيعود يومًا ما. لكن (حسن) يبدو أن غريزة البنوة والانتماء كانت منطفئة في جوفه، رغم أنه عاش في أسرة تغمرها المحبة والألفة بين أفرادها.

ومن الجانب الفني، يُعتبر الوعي بالمكان أحد جماليات الرواية الجديدة، والمرتبط عادة بوعي الإنسان، فكلما كان وعي الإنسان مدركًا لحقيقة المكان، ظهر المكان أكثر دلالة ومعنى في احتواء الشخصيات.

---

[1]– الرواية، ص126.

[2]– الرواية، ص144.

فظل (حسن) يعيش بين جدران بيته بحجة الحفاظ على عائلته، متخبطًا بين ممارسة مبدأ "التقيّة" والتخفّي لممارسة شعائره الإسلامية، وبين الممارسة العلنية للمسيحية أمام المجتمع القشتالي:

"انظر، نسختُ هذه الرسالة رغم ما في الاحتفاظ بها من خطورة، نسختُها لكي تراها بعينيك وتسمع ما فيها بأذنيك، فتعرف أنني لا أجبن ولا أتقاعس، ولا أخرج عن ديننا الحنيف، الذي هو يُسر وليس عسرًا. اسمع، هذه فتوى من أحد كبار فقهاء المغرب، يُحل لنا التستر والتورية على أنفسنا وصغارنا."[1]

كما لم يكن (سعد) متصالحًا مع ذاته، ولا بيته، ولا ذاكرته، جلّ همّه الخوف من القشتاليين وأحكامهم الجائرة، وقد ألزم مريّمة الذهاب معه إلى قدّاس الكنيسة، رغم علمه بأنها أصبحت مكسورة الجناح بعد اعتقال والدها، وأخيرًا:

"كانت مريّة محتشدة، مستفزة، تطل من عينيها بوادر العاصفة .. أعرف هذا يا مريّة، ولم أقل إنني لا أحترم سعدًا، ولكنني حرصت سنوات طويلة على المحافظة على أمان الدار .قاطعته مريّة وقالت بنبرة لا تخلو من التهكم :. أعرف أنك كنت شديد الحرص، حتى أنك لم توافق على إقامة أمي وإخوتي معنا عندما صادرت الحكمة دارهم!"[2]

يتعلل حسن ويجيب على مريّمة بأنه لا يريد استقبال أخيها سعد بعد خروجه من السجن لأنه "مراقب:"

"لم يأتنا سعد خارجًا من السجن بعد حكم من الديوان فقط، بل أتانا محددة إقامته، عليه لبس السانبنيتو .. وما الذي يعنيه هذا؟ !. يعني أنه مراقب، وعيون السلطات عليه، وهذا يضع

[1]– الرواية، ص145.

[2]–الرواية، ص223.

الدار ومن فيها... يضع الدار ومن فيها في وضع مشرّف. كل أهل البيازين يحترمون من يعاقبهم الديوان، والعباءة الصفراء تُعلي الرأس وتُنيف".

من خلال أحاديث حسن، يبدو بطلًا سلبيًا، لا يعرف تقدير الأمور، ولا حل المشاكل على نحو صائب، وعيه مضمر زائف سلبي، وهو لم يُحقّق شيئًا في كل ذلك.

كمثل موقفه مع (أبي منصور)، صاحب الحمّام، الذي حضر عنده في الخان، ولما رأى ابن ياسين الوقاد، الذي كان والده شغالًا عنده، دخل معه في نقاش حاد لأنه يفتخر بنسبه القشتالي، ليُجيبه أبو منصور: من أين له بالدماء النقية، وكل ما ينضح فيه يقول بأنه لوطي يُفعل فيه. وهنا، يقوم الشاب بضرب أبي منصور، فيدخل حسن بينهم لتهدئة الوضع، ولم يجد حسن من بدّ سوى ضرب أبي منصور، الذي غضب منه وغادر الخان والكل شاهد عليه:

"يا أبا منصور، تصرف كالرجال، وكفاك ما تفعله بنفسك وبالناس "!ولكن أبا منصور كان كالثور الهائج، يتفلت ليصل إلى الشاب وهو يكرر :. "نقاء الدم، هه يا ابن الحرام "!فما كان من حسن إلا أن جذبه بقوة، ولكمه لكمة قوية في بطنه وأسكته .ران الصمت للحظات، ثم قال أبو منصور، وهو يحدق في حسن :. "حسن، الذي حملته بين يدي وهو رضيع، يضربني! لا تقلق يا ابن ياسين الوقّاد، لستَ وحدك ابن الحرام"! [1]

كان الصوت، الذي بدأ عاليًا يرن في فضاء الباحة، قد انتهى خافتًا وراجفًا، ثم استدار أبو منصور وسار بخطواته الوئيدة المترنحة قليلًا وغادر الخان.

