

ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر

إبراهيم خليل

ظلال وأصداء أندلسية في

الأدب المعاصر

دراسة

الطبعة الأولى، دمشق 2000

الطبعة الثانية، عمان 2010

الطبعة الثالثة 2025

رقم الإبداع

الفهرس

9	المقدمة
15	الباب الأول -
15	الفصل الأول الرموز الأندلسية في شعر محمود درويش
17	الأندلس في الشعر الفلسطيني
20	لوركا الأندلسي
24	إشارات مبكرة
26	بين قرطبة والأندلس
32	النحول الدلالي للرمز الأندلسي
35	البكاء على أندلس الممكن
39	خاتمة الفصل
40	هوامش
45	الفصل الثاني -
45	مصرع لوركا وتأثيره في قصائد من الشعر العربي
57	البياتي وتأثيره بمصرع لوركا
61	القاسم وتأثيره بمصرع لوركا وشعره
62	إبراهيم نصرالله
64	ساحة إسبانية لسعدي يوسف
67	الهوامش
71	الفصل الثالث- تأثير لوركا في شعر محمد القيسي
73	الأثر والوسيط
77	مظاهر الأثر اللوركوي

77	1. ترديد اسم لوركا
78	2. اقتباس أبيات
79	3. ترديد الأمكنة
84	4. رموز لوركا وصوره
85	الهوامش
89	الفصل الرابع -
89	الأثر الأندلسي في قصيدة أمجد ناصر مرتقى الأنفاس
94	إشارات
95	أبو عبد الله الصغير
110	كلمة أخيرة
111	الهوامش
115	الباب الثاني - الفصل الخامس عن النثر
115	الحمراء لواشنطن آرفنج
117	أسطورة بني سراج
119	حكاية ديك الطقس
120	حكاية المنجم العربي
123	سأخ الحب
128	ميراث عربي
131	الأميرات الثلاث
133	الوردة الحمراء
135	الهوامش
137	الفصل السادس -
137	أصداء الأندلس وظلالها في ثلاث روايات

140	المخطوط القرمزي لأنطونيو غالا
145	المؤلف الضمني
151	ظلال الرمان لطارق علي
154	حبكة الرواية
162	ليون الأفريقي لأمين معلوف
172	الهوامش
	الفصل السابع – ظلال وأصداء أندلسية في ثلاثية رضوى
173	عاشور
180	انتفاضة البشرات
181	أندلس المكان وأندلس الزمان
184	بين رضوى وطارق علي
187	الهوامش

مقدمة الكتاب

لم يكن الفتح العربي الإسلامي لإسبانيا سنة (92هـ) كغيره من الفتوح. وإنما تميز بطول إقامة الفاتحين في ذلك البلد الأوروبي. إذ زاد المقام فيها على الثانية قرون، انهمكوا خلالها في إنشاء حضارة وثقافة عمَّ خيرها المحكومين من نصارى ومسلمين ويهود وشمل أثرها عدداً من البلدان مثل: جنوب غرب فرنسا وشالي إسبانيا فقشتالة وأراغون وجزيرة صقلية وميورقة وجزيرة شقر فضلاً عن البرتغال. ولا نبالغ إذا قلنا إن أثر هذه الحضارة امتدَّ إلى رومة والفاتيكان في إيطاليا. ولم يكن سقوط الأندلس ومعقلها الأخير غرناطة في كانون الثاني 1492م حادثاً عادياً كغيره من حوادث يدونها المؤرخون ولكنه كان خاتمة للمأساة مثلما كان فاتحة لعهد جديد من الماسي.

فلم يتقبل الكثير من الباحثين والدارسين والمؤرخين اقتلاع الحضارة الأندلسية من جذورها بهذا اليسر، وتلك السهولة. فكثرت الاجتهادات والتأويلات. فمنهم من عزا ذلك إلى أن الحقبة التي شهدت سقوط غرناطة كانت المعارف والثقافات العربية الإسلامية فيها قد تراجعت. وخيبت فكرة النقل بديلاً للعقل على النخبة المثقفة من منتجي العلوم والمعارف وفنون الحكمة والأدب وغيره، مما أدى إلى نكوص تلك الحضارة وانتقال شعلتها إلى الغرب عن طريق معاهد التعليم في طليطلة وصقلية وقرطبة. ومنهم من رأى في السياسات التي اتبعت بعد السقوط، وعلى رأسها سياسة التنصير القسري، والتهجير الجماعي، والتعسف بأشكاله المختلفة، وأصنافه المتعددة، هي التي أدت إلى طمس الكثير من معالم التراث المشترك الذي صاغه المسلمون والنصارى في أندلس الخلافة وأندلس الطوائف.

بيد أن هذه السياسات كلها، وعلى الرغم مما تركته من معاناة، لم تفلح في إطفاء شعلة الأندلس. فقد هرع الكتاب والشعراء والقصاصون والمترجلون والباحثون من مستشرقين وغير مستشرقين إلى إبقاء السراج مشتعلًا والفتيل متقدماً من خلال ما كتبوه ودونوه وصنفوه من مؤلفات، بعضها يعتمد البحث

والاستقصاء والتجميع والتوثيق، وبعضها يعتمد الخلق والإبداع والابتكار، بما في ذلك اللجوء إلى صنوف التخيل وضروب التمثيل، إن كان الأمر في أشعار تُنظَّم، أو قصص تروى، أو روايات تسرد سرداً مستعيناً بالتاريخ حيناً، متجاوزة له في أحيان أخرى. وقد تواصل هذا النشاط العلمي والإبداعي، فشهد جزراً في زمن، ومداً دافقاً في زمن ثانٍ. وإذا ما اقتربنا من القرن الماضي –التاسع عشر- وجدنا الموضوع الأندلسي يدلف بثقة إلى كلاسيكيات الأدب العالمي. فهذا واشنطن إرفنج –الكاتب الأمريكي اللامع- يكتب كتاباً جيداً باسم الحمراء Al-Hambra –يُطبع مرتين في أقل من عشرين عاماً. وهذا بوشكين شاعر روسيا الأكبر يذكر في إحدى قصائده حكاية أندلسية هي حكاية المنجم العربي، ولم ينقطع الأدياء الإسبان عن الإشارة في أعمالهم الأدبية والقصصية إلى ماضي الأندلس الزاهر الذي شيده المسلمون. وملحمة "السيد" هي واحدة من النصوص الكلاسيكية الإسبانية التي أفادت من هذا الماضي على الرغم مما يسودها من نظرة استعلائية ودعائية متحيزة. وثمة أغاني شعبية كثيرة اشتهرت في إسبانيا في القرنين السابع والثامن عشر تعتمد على استعادة ذلك الماضي. وبعض هذه الأغاني يعبر عن وجهة نظر متعاطفة مع مُسلمي الأندلس. فتقول إحدى هذه الأغاني:

لو شئتُ يا غرناطة

لتزوَّجتك

وليكنَّ مَهْرُك

قَرْطبة أو إشبيلية

وتردّ غرناطة:

إنني متزوجة أيها الملك

ولست أزملة

والمُسْلِمُ الذي يملِكُنِي

يحبُّني غايةً الحبِّ.

وظهرت أعمال روائية منها رواية "ابن سراج" التي أفاد منها شاتوبريان الفرنسي في روايته القصيرة "آخر بني سراج" التي عربها أمير البيان شكيب

أرسلان. وثمة رواية أخرى أقل تحيزاً كتبت باسم الحروب الأهلية في غرناطة
Perez de Guerras Ciriles de Granada مؤلفها بيرث دي ايتا
Hita وهي رواية لا تخلو من بعض المغالطات ومن ذلك أن المؤلف يذكر
سورة في القرآن الكريم باسم سورة السيف، وهذا غير صحيح. وظهرت في
القرن العشرين روايات إسبانية عديدة عن الأندلس. إحداها باسم زرياب
لخيوس جريوس (1987) Jesus Creus ورواية إسبانية المخطوط القرمزي
ElManiscripto Carmesi لمؤلفها الكاتب أنطونيو غالّا Antonio Gala
(1990) التي يجد القارئ تحليلاً لها في الفصل السادس من هذا الكتاب. وما
انفك الشعراء يتخذون من مدن الأندلس وأسماء قادتها التاريخيين من أمثال:
عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) و (المعتمد بن عباد) و (أبي عبد الله
الصغير) ومن قبل (موسى بن نصير) و (طارق بن زياد) رموزاً يشيرون إليها
في أشعارهم. ويستوي في ذلك الشعراء العرب من أمثال أحمد شوقي
والأوربيون أمثال لويس آراغون صاحب المجموعة الشعرية "مجنون الزا"
والإسبان أنفسهم أمثال لوركا وروفايل البرقي وآخرين ممن يعدّون أنفسهم
الورثة الوحيدين لشعر الأندلس.

لهذا كلّه أحاول فيما أقدمه للقارئ من بحوث في هذا الكتاب أن أريق
قليلاً من الضوء على الظلال التي تركتها الأندلس في التجربة الإبداعية، وأن
أصيح السمع لما يبعثه ذلك الماضي من أصداً في الأدب المعاصر شعراً ونثراً.
ففي الباب الأول يتناول الكتاب بالدراسة استدعاء النموذج الأندلسي
في الشعر مشيراً إلى بعض الشعراء والنصوص التي ابتكأت على الرمز التاريخي
الأندلسي والإسباني مفصلاً القول فيما يتراءى للباحث والدارس من رموز في
شعر محمود درويش، بدءاً بمجموعته الشعرية الأولى "أوراق الزيتون" وانتهاءً
بقصيدته المطولة: "أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي" وبما أن لوركا يتعدّد
نفسه أندلسياً، وبما أن في شعره الكثير من الملامح والعادات والتقاليد العربية
الإسلامية التي تتجلى في مسرحياته بوجه خاص، فقد تناول المؤلف في الفصل
الثاني تأثير مقتله في قصائد من الشعر العربي لشعراء عدّة منهم إبراهيم نصر
الله، وعبد الوهاب البياتي، وسميح القاسم، وسعدي يوسف. وعلى نحو أكثر
تفصيلاً وعمقاً تناول الفصل الثالث تأثير لوركا الأندلسي في شعر محمد القيسي.

وقد انتفع المؤلف في هذا التناول من منهج الدراسات التقابلية، والمقارنة، معتمداً على المجموعة المختارة من أشعار لوركا Selected Poems إلى جانب ما تُرجم من أشعاره إلى العربية في أزمنة متباعدة، وعواصم عربية متعددة.

وعلى الرغم من أن "قصيدة النثر"، أو ما يوصف عادة بذلك، لا تسهم في كثير من نماذجها باستدعاء النموذج الأندلسي، فقد لفت الانتباه نصّ شعري لأحمد ناصر صدر عن دار النهار في بيروت (1996) بعنوان "مرتقي الأنفاس" وهو يلفت النظر بما فيه من توظيف تطبيقي لفكرة القناع القائمة على الإفادة من شخصية أبي عبد الله الصغير -آخر سلاطين الأندلس- وقد ظهر بعض التناوب وبعض الاختلاف في قصيدتي درويش "أحد عشر كوكباً" وقصيدة أحمد ناصر "مرتقي الأنفاس"، مما شجّع الباحث على تناول الضلال الأندلسية في هذا النص من غير أن يغفل عن الطبيعة الجراحية، والإشكالية، لقصيدة النثر، سواء من حيث مغالطات التعريف، أو إشكالية البنية.

أما الباب الثاني فقد أفرده المؤلف لبحوث تناولت ما في الأدب الشعبي من أصداء أندلسية وإسبانية امتزجت امتزاجاً عجيباً ومدهشاً. ويلفت الأنظار ما كتبه ودونه إرفغ من حكايات تلقي الضوء على العلاقات الوجدانية والثقافية والروحية بين مسلمي الأندلس، والإسبان، سواء في زمن الحكم العربي أو بعده. لاسيما تصويره العلاقات الغرامية التي تصل بين عربيّة وإسبانية، أو إسبانيةٍ وعربيّة، أو العكس. والتنبيه على روح التسامح التي سادت العلاقات بين الفريقين حقباً طويلاً من الدهر. ويضم الباب أيضاً بحثاً عن الرواية التي تتخذ من الأندلس - زمن السقوط وبعده - محوراً لها. وفي هذا الشأن لا بأس من أن يشير المؤلف للفصل السادس الموسوم بالرواية التاريخية من منظور تقابلي، إذ هو دراسة نصية لثلاث روايات تتناول شريحة تاريخية واحدة وفي السنوات التي تلت سقوط غرناطة عام 1492. ومن هذا المنظور التقابلي يتضح لنا أن وجهة النظر Point of view التي تسيطر على الكتاب تحدد المصير النهائي للأحداث، والأبطال، وتجعل المحتوى الذي ينسجم مع وجهة النظر تلك مؤثراً تأثيراً كبيراً في بنية العمل الأدبي، وعلاماته الدلالية من شخصٍ سرديّة، وأزمنة وأماكن، وعلاقاتٍ وسرود متقاطعة تَمزُج التارخ - بمفهومه المجرد - بالمتخيّل الأدبي.

وغير بعيد عن هذا السياق ما يجده القارئ في الفصل السابع والأخير من ثلاثية رضوى عاشور الموسومة "بثلاثية غرناطة" وإذا كان لابد من ملاحظات يذكرها المؤلف ها هنا عن هذه الرواية فهي - فيما لديه من الإيجاز - لم تتأثر بالعبارات الدعائية الإعلامية ذات الألفاظ الكبيرة التي طرّز بها الناشر غلاف الرواية الثاني.

فعلى الرغم من تقديره لكتاب من أمثال: علي الراعي ومحمود أمين العالم ولطيفة الزيات وجابر عصفور وصلاح فضل واعتدال عثمان وصبري حافظ وفريدة النقاش، فإنّ رأيه في أن الذي كتبه، أو قالوه في الرواية، ليس من البحث العلمي في شيء، ولا من النقد الموضوعي بمكان، رأي لا يملك إلا الدفاع عنه، وتأكيد، ومحسب أن القارئ الكريم يشاطره هذا الرأي.

المؤلف

الباب الأول

الفصل الأول:

الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر

محمود درويش

ما تزال "الأندلس" على الرغم من مرور نصف وخمسة عشر عاماً على رحيل العرب عنها (1) تحتلُّ حيزاً كبيراً في الثقافة العربية، والإسلامية. فالمؤلفون المهتمون بتفاعل الثقافة الأندلسية، وتأثيرها في الأدبين العربي، والإسلامي، قديماً وحاضراً، مازالوا يتناولون أدب الأندلس، باحثين فيه عن مذاق خاص لا يجدونه في أدب المغرب والمشرق. متوقفين طويلاً عند الموشح، والزجل، وشعر الطبيعة الأندلسي، والنثر، بما فيه من صنعة أسلوبية رفيعة، تحلب الألباب، وتستحوذ على العقول والأذهان.

أما عن استدعاء النماذج الأندلسية في الأدب الحديث، فأكثر من أن يحيط به باحث، وأعم من أن يستقصيه دارس (2). فقد كثرت توظيف الرموز الأندلسية من أمكنة، وشخص، في القصص، والمسرح، والنثر الإنشائي، فضلاً عن الشعر قديمه، وجديده.

فالمؤلفات المسرحية التي كتبت حول "فتح الأندلس" أو "صقر قریش" أو "طارق بن زياد" أو "غادة إشبيلية" أو "سقوط غرناطة" وغيرها من نماذج، ونصوص، كثيرة جداً (3). وكتبت قصص وروايات كثيرة، وتجاوز الاهتمام بهذا الجانب الكتاب العرب إلى غيرهم، فكتب "واشنطن آرفنج" قصص

الحمراء" (4). وكتب طارق علي -باكستان- رواية أندلسية مهمة بعنوان "في ظلال الرمان" (5) نسج فيها حكاية خيالية عن عائلة عربية من غرناطة سمّاها "بنو هديل" مزج فيها بين المتخيل السردى، والحقائق التي سجلتها لنا كتب التاريخ. وتناول أنطونيو غالّا -الكاتب الإسباني- شخصية أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس في رواية كبيرة سمّاها "المخطوط القرمزي" (6) عمد فيها إلى صياغة شخصية جديدة غير مألوفة لأبي عبد الله الصغير في أيامه الأخيرة (*). وكثر الكتاب العرب الذي كتبوا القصص المستوحاة من أجواء الأندلس. ونشير هنا إلى مثال واحدٍ فقط وهو رواية (غرناطة) لرضوى عاشور (7). فقد قامت المؤلفة قبل كتابة هذه الرواية بزيارة إلى "غرناطة" عاصمة الأندلس فتعرفت على شوارعها، وأحيائها ورياضها، وما فيها من عيون، وحدائق، وقصور ما تزال تحتفظ بنضارتها إلى اليوم. وقابلت بين ماضي المكان، وحاضره، عبر مئات الوثائق، وركّبت من ذلك كله حبكة قصصية ذات نسيج درامي متين (8)، يشدّ القارئ شدّاً، ويأسره أسراً. (*)

وفي الشعر العربي قلّ من لم ينظم -من كبار الشعراء- قصيدةً، أو أكثر، في الأندلس. وأمير الشعراء أحمد شوقي شاهدٌ كبير على هذا (9)، فأندلسياته كثيرة، سواء تلك التي عارض فيها بعض شعراء الأندلس، كابن زيدون (10) أو تلك التي استدعى فيها شخصية "الداخل" تحت لافتة "صقر قريش" (11). أو القصائد التي قالها في قصور "غرناطة" و "قرطبة" و "إشبيلية" وغيرها، مما شجّع أحد الباحثين على دراسة أندلسياته في كتابٍ مستقل يقع في أبواب، وفصولٍ عدّة (12).

ولم يقتصر تمثل الشعراء لثقافة الأندلس، ورموزها، وصورها، على جيل المتقدمين من شعراء العصر، أمثال شوقي، والجواهري، ولكنه تعدّى ذلك إلى جيل الشعراء الحاضر. فها هو البياتي ينظم قصيدة بعنوان "النور يأتي من

غرناطة" (13) وها هو أحمد عبد المعطي حجازي يخصّص في ديوانه "مرثية للّعمر الجميل" قصيدة يستوحى معظم معانيها من "قرطبة" عاصمة الخلافة الأندلسية (14). وسعدي يوسف، هو الآخر، ينظم قصيدة بعنوان "غرناطة" تعد من عيون قصائده (15). ولأدونيس قصيدتان مطولتان استوحى فيها رموزاً أندلسية، متعددة، إحداها بعنوان "ملوك الطوائف" وهي في ديوانه "هذا هو اسمي وقصائد أخرى" (16) والثانية بعنوان "تحوّلات الصقر" وهي في ديوانه "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار" (17) والمراد بالصقر -هنا- هو عبد الرحمن الداخل. أما الشاعر محمد عفيفي مطر، فقد كتب قصيدة مؤثرة بعنوان "بوابة طليطلة" (18) تعدّ هي الأخرى من القصائد التي يشار إليها بالبنان، فهي القصيدة الوحيدة التي تلقّت فيها شاعر إلى "طليطلة" عاصمة بني ذي التون.

الأندلس في الشعر الفلسطيني:

أما الأدب الفلسطيني، فكان له موقف خاص من الأندلس، سواءً في النثر، أو في الشعر، فقد نظر معظم الكتاب، والشعراء الفلسطينيين، سواءً الذين تقدموا في ماضي الزمان، أو الذين ما زالوا في أوج عطائهم الأدبي حتى الآن، إلى الأندلس بوصفها مثلاً لفلسطين. فمثلاً وقعت للأندلسيين العرب مآزق، وأزمات، أدّت بهم إلى التهجير القسري، وقع للفلسطينيين مثل هذا عام 1948، ومثلاً فقد العرب كل أملٍ باستعادة الأندلس، فقد الشعراء، والكتاب الفلسطينيون بعض الأمل باستعادة ما ضاع من فلسطين. ومثلاً أصبحت الأندلس تراثاً يستعاد في الآثار الأدبية والفنية، يخشى أن تصبح فلسطين تراثاً كذلك.

ولهذا كثر توظيف الرموز، والأسماء، والأماكن الأندلسية في الأدب عامة، والشعر خاصة، فالشاعر خالد أبو خالد يستدعي في إحدى قصائده "صقر

قريش " ويتخذ منه قناعاً لنفسه. فهو الطريد الذي يغادر وطنه، باحثاً عن مملكة جديدة في بلد آخر، فيخطب (قرطبة) خطاباً يشبه خطاب عبد الرحمن الداخل عندما جاءها هارباً، لاثداً من عسف العباسيين:

هنا زمني "قرطبة"
لا تلومي الرياح التي حملت
جسدي
أنتِ منفاي، أو جتتي
قُرطبة
هل تعبرين لي وطناً،
كيف
لي وطنٌ تعرفين مذاجُه
حيث أهلي، وأمي،
تحلُّ جدائلها، وتغني
لصقر قريش. (19)

ويستدعي الشاعر عز الدين المناصرة في إحدى قصائده نموذجاً أندلسياً آخر هو "أبو عبد الله الصغير"، آخر ملوك الأندلس، وذلك في صورة شعرية يسودها الإحساس بالهزيمة، والانكسار، فيتخذ الشاعر من هذا النموذج الأندلسي رمزاً للقيادات المتخاذلة، العاجزة عن حماية الأوطان، والدود عن قدسية المكان:

ورثتُ البلادَ، وسلّمْتُها دون دَمٍ
سيلعثنِي الصبيُّ القادِمون،
بدزبِ الحياةِ، ويرموئنِي بالحجارة.
بكيثُ

ورثت البلاد، وسلّمتها دون دَمٍ
سوى فارسٍ يحمل السَّيْفَ في كَفِّه
ويمضي إلى حتفه.

"إذا لم نجد من يسدُّ الطريق"

"ويقهرهم في الغداة"

"نسدُّ الطريق بأجسادنا.(20)"

والإشارة الأخيرة في القصيدة إلى "موسى بن أبي غسان" الذي ذُكر في المصادر رفضه لمعاهدة التسليم، والإذعان، وانتضى سيفه، وشهره في قتال الفرنجة، ولكنه -بطبيعة الحال- لم يحقق شيئاً. وعُثر على جثته، وسيفه، كلٌّ في مكان.(21)

ولاشك في أن الشاعر بهذه الإشارة يريد أن يخفف من تأثير الحسّ المأساوي الذي عبّرت عنه الصورة الشعرية التي تمثل فيها (منولوج) أبي عبد الله الصغير، وتكرر إيجاءات الأندلس ذات الإيقاع المأساويّ الحزين في شعر المناصرة، فهو يستمي نفسه "ابن حمديس" مذكراً بالشاعر العربيّ الصقليّ الذي استولى النورمان على بلاده، فلجأ إلى الأندلس، يبكي بلاده، ويتحدث عن أخبارها، كما لو أخرج من جنة:

وقلبي على نار ثوارها(22)

مدائنُ نامت بنوم الرؤوس

وقد جاء نسق القصيدة مشابهاً لنسق قصيدة ابن حمديس الصقلي، أي أن الشاعر لم يكتف باستدعاء النموذج التاريخي، وإحالة القارئ إلى مجموعة الدلالات النفسية، والوجدانية المرتبطة به، ولكنه جعل من قصيدته نموذجاً مشاكلاً للنموذج السابق في التراكيب، والإيقاع، والوزن، والرووي، مما جعل (التناص) فيها متحققاً على مستويين: الشكل، والمعنى.

ويذكر المناصرة شواهد أندلسية أخرى، فيشير إلى مكان يتردد إليه، يكرع فيه كؤوس الخمر، في سعي منه للتخلص من الحزن، فيسمى هذا المكان "مقهى الأندلس" ويسمى نديمه الذي يقرع كأسه بكأسه طارق بن زياد...

لوركا الأندلسي:

ولا يقتصر الأمر على هؤلاء الشعراء، ومن يطلع على شعر محمد القيسي يجد الكثير من القصائد التي استدعى فيها بعض الرموز الأندلسية (*). فغرناطة -مثلاً- تمثل بالنسبة لهذا الشاعر الهدف الذي يسعى نحوه، والأمل الذي يرجوه، وهي المرأة التي يحب، والمنفى الذي تأوي إليه عصافير قلبه الجريح، وهي أيضاً الأم التي يبث لها الشاعر همومه، فتبكي لبكائه، وترق لشكاته:

غرناطة

آه يا غرناطة

يا نهراً يُخفي عن عين الأعداء (عياطة)

القلب تجزأ يا غرناطة

الصدر براه الهمة طويلاً

والجسد هنا يذبل آه

والشباك يئن، وتشتجر الغابة

أغصاناً، ورياحاً، وكآبة

وامرأتي تبكي،

آه.. يا غرناطة. (23)

ويكشف القيسي في غير قصيدة عن البعد الدلالي لغرناطة التمز في شعره، فهي يافا، إريد، ومكة، وهي تاريخ من الغزو، والغزو المضاد، والبكاء والشكوى، وهي رجح الأغنية الشعبية: "يا مال الشام أضعوني" (24) وهي التعبير عن "غربة" العربي في فلسطين "كلنخلة في الأندلس الغارب. (25)"

وإذا كانت (غرناطة) قد رمزت عند القيسي لذلك الفردوس المفقود،
الضائع، فإن قرطبة ترمز للقوة التي يبحث عنها العربي بحثاً مضمياً، دون أن
يجدها:

إلى أين يا سيدي "القرطبي"
إلى أين موكبك العربي
ووصلنا إليك، فهبيء لنا من لُدُنك الحروب
ويا سيدي
عاجلتك الزمّاح،
وعالجتها
جلّلتك الجراح،
وباركتها
صحت في النادبات، استتقت
فمالت عليك الخطوب. (26)

وقد يكتسي رمز (غرناطة) في شعره بُعداً جالياً عندما يشخص من المدينة
الأندلسية امرأة يخاطبها عاشق ولهان، فيبثها أشواقه، وحبّه، وتبته ما لديها من
صباغة، وحنان. وتزحف إلى القصيدة كلمات مثل: الوحشة، والرعدة، والزينة،
وإكليل العشب، والعرار الذي يجيش في نفس الشاعر رائحةً تصله "بجهد"
و"الناقة"، و"الأغاني". فكانه بهذا التداخل، الذي يتشكل من رموز ملتفة
بعضها على بعض، متشابكة، كالنسيج المعقد، المركب، يربط الحاضر بالماضي،
ويصل الزمان بالمكان، مثلما يصل الشاعر الفلسطيني بالشاعر الإسباني لوركا:

مساء الخير يا "غرناطة" الحزن
ويا "غرناطة" الوحشة
ويا "غرناطة" الرعدة

مساءً الخير ،

ما هذا الرخام، المَوْجُ، فالزينة.(27)

وهو في قصيدة أخرى يصرِّح بأعلى صوته أن (غرناطة) في قصائده رمز
لبلاده، لفلسطين، وأنه يطوف البلاد باحثاً عنها، ورسولاً منها وإليها، بعد أن
أصبح هو جزءاً منها، وهي جزءٌ منه:

وطوفُ

رسولاً موفداً،

من ليل غرناطة، طوِّفت

إلى الطلاب في العالم

ناديث: أخرجي "غرناطة" الآن إلي!!.(28)

ويبدو أن تعلق الشاعر القيسي (بغرناطة) المدينة، والرمز، تعلقٌ يذكرنا
كثيراً بقصائد لوركا التي تعزف على الوتر نفسه؛ وتصدر اللحن الشجي ذاته،
فهو يخاطب لوركا قائلاً له:

أعطني شعرك يا لوركا لهذا العرس

فالحن شجيّ،

ولتَمَلْ نحو انعطاف الشارع الآخر،

حتى يعبر الحراس،

هل نشربُ كأسين من البيرة،

في صحّة هذا السؤسن المطعون،

هل نمضي إلى كليتة الآداب

في هذا النشيد الانتحاري

ونهبوي نجمتين.(29)!

وهو في قصيدة أخرى يطلب من شاعر إسبانيا الذي ارتبط اسمه بغرناطة مولداً، ومماتاً، وشجنناً أن يُلهمه الحزن، والشعر، فمن ليل أغانيه يستمد (الكمان) الذي تعزف أوتارُه أعذب الأنغام، وأرق الأوزان، والألحان:

فأعزني

من دُجى (غرناطة) الساجي

ومن ليل أغانيك اليتيمات (كماناً)

لأعني لمناديل مساءً

كستنائي على الباب

يناديبي تعال. (30)

ولعلّ مما يؤكد هذا التفاعل، والتواصل، بين شعر القيسي، وشعر لوركا (1898-1936) صاحب النزعات الأندلسية الكثيرة في شعره ما نجده في شهادة للشاعر يقول فيها: لوركا أحد آبائي الشعريين، ومنذ عام 1964 وأنا مفتون بفضاء الموت في شعره، وفي مسرحياته، ومن المؤكد أن القيسي اطلع على أعمال لوركا، ولاسيما ترجمة عدنان بغجاتي لمختارات من شعره (32) وترجمة سعدي يوسف لبعض قصائده (33). ولعلّ تعبير "لوركا" في إحدى قصائده، وهو يخاطب قرطبة قائلاً: "تعالني إلى قرطبة يا جميلة" (34) أو وصفه لقرطبة البعيدة، النائبة، الوحيدة، وأن الموت يترصده قبل أن يصلها:

أواه ما أطول الطرق

أواه يا مهرتي الشجاعة

أواه الموت يترصدني

قبل أن أبلغ قرطبة

قرطبة

نائبة ووحيدة. (35)

أقول: لعل هذه التعبيرات هي بعض الصور المتكررة في شعر القيسي،
وشعر محمود درويش.

إشارات مبكرة في شعره:

وأول تواصل بين شعر محمود درويش وشعر لوركا نجده في مجموعته الشعرية الثانية "أوراق الزيتون" 1964. وليس مصادفة أن تكون هذه السنة هي السنة ذاتها التي عرف فيها القيسي شعر لوركا للمرة الأولى، فقرأه، وازداد به لصوقاً مع الزمن، فتجلى أثره الجمالي، والأسلوبي، وحتى الفكري، والثقافي، في نماذج كثيرة من شعره. أما محمود درويش فقد استعار من (لوركا) صورة (عرس الدم) ولكنه بدلاً من "العُرس" اختار "الزهور" فسُمي إحدى قصائده في ديوانه آخر الليل "أزهار الدم" واستهل قصيدته لوركا (1964) بعبارة:

عَفَوْ زهر الدم يا لوركا، وشمسي في يديك

وصليبٍ يرتدي نار قصيدة

أحمل الفرسان في الليل يحجّون إليك

بشheid، وشهيدة.(36)

ويقتبس درويش من رموز لوركا التي لا تخلو من التأثير الأندلسي رمز "الشاعر"، و"الزيتون"، و"الجيتار"، و"الحسناء"، و"الأقمار" واسم (إسبانيا) و"العيون السود" و"العُجر". وهذه المفردات تتكرر في قصائد "لوركا" التي تشير في الغالب إلى معاناته، وشعوره القاسي بالوحدة، والحزن، وربما كان تأثير درويش بشعر "لوركا" هو الجسر الذي جاءت عبره الرموز الأندلسية لتظهر في شعره، وظهرت هذه الرموز على استحياء أولاً لم تلبث أن تعاضمت بعد الخروج من بيروت عام (1982). ويمثل أول ديوان، من دواوينه الصادرة بعد هذا الخروج، أكثرها اعتماداً على الرموز الإسبانية، والأندلسية. وتلفت النظر في هذا الشأن قصيدته "أقبية، أندلسية، صحراء.(37)"

وقبل أن نمضي في الحديث عن رموزه الأندلسية والإسبانية في هذه القصيدة نود أن نشير بإيجاز إلى مقدمات هذه القصيدة، وظهورها في مطولته الموسومة "بمدح الظل العالي" (38) 1983. ففي هذه القصيدة التي يعبر فيها تعبيراً قوياً عن تجربة الخروج من بيروت، والانطلاق عبر البحر المتوسط في سفائن تحمله هو ورفاقه إلى المنفى الجديد في تونس، تذكر الشاعر مأساة الأندلس، والخروج منها عبر البحر في سفن مأجورة أقلت فلولهم المهزومة الكبيرة نحو منفاه في أرض العدو، وكان البوغاز - مضيق جبل طارق - هو المعبر الوحيد الذي ترددت في فضائه صرخات المهجرين. وهو بتذكره الأندلس، في هذا الموقف، لا يسترجع ما لها في النفس من ارتباطات جمالية، وإنما تذكرها وهي تعاني التمزق، وشبهه الوضع العربي الآن بوضع الأندلس عندما كانت تعاني من التفكك والانكسار:

كنا هناك ومن هنا ستهاجر العربُ

لعقيدة أخرى، وتغتربُ

قصبُ هياكلنا،

وعروشنا قصبُ

في كل مئذنةٍ حاوٍ، ومغتصبُ

يدعو لأندلسٍ

إن حوصرت حلبُ. (39)

ولا يكتفي الشاعر درويش بتكرير هذه المشابهة بين وضع الأندلس، في الماضي، ووضع العرب اليوم، ولكنه يعمد في القصيدة ذاتها إلى ترجيع ذكرى الأندلس بما تمثله من روابط تراثية وجمالية، ومن حنين إلى فردوس رائع مفقود، قريب في المكان، ولكنه بعيد عن الإمكان. وهو في هذا مثل فلسطين للشاعرة قريبة الموقع، ولكنها تزدادُ بعداً كلما حاول الاقتراب:

وطني حقيبة
من جلد أحبابي
وأندلس القريبة
وطني على كفتي
بقايا الأرض

في جسد العروبة.(40)

فالمزج بين الأندلس، والوطن، والحقيبة، والسفر، والأرض، أضفى على هذا الرمز بُعداً ثنائياً. فهي أندلس الممكن، وهي في الوقت نفسه، أندلس المستحيل: فكيف يمكن الوصول إلى الأندلس وقد استحالت إلى حقيبة من جلد الأحباب!

بين قرطبة والأندلس:

هذه الإشارة السريعة في "مدح الظل العالي" تبدو كما لو أنها الشرارة التي أضاءت تجربة الشاعر في ديوانه التالي "حصار لمداخ البحر" ففي أكثر قصائده يذكر الأندلس، وإحدى القصائد تكاد تكون مقصورة على هذا المعنى، وأعني بها قصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء" (41). التي تقوم على مثلث من رموز متضادة المعاني، فالأقبية: رمز بها الشاعر للمكان المرفوض، المكان الذي ينوي (المتكلم) في القصيدة الرحيل عنه، بحثاً عن مكان آخر يمثل بالنسبة إليه المكان المشتهى، والغاية من السفر. والصحراء تمثل الماضي، القديم، بكل ما فيه، وهنا لابد من التذكير بأن الشاعر أقام نصّه الشعري هذا على استدعاء خفيّ لشاعر عربي قديم هو امرؤ القيس الكندي (42). فقد أشار في أوّل القصيدة، في خطاب المتكلم لصاحبه إلى بكاء امرئ القيس، ورحيله:

فلا تنك يا صاحبي حائطاً يتهوى

وصدّق رحيلي القصير إلى قرطبة.(43)

ويضيف -إلى ذلك- إشارةً أخرى تساند هذا التأويل، وتؤيِّده، ونعني بذلك الإشارة إلى الهدف من رحلة امرئ القيس الكندي، واللاحق بقبصر الروم، ليعينه على استعادة ملكه الضائع الذي جرّده منه بنو (أسد) في صحراء (نجد):

ويلتفت حولي الطّريق

كمشقة من ندى

وأوقن -يا صاحبي- أننا للاحقان بقبصر. (44)

فهذا المقطع يستذكر فيه الشاعر قول امرئ القيس:

بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقن أنا للاحقان بقبصرا

فقلت له: لا تبك عيئك، إنما

نحاولُ ملكاً، أو نموتُ فنعدرا (45)

وهذا الربط بين تجربة الشاعر، وتجربة امرئ القيس، بعد الرحيل من بيروت يرمّح أن الصحراء في القصيدة ترمز إلى ذلك الماضي الضائع. وحلول الأقيبة، والزنازين، محلّ تلك الصحراء يجعل من "الأندلس" التي اختار لها الشاعر موقعاً وسطاً بين الأقيبة، والصحراء، تعبيراً عن البديل المنتظر، والوطن المشتى، لو كان بالإمكان الوصول إليه، وبلوغه. ذلك أن الشاعر مزج بين رمز "الأندلس" والمعنى المستفاد من ذكر أمكنة أخرى كالهند، والجليل، وسمرقند، وهي تتراءى في أحلام المتكلم، ورؤاه، تداعب الخيال، وتستحيل إلى ذكرى: فقرطبة ذكرى، والشام ذكرى، ودرب الحرير ذكرى، وسمرقند ذكرى، وهو يتذكر ذلك مثلما يتذكر امرأة:

أنا ألفت عام من اللحظة العربية،

أبني على الرمل ما تحملُ الریحُ

من غزوات،

ومن شهواتٍ،
وعطرٍ من الهند،
أذكر دُرب الحرير إلى الشام
أذكر مدرسة في ضواحي سمرقند
وامرأة تقطف التمر من كلماتي
وتسقطُ في التهر،
هل يقتلون الخيول(46)؟

وهذا البُوح تعبير بالمفارقة من ضيق (المتكلم) من الصحراء وضيقه بالزمان
الماضي، وضيقه بالأشياء التي تتكسر في داخله هزائم متوالية، وانكسارات،
ولا يساعده رحيله مع ذلك على الوصول، وتحقيق شيء مما يريد:

-لماذا تريد الرحيل إلى قرطبة!

-لأنّي لا أعرفُ الدّرب

صحراء. صحراء.

غنى التشابه بين السؤال وبين السؤال الذي سيليه
لعلّ انهياراً سيحيي انهيارى من الانهيار الأخير.(47)
ولهذا تنعطف القصيدة باتجاه آخر.

ويعلن الشاعر إفلاس المرحلة عندما يقرر (المتكلم) في القصيدة توقفه عن
السفر، وتراجعته عن الهدف الذي يسعى من أجله وهو استعادة (الأندلس):

أيها الشرطة العسكرية

لا أستطيع الذهاب إلى قرطبة.(48)

واختيار الحمام -في القصيدة- رمزاً لما يتشوق له الشاعر (من خلل المتكلم)
من انطلاق، وتحرّر من الأقبية، والقيود، والسجون، والصحراء، يرتبط - في
نهاية القصيدة- بذكر القمح، والتسابل، ومواصلة النشيد، وهذا يعبرّ بالمفارقة

أيضاً عن أن المتكلم لم يفقد الأمل باستعادة أندلسه المفقود تماماً، فما يزال أندلس المستحيل... أندلس الممكن.

واللافت أن هذا الرمز -أعني التعبير عن الرغبة في استعادة وطنه ملتبساً بوهم الأندلس يتكرر في شعره كثيراً مثلما يتكرر ذكره (للغجر) وهي كلمة سبق أن ظهرت في إحدى قصائد "أوراق الزيتون" 1964. (49)

وفي القسم الأخير من القصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء). (50) ترد صورة "العجر الزاهبين إلى الأندلس" متحدة بفكرة السقوط، والإحباط والتمزق،

مزق شرايين قلبي القديم

بأغنية العجر الزاهبين إلى الأندلس

وعن افتراقي عن الرمل، والشعراء القدامى

وعن شجر لم يكن امرأة. (51)

ومن الغريب، اللافت للنظر، ظهور هذه الصورة، مجدداً، في ديوان "أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي" (52) الذي ظهر بعد عشر سنوات من كتابته لقصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء". وقد جاءت في سياق دلالي مشابه -تقريباً- للسياق الذي وردت عليه في هذه القصيدة.

ويتكرر توظيف الشاعر درويش اسم (قرطبة) المدينة الأندلسية في معظم قصائد ديوانه "حصار لمداخ البحر، 1984"، دون أن يضيف تغييراً على الدلالة الرمزية لهذا الاسم. ففي قصيدة يرثي فيها "ماجد أبو شرار" شبه رحلته، وجولاته في العالم، بجولة المسافر غرباً إلى قرطبة، ولكنه يقضي نجه، ويلاق حتفه قبل أن يصل، ولعله في هذا يشير إلى رحلة عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" التي أوما إليها خالد أبو خالد في قصيدة ذكرناها في مستهل هذا الحديث:

صديقي، أخي، يا حبيبي الأخيراً

أما كان من حقنا أن نسيرا

على شارعٍ من ترابٍ تفرَّعَ مِنْ موجةٍ متعبد
وسافر شرقاً إلى الهند،

سافر غرباً إلى (قرطبة). (53)

ويبدو أن لفظ (قرطبة) يختلف في الدلالة عن لفظ (أندلس) فكلمة ذكر
"الأندلس"، نجدتها يقترب بالشام، أو المرأة، أو العجر، أو الموسيقى، لكن ذكره
لقرطبة وحدها يقترب بالسعي للوصول إلى هدف ما، إلى مكان هو المشتبه
دائماً، هو المطلوب، وقد ينبع ذلك من أن (قرطبة) كانت عاصمة الخلافة، وتمثل
القوة في هذا السياق:

بيروت شكل الروح في المرأة

وضف المرأة الأولى، ورائحة الغمام

بيروت من تعبٍ، ومن ذهبٍ، وأندلس وشام

ويقترب ذكر "الأندلس" هنا بالذهب، والفضة، والزبد، والأرض، وريش
الحمام، والسنبلة، والنجمة، والحبيبة. وهذا السياق يلقي الضوء على اختلاف
المدلول الرمزي لكل من (قرطبة) و(الأندلس) حتى هذه المرحلة من شعره.
ولهذا فإن الشاعر يخاطب بيروت في القصيدة نفسها سائلاً عن الدرب إلى
قرطبة لا عن الطريق إلى الأندلس:

بيروت، من أين الطريق إلى نوافذ (قرطبة)

أنا لا أهاجر مرتين،

ولا أحبُّك مرتين،

ولا أرى في البحر غير البحر

لكتي أحوم حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروحي المتعبدة

وأريد أن أمشي لأمشي

ثم أسقط في الطريق...
إلى نوافذ (قرطبة). (55)

وهذا الجزء من قصيدة "بيروت" يوضح أن (قرطبة) ترمز في شعره إلى المكان الذي يعادل فلسطين، وطناً، وهدفاً، وذكرى. وهو هنا يشير إلى الطريق بما ترمز إليه في شعره من كفاح طويل، تتخلله الهزائم، والانكسارات، والانتقال من نفي إلى نفي، ويشير أيضاً إلى الحب الواحد الذي لا يتكرر مرتين، ويسمّيها أحلامه، ويسمّي سفره باتجاهها تحليقاً حول الأحلام، ولا يمانع في أن يظللّ يمشي، ويمشي، يسقط ثم ينهض ثانية ليمشي نحو (قرطبة) ونوافذها. ولا ريب في أن استخدام الشاعر لكلمة (النوافذ) استخداماً ذو دلالات بعيدة، لما تشير إليه من انفتاح، واستشراق، وخروج من الحصار والقبو.

وهذه النوافذ هي ذاتها التي يخاطبها الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان (تأملات سريعة في مدينة قديمة) فهي شبايك تشكل خرقاً في الفضاء الكحلي لبحر اعتاد أن يكون ممراً للسفن المهاجرة. وهذه الشبايك يقترن ذكرها اقتراناً عجيباً بذكر (إسبانيا) هذه المرة، ليس (الأندلس) أو (قرطبة) وكأنّ الشاعر يريد أن يقيم علاقة تضاد مع ما هو مستقر في نفوسنا من تسمية (للأندلس)، هرباً من هذه الذكرى إلى الواقع بكل ما فيه من قسوة:

أيها البحرُ الذي أبحر
من صورَ إلى إسبانيا فوق السفن
أيها البحر الذي يسقط منا كالمند
ألفُ شبّاكٍ على تابوتك الكحلي مفتوح
ولا أصرّ فيها شاعراً، تسندهُ الفكرة،
أو ترفعه المرأة، يا بحر البدايات
إلى أينَ تعود؟

أبها البحر المحاصر

بين إسبانيا وصور

ها هي الأرض تدور. (56)

الإشارة إلى (إسبانية) من حيث البعد الرمزي مختلفة اختلافاً واضحاً عن الإشارة إلى "قرطبة"، فحينما تذكر (قرطبة) يكون الأمل والإجاء بعودة الطريد من المنفى ووصول المسافر إلى مبتغاه:

إذا كان لي أن أعيد البداية

اختار ما اخترتُ

وردَ السياج

أسافرُ ثانيةً في الدروب التي

قد تؤدي، وقد لا تؤدي

إلى قرطبة. (57)

التحول الدلالي للرمز الأندلسي:

ويتضح تماماً أن (الأندلس) في شعر درويش تومئ إلى إيجاءات مختلفة عن (قرطبة) فهي أقرب ما تكون إلى استعادة لرمز جمالي، رمز فيه الحب، وفيه الدفء، وفيه الماضي مجلوه لا بمزه، عكس ما يمكن أن توحى به كلمة (قرطبة) التي تعني الوطن الضائع، الذي يسعى (المتكلم) للوصول إليه فلا يستطيع، ففي قصيدة (يطير الحمام) التي تعيدنا إلى أجواء "أقبيبة، أندلسية، صحراء" نجد الأندلس مضافاً، والحب هو المضاف إليه، ونجد الأندلس يذكر في سياق الأشواق، والحب، والقمر:

رأيت على الجسر أندلس الحب، والحاسة السادسة

على دمعَةٍ بأسة

أعادت له قلبه

وقالت: يكلفني الحبُّ مالا أحبُّ

يكلفني حبه...

