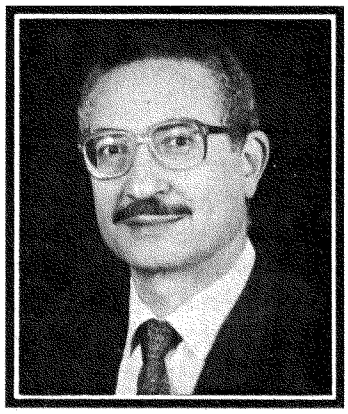
الحلقة الأولى من حلقتين

الهم القومي في روايات [٩٥] (١)

«غرناطة» والهم القومي على مرايا التاريخ العربي



صبري حافظ

*من أبرز القواسم المشتركة في عدد كبير من الروايات العربية التي صدرت في مصر عام ١٩٩٥ الهمّ القومي الذي يتجلّى مرّة على مرايا التاريخ كما في ثلاثية **غرناطة** لرضوى عاشور، وأخرى على مرايا العلاقة الإشكالية بين الأنا والآخر كما في رواية بهاء طاهر **الحب في المنفى**، وثالثة من خلال العلاقة بما أدعوه بالذات الأخرى أو بأحد تبدياتها في بلد عربي آخر كما في ثنائية علاء الديب **أطفال بلا دموع وقمر على المستنقع**، ورابعة من خلال تحديق الذات في ذاتها في مرآة حدث صادم يدفعها إلى إعادة النظر في حاضرها وتأمّل مساراته كما في رواية **طعم الحريق** لمحمود الورداني. ولأهمية هذا الهم القومي العام وتعدّد تجلياته سأحاول هنا قراءة هذه الروايات كلّ على حدة للتعرف على استراتيجياتها المختلفة في تناول هذا الموضوع الحيوي من ناحية، وللكشف عن مدى تغلغل هذا الهمّ العام في أكثر تفاصيل العالم السردي خصوصيةً. وقد اخترت عدداً من الروايات العربية التي كتبت في مصر ليدرك القارئ مدى تمسّك مصر - كما تتبدى في إنجاز ضميرها الأدبي - بهويتها العربية بالرغم من كلّ الجهود المستميتة لتشويش بوصلة رؤيتها، ولإقامة الحواجز بينها وبين وجودها العربي الفاعل.*

ثلاثية رضوى عاشور(*) الروائية **غرناطة** و**مريمة والرحيل** عمل يستحق التوقّف عنده طويلاً لعدّة أسباب: أوّلها أنّه يجيءُ بعد احتشاد طويل للتأليف الروائي، وبعد أن تمرست كاتبته بالكتابة القصصية لأكثر من عشر سنوات، أصدرت فيها ثلاث روايات هي **حجر دافئ** و**خديجة وسوسن** و**سراج** ومجموعة قصصية واحدة هي **رأيت النخل**. وثانيها لأنّه جعل من سقوط غرناطة وضياع الأندلس موضوعه الأساسي في مرحلة يحتاج فيها العقل العربي إلى إرهاف ذاكرته التاريخية، وتأمل مراحل التردّي والسقوط السابقة، وتحويلها إلى مرايا يحدّق فيها الحاضر في صورته الراهنة علّه يزداد لها فهماً، أو يستمد منها وعياً مفقوداً. وثالثها أنّها رواية تاريخية في زمن تبرز فيه الروايات التاريخية من جديد، بعد انحسارها شبه الكامل لزمن غير قصير، اللّهم إلاّ استثناءات قليلة لامعة مثل رواية سعد مكاوي **السائرون نياماً**؛ وهي ظاهرة تطرح أسئلتها حول دوافع العودة للتاريخ في واقع مثقل بالقضايا والموضوعات، وحول غايات هذه العودة ومبرّراتها. ورابعها أنّها تدخل بكتابة المرأة إلى مجال الرواية التاريخية الذي لا تكتب فيه المرأة عادة، لتقدم لنا تاريخ النساء المنسي، أو لتطرح رؤية المرأة للتاريخ في مواجهة رؤية الرجل له. وخامسها أنّها ثلاثية ضافية في زمن يزداد فيه اتجاه الرواية العربية إلى مثل هذا النوع من الثلاثيات والرباعيات منذ أن فتحت رواية عبد الرحمن منيف الكبيرة **مدن الملح** الباب من جديد أمام المطولات الروائية بعد أن ظلّت **ثلاثية** نجيب محفوظ عملاً فريداً في هذا المضمار لسنوات طويلة. وسادسها أنّها توشك أن تكون الردّ العربي الوحيد على الاحتفال بالمئوية الخامسة لخروج العرب من إسبانيا، وهو الاحتفال الذي أحالته إسبانيا إلى احتفال أوروبي وغربي شامل عام ١٩٩٢.

(١) سقوط غرناطة والوقوع في قبضة التردّي والدمار

لذلك تختار رواية **غرناطة** وهي الرواية الأولى في هذه الثلاثية عامَ ١٤٩٢ لتبدأ به أحداثها. فقد رافق خروج العرب من الأندلس اكتشاف الإيطالي كريستوفر كولمبوس لأمريكا تحت رعاية فرديناند وإيزابيلا اللذين قادا حملة استئصال العرب من أسبانيا، فكان ذلك مدعاة للضجّة الكبيرة وللعرض الضخم الذي رافق الاحتفالات الإسبانية الغربية الضخمة بهذه المناسبة. وتعي الرواية أنّ ثمّة رابطة ما بين الحدثين، وأن تزامنهما ليس مجرّد صدفة، بل هو ابن مسار فكري وتاريخي متكامل. فإذا كان وقع اكتشاف أمريكا مدمراً ومريعاً بالنسبة لحضارات الأنكا والأزتك والهنود الحمر من سكّان البلاد الأصليين، فإنّ انتصار فرديناند وإيزابيلا على بقايا الحكم العربي في الأندلس كان له الأثر نفسه على عرب الأندلس وثقافتهم ولغتهم. وتبدأ الرواية بأن تقدم لنا وقع أحداث هذا العام الفادحة على عرب أسبانيا في ذلك الوقت، ولتعرض أمامنا بدأب وتفصيل شديدين على مدّ صفحات الرواية التي تتجاوز الثلاثمئة ثمنَ الهزيمة الباهظ الذي دفعه العرب.

تبدأ الرواية فجرَ توقيع معاهدة تسليم أبي عبد الله محمد الصغير، آخر ملوك بني الأحمر، غرناطةً بمشهد استعاري دالّ في

(*) صدرت الثلاثية عن دار الهلال بالقاهرة ضمن سلسلة روايات الهلال، وكلّ الإشارات بالنّص هي لهذه الطبعة الأولى لها.

غبش فجر خريفي، كأنّه طالع من حلم أو كابوس فظيع. والحلم من تقنيات هذه الرواية الأساسية، يرى فيه أبو جعفر امرأة عارية بالغةَ الحسن تنحدر في اتجاهه. خيّل إليه في بادئ الأمر، وَضوء النّهار لم يبدّد بنفسج السحر، أن ما شاهده رؤيا من رؤى الخيال، ولكنّه حدّق وتحقّق، ثم غالب دهشته، وقام إلى المرأة فخلع ملفّه الصوفي وأحاط به جسدها، وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد أنّها رأته أو سمعته. تركها تواصل طريقها وظلّ يتابع مشيتها الوئيدة وحركة خلخاليها الذهبيين حول كاحلين لوّتهما وحول طريق تخوض فيها قدماها الحافيتان. (ص ٥) هذه الرؤيا التي تسيطر على أبي جعفر تحيل التاريخ – عبر تقنية الحلم – إلى جزء غائر في اللاوعي، وتطرح من البداية هذا اللاوعي الجمعي، الذي سيمتد خيطه في العمل كلّه، وتتحوّل فيه المرأة إلى استعارة للأرض والوطن، كعنصر أساسي من عناصر تعامل العربي مع التاريخ.

وتنتهي الرواية بعد خمسة وثلاثين عاماً من هذا الكابوس الافتتاحي بكابوس آخر، ولكنّه ليس حلماً أو رؤيا هذه المرّة. إذ يتجلّى بكلّ ثقل التاريخ والواقع، في صورة امرأة أخرى حمّلتها الرواية بالدلالات بعد أن جعلتها المستودع الأخير للثقافة العربية، والتجسيد الحي لمخزونها المعرفي، والأمينة على ما تبقّى من كتبها وتراثها. فقد أعلن قاضي ديوان التفتيش بعد محاكمته المهزلة أنّ محكمته توصلت «إلى أنّك أنت المدعوة جلوريا الفاريز، والتي كان اسمك قبل التعميد سليمة بنت جعفر، متهمة بالكفر(...) واتّضح أنّك رغم التعميد مازلت مبقية على دينك المحمدي وولائك لنبي المسلمين... ولكي يعتبر كلّ ذي عقل ونفس سوية، ويناى عن طريق الكفر(...) حكمنا عليك وأنت واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة أنّك كافرة لا توبة لها عقابها الموت حرقاً» (ص ٣٠٨ – ٣٠٩).

وبين مهانة العري الكابوسي في مشهد البداية، وعار محكمة التفتيش الهزلية الفاجع في نهايتها، يتكشّف لنا عالم كامل واقع في قبضة التردّي والدمار؛ عالم يتأسّس وتتفتّح لنا أحداثه وتتبلور شخصياته في ظلّ قدر مضاد يحكم عليه بالتلاشي والانهيار. وتتأتى مفارقة الرواية الكبرى من أنّها تسعى إلى أن تبني التقوض نفسه بإحكام ومهارة، وأن تنسج تفاصيله بدقّة متناهية تتخلّق عبرها جماليات التقوض الذي يحاول أبطال الرواية مصارعته بلا جدوى. إنّنا بإزاء رواية تحكم على أحداثها منذ البداية، وبصرامة قدر إغريقي، بالنهاية التي أرهص بها مشهدُ الافتتاح الدال، بفعليه الأساسيين «رأى» و«تنحدر»، واكتملت بحكم محكمة التفتيش بحرق البطلة. فالرواية تريد أن تري قارئها كيف تتخلّق آليات الانحدار، وكيف تقوم بعملها الحثيث لتدمير كلّ شيء، مستعينة بسلبية البعض وإيجابية الآخرين. فقد اختارت الرواية أن تبدأ بإعلان المنادي بنود تسليم أبي عبد الله محمد الصغير غرناطة عام ١٤٩٢ للملكيْ قشتالة وأراجون، وكيف بكى كالنّساء على مُلك لم يحفظه كالرجال، ووقّع على شروط الإذعان الجائرة، وبرّر المبرّرون فعلته الشنعاء. وقد اعترض موسى ابن أبي الغسّان على الاتفاق وطالب الحاضرين برفضه، ولمّا لم يجد من يناصره غادر الحمراء، واعتلى حصانه واختفى. فنسج الشعب الرافض للاتفاق حوله الأساطير، ولكن المناخ الخانق لم يتح لموسى في الأسطورة إلاّ مقاتلة القشتاليين حتى الموت غرقاً في نهر شنيل؛ فلا مجال للانتصارات في مناخ الهزيمة الخانق.

