# النقد بين الأصالة والمعاصرة
## (ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور نموذجًا)

إعداد:
د. صبحية عودة زعرب
أستاذ مشارك – كلية الآداب والتربية - جامعة صبراتة

الاستلام 19/ 11/ 2020 القبول 5/ 1/ 2021

**المستخلص:**
تكمن أهمية هذه الدراسة في تقديم رؤية نقدية خاصة تجاه النظريات النقدية الحديثة، والمناهج الغربية وكيفية تطبيقها على نص عربي، آخذين في الاعتبار النظر في إشكالية ترهين الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، وعدم الانبهار بثقافة الآخر على حساب الحضارة العربية الأصيلة. أما هدف هذه الدراسة، فيكمن في رصد معالم الرؤية النقدية التي انطلقت منها الروائية رضوى عاشور لرصد معالم الحداثة، وكيفية تطبيقها برؤية حداثية وأدوات فنية جديدة لعناصر تراثية، يتصدرها المكان، بوصف الرواية، رواية المكان والفردوس المفقود، وما أثارته من قضايا وموضوعات إشكالية معاصرة، ما تزال تؤرق الإنسان العربي المعاصر، استنادا على العلاقة بين النقد العربي القديم والحديث المعاصر، وتأثرهما بالنظريات النقدية الغربية، وذلك من خلال رصد حركة الشخصية في المكان، وتحليل النص والتكيف مع طبيعته وأسئلته ومفاهيمه، عن طريق منهج لساني مركب ينتمي إلى مقاربة (سوسيو ثقافية)، يرد الظاهرة التاريخية والاجتماعية إلى جذورها ولا يعزل الشخصية عن واقعها، للبحث عن مفهوم الكاتبة للحداثة والقدامة. حيث دعت الكاتبة إلى إعادة قراءة التراث برؤى عصرية واعية.
الكلمات المفتاحية: القدامة، الحداثة، الهوية، المثاقفة، المعاصرة.

**Absract**
**(Modern and contemporary Arab criticism between originality and contemporary) Trio Granada by Radwa Ashour as a model**
**The importance of this study lies in presenting a special critical view towards modern critical theories, Western approaches and how to apply them to an Arabic**

**text, taking into account the problem of underestimating modern and contemporary critical discourse, and not being impressed with the culture of the other at the expense of the original Arab civilization. As for the aim of this study, it is to monitor the features of the critical vision from which the novelist Radwa Ashour was launched, to monitor the features of modernity and how to apply them with a modernist vision and new artistic tools for old heritage elements, topped by the place, describing the novel, the narration of the lost place and paradise, and the contemporary problematic issues and topics it raised It still haunts the contemporary Arab man. Based on the relationship between the traditional theories of Arab criticism and the theories of contemporary Arab criticism, and its influence with Western critical theories, through the movement of personality in place, analyzing the text and adapting to its nature, questions, and concepts. And that is through a complex linguistic approach that belongs to a (sociotechnical) approach that returns the historical and social phenomenon to its roots and does not isolate the personality from its reality. It monitors the writer's concept of modernity and antiquity.**

**Key words: antiquity, modernity, identity, intellectualism, contemporary, originality.**

## مقدمة:

**أهمية الدراسة:**

تحاول هذه الدراسة أن تجسد موقفا علميا تجاه النظريات النقدية والمناهج الغربية وكيفية تعاملها مع نص عربي، أو استخدام مناهج تقليدية لتحليل نص حديث ومعاصر والتي كثر اللغط حولها دون حسم لهذه القضية، فضلا عن إشكالية ترهين الخطاب النقدي العربي المعاصر، آخذين في الاعتبار الرفض المطلق والانبهار بثقافة الآخر على حساب ثقافتنا وحضارتنا العربية الأصيلة، كما تحاول هذه الدراسة الاقتراب من الرؤية النقدية التي انطلقت منها الناقدة والكاتبة رضوى عاشور لرصد معالم الحداثة في الرواية التاريخية مقارنة بالبنيات السردية التقليدية. خاصة وقد لمسنا تحديثا لمفهوم التاريخ في أغلب كتاباتها، ليس هذا فحسب بل على مستوى التقنيات الفنية، والبنيات الأسلوبية التي اتبعتها في نص حداثي يصور إرثا تاريخيا، وحضاريا، وجغرافيا قديما. ولما كانت ثلاثية غرناطة تحمل اسم الفردوس المفقود - الأندلس- فقد اتخذنا من شعرية المكان منطلقا لدراستنا لإعادة التواصل مع الثقافة والحضارة العربية الأصيلة المفقودة. فهل استطاعت الكاتبة رضوى عاشور نقد التراث بأدوات نقدية حديثة؟ وكيف عبرت عن رؤيتها؟ وهل ثمة نقد نسوي له أصوله واتجاهاته؟ وما هو مفهوم الحداثة عند رضوى عاشور؟

وقفت هذه الدراسة عند ثلاثية غرناطة بأجزائها الثلاثة (غرناطة 1994)، (ومريمة، والرحيل، عام( 1995)، وهي ترصد حدث سقوط غرناطة عام (1492) تقريبا، وتنازل أبي عبدالله محمد الصغير آخر ملوكها عن ملكه للقشتاليين، ليفرض على أهلها فقدان البيت، والأهل، والوطن، وعذابات الهجرة، والرحيل، والاغتراب. من هنا، تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تسلط الضوء على تاريخ مهمل ومهمش، وماض يبعد عنا خمسمائة عام تقريبا، وترصد حياة جماعة من البشر بالأمس البعيد بناء على المشاهدة والمعاينة وقعوا ضحايا لعنف ثقافي وديني وتاريخي، بعيدا عن المواثيق الرسمية، من هنا تصبح دراسة المكان ضرورة ملحة لمعالجة القضايا المعاصرة.

**هدف الدراسة:**

ويتمثل في إجابة حزمة من الأسئلة وهي:

- ما التقنيات الفنية والدلالية والجمالية التي ارتكزت عليها الكاتبة؟ وهل استطاعت تأسيس اتجاه نقدي أسوة بالمناهج النقدية الحديثة؟
- كيف عالجت الكاتبة الحاضر من خلال الماضي؟ وما العلاقة بين الأصالة والمعاصرة؟

لا تدّعي هذه الدراسة الإجابة على هذه التساؤلات إجابة شافية، إنما تضع المدوّنة السردية بين يدي القارئ، ليكون الإبداع هو الحكم الفيصل في الاعتراف

بهـذا النـوع مـن النمـط الروائـي مـن عدمـه.

**إشكالية الدراسة:**

لمـا كانـت لغـة الروايـة تنحـو إلى التكثيـف والترميـز والتأويـل، ورصـد الحيـاة الداخليـة للشـخصيات، فقـد احتـوت صـورة للشـخصية الواحـدة عـلى عـدة صـور، وهـو مـا أدى إلى تطويـل مـادة الدراسـة. فضـلا عـن حشـد عـدد وافـر مـن الشـخصيات التـي أرهقـت القـارئ في ملاحقتهـا. إلى جانـب ذلـك إشـكالية فـوضى المصطلحـات التـي تعـج بهـا الروايـة في غيـاب تأصيـل المصطلـح النقـدي تأصيـلا دقيقـا.

**منهجية البحث وخطته :**

تطمـح هـذه الدراسـة إلى تتبـع التقنيـات التـي ارتكـزت عليهـا الكاتبـة في رؤيتهـا للحداثـة والقدامـة، وذلـك مـن خـلال منهـج لسـاني مركـب ينتمـي إلى مقاربـة (سوسـيوثقافية) لا يعـزل الشـخصية عـن واقعهـا، ويـرد الظاهـرة التاريخيـة إلى جذورهـا التاريخيـة والاجتماعيـة، ويرصـد وعـي الجماعـة التـي تنتمـي إليهـا، خاصـة وأن الروايـة تعـج بالشـخصيات المقهـورة التـي تنسـجم مـع وضـع المـرأة المـتردي؛ لـذا رأت أن تقلـب موازيـن المعادلـة فتجعـل مـن مريمـة بطـلا للروايـة بـدلا مـن الرجـل المقـاوم، مدعمـة هـذه الرؤيـة بآليـات النظريـة الجولدمانيـة، ورؤيتهـا الشـاملة للنـص ومقـولات بيـير زيمـا التـي جسـدها في الحواريـة والبنيـات الخفيـة المضمـرة، والتوليديـة المقـدرة، وهـي في أغلبهـا تنـزع إلى السـيميائية بحيـث تصبـح الكلمـة بنيـة إشـارية دالـة... وتبعـا لذلـك قسـمت خطـة البحـث إلى مقدمـة، ومدخـل تنظـيري، ومحوريـن يحتـوي كل محـور عـلى عنـاصر عـدة، وخاتمـة، ثـم مصـادر البحـث ومراجعـه عـلى النحـو التـالي:

- مدخل تنظيري: تحولات الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.
- المحور الأول:

  أولا - منهجية رضوى عاشور وأثرها في تطور الحركة النقدية.