ونام القمر

على خاتم ينكسر

وطار الحمام. (58)

ولا جدال في أن "الأندلس" عند محمود درويش يُتناول في مستوى "الدمعة والرقصة، أو العناق الطويل مع امرأة، وهي ملكية إنسانية، ملكية جمالية فنية، أما القدس - أو فلسطين- فهي ملكية جمالية، وروحية، وحقوقية" (58). أي أن التناظر بين "الأندلس" و"فلسطين" ليس تناظراً على المستويات كلها، لأن الأندلس رمزٌ مستقر في ذاكرة الشاعر في حين أن "فلسطين" رمز لصراع لا استقرار له في الذاكرة، ومن أجل ذلك تتكرر معارضة الأندلس دائماً بالقبو، والمكان المرفوض.

النهايات بدايات سؤالٍ

عن صواب الأغنية

تصدق الصحراء فينا عندما يكذب عصفور علينا

وتصير الأقبية

لقباً للأندلس. (60)

فهذه عودة بنا إلى ما سبق، عندما عبّرت (الأندلس) عن نقيض مشروع للصحراء بكل ما تمثله، والأقبية بما تمثله من زنازين وسجون، ونفي. والقارئ يلاحظ أن ما بين "مدح الظل العالي" (1983)، و"حصار لمداخ البحر" (1984) وديوان "هي أغنية.. هي أغنية" (1986) خيط متصل ينتظم رموز الشاعر الأندلسية، والإسبانية، في نسق دلالي واضح. فقرطبة ترمز للوطن، الفردوس الضائع الذي يحاول الشاعر أن يصل إليه فلا يستطيع.

والأندلس ترمز إلى ذلك الوطن المستقر في ذاكرة الشاعر متحداً ببعض الإشارات الجمالية من دمعة، أو رقصة، أو حب، أو جسر، أو امرأة. وهذا كله يسبق ظهور ديوانه (أرى ما أريد) (1990) الذي بدأ فيه موتيف (Motif) الأندلس يتغير في دلالته تغيراً واضحاً، محتوياً دلالة الموتيف السابق (قرطبة). فقد شرع ظهور اسم الأندلس في قصائده يومئى إلى الوطن الضائع فقط، دون أن تصاحبه تلك الإشارات الجمالية التي أشرنا إليها في السابق، يقول في "أرى ما أريد":

أرى ما أريد من البحر

إني أرى

هبوب النوارس عند الغروب

فأغمض عيني،

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس

وهذا الشراع صلاة الحمام علي.(61)

فرحلة المسافر هنا في البحر يتقاسمها أمران: الرؤية، وتقيضها الغموض، فالرحلة ضياع تؤدي إلى (الأندلس) والإشارة في قوله "وهذا الشراع صلاة الحمام علي"، تفسير بالصورة الشعرية -لما عناه الشاعر بالضياع، وهو الموت "دون الوصول؛ ففي "صلاة الحمام" على المتكلم تعبير عن سقوطه قبل تحقيق الهدف من الرحيل، أي أن هاجس (الأندلس) في هذه القصيدة يعبر عن الضياع، والفقدان الذي لا يرجى بعده هدف.

ويزيد هذا التأويل وضوحاً أنه في قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة"

(62) يقارب الشاعر أن يعلن نفض يديه من "الأندلس"، فهو في إشارة

إلى شعب فلسطين يذكر أنهم شابهوا كل الأساطير في كفاحهم، ونضالهم المستمر، وأنهم في كل حرب يفقدون الكثير من الفرسان، ولكنهم كالنهر الذي

لا يميلّ اتجاهه أبداً، ثم يختم الإشارة بالقول: إن جيتاراتهم فرس، وأندلس، على قدميه:

من كلّ شعب ألفوا أسطورة
كي يشبهوا أبطالها،
في كل حربٍ مات منهم فارس
لكنّ للأنهار وجهتها
وليس الأمس أمس ليسكنوا
أعلى قليلاً من مصبّ النهر
جيتاراتهم

فرس، وأندلس، على قديمي (63)

ويبدو أن هذه الإشارة المعبرة عن الشعور بالإحباط الذي هيمن على الشاعر هي الحلقة التي تصلنا بديوانه التالي "أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي" (1992) ففي هذا الديوان تعزز الإحساس بأن الأندلس أصبحت لدى الشاعر ترمز إلى الوطن الضائع، الوطن الذي "قد يعود" وقد لا يعود (64). ولما لهذا الديوان من أهمية في موضوعنا هذا سنفرد له مساحة أكبر نكتنه فيها فضاء الأندلس، تعبيراً، ومعنىً.

البكاء على أندلس الممكن:

يفاجئنا الشاعر - في البداية - باختيار شخصية المتكلم في القصيدة وهي شخصية معروفة تاريخياً، تتمتع بوجود حقيقي، ولها مذكرات، ووقائع مسرودة في الكتب، وثمة علامات تشير إلى ما لهذا النموذج التاريخي، من رسوم، ووثائق، وسيوف مرصعة، محفوظة في المتاحف. وبعبارة قصيرة، فإن الشاعر درويش لم يلجأ إلى ما لجأ إليه الشعراء الآخرون من تمويه فيما يتصل بالنموذج البشري، الذي أفضى من خلاله بتعابيره، ورموزه:

خمسةائة عام مضى وانقضى ،
والقطيعة لم تكتمل
بيننا ههنا والرسائل لم تنقطع بيننا والحروب ،
لم تغير حدائق غرناطتي
غيرُ درعي القديمة
سرح حصاني المذهب ، لم يبق مني

غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات.(65)
فليس ذكر الحدائق، والدرع القديمة، والحصان الذهبي، إلا دلائل سيميائية
على وجود شخص (أبي عبد الله الصغير) داخل النص. وعندما يقترب الشاعر
من نموذج الإنسانى هذا، ويصوغ رؤاه بالكلام عن المرحلة يمزج بين المتكلم
(أبي عبد الله الصغير) وصوت الشاعر، فيبرز الخلط بين الأندلس، وفلسطين،
واسبانيا الحاضرة.

سأخرج بعد قليل
من تجاعيد وقتي، غريباً عن الشام، والأندلس.
هذه الأرض ليست سائي
ولكن هذا المساء مسائي
والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصايح لي،
وأنا... آدم الجنيتين
فقدتها مرتين.(66)

ويقترب محمود درويش من هذا النموذج اقتراباً أكبر، فيجعل خشخشة
المفاتيح تجسيداُ إشارياً للسقوط، والاندحار الأخير، أما المعاهدة، والتفاوض
والصلح، وقشتالة، والمكان الذي سمي زفرة العربي الأخيرة(67)" فعلامات دالة

على ملامح القناع الذي استخدمه الشاعر، لتجسيد النموذج تجسيداً لا يدع
أي مجال للتأويل:

مثلاً قلت للأصدقاء القدامى

ولا حبّ يشفع لي،

قبلت معاهدة الصلح، لم يبق لي حاضرٌ

كي أمرّ غداً قرب أمسي،

سترفع قشتالة تاجها فوق مئذنة الله

أسمع خشخشةً للمفاتيح، في بابِ

تاريخنا الذهبي

وداعاً لتاريخنا

هل أنا

من سيُغلق باب السماء الأخير

"أنا زفرة العربي الأخيرة.(68)"

ونحن لا نحتاج إلى علامات أوضح من هذه تؤكد علاقة الاندماج بين
النموذج "أبي عبد الله الصغير" والمتكلم، واختيار الشاعر هذا النموذج، وربط
كلامه، أو بوجه الدق، بمصير فلسطين، وما يخالطه من إشارات إلى النص
القرآني المتصل بحكاية يوسف، وإخوته الأحد عشر: وما فيها من الإحساس
بظلم الإخوة، والضياع، وتلاشي الآمال باستعادة أندلس الممكن، يؤكد ما
نذهب إليه، وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها

كي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل،

أهلي يخونون أهلي.(69)

وتمزج الشاعر بآخر ملوك الأندلس يتراءى في مواقف عديدة؛ ولكنه أيضاً
ينفصل عنه، ويدينه، ومهاجمه؛ فالسلام في نظره لا يترك الفلسطينيين إلا حفنة
من غبار، وإطالة التفاوض لن تجيء بأي نتيجة:
إن هذا السلام سيتركنا حفنة من غبار
فلماذا تطيل التفاوض يا ملك الاحتضار(70)

وكأنه بهذا يجعل من ضياع الأندلس صورة من ضياع فلسطين الذي عبرت
عنه اتفاقات (أوسلو) ففي المقطع السادس من القصيدة "أحد عشر كوكباً على
المشهد الأندلسي" يشير المتكلم في النص -وهو هنا الشاعر دون شك- إلى
وقوفه في صف الرافضين للصلح، غير أن منطق القصيدة يقول شيئاً غير ذلك:
ولا حبّ يشفع لي

قد قبلتُ معاهدة الصلح(71)

فهذا يشير إلى أن المتكلم، وإن كان يرفض الصلح إلا أنه معه أيضاً، فهو
أبو عبد الله الصغير، وهو تقيضه أيضاً. وهذا قد يفسر إلحاح الشاعر المتكرر
في القصيدة على عبارة للحقيقة وجمان، والثلج أسود" والرمز في هذا واضح وهو
أن الذي يقف ضد الصلح، لا يحاول رده.(72)

أما نهاية القصيدة التي تعرف على كمنجة لحن الغجر الذاهبين إلى الأندلس
والعرب النازحين عنها فتذكرنا بالإشارة التي وردت في قصيدته (مدح الظل
العالي) في سياق الشعور بالإحباط، والحزن، واليأس من استعادة الأندلس،
وهي هنا أيضاً تعبر عن هذا الإحساس، وتبكي وطناً "قد يعود"، ثم: "وقد لا
يعود". وهذا تأكيد ثانٍ لدلالة صورة شعرية قديمة ظهرت في إحدى قصائده:
(1983): وتؤكد ثالثاً للمدلول الرمزي لصورة أخرى سبق أن ظهرت في
"أقيية، أندلسية، صحراء:

إذا كان لي أن أعيد البداية

اختار ما اخترت
وزد السياج
أسافر ثانية في الدروب التي قد تؤدي
وقد لا تؤدي إلى قرطبة.(73)

خاتمة الفصل:

خلاصة القول أن رمز (الأندلس) بكل تفرعاته التي تضم إلى هذه التسمية نماذج إنسانية، كصقر قريش، وموسى بن أبي غسان، وأبي عبد الله الصغير، وأسماء مدن أخرى مثل طليطلة، وغرناطة، وقرطبة، وأشبيلية. وما يتصل بذلك من رموز جديدة "لوركا" و "كولمبوس" فضلاً عن رثاء المدن، والصلح، وزفرة العربي الأخيرة، والدرع القديمة، والبحر، والموشح، والفجر، والحيتارة، وخشخشة المفاتيح، كل ذلك مما استحضره الشاعر العربي الحديث عامة، والفلسطيني خاصة، وتواصل معه ووظفه في التعبير عن مدلولاتٍ جديدة، تتناسب مع واقعه الحي، وزمنه المعاصر وقد وجدنا شعراء فلسطين يلحون إلحاحاً شديداً على هذه الرموز واستعمالها، وتطوير دلالاتها، ومرامياها. ويتجلى الاختلاف واضحاً بين ما رمزت إليه "الأندلس" في شعر محمود درويش المبكر، وما رمزت إليه في شعره المتأخر. فجاءت قصيدته المطولة "أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي" أشبه بمرثية مركبة تتجاوز جل ما قيل في رثاء الأندلس، ففيها يسوق الشاعر حواسه المتأججة بالرغبة في استقبال الموت ومقاومته(74)، أو استقبال السقوط ومخاتلته: أو قبول الصلح، ورفضه، رفضاً لا يرى فيه إلا "قفرة في الظلام"، أو "حفنة من غبار"، أو رحيلاً إلى لا شيء.

الهوامش

- (1) فتح العرب الأندلس بقيادة طارق بن زياد وموسى بن نصير سنة 92هـ وخرجوا منها سنة 897هـ: 1492.
- (2) انظر في هذا الصدد ما كتبه محمد عبد الله الجعيدي في: حضور الأندلس في الشعر الفلسطيني الحديث، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي حول الأدب الفلسطيني بين المنفى والاحتلال، جامعة بيرزيت، رام الله، من 17-19 مايو (أيار) 1997. وانظر اعتدال عثمان: جماليات المكان/ الأندلس في الشعر العربي الحديث، جزء من كتاب "الشعر والتراث" بغداد، 1986، وانظر، صلاح فضل، أشكال التخيل الشركة العالمية للنشر، القاهرة، وبيروت، ط1، 1996، ص188.
- (3) ينظر في ذلك: علي الزاعي، المسرح العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1985.
- (4) ترجم الكتاب إلى اللغة العربية وطبع، ترجمة إبراهيم الإياري، دار المعارف، القاهرة، 1955.
- (5) طارق علي، في ظلال الرمان، رواية أندلسية، ترجمة إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- (6) أنطونيو غالبا، المخطوط الترمزي، ترجمها عن الإسبانية رفعت عطفة، دار بترا للنشر والتوزيع، دون مكان، 199.
- (7) رضوى عاشور، غرناطة (رواية) دار الهلال، مصر، ط1، 1993، انظر ما كتبه عن هذه الرواية في مجلة "عمان"، ع10، يوليو (تموز)، 1994، ص ص25-29.
- (8) المرجع السابق، ص28-29.
- (9) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ، المجلد الأول، ج2، ص171 و 104 و 44.
- (10) وهي القصيدة التي استهلها بقوله:
نشجى لودايك أم نأسى لوداينا
يا نأخ الطلح أشباه عوادينا
- (11) وهي التي استهلها بقول:
بَرِّحِ الشَّوْقُ بِهِ فِي الْعَلَسِ مِنْ لَيْضُو يَنْتَرَى الْمَأْ
وفيها يعارض موشع ابن سهيل الأشبيلي. انظر الشوقيات 171/2.
- (12) انظر صالح الأشر، أندلسيات شوقي، بحث تطبيقي في آداب شوقي في المنفى، مطبعة جامعة دمشق، ط4، 1959.

- (13) عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط الأولى، 1984، ص5.
- (14) أحمد عبد المعطي حجازي، مراثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت، ط1، 1973، ص. ص90-103.
- (15) سعدي يوسف، الأعمال الكاملة، دار الفارابي، بغداد، ط1، 1979، ص. ص175-180.
- (16) أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، مجلد2، ص. ص25-110.
- (17) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار العودة، بيروت، ط2، 1971، ص43.
- (18) محمد عنيفي مطر، كتاب الأرض والدم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1982، ص. ص11-20.
- (19) خالد أبو خالد، وشاهراً سلاسل أجيء، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، 1974، ص41.
- (20) عز الدين المناصرة، يا عنب الخليل، دار العودة، بيروت، ط1، 1970، ص51-52.
- (21) انظر نبذة العصر في أخبار بني نصر، تحقيق محمد رضوان الداية، دمشق، دار حسان، 1984، وانظر عبد الحكيم ذو النون، آفاق غرناطة، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1988.
- ص52، وانظر أحمد رائف: وتذكروا من الأندلس الإيادة، القاهرة، 1978، ص181.
- (22) عز الدين المناصرة، الخروج من البحر الميت، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص22.
- (23) محمد القيسي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص538.
- (24) المصدر السابق، ص204.
- (25) المصدر السابق، ص375.
- (26) المصدر السابق، ص. ص393-394.
- (27) المصدر السابق، ص399.
- (28) المصدر السابق، ص403.
- (29) المصدر السابق، ص408.
- (30) المصدر السابق، ص. ص408-409.

- (31) عاش لوركا في الفترة ما بين 1898-1936 وهو من مواليد غرناطة وفيها لقي حتفه، انظر يومية "مهرجان جرش"، عمان، 9ع، 25 يوليو (تموز) 1991، ص7، وانظر ما كتبه عن هذا الموضوع في: "القبسي من نشيد الفقدان إلى فضاء التجريب"، مجلة البيادر اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 11 و12 سنة 1993، ص118، وانظر البحث نفسه في "القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى" رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1994، ص129.
- (32) لوركا، مختارات، ترجمة عدنان بغجاتي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1983.
- (33) لوركا، الأغاني، وما بعدها، ترجمة سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981.
- (34) لوركا، مختارات، ص69.
- (35) المصدر السابق، ص67.
- (36) محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، 1994، ج1، ص66. وينظر الفصل الثاني من هذا الكتاب.
- (37) محمود درويش: حصار لمداخ البحر، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1986، ص19.
- (38) صدرت مستقلة في كتاب 1983، والإحالات هنا إلى الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1994.
- (39) المصدر السابق، 32-33/1.
- (40) المصدر السابق، 59/1.
- (41) انظر الهامش رقم 37 وللاستزادة انظر ما كتبه عن هذه القصيدة "اعتدال عثمان في: جماليات المكان/ الأندلس في الشعر العربي الحديث"، مرجع سبق ذكره.
- (42) توجب الأمانة أن نذكر بظهور هذا الأسلوب في استدعاء الشاعر لشخصية امرئ القيس الزاهب إلى قبصر الروم في أعمال عز الدين المناصرة المبكرة، انظر: يا عنب الخليل (مرجع سبق ذكره) ص. ص30-37.
- (43) حصار لمداخ البحر (مرجع سابق)، ص19.
- (44) المصدر السابق، ص21.
- (45) ابن قتيبة، (276هـ) الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، مطبعة بريل، ليدن، 1902، ص36، وانظر ديوانه بتحقيق السندي، ط7، 1982، ص89.
- (46) حصار لمداخ البحر (مرجع سابق)، ص20.

- (47) المصدر السابق، ص 20.
- (48) المصدر السابق، ص 22.
- (49) درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، 68/1.
- (50) انظر ما كتبه اعتدال عثمان عن تعارض المكان بين الأقيية والأندلس، ص 69-70.
- (51) درويش، حصار لمداخ البحر (مرجع سبق ذكره)، ص 23.
- (52) محمود درويش، أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي، دار الجديد للنشر والتوزيع، بيروت، ط الأولى، 1992، ص 29، وانظر ما كتبه عن هذا الديوان بسام قطوس في: أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، مجلد 14، العدد الأول، يناير (كانون الثاني) 1996، ص 55، وما بعدها، وانظر أيضاً: أحمد دحبور، مجلة البيادر، العدد المذكور في الحاشية رقم (31)، ص 7-14.
- (53) محمود درويش، حصار لمداخ البحر، مصدر سابق، ص 65.
- (54) المصدر السابق، ص 89.
- (55) المصدر السابق، ص 93-94.
- (56) المصدر السابق، ص 188.
- (57) المصدر السابق، ص 202.
- (58) المصدر السابق، ص 229.
- (59) محمد عبد الله الجعدي، حوار مع محمود درويش، مجلة الكويت، سبتمبر (أيلول) 1984، ص 41-45. وانظر أيضاً، محمود درويش: ثلاث شهادات شفوية، مجلة الكرمل، عدد 7، 1983، ص 227-233 وانظر بسام قطوس، مرجع سابق، ص 53.
- (60) محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط 1، 1986، ص 56.
- (61) محمود درويش، أرى ما أريد، دار طويقال للنشر، ط 1، 1990، ص 10.
- (62) المصدر السابق، ص 68. وانظر ما كتبه عنها حاتم الصكر في: "ملا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية، والشعرية"، دار كتابات، بيروت، ط 1، 1993، ص 107-108.
- (63) محمود درويش، أرى ما أريد، ص 68.
- (64) انظر ما كتبه عن هذا الديوان تحت عنوان "الشعر والتقناع"، علي جعفر العلق في: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997، ص 113. وانظر استخدام درويش لهذه الصورة في: حصار لمداخ البحر، ص 202، وفي ورد أقل (1994)، انظر الديوان 325/2.

- (65) درويش، أحد عشر كوكباً، ص ص17-18.
- (66) المصدر السابق، ص ص13-14.
- (67) المصدر السابق، ص ص15-16، ويستعي الإسبان المكان الذي توقف فيه أبو عبد الله الصغيرة ليلقي النظرة الأخيرة على غرناطة مغالباً دموعه اسم زفرات أو "تهنيدات العربي الأخيرة"، "El Suspiro del Moro" وفيها خاطبته أمه بالبيت الشعري الذي أصبح مثلاً: لم تحافظ عليه مثل الرجال
إنك مثل النساء ملكاً مضاعاً
- انظر = محمد عبده حتاملة، محنة مسلمي الأندلس، مطابع دار الشعب، عمان، 1977، ط1، ص62.
- (68) درويش، أحد عشر كوكباً، ص ص15-16.
- (69) المصدر السابق، ص11.
- (70) المصدر السابق، ص ص19-20.
- والملاحظ أن الشاعر أدخل تعديلاً على هذا النص بحيث أصبح: "إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار "بدلاً من "إن هذا السلام" انظر مجلة "البيادر" العدد المذكور في الحاشية ذات الرقم (31) ص ص19-20. وانظر إشارة أحمد دحبور في المصدر نفسه، ص11. ويبدو أن الشاعر أضاف هذا التعديل على طبعة أخرى من الديوان نشرت في دار الأسوار، بعكا (1993) ص ص17-18، وقارن بما ذكره وعادل الأسطة في ظواهر سلبية في شعر محمود درويش، الدار الوطنية، نابلس - فلسطين، ط1، 1996، ص10-11.
- (71) درويش، أحد عشر كوكباً، ص15.
- (72) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، مصدر سابق ذكره، ص123.
- (73) ورد هذا المقطع في قصيدة "كلوا من رغيفي" وهي إحدى قصائد ديوانه "حصار لمداخ البحر"، 1984، انظر الطبعة الثانية (1986) ص202، ثم تكررت بألفاظها تقريباً في "ورد أقل"، 1986، انظر الديوان (1994) ج2، ص325، وانظر الحاشية ذات الرقم (57) من هذا البحث.
- (74) أحمد دحبور، البيادر، مصدر سبق ذكره، ص12.

الفصل الثاني:

مصرع لوركا الأندلسي وتأثيره في قصائد من الشعر العربي

ولد لوركا في قرية موبيتينا فاكيروس (1898) قريباً من غرناطة أخرى حواضر الأندلس المشهورة. ولا يستبعد الباحثون أن يكون الدم العربي قد جرى في عروق هذا الشاعر الذي نفى مراراً أن يكون من أصل غجري. ويذكر مؤلف كتاب الأدب الإسباني إن هذا المزيج في شخصية لوركا هو الذي يفسر ما في شعره من حنين يجري في أكثر قصائده، ومن خيالٍ فياض بالطور والماس(1).

درس لوركا الابتدائية والثانوية في غرناطة، والتحق بجامعة، ولم يكن ميالاً للدراسات الأكاديمية، فقد انقطع عن دراسة الحقوق، ورسب في امتحان بمادة تاريخ اللغة الإسبانية. وحرار بين الرسم، والموسيقى والمسرح، واتصل بالمؤلف الموسيقي إيمانويل دي فاللا De Falla وتلقى على يديه دروساً في الموسيقى تركت أثراً واضحاً في شعره الغنائي(2).

أما حياته الأدبية فاستهلها عام (1918) بكتاب نثري عنوانه مشاهد وانطباعات. وفي العام 1919 انتقل من غرناطة إلى مدريد التي أدهشه ما فيها من أجواء ثقافية، وأدبية، وفنية، واتخذ منها دار إقامة، واقتصرت عودته إلى غرناطة -فيما بعد- على الزيارات القصيرة من حين إلى آخر.

وفي مدريد توطدت علاقته بالرّسام سلفادور دالي، أحد رواد المذهب السريالي، والشعراء: خوان رامون، وأنطونيو ماتشادو، وروفاييل البرقي. وفي سنة 1921 أصدر ديوانه الشعري الأول قصائد Libro de Poemas الذي تجلّى فيه إحساسه الغنائي، واهتمامه بالمضمون الأندلسي للشعر، واستخدم رموزاً كثيرة، مثل الجيتار، والعجر، والقمر الأخضر، والريح، والماء، والزيتون، والنهر، وأصبحت كلماته هذه من الألفاظ الدالة على ارتباطه ببيئته الأندلسية. وتكررت في قصائده أسماء مُدُن مثل: قرطبة، ومالقة، وإشبيلية، وقادس، وجبل طارق، فضلاً عن "غرناطة" موطنه الأصلي.

وفي العام (1927) جمع أشعاره في كتاب سماه: الأغاني العجربة Gitano Romancero الذي ترجم إلى عشرين لغة، لما أثارته أشعاره هذه من الدهشة لدى القراء الإسبان، وغير الإسبان، فهي قصائد زاخرة بالألحان الشعبية الراقصة، والرعشات، مع الألوان التي تصرخ فيها أشواق الحواس للأرض والحياة، والحب القوي. وفي هذا السياق يقول لويس باور مؤلف كتاب شعراء اليوم (1947): "لم تكن أغانيه العجربة إلا تكملة للأزجال المغربية التي كانت تعنى في "غرناطة" في الحقبة التي جعل فيها العرب من الأندلس أجمل مملكة". ويضيف مترجم مسرحية (عرس الدم) قائلاً: "إن لوركا هو أول من جمع بقايا هاتيك الأزجال، وأضفى عليها شكلها الفني، المتكامل، ولم يقتصر هذا الجانب من لوركا على الشعر، فقد عمد - فيما تؤكده الفنانة الفرنسية مارسيل شوتيزر في كتابها لوركا موسيقياً- إلى جمع الألحان الشعبية الفولكلورية التي كانت متداولة في إقليم الأندلس، وتدوينها، وتوزيع ألحانها توزيعاً جديداً، باستخدام آلات جديدة، وبلغ عدد الألحان التي جمعها، وأعاد تدوينها، وتوزيعها، ثلاثمائة لحن" (3). وظهر تأثير هذه الألحان في ديوانه الأغاني العجربة الذي استوحى فيه قصص الحب التي كانت شائعة في إسبانيا في القرن الخامس عشر (4).

وفي العام (1929) زار لوركا الولايات المتحدة، وأقام في نيويورك عاماً وبعض العام، ونظم فيها قصائد جديدة أصدرها في مجموعة بعنوان شاعر في نيويورك Nuevayork Poeta en وزار قبل رجوعه إلى إسبانيا كوبا، والأرجنتين، والبرازيل، وأورغواي، وتشيلي. وكان لهذه الجولات أثرٌ نافذ، وكبير، في شعره، ورسوماته، واتصل بالأدب الأمريكي، واطلع على شعر والت وايتمان (1819-1892) وأهداه قصيدته "نشيد إلى والت وايتمان".

وبين سنتي 1933 و1936 كتب لوركا عدداً من المسرحيات. منها مسرحية عرس الدم Bodes de Sangre ومسرحية يرما Yerma (1934) وممثل برنادا إلبا (1936) وجاءت المسرحية الأولى (عرس الدم) لافتة للانتباه، بحيث جعلت منه كاتباً مسرحياً عالمياً إلى جانب مكانته الشعرية، فهي قطعة من الحياة الريفية الأندلسية حيث الدم يراق دون حساب، دفاعاً عن العُرض والشرف، أو طلباً للثأر. وحيث الإنسان يتعلق بأرضه تعلق الغريق اليأس بجبل النجاة، مواصلاً نضاله ضدَّ الجفاف، والضرائب، والعواطف، التي تتأجج في فراغ الطبيعة، ويبداء النفس، حيث الزمن لا يشفي، والجدران لا تحمي (5). ولا شك في أنّ هذه المسرحية تدلّ على تشبع لوركا بالحياة العربية الأندلسية، وأنه تأثر بتلك الثقافة الموروثة، والمتداولة في الحياة اليومية في الريف الأندلسي.

وقبل أن يلاقي لوركا حتفه، في آب 1936، أعدّ مجموعة شعرية نظم قصائدها على مثال القصيدة العربية، وتسمى هذه المجموعة ديوان التماريت Divan del Tamarit. ويميل لوركا إلى استخدام كلمات عربية في شعره، وهذا شيء فصلنا القول فيه عند الكلام على تأثيره في شعر محمد القيسي ويستطيع القارئ الرجوع إليه في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

* انظر ص 75 وما بعدها من هذا الكتاب

ويبدو تأثير الحياة العربية والأندلسية، والطابع الشرقي للأسرة والعشيرة، واضحاً، الوضوح كله، في مسرحيته عرس الدم. فالخطبية - في هذه المسرحية - تهرب ليلة زفافها مع خطيبها الأول، الذي هجرها، وتزوج من غيرها، لأنها ما تزال تحبه، وهو يجها، وتترك أجواء الزفاف، وقد تحولت إلى نزاع عشائري، ينتهي بالإسراع خلف الحبيبين الهارين، واللحاق بها، وغسل العار بالدم.

وفي وصف الشاعر للأشخاص، والبيوت، والعادات، والتقاليد، يبدو أثر الحياة العربية كبيراً. سواءً في التركيز على فكرة العُرض، والشرف، أو الأخذ بالثأر، أو طريقة الضيافة، وتقديم الخبز. أو حتى في طريقة الأم التي اتبعتها في طلب العروس، والسؤال عنها، وعن أمها، وأخلاقها، وأسباب تخلي الخطيب الأول عنها. ونستطيع أن نجد هذا الأثر واضحاً أيضاً في مسرحية يرما التي تدور حول موضوع "المرأة العاقر" ورغبتها الشديدة في الإنجاب. وكذلك نجدتنا يتناول في مسرحية أخرى عزلة المرأة عن مجتمع الرجال. وما تبعته تلك العزلة من توق إلى الحب.

وسنذكر في موضوع ثان أن لوركا صاحب النفحات الأندلسية، استأثر بعناية المترجمين إلى العربية، وظهرت أعماله الشعرية، والنثرية، والدرامية، منقولة إليها غير مّرة، مزودة بغير قليل من التعليقات، والمقدمات، والشروح، فضلاً عن الدراسات النقدية، والتحليلية، ولا داعي لتكرار ما ذكرناه في ذلك الموضوع، وسنحاول - هنا - توضيح ما اكتشف موت لوركا من غموض أدى إلى ترسيخ الانطباع بأنه مات شهيداً، وأن الذين قتلوه هم الفاشيون، من اتباع الجنرال فرانكو، الذي قاد حرباً أهلية ضدّ الجمهوريين. وهذا الانطباع أدى إلى تكوين مواقف عاطفية ووجدانية من لوركا تجلّى أثرها في قصائد من الشعر العربي، تغنى فيها أصحابها بالشاعر الغرناطي، وجعلوا من موته رمزاً يوظفونه في هاتيك الأشعار وتلك القصائد.

لقد أثار مصرع لوركا الكثير من الخلاف، وتعددت الاجتهادات، والتكهنات، التي تسعى إلى التشكيك، أو التأكيد، على صحة مصرعه، وموقع قبره، ومن هي الجهة المسؤولة عن إعدامه، وأُلف في ذلك غير واحدٍ، منهم: شوبنك-الفرنسي - صاحب كتاب لوركا الرجل والعمل 1956 وجيرالد برينان، الذي أَلَف كتاباً بعنوان وجه إسبانيا 1951 وكتب كلود غرفون في ملحق الفغارو الأديبي موضوعاً حول الملابس التي اكتشفت مصرع الشاعر الكبير (باريس، 18 آب/ أغسطس 1951) وعرض لمقتله هيو توماس في كتابه الحرب الأهلية الإسبانية 1961، والمعروف أن الشاعر كان قد غادر (مدريد) في أواسط شهر تموز/ يوليو 1936 إثر مقتل أحد زعماء اليمين، متوجهاً إلى مسقط رأسه في غرناطة بحثاً عن السلام، والهدوء. ولم يصغ لنصح بعض أصدقائه بالكموث إلى جانبهم في (مدريد) إلى أن تنجلي الأحداث، مؤثراً الذهاب إلى حيث أسرته في انتظاره.. ولكنه، فيما يقول محمود علي مكي، كان على موعد مع القدر، ففي التاسع عشر من آب، وقبل أن تظهر شمس ذلك اليوم، سقط فدريكو على الأرض متخبطاً بدمه إثر رصاصة أطلقت عليه في قرية تدعى Beznar (6).

كان الشاعر معتاداً أن يقضي بعض عطلة الصيف في منزل والديه في المكان المسمى "بستان سان فيسنتي" وتذكر إنخيلينا- وهي شاهدة عيان - وجدت في المكان الذي صرع فيه لوركا- أن رجلين جاء إلى تلك الدار، وسألا عنه، ثم فتشا المنزل تفتيشاً دقيقاً، وذهبا، وفي ניתها شيء. وفي عشية ذلك اليوم تلقي الشاعر رسالة غير مهمورة تهدده بالموت، وتدرع مرسلها المجهول بدماغوجية لوركا، وعلاقاته السياسية، وعدم تدينه، وعاداته، مشيراً إلى بعض تصريحاته الصحفية. وفي الحامسة من ذلك اليوم عاد الرجلان، وتبين أنها يبحثان عن

شخص آخر هو جابريل Gabriel الذي كانت له يد في إحراق الكنيسة الوحيدة في القرية المذكورة.

ولما لم يجدها ربطا أحاه إلى شجرة كرز، وجلدها بالسوط، ثم دخلا الدار، وجمعا أفراد الأسرة في الفناء، ولما حاول لوركا أن يعترض انبرى له الرجلان، وشتماه، وطرحاه أرضاً، وتمضي أنخلينا قائلة: إنها كنا يعرفان لوركا دون ريب، ولا بدّ أن لديهما شعوراً بالعداء الشديد نحوه(7). وهذا ما دفعهما إلى الإسراع في طلب النجدة، من حزب الكتائب الذي أرسل على الفور من يمنح السفاحين من تنفيذ غرضها الذي جاء من أجله. وفي تلك الأثناء راجت شائعات متناقضة عن الشاعر، بعضها يزعم أنه "جاسوس" سوفياتي، وبعضها يزعم أن له علاقة بالجمهوريين، ويبدو أنه - بشيوع هاتين الإشاعتين- وهما خطيرتان، أحسّ بدتو أجله، واقترب ساعة مصيره، فالتجأ إلى صديق له في "الكتائب" اسمه "روساليس" الذي عرض عليه الهروب إلى مناطق الجمهوريين، أو إلى منزل صديقه دي فاللا De Falla فأبى، مما اضطرّ روساليس إلى إخفائه في منزله بغرناطة. وأما القتلة، فإنهم عندما لم يجدوه في المنزل هددوا والده بالموت، فتطوعت شقيقته كونثا Concha فأبلغتهم بمكان وجوده، إنقاذاً لأبيها من الهلاك. وفي مساء السادس عشر من شهر آب/ أغسطس تمكن القتلة من القبض عليه في منزل صديقه روساليس، الذي احتج على عملية اعتقاله احتجاجاً شديداً ذهب أدراج الرياح، وفي يوم التاسع عشر من الشهر ذاته اقتاد القتلة لوركا وثلاثة آخرين، ثم أطلقوا عليهم الرصاص.

وتعرف على جثته (مُكفّن) كان على علاقة بأسرته، وبالمعلم الأعرج الذي قتل معه، ودفن الأربعة في حفرة واحدة، إلى جانب شجرة زيتون، ولم تحرر للشاعر الكبير شهادة وفاة إلا بعد عام وبضعة أشهر(8).

ولا يعرف المكان الحقيقي الذي دفنت فيه جثة لوركا، لأن شهادة الوفاة تذكر موقعاً مختلفاً غير الذي ذكره (المكثّن). وفي دراسة حديثة، نشرها إبان جيسون، تبين أن العجر هم الذين دفنوه، في موقع خلف (حيّ البيازين) وذكر جيسون هذه المعلومة استناداً إلى قصيدة شعبية، عثر عليها في حديقة منزله، تتحدث عن مقتله، وتقول تلك القصيدة:

إلى ربوة شجرة الزيتون

حملوه ليدفنوه

العجر فقط أمامه

والعجر فقط خلفه(9).

وتقع ربوة الزيتون المذكورة، في القصيدة، خلف ريبض (البيازين) أحد الأحياء الكبيرة في غرناطة منذ العهد الإسلامي.

وأياً ما كانت الظروف التي أحاطت بمصرع الشاعر، والملابسات التي اكتنفت إعدامه وهل كانت بدوافع سياسية، مثلما هو واضح أم أنه قتل في سياق تصفية الحسابات التي اندلع أوارها واستعر نتيجة الحرب الأهلية، والفوضى التي رافقتها لزمان غير قصير، فإن الذي لا ريب فيه، ولا شك، أن موته كان خسارة كبيرة للأدب الإسباني، والأدب العالمي، وهو شيء تنبأ به الشاعر نفسه، وأحس بدنوّه، وتجلّى أثر ذلك في غير قصيدة من شعره، ففي أغنية الفارس، نجده يكرر ذكر الموت، متمنياً أن لا يباغته قبل أن يصل إلى قرطبة:

أواه. ما أطول الطريق!

أواه. يا مهرتي الشجاعة.

الموت يترصّدي،

قبل أن أبلغ قرطبة

قرطبة،

نائبة،

ووحيدة(10).

وفي قصيدة أخرى قصيرة، بعنوان " وداعاً " نجده يرثي نفسه على طريقة الشاعر العربي الذي قال: "إذا متُّ فانعيني بما أنا أهله"، فهو لا يريد الابتعاد عن العالم، وإنما يصرُّ على تعلقه بالحياة، من خلال رؤية الطفل يلتهم البرتقالة، والفلاح يحصد القمح، والشرفة مفتوحة للهواء، والشمس:

إذا متُّ

فدعوا الشرفةَ مفتوحةً

الطفل يأكلُ البرتقالة

من شرفتي أراه

والفلاح يحصدُ القمح

من شرفتي أسمعُه،

إذا متُّ

فدعوا الشُرْفَةَ مفتوحةً(11).

وفي قصيدة ثانية، هي " الساري في النوم " نجد الشاعر يذكر الموت في صورة مأساة تحيط بعاشقين، فالعاشق يتمنى الموت "على فراش من فولاذ" لأن:

جرحي الممتد

من الصّدر حتّى الرقبة

ثلاثمائة ورده سوداء(12).

أما الفتاة التي وصفها بأنها خضراء، بلون الغصون، وأنها عَجْرِيَّةٌ بِجَسَدٍ وَشَعْرٍ،
وعينين بلون الفضة الباردة، فقد ترنحت غريقة في ماء الحوض، لأن الحرس
الأهلي أرادوا لها ذلك:

ترنحت العجربة
جسداً أخضر، وشعراً أخضر
وعينين من فضة باردة،
أصبح الليل ودوداً،
كساحة صغيرة،
والحرس الأهليّ المخمورون،
يجبطنون الباب (13).

ويتكرر ذكر الموت في قصائده كثيراً، مثلما يتكرر التحذير من "الحرس
الأهلي" الذين يهددون مدينة العجر بالهلاك. ويتضح ذلك وضوحاً كبيراً في
قصيدته حكاية الحرس الأهلي الإسباني فهو، في هذه القصيدة، يتخيل مدينة
عجربة، يملأها الآس، والمسك وأبراج القرفة.

وأهلها يصوغون شمساً، ويقرعون الصنوج، والراقصات يملأن الساحات
بهجة وحبوراً، وخجاة:

آه يا مدينة العجر
الأعلام على المنعطفات
أطفئن أضواءكنّ الخضراء
فالحرس الأهلي قادمون
آه. يا مدينة العجر
الحرس الأهلي
يتقدمون. يبذرون النيران

حيث يحترق الخيال
نضراً عارياً
روزا دي لويس
تنحب عند عتبتها
ونهداها الاثنان مقطوعان
يرقدان في طبق
بينما النسوة يركضن
وخلفهن ضفائرهن.
في جو تنفجر فيه
ورودٌ بارودٍ أسود(14).

وفي شعر لوركا الغنائي يكثر ذكر الموت، ليس باعتباره موضوعاً فحسب، ولكن باعتباره استعارة، تتجاوز وظيفتها الجمالية إلى التعبير عن غير المألوف، الغامض، في عالم يقع تحت سلطة وحيدة، هي، في نظر الشاعر، سلطة الموت(15). وأما شعره الدرامي، ونثره المسرحي، فكلاهما أيضاً، يتشع بوشاح الموت. ففي عرس الدم ينتهي العرس، بمبارزة العريس والعاشق، ليونارد. وفي مسرحية يرما Yerma تقتل البطلة زوجها، وتقتل، معه، أطفالها الموعودين، لكونها لم تتصل بغيره من الرجال، أبداً. وفي مسرحية (بيت برنادا إلبا) يقع الرجل، بيبه الرومانو، ضحية هياج عاطفي يدفع بإحدى الشقيقات، وقد أرادت عناقه، وارواء تعطشها للحب، إلى إيقاعه في أحضان الموت(16).

والحقيقة أننا لا نجد تفسيراً مقنعاً لكثرة قصائد الرثاء، والموت في شعره، أكثر من أنه كان يحس على الدوام بأن الموت يرافقه، في حركاته، وفي سكونه، وأنه كان يتوقعه في كل لحظة، وأنه توقعه قبل موته بأيام قليلة، عندما خاطب المريية إنخيلينا التي شهدت مصرعه، قائلاً: "إذا قتلوني، فهل ستبكونني

كثيراً؟" (17). لذلك لا نعجب، إذا رأينا عدداً من الشعراء العرب يتوجهون إلى لوركا باعتباره رمزاً للشاعر الذي يتوقع الموت، ويسير نحو حتفه بقصيدة تقول الذي لا يقال. وقد أشار بعضهم إلى الافتتان بما في شعره من إشارات إلى الموت (18).

ونجد الشاعر محمود درويش يكتب قصيدة بعنوان: لوركا يبدأها بإشارة إلى مسرحيته المأساوية (عرس الدم) مستبدلاً "الزهر" بالعرس، مؤكداً أن المناضلين يقتدون به إلى حد الاستشهاد:

عفو زهر الدم يا لوركا، وشمسي في يديك
وضليب يرتدي نار قصيدة
أجمل الفرسان في الليل يحجون إليك
بشهيد، وشهيدة (19).

ويشبه الشاعر لوركا بالزلال، والإغصار، والريح الشديدة التي تشبه صوتها الأسد بزئيره، وإذا مرّ في مكان أهدت لمروحه كل شيء، وهو - أي الشاعر لوركا- موسيقى، وتراويل، ونسيم، أما، إسبانيا -الثكلي بموت الشاعر- فهي أشبه بأمّ أرخت جدائلها على أكتافها، وعلقت سيوفها على أغصان الزيتون، وكأنها بموت لوركا حزينة صامتة. حداداً عليه:

لم تزل إسبانيا أتعس أمّ
أرخت الشّعْر على أكتافها
وعلى أغصان زيتون المساء
علقت أسيافها (20).

ويرسم الشاعر صورة للأثر الحزين الذي خلفه موت لوركا في بلده، فعازف الجيتار لا يسير في الطرقات إلا متخفياً، والناس بأسئون، والحب أصبح صامتاً لا يتكلم، فكأنما هو أبكم، والعيون السود تخلو من الإحساس بالفرح، وقد غاض

فيها بريق الحب، والشباب. أما الشاعر فإنه يحفر بكلماته -التي يقولها- قبره ويتضح إحساس محمود درويش بجلال الرمز الذي يمثله مصرع لوركا على أيدي أعدائه من الفاشيين في المقطع الختامي من القصيدة؛ الذي يؤكد فيه أن عطر البرتقال ما زال ينتشر في إسبانيا، وإن قتل الشاعر. وأن أجمل الأنباء هو ما سيأتي به المستقبل القريب، لأن موت لوركا في اعتقاده ليس نهاية الثورة:

آخر الأخبار من مدريد أن الجرح قال:

شبع الصابر صبراً

أعدموا غوليان في الليل، وزهر البرتقال

لم يزل ينشر عطراً

أجمل الأخبار من مدريد

ما يأتي غداً(21).