ومناخ الهزيمة الخانق هو المناخ الذي يسيطر على ثلاثية رضوى عاشور برمتها. يتصاعد إيقاعه من رواية إلى أخرى حتى يبلغ ذروته الدامية في **الرحيل**. ولكن **غرناطة** لا تغلق باب الأمل، إذ فيما كان المنادي يردّد بنودَ معاهدة الاستسلام، راحت العامّة تدير نقاشاً حولها... وهو نقاش يتيح للنصّ أن يقدّم تواريخ لحظة التوقيع الدامية، وكيف تتضارب الأخبار، ويملأ النّاس الفجوات بين البنود للتعرّف على النصوص المضمرة أو الشروط الغائبة بين الشروط. وتحرص الرواية منذ البداية على تقديم جغرافيا المكان في تضافرها مع تواريخ الأحداث وتطوّرها لكي يتعرّف القارئ على الترابط الوثيق بين الأمريْن. وتتكرّر في الفصل الأوّل صورة المرأة العارية من خلال قصّة المرأة العارية التي وجدوها طافية على صفحة النهر في حكاية نعيم لأبي جعفر، ثم من خلال المقابلة بينها وبين أبي غسان الذي ألقى بنفسه في النهر، ثم من خلال طيفها العاري الذي يخايل أبا جعفر طافياً على صفحة النهر في نهاية هذا الفصل.

ذلك لأن الرواية منذ بدايتها تلك تحرص على أمرين: أوّلهما أن يبلور هذا الفصل الأوّل مناخ الثلاثية كلّها، وأن يكون صورتها المصغّرة؛ وثانيهما أن يظلّ النصّ كلّه مسكوناً بطيف المرأة المستباحة/رمز الأمّة المهانة/والتاريخ المغتصب/واللغة المنتهكة. فهذه المرأة تخايل البطَل باستمرار: «حدق في مائه فأتاهُ طيف الصبية عارية كأنّها تخرج من الماء إليه. ثم حدّق فلم ير سوى تجعيدات الماء، ثم عاد فرأى الصبية على صفحته عاجية تكبر في الموت حتّى غطّت صفحة النّهر فارتجّ جسده وراح يتصبّب عرقاً» (ص ١٢). والذي يحدّق هنا هو أبو جعفر الذي ستجعله **الثلاثية** جذر عالمها، والنمطَ الشعبي الذي تنحدر من أصلابه أهم شخصياتها. ولذلك فقد اختارت له الرواية مهنة الوراق لكي تربط هذا النمط الشعبي بالثقافة العربية وباللّغة العربية وبالكتاب، أي: القرآن، الذي كان عماد هذه الثقافة، وهدفَ التدمير الإسباني المعادي في وقت واحد.

وإذا كان الفصل الأوّل قد بدأ برؤيا الوراق القديم أبي جعفر، فإنّ الفصل الثاني سيبدأ بساحة الجدل الشعبي وهو الحمّام. ويقدم لنا صوراً من الجدل الذي دار بين العامة وكيف تبلورت فيه ملامح خطاب التبرير التزويري عن القدرات غير المتكافئة، وعن الأنفاق اللومباردية الجديدة، وعن جدوى القتال: «ولماذا نحاربهم؟ ألم تكفنا عشر سنوات من الحرب؟» (ص ١٥)، وعن «حكمة التسليم الذي يرد شرهم عنا ويحفظ لنا حقوقنا» (ص ١٦)، وعن اليأس من مساعدات الإخوة العرب التي لا تجيء ولا تأتي، وعن حماقة الذين يريدون المقاومة، رغم أن غرناطة ساقطة لامحالة. وحينما يطارد أبو منصور صاحبُ الحمام صوت التبرير التزويري ويطرده بعصبية من حمامه يتخلى عنه خادمه سعد الذي تألّم عندما سمع سيّده يبرّر السقوط؛ فقد سبق أن شهد فداحة هذا السقوط عندما عاش أحداث انهيار مالقة التي هرب منها طفلاً. وهكذا يترك سعد سيّده ويهيم على وجهه من جديد، وينتهي به الأمر عاملاً في دكان أبي جعفر الوراق، ورفيقاً لنعيم الذي يعمل في الدكان نفسه. فالرواية تعتمد على أسلوب البناء المتوازي في تقديم أحداث التاريخ في الوقت الذي تبني فيه الشخصيات. وهو أسلوب ينتهي بها، كلّما تطوّرت الرواية، إلى التركيز على أسرة كبيرة واحدة هي أسرة أبي جعفر. وتجعل تحوّلات حظوظها وتبدّل مصائر شخصياتها علامة على مدى تأثير أحداث التّاريخ على حيوات البشر.

ومن هنا يقدّم لنا الفصل الثالث حفيديْ أبي جعفر: حسن وسليمة، وقد ربط مصير نعيم وسعد بأسرة أبي جعفر لأنهما يعملان في دكانه. وتظلّ هذه الشخصيات الأربع هي عماد أسرة أبي جعفر بعدما يموت الرجل كمداً عقبَ مشاهدة محرقة الكتب. ويقدّم لنا هذا الفصل كذلك بداية بانوراما السقوط العريضة عندما يشهد سعد استيلاء القشتاليين على غرناطة ورفعهم لأعلامهم

وصلبانهم على قصر الحمراء، وكيف ينتاب الهلع الجميع إلاّ الطفل «حسن». وحده، ببلاهته الطفلة، هو الذي يفرح بالقشتاليين بملابسهم المزركشة وبيارقهم الملوّنة واستعراضاتهم التي تملأ الطريق بالبهجة كيوم العيد. «لم ير في جنود قشتالة ما ينفر أو يخيف... فلماذا كلّ هذا الحزن لدخولهم المدينة؟!» (ص ٢٨) هذا السؤال الذي لم يتمكن حسن الطفل من الإجابة عليه، سيحُول إلى حد ما بين حسن الشاب والكهل من جهة وإدراك فداحة دخولهم المدينة ناهيك عن مقاومته إيّاهم من جهة ثانية. وسيظلّ حسن حتى نهاية الرواية، وبعدما يكبر، محتفظاً بشيء من هذه البلاهة التي قدّمته الرواية بها لأوّل مرّة: إذْ تدور من حوله أهوال ولكنّه لا يستطيع فهمها طفلاً، ولا يريد أن يفهمها رجلاً وكهلاً.

وتعمد الرواية من البداية إلى الكشف عن التباين بين حسن وشقيقته سليمة. وتلجأ في ذلك لاستراتيجية من استراتيجيات كتابة المرأة تتعمّد، – بالإضافة إلى اعتبار المرأة مستودع القيم وحارسة الثقافة الأولى، كما سيتجلى في بقية أجزاء الثلاثية – إبرازَ المرأة من خلال تقنية النموّ المتوازي الذي يطرح سليمة في مواجهة حسن. فبينما يتميّز حسن من البداية ببلاهته، أو على الأقلّ بلامبالاته بالخطر المحدق به، تتّسم سليمة بالعناد الفطري، وقوّة الإرادة، وحدّة الذّكاء. وتختار الكاتبة أن تجعلها – البنت – أكبر سنّاً، وأوفر حظّاً، وأكثر وعياً، كما فعلت في رواية سابقة لها هي **خديجة وسوسن**. وتختار أيضاً أن تربط المرأة/سليمة بالكتاب، وبمهنة الوراق التي يمارسها الجد. إنّها الاستمرار الذي يريد أبو جعفر أن يراه لنفسه: «يتمنى في قرارة نفسه أن تكون سليمة كعائشة بنت أحمد زينة نساء قرطبة ورجالها أيضاً، فاقتهم في فهمها وعلمها وأدبها» (ص ٤٩). والغريب أنّه لا يتمنى شيئاً مماثلاً لحسن، بل لا يتمنّى مجرّدَ أن يخلفه في مهنته التي تبنى فيها كلاً من سعد ونعيم.

وبأسلوب النموّ المتوازي نفسه تتقدّم الرواية في الزمن وفي البنية السردية معاً. تكشف حقيقة المعاهدة، وبنودها السريّة، وما انطوت عليه من خديعة؛ وتكشف بموازاة ذلك نُموَّ أبناء الأسرة وتبدّل مصائرهم. فبينما يعرف النّاس بأمَر بنود المعاهدة السريّة وتسليم أبي عبد الله الصغير الحمراءَ مقابل ثلاثين ألف جنيه قشتالي (وهذا هو التجلّي للقطع للثلاثين من الفضّة التي باع بها يهوذا المسيحَ) والتعهّد بصون قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته، تبدأ فصول تنصّر الأمراء والوزراء الذين برّروا المعاهدة ووقّعوا عليها. أمّا أبو جعفر الذي يمثّل أبناء غرناطة العاديين في هذا النصّ، وتقدّم أسرته تلخيصاً لمصيرهم الفادح، فقد ظلّ يرفض مثل أبناء الشعب العاديين التردّي والانهيار، ويقاوم تيّاره الغالب قدر الإمكان: فلقد رفض بيع بيته ودكّانه وممتلكاته. ورفض الرحيل حينما بدأت موجة بيع الأملاك وخروج فلول المهاجرين إلى عدوة المغرب. وعكف على تعليم حفيديه حسن وسليمة بعد موت أبيهما جعفر بزمن طويل، وكان شديد الإعجاب بذكاء سليمة الخارق وعنادها وحبّها النهم للمعرفة. ولم يُعر اهتماماً نصائح «عقلاء» زمن الهزيمة الذين يقولون له بأنّ لا مستقبل للّغة العربيّة، وأنّ عليه أن يعلّم حفيدته اللّغة القشتالية. ولا ينتصح والأحداث تقدّم له في موكب كولومبوس العائد من أمريكا بأسراه وغنائمه نبوءتها بقوانين العالم الجديد، بل يصرّ على الحفاظ على لغته وكتبه، ويهرّب هذه الأخيرة إلى بيته الريفي في «عين الدمع» بعد مشهد إذلال حامد الثغري رمز المقاومة الأخيرة وتنصيره، وقبل مداهمة القشتاليين للمساجد واستيلائهم على الكتب والمخطوطات العربية وحرقها.

وبالإضافة إلى النمو المتوازي: بين تتابع أحداث التاريخ وتبلور ملامح الشخصيات، والتوازي بين الحلم الاستشراقي في بدايته والواقع، وبين ما يدور للعرب في غرناطة وما يتعرّض له سكّان أمريكا اللاتينية على أيدي فاتحيهم الأوروبيين، والتوازي والتغاير بين الرجل والمرأة (أي بين حسن وسليمة)... هناك توازٍ آخر بين ما يدور للثقافة وما ينتاب أهلها. وهذا هو السرّ في أنّ الرواية تبكر ببلورة هذا المستوى المهمّ من مستويات المواجهة عندما تجعل حرق الكتب هو الحدث التالي مباشرة لتدمير رموز المقاومة والقيادة في شخص حامد الثغري، وعندما تخصّص الفصل الخامس – وهو موقع مبكر نسبياً في السرد إذا ما علمنا أنّ الرواية تتكوّن من ستّة وعشرين فصلاً – لتقديم الحدثين معاً، وتربط بينهما بأن تجعل محرّكَهُما واحداً، وهو قدوم أسقف طليطلة فرانشيكو خيمينيث دي سيسنيرو إلى غرناطة عام ١٤٩٩.

