

PREAMBULE

La question posée au concours étant celle de la fiction et son statut dans la littérature arabe contemporaine, et le texte choisi étant un “roman interdit” de Nagīb Maḥfūz, on posera l’hypothèse que ce sont bien les *limites de la légitimité de la fiction* qui forment la problématique de la question. Le roman *Awlād Hāratinā* semble avoir dépassé certaines des limites communément admises par la communauté des lecteurs, des auteurs ou et par les autorités politiques et religieuses dans le monde arabe, puisqu’il a généré interdiction, scandale et débat public, lors de sa parution, puis lors de l’obtention du Prix Nobel par son auteur, et enfin lors de la tentative d’assassinat sur sa personne, perpétrée précisément en raison de ce roman.

Quelles sont donc les limites franchies par cette fiction ? Il peut s’agir de “limites sociales” : ce roman aurait outrepassé les données du “pacte de légitimité sociale de la fiction”, qui semble stipuler en Egypte que la fiction ne peut tirer son droit de cité que dans le cadre d’un “paradigme réaliste/réformiste”, ainsi que le nomme Richard Jacquemond. La préface rédigée par Muwayliḥī en 1907 à son *Ḥadīṭ ‘Īsā b. Ḥiṣām*, dans laquelle nous noterons accessoirement l’utilisation du terme *tahyīl* dans un acception réductible à la notion moderne de fiction, ainsi que nous le proposerons et discutons, expose clairement cette condition de légitimation de la fiction :

« فهذا الحديث، حديث عيسى بن هشام، وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخيل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها »

Bien que ce récit se présente sous une forme imaginaire, c’est une pure vérité déguisée en fiction et non une fiction coulée dans le moule de la vérité, par quoi nous tentons d’exposer les usages et manières de nos contemporains et de décrire les vices que les diverses classes d’hommes se doivent d’éviter et les vertus qu’il est de leur devoir de respecter.

Ce “pacte de légitimité”, on ne peut plus clairement exposé par Muwayliḥī, implique donc que le roman doit être *vérité déguisée en fiction*, le réalisme étant un moyen de suggérer une morale. L’une des premières entorses au pacte serait donc une fiction qui ne respecte pas l’obligation réaliste, ou ne respecte pas l’obligation réformiste, toutes deux liées. Néanmoins, si ce paradigme réalisme/réformisme gouverne le rapport du public à la fiction, et singulièrement la tolérance relative des traditionalistes à son égard, il ne va pas sans être contesté par le champ littéraire aspirant à la reconnaissance d’une autonomie de la fiction vis-à-vis des critères de moralité. Contre ceux qui pensent que la liberté de l’écrivain ne saurait être que conditionnelle, bornée par sa conscience et son sens des responsabilités envers les masses¹, d’autres estiment que “*l’art n’est pas une religion, un roman n’est pas une philosophie, la poésie ne saurait présenter un modèle de bonne (ou de mauvaise) conduite. Au plus, les arts sont des représentations, ou ainsi que le dit Aristote, des imitations de la réalité et non cette réalité elle-même. La façon par laquelle la réalité pénètre la littérature ou la musique ou la peinture a été le sujet de discussions, de débats, de controverses, d’études académiques et de spéculations philosophiques séculaires. Dire qu’un roman est immoral, c’est suggérer que les romans sont censés être moraux, ce qui confine au non-sens. La seule “moralité” ou le seul “comportement louable” concernant réellement la littérature, c’est le fait de bien ou de mal écrire. Traiter de la fiction comme s’il s’agissait d’un sermon moral ou religieux c’est être à peu près aussi loin de la réalité de la littérature qu’on peut l’être, et à mon sens, la forme la plus pure de barbarie*

¹ voir R. Jacquemond “Les limites du dicible dans la fiction égyptienne”, 2000.

*intellectuelle*². C'est ce qu'écrivait Edward Saïd en 1999 à l'occasion d'une de ces crises cycliques de légitimité que connaît la fiction en Egypte, lorsque parents d'élèves et presse d'opposition obtinrent la suppression du roman "*Le pain nu*" (الخبز الحافي) par Muḥammad Šukrī du cursus de littérature moderne à l'Université Américaine. Une autre interrogation découle de la légitimation de la fiction par le réformisme : le lectorat la perçoit-elle comme consubstantielle à la fiction arabe? L'Egypte de 1959 connaît nombre de récits de fictions qui ne peuvent s'insérer dans ce paradigme, et qui appartiennent à d'autres aires de production (littérature européenne ou américaine traduite). Mais si la fiction d'auteurs reconnus dans le champs littéraire comme "auteurs légitimes" obéit encore à cette obligation, cela signifie que la communauté intellectuelle tout comme le lectorat possède une *attente métaphorique*, c'est à dire qu'il sait devoir décoder une dimension métaphorique ou allégorique de la fiction pour accéder à un message, et s'est habitué à un sens unique de décodage, dépourvu d'ambiguïté. Que se passerait-il si les formes d'encodage ne répondaient pas aux critères habituels, ou si le message s'annonçait plus ambigu que prévu?

Autre limites, les limites morales et politiques, qui découlent des premières. Quand bien même l'oeuvre de fiction transmettrait-elle, même obliquement ou métaphoriquement, une morale, cette morale correspond-elle à la *doxa*, qu'elle fût celle de la communauté des ulémas, des nationalistes, ou correspond-elle aux buts du pouvoir qui surveille de près la circulation et la consommation des écrits? Et dans quelle mesure n'y a-t-il pas un "sur-investissement" quant à la capacité de la fiction à participer à la nécessaire réforme ou à égarer le lecteur par des suggestions inadaptées, connaissant la faible diffusion de l'écrit dans la réalité...

Enfin, troisième catégorie de limites, les limites génériques ou esthétiques. Maḥfūz rompt dans ce roman avec un type d'écriture romanesque, qui est le "réalisme social", choix esthétique qui découlait directement de la fonction "réformiste et morale" affixée à l'écriture de fiction. Ce réalisme caractérisait ses premiers écrits, lui avait assuré le succès et la reconnaissance par ses pairs, et trouvait son achèvement dans la Trilogie. Le passage à une autre esthétique, en l'occurrence une écriture symboliste/allégorique, impliquait donc indirectement une interrogation sur les données du pacte. On constate dans *Awlād Hāratinā* que Maḥfūz joue des genres, en se plaçant à la limite du réalisme, ou plus exactement en en reprenant le décor, tout en en pervertissant le sens et en lui conférant une valeur, ou des valeurs, métaphoriques et allégoriques. D'autre part, Maḥfūz joue avec les limites de la *création littéraire* : son roman n'est pas une création *ex nihilo*, mais la reprise de quatre "synopsis", issus des textes sacrés, qu'il déplace et transplante dans son décor pseudo-réaliste cairote. Nous sommes amenés à nous interroger sur la nature de la création artistique, implique-t-elle un acte démiurgique ou peut-elle se fonder sur la transformation d'une matière préexistante à laquelle on donne un nouveau sens? Quel est la légitimité de la fiction quand elle reprend un *récit* préexistant? Et surtout, quelle est sa légitimité si l'infratexte sur lequel elle se base n'est pas vécu comme fictif, mais comme sacré. Si la fiction, qui dit le faux, pervertit le discours *par essence vrai* qui est celui du sacré, les frontières entre vérité et fiction ne risquent-elles pas de s'effacer?

Ce sont à partir de ces trois questions de "limites" que nous analyserons *Awlād Hāratinā*. Non pas en les traitant l'une après l'autre, mais en les gardant en tête comme directions d'investigation. Nous proposerons une présentation générale de l'oeuvre, visant à en souligner le double aspect *métaphorique* et *ludique*. Nous verrons que deux types de lectures ont été suscitées par cette oeuvre, toutes deux légitimes et en réalité complémentaires, l'une étant la lecture *politique* qui voit dans l'oeuvre au premier degré une représentation allégorique des échecs du pouvoir nassérien après l'espoir qu'il avait suscité, et plus profondément une parabole sur les rapports unissant la communauté, formée d'individus aspirant à la liberté et au bonheur commun, et le pouvoir, corrompu et corrupteur par essence ; l'autre étant la lecture philosophique, qui voit dans le texte une allégorie de l'histoire religieuse de l'humanité, se concluant par un dépassement de la religion, vérité révélée, comme lien de la communauté, alors que l'homme adhère à un nouveau credo plus universel et trans-communautaire qui est la croyance en la science, c'est à dire en sa propre intelligence et en sa propre capacité à décrypter l'univers, nonobstant tous les dangers qui le

² Edward Saïd "Literature and literalism" in Al aḥram weekly, n°414, 28jan-3feb 1999.

menace sur cette voie. La lecture philosophique de l'oeuvre est aussi l'occasion d'examiner la leçon que tire Mahfouz de l'apport de chacune des trois religions révélées, et de replacer cette lecture libérale dans le cadre de cet "exercice imposé" que représente pour l'intellectuel arabe l'exposé de sa vision du sacré. Il serait à ce titre fructueux de comparer l'analyse de Mahfouz avec celles de ses prédécesseurs lointains, comme Faraḥ Anṭūn dans "La nouvelle Jérusalem", ou plus proches de lui comme Ṭ. Ḥusayn, T. al-Ḥakīm ou A. al-Šarqāwī. Quant à la *ludicité* de l'oeuvre, nous verrons qu'elle est liée à sa dimension intertextuelle, et au travail de décodage qu'elle suppose de la part du lecteur, amené à être surpris par un récit qu'il connaît déjà.

Le plan qui ensuite suivi par le cours répondra à deux impératifs : un tour d'horizon complet des lectures possibles du texte, mais aussi une aide à la lecture. Avant de nous engager dans le cours proprement dit, nous analyserons l'extrait du roman proposé au commentaire à l'écrit de l'agrégation lors de la dernière session. Nous préciserons ensuite, dans un premier chapitre, la notion de *fiction*, en rechercherons une expression en arabe, et en exposerons la lente légitimation dans le champ littéraire arabe, travail nécessaire à la compréhension de la problématique. Le second chapitre sera consacré aux "éléments du décor" dans ce roman, à la valeur métaphorique dont ils sont chargés ainsi qu'à la présentation de leur fonction initiale dans le réel. Cette comparaison amène la question de leur abilité, de leur receptabilité à un tel transfert de sens. Mais cette partie aura aussi pour but de vous aider dans votre lecture du texte, en vous aidant à mieux saisir le réel qui nourrit l'imaginaire maḥfūzīen : comment apprécier les jeux de transferts que propose l'auteur sans savoir ce qu'est une *ḥāra*, un *zār*, un poète de *rabāb*, etc.

C'est la réception du texte qui sera l'objet du troisième chapitre : sa réception en dehors de la sphère littéraire et les débats qu'il a suscités, par sa position téméraire vis-à-vis des usages de légitimation de la fiction. C'est là une question de sociologie de la littérature, qui sera examinée à la lumière des deux crises, celles de 1960 et celle des années 90. Puis sa réception par la critique, avec un exposé détaillé des deux lectures suggérées et une interrogation sur la possibilité de les concilier.

مقدمة إلى حارتنا

رواية «أولاد حارتنا» تقف إذاً على تقاطع أو على مصبٍ عدد من تساؤلات محفوظ، كان قد أثارها في أعماله السابقة وظل يسألها بعدها : طبيعة الربط الذي يوصل أفراد الجماعة بعضهم بعض ؛ دور الدين والسلطة في إقرار أو في تفكيك هذا التماسك ؛ توارث القيم المنوطة بهذا التماسك.

مع أن بعدها المثلي [allégorique] (وسنعود لاحقاً إلى الفارق بين مفهومي الرمز والمثل) لا يتأتى للقارئ إلا بعد إتمام عدد من الصفحات (ولا شك أن هذا البعد لم يظهر لقراء الطبعة المسلسلة عام ٥٩ إلا عند تأكيد النية المثلية في أول القسم الثاني)، لا يلبث أن يلاحظ قارئ الكتاب المطبوع بعض المؤشرات الدالة على أن وراء ما يبدأ كقصة عائلية معاني أخرى وتناصاً مع شتى النصوص المقدسة : فإن الكتاب يتكون من ١١٤ باباً، وهو عدد يتطابق مع عدد سور القرآن، يستهله «افتتاحية» وليس «مقدمة»، وهي تسمية تشبه «الفاتحة» وإن كانت الفاتحة القرآنية ضمن سور القرآن الـ ١١٤ والافتتاحية المحفوظية خارج الـ ١١٤ باباً. وكذلك تنقسم الرواية إلى ٥ أقسام، تماماً كما تنقسم التوراة إلى خمسة أسفار (pentateuque)، سفر التكوين وسفر الخروج وسفر الأحبار وسفر العدد وسفر تثنية الاشتراع. ولا يعني ذلك أن محفوظ قد تأله أو أراد وضع نص مقدس، ولا إلى أن علينا أن ننقب عن علاقات وطيدة بين مضمون السور القرآنية أو مضمون الأسفار التوراتية وتطورات الحبكة المحفوظية، بل يدعو القارئ إلى أن يلتفت إلى الطابع المثلي لروايته، في إشارة خفية تمزج بين «اللعبية» [ludicité] ومتاخمة الاختراق المرفوض من طرف الجمهور لحدود مشروعية التخيل - إن لم يكن شرعيته بالمعنى الديني-.

من لا يلتفت إلى هذه المؤشرات ويلج الرواية بسذاجة، يلفها عند أول وهلة سيرة أو ملحمة شعبية تقع في إحدى حارات القاهرة القديمة. ويقدمها الراوي، الذي عاصر أحداثها الأخيرة، كتابية لاقتراح أحد أولاد الحارة^٢:

«إنك من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بغير نظام وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم، من المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار» ونشطت إلى تنفيذ الفكرة اقتناعاً بوجاهتها من جهة وحباً فيمن اقتترحها من ناحية أخرى. وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ما جره ذلك علي من تحقير وسخرية.

ومرة أخرى يستوقف هنا سذاجة القارئ أو اندفاعه الأعمى نحو متعة التخيل مؤشراً جديداً من النوع الذي اصطلح عليه النقد *métafiction*، أي خطاب يلفت انتباه القارئ إلى أساليب وتقنيات التخيل ضمن قصص تخيلي، أو بعبارة أخرى خطاب يتكلم عن الكتابة التخيلية وحياتها، ويستعرض طبيعتها التخيلية، في إطار حبكة خيالية. فإن كان الراوي يتعهد بكتابة السيرة «بأمانة»، لا يمكن أن تكون هذه الأمانة إلا أمانة خيالية مدعاة، غير أنها وسيلة معهودة في الأدب التخيلي، الذي يتعهد بالصدق لإثبات طبيعته الواقعية، وهو

³ وعليكم بقراءة الافتتاحية بانتباه تام...

صدق لا يخضع لمقاييس الصدق المطلقة، بل صدق خيالي بحت. ولعلّ محفوظ أراد أن يُدرج إشارة طريفة إلى الخطاب السياسي الذي كان سائداً في أواخر الخمسينات باختياره لفظة «تحزّب» الرواة، إذ أن «لا للتحزّب» كان شعاراً من شعارات الناصرية، من أجل تبرير حلّ الأحزاب السياسية، وقد تكون هذه الكلمة حثّاً خفياً على أن يبحث القارئ عن إسقاطات سياسية محتملة في النصّ القصصي.

أما الفائدة والانتفاع المشار إليهما في هذا المقطع، فمؤشران آخران يزرعهما الكاتب في قصّه يدعو المتلقي [récepteur] إلى تخطّي القراءة الأولى. فحين يدافع الراوي الخيالي عن اقتناعه بـ «وجاهة» الفكرة، نشعر بأن محفوظ يعزف على وترين، إذ يبرّر الراوي الخيالي تسجيل أحداث حارته الخيالية وفي أن واحد يبرّر محفوظ مشروع الخيط في الميدان الأدبي الحقيقي، وهي كما تعلمون فكرة نقل سير مؤسسي الديانات الثلاث إلى حارة قاهرية ذات وظيفة مثلية، من أجل تقديم تأملات حول طبيعة السلطة، ببعدها السياسي-العَمَلِي من جهة وببعدها الأيديولوجي الأخلاقي من جهة أخرى، كما يحددهما محمود أمين العالم. وضمن هذه التأملات، يعرض محفوظ كيف تستخدم السلطة الانتماءات الدينية والعرقية، أو «الهوية» [identitaires]؛ وكذلك يتساءل حول الربط الاجتماعي، كما سبق أن لاحظناه. أما الإشارة الأخيرة التي نجدها في هذه السطور إلى التحقير والسخرية اللذين يتعرض لهما الكاتب، فهنا أيضاً يتبدى ظلّ محفوظ وتخوفاته وراء الراوي الخيالي...

على صعيد الحدث البحث، يبدأ القسم الأول في بيت الجبلابي، واقف الحارة التي تحمل اسمه (وسنعود لاحقاً إلى معنى الوقف ووظيفته الاجتماعية ودلالته الرمزية عند محفوظ). يبرز صراع بين ابنين من أبناء الواقف، أدهم وإدريس، بسبب اختيار الجبلابي لأدهم مسئولاً عن إدارة الوقف، على أن أدهم سرعان ما يطرد من بيت الواقف كما سبق أن طرد أخوه إدريس العاق، نتيجة خديعة دبرها له إدريس، ومن ثمّ لا يجد أدهم بداً من العمل لإعالة زوجته وذريته خارج الحديقة المفقودة.

أما الأجزاء الثلاثة المقبلة، فتتبع حبكة واحدة تتكرر بتنويعات وتقاسيم شتى: فإن سكان الحارة، وهم ذرية أدهم وإدريس على مدى الأجيال، يخضعون لظلم النظّار وتعسف الفتوات الذين سلطوهم عليهم، بينما الواقف المعمر يعتكف وراء أسوار بيته العالية ويوكل أمر حارته إلى الطفاة. ثم ينتفض أحد أولاد حارتنا ويثور ضد الجور وينجح في جذب شيعة من الأنصار حوله وفي تعديل شيء من الواقع التعيس، إنما لمدة قصيرة. ثم يبدأ الجزء التالي بعد وفاته وقد تحول أنصاره ومريده إلى طغمة تدافع بشراسة عن امتيازاتها ويديرها فتوات لا يعرفون سوى البطش وضرب النباييت. وكل واحد من هؤلاء الذين حاولوا تغيير النظام وأتوا برسالة إصلاحية (جبل، رفاعة، قاسم) يصبح بعد مماته شخصية أسطورية يتغنى شاعر حيّه بمآثره في المقاهي الشعبية وفي الغرز، وكل واحد منهم يدعي أن رسالته أتت بإحياء مباشر أو غير مباشر من الواقف، الجبلابي نفسه، المحتجب أبداً.

أما بطل القسم الأخير، عرفة، فهو ساحر صاحب اختراعات عجيبة، منها كُور متفجرة

⁴ انظر إلى أولاد حارتنا بين خصوصيتها المصرية وعموميتها الإنسانية في حكاية أولاد حارتنا.

تحوّله القدرة على التغلب على الفتوات. غير أنه يسبب بطريقة غير مباشرة في موت الجبلأوي عند تسلله إلى بيته ليلاً ولا يلبث أن يهدده الناظر بإفشاء سره الرهيب حتى يستوظفه ويصبح عرفة فتوة من نوع جديد، إلى أن يحاول عرفة الفرار من قفصه الذهبي. أما الناظر، فينجح في اللحاق به ووأده، بينما ينتظر أولاد حارتنا الخلاص الموعود الذي طالما ظنوه قد أتى ثم تخلف ميعاده، وتنتهي الرواية على أمل أن يحلّ ساحرٌ آخر محلّ عرفة.

طبعاً، ينتبه القارئ بسرعة إلى أن قصة أدهم وإدريس تتطابق مع قصة آدم وإبليس كما وردت في القرآن وقد أضيفت إليها تفاصيل توراتية، كما يرشده التشابه الصوتي بين الاسمين حتى يتأكد لديه هذا الانطباع. ثم يكتشف القارئ أن قصة جبل تتطابق جزئياً مع قصة موسى، والعلاقة بين الاسمين هنا علاقة مجازية [métonymique] إذ أن جبل موسى موقع معروف في سيناء، وتتطابق سيرة رفاة إلى حد ما مع سيرة المسيح كما يرويها الإسلام، والعلاقة بين الاسمين مجازية أيضاً تذكر برفاع المسيح بعد موته. أما سيرة قاسم فهي أقرب سير الرواية تطابقاً مع نبي من الأنبياء، إذ تشبه إلى حد بعيد سيرة الرسول محمد ويشكل التناص في هذا القسم أحداً من أهم دواعي المتعة، بحيث ينشغل القارئ بـ «تفكيك شفرة» التلميحات إلى جانب متابعة الأحداث. أما بالنسبة إلى العلاقة بين الاسمين، فالمعروف أن كنية الرسول هي «أبو القاسم»، وكذلك قاسم أكثر هؤلاء الأبطال اهتماماً بتقسيم ريع الوقف بالمساواة، وريع الوقف يرمز إلى خيرات الدنيا التي يجب تقاسمها بين أفراد الجماعة، وهذه الرؤية تتطابق مع التحليل الاشتراكي لشخصية النبي محمد التي كانت سائدة عند المثقفين المصريين في الخمسينات. وأخيراً، عرفة يرمز بوضوح إلى العلم الحديث بحسناته ومساوئه، كما تحيل كويراته المتفجرة إلى القنبلة الذرية التي كانت قد انفجرت في هيروشيما ١٤ سنة قبل كتابة الرواية، وإلى الآمال المتعلقة بالعلم من أجل خلاص الإنسانية.

فلا داعي في إطار هذه المقدمة السريعة إلى أن نشرع في التساؤل حول نية الكاتب من روايته المثلية الرمزية هذه، وهل أراد منها إسقاطات سياسية وتأملاً حول طبيعة السلطة، أم هل نستقرئ فيها تأملات الكاتب حول رسالات اليهودية والمسيحية والإسلام، ثم حول رؤية نيتشوية التي تؤكد موت الله وحلول العلم محل الإله مرجعيةً سامية، فهذا ما سنتطرق إليه لاحقاً أثناء دراستنا للنص. فنقتصر هنا على تحديد الاتجاهات العامة التي ستتبعها الحصوص المقبلة.

قد يكون السؤال الذي طرحه محفوظ على نفسه بعد إتمام الثلاثية هو: «كيف الخروج من الطبيعية؟»، أي كيف الخروج من الحارة التي كان محفوظ انحبس فيها منذ الأربعينات، منذ أن كان قد ترك الروايات الفرعونية؟ جاء اختيار محفوظ للإجابة عن هذا التساؤل الأدبي والفني، في شكل «محاكاة لعبية-رمزية». محاكاة رمزية على صعيدين، إذ أن الرواية تحاكي بعض الروايات التي أتت في النصوص المقدسة المؤسسة للديانات السماوية الثلاث، وتتلاعب معها في آن واحد. ولكن هي محاكاة لعبية ورمزية أيضاً لأنها تحاكي بطريقة لعبية جنساً أدبياً قد ساهم محفوظ في إرساله في الممارسة الأدبية، وهو الرواية الواقعية المدنية. يستوظف محفوظ في «أولاد حارتنا» عناصر مكونة لهذا التقليد الأدبي الذي شارك في تأسيسه، هو ومحمود تيمور: الرواية القاهرية «الطبيعية» [naturaliste]

الإيحاء. غير أن المحاكاة اللعبية تُعوج وتلوي بالضرورة روح الجنس الأدبي الذي تحاكيه، وهي تلتزم بقوانينه ومراسيمه في آن واحد. فهذا ما نراه منذ الافتتاحية، وهي أولى روايات محفوظ تستهل بمثل هذه الافتتاحية.

أما على الصعيد الرمزي، فقد أشرنا إلى ازدواجيتها واتجاهات الاستقراء التي تتولد منها : من جهة، الوظيفة الاجتماعية للديانات، ومن جهة أخرى تاريخ السلطة، التي يراها محفوظ فاسدة بالأساس، تعتمد على المعتقدات وعلى العداوات الطائفية من أجل إرساء طغيانيتها وتعسفها على مجموعة بشرية قد بنّجتها سير مآثر الأسلاف، وبنّجها انتظار إسكاتولوجي (أخروي) يبدد كل إرادة للتصدي هنا والآن أمام الاضطهاد. وكما سنراه لاحقاً، فإن اللجوء إلى الرمزية قد يكون من باب الإفلات من الرقابة الدينية والحكومية، إذ أن الاضطهاد أبوالاستعارة حسب قول بورخيس. غير أن هذا المسعى بآء بالفشل الذريع كما تعلمون. ولكن للجوء إلى الرمزية مبررات أخرى وغير سياسية : قد يكون ضروريا لتحويل فكر محفوظ إلى فن روائي، إذ نعلم منذ أندريه جيد أن النوايا الحسنة لا تكفي لضمان كتابة الأدب الحسن... وقد يكون الاستفزاز الذي أدخله محفوظ في روايته بمثابة الشطة اللازمة ليطيب الطعام...

وإذ أن محفوظ كان يتمتع بأربعة سيناريوهات محكمة استنهلها من التوراة والإنجيل والقرآن، لم يتبق له إلا قسمٌ أخيرٌ وجب عليه أن يصيغ حبكتة كلياً، اعتماداً على فكرته الأصلية «الوجيئة» على حد قول الراوي في الافتتاحية، وكانت هذه الفكرة حلول العلم وعبقورية الإنسان محل المرجعية الدينية، والمخاطر التي تنجم عن خضوع العلم لدواعي السلطة.

فيما أن كل قرائه يحفظون عن ظهر قلب الخطوط العامة لحبكة الأقسام الأربعة الأولى، وجب له أن يدخل هذه الأحداث المعروفة في حيز التخيل الأدبي، مما يوحي ضمناً أنها قد تنتمي أصلاً إلى حيز التخيل، وهي من طرفه الوقاحة الكبرى إن لم يكن عين الكفر، وكان عليه أن يملأ فراغاتها بتفاصيل إضافية تمكّنه من سوق تصورات الشخصية حول دوافع مؤسسي الديانات الكبار. فأتحف قراءه بلعبة تشبه متعتها متعة الذي ينجح في إتمام شبكة كلمات متقاطعة : فك شفرة التلميح، وإدراك الإسقاطات السياسية التي قد تتوارى خلف كلمة واحدة، ورصد التشابه بين سيرة هذا وذاك، أي باختصار، القيام بعكس عملية الشفرة التي قام بها الكاتب.

لا شك أن «أولاد حارتنا» رواية جديّة تعالج مواضيع جديّة، غير أن النقاد لم يهتموا كثيراً بأن اكتشاف القارئ لعناصر مأخوذة من سير الأنبياء ليس بقراءة سطحية ولا بعبء على العمل الروائي، وإن كانت هذه الحيلة تتكرّر أربع مرات، بل هو محرّك متعة القراءة، يمكن الكاتب من مراعاة أحد شروط الأدب الروائي : الترقّب [suspense]، إرادة يولدها الكاتب عند القارئ حتى يطوي الصفحة ويتلطف إلى قراءة التالية. فكيف يمكن أن يُعنى قارئ الرواية التخيلية، المتعطش دوماً إلى الجديد، بقصة يعرفها وسبق أن سمعها مراراً؟ فإنه يطوي صفحته هنا لأنه يريد أن يكتشف كيف استطاع محفوظ أن يلبس قصة يعرفها زياً غريباً ولا-تاريخي، حتى نفاجاً بقصة كنّا نظنّها أنفدت قدرتها على مفاجأتنا.

وهذه المتعة التي يشعُر بها القارئ الذي استطاع أن يفك الشفرة تشبه تلك التي يشعُر بها كذلك المستمع إلى السير الشعبية التي يتناولها الشعراء، إذ تنتهي دائماً أبيات رباعياتها بجناس وتورية يجب على المستمع أن يفك ألغازها، وتسمى العملية «التزهير»، وكأن السيرة الشعبية ورده مغلقة تتفتح عند فهم الألغاز. فيما أن محفوظ أراد أن يخلق سيرة أو ملحمة تشبه السير الشعبية من حيث المضمون وليس من حيث الشكل، فإن ألعاب التناص في رواية محفوظ الملحمية تكاد تكون مرادفة للتزهير في الملحمات الشعبية...

وإذ أن محفوظ أصر على أن يتخذ من حارته القاهرية خلفية لهذه الرواية، سنحلل، بعد التساؤل حول مفهوم التخيل، مكونات هذه الحارة في ثاني قسم دراستنا، وما تحيل إليه في الواقع، في الزمان والمكان، وكيف وظّفها محفوظ وألبسها معاني جديدة. (١) ستُكرس إذن حصة للمرجعية الواقعية : مكونات الحارة المحفوظية، أو «جوغرافيا المحفوظستان». ثم نهتم (٢) بمسألة تلقي النص وتاريخه : كيف استقبلت «أولاد حارتنا» في الفضاء الأدبي المصري والعربي، منذ أزمة سنة ١٩٥٩ إلى أزمة ٩٥. ننظر إذن في مرحلة أولى إلى تاريخ تلقي النص من قبل الجمهور والسلطات الدينية والسياسية. غير أن هذه الأقطاب الثلاث لا تمثل قوى مشروعة في الفضاء الأدبي الذي يحكمه الكتاب والنقاد والمثقفين بصفة عامة، فننتقل في مرحلة لاحقة (٣) إلى القراءات التي أثارتها رواية محفوظ، نبدأ بالقراءات التي ترى في الرواية تعبيراً عن تصور محفوظ لوظيفة الديانات الاجتماعية، وملتفت بعد ذلك (٤) إلى أولاد حارتنا تعبيراً عن تأمل محفوظ حول السلطة والربط الاجتماعي. وأثناء هذه المسيرة، سننظّل نسائلاً مفاهيم قد تبدو بديهية كالرمز والمثّل، ونتساءل هل فعلاً من رمزية في أولاد حارتنا، بمعنى الرمزية التي نجدها في النصوص المقدسة التي اعتمد عليها محفوظ، فهل هذا العمل دليل على حذق محفوظ كما يراه الناقد جورج طرابيشي أكثر منه دليل على فنه.

