

INSTITUT FRANÇAIS DU PROCHE-ORIENT

BULLETIN  
D'ÉTUDES ORIENTALES

TOME LVI

ANNÉES 2004 - 2005

جغرافيا محفوظستان

مكونات الحارة عند نجيب محفوظ ودلالاتها الرمزية في «أولاد حارتنا»

فريدريك لاغرانج

جامعة السوربون - باريس

*Revue publiée avec le concours  
de la Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement  
du ministère des Affaires étrangères*

DAMAS  
2006



## جغرافيا محفوظستان

### مكونات الحارة عند نجيب محفوظ ودلالاتها الرمزية في «أولاد حارتنا»

فريدريك لاغرانج

جامعة باريس الرابعة - السوربون

إن الإقدام على إعداد مقالة تتناول رواية «أولاد حارتنا» قد يكون من باب الوقاحة، نظراً إلى الكم الهائل مما سبق أن نشره النقاد بخصوص هذا العمل الشهير، وبعد أن حللوا فيه كل ما يستحق التحليل أو يكاد<sup>١</sup>، ونظراً إلى ما في الطموح إلى الإتيان بقول جديد من نكران أو من جهل بما قدمه السابقون. هل ترك النقاد من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟ إن ما نرومه ليس إلا هياماً في ديمومة، في فضاء من المعاني المبعثرة لا يقل عن صحراء الجاهليين مجازاً ورمزيةً، وليس إلا بحثاً عن هذه «الدار»، عن هذه المدينة الخيالية التي رسم محفوظ خطوطها على أطلال قاهرة شبابه. مشروعنا، في الواقع، طبوغرافي، وفي هذا التواضع ما قد يشفع لما قد يسببه من ملل بسبب عودته إلى ديار زارها قبلنا من لا يحصون من الرحالين. نوه نجيب محفوظ في أكثر من مناسبة، في أحاديثه المنشورة مع عدد من النقاد كرجاء النقاش<sup>٢</sup> أو مع روائيين أمثال جمال الغيطاني<sup>٣</sup>، بأن مدينة القاهرة، وبالأحرى الحارة القاهرية التقليدية، تكون «رحم متخيَّله». فالناقد رشيد العناني، أحد العارفين المتبحرين في العالم المحفوظي، يستهل كتابه «البحث عن المعنى» رابطاً ما بين خلفية طفولة محفوظ، فجر القرن

١- إضافة إلى المراجع الواردة لاحقاً، انظر: غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة دار الأفاق ١٩٦٤؛ محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٠؛ عبد الجليل شلبي «رمزيات حكايات حارتنا في حكاية أولاد حارتنا»، القاهرة، كتاب اليوم/أخبار اليوم ١٩٩٥؛ محمود أمين العالم، «أولاد حارتنا بين خصوصيتها المصرية وعموميتها الإنسانية في حكاية أولاد حارتنا»، القاهرة، كتاب اليوم/أخبار اليوم ١٩٩٥؛ رشيد العناني، قراءة بين السطور، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٥؛ رشيد العناني، «ثورة التخيل وتخييل الثورة: قراءة جديدة في أولاد حارتنا»، ألف ٢٣، ٢٠٠٣، القاهرة، ص ١١٨-١٣٢.

P.J. VATIKIOTIS, «The corruption of *futuwwa*: the consideration of despair in Najib Mahfouz's *Awlād hāritnā*», *Middle-East Studies* 7(1971), p. 164-184; Jareer ABU-HAIDAR, «*Awlād Hāritinā* by Najib Mahfūz: an event in the arab world», *Journal of Arabic Literature*, XVI, p119-131; S. SOMEKH, *The changing rythm, A study of Nağib Mahfūz's novels*, Leiden, Brill, 1973; H. SAKKUT, «Naguib Mahfouz and the sufi way», *The view from within, writers and critics on contemporary Arabic literature*, Cairo, American University in Cairo Press, 1994; R. JACQUEMOND, «L'affaire Mahfouz, 1959-1994», *Nasser - 25 ans* (A. Roussillon éd.), *Peuples Méditerranéens* 74-75 (1996), p. 281-292; H. BADRE HAGIL, *Naguib Mahfouz, Récits et codes culturels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

٢- رجاء النقاش، نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته، القاهرة، مؤسسة الأهرام، ١٩٩٨، انظر ص ١٣-٣١.

٣- جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، القاهرة، أخبار اليوم، ١٩٨٧، انظر ص ٥-٥٤.



العشرين، وبين توظيف الكاتب لهذا الديكور في أعماله المتتالية، منذ سلسلته الواقعية في الأربعينات إلى التيار الأليغوري-الرمزي، أو المثلّي-الرمزي كما سنصطلح عليه، والذي تبناه بدءاً من «أولاد حارتنا» سنة ١٩٥٩<sup>٤</sup>. إن تراكم الصور التي أبدعها الكاتب لهذه الحارة، من عمل إلى آخر، يكاد يمكن القارئ من رسم خريطة لـ «محافظة حارتنا»، هذا القطر الغريب الذي يستعير عناصره المكوّنة من أزمنة متباينة ويمزج بين شتى أمكنة الواقع المرجعي، كما سبق أن برهن عليه جمال الغيطاني في تحليله لأمكنة «الثلاثية». «محافظة حارتنا» هذا يحتوي على عدد من المكونات الثابتة، من أماكن ومؤسسات اجتماعية وعودات وتقاليد وشخصيات نمطية، تساهم جميعاً في ترسيخ العناصر التالدة للجغرافيا الطبيعية والإنسانية والاقتصادية لعالم محفوظ الروائي. غير أن هذه العناصر، إن ظلت تحمل تسمية واحدة من رواية إلى رواية، فهي تتسم بدلالات ذاتية وبدلالات حافة مختلفة من عمل إلى آخر، بل يحملها الكاتب قيمة رمزية خاصة في كل عمل. من ضمن هذه العناصر المتكررة، نذكر «الخلاء» الذي يحيط بالحارة أو يمتد إلى أطرافها؛ «البيت الكبير» الغامض المنطوي على أسراره، يتبوأ قلب الحارة وتحول محيطه المنيع دون المبتغى البعيد المنال (قصر آل شداد القابع على تخوم خلاء العباسية في «قصر الشوق» والذي تقطنه عابدة، المعبودة المستعصية؛ بيت الواقف في «أولاد حارتنا»؛ التكية الغامضة التي تتسرب منها أناشيد عجمية شجية في «حكايات حارتنا» و«ملحمة الحرافيش»)؛ ومن هذه العناصر نذكر كذلك «البدروم»، الشقة السفلية التي لا يصل إليها ضوء النهار إلا من خلال خصائص عند السقف، نلفها في «بداية ونهاية» ويعيش فيه أهل حسنين بل تتلف فيه نفيسة عينها في أعمال الخياطة، كما نجده معملاً مخفياً تحت الأرض، يقوم فيه عرفة الساحر باختباراته العجيبة في «أولاد حارتنا»؛ المقاهي وأصحابها، الغرز حيث يدخن الحشيش؛ شعراء الرباب الذين يتغنون بالسير الشعبية البطولية في «خان الخليلي» و«أولاد حارتنا» حين تنعدم البطولة؛ الأهازيج التي يرددونها الأطفال، العوالم الحائرات بين دنيا الطرب ودركات البغاء؛ الفتوات؛ كودية الزار؛ مؤسسة الوقف التي تعتمد عليها حياة الحارة، وقد تمكّن محفوظ من دراستها بصفته موظفاً في وزارة الأوقاف من ١٩٣٨ إلى ١٩٤٥، وعاد إلى التحدث عنها في روايته «قلب الليل» سنة ١٩٨٥.

إن هدف هذه المقالة محاولة للتوغل في الشبكات الدلالية التي حاكها محفوظ لعالمه المتخيل، من خلال أولى رواياته الموصوفة بالـ «رمزية» وهي «أولاد حارتنا» (١٩٥٩). إنها رواية غنية عن التعريف، تُحيط بها هالة مهيبة من التخطيطات المستفزة، قُدمت في الأغلب كمثل لتاريخ الإنسانية الدني، إذ نتعرف من خلال قسماات واقف الحارة المركزية في الرواية، الجبلأوي، على صورة الإله-الأب، بينما ابنه أدهم، الذي طُرد من البيت الكبير، يحيل إلى آدم المطرود من جنة عدن. يتوالى ثلاثة من «أولاد حارتنا» لإصلاح مساوئها بعد أن يكون الواقف قد تخلّى عنها واعتكف في حصنه الحصين، حتى نستشفّ فيهم أصداءً لموسى وعيسى كما يبدوان في القرآن والإنجيل، ولمحمد كما يظهر في السيرة، مما يمكن محفوظ من تقييم الرسالة الاجتماعية الكامنة في الديانات المنزلة الثلاث وما آلت إليه بعد رحيل مؤسسها وتجزر الملوكتات الدنياوية. القسم الأخير للرواية يشير عبر شخصية عرفة الساحر إلى قدوم عصر الإيجابية العلمية وموت الله. يتبدى في هذه الرواية مؤسسو الديانات متنكرين في زي قاهري شعبي، كما تظهر المؤسسات المنبثقة عن رسالتهم محولة إلى عادات وتقاليد شديدة التجذّر في المحلية، مما يفرض على القارئ، من أجل التوصل إلى مغزى الكاتب والبعد الكوني للرواية، عملية «فك للشفرة» لا تخلو من طرافة، إذ يقوم القارئ بعكس «التشفير اللعبي» الذي تفنن فيه الكاتب. ولكن، هل تكفي هذه النقلة في الزمان والمكان لكي تضي على عمل محفوظ صبغة الرمزية التي توسمها معظم النقاد في هذه الرواية؟<sup>٥</sup> إن أنفذ الانتقادات التي وجهها جورج طرابيشي (وربما أشدها حملاً على التفكير) هي نفيه وجود

٤- انظر :

R. EL-ENANY, *Naguib Mahfouz, The Pursuit of Meaning*, London, Routledge, 1993, p. 1-34.

٥- انظر مثلاً: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الكويت، المطبعة العصرية، ١٩٦٧؛ فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للنشر، ١٩٨١.





تُعد رمزي حقيقي في رواية محفوظ هذه. عند تحليله لقسم « جبل » ( الذي يحيل إلى موسى )، يرى الناقد اللبناني أنه: « مهما يكن موقفنا من القصة التوراتية فإننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ أنها غنية بالرموز، عميقة الدلالات، بالمقارنة مع الطابع المجاني لصيغة نجيب محفوظ عنها<sup>٦</sup> ».

بل يضيف أنه كان بالإمكان « إنقاذ » رواية « أولاد حارتنا » لو أن فيها رموزاً، غير أنه، حسب قوله:

« الرموز في أولاد حارتنا معدومة الوجود، ومستحيلة الوجود أصلاً بالنظر إلى التطابق الكامل ووحدة الهوية بين شخصية موسى التاريخية [كذا] وشخصية جبل الروائية<sup>٧</sup> ».

فقبل الطعن في هذا الرأي، لا بد من الاعتراف بأنه يلزم إلى حقيقة مهمة: فإن الأليغوريا أو المثل allegorie لا يعني بالضرورة الرمز بمعنى symbole الذي يحيل إليه طرابيشي، ولا حتى شبكة رموز. أما عملية النقل التي قام بها محفوظ، فما أبعدها عن سمك الرمز وتشعب معانيه! أصاب عاطف رمزي أبادير في رسالته<sup>٨</sup> حين لاحظ أن لبساً كثيراً ينجم من الإفراط في استعمال فعل « رمز » باللغة العربية، حيث يُلتجأ إليه لتغطية طيف واسع من المعاني المختلفة، كما « مَثَل » و« أحال إلى » فضلاً عن « رمَز » بكامل معناه. هذا الالتباس في المعجم يؤدي حتماً إلى تشوش في المقصود منه. إن مفاهيم كالرمز والمثل مفاهيم معقدة متشعبة تقبل أكثر من تفسير ومن تعريف. يذكر أبادير الشاعر الإنجليزي كوليريدج Coleridge (ت ١٨٣٤) الذي ميّز بين الرمز والمثل قائلاً:

« بينما يمكن اعتبار المثل مجرد نقل للفكرة المجردة إلى عالم الأشياء الملموسة، يتسم الرمز باستشفافية<sup>٩</sup> ما هو نوعي من خلال ما هو فردي أو استشفافية العام في الخاص، وفوق كل شيء يتسم باستشفافية الجانب الخالد من خلال ما هو مؤقت ».