ويمتدّ حرص الرواية على التوازي بين الحدثين الدالين إلى جعل الإعدام الرمزي لحامد الثغري بتنصيره قرينَ الإجهاز على أبي جعفر بحرق الكتب. فقد كان أبو جعفر «يتشبّث بقشّة الغريق: فهل يعقل أن يتخلّى الله عن عباده، وإن تخلّى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟» (ص ٦٠). وحينما يشاهد محرقة الكتب الكبرى في ساحة باب الرملة دون أن تحدث المعجزة، ينغلق باب الأمل الأخير في وجهه؛ فيتخلى عنه يقينه، بعدما تخلّى الله عن كتبه وعن عباده الصالحين، ويؤوب إلى سريره، ويذهب طائعاً للموت: «قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه، في تلك الليلة، قال لزوجته: سأموت عارياً ووحيداً لأنّ الله ليس له وجود. ومات» (ص ٦١). فالموت الرمزي بتنصير رموز المقاومة وكسرهم، كما حدث في طقس المهانة العلني الذي تعرّض له حامد الثغري، يكتمل بموت أبي جعفر عندما انغلق في وجهه آخرُ باب للأمل وتمّ حرق كتاب الله، وكلّ المخطوطات التي كُتبت بلغة الكتاب.

وتحرص الرواية في هذا المجال على أن تشهد سليمة، لا حسن، مع جدّها حرقَ الكتب، وعلى أن تعي وحدَها الرابطةَ العضويةَ بين حرق الكتب وموت أبي جعفر: «وحدها سليمة لم تبك، ولَم تبادلْ أيّاً من الجالسات الكلام. يقلن: لكلّ إنسان أجل، فهلَ كان هذا أجله حقّاً أم أن حرق الكتب هو الذي قتله؟» (ص ٦٢). وتدرك سليمة أنّ الذي قتل جدّها أبا جعفر هو حرق الكتب، فتتشبّث بها إلى آخر يوم من أيام حياتها، دون أن تدري أنّ الاعتصام بالكتب، أي بالثقافة القومية واللّغة القومية، في زمن زحف الرطانة والعجمة، هو الجريمة الكبرى التي سيحكم عليها ديوان التفتيش بسببها بالموت في المحرقة. وبموت سليمة حفيدة الوراق تنتهي مرحلة كاملة من مراحل السقوط الدامي الذي تبلوره الرواية، وفيه يرتبط سقوط البشر بمحو اللّغة والثقافة، وبتبدّل

الطقوس والقيم. وهذا جانب مهمّ من جوانب الرواية وبُعد جوهري من أبعاد دراستها الشيّقة لآليات السقوط. لكنّني لا أريد للتحليل استباق الأحداث، بل أريد التنبيه إلى بعد آخر من أبعاد هذا التوازي البنائي المركب.

فأحداث الرواية تتتابع في الفترة التي تمتد بعد ذلك من عام ١٤٩٩ وحتى عام ١٥٢٧ الذي تنتهي به الرواية على عدّة محاور، وهي جميعاً محاور، زمنية – لأنّنا بإزاء رواية تاريخية تحرص على تتابع التسلسل الزمني – متضافرة لا انفصال بينها، إلاّ من أجل تيسير التحليل النقدي وحده. **وأوّل هذه المحاور** الزمن العضوي أو الزمن «الكرونومتري» الذي يحدّده كرّ الأيّام الطبيعي الذي لارادّ له. وفيه يكبر الأحفاد، ويستجيبون لحاجات نموهم العضوي. فيتزوّج سعد من سليمة، صبي الوراق من حفيدته، وهو الزواج الأهم في الرواية والذي تطرحه بنيتها في مواجهة زواج حسن من مريمة التي سحره غناؤها. وتحرص الرواية في هذا المجال على إقامة نوع من التوازي بين الزواجين، لا من خلال تناظرهما الزمني فحسب، ولكن أيضاً من خلال جعلها كلاً من سعد ومريمة أبناء انهيار الأرض الأندلسية. فسعد بن محمد الحريري مهاجر من مالقة التي سقطت قبل غرناطة، وأمّا مريمة بنت إبراهيم فهي الأخرى ابنة أسرة عانت من السقوط فكُتب عليها الغناء في الحانات بعد أن حُرِّم عليها إنشاد سيرة الرسول.

والغناء/ الفن بُعد آخر من أبعاد اللّغة/ الثقافة، الذي ترعاه سليمة وتتعهده المرأة بشكل عام في عالم هذه **الثلاثية** الروائية. فمريمة ذات الصوت الجميل هي تنويع آخر على سليمة ذات العقل الجميل. لذلك كان طبيعياً أن تنهض مريمة بعبء مواصلة ما بدأته سليمة على غير صعيد من صُعُد المعنى في هذه الرواية المتراكبة، وأن تمنح اسمها للجزء الثاني من هذه **الثلاثية** الروائية. فهي تجلب إلى النصّ أداة أخرى من أدوات الحفاظ على الهوية القومية – لا تقل عن الكتاب والوراقة أهمية – عنيْتُ الصندوق الذي سيكون رمزاً هاماً من رموز هذا العمل، ومستودعاً للكتب والتواريخ، وعلامة من علامات الاستمرار المتكرّرة والمتواترة في النصّ. فقد كان الصندوق لجدّتها ورثته عن أمّها عن سلسال من الجدّات القديمات. فهو الميراث الذي ينحدر عبر الزمن، وهو في الوقت نفسه مستودع هذا الميراث وأداة الحفاظ عليه، وهو ثالثاً جزء أساسي من «شوار» البنت وطقس العرس العربي المتوارث...

... ولكلّ الأشياء في الصندوق – من ماء زمزم حتى المكحلة ومنمنمات الأرابيسك العربية والأحجار الكريمة– دلالاتها الثقافية، ودورها في خلق ذاكرة النّص الداخليّة حيث سيتواتر ظهور هذه الأشياء متناثرة في مناسبات وأحداث بعينها أثناء تطوّر السرد. كما سيكتسب عبث الأيدي الغريبة بأحشاء هذا الصندوق دلالاته الاستعارية المبهظة. وستسرق هذه الأيدي الغريبة بعض رموزه وتدّعيها لنفسها في محاولة لتجسيد التناقل القسري للميراث الثقافي والحضاري في ظروف تحوّل الهويّة وتدمير الذات القاسية. وسينتهي به الأمر إلى الدفن وقد امتلأ بالكتب الممنوعة في زمن قادم.

ويبقى نعيم بلا زواج حتى آخر الرواية. ذلك أنّ صبيّ الوراق الآخر مرصود للكشف عن بعد مزدوج آخر من أبعاد بنية التوازي المركب، وهو بُعْد العلاقة بين مادار للعرب في الأندلس وما جرى لأهل أمريكا الجنوبية على أيدي القشتاليين أنفسهم من ناحية، وانتقال همّ الكتاب وهاجس المعرفة إلى العدوّ من خلال وراق العصر الجديد القشتالي من ناحية أخرى. فعلى الصعيد الأوّل ترهص سرقةُ إحدى بنات الأرض الجديدة في موكب كولومبوس قلبَهُ بما سيحدث له في تلك الأرض الجديدة التي ستأخذه إليها الأحداث في الروايات القادمة. وتتعثّر محاولات تزويجه لأنّها ترتبط بتسارع إيقاع عمليات التنصير والترحيل الذي يرفضه. أمّا على الصعيد الثاني فإنّ الأمر ينتهي به إلى العمل في خدمة القسّ القشتالي العالم ميجيل، ليتواصل خيط المعرفة وتأكّد تحوّلها من العرب إلى الأسبان، ومن العالم الإسلامي إلى العالم المسيحي. ففي مقابل عملية مسح اللّغة العربيّة، وطمس الذاكرة العربية، والحيلولة دون المعرفة، يعكف القسّ ميجيل على الدرس والمعرفة ونسخ المخطوطات البديلة وتأليف الكتب. وهذا نوع من التوازي الآخر الذي ينطوي على تحوّل دال، ومستمر حتى اليوم في وقائع قرارات حجب المعرفة في فروع علمية معينة عن العرب بعد حرب الخليج في الجامعات الأمريكية والبريطانية. لكن دعنا من هذا الاستطراد ولنعد إلى مسار تطوّر الأحداث على هذا المحور في الرواية.

ينجب سعد من سليمة ولداً ولكنّه يموت بعد أسبوعين، فكأنّ الرواية تحرص على أن تكون البنات وحدهن سرّ استمرار الأسرة. وكأنّ الولد لن يكون جديراً بأن يصبح استمراراً لسليمة، ولا بدّ من الانتظار حتى تأتي البنت. وفي هذا قدر من التعمّل العقلي، أو الصرامة الهندسية. وربما يكون مبرّر هذه الصرامة أن الرواية تريد أن تجعل هاجس الموت الفلسفي أحد هواجس سليمة المستمرّة في النصّ. أمّا حسن فإنه يستولد مريمة خمس بنات وولداً هو هشام. ويصد موت الابن سليمة عن الإنجاب، ويدفعها إلى البحث والتنقيب في الكتب علّها تعثر على سرّ هذا الموت غير المنطقي الذي اختطف ظبيتها ثم ابنها دون تعليل. ويدفعها أيضاً إلى استخدام المعرفة لردّ عوادي الموت. ولكنّها بعد غيبة سعد مع المجاهدين في القرى لأكثر من ثلاث سنوات، وعودته الخاطفة بعد موت الجدّة، تصفو له فتنجب بعد سنوات عديدة بنتاً أخرى، تسمّيها عائشة على اسم جدّتها أم سعد التي سباها القشتاليون بعد سقوط مالقة. وتكبر بنات حسن ويتزوّج ثلاث منهنّ في بالنسية. وتموت أم جعفر ويموت أبو مريمة. ويصبح الموت أحد هواجس النصّ الأساسية. وعلى هذا المحور تكشف لنا الرواية عن أن آليات النموّ العضوي ليست معزولة عن كلّ أبعاد الزمن الأخرى، ولكنّها تشف عن مدى تعمّق الكاتبة في دراسة الخبرات الحياتية وتوظيفها في إعادة خلق مسيرة حياة هذه الأسرة على الورق.