مكانة التخيل في الأدب العربي المعاصر :

« أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ

La torture est mère de la métaphore (Borges)

قد يكون نجيب محفوظ (١٩١٢) الروائي العربي الوحيد التي تجاوزت شهرته حدود العالم العربي، وترجمت معظم أعماله الكثيرة إلى لغات أجنبية، وحظي باعتراف واسع على حد سواء من قبل القراء (الذين يتضاءل عددهم سنة بعد سنة في العالم العربي) ومن قبل الجماهير التي تعرفت على رواياته من خلال الأفلام التي اقتبست منها والسيناريوهات التي ألفها محفوظ. وقد بلغ هذا الاعتراف أشده عند حصول محفوظ على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨. مع ذلك، إنها المرة الأولى التي يدرج فيها أحد من أهم نصوصه الروائية في مقرر الـ CAPES. طبعاً، لن يضيف هذا الاعتراف المتأخر شيئاً إلى مجده ولا إلى المكانة المركزية التي يحتلها محفوظ في الحقل الأدبي المصري والعربي، ولعل مركزيته هي التي سببت في إبعاده عن المقرر لسنين طويلة، سواء أ جاء هذا الإبعاد من باب التهيب أو من باب الإجحاف أمام صنم من أصنام الأدب المعاصر.

وتأتي رواية « أولاد حارتنا » التي كتبها محفوظ سنة ١٩٥٩، لتصور إشكالية لا تقلُّ مركزية عن محفوظ نفسه، وهي المكانة التي تحتلها الأعمال الخيالية في الأدب العربي المعاصر أو كما سنصطلح عليه « التخيل »، في كل تجلياته (وسياًتي تبرير اختيارنا لهذا المصطلح لاحقاً). أما الأمر الذي لا يحتاج إلى تبرير كثير فهو اختيار رواية « أولاد حارتنا » بالذات لتُحلل من منظور هذه الإشكالية، وهذا التساؤل حول مكانة الخيال وحدوده ومشروعيته في الحقل الأدبي من جهة، وفي المجتمعات العربية المعاصرة من جهة أخرى. تندرج « أولاد حارتنا » في هذه الإشكالية أولاً لأسباب تتعلق بتلقّي النص. فقد منعت الرواية من الطبع في كتاب بعد إتمام صدورها مسلسلةً في جريدة الأهرام بين خريف ١٩٥٩ وأوائل ١٩٦٠، بطلب من علماء الأزهر، وما زالت غير منشورة في مصر حتى الآن، هذه المرة بطلب صاحبها وبالرغم من رفع حظرها حكومياً. إن هذا الامتناع من طرف الكاتب يعود إلى معارضة المؤسسة الدينية، متمثلةً في الأزهر، والتي لم يشأ محفوظ، الحذر دوماً، أن يتغافلها، ناهيك عن مجابتهها مباشرة ؛ وقد سببت « أولاد حارتنا » في اعتداءً على شخص محفوظ في أكتوبر ١٩٩٤، قامت به مجموعة من الشباب المتطرفين أعلنوا بعد القبض عليهم أنهم نفذوا فتوى بإهدار دم الكاتب أصدرها الشيخ عمر عبد الرحمن، الذي تورط لاحقاً في انفجار الـ World Trade Center الأول بنيويورك. فقضية « أولاد حارتنا » خير مثال على استعصاء إرساء مشروعية التخيل في المجتمعات العربية المعاصرة، لأسباب تتعلق برهانات سياسية أكثر منها بالأدب، كما تطرح مسألة « الحدود » التي يُفترض أن يلتزمها الخيال الأدبي حين يقترب أكثر مما ينبغي من بعض الموضوعات الحساسة، التي يمكن تلخيصها في « الثلاثية المقدسة » دين وجنس وسياسة. والفضائح الأدبية التي تكررت أثناء العاميين الماضيين في مصر، من قضية منع دراسة « الخبز الحافي » في الجامعة الأميركية إلى مصادرة « النبي » لجبران خليل جبران لفترة قصيرة، مروراً بالمظاهرات التي اشترك فيها عدد لا يستهان به من شباب الجامعات يطالبون بمصادرة رواية « وليمة لأعشاب البحر »

للكتّاب السوري حيدر حيدر، بعد حملة صحفية أطلقتها جريدة «الشعب»، يدل كل ذلك على أن قضية حرية الخيال لم تفقد شيئا من راهنتها.

أما السبب الثاني الذي يبرر إدراج «أولاد حارتنا» في إشكالية مكانة التخييل وحدوده، فإنه يتعلق بمضمون النص وعلاقته المتينة بنصوص أخرى قد سبقته. أي، بعبارة أخرى، مسألة التناسق [intertextualité] الذي يربط ما بين هذه الرواية وبين عدد من النصوص المقدسة أو شبه المقدسة، وهي نصوص أبعد ما يكون عن «التخييل» بالمعنى المتعارف عليه: سواءً أنظرنا إلى هذه النصوص باعتبارها «حقيقة» أو باعتبارها «أساطير» [mythes]، يبقى أن الأسطورة mythe والتخييل fiction أمران مختلفان للغاية، كما سنحلله لاحقا.

إن رواية «أولاد حارتنا» تُقيم كذلك علاقات وتمدد جسورا إلى أجناس أدبية غير الرواية الحديثة، كالسيرة الشعبية وكقصص الأنبياء. لقد لاحظتم أثناء قراءتكم أن رواية «أولاد حارتنا» تذكر نفسها أثناء السرد وتعيد توظيف قصصها فيما يسميه البعض «حركة انعكاسية» أو «مراوية». وفي كثير من هذه «الفقرات المرأوية» تعتبر الرواية نفسها ملحمة شعبية أو سيرة مقدسة. السيرة الشعبية وقصص الأنبياء جنسان أدبيان قديمان، سبقا تاريخيا الاعتراف بالرواية الحديثة (الأوروبية الأصل)، وسبقا تبني الرواية من قبل الكتّاب العرب. ولكن الأمر الملفت أنهما أيضا، كتلك الرواية، جنسان أدبيان يتسمان بعلاقة معقدة بمفهوم التخييل والحقيقة.

فلذلك، لا يمكن أن يقتصر تحليلنا للرواية على تحليل لتلقّيها، من وجهة نظر «سوسولوجيا الأدب» أو من وجهة نظر التأويلات الفلسفية والسياسية التي أولدتها «أولاد حارتنا»، مع ضرورة ذلك طبعاً. بل لا بد من أن نكمل هذا التحليل بتساؤل حول حدود الرواية كجنس أدبي، حين يعتمد المبدع، في أولاد حارتنا، على «نصوص تحتانية» [hypotextes] تؤطر خياله وإبداعه، وحين يعلن محفوظ قطيعته مع أنماط كتابية كانت قد تأكّدت من مشروعيتها، أقصد هنا الرواية التاريخية والرواية الواقعية الاجتماعية، وكانت قد منحت كاتبها الشهرة والاعتراف، حتى حظي بشرف نشر روايته التالية مسلسلة في صحيفة الأهرام. وقد قرر محفوظ أن ينتقل من هذه الأنماط إلى كتابة «مثلية رمزية»، تختلف جذريا عما سبقها من كتابات رمزية في أدب النهضة مثلا، ولم تكن لتوجد لو لا مرور الكاتب الطويل بالكتابة الواقعية.

قبل أن نشرع في تحديد الاتجاهات المختلفة التي سنتبعها في تحليل رواية «أولاد حارتنا»، لا بد من أن نقف لحظة عند المفاهيم التي تشكل إشكالية السؤال، أي «الرواية الخيالية» أو «التخييل» من جهة، ومن جهة أخرى عند ما نعنيه بـ«مكانته» أو «حدوده». هناك ملاحظة تفرض نفسها من أول وهلة: لا تعرف اللغة العربية كلمة متّفق عليها تتطابق مع ما اصطُح عليه بـ fiction في الإنجليزية أو الفرنسية.

في حديث مع الروائي المصري المعاصر صنع الله إبراهيم قد نُشر مؤخرا في مجلة الوسط، يسأله الصحفي عما إذا كانت القصاصات الوثائقية المدمجة في سرد «ذات» و «شرف» وآخر أعماله «وردة» حقيقية أم لا، يجيب الكاتب أن روايته «عمل فني فيه قدر كبير من الخيال أو الكذب الفني» وفي هذه العبارة ما كان من الممكن أن يختصر في لفظة واحدة لو

وُجِدَتْ.

إن الصعوبة التي تواجهنا أو الحيرة التي تنتابنا بمجرد محاولتنا تعريب السؤال المدرج في المقرر، *la fiction et son statut dans la littérature arabe contemporaine*، هذه الصعوبة تحمل في حد ذاتها إرهاصات إجابية، أو على الأقل تثير تساؤلات خصبة: كيف يمكن تحديد حيز أو تحديد مكانة أو تحديد مشروعية مفهوم ما، حين تفتقر اللغة أصلاً إلى مفردة تشمل جميع تجلياته؟ هل نقول «مكانة الأدب الخيالي»، أم «مكانة الرواية الخيالية»، أم «مكانة التخيل»؟

قد تبدو كلمة «تخيل» خياراً مقبولاً لترجمة *fiction*، غير أنها استعملت لدلالات مختلفة من قبل منظري البلاغة من جهة، ومن جهة الفلاسفة من جهة أخرى. بالنسبة إلى الفئة الأولى، فإن عدنا إلى كتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني (ق ١١) فإن التخيل مصطلح ينطبق على تشبيهه أو استعارة أو تمثيل (أي نوع من المجاز يستوجب إعمال العقل) يعتمد على قياس مغلوط، يهدف إلى إقناع المتلقي اعتماداً على أساس خاطئ، كما في بيت أبي تمام:

ولا تنكري عطلَ الكريم من الغنى إن السيلَ حربٌ للمكان العالي^٥

والقياس هنا مغلوط حيث أن الرفع التي يتحلى بها الشاعر رفعة مجازية، بينما ارتفاع المكان العالي ارتفاع محسوس واقعي. ويذكر الجرجاني مثلاً آخر لما يسميه التخيل، في بيت للبحتري:

وبياضُ البازي أصدقُ حسناً إن تأملتَ من سوادِ الغُراب^٦

والقياس الذي يعتمد عليه الشاعر دفاعاً عن مشيبه مغلوط كذلك إذ أن تفوق الباز علي الغراب لا يتصل بلونهما، بل لعناصر لا علاقة لها باللون. فبالتالي، التخيل إيهام مغالط. فمن الواضح أن التخيل كما يعرف عليه عند البلاغيين لا يتطابق ومفهوم *fiction*. غير أن مفهوم المغالطة المنوط به بقي ملازماً على مر القرون لمشتقات الخيال. وهل يعني وصف التخيل كتمثيل مغالط أن عبد القاهر الجرجاني يندد به كصورة بيانية؟ حتماً لا، إذ لا يتردد في إيراد بيت آخر للبحتري يقول:

كلّفتمونا حدود منطقتكم فالشعرُ يكفي عن صدقه كذب^٧

ويأتي هذا البيت ليس فقط ليصرف التهم عن الشعراء عند لجوئهم إلى الكذب للضرورة الشعرية، بل ليقرّ أن مفهومي الصدق والكذب قد يكونان في غير محليهما للحديث عن

Ne reproche pas à l'homme noble sa pauvreté / Les torrents [de générosité] ne peuvent demeurer dans^٥
les cîmes

La blancheur du faucon est d'une beauté plus sincère / Si vous y réfléchissez que la noirceur du corbeau^٦

Vous nous imposez les limites de votre logique / Mais en poésie le mensonge vaut bien vérité^٧

الإبداع الشعري. غير أن ما يصلح للشعر لا يصلح بالضرورة للنثر وحتما لا يصلح للأدب بالمعنى التراثي للكلمة...

أما بالنسبة إلى الفلاسفة وبالتخصيص الذين علقوا على خطابة أرسطو، الفارابي (٩٥٠) وابن سينا (١٠٢٧)، فإن مفهومهم للتخييل قد يبدو أقرب نسبيا إلى مرامنا. فإن التخييل هو عندهم قدرة الشاعر على خلق صورة في مخيلة المتلقي، والتخييل يعتمد على المحاكاة mimèsis. ولكن ما دخل الشعر في موضوعنا؟ اهتمام الفلاسفة بالشاعر يعود إلى ترجمتهم كلمة poièsis بلفظة «شعر». طبعا، كون فلاسفة العرب عربوا مفهوم poièsis اليونان بكلمة «شعر» بالعربية كان نتيجة سوء تفاهم لطبيعة الـ poièsis اليوناني الذي يعني الإبداع الفني والذي يتفرع إلى نمطي تمثيل [deux modes de représentation]، التمثيل القصصي والتمثيل الدرامي، وإلى مستويين تقييميين للموضوع الممثل [deux niveaux]، المستوى الرفيع والمستوى العامي، ومنها تتولد أربعة أجناس للإبداع التخيلي، هي المأساة [تمثيل درامي، موضوع رفيع]، الملحمة [تمثيل قصصي، موضوع رفيع]، الملهاة [تمثيل درامي، موضوع عامي]، الباروديا [تمثيل قصصي، موضوع عامي] وهذه الأخيرة كانت لتصبح الرواية الحديثة، كما يلاحظه^٨ Genette. غير أن المصطلحات العربية التي استعملناها، من مأساة وملهاة إلخ، كلها معاصرة أو حديثة. أما فلاسفة القرن العاشر والحادي عشر، فإنهم لم يترجموها عند تناولهم لخطابة أرسطو بل أبقوا على التسميات الإغريقية، التي لم يكونوا يعرفون لها معنى دقيقا. فلا ننسى أن حركة الترجمة التي بدأت في أيام الرشيد وتكثفت في عصر المأمون لم تطل الأعمال اليونانية التخيلية، فلم تُعرب أعمال هوميروس، لا الإلياذة ولا الأوديسة، ولم تُعرب مآسي سوفوكليس ولا ملاحه أرسطوفانس. ومفهوم الأدب في العصر الكلاسيكي ليس مفهوما مطلقا شاملا لكل اللغات وكل الثقافات بل مفهوم مرتبط جوهريا باللغة العربية وبالدين الإسلامي. فبينما الـ poièsis بالنسبة إلى أرسطو تتمثل في عمل الشاعر الملحمي، وحسب مقولة أرسطو المشهورة «يجب أن يكون صانع حكايات أكثر منه صانع أبيات، إذ أن محاكاته هي التي تجعل منه شاعرا وأن ما يحاكيه أعمال» فإن شاعرية الشاعر العربي حتما لا تكمن في قدرته على صناعة الحكايات، فهذه صفة تنطبق على الروائي أكثر منها على الشاعر العربي، نظرا إلى كون الشعر العربي يكاد يكون كله ما يسمى «شعرا غنائيا» poésie lyrique فبالتالي لا يدخل في تصنيفات أرسطو...

فكيف إذن يمكن تبرير استعمال كلمة «تخييل» للدلالة على مفهوم الـ fiction، علما بأن التخييل مصدر فعل يصف استراتيجية إيصال للمعنى؟ أولا، المحفز الأول لهذا الخيار القابل للنقد يتمثل في إجماع البلاغيين والفلاسفة على وضع التخييل خارج حيز الصدق والكذب، كما نراه في بيت البحتري وكما نستشفه بصورة أوضح عند حازم القرطاجني (١٢٨٥)^٩، إذ يؤكد هذا البلاغي أن المحاكاة والتخييل لا هما بالكذب ولا بالصدق، إذ لا يتم التخييل إلا على رضى المتلقي فبالتالي لا يمكن اعتباره مغالطة. وفي إقامة فصل بين ضرورات الأبداع ومسألة الصدق، في هذه الاستقلالية عن الصدقية التي يمنحونها الشاعر (دون كاتب النثر)، يكمن شيء يقرب مفهوم التخييل كما تم التعريف عليه في التراث، من

^٨ Gérard Genette, Fonction et Diction, p18.

^٩ La rhétorique au coeur des enjeux : les deux discours théoriques, par H. Foda in E.U. (article arabe-littérature).

ثانياً، إن عدنا إلى مقالة Genette التي سبق أن أشرنا إليها، نجد أنه يؤكد أن أرسطو يعطي إجابة واضحة للسؤال الآتي «كيف للكلام، الذي هو عادة آلة للاتصال والعمل، أن يكون آلة للإبداع الفني؟» قائلاً إن شرط إبداعية الكلام يتمثل في قدرته على الـ *mimèsis* أي محاكاة الواقع وتخيله، تخييل أعمال وأحداث خيالية. وهذا ما يدعو Genette، مع آخرين، إلى ترجمة *mimèsis* أي عملية المحاكاة عن طريق التخيل، بكلمة *fiction*. فبالرغم من المخاطر التي نتعرض لها باختيارنا هذا، سنستعمل مفردة «تخييل» تعريباً تقريبياً للـ *fiction*.

بالطبع، لا يدل افتقار اللغة إلى مفردة شافية وافية ومتفق عليها تتطابق تماماً مع مفهوم الـ *fiction* على انعدام تجليات هذا المفهوم في ثقافة ما. فإن العديد من الأعمال تشهد على غنى الخيال والتخييل في التاريخ الأدبي العربي، شعراً ونثراً، من الخرافات المدونة إلى السير الشعبية مروراً بقصص الأنبياء¹، ما أسماه جمال الدين بنشيش «المخيلة المأسورة». والملفت للنظر في هذا المضمار أن نجيب محفوظ في روايته «أولاد حارتنا» يحدث جنسين من أجناس هذه «المتخيّل المأسور» هما السيرة الشعبية وقصص الأنبياء، وربما كان التوفيق بين الجنسين يوحى بقربتهما الأصلية... غير أن هذا الافتقار على صعيد المعجم مؤشّر يدل على نقص من حيث البلورة كمفهوم، أو «المفهمة» [conceptualisation] إن جاز التعبير، وبالتالي على استعصاء إقرار مشروعية التخيل الأدبي.

فلنأخذ لذلك مثالين : في مقالة بعنوان «Norme et Fiction dans la Genèse des Maqâmât» تحلّل كاتيا زخريا الخطاب النقدي الذي أثارته هذه المقامات. الحريري نفسه كتب في مقدمة عمله أنه دُعي إلى «أن [ي]نشئ مقامات [ي]تلو فيها تلو البديع»، وأنه سينتهج نهج سابقه في ابتداء شخصيات خيالية، أو على حد قوله واصفا عيسى بن هشام وأبا الفتح الإسكندري «وكلاهما مجهول لا يُعرف ونكرة لا تتعرّف». ويشير الحريري في آخر مقدمته إلى تخوّفه من التعرّض لطعن الطاعنين إذ يضيف أن «الغمر الجاهل» (*imbécile ignorant*) و«ذي غمر متجاهل» (*haineux feignant l'ignorance*) قد «يضع مني لهذا الوضع ويندد بأنه من مناهي الشرع، ومن نقد الأشياء بعين المعقول وأنعم النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في باب الإفادات وسلوكها مسلك الموضوعات عن العجماوات [الحيوانات] والعجماوات ولم يُسمع بمن نبأ سمعه عن تلك الحكايات وأنتم رواتها في وقت من الأوقات».

فتعلّق كاتيا زخريا قائلة : «إن القلق الذي يعبر عنه الحريري بتخوّفه من أن يبدو كتابه مخالفاً للشرع في نظر البعض يحملنا إلى أن نظن أنه ادعى مسؤوليته في إنشاء شخصيات خيالية، وإن أثار هذا الإنشاء حيرة بعض معاصريه». فنجد الحريري يبرر نفسه على الطريقة المعهودة بإيجاد سابقين لإقدامه فيربط ضمناً بين عمله و«كتاب كليلة ودمنة» لابن المقفع في إشارته إلى «العجماوات» والإفادة التي سيستفيد بها القارئ الحذق.

وبالفعل، تعرض الحريري لدم ابن الخشاب، وكان فقيها حنبلياً، قد رأى في وضع مقاماته عملاً حراماً إذ أن هذه المقامات «كذب لا محالة يلتبس مثله بالصدق [...] فهذا يشبه الصدق

¹ L'imaginaire captif, par J.E. Bencheikh in E.U. article arabe-littérature

ونلاحظ أن مفهومي «الكذب» و«الصدق» يحلان محل «التخييل» و«الواقع» في خطاب ابن الخشاب، كما كنا نتوقعه وكما يعود إليه دوما الخطاب النقدي المعادي للتخييل. ثم يواصل ابن الخشاب: «لو أمسك [الحريري] عن هذا الفصل [يلمح إلى مقدمة الحريري] لأمسك عنه، ولكن غمّر الزاري عليه في وضع المقامات وجهله، والمندد عليه بأن ما اعتمده من وضع المقامات من مناهي الشرع مصيب من هذه الجهة وابن الحريري في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط إذ كان ما احتجّ به من الموضوعات على لسان العجماوات والجمادات لا يشبه ما أخذ فيه من نكر الحارث بن همام وأبي زيد السروجي [وهما بطلا مقامات الحريري].

والسبب الذي يجعل ابن الخشاب يميّز بين عمل الحريري وعمل ككليلة ودمنة هو أن كون الإنسان يعلم أن الحيوانات لا تتكلم (إن استثنينا منطلق الطائر والنمل المذكورين في القرآن، حيث أنه «منطق عرضي» وليس من الصفات الثابتة كما هو الحال بالنسبة إلى الإنسان...) يقيه خطر تصديق ما هو في الأصل خيالي، فيدرك بالتالي المغزى المجازي للحكاية الموضوعة على لسان العجماوات، بينما إنشاء شخصيات خيالية تحاكي الواقع وقد تكون حقيقية، شخصيات تتاخم حدود الحقيقة، هذا الإنشاء يمثل خطرا إذ يجعل تصديق الشيء الخاطيء إمكانية واردة ويقود إلى اللبس. وإذ أن الأدب يعتمد على الحق، فإن استعمال طرق أدبية لسوق خطاب غالط أو مغالط أمر خطير يدعو إلى الشجب.

قد تبدو هذه العودة إلى القرن العاشر بعيدة عن «أولاد حارتنا» والأدب الخيالي المعاصر، غير أن مرجعية ابن الخشاب الفكرية لا تختلف جذريا عن عقلية علماء الأزهر الذين طالبوا بمصادرة رواية محفوظ سنة ١٩٥٩، ناهيك عن الذين أصدروا فتاوى تُبيح دم سلمان رشدي، وهذا أمر سنعود إليه لاحقا.

والأمر الملفت لانتباهنا في «قضية المقامات» هو أن ابن بري (١١٨٧)، وهو لغوي ونحوي، حين رد على نقد ابن الخشاب وعلى تحريمه المقامات، وأراد أن يدافع عن وضع الحريري، لم يناقش صحة اتهامات ابن الخشاب بخصوص تحريم التخييل كعملية مغالطة، بل جعل يبرهن أن مثل هذه التهمة لا يصلح أن توجّه إلى الحريري إذ أن «أبا زيد السروجي» ليس بشخص خيالي «لا يُعرف ونكرة لا تتعرّف»، بل كان مكديا حقيقيا قد التقى به الحريري في جامع حيه، جامع بني حرام بالبصرة. فقد دافع ابن البري عن المقامات عن طريق انتشالها من حيز التخييل. والجدير بالذكر أن جميع لاحقيه من الموسوعيين، من ياقوت الحموي صاحب «معجم الأدباء» إلى ابن خلكان في «وفيات الأعيان»، تابعوا ابن بري في إثبات واقعية أبي زيد السروجي.

لا نشك في أن المسألة، أي مسألة التحريم والتحليل، لم تكن لتفرض نفسها بنفس هذه الشدة لو أن أبا زيد السروجي كان مسلما مثاليا. غير أن كونه محتالا عديم الثقة و تمكنه من البلاغة وعلم الكلام، أي تمكنه من آلات، أو أسلحة الفقهاء والعلماء، لدرجة أنه ينجح في تبرير كل انتهاكاته للشرع الإسلامي بنفس حجج المتفقيين، كل هذه العناصر تجعل منه شخصا خطيرا للغاية، فإن إنشاء شخصية وهمية تتصف بهذه الصفات أمر لا يقل خطرا

لنأخذ مثلاً آخر يدل على تعثر الاعتراف بمكانة التخيل في الأدب التراثي. يخصص أبو الفرج الإصفهاني عدداً لا بأس به من الصفحات لأسطورة أدبية عرفت باسم «مجنون ليلي» ويستهل قسم أخبار مجنون بني عامر بإيراد نسبه [انظر في الملحق]. من الواضح بعد الاطلاع على هذه الروايات أن الإصفهاني آخر من يصدق واقعية مجنون بني عامر. ومع ذلك، يبدأ أخباره بإعطاء نسبه الصحيح على علمه بوهمية هذه الصحة، كأن الاعتراف بالوهمية كان ليفقد كل قيمته لكتابته.

ففي الأدب النثري التراثي، الأمر لا يخرج من أربع :

- ١] إما أن يكون التخيل معترفاً به، وتبعاً لذلك يخرج العمل من حيز الأدب المعتمد لدى الخاصة، لأسباب أخلاقية ولأسباب لغوية (وتكاد تكون شيئاً واحداً)،
- ٢] إما، إن اعترف بالتخيل، أن يبقى العمل ضمن حيز الأدب بالرغم من هذا التخيل وليس بفضل، كما هو الحال بالنسبة إلى مقامات الحريري أو رسالة الغفران للمعري، وهي أعمال تدين لثروتها اللغوية ولفصاحتها المنقطعة النظير مشروعيته، بينما تظل رسالتها في منزلة بين المنزلتين، وكأن فصاحة اللغة كفالة أخلاقية كافية تلهي العاذلين عن التباسات الخطاب،
- ٣] أو أن يلتبس التخيل بملابس الصدق والعلم، رافضاً الاعتراف الصريح بالوهمية، وهذا ما نجده في كتاب الأغاني،
- ٤] أو، أخيراً، أن يكون هذا التخيل تخيلاً في نظرنا في أوائل القرن الحادي والعشرين، غير أنه تم إنتاجه وتلقيه كخطاب صدق وحقيقة، وبالتالي لا يمكن اعتباره تخيلاً حسب التعريف الحديث، الذي يفترض تواطؤ الطرفين، المنتج والمتلقي، في تصديق مؤقت لما هو وهمي.

ليست الثقافة العربية الإسلامية حالة استثنائية في رفضها أو في إبداء تحفظاتها إزاء التخيل، فإن مثل هذه التحفظات تتكرر في الثقافة الغربية منذ أفلاطون في جمهوريته. ويلمح Jean-Marie Schaeffer أن الحجج المسوقة في الخطاب المعادي للمحاكاة والتخيل (l'attitude anti-mimétique) ليست إلا إعادة توظيف للحجج التي ساقها أفلاطون، ألا وهي أن المحاكاة التخيلية تُفسد القلوب وتأسر العقل، إذ أنه إن كان الفعل أو التصرف المحاكى تصرفاً شنيعاً فإن محاكاته من قبل الفنان يتضمن تحريضاً على محاكاته من قبل المتلقي. فإما أن يتم تحديده صارماً لما هو قابل للمحاكاة، إما أن تتجنب المحاكاة كلياً. ويعارض Schaeffer هذا التدليل بقوله إن التخيل الأدبي يعتمد على منتج يدعي (feint) سرد أحداث واقعية من أجل تسلية المتلقي، الذي من ناحيته يعي تماماً كون هذا الادعاء مجرد ادعاء، يستوجب تصديق مؤقت من أجل التسلي، فيكون الادعاء على رضى الطرفين، ويكون ادعاءً مشتركاً، ذا بعد لعبي (ludique). إن المنتج والمتلقي ليس فقط يدركان هذا البعد اللعبي، بل يشكل شرطاً سابقاً للنشاط التخيلي. وهذا ما يدعو Schaeffer إلى تعريفه على التخيل كـ «ادعاء لعبي مشترك» (feintise ludique partagée).

وإن كان مفهوم «الادعاء اللعبي المشترك» أو «التخيل» عنصراً ملازماً لمفهوم الأدب

بالمعنى الحديث للكلمة، أي *littérature*، إلى حد أنه يكاد يكون مرادفا له عند بعض النقاد^{١١}، فمن الواضح أن الأدب العربي بالمعنى التراثي لم يعتمد هذا المبدأ، بل كان دخول التخيل أثناء عصر النهضة في حيز «الأدب المشروع» (و أستثنى بطبيعة الحال كل ما يقع تحت تصنيف الأدب الشعبي) نتيجة معركة طويلة دامت طوال القرن التاسع عشر ولم تحسم لصالح التخيل إلا في أوائل القرن العشرين، وإن ظلت مشروعيتها مهددة مزعزعة عندما يقع تخطي حدود سنتهم لاحقا بتمييزها.

