

محفوظ

د. فيصل درّاج

الشعر والوجود

فلسفة نجيب محفوظ الروائية

الدار المصرية اللبنانية

الشر والوجود

فلسفة نجيب محفوظ الروائية

د. فيصل درّاج

الشر والوجود

فلسفة نجيب محفوظ الروائية

الدار المصرية اللبنانية

دراج، فيصل.

الشر والوجود: فلسفة نجيب محفوظ الروائية/

فيصل دراج. - ط 1. - القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2022.

328 ص؛ 24 سم.

تدمك: 3 - 357 - 795 - 977 - 978

1- القصص العربية - تاريخ ونقد.

2- الخير والشر في الأدب العربي.

3- الوجود في الأدب العربي.

أ- العنوان. 813.009

رقم الإيداع: 2022/ 2158

©

الدار المصرية اللبنانية

16 عبد الخالق ثروت القاهرة.

تليفون: 202 23910250 +

فاكس: 202 23909618 + - ص. ب 2022

E-mail: info@almasriah.com

www. almasriah.com

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى : 2022 م

تصميم الغلاف الفنان: خالد مصطفى

تعبير الآراء الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف

وليس بالضرورة أن تعبر عن آراء الدار

جميع الحقوق محفوظة للدار المصرية اللبنانية، ولا يجوز،

بأي صورة من الصور، التوصليل، المباشر أو غير المباشر، الكلي أو الجزئي، لأي مما ورد في هذا المصنف، أو نسخه، أو تصويره، أو ترجمته أو تحويره أو الاقتباس منه، أو تحويله رقمياً أو تخزينه أو استرجاعه أو إتاحتها عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن كتابي مسبق من الدار.

الفهرس

بمثابة تقديم... المتعدد الذي لا يكفّ عن التجدد 9

مدخل إلى قراءة نجيب محفوظ

17..... في البدء كانت السلطة
31..... وفي البدء كانت المفارقة
47..... وفي البدء كانت المصادفة
57..... إضاءة: دلالة القناع في رواية نجيب محفوظ

الثلاثية: الزمن والشر وعتمة الوجود العالم الإنساني بين الزمن والموت

67..... الثلاثية: الزمن والشر وعتمة الوجود
89..... إضاءة: أحمد عبد الجواد أو الفراغ المستبد

التداعي بين محفوظ وغيره

97..... ثلاثية محفوظ والإخوة كارامازوف
125..... الثلاثية ورواية توماس مان: آل بودنبروك
145..... الإنسان المخفق بين محفوظ وبلزاك

معنى الوجود بين روايتين

- 167..... أولاد حارتنا: تأمل السلطة منذ بدء الخليقة
- 193..... ملحمة الحرافيش أو تنوع العوالم ولا دائم إلا الحركة.

رواية الفرد المغترب

- 213..... عنف المفارقة والشر السلطوي في رواية اللص والكلاب
- 227..... الطريق: عنف الوجود والبحث عما لا يحضر ولا يغيب
- 245..... ثرثرة فوق النيل: اغتراب المعنى ورخاوة المكان
- 259..... إضاءة: محفوظ ورواية الاغتراب السياسي

الشر والرواية والفلسفة

- 273..... الفلسفة والأدب: مدخل إلى الفلسفة الروائية
- 293..... محفوظ بين الرواية والفلسفة

الشر والوجود

- 301..... محفوظ: الشر وغموض الوجود
- 319..... رواية محفوظ وأفكار سبينوزا
- 325..... بمثابة ختام

إلى عادة وسلوى...

بمئابة تقديم

المتعدد الذي لا يكف عن التجدد

بين رواية نجيب محفوظ الأولى: عبث الأقدار وروايته الأخيرة: قشتمر، خمسون عامًا ومتواليات من الأشكال الروائية، لم تستنفد متخيله الخصب. أضاف إليها القصة القصيرة والمسرحية وأشكالاً قصصية خاصة به، حال: حكايات حارتنا والمرايا، إذ الأولى سيرة ذاتية - جماعية، والثانية صور بشر مرّ بهم في حياته المديدة.

احتقى، بداية، بالتاريخ المصري القديم، وتابع دروسه في جامعة فؤاد الأول متابعة مؤرخ محترف وترجم كتاب: مصر القديمة لجيمس بيكي. أراد أن يوزع التاريخ المصري على خمس وثلاثين رواية. كان آنذاك طالبًا لامعًا في كلية الفلسفة، شاء أن يضيء أسئلة الفلسفة بإجابات من التاريخ، وأن يقرأ التاريخ قراءة فلسفية.

استهل الكتابة بعمل قصصي: همس الجنون، جمع فيه بين وضوح الحياة وغموض الوجود، دخل بعدها إلى رواية عن مصر القديمة، أسست لمرحلته الفرعونية، الممتدة بين 1939 و1944. أضاف إلى رواياته الفرعونية الثلاث رواية رابعة، بعد خمسين عامًا، عنوانها: العائش في الحقيقة، عن أختاتون، العادل الذي خذله حلمه. أعلن في رواياته الأربع عن شغفه بالحرية والعدالة واندفاعه إلى وطنية مصرية، حرة مستقلة. وكتب الرواية التاريخية، التي نقدت الماضي وهي تنقد الحاضر، وطرحت قضايا سياسية استعصى طرحها في الحاضر، فاستقرأ الماضي يضيء ما التبس في حاضر محاصر.

بنى في مرحلته الروائية الأولى فضاءً فرعونيًا دقيق التفاصيل، توسّطه «قضايا الإنسان»، في عالمه الداخلي والخارجي، المحدثه عن الصدفة والضرورة والحبوالخيبة، وعن مقولة: المفارقة الواسعة المعنى، التي تثبت وتنفي معًا، وتشكل تقنية فنية ومنظورًا للعالم في آن، وما يثبت وينفي يثير التساؤل ويصرّح بمكر الوجود وهشاشة الإنسان، وهما مقولتان لم يتخل عنهما محفوظ، تعبيرًا عن «بصيرة عميقة»، تحدّق بالأزمة المتغيرة ولا تعبت بها الأزمنة.

أوحت روايات محفوظ الأولى: عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة، أن الروائي الشاب يستلهم رواية جورج زيدان التاريخية، لكنه كان ينفيه بكتابة أكثر عمقًا. بيد أن محفوظ ما لبث أن ترك التاريخ البعيد، «مات التاريخ» قال، وانتقل إلى «القاهرة الجديدة» عام 1945 حيث الحاضر بقضايا الطبقة وصراعاته الاجتماعية وسلطته المكيمة الفساد والاستبداد. ترك الروائي فرعون والشكل التاريخي واستعاض عنهما بعائلة مصرية وسطى وبمنهج جديد دعاه: المنهج الواقعي. لن يلبث أن ينتقل إلى غيره.

مارس واقعيته النقدية في أربع روايات، آخرها: بداية ونهاية عام 1949، أضاف إليها، قبل عام، روايةً مختلفة الشكل شذت عما سبقها عنونها: السراب، مجرّباً تعاليم عالم النفس التحليلي سيجموند فرويد القائل بصراع الوعي واللاوعي، إذ اللامرئي يفعل في المرئي ويأخذ به إلى درب غامضة.

ومع أنه قال: «مات التاريخ» وأحلّ اللاوعي مكان العائلة المصرية، عاد محفوظ إلى التاريخ والعائلة من باب واسع في ثلاثيته الشهيرة. استرجع ثورة 1919، التي اعتبرها الثورة الشعبية الثانية في تاريخ مصر بعد ثورة «أبنوم» القديمة، واستعاد حضور العائلة في مسارها المحكوم بالتكاثر والموت. أراد في البداية أن يخلق من الثورة ذاتها بطلاً روائياً وتنازل عن حلمه «الجمالي»، ووزع وجوه الثورة على ثلاثة أمكنة من القاهرة القديمة: بين القصرين وقصر الشوق والسكرية. وهي عناوين الثلاثية. استأنف في الأمكنة المختارة مشروعه القديم عن تاريخ مصر، سجّل بعض وجوهه في مكانين من القاهرة القديمة: خان الخليلي وزقاق المدق، اللذان خيمت عليهما كوابيس الحرب العالمية الثانية. برهن عن ذاكرة لا يطالها النسيان وعن «وطنية مصرية» متجددة. وعن واقعية محفوظية تنتسب إلى الواقعية ولا تنتسب إليها في آن، تتوسطها مفارقات الوجود التي لا يسيطر عليها أحد.

بدأت الثلاثية، ظاهرياً، امتداداً لنهج محفوظ الواقعي، دون أن تكون كذلك، فهي العمل الأكثر طموحاً في مساره آنذاك. تراءت تعليقا روائياً على صعود ثورة وانطفائها، ووصفاً لازدهار عائلة وغروبها، وتضمنت تصورات روائي فيلسوف متنوع الأسئلة: سطوة الزمن ودمائة الموت، مجتمع الذكورة الخائب وعالم الأمومة الرحيم وفساد السياسة والبطولة الشعبية البريئة. رسم أبعاداً من مصر الحديثة: ولادة الصحف والأحزاب والتعليم الجامعي وصور الاحتلال الإنجليزي، ...

أكد محفوظ أن للرواية ذاكرة وطنية وتساؤلاً فلسفياً واسعاً. أوغل في تبيان غطرسة الإنسان وتداعيه، مرّ على قانون الوراثة ونقضه باختلاف الطبائع البشرية، وانتهى إلى رواية تراثي الآباء والأبناء. جاء جديده الحاسم من مجازات فنية متعددة. أضاع دلالات المجاز المأساوي في «رواية الأجيال» بشكلها الأوسع، وصوّر عنف الوجود الذي لا يفسّر، ومصائب الإنسان التي لا تخضع إلى قانون. ومثلما أن «أحمد عبد الجواد» ذكرّ متسلّط لم تعرف الرواية العربية له نظيراً، فإن ابنته الجميلة العائرة الحظ «عائشة» حالة مأساوية لم تعرف الرواية العربية لها مثيلاً، جاءت شخصية ولغزاً ومساءلة لوجود قاهر لا يجيب عن الأسئلة. لم يمارس محفوظ شكلاً واقعياً مألوفاً، إنما عبّر عن واقعية محفوظية، تقرأ الزمن في الواقع وتعلن عن عنفه الرهيب، وتبني فردية متميزة لا تكون نمطاً، واستبعد اليقين واحتفى بالشك و«اللاأدرية».

حاور محفوظ في ثلاثيته، وهو يصف الصعود والاضمحلال، الرواية الكونية في أكثر أشكالها ارتقاء، كما لو كانت جنساً أدبياً يجمع بين التاريخ وعلم النفس والاجتماع والفلسفة والأسئلة الجمالية، يسرد اغتراب الإنسان وسطوة الزمن. لن يجد قارئ الرواية الاحترافي صعوبة في المقارنة بين الثلاثية وعمل دوستويفسكي الأخير: «الإخوة كارامازوف»، الذي تتوسطه عائلة وأب مستبد وإخوة وضياع، ولا مشقة في مقارنة الثلاثية برائعة توماس مان «أل بودنبروك»، القائمة

على عائلة مزدهرة، مختلفة الإخوة والأخوات، عاجلها التداعي والأقول. لا مجال للحديث عن تقليد أو محاكاة، بل عن قدرة محفوظ المبدعة في إنطاق الرواية بأشكال متعددة. أما الشخصيات المخففة في عالمي محفوظ وبلزاك فحديث يطول. تقصد مقارنة عمل محفوظ بغيره الإشارة إلى التصور الكوني للرواية، الذي يرفع الإنسان وينفيه، وإضاعة العمل بنيةً ومنظورًا، ما يجعل من قراءة غير محفوظ من مبدعين كبار مدخلًا إلى قراءة محفوظ وحوارًا معه.

عبر محفوظ عن صدمته بممارسات الانقلاب الناصري - 1952 - بشكل روائي غير مسبوق في منجزه الروائي ولا في تاريخ الرواية العربية. جاء بالرواية - الأمثولة التي تتضمن الأسطورة والحكاية الشعبية والقصة القصيرة والرواية... قرأ فيها تطور الإنسان في القرن العشرين وفي جميع الأزمنة. كما لو كان التحول العنيف الذي جاء به الانقلاب يقضي بتحول في الكتابة الروائية الماكرة. انتهى زمن الفرعون القديم وغابت العائلة القديمة، احتل مكانيهما: الفتوة، حاكم مجاز، تكشفت بعض ملامحه في روايات سابقة، وظهر عاريًا في زمن يخنق البشر ويثير السخرية. أنجز محفوظ في «أولاد حارتنا» الرواية الأكثر إدهاشًا وهجائية. لم ينقد ممارسات النظام بالكلام المباشر، قومه بالشكل الروائي، الذي يخادع الرقابة السلطوية، ويعين الشكل الروائي شكلاً من المقاومة، يحايثه المجاز المأسوي في الكتابة الروائية.