***

أمّا **المحور الثاني** فهو محور الزمن التاريخي، وهو أكثر محاور الرواية غنى وخصوبة. تبدأ الرواية بمعاهدة التسليم إيثاراً لسلامة موهومة، يتصوّر فيها المهزوم أنّه استنقذ بالتسليم ما لم يتمكن من تأمينه بالحرب، بينما ينوّم فيها المنتصرُ المهزومَ بمعسول الوعود باحترام حقوقه ليجهز على آخر فلول المقاومة فيه. وتتوالى فيها أحداث التاريخ العصيبة منذ وصول أسقف طليطلة الرهيب فرانشيسكو خيمينيث دي سيسنيرو وتحطيمه لروح المقاومة الشعبية، ممثّلاً بتنصير حامد الثغري عنوةً أمام العامّة؛ حتى محاكمة سليمة بتهمة السحر والكفر وخدمة الشيطان؛ مروراً بحرق الكتب في ساحة باب الرملة، وقتل بلاسكو دي بارينويفو مفوض الشرطة؛ وتمرّد البيازين واستعادة أهلها لمسجدهم الذي أحاله القشتاليون إلى كنيسة؛ وحصار الكونت تانديا للبيازين وإخماد ثورتها بالمكر والخديعة؛ ثم اندلاع ثورة البشرات؛ وإصدار مرسوم التنصير الإجباري؛ ومهانات طوابير التعميد الجمعي؛ ثم ثلة القوانين التي أطاحت بورقة التوت التي طالما تستّرت بها معاهدة الاستسلام والإذعان المشؤومة... ومن هذه القوانين: لا يجوز لمتنصّر جديد أن يبيع ممتلكاته لعربي مثله؛

أو يحظّر على كلّ عربي بيع ممتلكاته؛ أو يتوجّب على كلّ عربي تسليم ما لديه من كتب أو مخطوطات، ومن يخالف هذا الأمر تصادَرْ كلّ ممتلكاته؛ أو يحظّر امتلاك سلاح وحمله، ويشمل المرسوم السيوف والخناجر؛ أو يحظّر الإرث على الطريقة الإسلامية؛ أو يحظر إيواء المخربين من المسلمين الذي يهاجمون شواطئ المملكة؛ ... وغير ذلك من قوانين مشؤومة لايزال معظمها يطبّق بصورة أو أخرى تحت وطأة الاحتلال الصهيوني في زمن معاهدة تسليم غرناطة الإذعانية الجديدة.

وتكشف لنا هذه القوانين وقد أحالتها الرواية إلى تجارب مرّة يعاني منها أهل غرناطة عامّة، وأخلاف أبي جعفر خاصّة، عن طبيعة تجربة السقوط والتردّي التي مهما تسربلت بشعارات السلام وإنقاذ ما يمكن إنقاذه فإنها لا تستطيع إخفاء مهانة الهزيمة وقد استحالت إلى موت رازح لايزال يزعم أنّه حياة. فأحداث التاريخ لا تأتي معزولة عن حياة شخصيات الرواية، ولكنّها تصبح شرط هذه الحياة، تصوغها وتشكّلها، وتلقي بثقلها الفادح عليها طوال الوقت. ذلك أنّ تواريخ القهر والاحتلال تعي أنّها مرفوضة، فتحرص على فرض نفسها على الحياة والتغلغل في أدقّ تفاصيلها: وهكذا فإنّ مشاهد التعميد الجماعي المرعبة بعدما لم يعد أمام أهل غرناطة إلاّ التنصير أو الترحيل هي التي تتحكّم في نفي عالم كامل من الطقوس البديلة. واللّسان الذي لا يريد أن ينكر لغته يجد نفسه مجبراً على اعتناق لغة العدوّ كما اعتنق ديانته ولو ظاهرياً. وقوانين العسف التي تحرم أهل البلاد من حريّة الحركة، ومثالُها: «كُلّ من يرحل من غرناطة ويعود إليها يحرم من ممتلكاته ويقبض عليه، ويباع عبداً في المزاد العلني» (ص ١٥٤) لاتزال هي نفسها القوانين التي مارسها ويمارسها العدوّ الصهيوني في فلسطين المحتلّة، مع حذف عنصر واحد فقط هو البيع في المزاد العلني؛ فقد أصبح ذلك أمراً غير مستساغ. ومن هذه الناحية تعقد الرواية توازياً بين أثر اختفاء موسى ابن أبي الغسان وأثر اختفاء خليل الوزير «أبو جهاد» في زمننا هذا وعلى قضيتنا الأندلسية الجديدة. وتكشف لنا أنّ معاهدات تسليم غرناطة هي السلف المشؤوم لمعاهدات تسليم جديدة، لكن هذا البعد الحواري في النّص سيتّضح أكثر عندما نتناول بقيّة روايات هذه الثلاثية المهمّة.

وفي مواجهة قوانين المهانة تلك لا يجد البعض مفرّاً من مقاومتها، فينضم سعد للمناضلين ضد الاحتلال القشتالي بينما يحرص حسن على مهادنة العدوّ حفاظاً على سلامة بيته. ومن هنا تنطوي الأسرة على المسارين معاً: المقاومة في خط سعد، والمهادنة متمثّلة في حسن. وينطوي مصير المسارين التاريخي على تأكيد النصّ بأنّه إذا كانت المهادنة لا تنجي أصحابها، فلامناص من شرف المقاومة. فالمعركة شرسة ومصيرية لا ترحم المهادنين أنفسهم. ومعاهدات المنتصر مع المهزوم ليست إلاّ صكوك غدر ووثائق خداع لا تحترم المهادن وتعامله بالقسوة نفسها التي تعامل بها المقاوم. وتحرص الرواية في هذا المجال على تكرار أحداث تاريخية بعينها، لا لأنّها تكرّرت على مدار فترة السقوط واقتلاع الهوية فحسب، ولكن – والفنّ انتقاء واختيارات دالة – لأنّ لها دوراً مهماً في البنية العميقة للنصّ. وأهم العناصر التكرارية في هذه الثلاثية هو ذلك المتعلّق بحرق الكتب، وتهريبها، والحفاظ عليها. ذلك أنّ «الكتاب» في هذه الرواية رمز للثقافة التي تتعرّض لعوادي الطمس والاقتلاع، ولكنّها تبقى في نهاية الأمر متجذّرة في الأرض من خلال رمز الكتب المدفونة في باحة البيت في صندوق مريمة. عبر أنّ تجذر الثقافة في الأرض والنّاس، وأشكال المقاومة التي تنطوي عليها ستتكشّف بشكل أعمق من خلال محور الزمن الاجتماعي: زمن القيم والعلاقات والطقوس.

غير أنّ علينا قبل الانتقال إلى محور الزمن الاجتماعي ذاك التعريجَ على بعد مهم في محور الزمن التاريخي وهو التوازي بين تاريخ سقوط الأندلس وتواريخ سقوط ثقافات أمريكا اللاتينية أمام الغزو الإسباني. وتقدّم لنا الرواية ذلك من خلال التحاق نعيم بخدمة القسّ القشتالي ميجيل، وسفره معه إلى الأرض الجديدة حيث يعثر في مرايا ممارسات الإسبان المحتلّين في أمريكا الجنوبية على تجلّيات جديدة لما خلفه وراءه من مهانات عربية في غرناطة. فهتك أعراض نساء أمريكا الجنوبية المسالمات هو التبدّي الأكثر عضوية وبشاعة لاستباحة ثقافة العرب المسلمين في الأندلس. وهكذا يرهص النّص لقارئه بأنّ مأساة العرب في الأندلس كانت إيذاناً بتخلّق مأساة شعوب أمريكا اللاتينية مع الإسبان.

وفي رحلة نعيم تلك مع قسّيسه ما يستدعي للذاكرة نصّ بيتر شيفر Peter Shaffer المهم (**صيد الشمس الملكي The Royal Hunt of the Sun**). وهو نص يستمد من وقائع المواجهة بين فرانسيسكو بيزارو Francisco Pizarro الذي قاد حملة غزو بيرو بين ١٥٣١ و١٥٣٨ وآتاهولبا Ata-ahualpa امبراطور الأنكا، مادته ليكشف فظائع الإسبان التي ارتكبت باسم الصليب ضد أبناء حضارات أمريكا اللاتينية القديمة التي كانت قيمها الأخلاقية والإنسانية أرقى بكثير من قيم العنف الوحشي الذي تستر وراء شارة الصليب. وإذا كانت مسرحية شيفر تعتمد على مفهوم الرّب الكامن في الإنسان، وهو مفهوم أساسي في كلّ من المسيحية وديانة الأنكا القديمة، وتكشف عن أن مَنْ قَبِلَ التضحية من أجل عدوّه – وهو مفهوم أساسي في عقيدة الخلاص المسيحية – هو ملك الأتاهولبا الشاب لا بيزارو... فإن رواية رضوى عاشور مشغولة بالتعرّف على آليات العلاقة المعقّدة التي يتولّد بها الاستبداد السياسي من الاستبداد الديني كما يقول عبد الرحمن الكواكبي في **طبائع الاستبداد**.

غير أنّ انشغال الرواية على هذا المحور بما يمكن أن أدعوه بالنّص الأيديولوجي المضمر فيها والذي يدير جدله الخلاق مع تجليات السقوط العربي المعاصر في مواجهة القشتاليين الجدد ومحارقهم المعاصرة التي تتكسّر فيها عظام الأطفال... قد دفعها إلى التغاضي عن بعض الحقائق التاريخية. فانشغالها بتولّد الاستبداد السياسي من الاستبداد الديني هو الذي دفعها إلى القول بأنّ سعداً سُجِنَ مع قسّ فرانسيسكاني هو الأب خوان مارتين يعتصم بفقر المسيح وسماحته وتضحيته من أجل تخليصنا من الآثام، وشاب لوثري هو أنطونيو سولياناس الحاد الطبع الذي زاده التعذيب عنفاً وتوتّراً. (ص ٢٤٢) إذْ لم ينل اضطهاد الكاثوليك الديني من المسلمين وحدهم، وإنما امتد نطاق ديوان تفتيشهم ذي

السمعة السيّئة إلى بقيّة الطوائف المسيحية. فالرواية تعي أن التطرّف الديني الذي تمارسه الكنيسة الكاثوليكية يتّسم بضيق الأفق والغباء، ولكنّها تتعمّد بسبب حرصها على التوازي بين عالم سقوط غرناطة والتجربة الفلسطينية على ألاّ تسجن معه يهودياً... بالرغم من أنّ التاريخ يتحدّث عن التوازي بين اضطهاد الموريسكيين Moriscos والمارانوين Marranos أي: عرب الأندلس ويهودها... ويتحدّث أنّ ما نال يهود الأندلس على أيدي مسيحيي قشتالة من التنكيل والطرد والتعذيب لا يقل فظاعة عمّا عاناه اللوثريّون والفرنسيسكان.

***

وإذا انتقلنا الآن إلى **المحور الثالث**، وهو محور الزمن الاجتماعي، فإنّنا سنجد أنّه من أغنى محاور الرواية وأكثرها تجسيداً لآليات زمن السقوط وهواجسه. فهو يتناول تحوّلات مجتمع واقع في قبضة القهر، يمنعه المحتل من استخدام لغته، أو ممارسة شعائر دينه، أو إحياء طقوس حياته اليومية. ويدعو المقاومين منهم بالمخربين، ويحظر على العرب إجارتهم أو الاتصال بهم. ويؤثّر هذا المناخ الاغترابي الخانق على أدقّ العلاقات بين الشخصيات حتى ينال من العلاقة الحميمة بين الزوج وزوجته، فيدبّ الشقاق بين سعد وسليمة.

وتكشف لنا الرواية على هذا المحور، كيف يقاوم المجتمع العربي كلّ صنوف التشويه الثقافي ويحاول الحفاظ على هويّته وخصوصيته. فتصبح طقوس جلوة العروس، أو التحمّم في الحمّامات العامّة، أو الإنشاد العربي في عرس حسن ومريمة، أو إعداد الأطعمة العربية، وتقديد اللحوم وتمليح السمك وتخليل الزيتون والليمون والباذنجان... صيغَ مقاومة واعتصام بالهوية القومية، وحفاظ على الذاتية الثقافية. وعندما تقرّر أسرة مريمة عقب وفاة الأب تُغسيله وتكفينه وتشييع جنازته بالطريقة اللائقة به يقبض القشتاليون على أمّها وشقيقيها. لكنّ الأسرة العربية، واصلت – ربّما بسبب عناد مريمة وذكائها – الحفاظ على لغتها وعاداتها سرّاً.