ومحمود درويش، في هذه القصيدة، يعدّ لوركا مسيحاً جديداً، صُلبَ فداء الآخرين، ودمه الذي نزع سيظلّ ينير الدروب إلى أن تتحقق أحلام المظلومين، وآمال المناضلين، وفي مقدمتهم "عجر الأندلس" وقد ظهر تأثير أشعار لوركا في قصيدة درويش هذه من خلال التعبير الاستهلاكي "زهور الدم" الذي يمثل تحريفاً لعنوان إحدى مسرحيات لوركا المشهورة "عرس الدم" Wedding Blude ويتكرر هذا التعبير عند درويش في قصيدة أخرى سماها "أزهار الدم" وظهرت أيضاً بعض رموز لوركا في القصيدة، مثل رمز الفارس، الذي يتكرر كثيراً في لوركا، وأغنياته العجرية. وكذلك: القمر والماء، والمرأة، وأغصان الزيتون، وعازف الجيتار، والعجر، وكذلك العطر، والبرتقال. فمدلولات هذه الألفاظ تتكرر في أشعار لوركا عموماً، وأصبحت من العلامات الدالة على شعره.

البياتي ومصراع لوركا:

أما عبد الوهاب البياتي، فرأى أن يتحدث في قصيدته: "الموت في غرناطة" عن مقتل لوركا مباشرةً، فنجده يستهل قصيدته بذكر "عائشة" وهي شخصية أضفى عليها بعداً خرافياً، أسطورياً، من خلال تكرارها في شعره. ومنها تنبثق صور البياتي الممهدة لثيمة الموت. فالمتكلم في القصيدة وهو ليس الشاعر بالطبع، يتحدث عن موته، عن جسده المسحى في التابوت، عن نهرين، يغير كل منهما مجراه، دلالة على أن الأمر غير طبيعي، ثم يحترق النهران، تاركين جرحاً على شجيرة الزمان. ولعل ذكر الشاعر لشجيرة الزمان، ذكر له مغزاه، لأن غرناطة اشتهرت بالزمان، وكلمة "غراندا" أي: "غرناطة" Granada في الإسبانية معناها: "زهو الزمان" أي: الجلنار بالعربية، وهو أيضاً من الرموز التي تتكرر في شعر لوركا، وفي هذا السياق يحاول البياتي الاقتراب من صوت شاعره الإسباني:

وصاح في "غرناطة"

معلم الصبيان

لوركا يموت، مات...

أعدمه الفاشيست في الليل على الفرات

ومزقوا جثته، وسملوا العينين

"لوركا" بلا يدين

يبث نجواه إلى العنقاء

والتور، والتراب، والهواء(22).

ونحن نلاحظ، من الشاهد السابق، مشاطرة البياتي الذين أكدوا، فيما كتبوه عن موت الشاعر، إيمانهم بأن الفاشيين هم الذين أعدموه. وأنه مات ضحية رأيه السياسي، وانتمائه الحزبي، ومع أن هذا غير ثابت -فعلاً- إلا أن البياتي يبلغ

في الصورة، فيذكر أن قاتليه لم يكتفوا بإعدامه، بل مزقوا جثته، وسملوا عينيه، وقطعوا يديه، وتركوا جثته ملقاةً على التراب، لتبث شكواه إلى لا شيء. أما إشارته إلى "معلم الصبيان" في القصيدة، فتحتمل أحد أمرين: إما أن يكون البياتي قد اطلع على ما ذكر من تفاصيل حول مقتل "لوركا" ومعه المعلم الأعرج، وإما أن يكون المعلم المذكور، هنا رمزاً للتاريخ الذي يلقن الجيل الجديد دروساً، وعبراً، يستخلصها من مقتل الشاعر. ومما يعزز هذا أن البياتي يصل في القصيدة بين موت لوركا، وموت الحسين بن علي، على يدي يزيد بن معاوية، وجنده، وكأنما يرى في صورة ما حدث للحسين صورةً مشابهة لما حدث للوركا في الأندلس؛ وأن ما حدث لبلاده يشبه ما يحدث للأندلس في هذا الزمان:

ويحي على العراق

تحت سماء صيفه الحمراء

أرضٌ تدورُ في فراغٍ

ودمٌ يراق،

من قبل ألف سنة يرتفع البكاء

حزناً على شهيد كربلاء

ولم يزل على الفرات دمه المراق(23).

والارتباط بين الصورتين كما من في توظيف الشاعر لاسم النهر "الفرات" فعند إشارته لمقتل "لوركا" ذكر أنه قتل على "الفرات" وفي هذا، بالطبع، تقريب بين صورة الشهيد في العراق والشهيد الإسباني. ففي ذكره للحسين بن علي يؤكد أن دمه ما يزال يتفرق على مياه الفرات، وأنه -أي دم الحسين- يصبغ النخيل، والماء، وأن المنتكلم في القصيدة- منذ ذلك الحين- يعيش بجناح مكسور، لا ينقصه إلا القبر، وسبب ذلك هو أن من يحكمون، أو يتحكمون

بعالمنا، في تعبير أدق، من الذئاب، الذين لا يتركون للشاعر، والإنسان الحر،
النقي، سوى الحصار، والموت، وظلمة التابوت:

يا عالماً تحكمه الذئاب

ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسور

نأتي ونمضي حاملين

الفقر للقبور

يا صرخات النور

ها أنذا محاصرٌ مهجور

ها أنذا أموت

في ظلمة التابوت(24).

وفي نهاية القصيدة نكتشف التحام الشاعر برمزه الإنساني "لوركا" فإذا كان
الكلام، في القصيدة، من أولها حتى آخرها يتم بأسلوب الحديث عن الغائب،
فإنه -في آخر القصيدة- يلتفت إلى الكلام بضمير المتكلم، مضيفاً إلى ذلك شيئاً
مما يحيل شخصية الشاعر، وسيرته، فهو، في ذروة تأثره بمصرع "لوركا" يظن

نفسه يموت:

ها أنذا أموت

يأكل لحمي ثعلب المقابر

تطعنني الخناجر

من بلادٍ لبلادٍ مهاجر

على جناح طائر

أيتها العذراء

ها أنذا انتهيت

مقدسٌ باسمك هذا الموت(25).

وللبياتي قصيدة أخرى سهاها: "مراثي لوركا" وفيها يظهر تأثره بفكرة الموت في شعر فديريكو. فالطبيعة - في رأيه - قضت على الإنسان بالموت، فهو يعايشه منذ الولادة، وحتى المدينة ذات الأسوار المشيدة، بالفضة أو الذهب، أو أشجار الزيتون، لا يخطئها الموت.

وهنا يبدو لنا أن البياتي اطلع على قصيدة "لوركا": "حكاية الحرس الأهلي الإسباني" التي تصور فيها مدينة للغجر يقتحمها هذا الحرس، فيحرق الحجر، ويشتت البشر. وإمعاناً في الاقتراب من أجواء "لوركا" ومناخاته الشعرية، يذكر المتكلم في القصيدة أنه يعدو على:

ظهر جوادى الأخضر الخشب
صحى على أبوابها الألف، ولكنّ النعاس عقدَ الأجنان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم، والدخان (26).

ثم يذكر الشاعر امرأة "مضواع" بعينين سوداوين كبيرتين، وأقراط، تجملت بورق الليمون، وكأنه يذكرنا بالحسنة العجرية التي ذكرها لوركا في قصيدته تلك:

روزا دي لويس
تنتحب عند عتبتها
ونهداها الاثنان مقطوعان.

وسرعان ما تنفتح هذه الصورة على صورة أخرى لغرناطة "غرناطة الطفلة السعيدة" و "غرناطة البراءة" التي تنام على ننف الثلج على "القرميد" وإذا بالحرس الأهلي "الإخوة الأعداء":

جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت (27).

وفي قصيدة البياتي هذه تبرز بعض الصور المكررة في شعر "لوركا" مثل "الثور"، و"القطيفة" و"الفارس" و"القرنين"، مذكراً بقصيدة لوركا في رثاء مصارع الثيران "أتونيو الكامبوريو" وقصيدة "الجدلة والموت" المؤلفة من أربعة مقاطع يرثي فيها أغناثيو ميخيلس (28)، على أن البياتي يومئ للمرة الثانية إلى مصرع الشاعر، واصفاً من قتلوه بالأوغاد، والمجرمين، ومدينة غرناطة "بالمدينة اليتيمة" التي تباع في أسواق النخاسين:

من شارع لشارع

أدركه الأوغاد

وزرعوا في جسمه الخناجر

وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء.

طيارة الطفولة الخضراء

تسقط في خنادق الأعداء

"غرناطة" اليتيمة

بييعها النخاس (29).

القاسم والتأثر بموت لوركا وشعره:

أما الشاعر سميح القاسم فيكتب قصيدة عن مقتل فديريكو غارثيا لوركا بعنوان: "ليلاً على باب فيديريكو" يحاول فيها استعادة أجواء المساة، فالشاعر مختبئاً في منزله، والقتلة ينتظرون في الخارج، وعلى لسان امرأة تنتظر العاشق، يقول سميح القاسم: إنها تنتظره، وهي تعلم أنه مسكونٌ بهاجس الموت، تنتظره مشتتة بالأشواق، كأنما اللمهيب لديها هو لهيب وردة، ومع ذلك، فالعاشق لا يغادر منزله، ويقترّب الفجر، وتسمع المنتظرة صياح الديك، فيما الحرس الأسود ينتظر:

في منعطف الشارع
جلبة ميليشيا مقترية
قرقعة بنادق
وصليل حراب
افتح لي الباب
أسرع،
خبثني
فيديركو.

فيد ي... ر... يكو(30).

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة كتبت في زمان متأخر عن مصرع "لوركا" بنحو خمسين عاماً، إلا أن سميح القاسم يُظهر تأثيره ببعض صور لوركا الشعرية المتكررة، فهو يذكر الحرس مشيراً إلى قصائده: "الحرس الأهلي" و "حكاية الحرس الأهلي الإسباني" ويكرر ذكر القمر، والأوتار، والحيتار، الذي يشتعل، وكذلك الجرح. وكانت هذه المفردات قد أصبحت من الدوال الراسخة، المتكررة، في قصائد الشاعر، وأضحت علامات واضحة تشير إلى أن من يتحدثون عنه، وعن موته، في قصائدهم، قد فعلوا ذلك بعد أن قرأوه، واستحسنوه، واستجادوا ما فيه من تعبيرات بلاغية جديدة، مستمدة من بيئته الأندلسية، والإسبانية، ذات النكهة الشعبية، والمحلية، البارزة.

إبراهيم نصرالله

أما إبراهيم نصرالله، فقد أقام صلة بين "عكا" و "حيفا" و "غرناطة" بين الشاعر سميح القاسم في فلسطين، ولوركا الذي أصبح رمزاً دالاً على الأندلس، وفي قصيدته يتنكر صورة تخيلية، إذ يدعو الشعراء لقرع أبواب منزل "لوركا"

طالبين منه أن ينهض من موته ليحدثي معهم الشاي، وينشد القصائد على وقع
الألحان الفولكلورية التي اشتهر بها في شعره:

وندعوه أن يرتدي خضرة الأندلس

على عجل، ثم يلحقنا

هنالك في ساحة الميجنا

سندعوه أن يقرأ الشعر

أغصان ريح الجنوب

عصافير حيفا

وحكمة زيتوننا

ونتهف: نحن التقينا أخيراً(31).

لكن اللقاء لا يتم، مثلما يحلو للشاعر أن يتخيل، ويتصور، لأن البنادق
كانت بالمرصاد للشاعر الصريع، الذي خَرَّ متخبطاً بدمه الزكي، ولكنه ينهض
من موته معتذراً عن قبول الدعوة:

منذ كم سنة تطرقون صباحي لأنهض

يا أصدقائي؟

ارتبكنا

وكُنَّا سندعوه للشاي

لا شيء أكثر

كُنَّا سنلقي على كتفيه "الأغاني"(32)

ومثلما تكرر الحديث عن موت "لوركا" في قصيدي البياتي، يتكرر أيضاً
لدى الشاعر إبراهيم نصر الله، ففي "أربع قصائد إلى لوركا" يخاطبه الشاعر في
الأولى مؤكداً إيمانه ببراءته وعدالة قضيته، وأنه عومل في تلك الجريمة كأنه هو
القاتل، أما القصائد الثلاث الأخرى فأشبهه بمونولوج داخلي للشاعر، يصف

فيه ترقبه الموت، وأن الشُرطي يلاحقه أنى توجه، وأن قميصه المتطاير في الريح أشبه بدليل يرشد الرصاص الذي اخترق جسمه إلى مكانه:

لقميصي الذي يتطاير في الريح
بأن يهدأ الآن، خمس دقائق
لأرشده لعبور الرصاص بجسمي
وأسلمه للحرائق(33).

ساحة إسبانية لسعدي يوسف:

في ساحة إسبانية لسعدي يوسف Plaza Espanola يبدو تأثره بشعر لوركا واضحاً، يتجاوز ترديد اسمه، أو الإشارة إلى مصرعه المأساوي، إلى استخدام صوره، ورموزه. فالقيثارة، ورائحة الموسيقى، والضحكات المكبوتة، والبيت، والريح، والحانة، والفارس، والليمون، تجعل الشاعر سعدي يوسف أكثر من متأثر بشعره، فهو أقرب إلى الاقتباس:

الفارس الليلي من ينفض أردانه
بنفض عن دفء البراميل، تراب الصيف والعمّة
ويقطف الزيتون خلف السرج،
والليمون،
والنجمة(34).

فصورة السرج، والزيتون، وردت في إحدى قصائد لوركا(35).
أما استخدام لفظة "العجر" و "الفارس الليلي" و "البستان" و "العازف"
و "الراقص" و "الحرس الليلي" فهي -كلها- علامات دالة على تشبع سعدي
يوسف بصور "لوركا" و "رموزه":

سراً وراء الليل، والساحات، والضوضاء
والحرس الأهلي، والشحاذ، والسائح، والحذاء

يا أيها السر الذي أودعته أروضة الميناء
قبعتي طارت مع الريح
ودارت زهرة في الماء(36).

وأما مصادر تأثر سعدي يوسف بلوركا فعديدة، في مقدمتها زيارته
للأندلس، وموطن لوركا بالذات، ومدينة ملقة Malaca التي كتبت فيها
القصيدة. يضاف إلى ذلك أن الشاعر سعدي يوسف اهتم كثيراً بأشعار لوركا،
وترجم مجموعة منها "الأغاني" من الإنجليزية إلى العربية ترجمة شعرية ألحنا إلى
قيمتها في الفصل الثالث.

وفي قصيدة أخرى بعنوان: "ثلاثية الصّباح" يبدو اقتفاء أثر "لوركا" واضحاً
في شعره، فهو إلى جانب تكراره اسم لوركا في القصيدة نجده متأثراً بطريقة
الشاعر الإسباني في استخدام الكلمات الدالة على الألوان، ولا سيما اللون
الأخضر. وهو اللون الأثير لدى لوركا بشهادة الكثير من صوره. فالقمر في
شعره أخضر، والماء أخضر، والفجر أخضر، والماء أخضر، والفتاة العجورية في
قصيدة "السائر في نومه" ذات جسد وشعر أخضر، والحضرة في شعره تشمل
كلّ شيء، الزيتون والنهر. وهذه الظاهرة استرعت انتباه لويس بارو Louis
Parrot فجعلته يعقد مقارنة بين الألوان في شعر لوركا ولوحات هنري ماتيس،
الرسام الفرنسي، ذي الأسلوب الحوشي Fufism.

وعلاوة على ذكر لوركا للحضرة المستمدة من أشجار السرو، والزيتون، يذكر
الفضة الشاحبة، والداكنة، والزرقة الرصاصية، والرمادية، ويكرر الأبيض
والأصفر، والبرتقالي، حتى يبدو في ديوانه "الأغاني العجورية" شبيهاً بالفنان فان
كوخ مجنوناً بالألوان(38).

أما الحضرة الشاحبة، والداكنة، فقد استوقفت مؤلف كتاب "الأدب
الإسباني" الذي لفت النظر إلى تأثر لوركا بالأدب العربي الإسلامي، وما فيه

من تقديس للون الأخضر، مذكراً بأن عمامة النبي كانت خضراء ورؤوس المآذن في جوامع الأندلس، والمغرب، كانت خضراء اللون (39). أما سعدي يوسف فإنه يقول في "ثلاثية الصباح" مستخدماً طريقة لوركا، وأسلوبه في تلوين الأشياء تلويهاً قد يوقعه في المفارقة، والتناقض الظاهري:

في مياه جنوبية يهطل التوت
أبيض، أحمر، أسود، خضراء
خضراء.. إني أريدك خضراء
(يدخلُ لوركا) وخضراء كانتُ
أصابعنا،

الريحُ خضراء،

والغصنُ أخضرُ

أفواهنا في الظهيرة حمراً (40).

ولعل الدارس الذي لديه إطلاع قليل، أو كثير، على شعر لوركا، يعرف مكانة اللون الأخضر فيه، واستخدامه في وصف أي شيء، ولا شك في أن طريقة سعدي يوسف، في استخدام هذه الاستعارة "الريح الخضراء" والأصابع خضر، والمرأة الخضراء، إنما يذكرنا تذكيراً صريحاً ومباشراً بأسلوب لوركا في شعره، وأنه تأثر به -هنا- تأثراً واضحاً يصل درجة الاقتباس.

والحق أن التأثير بمقتل لوركا في الشعر العربي المعاصر، لا يقتصر على هذه القصائد، ولا على هؤلاء الشعراء، فمن الشعراء الذين تأثروا بلوركا شهيداً، وفارساً عاشقاً، لقي مصرعه بسبب تعبيره عن رأيه وعن معارضته الشديدة للفاشيين، الشاعر بدر شاكر السياب والشاعر محمد القيسي، والشاعر محمد عفيفي مطر، وأحمد عبد المعطي حجازي، وآخرون..

ولم يخطر ببال أي من هؤلاء الشعراء أن يتساءل فيما إذا كان مصرع "لوركا" تم على أيدي الفاشيين، أم على أيدي آخرين، وهل كان إعدامه لأسباب سياسية، أم أنه كان تصفية حساب على أساس شخصي مثلاً، أو نتيجة علاقات جنسية غير مقبولة، مثلما أوحى بعض الدراسات الجديدة (41).

والشيء اللافت للنظر هو أن شعراء اليسار العربي في ذروة المد اليساري، كانوا في مقدمة من بكى واستبكى الشاعر الإسباني، وارتقى به إلى مستوى الشهداء، والقديسين، وظلت هذه الفكرة هي السائدة لدى الشعراء حتى يومنا هذا. وما زالوا يقرؤون شعر (لوركا) ويكتبون عنه، وعن شعره، دون إعادة نظر في أي من الأفكار المتداولة حول مصرعه، ولو أننا عدنا إلى القصائد التي نوهنا إليها، واقتبسنا منها، ونهنا عليها، لوجدنا درويشاً، والبياتي، والقاسم، ونصر الله، وسعدي يوسف، وحتى الذين لم نذكرهم في هذه الدراسة، ينظرون إلى "لوركا" باعتباره النموذج الذي يحتذى، والشهيد القدوة، ويتجلى الاحتذاء لشعره في مظاهر ذكرنا بعضها، مثل:

اقتباس بعض الصور، والاستعارات، والتعبيرات البلاغية "اللوركية" وبعض علاماته، ورموزه، أما "القدوة" فتتجلى في التغني بشجاعة "لوركا" وبرأته، ونبله، وتضحيته، وأخيراً، الإفادة من شعره، وصوره، في تصوير ارتباط الشاعر بالإنسان، والمكان.

الهوامش

- (1) جان كامب، الأدب الإسباني، ترجمة بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة، ط1، 1956، ص142.
- (2) مانويل دوران، لوركا، (مقالات نقدية) ترجمة عدنان غزوان، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ط1، 1980، ص11.
- (3) لوركا، عرس الدم، ترجمة وتقديم علي سعد، دار الفارابي، بيروت 1979، ص30.

- (4) انظر مائويل دوران، المصدر السابق، ص21.
- (5) جان كامب، المصدر السابق نفسه، ص 142-143.
- (6) دوران، المصدر السابق، ص33.
- (7) لوركا، العرس الدموي، ترجمة محمود علي مكي، وتقديمه، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 1976.
- (8) المصدر السابق ص29-31.
- (9) المصدر السابق ص33.
- (10) لوركا، مختارات، ترجمة عدنان بغجاتي، دار المسيرة بيروت ط2، 1983، وانظر كتاب: The Selected poems of Federico. G. Lorca, Edited by Francisco. G. lorca, and Donald M. Allen, New York , 23ed, P42.
- (11) المصدر السابق ص76.
- (12) المصدر السابق ص87.
- (13) المصدر السابق ص88-98.
- (14) المصدر السابق ص111-116.
- (15) بيدرو ساليناس، لوركا وشعر الموت، فصل من كتاب: لوركا، مقالات نقدية، مصدر سابق، ص159.
- (16) المصدر السابق ص28.
- (17) العرس الدموي، مصدر سابق، ص28.
- (18) إبراهيم خليل، محمد القيسي، الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 35-36.
- (19) محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، 1994، ج1، ص66.
- (20) المصدر السابق ص66.
- (21) المصدر السابق ص67.
- (22) عبد الوهاب البياتي: الموت في الحياة، دار الآداب، بيروت، ط1، (1968) ص26-27.
- (23) المصدر السابق ص23.

- (24) المصدر السابق ص30.
- (25) المصدر السابق ص30-31.
- (26) المصدر السابق ص26.
- (27) المصدر السابق ص48.
- (28) لوركا: مختارات، ترجمة بغجاتي (المصدر السابق) ص147-160.
- (29) البياتي، الموت في الحياة، ص53.
- (30) سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، دار الجليل للنشر، عمان، ط1، (1986) ص 52-53.
- (31) إبراهيم نصر الله، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، (1994) ص522.
- (32) المصدر نفسه ص524.
- (33) إبراهيم نصر الله، عواصف القلب، دار الشروق، عمان، ط1، (1989) ص34 وانظر ص35 و37.
- (34) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية (1952-1977) دار الفارابي، بيروت، ط2، (1979 ص 411).
- (35) انظر قول لوركا في Selected Poems (مصدر سابق) ص39.
- (36) سعدي يوسف، المصدر نفسه ص 412.
- (37) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، (1988) ص210.
- (38) لوي بارو، شاعر مجنون بالألوان، فصل من كتاب لوركا مقالات نقدية، مصدر سابق، ص98.
- (39) المصدر نفسه ص99.
- (40) سعدي يوسف، المصدر نفسه ص211.
- (41) ذكر د. محمود علي مكي في محاضرة ألقاها في معهد ثرفانتيس في عمان مساء الاثنين 1998/5/11 أن لوركا قتل في تصفية حسابات شخصية وقعت في الحرب الأهلية. وعزا هذه المعلومات إلى مؤلف إسباني وضع كتاباً عن الأيام الثلاثة الأخيرة من حياة لوركا.

الفصل الثالث :

تأثير غارثيا لوركا في شعر محمد القيسي

في دراسته "تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر" (1) يذكر الدكتور أحمد عبد العزيز أن محمد القيسي هو أحد الشعراء العرب الذين قدموا لبعض قصائدهم بأبيات مترجمة من "لوركا" Lorca الشاعر الإسباني المعروف (1898-1936).

والقصيدة التي يشير إليها الباحث هي قصيدة "الصمت والأسى" التي ظهرت في أحد أعداد مجلة الآداب البيروتية (1968) ثم أعيد نشرها في ديوانه الأول "راية في الريح" (1968) والأعمال الشعرية (1987) (2) والأبيات التي ذكرها القيسي في مستهل قصيدته هي آخر ثلاثة أبيات من "قصيدة الفارس" Cancion de Jinete التي يقول فيها لوركا:

قبل أن أبلغ قرطبة

قرطبة

البعيدة الوحيدة. (3)

وجاءت الأبيات في مقدمة "الصمت والأسى" خاطئة في رأي الباحث، وقد نقلت المعنى نقلاً غير حرفي، فقد جعلت من "لوركا" شاعراً يستهمل الموت ربثاً يصل إلى قرطبة، في حين أن النص الأصلي لا يوحي بذلك، بل يوحي بأن الموت يترصد الشاعر، ويجول دون وصوله إلى "قرطبة النائية الوحيدة." (4)

وجاء في الترجمة العربية لهذه الأبيات ما يؤكد أن لا فرق، في الدلالة، بين ما ذهب إليه القيسي، وما ذهب إليه الدكتور أحمد عبد العزيز، على الرغم من أن

هذا الأخير يعتمد النص الإسباني الأصلي، فيما اعتمد القيسي نصاً مترجماً عن الأصل الإنجليزي فيما أظن؛

أواه، الموت يترصدني
قبل أن أبلغ قرطبة
قرطبة

نأية، ووحيدة(5)

وهذه الترجمة، التي أعدها عدنان بغجاني في "مختارات لوركا" عن الأصل الإنجليزي ليست بعيدة عما ذكره محمود صبح في ترجمته للقصيد في كتابه "مختارات من الشعر الإسباني المعاصر".

أواه، فالمنية تترقني
قبل بلوغ قرطبة
قرطبة

نأية، ووحيدة(6)

وكانت الأبيات قد وردت في مقدمة القيسي للقصيد على نحو استبدل فيه الشاعر كلمة (يمهلي) بكلمة "يترصدني" أو "يترقني" وكلمة (أواه) بكلمة "آه":

آه ليمهلي الموت
حتى أصير في قرطبة
قرطبة

البعيدة، الوحيدة (7)

ولا ريب في أن التعديل الطفيف الذي أضفاه القيسي على دلالات هذا الجزء من القصيدة إنما جاء ليتناسب مع محتوى قصيدته "الصمت والأسى" وهذا ما تنبه إليه الدكتور أحمد عبد العزيز في دراسته بتأكيده أن الشبه "كبير بين قصيدة لوركا وقصيدة القيسي، على الرغم من الخلط في الترجمة، لا سيما وأن القيسي في أول

قصيدته يشير إلى النفي من خلال الطريق الطويل الصعب، الذي يرد في قصيدة "لوركا" أيضاً:

"ولو أن الطريق إليك ميسورٌ

لما وهنت خطاي، وسُمرت

نظراتي اللّهي، وراء الباب" (8)

فلوركا يَذكر في مستهل قصيدته التروب " ويذكر "السهوب" ويذكر "الدرب"

ثانية، وأنه طويل طويل:

آواه يا له من دربٍ طويل طويل! (9)

يضاف إلى ما ذكر أن موضوع القصيدتين موضوعٌ واحدٌ هو الحنين، والعودة

إلى الوطن مع استحالة تحقيق ذلك. (10)

ويكتفي الدكتور أحمد عبد العزيز بهذه الإشارة لأثر لوركا في شعر محمد القيسي.

دون أن يتتبع صوراً أخرى من هذا الأثر أو " التأثير " نجدها كثيرة في شعره، بل

ربما كانت في شعره أكثر منها في شعر محمود درويش أو سميح القاسم أو البياتي أو

أي شاعر آخر. وقد يعترض القارئ قائلاً: إن القيسي لا يعرف اللغة الإسبانية،

فكيف تتوقع أن يتأثر بلوركا، وهو يجهل اللغة التي كتب بها هذا الأخير شعره؟

الواقع أن الأثر، والتأثير، لا يتطلبان أن يطلع المتأثر مباشرة، على نتاج الأديب

صاحب الأثر، بلغته الأصلية، وقد عرفنا من دراسات الباحثين في الآداب المقارنة،

والتقابلية، الكثير من النماذج التي برزت فيها التأثيرات دون أن تكون اللغة الأصلية

حاجزاً يمنع هذا الأثر، أو همزة وصل يؤدي إلى انتقاله من مبدع إلى آخر (11).

الأثر والوسيط:

وثمة وسيط يشير إليه الباحثون يؤدي إلى المقاربة بين شاعر وشاعر، أو كاتب

وكاتب، وهذا الوسيط -في معظم الأحيان- هو الترجمة. ويزداد تأثير الترجمة في

الأحوال التي يتمتع بها الأديب المترجم بحضور قويّ في أدب بلاده، وفي الأوساط الأدبية الإنسانية خارج محيطه الإقليمي، واللغوي(12).

وهذه الشروط تتحقق في أدب "لوركا" فقد ذكر لويس باور الذي ترجم لوركا في مجموعة شعراء اليوم (1947) أنّ لوركا هو أوسع شعراء إسبانيا شهرةً، وأنه تفوّق في ذلك على شعراء جيله، من أمثال "أنطونيو ما تشادو Machado وخوان رامون خيمينيث Jimenez وداماسو ألونسو Alonso وروفائيل البيرتي Alberti وميغيل هرنانديث Hernandez(13) وبتة جان كامب في كتابه "الأدب الإسباني" على إقبال المترجمين في أنحاء العالم على أعمال لوركا الشعرية، والمسرحية، فترجمت حتى سنة 1955 إلى عشرين لغة من اللغات الحية في أوروبا، وآسيا، وأفريقيا، وأمريكا. وعرضت أعماله المسرحية على أكثر دور العرض المسرحي(14). وساعدت جولاته في الولايات المتحدة، وكوبا، وأمريكا اللاتينية، على ذبوع شهرته، وامتداد تأثيره الأدبي في رقعةٍ أوسع مدىً من أيّ شاعر إسباني آخر. ويعترف بهذه الحقيقة الشاعر التشيلي بابلو نيرودا، بقوله: "لقد استقبل لوركا في أمريكا، والمكسيك، والأرغواي، والأرجنتين، والبرازيل، وأمريكا اللاتينية، باعتباره أكبر شاعر من أصل إسباني، وكانت زيارته لبيونس آيرس من أكثر تلك الزيارات إثارة"(15).

وثمة أسباب كثيرة تجعل من حضور لوركا في الأدب العربي حضوراً قوياً. فإلى جانب ما يتجلى في شعره من نزعة أندلسية تقوم على توظيف الإشارات، والرموز الأندلسية، العربية، والإسلامية، فضلاً عن محاكاة فنون الزجل، والغناء الأندلسي القديم الذي شاع في غرناطة إبان العهد الإسلامي، وإيراد بعض الحكايات الرومانسية التي تعود -أصلاً- إلى التراث الأندلسي، ونجد في أدبه، عموماً، وشعره خصوصاً، بعض التقاليد، والعادات، والقيم العربية الشرقية التي عبر عنها في قصائده، ومسرحياته، كقيم الشرف، والعرض، والفروسية، وعزل المرأة عن مجتمع الرجال،

والإصرار على الأخذ بالثأر، وغسل العار بالدم. "عرس الدم" Blood Wedding وازدراء المرأة "العافر". وهذا ما شجع بعض الباحثين على القول بأن "لوركا" ربما كان الدم العربي يجري في عروقه(16). لا سيّما وأنه نفى في غير حوار أن يكون من أصل "عجري". وقد استخدم لوركا، الذي كان محبباً للشعر العربي، والتراث العربي، الكلمات العربية في شعره، وكتبها بالحروف اللاتينية. ومنها كلمة Casida وكلمة جبلي Jabali وكلمة قُبْرَة Cabra وكلمة "الجب" (17) Aljibe وتسمى أحد كتبه "ديوان تماريت Divan del Tamarit علاوة على ذلك، زاد من اهتمام الأدباء والمبدعين العرب بلوركا، وشعره، اعتقادهم بأنه مات "شهيداً" وأن الذين أعدموه هم أتباع الجنرال فرانكو، وأنه كان "شيوعياً" ثائراً ضد الفاشيين، وأن مصرعه في أثناء الحرب الأهلية جاء في سياق التنكيل بالجمهوريين(18). وسواء صحّت هذه المعلومات، أو لم تكن صحيحة، فإنّ عدداً غير قليل من الكتاب العرب رأوا في لوركا، وشعره، نموذجاً جذاباً على الصعيدين السياسي، والإبداعي، فطفقوا يترجمون شعره، ونثره، ويكتبون عنه الدراسات، والمقالات، وزادوا على ذلك بأن ذكروا اسمه في أشعارهم، بوصفه شهيداً يقتدى به ويحتذى.

فقد شغل بترجمة شعره كاظم جواد، الذي نقل بعض قصائده إلى العربية تحت عنوان "لوركا فيثارة غرناطة" 1957(19) وترجم له فواز الطرابلسي أربع قصائد في العدد التاسع من مجلة "المعرفة" السورية (1963)(20) وصلاح عبد الصبور ترجم مسرحية "يرما" Yerma ومجموعة قصائد صدرت في كتاب واحد (1967)(21) وترجم له محمود صبح خمس عشرة قصيدة في الكتاب الموسوم بـ "مختارات من الشعر الإسباني المعاصر" (1973)(22) وترجم عدنان بغجاتي مختارات من شعره تضم قصائد من دواوينه كلّها (1980) ابتداءً من "كتاب الأشعار" Libro de Poemas ومروراً "بقصيدة الأغنية العميقة" والأغنية العجرية "Romancero Gitano و"شاعر في نيويورك" وانتهاءً بديوان تماريت

Divan del Tamarit (23) وترجم أحمد حسان عدداً من قصائده التي تمثل معظم تجاربه في كتاب نشره بعنوان "لوركا، مختارات جديدة" (1979)(24). وصدرت ترجمة لأشعاره من إنجاز ناديا ظافر شعبان بعنوان مختارات من لوركا (1981) وقد أعيدت طباعة هذه المجموعة مرّة أخرى (1983)(25) ونشر سعدي يوسف ترجمة لديوان "الأغاني الغجرية" (1981)(26) وجاءت ترجمته للقصائد ترجمة شعرية يلتزم فيها القافية والوزن. وترجم سعد صائب عن الفرنسية عدداً من قصائد لوركا ضمن "ديوان الشعر الإسباني المعاصر" (1985)، واختار خليفة التليسي اللغة الإيطالية لينقل عنها أشعار لوركا كاملة في ثلاثة مجلدات نشرها تحت عنوان "الديوان الكامل" 1992 (27).

ونشرت ترجمة كاملة لكتاب "شاعر في نيويورك" أعدها حسن مجيد (1995) Poeta en Nueva York وخصصت مجلة "الآداب الأجنبية" السورية جزءاً من عددها ذي الرقم (90) يقع في صفحات كثيرة نشرت فيها ترجمة لقصائد مختارة من شعر لوركا ترجمها عن الإسبانية مباشرة رفعت عطفة (1997) وتخللت هذه المختارات بعض السونينات والقصائد التي لم تسبق ترجمتها للعربية. ثم ترجم له قصائد أخرى نشرت مع القصائد المذكورة آنفاً في كتاب سماه "قصائد حب" 1998(28). ونشرت المجلدات الدورية، والصحف أكثر من اثنتي عشرة قصيدة من شعر لوركا مترجمة للعربية في مناسبات مختلفة، ومتباعدة؛ أما مسرحياته فقد نقلت جميعاً إلى العربية غير مرة، وأولها مسرحية "عرس الدم" Bodas de Sangre التي عزّها علي سعيد (1954) ومهد لها بمقدمة مطولة تحدث فيها عن الشاعر وحياته وشعره(29).

ومنها مسرحية "حديقة الحب"، و "غرام دون برلمبلين"، و "بيت برنادا البا"، و "يرما" Yerma و "السيدة روزيتا"، و "الإسكافية العجيبة". وبعضها ترجم غير مرّة. (30) ونقلت إلى العربية بعض رسائله النثرية، ومحاضراته، وكتبت عنه

دراسات، ومقالات كثيرة، عزّفت القراء به، وبشعره، وبأعماله المسرحية، وبجوانب من تجربته مما جعل تأثيره في الأدب العربي عموماً، والشعر على الخصوص، أكثر وقعاً من أي أديب إسباني آخر.

مظاهر الأثر اللوروكوي:

ولا بد أن الشاعر محمد القيسي اطّلع على هذه الترجمات، أو على أكثرها، وهو لا ينبغي تأثره بلوركا، بل يؤكد - في إحدى مقابلاته الصحفية - أنه تعرّف إلى شعر لوركا منذ عام 1964 وفتن بما يجده في شعره من إشارات إلى الموت، وهو يعدّه أحد آباءه الشعريين، ولا يقل تأثيره في شعره عن تأثير الشعراء العرب الكبار، أمثال المتنبي من المتقدمين، وأبي سلمى من المحدثين (31). وقد ازداد إعجاباً بلوركا وتأثراً بشعره بعد فوزه بجائزة ابن خفاجة التي منحها له المعهد العربي الإسباني بمدريد (1984) على ديوانه "منازل في الأفق" الذي صدر باللغتين العربية والإسبانية في العام 1985 (32). ويذكر القيسي في ترجمته الشخصية أنه حين زار إسبانيا لتسلمّ الجائزة قصد غرناطة، وزار القرية التي ولد فيها لوركا "فوينتيفا كيروس" وتحوّل في الأحياء، والأمكنة التي شهدت طفولة لوركا، وصابه، وفي "بستان التماريت" Tamarit الذي استوحى منه لوركا قصائد ديوانه الأخير (1936). وزار الجبل الذي ذُكر في شعر لوركا بوصفه مستقراً للغجر، وهو جبل "سكرومنتي". وتحوّل القيسي أيضاً في إشبيلية، وقرطبة، ومدريد، وتركت هذه الجولات - إضافة للقراءات السابقة - بصمات واضحة على أشعاره (33).

1. ترديد اسم لوركا:

ومن أبرز مظاهر هذا التأثير ذكر القيسي لاسم لوركا في غير قصيدة. فهو يذكره، ويدعوه أن يمنحه بعض الإلهام، والوحي، ليعبّر عما يحسّ به من حنين، وتوق إلى بلاده فلسطين، ثم يشير إلى اسم أحد دواوينه، وهو ديوان "الأغاني العجرية" ويذكر اسم إحدى الآلات الموسيقية التي تتكرر في شعر "لوركا" وهي آلة "الكمان"

آه يا لوركا

لهذا القصب الناحل في الوديان أمشي.

وبحزن السنديان

فأعزني من دجى غرناطة الساجى

ومن ليل أغانيك الشجيات كان(34).

فالمقطع الشعري السابق يضم إلى جانب اسم لوركا، وعنوان ديوانه "الأغاني" اسم مدينته "غرناطة" التي طالما تغنى بها الشاعر الإسباني، وذكرها في قصائده. وفي قصيدة أخرى يذكر اسم الشاعر بأسلوب قريب من الأسلوب الذي عرفناه في النموذج السابق، فهو يستغيث بلوركا، وبشعره، ليقوى على مجاهدة الحزن الذي يحسُّ به، والتعبير عن المشاعر القاسية التي تعصف في صدره، لذا يقرن ذكر الشاعر (لوركا) بعنوان إحدى مسرحياته، وهي مسرحية "العرس الدموي" وهو يذكر إلى جانب هذا، وذاك "النهر" وهو من المظاهر المتكررة في قصائد الشاعر الإسباني:

آه من نغمة أن يأتي

ولا يأتي إليّ النهر في هذا النهار

هل تخطط الآن تنورتها حاملة

بالنهر، والأقراط، والعمر الرضي

أعطني شعرك يا لوركا.

لهذا العرس، فالحزن شجيّ.(35)

2. اقتباس الأبيات:

وإذا تجاوزنا ذكر القيسي لاسم "لوركا" إلى شيء آخر، وجدناه يضيئ بعض قصائده أبياتاً من الشعر قرأها مترجمة في بعض المختارات. فعلاوة على التقديم الذي أشار إليه الدكتور أحمد عبد العزيز في دراسته المذكورة، والذي نبهنا عليه في

مستهلّ هذا البحث، نجد القيسي يَختتم النشيد الحادي والأربعين من ديوانه النثري "مجنون عَنس" بأبيات من "قصيدة الفارس":

آه. ليمهني الموت

حتى أصير في قرطبة

قرطبة نائية

ووحيدة. (36)

ويلاحظ القارئ أن القيسي أعاد تضمين هذا الجزء من قصيدة الفارس دون أن يعيد النظر في صياغة الأبيات، على الرغم مما قيل عن الخلط في الترجمة. وأغلب الظن أن القيسي يرى في هذه الصياغة صياغة أدق ملاءمةً لفحوى تجربته الشعرية، إذ لو كان الأمر خلاف ذلك لما تردد في إعادة صياغة الترجمة، بحيث تقترب حرفياً من الترجمة الواردة لدى كل من محمود صبح، وأحمد عبد العزيز.

3. ترديد الأمكنة:

وقد يتجلى أثر لوركا من خلال شيء آخر، وهو ذكر الأمكنة التي تتردّد، بكثرة، في شعره، ومن هذه الأمكنة "قرطبة" و"غرناطة" و"بدرجة أقل" "إشبيلية" فالقيسي يقول في إحدى قصائده:

سأعني الآن توقيع اعتذار

للسطوح الواطئة

سأعني ودي باب النهار

يا شموسي الدافئة

ملكوتي أتت،

عزفي الحارق اليومي،

فوضت عن الجوع،

فكاتبُ القرى، والترف، والصّحراء، من نافذة القبر

وطوّفت رسولاً..
موفداً من ليل غرناطة.. طوّفت
وناديتُ، اخرجي "غرناطة" الآن إليّ. (37)
وفي موضع آخر يخاطب الشاعر (غرناطة) فيصفها بأنها "غرناطة" الحزن،
وغرناطة الوحشة:

مساءً الخيرُ، يا غرناطة الحزن،
ويا غرناطة الوحشة، والرعشة
ما هذا الزحام؟. (38)

وفي قصيدة أخرى يساوي الشاعر بين (غرناطة) ومُدن أخرى مثل (يافا)
وغالباً ما يرتبط ذكر غرناطة في شعره بالحزن، وهو في هذا إنما يشبه "لوركا" من
حيث أن هذا الأخير ظل على الدوام يحنّ إلى مسقط الرأس، وما فيه من
ارتباطات، ويشبه القيسي حزنه بالكاتدرائية، التي يفرّ منها إلى "غرناطة" ذات
الأبواب الكثيرة:

وأحدّث غرناطة

من أيّ الأبواب إليك سأدخُلُ

يا امرأتِي الغانية بلا زنبق

يا منفي قلبي

يا صَدْرِي المَعْلُوقُ

من أين إذاً أتدقق؟ (39)

وفي موضع آخر نجد الشاعر يجاور (غرناطة) فيذكر اسمها في القصيدة غير
مرة، ويفضي إليها بأسرار نفسه، وخالص شعوره، فقلبه ممزق، و صدره براهُ الهم
والشجن، وجسده ذابل يئن، والغابة والمرأة، وكل شيء من حوله يُجهش في البكاء،
فلا يجد من يهمس إليه بأحزانه سوى المدينة الأندلسية (غرناطة):

غرناطة
آه يا غرناطة
يا نهرأ يخفى عن عين الأعداء " عياطة "
القلب تجزأ، يا غرناطة
والصدرُ براه الهم، طويلاً يا غرناطة
الجسدُ هنا يذبل،
والشباك يئن، وتشتجر الغابة.
أغصاناً، ورياحاناً وكآبة
وامرأتي تبكي
آه يا " غرناطة " (40)

وهو في قصيدة أخرى يتذكر (غرناطة) في السياق التعبيري عن مرارة
الاعتزاب، أما (قرطبة) فإن ذكرها يأتي في إطار الإصرار على العودة، والرغبة في
الرجوع إلى الوطن، وتكاد الدلالات الصادرة عن ذكر الشاعر لهذه المدينة في جل
قصائده تشبه الدلالات نفسها التي أومأ إليها لوركا في "قصيدة الفارس"، وغيرها:

إلى أين يا سيدي القرطبي.
إلى أين موكبك العربي؟
وصلنا إليك،

فهيّء لنا من لَدُنْكَ الحروب. (41)

وهو في "مجنون عبس" يصرّ على الذهاب إلى قرطبة حتى لو حال الموت دون
ذلك، ونجده يعيد إلى ذاكرتنا اسم "لوركا" ومقاطع من إحدى قصائده، وهي
القصيدة التي يذكر فيها الفرس، والزيتون:

سريعاً. وأقطف قبلتين
سريعاً وأمشي إلى قرطبة

الحجارة في جيب سُرْجِي.

وأغاني (غارثيا) تترنح أمامي(42)

وفي هذه القصيدة- التي استبدل فيها الحجاره والسرج بالزيتون والخُرج- يذكر القيسي الطريق المتعرج، ويشير إلى النهر الذي يشق قرطبة نصفين، ويصف الجواد اليافع الذي يمتطيه، ووقع حوافره على البلاط في أزقة المدينة الأندلسية القديمة، وشوارعها الضيقة، وساحاتها الفساح، مشيراً إلى "الحوذِي" بكلمة "الغيتاني": وهي كلمة إسبانية بمعنى "العجري":

أي امتنان أقدمه لك،

أما "الغيتاني" الطيب

في عربتك التي يجرها جوادٌ يافع

ذو عرف مثل شعر الأميرات.