صرح محفوظ، ثانية، بنشأومه المكين في أكثر أعماله طموحًا «ملحمة الحرافيش» - 1977 - إذ الشكل الملحمي منسوج من بداية مضيئة ومن الميلاد والموت، النكاثر والتداعي، الحب والكرهية، الإقامة والهرب، العشق والمرأة، ومتواليات من «الفتوات» يبدو الوجود من دونهم ناقصًا. تعامل مع زمن مضى كأنه حاضر ومع حاضر ينتسب إلى ما مضى، يحتفظ بشرّه ويقوّض الخير الذي كان فيه. انتهى الروائي الكبير إلى «حلم المدينة الفاضلة»، الذي يرافق الفقراء المطاردين بأنقال الكوابيس. بنى محفوظ في «الحرافيش» مأساة متمادية وحلمًا فاضلاً من ست وستين حكاية. ذابت في شكل لم تعرفه الرواية العربية، وأعطى درسًا في تنوع الأرواح والوجوه والمصائر. أظهر أن الوجود تعدد متوالد لا يختزل في أفراد وأنماط وشكل روائي أخير، وأن «المدينة الفاضلة الدنيوية» احتمال ضعيف القوائم.

أنتج محفوظ في خمسين عامًا من الكتابة الروائية أشكالاً روائية متواترة، بدءًا بالرواية التاريخية والواقعية، مروراً بالأمثولة ورواية المفرد المغترب، أو الرواية الرمزية، وصولاً إلى شكل محفوظي خالص، كما هو الحال في «حكايات حارتنا»، التي هي سيرة ذاتية وتاريخ يتجاوز الأفراد و«المرايا»، التي رسمت التعدد المختلف في الفضاء الإنساني، وأصداء السيرة الذاتية، حيث للأحلام قوام الماء والذهب والغيوم الراحلة.

ما معنى الشكل في الرواية المحفوظية؟ إنه إجابة متخيلة على سؤال واقعي دائب الحركة، وتأمل للتعدد وحوار مع الحياة، وتصريح باللايقين، ومساءلة لإمكانيات الوجود، وهو في الحالات كلها تعبير عن الحرية المبدعة، وآيتها المتخيل الخصيب الذي يعيد خلق العوالم الإنسانية بأشكال لا تنتهي، وعين محفوظ عالمًا من السرد وعلمًا روائيًا مصريًا وعربيًا وعالميًا.

روائي بديع الأطوار، شغف بالتاريخ ودرس الفلسفة، وكان بارعاً في مادة العلوم واحترف الكتابة الروائية، ورأى فيه عارفوه لاعب كرة قدم واسع الخطوة، وقرأ يولوسيس جيمس جويس بالإنجليزية، وأعمال أنا تول فرانس بالفرنسية، وانتظر طويلاً ثورة مصرية وابتعد عنها، واعتبر العلم أكثر أهمية من الأدب، وعمل طويلاً ككاتب سيناريو سينمائي، وتعرّف على روايات جورج زيدان وطه حسين ورواية العقاد الوحيدة وقطع مع كتابة الجميع. سار إلى مثال غامض لا يعرفه إلا هو ... كان كثيرًا في كيانه المفرد ومفردًا لا ينصاع إلى «الكثير». محا المسافة بين حاضر المحكومين وماضيهم، وأبصر مدينة فاضلة، لن تأتي.

تناول في روايته الأولى «عبث الأقدار» وحدة العدل والحرية، وأخلص لها في حياته قدر ما استطاع. اختار الجنس الروائي وكرّس له حياته، وانتصر له في مواجهة عبّاس محمود العقاد، الذي أعلى من شأن الشعر وهون من قيمة الرواية. كان العقاد آنذاك، علمًا واسع الصوت والهيبة، ومحفوظ لا يزال روائيًا صاعدًا. كان عادلًا مع نفسه حين اختار لها ما تميل إليه، وعاش خياره حرًا، وأكد الرواية كتابة تقاوم ما يضطهد الإنسان. وما يمنع عنه حقه في حياة طليقة.

اختار مبكرًا ما يلبي إرادته الحرّة وملاً به حياته، وأخلص لذاته وللكتابة الروائية معًا. أعطى درسًا نبيلًا في الإخلاص المبدع. أعاد به تأسيس الرواية المصرية والعربية، وأعطى إبداعه ولادة متجددة، جعلته من أعلام الرواية في القرن العشرين.

تصرّف نجيب محفوظ بحياته حرًا، ولم يدع «عبث الأقدار» يتصرّف به وبقي، في الحالين، نجيبًا وطيلاً ووجهًا تاريخيًا من وجوه الإبداع الإنساني. أنجز في مساره الطويل «علم جمال الحقيقة» وملحمة الشغف الكتابي النبيل.

فيصل درّاج

خريف 2021

مدخل إلى قراءة

نجيب محفوظ

في البدء كانت السلطة

«وتعلمني الخبرة مع الأيام أن حارتنا تقدر طائفتين الفتوات والبلهاء»

نجيب محفوظ في حكايات حارتنا

استهل محفوظ حياته الروائية برواية عن مصر الفرعونية، شهدت على شغف بفترة منقضية بعيدة، اعتبرها المرحلة المضيئة الوحيدة في التاريخ المصري. أراد بخياره أن يستنهض حاضرًا قاتمًا، آيته ملك غير مصري وانتداب بريطاني.

أ. مجد قديم واستبداد قديم:

رجع الروائي في «عبث الأقدار» - 1939 - إلى زمن فرعوني - أملاه استعصاء الحاضر و«نزعة فرعونية» سعدت في ثلاثينيات القرن العشرين، ألمح إليها في روايته «القاهرة الجديدة» - 1946.

كان شباب مصر حينها يتطلعون إلى نهضة وطنية وتحزّر من الاستعمار. جاء في سطور الرواية الأولى: «جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية خوفو بن خنوم على أريكته الذهبية،...، كانت عبايته الحريرية تلمع حاشيتها الذهبية تحت أشعة الشمس، يتكئ على نمرقة ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب، فأحاطت به مهابة من سن الأربعين وهالة من مجد الفراغة...» .

أشبع محفوظ الماضي الفرعوني بإشارات مشرقة، تتطوي على سماوي يراه الفرعون دون غيره، ومجد أرضي ناصع الوجوه. أفصح في الحاليين عن «منظور قومي» يشدّ عزم المصريين بأجدادهم.

غير أن الروائي، الذي اتخذ من المفارقة فلسفة، غفل سريعًا عن الإلهي والرباني،... وأنطق الفرعون، بعد ست صفحات، بسؤال ليس من اختصاص الآلهة: «من الذي ينبغي أن يبذل حياته لصاحبه؟ الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟!». تراجع مجد الفراغة التليد، وجاء سؤال من الأزمنة الحديثة، موضوعه «الاغتراب السياسي»، التيس بمواطن استلبت السلطة حقوقه: ساءل الروائي الحاضر المصري، موهماً بأنه يسائل فرعونًا قديمًا توزّع على السماء والأرض، وأنسن الفرعون بسؤال قريب من الاتهام.

عاد الروائي، بعد أسطر قليلة، ووطّد سؤاله السياسي بشكل آخر: «هل فرعون عظيم بذاته، أم بشعب جعله عظيمًا؟». أكد أن عظمة الفراغة من عظمة المصريين وأن «الحاكم العقيم» يكتفي بنفسه وينكر شعبه. اتهم الروائي حكامًا متسلطين يحجبون تسلطهم بانتساب زائف إلى الآلهة.

لم يكن سؤال الرواية عن الفرعون وشعبه إلا مدخلًا لحكاية تيرهن عن شرور السلطة واستعداد الفرعون، حتى لو اجتمعت فيه «العظمة الإلهية والهيبة الربانية»، أن يكون قاتلاً، كما لو كان في

«الاستهلال التعظيمي» سخرية قادمة.

اتكأ الروائي على أسطورة شعبية عن وليد عجيب الأقدار، رأى متنبئ في حضرة فرعون أنه سيرث حكمه وينهي حكم أسرته. تحتضن الأسطورة الطفل الوليد، وهو رمز البراءة، وعبث الأقدار التي تفعل ما تريد.

نقلت النبوءة، التي صدمت الفرعون، الأسطورة إلى مقام الرواية السياسية، بعد أن تخففت من اللاهوتي والأخلاقي، وغدت حكاية عن حاكم مشدود إلى سلطته، وعن عقلية متسلطة تعالج بالعنف وحده احتمالات الخسارة، وتواجه القدر، كما قال الفرعون، بالحنز الذي يشتمل، لزومًا، على آلة القتل.

حوّل الروائي الأسطورة القديمة إلى رواية تسائل الحاضر بمنظور سياسي، حقق بها أمرين: الكشف عن سلطة قاتلة، يضع صاحبها ألوهيته المفترضة جانبًا، وتمزق سيوف جيشه الجرار رضيعًا وأمه، والسخرية المضمرّة من سلطة ترنو إلى السماء وتنازل طفلًا رضيعًا. إن كان في مجد خوفو بن خنوم ما ينسبه إلى الآلهة، فإن استنفار جيش جرّار ضد طفل ينسبه إلى حكّام صغار. أزاح السؤال السياسي في صفحة الرواية السادسة الفرعون عن مقامه العالي، وعيّنته «الأسطورة» حاكمًا قاتلاً. هجس محفوظ، ربما، وهو الذي كان شغوفًا بقراءة شكسبير، بمسرحية «ماكبث»، حيث الحاكم يقتل باطمئنان ويقف حائرًا أمام «قضايا صعبة»، مختصرًا حياته في سلطته وحياة الآخرين في مشيئته السلطوية.

أنكر الروائي، وهو يمجدّ الفراعنة، السلطة المتوارثة المسوّغة بمشيئة إلهية تنكر حق الشعب في اختيار حاكميه، وتحوّل السلطة إلى ملكية خاصة متحررة من القيود. ربط بين الاحتكار المستبد للسلطة و«بدهة القتل»، كما لو كانت السلطة تتأسس على القتل، وتستمر به، وتؤسس به مسافة مستديمة بين الحاكمين والمحكومين. وإذا كان الشرير، تعريفًا، مخلوقًا مكتفيًا بذاته، لا يفتح على خارجه ولا يسمح بخارجه أن يفتح عليه، يكون الفرعون شريرًا بامتياز، حلمه استقلال ذاتي مطلق. لا يفتح على خارجه إلا بعد تقدمه في العمر وتأمّر ولده عليه، أي بعد وهن وانكسار. ولعل الوهم السلطوي بالاستقلال الذاتي الكامل، هو الذي يدفع بالحاكم المستبد إلى إرسال جيش جرّار لمحاربة طفل رضيع، والنظر إلى العاملين في بناء الأهرامات كآلات صمّاء، تعمل ولا تحسن الكلام. فالأنظمة المستبدة تختصر في لسان وحيد، يصدع بتحذير، يتلوه عقاب.

مجدّ محفوظ سلطة فرعونية أعاد صوغها، على غير توقع، بوعي سياسي حديث، احتقى بمجد الماضي، وفضح شرور سلطته وكساها بسخرية فادحة.

هجس محفوظ في روايته الأولى بسؤالين: كيف يُستولد نهوض حديث من مجد قديم؟ وهل يستوي المجد في نظام يسوسه مفرد مستبد؟ اقترب السؤالان من منظور هيجيلي (نسبة إلى هيجيل): ما نوع الحكم حين يكون الحاكم هو الحر الوحيد؟ واعم الروائي بين السؤالين ودلالة الرواية، التي هي جنس أدبي حديث يتخذ من الإنسان المغترب منطلقًا!!

أنجز محفوظ خطاباً روائياً يمجدّ الفراعنة، لا يتنازل عن قناعاته، مقرراً أن مجد فرعون من مجد شعبه. أحال، صامتاً، على حاضر مصري يفتقر إلى المجد والعدل والحرية معاً. أعلن منذ البداية عن وحدة نقد السلطة والكتابة الروائية، وأقام بينهما علاقة ثابتة مرجعها السياق السلطوي والحرية والعدالة.

ب: هل يأتي الزمن الجديد بسلطة جديدة؟

غادر محفوظ المرحلة الفرعونية، بعد أن «مات التاريخ»، كما قال لجمال الغيطاني، وانفتح على زمن حديث عالجه برواية، «غير تاريخية»، عنوانها: «القاهرة الجديدة - 1946».

استعاض عن الاستهلال المتفائل في «عبث الأقدار» باستهلال يوازيه، أخذت فيه الجامعة المصرية، التي تنشر العلم والمعرفة، مكان الفرعون المنتسب إلى مجد الفراعنة. نقرأ في الصفحة الأولى: «لاح قرص الشمس فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق إلى السماء، أو عائد بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبيرة بأشعة لطيفة، امتصت برودة يناير وبثت في حناياها وداعة ورحمة،....، وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة، ثم لاحت بينهم جماعة من الطالبات لا يتجاوزن الخمس....» .

بعد ظلال الإلهي والرباني في الرواية الفرعونية الأولى، تأتي القبة الهائلة وقرص الشمس والجدران الفضية في «القاهرة الجديدة». وبعد السؤال عن الشعب وفرعون جاء حديث الطلبة عن «الدستور والأحزاب السياسية والقضية المصرية ودستور عام 1923». يتوازي الاستهلالان في الروايتين ويعدان بخير قادم، يحضر نقيضه، كما لو كان الاستهلال المفعم بالألوان سخريّة من مآل قادم، أو مفارقة تصرّح بوعد وتستقدم ما ينفيه.