كان الأبناء يتكلّمون العربية في البيت والقشتالية خارجه. وأصبحت ممارسة العربية نوعاً من الجريمة التي لا بدّ من التستّر عليها وإخفاء مرتكبيها عن العيون. وأصبحت قراءة الكتب العربية ودراساتها أمراً يستلزم الكتمان والتخفّي، وضبط طفل يستخدم لغة أهله في الشارع جريمة لا بدّ أن تبتكر لها مريمة حيلة بارعة تنقذه بها من براثن عيون الديوان. لكن آليات حرمان شعب من لغته وثقافته في هذه الرواية تحتاج إلى دراسة مستقلّة لأهمية استقصاءاتها بالنسبة لما يدور في واقعنا اليوم: حيث تتفشّى اللّغة الهجين، ويتنامى معها احتقار اللّغة الأم، وتنتشر الرطانة في الشارع والأغنية، وتقام العراقيل في وجه تواصل الثقافة بين أجزاء الوطن العربي الواحد. وتشير الرواية من خلال استخدامها لنظّارة القس ميجيل إلى أحد هذه العراقيل التي ينطوي عليها فرض الظلام على العربي، وفتح عالم المعرفة الفسيح أمام عدوّه. فنظارة القسّ ميجيل تتيح له القراءة بيسر، وتوفّر له أسباب الرؤية. فتكشف لنا كيف استأثر القشتالي بأدوات الرؤية وأدوات الحرب معاً، وحرم منها العربي. فالعمى الجزئي أو الكلّي – راجع الإشارة إلى عمى الجارة الكفيفة (ص ١٦٧) – من استعارات هذه الرواية المقصودة. ونذكر هنا كيف كان على سليمة أن تحتال على نعيم فتسرق النظارة منه، كي تواصل قراءة مخطوطاتها بشكل سرّي.

***

وإذا انتقلنا الآن إلى **المحور الرابع** وهو محور الزمن الفلسفي، فإنّنا نجد أنّه المحور الذي تسعى فيه الرواية لإكساب جدل المحاور الثلاثة السابقة دلالاته الفكريةَ والرمزية من ناحية، ولإدارة حوار بين هذا كلّه وبين ما يدور في الحاضر العربي الراهن الذي كُتبت فيه الرواية من ناحية ثانية. وتبرز على هذا المحور قضيّتان أساسيتان: أولاهما هي قضية الموت، وثانيتهما هي قضية الشرّ. وتطرح قضيّة الموت نفسها في الرواية منذ بدايتها بموت تلك المرأة التي انحدرت عارية صوب أبي جعفر في مفتتح النصّ، وتستمرّ في الإلحاح عليها حتى نهاية الرواية الأولى **غرناطة** بحرق سليمة. فهذه النهاية تغلق دائرة الموت الفلسفي والاجتماعي والسياسي في هذا الجزء الأوّل، بحيث يصبح عقاب سليمة والحكم عليها بالحرق في باب الرملة نوعاً من التكرار الدالّ للمرأة العارية في بداية النصّ، وقد عُرّيت هنا من دينها ولغتها وعقيدتها وثقافتها جميعاً، ثم عراها الحرق حتى من لحمها نفسه. وإذا كان الموت الاجتماعي السياسي من أبرز صيغ الموت في الرواية حيث تَستَهِلُّ به أحداثها وتختمها به، ويتردّد في جنبات النصّ عدّة مرّات كأن أبرزها موت أبي جعفر كمداً عقب إحراق الكتب... فإنّ الموت الميتافيزيقي هو من مشاغلها الملحّة كذلك.

فموت أبي جعفر نفسه ذو بُعْد ميتافيزيقي لأنّه يرتبط في الرواية بيقين مباغت بتخلّي الله عن العالم، إذْ يصرح لزوجته ليلة وفاته: «سأموت عارياً ووحيداً لأنّ الله ليس له وجود» (ص ٦١). لكن أسئلة الموت الميتافيزيقي ليست قاصرة على اعتباره بعداً من أبعاد الموت الاجتماعي أو الموت السياسي في النّص، بل إنّها تلحّ على ذهن سليمة الطفلة المشوّقة للمعرفة منذ أن كانت في الرابعة من العمر عندما حرمها الموت من أبيها... ولكن تساؤلات الموت الميتافيزيقي لا تندلع في ساحة الرواية بقوّة إلاّ عقب موت الظّبية وموت الطفل الوليد، حيث يتحوّل الموت إلى قدر مبهظ لا تعليل له ولا منطق، يفتح باب الأسئلة الصعبة، ويضع جرثومتها المقلقة في العقل فلا يهدأ أبداً: «هل الله شرّير يقصد إيذاءها؟ أم أنّه سعد يمنحها ما لا يدوم فتتحوّل بهجة الهدية إلى ألم يسري في الروح يعذّبها؟» (ص ١٤٩).

وهذا البعد اللامنطقي في الموت هو الذي يفضي بنا إلى قضيّة الشر، وهي من قضايا هذا النصّ الشيّقة والمعقّدة معاً. إذ يتجلّى فيه الشرّ وقد تلفع بطيلسان الدّين، وكأنّه عقاب إلهي له منطق ميتافيزيقي ينزل بالأخيار ويتجنّب الأشرار. فرجال الدّين القشتاليون يبدون في النّص وكأنّهم رسل الشيطان رغم تحدّثهم بلسان الرّب: فهم يوقعون بأبطال الرواية أشدّ العقاب برغم براءة هؤلاء من كله خطإ إلاّ رغبتهم في الحياة بحسب عقيدتهم المختلفة. ويبلغ هذا الشر المتلفع بطيلسان الدين ذروته في محاكمة سليمة في نهاية النّص، حيث يكتسب المنطق بعداً شيطانياً لعيناً يلوي الحقائق ويتذرّع بالخرافات، ويجسّد سطوة الجهل وهي تفتك بالمعرفة وتطيح بالعقل باسم «الدين»، أو باسم دين لا علاقة له بما في الدين من طهر وروحانية. ويتجلّى هذا أيضاً في موقف آخر اندفعت فيه مريمة إلى تمثال المسيح في الكنيسة وهي تتمتم: ﴿**والسلام عليّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيّاً. ذلك عيسى بن مريم قول الحق الذي فيه يمترون**﴾ (ص ٢٠١) في فعل يائس من أفعال التشبّث بالهويّة وبالقيمة الحقيقية للدّين التي تشهد تجلّيات انتهاكها. وهو مشهد ذكّرني بأطياف من مشهد عودة المسيح إلى رئيس محاكم التفتيش وإنكاره له في رائعة ديستويفسكي **الأخوة كرامازوف**. فنحن هنا في عالم يتنكّر فيه الدّين للإله، ويمارس سطوته باسم الشيطان، وإلاّ لما ازدهرت بممارساته مملكة الشرّ والدمار. لكن ثمّة شراً آخر هو الشر الذي ينطوي عليه الفعل

الإنساني مهما كانت طيبة القصد فيه. وهذا ما ستقدم لنا بقية روايات الثلاثية عدداً من تجلياته.

(٢) «مريمة» ألق المجالدة وبنية التلاشي والأفول

إذا كانت **غرناطة** هي رواية المرأة المستباحة واللّغة المستباحة والمدينة المنتهكة، فإن **مريمة** هي رواية المرأة المجالدة التي تريد أن تقيم عماد عالم يتعرّض باستمرار للضربات القاصمة، وأن تقاوم به عوادي التردّي والدمار. وإذا كانت رضوى عاشور قد منحت روايتها الأولى اسم مدينة غرناطة لتبرز البعد المكاني والجغرافي للعمل، فإنّها تمنح الرواية الثانية في هذه الثلاثية الروائية الجميلة اسم امرأة لتؤكّد البعدين الإنساني والنسائي فيه. بل تختار أن تمنحها اسماً وثيق الصلة باسم السيّدة مريم العذراء أمّ المسيح، الذي تُرتكب باسمه كلّ المعاصي في النّص. فضلاً عن أنّ العذراء توشك أن تكون التجلّي الأنثوي للمسيح في عالم هذه الرواية الواقع في قبضة الشرّ والدمار، والذي تخلّى بشكل أو بآخر عن جوهر دعوة المسيح المترعة بالتسامح وحبّ الإنسان. فالرواية الثانية تطرح مريمة/المرأة كمرتكز للعمل بالصورة التي طرحت بها الرواية الأولى أبا جعفر/الرجل محوراً لعالمها الإنساني وجذراً لكلّ شخصياته. ولهذا تبدأ هذه الرواية بحلم مريمة كما بدأت **غرناطة** برؤيا أبي جعفر. وحلم مريمة أكثر تعقيداً ورمزية من رؤيا أبي جعفر، لأنّها ترى فيه قمراً نحاسياً يطلّ على جبل وعلى وعل ذي قرون شجرية ساكن لا يريم.

وإذا كانت رؤيا أبي جعفر مسكونة بالهوان والدمار، فإن حلم مريمة – كما تفسّره لها أم يوسف – ينطوي على رؤيا مقلوبة، وإن فسرته لها المرأة بأنّه يشارك بانكشاف الغمّة وعودة الغائبين وانتهاء زمن المهانة والألم. ويكشف لنا هذا التأويل عن مدى تشوف الناس، والنسوة خاصة، إلى أمل يتعلّقون بأهدابه في زمن اشتداد الأزمة. غير أنّ «حسن» يعتبر البشارة ضرباً من التنجيم وأضغاث الأحلام، فيزرع في ساحتها الشك الذي سيحكم مصيرها في النهاية. ولكن سحرها يشيع، فتعتصم مريمة بحلمها، لأنّها لم تفقد الأمل بعودة الغائبين ولمّ الشمل: عودة بناتها الأربع اللواتي هاجرن مع أسرهن إلى فاس، وعودة البنت الخامسة من بالنسية، وتمتعها برؤية الأحفاد الذين حرمتها منهم الأيام، وأهمّ من ذلك كلّه: عودة الولد الشارد في الجبال والذي يعمل من أجل طلوع فجر جديد. هذا الحلم بعودة الغائبين هو في الواقع حلم بعودة الزمن إلى الوراء، وبإزاحة آليات السقوط والموت والدمار. ولهذا ينفث الحلم في مريمة حياة جديدة، يعيد لها حيويتها المفقودة ونضارتها.