الأمر الأكيد هو أن الرواية (ونعلم أن هذا المصطلح، قبل أن يدل خصيصا على الـ roman ظل فترة طويلة دالا على كل أنواع التخيل الأدبي سواء أكان قصصيا أم دراميا) تعرضت لانتقادات عنيفة وكانت في نفس الوقت تلبي طلبا وتروي عطشا متزايدا للتخيل، عندما صار تكرار السير المألوفة يملّ المستمعين. ساعد ازدهار الصحافة في أواخر القرن التاسع عشر على إرساء ممارسات كتابية تعتمد على التخيل، عن طريق نشر نصوص سردية وإن تم ذلك مع إبداء تحفظات، كما يدل عليه الافتتاحية المشهورة التي كتبها يعقوب صروف صاحب صحيفة «المقتطف» سنة ١٨٨٢ وذكرها الناقد صبري حافظ في كتابه «The Genesis of Arabic Narrative Discourse». [انظر في الملحق]

غير أن العودة إلى النص الأصلي تُظهر أن الضرر الذي يترتب عن الروايات ينجم عن كونها «حبيّة»، على حد قول صروف، أكثر منه ناجما عن طبيعتها التخيلية فقط، إذ أن الخطر الذي يمثله هذا الأدب كامن في إمكانية محاكاة الواقع للخيال؛ ودافعت نفس الصحيفة عن الرواية الخيالية بعد بضع سنوات على شرط أن تكون ذات رسالة تربوية أخلاقية إصلاحية.

وسنة ١٨٩٧، نشرت مجلة الهلال مقالة تؤكد أن الروايات كانت أكثر الكتب رواجاً، ما يدل على ازدياد شعبية هذا الجنس الأدبي الجديد وتفوقه الكمي على الأجناس الأخرى. على حد قول صبري حافظ: «شهدت آخر عقود القرن التاسع عشر تنافسا شديدا بين عدد من الخطابات الأدبية تهدف إلى إشباع ظمأ الجمهور للتخيل القصصي. إن تعدد ردود الفعل الثقافية أمام تحولات الواقع مؤشراً على بحث مستمر عن خطاب أدبي جديد يكون قادرا على احتواء التغيرات في ميدان خطابي حديث.»

وبعد تجارب شتى، منها تجربة المويلحي الهادفة إلى إعادة توظيف المقامة، كانت الرواية في مفهومها الشائع المتعارف عليه لتصبح الرد الأوفق على طلب الجمهور. وهنا تجدر الإشارة إلى أمرين:

- **أولا**، لم تكسب الرواية مشروعيتها مرة واحدة، بل على مراحل وبعد تردد. فلننتذكر المقدمة التي حررها محمد حسين هيكل استهلالا للطبعة الثالثة لروايته «زينب» قائلا: «نشرت هذه القصة للمرة الأولى في سنة ١٩١٤ على أنها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها [...] وكنت فخورا بها حين كتابتها وبعد إتمامها، معتقدا أنني فتحتُ بها في الأدب المصري فتحا جديدا، وظل ذلك رأيي فيها طوال مدة وجودي طالبا للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس. فلما عدت إلى مصر في منتصف ١٩١٢ ثم لما بدأت اشتغل بالحمامة [...] بدأت أتردد في النشر وكنت كلما مضت الشهور في

^{١١} Genette, Fiction et Diction

عملي الجديد ازددت ترددا خشية ما تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي. لكن حبي الفتي لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة «الجريدة» لكي تنشرها، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها. واستغرق الطبع أشهراً غلبت فيها صفة المحامي ما سواها وجعلتني لذلك أكتفي بوضع كلمتي «مصري فلاح» بديلاً عن اسمي».

-ثانياً، تزامنت ولادة الرواية العربية التخيلية مع البحث عن الهوية القومية. تكاد كل الأعمال التي اعتُبرت إرهصات للخطاب الروائي الحديث، وعلى رأسها «زينب» لهيكل، و«الأيام» لطف حسين، و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم، تكاد تكون أعمالاً موضوعها الرئيسي التساؤل حول الذات المصرية والتطلع إلى مستقبل أفضل، اعتماداً على العلم ومبادئ الإصلاح. لا نعني هنا أن هذه الأعمال تشكل «بداية حقيقية» للرواية العربية، ولا نريد أن نعتمد الرؤية التقليدية التي تجعل من «زينب» الصادرة سنة ١٩١٤ أول رواية تستحق هذه التسمية. فقد نقبت أعمال صبري حافظ عن جذور أعمق للرواية وعن محاولات لإبداع خطاب قصصي حديث سبقت وأحياناً تزامنت مع ظهور الرواية التخيلية. لا بد لنا من أن ندرك مدى التعويج الأيديولوجي الذي يمنح كاتباً مصرياً (دون الشوام...) فضل الأسبقية في إرساء هذا الجنس الأدبي؛ غير أن هذا التساؤل حول الذات القومية خلفياً لحبكة روائية ذات أبعاد رمزية و«مثلية» [allégoriques] واضحة، هو الأمر الذي ساهم في منح الخطاب الروائي التخيلي مشروعيته لدى المثقفين الإصلاحيين ولدى جمهور متزايد من القراء على حد سواء.

أما دور نجيب محفوظ في هذه الإشكالية، باعتباره ممثلاً للدفة الثانية من الأدباء الذين عُنوا بالرواية، فكيف يمكن تحديده؟ قد يتمثل في منح إستقلايتها للممارسة الروائية. يلاحظ بالفعل أن الأدباء الذين ينتمون إلى جيل الرواد وبقوا بين عدة نشاطات تمثل الكتابة الروائية جزءاً منها فقط، دون أن تطغى على النشاطات الأخرى: كان هيكل وطه حسين من أقطاب حزب الدستوريين الأحرار ومضياً فترة غير قصيرة من حياتهما يدافعان عن أفكارهما الليبرالية في شتى أنواع الكتابة من المقالة الصحفية إلى كتب الفكر الديني والنقد الأدبي إلخ. وكأن الكتابة الروائية لديهم ترجمة تخيلية لفلسفتهم واتجاهاتهما الفكرية والعقائدية. فمثلاً، لو قرأنا آخر مونولوج زينب قبل وفاتها، في مشهد ميلودرامي قد يدعو قارئ القرن الحادي والعشرين إلى الابتسام، لا يمكن أن يفوتنا كم وظف هيكل وسائل التأثير التخيلي لكسب مشاعر القارئ وإقناع وجدانه بضرورة حرية المرأة إكمالاً لعملية إقناع عقله التي تتولاها المقالات الصحفية ومؤلفات قاسم أمين. وهذا يشبه إلى درجة كبيرة الدور الذي كانت تقوم به الأغاني الخفيفة المسماة بالطقاطيق في العشرينات، إذ كان تصويرها لمعاناة الزوجة التي عليها أن تتعايش مع ضررتها، لأن زوجها تزوج عليها، أو تلك التي تتوق إلى أن تصير موظفة، أو تلك التي فرض أن تخضع لأوامر حماتها، لم يكن يعكس واقع مجتمع متحول بل كان يساهم في إرساء بعض المبادئ الليبرالية كشرعية تعليم المرأة وعملها، ضرورة تركها تختار زوجها، أخطار تعدد الزوجات أو الإشادة بنموذج العائلة النووية المتكونة من الأب والأم وأولادهما. ولا شك أن هذه الوظيفة التعليمية والإرشادية التي تتولاها الرواية تشكل عبئاً على الجنس الأدبي نفسه، إذ يتكفل التخيل بسوق أفكار وأيديولوجيات عن طريق مشاهد ذات إسقاطات مباشرة، أحادية التفسير والمعنى، أو شخصيات إما مثلية هي بمثابة الحذوة التي يحتذى بها، كصبي طه

حسين الخارج من ظلمات الجهل (وهو العمى المجازي وبالتالي الحقيقي) إلى أنوار المعرفة المكتسبة في الجامعة الأهلية ثم في باريس، إما من السلبية بحيث تصير مثالا عكسيا.

وكذلك توفيق الحكيم الذي تشمل أعماله جميع أجناس الكتابة وخاصة المسرح لا يمكن اعتباره أديبا كرس حياته للكتابة الروائية، نظرا لقلّة هذا النوع بالقياس إلى ضخامة إنتاجه. وإذا كان عنصر الخيال يفوق لديه الإرادة الإثباتية والإرشادية، فنجد مع ذلك في روايته الأولى «عودة الروح» (١٩٣٣) حواريات لا تقل اصطناعية عن تلك التي أقحمها المويلحي في «حديث عيسى بن هشام»، كهذا الحوار الشهير بين عالم آثار فرنسي ومفتش ري إنجليزي يتنازعان حول وجود روح مصرية أزلية تتوارث عبر الأجيال وتكمن في صورتها الأكثر أصالة في الفلاح. والواضح كذلك أن الأعمال الروائية التي كتبها هؤلاء الرواد تتسم ببعد سيري-ذاتي يتراوح أهميته ويصل إلى أوجه في «الأيام» لطف حسين، يقلل من البعد التخيلي البحث لأعمالهم.

أما محفوظ، فظل مجهوده مكرسا كلياً للرواية التخيلية، ولاحقا للقصة القصيرة، مروراً بكل تفرعاتها، من الرواية التاريخية، التي لم يتركها بعد ثلاثيته الفرعونية (عبث الأقدار/ رادوبيس/كفاح طيبة) المؤلفة بين ٣٩ و٤٤، بل عاد إليها ١٩٨٥ في رواية «العائش في الحقيقة»، والرواية الاجتماعية الطبيعية، التي طورها منذ «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥ حتى الثلاثية، وكذلك لم يتركها نهائياً بعد إتمام الثلاثية المشهورة بل عاد إليها أيضاً في الثمانينات، في رواية «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧)، وطبعاً الرواية الرمزية الميثولوجية الآخذة من الحارة القاهرية التقليدية خلفية استعارية لها، والتي تمثلها «أولاد حارتنا» وكذلك قصص «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) و«ملحمة الحرافيش» الصادرة سنة ١٩٧٧.

ويقول هاشم فودة^{١٢} ملخصاً جوهر التحول النوعي للأدب التخيلي الذي ساهم فيه محفوظ: «من أهم سمات أعمال محفوظ التحول الذي أدرك بفضل مكانة التخيل [في الرواية العربية]. لأول مرة في الممارسة الكتابية العربية، انثزع السرد القصصي من قبضة الوظيفة الحكيمية أو المثلية أو الرمزية. فإن الجهاز القصصي، بعد تحريره من سلطة الخطاب الخارج عن الجنس الروائي، والذي كان سابقاً يقف للتخيل بالمرصاد، حظي باستقلالته وبالكثافة الدلالية والتعدد الشكلي اللازمين للرواية. القصص المحفوظي استطاع أن يستقل عن الوظيفة المثلية التربوية التي تنقل مجموعة من المعارف الأخلاقية والعملية الخاصة بالجماعة».

طبعاً، قد يبدو هذا الاستشهاد في غير محله إذ أن الرواية التي نحن بصدد دراستها رواية أجمع النقد على نعتها مثلية رمزية. فكيف إذاً يمكن أن ينطبق هذا القول على محفوظ وعلى هذا الجزء من إنتاجه؟ ومع ذلك، نرى أن هذا الرأي لا يفقد شيئاً من صحته، من «انطباقيته» إذا اعتبرنا أن الفارق بين القصص المحفوظي وما سبقه من أعمال ذات طابع مثلي رمزي يكمن في عنصرين:

- أولاً في الجانب «الاختياري» للقراءة التفسيرية أو للبحث عن إسقاطات سياسية أو

^{١٢} voir article Mahfuz, Negib in Encyclopedia Universalis

فلسفية، فإن العمل قائم بذاته ويندر أن نجد عند نجيب محفوظ مشاهد «مجانية» أو اصطناعية، غير مبررة كم حيث الحبكة، تُخرجها عن خطها وتبدو موضوعة. فالحوار ذو دلالة يكون غالباً شيقاً مليئاً بالغمزات الخفيفة، كالحوار المشهور بين كمال والسيد أحمد عبد الجواد حول «أصل الإنسان» في قصر الشوق، أو مشهد الرحلة إلى الأهرام في نفس الرواية وطرائف تصرفات عايده، أو الحوار الذي يدور بين أحمد عاكف والمعلم نور الدين الخطاط في «خان الخليلي» [انظر في الملحق]. ففي كلا العمليين، تُطرح قضية اجتماعية أساسية عند هذه المشاهد، وهي قضايا شغلت بال المصلحين واحتدم حولها النقاش : ظهور النظرية الداروينية وما أثارته من بلبلة فكرية ومن تشكيك في الثوابت والقناعات الدينية ؛ مسألة الاستغراب وفقدان المرجعية العربية-الإسلامية لدى بعض الفئات المتفرجة ؛ تعدد الزيجات ومعاملة المرأة في الأوساط الشعبية. فإن طرح المسائل الاجتماعية أو العقائدية يأتي في هذه الروايات الواقعية من خلال حوار لا يستغرب حدوثه وقد يستذكر عنده القارئ مواقف أو جدالات مماثلة في تجربته الشخصية، ما يعزز شعوره بالواقعية ويزيد من مصداقية الكاتب كمصوّر لحالة مجتمعه.

- أما العنصر الثاني الذي يتميز به «المشهد الدال» عند محفوظ فإنه يكمن في تعدد وجوه الرسالة واحتمال تحليلها من زوايا مختلفة، بل متناقضة، ما يجعل الرسالة تساؤلاً أو حثاً إلى التساؤل أكثر منها تعبيراً عن قناعة ودعوة إصلاحية أحادية التفسير. فإن رؤية محفوظ، بافتراض أن ل محفوظ رؤية ثابتة في كل الموضوعات التي يطرحها، وهذا أمر يحتمل السؤال، هذه الرؤية لا تفرض نفسها فرضاً على القارئ، فإن طبيعة التخيل تدعو القارئ إلى التأمل، بل قد تدعوه إلى اتخاذ موقف، غير أن الكاتب يفضل الإيحاء على الجهر، والحث على التساؤل على زج قناعاته في النص الروائي. فيبقى على المتلقي أن يجد للمشهد معنى أو أن ينحاز إلى موقف متمثل في إحدى شخصيات الرواية أو أن يبقى محايداً بينها...

وفي مجموعة الأعمال الأولى التي تُدرج تحت راية الواقعية الاجتماعية، يتفنن محفوظ في عدم الانحياز المباشر لأحد شخصه عند الحواريات التي تعالج قضية ذات أهمية عامة. فإذا اعتبرنا المشاهد الثلاثة التي أشرت إليها، فإن «ثورة الشك» التي تثيره نظرية دارون عند كمال عبد الجواد، وهو أكثر شخصيات الثلاثية تعقيداً وكثافة، تعكس حيرة لا بد من أن يكون الكاتب قد شعر بها نفسه، ولا يرى أن يبت في الأمر نهائياً، بل يترك قارئه المؤمن في نفس حيرة كمال. ففي الحوار الدائر بين أحمد عاكف والمعلم نونو في «زقاق المدق»، يبدو المعلم شخصاً مرحاً عجيب النواذر خفيف الظل بالرغم من فظاعة خطابه المعادي للنساء والحاظ من شأنهن، بينما يظهر أحمد عاكف، المتعلم الصابي إلى الحداثة، فاتراً ممسوح القسّمات، إلى حد أنه يصعب للقارئ التماهي معه. بالتالي، يبتعد المعلم نونو عن صورة الشرير الكاركتورية التي نعثر عليها في قصص محمود تيمور القصيرة، ك«الحاج شلبي». وفي حركة متوازية، يكتسب المعلم نونو شيئاً من الغموض والتعقيد والكثافة النفسية.

وكذلك في مشهد الرحلة إلى الأهرام في «قصر الشوق»، لا يأنف القارئ من تفرنج عايده ومن جهلها المطبق لأسهل مبادئ ثقافة شعبها، إذ حرص الكاتب على أن يكتشفها القارئ من منظور كمال، العاشق الولهان، الذي عمل الكاتب منذ بداية «قصر الشوق» أن يقدمه

كشخص يدعو القارئ إلى التماهي معه.

أما في الأعمال المتأخرة ذات قواسم مشتركة مع رواية « أولاد حارتنا »، كـ « حكايات حارتنا » أو « ملحمة الحرافيش »، فإن الحوار يكف عن تولي وظيفة إثارة القضايا الاجتماعية أو العقائدية بل يقتصر على خدمة الحكمة، بحيث يبقى على المتلقي أن يبحث - إن حلا له - في طيات الحكمة نفسها عن مغزى أو معنى أو تصويرا تخيليا لرؤية، تماما كما هو الحال في الأخبار التي يرويها الأديب العربي التقليدي، تاركا لقارئه من أولي الألباب مهمة استنباط المغزى والاعتبار بعبرتها.

المرجعية الواقعية :

مكونات الحارة المحفوظية، أو جوغرافيا المحفوظستان

قد أجمع منظرو التخيل^{١٣} على أن الخطاب التخيلي يتميز بعدم دلالة الذاتية [dénotation nulle]، أي أن الأشياء أو الأشخاص أو الأحداث التي يذكرها ليست واقعة في العالم ؛ نعلم أن «أدهم» أو «عرفة» أو الربع الذي يسكنه رفاعة، إن هي إلا عناصر لا تدل على واقع. فإن لهذا الخطاب معنى، لأن كلمة «ربع» أو كلمة «شاعر» أو كلمة «الواقف» كلمات ذات معنى مطلق متعارف عليه، ولكن ليس لها دلالة ذاتية، ألهم إذا تفتن الكاتب في خلط أحداث تاريخية حقيقية في حبكتة التخيلية، كما هو الحال في الرواية التاريخية. غير أن الخطاب التخيلي ليس مجردا من قيمة معرفية [valeur cognitive]، فإن كان هذا الخطاب يتميز بقيمة دلالية «حرفية» منعدمة [dénotation littérale nulle]، فقد وسع Nelson Goodman حيز دلالة الخطاب التخيلي وأضاف إلى الدلالة الحرفية «دلالة استعارية» [dénotation métaphorique]، وكذلك «مرجعية غير دلالية» [mode de référence non dénotative].

والمراد من «دلالة استعارية» هو أن قراءة استعارية للخطاب التخيلي قد تهب التخيل دلالة ذاتية في العالم : فإن فتوات «أولاد حارتنا» لا يدلون على أشخاص في العالم، غير أن دلالتهم الاستعارية، كأعوان السلطة، تنطبق على أشخاص أو أنظمة كثيرة في العالم. أما المراد من «مرجعية غير دلالية»، وهو تعريف مأخوذ أيضا من أعمال Nelson Goodman فيعتمد على الملاحظة الآتية : إن الكلام ذو وظيفتين : وظيفة دلالية ووظيفة «مُثَلِّية» [exemplaire]، حرفية كانت أم مجازية. فـ «أولاد حارتنا» منعدمة الدلالة الحرفية ولكنها مثال لبنية سردية «حلقوية» مثلا ؛ وهي كذلك، على صعيد التمثيل المجازي، تعبر عن علاقة بين العمل القصصي، بين فن الروائي، وإنشاء العقائد الدينية، إذ تحاكي الرواية النصوص الدينية في بعض مزاياها وتحمل فلسفة ورسالة تطالب القارئ بتحديدها كما هو الحال بالنسبة إلى الأديان. فالكاتب هو نفسه عبارة عن «جبلاوي»، أي خالق «جابل» الحارة والشرع والعالم، كما هو حال «الجبلاوي» في روايته، وكما الإله الذي يرمز إليه الجبلاوي. وكون الكاتب التخيلي خالقا [demiurge] هو ما يضيف على خطابه مشروعية كافية تسمح له بمساءلة المعتقدات المنزلة. هكذا، رغم انعدام دلالتها الذاتية المباشرة، فإن الرواية التخيلية ليست محرومة من قيمة معرفية [cognitive]. فلنا أن نتساءل حول العناصر التي اختارها الكاتب لإضفاء دلالة على خطابه، ما هي المعايير التي اعتمدها لانتقائه هذا العنصر أو ذاك.

وقد رأى نقاد ومنظرون^{١٤} أن الوظيفة الدلالية في الخطاب التخيلي تُحيل إلى «عوالم تخيلية» يُنشئها الكاتب ويبنيها القارئ معه. فإن إحدى ميزات العوالم التخيلية، أنها عوالم ناقصة، لا نتعرف إليها إلا عن طريق عمل أو أعمال منشئها. وقد «أثثها» هذا المنشئ بعناصر انتقاها دون أخرى، رآها لازمة وذات دلالة. ففي «أولاد حارتنا»، ما هي إذن الميزات

voir Ducrot/Schaeffer : Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, art. "fiction",^{١٣} pp373-377.

voir op. cit p376, travaux de T. Pavel, L. Dolezel...^{١٤}

المكانية والزمانية التي اختارها محفوظ، وماذا أهلها، في نظره، للدلالة الاستعارية التي هدف إليها؟

إن «الوحدة الأساسية» التي تكوّن خلفية متخيّل محفوظ، هي الحارة. إن هذه الحارة الخيالية، والآخذة من كل فترة بناصية ومن كل مكان بعنصر، هي هاجس كتابة محفوظ، بل رَحْم متخيّله؛ لها عدد من المكونات الأساسية، تبقى ثابتة من رواية إلى رواية (سنرى أن محفوظ أجرى بعض التعديلات في خلط مكونات حارته، فأضاف بعضها لم تظهر في أعماله السابقة واللاحقة، وحذف بعضها التي كانت لتظهر في أعمال أخرى، وكذلك منحها شحنة رمزية مغايرة لتلك التي تحملها في غيرها من الروايات).

وهذه العناصر هي: الخلاء، الذي يحيط بالحارة؛ البيت الكبير المسور الغامض الذي يتوسطها؛ الربوع والأحواش، والبدرومات، الأقبية؛ والمقاهي والغُرَز؛ والشعراء والسير؛ والحشيش والأغاني الشعبية التي يرددّها الأطفال ساخرين؛ والغوازي والفتوات، وكوديات الزار والحواة... وكلها مكونات ما نجرّو على تسميته «محفوظستان»، إشارة إلى ما أسماه الناقد المصري رشيد العناني Mahfouzland بالانجليزية. والحارة، التي كانت في السلسلة الأولى من أعمال محفوظ خلفية واقعية، أضفى عليها محفوظ بعداً رمزياً استعارياً، يحملنا إلى أن نتساءل إذا كانت حارة «زقاق المدق» و«الثلاثية» استعارية هي كذلك، تماماً كما كانت أطلال الشعراء الجاهليين استعارية منذ أن ذكرها امرؤ القيس...

ولذلك ستكرس القسم المقبل لدراستنا لهذه «الحارة الرحمية» التي يولد منها المخيّل المحفوظي.

الحارة المحفوظية : تحديد زماني

و إن التفتنا إلى الزمان، وجدنا أن أحداث هذه الرواية تقع في زمانين : في زمان رمزي وموقوف، منذ طرد الإنسان من الجنة حتى يومنا هذا، وفي زمان تخييلي مبهم يصعب تحديده. إن كانت الفترة «الرمزية» تمتد منذ ولادة الإنسانية حتى الآن، فإن الفترة التي تقع أثناءها الأحداث التخيلية، يتجنب محفوظ نفسه تحديدها. إذ أن شيئاً لا يتغير في حياة أولاد حارتنا، اللهم عند ظهور أحد أبطالها، فإن الزمن يبدو دائرياً أكثر منه أفقياً مطّرداً، إن استثنينا ظاهرة اتساع الحارة مساحةً. فهو زمان لا-تاريخي : هو زمانٌ يسجل أساطير متراكمة، غير أن هذا التداول لا يُضيف إلى فضاء الحارة شيئاً يمكن ربطه بزمان خارجي. فقط تتكاثر البيوت والربوع وتتسع الحارة، زاحفةً على الخلاء، على إيقاع تتابع الأجيال وتكاثر العباد. تعيش الحارة في زمانها المفصول عن الزمان الجماعي الخارجي، عن زمان العوالم الأخرى. قلنا إن محفوظ يتجنب تحديد الفترة التي تنقضي بين طرد أدهم من جنة أبيه وموت عرفة، بل يقتصر على ذكر نُظَّارٍ يَخْلُفون نظاراً وفتوات يخلفون فتوات وحارة ينتشر فيها العمران «بفضل أموال الوقف» (ص ١١٢). نجد فقط في قسم «قاسم» وفي القسم الأخير إشارات خاطفة إلى أن الفترة التي تفصل بين بطل وبطل، بين حلقة وحلقة أو بين نبي ونبي قد لا تتعدى الجيل : تذكر امرأة عجوز التحقت بأمة قاسم أن «رأيت رفاعة وأنا شابة» (ص ٤٠٩) ويذكر كذلك عم شكرون (ص ٤٦٧)، والد عواطف التي يتزوج منها عرفة، أنه عرف قاسم في صباه. وكذلك ص ٤٨٣، عندما يحتج عرفة بأنه لم يسمع عن معمر عاش طول هذا العمر، ويتكلم طبعا عن الجبلابي، يردّ عليه محدثه أنه سمع عن معمر في المقطم جاوز الـ ١٥٠ سنة، وكأن الجبلابي دون هذه السن... غير أن تطورا ما لا يُتَبَيَّن في الديكور الذي أقامه محفوظ، وتشبه حارة جبل حارة عرفة. فيتساءل القارئ هل وجدت أبدا حارة كهذه، و أية قاهرة اتخذها محفوظ مرجعا لخياله؟

تقع الأحداث على الصعيد الواقع المتخيل، في قاهرة تنتمي إلى عصر مبهم، حتما ليس بالحديث (لا كهرباء ولا إضاءة عامة ولاسيارات) وكذلك ليس بالقديم جدا، كما يدل عليه المعجم الذي يستعمله محفوظ، فإن هذا العصر المتخيل يستعير من القرن التاسع عشر عناصر ومن أوائل القرن العشرين، أي فترة طفولة محفوظ، عناصر أخرى تمتزج بعضها ببعض، وتبقى مفصولة عن أي مؤشر واضح إلى فترة تاريخية محددة. وكيف تكون الحال غير كذا، إذ أن التحديد يستوجب إيراد عناصر خارجية وحارة «أولاد حارتنا» مجتمع مغلق وعالم قائم بذاته يرمز إلى الدنيا بأسرها. فإن أشار الكاتب إلى فترة تاريخية معينة، لم يسعه تجاهل الدولة والسلطة المركزية، حين ترمز سلطة نظار الحارة وفتواتهم إلى كل ألوان السلطة في مصر وخارجها عبر التاريخ.

فنجد على مرّ الصفحات كلمات ذات صبغة معينة تحيلنا إلى نهاية القرن التاسع عشر ولا يمكن أن تنطبق على بداية العصر العثماني ولا حتى على أوائل القرن التاسع عشر، كمثلا

- سلامك ص ١١ (غرفة الاستقبال في الدور الأرضي)

- أفندي ص ١١٥

- كشك حنفية المياه العمومية ص ١٥٤، وقد أسست شركة المياه ١٨٦٥م، وظلت الأحياء الأهلية لا تتعدى خدمة المياه فيها حنفية عمومية يديرها مسئول (انظروا رواية يوسف السباعي «السقامات»).

- الفتوة الذي يدعى سوارس ص ٣١٠، إشارة إلى ضخامة جسمه وانقضاضه على ضحاياه

كالأومنيبوسات، وكانت عربات سوارس « عربات كبيرة مسقوفة تحمل الركاب من شارع إلى شارع يجرها جياد [...] وكثيرا ما يكون الركاب على الجانبين وفي الوسط توضع الزكائب والقفف فيصعب على المار أن يتخطاها»^{١٥}. والتسمية تعود إلى اسم مؤسس الشركة، رفائيل سوارس Suarès (١٨٤٦-١٩٠٢) وهي عائلة يهودية اسبانية استوطنت مصر في أوائل القرن التاسع عشر^{١٦}.

- بدرومات ص ٣٢٤، وهي كلمة تركية.
- بعض التلميحات الموسيقية، كذكر تخت المطرب (ص ٣٢٨) الذي يحيي فرح قاسم وقمر ويغني دور « زمان الوصل» وهو دور للملحن عبد الرحمن المسلوب الذي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكذلك إدراج نص موال « أصل اشتباكي مع المحبوب» وهو من مواويل مطربي المدرسة الحامولية.

- أما الأغنية الهجائية الساخرة التي يتغنى بها أولاد الحارة يسخرون فيها من رفاة :
يا رفاة يا وش القملة / مين قاللك تعمل دي العملة (ص ٢٥٧)
فنعثر عليها في الحكاية (١٤) من مجموعة « حكايات حارتنا» وكانت أصلا من أهاجي ثورة ١٩١٩ وكانت موجهة ضد السلطان فؤاد...

- كلمة « طربوش» مذكورة ص ٣٦٧
- ذكر العملة المتداولة : ملاليم ص ٤٦١ ونكلة (أي نصف قرش) ص ٤٦٤ وهي تسميات حديثة لا تعود أبعد من أواخر القرن الماضي.