يمكن لنا تسهيل الفكرة: المثل يكون إذاً تصويراً ملموساً لفكرة مجردة، كإلهة تصور العدالة أو تمثال لهذه الإلهة يمثل العدالة. كذلك شخص أو فئة اجتماعية تمثل الظلم والاستبداد، كالفئات في رواية « أولاد حارتنا ». المثل هو إذاً تمثيل مصور لتجريد ما، في شكل شخص أو لوحة أو حكاية، وهو صورة بيانية تطوّر مُمائلةً أولية، كما تتميز عن الاستعارة المطردة لكونها لا تقوم على شذوذ دلالي كما هو الحال في الاستعارة. في المجال الأدبي، المثل يكون في الغالب صورة بيانية مطوّدة على مدى النص figure macro-structurale وليس على مستوى الجملة فحسب، تعتمد على أطراد في التماثلات. بالتالي، يَسْمَح المثل بقراءة حرفية « غير مثلية » دون أن يصبح الخطاب عديم المعنى، وحين يدرك القارئ الشروط العامة التي يتبناها الكاتب في إنتاج خطابه، يمكنه تلقي الصور البيانية المتتالية الكامنة في النص ونقلها أو « ترجمتها » إلى لغة التجريد. فضلاً عن ذلك، وبخلاف ما يحدث مع الرمز الذي يستحيل فكّه بطريقة واحدة وتفسيره بوجه أحادي، فإن المثل يقوم على سلسلة من المعاني المجازية تتطابق دون لبس مع قريناتها التجريدية. أما الرمز، فإنه يقوم على الاستشفافية أكثر منه على شفافية المطابقات، حتى يظل عنصران متعايشان في صورة واحدة. إن الرمز لا يتلعه ما يحيل إليه، والمرموز إليه لا ينسخ المرموز به، بل يُستشف من خلاله، تاركاً شيئاً من الخالد في الاعتراضي.

ولكن، هل يصح القول إن الرمزية بالمعنى الكامل للكلمة غائبة عن رواية « أولاد حارتنا »؟ طبعاً، ليس هدفنا دفاعاً ساذجاً عن سماكة مفترضة للكتابة المحفوظية، بل البحث عن مكان تساؤلات الكاتب واستنتاجاته، وقد تتخطى ما

٦- جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ [قراءة في « أولاد حارتنا »]: نجيب محفوظ يعيد كتابة تاريخ البشرية]، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٣، انظر ص ٢٠.

٧- المرجع السابق ص ٢٢.

A. R. ABADIR; Allegory and Symbolism an a Mean of Social and Cultural Criticism, 1936-1985, PhD. New York -٨

University, 1989. (Advisor: Mikhail, Mona N); p. 42.

٩- استشفافية بمعنى الشفافية غير الكاملة.

يتبادر، ربما أسرع مما يلزم، إلى ذهن القارئ عند مطالعته العمل. إن كان هناك من رمزية في هذه الرواية، لا يمكن أن تكون على مستوى التطابقات البسيطة، كما نوه إليه جورج طرابيشي، وبالأصح لا يمكن أن تكمن في نقل الأحداث والمآثر المعزوة إلى هذه الشخصية الأسطورية أو ذاك البطل التاريخي في ديكور قاهري ألفه محفوظ. هكذا، لا شك أنه من الخطأ القول بأن قاسم «يرمز» إلى النبي محمد أو أن الجبلابي «يرمز» إلى الله. إنهما إلا نقلًا لهذين، وهو على كل حال نقل جزئي وناقص. من ناحية أخرى، فإن تبرير اللجوء إلى خطاب أليغوري يبدو كذلك مفقودًا لطرابيشي، إذ ما هي الفوائد التي يعود بها الخطاب المثلي وما هي الوظائف التي يقوم بها، ولا يأتي بها الخطاب المباشر؟ في نظر الناقد، هذه «مجانبة» هي بالذات ما جعل الرواية تبوء بفشل نسبي. وهنا نختلف معه، ليس لتبني أطروحات أخرى جاءت لتفسر اللجوء إلى الأليغوريا كضرورة للإفلات من مخالب الرقابة وحدود حرية التعبير، بل لأن الرمزية هي أنسب الوسائل الأدبية لإيجاد معان كونية في قلب الفردية والمحلية والاعتراضية. إن كان هناك من رمزية في «أولاد حارتنا» وفي غيرها من روايات محفوظ «الـ حارانية»، إنما يُعثر عليها في دلالات الديكور العميقة، وفي القيمة المعرفية التي يعينها محفوظ لعملية التنكيرية. لنستعر معجم الناقد صبري حافظ، الذي يميز في تطور الرواية العربية بين مرحلة إبستمولوجية (يمثلها محفوظ وجيله) ومرحلة أونتولوجية تطورت عند كتاب آخر القرن العشرين، فإنه يمكن القول إن الإبستمولوجيا المحفوظية تعبر عن نفسها وتمتد في جغرافياها الفريدة من نوعها.

قد أجمع منظرو التخيل<sup>10</sup> 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 رفاعه، ما 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، اللهم إذا تفنن الكاتب في خلط أحداث تاريخية حقيقية في حيكته التخيلية، كما هو الحال في الرواية التاريخية. غير أن الخطاب التخيلي ليس مجرداً من قيمة معرفية *valeur cognitive*، فإن كان هذا الخطاب يتميز بقيمة دلالية «حرفية» منعدمة *dénotation littérale nulle*، فقد وسع نلسون جودمان Nelson Goodman حيز دلالة الخطاب التخيلي وأضاف إلى الدلالة الحرفية «دلالة استعارية» *dénotation métaphorique*. المراد 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. وإضافة إلى ذلك، فإن الرواية تعبر، على صعيد التمثيل المجازي، عن علاقة بين العمل القصصي، بين فن الروائي، وإنشاء العقائد الدينية، إذ تحاكي الرواية النصوص الدينية في بعض مزاياها وتحمل فلسفة ورسالة تطالب القارئ بتحديد ما هو الحال بالنسبة إلى الأديان. فالكاتب هو نفسه عبارة عن «جبلابي»، أي خالق «جابل» للحارة والشرع والعالم، كما هو حال «الجبلابي» في روايته، وكما الإله الذي يحيل إليه الجبلابي. وكون الكاتب التخيلي خالقاً *démiurge* 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، ولنا أن نساأل العناصر التي اختارها الكاتب لإضفاء دلالة على خطابه حتى ننقب عن المعايير التي اعتمدها محفوظ لانتقائه هذا العنصر أو ذاك.

قد رأى نقاد ومنظرون<sup>11</sup> أن الوظيفة الدلالية في الخطاب التخيلي تُحيل إلى «عوالم تخيلية» يُنشئها الكاتب وينبئها القارئ معه. فإن إحدى ميزات العوالم التخيلية، أنها عوالم ناقصة، لا نتعرف إليها إلا عن طريق عمل أو أعمال

١٠- انظر :

O. DUCROT, J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1972), p. 373-377.

١١- المرجع السابق ص ٣٧٦.



منشئها. وقد «أثنتها» هذا المنشئ بعناصر انتقاها دون أخرى، رآها لازمة وذات دلالة. ففي «أولاد حارتنا»، ما هي إذن الميزات المكانية والزمانية التي اختارها محفوظ، وماذا أهّلها، في نظره، للدلالة الاستعارية التي هدف إليها؟

### الحارة المحفوظية: محاولة تحديد زمني

أحداث «أولاد حارتنا» تقع في زمانين: زمان رمزي، منذ طُرد الإنسان من الجنة حتى يومنا هذا، وهو كذلك زمان دائري موقوف؛ وتقع كذلك في زمان تخييلي مبهم يصعب تحديده. إن كانت الفترة «الرمزية» تمتد منذ فجر الإنسانية حتى الآن، فإن الفترة التي تقع أثناءها الأحداث التخيلية، يتجنب محفوظ نفسه تحديدها. لا يتغير شيء 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 يسجّل 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 تنابع 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 نُظَّار يَخْلِفون نظاراً وفتوات يخلفون فتوات وحارة ينتشر فيها العمران «بفضل أموال الوقف» (ص ١١٢). نجد بالكاد 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 قائلة: «رأيت رفاعه وأنا شابة» (ص ٤٠٩). ويذكر كذلك عمّ شكرون (ص ٤٦٧)، والد عواطف التي يتزوجها عرفة، أنه عرف قاسم في صباه. وأيضاً (ص ٤٦٧) عندما يحتجّ عرفة بأنه لم يسمع عن معمر عاش طول هذا العمر — يتكلم طبعاً عن الجبلاوي، يرّد عليه محدثه أنه سمع عن معمر في المقطم جاوز المئة وخمسين سنة، وكان الجبلاوي دون هذه السن... ولكن رغم هذه الإشارات، يبقى أن تطوراً ما لا يُتبين في الديكور الذي أقامه محفوظ، وتشبه حارة جبل حارة عرفة، بل يجب لضرورة إيصال رسالة محفوظ أن تبقى الحارة على حالها عبر العصور/أجيال. فيتساءل القارئ هل وُجدت أبداً حارة كهذه، وأية قاهرة اتخذها محفوظ مرجعاً لخياله؟

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

ف نجد 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، مثلاً:

- سلاملك ص ١١ (غرفة الاستقبال في الدور الأرضي)

- أفندي ص ٥١١

- كشك حنفية المياه العمومية ص ٤٥١، وقد أسست شركة المياه سنة ١٨٥٦م، وظلت الأحياء الأهلية لا تتعدى

خدمة المياه فيها حنفية عمومية يديرها مسؤول (وذكرت هذه الوظيفة في رواية يوسف السباعي «السقامات»).

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

وكانت عربات سوارس «عربات كبيرة مسقوفة تحمل الركاب من شارع إلى شارع يجرها جياد [...] وكثيراً ما يكون الركاب

على الجانبين وفي الوسط توضع الزكائب والقفف فيصعب على المار أن يتخطاها<sup>١٢</sup>. والتسمية تعود إلى اسم مؤسس الشركة، رفايل سوارس (Suarès) (١٨٤٦-١٩٠٢) المنتسب إلى عائلة يهودية إسبانية استوطنت مصر في أوائل القرن التاسع عشر<sup>١٣</sup>.

- بدرومات ص ٣٢٤، وهي كلمة تركية.

- بعض التلميحات الموسيقية، كذكر تخت المطرب (ص ٣٣٨) الذي يحيي فرح قاسم وقمر ويغني دور « زمان الوصل» وهو دور مشهور 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 مدرسة عبده الحامولي<sup>١٤</sup>.

- أما الأغنية الهجائية الساخرة التي يتغنى بها أولاد الحارة والتي يسخرون فيها من رفاعه:

يا رفاعه يا وش القملة/مين قاللك تعمل دي العملة (ص ٢٥٧)

فتعثر عليها في الحكاية (١٤) من مجموعة «حكايات حارتنا» وكانت أصلاً 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 إلى أبعد

من أواخر القرن التاسع عشر.

وأخيراً لفظتا «فتوة» و«زار»، اللتان سنعود إليهما لاحقاً، ويبدو أنهما لم تكونا شائعتين قبل النصف الثاني للقرن التاسع عشر<sup>١٥</sup>. أما الفتوات فكانوا ورثة لمن يسمون «عيارين» في الأدب الكلاسيكي ويُدعون «زعراناً» أو «شطاراً» في العصور السابقة<sup>١٦</sup>.

ولكن مهما كانت الحارة القاهرية الواقعية عالماً منطوياً على نفسه، لم تعش مفصولة عن باقي المدينة ولا في عزلة عن تاريخ الأمة، وتشهد على ذلك الحكايات الأولى في مجموعة «حكايات حارتنا» حيث تنعكس أحداث ثورة ١٩١٩ على الحياة اليومية كما يعيشها الطفل الراوي. فماذا يؤهل إذن حارة القرن التاسع عشر لتمثل كوناً مغلقاً قائماً بذاته؟ قد نجد ثلاث علل لاختيار محفوظ هذه الفترة.

أولاً، هذه الحارة هي التي تمثل في كتابته جوهر الهوية المصرية، التي بحث عنها معظم معاصريه من الأدباء في الأرياف. فإنها لا تشكل رحم متخيله لمجرد أسباب تتصل بحنين الإنسان إلى مسقط رأسه فحسب، بل لأنه عاينها وحللها

١٢- أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣، ص ٢٣٩.

١٣- انظر:

G. KRÄMER, *The Jews in Modern Egypt 1914-1952*, London, IB Tauris, 1989, p. 39.

١٤- تم تسجيله على سبيل المثال وليس الحصر، بصوت المطرب عبد المحي حلمي، على أسطوانة جرامافون ٠١٢٥٦٣، واردة في دليل شركة جرامافون، أيلول (سبتمبر) وتشرين الأول (أكتوبر) ١٩١١.

١٥- فيما يخص تاريخ ظاهرة الزار في مصر وفرضيتها ظهوره إما منذ الفتح العثماني للبلاد في القرن السادس عشر، إما في أواخر

القرن التاسع عشر، انظر:

S. A. MORSY, « Spirit Possession in Egyptian Ethnomedicine: Origins, Comparison and Historical Specificity », p. 189-208 ; R. NATVIG, « Some Notes on the History of the zar cult in Egypt », p. 178-188, *Women's Medicine: The Zar-Bori Cult in Africa and Beyond*. (éd. Lewis, I. M., Al-Safi, Ahmed, Hurreiz, Sayyid) I series: International African Seminars, Edinburgh University Press for the International African Institute, 1991.