وقوائم تلامس برهافةٍ

أشبه بالقبل

بلاط الأزقة القديمة

وهو يطوف (قرطبة) (43).

ومثلاً يكثر القيسي ذكر قرطبة عاصمة الخلافة الأموية، مشيراً إلى فسيفساء القصر، يذكر إشبيلية عاصمة المعتمد بن عباد، وهو هنا يجدد تأثره بلوركا من خلال التركيز على لفظة "العجري" و"الرقص" وهما من الرموز المتكررة في قصائده:

وأنا أدخل إشبيلية

مترتاً مثل "عجري" غريب

بلا موسيقى،

أو مساحة "للرقص".(44)

وفي موضع آخر تقترن المدينة بشعور الغريب المهاجر الذي يكاد يذهلُ عن نفسه:

إشبيلية
لم أكن لأعد نفسي
أنا مهاجر
ولا يريد لي

ويذكر القيسي أمكنة أخرى تتكرر في قصائد "لوركا" منها (مدريد) وفي هذا المثال نجد الشاعر يذكرنا "بتفاحات لوركا البيضاء"، و"أغاني بيكاسو الصامتة". ولا شك في أنه قام بلعبة لتبديل الإشارات، فالأغاني للوركا، والتفاحات لبيكاسو، ولا عجب في أن نجد مثل هذا "الخلط" المتعمد في الإشارات، لأن الشاعر في نهاية القصيدة سيأتي بعنتره -الفارس العبسي- إلى (مدريد) لتظلمه أول نخلة، مشيراً بذلك إلى نخلة عبد الرحمن:

(تراءت لنا وسط الرصافة نخلة تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل):

ثرى تبحث عن وزدة لعروة النسيان
ليكون المساء لائقاً

واحتفالنا الصغير جديراً بتأسيس بيت

بنوافذ وأبواب عديدة

تصلُ مدريد بأبعد خيمة

وأول نخلة ظللت عنتره

ورتل تحتها نشيد الأسير (46)

والشياء نفسه نجده في قصيدة أخرى يذكر في أولها جبل "سكروميتي"، الذي يكرزُه في كل أجزاء القصيدة، مشيراً في الحاشية إلى أن هذا الجبل هو الجبل الذي اعتاد "لوركا" الذهاب إليه ليعاشر العجر الإسبان فيه، مُنفصلاً بما لديهم من

طقوس، وفنون، مغنياً على ألحان الغيتار أغانيهم الشجيرة التي استوحى منها قصائد ديوانه "رومانسيرو جيتان".

سكرومنتي

سكرومنتي

أيتها النقطة العالية.

بانخفاض قليل عن "الحمرء"

ووادٍ من عظام غجرٍ رُقْد،

وغيتاراتٍ محطمة. (47)

4. رموز لوركا وصوره:

وإلى جانب ترديد الأماكن التي رَدَّدها لوركا في شعره، مثل غرناطة، وقرطبة، واشبيلية، ومدريد، وسكرومنتي. نجد القيسي يستخدم ألفاظاً إسبانية مثل استخدامه كلمة (غيتاني) للدلالة على "العجري" في "أيها الغيتاني الطيب" التي يومئ فيها إلى حوذي ساعده في مشاهدة أحياء البلدة، فضلاً عن ذلك نجده يكرر الإشارة إلى العجر، وإلى التهر، وإلى الجواد اليافع، وإلى الغابة، والغيتار، والأغاني. وإلى جانب الإفادة من منهج لوركا القائم على محاكاة الأغاني الفولكلورية في شعره، وأخضاع القصيدة للنغمة الشجية التي ترافق الكثير من نماذج الغناء الشعبي. وهذه الظاهرة برزت في شعر محمد القيسي، ابتداءً من قصيدة "الصمت والأسى" وظلت تبرز في قصائده، وما تزال تلوح في بعض نتاجه الجديد من حين إلى آخر.

خلاصة:

ونخلص في هذا إلى تأكيد الحقائق التالية"

1- إنَّ القيسي قد تلقى أثر (لوركا) في شعره عن طريق الترجمات الكثيرة، والمتعددة لشعره، وأعماله الدرامية.

2- وأسهمت زيارته لإسبانيا، وتردُّده إلى غرناطة، ومسقط رأس الشاعر، والأمكنة التي شهدت طفولته، وصباه، في زيادة هذا التأثير واستمراره.

3- وقد تجلَّى أثر لوركا في شعره من خلال: التمثل باسم "لوركا" ومناشدته أن يلهمه بعض شعره، وتضمن بعض الأبيات، بعد إجراء التعديلات المناسبة في معناها لتلائم تجربته الذاتية، وترديد أسماء المدن، والأماكن، التي طالما ردها لوركا في شعره، واقتباس بعض الألفاظ الإسبانية، مثل كلمة "غيتان"، واستخدام رموز تتكرر في شعر لوركا مثل: العجر، والغيتار، والتَّهر، والحصان، والفارس. فضلاً عن التأثر بمنهجه القائم على تتبع الأغاني الفولكلورية، والإفادة منها في شعره.

الهوامش:

- 1- أحمد عبد العزيز، تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة فصول، مج3، 4ع، سنة 1983، ص273.
- 2- محمد القيسي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص61.
- 3- انظر في الأصل
The Selected Poems of Federico G. Lorca, edited by Francisco. G. Lorca.
And Donald. M. Allen, New York, 23 ed, p39.
- 4- أحمد عبد العزيز، المصدر السابق، ص27.
- 5- عدنان بغجاتي، مختارات من شعر لوركا، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1983، ص67 وانظر Selected poems ص40.
- 6- محمود صبح، مختارات من الشعر الإسباني المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986، ص82.
- 7- انظر محمد القيسي، المصدر نفسه، ص61.
- 8- محمد القيسي، المصدر نفسه، ص63.
- 9- محمد القيسي، المصدر السابق، ص82 وانظر Selected Poems ص41.

- 10- أحمد عبد العزيز، المصدر السابق، ص 273.
- 11- فان تيمم، الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر، بلا تاريخ ص 44.
- 12- المصدر السابق، ص 112.
- 13- انظر مقدمة ترجمة علي سعد لمسرحية "عرس الدم" Blood Wedding دار المعجم العربي، بيروت، ط2، 1979، ص 5.
- 14- كامب، جان، الأدب الإسباني، ترجمة بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، ص 142.
- 15- علي سعد، المصدر نفسه، ص 34.
- 16- المصدر نفسه، ص 9.
- 17- انظر محمود صُبح، المصدر السابق ص 89 وانظر عبد السلام المصباح، مختارات من ديوان تمريت، مجلة "نزوى" 15٤، تموز 1998 ص 169.
- 18- ذكر الدكتور محمود علي مكي في محاضرة ألقاها في معهد (ثرفانتيس) في عمان مساء الإثنين 1998/5/11 أن لوركا قتل في تصفية حسابات وقعت في غرناطة عشية اندلاع الحرب الأهلية عام 1936، وقد عزا هذه المعلومات إلى مؤلف إسباني وضع كتاباً عن الساعات الأخيرة من حياة لوركا. انظر أيضاً ترجمته لمسرحية "العرس الدموي"، المسرح العالمي، الكويت، 1976. ص ص 27-32.
- 19- كاظم جواد وسلافة حجاوي، لوركا فيثارة غرناطة، مطبعة المعارف، بغداد، 1957.
- 20- المعرفة، دمشق، السنة 2، العدد التاسع، تشرين 2، ص 85.
- 21- صلاح عبد الصبور، فيدير كوغارثيا لوركا، بيرما وقصائد من شعره، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1967.
- 22- ظهرت الطبعة الأولى منه عام 1973 والمعتمدة هنا هي الثانية (1986) وانظر العدد 4 من "مختارات من الشعر الإسباني" المعهد الإسباني العربي، مدريد، 1979 ص 154.
- 23- المصدر سبق ذكره، انظر الحاشية رقم 5.
- 24- دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1979.
- 25- ناديا ظافر شعبان، مختارات من لوركا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، وانظر الطبعة الثانية، 1983.
- 26- سعدي يوسف، الأغاني وما بعدها، دار الفارابي، بيروت، 1981.
- 27- صدر عن الدار العربية للكتاب، (3 أجزاء) طرابلس، ليبيا 1992.

- 28-صدر في طرطوس بسوريا 1998.
- 29-علي سعد، لوركا- مسرحية عرس الدم، مصدر سبق ذكره، ص 9-92، وانظر ترجمة
ثانية لمحمود علي مكي، مصدر سبق ذكره.
- 30-أحمد سويد، الاسكافية العجيبة، دار المعارف، بيروت، ط1، (1961) وانظر ط2، مكتبة
المعارف، بيروت 1985.
- 31-طلباً للزيادة انظر يومية مخرجان جرش، عمان، العدد9، 25 تموز، 1991، ص7.
- 32-محمد القيسي، المصدر السابق، ص553-643.
- 33-إبراهيم خليل، محمد القيسي- الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،
1998 ص 20 وانظر أيضاً ص35-36.
- 34-محمد القيسي، المصدر السابق، ص408-409 وانظر Selected Poems ص173.
- 35-المصدر السابق، ص408.
- 36-محمد القيسي، مجنون عبس، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1991، ص46 وانظر ما جاء في
selected Poems ص41، حيث:
- Ay! Hom long the road
Ay! My voliant pony
Ay! That death shoyld wait me
Before I reach Cordoba.
- 37-محمد القيسي، الأعمال الشعرية، ص403.
- 38-المصدر نفسه، ص399، وانظر قصيدة
The Little Mad Boy (p.51)
وفيها يقول لوركا:
I said "Afternoon"
But it was not so
The afternoon Was Something else
Which had already gone away
- 39-المصدر السابق ص537 وانظر Selected Poems ص19.
- 40-المصدر السابق ص537 وقارن بقصيدته Tree. Tree في المرجع المذكور p.43.
- 41-المصدر السابق، ص393-394.

42- محمد القيسي، مجنون عبّس، ص155 وقارن بما ورد ص39 من كتاب Selected Poems.
يقول لوركا:

Black pony, big moon

And olives in my saddle- bag

43-المصدر السابق، ص 159.

44-المصدر السابق، ص 166 وقارن بما ورد في Selected Poems ص17 و ص19.

45-المصدر السابق، ص 166.

46-المصدر السابق، ص 149.

47-المصدر السابق، ص 151.

الفصل الرابع

الأثر الأندلسي في قصيدة أمجد ناصر

مر تقى الأنفاس

تعرف قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بوحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري Poetic prose بقصرها وبما فيها من تركيز. وتختلف عن الشعر الحر Free Verse بأنها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية. وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر مصادفة واتفاقاً من غير غرض. وهي أغنى بالصور وأكثر عناية بجالية العبارة، وقد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك وإلا احتسبت في النثر الشعري. (1)

وقد عمد بعض رواد حركة الحداثة في الشعر العربي إلى تنظير سوزان برنار لهذه القصيدة، فاقتبس أنسي الحاج وأدونيس (2) كلاهما التعريف الذي يقوم على بيان طبيعة هذا اللون الأدبي بالإشارة إلى ما فيه من وحدة وإيجاز (تركيز) ومجانبة، أي: خلوها من الغرض التعليمي أو التثقيفي الذي يمكن أن يهدف إليه النثر (3). وهذا التعريف - في الواقع - لا يتمتع بأي تحديد منطقي للمعرف. فالقصيدة الغنائية هي الأخرى تتميز بالوحدة، والتركيز، والبعد عن أن يكون لها مقابل نثري. وتبدو المشكلة نابعة من مغالطة المصطلح نفسه: "قصيدة النثر" فهذه التسمية التي أجمع عليها بعض الشعراء تنسب القصيدة إلى النثر وليس إلى الشعر. ونسبة

الشيء إلى شيء آخر تجعله جزءاً منه، وصفاته الفنية والجمالية كصفاته. فنسبة القصيدة إلى النثر توجب أن نتوقع خصائص النثر فيها لا خصائص الشعر. والحيرة في تسمية هذا الذي هو قريب إلى الشعر، ويعيد عن النثر، حيرة ليست جديدة. فقد أطلق أمين الريحاني على ما كتبه من قصائد تخلو من الأوزان والقوافي شعراً حراً قرنه بشعر والت وايتمان.(4) وسماه ميخائيل نعمة بالشعر المنسرح. وسماه رثيف خوري سجعاً نتيجة التزامه بالقوافي(5). واستخدم استخداماً مقروناً بالتحقق تعبير الشعر المرسل Blank Verse للدلالة على هذا النوع من الشعر. واستخدمت جماعة الديوان هذا المصطلح فيما استخدمت جماعة أبولو مصطلح الشعر الحر Free Verse في وصف ما يكتبونه من شعر تمتاز فيه البحور والأوزان. وذلك ما أوضحه أحمد زكي أبو شادي في غير موضع(6). وقد ظهرت هذه المصطلحات جميعاً ولم يبرز في سياق التداول الاصطلاحي تعبير "قصيدة النثر" إلا بعد ظهور مجلة شعر، وتقديم سعيد عقل لديوان المجدلية، وعرضه لديوان توفيق صايغ ثلاثون قصيدة(7). واختلف فيمن كتب "قصيدة النثر" أولاً. فمنهم من ينسب فضل الزيادة فيها للريحاني(8). ومنهم من ينسبها إلى توفيق صايغ، ومنهم من يرى في جبرا إبراهيم جبرا رائداً لهذا النوع من الشعر(9). وليس المهم من هو أول من كتب قصيدة النثر.

إذ الأكثر أهمية هو أنّ هذه القصيدة فرضت نفسها على القارئ. فبعد أن انحسرت موجة مجلة شعر التي برزت فيها المعايير النقدية لتيار الحدائثة الذي أسهم فيه يوسف الخال، وأنسي الحاج، وأدونيس، وجبرا، وشوقي أبو شقرا، ومحمد الماغوط، وآخرون، عادت هذه القصيدة لتتصدر دائرة السؤال حول الحدائثة وقيضها، فآثير حولها جدلٌ واسع في المجالات. وتُعنى بها الآن دور النشر. ولا تخلو منها بعض المهرجانات التي تنظّم في البلاد العربية من حين لآخر، على الرغم من أنّ هذه القصيدة تُقرأ ولا تُلقي(10). ويقال إن عراراً- مصطفى وهي التل- كتب

في سنة 1926 نصّاً بعنوان (زباء) وصفه بأنه شعر منشور. ونشره محقق عشييات وادي اليباس (11). والمتأمل في النص يجده قريباً مما يعرف بقصيدة النثر من حيث الخصائص الجمالية للشكل النثري. فهو شديد العناية بالصورة. والإيقاعات الموسيقية لديه بآئنة الوضوح: "في كلّ مقلّس شبرٍ من ثراك مَجْرُ أذبالِ صبابات صافية الذبول، ومناخ عواطف ريانة الإحساس والشّعور، وما زالت أجواؤك خافقَةً بحفيف أجنحة التواجد والشوق، وفضاؤك مفعم بَرَجع أصداء وجيف القلوب العانية. فإنّ التسامك باليباب، ووَسْمكُ بالعفاء، سيظلّ وهماً كاسياً رداء الحقيقة. وجزافاً مَرْتِماً وشاخ الصحيح". (12)

ولا يخفى أنّ لِعرار محاولات في تجديد الشعر اصطبغت بالتخلي عن البحر، واللجوء إلى التفعيلة في قصيدتين أو ثلاث على الأقل من قصائده. (13) أما أمجد ناصر، وهو موضع اهتمامنا في هذا الفصل، فقد استهل تجربته بقصائد من الشعر الذي عُرف في الأدبيات المعاصرة باسم الشعر الحر، فصدرت له مجموعة مدح لمقهي آخر " 1979 ومنذ جلعاد كان يصعد الجبل 1981 وفي هذا الديوان مزج بين قصيدة النثر والقصيدة الغنائية التي تقوم على استخدام التفعيلة الواحدة. وتتابعت دواوينه النثرية فظهر: رعاة العزلة (1986) ووصول الغرباء (1990) وسرّ من رآك (1994). وظهرت له مجموعتان من المختارات، الأولى: أثر عابر 1995 والثانية: مختارات شعرية (1999) وقبل هذا الكتاب الأخير صدرت له قصيدة نثرية مطولة بعنوان مرتقى الانفاس (1997) تقع في كتاب كامل، مستقل، وهي مؤضع حديثنا في هذا الفصل.

وسنكتفي من الحديث عن مجموعاته الشعرية التي سبقت النص الأخير "مرتقى الانفاس"، بتذكير القارئ المتتبع لأشعاره المبكرة والمتأخرة بما كنا قد ذكرناه في دراستنا لأعماله (1979-1995) (14) من حيث أنّ الشاعر المتمرس بالقصيدة الغنائية ذات الإيقاع الخارجي الموزون أقدر من غيره على كتابة قصيدة النثر، إذ

إنّ تخلي الشاعر عن الوزن يحتاج إلى بديل يعوّض النقص الذي اختلّت به القصيدة نتيجة التخلي عن الموسيقى (15).

والتجأ الشاعر إلى بدائل منها عناصر صوتية إيقاعية مثل توازن الألفاظ، وتكرار الحروف، ومراعاة التوقع لدى المتلقي، إما بتقديم ما يلائم هذا التوقع، أو بتجاوزه، وتقديم ما يعدّ انكساراً لأفق التوقع تقديماً يُجِدِّثُ الدّهشة التي تفاجئ القارئ:

ستمضي إذاً
أيها الوطن المختوم.
بالشمع الأحمر.
والمسحّي
بين أزهار الدفلى
إلى مئوآك الأخير
رايةً ممزقة
ورؤوساً منكسة.
بلا حماسة.
أو حزن
ستمشي الجنّازة
وطبلٌ واحد،
يقرع قلبي. (16)

وعلاوةً على ذلك استخدم الشاعر الشنّائيات الصوتية، كالإيقاع الصاعد مقابل الإيقاع الهابط الذي توضّحه كلمتا (دفعلي) و(مختوم) مثلاً. والتوازن في الأبنية الصّرفية المتجاورة الذي توضّحه كلمتا "ممزقة" و"منكّسة" مستغلاً ما في هذه الأبنية الصرفية من مقاطع صوتية منبورة Stress Sellable والإفادة من تجاور مخارج

الحروف الذي يتضح في كلمتي "مَمَرَق" و"منكس" و"يقرع" و"قلب" مع ما في اختلاف موقعي الحرف نفسه من تأثير الصدى الصوتي للملفوظ الشعري(17).

يضاف إلى ذلك الإفادة من التكرار الصوتي الذي يشمل الحرف والكلمة والتركيب الجملي. وشعرية الوحدة اللفظية الدالة متبعا للانحراف عن المعيار المعجمي. وقد يتجاوز هذا الانحراف بُعد الدلالي إلى التركيب البنيوي الذي يخلخل النسق النحوي - بتعبير ياكبسون - فيلجأ إلى بنية التقديم أو التأخير مستبعداً قواعد الاطراد والتسلسل المعروفة في النثر(18).

وتختلف قصيدة مرتقى الانفاس عن غيرها من أشعاره، فبالنظر إلى طول القصيدة نجد الشاعر يخالف أحد الأشرط التي قام عليها تعريف موسوعة برنستون لقصيدة النثر.

فلابد في هذه القصيدة من أن تكون قصيدة، وأن لا يزيد طولها في مطلق الأحوال عن ثلاث أو أربع صفحات. فهي من حيث الطول تماثل القصيدة الغنائية وإذا تجاوزت ذلك فقدت توازنها، وتأثيرها، وتصبح أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. (19) ونحن في مرتقى الانفاس(20) أمام قصيدة تتألف من ثلاثة فصول كل فصل منها يتألف من أناشيد، أو مقاطع، أو نصوص بعضها يميزها الشاعر بعنوانات فرعية، وبعضها ميّز بأرقام متسلسلة لاتينية تعلن عن انتقاله من جزء إلى آخر. إلى جانب البياض الذي يفصل عادة بين نص وآخر، أو فصلة وأخرى. هذا علاوة على مقدّمة (نثرية) يستهلُّ بها كل فصل من الفصول الثلاثة، إذا جاز التعبير. وقبل المضي في تحليل هذه القصيدة للكشف عن بنيتها الشعرية في مستوياتها، النصية المختلفة صوتياً ودالياً وتركيبياً نوّد أن نُلحح إلى شيء مهم، وهو أنّ القصيدة تقوم على استخدام تقنية القناع، وهي تقنية استخدمها شعراء كثيرون لأنّ التحدّث

من وراء القناع - في العادة - أبلغ تعبيراً، وأقوى تأثيراً، وأعزُّ تحيلاً، وأوفر تصويراً. (21)

وتأخذ أبي عبد الله الصغير آخر سلاطين الأندلس قناعاً للشاعر في هذه القصيدة يصنعنا وجهاً لوجه أمام حقيقة بارزة. وهي أنّ الشاعر أمجد ناصر يواصل ما بدأه آخرون من حيث استدعاء النموذج الأندلسي في الشعر الحديث للتعبير عن تفاعل الحاضر بالماضي، وتذكير المعاصرين ممن يقرؤون النصّ بأنهم يعيشون حاضرهم بوصفه تاريخاً سبق إنجازَه. وقد يفسّر هذا لجوء أمير الشعراء أحمد شوقي إلى اتخاذ صقر قريش موضوعاً لقصيدة من عيون شعره. (22) وإلى الانحاء باللائمة على أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس في التفريط بها، والتخلّي عنها من غير دفاع (23). ومثلما التفت شوقي إلى الأندلس التفت الجواهري، والتفت المحدثون كالبياتي، وسعدي يوسف، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأدونيس في (تحولات الصقر) و(ملوك الطوائف) ومحمد عفيفي مطر في (بوابة طليطلة) وخالد أبو خالد في قصيدة (صقر قريش) ومحمود درويش الذي استخدم شخصية أبي عبد الله الصغير في بناء شعري لجأ فيه إلى (القناع) في قصيدة (أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي) (24).

وأجد ناصر في (مرتقى الانفاس) يقسم قصيدته على ثلاثة أقسام، يبدو من عنواناتها أنّ فيها حركة، وانتقالاً، من الاستهلال إلى الوسط ثم الخاتمة. ففي القسم الأول تودع غرناطة. وفي الثاني مشيئة الأفلو، وفي الثالث تنحدر القصيدة باتجاه النهاية "مرتقى الانفاس".

إشارات

ولقد استهل كل قسم منها بمقدمة مقتبسة من كتابات نثرية معروفة حول سقوط غرناطة. وهذه الاقتباسات التي أحال في بعضها إلى مجنون إلزا لأراغون الشاعر الفرنسي، وفي بعضها للكاتب القصصي الأمريكي واشنطن أرفنج وكتابه قصص

الحمراء(25) وأحال آخرها إلى شاتو بريان، صاحب رواية (آخر بني سراج) (26) هذه المواد المقتبسة(أو العتبات على رأي بعضهم) تشير في الحقيقة إلى اللحظات الأخيرة من حياة أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس. وقد يكون من المُستحسن أن نَعْرِف بهذا السلطان ونُدْكُر طرفاً من سيرته وأخباره لما له من صلة متينة وقوية بهذه القصيدة، فلا يمكن للقارئ أن يقف على دلالات النص ورموزه دون معرفة بتلك السيرة.

أبو عبد الله الصغير:

والمعروف أن اسمه محمد بن علي. وكان أبوه قد تزوج من إسبانية (إيزابيل) التي اعتنقت الإسلام، وعرفت باسم الثريا. وأنجبت لأبيه أبناء ينافسونه على عرش غرناطة، الأمر الذي أوغر صدر أمه عائشة، فحرضته على أبيه الذي لم ييخل عليه بولاية العهد. وفي سنة 1483 انقلب على أبيه مستغلاً خروجه في الغزو، واستولى بمعونة حميته علي العطار على "الحمراء"، ونصب نفسه أميراً للأندلس بعد أن لقي تأييداً في ريبض (البيتانين) أكبر أحياء غرناطة في ذلك الحين. ونصحته أمه أن يحقق انتصاراً على الإسبان يكتسب به محبة شعبه، فوجه حملة إلى اليسانة Lucena فقد فيها قائد جنده علي العطار، ووقع كثير من جيشه في الأسر. وكان هو نفسه من بين الأسرى. وخشي الإسبان إنْ هُم احتفظوا به أسيراً أن يرجع المُلْك لأبيه الذي كان حتى ذلك الحين يخوض غمار الحرب لاستعادة العرش. أو أن يتحالف الأب مع أبي الحسن الزُّغل، وفي ذلك ما فيه من خطورة. فأطلقوا سراحه بعد أن أجبر على توقيع معاهدة يعترف فيها بطاعته للملكين فردناندو وإيزابيللا، وأن يدفع جزية سنوية كبيرة، وإطلاق سراح 400 أسير إسباني كانوا في حوزة الأندلسيين، وأن يقدم ولده الأكبر، وأبناء بعض أمرائه، وقواده رهائن لضمان تنفيذ الاتفاق(27).

وهذا الاتفاق عمق الفُرقة والخلاف في صفوف الأندلسيين. فقد اتهم الزُّغل أبا عبد الله بالجن، وأنه باع غرناطة لقاء تحريره من الأسر. ثم تتابعت بعد ذلك

اتفاقيات الملك الصغير مع ملكي قشتالة وأراغون. ومنها اتفاقية لوشة التي تعهد بموجبها بحاربة عمه الزغل، وأن يكتفي بلقب دون، ويتخلى عن لقب الملك. وهذا الاتفاق أجبّ الحروب الأهلية في غرناطة مما عجل في السقوط الذي اتضحت بوادره في ضياع مالقة، والمرية، ووادي آش. ولم يتبق في أيدي المسلمين سوى غرناطة التي حوصرت حصاراً شديداً أجبر أهلها، ولا سيما الأعيان، على الرضوخ في الثاني من كانون الثاني من العام 1492 وسلم أبو عبد الله بنفسه مفاتيح الحمراء للملكين الكاثوليكين، وسُمح له بالبقاء مدة في برشانة Purchena وضيّق عليه الإسبان تضييقاً شديداً إلى أن غادر برشانة إلى البشرات، ثم إلى المغرب في سنة 1493 عبر ميناء عذرة Adra حيث الرّبوّة التي ماتزال قائمة إلى الآن، وفيها ذرف الرجل دموعه على ملكه الضائع، ولذا يسمّيها الإسبان زفرات العربي الأخيرة El Suspiro del Moro (28).

ونحن نذكّر بهذه المعلومات عن أبي عبد الله الصغير لأنّ الشاعر استخدم غير مرة الإشارة إلى الرابية، و"الزفرة الأخيرة" ولحظة الخروج، إما في نص القصيدة وإما من خلال العبارات المقتبسة من واشنطن آرفنج أو شاتوبريان (29).

وفي الجزء الموسوم بالرابية نسمع أشخاصاً يتحدثون.

والصّوت في أكثر المقاطع التي يتألف منها صوتٌ جماعي يناسب ما ورد في الإشارات المقتبسة من لويس أراغون. فالمتنازلون الراغبون في توديع غرناطة لا يدرون كم قضوا في تلك البلاد، وكم دارت بهم الأرض قبل أن تهبّ الریح من جهات سبع فتدفع بهم خارج الظلال، وكأنّ ما كان لا يعدو كونه حلاً يراه الإنسان فيما يرى النائم. فكل ذلك الذي تكوّن ببطء في ثمانية قرون يختفي في لحظة واحدة:

لم يعد للنخيل ما يفعله هنا.

ولا للأغاني ما تزوّده به سفّر الغرباء

على دراهمنا أثرٌ من النوم

وفي أصواتنا رنةً تمتصّ الريح (30).
وفي لحظة الوداع لا يفتأ الصوت الجماعي يشيد بالأمير التمس الخفيف الذي
يقاوم العاصفة بساقين واهيتين من قصب. هكذا يبدو لنا الأمير المهزوم وقد رفعه
أنصاره ليذرف الدمعة الأخيرة:

رفعناه قليلاً
لتكون الراية التي عَدَدْنَا إليها مبكرين
حسرتة الأخيرة
ليسكني على حَجَرِ الألى
داراً
وأتراباً
ونائماتٍ بيكورتهم

بيضاواتٍ في حَدَرِ الضَّحَى. (31)

وتكبرُ في هذا الجزء صورة الأمير بانتقال الصوت الجماعي إلى الماضي، أي إلى
الوقت الذي سبق لحظة الوداع. حيث الأنفاس تكاد تتقطع في الاجتماع الذي تقرر
فيه الإذعان، وحيث القوة القاهرة تكتسح بالأقدام بهو السفراء، وتجتاح قاعة
العرش. وحيث المكان يتحول إلى رمز مزدوج المعنى، فهو إشارة إلى ذلك الماضي
العريق، وهو إشارة أيضاً إلى زوال ذلك الماضي، بصورة مجازية تشبه انطفاء شُعلةٍ
أو آثاراً تغشاها الأمطارُ، وتمحوها الريح.

كذلك تكفلت الريح بالشُّعلة.

والأمطارُ بآثار الراحلين. (32)

وبسوقٍ سردي ينتقل بنا الصوت الجماعي نفسه في الجزء الموسوم بميلان النهار،
وهو أيضاً تعبير مجازي عن بوارد السقوط والخروج. وهنا يطغى على الصوت
الجماعي صوت منفرد هو صوت أبي عبد الله الصغير الذي يدرك مثلما أدرك المنادون

بالتسليم ميلان النهار. فهو يلتمس ذلك الاتجاه للسقوط منذ حادثة الأختين، وهي إشارة إلى الدسائس والمؤامرات التي كانت لا تفتأ تتكرّر في قاعات الحمراء، ومقاصيره:

الصَّغَانِ التي تُطْعِمُ الليل تديها

خارت قواها

وَهَنَّ العَظْمُ

وانقَطَعَ المِدادُ(33)

وفي الجزء الثاني الموسوم بعنوان الأمير نجد المتكلم وحده هو الذي ييوج بالأسرار الحفيّة عن أبي عبد الله الصغير؛ ويتبوأ القناع - من حيث هو نموذج يستعيه الشاعر ليقول من خلاله ما يريد - مكانه في النص. باعتباره البؤرة التي تتجمّع فيها خيوط العمل الأدبي، وتلتقي أبعاده في محور مركزيّ.

أنا أبو عبد الله الصَّغِيرِ

يَكْرُ أُمِّي

وُلِدْتُ تَحْتَ لُبْدَةِ الأَسَدِ

رايبي حَمْرَاءِ

ودليلي نهارٌ يميل

سَلَكْتُ طَرِقاً مِشَاهَا أَسْلَافُ حَظْرُونَ

بِهَمَّةٍ دَمٍ يَطْرُدُ دَمًا

وَوَصَلْتُ إِلَى مَا دَالَ لِلقَادِمِينَ(34).

فهو يتجاوز الوداع إلى محاكمة ذاتية لنفسه، فمذ تسلمه الراية (الحمراء) ودليله نهار مائل إلى أنّ السقوط آخذٌ بالظهور، والطرق التي سلكها لم تقده إلا إلى خضوع مملكته للقوة الصاعدة، ومصيره قد تهباً من قبل أن يتسلم الملك. والاحتفاء به لم يكن إلا الرقصة التي تسبق الموت:

لم أكن من نودي به،
كنتُ شقيق المساء

استدرج طفولتي من متاع القوة
إلى مُعجزة تتمزأى في الظلال.(35)

أما شعلة الحمراء فكانت الريح تल्पف بها منتظرة اللحظة المواتية لكي تهب عليها
فتخمد نارها إلى الأبد. والانتظار طويل، ومؤلم، لاسيما إذا كان السقوط أمراً
مؤكدًا. فما أضعب اللحظة التي تسبق الطعنة التجلاء القاتلة! وما أضعب أن يكون
المرء بطلاً تراجعدياً محكوماً عليه بالموت! ومع ذلك يطلّب منه أن ينتظر انتظاراً
أطول ليكون العذاب أكثر قسوة:

ما أطول انتظار الطعنة

لا سيفي،

ولا لِدائي

ولا مؤولو الأحاديث

سيردون المكتوب إلى حبره

ويرجعون بالنبأ إلى الطير رمانا به وتناهي.(36)

ما الذي يريد الشاعر أن يقوله من خلال هذا النموذج التاريخي الذي أضفى
عليه ملامح إنسان يختلف عن ذلك الذي صورته الوثائق، وكتب التاريخ،
والمذكرات**؛ أريد أن يقول لنا: إن أبا عبد الله الصغير ملكٌ تسلّم غرناطة، وقد
تقرر سقوطها من قبل، وبات الأفول أمراً حتمياً، وغروب الأندلس حقيقة واقعة لا
يستطيع دفعها بما لديه من وسائل المقاومة والصمود؟

هذا ما يقوله أبو عبد الله نفسه في الجزء الموسوم بمشيمة الأفل:

** انظر ص 138 من هذا الكتاب

اللاحقون ما التمسوا لمحتي سبباً
أولوا الحادثات ما طاب لهم
وجعلوا المغفرة جكراً على التسيان
عرفت أنّ ذلك حدث غداً
لكنّ رسائلي لم تترك أثراً
فتمّة من دأب على تحريرها
ومضى الوقت ليكسب وداد الغزاة.(37).

فالصورة التي رسمت له هي صورة المستسلم الذي اشترى حريته بأوطان الآباء
والأجداد، وأنه نموذج للخائن الجبان الذي يوقع بنفسه وثيقة الإذعان، في وقت كان
فيه الآخرون مازالوا يرفعون السلاح. أمّا هو، فيرى أنّ استسلام الأندلس شيء
قررتّه الأقدار، وفرضته الظروف. وقد شاءت أن تختاره هو ليسلم بيده مفاتيح
الوطن، وليظفر من بعد بلعنة التاريخ:
ويبد من سلمتا السيف والمفتاح
أمسكت نايًا، ورحت تجرح أشباحاً
تتكأ في العاس(38).

فلو لم يقم هو بتسليم المفاتيح لكان الذي سلمها شخصاً آخر. وعلى ما يبدو من
مصيره التراجيدي هذا، فقد تبرأ منه ومن نفسه، وتمتّى لو أنه كان نسياً منسياً. تبرأ
على الرابية من حسرتة الأخيرة، من يوم مولده، من مهاراته في القتال بين الأقران،
مؤكدًا أن حياته لم تكن إلا قسمة عادلة بين السم والترياق:

على رابية الحسرة
تبرأت من التجم الذي لمؤلدي
ومن مهارتي بين الأقران
وسط العابرين بأكتاف كبيرة(30).

وهو في المقاطع الأخيرة من مرتقى الانفاس يكاد يبوح بهوائية العرش الذي آل إليه. وأن مُلكه لم يكن في الواقع غير سراب. بل هو نفسه كان كالريشة في مصب الأعاصير. لم يفعل شيئاً يستحق عليه الثواب، أو العقاب. لقد صاغت الأقدار كينونته ومصيره.

أخف من أمل على جبل القنوط.
الريشة التي تحزرت من ورطة الجناح
أثقل متي في كفة الريح،
فيا لِنَفْسِي،
أمازة بالألم
ويا لِنَفْسِي عطشان على حافة التبع،
ويا لِيَدَيَّ
ادعنا وُضْلاً
وَعَادَاتَا خَاوِيَتَيْنِ. (40)

وهذا الاستدعاء الغني لشخصية أبي عبد الله الصغير يشبه توظيف محمود درويش له في قصيدة أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي. فهو يدين نفسه ويتبرأ من خطأ أجبر على ارتكابه، ولم تكن له يد في نهاية السقوط. فلو لم يقبل هو نفسه معاهدة الصلح، فسيقبلها آخرون. وقبوله للتسليم كان على مَصْضٍ، وهو لذلك يستحق لعنة التاريخ، ويستحق العقاب الذي أنزله به الآخرون:

مثلاً قلتُ للأصدقاء الفُدَامِي
ولا حبَّ يشفع لي
قبلتُ معاهدة الصُّلْحِ، لم يَبَقَ لي حاضرٌ
كي أمرَ غداً قُربَ أمسي،
سترفع قشتالةً تاجها فوق مئذنة الله

أَسْمَعُ حَشْحَشَةً لِّلْمِفَاتِيحِ فِي بَابِ

تَارِيخِنَا الذَّهَبِيِّ،

وَدَاعَاً لِتَارِيخِنَا

هَلْ أَنَا مِنْ سَيِّغَلِقُ بَابَ السَّمَاءِ الْأَخِيرِ

أَنَا زَفْرَةٌ عَرَبِيَّةٌ الْأَخِيرَةَ. (41)

وقد يجيء الاختلاف من كون محمود درويش في استخدامه للقناع يريد أن يعبر عن الحاضر الذي انتهى بقضية فلسطين إلى اتفاق أوسلو (1993) عاقداً نوعاً من التشبيه الدائري بين اتفاق الاستسلام الذي وقعه الصغير، واتفاق الإذعان الأخير:

إِنَّ هَذَا السَّلَامَ سَيَتَرَكُنَا جَفَنَةً مِنْ عُبَارٍ

فَلِمَاذَا تَطِيلُ التَّفَاوُضُ يَا مَلِكُ الْاِحْتِضَارِ (42).

وهذا ما لم يتضح أثره في قصيدة أمجد ناصر "مرتقى الانفاس". وقد يشجعنا هذا لعقد موازنة بين استخدام المنظور الشعري في تشكيل القناع الواحد بصور شتى تخدم أفكاراً عدة. ولكن هذا لا ينفي الإيماءات المشتركة التي يتلقاها القارئ من القصيدتين. ففي مرتقى الانفاس يبدو لنا الصغير المظلوم المتبرئ من نفسه مرآة تترأى فيها صور المهزومين الحالمين بهواء العروش:

مَتَوَجِّحٌ بِجَفْتِي

عَرْشِي عَلَى الْهَوَاءِ

مَسْنُوداً بِجُرْقَةِ الْأَنْفَاسِ (43).

وتبعاً لذلك فإن استخدام أمجد ناصر ومحمود درويش للقناع ذاته، والنموذج التاريخي نفسه، من منظورين مختلفين، قاد إلى صورتين متباينتين وإن تجلت فيهما ملامح مشتركة تشهد على الصلة القائمة بين التجربتين المتزامنتين. (44)

ومتجاوزاً الشروط الضيقة التي وضعت لقصيدة النثر، يُركّب أجمد ناصر قصيدة مرتقي الانفاس من عناصر عدة. في أولها تعدد الأصوات، واعتماد الصوت الجماعي، والمنولوج الداخلي Internal Monologue الذي يجعل من النموذج التاريخي أبي عبد الله الصغير شاعراً ضمنياً في النص ييوح من خلاله المتكلم بما يريد قوله الشاعر بأسلوب غير مباشر.

ويصاحب ذلك تعدد النقات في القصيدة من الوداع إلى الأقول، فمرتقي الانفاس في بناء تصاعدي يُشبه بناء الكاتب للقصة، وحبّكه لأحداثها حبكاً ينتهي إلى خاتمة متوقعة، أو غير متوقعة. وهذا النمو الهزّي للنص يخالف فيه الشاعر بناء القصيدة النثرية القصيرة التي تتألف عادة من وميض عاطفي أو وجداني يجري تسليط انتباه القارئ إليه في حركة سريعة لا تمتد كثيراً بين الاستهلال والانتها. وذلك قد يُشعرنا بتركيز القصيدة النثرية الغنائية أكثر مما تشعرونا به قصيدة مرتقي الانفاس. ولكن هذه الأخيرة تشعرونا بالانتقال من البناء الكثيف المبسط إلى البناء العميق المركّب.

وتحتاج هذه البنية المركبة التي تعتمد القناع إلى بدائل اختيارية يلجأ إليها الشاعر، وقد أطرّح بعض خواص الشعر الغنائي مثل القافية، والوزن العروضي، والتفعيلة الواحدة. والتصوير الكثيف فضلاً عن الرموز والمجازات والنهج الاستعاري الذي يميز لغة الشعر عن غيره. لأنّ مثل هذه البدائل هي التي تضمن للنص شعريته أكثر مما تكفلها له تقنية القناع التي يُمكن أن تكون تقنية سرّدية، وأكثر مما تكفلها له البنية المركبة للقصيدة التي يُمكن أن تكون في الوقت نفسه بنية غنائية وملحمية ودرامية. يتوجّه الشاعر في هذه القصيدة إلى بنية البيت Verse باعتباره وحدة صغرى مندمجة في وحدة أكبر يُمكن أن نسميها مقطعاً Stanza والمقاطع تندمج في بنية أكبر هي القصيدة، أو لنقل بكلمة أكثر شمولاً هي النص Text والأبيات تُنظّم للقارئ الوقفات إلى جانب البياض الذي يتقاطع في الوقت نفسه مع الملفوظ الشعري

المطبوع. وهذا التنظيم يقرب قصيدته من حيث المظهر الصوتي الخارجي - على الأقل - من القصيدة الغنائية. فيحس القارئ لأول وهلة بأنه من الناحية النظرية أمام قصيدة. وأنه من حيث قراءة الملفوظ المدون يزاول العادة نفسها التي يزاولها حين يقرأ القصيدة الغنائية ذات القوافي والأوزان.

نننفس معك
وأنت دليل السدى
هواء الأسلحة يهب من ليل العلبة
العاصفة
لا الحكمة
تزرز التوايا
وتقيم وزناً للأبراج
القوة مطمئنة لأنقالها
تمطى في الهباء الساقط
من مراصد شاخصة إلى التجوم
تشغل ما شغل من المرافق
ثمحو
وتكثب
وترث
الأختام(45)

فهذا المثال يوضح لنا أن اللجوء إلى تفتيت القصيدة لبنيات صغرى تتفاعل في إطار بنية أكبر منها، يذكر القارئ ببنية قصيدة التفعيلة التي تقوم هي الأخرى على أساس مشابه. فيجد القارئ في تتابع الأبيات نسقاً مشابهاً لنسق القصيدة الغنائية مفارقاً لتتابع الجمل في الفقرة من النثر السردى مثلاً أو المقالي. فالوقفات تتناسب

طردياً مع تنابع التراكيب. ويستطيع القارئ تلمس الفرق لو أنه عمد إلى دمج الأبيات كلها في فقرة واحدة مستعياً عن البياض بفواصل تزيط بين البيت والآخر، فعندئذ يتلمس الطبيعة الاطرادية للنثر. واعتماد الشاعر على البياض والتشكيل البصري المتنوع للمقاطع أضفى عليها قرباً أكثر من الشعر الغنائي، وابتعد بها شأواً طويلاً عن النثر:

تطامن الأقواس والقُنب
إذ يستحثُّ الجمالُ أيدي الصّانعين
المهارةُ مخفورةٌ

فوق

كلّ

ذي

يدٍ

وكلّ جبل

قمة وسفح (46).

والتلوين البصري الذي اعتمده الشاعر يسترعي الانتباه من حيث ما فيه من الشُمول والتكرار، إذ يظهر في أكثر مقاطع القصيدة بفصولها الثلاثة، ويتنوع تنوعاً يشتمل تقطيع البيت الواحد إلى شظايا متوالية أو متدرّجة أو متموجة:

هكذا

أُسلم

الجمالُ

خفيضاً

وصامتاً

نفسه

لمشيئة

الأصيل. (47)

وإضافة إلى هذا التدرج في توزيع أجزاء المقطع نجد الشاعر يلجأ إلى وُضْع مقلوبٍ بحيث تأتي الأبيات ممتدةً رأسياً، ولكن على يسار الصفحة لا على اليمين، مثلما هي العادة. وقد يتقابل مثل هذا الامتداد الرأسي في صُفْحَتَيْن فيتشكّل منها توزيع متناظر لافتٌ للبصر. (48) ولا ريب في أنّ مثل هذه التشكيلات البصرية - من الوجهة السيميائية - ذات وظائف متعددة يلتقي فيها البعدان الصوتي والإيجائي، وتدوّب الفروق بين فضاء النص ومستواه الدلالي. (49) يضاف إلى ذلك اللجوء إلى الفراغات لتشكّل نقيضاً للملفوظ؛ فالحكي يصاحبه المسكوت عنه، في إشارة واضحة ودالة على ثنائية الحذف والذكر. وهذا بطبيعة الحال يؤدي إلى وقفةٍ طويلة على إثر أبياتٍ متدفقة يسترسل بعدها في أبياتٍ أخرى:

والكثُر المرصودُ بسبعة أطيافٍ يتكشّف للأبعدين

.....

.....