  ثانيا - عتبات الموضوع وعلاقتها بالخطاب النقدي المعاصر.

  (الغلاف – العنوان)
- المحور الثاني: الأمكنة التراثية في المنظور النقدي المعاصر.
- أولا - مستويات الأمكنة في الخطاب الروائي.
- ثانيا - صورة المرأة في الماضي مقاربة الحاضر في سياقه.
- الخاتمة، فمصادر البحث ومراجعه.

**مهاد تنظيري: تحولات الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر وتطوراته:**

لا ريـب أن ثمـة علاقـة وطيـدة تربـط النقـد بالإبـداع، فـلا وجـود لإبـداع بـدون نقـد، ولا نقـد بـدون إبـداع، والمتتبـع للمشـهد الثقـافي العربـي يلمـس دون عنـاء التحـولات والتغـيرات التـي أصابـت الحركـة الإبداعيـة، ومـا أفرزتـه مـن رؤى، ومفاهيـم

ومصطلحات ألقت بظلالها على حركة النقد، وما ينهض به النقاد من فعاليات وجهود للارتقاء بهذه المؤسسة الثقافية. فكيف تعامل النقد مع هذه التحولات، وهل استطاع مواكبة المستجدات في زمن العولمة، وسيطرة الرأي العالمي الأحادي؟

إن هذه الأسئلة الفلسفية تحتاج من يجيب عليها من ذوي الخبرة والاختصاص، لا سيما ونحن نلمس إخفاق النقاد في تأسيس رؤية نقدية عربية يمكن الاستناد عليها. بدءا بالعصر الجاهلي حتى يومنا هذا. مما يعني التلويح بأزمة الحركة النقدية.

إن أزمة النقد تمثل أزمة العلاقة بين ثقافتين مختلفتين، وتثير في الوقت نفسه سؤال الهوية، ومفهوم الحداثة، والمعاصرة، والأصالة، والتراث، ونظرة الشك والريبة والخوف من كل وافد جديد بعدما أجمع أغلب النقاد على أن الحداثة تقوم على أنقاض الأصالة. وهو ما سنتعرض له من خلال تتبع المحطات الزمنية التي مر بها النقد. فمن المعروف أن اليونانيين كانوا هم الأسبق من العرب في تقبلهم فكرة النقد، وذلك بسبب اهتمامهم بالفلسفة من ناحية، والوعي الأبستمولوجي من ناحية أخرى، حيث كان للنظريات اليونانية والفلسفات الأفلاطونية والأرسطية صدى واسع عند كبار نقاد أوروبا، قدامى ومحدثين حتى اليوم. في الوقت الذي انشغل فيه العرب بالمنجز الشعري والسردي. وعلى الرغم من ذلك فقد شهد النقد في العصر الجاهلي حركة نشطة، لكنه كان نقدا فطريا يتناسب مع العصر الذي وجد فيه، فاتخذ النقاد من الصورة الفنية معيارا نقديا ينزع إلى التعميم غير المعلل. وسرعان ما تطور هذا النقد على يد عدد غير قليل من النقاد، لا سيما في القرنين الثالث والرابع، أمثال: الآمدي، وقدامة بن جعفر، والجرجاني، وغيرهم، لكن محاولاتهم كانت فردية ولم تستند على أسس علمية، ولم تتجاوز المقاييس اللغوية والبلاغية. ولم يكتب لها النمو والازدهار[1].

وعلى الرغم من أن النقاد القدامى اعتمدوا المعايير الذوقية الخالصة لكنهم تركوا للخلف إرثا نقديا لا يستهان به. وفي أواخر القرن التاسع عشر وبحلول عصر النهضة نهض النقد على يد ثلة من النقاد والأدباء الذين أتقنوا اللغات الأجنبية وانبهروا بثقافة الغرب، وبخاصة المنجز الثقافي الفرنسي، وقاموا بثورة فكرية جديدة على بنية القصيدة التقليدية، لتأسيس حركة نقدية معاصرة تجمع ما بين المقاييس النقدية العربية والغربية، وعلى رأسهم روحي الخالدي، وأحمد فارس الشدياق، لكن جهودهم كانت فردية لم ترق إلى مستوى مدرسة، إلا أنها تبشر بإرهاصات حركة نقدية جديدة. وفي مطلع القرن العشرين، ظهر نخبة من رجال العلم واللغة والأدب والنقد، أمثال: طه حسين، والعقاد، ومحمد

(1) انظر، عتيق، عبدالعزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط4، دار النهضة العربية،بيروت،1986،ص7.وانظر، العشماوي، محمد، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص10.

منـدور، ومحمـد غنيمـي هـلال، واعتمـد أغلبهـم عـلى مـا كتبـه نقـاد الغـرب مـن قواعـد النقـد الأدبـي الحديـث، واتجاهاتـه، ووضعـوا مقاييـس جديـدة للحكـم عـلى النـص مسـتندين عـلى الـرؤى المعرفيـة والفلسـفية والنظريـات العلميـة الأوروبيـة، واسـتطاعوا أن يدشـنوا مرحلـة نقديـة جديـدة، وبـدأ يسـود المشـهد الثقـافي العربـي اتجاهـات ومناهـج نقديـة غربيـة تفاوتـت في حضورهـا وانتشـارها، منهـا مـا هـو تقليـدي مقنـن، ومـا هـو متطـور. فظهـر النقـد الاجتماعـي، والنفـسي، والتاريخـي، والبنيـوي، واللغـوي، والجمـالي. لكـن هـذه المناهـج ظلـت تـراوح مكانهـا، وفي منتصـف القـرن العشريـن ظهـر نخبـة مـن الأسـاتذة الجامعيـين الذيـن ترجمـوا كتـب النقـد، والآداب الغربيـة، وانفتحـوا عـلى النظريـات والدراسـات النقديـة الغربيـة أمثـال: سـعيد عقـل، ميخائيـل نعيمـة، إحسـان عبـاس، وغيرهـم. لكـن تأثـير هـذه الحركـة تفـاوت في تطبيقهـا مـن بيئـة إلى أخـرى، حتـى أصبـح الـصراع بـين القديـم والحديـث عـلى أشـده إلى أن حسـم لصالـح الحداثـة. وفي هـذا المقـام لا بـد وأن نذكـر جهـود رواد الديـوان: (العقـاد، والمازنـي، وشـكري) وتأثرهـم بجماعـة الكنـز الذهبـي الإنجليزيـة، وبخاصـة الناقـد الإنجليـزي (هاملـت)، وأهـم مـا أحدثتـه في الشـعر مـن الفـرق بـين الخيـال والوهـم. وهـو لـم يتيـسر للجماعـات الأخـرى[2]. وهنـا يفـرض النقـد أسـئلته:

هـل يمكـن تطبيـق منهـج غربـي عـلى نـص عربـي ؟ هـل الحداثـة ثمـرة التحـولات النقديـة، أم أن التحـولات ثمـرة الحداثـة؟ لقـد انقسـم النقـاد إلى قسـمين: الأول يدعـو إلى الـتراث، والآخـر يدعـو إلى الحداثـة والنقـد الغربـي لتحليـل النـص.

والحقيقـة، أن ترهـين الخطـاب النقـدي. ليـس بالأمـر السـهل، فهـو يخضـع لعنـاصر مركبـة ومتداخلـة ترتبـط بالهويـة، والمحليـة، والقوميـة، والعاميـة، وثقافـة الآخريـن، وهـذا بالطبـع يحتـاج إلى عمـل جماعـي منظـم، ولا يخـال عـلى القـارئ العربـي الصحوة الأدبيـة التـي شـهدها الوطـن العربـي في بدايـة القـرن العشريـن، عـلى يـد شـعراء البعث والإحيـاء، لبعـث الشـعر العربـي القديـم مـن جديـد. "ومـضى النقـاد والأدبـاء يجـددون ويضيفـون ويخلقـون أدبـا لـم تألفـه العربيـة، وكان لجماعـة الديـوان، وأبولـو، ودعـاة التجديـد أثـر كبـير في تقـدم الأدب وازدهـار الفكـر والثقافـة العربيـة، إلا أن الذيـن فهموا الحداثـة فهمـا هدميـا، أنكـروا هـذا التجديـد وعـدوه امتـدادا لعهـود الانحطـاط"[3].