١٦- انظر:

A. RAYMOND, *Le Caire*, Paris, Fayard, 1993, p. 271.



على مدى سنوات بعد رحيله عنها ولم يزل يتردد إليها طوال حياته، ليس للتذكر بل لاعتبارها مخبراً بشرياً أو ميدان بحث، يمدّه بمادة خام لا تنضب، يحلل فيها تفاعل قوى متناقضة من اجتماع وانحلال، من حادثة وأصالة، من رغبة في الحرية وخضوع للسلطة. فكون الحارة القاهرية تتمتع بثقافة خاصة، بهوية عريقة تميزها عن الأحياء الحديثة الأكثر تفتحاً 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 قرننا 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 القرن بل بأنها أحياء «أهلية»، نظراً لشبه خلوها من العنصر الأجنبي. فكانت تجمع بين شتى الطبقات الاجتماعية وإن كان الفقراء يمثلون الأكثرية، وبالتالي تقدم الحارة مصغراً حقيقياً ومقنعا 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، أنماطاً كونية، وأن يعيد توظيفها على الصعيد الاستعاري. فإن كان محفوظ جعل من «رفاعة»، أي المسيح على الصعيد الأليغوري، كودية زار، أو إن كان قد كنى عن أعوان السلطة بالفتوات، أو صور الله واقفاً لوقف أهلي، أو أحال إلى وسائل 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. وثالثاً، ما أهّل هذه الحارة لتكون مصغراً 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، وأن يعتبره خرقاً بسيطاً مقبولاً للواقعية المزعومة التي ألفها، فإن قرأنا الرواية دون أن نهتم ببعدها الرمزي، تبدو شبه مقبولة من حيث معايير الواقعية، إذا استثنينا عمر الواقف، وهو خرق 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، «حارتنا أصل مصر أم الدنيا» كما ذكره الراوي في افتتاحيته<sup>١٧</sup>، وبالتالي 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 المجازي، إذ إن الجبلوي ليس «جائلاً» 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 المنزلة 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 الصعيد «الحقيقة الخيالية»، تقع أحداث الرواية في مدينة القاهرة. نعر على أسماء أحياء كالجملية، والعطوف، والدراسة، وبيت القاضي، والحسين، وحرارة الطوايط، وكفر الزغاري وصفح المقطم، وهي أسماء حقيقية، ذات دلالة ذاتية، لأحياء تقع في القاهرة الفاطمية القديمة أو تُطل عليها كالمقطم، وظلت بعضها رهن التداول، كالجملية والدراسة والمقطم والعطوف، واندثر بعضها الآخر ولم يبق لها أثر إلا في المراجع التاريخية ككفر الزغاري. فما هي الدوافع وراء اختيار هذه الأحياء وهذه الأسماء دون أسماء ومواقع أخرى؟

فإن كانت حرارة الجبلوي تشبه عند أول نظرة حرارة «بين القصرين» كما يراها السيد أحمد عبد الجواد، وتشبه «ميدان بيت القاضي»، مسقط رأس محفوظ، كما يبدو في «حكايات حارتنا»، و«حرارة الحرافيش» وآل ناجي، لا نلبث أن نتبين أنها، على خلاف شارع المعز لدين الله في الواقع، وعلى خلاف حرارة الراوي في «حكايات حارتنا»، قد جُردت من بعض العناصر الأساسية، وأولها طبعاً المعالم المعمارية الإسلامية. فلا ذكر للتكايا والأضرحة والجوامع في هذه الرواية، اللهم ص ٥٠١ حين نعلم أن «الجبلوي سيُدفن في المسجد الذي أقيم في مكان حجرة الوقف القديمة» ولا أظن كلمة «مسجد» أو كلمة «جامع» قد وردتا في مكان آخر من الكتاب. فبينما كان يتم تحديد موقع بيت السيد أحمد عبد الجواد في «بين القصرين» عن طريق ذكر كل الجوامع والأضرحة والزوايا المجاورة له (وقد أوضح جمال الغيطاني<sup>١٨</sup> أنه تحديد وهمي تخييلي إذ لا يوجد متسع لبيت في المكان الذي يصفه محفوظ، الذي يضع بيت آل عبد الجواد في لا-مكان)، اختفت 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 الحرارة 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 أعطتها محفوظ دلالات مغايرة، إما في استعمال التعبيرات الشعبية ذات صبغة دينية في الحوار، وعدددها لا يحصى، ك«رحم الله أمي» ص ٤٦١، و«الفضل لله ولك» ص ٤٧٢، أو «زارنا النبي» ص ٤٥٨، وهي كلها عبارات تتسم بكون مضمونها الديني يتلاشى وراء وظيفتها الأولى، من تمني أو ترحيب أو ترحم إلخ. وسبب حجب محفوظ لكل المعالم الإسلامية المألوفة في الحرارة، إلا ما كان يشي به الكلام العامي، يترتب عن ضرورة «عدم تشويش» القراءة الاستعارية التي قد يعرقلها كون هؤلاء اليهود والنصارى الاستعاريين يصلون في جامع أو يصومون رمضان.

فحرارة الجبلوي تقع إذن في قاهرة غريبة غابت مآذنها، كما غابت أو التبتت معالمها الجغرافية المعهودة. نعلم أن محفوظ وفق 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 الرواية للوازم الواقعية. أما في «أولاد حارتنا»، ليس فقط اسم حرارة الجبلوي اسماً وهمياً كما نتوسمه منذ السطور الأولى، بل الطوبوغرافيا بكاملها مستحيلة: فإن محفوظ يذكر من الحارات المجاورة الدراسة والجمالية وبيت القاضي والعطوف، الأمر الذي يوحي إلى العارف بالقاهرة أنه وضعها في موقع شمال غرب الأزهر. وراح محفوظ يستعمل أسماء هذه الأحياء لقيمتها المجازية أحياناً، كقول أحد الفتوات في قسم «قاسم» ص ٣٩١ «هذا أقرب سبيل إلى باب النصر»، ويعني الهلاك، علماً بأن وراء باب النصر مقبرة واسعة. أما الخلاء في هذه المنطقة، فلا يمكن أن يكون إلا الخلاء الذي كان يفصل في أول القرن القاهرة القديمة عن حي العباسية. غير أن الحرارة تبدو في الرواية قريبة من جبل المقطم، الذي يقع في الواقع جنوب شرق الأزهر، أي من ناحية القلعة التي لا نجد لها أثراً في الرواية. فهذه الاستحالة الجغرافية تعزز، عند من يتوسمها، ضرورة القراءة الاستعارية.

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

**الديكور ومؤسسته****- الشاعر**

لشعراء الريباب مكانة خاصة في هذه الرواية، ودلالة معقدة متعددة الأوجه. فهم تارة ألسنة نفاحة تلهج بمناقب السلطنة، وتارة أخرى ناقلو رسالة جماعة معينة، كحي جبل أو حي رفاعة أو حي قاسم، ينحازون لأمجاد هذا أو ذلك، ويؤكدون تفوق هذا الحي من أحياء الحارة على الجماعات الأخرى. والشعراء تارة بمثابة أفيون يخدر عقول أولاد حارتنا، يساهمون في جمودهم الراسخ أمام المظالم (« ولم يعد جبل ورفاعة وقاسم إلا أسماء وأغاني ينشدها شعراء المقاهي المسطولون » ص ٤٤٨)، وتارة أخرى يشكلون العزاء الوحيد. طوراً نجدهم حافظين على القيم التي تضمن تماسك الجماعة، وطوراً نلفاهم آلات للفتنة الطائفية (« وتباهى كل فريق برحله الذي لم يبق منه شيء وتنافسوا في ذلك إلى حد الشجار والعراك » ص ٤٤٨).

فالشاعر يحيل إذاً إلى الإمام، كما يحيل إلى وسائل الإعلام الحديثة، بينما خطابه بمثابة الخطاب الديني، بما فيه من مصدر شرعية للسلطة ومن احتجاج على تجاوزاتها، من مواسة ومن تخدير، كما هو بمثابة 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 رفاعة وعرفة، أي المسيح وممثل العقلانية العلمية الحديثة. يريد رفاعة أن يتبحر في علم الحكايات، أي مجازياً 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 متعجباً :

- فهورنا 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 والله ما قال إلا أنه ابن حمدان.

فقال عم شافعي :

- الشاعر يريد أن يرضي السامعين بأي ثمن.

فقال شلضم همساً :

- بل يريد إرضاء الفتوة !»

ورد في هذا الحوار معظم مزايا وظيفة 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 يُلقب بـ « راس الدواهي » (ص ٢٢٥) كما هو محفوظ نفسه « رأس الدواهي » بالمعنى الفصيح [حيلة] وبالمعنى العامي [كارثة] للكلمة... والجدير بالملاحظة أن رفاعة يبحث عن الحق في نطاق هذه القدسية العائدة إلى الجبلوي، بينما عرفة ينفي صحة الحكايات كلياً ويرى فيها سبب التأخر الأوحـد: « متى تنتهي هذه الحكايات؟ وماذا أفاد الاستماع إليها طوال الليالي؟ » (ص ٤٧١).

وكما يستهمل الإمام خطبته في الجامع (والمقاهي والغرز في روايتنا بمثابة الجوامع المتغيبية. طبعاً، إن جعل الغرز التي تُشرب فيها الحشيش كناية عن الجوامع والكنائس والمعابد إشارة إلى المقولة الماركسية المشهورة بقدر ما هو استفزاز

طريف) بذكر الخليفة والسلطان. تلقى الشاعر في روايتنا ابتدئاً بإنشاده بذكر الناظر والفتوات: «تناول الربابة ويعث من أوتارها أنغام الافتتاح، وبدأ بتحية للناظر إيهاب فتحية ثانية لبيومي فتوة الحارة، والثالثة توجت خليفة جبل الفتوة خنفس» (ص ٢٢٥) أو «الأولة آه، سي قدري ناظرنا، والثانية آه، سعدالله فتوتنا، والثالثة آه عجاج فتوة حنتنا» (ص ٤٧١)، وهو افتتاح تقريظي يتضمن الشكوى، إذ يتبع ترتيب الموالم الشعبي «الأحمر»، الذي يعبر دائماً عن الأئين والألم<sup>١٩</sup>. مرة أخرى، لا يمكننا إلا أن نعتبر هذا الأمر إشارة من محفوظ إلى التباسات دور الإمام كوسيط بين الجماعة والسلطة، يعترف لها بالهيمنة ويعبر بطريقة مستترة عن الاحتجاج. فالشاعر، كمرادف للإمام، 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 النبابت وشعراء الرباب أنه نظام عادل، جرت به شروط الواقف العشرة، وسهر على تنفيذه ورعايته الناظر والفتوات» ويؤطر الشاعر هذه السلطة بتذكيره المستمر لمصدر شرعيتها وشروطها، أي الجبلابي ووصاياه، تماماً كما هو الحال في الواقع بالنسبة إلى المؤسسة الدينية في علاقتها مع الأمير، وكفانا في هذا الصدد أن ننظر إلى العلاقة الرابطة بين الدولة المصرية والأزهر طوال القرن العشرين.

لا شك أن النموذج الذي استلهم منه محفوظ شعراء «أولاد حارتنا» هو نموذج شاعر الهلالية، أكثر منه شاعر سيرة بيبس 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 العَلَم من معالم الحارة، إذ سبق أن رسم محفوظ ملامحه في الصفحات الأولى من رواية «زقاق المدق»، حين يطرد «المعلم كرشة» شاعراً وربابته من مقهاه، لأن «كل شيء قد تغير»، حتى يأتي صاحب المقهى هذا بمذيع حديث لإرضاء الزبائن المتعطشين إلى كل جديد، ولا تنفع توسلات العجوز ولا احتجاجه بأن الناس لم يملوا هذه السيرة، التي يسمعونها «من عهد النبي<sup>٢٠</sup>...» والشاعر في «زقاق المدق» يمثل هذا الربط الاجتماعي الذي أذابته حادثة تتسرب رويدا إلى عالم الحارة.

قد أورد أحمد أمين في «قاموس العادات والتقاليد» وصفاً طريفاً لشاعر السيرة الهلالية في مقاهي القاهرة حيث يقول: «كان في حارتنا بالمنشية رجل اسمه أحمد الشاعر كان يخرج بعد العشاء إلى القهوة من داره فتنتخذ له منصة عالية يجلس عليها وحوله المستمعون»، فهؤلاء «يختلفون في ميولهم، فمنهم من يتعصب لأبي زيد ومنهم من يتعصب لدياب. وقد يقوم النزاع والسياب والضرب بين الفريقين<sup>٢١</sup>». وقد وظف محفوظ هذا الشقاق الذي شاهده طفلاً، والذي قد يصل إلى حد الضرب والفوضى، للدلالة على الانحياز الطائفي أو السياسي.