وعلى كنف المساء الحرّ كان الأملُ العليل للمأمورك

يستعيد قواه. (50)

وتجسيدا للتغمغ النفسي الداخلي يلجأ الشاعر إلى تقطيع الكلمات أو الجمل إلى حروف. فيحسب القارئ بأن توزيع أجزاء الجملة أو الكلمة ذو تأثير حتمي في الموسيقى الداخلية التي هي اتحاد مباشر بين الصّوت والمعنى، أي أنّ تقطيع الأصوات يحاكي محاكاةً مباشرةً تقطع الأنفاس:

ليْس السَّيْفُ

ولا حَجَرُ الماسِ

بلْ

الأنفاس

بل

ما

هُوَ

أَذْهَى

اسْتَرْقَى مِنْ عُلُوِّ يَبْظُتِي. (51)

وترابط الصوت والإيحاء في هذه القصيدة غير كافٍ للتفريق بين نسيجها اللغوي والنسيج المألوف للنثر العادي المفارق للقصيدة. ونستطيع هنا أن نحيل القارئ لما قيل حول البدائل الشعرية التي يعتمدها أجد ناصر في أعماله الأخرى (52). فهو في بنياته اللغوية كثير التعويل على العلاقات الدلالية الجديدة التي يعقدها بين الألفاظ: يا للعراء الممغنط والروح تتصم في الهبوب الكبير. وينتصب-حجاة- في مثل هذه الصورة اثنا عشر أسداً في إشارة إلى قاعة السباع في قصر الحمراء والقنوط هو المظهر الكامن والجهات والأعشاب والغزاة والطعنات كل ذلك يتفاعل في صورة أساسها ائتلاف ألفاظ لا تأتلف:

يا للعراء الممغنط!

الروح تتصم في الهبوب الكبير، وتضاهي

اثني

عشر

أسداً

في

تمام القنوط،

ويا للجهات التي ترسل إليك أبطالها الخائرين.

ليتشبثوا بالغروب

أزخبيلات سَرَطان
أغشاب تَهْلُكَة
كأن الغزاة ابتدروا حياتك
بِطَعَنَاتٍ لا تَشْفَى. (53)

والتَّظُّرة السَّرِيعَة في الشاهد السابق تثبت للقارئ أن اعتماد الشاعر على شعريّة اللفظة، وإيماءها الناتج عن اقترانها بألفاظ أخرى، واضحٌ، بل لافت للنظر، لاسيما إذا وزن بين عدد الألفاظ التي استخدمت بدلالاتها الأصيلَة، والأخرى التي انخرفت بمعناها عن المعيار المعجمي. وفي مقطع آخر يتألف من أبياتٍ خمسة نجده يستعمل: التراب الصابر، أمير الانتظار، طعنة الأماس، أسير الرِّعَب (كان يطلق على أبي عبد الله اسم الرِّعْبِي) و" ذو الزفرة التي ذهبت مثلاً" (54) وثمّة مقطع كامل في مشيئة الأفلول يتألف من كلمتين اثنتين:

طين

يُعْرَش. (55)

فهذا المقطع - مثلاً هو واضح - يستخدم اللفظة لتكون صورةً قد تبدو لأول نظرة معزولة عن السِّياق، ولكنها إذا أُحيلت إلى الكلام السابق لوحظ أنها صورة لفظية تتفاعل فيها أصواتٌ، وأمكنة تعبر عن الصَّخْبِ والصَّجِيج الذي يتفجّر داخل المتكلم، وهو الذي يقول من قبل:

الهواءُ فاترٌ

والمصائرُ

تفوّض أمرها

لِمَشِيئَةِ الأفلول. (56)

وبما أنّ هذه القصيدة المركبة تنتفع في بنيتها من المتواليات السردية، والبوح الداخلي الذي يضع المتكلم في بؤرة النص، فإن في مستواها التركيبي أو النحوي ما

يشي بالاطراد قليلاً. وهو اطراد نجده في المقطع الواحد لكننا إذا فارقناه إلى مقطع آخر نجد اطراداً من نوع آخر، متفاعلاً في سياق ثانٍ. وهذا واضح في الجزء الأخير من النص وهو "مشيئة الأفل". ولا سيما عندما يلجأ الشاعر إلى أسلوب التشخيص Characterization القائم على استعمال ضمير المخاطب Second Person والاطراد-مثلاً نعرف - شيء واضح في النثر العادي- غير الشعري- الذي يلجأ إلى التسلسل في عرض الفكرة، والإسهاب في توضيح المعنى. وقصيدة النثر تنأى بنفسها عن الاطراد بهذا المفهوم، ولكن بما أنّ الشاعر هنا لجأ إلى القصيدة الطويلة المركبة فقد استوعب فيها أشكالاً وضروباً من التعبير الغنائي والنثري. ففي المقطع الثالث من مشيئة الأفل مثلاً نجده يصوّر مشهداً تطرد وتتسلسل فيه أجزاءه، ولكنه يستمد شعريته من تشكيلاته اللفظية ومن تركيباته القائمة على التقطيع واستبعاد الروابط النحوية:

سيّد هذا الغروب النشوري،
 رأيتُ في النجمة التي كَلأتُ خطاك
 طيفك يكدُحُ في الغناء:
 يجفّف الدّم في صالة الشقيقتين
 ينظّف مقابض الأبواب
 يمّسح الغبار عن المدائح المطمئنة على الجدران
 يشمّس الملاءات
 يجرّ سرير ليلة العذراء
 يهتّج المائدة

ويتواصى بخطى تتنزه تياهةً على مَرَمِرِ الذاكرة. (57)
 فالقارئ البصير بلغة الشعر، الذي يفرق بينها وبين لغة القصة، يتنبه إلى ما في هذا المقطع من تركيبات شعرية: الغروب النشوري، النجمة كَلأت، طيف يكدح،

المدائح المطمئنة على الجدران، خطى تنزهه، مرمرٌ الذاكرة. ويتنبه كذلك إلى الاسترسال في سرد المشهد مستبعداً حروف العطف، مُكرراً الصيغ الفعلية في أوائل الأبيات: يحثف، ينظف، يمسخ، يشمس، يجز، يهتي، يتواصى. بينما ينشأ الترابط بين هذه الشظايا من السياق الزمني الذي يستوعب هذا المقطع السردى، ويشدّ بفضه إلى بعض، ومثل هذا في القصيدة كثير.

كلمة أخيرة

وخلاصة القول: هي أن قصيدة مرتقى الانفاس بالرغم من أنها قصيدة طويلة تفرق في طولها هذا شرطاً من الشروط التي تتصف بها قصيدة النثر إلا أن بناءها القائم على تجزئة النص لمراحل أو نصوص جزئية متساندة والانتظام في حبكة درامية تنتقل فيها صورة القناع من حركة إلى حركة أخرى تصاعديّة باتجاه الخاتمة. واعتماد "بنية القناع" القائمة على استدعاء نموذج تاريخي أضفى عليه الشاعر لوناً جديداً من التعبير، يميّزه عن توظيفه في الأدب السردى كالمخطوط القرمزي (58) مثلاً، أو الشعري في أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي، فضلاً عن تكثيف البدائل الصّوتية والبصريّة والدلالية المتمثلة في تركيب الألفاظ والجمل تركيباً يقترح نوعاً جديداً من الائتلاف اللفظي والتفاعل الدلالي، فضلاً عن حلحلة التركيب النثري القائم على الاطراد التقليدي، كلّ ذلك وغيره مما يمنعنا عن الخوض فيه الرغبة في الإيجاز والاختصار، يؤكد شعريّة النص ويجعل القول ضرورة التركيز والتكثيف والتقصير في قصيدة النثر قولاً غير ذي معنى، ولا يلزم منه أن نستبعد القصائد النثرية المطوّلة من هذا الشعر.

- (1) رشيد مجايوي: قصيدة النثر ومغالطات التعريف، علامات، م8، ح32، أيار 1999، ص56.
- (2) أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر ع14 سنة 1960، ص81.
- (3) أنسي الحاج، مقدمة ديوانه "الن" ط3، دار الجديد، لبنان، 1994، ص18.
- (4) عبد الحميد زراقت، الحدائث في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، 1991، ص231.
- (5) رثيف خوري الدراسة الأدبية، دار المكشوف، ط4، بيروت، 1969، ص112 و 113.
- (6) شموئيل موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، دار النشر العربي، ط2، ص140-141.
- (7) سعيد عقل، المجدلية، المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1960، ص7-22.
- (8) بول شاؤول مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، م15، ع3، خريف 1996، ص153.
- (9) عز الدين المناصرة، قصيدة النثر، منشورات بيت الشعر، رام الله، ط1، 1998، ص
- (10) انظر: إبراهيم خليل، قصيدة النثر في الأردن، المجلة الثقافية، العدد 42، تشرين الثاني، 1997، ص156.
- (11) على هامش العشيات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص261-263 نقلاً عن عرار شاعر الأردن للبدوي الملمم، ص322-324 وانظر زياد الزعبي، محقق (عشيات وادي اليابس) دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1982، ص145.
- (12) على هامش العشيات، ص261.
- (13) عرار، عشيات وادي اليابس، تحقيق زياد الزعبي، ص465 وانظر أيضاً ص464-473.
- (14) المجلة الثقافية، مرجع سابق، ص ص149-158.
- (15) المرجع السابق، ص153.
- (16) أمجد ناصر، أثر عابر، دار شرقيات، القاهرة، 1995، ص51.
- (17) المجلة الثقافية، مرجع سابق، ص154.
- (18) السابق نفسه، ص155.
- (19) محمد ديب، الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، علامات في النقد، م3، ج2، حزيران (يونيو) 1994، ص147. وانظر رشيد مجايوي، المرجع السابق، ص56.

- (20) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1997.
- (21) للمزيد حول استخدام القناع في الشعر الحديث، انظر علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص103-127. وانظر أيضاً: أقنعة الشعر المعاصر لجابر عصفور، مجلة فصول، العدد 4، 1981، ص123، وانظر فاضل ثامر، القناع الدرامي والشعر، الأعلام، بغداد، ع 11/10 سنة 1981 ص74. وانظر
The Artistic Proplems in Abd Al – Bayati’s poetry, A comparative
Critical Study, Doctorait thesis, Univ. of Exeter, October, 1983,
(Unpublished).
- (22) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، مج1، ج2، ص171.
- (23) السابق، مجلد1، ج1، ص51.
- (24) لمزيد من البحث في هذا الموضوع انظر: الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش لكتاب هذا البحث، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، آذار (مارس) 1998 عدد خاص بأعمال المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية ص 51-73.
- (25) ترجم هذا الكتاب إلى العربية غير واحد. إبراهيم الأبياري وصدرت الطبعة الأولى منه عام 1957 ثم أعيدت ترجمته ونُشر في حلب على يدي عبد الكريم ناصيف وهاني نصر، مركز الإنماء الحضاري، 1996.
- (26) ترجم هذه القصة إلى العربية أمير البيان شكيب أرسلان وطبعت في مصر سنة 1897 ثم أعيدت طباعتها سنة 1924. وقد أحال الشاعر إلى طبعة أخرى من ترجمة هنري زغيب.
- (27) محمد عبده حتاملة، محنة مسلمي الأندلس، مطبعة دار الشعب، عمان، 1977 ص27-32.
- (28) المرجع السابق، ص62.
- (29) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، ص61 وقبل ذلك ص9.
- (30) المصدر السابق، ص15
- (31) المصدر السابق، ص17
- (32) المصدر السابق، ص29
- (33) المصدر السابق، ص39
- (34) المصدر السابق، ص45
- (35) المصدر السابق، ص46
- (36) المصدر السابق، ص58

- (37) المصدر السابق، ص 63
- (38) المصدر السابق، ص 81
- (39) المصدر السابق، ص 89
- (40) المصدر السابق، ص 97
- (41) محمود درويش، أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي، دار الجديد، بيروت، ط 1، 1992، ص 15-16 وانظر إبراهيم خليل، الرموز الإسبانية، ص 64.
- (42) المصدر السابق، ص 19-20 والملاحظ أن الشاعر أضاف تعديلاً للنص في إحدى طبعات الديوان فأصبح البيت الأول من الشاهد: "إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار" بدلاً من "إن هذا السلام"، أظن مجلة البيادر ع 11-12 سنة 1993 ص 19-20 وانظر إشارة أحمد دحبور في المرجع نفسه ص 11. وانظر طبعة الديوان، دار الأسوار، عكا، 1993، ص 17-18 وقارن بما ورد في ظواهر سلبية في شعر محمود درويش، الدار الوطنية، نابلس، فلسطين، (1996) ص 10-11.
- (43) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، ص 98.
- (44) المعروف أن قصيدة درويش كتبت عام 1991. وظهرت منشورة في سنة 1992. وقد أشار أمجد ناصر في مرتقى الانفاس إلى زمن كتابة قصيدته الذي يمتد بين العام 1990 و 1995 وإلى نشر أجزاء منها قبل ظهورها في كتاب في ملحق النهار وفراديس وأسراف ويزوى ومشارف. وأنه كتب هذه القصيدة إثر زيارته إلى غرناطة، (وقصر الحمراء) و(البيازين) سنة 1991.
- (45) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، ص 22.
- (46) المصدر السابق، ص 26.
- (47) المصدر السابق، ص 27 وانظر ص 18.
- (48) انظر على سبيل المثال ص 86 و 87 وانظر ص 24 و 25 وانظر ص 18 و 19 حيثُ المزج بين التدرج والامتداد الرأسي في صفتين متقابلتين.
- (49) للمزيد حول صلة التشكيل البصري بالمعنى انظر: سامح رواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، مجلة مؤتة للدراسات، جامعة مؤتة، ع 1، مج 1، (1997) ص 501 وانظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي

- إلى التشكيل البصري، فصول، مج15، ع2، صيف 1996، وانظر أيضاً: محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط1 (1991)، ص 176.
- (50)-أمجد ناصر، المصدر السابق، ص 91.
- (51)-المصدر السابق، ص 86.
- (52)-ينظر:إبراهيم خليل، أمجد ناصر، وقصيدة النثر، مجلة نزوى، عُمان، ع17(يناير)، 1999، ص 231.
- (53)-أمجد ناصر، المصدر السابق، ص 68.
- (54)- المصدر السابق، ص70.
- (55)- المصدر السابق، ص 73.
- (56)- المصدر السابق، ص72.
- (57)- المصدر السابق، ص76.
- (58)-أنطونيو غالاً، المخطوط القرمزي، ترجمة: رفعت عطفة، دمشق، 1998، وانظر ما كتبناه حول هذه الرواية في : الرأي الثقافي، صحيفة الرأي، عمان، العدد السابق، بتاريخ 1999/4/16، وراجع ما كتبناه عنها في الفصل السادس من هذا الكتاب.

الباب الثاني

الفصل الخامس

أصداء الأندلس في قصص واشنطن آرفنج

ما من بلدٍ أوروبي أو غير أوروبي فتحه المسلمون، وأقاموا فيه مدة طويلة أو قصيرة، وتركوا فيه علامات حضارية تشهد باستمرار ذلك الوجود، مثلما تركوا في إسبانيا. فالزائر الذي أتتحت له فرصة الذهاب إلى إسبانيا في القديم أو الحديث لا ينسى - فيما ينساه - أشجار النخيل الباسقة التي تتوغل بعيداً في السماء وهي تستقبله عند مدخل كل مدينة وقرية. في إشبيلية أو قرطبة أو مالقة أو غرناطة أو طريف أو الجزيرة. ولن ينسى عشرات القلاع، والأبراج، التي تطرز التلال، وقم الجبال، بطرازها المعماري الإسلامي، أما إذا أتتحت له أن يزور غرناطة، وقصر الحمراء، تحديداً، فسوف يذهله ذلك الأثر المعماري الفريد الذي ينتصب فوق هضبة عالية تراحم بعلوها الجبال المعروفة باسم (شيلر) وكأنه صرح من صروح سليمان، أو بلقيس، انبثق على نحو مفاجئ من عالم السحر والأساطير.

الحمراء لواشنطن إرفنج:

ذلك القصر الذي كأنه - لجدته - نفض البناءون أيديهم منه للتو، ظل على الدوام، ومنذ وقت طويل، مصدر إلهام ووحى للشعراء والأدباء والفنانين مثلما ظل قنينةً للسياح، وقطباً يجتذب إليه الزوار من مختلف الأعراق والأديان. ولعل أول من أدخل قصر الحمراء في كلاسيكيات الأدب العالمي هو الكاتب

الأمريكي واشنطن إرفنج Washington Irving (1783-1859)، الذي يعد أول أمريكي يكلف بمهمة سياسية من حكومة الولايات المتحدة الأمريكية لتمتين العلاقة مع الحكومة الإسبانية. وقبل ذلك كان قد عمل محرراً في صحيفة (جونسون أولد ستايل) وأبدى اهتماماً كبيراً بالأدب الشعبي والقصص الألماني والإسباني. فألف كتاباً عن رحلة المستكشف كريستوفر كولومبوس (1828)، وكتاباً آخر عن غزو غرناطة (1829)، وكتاباً ثالثاً بعنوان الحمراء AI-Hambra الذي صدرت طبعته الأولى في العام 1832(1)، ثم أعيدت طبعته ثانية في العام (1851). أما كتبه الأخرى فلا تعنينا كثيراً. ويكفي أن نذكر منها كتاباً واحداً هو "محمد وخلفاؤه"، الذي ظهرت طبعته الأولى في العام 1849. وهو كتاب يمثل الصورة الكاملة لمفهوم المؤلف عن حياة النبي (ص) وخلفائه. وعن الإسلام والمسلمين، لما لهذه المفاهيم من صلة بموضوع الحمراء، وما ورد فيه من أخبار، وسير، وحكايات، وقصص.

ولتأليف هذا الكتاب فيما يُروى قصة، إذ إن أرفنج الذي غرق في حب الحمراء ومافيه من الفن المعماري الأندلسي العجيب، وما توحى به أجواؤه وقاعاته وغرفه من قصص بعضها حقيقي وبعضها خرافي، عدل عن مهمته السياسية الدبلوماسية وقرر البقاء في غرناطة عاماً وبعض العام يتردد إلى باحات القصر، وحدائقه، ومقاصيره، يطيل في بعضها الجلوس أياماً، وهو يكتب ما يمليه عليه وحيه من تلك المشاهد التي يرى.

وفي مرحلة من الرحلة إلى الأندلس يرافقه أميرٌ روسيٌّ يُدعى دول غوركي(2). ولهذا الأمير، فيما يذكر المؤلف، اهتمامات بالأدب العربي والإسلامي. وسبق له أن شغل منصب سفير لبلاده في طهران. مما يفسر، أو يلقي الضوء - بكلمة أدق - على انتقال بعض قصص الحمراء التي دونها واشنطن إرفنج في هذا الكتاب إلى الأدب الروسي، وتأثر بها شاعر روسيا الأكبر

الكسندر بوشكين (1799-1837) الذي يشير في بعض قصائده إلى حكاية المنجم العربي(3) التي وردت في هذا الكتاب.

أسطورة بني سراج:

ولا يعنيها في هذه المقالة الوقوف على محتوى الكتاب. وما ضمه بين غلافه من فصول، وأبواب. فذلك مكانه دراسة أخرى تعنى بالعرض التحليلي للمؤلفات والمصنفات الأدبية والتاريخية. إلا أن ما يعيننا هنا هو الحكايات الشعبية التي أوردتها في ثناياها. وهي حكايات بلا شك أطلع عليها أرفع أو سمعها من أشخاص يمثلون البقية الباقية من مسلمي الأندلس الذين أجبروا على الرحيل إلى الساحل الإفريقي بعد السقوط في كانون الثاني من العام 1492. إذ المعروف أن بعض هؤلاء المسلمين أجبروا على التنصير. وذاؤوا في المجتمع الغرناطي الإسباني. وكتبوا أدباً عربياً بحروف لاتينية(4).

وقد يكون المؤلف اطلع على بعض هذه الحكايات مدونة في بعض الكتب الإسبانية. إذ المعروف أن القشتالية، وهي لغة الأدب الإسباني في القرن الخامس عشر، شهدت ألواناً من القصص العربي المترجم ولاسيما بعض المقامات والحكايات الشعبية التي تجلى أثرها في أدب الشطار والصعاليك الإسبان المسمى بالبكارسك Picaresque ولا يستبعد أن يكون الغجر، وهم قوم يكثر وجودهم حول غرناطة، قد أسهموا في تداول بعض هذه الحكايات الشعبية التي تدور أحداثها في الغالب حول شخص عريية أندلسية ترجع بعراقها ونسبها إلى ملوك غرناطة من أمثال حبوس بن باديس وأبي الحجاج يوسف بن نصر مؤسس الدولة النصرية. أو بعض العائلات العريقة التي كان لها دور في التاريخ السياسي، ومن ذلك بنو سراج الذين يرتبط اسمهم بإحدى القاعات المهمة في قصر الحمراء. ونعني بها قاعة بني سراج التي يزعم المؤرخون أن أبا الحسن - والد أبي عبد الله الصغير الملك المملوك - قتل فيها أفراد تلك

الأسرة ذبحاً بالسيوف، بعد أن دعاهم إلى وليمة لم تكن في حقيقتها إلا خدعة لجأ إليها لتنفيذ المجزرة.

ويروي لنا إرفغ بالتفصيل حكاية النفوذ الذي تمتع به يوسف بن سراج زمن الأمير الغرناطي محمد بن نصر الملقب بالحيدري، والنفوذ الذي تمتع به عبد البر - وهو من بني سراج، ثم أبناء يوسف الثلاثة: سليم ونصر وأحمد(6). ولا ندري ماهي المصادر التي اعتمدها المؤلف في وصف العلاقات السرية بين آل سراج وملوك قشتالة ولاسيا (خوان) الذي استطاع عن طريقهم التدخل في حكم غرناطة مراراً، وتولية الشخص الذي يريده، وتنجية من لا يريده، مثلما حدث مع أمير غرناطة إساعيل بن نصر الذي نفذ المذبحة الأولى في بني سراج قبل أن ينجح خوان في مساعدة ابن إساعيل الذي تولى العرش في سنة 1454. وتولى بعد هذا ابنه أبو الحسن، الذي قرب إليه وزراء آخرين من غير بني سراج. وفي عهده زاد الانقسام في صفوف الأسرة الحاكمة بسبب زواج أبي الحسن من إيزابيل (الثريا) وأثر بنو سراج في هذه الظروف الانضمام لخصوم أبي الحسن الذي نصحه وزيره أبو القاسم بالتخلص من بني سراج، فدعاهم إلى وليمة، وذبح منهم في ليلة واحدة العشرات من خيرة المقاتلين والفرسان.

ويأبى الخيال الشعبي إلا التدخل في سرد القصة. فثمة بقع حمراء لا تزال موجودة على البلاط في قاعة بني سراج. ويعتقد الكثير من الإسبان، والأدلاء السياحيين، أن البقع من دم بني سراج، وأنها تأتي الزوال على الرغم من تكرار الغسل والتنظيف. ويزيدون على ذلك فيزعمون أن من يقترب من تلك القاعدة ليلاً يسمع صرخات الاستغاثة والأنين. وكأن أرواح القتلى ماتزال تحلق في فضاء القصر. وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على أن هذه الحكاية أصبحت

جزءاً لا يتجزأ من الخيال الشعبي الأندلسي الشفاهي الذي ظلّ متداولاً في الأندلس قديماً وفي الحديث.

حكاية ديك الطقس:

يشير آرفنغ في كتابه إلى "نفع الطيب" (7) وهو مصدر من مصادرنا الرئيسية عن الأندلس تاريخاً وأدباً. فقد وردت فيه حكاية زعم فيها المؤلف أن أبا الحسن المذكور أراد إظهار هيبة الدولة في عهده فنظم عروفاً عسكرية استمرت أياماً عدة.

وفي اليوم الأخير للعرض تغيرت أحوال الجو تغيراً مفاجئاً إذ غطت السماء سحابة كبيرة سوداء سرعان ما تدفقت منها الأمطار غزيرة مداراة. وفاض نهر "حدارة" وأدى الفيضان إلى كثير من الخسائر في الممتلكات والأرواح ***.

وأدت هاتيك الخسائر إلى تراجع قوة المملكة فدب فيها الضعف الاقتصادي والعسكري مما عجل في سقوطها.

والى هنا تبدو الحكاية رواية تاريخية لا أثر فيها للخيال الشعبي. إلا أن آرفنغ يعود بنا إلى زمن سابق. هو زمن حبوس بن باديس الذي ينسب إليه بناء قلعة الحمراء، وهي نواة القصر المعروف. وتقول الحكاية إن حبوساً هذا شيد برجاً ساه "بيت ديك الطقس" وضعت عليه صحيفة معدنية ذات محور يتحرك باتجاهات أربعة. وقد حفر عليها شكل ديك، فإذا هبت عليها الريح من الشرق مثلاً اتجه الديك نحو الغرب، وأخذ يطلق صوتاً يشبه صياح الديك. فيعلم أن الريح شرقية، وهكذا. ويقال إن ابن باديس كتب على الصفيحة عبارات ترجمتها:

*** أشار أنطونيو غالبا في روايته التاريخية المخطوط القرمزي لهذه الواقعة انظر ص 143 من هذا الكتاب وما بعدها.

القصر في غرناطة المشرقة يجبر بالقصة.
فالفارس الذي من جباد يدور مع الريح.
وهذا سر يعرفه العاقل،
فقريباً سيُدْمَرُ القصرُ وملوكه.

وتضيف الحكاية أنه في اليوم الذي كان فيه أبو الحسن يستعرض قواته وهو اليوم الأخير للعرض ضربت الريح "ديك الطقس" من جهة الجنوب الغربي، ورؤيت العاصفة وهي تتقدم، وكان ما كان، أي أن ابن حبوس هذا كان قد تنبأ بحتمية سقوط غرناطة، وقصر الحمراء، مع أنه هو أول من مصّر غرناطة، وجعل منها دولة من دول الطوائف.

ولا ريب في أن مثل هذه الإضافات من إنتاج الخيال الشعبي الإسباني الذي يحاول منذ وقت طويل إضفاء الطابع الحتمي على حروب الاسترداد.

حكاية المنجم العربي:

والحكايَتان السابقتان تعدان من النوع التاريخي. ولكن المؤلف يورد لنا بعض الحكايات الشعبية الخالصة التي تمثل جانباً مجهولاً من الفولكلور الأندلسي، ومن هذه الحكايات حكاية المنجم العربي(8). فما هي قصة هذا المنجم؟ وما الجانب الشعبي في حكايته؟..

يستهل المؤلف هذه الفصلة من كتابه بعبارة: "في غابر الزمان كان هناك ملك عربي يحكم غرناطة يدعى ابن حبوس تقدمت به السن(9)"، وهذا الاستهلال لا يذكرنا بشيء مثلما يذكرنا بالقاص الشعبي إذ يبدأ سرد حكايته الشعبية على مسامع المستقبلين. ويبدو أن هذه الحكاية من اختراع الخيال الشعبي الذي أرد إيجاد تفسير للإبداع الفني الخارق في بناء قصر الحمراء المنيف في قمة هضبة عالية تستعصي على الغزو. فترغم الحكاية أن القصر بني

فوق قصر مسحور بناه منجم عربي قديم إلى غرناطة في زمن حبوس بن باديس.

وتمضي الحكاية فترعم أن إبراهيم بن أبي أيوب منجم عربي عاش في عصر الرسول (ص) وأنه شارك في فتوح مصر على عهد الخليفة عمر بن الخطاب، وأنه تعرف على ساحر، ومنجم مصري، أفضى إليه بسر يتعلق بكتاب سليمان الحكيم الذي هو بحوزة الكاهن الأعلى المدفون بأحد الأهرامات المصرية. وتذكر الحكاية أن المنجم ابن أبي أيوب لجأ إلى الدهاء، والحيلة، حتى وصل إلى مومياء الكاهن المصري، وهناك مزق عنه الأكفان، واستولى على الكتاب الذي كان يضمه الكاهن إلى صدره، وعرف من هذا الكتاب الكثير من أسرار التنجيم والسحر.

وتدور الأيام بالمنجم ليجد نفسه في بلاط حبوس بن باديس ملك غرناطة. وكان ابن حبوس قد بلغ شأواً من العمر أعجزه عن خوض الحروب ضد أعداء مملكته. فأراد وسيلة تحميها من غير أن يخوض حروباً جديدة. فما كان من المنجم إلا أن تقدم عارضاً وسيلته، وهي تعويذة سحرية تتألف من مجسم كبش وآخر لديك يوضعان في برج يبنى لذلك خاصة. وبينها فارس يحمل رمحاً وترساً. فإذا ما اقترب الأعداء من إحدى الجهات تحرك المجسم فيصيح الديك ويوجه الفارس رمحه في اتجاه الخطر. وأمام ذلك كله توجد رقعة تشبه رقعة الشطرنج يصطف فيها جنود يرمزون لجند ابن باديس، وآخرون يرمزون لجند الأعداء، وما على ابن حبوس، في حال الخطر، إلا أن يوجه الفارس لطن أولئك الجنود فينقش الخطر في الحال.

ويكافئ ابن باديس المنجم العربي، فيمنحه - بناءً على طلبه - كهفاً وأثاثاً وفرشاً وثيراً فاخراً، ومجموعة من الراقصات والجواري الحسان يقمن على خدمته.

وفي غمرة الإحساس بالسعادة والأمن اللذين تمتع بهما حبوس بفضل ذلك الطلسم حدث ما لم يكن بالحسبان. إذ فوجئ في أحد الأيام بصياح الديك، وتنكيس الفارس لرمحه.

وتسلق ابن باديس البرج لينظر في الرقعة، فإذا جنوده الذين يصطفون فوقها صرعى. ووسط الإحساس بالحيرة والذعر يرسل جنده للاستقصاء فيعودون بعد أيام ويخبرونه أنهم لم يجدوا أثراً للأعداء، ولكنهم عثروا على فتاة نصرانية بارعة الجمال، فاصطحبها أسيرة. وقد شغف كل من حبوس والمنجم بحب الأسيرة، كل منهما أرادها لنفسه. واحتال المنجم على سيده بأن وصف له مدينة إرم التي ورد ذكرها بالقرآن الكريم، وأوهمه أن يستطيع بناء مدينة مثلها ذات بوابة كبيرة ينقش عليها طلسم اليد والمفتاح.

وطلب أن تكون مكافأته أول من يدخل تلك البوابة. واختار الهضبة وبدأ بناء المدينة المسحورة، وكانت أول من دخلت البوابة الكبيرة هي الأسيرة التي كانت تمتطي حصاناً فتياً صغير السن. وهنا اكتشف حبوس أن المنجم نجح في الاحتيال عليه. وأن بناء المدينة المسحورة، والبوابة الكبيرة، لم يكن سوى خدعة الهدف منها حصول المنجم على الفتاة. وهنا أراد حبوس التنكر لما وعده به من مكافأة فانشقت الأرض، وابتلعت المنجم والأسيرة، وتلاشت المدينة المسحورة فوراً. وعاد ابن باديس إلى قصره حزيباً كاسف البال، فقد خسر الفتاة التي هام بها هياماً شديداً، وخسر المنجم، بما كان يعنيه له من عون يركن إليه للتغلب على أعدائه. بعد ذلك تناقل الناس أخباراً عن الغناء الذي يُسمع بصوت الأسيرة الجميلة في المكان الذي انشقت فيه الأرض. وزيد على ذلك بأن رُويت حكايات عن رعاة انشق لهم الصخر، وتمكنوا من رؤية القصر القائم تحت الأرض.

ورأوا المنجم مضطجماً على سريريه، فيما كانت الفتاة الإسبانية الجميلة تعرف
الحاناً عذبة، وتغني بصوتها الساحر الذي يذهل الجميع، ويجعلهم يستسلمون
لنوم عميق.

وتنتهي الحكاية الشعبية بوفاة حبوس. ثم تمر سنوات طويلة بعد ذلك بيني
فيها قصر الحمراء على ذلك الجبل المملوء بالأحداث بناءً تتحقق فيه المباحج
الخفية التي تعد بها جنة "إرم" وأما البوابة التي نقش عليها الطلسم، اليد
والمفتاح، فما تزال باقية حتى الآن، وهي البوابة المسماة "بوابة العدل"، وحتى
زمن واشنطن أرفغ كان الإسبان الذين يعيشون في غرناطة، وما جاورها،
يعتقدون اعتقاداً لا يخامرهم شك بأن المنجم العجوز ما زال في قاعة تحت
الأرض يتأيل برأسه طرباً على إيقاع القيثارة الفضية، والصوت الرخيم لتلك
الأسيرة(10).

سائح الحب:

ويبدو أن الحب والسحر والطلاسم محاور مشتركة لأكثر الحكايات
الشعبية الأندلسية التي ألفها واشنطن إرفغ، أو جمعها، وأضاف إليها من خياله
القصصي الشيء الكثير. فإذا كانت الحكاية السابقة "المنجم العربي" قد أعطت
تفسيراً أسطورياً لبناء قصر الحمراء الذي يعد معجزة في الفن المعماري يحتاج
القول فيها إلى منطق الأسطورة، فإن الحكاية الأخرى: "أحمد الكامل أو سائح
الحب" (11)، تلقي الضوء على المعتقدات الشعبية والأسطورية حول إنشاء
قُصير جنة العريف، وهو قصر صغير تحيط به الحدائق ونوافير المياه وأشجار
الريحان والياسمين من كل جانب. بل إن حدائقه بلغت من روعة التنسيق
والتنوع حد الإرزاء بحدائق فرساي في باريس. ومن الحكايات الكثيرة التي
تروي عن بناء هذا القصر أن أحد ملوك غرناطة رزق بطفل سماه (أحمد)
وكان من عادته أن يدعو المنجمين للنظر في طالع المولود السعيد، والنظر في

مستقبل الصبي ما عساه يكون. فذكروا له أن في تنجيهم الذي يكشف لهم الطالع الخير الكثير ، وأنه سيكون أميراً مثالياً من كل النواحي ، ووصفوه بالكمال الذي يندر تحقيقه في بني الناس. إلا أنهم حذروه من شيء واحد، وهو أن أحمد هذا سينشأ غزلاً محبباً للنساء، ويخشى أن يصبح طبعاً لهن لا يصلح في رأيهم لتسلم الملك. فيقرر الملك على الفور عزل ابنه في قصر أنشأه هو قصر جنة العريف (12)، واختار له حكماً يعلمه العلوم المختلفة، ويلقنه المعارف المتعددة وترك الطفل فيه مع الحكيم ابن باين، وأذره بالموت إن عرف ابنه أحمد شيئاً عن النساء أو الحب. وهكذا نشأ أحمد الكامل حتى بلوغ السابعة عشرة من عمره لا يعرف شيئاً من هذا القبيل. حتى كان يوماً فتح فيه نافذة الحجرة. وراح يستمع لموسيقى الطبيعة في الربيع: الأزهار المتفتحة، والأشجار المزهوة بالبراعم، والعصافير التي تزقزق سعيدة بدفء الشمس، وكان الأمير قد تعلم شيئاً من لغة الطير، وهي معرفة اكتسبها من معلمه الذي قرأ كتاب سليمان الحكيم، وعرف منه منطق الطير.

ويكتشف الأمير الشاب أن في الحياة شيئاً اسمه الحب. وراح يستفسر من معلمه الذي ظل قادراً على تغيير مسار الحديث زاعماً أن مثل هذا شيء لا يصح أن يعرفه أمير منذور للحكم والبطولة والحرب. وذات يوم جاءتته حمامة مطوقة حطت على حافة النافذة (13). وراحت تحدثه عن أميرة حسناء رأتها في قصر ملك من الملوك تعد آية في الجمال والحسن. فتشوق الأمير لهذه الفتاة وماكان منه إلا أن طلب من الحمامة أن تحمل لتلك الأميرة رسالة صغيرة منه كتب فيها أبياتاً من شعره الغزلي الرقيق. واستجابت الأميرة لنداء الحب، وبعثت للأمير على جناح الحمامة ذاتها صورة لها، فتلقاها هذا في شيء كبير من التلهف والحب. عند هذه المرحلة من الحكاية فقد الحكيم ابن باين صبره، وشعر برأسه يترنح بين كتفيه، وقد تخيل ملك غرناطة ينفذ تهديده بفصل

رأسه عن جسده، أما الأمير فأعيتته الوسيلة التي ترشده إلى حبيبة القلب.
فعرض حكايته على الطيور واحداً واحداً:

الحمامة والبومة، والبيغاء، أخيراً. وفي كل مرة كان الجواب المتكرر كيف يمكن للأمير العاشق أن يتوصل إلى الأميرة المجهولة. لكن البيغاء القرطبي، الذي التقاه عند جذع النخلة التي زرعها عبد الرحمن الداخل في قرطبة حين وصل إليها هارباً من عسف العباسيين، تطوع لإرشاده إلى الأميرة. فبعد أن نظر في الصورة تذكر أنه رأى ذلك الوجه في حديقة القصر بطليطلة. ولا بد أن الفتاة تعيش في ذلك القصر الذي هو أشبه بالأسطورة منه بالواقع، لما فيه من النخيل، والأشجار، وما يحيط به من أسوار، وحرس مدجج بالسلاح.

وزبدة القول أن الأمير استطاع بمساعدة البيغاء الوصول إلى قصر ملك طليطلة، ولكن أتى له أن يخترق الأسوار الحصينة، والقصر المنيع، ليقابل المعشوقة المجهولة الديغواندا؟ هنا تطوع البيغاء ثانية فراح يخلق فوق الأسوار وحط عند قدمي الأميرة، وراح يحدثها عن العاشق الأمير، وراح يكرر على مسمعها أبيات الشعر الغزلية الرقيقة؛ فتذكرت رسالته، واستعادت عافيتها التي فقدتها منذ زمن. وكان والدها قد قرر عزلها هي الأخرى منذ فترة، ومنعها من مقابلة الشبان لغزوفها عن الزواج، وحلف لا يزوجها إلا لمن يستطيع قهر الفرسان المتقدمين لخطبتها، وهم كثير. وعند ذلك قرر الأمير أحمد الكامل أن يتقدم للخطبة، ولكنه لا يستطيع القتال، ولا المبارزة.

في هذه اللحظة يتذكر الحكيم ابن بايين، ولماذا لم يعلمه فنون القتال والفروسية والحرب. وهنا تدخل اليوم الذي أرشده إلى طريق السحر. فقد رأى اليوم في مكان قريب أثرًا خرباً وأطلالاً دارسة تحتوي على طلسم يتألف من فارس وسلاح كانا لساحر مغربي تركهما بعد أن وضع المسيحيون أيديهم على المدينة (طليطلة). وأخبره أن من يستخدم ذلك الطلسم استخداماً جيداً

ينجح في قهر عدوه، وإن لم يكن ذا معرفة بالقتال، وخبرة في فنون الحرب (15)، وعلى الفور ذهب الثلاثة إلى الكهف: الأمير أحمد واليوم والبغاء. وأحضروا الجواد المسحور، وتقدم الأمير طالباً لإشراكه في المباراة. فلما نادى المنادي: "سأخ الحب" سخر بعض الفرسان منه ومن اسمه، فما كان من الأمير إلا أن هجم عليهم واحداً واحداً. ولم يكن يتحمل الفارس منهم إلا جولة واحدة، فلما رأى ملك طليطلة ما فعله الفارس العربي بخيرة الفرسان أراد إيقافه، فتقدم نحوه شاهراً سلاحه. فما كان من الأمير إلا أن جندل الملك عن حصانه فسقط أرضاً دون أن يفصل رأسه عن جسده، ثم واصل طريقه مخترقاً بوابة القصر نحو الكهف، وأعاد الجواد الطلسم إلى موقعه.

وفي اليوم التالي أعلن الملك رفض تزويج ابنته الوحيدة الديغواندا من ذلك الفارس العربي. فما كان منها إلا أن تظاهرت بالمرض واعتزلت الناس ورفضت تناول الطعام والشراب حتى كادت تشارف الهلاك. فأعلن الملك أن من يشفي ابنته من داءها له ما يشاء من مكافأة. وهنا احتال الأمير أحمد على الملك، فتظاهر في زي طبيب عربي ذي حية كثة بيضاء، وعباءة تدل على أنه من سكان الصحراء، وعرض معونته للأميرة. ووسط استخفاف الحاشية بهذا الطبيب العجوز سمح له بأن يخلو إلى الأميرة لدقائق. فأسمعها في بداية الأمر شيئاً من الموسيقى. وتعجب الملك، وحاشيته من طبيب يعالج مرضاه بالموسيقى. ثم ألقى على سمعها أبيات الشعر الغزلي التي بعث بها إليها، فعرفت أنه المحبوب، واستردت عافيتها على الفور، وأشرقت عيناه ببريق الصحة والجمال. وهنا تنفس الملك الصعداء، وعرض على الأمير أحمد الكامل أن يطلب المكافأة التي يريد من فضة وماس وذهب.

وهنا قال الأمير: إنه لا يريد شيئاً من فضة أو ذهب، وإنما علم أن في خزائن الملك صندوقاً مطعماً يرجع إلى زمن القوط، وملكهم لذريق، وأنه لا يريد

مكافأة غيره. وكان الملك يظنه من سقط المتاع، فسُرَّ بتقديمه للطبيب الذي فتحه وأخرج منه بساطاً صغيراً فرشاه وطلب من الأميرة أن تجلس عليه. وجلس إلى جانبها وسط ذهول الحاضرين الذين استخفوا بقيمة هذه المكافأة. فقد تنازل الطبيب العربي عن الذهب والفضة مقابل سجادة عتيقة لا تساوي ديناراً واحداً. عندئذٍ قال الأمير مخاطباً الملك:

"من تراه يعارض ماهو مدون في كتاب القدر؟ هاهي نبوءة المنجمين تتحقق. اعلم أيها الملك أنني وابنتك هذه عاشقان، متيمان، أحب واحداً الآخر سراً. انظر إليّ، أنا سأخ الحب". (16). وماكاد ينطق بهاتيك الكلمات حتى بدأت السجادة ترتفع في الجو حاملة فوقها الأمير والأميرة، فيما راح الملك وحاشيته ينظرون إليهما عاجزين عن فعل أي شيء.

وتروى الحكاية - بعد ذلك - إن ملك طليطلة جهز جيشاً لغزو غرناطة كي يعيد "الديغوندا" ولكنه لم يصل إليها إلا بعد وقت طويل ليكتشف أن الأمير أحمد أصبح ملك غرناطة بعد وفاة أبيه. وأن الديغوندا أصبحت السلطانة. وأنها ما تزال على دينها إذ لم يكرهها الأمير أحمد الكامل على التحول عنه. فأقيمت سلسلة من المآذب، والأفراح، وعاد الملك إلى طليطلة راضياً مرضياً فيما ظل الشبان يحكمان غرناطة مظلمين بظلال الحكمة والسعادة.

وليس من شك في أن هذه الحكاية الشعبية أفادت من حكايات أخرى كثيرة رويت عن قصر جنة العريف. غير أن المؤلف لم يتقيد بالأصل، وإنما زاد فيه زيادات كبيرة، فجعل منها أسطورة يشترك في أداء الأدوار فيها الإنسان والطير والحيوان. ولا تخلو من تركيز على السحر والطلاسم والتعاويذ. ولعل في إشارته إلى بساط الريح ما يفيد - إفادة واضحة - عن تأثره بقصص ألف ليلة وليلة التي قرأها - دون ريب - في ترجمانها إلى الإنجليزية (17). إلى جانب أنه أفاد من الكتب العربية القديمة التي تتحدث عن الطير مثل كتاب فريد الدين

الطار "منطق الطير" وكتاب ابن حزم الأندلسي "طوق الحمامة"، وغيره فضلاً عما أفاده من المصادر الأندلسية التي تصف مدن قرطبة وإشبيلية وغرناطة وطليطلة. بالإضافة إلى فائدته مما اخترته الذاكرة الشعبية الإسبانية والأندلسية من قصص وحكايات خيالية نسجت خلال الحقب المتوالية. واللافت للنظر أن أرفغ في حكايته هذه ذات الأصول الشعبية يشير إلى التفاهم، والتعاون الإسلامي المسيحي في مملكة غرناطة خلال حقبة طويلة من الزمن، وغلبة التسامح على التعصب، ولا سيما في نهاية القصة إذ يشير إلى أن ملك غرناطة ترك زوجته (الديغواندا) حرة تختار الدين الذي تريد، ولم يجبرها على ترك النصرانية، واعتناق الإسلام، مثلما يقال في كثير من المصادر والكتب المسيحية.