وهكـذا، ظـل النقـد بـين الجـذب والشـد، وفـوضى الاتجاهـات والمصطلحـات النقديـة حتـى السـتينيات والسـبعينيات، إلى أن ظهـر الخطـاب النقـدي المغاربـي الـذي كان لـه السـبق، والتفاعـل مـع الحركـة النقديـة الحداثيـة الجديـدة، والمناهـج النقديـة الغربيـة، وبخاصـة النقـد الفرنـسي. ولعـل أخطـر دعـوة لمثـل هـذه الحداثـة، "الانقضـاض عـلى الـتراث العربـي وتصفيته،...وقـد أدى هـذا الفهـم إلى التنكـر للشـعر العربـي، ووصفـه بأنـه لا يمتلـك فاعليـة الإبـداع، وأن الحافظـين تراثهـم يختزلـون مـاضي الأسـئلة

(2) انظر، الصايغ، عبد الإله، النقد الأدبي الحديث وتنظير الخطاب، عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ،2000، ص 42 – 50.

(3) مطلوب ،أحمد، في المصطلح النقدي، مكتبة لبنان، بيروت، 2010، ص: 202.

وحاضرها في جواب أحادي له هيئة القش، وسلطة الخواء، وأن الانشغال بالتراث ظاهرة مرضية"[4]. ومع انتشار حقول المعرفة الأبستمولوجية والفلسفية، وتطور اللسانيات الغربية الذي أرسى قواعدها سوسير، بدأت التحولات الحقيقية، وأحدثت ثورة عارمة في عالمي النقد والأدب، نتج عنها تيارات ومناهج نقدية حديثة لقيت ترحيبا واسعا من قبل النقاد والأدباء وعلماء اللغة والفلسفة في أوروبا، تمثلت في النظريات الأسلوبية، والسيميائية، والبنيوية، والتفكيكية، كاشفة عن حقول وتيارات ومسارب نقدية أخرى مثل: النقد النسوي، وجماليات التلقي، والتداولية، وعلم الأستاطيقا، والسيميولوجيا، الذي بدأه سوسير وطوره كريماص، وعرف بعلم الدلالة أو العلامة لبنفست والذي يهتم بالدلالات اللغوية وغير اللغوية والتأويل والتعددية. ولعل أهم ما يميز هذه المناهج النقدية، أنها ترتكز على العلوم الإنسانية وغير الإنسانية فعلى الناقد أن يكون ملما بعلم النفس، والاجتماع، والإحصاء، والكيمياء، واللغة، والفلسفة. وهو ما جعل الناقد العربي يعتمد على الترجمة في أغلب الأحيان، ويجد صعوبة في فهم كثير من المصطلحات الغربية وتطبيقها على النص الأدبي العربي. وهنا نسأل: أين نحن من النظريات النقدية الغربية؟ وأين النظريات النقدية العربية؟ وهل ما ينطبق على الإنسان الغربي ينطبق على الإنسان العربي؟ فأنا لاجئة فلسطينية وصاحبة قضية فقدت الهوية والوطن كيف لي أن أطبق منهجا يعلن موت المؤلف مثلا ؟ أو منهجا يهتم بالمركزي على حساب الهامشي؟

المتتبع للخطاب النقدي الحديث والمعاصر يلحظ بوضوح تراجعه وتسييسه، بالرغم من تطور الخطاب النقدي الحداثي المغاربي وتفاعله مع المنهجية الحداثية الغربية. لكن تلك الجهود كانت فردية ولم تسفر عن رؤية نقدية واضحة الملامح، حيث تضج بمصطلحات غريبة ومعقدة يصعب فهمها واستيعابها وبخاصة النقاد الجدد، الذين نشأوا في بيئة عربية ولم يتسنى لهم إتقان اللغات الغربية. من هنا كان لا بد من التنقيب عن نظرية نقدية عربية، بعيدا عن الرؤية الذاتية المتعصبة المقيتة؛ لأن "التعصب لمنهج، أو محاولة فرضه، لا يحقق غايته في زمن تعددت فيه الاتجاهات، وأن التنكر للتراث، يلغي تطور الفكر العربي، ويقطع الصلة بين ماضي الأمة العربية وحاضرها، ويخلق اتجاها يتنكر للحاضر، ويلغي كل جهد بناء بذله المعاصرون"[5].

في ضوء ما سبق، يمكننا القول، إن أزمة الخطاب النقدي المعاصر، وسعيه لمحاكاة المنهجية الحداثية، وتعاطيه مع المنجزات الغربية ضمن محاولات فردية، يعكس افتقار الأمة العربية للثقافة النقدية، ويترجم الحال المتردي الذي وصلت

(4) المرجع نفسه، ص 210 ، للمزيد انظر، الحربي، فرحان ، الأسلوبية في النقد الأدبي، المؤسسة الجامعية، بيروت، 2003، ص: 12 - 14.

(5) مطلوب ، أحمد ، المرجع السابق ، ص 122.

إليه اليوم. وهو ما يدعونا إلى التنقيب عن رؤية رضوى عاشور النقدية، لمعرفة مدى التزامها بالمنهجية النقدية الغربية، مقارنة بالمنهجية العربية، متفحصين الاتجاه النقدي الذي تدعو إليه ورؤيتها الخاصة للحداثة في اعتقادنا، سيظل النقد الأدبي الحديث والمعاصر بين مد وجزر دون الوصول إلى منهج نقدي واضح الملامح.

**المحور الأول:**

**أولا: منهجية رضوى عاشور النقدية، وأثرها في تطور الخطاب النقدي المعاصرة:**

لا يمكننا الحديث عن أزمة النقد العربي المعاصر بمعزل عن النقد النسوي، فإذا كان النقد رهين الإبداع، فثمة كاتبات برعن في كتابة الشعر والقصة القصيرة والرواية، أما بالنسبة للنقد النسوي، فلا يمكننا أن نغفل مجهودات نخبة من الناقدات اللواتي أنرن النص الأدبي برؤيتهن النقدية الهادفة. نذكر منهن على سبيل المثال: سهير القلماوي، وسيزا قاسم، ونبيلة إبراهيم، ويمنى العيد، وفاطمة المرنيسي، وغيرهن كثر. وعلى الرغم من تلك الجهود المبذولة، فالنقد النسوي لم يستطع فرض نفسه على الساحة النقدية العربية، لا سيما أن النقد العربي الحديث في مفترق طرق. وتأتي كتابات رضوى عاشور النقدية إرهاصات لترهين مثل هذا النقد، حيث هيأت لها مكانتها العلمية والثقافية الاطلاع على الآداب الأفرو- أمريكية، والإنجليزية، والفرنسية، والروسية، ومحاججة كبار النقاد والأدباء في المستويين العربي والغربي. ترجمت أعمالها إلى الإنجليزية، والإسبانية، والإيطالية، والإندونيسية. وحظيت باهتمام كبار النقاد عربا وأجانب. لكنها انفردت بمنهجية نقدية خالفت فيها أغلب النقاد الذين هللوا للحداثة ومنظريها. ولكي تبرهن على صحة رؤيتها "قدمت قراءة جديدة لكتاب (الساق على الساق فيما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق، بوصفه يقدم حداثة مناقضة للحداثة الكولونيالية القائمة على القطيعة التاريخية والثقافية مع تراثنا العربي"[6]. ولعل كتابها النقدي الموسوم بـ(الحداثة الممكنة). واختيارها لموضوعات بعينها يدل دلالة واضحة على المنهج الأيديولوجي الذي تنحاز إليه. تقول رضوى عاشور في هذا الصدد:" إن النموذج الغربي الذي يحاول محاكاته المفكرون العرب المحدثون، هو نموذج لحداثة مستحيلة ، لأنه يؤسس لقطيعة مفتعلة أو مزيفة بين الموروث الثقافي العربي والنموذج الحضاري الغربي"[7].

من هذا المنطلق تقدم رضوى عاشور نموذجا نقديا واعيا مفعما بالحس الوطني في خطاب روائي مضاد لكل الخطابات التي تطمس الهوية العربية الأصيلة. وقد عرفت النقد الأدبي بأنه "موقف ومسؤولية، وفعل مقاوم، وموقف فكري، بل وأخلاقي. من قضايا التبعية، وعلاقات الهيمنة، واحترام الذات

(6) عاشور، رضوى، الحداثة الممكنة ، دار الشروق، القاهرة، 2009، ص 12.

(7) مرسي، فاتن، المنديل المعقود، دار الشروق ، القاهرة ، 2016، ص 124.

الجماعية. والموروث الحضاري ليس بالتمجيد الأجوف، بل بتبني رؤى للجديد على موروث عفي ومتين، وهي مسؤولية طرح حداثة ممكنة بديلة لا تخشى التعامل مع نصوص تراثية مهملة، لمواصلتها بمعارف وأفكار للوقت الحاضر والمستقبل أيضا"[8].