قد ذكر الكثير من الرحالين الأوربيين تقليد 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 «راوي السيرة»، الذي حفظ شيئاً من السيرة وغابت عنه أشياء، و«الشاعر» الحقيقي، الذي حفظ السيرة كاملة، فتستوجب روايتها عدة شهور. الشاعر الحقيقي هو وحده القادر على صياغة «الرباعيات» المترجلة، 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

١٩- ومن المعروف أن شاعر العامية بيرم التونسي تطرق إلى هذا القالب حتى في أغنية مشهورة لأم كلثوم.

٢٠- زقاق المدق ص ٨-١١.

٢١- أحمد أمين، المرجع السابق، ص ٢١. انظر كذلك وصف المقاهي القاهرية في كتاب إدوارد لين E. LANE عادات المصريين

المخاثرين وتقاليدهم، ترجمة سهير رسوم، القاهرة، مكتبة مدبولي ١٩٩١، بالإضافة إلى:

M. TUCHSCHERER, «Café et cafés dans l'Égypte ottomane, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles», *Les cahiers de l'IREMAM* (Aix en Provence) 1, 1992; J.-Ch. DEPAULE, «Conteurs et cafés du Caire», *Lectures du Roman de Baybars*, éd. J.-Cl. GARCIN, Marseille, Editions Parenthèses / MMSH, 2003, p. 201-208.

النسيان بالاستدراك، القدرة على نقل الماضي والانتقال إليه [...] القدرة على الارتجال والإبداع الآني». بيد أن الغزوات الهلالية حدث تاريخي تميز بشيء كثير من الدمار والتعسف، فقد توارثت الأجيال ذكرى ترتكز على قيم الشرف والوفاء والأمانة، التي جسدها بنو هلال. فالسيرة الهلالية تسقط على أبطالها شبه «مثالية أخلاقية لا-زمانية<sup>٢٢</sup>»، تشكلت على مدى قرون متتالية من الرواية المنغمة. وعلى حد قول الباحثة الأميركية بريجت كونيللي Bridget Connelly، «فإن الشاعر يُدمج الواقع الراهن في الماضي الأسطوري والماضي في الحاضر<sup>٢٣</sup>». 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، يكمن بلا شك ما يؤهل السيرة وشعراءها للدلالة الرمزية التي أرادها محفوظ.

تبدو ذاكرة شعراء الرباب شديدة الانتقائية، في الهلالية كما في «أولاد حارتنا»، فتكرار الحكايات لا يقي أولاد الحارة شر العودة إلى الأخطاء السابقة. يؤكد راوي «أولاد حارتنا» في أكثر من مكان أن «آفة حارتنا النسيان<sup>٢٤</sup>»، بيد أن هذه الحارة لا تنفك تستمع إلى الساهرين على الذاكرة الجماعية، وهم شعراء الرباب. غير أن انتقائية ذاكرتهم الناقصة، هذه «الذاكرة المفرطة» (hypermnésie) هي في الواقع أقرب ما يكون إلى النسيان.

ولفظ «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. لقد أشار الشاعر (بالمعنى الحديث...) والباحث المصري عبد الرحمن الأنودي في مقدمة نسخة السيرة الهلالية التي نشرها، رواية جابر أبو حسين والحاج الضوي، إلى قدسية السيرة بالنسبة إلى الشاعر. نجد في هذه القدسية التي تتحلى بها السيرة الهلالية ما يؤهل اتخاذها كناية عن النصوص المقدسة، من توراة وإنجيل وقرآن. وكذلك، فإن قرار الراوي، في افتتاحية العمل، تدوين حكاية حارتنا، خوفاً من «تحريفها» و«تحزب الرواية»، يلمح - على مستوى أولي - إلى نهاية عصر الرواية الشفهية وشاكلة انتهاء عهد الشعراء، تماماً كما هو الحال في «زقاق المدق»؛ غير أنه يلمح أيضاً، على مستوى ثانٍ، إلى وشاكلة تقادم خطاب السيرة، وهو خطاب أراد به محفوظ الخطابات الدينية. فيحلّ الخطاب «العلمي» المحايّد، الذي يتولى الراوي مهمة تدوينه، مستعينا 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 بيبس. إذ أن راوي «أولاد حارتنا» يذكر بوضوح في الافتتاحية أنه يتكلف تدوين السيرة استناداً إلى وثائق ليست في حوزة الجميع، فلا يمكن أن تعتبر الأقسام الأربعة الأولى صورة طبق الأصل «للسيرة الجبلوية» كما يغنيها شعراء الرواية. ولكن الكاتب يحشو نصه بفقرات من هذه «السيرة الجبلوية»، وهي إعادات لفقرات 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 الفقرات التي أعاد محفوظ إيرادها، أو أعاد كتابتها في هذه «الفقرات المرآوية»، مثلاً 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 فيها «الخطاب الحر غير

٢٢- عبد الرحمن الأنودي، السيرة الهلالية، الكتاب الأول، القاهرة، دار أخبار اليوم ١٩٨٨، ص ٩.

٢٣- انظر:

B. CONNELLY, *Arab Folk Epic and Identity*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 3-25.

٢٤- والعبارة قريبة من المقولة الشائعة في الأدب التراثي: «النسيان آفة العلم»، المذكورة في البيان والتبيين للمجاط، والهوامل والشوامل للتوحيدي.

المباشرة» أو «المونولوج الداخلي»، أي أن الكاتب حرص على أن يتجنب في هذه الفقرات المعادة التقنيات الكتابية الحديثة، التي لا تتوافق مع الأسلوب السردي المعتمد في السير الشعبية. ولكن التشابه لا يتعدى هذا الطبع السردى، كما يتبينه كل من استمع ولو مرة إلى شاعر من شعراء الهلالية<sup>٢٥</sup>.

لم يشأ محفوظ أن يحاكي أو أن يتقرب من الأسلوب المسجوع الذي تتميز به سير بيبس أو عنتر، ولا صيغة الرباعيات التي تتبعها الهلالية، مما يتنافى أصلاً مع الكتابة الروائية الكلاسيكية التي اعتمدها منذ بداياته، غير أنه إن كان هناك وجه شبه بين السيرة الشعبية وأسلوب الرواية، فنعثر عليه في البعد اللعبي الذي يتسم به النوعان، والذي يتمثل في ضرورة فك الألغاز للمتعمق بالنص: كما يجتهد مستمع السيرة والمواويل الشعبية التقليدية في «تزهير»<sup>٢٦</sup> أي فك ألغاز الجناسات المركبة، يجد قارئ محفوظ متعة فائقة في ما يرادف في كتابته «زهر» المواويل البلدي، أي التشفير الممتع لسير الأنبياء. وإذا إن محفوظ كان يتمتع بأربعة سيناريوهات محكمة استنهلها من التوراة والإنجيل والقرآن، لم يتبق له إلا قسمٌ أخيراً وجب عليه أن يصيغ حكته كلياً، اعتماداً على فكرته الأصلية «الوجهية» على حد قول الراوي في الافتتاحية، وكانت هذه الفكرة حلول العلم وعبرية الإنسان محل المرجعية الدينية، والمخاطر التي تنجم عن خضوع العلم لدواعي السلطة. فبما 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) وكان عليه أن يملأ فراغاتها بتفاصيل إضافية تخوله سوق تصوراته الشخصية حول دوافع مؤسسي الديانات الكبار. فأتحف قراءه بلعبة تشبه متعتها متعة الذي ينجح في إتمام شبكة كلمات متقاطعة: فك شفرة التلميحات، 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 جديدة تعالج مواضيع جديدة، 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 تتكرر أربع مرات، بل نستطيع أن نعتبر عملية الاكتشاف هذه كمحرك متعة القراءة، تمكن الكاتب من مراعاة شروط الأدب الروائي من ترقب وتشويق، وتنمي عند القارئ التلهف إلى طي الصفحات وفك ألغاز القسم التالي. فكيف يمكن أن يُعنى قارئ الرواية التخيلية، المتعطرش دوماً إلى الجديد، بقصة يعرفها وسبق أن سمعها مراراً؟ إنه يقبل الصفحات في هذا العمل لأنه يريد أن يكتشف كيف استطاع محفوظ أن يلبس قصة يعرفها زياً غريباً ولا-تاريخياً، حتى يفاجأ بقصة كان يظن أنها أفدت قدرتها على مفاجأته. وهذه المتعة التي يشعر بها القارئ الذي استطاع أن يفك الشفرة تشبه تلك التي يشعر بها كذلك المستمع إلى السير الشعبية التي يتناقلها الشعراء، إذ تنتهي دائماً أبيات رباعياتها بجناس وتورية يجب على المستمع أن يفك ألغازها، وكان السيرة الشعبية وردة مغلقة تفتتح عند فهم الألغاز. فبما أن محفوظ أراد أن يخلق سيرة أو ملحمة تشبه السير الشعبية من حيث المضمون وليس من حيث الشكل، فإن ألعاب التناس في رواية محفوظ الملحمية تكاد تكون مرادفة للتزهير في الملحمات الشعبية...

أما روائي العصر الحديث، فستان ما بينه وبين راوي السير القديمة، الخاضع للأهواء والتحيز. يوضح محفوظ موقفه من الشعراء وما يمثلونه في افتتاحية روايته ص ٧:

«[قيل لي: ] 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 بوجهتها من جهة وجبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى. وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ما جره ذلك علي من تحقير وسخرية».

٢٥- استمع مثلاً إلى الأسطوانة المدمجة الرقمية:

« La geste hilalienne, Maître Sayyed al-Dowwi », Paris, Institut du Monde Arabe, 1997 (IMA CD 23).

٢٦- بخصوص الموالم وتزهيره، انظر:

P. CACHIA, « The Egyptian Mawwāl », *Journal of Arabic Literature*, VIII (1977), p. 77-122.



يستوقف هنا سذاجة القارئ أو اندفاعه الأعمى نحو متعة الحكمة مؤثراً من النوع الذي اصطلح عليه النقاد *métafiction*، أي خطاب يلفت انتباه القارئ إلى أساليب وتقنيات التخييل ضمن القصّ التخيلي، أو بعبارة أخرى خطاب يتكلم عن الكتابة التخيلية وحيلها، ويستعرض طبيعتها التخيلية، في إطار حبكة خيالية. فإن كان الراوي يتعهد بكتابة السيرة «بأمانة»، لا يمكن أن تكون هذه الأمانة إلا أمانة خيالية مدعاة. الأدب التخيلي يتعهد بالصدق لإثبات طبيعته الواقعية، وهو صدق لا يخضع لمقاييس الصدق المطلقة، بل صدق خيالي بحت. ولعلّ محفوظ أراد أن يبطن في هذه السطور إشارة طريفة إلى الخطاب السياسي الذي كان سائداً في أواخر الخمسينات باختباره لفظة «تحزّب» الرواة، إذ أن «لا للتحزّب» كان شعاراً من شعارات الناصرية صيغ من أجل تبرير حلّ الأحزاب السياسية، وقد تكون هذه الكلمة حثّاً خفياً على أن يبحث القارئ عن إسقاطات سياسية محتملة في النصّ القصصي. أما الأمانة التي استودعت روايتي الزمن الحاضر، فليست فقط حكاية حارة الجبلأوي، بل الفن القصصي في حد ذاته، علماً بأن الروائي وريث قوالب السرد القديمة وأنماطها، والضامن لاستمرارية العمل التخيلي. لا غرو أن يسكب محفوظ عبرات على شاعر المقهى المطرود في «خان الخليلي»، فقد طرده هو بنفسه، حين حلت الكتابة الروائية محل السير والملحومات، ولا يمكن أن يفوته أن زمن هذا القالب الحديث أيضاً منقوض لا محالة في مستقبل قريب أو بعيد، فكل من عليها فان...