وأخيرا لفظتا «فتوة» و«زار»، اللتين سنشرحهما لاحقا، واللتين يبدو أنهما لم تكونا شائعتين قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أما الفتوات فكانوا ورثة لمن يسمون « عيارين» في الأدب الكلاسيكي ويدعون « زعران» أو « شطارا» في العصور السابقة^{١٧}.

مهما كانت الحارة القاهرية الواقعية عالما منطويا على نفسه، لم تعش الحارة مفصولة، في عزلة عن تاريخ الأمة، وتشهد على ذلك الحكايات الأولى في مجموعة « حكايات حارتنا» حيث تنعكس أحداث ثورة ١٩ على الحياة اليومية كما يعيشها الطفل الراوي. فماذا يؤهل إذن حارة القرن التاسع لتمثل كونا مغلقا قائما بذاته؟ قد نجد ثلاث علل لاختيار محفوظ هذه الفترة. **أولا**، هذه الحارة هي التي تمثل في كتابته جوهر الهوية المصرية، التي بحث عنها معظم معاصريه من الأدباء في الأرياف. فإنها لا تشكل رحم مخيله لمجرد أسباب تتصل بحنين الإنسان إلى مسقط رأسه فحسب، بل لأنه عاينها وحلها على مدى سنوات بعد رحيله عنها ولم يزل يتردد إليها طوال حياته ليس للتذكر بل لاعتبارها مخبرا بشريا أو ميدان بحث، تمده بمادة خام لا تنضب، يحلل فيها تفاعل قوى متناقضة من اجتماع وانحلال، من حداثة وأصالة، من رغبة في الحرية وخضوع للسلطة إلخ. فكون الحارة القاهرية تتمتع بثقافة خاصة، بهوية عريقة تميزها عن الأحياء الحديثة الأكثر تفتحا على التأثير الخارجي، سواء أكان هذا التأثير الخارجي من باب التفرنج أو بالعكس تأثير ثقافة النازحين عن الأرياف والصعيد. فعلى خلاف حالة هذه الأحياء في بداية القرن الحادي والعشرين، بحيث أن أقل ما يقال عن الجمالية أو الدرب الأحمر في عصرنا هذا أنها «أحياء شعبية»، وهي كناية يراد منها أن سكانها أجمعين يتصفون بالفقر المدقع، لم تكن هذه الأحياء تنعت بالشعبية في أول

^{١٥} أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعبير المصرية.

^{١٦} Gudrun Krämer , The Jews of Modern Egypt, p39.

^{١٧} André Raymond, La Caire, Fayard, 1993, p271.

القرن بل بأنها أحياء «أهلية»، نظرا لشبه خلوها من العنصر الأجنبي. فكانت تجمع بين شتى الطبقات الاجتماعية وإن كان الفقراء يمثلون الأكثرية، فبالتالي تقدم الحارة مصغرا حقيقيا للمجتمع المدني في هيكله الهرمي.

ثانياً، ما يؤهل حارة منعطف القرن لأن تكون خير مسرح لقص محفوظ هو تمكن الكاتب من كل مؤسساتها : من يعرف كما يعرفها مؤسسة الوقف، حفلات الشعراء، دقات الزار وغيرها يستطيع أن يتوسم في هذه المؤسسات أو في هذه التقاليد أنماطا كونية، وأن يعيد توظيفها على الصعيد الاستعاري. فإن كان محفوظ جعل من «رفاعة»، أي المسيح على الصعيد الرمزي، كودية زار، أو كنى عن أعوان السلطة بالفتوات، أو صور الله واقفا لوقف أهلي، أو كنى عن الإعلام الرسمي بشعراء الرباب، لم تأت هذه الاختيارات بمحض باب الطرافة أو الاستفزاز أو التسهيل، بل لتوسمه في هذه المؤسسات أو تلك الوظائف ما يعرفنا على جوهر المكني به، كما يعرفنا بجوهر المكني عنه. وهنا تكمن القيمة المعرفية الاستعارية التي كنا نشير إليها في أول هذا القسم. وثالثاً، ما أهّل هذه الحارة لتكون مصغرا للكون هو قابليتها للتجريد. فبينما القارئ لا يمكن أن يتصور حارة الخمسينات في معزل عن السلطة المركزية وعن باقي العالم، قد يكون على استعداد تقبل عقد هذا العهد التخيلي مع الكاتب، أن يعتبرها خرقة بسيطة مقبولا للواقعية المزعومة التي ألفها، فإن قرأنا الرواية دون أن نهتم ببعدها الرمزي، تبدو شبه مقبولة من حيث معايير الواقعية، إذا استثنينا عمر الواقف، وهو خرقة طفيف.

الحارة المحفوظية : تحديد مكاني

تقع أحداث «أولاد حارتنا» في مكان وفي لا-مكان، كما تقع في زمان مبهم وفي لا-زمان. فعلى الصعيد الاستعاري، الذي سنهتّم به لاحقاً، «حارتنا أصل مصر أم الدنيا» كما ذكره محفوظ في افتتاحيته^{١٨}، فبالتالي تشكل هذه الحارة مصغراً لمصر بل للأرض كلها. وهناك إشارة إلى أن هذا العالم في توسع مستمر، إذ يزحف فضاء الحارة على الخلاء ويحل محله. وإن كان هذا الفضاء، فضاء الحارة، يبدو قائماً بذاته، مستقلاً، في غير حاجة إلى فضاءات أخرى، وهذا ضروري على الصعيد الاستعاري إن أراد الكاتب أن يرمز إلى الكون من خلال هذه الحارة، فإن هذا الانغلاق لا يعني إنكار وجود فضاءات أخرى : فهناك ما هو وراء حارة الجبلوي ولا يخضع لسلطته المباشرة. هناك فضاءات يزورها أهل الحارة باستمرار، كالمقطم، وهناك «حواري» أخرى ؛ ولوجود هذه «العوالم الموازية» دلالة لا يمكن أن نتغافلها على الصعيد الرمزي، إذ أن الجبلوي ليس «جابلاً» لهذه الفضاءات الجانبية، فإنه ليس خالقاً بارياً إلا ضمن حدود حارته ؛ أما خارجها، فقد تسود حقيقة أخرى ؛ ومعنى ذلك على صعيد القراءة الاستعارية أن «الحقيقة» التي تتمثل في الديانات الثلاث ليست حقيقة مطلقة إلا داخل حيز الحارة، أما خارجها فتمسي حقيقة نسبية ؛ الحقيقة قد تكمن في مكان آخر، وكما أن العالم الذي يسيطر عليه الجبلوي عالم ناقص، فإن حقيقته حقيقة ناقصة...

على صعيد «الحقيقة الخيالية»، تقع أحداث الرواية في مدينة القاهرة. نعثر على أسماء أحياء كالجمالية، والعطوف، والدراسة، وبيت القاضي، والحسين، وحارة الوطاويط، وكفر الزغاري وصفح المقطم، وهي أسماء حقيقية، ذات دلالة ذاتية، لأحياء تقع في القاهرة الفاطمية القديمة أو تطل عليها كالمقطم، وظلت بعضها رهن التداول، كالجمالية والدراسة

والمقطم والعطوف، واندثر بعضها الآخر ولم يبق لها أثر إلا في المراجع التاريخية ككفر الزغاري، التي أعترف بأنني عاجز عن تحديد موقعها. فما هي الدوافع وراء اختيار هذه الأحياء وهذه الأسماء دون أسماء ومواقع أخرى [انظر الخريطة في الملحق] ؟

فإن كانت حارة الجبلابي تشبه عند أول نظرة حارة «بين القصرين» كما يراها السيد أحمد عبد الجواد، وتشبه «ميدان بيت القاضي»، مسقط رأس محفوظ، كما تظهر في «حكايات حارتنا»، و«حارة الحرافيش» وآل ناجي، لا نلبث أن نتبين أنها، علي خلاف شارع المعز لدين الله في الواقع، وعلى خلاف حارة الراوي في «حكايات حارتنا»، قد جردت من بعض العناصر الأساسية، وأولها المعالم المعمارية الإسلامية. فلا ذكر للتكايا والأضرحة والجوامع في هذه الرواية، اللهم ص ٥٠١ حين نعلم أن «الجبلابي سيدفن في المسجد الذي أقيم في مكان حجرة الوقف القديمة» ولا أظن كلمة «مسجد» أو كلمة «جامع» قد وردتا في مكان آخر. فبينما بيت السيد أحمد جواد كان يتم تحديد موقعه في «بين القصرين» عن طريق ذكر كل الجوامع والأضرحة والزوايا المجاورة (وقد أوضح جمال الغيطاني^{١٩} أنه تحديد وهمي تخيلي إذ لا يوجد متسع لبيت في المكان الذي يصفه محفوظ، الذي يضع بيت آل عبد الجواد في لا-مكان)، اختلفت في «أولاد حارتنا» كل الإشارات إلى الأمكنة المتعلقة بالدين الإسلامي، بل بالممارسة الدينية، فلا صلاة ولا رمضان ولا صيام ولا شيخ ولا متصوفين ولا تكية.

الإشارات الوحيدة إلى أن سكان الحارة من المسلمين (على الصعيد الواقعي طبعاً، إذ ينقسمون على الصعيد الاستعاري إلى جبليين ورفاعيين وقاسميين، أي يهود ونصارى ومسلمين) ترد إما ضمن مؤسسات إسلامية، كالوقف، التي أعطاهها محفوظ دلالة مغايرة، إما في استعمال التعابير الشعبية ذات صبغة دينية في الحوار، كمثلاً «رحم الله أمي» ص ٤٦١، «الفضل لله ولك» ص ٤٧٢، أو «زارنا النبي» ص ٤٥٨، وهي كلها عبارات تتسم بأن مضمونها الديني يتلاشى وراء وظيفتها الأولى، من تمني أو ترحيب أو ترحم إلخ. وسبب حجب محفوظ لكل المعالم الإسلامية المألوفة في الحارة، إلا ما كان يشي به الكلام العامي، يترتب على ضرورة «عدم تشويش» القراءة الاستعارية التي قد يعرقلها كون هؤلاء اليهود والنصارى يصلون في جامع أو يصومون رمضان...

فحارة الجبلابي تقع إذن في القاهرة غريبة إذ غابت مآذنها، كما غابت أو التبست معالمها الجغرافية المعهودة. فنعلم أن محفوظ وفق في رواياته الواقعية بين عناصر متفرقة مأخوذة من مصادر مختلفة، وأن «زقاق المدق» مثلاً، التي تدور فيها أحداث الرواية التي تحمل هذا العنوان، لم تكن تشبه في الواقع ما وصفه في الرواية. غير أن الشوارع العامة والطرق المتبعة تخضع في هذه اللوازم الواقعية. أما في «أولاد حارتنا»، ليس فقط اسم حارة الجبلابي اسماً وهمياً كما نتوسمه منذ السطور الأولى، بل الطوبوغرافيا بكاملها : فإن محفوظ يذكر من الحارات المجاورة الدراسة والجمالية وبيت القاضي والعطوف، ما يوحي العارف بالقاهرة أنه وضعها في موقع شمال غرب الأزهر. وراح محفوظ يستعمل أسماء هذه الأحياء لقيمتهما المجازية أحياناً، كقول أحد الفتوات في قسم «قاسم» ص ٣٩١ «هذا أقرب سبيل إلى باب النصر»، ويعني بذلك هذا أقرب سبيل إلى الهلاك، علماً بأن وراء باب النصر مقبرة واسعة «قرافة».

^{١٩} انظر : القاهرة بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ، «الرجل والقمة»، ١٩٨٩، ص ٤٨٣-٤٩٦.

أما الخلاء في هذه المنطقة، فلا يمكن أن يكون إلا الخلاء الذي كان يفصل في أول القرن القاهرة القديمة من حي العباسية. غير أن الحارة تبدو في الرواية قريبة من جبل المقطم، الذي يقع في الواقع جنوب شرق الأزهر، أي من ناحية القلعة التي لا نجد لها أثر في الرواية. [انظر الخريطة في الملحق]. فهذه الاستحالة الجغرافية تعزز ضرورة القراءة الاستيعابية، وتحملنا إلى التساؤل حول دلالة الخلاء والمقطم، أي الجبل والمكان العالي، في الرواية.

الديكور ومؤسساته

الشاعر

لشعراء الرباب مكانة خاصة في هذه الرواية، ودلالة رمزية معقدة متعددة الأوجه. فهم تارة أسنة نفاثة تلهج بمناقب السلطة، وتارة أسنة بحال جماعة معينة، كحي جبل أو حي رفاعة أو حي قاسم، ينحازون لأمجاد هذا أو ذاك، ويؤكدون تفوق هذا الحي من أحياء الحارة على الجماعات الأخرى. والشعراء تارة أفيون يخدر عقول أولاد حارتنا، يساهمون في جمودهم الراضخ أمام المظالم («ولم يعد جبل ورفاعة وقاسم إلا أسماء وأغاني ينشدها شعراء المقاهي المسطولون» ص ٤٤٨)، وتارة أخرى يشكلون العزاء الوحيد. وتارة هم الحافظون على القيم التي تضمن تماسك الجماعة، وتارة نلفاهم آلات الفتنة الطائفية («وتباهى كل فريق برجله الذي لم يبق منه شيء وتنافسوا في ذلك إلى حد الشجار والعراك» ص ٤٤٨)...

فالشاعر يرمز إلى الإمام، كما يرمز إلى وسائل الإعلام الحديثة، وخطابه يرمز إلى الخطاب الديني، بما فيه من مصدر شرعية للسلطة ومن احتجاج على تجاوزاتها، من مواساة ومن تخدير، ويرمز إلى خطاب إعلام الدولة الحديثة الخاضع للرقابة الشديدة. وما يعزز لدينا الشعور بأن سير الشعراء ترمز إلى الخطاب الديني هو الموقف المتناقض الذي نجده عند بطلين من أبطال الرواية، هما عرفة وقاسم، أي المسيح وممثل العقلانية العلمية الحديثة. يريد رفاعة أن يتبحر في علم الحكايات، أي في الدين، ويبحث عن كل الروايات، في أول محاولة لخرق حدود الطائفة والوصول إلى كونية الرسالة، كما ورد ص ٢٢٦ :

-أريد أن أزور المقاهي الأخرى.

فقال عم شافعي متعجبا :

- قهوتنا خير قهوة في الحارة [أي ديننا خير دين]

- ماذا يقول الشعراء هنالك؟

- الحكايات نفسها ولكنك تسمعها هنالك وكأنها غير الحكايات.

وترامى التهامس إلى شلضم فمال نحو رفاعة قائلاً :

- ليس أكذب من أهل حارتنا، والشعراء أكذب الكاذبين، ستسمع في القهوة التالية أن جبل

قال إنه ابن الحارة ووالله ما قال إلا أنه ابن حمدان.

فقال عم شافعي :

- الشاعر يريد أن يرضي السامعين بأي ثمن.

فقال شلضم همسا :

- بل يريد إرضاء الفتوة!

وردت في هذا الحوار معظم مزايا وظيفية الشاعر. إنه مكلف بنقل التاريخ المقدس، غير أن هذا التاريخ لا بد أن يلبي مطالب الجمهور والسلطة في آن، فما أرق الخط الفاصل بين

الحقيقة والحكاية الخيالية، أي الكذب، فهو الاسم الذي يطلق على الخطاب الخيالي حين يمس بالقصص المقدس بغير ما يليق (وهذا يحيلنا بالطبع إلى عمل محفوظ نفسه). فلا غرو أن يسب الشاعر من قبل الفتوة وأن يلقب بـ «راس الدواهي» (٢٢٥)، كما هو محفوظ نفسه «رأس الدواهي» بالمعنى الفصيح [حيللة] وبالمعنى العامي [كارثة] للكلمة... والجدير بالملاحظة أن رفاعة يبحث عن الحق في نطاق هذه القدسية العائدة إلى الجبلأوي، بينما عرفة ينفي صحة الحكايات كليا ويرى فيها سبب التأخر: «متى تنتهي هذه الحكايات؟ وماذا أفاد الاستماع إليها طوال الليالي؟» (ص٤٧١)

فالإمام يستهل خطبته في الجامع (والمقاهي والغرز في روايتنا بمثابة الجوامع المتغيبية، وطبعاً جعل الغرز التي تشرب فيها الحشيش كناية عن الجوامع والكنائس والمعابد إشارة إلى المقولة الماركسية المشهورة بقدر ما هو استفزاز طريف) بذكر الخليفة والسلطان، فنلقى الشاعر في روايتنا يبتدئ إنشاده بذكر الناظر والفتوات: «تناول الربابة وبعث من أوتارها أنغام الافتتاح، وبدأ بتحية للناظر إيهاب فتحية ثانية لبيومي فتوة الحارة، والثالثة توجت خليفة جبل الفتوة خنفس» (ص٢٢٥) أو «الأولة أه، سي قدري ناظرنا، والثانية أه، سعدالله فتوتنا، والثالثة أه عجاج فتوة حتنا» (ص٤٧١)، وهو افتتاح تقريظي يتضمن الشكوى، إذ يتبع ترتيب الموالم الشعبي «الأحمر»، الذي يعبر دائماً عن الأئين والألم^{٢٠}. وهي إشارة طريفة من محفوظ إلى التباسات دور الإمام كوسيط بين الجماعة والسلطة، يعترف لها بالهيمنة ويعبر بطريقة مسسترة عن الاحتجاج. فالشاعر كرمز الإمام هو في آن واحد عون من أعوان السلطة يؤكد شرعيتها في مستهل خطبته/ إنشاده، كما ورد في أول قسم قاسم: «على هذا النحو استقرت الأوضاع وأكد حَمَلَة النبأيت وشعراء الرباب أنه نظام عادل، جرت به شروط الواقف العشرة، وسهر على تنفيذ ورعايته الناظر والفتوات» ويؤطر الشاعر هذه السلطة بتذكيره المستمر بمصدر شرعيتها وشروطها، أي الجبلأوي ووصاياه، تماماً كما هو الحال في الواقع بالنسبة إلى المؤسسة الدينية في علاقتها مع الأمير، وانظروا في هذا الصدد إلى العلاقة الرابطة بين الدولة المصرية والأزهر.

لا شك أن النموذج الذي استلهم منه محفوظ شعراء «أولاد حارتنا» هو نموذج شاعر الهلالية، أكثر منه نموذج سيرة بيبرس أو سيرة عنتر. فكانت هذه السيرة تروى في كل مقاهي المدن والقرى، وظلت حتى الآن تنشد في بعض قرى الصعيد. وليس ظهور الشاعر في «أولاد حارتنا» أول ذكر لهذا العلم من معالم الحارة؛ إذ سبق أن رسم محفوظ ملامحه في الصفحات الأولى من رواية «زقاق المدق»، حين يطرُد «المعلم كرشة» شاعراً وربابته من مقهاه، لأن «كل شيء قد تغير»، ثم يأتي صاحب المقهى هذا بمذيع حديث لإرضاء الزبائن المتعطشين إلى الجديد، ولا تنفع توسلات العجوز ولا تحججه بأن الناس لم يملوا هذه السيرة، التي يسمعونها «من عهد النبي»^{٢١}... والشاعر في «زقاق المدق» يمثل هذا الربط الاجتماعي الذي أذابته حداثة تتسرب رويداً إلى عالم الحارة.

²⁰ ومن المعروف أن شاعر العامية بيرم التونسي تطرق إلى هذا القالب، حتى في أغنية مشهورة لأم

كلثوم.

²¹ زقاق المدق ص ٨-١١

قد أورد أحمد أمين في «قاموس العادات والتقاليد» وصفا لشاعر السيرة الهلالية في مقاهي القاهرة [انظر في الملحق]. طبعاً، الشقاق الذي يصفه أحمد أمين بين أنصار «أبي زيد» وأنصار «دياب» والذي قد يصل إلى حد الضرب والفوضى قد وظفه محفوظ للدلالة على الانحياز الطائفي أو السياسي.

قد ذكر كل الرحالة الأوربيين تقلييد الاستماع إلى السير الشعبية في المقاهي، يرويها الشعراء على ربابهم رباعيات منظومة في لغة عامية يكثر فيها التجانس والتوريات الصعبة فكها. فالعارفون والهواة يميزون ما بين مجرد الراوي، الذي حفظ شيئاً من السيرة وغابت عنه أشياء، والشاعر الحقيقي، الذي حفظ السيرة كاملة، فتستوجب روايتها عدة شهور. والشاعر الحقيقي هو القادر على صياغة «الرباعيات»، على شرط الأمانة في الرواية. وبين الشعراء اختلافات وفروق تميزهم في القيمة وتصنفهم في طبقات، وهي «أصالة الاعتناق، وجدية تبني السيرة هدفاً ورسالة، ومدى استفادة الشاعر بمن سبقوه، والمقدرة الفنية في الإبداع شكلاً ومضموناً [...] سرعة البديهة وتعويض النسيان بالاستدراك، القدرة على نقل الماضي والانتقال إليه [...] القدرة على الرتجال والإبداع الآني». وببدا أن الغزوات الهلالية حدث تاريخي تميز بشيء كثير من الدمار والتعسف، فقد توارثت الأجيال ذكرى تركز على قيم الشرف والوفاء والأمانة، التي جسدها بنو هلال. فالسيرة الهلالية تسقط على أبطالها عبارة عن «مثالية أخلاقية لا-زمانية»^{٢٢}، تشكلت على مدى قرون متتالية من الرواية المنغمة. وعلى حد قول الباحثة الأميركية Bridgett Connelly، «فإن الشاعر يدمج الواقع الراهن في الماضي الأسطوري والماضي في الحاضر». وفي تناسي وتغاضي السيرة الشعبية عن حقيقة ما كانت عليه الغزوات الهلالية، وفي إسقاطها قيماً أزلية على أبطالها، وفي ترجمتها عن انتظار أخروي منوط بهؤلاء الأبطال، ما يؤهل السيرة وشعراءها للدلالة الرمزية التي أرادها محفوظ.

إن ذاكرة شعراء الرباب ذاكرة انتقائية، في الهلالية كما في «أولاد حارتنا»، فتكرار الحكايات لا يقي أولاد الحارة شر العودة إلى الأخطاء السابقة. يؤكد الراوي في أكثر من مكان أن «أفة حارتنا النسيان» بيد أن هذه الحارة لا تنفك تستمع إلى الساهرين على الذاكرة الجماعية، وهم شعراء الرباب. غير أن انتقائية ذاكرتهم الناقصة، هذه الذاكرة الزائدة [hypermnésie] هي في الواقع أقرب ما يكون إلى النسيان.

ولفظة «السيرة» هي طبعاً تذكير بالسيرة النبوية، إذ يرى الشاعر في فنه رسالة شبه مقدسة تقرّبه إلى وظيفة القاص أو الواعظ، لما في السيرة من قيم روحية سامية ومن عبر لمن يعتبر. ولقد أشار الشاعر (بالمعنى الحديث...) والباحث المصري عبد الرحمن الأبنودي في مقدمة نسخة السيرة الهلالية التي نشرها، رواية جابر أبو حسين والحاج الضوي، إلى قدسية السيرة بالنسبة إلى الشاعر. [انظر في الملحق]

فنجد في هذه القدسية التي تتحلّى بها السيرة الهلالية ما كان يؤهل اتخاذها كنايةً عن النصوص المقدسة، من توراة وإنجيل وقرآن. وكذلك، فإن قرار الراوي، في افتتاحية العمل، تدوين حكاية حارتنا، خوفاً من «تحريفها» و«تحزب الرواة»، يرمز على مستوى أولي إلى نهاية عصر الرواية الشفهية وشاكة انتهاء عهد الشعراء، تماماً كما هو الحال في

^{٢٢} عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، الكتاب الأول، القاهرة: دار أخبار اليوم ١٩٨٨، ص ٩.

« زقاق المدق »، كما يرمز أيضاً، على مستوى ثان، إلى وشاكة تقادم خطاب السيرة، وهو خطاب أراد به محفوظ الخطابات الدينية. فيحلّ الخطاب «العلمي» المحايد، الذي يتولى الراوي مهمة تدوينه، مستعيناً بأحد أعوان «عرفة»، أي ممثل العلم الحديث، محل الخطابات الدينية القديمة.

أما على صعيد الشكل والأداء، فإن سيرة شعراء الرواية تختلف عن جماليات السير الشعبية الحقيقية شعراً وإلقاءً، سواء أكانت على نمط الهلالية أم على نمط سيرة عنتر أو سيرة بيبرس. إذ أن الراوي يذكر بوضوح في الافتتاحية أنه يتكلف بتدوين السيرة استناداً إلى وثائق ليست في حوزة الجميع، فلا يمكن أن تعتبر الأقسام الأربعة الأولى صورة طبق الأصل للسيرة الجبلاوية كما يغنيها شعراء الرواية. ولكن الكاتب يحشو نصه بمقاطع من هذه «السيرة الجبلاوية»، وهي إعادات لمقاطع أخذها من الأقسام السابقة، إما حرفياً إما بعد إجراء تعديلات بسيطة، من شأنها أن تؤكد للقارئ المنتبه أن رواية الأخبار (بالمعنى التقليدي لكلمة رواية) ليست إلا نقلاً ناقصاً للحقيقة، إن اعتبرنا النص الروائي حقيقةً، أو بالعكس أن الرواية بالمعنى الحديث، roman، ليست إلا نقلاً تخيالياً للحقيقة المتمثلة في الخبر المنقول بالرواية...

والقاسم المشترك بين كل المقاطع التي أعاد محفوظ إيرادها، أو أعاد كتابتها في هذه «المقاطع المرأوية»، كمثلاً ص ٢٢٥/ص ٣٥ أو ص ٢٩٠/ص ٥٥، أنها فقرات سردية يتخللها الحوار وإن دلت الأفعال أو الصفات على مشاعر الشخص فإنها لا تتخطى الوصف الخارجي (كحزين، أو مفزوع) إلى تحليل نفسي، كما لا يُستعمل «الخطاب الحر غير المباشر» أو «المونولوج الداخلي»، أي أن الكاتب حرص على أن يتجنب في هذه «الفقرات المعادة» التقنيات الكتابية الحديثة، التي لا تتوافق مع الأسلوب السردى المعتمد في السير الشعبية. ولكن التشابه لا يتعدى هذا الطبع السردى، كما نتبينه من دراسة قصيرة لمقتطف من السيرة الهلالية. [Voir annexes et télécharger les exemples sonores sur le site].

لم يُرد محفوظ أن يحاكي الأسلوب المسجوع الذي تتميز به سير بيبرس أو عنتر، ولا صيغة الرباعيات التي تتبعها الهلالية، غير أنه إن كان هناك وجه شبه بين السيرة الشعبية وأسلوب الرواية، فنراه في البعد اللعبي الذي يتسم به العمليين، والذي يتمثل في ضرورة فك الألغاز للتمتع بالنص، كما سبق أن أشرنا إليه.

الزار

من ضمن الاستفزازات الطريفة التي لفلل بها محفوظ طبخته، تشبيهُه رسالة المسيح بالزار، وهو اسم يطلق على ممارسة أتت من أثيوبيا وشاعت في مصر منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تهدف إلى تهدئة العفاريت أو بالأحرى «الأسياذ» التي تصيب النساء في أغلب الأحيان، وذلك عن طريق رقصات عنيفة و الإنشاد والغناء والتدويخ. في رواية «أولاد حارتنا»، يشاهد رفاة حفلة زار تقودها كودية (أي قائدة) هي «أم بخاطرها» زوج جواد الشاعر إذ تحاول أن تسكن عفاريتهم، فـ «لكل إنسان عفریت هو سيده، وكما يكون السيد يكون العبد» (ص ٢٣٣). فيحضر رفاة «ترويض العفاريت» هذا، و من ثم يتلقَى من أم بخاطرها أسرار الكار، بيد أنه «أول رجل يرغب في هذا العمل» (ص ٢٣٤)، ويتعلم كيف «يُحرق البخور المناسب إذ لكل حال بخورها وتُدق الدقة المطلوبة، إذ لكل عفریت دقة يطلبها ثم تحدث الأعاجيب». فيعرض على كل سكان الحارة أن يتخلصوا من عفاريتهم مجانا، إذ أن التطهر منهم هو السبيل الوحيد إلى السعادة، كما يؤكد رفاة (ص ٢٥٨) : «ما دام التخلص من العفاريت ميسورا، فما أقربنا إلى السعادة». ونلاحظ هنا أن «الرسالة الرفاعية» أكثر الرسائل الأربع اعتمادا على الفرد، تؤكد فردية العلاقة بين الواقف والوريث، أي بين الله والعبد، دون السعي إلى تنظيم الجماعة؛ وهي سمة يراها محفوظ من خصائص المسيحية كما يبدو.