انزاح السرد الروائي في الرواية الأولى، بعد ست صفحات عن قصده، ولحق بالسرد انزياح لا إبطاء فيه في الثانية. أحل السارد مكان الطفل السيئ الحظ طالبة جامعية جميلة فقيرة، وأخذت مكان الفرعون المتجبر سلطة فاسدة مجلاها «وزير». وإذا كان المجد الفرعوني قد عوّض الخطيئة برحمة غير متوقعة، فإن عبث الوزير بالطالبة انتهى إلى فضيحة. أعطى محفوظ لروايته، في البداية، عنواناً صارخاً: «فضيحة في القاهرة»، تخلى عنه حسبان ضروري.

قرأ السارد المهيمن الصوت العهد الفرعوني بمقولة: الاستبداد، ورسم السلطة الفاسدة الجديدة بمجاز: الدعارة ومطاردة القيم، اللتين تعبتان بالجامعة الهائلة القبة، وبطلاب العلم الناظرين إلى المستقبل. لم ينسَ السارد، الحالم بوطن مستقل، تبعية السلطة، المؤسسة على ما يرضي الانتداب البريطاني ويعبث بعقول المصريين، ولم يغفل عن رفض المصريين للأمريين معاً.

1. السلطة الفاسدة وصناعة الأقتعة:

حاور محفوظ الشاب قلقه الوطني واستعداد ماضيًا مهيبًا أقرب إلى الحلم وتنقصه العدالة. عالن بحلم سياسي يجمع بين العدل والحرية. انتقل في «القاهرة الجديدة» إلى راهن أقرب إلى الكابوس، وتوقف أمام سلطة تابعة، تؤبّد مسافة تعزلها عن المجتمع. بدت السلطة القديمة ملكية خاصة، يتوارثها الأبناء عن الآباء، في انتظار حكمة فرعونية، لا تخذل الحقيقة، واستوت السلطة الجديدة فضاء نخبويًا مغلقًا مسكونًا بالخراب.

كان في السلطة القديمة ما يسمح بالتعرّف على الوجوه والأسماء، حتى لو افتقرت، على خلاف سلطة جديدة، تفصح عن تداع أخلاقي يستجير بالأقنعة. احتكمت الأولى إلى مبدأ القوة القاهرة، وانصرفت الثانية إلى تعهير البدايات، الذي يستولد من الجامعة عاهرة، و«قوادا» ووسيطًا متداعيًا، كان ذات مرة طالبًا جامعيًا متمردًا.

يقول الطالب الجامعي الفقير اللاهث وراء وظيفة: «هل جاع في هذه الدنيا أحد ممن يتصفون بالرزيلة؟»، كما لو كانت الرذيلة تطرد الجامعة، وكان للأردال نفوذ يعيد تخليق الجامعيين وسُبل البحث عن عمل. وبعد أن يطمئن «محبوب عبد الدايم»، نموذج المتداعي الفقير في الرواية العربية، يقول من جديد: «وليكن لي في هذا الفتى أسوة حسنة، ذلك الفتى الأريب: ظفر بوظيفته لأنه خائن، ورقى لأنه قواد،...، وحث خطاه وقد انبعث من عينيه الجاحظتين نور خاطف...». ليس النور الخاطف إلا تصدّع الإنسان وموت الكرامة فيه. حشد الروائي في الفضاء السلطوي المغلق نخبة اجتماعية عالية النفوذ، لها إشارات خارجية برّاقة، كما لو كان وجه السلطة الحقيقي يظهر سافرًا في أروقة السلطة، ويحتجب مستسرًا في الفضاء العام. جمع تفاصيل «الطقس السلطوي» القائم على الاحتجاب ورفعة مفترضة، ووضع فيه مفارقة ساخرة، توحد بين الفخامة والابتذال والأناقة والتسفل، وهجنة طريفة تفتتح على اللغات الأجنبية وتنطق اللغة العربية بركاكة مضحكة.

وصف محفوظ جيش الفرعون الجرّار الذاهب إلى تمزيق طفل، قاصدًا السخرية، استأنف قصيدة المبالغة في «القاهرة الجديدة»، حيث للنخبة المغلقة لغاتها وثقافتها وطقوسها، ولها «الثياب الفاخرة والنحور المتألقة والظهور العارية، وتلك الحلي النفيسة التي تكفي الواحدة منها على الإنفاق على طلبة الجامعة جميعًا»، وألمح إلى شباب يعرضون «مفانتهم»، وأزواج يباركون عهر زوجاتهم باسم التسامح والكياسة الاجتماعية.

أوجز محفوظ الفضاء السلطوي المتداعي في مبدأ: المقايضة اللامتكافئة، التي يطبقها من يملكون على من لا يملكون. سرد حكاية وزير أنجز صفقة مزدوجة: أغوى فتاة واتخذها عشيقة دائمة، وأقنع طالبًا جامعيًا جائعًا بوظيفة مرموقة، ثمناها زواج وقوادة وعبث بالكرامة والجامعة وحق العمل. انتهى الطالب الجامعي إلى «قواد»، حال موظف سبقه كان جامعيًا متمردًا بدوره. شيء يذكر، لكن بعنف أكبر، بجندي إفريقي مرتزق يحارب إلى جانب الفرنسيين، الذين احتلوا وطنه، ويرفع علمهم بفخار غير منقوص. ظهر المرتزق الفخور بخضوعه في أكثر من رواية إفريقية.

أخبر محفوظ عن رأيه في زمن «القاهرة الجديدة»، في كتاب جمال الغيطاني «المجالس المحفوظية» في ملاحظتين: تصاعد مشاعر الشباب القومية، الباحثة عن أفق وطني، وتسفل الإدارة السياسية الخاضعة للانتداب الإنجليزي. بحث الشباب عن عزة وطنية وطاردت السلطة، التي لا كرامة لها، الشباب الغاضبين، متوسلة «البوليس السري» والرشاوي الداعرة، كما لو كان الراشي والمرتشي امتداداً لجهاز قهري.

لجأت السلطة الفرعونية إلى القتل الفعلي، وارتكبت السلطة الجديدة التابعة إلى القتل الرمزي. تقاسم الطرفان فعل القتل، وإن كان الثاني منهما قتيلاً، قبل القتل وبعده، إذ لا حياة لمن يقايض الأرواح بالمصلحة.

2. سلطة اللصوص في زمن «الزعيم»:

أعطى محفوظ بروايته «يوم قتل الزعيم» - 1985 - نصّه المناهض للسلطة الأكثر عنفاً واحتقاراً. ابتعد عن زمن الفراغ، ووصف «فرعوناً» حديثاً، ليس فيه من الفرعون القديم إلا التآله الذاتي والوقوف فوق البشر. خالط عنفه يأس صريح، ذلك أن المتآله الجديد انتمى إلى «ثورة» وعدت بمصر جديدة.

تعين «الزعيم»، روائياً، خراباً صريحاً، اجتاح حياة البشر واستباح حقوقهم. غاب الاستهلال الروائي «الغنائي»، لا شمس ولا حرير ولا قبة جامعية هائلة، ولا انزياح مرتقب تأتي به المفارقة، فحكم الزعيم متجانس في خرابه، لا يثير الفضول ويستعصي عليه الضحك الأسود. لأن سلطة الزعيم المضحك في ذاتها مفارقة.

انطوت الرواية على مستوى حكائي بسيط، تتوسطه «طبقة وسطى آفلة»، يشكو أحوالها عجوز ثمانيني من «زمن النعمة المنقضي»، يحتفظ بذكرات «وفدية» بعيدة، ويتأمل قانطاً زمن الزعيم. نسج محفوظ نصه الروائي الصغير باقتصاد لغوي مدهش، يحايث نثره «الرنائي» نيرة متصوفة. دفعه حنين العجوز العاجز إلى «رواية أجيال» مختلفة الأعمار موحدة الشكوى، اختصرت فضاء الحب، الذي تحوّلته «الحاجة اليومية» إلى قلق مرهق، في خيار مبتور الأطراف، فالحب والجوع لا يأتلفان.

لاحق محفوظ في روايات سابقة ثنائية الفساد والاستبداد، وواجه في زمن «الزعيم» فساداً مستبداً تمارسه «عصابة من اللصوص»، كما قال، بل «عصابة لصوص مسلحة»، تسخر منها «العاهرات»، فهنّ أكثر رحمة وأنقى روحاً. تشكى السارد قائلًا: «ألا يوجد كتاب يعلمنا كيف نتخلص من الحكام؟»، مستثراً بلا معقول سلطوي ينكر المصالحة، يطارد العشاق «بأكوام القمامة»، ويجعل العجوز يعتذر عن طول عمره، فالحجرة التي يشغلها يحتاجها حفيد يرغب بالزواج.

عادت ذاكرة السارد العجوز، «منبّه العائلة»، كما يقول، إلى ما قبل 1952، وارتدت إلى زمن الخديوي إسماعيل حين كانت الأشجار واضحة الخضرة، قبل أن يسطو على القاهرة زمن كارثي، «زمن الانفتاح»، الذي هزم الزعيم فيه شعبه وتبجح بالانتصار، وكاثر «للصوص المسلحين» والكلام عن «نعمة الإيمان».

قدّم محفوظ في «يوم قتل الزعيم» رواية - وثيقة برهنت، من جديد، أن جميع الأنظمة فاسدة، وأكثرها فساداً الأكثر استبداداً. لا غرابة أن تكون هذه روايته الأخيرة، تلاها عمل صغير «قشتمر» - 1988، تخالطه سيرة ذاتية مضمرة، عن رحلة الصداقة الطويلة الآمنة، تزامنت كتابتها مع رواية عن أختاتون «العائش في الحقيقة» - 1985 - التي أثنت على فرعون تخالطه ملامح أنثى، يحتقي بالحقيقة ويزهد بالسلطة ويرحل مخذولاً.

أنجز محفوظ مشروعاً روائياً، قصّر عنه الروائيون العرب جميعاً. اختبر «الحقيقة الروائية»، وأخبر أن الرواية بحث في الحقيقة، وأن صعوبات البحث عن الحقيقة تبدأ بالسلطة قبل غيرها، وأن السلطات المستبدّة تأمر بأشكال روائية جديدة، يتكامل فيها الإبداع والمقاومة.

3. الفتوة في أقنعة متعددة:

يحضر «الفتوات» مع ذكريات محفوظ، عرّف وجودهم بغضب يكتسح ما يصطدم به ورصدهم في وقائع يومية، واشتق متخيّله منهم وجوه القوة العمياء وأطياف «زعماء» يغتصبون حقوق البشر، وعاملهم أحياناً برفق، حين كان يلمس فيهم «شهامه» يفقدها «الزعماء».

جاء على لسان محفوظ في كتاب جمال الغيطاني «المجالس المحفوظية» «أمّا نهاية الفتوات، فجاءت نتيجة لحادثة وقعت سنة 1930، إذ حدث أن الفتوة عرابي ضرب ضابطاً إنجليزياً، وجرّده من ثيابه تماماً، وذهب الضابط عارياً كما ولدته أمه إلى الداخلية». وصف العقاب الشديد الذي أنزل بالفتوة: «كان منظره جليلاً، يشبه زعيم حزب، أو قائداً كبيراً، شخصية! وكان شهماً جداً، وشخصية جذابة، فارس...». ويتابع: «استخدامي للفتوات يشبه استخدام الحارة. في «أولاد حارتنا» كان الفتوات رمز القوة الغاشمة، في «الحرافيش» رمز الحكام الظالمين، والصالحين، استخدام رمزي...».

جاءت حكايات الفتوات من خيال الطفولة، وحوّلها مكر الكتابة إلى صورة حكام لا يعرفون الرحمة. صدر حضورهم المتواتر في قصص محفوظ ورواياته عن فتنة الصبا والذكريات، وهي مواد تعيد الكتابة تخليقها، وعن خيار كتابي يلوذ بالسلامة، يصف عنف الحاكم عارياً في مجاز أدبي - شعبي، يصير الحاكم فتوة من نوع خاص، له عنف الفتوات وليس له «شهامتهم».

أدرج الروائي في مجموعته «الشيطان يعظ» - 1979 - قصة أولى عنوانها: الرجل الثاني، وصفت الفتوة في نبرته الزاجرة وثنائية الأمر والطاعة وأوامر أقرب إلى وصايا مقدسة: «الطموح مهلكة ولكنه حلم الفتوات، لا فتونة بلا جنون، الخوف يضيّع ولا ينقذ، وللشيطان أيضاً دور في رحاب

الفتونة...». ومع أن مسار الفتوة الذي ودّع كهولته مكسوً بالعنف والمخادعة، فإن في سطور القصة الأولى إشارات لا ينقصها الالتباس: «كان لآخر الفتوات شيخوخته المجللة بالمهابة والقوة والجمال، ونوادير غامضة تضاربت حولها التفسير...». يحتمل مسار الفتوة الضوء والظلمة، على خلاف فضاء «الزعماء» المشبع بالقتام.