ميراث عربي:

ومثلما اختلق الخيال الشعبي قصصاً وحكايات تكتنف نشأة الحمراء وجنة العريف، ابتكر هذا الخيال حكايات وقصصاً أخرى حول ما تركه العرب في الحمراء من كنوز مرصودة لا يستطيع أحد الوصول إليها إلا بواسطة السحر والتعاويد والطلاسم التي يحتاج استعمالها إلى معرفة خاصة، ودراية بفنون الشعوذة، وطقوس السحرة. ومن ذلك حكاية ميراث عربي (18) التي أوردها واشنطن أرفغ في الكتاب رابطاً فيها بين ماضي غرناطة وحاضرها بعد السقوط. مشيراً إلى بعض العلاقات التي كانت تصلها بالمغرب من خلال شخصية التاجر المغربي الذي استطاع استخدام التعويذة للوصول إلى الكنز وتتلخص القصة في أن سقاءً إسبانياً (برجيل) لا يمتلك من متاع الحياة إلا حماراً وجرتين يستعملهما في بيع الماء الذي يجلبه من أحد الآبار التي حفرها المسلمون في غرناطة. وهذا السقاء الفقير فوجئ ذات مساءً برجل عربي مريض يطلب مساعدته فحمله على حماره. ثم طلب منه العربي أن يستضيفه

ليلة في منزله فوافق. مما أزعج زوجته التي سلقته بكلماتها الحادة بسبب استضافته ذلك المسلم العربي. وحدث أن العلة اشتدت على المريض فلاقى حتفه في منزل السقاء، وكان ذلك بعد أن ذكر له أن معه علبة صغيرة من خشب الصندل يهديها له إن توفي لقاء ما قدمه له من إحسان وكرم وفادة. ويحار السقاء فيما سيفعل بجثة العربي، فيتفق مع زوجته على حمل الجثة ودفنها بجانب النهر. وفي تلك اللحظة أبصره الحلاق الذي سارع إلى قاضي المدينة وأخبره بشكوكه حول ما رآه، ومن ذلك أن السقاء قتل ذلك العربي وسلب ما معه من الذهب والفضة والحجر الكريم والجواهر.

وهدد القاضي برجيل بالتعذيب، والشنق، ولكن السقاء لم يعترف بغير الذي كان. ونظراً لتأييد شهادة زوجته عفا القاضي عنه بعد أن أخبره بالعلبة المصنوعة من خشب الصندل. ولم يحفل القاضي، الذي وصفته الحكاية بالطمع والحرص على الثروة؛ فالعدالة عنده لا تتجاوز المبلغ الذي يحصل عليه لقاء الحكم في هذه القضية أو تلك لصالح هذا المتهم أو ذاك، بالعلبة باعتبارها من سقط المتاع.

وتضيق الحال بالسقاء المسكين، وفي لحظة معينة يتذكر العلبة التي تركها له الرجل العربي الذي دفن جثته قرب النهر، ففتحتها ليجد فيها لفافة من الرق فيها حروف وطلاسم كتبت بالعربية والكلدانية. وفي طيها شمعة صغيرة صفراء مستدقة من أحد الطرفين، فما كان منه إلا أن حمل اللفافة وذهب بها إلى التاجر المغربي الذي قرأ ما كتب فيها، فأخبره أنها كلمات تشرح كيفية الحصول على كنز من الذهب والفضة والماس والجواهر مخبأ في طابق تحت برج الحمراء المؤلفة من سبعة طوابق. لكن الحصول على هذا الكنز يحتاج إلى شمعة ذات صفات معينة، فأخبره السقاء أنه وجد في اللفافة شمعة. وأحضرها وانفق الرجلان على التسلل إلى القصر ثم إلى البرج واتباع الطريقة المشروحة في

الرق. وعندما فعلا فتحت أمامها أبواب القبو، واستخرجوا قليلاً من الجواهر النادرة، وقطع الحلي ودنانير الفضة والذهب، واتفقا على أن يعودا مثل ذلك كلما لزم الأمر، وأن يخفيا خبر الكنز حتى لا يصل إلى القاضي.

لكن السقاء لم يستطع إخفاء الأمر عن الزوجة التي تتصف بكثرة الكلام والثرثرة والتباهي بالحلي. ولما أبصر الحلاق الثرثار امرأة السقاء تستعرض الحلي من نافذة الكوخ مضى بنفسه إلى القاضي وأخبره أن حقيقة السقاء ظهرت بتلك الحلي. وأنه لا بد أن يكون قد سرقها من العربي بعد أن قتله ودفنه قرب النهر. جاء القاضي وحارسه، وسيق السقاء إلى الحبس، وهناك اعترف بالقصة كاملة. ثم جيء بالمغربي الذي ما إن شاهد السقاء حتى عرف بالقصة فلم يقدر على الإنكار ولكنه لجأ إلى الحيلة. وهي تتلخص في أن يعرض على القاضي وحارسه والحلاق اقتسام الكنز، ففيه الكثير من الفضة والذهب، واستشار القاضي حارسه الذي نصحه بالموافقة ظاهرياً حتى إذا ما وصلا إلى الكنز استوليا عليه كله. وأما المغربي والسقاء فيمكن التلخص منها بأي ذريعة.

واتجه الجمع ليلاً إلى القصر، وتسلسلوا تحت البرج ذي الطوابق السبعة. وتمكنوا من إحضار جرتين مملوءتين ذهباً وماساً وفضة وقطعاً من الجواهر والحلي. ونصح المغربي بالاكْتفاء بذلك لكن القاضي كان أطمع مما يتصور إذ طلب منها إحضار الصندوق الفخم المملوء بالذهب، فاعتذر المغربي والسقاء بثقله. وأن الحمار الذي معها لا يستطيع حمل الجرتين وحدهما فكيف إذا أضيف إليهما الصندوق. هنا فكر القاضي بأن يبسط الأدرج بنفسه هو والحارس والحلاق ويحملوا الصندوق؟ وتركهم المغربي يفعلون، وبعد أن صاروا في الداخل، أطفأ الشمعة التي لا يجوز أن تطفأ إلا بعد استخراج ما هو مطلوب من الكنز، وإلا سدت الأبواب على من هو في الداخل. وبالفعل ما أن انطفأت

الشمعة حتى سمع صوت دوي، والتحم الجدار الذي كان مفتوحاً من قبل وبقي القاضي ومساعداه في الداخل بينما راح السقاء والمغربي يقتسمان الكنز.

الأميرات الثلاث:

ويعلق المؤلف - واشستن إرفغ - على الحكاية بقوله: إن الإسبان الذين يعيشون في جوار الحمراء وغرناطة يعتقدون أن القاضي وصاحبيه ما يزالون حتى اليوم مسحورين محتجزين تحت برج الطوابق(19). ومثل هذه المعتقدات ما تزال موضع ثقة العديد من الإسبان بشأن حكاية الأميرات الحسنات الثلاث (20). ففي قديم الزمان حكم غرناطة ملك عربي اسمه محمد يلقب بالأعسر، يُعتقد أنه محمد بن يوسف بن إسماعيل بن فرج بن إسماعيل بن نصر الذي كانت ولايته في ضحوة عيد الفطر من سنة 755هـ وانتهى حكمه بانقلاب دبره أخوه إسماعيل بن يوسف - وكان هذا الملك الذي بلغ الشيخوخة قد وقعت في أسر جنده امرأة نصرانية رغب في ن تكون زوجة الملك.

فأنجبت له ثلاثاً من البنات في ولادة واحدة. فطلب المنجمين وأمرهم بقراءة الطالع فأخبروه أن البنات الثلاث المباركات ينبغي أن يحطن برعاية شخصية منه، وأن لا يترك لهن السبيل إلى الاختلاط بالرجال، فلا ينبغي لهن أن يعرفن الحب. ولعلّ هذه الحكاية شبيهة بحكاية الأمير أحمد الكامل ولكن في وضع معكوس، إذ إن الفتاة هي التي تعزل عن الرجال وليس العكس. فاصطحبن إلى قصر منيف في (سالبرينا) التي تقع على ساحل المتوسط وتركهن يعشن فيه مع الوصيصة (خديجة) بعد وفاة أمهن بالطبع. ولم تجر الرياح بما تشتهي السفن، إذ إن الفتيات الثلاث بعد أن شببن عن الطوق شاهدن ثلاثة من الأسرى الإسبان يعرفون في الساحل المحاذي للقصر ويعنون ويرقصون، فوقعن في حبهم، وأخذن يحتلن على الوصيصة خديجة لإقناعها بالسماح لهن بمراقبة الفرسان الأسرى، وهم يعملون أو يغنون. وقد ترددت

الوصيفة بادئ الأمر، إذ هي تعرف أن مثل هذه الخيانة عقوبتها الدنيا هي الموت. ولكنها أقنعت حسن بابا حارس القصر بأن يكلف الفرسان الثلاثة بالعمل نهاراً تحت نوافذ البرج الذي تقيم فيه الأميرات الثلاث.

واستمتعن بالموسيقى وعند بلوغهن سن الشباب جاء الأب محمد الأعسر وصحبهن إلى البرج القرمزي في قصر الحمراء، وكن على مقربة من المكان الذي يحتجز فيه الفرسان الثلاثة، وعلمن أن وفوداً من قرطبة جاءت للتفاوض حول افتداء الأسرى الثلاثة فقررن الهرب معهم، وأقنعت الوصيفة بذلك. وفي اللحظة الموعودة انطلق كل من حسن بابا والوصيفة والفرسان الثلاثة وأميرتان وتأخرت واحدة منهن رافضة الهرب. وفي الطريق غرقت الوصيفة خديجة في أثناء عبورهم النهر، وانتشلها صياد ظل يتعجب من غرابة السمكة التي خرجت في شبابه. أما الأب الحكيم ففضى بقية أيامه يعنى بابنته الثالثة التي يعتقد أنها ندمت سراً لعدم هروبها مع الهارين.

ونحن نلاحظ أن مثل هذه الحكايات الشعبية تدور أحداثها في زمن يمتد بين سقوط قرطبة وسقوط غرناطة، إذ دائماً نجد الأشخاص يبحثون عن حلول لمشكلاتهم في قرطبة. ويلاحظ - مثلما لوحظ في الحكاية السابقة ميراث عرب شيء من الخلط بين أشخاص الديانتين المسيحية والإسلامية. ومن القوميتين العربية والإسبانية، وغالباً ما يقع أحد الأمراء العرب في حب امرأة من الإسبان تنتهي بزواجه منها واتخاذها ملكة أو أميرة أو محظية مثلما حدث بالنسبة للأمير أحمد الكامل أو سائح الحب والملك الملقب بالأعسر في حكاية الأميرات الحسنات الثلاث. أو العكس إذ تقع الفتاة العربية في حب فارس من الإسبان مثلما هو الشأن في الحكاية الأخيرة. فقد أحببت الأميرات الثلاث فرساناً كانوا أسرى بين المسلمين. وفي الغالب يتجه أحد الأشخاص إلى المدن الأندلسية التي سقطت في يد الإسبان قبل غرناطة إما إلى إشبيلية أو قرطبة

أو طليطلة. وثمة أسرار وخفايا كثيرة وألغاز يشار إليها في كل الحكايات كالأسرار التي تخفيها جدران القصر في سالبرينا أو البرج ذي الطوابق السبعة. ووجود هذه الرموز المشتركة في الحكايات جميعاً يؤكد صدورها من منبع واحد ولا بد أن يكون للخيال الشعبي أندلسياً كان أو إسبانياً أثر في بناء مثل هذه القصص يضاف إلى الأثر الكبير الذي تركته فيها مخيلة واشنطن أرفنغ الذي كتب هذه القصص كتابة خلط فيها بين ملفوظ الذاكرة الشعبية والإبداع الفردي للحكاية.

الوردة الحمراء

ويتكرر ذلك في حكاية الوردة الحمراء (21) التي تقع حوادثها في عهد الملك فيليب الذي اتخذ من غرناطة حاضرة لملكه خلافاً لمن سبقوه من ملوك الإسبان. وتقول القصة إن وصيفاً من قصر الملك فيليب تمكن من رؤية فتاة صغيرة ذات جمال صارخ مسحورة في ركن من أركان قصر الحمراء المملوء بالخفايا والأسرار العديدة، وكانت عمته تقوم على حراستها في القصر، وقبل أن تصل العمّة إليها طلب الوصيف من الفتاة أن تهدي له الوردة الحمراء التي كانت تزين شعرها الطويل الناعم. وقد رأت الفتاة هذا الوصيف مرة أخرى عندما جاء يودعها متخفياً بين أشجار الياسمين. وذلك أن الملك فيليب قرر الرحيل إلى قرطبة واصطحب حاشيته وحراس بلاطه وما فيه من الفرسان. وعاشت الفتاة الصغيرة الحسنة في غم شديد وحزن عميق، لكنها ذات ليلة رأت امرأة عربية أشبه بالأميرات تبتلق فجأة من البركة التي تتوسطها نافورة في قاعة القصر الذي تعيش فيه. فحدثت عمتهما عما رآته فظنت العمّة أن ذلك ضرب من الأوهام التي يراها الناس في نومهم، ولكن الرؤيا تتكرر فتخبرها الأميرة المسحورة أنها الفتاة التي أحبها جدها حباً شديداً، وأنها لم تهرب مع أختيها اللتين هربتا من قصر ملك غرناطة محمد الأعسر، ولهذا فرض عليها أن تظل مسحورة في تلك البركة، وأنه لا أحد يستطيع أن يبطل مفعول السحر

إلا هي، بأن تأخذ قبضة ماء التعميد، وترشها بها فتعود إلى طبيعتها لحظة ثم تحتفي تاركة عوداً من فضة خالصة ذا أوتار، ما أن تعزف عليه الفتاة حتى يملأ الدنيا بموسيقى لا أجمل منها ولا أعذب، وسرعان ما تناقل الناس قصة العازفة الصغيرة، وانتشرت شهرتها في إشبيلية ومالقة وطليطلة وغيرها. ووصلت إلى مسامع الملكة امرأة الملك فيليب الذي كان قد اعتاده الاكتئاب وامتنع عن الطعام والشراب وأوشك يكون واحداً من عالم الموتى. وحجى بالفتاة لعل فيما تعزفه من موسيقى شيئاً يروح عن الملك البائس. وكان ما توقعته الملكة إذ ما إن جلست الفتاة الصغيرة تداعب أوتار العود الفضي حتى امتلأت أرواح القوم بالنبوءة. وفتح الملك فيليب عينيه أول الأمر، ثم رفع رأسه وراح يحدق بالعازفة الصغيرة التي طفقت تغني أغنية تتحدث عن الحمراء وماضيه الغابر، ثم دب فيه النشاط فجلس قرب سريره، ثم نهض والطرب يهزه هزاً وجلس إلى جانب الفتاة. وفي تلك اللحظة دخل الوصيف الذي كان قد أخذ الوردة الحمراء من الفتاة، واسمه رويدي الأركون وعرف (جاستنا) وتقابل الحبيبان وخزّت هي على الأرض فيما راح هو يضمها إلى صدره. ثم أقيمت احتفالات عظيمة وأعراس رائعة للعروسين السعيدين غدت بعدها جاستنا وردة البلاط الحمراء، وحليته، وبهجته الرائعة.

أما العود الفضي الذي سقط من يد العازفة الصغيرة، فتقول الحكاية إن ذلك العود المسحور هو أكثر عناصر هذه الحكاية إثارة. ف قيل إنه ظل لدى العائلة مدة طويلة من الزمن. وقيل اختلسه بعد ذلك المغني الإيطالي فارينلي غيرة وحسداً وعاد به إلى موطنه، ثم انتقل بعد وفاته إلى أيدي أخرى في إيطاليا، وإلى أناس يجهلون قيمته وقدرته الغامضة على جعل الرؤوس العنيدة تتأيل طرباً ونشوة. وقد أذاب هؤلاء الذي يجهلون قدره ما فيه من الفضة، ونقلوا أوتاره إلى قيثارة كرمونا القديمة فانتقلت قدرة العود السحرية إلى تلك القيثارة.

وليست هذه الحكاية هي الحكاية الوحيدة التي تركز على عنصر الموسيقى باعتبارها قادراً على اجتراح المستحيل، وإيقاع التأثير المطلوب بما في ذلك إيجاد السحر أو إبطال مفعول الطلاسم والتعاويذ. فمن حكاية الأمير أحمد الكامل إلى حكاية الأميرات الحسنات إلى هذه الحكاية وردة الحمراء سلط المؤلف - آرفنغ - الضوء على الأثر البعيد للموسيقى رابطاً حاضرها بذلك الجو الشعري الغنائي الذي تخيله في أروقة الحمراء وأبائه ذات الهندسة المعمارية العجيبة، والتقوس والمقرنصات التي تنتشي لرؤيتها الأذهان.

وأياً مكان الأمر، فإن هذه الحكايات التي هي مزيج من التراث الشفوي المتداول في الأندلس، والتأليف القائم على توظيف الخيال في اختراع الأحداث والأشخاص، وملء الفراغات، وإيجاد التفاصيل التي تحيل قصص السحر والطلاسم إلى موضوعات حيوية كأن القارئ يعيشها في المكان الذي وقعت فيه، زيادة على ما فيها من شمول النظرة، وتكرار الشخصيات العربية، والالتكاء على سير متخيلة لملوك غرناطة وأمراءها. ذلك كله يجعل من حكايات الحمراء فصلاً آخر جديداً من فصول الأدب الشفوي، وغير الشفوي المكتوب عن الأندلس.

الهوامش:

(1)- انظر ترجمته في مقدمة كتابه: الحمراء Al-Hambra ترجمة: عبد الكريم ناصيف، وهاني نصري، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص ص 10-12.

(2)- المصدر السابق نفسه، ص 13.

(3)- انظر تفصيل ذلك في أ.ل. رانيل، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة نبيلة إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة 241، ط الأولى، 1999، ص ص 379-397 وانظر مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة 155، ط الأولى، 1991، ص ص 91-90.

(4)- للمزيد أنظر محمد عبده حاتم، محنة مسلمي الأندلس، بدعم من الجامعة الأردنية، مطابع دار الشعب، عمان، 1977، وانظر محمد عبد الله عنان، أندلسيات، كتاب العربي، الكويت، 1988، ص ص 157-164.

(5)- محمد عبد الله عنان، المرجع السابق، ص 202، وللمزيد أنظر كتاب الماضي المشترك (مصدر سابق).

(6)- واشستنن ارفنغ، الحمراء، مصدر سبق ذكره، ص ص 123-132.

(7) أورد هذه الحكاية المقر في كتابه المذكور مع اختلاف في النص نقلاً عن لسان الدين بن الخطيب في كتابه: الإحاطة في أخبار غرناطة، ط2، ج1، ص 433، وص 414، وانظر كتاب ارفنغ ص 151.

(8)- المصدر السابق، ص 155.

(9)- المصدر السابق، ص 155.

(10)- المصدر السابق، ص 170.

(11)- المصدر السابق، ص 183.

(12)- المصدر السابق، ص 184.

(13)- المصدر السابق، ص 189-190.

(14)- المصدر السابق، ص 192.

(15)- المصدر السابق، ص 203.

(16)- المصدر السابق، ص 210.

(17)- من المعروف أن ألف ليلة وليلة ترجمت مراراً للإنجليزية من أقدمها ترجمة جونا ثان سكوت (1811) وهنري تورنز (1838) والمستشرق لين Lane (1839) وآخرين، انظر عبد الحجار السامرائي، أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، دار الجاحظ، بغداد، 1982، ص ص 119-121.

(18)- آرفنغ -المصدر السابق، ص 220.

(19)- المصدر السابق، ص 238.

(20)- المصدر السابق، ص 240.

(21)- المصدر السابق، ص 261.

الفصل السادس

أصداء الأندلس وظلالها في ثلاث روايات

الأشياء التي تجمع بين الأدب والتاريخ أكثر من تلك التي تفرق. وأما تلك التي تجمع بينه وبين الرواية فأكثر من هاتيك التي تجمع بينه وبين الأدب. فالتاريخ سرد نفعي يكشف القوانين المتحكمة بسيرورة الماضي وما جرى فيه من وقائع والرواية تهتم بالكشف عن الحقائق الجمالية التي تكمن في تلك السيرورة من خلال التخيل، وتحليل الأشخاص، ووصف الأماكن، والمشاهد العاطفية والغرامية التي كانت وراء تلك الحوادث. أي أن التاريخ يسعى إلى تقديم الحقيقة الكامنة فيما كان، في حين أن الرواية تسعى لتقديم الحقيقة الجمالية والوجدانية والخيالية لما كان وينبغي أن يكون.

لذا من اليسير على المؤرخ أن يلجأ إلى السرد لأداء وظيفته، وتحقيق غايته من التاريخ. وكذلك الروائي يستطيع ببسر أن يعتمد على حوادث التاريخ في إنشاء رواية ذات حبكة درامية شخصياتها معروفة، وحوادثها معروفة، والأمكنة التي وقعت بها معروفة، لكنه يخرج ما هو معروف في حلة جديدة قشبية لحمتها التخيل، وسداها الصراع الدرامي، إلا أن الأول ينشد النزاهة والتجرد والحيدة فيما يروي، بينما يسعى الثاني إلى توظيف ما يرويه لغاية في نفسه قد تكون إعادة النظر في المروي أو تفسيره، أو إسقاط مافيه من تأويل على الحاضر. إذ لو كان غرض الراوي التاريخي أن يعرض التاريخ عرض محايد لا تدخل له فيه لوجب أن تترك هذه المهمة لوثائق المؤرخين واليوميات والمذكرات التي يتركها بعض الأشخاص، ولكن فنية الرواية، بتعبير جورج

لوكاش، هي أن تثير الحاضر الذي يعيشه المعاصرون بوصفه تاريخاً. على نحو ما يمكن أن يفهم من رواية جمال غيطاني التاريخية الزيني بركات التي سلط فيها الضوء على نكسة حزيران من خلال استدعاء الحوادث التي مرت بمصر زمن الفتح العثماني، والسلطان سليم شاه، وقانصوه، وطومان باي.

والرواية التاريخية بهذا المفهوم لا تهتم بحرفية ما ترويه وصدقه وتجرده عن التخيل والزيادة والحذف. إذ يجوز لكاتب هذه الرواية أن يضيف إلى الحوادث ما لم تذكره كتب التاريخ، وأن يختلق من الأشخاص ما لم يكونوا قط. وأن يسبر أغوارهم، ويحلل نفوسهم، ويبرز ما فيها من نوازع الخير والشر بشرط ألا يقع في التحريف، أو قلب الحقائق. فالانتخاب والترتيب والإضافة والحذف من أجل بث الحياة في العمل الروائي شيء، والتزييف شيء آخر. فوجود المادة التاريخية باعتبارها هيكلًا للنص لا يجد من حرية الكاتب، ولا يقلل من قدرته على التحليل، ولا يحدّ من قدرته على التخيل السردي الذي يتجاوز ما كان إلى الممكن.

وليست الرواية التاريخية بهذا المفهوم إلا الشكل القديم الذي انبجست منه الرواية الحديثة. فظهورها سابق على ظهور الرواية غير التاريخية. وليس أول من كتب هذه الرواية "ولتر سكوت" (1771-1832) إلا مقلداً لفن روائي غير نثري هو الملحمة التي تعد الأب الشرعي للسرد التاريخي النثري. فالإلياذة والأوديسا والانيادة وسواها من الملاحم وأساطير كانت في الواقع ضرباً من الرواية التاريخية. ولا تختلف روايات الكسندر دوما (1802-1870)، عن تلك الملاحم إلا في أنها كتبت نثراً. أما الرواية التاريخية التي ظهرت بعيد ذلك مثل رواية "الحرب والسلام" لتولستوي (1828-1910)، فالتاريخ لا يشكل فيها إلا الإطار الخارجي، والأشخاص الذين قام عليهم هذا العمل اندمجوا في العصر الذي هو عصر الكاتب. والرواية العربية بدأت في أول الأمر محاكاة

للرواية التاريخية، فسلم البستاني يكتب رواية "زنوبيا" (1871)، وجورجي زيدان يعيد كتابة التاريخ الإسلامي في سلسلة من رواياته مستخدماً هذا الشكل الأدبي في تعليم الناشئة تاريخ أمتهم؛ لأن القصة في رأيه أكثر تشويقاً من التاريخ المحض. وقلده في ذلك وحكاة كثيرون. علي الجارم (1881-1949) وإبراهيم رمزي (1884-1949) وفريد أبو حديد (1893-1966) ومحمد سعيد العريان (1905-1964)، وعلي أحمد باكثير الحضرمي (1910-1965)، ونجيب محفوظ الذي انطلق في بدايته من الرواية التاريخية، فكتب عبث الأقدار 1939 ورادوبيس 1943 وكفاح طيبة 1944. ولم يكن الجيل الجديد من كتاب الرواية، والقصة، أقل انبهاراً بالرواية التاريخية. فكتب جمال الغيطاني الزيني بركات وكتبت رضوى عاشور غرناطة. ولا شك في أن الأندلس بوصفها موضوعاً تاريخياً قد استحوذ على انتباه الكثير من كتاب الرواية الأجانب والعرب، مثلما استحوذ على انتباه الشعراء وكتاب المسرح.

ويذكر أسعد داغر في كتابه معجم المسرحيات العربية والمعربة عدداً من الأعمال التي خلط فيها كاتبوها بين الحكاية والمسرحية في معالجتهم لموضوع الأندلس. منها أميرة الأندلس لشوقي، وغروب الأندلس لعزیز أباطة 1954 وفتح الأندلس لمصطفى كامل، ومسرحية أنيس خوري المقدسي إلى الحمراء، ومسرحية محمد السكندري أبو الفتوح أو الملك الناصر. وغرام ولادة لحسن سراج، وسقوط غرناطة لفوزي معلوف 1952. واستوحى إبراهيم رمزي من حياة المعتمد بن عباد روايته التاريخية الموسومة بذلك الاسم 1892. أما جورجي زيدان، فاحتلت الأندلس مساحة كبيرة في رواياته فكتب اثنتين عنها هما: فتح الأندلس أو طارق بن زياد 1903 وعبد الرحمن الناصر 1910، ويتناول معروف الأرنؤوط شخصية طارق بن زياد في رواية بهذا العنوان 1941 والسحر كنب رواية أمير قرطبة 1949 وعلي الجارم هاتف من

الأندلس 1949. وكتبت سلمى الحفار الكزبري رواية عينان من إشبيلية. وقد عني الأجنب من كتاب القصة والرواية بهذا الموضوع، وأقدم من تنبه إليه واشنطن آرفنج الكاتب الأمريكي صاحب قصص الحمراء، التي تضم قصصاً عربية ألفها الكاتب في أثناء مقامه بقصر الحمراء بغرناطة، متأثراً فيها بالأجواء العربية. وبحكايات شعبية كانت متداولة في الأندلس مثل حكاية المنجم العربي وحكاية الورد الحمراء وحكاية الجندي المسحور وحكاية قاعة السباع. وكتب شاتويريان - وهو كاتب فرنسي - قصة عن الأندلس بعنوان آخر بني سراج ترجمها إلى العربية أمير البيان شكيب أرسلان، وصدرت في أواخر القرن الماضي (1897) وفي الفصل التالي وقفة مطولة عند ثلاث روايات، اتخذت من سقوط الأندلس وتداعياته موضوعاً أساسياً لها، ومن الحوادث التي رافقت ذلك مادة تاريخية استعان بها الكاتب في تشكيل متخيله الأدبي، لعلنا نستطيع بهذا التحليل التقابلي أن نحدد طبيعة الآلية الفنية، والسردية، التي يلجأ إليها كاتب الرواية التاريخية وتأثيرها في الشكل البنائي للنص.

المخطوط القرمزي لأنطونيو غالبا:

ليس فينا من لا يتذكر آخر سلاطين الأندلس الملكي بأبي عبد الله الملقب بالصغير تمييزاً له عن عمه أبي عبد الله الملقب بالزغل، وهو الذي انتهى به المطاف باللجوء السياسي إلى وهران، وتلمسان، في الجزائر. وتبعه أبو عبد الله هذا بعد مدة ليست بالكبيرة، ولكن إلى فاس بدلاً من تلمسان. ومن منا لا يتذكر المشهد الذي صورته كتب التاريخ لأبي عبد الله، وهو يغادر ميناء "عذرة في الساحل الجنوبي للأندلس بواسطة "عبارة" إسبانية.. ملقياً بنظرته الأخيرة إلى نخلة في الشاطئ فتملاً عينيه الدموع، ويلفظ ما سماه الإسبان "زفرة العربي الأخيرة"؟ ومن منا لا يتذكر الصور المتعددة التي رسمت لهذا السلطان، تتمله مرة أسيراً، ومرة مهزوماً يقدم مفاتيح الحمراء على طبق من فضة للملكين

الكاثوليكيين: فرناندو وإيزابيلا، في شهر كانون الثاني من العام الميلادي 1492، وقد انحنى بجذعه أمام خيلاء الملكين، وكأنه يهم بتقبيل يدي المنتصر. وإذا كان التاريخ يصوغه ويكتبه المنتصرون فإن أنطونيو غالاً - مؤلف المخطوط القرمزي - يرى عكس ذلك. فقد أراد أن يكتب تاريخ هذه الحقبة من المحنة الأندلسية في قالب قصصي يجمع بين الدقة، والحياد الموضوعي، والتخييل الذي يعني بما لم تذكره كتب التاريخ، واقتناص التفاصيل، وجميعها من المصادر المختلفة، والمنابع المتعددة، ليركب منها نصاً متمزج فيه شفافية الرواية، ومرجعية التأليف التاريخي، وغنى السيرة الذاتية بالتحليل والصراع النفسي الداخلي.

ومثل هذا العمل المقترن بهاتيك الأهداف لا يستطيع أن يتصدى له إلا كاتب جمع إلى القدرة على التخييل والسرد المتدفق، قدرةً أخرى على استقصاء الحوادث وتفسير التاريخ، ورؤية مالا يرى عبر مئات الآلاف من الصفحات التي سودتها أقلام المؤرخين، والأخبار التي روتها ألسنة الرواة والإخباريين، وهذا، فيما يبدو لنا، من النظر الأول، هو الذي يتصف به كاتب هذه الرواية. فعلى كثرة ما كتب عن هذه الحقبة بالعربية وغير العربية، ابتداءً بقصص الحمراء لواشنطن آرفنج، وانتهاء برواية في ظلال الرمان لطارق علي، وغرناطة لرضوى عاشور، فإن هذه الرواية لجأت إلى طريقة في السرد لم يلجأ إليها كاتب آخر. وتعمد هذه الطريقة أسلوب "السيرة الذاتية" للبطل.

فقد تخيل أنطونيو غالاً كاتباً ضمناً متاهياً في شخصية آخر سلاطين الأندلس، وجعل هذا المؤلف الضمني يواصل من خلال هذا الكتاب كتابة يومياته أو مذكراته، أو بكلمة أدق سيرته الذاتية. وبذلك تتوارى شخصية المؤلف الحقيقي وراء هذا المؤلف الضمني، فيعني نفسه إعفاءً تاماً من التدخل في السرد، ويبسط أمام المؤلف الضمني مساحة كبيرة للتأمل في تفسير الأحداث

وتتابع الوقائع. ويجعل إمكانية التعبير عن عالم البطل الداخلي إمكانية أكبر، والعمق فيه أظهر، وأبين، وأوضح.

تبدأ الرواية بمقدمة قصيرة فيها بعض الحقائق وبعض الخيال. فأما الحقائق فهي أن بعثة فرنسية قامت بإجراء حفريات في المغرب سنة 1931. وكان موقع هذه الحفريات في مبنى جامع القرويين في فاس بهدف التعرف على مخططاته وتصميمه الهندسي. وقد اكتشف المنقبون وجود زيادة في مساحة الأساسات تخالف المساحة المتوقعة، وبعد التحري عثر على غرفة كانت قد شيّدت في أحد الأساسات. وفي تلك الغرفة أخفيت بعض المخطوطات التي منها هذا "المخطوط القرمزي" الذي يضم يوميات آخر سلاطين بني الأحمر. ويحاول المؤلف، بطبيعة الحال، إقناعنا بأنه عثر على هذه اليوميات وأدّاعها في الناس لا أكثر ولا أقل. وإمعاناً في إضفاء طابع الحقيقة التاريخية على روايته استطرد في الادعاء بأنه حاول قدر استطاعته التأكيد من أن المعلومات التي أوردها أبو عبد الله في "مخطوطه القرمزي" معلومات صحيحة، وتوافق التسلسل الزمني التاريخي، وأن الأشخاص الذين ذكروا فيها قد ذكروا بأسمائهم الحقيقية، وليست الأسماء فيها مستعارة. حتى أن المؤلف يدعي - استكمالاً لهذا الجزء من استراتيجيته السردية - أن مقدمة المخطوط والملاحظات الأخيرة وجدت مضافة إلى الأصل وقد ألصقتا به في ضامة واحدة.

ويكاد يغالي في ذلك حين يتوجه المؤلف الحقيقي بالشكر إلى المؤرخين والإخباريين الذين أسهموا في كتابة تاريخ هذه الحقبة بمن فيهم السلطان الصغير نفسه. أي أن أنطونيو غالازين لنا في هذا الكتاب قبول الفكرة التي انبثقت منها الرواية، وهي أن أبا عبد الله هو الذي كتب لنا قصة حياته بقلمه. على أوراق قرمزية اللون مما كان يستخدم في قصر الحمراء في أثناء ملكه السعيد بالأندلس.

ومن الصعب على دارس هذه الرواية أن يلخص للقارئ أبرز ما فيها من الأحداث. على أن ابتداءها جاء من الإشارة إلى الزمن الذي بدأت فيه نهاية المؤلف الضمني باعتباره وريثاً لعرش غرناطة. ثم تعود بنا إلى مرحلة أسبق بحيث تروي لنا نشأة دولة بني نصر، وإنجازات الأسلاف، إلى أن تزوج والده من امرأة نصرانية اسمها الأصلي (إيزابيل) ادعت الإسلام وتسمت الثريا. وأنجبت لوالده أبناء ينافسونه على العرش، فما كان من أمه السلطانة السابقة عائشة إلا أن حرضته على أبيه وأوغرت صدره، وأقنعتته بأنه الوريث الشرعي للعرش. فأخذ يتطلع لهذه المهمة في زمن تداعت فيه أركان الدولة النصرانية، وبدأ الإسبان يحتلون أجزاء المملكة ومدنها واحدة بعد الأخرى.

في هذه الأثناء، ونظراً لكون أبي عبد الله الصغير هو أكبر أبناء السلطان، تقرر تعيينه ولياً للعهد. وقد شهد الأمير عرضاً أراد به أبوه إرهاب النصارى، وإظهار هيبة الأمة وأنها قوية. وتشاء الظروف أن تتغير أحوال الجوّ فجأة. فتعرضت غرناطة - العاصمة - لفيضان وطوفان جعل قواها العسكرية والاقتصادية تتراجع إلى الوراء، وتخسر كثيراً. وقد كان يوم الطوفان علامة فارقة إذ كل ما حدث بعد ذلك كان تقهقراً للخلف. وزاد الطين بلة الانقسام الذي حدث في صفوف الأسرة. فعمه أبو عبد الله، الملقب بالزغل، انشق وادعى أنه سلطان، والإسبان هاجموا (مالقة) واستولوا عليها بعد حصار مطول. اضطر فيه سكانها إلى التهام القشط والفئران والعيش على أوراق الشجر. وأما هو فقد شجعت أمه على الثورة، وانتهم فرصة خروج أبيه في غزوة فانقض على غرناطة، وعلى قصر الحمراء، واغتصب العرش. وشجعت أمه على غزو النصارى، والانتصار عليهم ليكتسب بذلك مكانة شعبية في قلوب الغرناطيين، ويغدو السلطان المحبوب الذي ينسي شعبه الملك المخلوع.

وبعد أن استشار وزيره ابن كماشة، الذي ساندته في خلع السلطان الأب؛ قرر أن يغزو بلدة "اللسانة"***..

ولم تجر الرياح بما تشتهي السفن إذ وقع في هذه المعركة أسيراً. ولم يتعرف عليه الإسبان في بادئ الأمر، واضطر للتخفي فكأنه أسير عادي حتى كانت الصدفة إذ تعرف عليه أسير آخر جاؤوا به إلى (قرطمة) حيث هو؛ فما كان من الأسير الجديد إلا أن خاطب أبا عبد الله بكلمة (مولاي)، ثم انكب على يديه يقبلهما فتعرف حراسه عليه. وأصبح صيداً ثميناً بيد النصارى. ويروي لنا ذكريات الأسر والرسام الذي قام برسم صورة له وهو مقيد اليدين. ثم يروي لنا بتفاصيل تصل حد التوثيق المبالغ به مفاوضات (الفدية) التي أثارت غيظ عمه (الزغل) فاتهمه بالجبن والخذاع وبيع غرناطة مقابل حريته الشخصية. ولكن شروط تحريره من الأسر لم تكن في حقيقة الأمر لصالحه إذ وضع ابنه (أحمد) رهينة بيد الإسبان لضمان الاتفاق.

وكان الاتفاق الذي ظنه وسيلة للحماية غرناطة من مصيرها المحتوم، أو على الأقل تأجيل الواقعة بضع سنين على أمل أن تتغير الأحوال، وتبدل الظروف، المقدمة الضرورية لسقوط المعقل الأخير، وبطبيعة الحال، تتبدل الظروف ولكن لصالح الإسبان. فإن معاقل عمه (الزغل) تهاجم من جديد ويضطر إلى توقيع اتفاق أسوأ من اتفاق "الصغير" مع الملكين. ثم يجلو عن الأندلس إلى تلمسان. ويتنكر الإسبان فيما بعد لنصوص الاتفاق الذي أبرموه مع السلطان. ويحاصرون غرناطة حصاراً شديداً. ويضطر إلى عقد اتفاق آخر معهم بعد أن اكتشف خيانة كل من يحيطون به. ابن كماشة، والمالح، وكبار النقباء، والتجار وآخرون كثيرون، وباستثناء الأم عائشة والزوجة وفرج

*** انظر ص 95 وما بعدها من هذا الكتاب.

البسطي وبعض خدمه المقربين لم يجد من يناصره... وأخيراً اتفق على أن يترك
غرناطة مقابل ضمان حقوق المسلمين فيها.

ويروي لنا السارد في هذه الرواية كيف غادر غرناطة وسلم مفاتيح "قصر
الحمراء". وإقامته لمدة لا تزيد على العامين في (أندراش) حيث الشروط تسمح
له باتخاذ الضياع ومواصلة حياته اليومية بكرامة. ولكن أين هي الكرامة، وقد
ملاً النصرارى قصره بالجواسيس؟ منهم من دس له السم في طعامه، ومنهم من
حاول اغتياله بسهم طائش؟ وظلت الاتصالات بينه وبين الملكين متوترة. فهم
يساومونه على بيع أملاكه في غرناطة. ويمنعونه من الحركة والتنقل بين المدن
إلا إذا كان يريد السفر إلى إفريقيا.

وفي نهاية إقامته باندراش يفقد زوجته (مريمة) في أثناء الولادة. ثم يوافق
في نهاية الأمر على الانتقال إلى إفريقيا. ويذكر مراسلاته مع سلطانها الوطاسي
وكيفية حله فيها مقارناً بين غرناطة وفاس. وفيها يواصل حياته مواطناً عادياً
تسكنه هواجس أجداده الملوك الذين صنعوا من الأندلس خلال قرنين ونصف
من الزمان أجمل ممالك التاريخ. في فاس يتعرف على أمين وأمينه وهما توأمان
لأب وأم غرناطيين توفيا بعد وصولهما لفاس. وفيها سيجد ما يعوضه عن
زوجته وعن ابنته وعن أهله وذويه. وتنتهي الرواية بوفاة السلطانة السابقة
عائشة. وأبو عبد الله الذي يقارب الستين ينتظر الموت الذي خانته مثلما خانته
الكثيرون؛ فقد نفرت عنه السيوف، وتفاداه الأعداء. فالموت لا يأتي في
المواعيد التي يحددها السلطان، بل في الساعة التي هي مشيئة الحي القيوم
ذي الأسماء الحسنى، والسلطان الأقوى.

المؤلف الضمني:

وهذا التلخيص لأبرز حوادث الرواية التي تقع في تيف وخمسمائة صفحة
أشبه ما يكون بمحاولة عبثية لإخام جبل كبير في حصة صغيرة. أو إدخال

الفيل الضخم في "سَمّ الحياط" لأن التفاصيل التي تكمن وراء كل حدث هي من التنوع والكثرة والدقة بحيث تستعصي على أي تلخيص.

والسارد - الذي هو المؤلف الضمني للرواية - حريص على تذكيرنا بهذا الواقع. فكلما كاد زمام الحكاية ينفلت منا، ونظن أننا قد خضعنا لخيلات أنطونيو غالاجلنا المؤلف الضمني. بما يذكرنا بحقيقة أنه هو الذي يحكي الوقائع ويروي الحوادث ويحللها، ويفسرهما، تحليل من هو متورط فيها، وتفسير من يراها عن كتب. يقول لنا في بداية يومياته "الرواية" إنه يعيد النظر في مذكراته، وأن أكثر الشخصيات باستثناء أمين وأمينة قد ماتوا. وأنه يهدي هذا المخطوط القرمزي إلى ولديه أحمد ويوسف اللذين لا يعرف مصيرهما ولا في أي جزء من المنفى الكبير هما. وفي موقع ثانٍ يخبرنا أنه "يعيد تحرير شهادته لتكون مرتبة ترتيباً أفضل لكن الوقت لا يسمح له بذلك" .. وفي تقديمه لشخصيات الرواية يلجأ إلى أسلوب مؤلف المذكرات حين يقدم لنا الناس الذين عرفهم وكانوا أصحاب أثر طيب أو سيئ فيه. يقدم لنا مرضعته (صُبح)، والزنجي (مولى)، والخصي نسيم الذي خدم أكثر ملوك بني نصر وظل إلى آخر لحظة في (المراء) حيث سلمت مفاتيحها للملكين. ويوسف الذي يكنى هو الآخر بأبي عبد الله.

وكعادة كاتب اليوميات يحاول أبو عبد الله هنا أن يعترض ذاكرته ليحدد الزمن الذي وقع فيه الحدث. يقول: "ما سأكتبه الآن حدث بعد يومين. أكاد أكون متأكداً أنه ليس تخيلاً وإنما حدث تماماً كما أرويهِ" (1). ولا يخفى أن بعض من يكتبون سيرهم الذاتية يترددون أمام التصريح ببعض الأحداث والحقائق. فيجد المؤلف نفسه فريسةً لرغبتين متناقضتين. إحداها تدعوه إلى البوح والأخرى تدعوه إلى الكتمان. وأبو عبد الله هنا، وكأي مؤلف ضمني يحاول إقناعنا بأنه مؤلف حقيقي، لا يتجاوز ذكر الأشياء مثلما حدث فعلاً دون زيادة

أو نقصان. يقول: "كنت قررت السكوت عن شيء عندما بدأت كتابة هذه الأوراق. وإذا ما كان مرادي أن أخالف الكذب الغريب، فإن عليّ أن أقول الحقيقة فيما يتعلق بي." (2)

وزيادة على ذلك نجد الراوي يتوقف أمام سيرته الذاتية فيحاسب نفسه على ما كتب وعلى ما لم يكتب. فهو يخبرنا - مثلاً - أنه مر عام كامل دون أن يضيف إلى يومياته شيئاً... "مر ما يقرب من عام على آخر مرة كتبت فيها على هذه الأوراق القرمزية. عام كثيف وحاسم، بدّل، على هواه، مواقف جلّ الشخصيات في هذه القصة!" ثم يضيف في الصفحة نفسها: "أكتب في مساء يوم 20 نيسان (إبريل) 1483 "وهذا التاريخ، بالذات، يعدّ تاريخاً مهمّاً في حياة البطل المؤلف. ففي ذلك اليوم قام بحركته الانقلابية ضد أبيه السلطان وشقّ طريقه من ريش "البيازين" إلى قصر الحمراء. وفي مساء ذلك اليوم جاء ممثلوا المدن والقرى "واعترفوا بي، وكرموني" (3).. والراوي هنا، لضلوعه في عملية الكتابة، ودوره في الحوادث، يتحرى الدقة في المعلومات، ويسعى للتحقق من صحتها. فلا يرسل الأخبار فيها إرسالاً، وإنما "يراجع، بدقة، الوثائق التي وصلت إليه، ويقابل بينها، ويضيف ما سمعه في طفولته إلى ما يوحي له به تفكيره، وتمليه عليه تجربته القصيرة" (4).

وهذه الصفة التي يتصف بها تعطي روايته للحوادث، وتعليقاته عليها وتفسيره لبعضها مصداقية أكبر، وتجعل حضور المؤلف الحقيقي، أنطونيو غالا، حضوراً خفياً لا يكاد يُلاحظ. والكتابة على مراحل تتخللها مدة انقطاع من حين إلى آخر تضفي أيضاً على السيرة طابعاً أكثر دقة؛ لأن الكاتب يجد مُتسَعاً من الوقت لمراجعة ما كتب. وتنقيحه والإضافة إليه. ولهذا يلجأ أبو عبدالله على هذه الفكرة، فيخبرنا في أحد المواقع أن سنواتٍ مضت توقف فيها عن

الكتابة في هاتيك الأوراق، وأصبح لديه [الآن] متسع من الوقت للعودة إليها" (5)..