وكما تحكم رؤيا أبي جعفر الرواية الأولى من البداية إلى النهاية في تساوق ترادي، تتردّد في أرجاء **مريمة** صور متتابعة تؤكّد جمعية الحلم وتشوف النساء إليه، ثم تأتي بعدها صور مناقضة لما يطرحه الحلم من تفاؤل. فما إن يجيء الفصل السابع من الرواية حتى تطالعها – في الواقع المضاد هذه المرّة، لا في الحلم – صورةُ هذا الوعل الواعد بالبشارة وقد حاصرته رماح الصيّادين المشرعة وكلابهم السلوقية اللاهثة، وهو ينزف دمه قبل السقوط. ويرافق ظهور الوعل في هذا الواقع المضاد للحلم دخول مريمة لأوّل مرّة إلى دار من دور القشتاليين، ويطلّ عليها منها، وهي دار الدون بدرو والدونيا بلانكا. فالمكان الذي تهتم به الرواية هو المكان العربي الذي يضيق من حوله الحصار في حي البيازين الشعبي العربي، ولذلك فهي قلّما تأخذ قارئها إلى المكان المضاد، أو تقدّم لنا أيّاً من الشخصيات القشتالية المضادة إلاّ بشكل ثانوي. وعندما تفعل ذلك فإنّها تفتح بوابة الموت: موت الحلم وموت مريمة الوشيك حينما يتبدّد الحلم دونما تحقّق. ذلك أنّ الرواية الثانية في هذه **الثلاثية** هي رواية موت مريمة الظالم بقدر ما كانت الرواية الأولى رواية موت سليمة الظالم أيضاً. فلموت النّساء في الرواية النسائية وقع أقسى من وقع موت الرجال فيها، لأنّهن مدار العالم الروائي ومقياسُ الحياة فيه.

وكما كان موت سليمة قاسياً وسط نيران المحرقة، فإن موت مريمة في العراء بعيداً عن بيتها ومدينتها تحت وقع لطمة الترحيل العمدي القاسية لا يقلّ عنه قسوة وفظاعة. فهو موت كلّ التواريخ التي ارتبطت بها والتي تحرص الرواية على أن تتذاكرها في مناجاة مريمة لذاتها واستعادتها لتواريخها القديمة. فقد ولدت مريمة بنت إبراهيم منشد سيرة الرسول وصحابته «يوم كان القشتاليون على أبواب غرناطة يحكمون الطوق عليها، والنّاس جوعى والزاد شحيح، ولكن أبي كان رجلاً صالحاً، فلم يقل: هذه الوليدة تحمل لي نحساً. ضمّني وأنشأني في ظلّه الضافي. ولما دخلت دار أبي جعفر فرض القشتاليون على العباد تغيير دينهم، فلم تقل أم جعفر: دخلت علينا العروس والمصائب في أذيالها... فلماذا تلوح لي بنصرة في المنام أتعلّق بها ثم تسقطه فأعيش بدلاً من الحسرة الواحدة حسرتين؟.. قل لي لماذا تمنح خصومنا فرحة الزهو بالانتصار؟ هل هجرتني؟ هل هجرتنا؟» (ص ٩٩). في هذه المناجاة الطويلة تطرح الرواية مريمة معادلاً لتواريخ المأساة وتوقّت حياتها بها. وتمهّد بتذاكر كلّ هذه التواريخ لموتها القاسي طريدة فردوسها الذي أنفقت عمرها في الذود عنه بقدر من السذاجة في كثير من الأحيان ولكن بإخلاص لا شكّ فيه. وربما كانت سذاجة مريمة في اختراع الحيل التي تدافع بها عن ذويها، وخاصة حيلة إقناع معلّم المدرسة بمسألة ختان الأولاد، بنت تكوينها في قبضة السقوط واغتراب الذات تحت مطارق زعزعة الهوية وتشويهها. لكن مريمة الرواية الثانية في **الثلاثية** أكثر حنكة – فقد دربتها الأيام – ومن هنا فإنّها لا تلجأ لحيلها الطفلية الساذجة عندما تريد الدونيا بلانكا أن تحيلها إلى خادمة، وإنّما تواجه الموقف بحكمة تنقذ بها كرامتها ولا تهدّد أمن أسرتها الذي يحرص عليه زوجها كلّ الحرص.

لكنّ الرواية الثانية في **ثلاثية** رضوى عاشور لا تقتصر على الموت: موت الأمل وموت المرأة الفادح، ولكنّها تجسّد أيضاً صور المجالدة في وجه عسف الاحتلال، ومدى قدرة المظلوم على الاحتفاظ بكبريائه وثقافته أمام عوادي التردّي وحصار الزمن الرديء. وهي تبلور في الوقت نفسه آليات التشويه وقد بدأت حركيتها في العمل ممثّلة في خوسيه بن عامر، عندما تدلف رؤى العدوّ إلى داخل قطاعات من الذات، فتحيلها ذاتاً ممتلة. فالرواية لا تنسى أنّ ظروف الاحتلال واقتلاع الهوية تترك قروحها في النفس، فتحيل من يستسلمون لها إلى جوارح كاسرة، خانعة أمام المحتل، ولكنّها شرسة ومتوحشة في مواجهة أهلها الذين تدرك أنّهم يحتقرونها في داخلهم. وكلّما ازداد يقينها باحتقارهم لها وكراهيتهم إيّاها، هبّت نزعاتها الدفاعية لتذود عن نفسها بالتمادي في الشرّ. وفي موازاة هذا الجانب السلبي تأخذنا الرواية إلى الجبال التي فرّ إليها هشام بن حسن حفيد أبي جعفر ليقاوم الغزاة وينتقم منهم. وتقدّم لنا رؤى المقاتلين الذين انكسروا، ويصف روبرتو – الذي لا نعرف إن كان من رفاق هشام أم لا، ففي الرواية فجوات سردية كثيرة – تلك المشكلة بإيجاز وفصاحة: «المشكلة أنّ قادتنا كانوا أصغر منّا. كنا أكبر وأعفى وأقدر، ولكنّهم كانوا القادة،

انكسروا فانكسرنا» (ص ١٣١). كما أنّها تقدّم لنا إرهاصات **الرحيل** بالترحيل القسري بعيداً عن أفق غرناطة عقب ثورة البشرات الثانية. وتقدّم معه شخصية علي حفيد أحفاد أبي جعفر: فهو ابن هشام بن حسن وعائشة بنت سليمة وسعد، وستحكي لنا الرواية الثالثة بقية قصّته.

فإذا كانت الرواية الثانية هي رواية موت مريمة، فإنها رواية تأسيس علي، وتأسيس ما جرى للجيل التالي من خلاله ومن خلال مجموعة رفاقه ومجايليه: فيدريكو بن فضّة التي استعبدها الإسبان ولكن ظلّ فيها شيء من روحها الطيّبة الطليقة؛ وخوسيه بن إناندو بن عامر الذي يمثّل سراة العرب الذين أيقنوا أنّ خلاصهم لا يتحقّق إلاّ بالتماهي إلى أقصى حد مع عدوّهم؛ وأنطونيو القشتالي الذي يريد إقامة علاقة إنسانية مع رفاقه ولكن آليات التفرقة العرقية تمنعه؛ وغيرهم. ويكتسب تأسيس علي أهميته من خلال رؤيته كما يتبدّى على مرايا تأسيس الرواية السابقة لأحفاد أبي جعفر المباشرين وأسرته الكبيرة: من حسن وسليمة إلى سعد ونعيم. فإذا كان هذا الجيل الأوّل هو الذي عاش السقوط وجالد لرفضه، فإنّ جيل علي هو ابن آليات السقوط بعدما أصبحت واقعاً مبهظاً لا أمل في الانعتاق منه. لذلك تبدأ **مريمة** بعد فجوة من نهاية **غرناطة**، في النصف الثاني من خمسينات القرن السادس عشر تقريباً. وينبئنا عن ذلك زمنُ عودة نعيم وقد تجاوز السبعين. فإذا كان نعيم قد شاهد وهو في الرابعة عشرة من عمره مشهد حرق الكتب الأوّل عام ١٤٩٩، فهذا يعني أنّه قد وُلدَ حوالي عام ١٤٨٥، وعاد بعد أن تجاوز السبعين إلى غرناطة من جديد في أواخر الخمسينات. إذن **فمريمة** تبدأ بعد ثلاثين عاماً تقريباً من حرق سليمة، كبرت فيها وليدتها الطفلة عائشة وتزوجت هشاماً وأنجبت علياً وماتت لتترك الطفل في رعاية جدّيه لأبيه: حسن ومريمة بعدما أُحرقت جدّته لأمّه، وتبدّد سعد في المنافي.

ويعود نعيم في بدايات الرواية ليلتقي بعلي الطفل، ولتقيم المفارقة بينهما أواصر الاستمرار والقطيعة بين الجيلين معاً. إذْ تكشف لنا الرواية عقب عودة نعيم وخروجه مع الصبي علي إلى المدينة كيف تتواصل ذاكرة المكان في الإنسان. وهكذا يسرد علي لنعيم ذاكرة الأماكن الحديثة، فيخبره عن الكنيسة الجديدة ودير الراهبات والسجن – أدوات إحكام سيطرة الآخر التي حفرت نفسها في تضاريس المكان أثناء غيابه. ولكن نعيماً سرعان ما ينهض بالدور حين يدلفان إلى الأماكن القديمة ويتجاوزان الكاتدرائية إلى شارع السقاطين فيعرّف علياً على سوق الحرير والعطّارين والصنادقية وسوق الجلود. وإذا كان هذا المشهد القصير يكشف عن تواصل ذاكرة المدينة في ناسها، فإنّه يطرح القديم الذي لم تنله عوادي التغيير والتشويه في مواجهة الجديد الذي يتجلّى في أدوات إحكام السيطرة الأيديولوجية والقمعية كالكنيسة والسجن. وتحرص الرواية في هذا المجال على أن تجعل علياً ابناً طبيعياً لحسن الذي سلّم وهادن وحاول أن يعيش مع الواقع الجديد بأقلّ قدر ممكن من الخسائر؛ إذْ فرض حسن على هشام والد علي العضوي الغيابَ حيّاً حين اختار هشام طريق المقاومة وانضم إلى ثوّار الجبل؛ فقد أخبر الطفلَ أنّ أباه قد مات، وربّاه بعيداً عن أفكار التمرّد والثورة علّه يتكيّف مع الواقع الجديد.

ولأنّ الرواية حريصة على أن تؤكّد أنّ الطوفان لا يفرق بين المتمرّد من جهة والمساوم والمسالم من جهة أخرى، حتى إذا جرف الطوفان الجميع... فإنها تأخذنا في تلك الرحلة الشيّقة مع علي، ابن المسالمين الطبيعي، الذي لم يجد مناصاً من التمرّد في نهاية المطاف. كما تطرحها في مواجهة رحلة نعيم المحبطة التي عاد منها بعدما قتل الإسبان زوجته الهندية «مايا» في أمريكا الجنوبية وطفله الذي لم يعرف إن كان هلالاً أم بدراً أم قمراً، لأنّ هذه الأسماء الثلاثة كانت هي الأسماء المرشّحة للوليد المرتقب، أو كانت هي أسماء الأطفال الثلاثة الذين حلم بإنجابهم من «مايا» التي يبدو أنّه هام بها منذ أن سَبَت الهندية الصغيرة التي ضاعت منه في موكب كولومبوس قلبَهُ في بدايات الرواية الأولى. وعندما يعود نعيم نعرف أنّ التجربة قد وشمت نفسها في أغوار روحه، وأنّه لم يخلع عن نفسه رداء الهنود رغم استحالته أسمالاً بالية. وكيف يمكن أن يخلع التجربة عن روحه وهي ليست تجربة أهل «مايا» بل تجربته وتجربة البيازين! يعود نعيم إلى غرناطة أخرى غير تلك التي غادرها قبل سنوات... فقد شُيِّدَت القصور على ضفّ حدرّة، وملأت الكنائس أنحاء غرناطة. وسوف يوازي هذا التغير تغيّراً آخر حينما يضطر علي للغياب عن غرناطة بعد قرار الترحيل الإجباري، وحين يعود بعد خمس سنوات تكون المدينة غير تلك التي عرفها في ذاكرته (ص ١٢١).