#### - الزار

من ضمن الاستفزازات التي لفلل بها محفوظ طبخته، تشبيهه 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 «الأسباد» - التي تصيب النساء في أغلب الأحيان، وذلك عن طريق الرقصات العنيفة والإنشاد والغناء والتدويخ. في رواية «أولاد حارتنا»، يشاهد رفاة حفلة زار تقودها كودية (أي قائدة) هي «أم بخاطرها» زوج «جواد الشاعر» (وقد تمثّل بالتالي وجهها آخر للممارسات الدينية)، التي تحاول أن تسكن عفاريتهم، فـ «لكل إنسان عفريت هو سيده، وكما يكون السيد يكون العبد» ص (٢٣٣). يحضر رفاة «ترويض العفاريت» هذا، ومن ثم يتلقّى من أم بخاطرها أسرار الكار، بيد أنه «أول رجل يرغب في هذا العمل» ص (٢٣٤)، ويتعلم كيف «يحرق البخور المناسب إذ لكل حال بخورها وتُدقّ الدقة المطلوبة، إذ لكل عفريت دقة يطلبها ثم تحدث الأعاجيب». ثم يعرض رفاة على كل سكان الحارة أن يتخلصوا من عفاريتهم مجاناً، إذ أن التطهر منها هو السبيل الوحيد إلى السعادة، كما يؤكد رفاة (٢٥٨): «ما دام التخلص من العفاريت ميسوراً، فما أقربنا إلى السعادة». ونلاحظ هنا أن «الرسالة الرفاعية» أكثر الرسائل الأربع اعتماداً على الفرد، تؤكد فردية العلاقة بين الواقف والورث، 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 النصّ القرآني يذكر في آيات معدودات معجزات المسيح في شفاء المرضى، كما في سورة المائدة: ﴿وتبرئ الأكمه والأبرص بإذني وإذ تخرج الموتى بإذني﴾ (١١٠، ٥٠)، ويذكر كذلك تهمة السحر التي وجهت إليه، كما في سورة الصف: ﴿ولما جاءهم بالبينات قالوا هذا سحر مبين﴾ (٦، ٦١)، فلا نجد في القرآن تصويراً للمسيح كمعزّم يخرج الأرواح الشريرة من جسم السقيم. فقد اعتمد محفوظ على صورة المسيح كما ترد في الإنجيل أكثر منه على صورته القرآنية، إذ تزخر الأناجيل الأربعة بمشاهد ترسم المسيح كصانع المعجزات وكشاف للأمراض 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 أه 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 ٢٧-٢٣، ١) و﴿فكان يكرز في مجامعهم في كل الجليل ويخرج الشياطين﴾ (مرقس ٣٩، ١).



وكما يدعو رفاعه 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 ٢٤، ٤) وشفاء المسيح يتمثل في إخراج الأرواح، كما يتمثل في إخراج العفاريت عند رفاعه: ﴿ولما صار المساء قدموا إليه مجانين كثيرين فأخرج الأرواح بكلمة وجميع المرضى شفاهم﴾ (متى ١٧، ٨) والمسيح يعطي تلاميذه هذا السلطان على الأرواح: ﴿ثم دعا تلاميذه الإثني عشر وأعطاهم سلطاناً على أرواح نجسة حتى يخرجوها ويشفوا كل مرض وكل ضعف﴾ (متى ١٠، ١) وهذا موافق لقول رفاعه لرسله زكي وحسين وعلي وكريم: «ولكني لا أكفي وحدي لعلاج أهل حارتنا، آن 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 واحترمهم، وأنت مصدر خير وبركة ولكنك لا تخلين من طمع يحملك على الإتجار بالمرضى، فلو تخلصت من سيدك لوهبت الخير بلا ثمن! ولم تتمالك المرأة من الضحك وهي تقول:

-أتود خراب بيتي! الله يسامحك يا رفاعه.»

فإن هذا المشهد يبدو صدىً لوصية المسيح لتلاميذه: ﴿وفيما أنتم ذاهبون اكرزوا قائلين إنه قد اقترب ملكوت السماوات، اشفوا مرضى طهروا برصاً أقيموا موتى أخرجوا شياطين مجاناً أعطوا لا تقتنوا ذهباً ولا فضة ولا نحاساً في مناطقكم﴾ (متى ١٠، ٨).

وكما تعطي الأناجيل قيمة مجازية لمعجزات المسيح، إذ إن إخراج الروح الشريرة من الجسم السقيم يرمز إلى إخراج النوايا السلبية من الروح، ويحيل سقم الجسد إلى سقم النفس، فإن محفوظ يضيف على أعمال رفاعه نفس القيمة المجازية، التي يشرعها البطل صراحة في أكثر من صفحة. فالزار، في روايتنا، طقس تطهيري يمكن رفاعه من تخليص أهل الحارة من «عفاريتهم» التي تحتهم دوماً نحو السوء، كما أن الاشتراك في حفلة الزار هو علامة الإيمان بالرسالة الرفاعية. إن تحريض رفاعه ورسله على المشاركة في الزار هو إذاً 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؟ التعريف على هذه الممارسة التي ما زالت حية، كما يرد في الأبحاث الحديثة<sup>٢٧</sup> ووصف أحمد أمين لها في قاموسه، يدعو إلى الملاحظات التالية:

١- لا يمكن التغاضي عن مدى الاستفزاز الذي يشكّله تشبيه المسيح، على مستوى القراءة الرمزية، بكودية زار. فالزار ممارسة شعبية على هامش الإسلام الرسمي، نظر إليه جيل المصلحين بازدياد، كما هو واضح في مقالة أحمد أمين («وكل هذا وهم في وهم»)، فبالتالي ظهوره في الأدب الروائي كان يتوقع أن يصاحب بإدانة مبطنة أو ضمنية، في إطار «النموذج الواقعي-الإصلاحي» الذي يمنح الأدب التخيلي مشروعته<sup>٢٨</sup>. والعجب هنا أن هذه الممارسة لا تدان ولا تُشجب، بل يرى فيها الكاتب ما هو أهل للتقريب من شخصية المسيح المقدسة في الإسلام.

٢٧- انظر:

T. BATAIN, « Musique de transe et mythe du tanbura dans le rituel du zar en Egypte », Mythes et récits d'origine, *Peuples Méditerranéens* n°56-57, Juil.-déc. 1991, p. 181-192 ; « La divination dans le rituel du zar égyptien », *Egypte/ Monde arabe* n°14 (2<sup>e</sup> semestre 1993), Le Caire, CEDEJ, p. 103-111 ; J. P. BODDY, *Wombs and alien spirits : women, men, and the Zar cult in northern Sudan*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1989, p. 125-165.

٢٨- انظر:

R. JACQUEMOND, *Entres scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Arles, Actes Sud/Sindbad, 2003.



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<sup>٢٩</sup>، والمعتقدات الشعبية لا تشكك كذلك في ذكورة المسيح، وإن كانت تجيب أحياناً عن لغز عدم زواج المسيح بأكثر من طريقة، كفضيحة زواجه عند بعثه كمهدي منتظر قبل القيامة. ولكن صورة رفاعه في الرواية هي صورة رجل « من غير ذوي الإربة»، لا يدخل على زوجته باسمين، التي تخونه لقهرها وعدم إشباعه رغباتها الجنسية المشروعة، ويسخر منه أهل الحارة لاختياره حرفه 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 تجلياً لشخصه.

نلاحظ بالتالي أن اختيار محفوظ للزار كناية عن رسالة المسيح يندرج في هذا التأنيث لصورة رفاعه. هل يعني ذلك بالتالي تأنيثاً لصورة المسيح؟ نلمس هنا حدود مشروعية التخيل: إن كان نقل السير المقدسة أمراً يحتمل القبول، عند القراء المحافظين، على شرط مراعاة إيجابية مطلقة لصورة الشخص المقدس المنقول تخيلياً، فإن القضية تتغير عندما يتدخل التخيل إلى حد تغيير الصورة المعروفة. فسواء أتت شخصية رفاعه الخيالية بمجرد حرية الروائي في تحديد ملامح شخصياته، أم أتت تحليلاً غير مباشر لإنسانية المسيح فقد تشكلت إجابة محفوظ عن لغز حياته، فهناك تكمن خطورة المغامرة وهي مغامرة كادت تؤدي بحياة الكاتب.

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 والترانيم دورها أثناء القداس. والزار كذلك انتقل من حال إلى حال، من حالة «اللبس» (فالمصائب/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: ﴿فدُفناً معه بالمعمودية للموت حتى كما أقيم المسيح من الأموات بمجد الآب هكذا نسلك نحن في جدة الحياة﴾ (٤، ٦). 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 ندري مدى علم نجيب محفوظ بدقائق أمور الزار، ولكن فشل الرسالة الرفاعية في الحارة قد يعود إلى وهم إمكانية شفاء نهائي لعفاريت الإنسان، التي لا يهدف الزار، في حكمته الشعبية، إلا لكبحها مؤقتاً. بالتالي، 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.

#### - الوقف والحارة والخلاء

يلاحظ جمال الغيطاني، في مقدمته لـ «نجيب محفوظ يتذكر»، أنه «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

٢٩- المراد هنا من عبارة «الإسلام الرسمي» هو إسلام العلماء وليس إسلام المعتقدات الشعبية التي قد يدينها هؤلاء العلماء.



حارتنا» [...] تبدو حوارى نجيب محفوظ هنا شفافة تلخّص كل ما في الحياة وتعكس ملامح الإنسان في أطواره المختلفة، إنها باختصار صورة مقطرة لعالمنا وديننا صاغها أديبنا في شاعرية وحساسية مرهفة<sup>٣٠</sup>. يبدو رأي الغيطاني مبرراً وإن لم يكن الفصل بين المستويين الواقعي والرمزي بالسهولة والوضوح التي يراها، 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 يحركني حقيقةً عالم الحارة [...] عالمي الأثير هو الحارة». ويضيف مفسراً استعمالها خلفية 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، إلى العمر الآمن الذي انقضى<sup>٣١</sup>».

عوداً إلى تساؤلاتنا حول مدى مطابقة كلمة «رمز» للدلالة على ما أراد محفوظ قوله، هل يصح القول بأن الكاتب اختار الحارة «رمزاً» للكون واختار في «أولاد حارتنا» الوقف «رمزاً» للعلاقة التي تربط الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه؟ علينا أن نفحص لحظة أمام هذه الكلمات، خاصة وأنه سبق لنا أن استعملناها دون تحديدها، كما لم يحددها محفوظ الذي يفترض تمكن قارئه من معانيها. فكلمة «حارة» ذات معنيين، معنى واسع، مرادف لـ«حي» أو «حِثَّة» ومعنى محدود، حيث تندرج الحارة في ترتيب مختلف أنواع المسالك بين الدرب والسكة. فمنذ العصر الفاطمي وحتى أواخر القرن التاسع عشر، كانت كلمة «حارة» تُطلق على الحي، وهو يتميز بفرع رئيسي يسمى «درب» ويعطي الحارة اسمه، تنفرع منه ممرات غير نافذة تسمى «عطفة» إن كانت ذات منعطف، أو «زقاق». في القرن الثاني عشر، كانت القاهرة تنقسم إلى عشر «حواري» وفي القرن الخامس عشر، كان المقرئ يحدّد ٦٣ حارة. كانت هذه الحواري تقطنها مجموعات متجانسة من حيث الحرفة أو الملة، وتغلق ليلاً. ولم يكن هذا التوزيع الطائفي والمهني يعني توزيعاً طبقياً، إذ كان كبار الأعيان والتجار يسكنون نفس الحارة التي يقطنها صغار العمال والحرفيين، وتتنوع أنماط السكن في الحارة وتتراوح بين الدار الكبيرة للأعيان و«الرّبع» الجماعي ثم «الحوش» وهو أقلها مرتبة. فما مكّن محفوظ من اتخاذ الحارة، التي نعتبرها حالياً مسكن الطبقات المعدّمة دون أي طبقة أخرى، مصغراً للكون هو أنه كان يتعايش فيها الفقير والأمير، كما يتذكره محفوظ<sup>٣٢</sup>.

أخذ الالتباس يسود منذ أوائل القرن التاسع عشر حول معنى كلمة الحارة، حيث تعددت الحواري 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 تسمية شائعة وإن لم تتطابق مع الاسم الرسمي للحي أو الشارع. بالتالي، قد يسمي سكانُ درب ما، أو عطفة ما، محيطهم «حارة» حتى ولو خلّت المنطقة من مسلك يحمل رسمياً اسم «الحارة». وإن كان من الصعب للمراقب الخارجي أن يتبين حدود الحارة، يشعر أهلها بوحدتها ويتكاملها. بيد أن الحارة لم تعد مقفلة منذ قرون، فهي تشكل فضاءً خاصاً يتقاسم سكانه شعوراً بالانتماء إليه. فحتى يومنا هذا، يلاحظ الباحث فواز باكر<sup>٣٣</sup> أن عبارة «أولاد الحارة» تختلف في محسوسها عن عبارة «أولاد الشارع» ولا تحمل نفس الدلالة السلبية المصبوغة بطابع قلة التربية والانتماء، بينما عبارة «أولاد الحارة» تتضمن فكرة الانتماء والألفة<sup>٣٤</sup>.

٣٠- جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص ١٢.

٣١- المرجع السابق ص ٧٥.

٣٢- المرجع السابق ص ٦٤-٧٤ وكما سبق أن أشرنا إليه.

٣٣- انظر:

« Questions de toponymie », *Egypte/Monde Arabe*, n°5 (1<sup>er</sup> trimestre 1991), Le Caire, CEDEJ, p. 41-50.