وبهذه الإشارة لا يكتفي المؤلف الضمني بالإلحاح على الطابع الحقيقي للمحتوى، ولكنه أيضاً يضعه في الموضع الذي أراده من التسلسل الزمني لبنية (الحكي). ففي عبارته السابقة وضعنا بين مفصلين من مفاصل الزمن، مما يسبق العودة إلى الأوراق وما يتبعه. وتقرن ذلك بقوله: "ما جرى في الأشهر اللاحقة ليس عملاً بسيطاً... سأحاول طالما أنني أستطيع ذلك الآن أن أنسى نفسي. سأحاول أن أبقى على الهامش رغم أنني كنت دائماً على الهامش" (6). وفي العبارة الأخيرة، يصيب المؤلف أنطونيوا غالباً عصفورين بحجر، فهو يرتب أحداث روايته على النحو الذي يجعل القارئ واعياً وعبئاً تماماً بالتسلسل الزمني لها، مع أنه في البداية أوحى لنا بأن النص كان قد اكتمل وأضيفت له المقدمة، والملاحظة الختامية، وهو هنا يعيدنا إلى زمن الكتابة المصاحب لزمن وقوع الحوادث.

وهو، من جهة أخرى، وعلى لسان الراوي/ السارد للمذكرات، يحاول أن يستبعد التأثير الشخصي للمؤلف الحقيقي في ترتيب الأحداث وتفسيرها أو التعليق عليها. فهو بكلمة أدق يريد إقناعنا أكثر مما اقتنعنا بأن المؤلف الضمني صادق فيما يكتب وصدقه هذا يدفعه إلى تجاهل وجوده هو عندما يتعلق الأمر بأشخاص آخرين. "سنحاول جرد الأحداث بطريقة منتظمة" (7)،

فهذا التعهد الذي يقطعه على نفسه يقترح المستحيل، فما حدث لم يكن إلا فوضى، وتحويل الفوضى إلى ترتيب وتنظيم لا يخلو من إعادة نظر قد تقرب من التشويه أو التزييف. لكن أبا عبد الله ها هنا يعترف بأنه غير قادر على ترتيب ما حدث؛ ولذا فإن صحب الأحداث يصاحب القلق الذي يساوره. وعندما يقول لنا في أحد المواضع: "هنا كتبت هذه الأوراق الأخيرة، فإن

"أندراش" الذي قضى فيها آخر أيامه قبل الانتقال للمغرب هي التي يعينها بكلمة هنا. أي أن اليوميات كتبت أيضاً في المكان الذي شهد أيامه الأخيرة. فقد كتب بعضها في "البيازين" وبعضها الآخر في "الأسر" وبعضها في الحمراء، وبعضها في "أندراش" وبعضها في "فاس" عاصمة الوطاسيين. ولم يغب عن باله أن يذكر لنا تجسس أعدائه على يومياته، وعلى "مخطوطه القرمزي" .. وهو في أندراش "أشك بأنهم تجسسوا على هذه الأوراق القرمزية". (8).. وفي ثورة افعال يحاول الكاتب أن يحرق "مخطوطه القرمزي" (9) وعندما لم تسمح له مريمّة بذلك يمنع عن الكتابة، أو النظر فيها مدة أشهر ثلاثة ثم يعود إليها ويجمعها.. "كما لو كانت تحكي عن شخص مختلف، وربما ميت" (10)..

وفوق كل الذي تقدم من إيضاحات لصلّة الصغير بهذه اليوميات، جاء في آخر النص بعض مقتطفات مسجوعة من كتابه الذي أرسله إلى أمير فاس الموسوم "بالروض العاطر الأنفاس"، وهو الجزء الذي أذن بمغيب نجم الأندلس، وانتقال السلطان الأخير إلى المغرب، وثمة ما يجده المؤلف الضمني للكتابة. وفاة عمه "الزغل" في تلمسان، وقبره. ووفاة أمه في فاس، وكانت تنظر إليه نظرة احتقار. التباين الكبير الذي لاحظته بين فاس من حيث هي مدينة قدرة مقارنة بغرناطة. وأمين وأمينه... الخ....

وهذه التقنية القصصية التي لجأ إليها مؤلف الرواية جنبته مغية العرض المباشر للموضوع. أو وضعه في دائرة الاتهام أو التحيز لفريق دون الآخر. ذلك أن صياغة التاريخ تتحكم بها عادة مفردات يفرضها العرف السائد لدى كاتب ذلك التاريخ. سواء أكان هذا المؤرخ مؤرخاً رسمياً ينطق باسم طرف من الطرفين، أو مؤرخاً منحازاً إلى إحدى الفئتين. وأبو عبد الله الذي شاءت الظروف أن تلتقى عليه مسؤولية ضياع الأندلس ينصفه كاتبنا هنا، لأنه أقنعنا بأن الأندلس كانت قد ضاعت من زمان، وعندما أجبرته أمه بتحريضها العنيد

ضد الضرة (الثريا) وولديها على الاستيلاء على العرش كان في الحقيقة يرغب في التنازل عنه لعمه الزغل. لم يكن يجد نفسه أميراً ولا يرى لديه الكفاية للملك. وم من مرة حدثنا في هذا السياق برغبته في التنازل لعمه حتى بعد أن حدث ما حدث، لكن هذا الأخير كان منشغلاً عن هذا الموضوع، ولا يفكر إلا بالتغلب على أعدائه الداخليين، وعلى النصارى الذين يهاجمون رقعة مملكته من الخارج.

في الكثير من الأحيان نجد صاحب هذه اليوميات يشير إلى الفساد الذي استشرى في صفوف مملكة آبائه وأجداده. وإلى تحكّم النساء في مقاليد الحكم وإدارة المملكة تحكماً كبيراً. وإلى دور الخلافات العائلية وخيانات الوزراء من أسرة بني سراج، وغيرهم، وتعاملهم مع الإسبان، وتديبر الاتفاقيات والمؤامرات بما يثبت لنا نحن الذين نقرأ النص سقوط مملكة غرناطة قبل اعتلاء الصغير العرش، وقبل توقيع الاتفاق - اتفاق الإذعان في كانون الثاني من عام 1492. وهو، في الوقت ذاته، منح المؤلف الحقيقي انطونيوغالا فرصة الحياد في هذا العمل الأدبي. فعن طريق الكاتب الضمني استطاع أن يوجه نقداً لاذعاً بل تهجماً شديداً لأولئك الذين أحبطوا ذلك المشروع الثقافي المسمى الأندلس لأغراض لا تتعدى في أحسن الأحوال التعصّب الديني المقيت والزائف.

فقد أوضح من خلال يوميات الصغير كيف أن الملوك الإسبان في الحرب التي خاضوها "تحت راية الصليب" و"الإيمان المقدس" كانوا في أكثر الأحوال مرتشين، وخونة، ولا يفون بالعهود، ولا ينفذون المعاهدات، ولا يراعون عرفاً أو ذمة في الحرب، فيحرقون الزروع، ويقتلعون الأشجار المثمرة، ويقتلون البهائم والأغنام، ولا يراعون حرية العبادة. فيحولون المسجد كنيسة، ويجبرون الناس على التنصر بالإكراه. ويسرقون الأموال من أصحابها جهراً بقوانين لا تتفق مع أي دين. وبالرغم من إدعاء الكشلكة، في نظر المؤلف، عند كل من ملك

أرغون ومملكة قشتالة، فلم تكن ثمة صفة أخلاقية واحدة للحرب التي خاضوها مما يتفق وديانة المسيح، وحتى معاملتهم لغير المسلمين، على فرض أن الحرب كانت ضد المسلمين، كانت أبعد ما تكون عن مراعاة تعاليم الله.

فقد خير الإسبان اليهود الذين كانوا يعيشون في الأندلس بين التنصر والذهاب إلى إفريقيا، وأن يأخذوا معهم أموالهم باستثناء الذهب والفضة والنقود، فكيف يمكن أن يأخذوا بيوتهم وأثاثهم ودوابهم ومتاجرهم إذا لم يسمح لهم ببيعها وأخذ أثمانها؟ وأما تنكر الملكين للاتفاقيات، فقد صوره المؤلف أبشع صورة، وأدانه أقسى إدانة، وهذه نظرة إنصاف ما كان ليستطيع تقديمها في عمله هذا لولا أن تقنية الكاتب الضمني Implicity auther هي التي وفرت له مثل هذا الهامش الواسع الذي كفل له حرية التعبير بصراحة ووضوح.

ظلال الرمان لطارق علي:

وثمة نقاط للالتقاء، وأخرى للافتراق، بين روايتي "المخطوط القرمزي" لاطونيو غالاً وفي ظلال الرمان للباكستاني طارق علي. ولا شك في أن طارق علي نظر في المراجع والمصادر التاريخية، واستوثق من المعلومات التاريخية التي تؤكد قيام المسلمين الأندلسيين خلال السنوات العشر التي تلت الإذعان (1492م) بانتفاضات شعبية متوالية كان الهدف منها استعادة زمام الأمور في غرناطة، ومواجهة التنصير الذي تردد ذكره في الصفحات الأخيرة من رواية المخطوط القرمزي عبر الأصداء التي كانت ترد إلى مسامع أبي عبد الله آخر سلاطين الأندلس وهو في فاس.

ولعل ما أراده طارق علي، وهو يتناول السنوات الثماني (1492-1500) التي تلت التسليم، شيء يختلف تماماً عما أراده اطنونيوغالاً. فهذا الأخير أراد تصحيح الرؤية التاريخية وإنصاف آخر ملوك الأندلس، وتوجيه النظر إلى ما لم يقله التاريخ بإعادة كتابته فيما أراد طارق علي أن يستدرج القارئ للنظر

للموضوع من زاوية أخرى. وهو أنه إذا كان السلطان المخلوع قد اكتفى من الغنمة بالمنفى الذي ارتضاه في فاس، فإن الذين صمدوا في قرى غرناطة والبشرات واحموا الإسبان والنصارى المتعصبين بصدورهم العارية، وأسلحتهم القليلة، معتقدين أن الخيار الوحيد الذي بقي لهم هو أن يموتوا كما يريدون وحينما يريدون. وهذا هو رأي "زهير" الذي أضفى عليه المؤلف في هذه الرواية سمات البطولة:

"ليس ثمة شيء يمكن أن يجنى بجمال الحياة، ورتابتها اليومية، الحرية الوحيدة المتبقية هي أن نختار كيف نموت" (2).

ولتحقيق هذه الغاية، وعلى عادة الكاتب الروائي حين يلجأ إلى التاريخ، لا بد من اختراع حادثة، واختراع شخصيات، واختراع أسرة، واختراع زمان ومكان- ولو أن هذا الأخير عصي على الاختراع - تدور فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخص، وتضطرب فيه المشاعر والأحاسيس، وتعلو فيه صرخات الاستغاثة، وهتافات الحماسة، وصليل السيوف التي تقرع بالجمام المغطاة بالخوذ والتروس. ولا بد من أجل إيهام القارئ بأن ما يذكر من حوادث قد وقع فعلاً، من أن ينبش المؤلف في حياة الناس القدماء منهم والمعاصرين، بحثاً عن التفاصيل الصغيرة التي يستطيع توظيفها لإتقان رسم الشخص، وتصوير الحياة التي كانت في يوم من الأيام تدب في ذلك المكان في الإطار الحي الذي تستطيع تأديته أداة التعبير، وهي اللغة.

ولهذا نجد المؤلف طارق علي يختار أسرة عربية شامية المنشأ هي أسرة "بني هذيل" التي تركت الشام في نحو سنة 237هـ / 932 ميلادية لتستقر قرب غرناطة. وقد أثرى جد هذه العائلة واسمه "الفارض" وابتنى أبناؤه وأحفاده قرية "الهذيل" - وهي قرية لا نظن لها وجوداً حقيقياً على خارطة الأندلس - وابتنوا القصور فيها على غرار قصور الأندلسيين في قرطبة

والزهراء وإشبيلية. وزرع أحفاده وأحفاد أحفاده البساتين والحدائق، وأنشأوا الصناعات حتى أصبحت (الهديل) أشبه بمملكة صغيرة، وكبير الهذليين أشبه بسطان غير متوج. ولكن هذه البلدة جاءها في نهاية الأمر ما جاء غرناطة التي سلم سلطانها المفاتيح لفرناندو وإيزابيلا في كانون الثاني من العام الميلادي (1492) وبقي فيها ما يزيد على ألفي شخص من العرب المسلمين بين رجل وطفل وامرأة مثلما بقي في غرناطة نحو مئتي ألف شخص. وتعرض هؤلاء مثلما تعرض أولئك لحمات الإذلال، ومحاكم التنقيش، ومحاولات التنصير بالإكراه، فالكنيسة "قررت مثلما قرر البلاط نحو الدين الإسلامي من الأراضي إلى الأبد". ولا يعني ذلك إلا: التنصير أو الرحيل إلى شمالي افريقية" (13) ولتحقيق هذه الغاية لا بد من التنكر لاتفاقية الاستسلام - وهذه إشارة واضحة يلتقي عليها الكاتبان انطونيوغالا وطارق علي - وفي رأي كبير الأساقفة خيمز سنروس لا أهمية للحرير والأوراق. فيجب على من تبقوا في الأندلس ألا يستعملوا اللغة العربية فيما بينهم، وأن لا يذهبوا إلى الحمامات، وألا يهتموا بالكتب، وألا يرتدوا الملابس ذات الطابع والمظهر الإسلامي. وأن لا يسمحوا لنسائهم بتغطية الوجوه (14) وهذه الأسرة التي وقع عليها اختيار المؤلف من شخصيات محدودة العدد قياساً إلى العدد الكبير الذي اختاره انطونيوغالا في روايته المذكورة. فهي هنا أسرة لا تتعدى: الأب والأم والأبناء والأخت وبعض الشخصوس مثل الزنديق، وأبن داود، الذي يدعي أنه حفيد ابن خلدون، وأبو زيد الملقب بالمعري. وهو أشبه بقاطع طريق أفرزه الواقع المأساوي بعد سقوط الأندلس ليقوم بعمليات ضد الإسبان شبيهة بما يسمى (القرصنة) وابن بازيت وابن أمين، وهما شابان من غرناطة يثوران فيمن ثار من شعبا المسحوق. وثمة بالمقابل شخصيات أخرى محدودة من الطرف الآخر: كبير الأساقفة في غرناطة واسمه خيمز سنروس. وقائد منطقة غرناطة دون انيخو. والقائد

الإسباني الفتي الذي لم يذكر لنا المؤلف اسمه، وهو الذي دمر وأحرق البلدة في آخر الرواية.

وتبدأ حبكة الرواية بعرض مثير لساحة "باب الرملة" في غرناطة وهو عرض استدعى فيه المؤلف حدثاً وقع في غرناطة في سنة (1499م) أي بعد اتفاق الإذعان بنحو سبع سنين. وكان هذا الحدث موضعاً لإشارة عابرة وردت في أنطونيو غالاً "المخطوط القرمزي" أدان فيها الكاتب الضمني والمؤلف كلاهما إصرار محاكم التفتيش على إتلاف كل ما تصل إليه أيديها من كتب ومخطوطات عربية لتدمير بصمات الوجود العربي الإسلامي في شبه الجزيرة. وهنا يقرر كبير الأساقفة خيمز سنروس تجميع المخطوطات بصرف النظر عن موضوعاتها في كومة كبيرة، واضرام النار فيها أمام المملأ في عرض احتفالي مثير وكأنه يؤدي ألعاباً بهلوانية هدفها إمتاع الناظرين. " كان خيمز يعتقد أنه لا يمكن القضاء على الوثنية إلا بمحو ثقافتها تماماً. وما يجعلها أكثر ابتهاجاً شعوره بأن القدرة الإلهية اختارته ليكون الأداة المنفذة لهذه المهمة. " (15) وهذا أمر يستدعي استهجان الأطفال قبل الكبار، فهذا يزيد ابن السنوات السبع يقول معلقاً على ما رآه: " إذا استمرت الأمور على هذا النحو فلن يتبقى لدينا سوى ذاكرة عطرة(16)".

حبكة الرواية:

وتطرد أحداث الرواية بعيداً عن محور المشهد الاستهلاكي. فما أعقب ذلك يقتصر على رحلات وزيارات يقوم بها زهير ابن عمر الذي ينحدر من الفارض جد الأسرة الأكبر، فيتعرف في إحداها إلى شخصية محمد بن زيدون الذي يعيش في كهف منعزلاً أشبه بالمتصوفين مع أنه يسمي نفسه زنديقاً من باب المجاهرة في الخلاف، أو يروي له هذا الشيخ الذي اعتزل الناس بسبب قصة حب انتهت بالزهرء - عمه زهير- إلى بيارستان، بعضاً من أحداث الماضي.

وفي رحلة أخرى يزور غرناطة ويلتقي خلالها بابن هشام أحد أقربائه ممن توسعت تجارتهم كثيراً ولم يغادروا غرناطة بعد السقوط، وفي تلك الزيارة يتعرف إلى ابن داود- الشاب القاهري- الذي زعم أنه حفيد عبد الرحمن بن خلدون المؤرخ المعروف. وفي تلك الأثناء تطرح فكرة العصيان المسلح إذ يقتنع الشباب الذين التقوا على غير توقع في أحد الحمامات بأن ما يجري من حملات التنصير والتشريد سيستمر إلى أن يخرج آخر مسلم من الأندلس. وأي خيار غير ذلك يتطلب رفع السلاح في وجه الإسبان. وهذا هو رأي زهير: "إذ قررتم، فإنتي سأقاتل معكم (17)". ويقول لوالده فيما بعد لإقناعه بصحة هذا الرأي: "يجب أن تتحرك قبل أن يفوت الأوان. الخطط للعصيان المسلح جارية. إنها مبارزة مع الفرنجة يا والدي. فخير لنا أن نموت ونحن نقاتل من أن نحيا حيات العبيد(18)". ويرافق هذا التحضير للعصيان زيادة في حملات محاكم التفتيش. وقد بلغ التفتيش حدوداً لا تطاق مثل: "وضع جواسيس خارج بيوت المنتصرين ليروا ما إذا كانوا يذهبون للعمل أيام الجمعة أم لا. كم من مرة يستحمون. وما إذا كان المواليد الجدد يختنون. (19)" وإفراط كبير الأساقفة خيمز في إذلال المسلمين أدى إلى التفكير بخطوة سريعة لاغتياله على الرغم من أن بعضهم ولا سيما زهير يرى في الاغتيال أسلوباً لا يتفق ومبادئ الفروسية العربية(20).

وخلال هذه التطورات يتنبه المؤلف إلى حكايات أخرى جانبية عامداً إلى أسلوب الحكاية داخل الحكاية مثل القصة الغرامية التي نشأت قديماً بين زهراء، عمه زهير، ومحمد بن زيدون- الزنديق فخرج العمّة من البيمارستان وعودتها إلى المنزل الكبير في البلدة يجعل منها راوية تروي قصتها لهند -شقيقة زهير- وابن داود الذي سيرى أنه حفيد ابن خلدون ينتقل من غرناطة بعد لقائه بزهير إلى الهديل زائراً لأسرة الفارض ليقع في حب هند شقيقة زهير وتفرق

هي الأخرى في حبه، فيذكرنا بحكاية ولادة وابن زيدون وينتهي بهذا العشق
زواج ابن داود من هند وسفرهما إلى فاس للاستقرار فيها.
وهناك أيضاً حكاية العم (مخول) الذي تنصر وأصبح أسقفاً في قرطبة
وأميرة -المريية- التي كانت في شبابه تنافس زهراء في حب محمد بن زيدون.
والحق أن مثل هذه الحكايات الفرعية بالرغم من ارتباطها المباشر بحبكة الرواية
إلا أنّ لها غرضاً آخر تخييلياً، وهو إرغام القارئ على التوجه من المركز -
زهير- إلى الأطراف، ولكي لا تظل الحكاية الرئيسة متمحورة حول فكرة
العصيان المسلح، فتبدو عندئذ وكأن القصة عمل روائي مباشر، وفج. وعندما
تنضج الظروف يتزوج ابن داود من هند، وترحل الزاهرة إلى البارئ وتموت
"دادة" أو أميرة، وتتكشف نزعة خيمز الصليبية على حقيقتها: "كنت أرى
نفسى في أحلامي صليبية تحت أسوار القدس التي نظرتني على
القسططنطينية(21)". ويتغلب الفريق الإسباني المتطرف على الفريق المعتدل،
ويتعرض بعض الشباب المسلمين لبعض الأضرار، وتبدأ الانتفاضة برسالة
يكتبها زهير إلى والده عمر بن عبد الله الحفيد الأصغر للفارص بن هذيل.
وهذه الرسالة يصف الأحوال في غرناطة "نمة استياء شديد وانهيار في
المعنويات فالقوم مصممون على تنصيرنا. وقد أعطي سنروس الصلاحية
باستخدام التعذيب للمساعدة في هذه العملية"(22).

وتبدأ الانتفاضة بجروح شبان مسلمين من بعض الأحياء يرفعون السلاح
في وجه الجنود المكلفين بتنفيذ إجراءات محاكم التفتيش، مما يعده الإسبان تمرداً
يحتاج إلى وقفة حازمة. ولكن الإسبان لا يقدرّون لأول وهلة على سحق هذا
التمرد الذي يمتد من غرناطة إلى "البشرات".

حيث نمة جيش يتم إعداده. وهذه الانتفاضة التي تحدث بوسائل قتال
بسيطة في بحر من العداء المستحکم لا تستمر طويلاً. فما أيسر أن يضيق

الإسبان عليها الخناق ويكتشف الإسبان الدور الذي قام به زهير في الانتفاضة فيقررون الانتقام من أسرته. وينهض الطباخ بدور الراوي أو الشاهد الأخير على الحجرة. وهو الذي يحمل الرسالة الأخيرة من زهير إلى هند المقيمة في فاس محتفظاً لنفسه برعب المشهد الأخير لمقتل يزيد وهو آخر أحفاد الفارض بن هذيل في الأندلس. أما زهير الذي لم يقل لنا المؤلف ما مصيره فأغلب الظن أنه ظل في الأندلس مع جماعة أبي زيد الملقب بالمعري يناوش الإسبان في البشرات وغيرها من رقاع الأندلس.

وعلى ما بين الروایتين من اختلاف نجد نقاط الالتقاء المشتركة تتمثل في الآتي:-

- 1- الكاتبان يدينان حملات التفتيش وإحراق المخطوطات والتنصير.
- 2- يبني كل منهما حبكة روايته على حوادث وقعت فعلاً ومحددة زمن معين. فانطونيوغالا جعل أحداث روايته تتم بين عام 1483 وعام 1493 وهنا جعل أحداث روايته تقع بين العام 1492 و1500م.
- 3- الأحداث التاريخية في العملين لا تحتل إلا الهيكل أم الجسم العضوي للنصين فقد تكون من امتزاج الخيال بالواقع التاريخي في مزيج يكسو الهيكل لحمًا. وفي كل من العملين كاد المؤلف يتنازل عن صدق الرواية التاريخية لصالح الصدق الفني الذي يتطلبه السرد الروائي. وقد اختلف الكاتبان من حيث أن الأول منها اتبع تقنية مكنته من تجاوز الواقع التاريخي دون أن يبدو بعيداً عن الواقع. فمذكرات آخر سلاطين الأندلس تنقيد فعلاً بما حدث باحثه بين السطور عما لم يقاله المؤرخون. أما طارق علي الذي اختار أسلوباً آخر في سرده للحوادث، فقد غلب عليه البحث بين السطور متجاوزاً على الأرجح جلّ ما قاله المؤرخون.

فقد ألف لنا في هذه الرواية أسطورة "الهديل" و"بنو هذيل" و"زهير ابن عمر" مستنداً إلى واقعة لم يتقيد بسيرورتها المكانية والزمانية. فلو تتبع القارئ أسماء الأماكن التي ذكرت، أو أسماء الأشخاص، لما وجد في الغالب منها سنداً مرجعياً يعتمد عليه السارد في هذا العمل التخيلي. أما مؤلف (ظلال الرمان) فمع أنه يكتب رواية تاريخية إلا أنه يجعل التاريخ وراء ظهره، أما أنطونيو غالا فقد كتب روايته التاريخية وهو يضع التاريخ أمامه ونصب عينيه الاثنتين. وربما كان ذلك سبباً رئيسياً في جعل الحوادث في رواية أنطونيو غالا الضخمة أكثر تماسكاً وترابطاً وانسجاماً من رواية طارق علي المملوءة بالفجوات والمصادفات والمنتاليات السردية التي تفتقر إلى الترتيب المنطقي. والأمثلة على هذا كثيرة. فابن داود - حفيد عبد الرحمن بن خلدون - نموذج طارئ على أحد حمامات غرناطة في زمن كانت فيه محاكم التفتيش تلاحق أبناء غرناطة أنفسهم. وتحول (زهراء) شقيقة عمر إلى متشردة في حانات قرطبة، ثم إرسالها إلى بيمارستان لأنها أحبت رجلاً، شيء أكثر من مفتعل، ولا سيما أن المؤلف لا يستغرب من أولياء الأمور تشجيع فتياتهم على الحب، وأبنائهم على عشق العلمان.

والعلاقات التي بدت غير واضحة بين جوان وابن حسداي ومخول والأسرة - بنو هذيل - لا تبدو في نسق يمكن تصوره في مجتمع تحاصره ضغوط التنصير، والتهجير، ومحاكم التفتيش، وكذلك العلاقة سريعة النمو بين زهير وابن بازيت وابن عمر ومن يشبهه القرصان - أبو زيد - هي علاقات أقل ما يقال فيها أنها غير مدروسة جيداً. ونحن نتساءل في قراءتنا لرواية أنطونيو غالا "المخطوط القرمزي" ذات الحبكة المتعددة الجوانب، والفضاء الواسع، حيث المكان يتسع ليشمل غرناطة مملكة لا مدينة، والزمان الممتد الذي يشمل حقبة كبيرة لا سنة واحدة، نتساءل عن فجوة هنا أو أخرى هناك ننفذ منها إلى تقويم عمل

الكاتب فلا نجد ضالتنا برغم طول البحث، وشدة التمحيص. وهذا لا تفسير له إلا بالرجوع إلى تقنية كل منها السردية. فالكاتب الضمني في رواية "المخطوط القرمزي" أنقذ الرواية من التخيل الزائف (23). أما الراوي في رواية "في ظلال الرمان" فلم يستطع أن يبقي الرواية في منأى عن تشويش الكاتب حين ينافس بخياله المحموم صرامة المؤرخ، وشغفه بالتوثيق.

ولدى طارق علي مثلما هو واضح أسلوب مألوف في سرد الحوادث يعتمد راوياً محايداً، لا علاقة له بالحوادث المسرودة، من قريب أو بعيد، وهو بهذا مختلف عن أنطونيوغالا الذي جعل آخر سلاطين الأندلس راوياً للأحداث، وهذا يجعل الراوي بعيداً عن الحدث المروي بعداً كافياً يمكنه من إعادة إنتاج الحدث لكنه في الوقت نفسه لا يقدم من خلال سرده رؤية مصاحبة لذلك الحدث، ولا رؤية داخلية، مما يفقد الحوادث تماسكها وقدرتها على التأثير السريع والمعمق في القارئ. ويبدو أن طارق علي لاحظ ذلك فحاول أن يلجأ من حين لآخر لتقنية الراوي المشارك، عامداً في مثل هذه الأحوال إلى خلط الأوراق، بحيث تكون الشخصية السردية نفسها كاتباً ضمناً مرة، وموضوعاً لكتابة المؤلف مرة أخرى. ويظهر ذلك بوضوح في الفصل الثاني في المشهد الذي يلتقي فيه زهير بالرجل العجوز الذي يسمي نفسه "واجداً" فهذا الشيخ المنعزل في أحد كهوف الأندلس يروي لزهير سلسلة من الأحداث الكبيرة التي تتصل بماضي غرناطة وملوكها وكيفية سقوطها واتفاقية الإذعان. وطرفاً من الأحداث الصغار التي تتعلق بأسرة (بني هذيل).

والذي يؤكد لنا تبادل الأدوار في هذه الرواية بين الشخصية السردية والراوي، قول المؤلف على لسان زهير المروي له هنا: "أريد أن تعديني بأن تكمل القصة عندما أعود." (24) وفي الفصل الثالث تؤدي (زهرة) أو زهراء [كتب الاسم في الترجمة بطريقتين مختلفتين] دور الراوي المشارك الذي يروي

للآخر، زبيدة وهند ويزيد، ما جرى له ووقع في أثناء وجوده في قرطبة التي كانت قد سقطت في أيدي الإسبان منذ زمن بعيد، وفي بيارستان المجانين في غرناطة التي لم يمض على سقوطها إلا ثماني سنوات.

وهذا الجزء من السرد يجعل من (واجد) الزنديق الذي سبق أن اضطلع بدور الراوي في الفصل الثاني موضوعاً، أي: مروياً عنه. وهنا يأتي دور عمر والد زهير في سرد الأحداث "شرح عمر بن عبد الله يقص القصة. كان ذلك قد حدث منذ زمن بعيد.."(25) وفي موضع آخر يقول عمر: "ولنعد إلى القصة."(26) فمثل هذه الإشارة تدل على لجوء المؤلف إلى تعدد الرواة. ويرجع المؤلف مرة أخرى للزنديق الذي مر بنا رايواً في الفصل الثاني، فإذا به في الفصل الخامس يعود ليكمل القصة: "كان زهير مستغرقاً جداً في القصة لدرجة أنه، حتى هذه اللحظة، ضبط حب الاستطلاع لديه.. لذلك قاطع الراوي قائلاً"(27) والراوي هنا هو محمد بن زيدون الذي عرفناه في أول الرواية بلقب "واجد الزنديق" ويؤكد ذلك أن زهيراً لا يفتأ يكرر وصف الزنديق بالراوي"(28).

وهذا الضرب من اللعب بالأدوار يشمل شخصيات من الطرف الآخر، أعني الأساقفة. فخيمنز سنروس الذي يضطلع بدور رئيس في حملات التنصير، والتسفير، وإحراق الكتب، يمنحه المؤلف هامشاً ليقص علينا حكايته مع المسلمين في غرناطة، وما حولها، باتخاذ تقنية المونولوج الداخلي Internal Monologue وهذا واضح في الفصل الحادي عشر إذ يجلس هذا الأسقف على كرسي اعترافه الذي اخترعه له المؤلف ويفضي لنا بأسراره(29).

ويتكرر أسلوب اللعب بالأدوار في الأحداث الأخيرة من الرواية إذ يقوم ابن بازيت - وهو رفيق زهير في انتفاضة المسلحة - بوظيفة الراوي الذي يقص ليزيد وله ما كان من زهير ومبارزته لدون الونسو دي أغويلار، الذي

تغلب عليه زهير وقتله وأرسل برأسه مقطوعاً إلى قصر الحمراء بغرناطة فكان ذلك تعبيراً عن قوة العصيان، وانتفاضة السلاح(30).

ولعل هذا ما عبر عنه المؤلف في إحدى الفقرات إذ يشير إلى ابن يزيد باعتباره راويًا: "تبدلت النظرات ولكن أحداً لم يفه بكلمة في محضر يزيد. فالانفعال الذي كان بادياً على وجه راوي القصة أسر حتى أكثر أعضاء هيئة المطبخ تشاؤماً(31)"

ويلاحظ أن المؤلف كلما وجد نفسه وسط أحداث كبيرة لجأ إلى الراوي البديل، فعندما يصل زهير إلى "الهديل" بعد المجزرة التي قضى فيها على ألف شخص من سكان البلدة، ولم يبق منهم إلا الطباخ القزم حيا بالمصادفة، سرعان ما تحول الطباخ إلى راوٍ أو شاهدٍ أخيرٍ ووحيدٍ على المسألة. ودليل ذلك قول المؤلف: "بدأ القزم روايته (32)" يضاف إلى ذلك وذلك لجوء الكاتب من حين إلى آخر لوسيط ينوب عن السارد المشارك، وهو الرسائل المتبادلة. وقد عمد إلى ذلك مرتين، الأولى منها عندما بعث زهير برسالة إلى أبيه من غرناطة يخبره فيها عن بدء العصيان المسلح، والثانية هي التي كتبها وبعث بها لشقيقته هند في فاس.

والغريب أن انطونيوغالا لجأ هو الآخر إلى هذا الأسلوب السارد الوسيط عندما جعل أبا عبد الله يكتب رسالته المطولة إلى صاحب فاس يلتمس منه الأذن في ترك غرناطة و"اندراش" للإقامة في حضرته بصورة دائمة ونهائية. وبهذا يكون ثمة إحساس لدى مؤلف ظلال الرمان "بالحاجة الشديدة والمسألة لتجاوز تقنية الراوي المحايد، والاستعانة بمجموعة من الساردين الذين يتعاقبون على ذكر الأخبار والحوادث في تقنية تشبه طريقة (الحكواتي) المتستر وراء عدد من الأقنعة.

والخلاصة أن رواية طارق علي تتناول الموضوع الذي تناولته رواية المخطوط القرمزي لأنطونيوغالا تناوياً مختلفاً. ليس من حيث وجهة النظر، ولكن من حيث طريقة البناء، ونمط العلاقة بالحدث التاريخي، واعتماد أقتعة متعددة للراوي.

ليون الإفريقي لأمين معلوف:

إذا لم تتجاوز الرواية التاريخية فكرة الاستعانة بالماضي، وما فيه من حوادث، لإعادة كتابتها وسردها، وكأنها هي تاريخ بالقتصص، فهي ليست من الرواية في شيء. وإن لم يعتمد المؤلف إلى استخدام أساليب سردية والنظر فيما بين السطور لإعادة تصوير الحوادث وكأنها في الرواية غيرها في كتب التاريخ، فإنه بدلاً من أن يكتب رواية إنما يعيد لنا كتابة الماضي بلغة جديدة لا غير. قد يخالف الترتيب الذي يقترحه في الرواية ترتيب الحوادث في كتب التاريخ، ولكنه في أحسن الأحوال لا يستطيع مفارقة الكتابة واختراع كتابته هو.

وإذا تذكر القارئ بعض الذي قيل في رواية "المخطوط القرمزي" لأنطونيو غالاً، وبعض ما قيل في رواية طارق علي "في ظلال الرمان" وكتلتها روايتان تاريخيتان تدوران في فلك واحد، وتسيران في درب مشترك هو المنعطف الأندلسي الحرج، والخطير، وهو السنوات الأخيرة من تاريخ غرناطة، نقول: إذا تذكر القارئ ما قيل في هاتين الروايتين، يجد الفرق واضحاً بينهما وبين ما يقال في رواية "ليون الإفريقي لأمين معلوف (33).

ويبدو أن الكاتب الذي نشر روايته الأولى بالفرنسية "الحروب الصليبية" ثم اتبعها برواياته التاريخية الثانية "ليون الإفريقي" فرواية سمرقند (1988) وغيرها من روايات، قد استحسن السير في هذا الطريق، والمضي في هذا المسلك الصعب، تشجعه على ذلك المقالات والكتابات التي تشيد برواياته

التاريخية، ولا سيما رواية "ليون الإفريقي" التي حظيت بجائزة جمعية الصداقة العربية الفرنسية (34). ونحن لا يعيننا بالطبع ما يقال في الرواية أو الجائزة، إنما الذي يعيننا هو كيف استطاع أمين معلوف أن يكتب رواية تجعلنا نجد للتاريخ في صفحاتها نكهة مغايرة لنكهته في المدونات والوثائق والمحفوظات والحواليات.

في البداية لا بد من الإشارة إلى كون المؤلف، في قصته هذه ليون الإفريقي، يحاكي المؤرخين في طريقة كتابتهم، وترتيب الحوادث في مؤلفاتهم وأسفارهم. فقد قسم الكتاب إلى أربعة كتب جعل لكل واحد منها عنواناً باسم إحدى المدن التي كانت محوراً للحوادث التي يعرضها هذا الكتاب أو ذاك، فاستوت الرواية من الكتب الأربعة التالية:

1-كتاب غرناطة.

2-كتاب فاس

3-كتاب القاهرة.

4-كتاب رومة.

وقسم كل كتاب من الكتب الأربعة إلى فصول قصيرة تبعاً لدورة الزمن. ولا شك في أن القراء الذين تمرسوا في قراءة كتب التاريخ يعرفون أن من المؤرخين من يرتب الكتابة أو المادة التاريخية ترتيباً حولياً. فيقول المؤرخ "ثم دخلت سنة كذا.." مورداً ما وقع فيها من حوادث. حتى إذا انتهت حوادث تلك السنة، ابتدأ باباً جديداً للسنة التالية. وأمين معلوف يتبع الأسلوب نفسه غير أنه يسمي الفصول أعواماً ينسبها لما وقع فيها من حوادث كبار ترتبط بها ارتباطاً، كارتباط العام الذي هاجم فيه أبرهة الأشرم مكة المكرمة بالفيل حتى قيل "عام الفيل". ومثلاً يقال: عام المجاعة، وعام الطاعون، وعام الثلجة الكبيرة، وغيره. ولذا نجد عناوانات فصوله: عام السقوط، عام المهرجان، عام

الرحيل، عام الفنادق، عام العاصفة، عام الخدعة.. وهكذا. وهذه الطريقة تطرد في كتابه من غير استثناء أو تغيير، قليل أو كثير. وعليه فإن روايته اكتسبت الصفة التاريخية من هذه الزاوية، فهي رواية حوليات.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يتكئ المؤلف على شخصية واحدة، بارزة، في هذه الرواية. وهي شخصية الحسن بن محمد الوزان الغرناطي الأندلسي الذي نزح إلى فاس في عام الرحيل 1494 الموافق لسنة 899هـ أي بعد سقوط غرناطة، ورحيل آخر ملوكها أبي عبد الله الصغير (35) بعامين. ولم يكن عمر الوزان في تلك السنة يزيد على السنوات الخمس. وما حدث في الأعوام السابقة رواه لنا على السنة رواة متعددين. أكثرهم ضلوعاً بدور الراوي هو الأم (سلمى) (36) والأب محمد الوزان (37) فقد شغل ما قاله القدر الأكبر من الكتاب الأول: "كتاب غرناطة". وعندما ترحل الإسباني إلى فاس يأخذ الصبي ذي السنوات الخمس بتذكر بعض المشاهد والأحداث.

وإذا به يروي لنا بعض ما ذكره الأبوان. ولا سيما ما جرى في عام العرض الذي عجل في السقوط (38) وما أعقبه من خلافات اشتدت بين السلطان النصرى ومنافسيه وابنه من (عائشة) الذي انقلب عليه، وأطاح به، ويروي أيضاً ما وقع بعيد ذلك من حروب شاملة أو محدودة انتهت بتفسيخ المملكة وحصار غرناطة الحصار الذي أدى إلى التسليم واتفاقية الإذعان. وهنا لا بد من التنبيه على وقوع المؤلف ببعض الأخطاء التاريخية المهمة التي يدركها قارئ رواية "المخطوط القرمزي" مثلاً. ومن بين هذه الأخطاء أن السلطان الذي ذكره واسمه علي بن نصر والد أبي عبد الله الصغير كان له أخ منافس عرف باسم أبي الحسن الزغل. وقد لعب هذا الرجل دوراً كبيراً في الأيام الأخيرة

لمملكة غرناطة. وقد ركز انطونيو غالاً في "المخطوط القرمزي" على ذكره كثيراً فيما أهمله أمين معلوف في روايته هذه إهمالاً تاماً (39).

أما زوجة السلطان التي ذكرها - وهي أيضاً كانت قد لعبت دوراً مهماً في الأحداث - فاسمها عائشة لا فاطمة، مثلما ورد في الرواية. أي أن المؤلف أصاب في تسمية "الضرة" ثرياً، وأخطأ في تسمية السلطانة الوالدة (40).

ولم يذكر المعلوف شيئاً عن وقوع أبي عبد الله الصغير في الأسر بعد معركة صغيرة مع الإسبان في اللسانة Lucena وقضاء مدة في الحبس رتبت خلالها معاهدة لإطلاق سراحه مقابل شروط قاسية أدت إلى اتهامه بالجن، وأنه باع غرناطة، وقبض حرته ثمناً لها (41). والشيء الآخر الذي أخطأ فيه المؤلف أنه ذكر بعض أسماء الأماكن في الأندلس ذكراً غير صحيح. وقد يتحمل المترجم د. عفيف دمشقية بعض وُزُر هذه الأخطاء مثل تسمية برج (قمارش) برج القمر (42) وتسمية نهر شنيل - وهو النهر الذي يشق غرناطة - باسم جنيل (43). ونهر "حدازة" وهو النهر الذي يتعطف حولها باسم "درو" وحي البيازين - أكبر أحياء غرناطة الإسلامية - باسم البيسان وجبل "شليز" باسم: الجنيل (44).

ولم يكن توقّف الكاتب إزاء مشكلة التنصير، والتهجير القسري، لمسلمي الأندلس وقفة كافية كذلك التي وجدناها في رواية انطونيو غالاً "المخطوط القرمزي" أو رواية " في ظلال الرمان " لطارق علي. وأعطى اليهود في الأحداث مساحة أكبر لا نجد لها في أي من الروايتين الأخريين. هذا إلى جانب أن التنافر بين من سباه "استغفر الله" وهو شخص طريف يدعو إلى التمسك بأهداب الدين، وشخص آخر منافس له اسمه أبو عمر يلقبه الناس "بأي خمر" يستخف بدعوات "استغفر الله" ويدعو إلى استخدام التكنولوجيا - المدافع مثلاً - للذود عن الأندلس، إلا أن المسلمين يتبعون فيها "استغفر الله"

وينصرفون عنه في لفته ترمز إلى تدني العقلية العلمية، وتدهورها، في آخر عهد الناس بالأندلس (45).

وهذا شيء قد يكون صحيحاً من الناحية النظرية، غير أننا لا نستطيع أن نقبل به على عواهنه. فحتى آخر أيام الأندلس ظل المسلمون متفوقين على الإسبان وغيرهم من الأوروبيين في استخدام التقنيات سواء في الحروب أو في الحياة اليومية المتعددة الجوانب.

وأبو الحسن محمد الوزان الذي عمل في غرناطة "كيالا" فسمي "بالوزان" نسبة إلى مهنته على عادة العرب في اشتقاق الألقاب، ترك غرناطة وارتحل إلى فاس يوم كانت، بالمقارنة بغرناطة، مدينة متواضعة على الرغم من أنها عاصمة. ولو رصد الكاتب وصف انطونيو غالاً لهذه البلد من خلال مذكرات أبي عبد الله الصغير "المخطوط القرمزي" ووصف الوزان لهذه المدينة لوجد بعض التشابه. ولا شك في أن أمين معلوف استند إلى وصف الوزان لها في كتابه الذي ذكره في آخر الرواية، وهو كتاب: "وصف إفريقيًا" (46).

فعند دخوله فاس وجد الجذام، وهو مرضٌ معدٍ، ينتشر في بعض أحيائها. وكان المسؤولون يقومون بعزل المصابين في أحياء خاصة بهم يسمى الواحد منها حي المجذومين. ووصف لنا أزقة المدينة وشوارعها الفساح وما فيها من حمامات وجوامع من أهمها "جامع القرويين" الذي اختلف إليه في سنوات الدراسة والتحصيل بعد أن أتم ختمة القرآن في الكتاب. وإلى جانب ذلك يصف لنا حياة الأندلسيين الذين انتهى بهم المطاف إلى هذه المدينة، فقد ذكر أنه رأى - صاحب غرناطة- مع حاشيته مرتين (47) إحداها كانت في اجتماع عقد للأندلسيين المهجرين قسراً قرروا فيه إرسال وفد إلى السلطان سليم شاه العثماني، وقانصوه المملوكي في مصر، يطلبون منها إعانة المسلمين في الأندلس، وهذه الحكاية لها من السند التاريخي ما يسوغ ذكرها هنا مثلما يسوغ

ذكرها في رواية "المخطوط القرمزي". والمهم هو أن السلطان سليم، والأمير قانصوه، كلاهما لم يحرك ساكناً بسبب المخاطر التي كانت تحيط بكل منهما. فسلطان سليم تساوره الأطماع في مصر، والأمير المملوكي يستشعر خطر الفتح العثماني.