رسمت روايته «حكايات حارتنا»، المكوّنة من ثمان وسبعين حكاية، ملامح فتوات عايشهم صبيًا وتناهدت إليه أخبار آخرين عاشوا في زمن سبق. أفردت لهم الرواية متواليات حكاية واسعة، تأملت السماء ورصدت جسد أنثى مستقرّ التفاصيل، ورسمت فتوة عذب اللسان كثير الضحايا واستنطقت غيومًا سوداء، خلّفت أمطارًا أغرقت الحارات.

ظهر الفتوات في ثمان حكايات تبدأ برقم 50، كما لو كانوا جزءًا عاديًا من الحياة، حال حبال الغسيل التي تزيّنها النساء بالكلام، و«التكوية» المتباعدة التي تتبعث عنها أناشيد غامضة. تجلّى الفتوة جنبًا منقرّدًا من البشر، يزجر وينهر ويتوسّط المكان ويترك وراءه روحًا قتيلة. كما لو كان ولد مع الآخرين واجتهد في أن يختلف عنهم، متمرسًا وراء جسد متين، يهابه الناس ويحاذرونه. وصف الروائي «الفتونة» في الحكاية الأولى: «هي السلطة، النظام، هي الدفاع، هي الهجوم، وهي الكرامة، هي الذل، هي السعادة، هي العذاب...».

تحيل الفتونة على السلطة في ممارستها العارية، ما يساوي بين الفتوة العاري والحاكم، ويؤكد فيهما صفتي: السعادة والعذاب، كما لو كانت السلطة جملة من النقائص، تتكئ على هيبة القوة وتحولها إلى مفسدة. حال «الفتوة» العملاق الذي أفسدته ضخامته: «يزجر ويهدر ويصرخ ويشتم ويسرق، ينشر الرعب والذل والنفاق والخزي والتعاسة واليأس» وطد الروائي صورة السلطة في صفات متنوعة، وأغلق حياة الفتوة - السلطة بصبي ينهي حياته: «طعنه صبي بسكين طعنات قاتلة، فهو ابن أحد ضحايا الفتوة درّبه أمه وأعدته لتلك اللحظة». جمع الوصف بين السخرية والرتاء، فقاتل المتسلّط صبي يتيم وابن أحد ضحاياها، ما يوقظ موتى قادرين على الانتقام.

أنهى المؤلف الحكاية رقم 51 قائلاً: «وتعلّمني الخبرة أن حارتنا تقدر طانفتين: الفتوات والبلهاء». يصدر التقديس عن الخوف والجهل، اللذين يساويان بين القوة والبله، كما لو كان البله قوةً والقوة بلهًا، يسعد ويشقي ويستجير بالشرّ، على مقربة من «زعيم»، نصّب ذاته فتوة على «عصابة من لصوص».

سخّف محفوظ السلطة وهو يسخّف «الفتوة»، إذ الأخير «عملاق مترامي الأطراف طولاً وعرضاً ذو كرّش مثل قبة جامع، ووجه في حجم عجيبة أم زكي» - الحكاية 50 - ووضع في يد صبي سكينًا أنهت حياة العملاق المترامي الأطراف. مزج الروائي ذكرياته عن فتوات قدامى بما رآه في زمن «فتوات جدد»، ينشرون العيون في كل مكان، لا يرتادون المقاهي، فلهم قصورهم المقفلة. راصف رموز السلطات المختلفة، الممتدة من فرعون مقتدر حريري اللباس إلى وزير جوهره من فساد، فزعيم يخترع ذاته كما يريد. عاد في «أولاد حارتنا». ووقع عليه في «فتوة صالح» عثر عليه في

مبتدأ الخليقة، أسس حارة وعدها بالخير وأرسل إليها «مصلحون» عطل رسائلهم فتوات يستنكرون الصلاح.

4. العبودية السعيدة والموت المنتظر:

بعد أن رسم سلطات متنوعة تضطهد الإنسان بأشكال مختلفة صاغ محفوظ، وقد جاوز السبعين، صورة السلطوي الجوهري الذي يعتبر السلطة مبتدأ الخليقة.

قدم محفوظ في «حضرة المحترم» - 1975 - نصًا روائيًا نادر الإتيان، استثمر فيه خبرة متراكمة، وتحليلًا نافذًا لتحولات العالمين الداخلي والخارجي للإنسان السلطوي، ذاك الذي يساوي السلطة بالحياة، يقدس الأولى ويختصر الثانية في طموح جشع، كلما تحقق غدا أكثر تطلّبًا، كما لو كان إنسانًا غريبًا كلما زادت سلطته تناقص الإنسان فيه إلى أن يغدو عبدًا لرغبات تبهره وتعلمه الانصياع.

يسبغ السلطوي الجوهري القداسة على منصبه، يعتبر الإخلاص له دينًا، عقيدته المنصب الرفيع، تسوّغ به المقدسات الأخرى. يتأسس الهوس السلطوي على انبهار بالمرتبة يقيم بين المتسلط وغيره مسافة كتلك القائمة بين الأرضي والسمائي، تصيّر جملة من العادات المتكلسة تنسيه العفوي العادي والمتعارف عليه يعتقد أنه ولد مع السلطة ويموت معها. كأن السلطة المبهرة تدفن ماضي المتسلط وتتعم عليه بولادة، تضعه خارج البشر وتضع البشر الأسوياء خارجه.

عبث محفوظ بالمتقف الفقير المنبهر بالسلطة في السطور الأولى من روايته: «انفتح الباب فتراعت الحجرة مترامية لا نهائية. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. اشتعل وجدانه وغرق في انبهار سحري. فقد أول ما فقد تركيزه. نسي ما تآقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف، حتى الإله القابع وراء مكتبه الضخم. وتلقي صدمة غرست في صميم قلبه حبًا جنونيًا ببهجة الحياة في ذروتها الجليّة المتسلطة. عند ذلك دعاه نداء القوة للوجود، وحرّضه على الفداء....، ثم خفض البصر متحلّيًا بكل ما يملك من خشوع...».

تتقاطع في السلطة صفات تخبر عن جوهرها السري: فهي تلتهم وتذيب وتشعل وتفرق وتنسي وتصدم وتتادي وتحرّض وتأمّر بالخشوع، تعلن عن بهجة الحياة وتومئ إلى إله لا متناهي الاتساع والرفعة. نفذ الرائي إلى قرار الانبهار «بالمَنْصِبِ الْعَالِي»، متوسلاً لغة صوفية عن الإله و«المريد» والإجلال والشوق والصبوة والبصر الخاشع والذروة الجليّة.

سخر محفوظ، في «حضرة المحترم»، من سلطة عالية الصفات، تطاول الإله جلالاً، ووطّد سخريته بقبر شمس أخير يضمّ في مساحته الصغيرة «الإله القابع وراء مكتبه الضخم»، وينبئ عن المفارقة في شكلها الأكثر بؤساً. قرأ «الجلال السلطوي» بلغة دينيّة، مشيرًا إلى تأله عابر يضمن المسرّة، وإلى متسلط أفقده النهم أبعاده الإنسانية. تسرد سيرة المتسلط عبودية سعيدة عمياء المركز، بسبب

عطب وافد يأتي مع مجيء السلطة ولا يرحل برحيلها. في السلطة ما يبذل حياة المتسلط، وفي الحياة ما يبذل الطرفين، ذلك أن سلطة الحياة تحسم حياة السلطة.

ولعل فتنة السلطة، التي ترحل على غير ميعاد، هي ما دفعت محفوظ إلى مواجهتها بسلطة الحكمة والمعرفة والتعامل الأخلاقي. رجع إلى أختاتون في رواية «العائش في الحقيقة» بعد أربعين عامًا من مرحلته الفرعونية، محتقياً بأطياف ملك ناحل، تختلط فيه ملامح الرجل بملامح الأنثى، يحمل في صدره صبابة الأنبياء، ويجمع في قلبه بين الفضيلة والحقيقة، ويردّ على السلطة بزهد رحيب يرمي به خارج السلطة. أراد الروائي العجوز، ربما، أن يواجه «الزعيم» بنمط آخر من الحاكمين، يؤمن بإله واحد ولا يفرض ذاته «إلهاً» واحداً متعدد الألقاب. استدعى في زمن «الزعيم» حاكماً زاهداً قديماً، يفصل بين السلطة الحمقاء والسلطة الفاضلة، الأقرب إلى الحلم. أضاء العلاقة المستمرة بين الكتابة الروائية والسياق السلطوي، مؤكداً أن الرواية تنهر السلطة الفاسدة وتقاومها.

ربط الروائي بين رسالته وإحساسه بمجتمعه، وعيّن الإحساس الفني مرشداً ورسولاً: «الفنان في الواقع لا يتنبأ، وإنما يحس الرؤيا، رؤية الواقع»، فإن افتقر إلى «الإحساس العام»، كانت «أجهزته كلها معطلة أو مختلة». تصدر النبوءة الفنية عن المعاشية، والتعامل مع اليومي المشخص. بيد أن النبوءة - الإحساس تأتي من المسؤولية الأدبية التي تجهر بالحق: «لا نستطيع أن نفصل عمل الأديب عن الدولة إطلاقاً، وصوت الأديب صوت لا بدّ أن يهز الدولة بالرضا أو السخط». لم يتطلع محفوظ إلى رضا السلطة واطمأن إلى ما يرضي رسالته.

يقول محفوظ في حوارهِ المتكامل مع جمال الغيطاني، الوارد في كتاب: «نجيب محفوظ يتذكر»: «السياسة حياتنا»، ما يساوي بين موت المجتمع وغياب السياسة، بعيداً عن السلطوي المأخوذ بسلطته الذي يختصر حياته في احتكار السلطة. تقرض السياسة - الحياة حرية الرأي ومسؤولية الأديب، الذي يقول في رواياته ما تنهى الرقابة السلطوية المباشرة عنه، وينشر على الملأ، إن استطاع، ما لا تستطيع الأحزاب الممنوعة التصريح به، كما لو كان «صدق العمل الفني» ناطقاً باسم المجتمع وصوتاً متمرداً من أصواته المكبوتة.

قال جمال الغيطاني في كتابه «المجالس المحفوظية»، وهو صورة أخرى عن «نجيب محفوظ يتذكر»، عدت لأسأل: «إذن أنتَ رأيك أن الأديب يجب أن يتكلم، أن يقول رأيه في ظل انعدام قوى سياسية فاعلة. قال: طبعاً يجب أن يتكلم، أن يقول رأيه». القول الأخير مستعار من د. لويس عوض الذي لم يكن معجباً بأدب محفوظ.

تكشّف النص الروائي المحفوظي، في مستوى منه، وسيلة تخاطب السلطة وتدافع عن المجتمع، وتكشف في مستويات محايثة عن غاية توحد بين الصدق وأسئلة الحياة والالتزام بالحقيقة.

اتكأ محفوظ على مشهد سلطوي مريض، كانت أعراضه شائعة في قاهرة الثلاثينيات، كان شاباً آنذاك، رصد اغتراب الفرد في سلطة خربة، واشتق من خرابها حكايات تندب بؤس مصر وتستذكر مجداً قديماً.

سرد في روايته الفرعونية الأولى استبدادًا عموديًا، مجلاه فرعون متأله، واقتفى في زمن الحداثة المؤودة خرابًا أفقيًا، يتكاثر طليقًا من مرجع أعلى إلى مراجع ثانوية، تقضي جميعًا إلى إهدار القانون وإتلاف المعيار الأخلاقي. وإذا كان غياب الله يجعل كل شيء مباحًا، بلغة إيفان في رواية دوستويفسكي الإخوة كارامازوف، فإن إتلاف المعيار الأخلاقي يصير الظلم عدلاً ذبيحًا مؤجل التحق.

نقل وقائع «عبث الأقدار» من الفرعون إلى الطفل العجيب الأقدار، وأنهى حكايتهما بمجزرة وتصالح بين الشعب والفرعون، وعابن في «القاهرة الجديدة» رمزًا سلطويًا متنفذاً وأغلقها بـ«فضيحة» تكشف عن سلطة مقوّضة المعايير، تقايض المراتب السلطوية بأجساد المتروجات ومباركة أزواجهن، قاعدتها الرائجة: «امح الكرامة من قاموسك تسترح. ص: 127».

إشارات:

1. صدرت الروايات الواردة في الدراسة في طبعات متعددة عن «مكتبة مصر»، وأعيد نشرها، لاحقًا، عن دار الشروق بالقاهرة.

2. قصد محفوظ موضوع الاستبداد في المرحلة الفرعونية، كتعبير مبكر عن منظوره للعالم، ففي تلك المرحلة، وباستثناء «عمل السخرة»، كان هناك هامش واسع للحرية كما ورد في دراسة جادة لمؤلفيها: ماري آنج بونيم وأني فورجيو عنوانها: الفرعون وأسرار السلطة: المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ص: 101 - 110.

3. قرأ بعض المؤلفين رواية «القاهرة الجديدة» كمرجع «للحداثة في مصر القرن العشرين»، بينما ذهب محفوظ إلى موضوع السلطة الفاسدة، معيدًا منظوره في: «عبث الأقدار».