ورغم أن (حسن) اعتذر للنزيل وقبّل كتفه، وقال له إن (أبا منصور) رجل طاعن في السن، يُسرف في الشراب، تصعب مؤاخذته على سلوكه، إلا أنه حين أوى إلى فراشه في الليل، كاد

[1] – الرواية ، ص217.

يختنق ضيقًا. لم يجرؤ أبدًا على زجره أو الإساءة إليه، فكيف يصيح به ويضربه أمام نزلاء الخان؟!

في الصباح، ذهب (حسن) إلى بيت (أبي منصور)، وحاول أن يعتذر له، لكن (أبا منصور) أشاح بوجهه عنه. كان ممتقع الوجه، ولم يتفوه سوى بجملة واحدة، كررها مرتين. قال:

"اذهب يا حسن، لا تثقل علي... يكفيني همّ الزمان"!

ذهب حسن، ثم عاد لزيارته في العيد الصغير والعيد الكبير، وفي المرتين، كان أبو منصور يطلب من امرأته أن تضيفه بالموجود من طعام أو شراب، ولكنه كان يجلس صامتًا، كمن نسي الكلام."[1]

ظل (حسن) متمسكًا بأسلوبه وفلسفته في حل المشاكل ومآزق الحياة، التي يراها الكثيرون أفكارًا وفلسفة سلبية لا تخدم إلا نفسه الأنانية، رغم تظاهره وادعائه بحماية الآخرين.

والحاصل هنا أن جُل الحروب بين دول العالم ظاهرها مصالح اقتصادية وسياسية لكنها في عمقها مآرب دينية وعقدية، وإن ظهر أحيانا عكس هذا الادعاء.

إن للرؤية الدينية في (ثلاثية غرناطة) حضور كبير وطاغ لدرجة أنه يقف عند حدي التسليم بالواقع الأليم بضياع (الأندلس)، والاستسلام للقوى المسيحية التي دعت للتنصير قسرا لا اختيارا وفق منظور لعبة التحطيم النفسي واللعب على نقاط ضعف الانسان يثبت الشك في مبادئ الدين الاسلامي لدى المسلمين، ومن لم يقتنع ويمثل لذلك كان مصيره التصفية والتعذيب الجسدي أو الترحيل والعيش على ظلال الحلم الضائع أو الفردوس المفقود، وهذا ما جعل تنامي السرد في الثلاثية تحكمه عدة شخصيات إشكالية متعاكسة التعبير والانتماء بحسب وعيها (قائم/ زائف).

[1]– الرواية، ص217-218.

أما الاشتراك في البطولة فقد كان محركة لعالم يعي ويدرك ما فيه ولآخر لا يريد أن يدرك ما يحصل حوله.

الشخصيات بعضها عاشت عالمها واقعيا وتصدت لعالم زائف مفروض عليها. وأخرى عاشت واقعها بوعي مضمر زائف فتخفت في خرابها وعاشت وعيا لا صلة لها به.

خاتمة

في ختام هذا البحث المقارب لإشكالية (رؤية القهر) في (ثلاثية غرناطة) للكاتبة (رضوى عاشور) من منظور منهج البنيوية التكوينية، نصل إلى تسجيل النتائج التالية:

1. كانت الرواية مجالا خصبا لتعدد الدلالات والبنى عبر تشكل السرد وحضوره المتميز، وهذا يبرز تفرد الكاتبة (رضوى عاشور) أسلوبا وموضوعا سرديا مما جعل الثلاثية تطبع أكثر من 17 مرة وتترجم إلى لغات أخرى؛ وذلك يعني أنها وصلت برؤيتها السردية إلى أكبر شريحة من القراء.
2. المنهج البنيوي التكويني كشف عن الإمكانات اللامحدودة في لغة النص، وعن الرؤى الأيديولوجية التي يحملها.
3. كشفت الرواية عن رؤية للقهر، وهي رؤية تاريخية ممزوجة بإيديولوجيا جماعية حرصت الكاتبة على إبرازها من خلال تفعيل البنيات الدالة ومقاربة الوعي الممكن والوعي الزائف للشخصيات ومن ثمة حركة البطل الإشكالي المتعدد.
4. قدمت (رضوى عاشور) ثلاثيتها ليس بغاية الاستذكار للماضي بل لكشف قضايا الماضي العالقة وفهمها،ومن ثمة معالجتها لقضايا الحاضر كما أنها من جانب آخر وثقت سرديا ما قد غفلت عن ذكره صفحات التاريخ.
5. رؤية القهر من منظور علم النفس انعكاس لشيء واحد متى كان الإنسان بائسا كانت رؤيته مقهورة وبائسة.
6. التأثيث السردي لـ(ثلاثية غرناطة) جعلها تستوعب الممكنات اللغوية المناسبة، لتكون بنية دالة قائمة بذاتها ضمن الوعي الجمعي داخل الرواية وداخل التاريخ.
7. اخترقت الثلاثية مصداقية التوثيق التاريخي، وأبرزت أخطائه بالكتابة السردية.