وتتطور الأحداث في فاس، وتنشأ علاقات جديدة بين الوزان وبعض الأشخاص مثل الزروالي الذي أراد مصاهرة أسرة الوزان فخدعها خديعة مأكرة. ويعقوب. وهارون الذي ساهم المنقب لتنكره في زي امرأة متنقبة والدخول إلى الحمام في نوبة النساء. ويضطر الوزان، بعد أن فسدت علاقته بأمير فاس إلى القيام برحلة إلى "تومبكتو" في مجاهل إفريقيا، مروراً بجبال أطلس الصحراء. ويعود منها إلى تونس. ويحقق ثروة كبيرة. ثم تعاوده تهديدات السلاطين فيفر هذه المرة بثروته (تومبكتو) مصطحباً زوجته (هبة) التي كانت في الأصل جارية أهديت إليه في رحلته الأولى. ثم تقضي عاصفة ثلجية على ما معه من الإبل والجنود والأموال، وينهب اللصوص وقطاع الطرق ثروته (48). ويدخل مصر فقيراً إلا من دنائير ذهبية وهبها له أعيان من قبيلة زوجته (هبة) مقابل عتقها. وفي مصر يتزوج من شركسية تدعي أنها سليلة الملوك الذين قادوا مصر. وأنجبت منه طفلاً سمته بايزيد تيمناً باستعادة ملك أجداده.

وفي هذا القسم من الرواية يصف لنا المؤلف القاهرة في بدايات القرن السادس عشر الميلادي. فعند دخوله لها كان في الخامسة والعشرين من عمره. وهذا يعني أن علمه قد اكتمل، وتعمقت تجاربه، واتسعت خبرته في الحياة. فجاء الوصف في هذا الكتاب - كتاب القاهرة- مشبعاً بوجهات نظره السياسية وغير السياسية. وصوّر لنا بسبب ذلك، وبأسلوب لافت، دخول العثمانيين القاهرة، والمذابح التي ارتكبتها السلطان سليم وجنوده. وانتفاضة طومان باي وريث عرش القاهرة من السلطان قانصوه. وإعدامه على أيدي العثمانيين في

مشهد احتفالي تشعّر لوصفه الأبدان، وهنا يبدو لنا تقيد الكاتب بالحوادث التاريخية تقيداً كبيراً.

وفي سنة 1519 أي بعد الفتح العثماني للقاهرة بعامين يقرر الوزان اصطحاب زوجته، وابنه بايزيد، عائدين إلى تونس في قارب بحري يقوده ملاح من سوس اسمه عباد. وفي جزيرة جربة يتصدى بعض القراصنة للمركب ويختطفونه هو وعباد ولا يصحو من تلك الصدمة إلا ليكتشف نفسه في (رومة) فقد باع خاطفوه إلى البابا ليون العاشر الذي تميّز عن غيره بحبه الكبير للعلم والفنون، فوجد فيه -أي في الوزان- الذي كانت ثقافته ومعرفته بعلوم العرب والمسلمين واسعة، وعميقة، وبغيته التي ينشدها منذ زمن بعيد. فدعا إلى تعلم الإيطالية والإنجليزية والألمانية والفرنسية والتركية والعبرية وغيرها ليتمكن الفاتيكان من الانتفاع بعلمه وفكره. فكان سبعة من المعلمين يتناوبون على إعطائه دروساً في هاتيك اللغات.

واستخدمه البابا لأغراض سياسية متعدّدة.

ومنها السفارة إلى ملك فرنسا. وكلفه بالسفارة إلى السلطان سليمان القانوني الذي مدحه بقصيدة، ولكن البابا الذي أطلق عليه اسمه الجديد "ليون الإفريقي" تميّزاً له عن ليون العاشر، ما لبث أن توفي بالقرحة وخلفه على كرسي الباباوية "أدريان" الذي كان على النقيض من سلفه كارها للعلوم، زاهداً محل أشكال الفنون، لا يجب الإنفاق في سبيلها. فاستبعد آل مديتشي، ودخلت روما في عهده مرحلة تقشف. خلال هذه المرحلة سجن الوزان قرابة العامين إلى أن أطيح بأدريان، وتسلم الباباوية رجل آخر من رجال ليون العاشر، وهو القديس بطرس، الذي كان معجباً بالوزان إعجاباً شديداً. فأطلق سراحه، وكلفه بالسفارة إلى ملك فرنسا. وفي هذه السفارة تحدث المفاجأة التي لم يكن يتوقعها أبداً. وهي اللقاء بصديق صباه هرون أو (المنقّب) الذي رافقه

في الكتاب والقرويين (49) وذلك أن هرون كانت الأمور قد سارت به في اتجاه آخر، فأصبح مستشاراً لدى السلطان العثماني سليمان. والتقى الإثنان في بلاط ملك فرنسا الذي كان في ذلك الحين يواصل ضغوطه على الفاتيكان. ومثلما بدأ المؤلف كتابه بقصة المذابح التي ارتكبتها القشتاليون في غرناطة أنباه بالحديث عن المرتزقة الألمان الذين هاجموا رومة وعصابات المرتزقة التي كانت تسمى بالعصابات السوداء، وهي تتألف من فرسان غلبت عليهم شهوة القتل. وفي نهاية الأمر يضطر الوزان أو ليون الإفريقي إلى الهروب عن طريق صديقه عباد السوسي الذي كان يتخذ من نابلي قاعدة لتجارته القائمة على صناعة السفن. وهكذا عاد الوزان ثانية إلى تونس بعد وقت قليل من إتمام كتابه "وصف إفريقيا" وعمره يقارب الأربعين.

وبحسب القصة لا نعرف ما الذي جرى للوزان بعد ذلك، وجل ما نعرفه أن رحلته بلغت المنتهى. وأن الأربعين عاماً التي رانت بثقلها على كتفيه أثقلت خطوه. ولم تعد لديه الرغبة في شيء غير العيش أياماً طويلة وادعة وسط الأهل والعشيرة. وأن لا يكون من بين الجميع أول الراحلين إلى ذلك المنفى الأخير الذي لا يحس فيه أحد قط بالغرابة أمام وجه الخالق(50).

وباستثناء القسم الأول، وهو "كتاب غرناطة" والفقرات الوصفية المطولة التي تحدث فيها عن فاس ومقتل الزروالي أو عن اختفائه، بكلمة أدق، ورحلاته إلى تمبكتو والسودان وأعلي النيل ووصفه القاهرة وقانصوه وسليم شاه وطومان باي، والأضواء التي ألقاها على أحياء رومة وآل مديتشي من فلورنسة، والصراع اللوثري - الكاثوليكي، لا نجد ما يشدنا إلى الرواية باعتبارها عملاً أدبياً إبداعياً يتجاوز حقائق التاريخ والجغرافيا إلى العالم الداخلي للشخص.

وقد تنبه سعيد يقطين في دراسته حول الرواية إلى فكرة "التناس" موضحاً أن أمين معلوف شيد بناءه الروائي بإيجاد علاقة تفاعل بين كتاب الوزان " وصف إفريقية " وكتابه هو ليون الإفريقي (51). وهذا شيء طبيعي لا يستحق كبير اهتمام. وجلّ ما يكتب من قصص وروايات تاريخية يقوم على هذا الأساس الذي يفترض وجود عمل (متناس) وعمل آخر متعلق به (ناص) وباستثناء الجدة في الاضطلاع لا نجد جديداً فيما يتحدث عنه يقطين إلا إذا عدنا كلامه عن الفضاء الروائي، وهو التنقل عبر الأمكنة ووصفها، فضيلة تستحق التنويه. مع أن ما فعله المعلوف في هذا السياق لا يتعدى الأسلوب المتبع في كتب الرحلات عند ابن بطوطة، وابن جبير وسواهما من كتاب أدب الرحلات.

وإذا كان كل من أظونيوغالا، وطارق علي، قد استخدمتا تقنية الراوي المشارك في الحوادث، مع تمثّل واضح في المخطوط القرمزي لفكرة الكاتب الضمني، فإن أمين معلوف قد لجأ هو الآخر إلى أسلوب الراوي المشارك سواء في القسم الأول "كتاب غرناطة" عندما اتخذ من سلمى ومحمد الوزان ساردين يروي كل منهما للحسن /المروي له/ ما وقع من حوادث في غرناطة عشية السقوط، أو في الأقسام الأخرى التي استقل فيها الوزان بوظيفة السارد، بل تحول إلى كاتب ضمني، وتحول النص إلى نسيج من الاعترافات والانطباعات التي لا تخلو من تصوير الأنماط ثقافية وحضارية متعكسة وأحياناً متجاوزة.

ومن خلال هذه الرواية - ومثلها هو الحال في وصف إفريقية لليون الإفريقي - عبر الكاتب أمين معلوف عن تصادم الثقافتين العربية الإسلامية والأوربية المسيحية. وهذا جليّ وواضح في القسم الخاص بكتاب (رومة) ولا سيما عند الحديث عن الفنون، وعن روفائيل، وميكائيل أنجلو، وليوناردو

دافنشي. أو الحديث عن حركة الإصلاح الديني. أو نظرة الغرب المسيحي إلى الحروب الصليبية. ونجد مثل هذه النظرة في رواية المخطوط القرمزي التي أظهر فيها المؤلف الإسباني كيف كانت نظرة الغرب المسيحي إلى الإسلام نظرة مشوبة بالكثير من الأغاليط التي قادت إلى تأجيج الأحقاد، وإضرام الحروب على شاطئ المتوسط.

أما طارق علي، فأظهر تعاطفاً أكثر حرارة مع مسلمي الأندلس، وسخطاً أكبر تجاه محاكم التفتيش، وحمولات التنصير، التي لم تسلم منها الكتب والمخطوطات الثمينة التي أضرمت فيها النار في باب الرملة. والتفت طارق علي بقوة إلى المدجنين من مسلمي الأندلس بعد السقوط، وما قاموا به من انتفاضات ضد الإسبان، ولا سيما ما يعرف بانتفاضة البشّرات. ولجأ المؤلف الباكستاني إلى التخييل فاخترع شخصيات وأنشأ علاقات، وتخيّل أحداثاً دامية شجعتنا على الاندماج في المتخيّل الأدبي الذي لم يُعنَ به أمين معلوف عناية كافية، بل اكتفى في أكثر أجزاء الكتاب بترتيب الحوادث ترتيباً حولياً مع لمسات من الخيال هنا وهناك لا تكفي لإضفاء الطابع الإنشائي الروائي على التاريخ.

وقد يتساءل القارئ: من هي الشخصية الروائية التي ترسخ في الذهن، وتعلق بالذاكرة من شخصيات أمين معلوف؟ أي الشخصيات أدى نموها وتطورها إلى تغيير جذري أو هامشي في الأحداث؟ أي الشخصيات هي التي عُني الكاتب بتحليلها من الداخل وتسليط الضوء على أثر الحوادث والظروف في تشكيل بنيتها؟ الجواب دائماً هو: ليون الإفريقي.

فالزروالي أو يعقوب أو هرون أو عباد السوسي أو الجارية (هبة) أو الشركسية أو المرتدة مادلينا أو الأم سلمى وزوجة الأب (وردة) وغيرها من شخصيات لم يتوقف لديها الكاتب، بل كانت جميعاً شخصيات ثانوية تظهر وتختفي دون أن يتعمق تأثيرها في القارئ. وهذا الاتجاه في كتابته الرواية

التاريخية يجعل من شخصية ليون الإفريقي بؤرة العمل، وجذوة اهتمامه، ومحور تركيزه. في حين أنّ الأمر على خلاف ذلك في الروايتين: المخطوط القرمزي، وفي ظلال الرمان، ففي كل منهما عدد غير قليل من الشخصيات التي تمتح الحوادث دلالات كبرى تتجاوز السرد التاريخي الباهت الذي نجده في ليون الإفريقي.

الهوامش

-
- 1- انطونيوغالا، المخطوط القرمزي، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، ط2، 1998 ص114 والعنوان الأصلي للكتاب Elmanuscrito Carmesi
 - 2-المصدر السابق ص134
 - 3-المصدر السابق ص162
 - 4-المصدر السابق ص 213
 - 5-المصدر السابق ص287
 - 6-المصدر السابق ص345
 - 7-المصدر السابق ص346
 - 8-المصدر السابق ص365
 - 9-المصدر السابق ص468
 - 10-المصدر السابق ص468
 - 11-طارق علي، في ظلال الرمان، ترجمة إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
 - 12-المصدر السابق ص204
 - 13-المصدر السابق ص88
 - 14-المصدر السابق ص141
 - 15-المصدر السابق ص16
 - 16-المصدر السابق ص18
 - 17-المصدر السابق ص132

- 18-المصدر السابق ص155
- 19-المصدر السابق ص186
- 20-المصدر السابق ص181
- 21-المصدر السابق ص211
- 22-المصدر السابق ص214
- 23-انظر صحيفة الرأي، عمان، الجمعة 16/4/1999
- 24-طارق علي المصدر السابق ص59
- 25-المصدر السابق ص74
- 26-المصدر السابق ص78
- 27-المصدر السابق ص111
- 28-المصدر السابق ص115
- 29-المصدر السابق ص211
- 30-المصدر السابق ص243
- 31-المصدر السابق ص247
- 32-المصدر السابق ص269
- 33-أمين معلوف، ليون الإفريقي، ترجمة عفيف دمشقية، دار الفراي، بيروت، ط2، 1994.
- 34-انظر ما كتبه سعيد يقطين في الرواية والتراث السردي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1992. وانظر أيضاً إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دار الشروق، عمان 1996
- و عبد الواحد لؤلؤة شواطئ الضياع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1999.
- 35-أمين معلوف ليون الإفريقي ص65
- 36-المصدر السابق ص49-69
- 37-المصدر السابق ص39-48
- 38-المصدر السابق ص20-23
- 39-انظر محمد عبده حتاملة، محنة مسلمي الأندلس، مطابع دار الشعب، عمان، 1977.
- 40-المرجع السابق ص8
- 41-راجع قصة أسرهِ وشروط المعاهدة في المرجع السابق ص27
- 42-أمين معلوف، ليون الإفريقي ص26
- 43-المصدر السابق ص27

- 44-المصدر السابق ص23-26-27 وما بعدها
- 45-المصدر السابق ص48
- 46-ترجم الكتاب إلى العربية كل من محمد حجي ومحمد الأخضر وصدر في الرباط 1980.
- 47-ليون الإفريقي، المصدر السابق ص125.
- 48-المصدر السابق ص229
- 49-المصدر السابق ص343
- 50-المصدر السابق ص389
- 51-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص72
- 52-وهو ما يسميه يقطين بالتبئير، وليس في ذلك شيء إلا الحذقة في توليد المصطلح، انظر كتابه سابق الذكر ص70.

الفصل السابع

ظلال وأصداء الأندلس في

ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور

لمؤلفة ثلاثية غرناطة (1) عدد من الروايات والقصص. فقد بدأت حياتها الأدبية بكتاب هو أقرب إلى السيرة بعنوان الرحلة 1983 ثم اتبعته بروايتها الأولى حجر دافئ 1985 وأخرى بعنوان خديجة وسوسن 1989 ثم بدأت أعمالها الروائية التاريخية برواية سراج 1992 وأخيراً رواية ثلاثية غرناطة (1995) التي تتألف من أجزاء ثلاثة هي "غرناطة" و"مرممة" و"الرحيل" وكان الجزء الأول منها قد صدر في كتاب مستقل (1994) ثم صدر الجزآن الأخيران في كتاب واحد عن دار الهلال بمصر (1995) لتظهر الأجزاء الثلاثة مجتمعة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت (1998)(2).

وهذه الرواية أقرب الروايات التاريخية الأندلسية إلى رواية طارق علي "في ظلال الرمان" من حيث أنها لا تعرض لحياة الملوك أو السياسة ولكنها تعرض لمشكلات الحياة اليومية لمجموعة من الأسر كتب عليها أن تتعايش على الحد الفاصل بين البقاء والرحيل. بين التشبث بالمكان كأنها أشجار متجذرة في تربته وبين البحث عن أي ملاذ آمن حتى لو كان فيما وراء المضيق. وعلى ذلك تعد الرواية - بصورة ما - تشخيصاً لمأل الشخصيات ينم على الأثر الكبير الذي تركه حوادث التاريخ في حياة الناس(3).

وتدور أحداث هذه الرواية في (غرناطة) عاصمة الأندلس، بعيد السقوط ورحيل أبي عبد الله الصغير آخر سلاطين بني الأحمر (4). وتستمر فيها الأحداث إلى نهاية القرن السادس عشر وبداية الذي يليه حين اتخذ الإسبان بزعامة الملك الكاثوليكي خوان دي إستوريا قراراً بترحيل العرب المسلمين إلى عدوة المغرب. وأبو جعفر الوراق، وهو من الشخصيات الرئيسية والبارزة في القسم الأول، يستعيد ذكرى الاجتماع الأخير الذي نُظِم في قصر الحمراء بحضور السلطان المخلوع، والاتفاق على تسليم المدينة، وخروج موسى بن أبي غسان من الاجتماع مغضباً ثائراً. وقد أدى ذلك إلى انقسام الأهالي بين راضٍ عن تصرف ابن أبي غسان وراضٍ عن تصرف الملك المخلوع. وتجلى هذا الانقسام في أحاديث عامة الناس في الشوارع والحمامات والأسواق، وقد ذهب بعض أهالي غرناطة إلى أن الصمود ليس بالأمر المستحيل، وأن سيف الترحيل سيظل مسلطاً على رقابهم حاربوا أم لم يحاربوا (5).

فيما رأى بعضهم أن الوقوف في وجه التيار حاقة غير مضمونة العواقب (6) وقد صدقت نبوءة أبي جعفر الوراق، فبعد أقل من أربعين يوماً خرق القشتاليون اتفاق الاستسلام الذي وقعوه مع "الصغير"، واقتحموا غرناطة رافعين صليباً فضياً ضخماً تم تثبيته فوق أحد الأبراج. وحولوا المسجد الجامع في البيازين إلى كنيسة سان سلفادور (7) لم تكن تلك الإجراءات إلا البداية المصغرة لمسلسل ضخم من المآسي. فقد أعقب ذلك إحراق الكتب في مشهد احتفالي يذكرنا بالمشهد الذي استهل به طارق على روايته في ظلال الرمان (8)، ثم تُتخذ قرارات إجبار المسلمين على التحول من الإسلام إلى المسيحية، والتعميد بالماء المقدس. واتخاذ عقوبات بحق المتخلفين عن ذلك مما يؤدي إلى موت أبي جعفر قهراً. وفي الوقت ذاته يقوم الإسبان بإغلاق حمامات

مدينة غرناطة بدعوى أنها تشهد اجتماعات سياسية للتحريض. ثم تقوم ثورة البشّرات في الجبال. ويقتل من يقتل في تلك الثورة.

أما سليمة التي هي الشخصية الرئيسة في الجزء الأول، فتهتم بجمع المخطوطات النادرة لحمايتها من الإحراق الذي رعاه ودبره على الدوام خيمز سنروس، وهذا يذكرنا أكثر برواية طارق علي فكأنّ المؤلفة استضاءت بظلال الرمان. فتقوم بإخفاء عدد من تلك المخطوطات في بيت قديم "بعين الدمع" وهو أحد أحياء غرناطة، ثم تواصل نقل تلك المخطوطات سراً إلى قبو في أسفل المنزل بحجّي البيازين. وتبرع في قراءة الكتب والإفادة منها في تركيب الأدوية من الأعشاب ومعالجة المرضى.

وهنا تبرز محاكم التفتيش وديوان التحقيق. وهو من المؤسسات التي أدت دوراً كبيراً في محو الأثر الثقافي والعلمي للمسلمين في الأندلس. وعن طريق الدسائس والوشايات يكتشف موظفو التحقيق أن (سليمة) تعالج المرضى فيتهمونها بالسحر، وبأعمال التنجيم، والاتصال بالشيطان، ويلقون عليها القبض ويحاكمونها محاكمة قاسية. ثم ينتهي الجزء الأول من الرواية دون أن يعرف القارئ مصير (سليمة) غير أنه في الفصل الأول من الجزء الثاني (مريمّة) يكتشف أن (سليمة) لاقت مصيراً لا يختلف عن مصير جان دارك، وهو الإعدام حرقاً بتهمة التجديف والتعاون مع الشيطان.

في الجزء الأول نمت العائلة التي تألفت في أول الأمر من أبي جعفر الوراق وسليمة وسعد ونعيم وحسن. فقد تزوجوا جميعاً وأنجبوا وفي الجزء الثاني (مريمّة) نجد ابنة الطبال التي تزوجها حسن تحتل موقع البؤرة في النص، فكانت قد تزوجت من حسن، وأنجبت له ابناً وخمس بنات. وعرفت بأنّها قوية الشكيمة لا ترضخ بسهولة. وعندما يصدر الأمر بترحيل الأندلسيين إلى أفريقية ترفض الرحيل، مثلما ترفض التنصير وإن تظاهرت به إلى حين(9).

وفي الجزء الثاني تتقف على أحداث مثيرة، فهشام ابن مريمه، ووالد علي، ينشق عن الأسرة ويرحل من غرناطة متخذاً من الكهوف والبراري مسكناً له يغير منه على الإسبان راضياً بلقب "قاطع الطريق". وهذا النموذج يذكرنا بالنموذج الذي عرفناه في رواية طارق علي باسم "المعري". أما نعيم فإنه يرحل إلى العالم الجديد برفقة القس ميجيل، وهناك يتزوج من هندية حمراء مايا أنجبت له ابنة، ثم يعود في نهاية الجزء إلى غرناطة، وقد أصبح شيخاً طاعناً في السن. ويقرر الإسبان في لحظة حاسمة ترحيل الغرناطين إلى بلنسية قسراً. وفي الطريق تلاقى (مريمه) وهي الشخصية الرئيسية حتفها في العراء فيدفنها حفيدها (علي) الذي لا يجد لديه ما يسوغ استمراره في الرحيل نحو بلنسية، فيستغل لحظة من عدم الانتباه لدى أحد حراس القافلة، فيقتله، ويأخذ حصانه، ويعود إلى غرناطة.

وهنا تبدأ مغامرات الحفيد (علي) الذي يحتل موقع البؤرة في الجزء الثالث من الرواية الرحيل.

ففي هذا الجزء تسوقه قدماه إلى قرية "الجعفرية" وهي قرية تندرج في مجموعة من القرى التابعة لبلنسية. وفيها يتعرف إلى قاضي الجماعة عمر الشاطبي وإلى عدد من الأشخاص. ويتردد بين الجعفرية وغرناطة منشئاً علاقات صداقة أو عداوة مع عدد من الأشخاص في كل من بلنسية وغرناطة والجعفرية. ويشي به أحد الأشخاص، وتلقى محاكم التفتيش القبض عليه، ويحقق معه تحقيقاً أولاً ويحتفظون به في السجن لمدة عامين وبضعة أشهر، ثم يطلقون سراحه ليجد أحد أصدقائه المتصرين خوسيه قد استملك البيت في البيازين، فيذهب إليه ويهدده، ويستعيد البيت. وخشية الوشاية التي يتوقعها من خوسيه يقرر إخفاء المخطوطات في حفرة بساحة بيت البيازين. وفي الجعفرية يقرر علي أن ينشئ كتاباً يعلم فيه الصبيان ويقرئهم القرآن.

في أثناء ذلك يصدر الإسبان مرسوماً جديداً يطلع عليه علي في بلنسية، وهذا المرسوم يقضي بترحيل ما تبقى من عرب الأندلس إلى شمالي أفريقيا ومن يخالف ذلك عقوبته الموت. وحين يتضح للجميع أن لا فائدة من التردد يقبلون على تسجيل أسمائهم والتوافد على السفن التي ستقل الراحلين. وعند هذه المرحلة من الحوادث يكون علي الذي ولد بعد سقوط غرناطة قد بلغ من العمر السادسة والخمسين وليس له زوجة ولا أطفال. هذا مع أنه حاول أن يتزوج من (فضة) ومن (نجاة) ولكنه لم يفلح. فالأولى فضّلت أن تكون خادمة في بيت سيدها والثانية فضّلت عليه ستماكاً متنصراً وأنجبت منه بنتاً قبل أن يقوم أحد أشقائها من الجعفرية بقتلها في بلنسية غسلاً للعار. عند ذلك يفكر علي: كيف يبدأ المرء حياته وهو في السادسة والخمسين؟ لا زوجة، ولا أولاد يبددون وحشته في الأرض الغريبة؟ ولا قبر جده نحو فوق صندوقها بستان؟ لماذا يرحل إذن؟ قد يكون الموت في الرحيل وليس في البقاء.

أمام هذه التساؤلات، وبعد أن يسمع صغير العبارة التي ينبغي أن تقل الراحلين يدير ظهره للبحر ويغذّ خطاه مبتعداً عن الشاطئ، متوغلاً في الأرض التي رآها قبراً غير موحش لمريمه الجدة (11). وعلى هذا فإنّ الجزء الثالث الذي سمته المؤلفة (الرحيل) هو في الواقع ترحيل جماعي للأندلسيين، وعودة بالحفيد علي إلى الأرض رافضاً تنفيذ المرسوم الملكي الإسباني الكاثوليكي.

ولا يعلم القارئ بالطبع ما الذي حدث لعلي بعد ذلك. لأن الرواية ذات الأجزاء الثلاثة تتوقف عند هذا ولا تمضي لما هو أبعد. فهي لا تتبع أخبار الراحلين الذين انتشروا بعد ذلك في طنجة وسبتة وتطوان وفاس وغيرها. ولا تزصد لنا ما الذي جرى لعلي. فهل أرادت المؤلفة بالتنبيه على فشله في الزواج من فضة، ونجاة، وغيرها الإيحاء باختفاء هذا النموذج الذي لم يخلف وراءه عقباً ونسلاً يحمل اسمه ويشهد على وجوده؟ قد يكون هذا هو المتوقع من شخصية

قصصية تحركت منفردة في فضاء روائي يتكرر فيه ظهور الموت لحظة بعد أخرى. فما أن توفي أبو جعفر الوراق في أول الرواية حتى أعقبته وفاة الجدة. ثم سعد وحسن وسليمة التي أعدمتم في محرقة ومرمية والشاطبي وآخرون كثيرون لا يستطيع الدارس تعداد أسمائهم في فصلة كهذه.

انتفاضة البشرات:

على أن التلخيص السابق لأبرز حوادث الرواية قد لا يحقق الفائدة المرجوة منه في وضع القارئ في الموضوع الذي يسمح له بمعرفة تفاصيل الحكاية، وخفايا الأشخاص، وهول الفجائع التي وصفت، والجرائم التي ارتكبت. ولكن أبرز ما ينبغي أن يلتفت إليه القارئ هو تركيز المؤلفة على انتفاضة "البشرات" التي أولتها أهمية كبيرة. والحلْف الذي تقرر عقده مع ملك فرنسا هنري السادس للنيل من إسبانيا الكاثوليكية في حينه، ولا سيما بعد أن حطّم الأسطول الإنجليزي الأسطول الإسباني المعروف باسم (الإرمادا) وهذه الأحداث بالرغم من أن المؤلفة أفادت في تصويرها من الإشارات الواردة في المصادر التاريخية، وفي بعض الروايات التي وجهت الانتباه إلى انتفاضة "البشرات" ومنها رواية طارق على المذكورة، لم تحلّ دون توجيه المؤلفة للأنظار نحو تصوير الحياة اليومية سواءً في غرناطة أو في قرية الجعفرية التي تذكرنا بقرية "الهديل" في رواية "ظلال الرمان" وما فيها من أنماط السلوك اليومي. وقد تقارب تصوير الكاتبين: طارق علي، ورضوى عاشور، للمناسبات الشعبية الأندلسية من ختان وأفراح ومآدب وولائم وحمامات وعزاءات وطقوس مختلفة، تقارباً كبيراً، يؤكد انتفاع كل منهما من المصادر التاريخية والثقافية المختلفة.

أندلس المكان وأندلس الزمان:

تضاف إلى ذلك إشارات المؤلفة الموفقة إلى المكان بصفته الظرف الذي يحتضن الحوادث والأشخاص ويضفي على كل شيء في الرواية منظوره الأندلسي. فهي تحرص في الجزء الأول حرصاً كبيراً على تجسيد فضاء الرواية الواسع بواسطة الكلمات التي تصف المشاهد مثلما تصف الناس وتروي الحوادث. فأمام وصفها للقصور والقلاع وبيئة الحرفيين وبسطاء الناس، وما يحيط بهم من مناظر ريفية أو غير ريفية، غرناطية أو في بلنسية، وما يحيط بذلك كله من أشجار السرو والتين والزيتون والزمان والجوز والكستناء والكروم التي تكسو ضفتي نهر "حدازة" الذي تربط فطرته بين غرناطة أو قسبة المدينة والبيازين، أكبر الأحياء في العهد الإسلامي، كل ذلك يجعل القارئ يقف مشدوهاً وهو يتحوّل منجذباً بتخطيطات المؤلفة: حمام أبو منصور، ودكان أبي جعفر الوراق، وبينته في "عين الدمع" أو "البيازين" والسراديب التي تحت الأرض، والأقبية التي تخبأ فيها المخطوطات النادرة، والصناديق المطعمة المحاطة بشرائط من الفضة أو النحاس. والخانات والدروب الضيقة المتعرجة وحوانيت: الفخارين والزجاجين والنحاسين والصّاعة (12).

وقد يبدو للقارئ وهو يتتبع مسالك الشخصيات في فضاء النص أن غرض المؤلفة من كتابة الرواية للممة ما تشتت من الوجود الكلي للمكان الذي هو مسرح الأحداث لوصفه، وكتابته، ووضعها في صورة كلية وفي دفعة واحدة، تزيح الستار - رويداً رويداً- عن كل بقعة وزاوية من المكان، بحيث ما أن تنتهي الرواية حتى يكون القارئ قد انطبعت في ذهنه صورة المدينة الأندلسية درباً درباً، وزقاقاً زقاقاً، وجبلاً بعد جبل (13). ولم يقتصر اهتمام المؤلفة على الأمكنة المفتوحة كالنهر والجبل والحي والسوق والحارة والقصر الذي هو العلامة البارزة لغرناطة. ولكنها تعمقت في وصف الداخل من بيوت ومن أثاث. فقد

يشدها صندوق مطعم ومغطى بزخارف عربية هندسية وتعريفات نباتية متشابكة، أو مكحلة من الذهب الخالص، أو علية من خشب البلوط، أو غلاف لمخطوط مزوق بماء الذهب، ومثل هذه الزخرفة التي تستحوذ على عناية الكاتبة لا تأتي في النص السردي عبثاً، وإنما تأتي للكشف عن الأثر الذي يتركه المكان في سلوك الإنسان، وتشبثه به، وتفضيله له على غيره من الأماكن. ففي مقطع وصفي متكامل تترج العناصر الجمالية مع الذكريات وفضاءات الحلم:

"قبل اللقاء بالتفاصيل كانت غرناطة تطالعه بكلها المكمل، في ضوء النهار: السبيكة والبيازين، وبين التلتين حدازه يجري رقيقاً يتأيل قليلاً هنا وهناك. هل صحيح أن قاع هذا النهر الصغير من التبر الخالص مثلما ذكرت مرمرة؟ وهناك إلى يساره شنيل تماماً مثلما وصفته في حكايتها يحيط بذراعه كتف غرناطة ويصاحبها.. ذهبتي. وذهب الحصان. ولكنني عدت(14).

فنحن نرى في المقطع الوصفي السابق امتزاج الشكل: السبيكة والبيازين والنهر المتعطف حول المدينة بالذهب الخالص الذي تحدثت عنه مرمرة بذكرى الجدة التي رحلت في العراء ودفنها الحفيد علي.. بالحصان وسيلة النجاة من الموت والعودة إلى غرناطة". وكل هذه الإشارات جاءت من خلال التركيز الشديد على صلة المكان بالإنسان. والإنسان في هذه الرواية مرتبط بالمكان، فأبو جعفر الوراق تختلط في ذاكرته رؤية الفتاة العارية التي خرجت فجأة من النهر لتتحول إلى رمز، أو نبوءة، تنذر بكارثة السقوط. وتستعاد في هذه الأجواء عناصر من شخص: موسى بن أبي غسان الذي قيل إنه غرق في النهر بعد أن قتل من القشتاليين عدداً. ونعيم الذي جاء إلى (غرناطة) فارقاً من حصار مالقة. وتتصل عناصر من هذا الإنسان بيئته أخرى هي أمريكا الجنوبية حيث الهنود الحمر يقتلون بأعصاب هادئة باردة وكان القشتاليين

يتخلصون بهم من بعض الحيوانات الضارة(15). وسليمة التي ترى في المخطوطات وجوداً متصلاً لغرناطة بما تعنيه لديها من زمان ومكان. وعلى صعيد الزمن تنفلت الكاتبة من تحكّم الماضي على الرغم من أنها تكتب رواية تاريخية. فقيمة هذه الرواية لا تنبع من تقييدها بالحوادث التاريخية مثلما رأينا في رواية ليون الإفريقي(16) وإنما تنبع من كونها تتناول فضاء، وواقعاً يتم اختلاقه وابتكاره على نحو خاص غير محدد بقواعد شديدة الضيق كذلك التي يضعها كتاب الرواية التاريخية نصب أعينهم حين يسعون إلى ابتعاث الماضي في روايات معاصرة تريد أن تناقش الحاضر تاريخياً منجزاً. فهي وإن كانت تراعي تسلسل الحوادث بما يتفق مع حيك التاريخ لها: السقوط، إحراق الكتب، التنصير، إغلاق الحمامات والخانات، قرارات الترحيل، إعدام سليمة ووفاة مريم، وهروب الحفيد علي إلى غرناطة، ثم الجعفرية، فبلنسية، فالترحيل الذي تم بقرار جائر، ذلك كله لا يشكل في الحقيقة سوى عمود فقري ينتظم مجريات الحوادث. ولكن بين هذه المحطات ثمة تفاصيل كثيرة لجأت فيها إلى التخيل وتصوير الأشخاص كاشفة بذلك - قدر المستطاع- عن خصوصية أندلسية تتخلل الوصف والحوار والسرد. ولا شك في أن بعض الشخصيات التي وردت في الرواية كانت من ابتكار المؤلفة ومن اختلاقها، مثلما كانت العلاقات الأسرية القائمة على التزواج والمصاهرة والصدقة أو العداوة والجيرة أو العشيرة اختلاقاً منها على المثال الذي يستشف من الوثائق والمصادر التي ينهل منها الكاتب الروائي.

وفي هذا الصدد لا بدّ من الإشارة إلى الصنعة الروائية القائمة على دراسة العمل، والتحضير له تحضيراً جيداً. وهي من هذه الناحية بالذات تذكرنا بالعمل القصصي الخيالي الذي وضعه واشنطن آرفنغ "الحمراء"(17) فقد زارت غرناطة وسعت إلى الحصول على مصادر متعدّدة، فاجتمعت لديها مثلما اجتمعت لدى

أرفع المعرفة، والمشاهدة، ليكون تحركها في فضاء الرواية تحركاً دقيقاً مأموناً من الوقوع في مواقع الزلل أو التحريف. ولذا فهي واثقة في الرواية من تحديدها لمواقع الحمراء، وكنيسة سان سلفادور، والبيازين، والجامع، والمقبرة، وعين الدمع والسبيكة. فحديثها عن هذه الأحداث، والأماكن، وحتى الأشخاص، حيث كان حديثٌ يكاد يقرب من السرد الحرفي.

بين رضوى وطارق علي:

وفي إطار المقابلة بين هذه الرواية والروايات الثلاث التي سبق الكلام عليها في الفصل السادس. نجد ثمة متوازيات بين هذه الرواية ورواية طارق. وأولها فكرة استغلال حادثة إحراق الكتب في باب الرملة التي جاءت في بداية رواية طارق علي (18) وما ترتب على ذلك من حوار بين يزيد وعمر وابن الفارض وآخرين، ظل تأثيره ينمو ويكبر في نفوس الأشخاص حتى اتجه بعضهم إلى تنظيم ثورة مسلحة شارك فيها زهير بن عمر واتخذت من (البشّرات) موقعاً لها.

والشيء الثاني هو التركيز والإلحاح الشديد على انتفاضة مسلمي الأندلس بعد طغيان محاكم التفتيش وفرض التنصير القسري على الأهالي. وإذا كان ذلك قد جاء في بداية رواية طارق علي (19) وكان له تأثيره الكبير في نمو الأحداث وتحديد مسار العمل الروائي، فإن الانتفاضة الشعبية في ثلاثية غرناطة جاءت متأخرة نسبياً في الجزء الثاني. ومتكررة إذ كان ثمة تفكير لم يسبق أن أشار إليه أي من كتاب الروايات الثلاث المذكورة. وهو التحالف مع ملك فرنسا لزيادة الضغوط على ملك إسبانيا ولا سيما بعد تحطيم (الإرمادا) أمام الأسطول الإنجليزي.

والشيء الثالث هو توقف الكاتبة عند حادثة صغيرة تتمثل في اعتداء اثنين من الجنود القشتاليين على امرأة مسلمة في البيازين. وكان هذا الحادث الذي

تكرر ذكره في رواية طارق علي "ظلال الرمان" ورواية "غرناطة" لرضوى عاشور قد تسبب في إثارة أحداث كبيرة أدت إلى تدخل عدد من الوسطاء من رجال الدين المسيحي، أو من العرب المنتصرين، بهدف تهدئة الخواطر. وهذا الحادث كان بمنزلة الشرارة التي أشعلت انتفاضة "البشرات".

والشيء الرابع الذي تكرر في روايتي عاشور وعلي قرار الهيئة الحاكمة والدينية في غرناطة بإقفال الحمامات وفي مقدمتها حمام أبو منصور الذي ورد ذكره مطولاً في رواية طارق علي (20). فالحمامات هي المكان الذي يتلاقى فيه الغرناطيون ويستمعون إلى آخر الأخبار، ويتشاورون في أحداث الساعة، ويتفقون على ما يمكن أن يفعلوه. وفي رواية طارق علي كان الحمام هو المكان الذي اتفق فيه على إعلان الثورة. وشيء آخر تم التركيز عليه في الروايتين، وهو: الأسلوب الذي اتخذته محاكم التفتيش لمراقبة المسلمين الذين تصرّوا، والقوانين التي اهتم بإبرازها المؤلفان من مثل: منع الاحتفاظ بالأسماء العربية، ومنع اللباس العربي، ومنع الرقص والغناء في الأعراس، ومنع العطلة في أيام الجمع، وهكذا..

وقد انفردت رضوى عاشور عن بقية الروايات بإشارات: منها الحديث عن علاقة أهالي غرناطة بالعالم الجديد من خلال القس ميغيل، ونعيم، والتوجه من غرناطة إلى بلنسية في غير موضع. فضلاً عن المراسلات التي تمت بين فقهاء من المغرب وأهالي الأندلس بشأن التظاهر بالنصرانية، وإقامة العبادات سراً. ومراعاة العلاقات الدولية في ذلك الزمن، ولا سيما ما جرى بين فرنسا وإسبانيا والمملكة المتحدة باعتبارها القوى الاستعمارية العظمى في حينه. وإذا كان طارق علي قد أشار في روايته إلى أحد أحفاد ابن خلدون المؤرخ الذي قدم من مصر إلى غرناطة باحثاً عن المعرفة، مستقيماً للحقيقة، فإن رضوى عاشور ذكرت نموذجاً مختلفاً، وهو ديجو الذي أدى فريضة الحج

وعاد عبر مصر إلى الأندلس، ليروي على مسامع الأندلسيين ما شاهده في الأرض المقدسة، وفي الشام، ومصر من عسف العثمانيين. وهو شيء كان الأندلسيون يجهلون، ويعتقدون أن العثمانيين سوف يرسلون النجيدات الكبيرة لتحرير غرناطة، وإعادتها لحوزة المسلمين. بيد أن حديث الحاج "ديجو" عن تمييز العثمانيين بين المسلم من أصل تركي أو مملوكي، والمسلم من أصل عربي، أسقط في أيديهم فصاح صائهم: "الله أكبر، مسلمون يستبدون بالمسلمين" (21).

يضاف إلى كل هذه الاختلافات أن المؤلفة في ثلاثية غرناطة امتدت بروايتها التاريخية لتشمل حقبة أطول من الحقبة التي دارت حولها رواية طارق علي. فهي تبدأ بحرق الكتب في باب الرملة، وذلك حدث على الأرجح في العام 1497 أو بعده بقليل، وتنتهي بترحيل المسلمين إلى إفريقية في العام 1609 وهذا يسمح للمؤلفة بتصوير حوادث أكثر تغييراً، وخصوصاً ينتمون إلى جيلين أو أكثر. فأبو جعفر الوراق يُمثل جيلاً، وحسن وسعد وسليمة ومرمة يمثلون جيلاً، وعلي ونجاة والشاطبي يمثلون جيلاً ثالثاً هو الجيل الذي عانى من آلام التنصير، ومرارة الرحيل والنفى.

وزبدة القول هي أن ثلاثية غرناطة كرواية طارق علي لا تُغنى بأخبار الملوك والساسة، ولا بتسجيل الأحداث التاريخية مثلما وقعت، ولا بتأثير التاريخ على نفسية الإنسان، وإنما هي رواية يمتزج فيها الحدث التاريخي، والشخصيات التاريخية، بالحدث المتخيل والشخصيات السردية، في حرص لافت على الإفادة من تقنية الوصف في تصوير خصوصية المكان الأندلسي، وما فيه من طابع خاص أضفى على الرواية، ونسيجها اللغوي، طلاوة لا نجدتها إلا في الرواية التاريخية التي تحاول أن تقول ما لم يقله التاريخ، ولا تخلو بنية هذه الرواية من بعض العثرات التي يمتد القارئ لو أن المؤلفة تنبته إليها.

من ذلك مثلاً طابع الاستعجال في التخلُّص من بعض الشخصيات التي ظهرت في الرواية، وكأَنَّ الموت وصفة طيبة جاهزة في متناول المؤلِّفة. فنحن نعجب للسرعة التي توفي فيها أبو جعفر الوراق، وغيره، من أشخاص جاءت وفياتهم مفاجآت في أكثر الأحوال. وثمة تسرع في نشأة الكثير من العلاقات الغرامية مثل زواج سعد من سلمية، وحسن من مريم، ونعيم من مايا وغيرها. مما يجعل القول في الموت من حيث هو وصفة جاهزة للتخلص من بعض الأشخاص قولاً ينسحب على الزواج أيضاً. وثمة استطرادات كثيرة في الرواية كانت تؤدي في معظم الأحوال إلى خلخلة في تدفق السرد، وانسجامه. ومن ذلك تلك الحكاية المطولة التي أوردتها المؤلِّفة عن حمام أبي منصور (22). وكذلك الحديث المطول الذي روى فيه الحاج ديبجو مشاهداته في الأرض المقدسة، والشام، ومصر، وهو شيء يذكر القارئ بأن الرواية تحوّلت إلى شيء يشبه أدب الرحلات، متذكراً في هذا الموقع بالذات ما ورد في كتاب رحلة ابن جبير الأندلسي (21) فضلاً عن ذلك كله تأثرها الواضح برواية طارق علي "في ظلال الرمان" وتكرارها لبعض ما ورد في تلك الرواية من إشارات ليست من التاريخ الخالص.

الهوامش

- 1- رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.
- 2- لمزيد من التفاصيل عن المؤلِّفة وأعمالها أنظر: غرناطة في الرواية، رسالة جامعية غير منشورة، من إعداد الباحثة جمانة مفيد، الجامعة الأردنية، عمان، آب، 1999- ص219-220.
- 3- جابر عصفور، هوامش للكتابة أو غرناطة المقموعين، الحياة، لندن 1994/7/27-ص18.

- 4- راجع الفصل السابق: الرواية التاريخية من منظور تقابلي، ولا سيما ما جاء فيه عن رواية المخطوط القرمزي، لأنطونيو غالبا.
- 5- رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، ص 19
- 6- المصدر السابق، ص 18.
- 7- المصدر السابق، ص 24.
- 8- طارق علي، في ظلال الرمان، ترجمة إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994 ص 36.
- 9- انظر رضوى عاشور، المصدر نفسه، ص 120.
- 10- المصدر السابق، ص 487.
- 11- المصدر السابق، ص 488.
- 12- إبراهيم خليل، غرناطة، رواية تقول ما لم يقله التاريخ، مجلة عمان، عدد 10، تموز (يوليو) 1994، ص 27.
- 13- أمين العيوطي، قراءة نقدية في غرناطة، مجلة العربي، ع 444، تشرين الثاني / نوفمبر 1995، ص 115.
- 14- رضوى عاشور، المصدر السابق، ص 347.
- 15- إبراهيم خليل، مصدر سابق، ص 27.
- 16- انظر الفصل السادس من هذا الكتاب.
- 17- انظر الفصل الخامس من هذا الكتاب
- 18- طارق علي، المصدر السابق، ص 36.
- 19- المصدر السابق، ص 36 و ص 16.
- 20- رضوى عاشور، المصدر السابق، ص 457 وانظر طارق علي ص 106.
- 21- المصدر السابق، ص 114-114.
- 22- المصدر السابق، ص 412-456.