4. بعض الملاحظات عن النظام السياسي الذي يصادر حرية المجتمع، يمكن الرجوع إلى:

- Hannah Arendt: La Condition humaine, quarto Garllmard, 2012,

(الفصل الأول ص: 65 - 121).

وفي البدء كانت المفارقة

وحدّ نجيب محفوظ في مرحلته الفرعونية بين السلطة، وتقنية المفارقة-IRONIE-التي تعلن عن نظر الروائي إلى العالم.

تتعيّن المفارقة، نظرياً، ضدّيواجهضداً آخر، تنتج المواجهة بينهما فعلاً روائياً، يبطل فعلاً قصده الضد الأول، ويستولد من الضد الآخر فعلاً لم يسع إليه. تتوالد المواجهة في متواليات حكائية، تحكم مسار الفعل الروائي وتخلقه. تعلن المفارقة عن هشاشة الإرادة الإنسانية، التي تنصاع إلى سلطة الأقدار، وتعجز عن تحقيق ما رغبت به.

ثابر محفوظ، بنسب متفاوتة، في كتاباته الروائية، على تقنية المفارقة، وأنتج بها خطاباً روائياً. اقترب من قاعدة تكاد تقول: لا رواية بلا مفارقة، ولا مفارقة بلا ضدين يتنافيان لا مصلحة بينهما. أفصح عن نظر حدائي ملتبس، يعترف بالصدفة ويقطع مع اليقين، يهّمش إرادة الإنسان، ويعلي من سلطة الأقدار.

1. هشاشة القصد الإنساني ومفارقات الأقدار

أقام روايته الفرعونية الأولى على المفارقة، بنى عليها الفعل الروائي في أطواره المختلفة. بدايتها تتناقض ساخر بين قوتين غير متساويتين، الأولى مرآة الفرعون الواسع الاستطاعة، وثانيتها مجلى لطفل حديث الولادة. سرد منازلته بين فعل واضح الهدف، وآخر غامض مجهول، يمدّه ضعفه بقوة منتصرة.

انطوت المفارقة على صدف متواترة، فلا متوقّع بصيغة المفرد، واستولدت وضعاً جديداً، لم يهسس به الفرعون ولا خطر، بداهة، يبال الطفل الذي غدا جندياً مرموقاً. فلولا الصدفة لما مزقت سيوف الملك طفلاً غير الطفل المقصود، ولا تاهت الأم واقتنعت الخادم العاقر بتبني طفلها، ولولا اللامعقول لما اجتمع «طفل الأقدار العجيب» بأمه من جديد بعد مرور زمن طويل. تكفّلت المفارقة بحجب ما يجب حجبه وأظهرته بعد زمن، وسوّغت أسباب الحجب والإبانة، بوضوح منقوص.

سار الروائي مع سؤال الفرعون: «هل يغني حذر من قدر؟» وأجاب عنه، حكائياً، بالنفي، وعهد إلى المفارقة بتقديم الإجابة الأخيرة، التي صالحت، على غير انتظار، بين الأضداد. أضاف الروائي إلى الضدين، المتمثلين بطفل وفرعون، شخصية ثالثة تقف فوقهما، يمثلها القدر، الذي هو الشخصية الثالثة، الحرّ الوحيد، يبارك الاعتدال ويفرض المصالحة في سياقات محددة.

ساق القدر الحكاية من الاستهلال إلى المنتهى، عبث بالضدين وأرضى العقل والحكمة، ووزّع السلطة على فرعون، ظن نفسه لا ينافس، وعلى طفل ناج أنقذته الصدفة. أنتجت المفارقة خطاباً

روائياً واضح الدلالة، يحوّل إرادات البشر إلى زوائد نافلة، ويعيّن القدر بطلاً وحيداً منتصراً، يستدعي حكايات متنوّعة ويملي عليها النهايات التي يريد.

أذاب اللّامتوقع، الذي يترجم إرادة القدر، الأزمنة الإنسانية المتعددة في زمن منتصر، يكتسح الفروق بين البشر، كما لو كان بطلاً روائياً يحجب وجهه وينكشّف في آثاره، يقرّر واقعاً ويواجهه بواقع اختاره تحكّم بحركته.

استكمل الروائي خطابه الروائي مقرراً أمرين: لا يحقق البشر ما أزمعوا على تحقيقه، تتسرّب إلى إرادتهم قوة غامضة تعطلها. ولا يستوي حكم البشر إلا بسلطة تتحرّر من التطرّف، وتأخذ بالاعتدال، تجمع داخلها الحب والمحبة. بيد أن في الخطاب الروائي، الذي أَرْضَى محفوظ الشاب، ما يدفع إلى سؤاليين:

إنّ كان الإنسان، نظرياً، موضوع الرواية، فلماذا استقدم محفوظ إليها قدرًا يقف فوق الإنسان؟ يشير الجواب إلى قدرية معلنة، تمزج «علمانية» الرواية بميتافيزيقا، يدرك أسبابها روائي متشائم النظر، هجس طيلة حياته بـ«الزمن المخادع»، الذي يعد الإنسان ويخلف ما وعد به، ودفع بالروائي إلى قاعدة: المفارقة، التي هي نظرية عن الوجود وسخرية من الإنسان. ويقول السؤال الثاني: كيف يختار البشر سلطاتهم السياسية إن كان القدر يقرّر مصائر السلطة والخاضعين لها؟ لا تتزاح الإجابة الثانية عن الأولى، تحتفظ معها بالسخرية، وتعبث بالبشر ورجباتهم.

تطلع محفوظ الشاب إلى «سلطة وسطية»، مستكراً الحكم المطلق، وعهد إلى القدر بتحقيق ما لا يستطيعه البشر. رصد المفارقة في أكثر من موضوع، وأدرجها في تصوّره الذاتي، الذي يثبت وينفي، كما لو كان يسخر من تصوّره الذاتي ومن الفرعون معاً. أتاحت له سخريته الواسعة الجمع بين الحدائث والميتافيزيقا، إذ في الأولى نظر ينقض الحتمية الإنسانية ولا يضيف إلى العالم الدنيوي قوة من خارجه، وإذ في الثانية إنسان واهن الأركان، عليه أن يعتمد على قوة خفية.

عبّر محفوظ في «عبث الأقدار» عن رغبة مزدوجة: رغبة بتمجيد عهد فرعوني يستدفي به المصريون في الحاضر، وثانية ترى السلطة الصالحة في الاعتدال والاعتراف بما هو خارجها. لكن القدر الذي توسّله محفوظ الشاب قدر كريم الأخلاق، يأتي بما يرضي الإنسان والعقل، قبل أن يتعهد القدر، لاحقاً، بالفصل بين الإنسان ورجباته. كان محفوظ آنذاك اعتنق تشاؤماً لن يتنازل عنه.

2. من مفارقة الأقدار إلى مفارقة المصائر:

أخذ محفوظ بعد مفارقة الأقدار، التي حايتت رواية فرعونية، بمفارقة المصائر في رواية حديثة الزمن: خان الخليلي - 1946 - تبدأ الرواية بعائلة قاهرية أجبرها الشعور بالخطر، إبان الحرب العالمية الثانية، على الانتقال من حي السكاكيني إلى خان الخليلي، المجاور للجامع الأزهر، الذي يوحى بالقداسة والأمان.

يطفو على سطح الحكاية هرب من موت محتمل، ولجوء إلى مكان محروس برموزه المقدسة. وما على الرواية إلا أن تسرد الفرق بين المكان الأخير، وحي سبقة تتبخر فيه يهوديات فانتات، ألحقت به الحرب شيئاً من الدمار. يتمثل الباحثون عن الأمان بأب عجوز، يواظب على صلاته، وبأم فيها بقية من شباب، وبأخوين فرضت عليهما الطبيعة فروقاً باهظة: يختلفان عمراً، أحدهما أربعيني والثاني في السادسة والعشرين، وهينة وقواماً، الأصغر وسيم مرتاح إلى نضارته، والثاني حظه من الوسامة قليل، ويختلفان طبعاً ومزاجاً، الأصغر مقبل على الحياة واللهو، والآخر يميل إلى التشاؤم والاعتكاف، حال اسمه: أحمد عاكف.

أراد محفوظ أن يصف قاهرة الأربعينيات، بعد أن مرّ على ثلاثينياتها في «القاهرة الجديدة»، مستأنفاً مشروعه في «زقاق المدق» - 1947 - توحى الروايات المتعاقبة بمؤرخ مغاير، يستولد سير التاريخ من مصائر البشر. لا يتنازل المؤرخ المختلف عن الروائي الملازم له، الذي ينفذ من ظاهر التاريخ إلى عممة الوجود، التي تضاء وتبقى محتجبة، مستدعية المفارقة، تقنية فنية وفلسفة تتاخم القدرية، أو تكاد.

تظهر المفارقة في خان الخليلي، مرة أولى، في الانتقال من مكان دنيوي إلى آخر معترف بمقدساته، فهو في «حي الحسين»، حيّ الدين والمساجد، و«الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام»، كما يقول أبو العائلة المطمئن، ص 10. وتعود ثانية مع شقيقين متضادي الصفات، وترجع ثالثة مع فتاة جميلة عشقها الأكبر وأثرت الأصغر. هيأ الروائي مواد مفارقاته، التي تضع ضدّاً في مواجهة ضد آخر، قبل أن يأتي بمفارقة كبرى، تقود الأصغر إلى القبر، وتستبقي الأخ العاكف على كمدته وتواتر خيباته. استبقى مفارقة صغيرة أخيرة، صرّح بها تخلي العائلة عن «الحي المقدس»، وانتقالها إلى مكان محايد يدعى: حي الزيتون.

حققت المفارقات دورة كاملة. فالأربعيني الذي عشق لأول مرة في حياته عاد كما كان، وروح الشباب فارقت عائلة تسير إلى شيخوختها، والصبية الناضرة إلى زواج وعائلة أخفق مسعاها، والمكان المحتشد برموز دينية تلاه مكان عادي، والموت المحتمل من قنابل الألمان حققه مرض وبيل. نسجت المفارقات حكايات متقاطعة مدتها عام، وانفتحت على حكايات جديدة، كما لو كانت تستقدم وتصرف وتبني وتهدم وتطلق، في النهاية، قهقهة عالية.

أعاد الروائي في زمن آخر سؤال الفرعون: «هل يُغني حذر من قدر؟» وضعه على لسان أب عجوز، سعى إلى تحقيقه متوسلاً الانتقال من مكان إلى آخر. عهد السارد بدور الرضيع القتيل إلى الشقيق الأصغر، وأوكل قتله إلى مرض السُّل. وإذا كان محفوظ قد «شكا»، في عبث الأقدار، من عنف فرعون مستبد، فإنه لم يشك في خان الخليلي من أحد، رفع الشكوى إلى المفارقة، التي هي جزء موضوعي من الوجود، وإلى «اللامتوقع»، الذي هو وجه من وجوه القدر لا يمكن مساءلته.

ظهرت المفارقة في خان الخليلي واضحة شفافة، مؤكدة دورها في تقنية السرد المحفوظي، وتصور الروائي المأساوي للوجود الإنساني.

كان في «عبث الأقدار» قد وَصَفَ شقيقتين مختلفين، لا يتآخرا الاختلاف بينهما حدود المفارقة، على خلاف الشقيقتين اللاحقين اللذين يلامس الاختلاف بينهما حدود التضاد. ولعل تأكيد التضاد، كما الجهر بظلم الوجود، هو الذي ربط بين الجمال وعنف المأل، فالراحل وسيم والفتاة التي ارتبطت به جميلة، ولقاءاتهما الصباحية دافئة ضاحكة... صرّح محفوظ برومانسية حزينة، تستنبت الأحلام وتدفعها.

أعلن محفوظ مجددًا عن تقنيته الروائية، إذ التضاد ينتج فعلاً روائياً، وعن وعي أسيان يرى المأساة جزءاً عادياً من القدر الإنساني، لا تقطر القلب ولا تستثير الدموع. اشتق الروائي موت بطله من المفارقة، التي تباطن الوجود، ومن عادية الكارثة، التي لا تأتي بجديد، ومن مرض السُّل، الذي هو بُعد من أبعاد الحياة. ومع أن الروائي عزا مرض الشاب إلى اللهو واللامبالاة، فإن أسباب رحيله قائمة في منظور محفوظ الذي يرى في الموت وجهًا للحياة، وفي الحياة وجهًا للموت، طالما «أن الأقدار تفعل ما تريد». ولعل اعتبار الموت ظاهرة قابلة للقياس، إن صح القول، هو ما جعل محفوظ يرسم قدر عائلة في مدة عام واحد تمامًا. يحدد تاريخ وصولها إلى خان الخليلي: أيلول سنة 1941، الموافق لمجيء شهر رمضان، ويعود ويرحلها عنه بعد عام كامل.

كتب الروائي عن طور من قاهرة الأربعينيات، حين كانت الغارات الألمانية تروّع ليل أهلها، لكنه، بداية، استدعى سؤالاً أثيراً لديه: ما الذي يصنعه عام في حياة عائلة؟ عشق الأخ الأكبر مرة يتيمة في حياته، وغاب الثاني، وتناقصت العائلة من أربعة إلى ثلاثة، ورحل عنها الأكثر شبابًا. انتصر النديوي على المقدس، ومحا الزمن حياة شابة، واستبقى حيوات مكتهلة وشائخة. ليس المحو، في تصور الروائي، إلا شهادة على حياة لا يراهن عليها، ومراة لوجود غامض يوقظ الحب، صدفة، ويعود فيكسو العاشق بطبقة من تراب.