وفق هذا المفهوم، تمتلك رضوى عاشور أدوات النقد والحداثة واللغة وتنفتح على الآخر ولكن من موقع الندية لا الدونية، وترى في الحداثة الغربية ومحاكاتها بالتبعية شكلا من أشكال الكولونيالية الاستعمارية الجديدة. وهو ما لمسناه في رواية ثلاثية غرناطة. حيث أعادت صياغة تاريخ العرب في الأندلس وسقوط غرناطة في الماضي، برؤية نقدية مستقبلية لمواجهة القهر والظلم في الحاضر. وأطلقت على تغيير غرناطة المسلمة إلى غرناطة المسيحية مصطلح العالم الجديد بعد استيلاء القشتاليين على بيوت المسلمين، وطردهم منها. والمتتبع لأعمال رضوى عاشور الإبداعية يلمس اختيارها للموضوعات ذات النزعة النسوية التي تنسجم مع الظلم، والاغتراب، والتهجير، فتربط بين ثورة المرأة على الظلم وبين ثورة المضطهدين على الأرض، ولعل اطلاعها على المناهج النقدية الغربية والاتجاهات الفكرية والفلسفية كان حافزا في اختيارها للكتابات النقدية التي تنسجم مع ميولها، فنقرأ منجزا نقديا عن أدب غرب أفريقيا بعنوان: التابع ينهض، تبهر به القارئ، وتفكك مركزية الثقافة الغربية الزائفة لتتحدث عن المسكوت عنه فتنقب عن المهمشين، والمنفيين، والمهملين، ليس في القارة السوداء فحسب بل في كل بقاع الأرض، وهذا بالطبع يحتاج إلى منهج نقدي عميق "الماركسية صورة عنه، وأصداء فيتنام وجيفارا آية له"[9]، وهكذا وجدت رضوى عاشور في "الأدب الأفروالأمريكي ومشروعه التحرري معادلا لمحاولات قهر التمييز والتحرر الوطني في عالمنا العربي"[10]. وتفصح بشكل واضح عن منهجها النقدي وانحيازها إلى المدارس الماركسية، والمادية التاريخية الجديدة، وتتخذ من الواقعية الاشتراكية رؤية فنية لتعيد إلى الطبقات الفقيرة هويتها ورؤيتها المفقودتين. من هنا كان الموقف النقدي لرضوى عاشور يعري ثقافة الرجل الأبيض العنصرية ضد الشعوب الفقيرة. تسعى رضوى عاشور إلى تقديم رؤية نقدية جديدة للعلاقة بين الأصالة والمعاصرة، وليس بالضرورة أن تخضع تلك الرؤية لمعايير الحداثة أو القدامة، وذلك من خلال تأصيل مصطلح (الحداثة الممكنة)، فتعرف الحداثة الأوروبية بقولها: "نظرية الحداثة تعني العلاقة بين الهيمنة الكولونيالية والقطيعة مع التراث الثقافي، وإنها النظرة الاستشراقية للذات التي تقتضي الاعتراف بانحطاط الأنا وتخلفها كشرط للحداثة، وقضية السعي للتحرر

(8) المرجع السابق، ص 122.

(9) دراج، فيصل، من جماليات الأسلوب إلى فعل القيادة، مجلة الهدف، ع1155، 1993،ص35.

(10) مرسي، فاتن ، المرجع السابق ، ص 22 .

والنهوض عبر الحداثة الأوروبية هي ركيزة من ركائز الهيمنة الكولونيالية "[11].

من هنا تعالت الأصوات التي تدعو إلى العودة للتراث، وضرورة نقد عربي له هويته وسماته الخاصة دون أن يعني ذلك الانغلاق على الذات بل الحوار بين الثقافات. ويبدو أن الخطاب النقدي النسوي لم يلق ترحيبا من قبل الباحثين والنقاد في غياب تحديد المصطلح وتشعب اتجاهاته. لذلك سيظل الخطاب النقدي العربي المعاصر والحديث في مفترق طرق في غياب مصطلح نقدي عربي، وهيمنة المصطلحات النقدية الغربية وتفرعاتها. وسيظل الصراع بين الأصالة والمعاصرة سيد الموقف.

وفق هذا المنظور، فمصطلح الحداثة زئبقي ومطاط، ولا يمكن تحديده تحديدا دقيقا، وهو بطبيعته يميل إلى التشويش والفوضى، وخلخلة الثوابت، والخروج على المألوف، والثورة على كل ما يعيق الجدة والابتكار. فليس من المعقول أن ننظر إلى التراث كتلة صماء ثابتة في عالم متغير ومتطور، فما يهمنا من التراث "يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل، ومن ثم تنتفي أية قيمة للتراث الذي لا يمتلك طاقة الإضاءة والتحول، وهذا ما يفقده كل أهمية، ولهذا يجب التركيز على ما يكتنزه التراث من قوى حية تدفعنا باتجاه المستقبل، وعليه فإن على المثقف العربي أن يبني صلته بالتراث على النقد والتحليل والتجاوز، لا على الخضوع له من خلال تمجيده والعمل على إحيائه"[12]؛ لذا فالمعاصرة تعد امتدادا للتراث برؤى جديدة، فكيف استثمرت رضوى عاشور الرموز التراثية لصالح الحداثة؟ وهو ما سنتعرف عليه لاحقا.

**ثانيا - عتبات الموضوع وعلاقتها بالخطاب النقدي المعاصر:**

أهم أداة نقدية أفرزتها النظريات النقدية الحديثة، ولقيت حضورا واسعا لدى النقاد والأدباء، باعتبارها علامة سيميائية دالة تفتح مغالق النص أمام القارئ وتزوده بما يجهله، وقد أشار كل من سعيد يقطين وجيرار جينييت إلى أهمية هذا المصطلح في أغلب مدوناتهم النقدية، دون الوصول إلى معنى دقيق ومحدد له. عرف هذا المصطلح بمسميات عديدة منها: (النص الموازي، والنص المحيط، ومعمارية النص، والمناصة، والتعالق) وكل هذه المسميات "هي بذور يتنامى فيها النص، وهي التي ينبغي على القارئ أن يرتادها محاولا أن يبحث في التقنيات الفنية والدلالية"[13].

وحرصا على خصوصية الموضوع رأينا أن نركز على العتبات المحورية التي تفيد هدف الدراسة، وهي على النحو التالي:

**أولا - عتبة الغلاف:**

(11) المرجع السابق ، ص 106، للمزيد انظر، عاشور، رضوى، التابع ينهض، دار الشروق ،2016، ص 9 – 11 .

(12) مجموعة باحثين، النقد الحضاري في الوطن العربي، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ص279.

(13) شقرون، شادية، الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، سحر للنشر، تونس، د.ت، ص9.

هو بمثابة عقد بين الكاتب والناشر لاختيار الغلاف المناسب ومستلزماته، وهو "علامة دالة تقدم بعض عناصر التنبؤ، وتعتبر الصورة بذلك لغة موجهة نحو استكشاف فضاء المعنى[14].

يدفعنا المضمون السابق إلى طرح السؤال التالي: ما العلاقة بين عتبة الغلاف والتنبؤ؟

لا شك أن الغلاف يتكون من وحدتين دالتين: هما الصفحتان الأمامية والخلفية، وكل منهما تحمل بنيات فرعية تلعب الألوان دورا مهما في تشكيلها.

تتضمن الصفحة الأمامية العنوان، يعلو 15هـ اسم المؤلفة، ويتوسط الصفحة صورة لثمرة الرمان، حيث تحتل مكانة مركزية ملحوظة تلفت الانتباه، وتنبثق من حولها الأغصان والأوراق المتناثرة والمتباينة الألوان. في أسفل الصفحة نقرأ الناشر، دار الشروق.

أما الصفحة الخلفية فتتضمن تعليقا لعدد من النقاد حول الرواية، وسيرة موجزة لسيرة المؤلفة الإبداعية في مجالي السرد والنقد، واللغات التي ترجمت إليها الرواية. وهي في مجملها تمد القارئ بنبذة مسبقة عن المؤلفة ومدونة ثلاثية غرناطة وتقنياتها الفنية.

**شعرية الغلاف**

ما يهمنا في عتبة الغلاف دلالته، حيث يتألف من دلالتين:

الدلالة البصرية (الصورة)

والدلالة اللغوية (التركيب اللساني)

الحقيقة أن الصورة أصبحت أكثر التقنيات الحديثة في التعبير عن الواقع، لا بل "أكثر تأثيرا في النفس وأبلغ وقعا في ذهن المتلقي"[15]، وقد أشار رولان بارط إلى العلاقة بين الأدب والصورة في قوله: "يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور، ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة لتقديمه إلى قارئه، وعلى ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع بل هي تقليد صورة مرسومة للواقع"[16]. وبالعودة إلى المنظور المرئي لثمرة الرمان على صفحة الغلاف، فسنجدها ترتبط بدلالات أسطورية، وعقائدية، وتاريخية، وهي في أغلبها تشي بالبطولة والجمال والخصب والعطاء والحياة. وقد انشغل القدماء والمحدثون بدلالتها على حد سواء، والرمان من الثمار المقدسة، وردت في الديانات السماوية الثلاث، كما استخدمت في تزيين السجاد لحدة جمالها، وحينما نمعن النظر في فضاء النص، سنجد أن ثمة علاقة تربطه بالصورة المرسومة، حيث يغص النص بصراع الخطابات وتداخلها من الأعراق، والثقافات، والديانات، والطبقات.