٣٤- كما يقول الباحث:

« La définition est subjective, au sens où la hāra c'est généralement la nôtre alors que le plus souvent, le hayy est extérieur. Quand on parle des autres hāra-s, on dit ahyā', et lorsqu'on parle de son hayy, on dit hāra ; c'est un territoire dont les limites sont assez nettes même si elles offrent une certaine plasticité. »



طبعاً، يعود استعمال محفوظ للفظلة الحارة إلى الحميمية، إلى هذا البعد الأهلي الكامن فيها، والذي يدلّ على الانغلاق والاكتفاء الذاتي. الحارة التقليدية نادراً ما يعبرها الغريب. هذا ما نراه في أول قسم «عرفة» حين يدخل هذا الأخير حارة الجبلوي (ص ٤٤٩-٤٥٠) وقد أشار محفوظ إلى هذا الانغلاق مرة أخرى في «حكايات حارتنا». تشي جملةً في حكايته «رقم ٨٧» ما كانت الحارة عليه من استقلال قبل الثلاثينات، حيث يقول الراوي: فتح [الشيخ عمر] مكتباً للأعمال لمعاونة أهل حارتنا في شئون الحياة بعد أن توثقت أسباب الاتصال بين الحارة وبين المدينة الكبيرة». فحارة الجبلوي تشبه عند أول وهلة الحارة التقليدية، من حيث تنوع أنماط السكن المتواجدة فيها، كما يشار إليه في أول قسم «جبل» (ص ٥١١). وإن أردنا (عبثاً) أن نرسم خطة لحارة الجبلوي، فلا بد من أن تظهر كآلاتي:

الخلاء

الخلاء

البيت الكبير

الخلاء

بيت بيت  
الناظر الفتوة

ربوع ربوع

أكواخ أكواخ

يُبرز هذا الوصف أن حارة الجبلوي ليست كغيرها من الحارات، التي يتصل دائماً بعضها ببعض من أكثر من جهة، حتى وإن تاخمت إحدى جهاتها أسوار المدينة أو الخلاء. ولكن البيت الكبير هو منتهى الحارة وقمة مقدسة لم تُمس: «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 المذبح، تزداد المعالم فخامة، ولا شيء يمكن أن يحيط بالمذبح، سوى الخلاء، لأن «البيت الكبير» في روايتنا هو نقطة التماس مع المطلق. صحيح أن البيت الكبير في «أولاد حارتنا» يشبه إلى حد بعيد، في عزله وانغلاقه وتعالیه، رموزاً أخرى للمقدس وضعها محفوظ في رواياته. غير أن هذه الأماكن والمباني المحاطة بهالة من القدسي تكمن في قلب الحارة، بينما بيت الجبلوي الكبير هو الوحيد الذي يظل يقبع، رغم زحف المدنية وتوسع الحارة، وحيداً جباراً 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 بانسلاخ الثعبان إلى الجنة، فإن حارة الجبلوي 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 أناشيدها العجمية الغامضة، كان لا بد لبيت الجبلوي 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»، الجبلوي، والعباد هم مستحقو ريعه. والوقف مؤسسة مرتبطة جوهرياً وتاريخياً بمفهوم الحارة، إذ تكون في كثير من الأحيان سبب وجودها وانتشار العمران. فإلى أي مدى تبدو هذه الكناية مقنعة؟



الوقف، حسب تعريفات الفقهاء، هو « من يحبس عينه على ملكه أو على ملك الله ويتصدق بمنفعته »، أي من يتنازل عن ملكيته في ملك له، غالباً ما يكون عقاراً، على شرط أن يكون لهذا العقار الموقوف « منفعة »، أي ريع يُستدر منه، ومن ثم يحدّد الوقفُ المؤسسة أو الأشخاص الذين سينتفعون من هذا الربيع، وهم مستحقو وقفه. وقد كان الوقف عبر العصور حيلة يُلتجأ 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 طبقاً لإرادة الواقف المدونة في وصاياه. وكان لمؤسسة الوقف في المدن الشرقية دور لا يستهان به في توسع المدينة<sup>35</sup>. من الواضح أن دور مؤسسة الوقف كما يصفها المؤرخون 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 الواقف 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 غرفاً تُفضى كلها إلى شرفة تطل على الحوش الكبير. الربيع يقطنه أصحاب الدخل المتوسط، بينما يسكن الأعيان دياراً يمتلكونها، كما وضحه Edward Lane في وصفه الشهير للقاهرة في العقود الأولى من القرن التاسع عشر<sup>36</sup>. وقد يكون الربيع جزءاً من مجمع هندسي أوسع، يتكون من ربيع ووكالة (أي مركز تجاري فيه مستودع للضائع ومجموعة ورش) وسبيل، إلخ. وهذا ما نشاهده في أول الرواية حين يعين الجبلاوي ابنه أدهم ناظراً للوقف، لأنه « على دراية بطبائع المستأجرين ويعرف أكثرهم بأسمائهم ثم أنه على علم بالكتابة والحساب » (ص ١٤) وندرك من ذلك أن الموقوف عمارات تُستأجر في هذه الحارة، ويكوّن إيجارها ريع الوقف. ولكن يبقى هناك لغز، إذ لا نعلم من أو ما هو المستفيد من الوقف، والبحث عن حل هذا اللغز شغل أدهم الشاغل...

- والوقف يجب أن يتم بنية « القرية »، أي العمل الخير، وهو من نوعين: الوقف الخيري، حيث ينفق الربيع 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،

35- يقول أندريه ريمون :

A. RAYMOND, *Le Caire*, Paris, Fayard, 1993, p. 235-236 :

« Il y avait au Caire des milliers de *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 [...] fussent proches. Les immeubles étaient donc souvent groupés à proximité du monument au bénéfice duquel ils avaient été constitués *waqf*[...]. 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 [...]. 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 [...]. 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. »

36- عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ص ١٣.



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 الجبلاوي 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 العشرة الغامضة، التي يحاول الاطلاع عليها أدهم ثم عرفة.

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

- يدبر شؤوننا ناظر، يتقاضى لذلك حق أتعابه، والواقف هو الذي يعين الناظر. وبما أن الناظر هو الوحيد الذي يطالع 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 الربيع. ويشكل جشع الناظر وخيانتة الأصل المتكرر دوماً لما يصيب الحارة من مصائب: «لقد وعد الجبلاوي أدهم بأن يكون الوقف لخير ذريته. وشُيدت 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 بمنفعتها قبل أن يطبق بدعم القوة] احتذى الناظر مثاله الطيب حيناً ثم لعب الطمع بقلبه فنزع إلى الاستئثار بالربيع. بدأ بالمغالطة في الحساب والتقتير في الأرزاق ثم قبض يده قبضاً، مطمئناً إلى حماية فتوة الحارة الذي اشتراه» (ص ١١٦). وكثيراً ما يدب الخلاف بين المستحقين والناظر حيث يتهم بسوء الإدارة ويلجأ المستحقون إلى محام شرعي، كما هو الحال في الرواية عند لجوء الجرايع إلى «الشيخ الشنافيري» الذي يخادهم 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 كمسؤول عن مشروع قرض خيرى تابع لوزارة الأوقاف، حيث كان يقضي كل صباحياته على حد قوله في ثمرات شيقة مع سيدات من الطبقة الشعبية أتبن للاستقراض. وما زالت علاقته بالأوقاف إلا 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<sup>٣٧</sup>. 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 بمستحقي وقف أسسه الخالق.

أما وقف «الجبلاوي» فليس وفقاً ككل الأوقاف، نظراً إلى هذا الأمر الغريب: فإن الذين يساهمون في منفعتهم في نفس الوقت الذين يطالبون بالاستحقاقات. وهنا يلتبس المستوى الرمزي والمستوى الواقعي في الرواية، فإن كانت حارة الجبلاوي ترمز إلى الكون، وأدهم يمثل آدم، كيف يتفق هذا مع وجود مستأجرين يعرف أدهم أسماءهم ويكون حق إيجارهم ريع الوقف؟ في حارة الواقف، ينتفع المستأجر بخدمات الوقف من الناحية الخيرية، كالسبيل الذي يمد الحارة بالماء أو الكتاب الذي يعلم الصبيان، ولكن لا يُعقل أن يكون مستحقاً لمبالغ من المال بينما هو أصلاً الذي يدفعها بصفته مستأجراً لحجارة في ريع موقوف... كل سكان حي جبل ورفاعة والجرايع يطالبون بحقهم في ريع وقف جدهم، ونراهم في

٣٧- R. EL-ENANY المرجع السابق، ص ٢٩.



نفس الوقت هم الذين يضمّنون استمرارية هذا الربيع، بصفتهم مصدر المنفعة. استحالة أو تناقض؟ ربما لا. قد يتضح هنا معنى تشبيه الكون بالوقف، إذ لا يطالب سكان الحي في الحقيقة إلا بإعادة توزيع الثروة التي يُنتجونها. وإن كان الناظر على الصعيد المجازي 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:

«فقال أدهم وهو يتنأب:

- أمنيته أن أعود إلى البيت الكبير.

ثم وهو يتنأب بدرجة أعلى:

- العمل لعنة!

فقالت بصوت هامس:

- ربما، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل.» (ص ٣٦)

إن الحصول على نصيب من ربيع الوقف ليس من باب المتعة الزائدة ولا يمكن أن يعتبر مطالبة بامتياز فاحش منوط بالقرابة للوقف، بل هو مجرد تحصيل حق يترتب عن إنتاج، عن عمل الفرد في المجتمع. الربيع ليس نعمة سماوية بل مجموع إنتاج وعمل الأفراد، والتنعّم به تعويضٌ عن «لعنة العمل» الأصلية. وكما أن مؤسسة الوقف تعتمد على نية التصديق والعمل البر، فإن أي تنظيم للجماعة يرمز إليه الوقف عند محفوظ يجب أن يتم بنية مراعاة مصلحة الجميع. فالأرض أو الكون الذي نرثه من أسلافنا، فضلٌ محفوظ أن ينظر إليه كنوع من الوقف أكثر منه كإرث، لما في مفهوم الوقف من عدم القابلية للتجزئة والتشتت، ولما في هذه المؤسسة من اقتضاعات أخلاقية. وفي إطار هذه الكناية 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 رفاعه يخطئ (في تحليل محفوظ) في إعراضه عن أمور الوقف والاستحقاق. فقد يكون إعراضه مشروعاً إن كان ربيع الوقف غير مرتبط بعمل أهل حارتنا ولو أتى فائضاً على دخلهم. ولكن نصيبهم من الربيع هو نصيبهم مما يعطونه، أي هو على الصعيد المجازي المقابل الذي من حق المواطن أن يطالب به حين تأخذ الدولة نصيبها من دخله. كما كانت مؤسسة الوقف تاريخياً (وعلى الأقل نظرياً) مصدر خير للجماعة، فعلى الناظر أن يعيد إلى الجماعة ما أخذها منها، وإلا ما تمّت «نية القرية» الإلزامية شرعاً. ففي نظر محفوظ، إعراض رفاعه عن الاهتمام بالوقف ليس إعراضاً عن المطالبة بالحق المسلوب فحسب، بل إهمال ضرورة تنظيم الجماعة على أسس صالحة. بل أكثر من ذلك، مراعاة شروط الوقف، أي على الصعيد المجازي التوزيع العادل للثروات، هو ضمان الرقي الاقتصادي والتمدن، كما أن استئثار البعض بمنتوج الجماعة من علامات التخلف، هذا ما يؤكد ضمناً الراوي ص ٤٤٨.

«فارتدوا إلى النظام القديم، أي أن الناظر يستأثر بنصف الربيع 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 وكثر المتسولون والمشعوذون وذوو العاهات.»

إن قاسم يجسّد في الرواية مرحلة إتمام إرادة الواقف، إذ يوزع الربيع على جميع سكان الحارة بصرف النظر عن درجة قربانهم للوقف، رجلاً ونساءً على حد سواء. غير أن قاسم فاشلٌ هو الآخر في إقامة نظام عادل دائم يعيش بعده، كما فشل من سبقه وكما سيفشل من يخلفه، عرفة. وإن كان قاسم أكثر أولاد الحارة فهما لوظيفة الوقف الكونية وطبيعته المزوجة، اقتصادية وأخلاقية، هذا لا يمنع العودة إلى تلاعب النظر من بعده، مما يعني ضمناً أن المؤسسة ليست كفيلة، في حد ذاتها، بضمان العدل وسعادة الجميع. فعصر عرفة، عصر الحداثة، هو عصر موت الواقف وانتهاء مشروعيتها تُستمد من القرابة للوقف وقد يعني نهاية الوقف كمؤسسة...