ولكن يبقى سؤال وجه الشبه بين المسيح وكودية الزار، التي تقوم، إلى حد ما، بدور الطبيب النفساني الشعبي في الأحياء الأهلية. إن كان النص القرآني يذكر في آيات معدودات معجزات المسيح في شفاء المرضى، كما في سورة المائدة : {وتبرئ الأكمه والأبرص بإذني وإذ تُخرج الموتى بإذني} (٥ . ١١٠)، ويذكر كذلك تهمة السحر التي وجهت إليه، كما في سورة الصف : {ولما جاءهم بالبينات قالوا هذا سحر مبين} (٦١ . ٦)، فلا نجد في القرآن تصورا للمسيح كمعزم يخرج الأرواح الشريرة من جسم السقيم. فقد اعتمد محفوظ على صورة المسيح كما ترد في الإنجيل أكثر منه على صورته القرآنية، إذ تزخر الأنجيل الأربعة بمشاهد ترسم المسيح كصانع المعجزات وكشافى الأمراض وكمخرج الشياطين التي تصيب المرضى. فعلى سبيل المثال نعثر في إنجيل مرقس على مشهد إخراج «الروح النجس» من رجل بكفر ناحوم {وكان في مجمعهم رجل به روح نجس فصرخ [الروح] قائلاً آه ما لنا ولك يا يسوع الناصري أتيت لتهلكنا، أنا أعرفك من أنت قدوس الله. فانتهره يسوع قائلاً اخرج منه فصرعه الروح النجس وصاح بصوت عظيم وخرج منه} (مرقس ١ . ٢٣-٢٧) و {فكان يكرز في مجامعهم في كل الجليل ويخرج الشياطين} (مرقس ١ . ٣٩).

وكما يدعو رفاة كل من يعاني من مرض لزيارته، يأتي المرضى إلى المسيح: {فذاغ خبره في جميع سورية فأحضروا إليه جميع السقماء المصابين بأمراض وأوجاع مختلفة والمجانين والمصروعين والمفلوجين فشفاهم} (متى ٤ . ٢٤). وشفاء المسيح يتمثل في إخراج الأرواح، كما يتمثل في إخراج العفاريت عند رفاة : {ولما صار المساء قدموا إليه مجانين كثيرين فأخرج الأرواح بكلمة وجميع المرضى شفاهم} (متى ٨ . ١٧) والمسيح يعطي تلاميذه هذا السلطان على الأرواح : {ثم دعا تلاميذه الإثني عشر وأعطاهم سلطانا على أرواح نجسة حتى يخرجوها ويشفوا كل مرض وكل ضعف} (متى ١٠ . ١) وهذا موافق لقول رفاة لرسله زكي وحسين وعلي وكريم : «ولكني لا أكفي وحدي لعلاج أهل حارتنا، أن لكم أن تعملوا بأنفسكم وأن تتعلموا الأسرار لتخلصوا المرضى من العفاريت» (ص ٢٦٩). أما ضرورة إقامة حفلات

الزار بدون مقابل، الأمر الذي يثير سخرية أم بخاطرها، فهو أمر يؤكد رفاعه :
« - أنا لا أعرض خدماتي إلا على الذين أحبهم وأحترمهم، وأنت مصدر خير وبركة ولكنك لا
تخلين من طمع يحمك على الإتجار بالمرضى، فلو تخلصت من سيدك لوهبت الخير بلا ثمن!
ولم تتمالك المرأة من الضحك وهي تقول :
- أتود خراب بيتي! الله يسامحك يا رفاعة. »

فإن هذا المشهد يبدو صدقاً لوصية المسيح لتلاميذه : {وفبما أنتم ذاهبون اكرزوا قائلين إنه
قد اقترب ملكوت السموات، اشفوا مرضى طهروا بُرُصاً أقيموا موتى أخرجوا شياطين
مجاناً أعطوا لا تقتنوا ذهباً ولا فضةً ولا نحاساً في مناطقكم} (متى ١٠، ٨)

وكما تعطي الأناجيل قيمة مجازية لمعجزات المسيح، إذ أن إخراج الروح الشريرة من الجسم
السقيم يرمز إلى إخراج النوايا السلبية من الروح، ويحيل سقم الجسد إلى سقم النفس،
فإن محفوظ يضفي على أعمال رفاعه نفس القيمة المجازية، التي يشرحها البطل صراحة في
أكثر من مكان. فالزار، في روايتنا، طقس تطهيري يمكّن رفاعه من تخليص أهل الحارة من
« عفارياتهم » التي تحثهم دوماً نحو السوء، كما أن الاشتراك في حفلة الزار بمثابة الحملة
الإيمان بالرسالة الرفاعية. إن تحريض رفاعه ورساله على المشاركة في الزار بمثابة الحملة
التبشيرية في المسيحية، وكما أن الدخول في دين المسيح يتم عن طريق التعميد ويتأكد
طقسياً عند المناولة، فإن الزار في روايتنا يرمز ليس فقط إلى معجزات المسيح بل أيضاً
إلى التعميد والمناولة أثناء القداس.

فماذا يؤهل الزار ليحمل كل هذه الدلالات؟ للتعريف على الزار كممارسة حية، تجدر
قراءة مقتطفات من مقالات أصدرتها الباحثة Tiziana Battain والباحثة Janice Boddy ووصف
أحمد أمين في « قاموس العادات والتقاليد المصرية ». [انظر في الملحق]. هذه المعلومات
تدعو إلى الملاحظات التالية :

١/ أولاً، مدى الاستفزاز الذي يشكّله تشبيهه المسيح، على مستوى القراءة الرمزية، بكودية
زار. فالزار ممارسة شعبية على هامش الإسلام الرسمي، ينظر إليه المصلحين بازدراء، كما
هو واضح في مقالة أحمد أمين (« وكل هذا وهم في وهم... »)، فبالتالي ظهوره في الأدب
الروائي كان يُتوقع أن يصاحب بإدانة مبطنة أو ضمنية، في إطار النموذج الواقعي-
الإصلاحي الذي يمنح الأدب التخيلي مشروعته. والعجب هنا أن هذه الممارسة لا تدان ولا
تُشجب، بل يرى فيها الكاتب ما هو أهل للتقريب من شخصية المسيح المقدسة في الإسلام.
٢/ الزار ممارسة تخص النساء أكثر مما تخص الرجال، ومن يشارك من الذكور في حفلة
الزار قد يتهم في ذكوره. والمسيح هو نبي الإسلام الوحيد الذي لم يتزوج ولم ينجب.
الواقع أن هذه النقطة لا تشكل مثاراً للتساؤل في الإسلام الرسمي^{٢٣}، والمعتقدات الشعبية
لا تشكك كذلك في ذكورة المسيح، وإن كانت تجيب أحياناً عن لغز عدم زواج المسيح بأكثر
من طريقة، كفضية زواجه عند بعثه كمهدي منظر قبل القيامة. ولكن صورة رفاعه في
الرواية هي صورة رجل « من غير ذوي الإربة »، لا يدخل على زوجته ياسمين، التي تخونه
لقهرها وعدم إشباعه رغباتها الجنسية المشروعة، ويسخر منه أهل الحارة لاختياره حرفة لم
يخترها رجل قبله. فهذه الصورة لا تتوافق مع صورة المسيح في الإسلام الرسمي كما لا
تتوافق مع صورته في الإسلام الشعبي الذي لا يقل عن الرسمي تبجيلاً لشخصه. نلاحظ

²³ المراد هنا من عبارة « الإسلام الرسمي » هو إسلام العلماء وليس إسلام المعتقدات الشعبية التي قد

يدينها هؤلاء العلماء.

بالتالي أن اختيار محفوظ للزار كنايةً عن رسالة المسيح يندرج في هذا التأنيث لصورة رفاة. هل يعني ذلك بالتالي تأنيثاً لصورة المسيح؟ نلمس هنا حدود مشروعية التخيل : إن كان نقل السير المقدسة أمراً يحتمل القبول على شرط مراعاة إيجابية مطلقة لصورة الشخص المقدس، فإن القضية تتغير عندما يتدخل التخيل إلى حد تغيير الصورة المعروفة. فسواء أأتت شخصية رفاة الخيالية بمجرد حرية الروائي في تحديد ملامح شخصياته، أم أتت تحليلاً غير مباشر لإنسانية المسيح وقد تشكل إجابة محفوظ عن لغز حياته، فهناك تكمن خطورة المغامرة...

٣/ ما يؤهل الزار ليكون كناية عن القداس والتعميد هو أن الزار طقس يتكرر بمواعيد ثابتة، يقام مرة في الأسبوع في دار الكودية تماماً كما تقام الصلوات أسبوعياً، وهذا ناهيك عن الغناء الذي يلعب دوراً أساسياً في الزار كما تلعب التراتيل دورها أثناء القداس. والزار انتقال من حال إلى حال، من حالة «اللبس» (فالمصاب/ة «ملبوس/ة»). يُعتقد أن شخصية المصاب تموت حين يستولي عليها «سيد» من الأسياد، وتدوم هذه الحالة حتى مرحلة العودة إلى «الأنا»، بعد تسكين العفاريت. وكثيراً ما يُغنى على طالبة الزار عند الحفلة ثم تفيق إلى حالة السكينة. لا شك أن رمزية التعميد في المسيحية قريبة من ذلك، إذ يرى مار بولس في المعمودية صورة لموت المسيح وبعثه، ويقول في رسالته إلى أهل رومية : {فدفننا معه بالمعمودية للموت حتى كما أُقيم المسيح من الأموات بمجد الأب هكذا نسلك نحن في جدة الحياة} (٦ . ٤). إذاً، فقد نجد في الإغماء أثناء الزار والإفاقة بعده ما يحيلنا إلى رمزيات المعمودية.

٤/ الزار التقليدي، أو زار العالم الواقعي، لا يهدف إلى التخلص من العفاريت بل إلى تهدئة هذه العفاريت التي لا تبارح جسم المصاب. فالشفاء عن طريق الزار لا يكون إلا شفاء مؤقتاً، حتى تعود الأسياد إلى ثورتها. لا أدري مدى علم نجيب محفوظ بهذه الدقائق، ولكن فشل الرسالة الرفاعية في الحارة قد يعود إلى وهم إمكانية شفاء نهائي لعفاريت الإنسان، التي لا يهدف الزار، في حكمته، إلا لكبحها. فبالتالي، قد تكون نقطة ضعف الرسالة المسيحية في تحليل محفوظ، اعتمادها المفرط على الفرد، وإيمانها بأن سعادة الفرد تؤمن سعادة الجماعة باعتبارها مجموعة من الأفراد. وقد نرى هنا تفسيراً لإعجابه شبه الخارجي بالرسالة القاسمية/المحمدية التي تجمع، في تحليل محفوظ، بين الكونية، إذ تخص كل فرد، والاهتمام بالجماعة ككيان يستوجب التنظيم والتشريع.

يلاحظ جمال الغيطاني في مقدمته لـ«نجيب محفوظ يتذكر» أن «في أعمال نجيب محفوظ الأدبية، نجد الحارة على مستويين، الأول واقعي والثاني رمزي [...] في المرحلة الواقعية، كانت الحارة انعكاساً أميناً للمكان كما عايشه نجيب محفوظ أما المستوى الثاني فهو المستوى الرمزي، الذي نجده في «أولاد حارتنا» و«الحرافيش» و«حكايات حارتنا» [...] تبدو حوارية نجيب محفوظ هنا شفافة تلخص كل ما في الحياة وتعكس ملامح الإنسان في أطواره المختلفة، إنها باختصار صورة مقطرة لعالمنا ودياننا صاغها أديبنا في شاعرية وحساسية مرهفة»^{٢٤} ويبدو رأي الغيطاني مبرراً وإن لم يكن الفصل بين المستويين الواقعي والرمزي بالسهولة والوضوح التي يراهما، إذ لا تخلو حارة الأعمال الواقعية من قيمة مثلية رمزية هي الأخرى. وقد أقرّ محفوظ مركزيتها في خياله قائلاً: «عندما انتقلت إلى معالجة موضوعات ذات طبيعة فكرية أو رمزية عدت أيضاً إلى عالم الحارة، إن ما يحرّكني حقيقةً عالم الحارة [...] عالمي الأثير هو الحارة». يضيف مفسراً استعمالها خلفيةً لروايته «ملحمة الحرافيش»: «مع تقدم العمر يشعر الإنسان ويدرك أن منشأه هو المأوى [...] لذلك، ففي هذا الاضطراب، في هذه الدنيا الغريبة يركن الإنسان إلى طفولته، رلى العمر الآمن الذي انقضى، من هنا قد أمون أجبت عن سؤالك حول حنيني إلى الحارة» ويضيف^{٢٥}:

^{٢٤} ص ٢١

^{٢٥} جمال الغيطاني : نجيب محفوظ يتذكر ص ٥٧.

كنت أمشى فى الغورية أيضا ، لقد انعكست هذه المنطقة فى أعمالي ، حتى عندما انتقلت بعد ذلك إلى معالجة موضوعات ذات طبيعة فكرية ، أو رمزية ، عدت أيضا إلى عالم الحارة ، ان ما يحركنى حقيقة عالم الحارة ، هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعى ، أو خيالى ، أو فترة ما من التاريخ ، لكن عالمى الأثير هو الحارة ، أصبحت الحارة خلفية لمعظم أعمالي ، حتى أعيش فى المنطقة التى أحبها ، لماذا تدور الحرافيش فى الحارة ؟ كان من الممكن أن تجرى الأحداث فى منطقة أخرى ، فى مكان آخر له طبيعة مغايرة ، إنما اختيار الحارة هنا لأنه عندما تكتب عملا روائيا طويلا ، فانك تحرص على اختيار البيئة التى تحبها ، التى ترتاح إليها ، حتى تصبح « القعدة حلوة » ، أما الخلاء الذى يظهر فى عالم الحارة ، فاستوحيته من العباسية ، أثناء سكنى فى العباسية كثيرا ما كنت أخرج إلى حدود الصحراء إلى منطقة عيون الماء حيث كان الاحتفال يقام عادة بالمولد النبوى ، هناك كنت أجد نفسى وحيدا ، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافته المقابر ، كان خلاء لا نهائيا فى العباسية عانيت أول حب حقيقى من نوعه ، من قبل كنت أحس بالجمال فى الجمالية بقدر الأحاسيس التى تراود صبيبا فى الثامنة أو العاشرة ، لكن العباسية عرفت أول حب لى من نوعه .. كانت تجربة مجردة من العلاقات نظرا لفوارق السن ، والطبقة ، من هنا لم تعرف هذه العلاقة أى شكل من التواصل ، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيتها عليها ، وسوف تبدو آثار هذه العلاقة فى تجربة كمال عبد الجواد فى الثلاثية وحبه لعائدة شداد ، عرفت العباسية مرحا ، وصحبة لا تعوض ، كنت ألعب الكرة مع الأصدقاء ، وكنت لاعبا جيدا ..

إذاً، اختار محفوظ الحارة رمزا للكون واختار فى « أولاد حارتنا » الوقف رمزا للعلاقة التى تربط الإنسان بالمكان الذى يعيش فيه. علينا أن نقف لحظة أمام هذه الكلمات، خاصة وأنه سبق لنا أن استعملناها دون تحديدها، كما لم يحددها محفوظ الذى يفترض تمكن قارئه من معانيها. فكلمة « حارة » ذات معنيين، معنى واسع، مرادف لـ « حي » أو « حطة » ومعنى محدود، حيث تندرج الحارة فى ترتيب مختلف أنواع المسالك بين الدرب والسكة. فمنذ العصر الفاطمي حتى أواخر القرن التاسع عشر، كانت كلمة « حارة » تُطلق على الحي، يتميز بفرع رئيسي يسمى « درب » ويعطي الحارة اسمه، تتفرع منه ممرات غير نافذة تسمى « عطفة » إن كانت ذات منعطف، أو « زقاق ». فى القرن الثانى عشر، كانت القاهرة تنقسم إلى عشر « حوارى » وفى القرن الخامس عشر، كان المقرئ يعِدُّ ٣٦ حارة. كانت هذه الحوارى تقطنها مجموعات متجانسة من حيث الحرفة أو الملة، وتغلق ليلا. ولم يكن هذا التوزيع الطائفي والمهني يعنى توزيعا طبقيًا، إذ كان كبار الأعيان والتجار يسكنون نفس الحارة التى يقطنها صغار العمال والحرفيين، وتتنوع أنماط السكن فى الحارة وتتراوح بين الدار الكبيرة للأعيان و« الربيع » الجماعي ثم « الحوش » وهو أقلها مرتبةً. فما مكن محفوظ من اتخاذ الحارة، التى نعتبرها حاليا مسكن الطبقات المعدمة دون أى طبقة أخرى، مصغرا للكون هو أنه كان يتعايش فيها الفقير والأمير. يتذكر محفوظ قائلاً^{٦٦} :

^{٦٦} المرجع السابق، ص ٤٦-٤٧.

كانت الحارة في ذلك الوقت عالما غربيا ، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصري ، تجد مثلا ربعا ، يسكنه ناس بسطاء ، أذكر منهم عسكري بوليس ، موظف صغير في « كبانية » المياه ، امرأة فقيرة تسرح بفجل أولب ، وزوجها ضرير ، لهم حجرة في الربع ، وأمام الربع مباشرة تجد بيتا صغيرا تسكنه امرأة من أوائل اللواتى تلقين التعليم وتوظفن ، ثم تجد بيوت أعيان كبار ، مثل بيت السكرى ، بيت المهيلمي ، بيت السيسى ، وبيوت قديمة أصحابها تجار ، أو من أولئك الذين يعيشون على الوقف ، كنت تجد أغنى فئات المجتمع ، ثم الطبقة المتوسطة ، ثم الفقراء .. أنا لا أدرى ما هو شكل الحارة الآن ، ولعلك أنت تعرفه ، لأنك عشت في المنطقة حتى السبعينات ، كان الجميع يختلطون في رمضان ، كانت بيوت الأثرياء تفتح « المنادر » للفقراء ، كان يمكن لأي شخص من أهل الحارة أن يدخل ويأكل حتى الغرباء ، لقد شاهدت اندثار هذه التركيبة للحارة المصرية في الثلاثينيات ، العائلات الثرية هاجرت إلى العباسية الغربية ، أما العائلات المتوسطة ، التي أنتمى إليها ، فقد رحلت إلى العباسية الشرقية . كانت هناك تكية أيضا ، وكان فيه ناس من العجم أو الأتراك كنا نراهم من بعيد ، كان فيه معالم في المنطقة علقت بذهني ، لعل أبرزها الفتوة ، كان وجود الفتوات معترفا به من الحكومة نفسها ، كنا نستيقظ على الزفة في بيت القاضى عندما تدب فيها المشاجرات ، وفي ثورة ١٩١٩ لعبوا دورا كبيرا ، أنا « شفت » بعينى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ، ويحتلونه . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتى كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى .

وكان على رأس كل حارة شيخٌ يعينه ولي المدينة ضمن أعيان الحارة حتى يديرها. لم تُلغ هذه الوظيفة إلا سنة ١٩٦٢ وكانت قد اقتصرَت آنذاك على إبلاغ الحكومة عمّن هو في سن الخدمة العسكرية. نلاحظ أن محفوظ لم يشر إلى هذه الوظيفة في « أولاد حارتنا»، حيث يحل محلها الناظر، وهي وظيفة لا صلة لها بالسلطات الخارجية. جاء إخفاء عنصر من عناصر الحارة، «شيخ الحارة»، نتيجة الضرورة التخيلية التي تُملئها القيمة الرمزية التي يمنحها محفوظ حارته كعالم متكامل مغلق قائم بذاته.

عوداً إلى تاريخ كلمة « الحارة»، أخذ الالتباس يسود منذ أوائل القرن التاسع عشر، حيث تعددت الحوارى واستعملت لفظة حارة ليس فقط للدلالة على الحي بل لتحديد صنف من أصناف الشوارع في قلب المدينة التقليدية، وأخذت « الحارة» مكانتها، بجانب الدرب والسكة، للدلالة على شارع ضيق نافذ (بخلاف العطفة، والزقاق اللذين قد يكونان مسدودين...). غير أن الحارة بمفهومها القديم ظلّت تسميةً شائعة وإن لم تتطابق مع الاسم الرسمي للحي أو الشارع. بالتالي، قد يسمى سكانُ درب ما، أو عطفة ما، محيطهم بـ«حارة» حتى إن خلت المنطقة من مسلك يحمل رسمياً اسم «الحارة». فإن كان من الصعب للمراقب الخارجي أن يتبين حدود الحارة، يشعر أهلها بوحدتها وبتكاملها. بيد أن الحارة لم تعد مقفلة منذ قرون، تشكل فضاء خاصاً يتقاسم سكانه شعوراً بالانتماء. فحتى يومنا هذا،

يلاحظ الباحث فواز باكر^{٧٧} أن عبارة « أولاد الحارة » تختلف في محسوسها، في « دلالتها الحافة »، عن عبارة « أولاد الشارع » ولا تحمل نفس الدلالة السلبية المصبوغة بانطباع قلة التربية والانتظام، بينما عبارة « أولاد الحارة » تتضمن فكرة الانتماء. كما يقول الباحث :
La définition est subjective, au sens où la hâra c'est généralement la nôtre alors que le plus souvent, le hayy est extérieur. Quand on parle des autres hâra-s, on dit ahyâ', et lorsqu'on parle de son hayy, on dit hâra ; c'est un territoire dont les limites sont assez nettes même si elles offrent une certaine plasticité.

طبعاً، يعود استعمال محفوظ لفظة الحارة إلى الحميمية، ألى هذا البعد الأهلي الكامن فيها، كما يدل على الانغلاق والاكتفاء الذاتي. فالحارة التقليدية نادراً ما يعبرها الغريب. هذا ما نراه في أول قسم عرفة حين يدخل هذا الأخير حارة الجبلأوي (ص ٤٤٩-٥٠) وقد أشار محفوظ إلى هذا الانغلاق مرة أخرى في « حكايات حارتنا » بينما جملة من حكايته « رقم ٧٨ » تشي ما كانت الحارة عليه من استقلال قبل الثلاثينات، حيث يقول الراوي : « فتح [الشيخ عمر] مكتبا للأعمال لمعاونة أهل حارتنا في شئون الحياة بعد أن توثقت أسباب الاتصال بين الحارة وبين المدينة الكبيرة... »

فحارة الجبلأوي تشبه عند أول وهلة الحارة التقليدية، من حيث تنوع أنماط السكن المتواجدة فيها، كما يشار إليه في أول قسم « جبل » (ص ١١٥). وإن أردنا (عبثاً) أن نرسم خطة لحارة الجبلأوي، فلا بد من أن تظهر كالاتي :

خلاء

الخلاء

البيت الكبير

الخلاء

بيت
الناظر
بيت
الفتوة

ربوع ربوع

أكواخ أكواخ

يُبرز هذا الوصف أن حارة الجبلأوي ليست كغيرها من الحارات، التي تتصل دائماً بعضها ببعض من أكثر من جهة، حتى وإن تاخمت إحدى جهاتها أسوار المدينة أو الخلاء. ولكن البيت الكبير هو نهاية الحارة وهذه النهاية مقدسة لم تُمسّ : « أما البيت الكبير فقد ترك خالياً من جميع الجهات على رأس الحارة من ناحية الصحراء ». نلاحظ أن مثل هذا الرسم هو في الواقع رسم معبد من المعابد، حيث كلما اقتربنا من قدس الأقداس، من المدبح، تزداد المعالم فخامة، ولا شيء يمكن أن يحيط بالمدبح، سوى الخلاء، لأن « البيت الكبير » في روايتنا هو نقطة التماس مع المطلق. صحيح أن البيت الكبير في « أولاد حارتنا » يشبه إلى حد بعيد، في عزلته وانغلاقه وتعاليه، رموزاً أخرى للمقدس وضعها محفوظ في رواياته، بدءاً بقصر آل شداد ذي السور العالي والمطل على صحراء العباسية، حيث تعيش

الـ«معبودة» عابدة، قي «قصر الشوق» وطبعا التكية الغامضة المقفلة أزليا والتي تتسرب منها أناشيد غريبة في «حكايات حارتنا» ثم في «ملحمة الحرافيش». غير أن هذه المباني تكمن في قلب الحارة، بينما بيت الجبلابي الكبير هو الوحيد الذي يظل يقبع، رغم زحف المدنية وتوسع الحارة، وحيدا جبارا على حافة الخلاء، على حدود العدم الذي خلق منه الفتوة الحارة التي تحمل اسمه. تجدر ملاحظة أخرى بخصوص انغلاق البيت وامتناع حديقته : لا يمكن أن يبدأ التاريخ إلا باختراق ما لحرمة المكان المغلق، ودخول عنصر خارجي إلى هذا الداخل المصون، فكما أن التاريخ البشري لم يبدأ إلا بانسلاال الثعبان إلى الجنة، فإن حارة الجبلابي لا تدخل التاريخ إلا حين يتسلل إدريس إلى البيت ويخرج منه أدهم وأميمة... فحين تظل تكية «حكايات حارتنا» و«الحرافيش» مغلقة منطوية على نفسها وعلى أناشيد العجمية الغامضة، كان لا بد لبيت الجبلابي أن يفتح أبوابه ليلفظ الحياة في الحارة ويؤذن لبداية التاريخ.

أما الوقف، فإنه مؤسسة إسلامية معروفة، اتخذها محفوظ في روايتنا كناية عن العلاقة التي تربط الخالق بالعباد. فالخالق هو «الواقف»، الجبلابي، والعباد هم مستحقو ريعه. والوقف مؤسسة مرتبطة جوهريا وتاريخيا بمفهوم الحارة، إذ تكون في كثير من الأحيان سبب وجودها وانتشار العمران. فإلى أي مدى تبدو هذه الكناية مقنعة؟

الواقف، حسب تعريفات الفقهاء، هو «من يحبس عينه على ملكه أو على ملك الله ويتصدق بمنفعته»، أي من يتنازل عن ملكيته في ملك له، غالبا ما يكون عقارا، على شرط أن يكون لهذا العقار الموقوف «منفعة»، أي ريع يُستدر منه، ومن ثم يحدد الواقف المؤسسة أو الأشخاص الذين سينتفعون من هذا الريع، وهم مستحقو وقفه. وقد كان الوقف عبر العصور حيلة يُلجأ إليها من أجل التحصن ضد تقلبات الزمان والمصادرات التعسفية وتقسيم الملك وتفتته عند التوارث، إذ أن العقار الموقوف لا يمكن تجزئته ولا يُوزع ريعه إلا طبقا لإرادة الواقف. وكان لمؤسسة الوقف في المدن الشرقية دور لا يستهان به في توسع المدينة، كما يوضحه André Raymond :

“Les principes généraux du *waqf* sont connus : intention pie manifestée en faveur d'une œuvre religieuse ou charitable, sous la forme de la constitution, perpétuelle et inaliénable, d'un bien de nature variable (argent, bien foncier, immeuble), dont les revenus sont affectés à l'œuvre destinataire. La dévolution peut être totale et immédiate, dans le cas du *waqf* d'intérêt général ou de bienfaisance (*khayrî*); dans le *waqf* de famille (*ahli*), elle n'est que partielle, ou différée, la totalité de la fondation ne devant revenir à l'œuvre qu'à l'extinction des bénéficiaires désignés par le fondateur à qui sont attribués les revenus. Le *waqf* constitué en faveur d'une fondation leuse ou charitable, très fréquemment en faveur d'un monument ont on souhaitait assurer l'entretien à perpétuité (mosquée ou fontaine), assura le fonctionnement des institutions religieuses (lieux de culte et desservants), charitables (hôpitaux), ou éducatives.

Le *waqf* permettait à son fondateur d'assurer des revenus à ses descendants, de tourner les dispositions, assez contraignantes, de la loi successorale musulmane, en avantageant certains ayants droit, en en défavorisant d'autres; il permettait aussi de protéger le patrimoine contre un émiettement difficilement évitable en vertu des règles successorales, et également, semble-t-il, contre les exactions des puissants, dans une période troublée. C'est là une des raisons de son succès à l'époque ottomane. Il y avait au Caire des milliers de *waqf*. En 1920, on estimait que le huitième de la surface cultivée de l'Egypte et 18 500 immeubles, dans les villes, étaient constitués en *waqf*.

Le problème étant d'assurer à la fondation des revenus importants et réguliers, et si possible faciles à collecter, les fondateurs de *waqf* achetaient ou faisaient construire des édifices de caractère économique, maisons, boutiques, immeubles à destination locative (*rab'*), bains publics, installations artisanales diverses dont les loyers étaient destinés à alimenter la fondation. Pour la commodité de la gestion, les administrateurs avaient intérêt à ce que les biens dont ils devaient percevoir les revenus, et vérifier le bon état, fussent proches. Les immeubles étaient donc souvent groupés à proximité du monument au bénéfice duquel ils avaient été constitués *waqf*, d'autant que le prestige de la fondation se mesurait aussi au nombre et à l'importance des biens immobilisés en sa faveur. **Un grand *waqf* urbain pouvait ainsi devenir une véritable opération d'urbanisme à l'occasion de laquelle un quartier entier était parfois remodelé ou organisé. De telles opérations se situaient plutôt dans des secteurs en expansion de la ville, dans des zones aussi où l'on disposait de plus d'espace et où la densité des constructions était moins forte, Ainsi s'explique qu'un certain nombre de grands *waqf* du Caire soient localisés dans des fronts pionniers où ils contribuèrent à orienter le développement de la ville, ou en tout cas à l'accompagner [...]**

Bien que tout ne soit pas entièrement clair dans les processus qui ont été décrits, on comprend comment la combinaison de l'action de préposés, de communautés, et de l'institution du *waqf* ont contribué à rendre possible la gestion urbaine d'une ville qui ne disposait en effet ni d'une administration spécialisée, ni d'institutions communales, mais dont la sécurité et les fonctions essentielles purent cependant être assurées.”