(14) الحنصالي، سعيد، بداية ونهاية، دار توبقال، المغرب، 1995، ص 16.

(15) بنكراد ، سعيد، السيميائيات ، دار حوار للنشر، اللاذقية ، 2005، ص 201.

(16) نجم، محمد ، فن القصة ، دار الثقافة، بيروت ، 1966، ص 86 .

وثمرة الرمان" يمكن شقها من المنتصف، فهي تحيل إلى غرناطة بوجه خاص، وإلى الأندلس بوصفها مكان وزمان التقاء ثقافتين، اختلفت ظلال أوراقها مع اختلاف الفصول ومدارات الشمس"[17]. وهناك من ربطها بالتفاحة التي ترتبط بالخطيئة الأولى للإنسان وخروجه من الجنة إلى عالم الشر والفتن والمؤامرات، مثلما لم يحافظ العرب على ملكهم في الأندلس وتغير حالهم إلى النقيض. ويبدو أن الكاتبة قد تأثرت برواية (في ظلال الرمان) للروائي الباكستاني طارق علي، وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى شجرة الرمان التي شهدت لقاء العشاق والأحبة، ومأوى الأطفال والطيور عند غروب الشمس، ثم أصبحت شاهدا على رحيلهم بعد سقوط غرناطة[18]. وقد استدعت الكاتبة ظلال شجرة الرمان ومعانيها من خلال التناص القرآني وارتباطها بشجرة الزيتون، بما يتيح لها التآلف والتخالف مع المجتمع الغرناطي كما في قوله تعالى:"...والزيتون والرمان مشتبها وغير متشابه انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه إن في ذلكم لآيات لقوم يؤمنون"[19]. فشجرتا الزيتون والرمان تتشابهان في الأوراق والأغصان والمظهر الخارجي، وتختلفان في الثمر بما ليس له نظير، ويبدو أن الكاتبة كانت تسعى لخلق عالم يتسم بالتسامح والسلام والجمال من خلال رمزية ثمرة الرمان؛ لذا حرصت على نقل دلالة شجرة الرمان القديمة إلى دلالة جديدة، واستمدت شرعيتها من القرآن الكريم، لتؤكد أن كل شيء تحول إلى نقيضه بعد سقوط غرناطة، وأن معاهدات السلام بين المسلمين والقس كانت خدعة. ولعل هذا ما جعل رأي عمر عتيق يكتسب كثيرا من المصداقية في قوله "إن صورة واحدة تستطيع أن تختزن قضية كبرى يحتاج التعبير عنها مقالا مطولا " [20]، ولعل دلالة اسم المؤلفة يسعفنا في توضيح الصورة أكثر. فرضوى اسم جبل يقع بالقرب من المدينة المنورة، ويضرب به المثل في الثبات والصمود والتحدي، وهو على خلاف واقع المرأة مما يدل على أن العنوان يثير أيضا المسكوت عن المهمشين الذين غيبوا بفعل الآخرين.

وهكذا سعت الكاتبة إلى أهم وسيلة تواصلية ذات طابع بصري إشاري لتبني عليه خطابا دلاليا "يستعيض بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية"[21].

(17) مرسي، فاتن ، المنديل المعقود، مرجع سابق ، ص 142 .

(18) انظر، علي ،طارق، في ظلال الرمان ، ت: إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 118

(19) سورة الأنعام / آية 99.

(20) مؤتمر فيلادلفيا الدولي ، النقد الحضاري في الوطن العربي، دار فضاءات، عمان، 2017، ص41.

(21) التلاوي، محمد، القصيدة التشكيلية ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ،1998،ص105.

**ثانيا - عتبة العنوان**

يتمظهر العنوان (ثلاثية غرناطة) كلوحة فنية يختزن حزمة من الدوال الفنية والجمالية والمكانية، حيث يمثل العنوان بنية محورية مستقلة بذاتها، ويضم فضاء جغرافيا وزمانيا وبشريا، ويتأسس على نمط جملة اسمية تحمل خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذه أو (هذه حكاية أهل غرناطة). وكأن العنوان يشي بحكاية تستفز القارئ وتثير فضوله لمعرفتها. من هنا يتحول العنوان إلى وحدة دلالية مستقلة تمدنا بكيفية بناء الخبر. وبخاصة حينما تتحول دلالات سقوط المكان في الماضي، إلى دلالات جديدة في الحاضر. وهو ما يدل على براعة الكاتبة في توظيف عتبة العنوان توظيفا محكما ويفسر القول: "إن العنوان، وإن كان يقدم نفسه بصفته عتبة للنص، فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص، إلا بعد اختيار هذه العتبة، إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص، فالعنوان عندما يستميل القارئ يكون ترياقا محفزا لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص يصير سما يفضي إلى موت النص وعدم قراءته"[22]؛ لذا حرصت الكاتبة على توظيف تقنية المفارقة لخلخلة عقلية القارئ لاستجلاء عتمة النص وكشف خباياه يقول (إمبرتو إيكو) في هذا الصدد: "إن العمل على تطوير الفكر، لا يعني رفض الماضي بالضرورة، إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل ما يمكننا قوله الآن بناء على ما قيل سلفا"[23]. وأيا كانت عتبة العنوان، سيظل بنية مختزلة لا يبوح بالكثير دون ارتياد المتن.

**المحور الثاني: الأمكنة التراثية في المنظور النقدي المعاصر:**

**أولا - مستويات الأمكنة في الخطاب الروائي:**

لما كان المكان هو مصدر الصراعات وتصعيد وتيرة الأحداث منذ الخليقة، فبدونه يفقد الإنسان هويته ووجوده وقيمته. أما في الأدب فيمثل الهدف من العمل الأدبي برمته. ليس هناك أدنى شك من أن المكان والزمان توأمان لا يمكن الفصل بينهما، وهما عنصر متداخلان، ويتبادلان التأثير والتأثر في تشكيل عناصر الرواية. ويأتي فصلهما لضرورة تقتضيها هذه الدراسة. من هنا تصبح دراسة المكان ضرورة ملحة، خاصة وأن الرواية تحمل عنوان الفردوس المفقود، وبهذا المعنى يدخل المكان في علاقة جديدة مع الشخصية يحددها الوعي وحرية الحركة. بناء على هذا المعنى فإن هذه الدراسة ستنطلق من شعرية المكان، "ولشعرية المكان مفهومان: أولهما التقاطب الذي يقيم علاقة جدلية بين عناصر الفضاء الروائي،

(22) أبوعزة، محمد، من النص إلى العنوان ، مجلة علامات، ع 53، ص 408.

(23) الحنصالي، سعيد، بداية ونهاية، مرجع سابق ، ص 20

تحولها إلى ثنائيات تصبح بؤرة التوترات التي توجد بين الفرد والفضاء، ومن ثم ينقسم الفضاء وفق هذه الرؤية إلى فضاءات قائمة على التقابل. فالمدينة تقابل الريف، وأماكن الإقامة الاختيارية: منها البيوت، والإجبارية: السجن. تقابل أماكن الانتقال: الحي، والشارع، والمقهى، والحانة، والبحر، وهذا المفهوم لا ينطبق فقط على الرؤية الهندسية للمكان، بل على الاتصالات العاطفية، والقيم الاجتماعية والأخلاقية. أما المفهوم الثاني، فيتمثل في العلاقة بين الشخصية الروائية والفضاء الذي تقيم فيه، أو تنتقل إليه وطبيعة تعاملها معه، ونظرتها إليه. فشعرية المكان تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي، وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله"[24].

وفق هذا المضمون يسأل النقد سؤاله: ما هي مستويات المكان في رواية ثلاثية غرناطة؟ وما الدلالات التي تحملها؟ وحرصا على خصوصية المكان، رأينا أن نركز على ما هو جوهري ومهم من مستويات الفضاء.

**مستويات المكان في رواية ثلاثية غرناطة:**

لعب المكان دورا محوريا في ذاكرة الشخصيات حتى بدا لنا أن تأثيره أقوى من الزمان. وقد تعددت الأمكنة وخضعت إلى ثنائيات: الضيق/ والواسع، المغلق/ والمفتوح، الإجباري/ والاختياري. تصدرت هذه الأماكن مدينة غرناطة بوصفها تشكل مركز الأحداث، وتراوحت فيها الأماكن ما بين اختيارية مثل: البيوت، والمدارس، والمساجد. وإجبارية مثل: السجن، والمحاكم، والخانات. فضلا عن أماكن عامة، مثل: الشوارع، والأسواق، والبحر، والحمامات.