3. سطوة المفارقة القاتلة:

استعاض الروائي في «بين القصرين» عن الشقيقتين المختلفين في الملامح والأقدار بشقيقتين صارختي التباين. ودفع بالتضاد بين مألئهما إلى حدوده الأخيرة. استدعى الشباب الجميل، مرة أخرى، وعاقبه إلى حدود التنكيل، واستحضر الموت ونقله من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع.

بين ابنتي أحمد عبد الجواد، الذي استبد بعائلته استبدادًا لا مزيد عليه، فرق في العمر قدره أربع سنوات، تتصاعان إلى إرادة الأب بلا خلل، وتنغزلان عن العالم الخارجي انغزالًا لا احتجاج عليه. رسم الروائي البيت «بواقعية نموذجية»، تعطف تفاصيل الباب الخارجي على دقائق سطح البيت. استهل السرد بأب أقرب إلى اللغز، يعرفه الناس خارج بيته ولا يعرفونه داخله. تعقب المفارقة الأولى أخرى، واسعة متوالدة، مرجعها الشقيقة الصغرى، المتباطئة الضاحكة المهجوسة بجمالها الفتان، تنزع إلى خارج البيت، تختار من أعمال البيت أسهلها، تتهاون في شؤون الدين، وتردد أغنية عن الهوى والحبيب المحتمل.

عاد الروائي إلى الجمال وضده، وسخاء الطبيعة وتفتيرها، واستعان بقانون الوراثة، الذي يبرر شواذ يحتاج إلى تبرير. أسبغ على الصغرى جمالاً لا اقتصاد فيه، وترك الكبرى مع ملامح لا تقبل إلا بمشقة. فالأولى رشيقة القوام، «لها وجه بدريّ تزيينه بشرة بيضاء مشرّبة بالحمرة، وعينان زرقاوان أحسنت اختيارهما من الأب مع أنف الأم الصغير، إلى شعر ذهبي دللها به قانون الوراثة، فخصها به وحدها من ميراث جدتها لأبيها... ص: 35». وهي إلى هذا جميلة الصوت، يؤنس جمالها إخوتها وترى فيها أمها جمالاً فريداً، و«لا تطيق أن يبقى جمالها ساعة من العمر غير محاط بالعناية والرعاية...». واسمها لا يخلو من السخرية: «عائشة».

اقتصد الروائي في صفات «الضد»، فالكبرى قوية ممثلة، «مع ميل إلى القصر، قيس وجهها من قسّمات الوالدين على نهج لم يُراع فيه الانسجام، ورثت عن أمها عينيها الصغيرتين الجميلتين، وعن أبيها أنفه العظيم، أو صورة مصغرة منه ولكن ليس إلى القدر الذي يغتقر له...». ترك الكبرى تقرب في اسمها من أختها ودعاها: خديجة. مقترّباً كعادته من كوميديا الأسماء.

لم يتغير المكان الذي انتقلت إليه الشقيقتان بعد زواجهما من شقيقين، ميسوري الحال من أصول تركية، متشابهين في الخمول، وإن كان زوج الصغرى أكثر وسامة من أخيه. أكملت المكان الجديد بعد الزواج المفارقات الأولى بمفارقة وكرثة، سقط وباء على المكان وأهله، واختار عائلة عائشة، حسم الموت الزوج وأولاداً ثلاثة، واستبقى بنتاً صغيرة لن تعيش طويلاً.

ما الذي أرادته رواية محفوظ بمفارقة فاجعة؟ ولماذا عامل ساردها إنسانة طيبة بقسوة شديدة، فصدّمها بموت جماعي وعاقبها بوباء لم يمس غيرها؟ ولماذا لاحق الموت ابنتها الوحيدة في مقتبل الشباب؟ تحضر إجابة قرّرها روائي لا تقلقه الفاجعة، فهي من طبائع الحياة، وإن كان «البعض» قد قدّم إجابات لا تنقصها السذاجة، كأن يرى أن البيئة المصرية لا تأتلف مع الشعر الأشقر وزرقة العينين، ولا تقبل إلا بشخصية مصرية نموذجية، تميل إلى السمرة والسمنة والتدين، كما لو كان في عقاب عائشة عقاب للغرباء عن طبع مصر.

لا تلتبس المفارقة في نص محفوظ بفكرة العقاب، فهي بعد لا يفسّر من أبعاد الوجود. عادة فرضتها الطبيعة التي تعين قواعد الصحة والمرض، وإشارة إلى واقع تمتدّ فيه ويمتدّ فيها. قرّر محفوظ، من بداياته الروائية، أن يضاعف دلالة شخصياته، فتكون إنساناً يترجم واقعه الاجتماعي، محدد الصفات والمأل، وتكون مقولة فكرية تحيل على الوجود وتقصّر عن الحوار معه. فسّر استبداد فرعون بموروثه، وكشف الشاب النضر، في خان الخليلي، عن مرضه بخروجه على قوانين الوراثة. وعزت رواية بين القصرين مأل عائشة إلى أسباب لا تقسّر، فالوجود لا يفصح عن إرادته.

أدرج الروائي المفارقة في علاقة القوي بالضعيف، كما في اختلاف مأل الأصغر عن الأكبر، معتمداً على سببية تاريخية وأخرى اجتماعية، وصولاً إلى سببية ميتافيزيقية متعالية. ومع أن القراءة البريئة قد تساوي بين أقدار عائشة - الجميلة المشتهاة - ونهايات ثورة 1919 المبكرة، فإن تصحيح

القراءة، الذي لا يحتاج إلى جهد كبير، يستدعي إشارة بالغة الوضوح تجسّدت في شخصية الأخ الأكبر، الثوري المنذع الذي صرّعه رصاصه طائشة، في «نهاية الثورة».

ليس كل شيء قابلاً للتفسير، هذا ما تعلّمه محفوظ من سبينوزا، الذي يرد اسمه في الثلاثية، والطبيعة تفعل ما تريد أن تفعل، مساوية بين الظواهر جميعها، وقد يكون المجهول أكبر قوة من المعلوم، وأن سيطرة الوجود على أجزائه يلغي مبدأ: التقدم، وأن التتابع الزمني يلائم الحكايات ولا يفعل في القيم والأخلاق... لا يفسّر مصير «عائشة» بعينيها الزرقاوين ولا بوباء اقتلع منها عائلتها، إنما يضاء بفلسفة محفوظ الروائية، التي جمعت بين التشاؤم الذاتي وسطوة ما لا يعرف.

4. المفارقة وحداثة المنظور

تبدو المفارقة في الحياة مزيجاً من العبث والمخادعة، تحتضن اللامتوقع والمفاجأة. وقد يمارسها بشر اختبروا الحياة، يرتكون إلى ذكائهم ويضعون أمام غيرهم أسئلة مؤجلة الإجابة. عرفها الفيلسوف الدانماركي سورين كيركيغارد فقال: «لا تقابل المفارقة في الطبيعة البشر الطبيعيين الأقرب إلى السذاجة، فهي تفصح عن نفسها فقط لإنسان وعى معنى المفارقة. فكلما كان الإنسان مؤثلاً مع المفارقة أمكنه العثور عليها في الطبيعة...». تتعيّن المفارقة، كما عرفها الفيلسوف المعروف بتشائومه، فاعلية تتطلب خبرة واسعة في الحياة ودرجة عالية من الحكمة والمهارة، ترى المختلف في المؤثف، وتمايز بين أشياء متشابهة، وترى الغابة من وراء الأشجار.

لا تتفصل المفارقة عن تطور الوعي الحديث، الذي قوامه فرد واع لأهدافه، قادر على توليد أسلوب يمايزه من غيره، مارسه الرومانسيون ودعوا إليه. ومع أنها موجودة، في شكلها البلاغي، منذ زمن قديم ارتبط، عادة، باسم اليوناني سقراط، فإن صعودها الواسع جاء مع نهاية القرن الثامن عشر، الذي شهد النظرية الرومانسية في الأدب، حيث أعطاها الألماني فريدريش شليجل، عام 1797، وللمرة الأولى، قواماً نظرياً محدد الملامح في كتابه «شذرات نقدية».

استهل الرومانسي الألماني كتابه بالصيغة التالية: «والفلسفة مهد المفارقة، التي يستطيع المرء تعريفها بالجمال المنطقي». لم ينسَ شليجل الإشارة إلى سقراط، متحدثاً عن أنواع المفارقة البلاغية، التي لعبت، قديماً، دوراً في السجال الفكري بين أطراف مختلفة. قصدت الإشارة التمييز بين شكل المفارقة القديم، الذي له استعمالات محدودة، وشكله الحديث الذي هو شكل من النظر إلى العالم، وحوار مع إنسان يوجد في صيغة الجمع، يسكنه بشر متعدّدو الطبائع.

عالج أفلاطون المفارقة في حوارية «الفسطائي»، مستعيداً منظور سقراط، الذي اتخذ من الحوار، مع إنسان مفترض، منهجاً يؤدي إلى الوضوح. اتكأ الأخير على محاور مآكر، يعرف ويتجاهل، يعايب آخر يحاول الإجابة، يسعفه الحوار على تلمّسها بإشارات ملتبسة. تعيّن التجاهل - العارف درباً إلى المعرفة ودعي: الحوار السقراطي، أو المفارقة السقراطية.

قرأ الفيلسوفان الإغريقيان المفارقة بمنظور «الانتقالات اللامتوقعة»، إذ ما يبدو ثابتاً تقع عليه حركة ثقله، أولاها أرسطو أهمية خاصة في المجال المسرحي، تشدّ انتباه المتفرّج ويرى غير ما توقع. جاء في كتابه «البيوتيقا»: لا يقتصر جهد الشاعر على سرد فعل له مساره، إنما يتوجب عليه «تمثيله»، وإعطاءه شكلاً مرثياً، ذلك «أن الوقائع التي تثير الخشية والترقب، كما المشاعر الصادرة عن أفعال متعاقبة معروفة السبب، تغدو أكثر تأثيراً حين تنتهي بصدمة تأتي بالدهشة». حال الإنسان الذي أراد تحرير «أوديب» من مخاوفه فزاده روعاً: فالرسول الذي أراد جلب الطمأنينة إلى أوديب، بإخباره أنه طفل مجهول الأصل، لم يفلح إلا بزيادة ثقله. ما هو جدير بالتذكير أن أرسطو رأى في المفارقة شكلاً من «السخرية من الذات»، تسخر من الذات وتقصّد تحريرها من الخطأ. ما يعيّنهما شكلاً نبيلاً من النقد الذاتي.

أخلى الحوار السقراطي، القائم على البلاغة، كما تعليقات أرسطو المحدثّة عن الصدمة، مكانه لشكل جديد من المفارقة في نهاية القرن الثامن عشر، اقترحه شليجل، الذي رأى المفارقة «تعارضاً داخل العمل الفني، إذ كل ما هو حسن وجميل يحايثهما التناقض». فلا وجود لعمل إبداعي يخلو من التناقض على اعتبار أن الإنسان، في المنظور الرومانسي، إنسان بصيغة الجمع، وأن في المبدع طبقات متعددة، تضع في عمله أبعاداً متغايرة. صيّر الرومانسي الألماني المفارقة نهجاً في النظر ونظرية نقدية، تتورّ العلاقات الأدبية، أساسها الحجب والإفصاح، اللذان تمليهما العملية الإبداعية. كما رأى في المبدع ذاتاً حرّة، متحررة من القيود، تضع في العمل الأدبي تضاداً يمدّه بالحركة ويمنع عنه الاكتمال، ويُدرج فيه صيرورة، مفتوحة، تنفي الثابت وتكرر التقليدي وتستعويض عنهما بتطور يرفض الانغلاق، ويجعل من الفعل الإبداعي بناءً وهدماً معاً. وعى محفوظ دلالة المفارقة في دلالتها السقراطية ومعناها الحديث، وصيّرهما مرجعاً لفلسفة متكاملة.

المفارقة هي التناقضات التي تسكنها، إذ كل شيء بلغة شليجل، فرح وتجهّم، مرئي سافر الوضوح وخبيء محتجب. يجمع هذا التصور بين العفوية البريئة والتأمل الفكري العميق، والطبيعة والفن، وبين الوجه والقناع، وتحرير المبدع لإمكانياته والسيطرة عليها معاً. والواضح في هذا كله الحرية التي يتصرف بها «إنسان - المفارقة»، الذي يكاد أن يبدو «خالقاً» لمواضيعه، ينطلق من ذاته ولا يحاكي خارجها، إنّ لم يبدُ في تصوره الرومانسي، خالقاً لذاته ولمواضيعها معاً.