فمن الواضح أن دور مؤسسة الوقف كما يصفها Raymond يتطابق وما نشهده في روايتنا بحيث يتم توسع الحارة في إطار الوقف، وتتعلق ضرورات الحياة اليومية بما يناله سكان الحارة من ريع هذا الوقف.

ولكن هل يشبه وقف روايتنا وقف الواقع في كل مزاياه؟
- من شروط الوقف أن يكون الموقوف ذا منفعة دائمة، كأرض زراعية أو عمارات يمكن إيجارها، وخاصة ما يسمى بالربيع، فالربيع مجمع سكني وتجاري، غرفه للإيجار، يتكون من عمارة مربعة ذات طابقين أو ثلاثة طوابق، في وسطها حوش كبير جماعي يتقاسمه كل السكان، تحتل الحوانيت الجزء السفلي منه والمسكن الأجزاء العلوية، والمستأجرون يقطنون غرفا تُفضى كلها إلى شرفة تطل على الحوش الكبير. والربيع يقطنه أصحاب الدخل المتوسط، بينما يسكن الأعيان ديارا يمتلكونها، كما وضحه Edward Lane في وصفه الشهير للقاهرة في العقود الأولى من القرن التاسع عشر^{٢٨} :

^{٢٨} عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير رسوم، القاهرة: مكتبة مدبولي ١٩٩١، ص ٣١.

عندما تحتل المتاجر الجزء الأرضي في المباني في شارع ما (كما هي الحال عامةً في شوارع العاصمة الكبيرة وفي بعض الشوارع الفرعية) ، يقسم البناء الفوقي إلى مساكن منفصلة ويُعرف « بالرَّبعة » . تكون هذه المساكن منفصلة عن بعضها البعض وعن المتاجر الواقعة في القسم السفلي ، وهي متروكة للعائلات التي لا تستطيع تحمّل دفع إيجار منزل بكامله . يضمّ كل مسكن في الربعة غرفة أو غرفتي جلوس أو نوم إضافة إلى مطبخ ومرحاض . ونادراً ما يكون لهذه المساكن مدخل منفصل عن الشارع ، فمدخلها واحد وكذلك سلالمها مشتركة تربط عادة مجموعة مساكن مختلفة . وتشبه هذه المساكن مساكن المنازل الخاصة الموصوفة آنفاً في الكتاب ، ولا يتم تأجيرها مفروشة أبداً . ونادرة هي الحالات التي يُسمح خلالها لرجل لا زوجة أو جارية عنده أن يقطن تلك المساكن أو أن يقيم في منزل خاص (إلّا إن كان لديه أهل أو أقرباء يسكن معهم) ، فتراه مجبراً على السكن في « الوكالة » ، وهي عبارة عن مبنى مخصّص بشكل رئيسي لاستقبال التجار وبضائعهم ؛ ولم يعد يشمل هذا الحظر الفرنجة اليوم .

وقد يكون الربع جزءاً من مجمع هندسي أوسع، يتكون من ربع ووكالة (أي مركز تجاري فيه مستودع للبضائع ومجموعة ورش) وسبيل... وهذا ما نشاهده في أول الرواية حين يعين الجبلوي ابنه أدهم ناظراً للوقف، لأنه « على دراية بطباع المستأجرين ويعرف أكثرهم بأسمائهم ثم أنه على علم بالكتابة والحساب » (ص ١٤) ونفهم من ذلك أن الموقوف عمارات تُستأجر في هذه الحارة، ويكون إيجارها ريع الوقف. ولكن يبقى لغز، إذ لا نعلم من أو ما هو المستفيد من الوقف، والبحث عن حل هذا اللغز شغل أدهم الشاغل...

- والوقف يجب أن يتم بنية « القربة »، أي العمل الخير، وهو من نوعين : الوقف الخيري، حيث ينفق الريع كلياً على صيانة جامع أو نفقات مدرسة أو كتاب أو مستشفى، والوقف الأهلي، الذي ينفق جزء من ريعه لمؤسسة دينية أو خيرية، كمسجد أو سبيل، ويوزع الباقي على المستحقين الذين حددهم الواقف، سواء أكانوا من سلالته أو جماعة معينة حددها، كطريقة صوفية مثلاً. والواقف حر في تحديد مستحقي وقفه، على خلاف تقيده بما تنص عليه الشريعة في أمور الإرث. ففي روايتنا، من الواضح أن وقف الجبلوي من فصيلة الأوقاف الأهلية، غير أننا لا نعلم ما هو المبنى المستفيد من قربته، والأرجح أنه هذا المسجد المذكور في القسم الأخير : « المسجد الذي أقيم في مكان حجرة الوقف القديمة » (ص ٥٠١).

- على الواقف أن يحرر وصية يحدد فيها طبيعة الموقوف، والنية، والمستحقين. وفي روايتنا، هذه الوصية هي طبعاً شروط الواقف الغامضة، التي يحاول الاطلاع عليها أدهم وعرفة.

- الوقف عقد مؤبد ولازم أي أنه ساري أبدياً ولا يقبل النقص أو الإلغاء. فلننظر إلى ما يترتب عن هذه النقطة على الصعيد المجازي : إن عالم الجبلوي وأدهم وجبل ورفاعة وقاسم هو عالم موقوف أزلي لا يتغير. غير أن عالم الحداثة التي يعرفه عرفة هو عالم تموت فيه المرجعية المطلقة في الحارة بموت الجبلوي ويموت بالتالي المقدس. والفترة التاريخية التي عايشها محفوظ في الخمسينات هي أيضاً فترة انتهاء الخالد، إذ قرر جمال عبد الناصر إلغاء الأوقاف التي كانت تعرقل نمو المدينة الحديثة، وكأن إلغاء أزلية الوقف بمثابة قتل

الواقف على الصعيد الرمزي...

- يدير شئونه ناظر، يتقاضى لذلك حق أتعابه، والواقف هو الذي يعين الناظر. وبما أن الناظر هو الوحيد الذي يطلع على شروط الواقف، فإنه المرجع الوحيد في تحديد هوية المستحقين، وهذا ما يمكنه شرعياً، في روايتنا كما في الواقع، من إنكار حق هذا أو ذاك في الربح. ويشكل جشع الناظر وخيانتته الأصل المتكرر دوماً لما يصيب الحارة من مصائب: «لقد وعد الجبلأوي أدهم بأن يكون الوقف لخير ذريته. وشُيِّدت الربوع ووُزعت الخيرات وحظي الناس بفترة من العمر السعيد. ولما أغلق الأب بابه واعتزل الدنيا [أي على الصعيد الرمزي حين يصير التشريع الإلهي مرجعية أخلاقية تستوجب الاقتناع بمنفعتاتها قبل أن يطبق بدعم القوة] احتذى الناظر مثاله الطيب حيناً ثم لعب الطمع بقلبه فنزع إلى الاستئثار بالربح. بدأ بالمغالطة في الحساب والتقتير في الأرزاق ثم قبض يده قبضاً، مطمئناً إلى حماية فتوة الحارة الذي اشتراه». (ص ١١٦) الإ وكثيراً ما يدب الخلاف بين المستحقين والناظر حيث يتهم بسوء الإدارة ويلجأ المستحقون إلى محام شرعي، كما هو الحال في الرواية عند لجوء الجرابيع إلى «الشيخ الشنافيري» الذي يخاذلهم ويخونهم (دون أن يكون لهذه الشخصية الخيالية مرادفاً واضحاً في السيرة النبوية).

معلوم أن نجيب محفوظ عمل طويلاً في وزارة الأوقاف كأمين سر الوزير منذ ١٩٣٨ حتى ١٩٤٥، ثم كموظف في مكتبة الجمالية، ثم كمسئول مشروع قرض خيرى تابع لوزارة الأوقاف، حيث كان يقضي كل صباحياته على حد قوله في ثمرات شقيقة مع سيدات من الطبقة الشعبية أتت للاستقراض. وما زالت علاقته بالأوقاف ألا بانتقاله إلى وزارة الإعلام في أواسط الخمسينات. قد اتصل أثناء سنوات خدمته بالأوقاف بطيف واسع من المستحقين، يتراوح حسب قوله بين أحفاد السلطان عبد الحميد وبين أفقر الفلاحين^{٢٩}. فكانت قضاياهم وحكاياتهم لتكون مادة لخيال محفوظ في روايته «قلب الليل» الصادرة سنة ١٩٧٥، غير أنها تجربة تنعكس كذلك في «أولاد حارتنا» حيث يشبه الكون بوقف أهلي وسكان الأرض بمستحقى وقف أسسه الخالق.

غير أن وقف «الجبلأوي» ليس وقفاً عادياً. إن الذين يساهمون في منفعته هم في نفس الوقت الذين يطالبون بالاستحقاقات. وهنا يلتبس المستوى الرمزي والمستوى الواقعي في الرواية، فإن كانت حارة الجبلأوي ترمز إلى الكون، وأدهم إلى آدم، كيف نوفق هذا مع وجود مستأجرين يعرف أدهم أسماءهم ويكون حق إيجارهم ريع الوقف؟ كما أنه في حارة الواقع، ينتفع المستأجر بخدمات الوقف من الناحية الخيرية، كالسبيل الذي يمد الحارة بالماء أو الكتاب الذي يعلم الصبيان، ولكنه لا يمكن أن يكون مستحقاً لمبالغ هو أصلاً يدفعها بصفته مستأجراً لحجرة في ربع موقوف... بينما سكان حي جبل ورفاعة والجرابيع يطالبون بحقهم في ريع وقف جدهم، وفي نفس الوقت، إنهم من يضمن هذا الربح، بصفته مصدر المنفعة. وهنا يتضح معنى تشبيه الكون بالوقف، إذ لا يطالب سكان الحي في الحقيقة إلا بإعادة توزيع الثروة التي يُنتجونها. وإن كان الناظر على الصعيد الرمزي يمثل الدولة وأجهزتها، فالدولة ليست مكلفة بجباية الضرائب فحسب، بل بتوزيع ما حصلته من أموال على الجميع بمراعاة مبادئ المنفعة العامة. فإن العمل، عمل الفرد، هو ما يؤمن له النعمة، التي تأتي من الوقف وهي بالتالي جزء من البيت الكبير، من الجنة الرمزية. كما يوضحه محفوظ في حوار يدور بين أدهم وأميمة:

^{٢٩} Rasheed el-Enany, 1993, p29.

« فقال أدهم وهو يتثائب :
- أمنيّتي أن أعود إلى البيت الكبير.
ثم وهو يتثائب بدرجة أعلى :
- العمل لعنة!

فقالت بصوت هامس :

- ربما، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل. » (ص ٦٣)

فالحصول على نصيب من ريع الوقف ليس من باب المتعة الزائدة ولا يمكن أن يعتبر مطالبة بامتياز فاحش منوط بالقرابة للواقف، بل هو مجرد تحصيل حق يترتب عن إنتاج، عن عمل الفرد في المجتمع. الريع ليس نعمة سماوية بل مجموع إنتاج وعمل الأفراد، والتنعّم به تعويض عن « لعنة العمل » الأصلية. وكما أن مؤسسة الوقف تعتمد على نية التصدق والعمل البر، فإن أي تنظيم للجماعة يرمز إليه الوقف عند محفوف يجب أن يتم بنية مراعاة مصلحة الجميع. فالارض أو الكون الذي نرثه من أسلافنا يفضل محفوف أن ينظر إليه كوقف أكثر منه كإرث، لما في مفهوم الوقف من عدم القابلية على التجزئة والتشتت، ولما في هذه المؤسسة من اقتضات أخلاقية. وفي إطار هذه الاستعارة الطريفة، لا يصل إلى فهم الوقف حق فهمه إلا قاسم، إذ يخطئ جبل في دعوة تقتصر على حقوق فئة محدودة من سكان الحارة، أي مفهوم قبلي للوقف، بينما رفاة يخطئ (في تحليل محفوف) في إعراضه عن أمور الوقف والاستحقاق. فقد يكون إعراضه مشروعاً إن كان ريع الوقف غير مرتبط بعمل أهل حارتنا ولو أتى فائضاً على دخلهم. ولكن نصيبهم من الريع هو نصيبهم مما يعطونه، أي هو على الصعيد الرمزي المقابل الذي من حق المواطن أن يطالب به حين تأخذ الدولة نصيبها من دخله. كما كانت مؤسسة الوقف تاريخياً مصدر خير للجماعة، فعلى الناظر أن يعيد إلى الجماعة ما أخذها منها، وإلا لم تتم « نية القرية » الإلزامية شرعاً. ففي نظر محفوف، إعراض رفاة عن الاهتمام بالوقف ليس إعراضاً عن المطالبة بالحق المسلوب فحسب، بل إهمال ضرورة تنظيم الجماعة على أسس صالحة. بل أكثر من ذلك، مراعاة شروط الواقفو أي على الصعيد الرمزي التوزيع العادل للثروات، هو ضمان الرقي الاقتصادي والتمدن، كما أن استئثار البعض بمنتجات الجماعة من علامات التخلف، هذا ما يؤكد ضمنيًا الراوي ص ٤٤٨ :

« فارتدوا إلى النظام القديم، أي أن الناظر يستأثر بنصف الريع ويوزع نصفه الآخر على الفتوات الأربعة الذين استأثروا به من دون المستحقين، ولم يقفوا عند ذلك بل جاوزوه بكل وقاحة إلى فرض الإتاوات على أتباعهم المساكين. وتعطلت حركة الإنشاء حتى توقف البناء في بيوت لم يُشيد منها إلا نصفها أو ربعها [...] وانتشرت القذارة والذباب والقمل وكثير المتسولون والمشعوذون وذوو العاهات ».

إن قاسم يجسد في الرواية مرحلة إتمام إرادة الواقف، إذ يوزع الريع على جميع سكان الحارة بصرف النظر عن درجة قرابتهم للواقف، رجالاً ونساءً على حد سواء. غير أن قاسم فاشل هو الآخر في إقامة نظام عادل دائم يعيش بعده، كما فشل من سبقه وكما سيفشل من سيخلفه، عرفة. وإن كان قاسم أكثر أولاد الحارة فهما لوظيفة الوقف الكونية وطبيعته المزدوجة، اقتصادية وأخلاقية، هذا لا يمنع العودة إلى تلاعب النظائر من بعده، ويعني ضمناً أن المؤسسة ليست كفيلاً، في حد ذاتها، بضمان العدل وسعادة الجميع. فعصر عرفة، عصر الحداثة، هو عصر موت الواقف وانتهاء مشروعية تستمد من القرابة للواقف وقد يعني نهاية الوقف كمؤسسة...

الفتوة

أحد معالم الحارة الدائمين في أعمال محفوظ هو «الفتوة»، أي حامي الحارة ورجلها الشديد الذي يفرض على أهلها إتابة في مقابل الدفاع عن حرمتها. وكلمة فتوة يبدو أنها تحريف للفظ «فتوة»، التي تدل على ظاهرة مدنية عرفت أيضا تحت تسمية «العيارة» في القرون الوسطى، وفي بعض السير الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس انعكاس لأهمية هذه المجموعات من الفتيان اللذين كانوا يقودون حركات معادية للأرستقراطية في المدن التقليدية^٢. ارتبطت الفتوة ابتداء من القرن الـ١٣ بالطوائف المهنية، غير أن العلاقة بين فتوة القرن التاسع عشر وما سبقها من حركات وظواهر اجتماعية ليست واضحة وتدعو إلى البحث. لم تكن كلمة «فتوة» شائعة عندما ألف Edward Lane كتابه المشهور عن «عادات المصريين الحديثين وتقاليدهم» سنة ١٨٣٥ والأرجح أنها ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد تكون «الفتونة» الرمز الأخير لروح الاستقلال عن السلطة المركزية لدى سكان المدن، حيث يتولى الفتوة وأعوانه جميع مهام الشرطة، قبل فرض الحداثة في أوائل القرن العشرين. أما أحمد أمين، فإنه يرى في قاموسه للعادات والتقاليد المصرية، أن الفتونة امتدادا محرفا للفتوة القديمة ويذكر بعض عاداتهم، كالاعتداء على الأعراس الذي يلعب دورا هاما في أدب محفوظ، من «بداية ونهاية» حتى الحرافيش. ونجد في قاموس أحمد أمين :

الفتوة

الفتوة لمبت دوراً هاماً في حياة الجاهليين
والمسلمين ؛ وأجل ما فيها المعنى الإنساني
الذي نلحه .

ولقد عمت الفتوة في ظل الإسلام ،
وكان منها الكرم والنجدة والضيافة ؛ وجاء
الصوفية فاستحسنوا ما فيها من إثارة فزادوا
فيه حتى العطف على الحيوان ، ففلسفوا الفتوة
وتعمقوا في تطبيقها ؛ وأخذ مؤرخو التصوف
يزيدون في كتبهم فصلا عن الفتوة ، ثم انتقلت
الفتوة بالحروب الصليبية إلى نوعين : نوع
من الفروسية بديع يظهرون فيه الاحترام
للرأة ، وربما نظروا إلى جمالها على أنه تقديس
لها وإعزاز لشأنها ؛ ونوع ثان عماده الكرم
من إيواء الضيوف وبناء مستشفيات وإنشاء
الزوايا والوقف على الفقراء والمساكين إلى
غير ذلك .

وعلى الجملة فقد كان في الفتوة معنى
إنساني جميل ، ولكن مع الأسف طغت

المدنية الحديثة التي لا تعرف كراما ولا سماحة
على عوامل الكرم والسماحة إلا في القليل
النادر . والفتوة في عصرنا انتقلت من اسم
معنى إلى اسم ذات ، فالفتوة شاب يلبس
جلباً و يتعم بلاسة .

وقد يرأس شبان حثية في محاربة الحية
الآخر ، فيتواعد الطائفتان على الخروج إلى
جبل الجيوشي مثلاً ويتحاربون بالحجارة
والمصى طويلاً ؛ ومن غلب منهم توعد بالغلابة
في يوم آخر . ولا تخرج الزفة من حث إلا
إذا حاما فتوة الحية خوفاً من تمدى فتوات
حتى آخر عليها . والفتوة عادة تكون له امرأة
عشيقة يحميها ، فلا يجسر أحد أن يتعرض
لها ؛ ولم لغة خاصة مثل التلامود ، والجبأ .

ونحو ذلك . وقد رأينا أن الشيخ حسن
الكفراوي لما اضطهد بمد قتل صديقه الشيخ
صامودا لجأ إلى فتوة الحسينية وتزوج بنته
ليحتمى به فجاء ..

^٢ Voir Claude Cahen in E.I.2 art. Futuwwa

بالرغم من الصورة السلبية التي رسمها محفوظ للفتوات في « أولاد حارتنا»، حيث يمثلون الذراع المسلح والأعمى للسلطة المستبدة الطاغية، لقد طور محفوظ هذه الصورة في أعماله اللاحقة كـ«ملحمة الحرافيش» و«حكايات حارتنا»، وقد يفاجأ قارئ « أولاد حارتنا» إذ لونها وألبسها معاني مغايرة أعمق مما هي عليه في « أولاد حارتنا»، وقد تكلم محفوظ بإطناب عن افتتانه بشخصية الفتوة في عدد من الأحاديث المنشورة، وقد شهدنا نهاياتها حيث تزامنت طفولته مع الأنفاس الأخيرة لهذه الظاهرة. انظر مثلا ذكرياته في كتاب رجاء النقاش^{٣١} :

الفتوة

كانت ظاهرة « الفتوة » معروفة ومنتشرة في الحارات الشعبية ، وكان نظام « الفتوة » يكاد يكون معترفا به ، بمعنى أن البوليس كان يعرف الأشخاص الذين يمارسون « الفتوة » ، وأحيانا يستعين بهم عند حدوث سرقات أو جرائم أخرى ، فيتم تكليف الفتوة بالبحث عن الفاعل . كان الفتوة هو حامى الحارة ، وكان أغنياء الحارة يقدرون عليه العطايا خاصة في الأعياد والمناسبات ، وهذه ليست إتاوة ، بل هي مقابل حماية الفتوة للحارة . ففي حفلات الزفاف والأفراح والمناسبات الأخرى كان الفتوة يسير أمام الزفة حتى لا يعترضها أحد . وكانت تحدث مصاصمات بين فتوات الحارات المجاورة ، ويخرجون للعراك والتشاجر في أرض فضاء اسمها « أرض الممالك » ، وكان « اللورى » يذهب عقب نهاية المعركة لحمل الجرحى والمصابين إلى المستشفى ، وكأنها معركة عسكرية ، ويعود المنتصر من أرض المعركة مزهوا بقوته .

(...)

وعندما كان نظام الفتوات شبه معترف به من الحكومة ، كان الفتوة لا بد أن يتمتع بصفات خاصة مثل القوة الجسمانية والبدنية والشجاعة - لأنه يدخل في معارك مستمرة - وكان لا بد أن يتمتع بالنكاه الحاد حتى يستطيع كسب الناس . كما كان يتمتع بقدر كبير من الشهامة والرجولة . وبعد إلغاء نظام الفتوة تحول الفتوة إلى « بلطجي » لا يتورع عن فعل أى شيء ، ومنهم من تحول إلى « قواد » في البيوت السرية في فترة الحرب العالمية الثانية . وسبحان مغير الأحوال ، فقد كان للفتوات دور وطنى حين كان معترفا بهم ، وخاصة في أيام ثورة ١٩١٩ ، وأكبر مقاومة واجهها الإنجليز على المستوى الشعبى كانت من الفتوات ، وأحيانا كانوا يحفرون في الأرض حفرا كبيرة للإيقاع بالسيارات العسكرية التابعة للجيش الإنجليزى .

إن للفتوة دورا أساسيا في رواية « الحرافيش»، التي تحكي عن سلالة «عاشور الناجي»، وهو فتوة عادل يتحلى بكل قيم الفتوة، وعن خلفائه المتعثرين في تمسكهم بمبادئ الناجي. فإن صورة الفتوة تتغير وتتلون حسب الفتوة، في بحث مستمر عن نظام عادل. أما في «حكايات حارتنا»، فقد خصص محفوظ ثماني حكايات (٥٠-٥٧) للفتوة وتبداء أولها بتلخيص لما تمثله عنده ظاهرة الفتوة: «في زمن مضى لم أدرك منه إلا نيله كانت الفتوة هي القوة الجوهرية في حارتنا. هي السلطة، هي النظام، هي الدفاع، هي الهجوم، هي الكرامة، هي النذل، هي السعادة، هي العذاب». فصورة «الدنانيري» في الحكاية رقم ٥٠ لا تختلف كثيرا عن صورة فتوة حارة الجبلأوي، وكذلك مشاعر السكان عند سقوطه. فإن

^{٣١} رجاء النقاش ص ٢٩-٣٠.

قارنًا الحكاية ٥٠ بسقوط «عجاج» في قسم عرفة [ص٥١٩-٢٠] وجدنا شبهها في ارتباط أهل الحارة بطاغيتهم واختلاط مشاعر الخوف منه والاعتزاز به، كحامي ولسان بحال الجماعة وملاذ كرامتها. وعند محفوظ، ما من شعور شر من التلذذ بالتذلل. وقد يكون الفتوة صابيا إلى العدل، كـ«زغرب البلاقيطي» في الحكاية رقم ٥٧، غير أن الفتوة مهما كان عادلا يبقى فتوة... [قراءة المقتطف].

الحكاية رقم « ٥٧ »

زغرب البلاقيطي من فتوات حارتنا المعدودين . وهو خاتم الفتوات الكبار فمن بعده لم تقم للفتونة قائمة تذكر .
رشيق مديد القامة أبيض الوجه غزير الشارب خفيف الحركة بالنبوت لعيب . ولولا إيمانه — وهذا حقيقة — بأن هيبة الفتونة لا ترسخ إلا بالنصر ما خاض معركة قط . ويصادفه التوفيق في معاركه فيضرب فتوة الدراسة ويصرع فتوة العطوف ثم يمتد ظله فوقنا كالشجرة السامقة بالفخر والطمأنينة . ونحبه جميعا وتنغني بانتصاراته وننعم بأبوته اللطيفة . وهو يجلس كثيرا في المقهى ليتابع الحكايات ، ويقرب إليه أهل النكتة والمنشدين والزجالين ، أحبيه على صغر سنى فيرد التحية بذوق يبعث في أعماق النشوة والأمل . وسلوكه معنا فريد غير مسبوق بشبيهه . يفرض على جميع أعوانه أن يكسبوا رزقهم بعرق الجبين لا بالبلطجة ، حتى هو نفسه يعمل تاجر جملة للمخدرات ، ولا يطالب بإتاوة إلا للضرورة القصوى .

* * *

ولكن الفتونة هي الفتونة على أى حال .
فكلمة زغرب البلاقيطي هي الأولى والأخيرة في أى أمر من الأمور .
والتحكم مرّ ولو كان طول العمر نتيجته . إنه يحذر الرجال من العريضة ويمنع النساء من الزينة المفرطة ويقيد حرية الغلمان في لعبهم .
ويغالى في التدخل فيما لا يعنيه حتى يحمل شاعر الرباب على التحيز لبطولة أبى زيد ، ويبتلل الزواج الذى يراه غير متكافئ ، والطلاق الذى لا يعجبه وإن رضى به الطرفان ، ولم يكن أحد يتجرأ على طلب الكراوية أو الأيسون عند وجوده في المقهى لنفوره منهما .

وفي كلمة كبلنا بالأغلال رغم حسن نواياه وطيبة خلقه . وزاد من حرج الموقف تكاثر المتعلمين في حارتنا يوما بعد يوم ، وشدة حساسيتهم ، وحدة ألسنتهم .

— اللعنة .. لم يبق إلا أن نتنفس بأمره .

— إنه مستبد ولكنه عادل .

— مستبد يعني أنه غير عادل .

يسمع ما لم يكن يسمع بحارتنا . لأول مرة نعاصر حملة على الفتونة في ذاتها وبصرف النظر عن مزايها . لأول مرة يقال إنه نظام بال وأنه آن للشرطي أن يحمي العباد . لأول مرة يلعن الفتوة الطيب كما كان يلعن الفتوة الشرير .

أما في « أولاد حارتنا»، فلفظة «فتوة» تبدو مرتبطة عند أول وهلة بشراً ما يمكن أن تكون عليه السلطة. بيد أننا لو دققنا النظر وجدنا في الحقيقة نوعين من الفتوات في الرواية. النوع الأول وهو الأوسع انتشاراً هو صنف الطغاة، لا تلوين ولا تفصيل فيه. كل الفتوات أعوان النظراء ومتشابهون في بطشهم وعنقهم الممزوج بالغباء وقصر النظر. فمثل زقلط مثل بيومي، وزنفل ولهيطة وجلطة وحجاج وسوارس ويوسف والسنطوري وآخر العنقود عجاج، وإن وجدت حقيقة، لا تخلو من قيمة رمزية وتدل على طبيعتهم، في هذه الرواية التي تدعو إلى فك الغاز الأعلام. إنها أسماء غريبة أو نادرة تعكس دواخل حاملها : « زقلط » يعني tas, masse، أو من يعجن إلى شكل كتلة؛ « لهيطة » اسم يأتي من الفعل العامي لهط، أي ازدرد أكلاً أو ابتز أموالاً؛ « جلطة » اسم متعدد المعاني، يحيل إلى جلطة الدم [thrombose] وإلى المعنى العامي للكلمة، أي écorchure، كما يوحي « بالجليطة»، أي قلة الأدب والابتذال؛ « حجاج » اسم قديم وإن أصبح نادراً لكنه يذكر بالحجاج بن يوسف الثقفي، ولي العراق القاسي وصاحب الخطب والخطوب المعروفة؛ « سوارس » إشارة إلى العربات الضخمة كما سبق أن أشرنا إليه و«السنطوري» اسم يوحي بالساطور أكثر منه بألة الموسيقى العراقية المشهورة؛ أما عجاج، إن كان الاسم شائعاً، فهو يحيل إلى معناه المجازي، أي الشخص الذي يعج الأبرياء، من يضربهم على قفاهم...

إنهم «شر مستحکم»، على حد قول الناظر نفسه حين ينوي التخلص منهم بعون كويرات عرفة (ص ٥١١-١٢). طبعاً، إن اعتمدنا قراءة سياسية للرواية وقبلنا أن النظام العسكري الذي استولى على البلاد منذ سنة ١٩٥٢ هو المقصود من سخرية محفوظ اللاذعة، فإن إرادة الناظر التخلص من الفتوات لأسباب يوضحها عرفة لنفسه عن طريق المونولوج الداخلي : « لكنك في الحق تُبغضهم لما يأخذون من أموال الوقف، لا لشهرهم » لا يكون إلا توق النظام إلى التحصن ضد تقلبات قاعدته. فالنظام العسكري الذي وصل إلى السلطة عن طريق الجيش لا يخشى المعارضة الأهلية ولا الجماهير بل يتخوف من نفس هذا الجيش الذي يهيمن على البلاد بفضل. كانت سوريا الأربعينات والخمسينات تمد محفوظ بخير مثال لأرض تحكمها فتوات أصبحوا نظاراً، ثم يطيح بهم فتوات آخرون بعد شهر من توليهم زمام الحكم : من حسني الزعيم إلى سامي حناوي إلى أديب ششكلي إلى شكري قوتلي، لم يكد نظام عسكري يستقر على أرض الشام حتى حل محله نظام جديد يبيث « بيان الأول » على موجات الإذاعة، وهو نظام ينبثق عن نفس القوات المسلحة التي نبع منها سابقوه ولاحقوه.