تطل علينا مدينة غرناطة كمكان عدائي بعدما أطلقت عليها الكاتبة العالم الجديد، الذي بدت ملامحه تلاحق الشخصيات منذ اللحظة الأولى لخروجهم من بيوتهم ومدنهم وقراهم، "تطلع إلى عمائر غرناطة وبكى ثم ضحك، كان يقفز على تلة تشرف على المدينة، فيراها تمتد أمامه، يطيل النظر إليها فيملكها بالعينين قبل أن يأتي المساء فيدخلها خلسة في الظلام ليتوارى عن عين الغريب"[25].

يقوم المشهد السابق على ثنائية: البكاء/ والضحك، النهار/ والليل، يتوارى/ يقفز. وكأن الشخصية تمر بحالة هستيرية، مما يدل على فقد الأمن والطمأنينة في مدينتها ومسقط رأسها. فالمدينة محاصرة والدخول إليها يحتاج إلى الحذر والحيطة. لذلك جردت الكاتبة الراوي من اسمه وهويته لأنه أصبح بلا مأوى ولا وطن بعد رحيله ، وعودته إلى المكان لا بد وأن تكون سرية بعيدا عن أعين الغرباء؛ "لأن ضحكة المتواتر في وضعه البائس إشارة إلى خنوعه، الأمر الذي يلغي معنى الهزيمة، ويجعل مواجهتها أمرا مضحكا، وما ضحك المهزوم إلا احتفال بتلاشي

(24) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص54.

(25) عاشور ،رضوى، ثلاثية غرناطة ، ط 23، دار الشروق، القاهرة ، 2016، ص 352.

المعنى والانفتاح على السديم"[26]. وتمدنا الألفاظ (خلسة – يتوارى – الظلام – المساء) بأن المكان أصبح عدائيا وكل شيء ينذر بالخطر، علما بأن الكاتبة لم ترسم لنا صورة العدو المتربص، واكتفت بوصفه بالغريب "لذلك يجب أن يكون وصف هذا المكان شيئا حاضرا، وشيئا غائبا، وأن يكون منظرا وذكرى، علما يتبعه حيرة وسؤال، وشعر تليه هزة عاطفية "[27]. ثم تصور الكاتبة التحول الذي طرأ على المكان من خلال علاقته بالإنسان وفقده للملامح الإنسانية والأخلاقية، ليصبح مصدرا للخوف والرعب. ولنقرأ ما يدل على ذلك: "لم تعد المدينة لنا. فلم يعد فيها سوى أقليات تشظت. غرناطة العرب صارت كالغانية، ترقص، وتتعهر إرضاء لأسيادها لأنها خائفة، لا تأمن الآخرين يا علي، احذر القشتاليين، ولكن احذر العرب أكثر، لماذا تريد العودة إلى غرناطة؟ لماذا لا تبقى معي؟"[28].

يستأهل المقطع السابق وقفة مطولة لما يحتوي عليه من بنيات أسلوبية اعتمدتها الكاتبة لتصوير المكان، يتصدرها بنية النفي الدال على الإلغاء والمصادرة (م تعد المدينة لنا)، ثم تتبعه بلكن الاستدراكية التي تشطر العالم والمكان والشخصية إلى شطرين. ويأتي الأسلوب الطلبي (احذر)، ليدل على مدى الفوضى والاضطراب الذي يتصف به المكان. فلم تعد الذات تفرق بين العدو والصديق، فحياتها في خارجه مهددة مثلما هي في داخله، لذا توظف الكاتبة أسلوب الاستفهام الاستنكاري "توظيفا فنيا للتعبير عن المعنى الذي يريد الإفضاء به إلى المتلقي لإثارة انتباهه أو تحفيزه بقبول الفكرة"[29].

وعلى الرغم من صورة المكان السوداوية فلا يمكن أن يكون ذلك مبررا للقرائن التشبيهية لمدينة غرناطة بالجسد المباح للمتعة الجسدية، لتصبح (ترقص وتتعهر إرضاء لأسيادها). وفي هذه الصورة يختفي الجوهر الحضاري لمدينة غرناطة على حساب المظهر الخارجي. وهي إدانة مبطنة لكل العملاء الذين يتعاونون مع العدو على حساب المجاهدين الشرفاء، كما حدث مع الشاب علي المسلم، وصديقه المسيحي بروبرتو البطل، لينتهي الحوار بينهما بالانفصال والفراق. ألا يدل ذلك على محاصرة المقاومة الفلسطينية اليوم؟

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل كل ما في المدينة يشي بخلل العلاقات الاجتماعية والأخلاقية، فحتى البيت الذي يحمي الإنسان ويحمل هويته وذكريات طفولته وأسراره أصبح لا يملكه، في ضوء هذا العالم الجديد "البيت مصادر، ويتوجب لاستعادته دفع مبلغ كبير من المال، والتوسط لدى صاحب النفوذ"[30]،

(26) دراج، فيصل ، ذاكرة المغلوبين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص 73.

(27) حقي، يحيى، فجر القصة المصرية ، ط2، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ، 1981، ص241.

(28) عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ط 23، دار الشروق، القاهرة، 2018، ص: 335.

(29) عثمان ،عبدالفتاح، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي ، مكتبة الشباب، القاهرة ، 1990، ص205.

(30) الرواية ، ص،486.

وحينما يقابل علي، صاحب النفوذ خوسيه، يطلب منه التنازل عن ملكية بيت عين الدمع، وبيت البيازين معا. وعلى أثر ذلك يتحول كل شيء إلى نقيضه: فقد أصبح البيت ملكا لخوسيه بدلا من علي، ثم يسجن (علي) ثلاث سنوات حتى يتماثل البيت مع السجن الحقيقي. وصورة من هذا القبيل تعادل حياة صاحبه لاسترداده. وهي صورة لا تختلف كثيرا عما وجدناه في رواية عائد إلى حيفا للروائي الفلسطيني غسان كنفاني. وأمام هذا الواقع لم يجد صاحب المكان أمامه من وسيلة سوى الاحتفاظ ببضعة مفاتيح. لقد رحل الجميع الآباء والأبناء والأحفاد وأبناء الأحفاد عن المكان، "ولكن صندوق مريمة باق هناك في البيازين مغلق على الكتب، مطمور في بساتينها، مستقر تحت التراب لا يطوله مرسوم"[31]. عند هذا الحد، يدرك علي بأن المكان لم يعد ملكا له، وأن كل ما يذكره بالتراث والحضارة الإسلامية والثقافة العربية الأصيلة لم يعد موجودا على أرض الواقع، و يجب أن يتوارى عن الأنظار أملا في العودة. وهي رؤية تذكرنا بروايات إميل حبيبي والكنز المدفون في فلسطين. وعلى هذا "ترتبط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائما في المكان"[32].

وتمعن الكاتبة في تصوير غربة المكان من خلال اضطراب العلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة والخلافات الزوجية، ليصبح البيت جحيما لا يطاق. "يوما بعد يوم وهو يدق باب – زوجته – سليمة، فيعود منفيا عاريا خارج الأسوار"[33]. ثم أصبح البيت مصدرا للبين والتيه "صار بين مريمة وسليمة ولم يعد يعرف أحدا حتى مات"[34].كما ينذر بالوحشة والقطيعة بين الأصدقاء " كان سعد صامتا، فلم يجد نعيم، فلم يجد نعيم، بدأ من الصمت، المكان خانق يطبق على الأنفاس"[35].

وهكذا، لم نعثر على أية صورة إيجابية في مدينة غرناطة الجديدة. "فهذه الشخصيات التي يراها الناظر، فيخيل إليه متقاربة، يعيش كل فرد منها في عالم منفصل ولا يتصل بالآخرين إلا مصادفة، وفي كل مرة تتكسر إحدى القواقع فتنكشف إحدى هذه الشخصيات، فيفاجأ الناظر بحقيقة مخالفة لكل توقعاته تصدمه وتهدم الصورة التي بناها للآخر"[36] وهي صورة تحيلنا إلى أزمة الإنسان العربي المعاصر المهدد بالموت في أي مكان يتواجد فيه، وبخاصة في خضم التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي نشهدها اليوم.

(31) الرواية نفسها، ص93.

(32) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 141.

(33) الرواية ، ص 120.

(34) نفسه ، ص 306.

(35) الرواية ، ص 72.

(36) قاسم، سيزا، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 120.