8. يتشارك أبطال الثلاثية البطولة فيما ينهم؛ حيث قادوا رحلة البحث عن عالم يحتويهم بعد قهر السقوط، كل من وخلا وعيه بطبيعة الرؤية وبكيفية تأديتها.
9. تعد ثلاثية (رضوى عاشور) مرحلة من مراحل التجريب السردي والتاريخي، الذي فتح الكتابة السردية على لون من ألوان التفكير التاريخي الجديد.
10. الرؤية التاريخية في الثلاثية عبرت عن قلق الخطاب الاجتماعي وتعميق أزمة الترحيل، والاغتراب والتنصير القسري لمسلمي الأندلس.
11. ضمن مسار ثلاثية غرناطة تشكلت جسور مع نصوص أخرى ل(رضوى عاشور) لتكشف عن موضوعات تاريخية حساسة، ما بين سقوط (الأندلس) وسقوط (فلسطين 1948)، وسقوط (بغداد 1992) وتوالي نكبات العالم العربي.
12. رؤية القهر في الثلاثية محل جدل اجتماعي، فهي تكشف عن ذات مقهورة صُودرت رغبتها في العيش بكرامة؛ لذلك فهي تسعى لإنتاج المختلف والمتميز واقعا وإبداعا.

ونهاية القول: إن هذه المقاربة يمكن أن تكون تمهيدا للباحثين (ولنا) مستقبلا لاستكمال خطة المقاربة النسقية للخطاب التاريخي في السرد العربي المعاصر، بتطبيق مختلف المناهج المساعدة على كشف حجب الخطاب وجمالياته واستنطاقه بما يخدم مسار النقد العربي الجديد ويعزز فاعليته الفكرية ويطور أداءه باستمرار.

المصادر

والمراجع

1- المصادر:

- رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، دار الشروق، القاهرة، 2021، ط3.

2- المراجع:

1-1 الكتب العربية:

- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

- أكرم أنطوان غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949.

- الحبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ط01.

- العابد عبد المجيد، سيميائيات الخطاب الروائي- اللص والكلاب وذات رؤية جديدة-، منشورات دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، الامارات العربية المتحدة،2013 .

- أمحمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، دار البيضاء، المغرب، 2008، ط01.

- بشير خلف، الفنون في حياتنا، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2009.

- جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998.

- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار الكويت، 1990، ط01.

- جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط1، 2013.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء ،الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ، د.ت .

- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ط01.

- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية .دار الثقافة، المغرب، 1985، ط01.

- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991م، ط01 .

- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ط03.

- حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة (مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط أنموذجا)، دار نينوى، سوريا، دمشق، 2011.

- خلود ابراهيم جراد، تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور ، كلية الاداب والعلوم ، جامعة الشرق الأوسط،2014

- رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004م، ط02.

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ط02.

- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ط01.

- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004.

- شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ،1997م، ع115.

- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، 1992م، ط01.

- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) الدار البيضاء، 1998م، ط01.

- عبد السلام أقلمون، الرواية التاريخية سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتب ، 2010، ط01

- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د. ط.

- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ط01.

- عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، ج 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

- عزوز علي عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، إسماعيل، ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013 م، ط01.

- عمر أحمد مختار، اللغة واللون ، عالم الكتب، القاهرة ،1997م، ط01 .

- فايز عارف سليمان القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1998 .

- فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء، الأردن، 2012م، ط101.

- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل للطبع، بيروت، 1985م..

-كاصد سلمان، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، الأردن، 2002.

- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جمالية الرواية المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، مصر،1998، ط01،

- مُحَمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001م، ط02، 76/1.