أكد الرومانسيون حدثهم بالدفاع عن «مفرد خالق»، يتعامل مع زمن متبدّل متغيّر، يلتبس فيه الحاضر بالمستقبل، ولا ينفصلان معاً عن الماضي. انطوى منظورهم على رفض «المعرفة المطلقة»، على اعتبار أن الزمن متبدّل مسكون بالتضاد، وأن المعرفة المتحصّلة لا تأخذ صيغة أخيرة. اعتبر هيجل، كبير الفلاسفة في زمنه، المفارقة تحدياً لفلسفته، وشليجل «أباً للمفارقة»، وشخصية متميّزة تخرقها المفارقة، اختصر الوجود إلى نزعة شكوكية عدمية تنقصها المسؤولية، تتمحور حول ذات منعزلة عن الوجود. ولهذا نقد في محاضراته عن «علم الجمال» المفارقة التي «اخترعها السيد شليجل» وأسبغ عليها صفات مقدسة، التي تعتبر كل شيء وأي شيء خلقاً له دلالاته، مقيّداً إلى خالق حر يعتقد أنه قادر على توليد الأشياء، ومحوها. ولعلّ عنف النقد الهيجلي، كما الأصداء التي أثارها، هو ما جعل منه الواقعة الفكرية الأساسية في الفترة الرومانسية.

أوغل هيجل في كتابه «فينومينولوجيا الروح» - 1807 - في نقد الرومانسيين دون أن يشير صراحة إلى «أدب المفارقة»، وإن كان حضور الأخير لا يحتاج إلى برهان، وقد أضيفت إلى صفة «الشر». نقد هيجل مفارقة رومانسية، تخلق وتلغي ما تشاء متكناً «أي هيجل»، على تصوره «تصالح الأضداد»، الذي طبقه على الظواهر جميعاً وألحقها، بعد المصالحة، بالفكرة المطلقة.

ادّعى النموذج الهيجلي للمعرفة أنه يضمن فهم العلاقة بين المتناهي واللامتناهي، وأن الأخير لا وجود له من دون الأول، بينما ذهب شليجل إلى اتجاه مغاير، إذ اعتبر أن العلاقة بينهما لا تختصر في بنية أو في شكل معين من «الجدل»، ذلك أن المعرفة كلها سيرورة لا نهاية لها. أشار الموقفان المختلفان إلى موضوع «اليقين»، الذي أثار صخباً في بدايات القرن التاسع عشر استمر إلى أشكال من بنوية القرن العشرين، وصولاً إلى فلسفة جاك دريدا التفكيكية.

تكشف المفارقة المتعددة الأشكال في نص محفوظ الروائي عن معرفته الدقيقة بدلالاتها، وعمق معرفته بالفلسفة الحديثة، وهو الذي درس الفلسفة في جامعة القاهرة، وعن رهافته الفنية في تدوين المقولات الفلسفية في العمل الروائي.

5. المفارقة ومساوية الوجود الإنساني

قرأ كيركيغارد المفارقة في عالم الفرد التاريخي، الذي ينتقل من وضع قديم إلى نظام جديد، ويظل مقيداً إلى رهن متغيّر متعدد الأبعاد. كما لو كانت حياته انتقلاً تعسيفياً من وضع إلى آخر. لذا اعتبر أن هيجل مصيب في حديثه عن «المفارقة الكونية للعالم»، حيث كل لحظة تسهم في تحقيق الفكرة المطلقة، تحمل بذور تحطمها، بل إن هيجل جعل من المصير المساوي «لفرديات العالم التاريخي» موضوعاً مركزياً في محاضراته عن «فلسفة التاريخ»، فما يولد وينمو ويُزهر يذبل لاحقاً ويعصف به الفناء، كما لو كان وجوده وعدمه سيان. ومع أن هيجل يدع مكاناً مريحاً «لجدله»، أو ديالكتيكه، فإن مفارقة الوجود الإنساني تتجلى لديه، أولاً، في وعي الفرد الذي ينتبه إلى انهدامه كضرورة لازمة، وكشرط مسبق للتطور التاريخي للعالم وللحياة بشكل عام. يتكشف الوعي الهيجلي، والحال هذه، متقللاً بالمفارقة، لأنه انتبه إلى تطور جدلي للظواهر، تحايثه تناقضات تقضي إلى انهدامه، تقود بدورها إلى تناقضات وليدة متصاعدة.

تعامل مع المفارقة الكونية للعالم، ومن موقع مضاد لهيجل، الشاعر الألماني هنريش هاينه، فتحدّث عن عالم مثالي لا سبيل إلى الوصول إليه. جاءت المفارقة إلى هاينه من غياب قناعاته بعالم موحد. صرّح عن موقفه قائلاً: «على الرغم من الصراعات المعروفة في الأزمنة القديمة والعصور الوسطى، كانت وحدة العالم قائمة، وكان فيه شعراء بلا انقسام. نحن نحتفل بهؤلاء الشعراء ونستمد منهم البهجة، مع ذلك فإن محاكاة ما فعلوا يبدو مستحيلاً».

أسهم الألماني نيتشه في مقاربة المفارقة الكونية للعالم. اقترب من هيجل لحظة، ثم أضاف عنصراً حدثياً حين قال: «إن حبي لقدري جزء داخلي من طبيعتي. لكن هذا لا يصادر حبي للمفارقة، بما في ذلك المفارقة التاريخية للعالم». لم تكن كلمة مفارقة أثيرة عنده، ففيها لمحة رومانسية، أثر عليها

تصور التستر المخادع الذي ترجمه بكلمة: قناع، وقال: «يظهر التستر المخادع في العالم العضوي كما لو كان نقصاً، يبدأ المكربالنباتات التي تتفنن التستر إتقاناً كاملاً. والأمر كذلك في المخلوقات الإنسانية العليا، فقيصر و نابليون وستاندال لا يختلفون في شيء عن الإغريق، ذلك أن المخادعة جوهر ارتقاء المخلوق الإنساني».

جاء عالم النفس التحليلي سيجموند فرويد بتعريف مقتصد، حين قال: «لا تنطوي المفارقة على أية تقنية إلا التمثيل بالصد». بينما جاء في قاموس أكسفورد المختصر: «المفارقة نمط من الكلام يعارض فيه المعنى المقصود المعنى الذي تعبر عنه الكلمات....». عاد التعريف الأخير، الذي قيّد المفارقة باللغة، إلى النهج السقراطي، التي رأى فيها فرويد تقنية من نوع خاص تحجب وتقصح معاً، تلمح وتخفي، تستر وتكشف، كما لو كانت المفارقة طبقتين من القول في قول واحد.

لاحق الناقد الأمريكي بول دومان التطور التاريخي للمفارقة وأكدها سمة للوعي الحديث من شليجل إلى كيركيغارد و نيتشه، وعطف عليهم بودلير في كتابه «عن جوهر الضحك». وصل في النهاية إلى «المفارقة المطلقة» التي قاربها هؤلاء جميعاً بتعابير مختلفة، مثل وعي الجنون، وعي اللاوعي، نهاية الوعي، ما يجعل من المفارقة جوهرًا داخليًا للأدب. حرّر دومان المفارقة من غموضها وصيرها علاقة عفوية في الكتابة، كما لو كان قد استعاض عن غموضها بوضوح يوائم فعل الكتابة ذاته.

تترأى المفارقة من حيث هي سمة للوعي الحديث، في الإبداع الأدبي، أكان شعرًا كتبه بودلير وغوته وبييتس، أم رواية واسعة احتضنت فرانتس كافكا وتوماس مان وروبرت موزيل وجيمس جويس... بقدر ما تبدو مدخلاً مضيئاً لقراءة الفلسفة الحديثة في وجوها المختلفة، أكان ذلك في فلسفة هيجل أم لدى الأمريكي ريتشارد رورتي، الفيلسوف ما بعد البنيوي، الذي رفض الحقيقة واليقين واحتقن بالنسبي والمجزوء.

لم تكن المفارقة في تاريخها الطويل بعيدة عن النقد السياسي ومساءلة القائم والتنديد به، اعتماداً على تصور القناع والتستر المخادع. ولهذا انتهى سقراط الباحث عن الحقيقة إلى الموت. متهمًا بتضليل الشباب وإفساد عقولهم، وكان الإعدام من نصيب توماس مور الحالم بمدينة فاضلة الذي اتهم بالزندقة والإساءة إلى الحاكم، وأقام سويقت روايته الساخرة «رحلات جوليفر» على مفهوم المفارقة، إذ الإنسان يبدو لا متناهي الصغر أمام العمالقة وعملاقاً في بلاد الأفرام، وكذلك فولتير في روايته «كانديد» التي يعارض فيها القول الواقع.. والسؤال الآن: لماذا هذه العودة إلى التصور النظري لمعنى المفارقة بعد قراءته، عملياً، في ثلاث من روايات نجيب محفوظ: عبث الأقدار، خان الخليل، بين القصرين...؟ تحمل الإجابة أبعاداً ثلاثة: كُشف الروائي النبيه، في ركونه المبكر إلى المفارقة، عن وعي حدائثي، أقنعه أن يكتب رواية تاريخية تختلف، كلياً، عن تلك التي كتبها جورج زيدان، وأعلن عن ثقافة روائية - فلسفية واسعة، أدركت دلالة الزمن الذي تعيش فيه، وعرفت تقنيات الكتابة الحدائثية. أخبرت ثالثاً عن وحدة الكتابة الروائية والنقد السياسي في مشروع محفوظ، الذي قصد دائماً الدفاع عن: العدل والحرية.

احتفى محفوظ بالمفارقة بسبب ثقافته الفلسفية الواسعة، ولأنها تعبر، أولاً، عن تصوّره الذاتي للوجود، وهو الذي قال مرة: «أنا أميل بطبعي إلى الكآبة»، مغايراً نسقاً من «الحكّائين» مولعين بالشهرة و«المجد» وتكاثر الصور، ينظرون إلى وجوههم بمسرة، ولا ينتبهون إلى تجهم الواقع وبلادات السلطات المتوالدة.

6. أشكال المفارقة في رواية محفوظ:

ظهرت المفارقة في الرواية الفرعونية الأولى عبث الأقدار في أبعاد ثلاثة، أحدهما تقني قوامه مواجهة الضد بال ضد، وثانيهما السخرية من السلطة والثالث احتضن نظر الروائي إلى العالم والكتابة الروائية. فقد واجه الفرعون الجبار، بجيشه الجرار، طفلاً حديث الولادة، لو كان العجز طفلاً لكانه. ونصر الفرعون بعد حكايات متوالية ما قاتله في البداية، أي الطفل الذي أراد قتله. توازح الفرعون الحكم مع الشعب، وجمع فيه بين أسرته الحاكمة و«وليد الأقدار» الذي غدا ضابطاً مرموقاً في الجيش الفرعوني. أما البعد الثالث، الأبعد نفاذاً، فظهر في منظور روائي عالج الماضي بأسئلة من الحاضر. كما لو كانت السلطة في جميع الأزمنة متشابهة الأسئلة. ارتكن محفوظ إلى تقنية الفتناء والسخرية السوداء، واستخدمها بأشكال مختلفة.

بعد تقنية الضد بال ضد التي حكمت الرواية الأولى، عمد الروائي إلى تضاد الداخل والخارج في خان الخليلي، إذ ما يبدو مضيئاً يمتد في المستقبل، يغمره الشحوب ويستدعيه الموت، وما يظهر شاحباً فاته شبابه، يظل على قيد الحياة ملتصقاً ألقاً جديداً. ليست الأمور كما تبدو بل كيف ستكون، ذلك أن الحاضر فترة زمنية لا يعول عليها، فلا هي جزء من ماضٍ ذهب، ولا من مستقبل يضمن الطمأنينة، حال الإنسان الذي يُطرد من مكان اختاره، ويتوهم الاستقرار في مكان سيغادره.

دخل محفوظ في باب القصرين إلى مفارقة المعلوم والمجهول، إذ الأول مقام مريح يجمع بين الجمال الباذخ وسعادة قادمة، والمجهول وباء كاسح يقتلع الجمال ويأتي بتعاسة باهظة. ساءل الروائي المعنى واللامعنى، وطردهما معاً، واقتنع بما يأتي به الوجود، حيث السعادة والتعاسة يقرّهما المجهول، وعلى الإنسان أن يعيشهما بلا فضول كبير. فلا الفتاة الجميلة اختارت جمالها، ولا أختها اصطفت ملامح وجهها المتنافرة، وعليهما أن تقبلا بإرادة قدر لا ينصاع إلى مشيئتهما.

جمعت رؤية محفوظ بين ثلاثة أشكال من المفارقة، تتجاوز وتتداخل وتتطور من زمن إلى آخر: مفارقة الأوضاع حال الفرعون الذي سعى إلى قتل طفل نجا، وابن الفرعون الذي سعى إلى قتل أبيه وذهب قتيلاً. وسخرية القدر، التي أزهدت روح الشاب الوسيم في خان الخليلي، وادخرت حياة أخيه الذي فارق الشباب.

وهناك ثالثاً: السخرية السوداء الخالصة، التي أدرجها في «الثلاثية»، فحكمت على شاب ثائر بالموت، وتركت عجوزاً جاوز المائة من عمره، يسير في الشوارع سائلاً عن موقع الجنة. وضع محفوظ في مفارقة الأوضاع شيئاً من السخرية السوداء، وجعل من السخرية المريرة مدخلاً إلى رواية باب القصرين وما تلاها من وقائع.