أما بالنسبة إلى النوع الآخر من الفتوات، صحيح أنه لا يمثله إلا... فتوة واحد هو أولهم جميعاً، وهو الجبلابي. إذ لا شك أن الجبلابي فتوة، يتصرف كالفوتوات، وهو عادل في

طغيانيته بقدر ما يمكن للطغيانية أن تكون عادلة. فتورة إدريس عليه كما نراها في كل القسم الأول تعتمد على حجج تشبه تلك التي يلفظ بها مثقفو حارة «الحكاية ٥٧»، حين يضيقون ذرعا بطغيانية «البلاقيطي»، رغم ادعائه العدل في شمولية سلطته. وفي «أولاد حارتنا»، يظهر موت الجبلابي على يد عرفة أنه لا يمكن أن يتزامن عصر الفتوات، حتى العادلين منهم، وعصر السحر، أي عصر الطغيانية الغاشمة وعصر التنور والعلم. فحين يستعيد الإنسان مصدرَ شرعية الحكم، حين يكون أساس الشرعية كامناً في قوة عبقريته وليس في ادعاء الوفاء لمرجعية مطلقة وخارجية قد تكون وهمية، كالجبلابي، فلا مكان للآلهة القدماء وللفتوات الشموليين العدل، حتى إن كانوا يُدعون «الجبلابي»...

الجبلابي فتوة بما في المفهوم من عز وكرامة ومن ذل واستبداد : إنه «فتوة الخلاء» (ص ١١)، ويتمرن أبناؤه على الفتونة، أو هكذا يُخيل إليهم، إذ أن أمارات الفتونة الكاملة لا تتلخص في القوة الجسمانية والشراهة في التهام أطاييب الحياة الدنيا أو الحياة الآخرة، بل في وفاء لإرادة الفتوة تسبق تفوهه بما هي إرادته. وهذا ما يُخطئ فهمه أبناء الجبلابي كما يسيء فهمه معظم أولاد حارتنا فيما يلي : «هل كانت أم أدهم تدفع به إلى الكتاب لو لا بأسها من فلاحه في دنيا الفتونة؟» يتساءل الإخوة في عماهم عن كنه الفتونة... إذ أن أدهم أول أولاد الحارة لا يمكن أن يكون من جنس الطغاة. يقول إدريس عن أبيه : «خُلقت فتوة جبارا فلم تعرف إلا أن تكون فتوة جبارا، ونحن أبناءك تعاملنا كما تعامل ضحاياك العديدين». إن الجبلابي «الفتوة» قليل الرحمة : «كم من سيدة مصونة تحولت بكلمة إلى متسولة تعيسة، وكم من رجل غادره بعد خدمة طويلة مترنحا يحمل على ظهره العاري آثار سياط حُملت أطرافها بالرصاص والدم يطفح من فيه وأنفه...» (ص ١٦). هو فتوة تقليدي يحمي الأعراس ككل الفتوات، كما نراه عند تدخله لإنقاذ عرس أدهم من اعتراض إدريس (ص ٢٦-٢٧). فقبل أن يعتكف الفتوة ويتحول إلى صورة الواقف-الإله في داره الكبيرة، وقبل أن يتحلى بالهبة الإلهية الغامضة التي يتبدى بها الإله في الديانات المنزلة الثلاث، كم كان الجبلابي أقرب إلى الفتوة منه إلى الواقف! وكذلك، كم كان إله بني إسرائيل قريبا إلى الطبيعة الإنسانية في قساوته... أما بعد اعتكافه، فلا فتونة فيه حيث أن الفتوة ليس مرجعية غائبة يطبق باسمه النظام، بل هو هذه اليد العاملة التي تُعنى مباشرة بفرض النظام، بالقوة إن لزم الأمر، وغالبا ما يكون الأمر لازما في حارتنا... فكما تتحول صورة الرب بين سفر التكوين والأسفار التالية من قوة تتدخل مباشرة في أمور الدنيا وإله يفرض شرعه بنفسه، إلى كيان مطلق يفرض باسمه هذا الشرع، تختفي إشارات رواية محفوظ إلى فتونة الجبلابي بعد قسم «أدهم»، ويبقى الواقف واقفا، بكل معاني الكلمة، بينما صورة الفتوة تتبدد وتتبخّر.

إن رسم الجبلابي كفتوة في القسم الأول من الرواية من أشد اختراعات محفوظ إزعاجا للقراء التقليديين وناقدي الكاتب : هاكم عبد الجليل الشلبي يحتج : «ولست أدري كيف طاب للمؤلف أن يصف الجبلابي بالظلم والعسف المتوالي»^{٣٢} وهاكم مصطفى عدنان يرغبي ويؤزب في صفحات جريدة «النور»، الناطق غير الرسمي بالأزهر، في نوفمبر ٨٨ قائلا : «إنه [محمفوظ] يُخفي الحقيقة القرآنية وهي أن الله هو الذي عاقبهم وبذلك يبدو العقاب غير عادل ولا مبرر له» ثم يختم مستعيذا «نستغفر جميعا ممن كتبها ومن أعاد نشرها ومن

^{٣٢} في «حكاية حكايات حارتنا» ص ١٦

غير أن ردود الفعل البدائية هذه تُخفي وتُلهي عن السؤالين اللذين يطرحهما النص : أولهما يخص مبادئ انتقال السلطة المطلقة، أو « الفتونة » كما يحلو لمحمود أن يرمز إليها، أي ما هي شروط الحصول على فتونة كاملة تستحق حقا الصلة بمفهوم « الفتوة » التي تتحدر منها لفظاً ومعنى؟ إنها مسألة ما زال محفوظ يعود إليها في رواياته اللاحقة كـ« الحرافيش » وفي قصصه القصيرة، ومنها قصة « الرجل الثاني » التي حلها هاشم فودة^{٣٢}. تبدأ هذه القصة الصادرة سنة ٧٩، عشرين عاماً بعد كتابة « أولاد حارتنا »، بمشهد يبدو كصدي لمشهد اختيار أدهم وعصيان إدريس، إذ جمع الفتوة « الديناري » رجاله لاختيار خليفة له. [انظر في الملحق] لماذا تم اختيار أدهم لإدارة الوقف، أي لخلافة الفتوة؟ « وعجب إدريس من قول أبيه كما عجب إخوته. متى كانت معرفة الأوباش ميزة يُفضل من أجلها إنسان؟ ودخول الكتاب، أهو ميزة أخرى؟ ». هكذا يتساءل إدريس (ص ١٤١)، الذي ظن نفسه وريث الفتونة، وجعل ما تتوق إليه الفتونة الحقيقية عند محفوظ : الفتوة، الحكم العادل. وكيف يتم ذلك إلا عند معرفة فن الحكومة؟ من الواضح في الرواية أن وراثاً فتونة الجبلابي الشرعيين هم هؤلاء الرجال الأفذاذ الذين يزعزعون حكم الطغاة من الفتوات الزائفين، كجبل ورفاعة وقاسم. وما من صورة أقرب إلى الفتوة المثالي من قاسم، الذي لا يبقى بعيداً عن الواقع المعيش مستغرقاً في الغيبات كرفاعة، بل يهتم بتطبيق فعلي لإرادة الواقف كما يفهمها. فلكل واحد من هؤلاء الرجال الثلاث، لم تأتي ملاقات الجبلابي صورة أو صوتاً أو إحياءً إلا تأكيدا وتكميلاً ومانحاً مشروعياً مرتقبة لخطوات أولية في اتجاه الإصلاح قد سبقت بركة الواقف. لقد انتقلت إليهم الفتونة الحقيقية إذ عرفوا شروطها بالحدس ولم يحاولوا نيلها عنوة أو تقليداً أعمى لبطش الجبلابي القديم. أطاعوا الجبلابي إذ عرفوا كيف يسبقوا أوامرهم، تماماً كما يسبق شطا الحجري مطالب الديناري. يحلل هاشم فودة هذه الطاعة قائلاً :

« Et c'est justement d'obéissance aveugle que parlait le futuwwa. Comment faire preuve d'obéissance aveugle sinon en tentant d'obéir sans voir, en essayant d'obéir à un commandement qu'on ne voit pas encore, qui n'est pas encore perceptible faute d'avoir pris forme, d'avoir été formulé? Obéir aveuglément c'est obéir à ce qu'aura voulu dire le futuwwa, à son injonction implicite ou présentement secrète et qui ne naîtra, ne verra le jour, ne se formulera ou ne se phénoménalisera qu'à la faveur de son exécution, comme cette exécution même. L'obéissance ne sera infinie, infiniment obéissante que si elle prévient l'ordre et le précède, que si elle

^{٣٣} في « حرية التعبير... » لمارينا ستاغ، ص ١٤٢

^{٣٤} Hachem Foda: Le dépot

“L'œuvre de Mahfûz interroge inlassablement l'énigme que constitue un héritage, sa transmission et destination; ses romans, j'en donnerai quelques exemples, sont traversés par les motifs de la succession, de la filiation, de l'alliance et du testament ou par ceux, connexes, de la légitimité, du droit, de la bâtardise, de la fidélité et de la trahison, autrement dit par le problème du rapport toujours retors entre le dépositaire d'un héritage matériel ou symbolique (souverain, père, autorité politique ou religieuse etc.) et ses héritiers ou successeurs. Et c'est une telle pensée de l'histoire comme tradition ou transmission d'un legs qui me retiendra.

Un premier signe de l'importance d'un tel schème dans l'économie de l'œuvre nous est fourni par le recours fréquent qui y est fait au "roman cyclique" relatant l'histoire de plusieurs générations d'une même famille, ainsi que celle des différents avatars d'un patrimoine confié par un ancêtre à la garde de sa descendance. De ce genre romanesque Mahfûz explorera tantôt le versant "historico-réaliste" notamment dans sa Trilogie et tantôt le versant "mythico-allégorique".”

sait se montrer attentive à ce qui en lui se veut sans s'expliquer, à ce qu'il couve ou couvre encore. »

أما السؤال الثاني الذي يطرحه فتونة الجبلأوي وموته في القسم الأخير هو إمكانية التوفيق بين العدل وبين السلطة المطلقة. مهما بلغ عدل الفتوة واستقامته، طالما مارس سلطته في إطار الفتونة المتوارثة، تعرض لارتكاب المظالم، المنوطة بممارسة السلطة (وحتى الجبلأوي لم يفلت من هذه المذلة) وتعرض لضياح أمانته بين أيدي خلفائه الضعاف إيمانهم بمبادئه. إن عرفة أكثر الورثاء تعرضا للوقوع في «الجانب المظلم» من الفتونة : قبل أن ينتقل إلى بيت الفتوة على يمين البيت الكبير، كأنه أحد الطغاة، وعندما تذهب إليه ليلا خادمة الواقف العجوز السوداء تحييه قائلة «صباح الخير يا معلم عرفة» كما يدعى الفتوات. إن فراره ثم وأده يظهر أن الشر عدو جبار لا يقهر بسهولة وأن الجانب المظلم للفتونة باق لا محالة. ولكن هذه النهاية التعيسة تؤكد أيضا أن زمن الفتونة قد تولى، في شره كما في خيره، وأن مفهوم الفتونة كما حدده الجبلأوي أو بعده «عاشور الناجي» في «ملحمة الحرافيش»، و«الديناري» في «الرجل الثاني» أخذ يتقدم.

نهاية «أولاد حارتنا» ونهاية «ملحمة الحرافيش» متشابهتان : في آخر الأولى، «حدث أن أخذ بعض شبان من حارتنا يختفون تباعا، وقيل إن تفسير اختفائهم أنهم اهدتوا إلى مكان حنش وانضموا إليه وأنه يعلمهم السحر استعدادا ليوم الخلاص الموعود» (ص ٥٥٢). فبدلا من أن ينتظر شبان الحارة ساحرا جديدا أو فتوة جديدا من الفتوات الطيبين، يتعلمون السحر، أي يتدربون على أن يكون كل فرد في الجماعة حاملا لقسمه من العلم الذي حل محل الفتونة، بدلا من انتظار الخلاص متمثلا في مبعوث أو رسول، يتولى الفرد مهمة إتمام الرسالة. أما في ملحمة الحرافيش، ف«حتم عاشور على الحرافيش أمرين : أن يدرّبوا أبناءهم على الفتونة حتى لا تهن قوتهم يوما فيتسلط عليهم وغد أو مغامر، وأن يتعيش كل منهم من حرفة [...] وهكذا بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء». وعلى عكس «أولاد حارتنا» التي تبدأ بالعصر الذهبي والحياة في الجنة حتى يتحرك التاريخ بالطرد من الجنة، ثم تنتهي في الظلمات وانتظار أخروي، إذ «لا بد للظلم من آخر وللليل من نهار ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب» (وهي خلاصة تشيكوفية من حيث التشبث اللا واقعي بالأمل في مستقبل زاهر...^{٢٥})، فإن «ملحمة الحرافيش» تبدأ في الظلمات، ويتحرك التاريخ بظهور عاشور الناجي، ثم يختم بانتصار الناجي الثاني، وتحقق الجنة على الأرض إذ تقع المعجزة وتتفتح أبواب «التكية» : «وسبح في الظلام صرير فرنا إلى الباب الضخم في زهول. رأى هيكله وهو ينفتح بنعومة وثبات. ومنه قدم شبح درويش كقطعة متجسدة من أنفاس الليل. مال نحوه وهمس :
- استعدوا بالمزامير والطبول، غدا سيخرج الشيخ من خلوته، ويشق الحارة بنوره، وسيهب كل فتى نبوتا من الخيزران وثمره من التوت، استعدوا بالمزامير والطبول» (ص ٥٦٧).

و«التوت والنبوت» يمثلان هنا في الدرجة الأولى السلاح الذي يمكن المرء من الدفاع عن حقوقه ونصيب هذا الإنسان من خيرات الأرض التي يجب أن توزع بالمساواة بين العباد،

^{٢٥} Voir la conclusion d'«Onclé Vania» de Tchekov :

«Sonia : Nous nous reposerons! Nous entendrons les anges, nous verrons tout le mal terrestre, toutes nos souffrances noyées dans ma miséricorde qui va remplir l'univers tout entier, et la vie deviendra douce, tendre, bonne, comme une caresse. J'y crois, j'y crois. Tu n'as pas connu de joies dans ta vie, onclé Vania, mais patiente un peu, patiente... Nous nous reposerons... Nous nous reposerons!»

كما يمثل التوت والنبوت تقاسم المسؤولية في تسيير الجماعة. ففي كلا الروايتين، يتولى أولاد حارتنا تدبير أمورهم بنفسهم.

قد ربط الناقد Rasheed el-Enany في كتابه « The pursuit of time » بين هتين النهايتين وصورة ثورة ١٩١٩ المبجلة عند محفوظ، ويستنتج :

“Popular revolution then is the answer to oppression offered by Mahfouz. This is perfectly understandable, seen in the context of the apotheosis of Egypt’s only popular revolution in its contemporary history (the 1919 revolution) and, conversely, his bitter disillusionement with its later militarily-led, superimposed coup-revolution of 1952. Uncharacteristically in the work of Mahfouz, Harafish has a happy, positive ending [...] It embodies what was hinted at, at the end of Children of Gebelawi. There we were left with the vague impression that some day, Hanash would return with the magical science book and the runaway youths of the hâra to restore Gebelawi’s estate to its legitimate owners. In Harafish, this is exactly what Ashur II does. There is no mention of science in harafish, true. But then, is not the organization of society on sound, just and workable principles, as Ashur II has organized it, the manifestation of a scientific spirit? Both Children of Gebelawi and harafish would seem thus to uphold the ideal of popular revolution.”

لا أدري إلى أي مدى يمكننا أن نقبل هذا التحليل الذي يرسم « محفوظا يساريا»، أم هل يجب أن نرى فيه نداء إلى الديمقراطية، حيث أن «فتونة الجميع» يمكن أن تحلل أيضا كمجاز لمشاركة الجميع في فرض النظام وضرورة اليقظة أمام كل التجاوزات. ولكن مهما يكن من الأمر، يبقى أن تاجتياز الفتونة والعودة (أو الوصول) إلى الفتوة، أو بالأحرى «بعث الفتوة» وهو أضبط، لن يتم إلا بتقاسم الفتونة، أو ما قد يسمى بالفرنسية le sens civique ...

تلقي النص اللا-مشروع: من فضيحة ٥٩ إلى فضائح التسعينات

وأسأل نجيب محفوظ: «أحيانا أجد تناقضا بين بعض ما تقوله في أحاديثك وبين ما أقرأه في إنتاجك الفني»
أجابني باختصار: «صدق إذن العمل الفني» جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر

قد يكون من المفيد من أجل إدراك ما هو المراد من هذا العنوان قراءة هذه المقالة التي وردت في العدد الأخير من Al-Ahram Hebdo (Mercredi 17 Janvier, 2001 - Num ro 33 2):

“Les intellectuels veulent boycotter la foire

En réaction à la décision du ministre de la Culture, Farouq Hosni, de démettre de ses fonctions le président de l'Organisme général des palais de la culture, Ali Abou-Chadi, 6 rédacteurs en chef de revues littéraires, Gamal Al-Ghitani, Ibrahim Aslan, Abdel-Aziz Mowafi, Mohamad Kocheh, Magdi Tewfiq et Talaat Al-Chayeb, ont présenté leur démission. Une manière d'exprimer leur opposition au ministre. Des centaines d'écrivains et d'intellectuels ont exprimé leur mécontentement dans un communiqué, et ont annoncé que toutes les activités organisées par le ministère de la Culture, à commencer par la Foire du livre, seraient boycottées.

L'affaire a commencé lorsque le ministre de la Culture a ordonné le retrait de trois œuvres littéraires de la vente, estimant que « *des termes portant atteinte aux mœurs de la société égyptienne* » y figuraient. Cependant, l'affaire n'en est pas restée là. Gamal Al-Ghitani, rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Akhbar Al-Adab*, a annoncé que le ministère de la Culture a également censuré deux volumes du recueil d'Abou-Nawwas, qui devaient être imprimés et mis en vente. Le ministère a démenti les propos d'Al-Ghitani, indiquant que ces volumes étaient encore « *en cours d'étude* ». Cependant, Al-Ghitani, président de la collection qui édite ce recueil, affirme avoir en sa possession 100 copies de chaque volume. « *Le ministère s'est emparé de ces volumes, et je suis persuadé qu'il les retirera de la vente* », conclut-il.

Face à l'évolution de cette affaire, le ministre de la Culture a fait plusieurs apparitions dans les médias, pour justifier son point de vue. Il a ainsi déclaré que ces œuvres faisaient partie de la « *littérature porno* », et que son rôle en tant que ministre de la Culture était de protéger la société de ce genre de littérature. Mais ces justifications n'ont pas suffi à faire oublier l'idée d'une soumission du gouvernement et du ministre aux députés islamistes qui ont fait une interpellation il y a quelques jours au ministre de la Culture sur les publications littéraires du ministère.

Pour Gamal Al-Ghitani, « *l'attitude adoptée par le ministre de la Culture dévoile la faiblesse du gouvernement face aux députés islamistes, une voie qui risque de mener par la suite à la suppression de la liberté d'expression* ». Il ajoute que ces décisions dénuées de bon sens risquent d'entraîner à nouveau l'Egypte dans un intégrisme religieux. « *Le mouvement culturel en Egypte fonctionne dans un cadre politique et religieux. Le rôle des responsables culturels consiste à équilibrer les forces exercées par les autorités politiques gouvernementales et les autorités religieuses* », explique l'écrivain Nawal Al-Saadawi, qui précise que les responsables du ministère peuvent laisser passer quelques œuvres de qualité pour établir cet équilibre. Chose qu'ils n'ont visiblement pas jugé nécessaire de faire cette fois-ci.

Sabah Sabet

إن هذا الحدث الصغير ليس فريدا من نوعه، بل تتكرر هذه الأزمات بشكل مزمن منذ سنوات عديدة، وخاصة منذ سنة ١٩٩٢ حين صادر «مجمع البحوث الإسلامية» التابع للأزهر عددا من الكتب التي كانت معروضة في «معرض الكتاب الدولي»، وهي حادثة سنعود إليها. الجديد فيما نشر السنة الماضية هو أننا نرى كيف ينشأ حاليا في مصر «حقل أدبي» يتوق إلى استقلاله ليس فقط عن رقابة الدولة وضغوطات المؤسسة الدينية، وهذا أمر بديهي، بل أيضا عن دعم الدولة وترويج الإنتاج الثقافي المصري الذي تقوم به، مقابل رقابة نسبية على مضمون هذا الإنتاج. وهذا «الحقل الأدبي» الناشئ أخذ

يهدد بمقاطعة «معرض الكتاب»، هذا الحدث المركزي في الحياة الأدبية المصرية الذي ينعقد سنوياً في القاهرة. الأطراف المعنية ثلاثة : مجموعة من المثقفين يشرفون على سلسلات أدبية في إطار داربي نشر تابعتين لوزارة الثقافة، وقد أصبحت تنشر ما يزيد عن نصف الأعمال الأدبية التخيلية الصادرة في مصر. وهؤلاء المسؤولون روائيون معروفون، تُرجمت بعض أعمالهم، كجمال الغيطاني وإبراهيم أصلان. الأمر المهم في القضية هو أن السلسلات التي يديرونها تابعة لمؤسسات رسمية أو شبه رسمية، كمؤسسة أخبار اليوم، بالرغم من الحرية التي تتمتع بها هذه المجلة التي اشتهرت بحملاتها العنيفة ضد وزير الثقافة فاروق حسني.

الطرف الثاني هو الدولة، التي تُشرف على تنظيم معرض الكتاب وتنتهز فرصة هذا التجمع لسوق خطاب معاد للتطرف الديني وتأكيد تفانيها في بذل الجهود اللازمة من أجل نشر الثقافة وتشجيع التنوير، لا سيما عن طريق نشر الروايات والأعمال التخيلية وبعض الكتب التراثية، في سلسلات رخيصة للغاية يتولى نشرها وتوزيعها مؤسسات رسمية كالهيئة المصرية العامة للكتاب وقصور الثقافة. والهدف من تقديم هذه الأعمال بأثمان زهيدة هو منافسة نوع آخر من الكتب الرخيصة، يحظى بشعبية وبرواج كبيرين، وهي الكتب الدينية (غير التراثية)، من فصيلة أعمال الشيخ الشعراوي ومصطفى محمود والشيخ الغزالي وغيرهم من الداعية. وكان الوزير فاروق حسني والرئيس مبارك قد حولوا المعرض الخامس والعشرين سنة ٩٣ إلى منبر أعلنوا من فوقه شعارات من قبيل «الفكر والإبداع ضد الجهل والتطرف» في عدد من الندوات الجامعة بين المثقفين ورجال الدولة، وكان هذا المعرض يقع بعد ستة أشهر من اغتيال المفكر فرج فودة على يد المتطرفين^{٣٦}.

غير أن الكلمات لا تساوي إلا ما يضع وراءها صاحبها، والدولة المصرية في التسعينات وأول هذه الألفية تتصرف كحكم بين تياري المفكرين والأدباء الليبراليين والتيار الديني، الذي يمثل الطرف الأخير المذكور في المقالة التي بدأنا تحليلنا منها. وقراءة أقوال الروائية النسائية نوال السعداوي المذكورة في هذه المقالة لا تأتي إلا بتأكيد ومبايعة ضمنية لهذا النظام، إذ نجدها تحتج على منع عرض بعض الكتب هذه السنة بحجة أن الدولة تناست أو تخاذلت عن دور الحكم التي عليها أن تقوم به، وقد انحازت مسبقاً، حسب تحليلها، إلى التيار الديني أو على الأقل رضخت لضغوطاته قبل أن يمارسها هذا التيار أصلاً... فنفهم من ذلك أن احتجاجها يركز على سوء قيام الدولة بالدور الذي يُنتظر منها، أكثر منه على رفض أساسي لقيام الدولة بأي دور فيما يخص الحقل الأدبي...

آخر الأصراف المعنية التي ذكرناها هو إذن الحقل الديني، الذي يتبدى في هذه المقالة الصحفية من خلال بعض النواب الإسلاميين، الذين يضغطون على وزارة الثقافة حتى لا تنشر المؤسسات التابعة للدولة نصوصاً تخرج، ولو قيد أنملة، من الصراط المستقيم ومراعاة «عاداتنا وتقاليدينا» حسب العبارة المشهورة. وإذ أن التيار الديني يتمتع لدى الرأي العام بمشروعية تفوق بمراحل تلك التي يصبو إليها الأدباء الليبراليين، لأسباب شتى منها اعتماد الدولة نفسها عليهم لمنحها شيئاً من المشروعية الدينية، فإن الدولة ترى أن للضرورة أحكاماً. بالتالي، تميل إلى تفادي المشاكل قبل أن تنجم، وقبل أن تشن صحيفة معارضة ما، إن لم تكن حكومية (كان أحمد بهجت في الأهرام مصدر فضيحة «علاء حامد»

voir Y. Gonzales Quijano, Les gens du livre, p97 et 199-218^{٣٦}

سنة ٩٠...). حملة شنيعة ستنتهي حتما بمنع الكتاب المشتبه فيه... ستجدون في كتاب مارينا ستاغ ثم Y. Gonzales وأخيرا مقالة R. Jacquemond الأخيرة رسدا لأخر قضايا الرقابة ورقابة النفس التي أثارت جدالا في الساحة الأدبية المصرية أثناء السنوات الأخيرة.

تدعو هذه المقالة إلى بعض الملاحظات الإضافية.

١- «الحقل الأدبي» الذي أشرنا إليه لا يتطابق و«الحقل الثقافي»، إذ أن النواة الباحثة عن استقلالها عن الدولة وعن المؤسسة الدينية أو التيار الإسلامي لا تمثل إلا جزءا محدودا من «وسط المثقفين والعاملين في مجال الثقافة»، لو اعتبرنا أن قسما منهم لا يرفض الارتباط بالدولة والعمل في إطار المؤسسات التابعة لها، لأسباب عديدة سنهتّم بها لاحقا، بينما فئة أخرى من المفكرين والكتاب والأدباء تساند التيار الإسلامي، عن قناعة أو عن حسابات مستقبلية. ولكن الأرجح أن معظم الأدباء المهتمين بالكتابة التخيلية، سواء أكانوا من اليساريين أو الليبراليين، يتوقون إلى استقلال الحقل الأدبي، بدرجات متفاوتة.

٢- لا تقل التباسات السياسة الحكومية عن التباسات موقف الأدباء من الدولة، التي يرونها تارة هيكلا ملائما لأداء عملهم أو رسالتهم، وتارة أخرى مصدر الرقابة وقهر الحريات. وقد يكون سبب حرص بعضهم على عدم قطع حبل السرة مع الدولة تصورهم لدور الأديب لدى الأمير، وفكرتهم بأن للأدب دور في تصحيح أمور الأمة، باعتبارهم طليعتها وهمزة وصل بينها وبين الأمير المكفوف. ونعلم أن لهذا التصور جذورا عريقة في الثقافة العربية، من عبد الحميد الكاتب إلى أبي حيان التوحيدي.

٣- حالة الحقل الأدبي حاليا لا يمكن أن تُقارن بما كانت عليه الأوضاع عند صدور «أولاد حارتنا» سنة ٥٩. فإن كان موقف الأدباء من المؤسسة الدينية آنذاك تقريبا ما هو عليه حاليا، فإن موقف محفوظ وجيله من الدولة يختلف اختلافا تاما. فإن طموحات الروائي في أيام الثورة، من حيث إمكانية تأثيره على الواقع وعلى الدولة من خلال نصحه الأمير، كانت ولا شك أوسع بكثير مما يطمع فيه روائي التسعينات وبداية الألفية...