في ضوء ما سبق، افردت الكاتبة مساحة واسعة من الفضاء السردي والذهني للمقهورين، والمقموعين، والمهجرين، فتداخلت الخطابات والصراعات ذات الصلة بالدين، والهوية، والوطن، والجنس دون أن يلغي أحدهما الآخر. ولما كان الواقع الجديد ينهض على طمس الهوية، واللغة والقيم الدينية الإسلامية والثقافة العربية، فمن الطبيعي أن يفرز هذا الواقع صورا متعددة ومتباينة من الرؤى والمواقف والعلاقات. وما يهمنا في هذا المقام أن نتعرف على صورة المرأة التي أفرزها الواقع الجديد باعتبارها أكثر فاعلية في صنع الأحداث وتصاعدها، وقد جاء حضورها مكثفا، وإلا لماذا جاء الجزء الثاني من الرواية باسم مريمة[37]، لتقود الحدث الرئيسي، وتسير جل الشخصيات الأخرى في فلكها؟ فما الصور التي حظيت باهتمام الكاتبة؟ وما الدلالات التي تحملها كل صورة؟ وإلى أي حد تعكس الصور واقع المرأة اليوم؟

**ثانيا - صور المرأة في الماضي مقاربة الحاضر في سياقه:**

**المرأة الضحية:**

هي الأكثر انتشارا وهيمنة وقد شغلت مساحة واسعة من عالم الكاتبة الفني والذهني، حيث انتقت الكاتبة نماذج نسوية من فئات فقيرة، تعج بالأجواء الاجتماعية، والمادية، والثقافية الخانقة وتدور حولهن الحكايات، والموضوعات المثيرة في علاقاتهن مع الرجال في مجتمع يحكمه الأعراف والتقاليد التي من المستحيل الخروج عليها. فهي وإن شغلت مساحة واسعة فلا تقدم إلا من خلال وجهة نظر الرجل، ولا نسمع لها صوتا في أغلب الأحيان. نلتقي بأول صور المرأة ضحية الفقر الخالة (فضة)، تعود جذورها لبلاد السود حين باع تجار العبيد جدها لأحد ملوك غرناطة، وتقع ضحية التشتت الأسري حين هاجر (إمبرتو إيكو) في هذا الصدد: الأم على فراق الولد؟ بكت فضة، فبكت مريمة لبكائها"[38]، وفي موضع آخر نعثر على المرأة ضحية الفارق الطبقي. "قبل خمس سنوات طلب ابن عم لنا صبية. بعد عامين من الزواج عادت المرأة إلى دار أبيها وطلبت الطلاق"[39]. كما تجلت صورة المرأة ضحية الشرف والعار. "اكتشف أبوها أنها تخرج لملاقاة شاب. لا أحد يعرف إن كانوا قتلوها أم تركوها في مكان ما تتم حملها وتضع مولودها"[40]، كما تقع ضحية نظرة المجتمع، فهي سيئة السمعة ولا تهاون في مسألة الشرف. "كنت أقول لسي صالح، إن هذه البنت الملعونة صارت تهدد الجعفرية كلها"[41]. تجسد الكاتبة صورة المرأة ضحية التغير الذي

(37) الرواية ، ص 441.

(38) الرواية ،ص 306.

(39) الرواية ،ص 422

(40) الرواية ،ص، 409.

(41) الرواية، ص، 299.

طرأ على المجتمع الغرناطي، ووقعت المرأة ضحية ضعف الرابطة الأسرية وغلاظة العشرة. "يضربها زوجها فيعلو صوتها، تسمع جارتها الصوت فتبكي تعاطفا، ثم تتذكر علقة بداية الأسبوع، فترثي لحالها وتبكي أكثر"[42]. كما تقع المرأة ضحية الواقع السياسي الذي أسلمها لواقع اجتماعي مضطرب. "لا تثق بأحد حتى زوجتك، فقد تختلف معها فتشي بك إلى الديوان"[43].

وتتكرر صورة المرأة ضحية الفقر والعوز؛ مما أوقعها في عالم الرذيلة. "أمسك بي الباستو، وقال: إنه لن يخلي سبيلي إلا لو دفعت له ثمن الترخيص. قلت له: ليس معي نقود. قال: نبيعك ونسدد ما عليك من دين"[44]، وتطل علينا الصبية كوثر التي تقع ضحية حرية اختيارها حتى تقتل، ثم يلاحق أهلها تهديد زوجها وابنته بالقتل، فيؤثر الوحدة والعزلة عن الاختلاط بالبشر. "قتلتم زوجتي وهددتم بقتلي، وقتل صغيرتي إن تفوهت بكلمة"[45]. ثم نلتقي بزوجة سعد سليمة بنت أبي جعفر ضحية القلق الوجودي، حينما ماتت الظبية التي كانت تقوم بتربيتها. لتنبثق أسئلة تنبع من القلق الوجودي، والصراع النفسي الحاد الذي تشعر به. "هل من أماتها الله؟ ظبية جميلة من سرق الحياة منها؟...كيف مات أبي يا جدتي؟"[46]. "هل الله شرير يقصد إيذاءها؟ – وحينما تتذكر وفاة وليدها تصرخ – أخذه الله! لماذا ؟"[47]، تبحث سليمة عن أية وسيلة تخرجها من هذا الواقع الخانق، فتلجأ إلى علاج نساء الحي بالأعشاب، وهناك الكثير من صور المرأة الضحية نحيل القارئ إليها في الصفحات: (430 – 56 – 294)، وهكذا فصورة المرأة الضحية متداخلة ومتشابكة، وكل صورة تحمل جزئية من رؤية الكاتبة بسبب الظلم المسلط على المرأة العربية اليوم.

**المرأة المغتربة**

ليس أصعب على الإنسان من أن يتنكر لاسمه، فتحويل الاسم العربي إلى قشتالي يعني إنكارا لهويته، وشرعية وجوده، فابنة سعد وسليمة عرفت بعدة أسماء (عائشة وإسبيرانزا وأمل)، أما مريمة فقد أدركت عبث القانون وغياب العدالة، ولم تعد تهتم بتغيير الاسم، لأنه لا يغير من الواقع شيئا. "أعرف نفسي مريمة وهذه ابنتي رقية، فهل يغير من الأمر كثيرا أن يحملني حكام البلد ورقة تشهد أن اسمي ماريا وأن اسمها أنا"[48].

(42) الرواية ،ص 294.

(43) الرواية ،ص، 409.

(44) الرواية، ص 416.

(45) نفسه، ص 337.

(46) نفسه، ص 416.

(47) نفسه ،ص 436.

(48) نفسه ،ص 444.

الحقيقة ليست المسألة في تغيير الاسم فحسب بل في تحويل مجتمع لغويا ودينيا وثقافيا، ليصبح كل شيء مباحا ضد العرب. تتجلى صورة المرأة المغتربة حينما كانت تحمل رضيعها، وفي لحظة انقض عليها قشتالي. "واختطف الصغير من بين يديها باتجاه كلبه الجائع. واصل الكلب وجبته والرجال الضحك حتى أسكتتها طلقة نارية فسقطت على الأرض غارقة بدمها ثم ساد الصمت"[49]. تبدو صورة المرأة المغتربة مسلوبة الإرادة والإنسانية ومرهونة بسعادة الآخرين دون تأنيب ضمير. على هذا النحو، اغتراب المرأة اغترابا مركبا: كونها امرأة أولا، وتعيش في مجتمع وحشي ثانيا. وهناك صورة أخرى لسليمة المسلمة الذي تحول اسمها إلى (جلوريا ألفاريز النصرانية)، ثم حملوها مقيدة في قفة حتى لا يتأثرون بسحرها واتهموها بالكفر لأنها ما زالت على دين محمد عليه الصلاة والسلام رغم التعميد، وحكموا عليها. بـ"الموت حرقا"[50]. فأي قانون يقتل الأطفال ويدعي رعاية الطفولة؟ وأي عدالة تحرق المرأة وتدعي حقوق المرأة؟ أليست هذه الصورة محاكاة للواقع العربي اليوم؟ وهناك نمط آخر من الاغتراب، وهو الاغتراب النفسي الذي يبدو في عدم مسايرة الواقع: "لا أريد أهلي، ولا أريد القرية"[51]، كما تتجلى الغربة في الوحدة والانفصال. والشعور المتزايد بالاضطهاد "قتلوا أختي لا أريد العودة"[52]، كما تتجلى الغربة في الانفصال المستمر عن المجتمع. "وهي طفلة في العراء، لا أهل ولا مال ولا سند ، صبية مقطوعة والمدينة تغص بالمومسات وأولاد الحرام"[53].

والسؤال، ألم تكن كوثر نموذجا لصورة المرأة اليوم؟ ألم يكن اختيار الزوج من حق المرأة؟

**المرأة المتمردة:**

هي حالة من مناهضة للخنوع والاستسلام، وترتكز على وعي الذات وقدرتها على علاج القضايا التي تواجهها، ولما كانت المرأة تعيش في مجتمع يحكمه العادات والتقاليد الثابتة، فإما أن تكون خاضعة للمألوف، وإما أن تكون متمردة على القيود التي تحد من حريتها وحقها الإنساني في الوجود. تطل علينا المرأة المتمردة من خلال خرق الثقافة الذكورية السائدة، وهي ليس بالأمر الهين، فكثيرا ما تنتهي بنهاية مأساوية، وهو ما أعطى المعنى البطولي للمرأة. فها هي ابنة العشرين عاما ترفض الأعراف وتهرب مع حبيبها وتدخل في دائرة أكثر جرأة من التمرد. "أحببت شابا .طلب الزواج مني، لكن عمي لن يقبل

(49) الرواية ، ص 444.