ومع ذلك فلايزال في المدينة شيء من روحها القديمة. فحتى حسن الذي هادن لا يستطيع الخروج من جلده أو من ثقافته. وحين تسافر الأسرة إلى عين الدمع، يفضي حسن بسرّ الدار لحفيده، فيدلّه على سراديبها ويسلّمه مفاتيح صناديقها، ويطلعه على كنوزها المذخورة. والسرداب، كالصندوق في الرواية السابقة، رمز بنية الحكاية الشعبية العربية التي تنفتح فيها السراديب والصناديق عن الأسرار وتنغلق عليها معاً. وكما ينفتح الصندوق عن الأسرار ينفتح السرداب عن الأرائك والخزائن المملوءة بالكتب، ويخبر حسن حفيده علياً بحكاية الكتب وتاريخها وكأنّه ينقل إليه ميراثه من المسؤولية عنها، ومن المسؤولية عن تراثه معها. فالصندوق الذي كانت تختبئ فيه سليمة هو نفسه الذي اعتاد عليٌّ أن يختبئ فيه وهو يلعب مع جدّته مريمة، وهو الذي سيدفن فيه كتبَ الأسرة في باحة الدار قبل الرّحيل النهائي في آخر هذه الرواية. وهو فضلاً عن هذا كلّه صناديقيّ تعلّم الحرفة وبرع فيها وسيلعب الصندوق دوراً مماثلاً في الرواية الثالثة، كلّما أخذت غرناطة الواقع تنأى عن غرناطة الماضي والذكريات.

وإذا كانت **مريمة** هي رواية موت آخر مَنْ شاهدوا شيئاً من غرناطة العرب بموت حسن ونعيم اللذين كَانَا صبيين يافعين حينما هلّ القشتاليون على المدينة، فإنها أيضاً رواية آخر مَنْ تبقى من آل جعفر من الجيل الذي ولد في الأسْر، بعد تبدّد اللغة وضياع الأهل. وهي رواية تصوّر كيف كان قدر علي – ممثّل هذا الجيل فيها – أن يحافظ على اللّغة العربية، وكيف تحوّلت اللّغة المهجورة إلى شفرة سرية لها قوّة السحر: تفتّح له الأبواب الموصدة، وتقيم أواصر القربى بينه وبين من انحدروا مثله من أصول عربية. وهي أيضاً رواية المقاومة المحاصرة اليائسة التي لا أمل لأصحابها في عون من أخوة أو سند من أنصار. فما إن يولد أمل مع ثورة البشرات الثانية التي اندلعت ومريمة في الثمانين من العمر، حتى يخبو ويتبدّد، ويُفتح الباب أمام تفتيش البيوت العشوائي وسرقة الجنود القشتاليين لكلّ ما تقع أيديهم عليه، قبل أن تأتي قرارات الطرد والترحيل الجماعي. لكنّها في الوقت نفسه رواية جمع الخيوط التي ضاعت حول مصير بنات مريمة وأحفادها وحول دورهم في المقاومة وردّ العار عن الوطن. وهي أيضاً رواية فضة أم فيدريكو الطيّبة التي كانت علاقتها بعلي إحدى لحظات هذه الرواية البالغة الصدق والعمق والدلالة. ولكنّها أيضاً رواية الأسئلة العديدة عمّا جرى لهشام، وما حدث لشقيقته التي بقيت في بالنسية، وغير ذلك من الأسئلة التي لا تجيب عليها الرواية. فإحدى سمات هذه

الرواية، ربما بسبب انتهاجها لبنية التلاشي والذبول، هي امتلاؤها بالفجوات، وكأنّها تسعى إلى أن تجعل الشكل الروائي مرادفاً لواقع لم يعد للأحداث فيه أيّ منطق أو اتّساق. أو كأنّها تطرح الفجوة ذاتها، الفجوة التاريخية والفجوة المعرفية، باعتبارها إحدى تجلّيات هذا الواقع الأليم. ولا أريد في نهاية هذه الدراسة أن أوحي بأنّ رضوى عاشور تنسى شخصياتها، أو لا تعبأ كثيراً ببنية التتابع في نصّها؛ فثمّة منطق للتتابع ولكنّه منطق مثقل بالانقطاعات. وهذا ما سوف نتناوله في الفصل التالي عند دراسة الرواية الثالثة والأخيرة من هذه **الثلاثية** الروائية.

(٣) الرحيل: دراما الاقتلاع وبنية الفجوات السردية

إذا كانت **ثلاثية** رضوى عاشور قد بدأت بالمكان (غرناطة) في رواية المدينة المنتهكة واللّغة المستباحة، ثم انتقلت إلى الإنسان (مريمة) لتقدّم عبرها رواية المرأة المجالدة التي تريد أن تقيم عماد عالم يتعرّض باستمرار للضربات القاصمة وأن تقاوم به عوادي التردّي والدمار، فإنّها تصل في روايتها الثالثة والأخيرة **الرحيل** إلى الفعل الذي تتجسّد به دراما الاقتلاع والتشتّت والضياع. فالرحيل هو الفعل الوحيد المتاح أمام المهزوم، بالرغم من التشبّث المستميت بالأرض والأمل، وهو في الوقت نفسه ذروة مأساته. ويرافق التحوّلَ من المكان إلى الإنسان ثم إلى الفعل، تحوّل مماثل في بنية العمل نفسه، حيث يقلّ حجم الروايات ويتقلّص عالمها بالتدريج. ذلك أنّ التحوّل من المكان الواسع سعةَ العالم، إلى الإنسان الذي يستطيع أن يسع المكان ولكنّه يظلّ أقلّ منه لأنّه لا يوجد إلاّ فيه، ثم إلى الفعل المحدّد والمحدود... إنّما هو تحوّل من السعة إلى الضيق.

ولأنّ عالم هذه الثلاثية مسكون بالسقوط ومحكوم عليه بالتلاشي، فإنّنا نجد الرواية الثانية **مريمة** لا تزيد من حيث الطول عن نصف الرواية الأولى. وليست المسألة مجرّد تناقص في عدد الصفحات من ٣١٢ صفحة في **غرناطة** إلى ١٥٤ صفحة في **مريمة**، ثم تقلّ صفحات الرواية الثالثة **الرحيل** إلى ١٠٢ صفحة لتصبح ثلثي الرواية السابقة عليها. بل إنّ هذا التناقص يشمل سعة العالم وتعدّد الشخصيات، لأنّ المعمار الروائي يطمح إلى أن تعكس بنيته ذاتها عمليةَ التقلّص المستمرّة في العالم تحت وقع ضربات القشتاليين المتتابعة، فتقصر الرواية وتتقلّص رقعة العالم كلّما تقدّمنا في الزمن. ولكن القصر يرافقه ازدياد التوتّر الداخلي.

فبعد أن كانت الرواية الأولى عامرة بأحفاد أبي جعفر الحقيقيين والرمزيين، من انحدر من صلبه ومن انحدر من دكّانه، وبعد أن كان هؤلاء الأحفاد يتزاوجون ويتناسلون ويزدادون عدداً بأواصر القربى والمصاهرة والإنجاب... فإنّ الرواية الثانية قد اقتصرتْ على حفيد واحد فعْليّ هو حسن، وآخر رمزي هو نعيم، ولم تقدّم لنا من أبناء الأحفاد أحداً، باستثناء هاشم المطرود الذي هلّ طيفه الرقيق على أفق الرواية مرّتين، فأودع ابنه عليّاً حفنة من المال، وخلف لمريمة فرحة مجهضة ودمعاً هتوناً. واقتصر أحفاد الأحفاد فيها على علي الذي نشأ يتيماً «مقطوعاً من شجرة» لم يبق منها إلاّ جذوعها الناضبة في صورة الجد والجدّة. ولا تنتهي الرواية الثانية إلاّ بعد موت الأحفاد جميعاً: حسن ونعيم ومريمة، وضياع أبنائهم بالرحيل أو التشريد، فلا يبقى من هذه الأسرة إلاّ علي الذي تدور حوله الرواية الثالثة؛ ولكنّها تتعمّد أن تجهض أيّ محاولة له للزواج أو الإنجاب، ليتأكّد خطّ التلاشي والأفول في **الثلاثية** كلّها. فنحن هنا بإزاء بنية تقلّص على صعيد الحجم تحذف النصف في المرّة الأولى ثم تحذف الثلث في المرّة الثانية.

وهي أيضاً بنية تقلّص على صعيد عدد الشخصيات؛ ذلك أنّ الثلاثية الروائية من نوع رواية الأجيال التي تنتمي إليها تجنيسياً **ثلاثيةُ** رضوى عاشور ينحو فيها عدد الشخصيات عادة للزيادة كما هو الحال في **ثلاثية** نجيب محفوظ، ولكن العكس يحدث في **ثلاثية** عاشور... وهذا أمرٌ مقصود، فكأنّ الرواية تقول لنا من خلال تقلّص حجم النّص المتسارع أنّ هذا هو ما جرى لعرب الأندلس حين حُذف نصفهم ثم حذف ثلث النصف الباقي، وذاب من تبقّى بعد الرحيل.

وبالرغم من تناقص حجم الروايات فإن الفترة الزمنية التي تغطّيها كلّ منها تظلّ ثابتة نسبياً. إذْ تغطّي الرواية الأولى أحداث خمسة وثلاثين عاماً، بينما تغطّي كلّ من الثانية والثالثة أحداث ما يقرب من ثلاثين عاماً. وهذا أيضاً أمر ضروري لإظهار مدى حدّة التقلّص في رقعة العالم وعدد الشخصيات. وعلى العكس من الروايتين السابقتين لا تبدأ **الرحيل** بحلم أو رؤيا، وإنّما بسؤال أقرب إلى الضراعة والمناجاة: «يا اللّه! حجابك رغم هذه السماء الصافية كثيف. توجتني بتاج العقل، وأبقيتني طالباً فقيراً يعجزه المسطور في الكتاب. هل أودعت يا رب القلب جواب السؤال؟ وكيف لي أن أشق صدري، وأغسل قلبي من كلّ شائبة فيصفو كما المرآة وينجلي، فأشاهد فيه معنى الحكاية والهدف؟» (ص ١٥٧). وتردّنا استعارة المرآة في هذا السؤال إلى المرآة التي عثر عليها عليّ الطفل في قاع البئر التي دلّي إليها للبحث عن الكنوز المخبوءة في الدور المهجورة. ففي هذه الدور لم يجد علي والصبية الذين ذهبوا للتفتيش معه عن الكنوز المتروكة إلاّ صندوقاً محطّماً (ص ٤٣) ومرآةً في قاع البئر ترد له صورته في نوع من النبوءة القاسية بترجيع أطياف الخراب.