دون أن نتوغل في القراءة السياسية للرواية، فهو موضوع لا يهمنا هنا، تجدر الإشارة إلى أن إدراك قاسم لمعنى الوقف الحقيقي (حسب محفوظ) هو بمثابة تقييم للرسالة المحمدية على الصعيد الاجتماعي. وإذ أننا نعلم أن تحليل شخصية النبي وتقديم رؤية حديثة للإسلام يُعتبر طقساً من طقوس الحقل الأدبي المصري في النصف الأول للقرن العشرين، وقد أدّى مراسيمه كل الأدباء الكبار، حتى صار هذا التقليد مرادفاً للانخراط في سلك المفكرين ذوي الشأن، منذ طه حسين (على هامش السيرة، ١٩٣٣) ومحمد حسين هيكل (حياة محمد، ١٩٣٥) وعباس محمود العقاد (عبقريّة محمد)، مروراً بتوفيق الحكيم (الذي لم يتهبب معالجة هذا الموضوع من خلال أحب القوالب الأدبية إليه، فألف مسرحية «محمد»، ١٩٣٦)، ثم بعد عامين من صدور «أولاد حارتنا» جاء دور عبد الرحمن الشرقاوي، مع «محمد رسول الحرية» الصادر مسلسلًا في جريدة المساء سنة ١٩٦١ وكتاباً في السنة التالية، فكان لا بد لمحموظ من أن يأتي بمجهوده الخاص، وكما تجرأ الحكيم حين حوّل الرسول إلى شخصية مسرحية، فقد دافع محفوظ عن حقوق التخيل الروائي. فأولاد حارتنا هي دون شك مساهمة محفوظ وأداؤه لهذا الطقس، وإن اقتصر في تحليله للرسالة المحمدية على جانبها السياسي. أما حقيقة رسالة قاسم/محمد (كحقيقة رسالتَي جبل/موسى ورفاعة/المسيح)، فليست إلا فرضية لا نشعر بأن الراوي (ومن ورائه الكاتب) قد اقتنع بها، ولا يطلب من القارئ أن يصدقها...

الأمر الذي يلفت النظر في رؤية محفوظ للرسول محمد من خلال شخصية قاسم، هو أنها رؤية تتطابق إلى حد بعيد مع محاولة للتوفيق بين شكوك مثقف ليبرالي مائل إلى الاشتراكية، وعقيدة هي نقطة أساسية في الهوية المصرية. ما يفشل «كمال» الثلاثية في التوفيق بينه (الإيمان بالله والإيمان بالعلم والتطور) يحاول محفوظ أن يحققه في شخصيّة قاسم الخيالية، وهي رؤية لا تتعد كثيراً عن القراءة الاشتراكية للإسلام التي قدمها عبد الرحمن الشرقاوي في «محمد رسول الحرية». إن قاسم أولاد حارتنا حتماً لا يتفق بصورة الرسول المعصوم عند علماء الأزهر، وكذلك لا يتطابق مع نبي المعتقدات الشعبية، غير أنه محمداً يحمل في طياته بذور الحداثة وإرهاصات العدالة الاجتماعية، مما يمكن التيار الإصلاحية الاشتراكية العربي من إثبات مشروعيتها لدى الإسلام وإثبات مشروعية الإسلام أمام الاشتراكيين، أي إثبات مشروعية أهم معتقدات «أولاد الحارة» الذين يوجهون إليهم خطابهم أمام طموحاتهم الحداثية.

#### - الفتوة

أحد معالم الحارة الدائمة في أعمال محفوظ هو «الفتوة»، أي حامي الحارة ورجلها الشديد الذي يفرض على أهلها إتاحة في مقابل الدفاع عن حرمتها. وكلمة فتوة يبدو أنها تحريف للفظ «فتوة»، التي تدل على ظاهرة مدنية عرفت أيضاً تحت تسمية «العبارة» في القرون الوسطى، وفي بعض السير الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس انعكاساً لأهمية هذه المجموعات من الفتيان الذين كانوا يقودون حركات معادية للأرستقراطية في المدن التقليدية<sup>٣٨</sup>. ارتبطت الفتوة ابتداءً من القرن الثالث عشر 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 إدوارد لاين Edward Lane كتابه المشهور عن «عادات المصريين المحدثين 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 أن تُفرض الحداثة في أوائل القرن العشرين. أما أحمد أمين، فإنه يرى في قاموسه للعادات والتقاليد المصرية، أن الفتونة امتداداً محرفاً للفتوة القديمة ويذكر بعض عادات الفتوات، كالأعتداء على الأعراس الذي يلعب دوراً هاماً في أدب محفوظ، من «بداية ونهاية» حتى «الحرافيش».

٣٨- انظر:

Cl. CAHEN, « Futuwwa », E12.



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 لوّنها محفوظ وألبسها معاني مغايرة، أعمق مما هي عليه في «أولاد حارتنا». قد تكلم محفوظ بإطناب عن افتتانه بشخصية الفتوة في عدد من الأحاديث المنشورة، وقد شهد نهاياتها حيث تزامنت طفولته مع الأنفاس الأخيرة لهذه الظاهرة، كما صرح بذلك في كتاب رجاء النقاش<sup>٣٩</sup>.

إن للفتوة دوراً أساسياً 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 وتبدأ أولها بتلخيص لما تمثله عنده ظاهرة الفتوة: «في زمن مضى لم أدرك منه إلا ذيله كانت الفتوة هي القوة الجوهرية في حارتنا. هي السلطة، هي النظام، هي الدفاع، هي الهجوم، هي الكرامة، هي الذل، هي السعادة، هي العذاب». فصورة «الدنانيري» في الحكاية رقم ٥٠ لا تختلف كثيراً عن صورة فتوة حارة الجبالوي، وكذلك مشاعر السكان عند سقوطه. فإن قارئاً الحكاية ٥٠ بسقوط «عجاج» في قسم «عرفة» (ص ٥٢٠-٥١٩) وجدنا شيئاً في ارتباط أهل الحارة بطاغيتهما واختلاط مشاعر الخوف منه والاعتزاز به، كحامٍ ولسان بحال الجماعة وملاذ كرامتها. وعند محفوظ، ما من شعور شر من التلذذ بالتذلل. وقد يكون الفتوة صابياً إلى العدل، كما زغرب البلاقيطي في الحكاية رقم ٥٧، غير أن الفتوة مهما كان عادلاً يبقى فتوة...

أما في «أولاد حارتنا»، فلفظة «فتوة» تبدو مرتبطة عند أول وهلة بشراً ما يمكن أن تكون عليه السلطة. بيد أننا لو دققنا النظر لوجدنا في الحقيقة نوعين من الفتوات في الرواية. النوع الأول وهو الأوسع انتشاراً هو صنف الطغاة، لا تلوين فيه ولا تفصيل. كل الفتوات أعوان النظراء وهم متشابهون في بطشهم وعنقهم الممزوج بالغباء وقصر النظر. فمثل زقلط مثل بيومي، وزنفل ولهيطة وجلطة وحجاج وسوارس ويوسف والسنطوري، وآخر العنقود عجاج. أسماؤهم تدعو إلى التوقف عندها وفك ألغازها، كما هو الحال مع كل أسماء العلم في الرواية، فإنها لا تخلو من قيمة مجازية إذ تدل على طبعهم. إنها أسماء غريبة أو نادرة تعكس دواخل حاملها: زقلط يعني «كومة»، أو من يعجن إلى شكل كتلة؛ لهيطة، اسم يأتي من الفعل العامي «لهط»، أي ازدرد أكلًا أو ابتز أموالاً؛ جلطة اسم متعدد المعاني، يحيل إلى «جلطة الدم» وإلى المعنى العامي للكلمة، أي «الخبثشة»، كما يوحي «بالجلباطة»، أي قلة الأدب والابتذال؛ حجاج اسم قديم وإن أصبح نادراً لكنه يذكّر بالحجاج بن يوسف الثقفي، والي العراق القاسي وصاحب الخطب والخطوب المعروفة؛ سوارس، إشارة إلى العربات الضخمة كما سبق أن أشرنا إليه والسنطوري، اسم يوحي بالساطور أكثر منه بألة الموسيقى العراقية المشهورة؛ أما عجاج، وإن كان الاسم شائعاً، فهو يحيل إلى معناه المجازي، أي الشخص الذي يعج الأبرياء ويضربهم على قفاهم...

إنهم «شر مستحکم»، على حد قول الناظر نفسه حين ينوي التخلص منهم بعون كويرات عرفة (ص ٥١٢-٥١١). طبعاً، إن اعتمادنا قراءة سياسية للرواية وقبيلنا أن النظام العسكري الذي استولى على البلاد منذ سنة ١٩٥٢ هو المقصود من سخرية محفوظ اللاذعة، فإن بغية الناظر التخلص من الفتوات لأسباب يوضحها عرفة لنفسه عن طريق المونولوج الداخلي: «لكنك في الحق تبغضهم 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 بفضله. كانت سوريا الأربعينات والخمسينات تمد محفوظ بخير مثال لأرض تحكمها فتوات أصبحوا نظاراً، ثم يطيح بهم فتوات آخرون بعد شهور من توليهم زمام الحكم: من حسني الزعيم إلى سامي

٣٩- رجاء النقاش، ص ٢٩-٣٠.

الحناوي إلى أديب الشيشكلي إلى شكري القوتلي، لم يكد نظام عسكري يستقر على أرض الشام حتى حل محله نظام جديدٌ يبتُّ «البيان رقم ١» على موجات الإذاعة، وهو نظام ينبثق من نفس القوات المسلحة التي نبع منها سابقوه ولاحقوه. أما بالنسبة إلى النوع الآخر من الفتوات، فصحيح أنه لا يمثله إلا فتوةٌ واحدٌ هو أولهم جميعاً، وهو الجبلاوي. إذ لا شك أن الجبلاوي فتوة، وهذا مذكور منذ الافتتاحية، يتصرف كالفوتوات، وهو عادل في طغيانيته بقدر ما يمكن للطغيانية أن تكون عادلة. فتوة إدريس عليه كما نراها في كل القسم الأول تعتمد على حجج تشبه تلك التي يلفظ بها مثقفو حارة «الحكاية ٥٧»، حين يضيّقون ذرعاً بطغيانية «البلاقيطي»، رغم ادعائه العدل ورغم شمولية سلطته. وفي «أولاد حارتنا»، يُظهر موت الجبلاوي على يد عرفة (بشكل غير مباشر) أنه لا يمكن أن يتزامن عصر الفتوات، حتى العادلين منهم، وعصر السحر، أي عصر الطغيانية الغاشمة وعصر التنوير والعلم. فحين يستعيد الإنسان مصدرَ شرعية الحكم، حين يكون أساس الشرعية كامناً في قوة عقبريته وليس في ادعاء الوفاء لمرجعية مطلقة وخارجية قد تكون وهمية، كالجبلاوي، فلا مكان للألّهة القدماء وللفتوات الشموليين العدل، حتى إن كانوا يُدعون «الجبلاوي».

الجبلاوي فتوة بما في المفهوم من عز وكرامة ومن ذل واستبداد: إنه «فتوة الخلاء» (ص ١١)، ويتمرن أبناؤه على الفتوة، أو هكذا يُخَيَّل إليهم، إذ أن أمارات الفتوة الكاملة لا تتلخص في القوة الجسمانية والشراسة في التهام أطايب الحياة الدنيا أو الحياة الآخرة، بل في وفاء لإرادة الفتوة تسبق تفوهه بما هي إرادته. وهذا ما يُخطئ فهمه أبناء الجبلاوي كما يسيء فهمه معظم أولاد حارتنا فيما يلي: «هل كانت أم أدهم تدفع به إلى الكتاب لولا يأسها من فلاحه في دنيا الفتوة؟» يتساءل الإخوة في عماهم عن كنه الفتوة. إذ إن أدهم أول أولاد الحارة لا يمكن أن يكون من جنس الطغاة. يقول إدريس عن أبيه: «خُلقت فتوةً جباراً فلم تعرف إلا أن تكون فتوةً جباراً، ونحن أبناءك تعاملنا كما تعامل ضحاياك العديدين». إن الجبلاوي «الفتوة» قليل الرحمة «كم من سيده مصونة تحولت بكلمة إلى متسولة تعيسة، وكم من رجل غادره بعد خدمة طويلة مترنحا يحمل على ظهره العاري آثار سباط حُمّلت 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 ٢٧-٢٦). فقبل أن يعتكف الفتوة ويتحول إلى صورة الواقف-الإله في داره الكبيرة، وقبل أن يتحلى بالهيبة الإلهية الغامضة التي يتبدى بها الإله في الديانات المنزلة الثلاث، كم كان الجبلاوي أقرب إلى الفتوة منه إلى الواقف! وكذلك، كم كان إله بني إسرائيل قريباً إلى الطبيعة الإنسانية في قساوته... أما بعد اعتكافه، فلا فتوة فيه حيث أن الفتوة ليس مرجعية غائبة يطبق باسمها النظام، بل هو هذه اليد العاملة التي تُعنى مباشرة بفرض النظام، بالقوة إن لزم الأمر، وغالباً ما يكون الأمر لازماً في حارتنا... فكما تتحوّل صورة الرب بين سفر التكوين والأسفار التالية من قوة تتدخل مباشرة في أمور الدنيا وإله يفرض شرعه بنفسه، إلى كيان مطلق يُفرض باسمه هذا الشرع وأُرجح زمن العدل إلى ما بعد يوم القيامة، كذلك تختفي إشارات رواية محفوظ إلى فتوة الجبلاوي بعد قسم «أدهم»، ويبقى الواقف واقفاً، بكل معاني الكلمة، بينما صورة الفتوة تتبدد وتتبخر. إن رسم الجبلاوي كفتوة في القسم الأول من الرواية من أشد اختراعات محفوظ إزعاجاً للقراء التقليديين وناقدي الكاتب: هاكم عبد الجليل الشلبي يحتج: «ولست أدري كيف طاب للمؤلف أن يصف الجبلاوي بالظلم والعسف المتوالي»<sup>٤٠</sup>، وهاكم مصطفى عدنان يرغي ويزيد في صفحات جريدة «النور»، الناظر غير الرسمي باسم الأزهر، في نوفمبر ١٩٨٨ قائلاً: «إنه [محموظ] يُخفي الحقيقة القرآنية وهي أن الله هو الذي عاقبهم وبذلك يبدو العقاب غير عادل ولا مبرر له» ثم يختم مستعيذاً «نستغفر جميعاً ممن كتبها ومن أعاد نشرها ومن قرأها»<sup>٤١</sup>.