- مُحَمَّد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، 2014، ط01.

- مُحَمَّد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها ، أعلامها ، اتجاهاتها)، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ت، د. ط.

- مُحَمَّد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م، ط04.

- مُحَمَّد عزام، شعرية الخطاب المسرود، الاتحاد العام للكتاب العرب، دمشق، 2005.

- مُحَمَّد على البدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعارف الجامعية، القاهرة، 2002.

- مُحَمَّد علي قطب، مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس، مكتبة القرآن،1985، القاهرة.

- مُحَمَّد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار مُحَمَّد علي للنشر، صفاقس الجديد، 2005م، ط01.

- مرتاض عبد المالك، .في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، 2005، ص205.

- موسى إبراهيم نمر، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1993، ط01.

- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ط02.

- نصر عاطف جودة،. الخيال: مفهومه ووظائفه.، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ط01.

- وادي طه ، صورة المرأة في الرواية المصرية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 1984.

- يقطين سعيد . قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية .المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط01.

- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي ، 2010، ط03.

- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م، ط01.

- جمال يحياوي، سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، منشورات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، الجزائر، 2011، ط01.

- حتامله مُحَمَّد عبده، التنصير القسري لمسلمي الأندلس،عمان، الجامعة الأردنية، 1980، ط01.

- رضوى عاشور، في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2014.

- سامية حسن الساعي، الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية للطباعة بيروت، لبنان، 1983، ط02.

-عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق، بيروت، 1981، ط03.

- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ط01.

- عصام واصل ، الرواية النسوية ، مسألة الأنساق و تقويض المركزية ، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع.

- مُحَمَّد رزوق، الأندلسيون وهجراتهم إلى المغرب خلال القرنين17-16، أفريقيا الشرق، 1998، ط03.

1-2 الكتب المترجمة:

- أدينوكوف، فن الأدب الروائي عند تولستوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ط01.

- بابون مالدونادو باسيليو، .العمارة في الأندلس، عمارة المدن والحصون، تر: علي إبراهيم مونوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ط01.

- بدرو لونغاس، حياة الموريسكيين الدينية، تر: جمال عبد الرحمن، المركز القومي للترجمة، 2010م، د. ط.

- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي ، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، بيروت2005، ط01.

- تزفيتان تودروف، مفاهيم سردية، تر، عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف ، 2005، ط01.

- جان بياجيه، البنيوية، تر:عارف منيحة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

- جيرالد برنس، قاموس المصطلحات *السردية*، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ط01.

- رولان دورون، موسوعة علم النفس، دار عويدات للنشر والطباعة، 2012م، ط01.

- سيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة: فاروق سعيد بيضون، كمال الدسوقي، المكتب التجاري للصناعة والنشر، بيروت، 1969، ط02.

- فيشر أرنست، ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1965

- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: مُحَّد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986، ط02.

- هورتزبنشت، أنطونيو برنارد، تاريخ مسلمي الأندلس، الموريسكيون، حياة ومأساة أقلية، تر: عبد العال صالح قطر، دار الإشراق، 1988، ط01.

- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978.

1-3 الكتب المترجمة:

-Lucien Goldmann, Introduction aux premiers écrits de Lukacs, in « Théorie du roman », Ed. Gonthier, Paris, 1975.

-L goldmann:The Hidden God , trans, by Philip Thody , Routledge and Kegan Paul 1976.

-Alan Swingewood, Sociological Poetics and Aesthetic Theory, Palgave, Maximilian,1987.

- Lucien GOLDMANN , Pour une sociologie du roman, Paris: Les Éditions Gallimard, 1964.

- L. Goldmann. - Sciences humaines et philosophie. Paris, Presses Universitaires de France, 1952, 1953.

- Pierre Valery Finas :Goldman _dialectique de totalité, Paris Sayeurs collection psychotique N"22.

-Goldman: le dieu caché, étude sur la vision stratégique dans le pensées de pascal et dans le théâtre de racine ,édition Gallimard Paris 1979.

-L.Goldman :in collectif (les structuralisme génétique p.33

-L.Goldman, Marxisme et sciences humaines. Paris: Les Éditions Gallimard, 1970 p 126.

-L.Goldman. The hiden God .Traus by philips thoday. Routedge &Legan Paul 1976

-Pluri dictionnaire larousse, Larousse, Paris, 1977, P: 1273.

-Oxford Advanced Learner's Dictionary, Edition Low Priced, P: 1336.