٤- لقد تغير توازن القوى بين الدولة والتيار الديني منذ سنوات الثورة الأولى، سواء أكان متمثلا في مؤسسة رسمية كالأزهر أو جماعات محظورة كالإخوان المسلمين أو جماعات تكفر الدولة وتدعو إلى الإطاحة بها. فبينما النظام الناصري كان قادرا على فرض إرادته على الأزهر في مقابل مساومات محدودة، وقمع الإخوان بطريقة وحشية، متمتعا بشرعيته وشعبيته لدى الجماهير، التي كان قد اكتسبها بإطاحته بالنظام الملكي المقوت، فإن المساومات ازدادت صعوبة. على الدولة الآن أن تقدم لهذا التيار ضمانات لم تكن لتخطر على بالها في الخمسينات. فقضية «أولاد حارتنا» اختتمت نصف انتصار أو نصف هزيمة لهذا التيار الديني، إذ استطاع محمد حسين هيكل، رئيس تحرير الأهرام، أن يكمل إصدار الرواية مسلسلة، قبل أن يغلق ملف نشر الرواية في كتاب مطبوع في مصر. أما الآن، فالحكومة الحالية لا تتمتع بالمشروعية الثورية التي كان يتحلى بها نظام جمال عبد الناصر، وتضطر الدولة (أو ترى نفسها مضطرة) إلى تقديم المزيد من التنازلات أمام هذا التيار، مما يجعلها في موقف حساس، إذ يلجأ الجانبان إليها من أجل حسم المواقف. ولكن الأمر الملفت للنظر هو أن تكرار قضايا المنع والرقابة والهجومات على حرية الكتابة لا يعكس تفاقماً لهيمنة التيار الديني على معظم مجالات الفكر والقرار فحسب، بل يعكس أيضا، وهذا أمر مشجع لأنصار استقلالية الحقل الأدبي، تزايدا ملموسا في المطالبة بالحرية المطلقة من طرف المبدعين، الذين لا يترددون في طرح موضوعات كان كتاب الخمسينات

يُمسكون عن معالجتها من تلقاء أنفسهم. وكان « خرق العهد » من طرف التيار الديني، الذي يحاول الهيمنة على كل ميادين الإبداع، يوازنه « خرق عهد » مماثل عند المبدعين، خصوصا في مجالَي الذكر الصريح للحياة الجنسية والتنديد بالفساد المتفشي والذي تحمل الدولة مسؤولية انتشاره. فهناك من يعرف كيف يتجنب المخاطر بحذق مبهر ويبتعد عن الدولة، كصنع الله إبراهيم الذي لم يجرؤ أحد على المساس بكتاباتهِ الأخيرة، وهناك الضحايا من الكتاب الشبان الذين يتعرضون لحمولات عشوائية لا يعلمون لاندلاعها سببا معينا.

هذه المقدمة وهذه الملاحظات لا تُبعدنا كثيرا عن « أولاد حارتنا » والقضية التي أثارها صدور الرواية منذ ٤٢ سنة. فإن مقالةً لحفوظ، يشرح بها تعرضه لهجومات الأزهر، تلخص المسألة من وجهة نظره^{٣٧} :

وبدأت جريدة « الأهرام » فى نشر الرواية ، ومرت حلقاتها الأولى دون أن تظهر أى ملاحظات عليها ، فالجزء الأول من الرواية لا يسبب أية مشاكل . ولكن الأزمة بدأت بعد أن نشرت الصفحة الأدبية بجريدة « الجمهورية » خبرا يلفت فيه كاتبه النظر إلى أن الرواية المسلسلة التى تنشرها جريدة « الأهرام » فيها تعريض بالأنبياء . بعد هذا الخبر المثير ، بدأ البعض ، ومن بينهم أبناء للأسف ، فى إرسال عرائض وشكاوى إلى النيابة العامة ومشیخة الأزهر ، بل وإلى رئاسة الجمهورية ، يطالبون فيها بوقف نشر الرواية وتقديمي إلى المحاكمة . وبدأ هؤلاء يحرضون الأزهر ضدى على أساس أن الرواية تتضمن كفرا صريحا ، وأن الشخصيات الموجودة فى الرواية ترمز إلى الأنبياء . وقد عرفت هذه المعلومات عن طريق صديق لى هو الأستاذ مصطفى حبيب الذى كان يعمل سكرتيرا لشيخ الأزهر ، وكان شقيقه يعمل وكيل نيابة ، وهو الذى أخبرنى أن أغلب العرائض التى وصلت إلى النيابة العامة أرسلها أدباء .

وُخُدع رجال الأزهر فى هذه الأزمة ، لأنهم لم يحسنوا قراءة الرواية وفهمها ، بل إن بعضهم لم يقرأ رواية أدبية من قبل ، ومن هنا فسروا رواية « أولاد حارتنا » تفسيراً دينياً ، ورأوا أن شخصية أدهم فى الرواية ترمز إلى آدم ، وشخصية جبل هى موسى ، وشخصية رفاعه هى شخصيه المسيح ، أما شخصية قاسم فهى شخصية محمد عليه الصلاة والسلام ... وهكذا . دافع عن الرواية الأستاذ محمد حسنين هيكل ، ولولاه لكان توقف نشرها فى « الأهرام » فورا .

فكأن فى القضية أناسا لا يمكن أن يُغفر لهم، وهم « الأدباء » أو من تحلى بهذه الصفة دون أن يستحقها حقا فى نظر محفوظ، الذين ساهموا فى الحملة ضده وظنوا أنهم يستطيعون أن يكسبوا شيئا من هذه المناورة، وهناك من جهة أخرى من هم شبه معذورين لجهلهم، وهم مشايخ الأزهر الذين أساءوا قراءة الرواية إذ رأوا فيها تجديفا، وبعضهم أصلا « لم يقرأ رواية أدبية من قبل ». ففي هذا الرأي إشارة واضحة إلى أن **التلقي المشروع** للرواية يقتصر على من له دراية بأصول هذا الفن، وأن الذين ليسوا متمكنين من التصوير المجازي للواقع، والذين يخلطون بين التخيل والحقيقة أو يعتبرون الخطاب التخيلي خطابا يهدف إلى قول الحق مباشرة، وأن للأديب دورا يسوره الضرورة التربوية الإرشادية، فإن هؤلاء لا يتمتعون بأية شرعية فى الحقل الأدبي تمكنهم من إصدار الأحكام على الأعمال الروائية. والمؤسف لحفوظ أن بعض الذين يرون أنفسهم أدباء لم يدركوا التغيير الذى أصاب وظيفة

^{٣٧} مقتطف من كتاب نجيب محفوظ لرجاء النقاش، ص ١٤٣

الأديب وما زالوا يعتبرونه لسانا نفاثا بالخطاب الأخلاقي الذي يجب أن تنصاع له الجماعة. وإنه من الواضح أن بعض الأجهزة ليست على استعداد ترك الرواية للروائيين ولقراءهم، كما يظهر في فضيحة وقعت أخيرا في القاهرة، إذ حُكم السنة الماضية على كاتب اتهم بالتجديف بثلاثة أعوام سجن مع الأشغال الشاقة^{٢٨}، وقد صرح القاضي خالد البحيري في حيثيات الحكم أن : «على الكاتب أن يكرس أدبه للإشادة بالعلم والثقافة والقيم الأدبية والدين. أما التعريض باسم الله فهو كفر»

المقصود أذن من عنوان هذه المحاضرة «التلقي اللا مشروع لأولاد حارتنا» هو دراسة تلقي النص الروائي من قبل أفراد أو مؤسسات أو سلطات لا تتمتع بأي مشروعية في الحقل الأدبي كما يحدده أصحابه الطامعين في استقلاليته عن الحقول الأخرى، باعتبار أن الأدباء ومن يمت بصلة إلى حقلهم، في المرتبة الأولى قرأ الأدب التخيلي، هم وحدهم القادرون على تقييم العمل الفني وإجازته. غير أن هؤلاء الأفراد أو تلك المؤسسات والسلطات الخارجية تنفي حق الحقل الأدبي في تحديد قوانينه نفسه بنفسه، وتطالب بإخضاعه لقوانين خارجية، تراها أسمى وأعم، وتمنحها مشروعية تفوق تلك التي يهدف إليها الحقل الأدبي، كـ«القيم الأخلاقية» أو «الدين» أو «الوطن» أو «مصلحة الدولة» إلخ.

لقد نظّر هذه المفاهيم عالم الاجتماع الراحل منذ أيام Pierre Bourdieu في كتابه «قواعد الفن» (Les règles de l'art) الذي درس فيه بروز ما أسماه «حقلا أدبيا» مستقلا في فرنسا أثناء القرن التاسع عشر، وركّز خصيصا على أعمال جوستاف فلوبيير وظروف كتابتها، مبديا أنها تمثل نقطة تحول في تاريخ استقلال الحقل الأدبي. منذ أواسط القرن التاسع عشر في أوروبا، استطاعت الكتابة الأدبية أن تتمتع بمكانة جديدة، حيث استقلت عن المعايير التربوية والأيدولوجية السائدة سابقا، أي ما يلخصه في الميدان العربي-الإسلامي مفهوم «الأدب» بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. سعى أدباء القرن التاسع عشر إلى إضفاء طبع «المؤسسة» على الكتابة. يهدف Bourdieu في كتابه إلى تحليل سوسيولوجي للمؤسسة الأدبية : الكتاب، الأكاديميات، الرابطات، النوادي الأدبية، دور النشر، المؤسسات الثقافية - مظهرها كيف يتوق الحقل الأدبي إلى أن يستقل عن حقل السلطة وحقل الدين وحقل الاقتصاد، ويؤسس علما حديثا لا يهتم بإنتاج العمل الأدبي بقدر ما يهتم بإنتاج القيمة المتعلقة بهذا العمل. ما يقوله Bourdieu عن عصر تكون الحقل الأدبي في القرن التاسع عشر يشبه، بفوارق أكيدة، ما يشهده الشرق الأوسط منذ ثلاث قرن. ولقد عملت الناقدة المصرية سامية محرز والناقد الفرنسي Richard Jacquemond على نقل هذه المفاهيم إلى ساحة الأدب المصري لدراسة إمكانية تطبيقها نظريا. يقول Bourdieu :

“Flaubert, on le sait, a beaucoup contribué, avec d'autres, Baudelaire notamment, à la constitution du champ littéraire comme un monde à part, soumis à ses propres lois. Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est à dire le point de l'espace social à partir duquel s'est donnée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent. C'est aussi, en revenant aux “temps héroïques” de la lutte pour l'indépendance où, face à une répression qui s'exerce dans toute sa brutalité (avec les procès notamment), les vertus de révolte et de résistance doivent s'affirmer en toute clarté, redécouvrir les principes oubliés, ou reniés, de la liberté intellectuelle.

On ne peut comprendre l'expérience que les écrivains et les artistes ont pu avoir des nouvelles formes de domination auxquelles ils se sont trouvés soumis dans la deuxième moitié du XIXe siècle, et l'horreur que la figure du "bourgeois" leur a parfois inspirée, si l'on a pas une idée de ce qu'a représenté l'émergence, favorisée par l'expansion industrielle du second empire, d'industriels et de négociants aux fortunes colossales [...] parvenus sans culture prêts à faire triompher dans toute la société les pouvoirs de l'argent et leur vision du monde profondément hostile aux choses intellectuelles"

كفانا، وقد قرأنا « ذات » صنع الله إبراهيم، أن نستبدل اسم فلوبير باسمه وبورجوازية الإمبراطورية الثانية بالبورجوازية الانفتاحية ذات الميول الإسلامية لنكتشف وجه شبه بين العصرين. فحسب Bourdieu، قاعدة الممارسة في حيز الحقل الأدبي تعتمد على عكس المبادئ السائدة في الحقل الاقتصادي وفي الحقل السياسي. إن الحقل الأدبي يكون عند Bourdieu « حقل إنتاج ثانوي » (sous-champ de production) يتميز بأنه عالم اقتصادي مقلوب، لأن القانون الأساسي هو الاستقلال عن أي مطالب خارجية لا تنبع من الحقل نفسه. الفائز هو الذي يرفض النجاح التجاري الذي تعرضه قواعد السوق (في مصر المعاصرة، الكتاب الإسلامي) والذي يتعرض لضغوطات الدولة وهجومات الحقل الديني، بينما يدافع عنه أترابه من الأدباء.

أما نجيب محفوظ، فيبدو في تاريخ تكون حقل أدبي مستقل (بافتراض أن هذا التكون سيتم بالفعل) رمزا لمرحلة سابقة و أولية، حيث لم يفقد المثقف كل آماله بخصوص إمكانية التأثير على مسيرة أمور الدولة، وحيث كان يمكن، بشيء من الروح الدبلوماسية، عقد هدنة، ولو مؤقتة، مع المؤسسة الدينية. إن حياة نجيب محفوظ وتعامله مع شتى الضغوطات التي تتعرض لها مهنة الكاتب (محنة الكاتب؟) في مصر تصور « عهد ما قبل القطيعة »، حيث أن الحقل الأدبي لم يحصل على استقلاله من رقابة السلطات الخارجية، موزعة بين الدولة والمؤسسة الدينية. يقول الكاتب في الصفحات الأولى من أحاديثه مع جمال الغيطاني :

« أحيانا يجد الفنان صعوبة في التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه، وهذا وضع عام في العالم العربي، اننا لا نستطيع أن نفصل عمل الأديب عن الدولة إطلاقا، وصوت الأديب صوت لا بد أن يهز الدولة بالرضى أو بالسخط، وبالنسبة إلى موقفها من حرية الرأي تكون معاناته، وإذا تجاهلت الدولة صوت الأديب، فإن الدولة تكون هي الخاسرة، لأن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة، وإذا كانت الدولة تريد أن تعرف واقعها وتعرف مستقبلها فالأديب يعرف ويعطي ما لا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات، بينما إذا كتبت الدولة هذا الصوت، فلن يعود عليها إلا بالخسارة، وهي هنا كالذي يضع عصا على عينيه برضاه كي لا يرى أنه حر، لكنه الخسران أولا وأخيرا »

ولقد حللت الباحثة سامية محرز هذا المقال مبدية كم يؤكد محفوظ في هذه الجمل وعية الحاد بالعلاقة التي تربط بين الكتابة والسياسة في العالم العربي، وكم تؤثر هذه العلاقة على الكاتب وعلى المبدع خصوصا. غير أنها تستطرد قائلةً : « أهمية هذه الجمل لا تكمن فقط في ربطها بين الكتابة والسياسة وهذا أمر نراه بديهيا، بل تكمن أيضا في موقف محفوظ المحايد من الأديب المبدع. إن صيغة جملته تعير الروائي دور المفعول به وتعير الدولة دور الفاعل. فإن الدولة تتخذ موقفا من الكتاب وتتخذ موقفا من حرية التعبير فتعترف بصوت الأديب أو تتجاهله، بينما هذا الأخير يكتب (أو يكف عن الكتابة) ويأمل

بأن الدولة ستدرك أهمية صوته. إن محفوظ يفترض هكذا أديبا يتوقف الاعتراف به على الدولة كما تتوقف عليها مشروعيتها، ولا يُفسح مجالا لخيار آخر غير هذه العلاقة المقيدة». ثانيا، تواصل سامية محرز، «هناك أمر آخر يتضمنه هذا التصور للعلاقة بين الأديب- المفعول به والدولة الفاعلة، وهو اتفاق ضمني وغير منصوص عليه على الرقابة الذاتية من طرف الكاتب، نظرا لسطوة الدولة. فإن كان محفوظ يعترف بهذه العلاقة بين الأديب والدولة، لا يذهب إلى حد حث الأديب على أن يلعبوا دور الفاعل، إن أرادوا أن تسود حرية التعبير التي يدافع عنها محفوظ».

فإن الدولة لا تتوانى في التذكير المزمّن لهذا «الاتفاق غير المنصوص عليه» بين الدولة والأديب، فلقد صرح وزير الثقافة فاروق حسني أثناء معرض الكتاب سنة ٢٠٠١، ردا على من ساء له حول منع عدة كتب: «إن وظيفة وزير الثقافة هي أن يعكس الثقافة المهيمنة في البلاد [...] الأديب يعرفون ما هي الحدود التي لا يمكن تخطيها إن أرادوا أن تنشر كتبهم مؤسسة تابعة للدولة. وإن وجدوا أنفسهم لا يقبلون هذه القواعد، ففي إمكانهم نشر أعمالهم في أماكن أخرى. إننا نعمل للدولة وعلينا أن نعكس التيارات السائدة في المجتمع، ولا يمكن أن نضع أموال الدولة ووسائلها حكراً على حفنة من الكتاب» [Al Ahram Weekly 1-7 Feb 2001].

من الواضح أن محفوظ لم يأخذ موقفا ثوريا من العلاقة بين الدولة والأديب. ربما وجدنا عنده شيئا من السخرية حين نستذكر أحلام السيد أحمد عبد الجواد في «قصر الشوق» إذ يقول له أحد أصدقائه: «سمعت من شخص محترم أن المرحوم المنفلوطي ابتاع عزبة بقلمه فابشر خيرا، وحدّثه آخرون عن القلم وكيف شق السبيل لكثيرين إلى حظوة الحكام والزعماء، ضاربين الأمثال بشوقي وحافظ والمنفلوطي». فما أبعد محفوظ الأربعينات وأول الخمسينات، محفوظ الموظف المتواضع في وزارة الأوقاف، عن عزبة المنفلوطي وحظوة الأمراء والكبار، هذا إذا افترضنا شيئا من التماهي بينه وبين كمال أحمد عبد الجواد. كان محفوظ العهد الملكي قد عاصر آخر أيام فاروق ويميل إلى الضحك على كون السيد أحمد عبد الجواد يربط مباشرة بين الأديب والأمير، كأن الأديب لا يمكن أن يعيش إلا في كنف الرئيس يتملقه نظير قوته، كما في عصر التوحيدي والصاحب بن عباد. ولكن هذا لا يعني أن محفوظ أعلن عن قطيعته مع السلطة. بل، نظرا إلى أنه لا يزال متمسكا برؤية «مثالية» للعلاقة بين الأديب والأمير، أو بين الأديب والدولة إن رأينا هذه الأخيرة وريثة للأمير وقائمة بمقامه في العصر الحديث، وهي رؤية لا تختلف جذريا عما كانت عليه في أعمال أديب العصر الكلاسيكي، فلا شك أن محفوظ نجح نجاحا مدهشا في سيره الحذر بين مختلف المخاطر التي تهدد الروائي. وكما تقوله سامية محرز: «ظل محفوظ طوال حياته يسير على خيط رفيع بيت قناعاته السياسية العميقة وابتعاده العجيب عن الممارسة السياسية. فإن حياته مليئة بالواجهات بينه وبين الدولة أو بينه وبين السلطات الدينية، وهي واجهات كانت تحمل في طياتها قوة تفجيرية عظيمة. قد استطاع في كل مرة أن ينجو منها دون أن يُمس بسوء كثير، أو على الأقل حتى الاعتداء عليه سنة ١٩٩٢».

Nous avons eu l'occasion pendant les deux derniers cours de nous interroger sur la réception illégitime du texte, en notant qu'*Awlad hāratinā* était sans doute un des événements fondateurs d'un processus d'accession à l'autonomie de la fiction dans le monde arabe, processus qui se heurte actuellement à plus d'embûches que par le passé. Certes, les nouvelles de Ṭaha Ḥusayn *al-Mu'addabūn fī l-arḍ* avaient été un moment interdites, pour raisons politiques, mais ce n'était pas là une crise mettant en opposition l'autorité religieuse et l'auteur de fiction. Le dernier bras de fer entre la liberté d'expression et l'institution azharite s'était déroulée en 1950, à l'occasion de la publication d'un ouvrage réformiste, *Min hunā nabda'*, rédigé par Ḥālid Muḥammad Ḥālid. Mais les ulémas perdent le procès qu'ils intentent contre l'ouvrage. L'affaire *Awlad hāratinā* a cette particularité de concerner un ouvrage de fiction dont l'auteur est déjà un haut fonctionnaire et bénéficie d'une réputation flatteuse dans le monde littéraire, réputation qui lui a permis d'obtenir cette prestigieuse parution en feuilleton dans al-azhar. On ne reviendra pas sur les détails de cette interdiction informelle, qui n'en fut pas une, ni sur la protection dont jouit Mahfouz, particulièrement de la part de Haykal, ni sur son extrême empressement à jouer le jeu avec le pouvoir, qu'il critiquait pourtant fort violemment dans le roman, pensant à juste titre qu'en perdant un peu de sa liberté dans cet épisode il ne perdrait néanmoins pas tout et pourrait se permettre de se rapprocher, juste un peu moins près, des limites du dicible dans ses oeuvres ultérieures.

Mais cet épisode fut en même temps une capitulation et une victoire de la fiction. Capitulation, parce qu'elle échouait à trouver auprès du pouvoir politique et de l'institution religieuse, voire auprès de l'opinion publique, un statut d'extraterritorialité lui permettant de jouer sur ses ambiguïtés et de continuer à dire quelque chose de vrai sur le monde sans pour autant dire la vérité. Victoire, parce que la fiction devenait dans le monde des lettres arabes un adversaire suffisamment sérieux pour que l'institution pensât nécessaire de s'y attaquer : ni "*al shi'r al-gāhilī*", ni "*al-islām wa usūl al-hukm*", ni "*min hunā nabda'*", victimes antérieures, n'étaient des fictions. Or voilà que ce mode d'expression devenait soudain suffisamment sérieux, que ses prétentions cognitives se faisaient subitement crédibles pour qu'on envisageât de les faire taire et de les interdire. Il faut dire que ce qui pouvait sembler l'essentiel du message, s'il n'entraînait pas en contradiction avec les buts de la révolution nassérienne, affirmait de manière transparente quelques convictions gênantes : pour la première fois dans un roman arabe, un intellectuel doté d'une crédibilité insoupçonnée disait que la rationalité et le discours scientifique avaient pris la place des croyances religieuses. La science serait la croyance dominante, remplaçant les anciens prophètes, dans un monde sans Dieu, où Dieu serait mort.

L'auteur, dans une première phase, en 1968, s'expliquant sur son ouvrage, confirmait cette clef en déclarant (hiwâr mars avril 68) : "*Quelle est la forme artistique de AH? Peut-être -je dis peut-être- s'agit-il de l'inverse de ce que Swift a fait dans son Voyage de Gulliver. Tandis qu'il critiquait la réalité au moyen d'une fable, je critique ici la fable au moyen de la réalité, afin que nous soyons plus conscient et aussi plus à même d'espérer*". Si fable il y avait à critiquer, qu'aurait-elle pu être sinon l'histoire de l'humanité telle qu'elle est rapportée par les livres saints. On sait comme l'auteur, ultérieurement, affina cette déclaration, préférant voir dans la "fable" non pas tant l'histoire sainte que l'idée d'une transformation radicale de l'homme apportée par les grandes religions. D'où son appel à une simple lecture politique de l'ouvrage. Mais il faut là se rappeler de sa propre mise en garde : croyez ma fiction plus que mes déclarations. Nous avons lu comment Mahfouz, rétrospectivement, plaçait hors-jeu ses lecteurs de l'institution religieuse en expliquant d'une part que le concept de fiction leur était inconnu, et d'autre part que l'interprétation qu'ils faisaient de cette fiction était erronée, puisque c'est une charge contre le jeune révolution nassérienne qu'il fallait y lire, de la part de ce socialiste étrangement wafdiste de Mahfouz, et non sa version tout à fait originale de cet exercice imposé à tout intellectuel égyptien qu'est la publication d'une réflexion personnelle sur le Prophète et les premières heures de l'Islam.

Il est vrai que la transparence de l'allégorie semblait troublante aux néophytes en matière de fiction. L'analyse du roman par 'Abd al-Galīl Shalabī est révélatrice: les personnages de mahfouz sont trop proches des Prophètes et ne le sont pas assez de leur image révéérée dans l'orthodoxie. On notera que ce n'est pas la transposition de la geste prophétique dans un quartier pouilleux du Caire qui

gêne tant l'auteur, quoiqu'il en souligne l'indécence, mais plutôt le fait que cette transposition soit trop proche ou trop lointaine. A partir du moment où les portraits des Prophètes sont reconnaissables, il faudrait qu'ils le fussent jusqu'au bout, et cela signifie alors totalement compatibles avec l'image orthodoxe, fût-elle mâtinée de quelques considérations sur la modernité de leur message. Si Shalabi ne propose jamais une interprétation de cette transposition, de sa fonction, voire même de sa littéralité, il se pose la question de la légitimité de cette transposition : « هل يجوز، إذا غيرنا : أسماء بعض الأشخاص والأماكن أن نعرض سيرهم وأعمالهم حسبما نرى؟ هل يجوز إذا سميننا الأنبياء الكبار بجبل ورفاعة وقاسم وسمينا الله باسم الجبلابي أن نعرضهم هذا العرض، وهو كما رأينا من قبل لا يخلو من سخرية وإهانة » Ce n'est pas la question du pourquoi, mais du *gâ'iz* qui le préoccupe. Car l'allégorie est transparente, mais trop infidèle ou trop irrespectueuse. Ainsi ce jugement, à propos d'un épisode dans le chapitre "Qâsim" où l'allusion à l'épisode de la sage solution proposée par le jeune Muhammad dans l'affaire du remplacement de la pierre noire de la Kaaba, qui se termine dans le roman par forces libations dans le quartier des Garâbî', Shalabî marque ses distances :

« وفي هذا الموقف أسرف المؤلف في جعل قاسم ورفاعة وعمه يبالغون في الشراب والسكر وكان أحرى أن يجعلهم أطهارا وأبرياء يترفعون عن الشرب والسفاهات »

Tout est dit dans ce "kân ahra" : puisque la fiction a décidé de s'attaquer à la vérité, alors elle doit se plier aux exigences de l'adab et cesser de jouer sur les deux tableaux, c'est à dire prétendre à une indépendance, à une extériorité aux règles de l'écriture sérieuse, celle qui établit le vrai, et d'autre part vouloir néanmoins dire quelque chose sur le monde qui ne corresponde pas à la doxa des détenteurs légitimes du discours vrai. Ce qui serait préférable, à la vérité, ce serait que la fiction abdiquât et se laissât mener par la vérité puisqu'elle la frotte de trop près.

Ainsi que le remarque Christian Salmon dans l'avant propos de son "Tombeau de la Fiction" (Denoël, 1999, p20-21) : *"Pourtant, à toutes les époques, il ne manquait pas d'ouvrages pornographiques, de traités anti-religieux ou de pseudo-romans licencieux en libre circulation. Mais c'est sur la littérature qu'on s'est toujours acharné. Qu'y a-t-il donc de si menaçant dans la fiction? On reconnaît les grandes oeuvres au trouble qu'elles sèment dans les esprits ; elles ont pour enjeu non pas la transgression explicite, obscène, des interdits et des tabous, mais un changement de perception, un bouleversement de la sensibilité ; qu'elles s'efforcent obscurément de chercher, comme l'a écrit Rushdie, "de nouveaux angles pour pénétrer la réalité", et luttent pour une autre hiérarchie des sens, d'autres modes de perception, une autre subjectivité. La fiction menbace le monde. Et le monde s'efforce de la conjurer".* Et quel meilleur changement de perception que de transposer les Prophètes dans la hâra, de les dépouiller de leur aura de sainteté et de nous dire qu'ils sont, eux aussi, des Awlâd Hâratinâ, tout comme le sont les fetewwât, qu'ils sont des hommes et que leur messages ou leurs vies peuvent aussi se lire dans leur dimension sociale.

C'est bien la liberté de mêler ce qui est reconnu comme le vrai par excellence, le dogme religieux, et l'imaginaire qui est menaçant, car en assimilant la vérité à une part du mensonge romanesque, cette vérité pourrait alors être envisagée autrement. Pour citer encore Salmon : *"Ce qui fait scandale (...) ce n'est pas l'expression d'une opinion, vraie ou fausse, orthodoxe ou hétérodoxe, déclarée ouvertement dans l'espace public, c'est l'instauration d'un autre ordre dans le langage, c'est la plausibilité d'un autre espece, dans lequel la frontière entre la littérature et les témoignages, le réel et la fiction, l'histoire et son récit, devient mobile, poreuse, indiscernable : l'espace de la fiction. Ce qui est perçu comme transgressif, ce n'est pas telle opinion (...) sur le Prophète, c'est bien la littérature comme telle".* Mahfouz connaissait fort bien le risque : la comparaison entre la version publiée par al-Ahram en hiver 59-60 et l'édition libanaise publiée par Suhayl Idrîs prouve que les rares et discrètes coupes concernent pour l'essentiel cette humanisation, cette faille dans le personnage de Qâsim qui contredit la geste sacrée du Prophète de l'Islam : à sa nuit de noce, un de ses compagnons lui offre une confiserie mêlée de haschish censée lui donner plus de vigueur avec sa femme :

« وأخرج صادق قطعة حشيش من جيب صدريته في حجم البلية، أدارها تحت أصابعه تحت ضوء الصباح وهمس في أذن قاسم : مخلوطة بالهريسة! وقوية... الله!
أخذها قاسم ووضعها في فمه مبتسما وعيناه محمرتان من فرط الشراب، وواصل صادق :
امضغها أولا ثم استحلبها»

Ou encore une question de Qamar/Khadîja demandant à Qâsim s'il avait abusé du hashish avant d'avoir eu sa vision de l'envoyé de Gabalâwî... Qâsim n'aurait ainsi pas le droit d'être Qâsim habitant de la hâra puisqu'il est, aussi, Muhammad. En un mot, les Prophètes ne sauraient être Awlâd Hâratinâ. Ce qui est précisément la thèse du roman.

Mais ce qui fait que ce roman dépasse le symbolisme transparent auquel on l'associe trop vite, et qu'il dépasse comme toujours chez mahfouz le rôle traditionnel de conservatoire des valeurs de la communauté qu'on attribue à l'adab, ainsi que le soulignait Foda, c'est que sa réception "licite", au regard cette fois des règles du champ littéraire, c'est que ce message semble dans son identification poser problème. Plus que des avis et des solutions, il pose surtout des problèmes, dont l'identification aura été fort variée. Pour revenir à Rushdie cité par Salmon, quels sont donc ces "nouveaux angles pour pénétrer la réalité" que propose la fiction Mahfouzienne, et quelle part de la réalité serait-elle ainsi appréhendée? C'est là le débat critique, qu'on caricaturerait un peu en le résumant à une lutte entre lecture politique et lecture philosophico-allégorique, provoqué par le roman.