لكن السؤال عن معنى الحكاية وهدفها، وعن صفاء الرؤية وجلائها، هو الجدير بافتتاح الرواية الثالثة في هذه **الثلاثية**. فلم يعد ثمّة وقت للحلم بعدما تسارع إيقاع الحدث، وتلاحقت وقائعه بشكل لاهث. بل إنّ بداية هذه الرواية الثالثة تتعمّد تذكير قارئها بالحلم ونقضها له في آن، وذلك من خلال ربطها الحلم بالتناقضات وإنكارها له. فالبداية تشير إلى منام رآه بطلها علي عندما غفا تحت جذع النخله، ولكنه نسيه، أو أنسيه عن عمد من البنية الروائية التي ترهف وعي قارئها بالمفارقة بين البدايات الثلاث. فلا يذكر منه علي إلاّ أنّه حلم تجمّعت فيه الأضداد، ضحك فيه وبكى ثم صحا وعلى شفتيه كلمات: «يا طالباً لطريق السر تقصده إرجعْ وراءك فيك السرّ والسنن» (ص ١٥٧). وهي كلمات توشك بصياغتها الشعرية الإيقاعية أن تقدّم له مفتاح الجواب على سؤال البداية الملحاح. فالمعنى والهدف الذي يبحث علي عنهما لا يكشفان عن نفسهما إلاّ بالعودة إلى الوراء. لهذا كانت هذه العودة التي تقارن بين الروايات الثلاث وترتبط بينها ضرورية لأيّ تأويل للرواية الثالثة، أو فهم لما تقدّمه لمسار الأحداث في **الثلاثية**. بل إن **الثلاثية** نفسها في هذا المجال ليست إلاّ نوعاً من العودة إلى الوراء من أجل فهم ما يدور في الواقع العربي الرديء بعد أن عرّت سوآته حربُ الخليج البشعة. فهل استطاع علي أن يرجع وراءه وأن يكتشف في نفسه السر والسنن؟

للإجابة على هذا السؤال المهم لا بدّ من تأمّل مسار الأحداث في الرواية والتعرّف على مدى إسهامها في ردّ عليّ إلى الوراء. إذ تبدأ الرواية بعد هذا الاستهلال التساؤلي الدال من قرب نهايتها عام ١٦٠٩ بعلي وهو يسترجع وصوله الأوّل إلى قرية الجعفرية بتربتها الغرناطية الحمراء قبل سبعة وعشرين عاماً، أي في عام ١٥٨٢ وهو العام التالي لنهاية **مريمة**. وهذه البداية الاسترجاعية

هي التي تجعل البنية الروائية نفسها نوعاً من العودة للوراء في **الرحيل** حيث قادته قدماه والصبية الذين يلعبون في الساحة إلى بيت عمر الشاطبي. كان هدف علي هو العثور على عمّته الباقية وزوجها عبد العزيز الطاهر بعد أن عرف أنّهما انتقلا من بالنسية للحياة في هذه القرية الجبلية، ولكن الشيخ يخبره أنّهما انتقلا إلى فاس منذ سنتين. إذن لم يبق من آل جعفر في الأندلس إلاّ هو. ومن كلمات عمر الشاطبي تتجمّع أمشاج حكاية آل الطاهر الذين تزوّجوا عمّاته الخمس. فيعرف أنّ عمّاته الأربع وأزواجهن قد تركوا بالنسية عام ١٥٢٦، أي قبل حرق سليمة بعام. ومع هذا لم تعرف الأسرة في البيازين هذه الحقيقة إلاّ بعد سنوات طوال. وهذه الفجوة بين الحدث ومعرفة من يهمّهم أمره به هي أيضاً من تجليّات الموت والدمار في **ثلاثية** رضوى عاشور. فتقطيع أواصر القربى يأخذ أكثر من شكل مراوغ في زمن السقوط والهزيمة، حيث يحال بين البشر وبين تواريخهم الشخصية بالشراسة نفسها التي يحال بها بينهم وبين تواريخهم القومية.

وإذا كانت محاولة علي البحثَ عن تواريخ أسرته القديمة هي التي منحت تلك البنية الاستعادية توافقها مع حركة استرجاع التواريخ المقتطعة، فإن وصوله بعد فوات الأوان، وبعد أن تسبقه إجراءات العدوّ في استئصال ما بقي له من جذور في المكان، يرهص بعبث المحاولة. ناهيك عن أن انتقال علي من المدينة الكبيرة العامرة غرناطة إلى القرية الجبلية الصغيرة يكشف لنا هو الآخر أنّ حركة الواقع تعاند إرادة البشر في التغلّب على الزمن الرديء، وأنّ هذه النقلة نفسها تجسيد للانحدار المحسوب في ذمّة التاريخ. فالتاريخ لا يرحم من يتحركون بعد فوات الأوان، ولا من تنسرب الأحداث من بين أيديهم دون التمكّن من السيطرة عليها. لكن علياً لم يأل جهداً في القبض على زمام أحداث عاتية ومراوغة. والرواية لا تدينه، ولكنها تكشف عن مأساته، وعن تناقض أفعاله مع غاياته، وقد حكمت عليه تصاريف التواريخ بالمعاناة وبدفع ثمن جرائم من باعوا ومن خانوا. فالواقع الشائه لا بدّ وأن يترك بصماته على كلّ من يعيشونه، وقد كشفت لنا الرواية الثانية كيف تشوّه من استسلم، وها هي الرواية الثالثة تؤكد لنا أنّ زمن التشوّه الرديء لا يفلت من قبضته المدمّرة أكثرُ المقاومين رفضاً لآلياته الشائهة. وكأنّ النّص يريد أن يكشف لقارئه العربي في زمن ما بعد حرب الخليج البشعة مدى فداحة الثمن الذي تدفعه أجيال متعاقبة عندما يخون الساسة أوطانهم، وعندما يسلمون بلادهم، ويسالمون أعداءهم ويساومون على حقوق الأجيال التالية في الحياة الكريمة. ويبقى علي في الجعفرية التي أنكر نمط الحياة فيها في البداية، ويبقى في الأجيال الغضة شيئاً من ثقافتهم المضطهدة ويورثهم معها ألم اللّغة المستباحة والأمّة المهدرة عندما يطلب منه الشيخ الشاطبي أن يعلّم الصغار العربية.

وتجيء صبية جميلة ذات يوم لتأخذ أخاها الذي يدرس عليه فيهيم بها علي، ولكنه لا يستطيع أن يستجمع شجاعته ليطلبها لنفسه. جمع ما يريد من معلومات عنها وعن أهلها «بني تهامة» من عيد الحلاق، وكلّما اقتربت به المعلومات من بغيته ابتعدت به عنها في الوقت نفسه. فلكوثر، وهذا اسمها، شقيقة توأم تدعى سلسبيل قيل إنها أغرمت بشاب من عائلة موسى التي تقوم بينها وبين بني تهامة ثارات قديمة وعداوات متجدّدة. فتأخذ الأسرة ابنتها في رحلة غامضة من رحلات غسل العار المعروفة تعود بعدها دونها ولا تقيم لها مأتماً. وتحكي الإشاعات التي ينقلها له عيد الحلاق بتكتّم شديد أنّ أسرتها قتلتها، أو أنّها كانت حبلى والله أعلم. ويؤخر هذا كلّه اتخاذ علي القرار بشأن كوثر. لكنّ الأحداث لا تنتظر من لا يقتنصون فرصهم. فما إن يجيء موعد زيارة رجال ديوان التفتيش الدورية للقرية حتى تندفع كوثر إليهم وتشكو لهم أباها متّهمة إيّاه بقتل أختها. ويحاول علي إنقاذها من أيدي رجال الديوان دون جدوى. فقد سبق السيف العذل، ويأخذ رجال الديوان الأب ويهرب الأخ الأكبر ولا يعرف علي لفترة طويلة ما جرى لكوثر حتى يعثر عليها في سوق بالنسية تبيع السمك، وترفض عرضه بالزواج منها، ثم تتزوّج من نصراني وتنجب منه.

وتحتل قصة كوثر، وقصّة البغي نجاة – التي تعد تنويعاً آخر مهماً عليها في هذه الرواية الثالثة – مكاناً بارزاً في النصّ. ذلك لأنّ القصّتين تقدّمان لنا ما يمكن أن ندعوه بالمرأة المشوّشة أو المرأة الضحية في مقابل المرأة المثقّفة الواعية «سليمة» في الرواية الأولى، والمرأة المقاومة المجالدة «مريمة» في الرواية الثانية. فكلّ من كوثر ونجاة وجهان لحالة واحدة هي حالة الإحباط والخلل والتشوّه التي انتابت الواقع فاصطرعت في ساحته منظومتان للقيم ورؤيتان متناقضتان للنفس والعالم. ودائماً ما تنعكس هذه الحالة على النساء بشكل واضح، خاصة ونحن بإزاء رؤية امرأة للعالم. فإذا كانت كوثر ضحية صدمة قتل اختها التوأم، أي اجتثاث جزء عضوي منها عبر توأمها وشبيهتها سلسبيل، في عالم مغلق يعيش بعقلية التكتّم والحصار، فإنّ نجاة هي الأخرى ضحية خديعة عاطفية مماثلة. فقتل سلسبيل الذي جرى في عالم يتّسم بالتوتّر القيمي الناجم عن احتدام الصراع بين رؤى المهزوم وتقاليده وبين رؤى المنتصر السائدة وقيمه المغايرة، مالبث أن عصف بكوثر في عالم مزعزع، أطاحت بعقلها فيه صدمة هذه الخديعة المباغتة التي تتذرّع بغسل العار والحفاظ على نيران ثارات قديمة. أما نجاة فيبدو أنّها وقعت في شراك محتال استسهل خداع بنات العرب والإيقاع بهن في شراك المباغي التي انتشرت في المدن. وتطرح تساؤلاتها الملحّة عن الله وحيرتها أمام هذا الشرك الذي أحكم حلقته حولها، وتشبّثها بعلي الغرناطي الذي شكّل لها نوعاً من طوق النجاة، عدداً من تساؤلات الإنسان البسيط في واقع مختل، يبدو له فيه فكأنّ الله تخلّى عن المؤمنين وحالف الطغاة.

وتتجمّع خيوط المأساة بأناة في الرواية الثالثة والأخيرة من هذه **الثلاثية**، ولكنّها تقود جميعاً صوب الرحيل النهائي الذي يفلت علي الغرناطي، حفيد أحفاد أبي جعفر، منه في النهاية، ليؤكد أنّ الدّم العربي باق في الأندلس لا يريم. ولكن انبتات جذوره، وعقمه الذي لم تفلح معه فيه أيّ محاولة للزواج والإنجاب، يومئان إلى أنّ هذا الدم الذي بقي، قد ظلّ عقيماً، وأنّ فداحة المأساة تردّنا إلى بدايتها الدامية، حيث لم يعد بالإمكان إعادة عقارب الساعة إلى ما قبل زمن الهزيمة. فهل هي نبوءة متشائمة في زمن عربي لم يعد فيه أمل في التفاؤل؟ سؤال تتركه هذه القراءة بين يدي القارئ وتأمل أن يعود معه للرواية وأن يفكر في أسئلتها المقلقة لأنّها ليست أسئلة الماضي العربي القديم في الأندلس بقدر ما هي أسئلة الواقع العربي الرديء بعد حرب الخليج.

القاهرة – لندن

في العدد القادم: اقرأ الجزء الثاني من دراسة صبري حافظ الهامّة!