-ROLAND ,BARTHES :S/Z , éditions du seuil, Paris ,1970, P 9.

1-4 القواميس:

- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، 2005 م، ط04.

- أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج/2، ط/1، 1863.

-إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم الملايين، بيروت، ، 1990م ، ط01.

-مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أنس مُحَمَّد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008.

5-1 المجلات

- اليامين بن تومي، أدبية الحكي، تأنيث التاريخي: قراءة في رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، قوافل، السعودية، ع33، مارس، 2016.

- بولكعيبات نعيمة، "البنيوية التكوينية وآليات قراءة النص ".مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر، مج. 12، ع. 1، 2017.

- صدار نور الدين، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن والثلاثيين، عدد سبتمبر،

- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م. 12، ع. 22، 1999م.

- حافظ، صبري، غرناطة والهم القومي على مرايا التاريخ، مجلة الآداب، ع7-8.

- الحجمري عبد الفتاح، "هل لدينا رواية تاريخية؟"، فصول، ج1، م16، (ع3)، 1997.

- حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج 12، ع 46، 2002.

- حنفي حسن، الاغتراب الديني عند فيورباخ، عالم الفكر، م10، (ع1)، 1979.

- سمير إقبال، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، مجلة فصول ع66، 2005.

- شويشي مريم، البنيوية التكوينية وإشكالية المنهج في المنجز النقدي الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر، مج 7، ع 7، 2017.

- عبيدات، زهير، ثلاثية غرناطة، مقاربة الواقع، مجلة دراسات، م33، ع3، 2006.

- عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبد المالك أشهبون، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي ، جدة، المجلد 11ج 58،2005.

- عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مجلة فصول، العدد66، ربيع2005.

- القاضي، مُحَمَّد، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيًا، فصول، م16، ع4، 1998.

- لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، تر: خيري دومة، مجلة فصول، مج12، ع2، 1993.

- ماضي، شكري، مثل الرواية والتاريخ، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2، ع2، 1999، ص 60.

- ولعة صالح: "البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ".مجلة تواصل للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عنابة، الجزائر، منشورات جامعة ، ع8، 2001.

1-5 المذكرات:

- العلمي مسعود، فضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة 2009-2010.

- الياقوت شيخاوي، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص دراسات فنون تشكيلية، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان، 2017-2018.

- خلود ابراهيم جراد، تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات (رضوى عاشور)، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية، جامعة الشرق الأوسط، 2013- 2014.

-بحري مُحَمَّد الأمين، رؤيا العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، 2004.

-فرج عبد الحسيب مُحَمَّد المالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة النجاح الوطني في نابلس، القدس، فلسطين، 2003

-نصيرة لكحل، شعرية العتبات في النص الروائي (مقاربة تحليلية لنماذج مغربية معاصرة)، رسالة دكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، 2016/2017.

فهرس

المحتويات

العنوان	الرقم
الإهداء	3
مقدمة	أ- هـ
المدخل	11-55
1. مفهوم البنيوية:	12
2. تمفصل البنى الدلالية في مسار السرد	19
3. من البنيوية إلى البنيوية التكوينية:	24
الفصل الأول : رؤية العالم وتوليد البنيات الدالة في (ثلاثية غرناطة)	57-143
تمهيد	57
أولا: البنيات الدالة بين الرؤية وأشكال الوعي	61
1. البنية الدالة من الفهم إلى التفسير	64
2.البنيات الدالة وأشكال الوعي	72
3. الفهم والتفسير في الثلاثية	78
ثانيا: البنيات الدالة في (ثلاثية غرناطة):	82
1. بنية المكان	82
2. بنية الزمن في الثلاثية	105
3. بنية اللغة في الثلاثية	123
ثالثا: البنايات الدالة والإحالة على الوعي:	132
. 1. بنية المكان الواقعي والوعي بالتاريخ	133
2.بنية المكان الواقعي بين التوثيق والتخييل	133