٤٠- في «حكاية حكايات حارتنا»، ص ٦١.

٤١- انظر مارينا ستاغ، حدود حرية التعبير، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٥، ص ٢٤١.

M. STAGH, *The limits of freedom of speech, Prose, literature and prose writers in Egypt under Nasser and Sadat*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Oriental Studies 14 (1993).





غير أن ردود الفعل البدائية هذه تُخفي وتُلهي عن السؤالين اللذين يطرحهما النص: أولهما يخص مبادئ انتقال السلطة المطلقة، أو «الفتونة» كما يحلو لمحمفوظ أن يرمز إليها، أي ما هي شروط الحصول على فتونة كاملة تستحق حقاً الصلة بمفهوم «الفتونة» التي تتحدّر منها لفظاً ومعنى؟ إنها مسألة ما زال محفوظ يعود إليها في رواياته اللاحقة كـ «الحرافيش» وفي قصصه القصيرة، ومنها قصة «الرجل الثاني» التي حللها هاشم فودة<sup>٤٢</sup>. تبدأ هذه القصة الصادرة سنة ١٩٧٩، عشرين عاماً بعد كتابة «أولاد حارتنا»، بمشهد يتجلى كصدى لمشهد اختيار أدهم وعصيان إدريس، إذ جمع الفتوة «الديناري» رجاله لاختيار خليفة له. لماذا تم اختيار أدهم لإدارة الوقف، أي لخلافة الفتوة؟ «وعجب إدريس من قول أبيه كما عجب إخوته. متى كانت معرفة الأوباش ميزة يُفضّل من أجلها إنسان؟ ودخول الكتاب، أهو ميزة أخرى؟» هكذا يتساءل إدريس (ص ١٤)، الذي ظن نفسه وريث الفتونة، وجعل ما تنوق إليه الفتونة الحقيقية عند محفوظ: الفتوة، الحكم العادل. وكيف يتم ذلك إلا عند معرفة فن الحكومة؟ من الواضح في الرواية أن ورثة فتونة الجبلاوي الشرعيين هم هؤلاء الرجال الأفاضال الذين يزرعون 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 الغيبيات كرفاعة، بل يهتم بتطبيق فعلي لإرادة الواقف كما يفهمها. فلكل واحد من هؤلاء الرجال الثلاث، لم تأتي ملاقاته الجبلاوي صورة أو صوتاً أو إيحاً إلا تأكيداً وتكميلاً ومانحاً مشروعياً مرتقبة لخطوات أولية في اتجاه الإصلاح قد سبقت بركة الواقف لهم. لقد انتقلت إليهم الفتونة الحقيقية إذ عرفوا شروطها بالحدس ولم يحاولوا نيلها عنوة أو تقليداً أعمى لبطش الجبلاوي القديم. أطاعوا الجبلاوي إذ عرفوا كيف يسبقوا أوامره، تماماً كما يسبق شطا الحجري مطالب الديناري، كما يحلل ذلك هاشم فودة<sup>٤٣</sup>.

أما السؤال الثاني الذي يطرحه فتونة الجبلاوي وموته في القسم الأخير فهو 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 الجبلاوي لم يفلت من هذه المزمة) وتعرض لضياح أمانته بين أيدي خلفائه الضعيف

٤٢ - انظر:

H. FODA, « Le dépôt », *Lettre Internationale* 19 (1988-1989).

« L'œuvre de Mahfūz interroge inlassablement l'énigme que constitue un héritage, sa transmission et destination; ses romans [...] 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. »

« إن أعمال محفوظ تسائل دون هوادة هذا اللغز المتمثل في الإرث، في انتقاله من موص إلى موصى إليه. تتكرر في رواياته صور للخلافة، للانحدار، للولاية والصاية، أو قضايا متعلقة بتلك الصور كالبتوة الشرعية وغير الشرعية، والحق والوفاء والحيانة، أي عبارة أخرى، مسألة العلاقة المتعثرة دائماً بين وديع أمانة ما، مادية كانت أم رمزية (كالعاهل أو الوالد أو السلطان أو الشبح، إلخ) وأولياء عهده أو خلفائه. »

٤٣ - يقول هاشم فودة، المرجع السابق:

« 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 [...] qu'à la faveur de son exécution, comme cette exécution même. L'obéissance ne sera infinie, infiniment obéissante que si elle précède l'ordre et le précède [...] »

« كيف تكون طاعتك عمياء إلا إن حاولت أن تطيع دون أن ترى، إن حاولت الإذعان إلى أمر لم يُرى بعد، ليس محسوساً إذ لم يتجل بعد ولم ينطق به؟ إن الطاعة العمياء هي طاعة ما أراد الفتوة قوله، وصيته الضمنية أو الكامنة في السرائر، والتي لن تولد إلا لحظة تنفيذها، كهذا التنفيذ. لن تنتهي الطاعة، لن تكون طاعة متناهية الإذعان إلا على شرط أن تنذر بالأمر وتسبقه. »



إيمانهم بمبادئه. إن عرفة أكثر الورثة تعرضاً للوقوع في «الجانب المظلم» من الفتونة: قبل أن ينتقل إلى بيت الفتوة على يمين البيت الكبير، كأنه أحد الطغاة، وعندما تذهب إليه ليلاً خادمة الواقف العجوز السوداء تحييه قائلة «صباح الخير يا معلم عرفة» كما يدعى الفتوات. إن فراره ثم وأده يُظهر أن الشر عدو جبار لا يُقهر بسهولة وأن الجانب المظلم للفتونة باقٍ لا محالة. ولكن هذه النهاية التعيسة تؤكد أيضاً أن زمن الفتونة قد ولى، في شره كما في خيره، وأن مفهوم الفتونة كما حدده الجبلاوي أو بعده «عاشور الناجي»، الفتوة المثالي في «ملحمة الحرافيش»، و«الديناري» في «الرجل الثاني» أخذ يتقادم.

نهاية «أولاد حارتنا» ونهاية «ملحمة الحرافيش» متشابهتان: في آخر الأولى، «حدث أن أخذ بعض شبان من حارتنا يختفون تباعاً، وقيل إن تفسير اختفائهم أنهم اهتموا إلى مكان حنش وانضموا إليه وأنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود» (ص ٥٥٢). فبدلاً من أن ينتظر شبان الحارة ساحراً جديداً أو فتوةً جديداً من الفتوات الطيبين، يتعلمون السحر، أي يتدربون على أن يكون كل فرد في الجماعة حاملاً لقسمه من العلم الذي حل محل الفتونة، بدلاً من انتظار الخلاص المتمثل في مبعوث أو رسول، يتولى الفرد مهمة إتمام الرسالة. أما في «ملحمة الحرافيش»، فلا حتم عاشور على الحرافيش أمرين: أن يدربوا أبناءهم على الفتونة حتى لا تهن قوتهم يوماً فيتسلط عليهم وغد أو مغامر، وأن يتعيش كل منهم من حرفة [...] وهكذا بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء. على 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 ولليل من نهار ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب» (وهي خلاصة تشيخوفية من حيث التشبث اللا واقعي بالأمل في مستقبل زاهر)، فإن «ملحمة الحرافيش» تبدأ في الظلمات، ويتحرك التاريخ بظهور عاشور الناجي، ثم يُحتم بانتصار الناجي الثاني، وتحقق الجنة على الأرض إذ تقع المعجزة وتفتح أبواب «التكسية»

«وسبح في الظلام صرير فرنا إلى الباب الضخم في دهل. رأى هيكله وهو ينفث بنعومة وثبات. ومنه قدم شح درويش كقطعة متجسدة من أنفاس الليل. مال نحوه وهمس:

- استعدوا بالمزامير والطبول، غدا سيخرج الشيخ من خلوته، ويشق الحارة بنوره، وسيهب كل فتى نبوتاً 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، كما يمثل التوت والنبوت تقاسم المسؤولية في تسيير الجماعة. ففي كلا الروايتين، يتولى أولاد حارتنا تدبير أمورهم بنفسهم.

قد ربط الناقد رشيد العناني Rasheed el-Enany في كتابه «البحث عن الزمن» The pursuit of time بين هاتين النهايتين وصورة ثورة ١٩١٩ المبجلة دائماً وأبداً عند محفوظ، واستنتج:

«الثورة الشعبية هي إذاً الرد على الجور الذي يقدمه محفوظ. هذا أمر مفهوم للغاية لو نظرنا إليه في إطار أوج الثورة الشعبية الوحيدة التي عرفتتها مصر في تاريخها المعاصر (ثورة ١٩١٩)، و، في المقابل، خيبة أمله المريرة في الانقلاب الثوري المفروض على البلاد من قبل الجيش سنة ١٩٥٢ على خلاف روايات محفوظ، تتميز ملحمة الحرافيش بنهاية سعيدة إيجابية. تجسد ما كان مشاراً إليه في آخر أولاد حارتنا. كان الراوي قد تركنا على انطباع أن «حنش» كان ليعود في يوم من الأيام بكتاب السحر والشباب الفارين حتى يعيد وقف الجبلاوي إلى أصحابه الشرعيين. وهذا تماماً ما يقوم به ناجي الثاني في ملحمة الحرافيش. لا ذكر للعلم في الحرافيش، هذا صحيح. ولكن، ألا يمكن اعتبار تأسيس المجتمع على مبادئ سليمة وعادلة وقابلة للعمل عليها من أمارات الروح العلمية؟ كل من «أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش» يبدوان في نظرنا مناقشة لهدف سام هو الثورة الشعبية<sup>٤٤</sup>.



لا ندري إلى أي مدى يمكننا أن نقبل هذا التحليل الذي يرسم « محفوظا يسارياً »، أم هل يجب أن نرى فيه نداء إلى الديمقراطية، حيث أن « فتونة الجميع » يمكن أن تُحلل أيضاً كمجاز لمشاركة الجميع في فرض النظام وضرورة اليقظة أمام كل التجاوزات. ولكن مهما يكن من الأمر، يبق أنه اجتياز الفتونة والعودة (أو الوصول) إلى الفتونة، أو بالأحرى « بعث الفتونة » وهو أضعف، لن يتم إلا بتفاسم الفتونة... بعبارة أخرى: الديمقراطية.

إن كانت سمة الرمز استعصاء تشريحه، وصموده أمام كل محاولة تبسيطه واختزاله وتجنيده، فإن جغرافيا محفوظستان تزخر بالرموز، تحفل بالمعالم الغامضة التي تنغرز جذورها وعروقها عميقاً في أسفار التراب القاهري التليد، وترتفع فروعا باسقة في سماء « لا يطار لها ولا يسعى على قدم ». صحيح أن « أولاد حارتنا » لا تنافس التوراة والإنجيل والقرآن إتياناً بالصور والأنماط المحيرة، من تلك التي يبقى الإنسان إزاءها متأملاً متزهداً كأحد النساك المتصوفين ؛ فزمن الأناجيل ولّى كما انقضى زمن الملاحم المؤسسة لمعنى الكون، والرواية الحديثة أقل طموحاً، وإن ظلت - قبل عصر الخيبات العظام - متيقنة بإمكانية إضفاء معنى ما على الواقع. الرواية الحديثة لا تنافس الكتابات القديمة، ولا تُبدع الأساطير الحديثة إلا سهواً منها، وحين تلعب بأساطير الأولين كما هو الحال مع « أولاد حارتنا »، قد لا تُوفّق في إبداع أساطير جديدة تصلح للاحقين. ولكن إن اعتبرنا هذه الرواية تأثيثاً لفضاء المعاني الذي عمل محفوظ على رسم خطوطه طوال حياته، ثم زاول تعديلها وإعادة رسمها رواية بعد رواية، قصة بعد قصة، طوبى طوبى، فلا شك أنها من أغنى أعماله مساهمةً في بناء الصرح الذي يتوسط مملكته الصغيرة، هذه التي نأمل أن نكون قد زودنا القارئ بخريطة بسيطة لبعض حوارها.