(50) نفسه ، ص 55

(51) ص، ن.

(52) الرواية، ص 122.

(53) نفسه ، ص 402.

لأنه غريب. فهربت معه وجئنا إلى بلنسية[54]، ثم تتحدى قرار وشروط السلطة الحاكمة "سأذهب إلى عين الدمع إن أردتم أن تأتوا معي، وإن لم ترغبوا في ذلك أذهب لوحدي"[55]، مما يثير الدهشة أن هذا التمرد لا يمثل حالة فردية بل جماعية، تصبو إليه جميع النسوة. لتحقيق هدف سام. "أعلنت بشكل قاطع ونهائي أنها لن تذهب إلا لو قيدوها بالحبال وجروها كالدواب"[56]، وهناك صور عديدة ومكثفة للمرأة، نحيل القارئ للتعرف عليها من خلال الصفحات التالة، مثل: المرأة الحكمة، ص: 292 ، المرأة الوطن: 92 ، المرأة الرمز، ص: 501، المرأة الحلم، ص: 434،406 ، المرأة الجسد، ص: 426. ما يثير الانتباه أن الكاتبة خلقت معادلا موضوعيا لشخصيات الرواية المقهورة، فرسمت صورة تنم عن انحيازها الواضح لقوميتها ودينها وحضارتها العربية الإسلامية وبنات جنسها، فجنحت إلى رسم صورة مناقضة ومهزوزة لشخصيات الملوك، فنقرأ "لقد كانت أم الملكة إيزابيلا معتوهة ويبدو أنها ورثت الجنون إلى حفيدتها "[57]. وهنا يقفز السؤال إلى أذهاننا: ألم يشِ هذا المضمون إلى صورة العالم المجنون الذي نعيش في اليوم؟ هكذا، بدا لنا عالم الرواية. لقد استثمرت المبدعة رضوى عاشور مستويات المكان التراثية، برؤية حديثة دون التفريط في تراثنا وقيمنا وثقافتنا وحضارتنا الإسلامية، لتوازن بين عري المرأة، وعري الأمة العربية، وما آلت إليه في عالم يحكمه الصمت. كما اقترنت صورة المرأة في الماضي بصورة المرأة في الحاضر. وكان النموذج الواحد، يمثل البطل الضحية والمغترب والمتمرد في آن واحد، حيث سيطر المكان المعادي على أغلب مستويات السرد، يثير الفزع والرعب والخوف، مما زاد من خطاب الكراهية والصراع والفقد المستمر. أليست هذه هي صورة العالم اليوم؟

**الخاتمة:**

في خضم دراستنا الموسومة بـ(النقد بين الأصالة والمعاصرة)، من خلال مستويات المكان في ثلاثية غرناطة للمبدعة المتميزة (رضوى عاشور)، يمكننا أن نستخلص النتائج التالية:

- اعتمدت الكاتبة جملة من الوسائل الفنية والأسلوبية باستحضار المشاهد السردية، وغير المأزومة المشحونة بالصراع والتوتر وغياب صوت المرأة، والحوار المباشر، فهناك من ينوب عنها دائما.
- تعاملت الكاتبة مع مستويات المكان بحرفية متقنة، وكانت المدينة بعناصرها العدائية، هي الأبرز في تأكيد الذات لهويتها، ووعيها، وعلاقتها بالآخر، وهي في

(54) الرواية ، ص441.

(55) نفسه، ص 55.

(56) نفسه ، ص 160.

(57) نفسه ، ص 129.

أغلبها تودي إلى الموت؛ لذا كان تأثير المكان أقوى من الزمان على الشخصية.

- تداخلت صور المرأة وتشابكت بحيث يحمل كل نموذج صور الضحية، والمغتربة، والمتمردة في آن واحد، وقارنت الكاتبة بين حال المرأة في الماضي، وبين حالها في الحاضر وقائمة الممنوعات التي تتعرض لها. وأسقطت هذه الرؤية على حال الأمة العربية اليوم.
- شكل المكان محور الصراع وأساسه، ولم تستطع الكاتبة أن تفك أسر شخصياتها، فأصبحت كل شخصية مقيدة الحركة، وأسيرة المكان التي تتواجد فيه على الرغم من استخدام الكاتبة أسلوب المفارقة بين المكان الواسع/ والضيق، المفتوح/ والمغلق، المتحرك/ والساكن، مما جعل أغلب الشخصيات تشعر بغربة نفسية، واجتماعية، ووجودية قاتلة.
- كانت جهود النقاد القدامى إرهاصات لبداية نظرية نقدية عربية، لكن النقاد المحدثين لم يكملوا ما بدأه القدامى. ومال أغلبهم للثقافة الغربية، وانقسموا بين مؤيد للتراث ومعارض له. حتى أصبح النقد حصيلة محاولات فردية في مفترق طرق، ومن ثم لا يمكننا ترهين الخطاب النقدي الحديث والمعاصر تبعا للمتغيرات والتحولات الجذرية الثقافية والسياسية, وفوضى الاتجاهات والمصطلحات النقدية.
- اتسمت المنهجية النقدية عند رضوى عاشور بمعطيات الفكر الماركسي، والرؤية الاشتراكية لمقاربتها لواقع الحروب والهزائم، واستشراف المستقبل، وهي رؤية تنسجم مع عالم الفقراء والمشردين نجدها عند كثير من النقاد أمثال: لويس عوض، ومحمود أمين العالم، وغسان كنفاني، وآخرون،... ولا تبتعد هذه الرؤية عن دستويفسكي، وجوركي، وبلزاك، وديكنز، وغيرهم.
- بدأت الرواية بحدث تاريخي معاصر وهو سقوط بغداد، وانتهت بعبارة تحمل دلالات سيميائية تأويلية "لا وحشة في قبر مريمة"، الدال على التراث العربي الأصيل، واحتفظ حفيدها بالمفتاح ليظل شاهدا على هوية مفقودة في الحاضر. ربما يجد ذاته في المستقبل القريب. مما يدل على القطيعة بين التراث والثقافة الغربية المهيمنة. ليظل الصراع بين الأصالة والمعاصرة محتدما في غياب نظرية عربية ذات ملامح واضحة. وهو ما يؤكد رؤية رضوى عاشور المنهجية (الحداثة الممكنة)، بغية التواصل بين القديم والحديث، الأصالة والمعاصرة، التراث والحداثة، وذلك بالقراءة الواعية لتراثنا وبعثه من جديد.
- استطاعت الكاتبة أن تستثمر التاريخ لمعاجة قضايا ما تزال تؤرق الإنسان العربي المعاصر، وقدمت نموذجا روائيا نسويا على درجة كبيرة من الوعي والنضج، مؤسسة اتجاها نقديا ضمن الاتجاهات النقدية التي تنمي إلى ما بعد الحداثة.

## مصادر البحث ومراجعه :

**أولا المصادر:**

1. القرآن الكريم.
2. عاشور، رضوى، أ – ثلاثية غرناطة، ط 23، دار الشروق، القاهرة، 2018.
   ، ب – صيادو الذاكرة، دار الشروق، القاهرة، 2016.
3. علي، طارق، في ظلال الرمان، ت: إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.

**ثانيا : المراجع العربية والمترجمة:**

1. إبراهيم، عبدالله، المتخيل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.
2. بنكراد، سعيد، السيميائيات، اللاذقية ، دار حوار،2005 م.
3. بوتور، ميشال، أبحاث في الرواية الجديدة، ط 3، دار عويدات، بيروت، 1996.
4. الجزار، محمد، سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة ، القاهرة، 1998.
5. جينييت، جيرار، خطاب الحكاية ،ت: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي، القاهرة، 1997.
6. الحميداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992.
7. دراج ،فيصل، ذاكرة المغلوبين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
8. زعرب، صبحية، جماليات السرد، دار المجدلاوي، عمان، 2005.
9. السعافين، إبراهيم، تحولات السرد ، دار الشروق، عمان، 1996.
10. شقرون، شادية، الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر، تونس، د.ت.
11. العيساوي، ريم، الرمز والدلالة، فوتوكاد، الشارقة، 2017.
12. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية، القاهرة، 1992.
13. الكردي ،عبدالرحيم، السرد في الرواية العربية المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، 1992 .
14. لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، ت: عبدالستار جواد، دار المجدلاوي، عمان، 2000.
15. مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.
16. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.