3..بنية المكان المفتوح بوصفه مجالًا للمقاومة	134
4.المكان المغلق بوصفه وعيا بالقمع	136
5.التوازي البنيوي بين الأمكنة وأشكال الوعي	139
الفصل الثاني: الرؤية التاريخية في (ثلاثية غرناطة) وأيديولوجيا القهر	231-145
أولا: رؤية القهر بين التمثلات التاريخية وفنيات السرد:	147
1. حضور الحدث التاريخي السياسي في (ثلاثية غرناطة)	148
ثانيا: تعدد (البطل الإشكالي) في الرواية رؤية موسعة للقهر:	206
1. الشخصيات المقهورة في الثلاثية بين التاريخي والسردي:	206
2. الأبطال الإشكاليين والمرجعية التاريخية	209
3. القهر الأيديولوجي والرؤية السرديَّة للتاريخ:	219
4.أيديولوجيا الرؤية التاريخية ومنحى القهر	222
5. المرجعية التاريخية سندا لرؤية القهر في سرد (الثلاثية):	226
الفصل الثالث: الرؤية الدينية في (ثلاثية غرناطة) وقهر التسليم والاستسلام	297-233
تمهيد	233
أولا: الخطاب الديني رؤية للقهر في (ثلاثية غرناطة)	235
1.القهر الديني والتاريخي بين التفاعل والتعارض	239
2.رؤية التسليم القهري الديني:	246
ثانيا: السقوط رؤية للقهر والاستسلام الديني:	253

ثالثا: البطل الإشكالي والصراع بين الوعي القائم والوعي المزيف:	274
1. أبطال الوعي القائم	276
2. أبطال الوعي المضمر (الزائف):	288
خاتمة	299
قائمة المصادر والمراجع	302
الفهرس	312

ملخص:

ينتظم تعريف الرواية بحسب الحقب الزمانية والاتجاهات الفكرية ، ومن أبرز أشكالها "الرواية التاريخية"، التي تسعى إلى إعادة بناء الحياة ضمن لحظة من لحظات التاريخ. وقد نشأت هذه الرواية من صميم المجتمع، كاشفةً عن علاقة كانت معلقة بين البنية المجردة والتاريخ، لتأتي البنيوية التكوينية وتستثمر هذا التداخل في سبيل فهم أعمق للنص، انطلاقًا من مكوناته الداخلية وتدرج دلالاته، وصولًا إلى بنية اجتماعية أكثر وضوحًا.

ولأن الخطاب الروائي لا يتشكل إلا ضمن سياق ثقافي محدد، فإن البنيوية التكوينية لا تدرك رؤية العالم المضمرة في العمل الأدبي إلا من خلال وعي المبدع وعناصر نصه من شخصيات ومكان وزمان. من هنا، يغدو الحديث عن التفاعل بين التاريخ والرواية لدى الكُتّاب المعاصرين ضرورة ملحّة، لما له من دور في إحياء الذاكرة وإعادة تأويل الماضي، بما يفتح آفاقًا لرؤية المستقبل.

انطلاقًا من هذا التصور، تكوّنت معالم هذا البحث في ضوء ثلاثية غرناطة، التي وفّرت مادة ثرية تسمح بتوظيف المنهج البنيوي التكويني في مقاربتها، من خلال تحليل البُنى والعناصر الروائية بوصفها أدوات للوصف والتصنيف والاستكشاف، بهدف تفكيك الأبعاد السردية الكامنة. وقد سعيت في هذا السياق إلى المواءمة بين الجانب النظري والتطبيقي، مستثمرةً أدوات هذا المنهج في تحليل النصوص، لما يحمله من طاقة دلالية مفتوحة تُفضي إلى بنى توليدية متعددة، تُوسّع أفق القراءة وتكشف غموض المعنى.

Abstract:

The novel is defined according to chronological periods and intellectual trends. One of its most prominent forms is the "historical novel," which seeks to reconstruct life within a historical moment. This novel emerged from the heart of society, revealing a previously suspended relationship between abstract structure and history. Compositional structuralism then capitalizes on this interplay for a deeper understanding of the text, starting from its internal components and the gradation of its connotations, leading to a more clearly defined social structure.

Because narrative discourse is only shaped within a specific cultural context, compositional structuralism only grasps the worldview implicit in a literary work through the author's awareness and the elements of their text, including characters, place, and time. Hence, discussing the interaction between history and the novel for contemporary writers becomes an urgent necessity, given its role in reviving memory and reinterpreting the past, thus opening horizons for a vision of the future. Based on this conception, the outlines of this research were shaped in light of the Granada Trilogy, which provided rich material allowing for the employment of a structural compositional approach to its approach. This approach involves analyzing narrative structures and elements as tools for description, classification, and exploration, with the aim of unraveling the underlying narrative dimensions. In this context, I sought to reconcile theoretical and practical aspects, utilizing the tools of this approach in analyzing texts, given their open semantic potential, leading to multiple generative structures that expand the horizon of reading and reveal the ambiguity of meaning.