وإذا كان قد استعار المفارقة، في شكلها الأولين، من فضاء الحياة، المتنوع الواسع الذي يثير الحيرة، فقد اشتق السخرية السوداء الخالصة من فلسفته الروائية، التي تحجب وتكشف وتعود لتحجب من جديد، مقترباً من «اللا أدرية»، التي تعترف بقوة المعرفة وقصورها معاً.

التبست حادثة محفوظ بمفارقة صدرت عن بصيرته. لم يكن مأخوذاً بالتجديد الأدبي الذي قال به شليجل، ولم يفتتح بالعالم المثالي الذي أشار إليه الشاعر هاينه، ولا بالرد المبدع الذي تغنى به الرومانسيون، وتداخل الوعي واللاوعي، كما تحدث عنه سيجموند فرويد، ترك اللاوعي في مكانه وحدق في السلطات الحاكمة، التي فرضت عليه أكثر من قناع. لم يقاسم نيئشه تصوره عن تداعي العالم، ذلك أن محفوظ ساءل وجوداً متقوياً من البداية، ولا شارك هيجل تصوره عن الفكرة المطلقة، التي تساير الزمن وترتاح كاملة في سياق ملائم. اكتفى الروائي المصري بنظر شكوك لا يطمئن إلى الحقائق المنجزة. جاءت أحداثه من بصر يعين المعرفة فعلاً مقاوماً، يستولد أشكالاً روائية على صورته، تبتعد وتتغير تبعاً، على اعتبار أن دلالات الظواهر قائمة في حركة كونية لا تكف عن التبدل.

أودع محفوظ، مبكراً، مفارقة في ذاته غير مألوفة، تطوّر واكتهل وشاخ واحتفظت بصيرته ببعدين ثابتين: نظر متشائم إلى العالم والوجود، وكراهية للسلطة لم تغيّر لها الأقدار. وزّع على الطرفين شرّاً واسع الطيران، يحط على مواقع لم يتوقعها أحد.

إشارات:

1. P. Schoentjes: poetique de l'ironie, Seuil, paris, essais,2001.

اعتمدت الدراسة بشكل أساسي، على هذا الكتاب.

2. Sebastien Rongier: de l'ironie, klincksieck - paris, collection d'esthetique, No: 69, 2007.

3. K.H.Bohrer: le present absolu, Editions de la maison des sciences de l'homme, paris, 2001. (الفصل الثالث) p: 61 -95.

4. D. Riley: the words of selves, utopia, Editors: J.Butler and F.M.Dolan, Stanford university press, california, 2000.

5. G.Beer: Meredith: achange of masks, university of London, the athlone press, 1970.

وفي البدء كانت المصادفة

أخذ نجيب محفوظ في روايته الأولى «عبث الأقدار» بمفهوم الصدفة، وعاد إليه في روايات لاحقة. أعلن من البداية اختلافه عن غيره، واتخذ من الاختلاف المبدع منهجاً في الكتابة الروائية. اختار محمد حسين هيكل في روايته «زينب» شاباً متعلماً، يتأمل حياة الفلاحين ويقترح لها حلولاً حاملة، واطمأن توفيق الحكيم في «عودة الروح» إلى روح مصرية خالدة كلما غفت نهضت ثائرة من جديد، وأدرج طه حسين في رواياته القليلة خطاباً تنويرياً ينشد الإرشاد والصلاح.

بدأ محفوظ بحلم مقيد، لا يستوي واقفاً إلا بعد تحريره، اقترب من روح مصرية قديمة وحولها إلى سؤال، وأدار حكاياته في فضاء القاهرة. لم يكن في رواياته ما يحض على الإرشاد والهداية. تدثر بتشاؤم أقرب إلى العقيدة، استولد منه سخرية سوداء لا تنتظر إجابة.

أدرج التشاؤم في تصوره للعالم، ورأى الإنسان في عطب يحايثه، يضع إرادة الإنسان خارجه، ويسلم مآله إلى عبث الأقدار. ولعل هذا العبث القاسي الذي لا يستره إلا ما أراد، هو الذي أفنع محفوظ بدلالة الصدفة التي تزيج الإنسان من موقع إلى آخر، وتضعه في مواجهة ما لا يتوقع، بعد أن توهم أنه لا يخطئ السبيل.

جاء التشاؤم من نظر صاحبه، أراد محفوظ أن يفكر كما أراد، وجاء مفهوم الصدفة من ثقافة روائيه واسعة، شائعة في أعمال روائيين كثيرين، ومن منظور فلسفي يقرأ العالم في تناقضاته، ويتوقع من تصالحتها خراباً كاملاً في موقع ما، فلا حل للتناقض إلا بطرف يظفر بما يريد وبآخر، أقرب إلى الخير، فاته ما أراد.

1. صورة الصدفة في رواية شهيرة:

استهل الباحث الألماني إيرش كوهلر كتابه: «الصدفة في الأدب» برواية الفرنسي ألفرد دو موسيه: «اعترافات فتى العصر»، الصادرة عام 1836. يصف بطل الرواية، وهو سارد بصيغة المتكلم، عثار جيل في فترة قاتمة، يستنكر مآل ثورة مجيدة ماضية وبطولات بونابرتية منقضية، ويعيش البطالة والفراغ مردداً بأسى: «كل ما كان رحل، وما يجب أن يكون لم يأت بعد. ولا تبحث عن آلامنا في مكان آخر». نعت الروائي زمنه بالمريض، وارتاح إلى تعبير «مرض العصر» الذي استبان في جيل فقد رؤيته، آيته شاب في التاسعة عشرة من عمره، يفصل زمنه عن الثورة الفرنسية الكبرى سبعة وخمسون عاماً.

ربط السارد، من البداية، بين الصدفة وزمنها المتداعي، كما لو كانت في ذاتها مرضاً أو درباً يفضي إليه، مجلاها حضور متواتر مسكون بالمتناقضات. التقى صدفة بامرأة تكبره عمراً وعشقها وغطاه عشقه بحرارة أسرة، واكتشف صدفة أنها مالت إلى صديقه المقرب وعاشرته، وعرف صدفة، بعد أن طعنها، أنها كتبت رسالة تخبر عن عودتها إلى الشاب الذي أحبها. صاغت الصدف المتوالدة

حكاية سعيدة حزينة المآل، قادت شاباً في مقتبل العمر إلى الضياع. لم يتألف مع زمنه ولم يجد في «كتاب الدين»، الذي وقع عليه صدفة جواباً شافياً، فهو يساوي بين العادلين والعصاة كما لو كانت السماء فضاءً فارغاً، تكتفي بذاتها ولا تستجيب لأحد.

تقاذفت الصدفة الشاب البريء وجعلته ضحية بلا سبب، لم يقصد الحب ولا القتل، سار إليهما على غير إرادة منه. يغاير ظاهر الصدفة، الذي يفتح على حكاية، المعنى الجوهرى الكامن فيها، الذي يترجم «مرض العصر»، أو عصرًا يفصح عن شقاء الذين يعيشون فيه، الموزعين على البطالة والفراغ. تعلن الصدفة في عقلها المستتر عن وضع تاريخي معين، خلف وراءه نصرًا أعقبته هزيمة، تصادر أحلام الشباب، وتشير إلى جيل خابت أحلامه، لا يمتد فيه ما كان، ولا يعرف الطريق إلى ما يجب أن يكون. تشبه الصدفة، الملتفة بالعماء، قوة طاغية تعاقب، شاردة، شاباً لا تعرف عنه شيئاً.

2. اللص والكلاب وصدف أخرى:

أصدر نجيب محفوظ روايته اللص والكلاب، وهي من منجزاته الكبرى، عام 1961، بعد «ثورة» يوليو بتسع سنوات، ووضع في مركزها شاباً في الثلاثين من عمره، ووزع السرد على أصوات مختلفة. إذا كان عثار بطل ألفرد دو موسيه جاء من عصر مريض، دفن انتصارات زمن سيقه، فإن الغضب الذي لازم روح بطل محفوظ جاء من سجن، خرج منه في «عيد الثورة»، واكتشف أن «زمن الثورة» من وشاة ومنافقين.

تقاسمت الشخصيتان خديعة الأنثى، بشكل غير متكافئ، وخيانة صاحب قريب، وإن كان ما واجه سعيد مهران، بطل محفوظ، أكثر قسوة مما أصاب بطل ألفرد دو موسيه. فبعد أن خانه صاحب لا هيبة له، صدمه صديق قديم علمه، ذات مرة، قراءة الكتب والإيمان بالمستقبل، وأن «الفقير ينتزع حقه بالقوة». اشتكى «مهران» من الوجود وظلم البشر والعبث بالمبادئ الكبيرة، فأطلق رصاصاً طائشاً، وأطلقت الصدفة عليه رصاصاً قاتلاً.

قتلت رصاصة سعيد مهران الأولى إنساناً بريئاً وأخطأت آخر جديرًا بالعقاب. كانت الصدفة، التي تحتمل الخير والشر، قاتلاً في الحالين قيل أن تلاحق، ثالثة، إنساناً مغبوناً ينشد حقاً لا يصل إليه. ألمح بطل دو موسيه إلى «جنث أو أرض من آلهة»، ورأى بطل محفوظ قبوراً منتشرة، وكلاباً طاردت إنساناً بريئاً، وتكبت عن أئمين لا ضمير لهم. أخذ «مهران» صفة عارية: اللص، وأخذ خصومه صفة مجازية: الكلاب التي تسرق العدل والحقيقة، وتحنل دور القضاة، الذين يخترعون اللص وينزلون به عقاباً مميتاً. انطلق السارد من كلمة واقعية: اللص، الذي يستدعي في الشروط السليمة القاضي، ورصد مآله في فضاء ظالم يمحو سديمه ما هو واقعي فيه، جاءت دلالة الرواية من فضاء سلطوي مريض يحول المرتبطين به إلى كلاب ضارية.

تكشف الوضع التاريخي في الرواية الأولى في فراغ خانق أعقب فترة مضيئة، وتجسد في الرواية الثانية في فاسد امتطى «نظاماً ثورياً» يجثم على مجتمع «لا يخلو فيه شبر من مخبر». يبدو العصر

في الروايتين مريضاً، وإن اختلف شكل المرض باختلاف شكل السلطة. فسلطة أضاعت مجداً تغاير سلطة تدعي المجد وتسير إلى الهزيمة. يقول المتمرد المصري المخذول: «وبقوة السحر استحال السادة لصوصاً»، فإن أخطأت الرصاصة صحفياً يتلاعب بالنص الديني ليبرر وضعه قال: «نجا بخيانتته ليزيد الخونة الأمنين واحداً». الخائن الأمن هو الذي يصفق له خائفون يرون خيانتته ويصمتون عنها، ومسؤولون معطوبون يطربهم الكلام ولا ينتبهون إلى الممارسات. وما ملايين المجتمع المريض إلا حشد من العاجزين شله الخوف والمخبرين: «وعطف الملايين عطف صامت عاجز»، لا يصد عن «فتى العصر المصري» موتاً ولا عقوبة.

تتقد الصدفة فاسداً جديراً بالعقاب، وتجور على آخر حرياً بالرحمة وتفصح، في الحالين، عن وجود غامض يعتقل الصحيح وينصر المرذول ويصفق للعبث. تتردد كلمة العبث في نص «اللص والكلاب» أكثر من مرة: «الرصاص التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث». العبث هو السلطة التي تطارد الخيانة والأمانة وتنتهي إلى وجود مقلوب القيم. «أما أنت يا رؤوف فالأمل الباقي في ألا تضيع حياتي عبثاً»، «ما أعيب الحياة إن قتلت غداً جزاء قتل رجل لم أعرفه. ص: 90». يتعين العبث نقيضاً للمعنى والعدالة واليأس، ويتعين «الزمن المريض» زمناً عابثاً، يؤطر مجتمعاً فقد المعنى.

ويقول سعيد مهران أيضاً: «الناس معي عدا اللصوص الحقيقيين، وذلك ما يعزيني عن الضياع الأبدي»، وبعد أن يتأسى على «البواب المسكين»، الذي قتله الصدفة، يقول: «أما مسدسك فالظاهر أنه لا يقتل إلا الأبرياء..».

مايز بطل محفوظ بين اللص، الذي لا يستعيد شيئاً من حقه، والسلطة التي تسرق المجتمع حريته، وتعاطف مع الفقير المسكين وتأسى على أبرياء أصابهم رصاصه صدفة، ونظر إلى الماضي بحنان وحنين، كما لو كان الحاضر صدفة عائرة أخرى. تضيء الجمل المتناثرة، تعاطف الروائي مع بطله، وتفسر «حظه السيئ» بوحدة السلطة والصدفة، هذه الصدفة الغامضة التي هي سلطة أخرى، مع فرق معتم بينهما، فممارسات السلطة قابلة للتفسير، بينما في الصدفة عماء قاتل.

أخبرت الصفحات الثلاث الأولى من «اللص والكلاب» عن تصوّر مأساوي للعالم، مراه الجدران المتشققّة وضجيج عجلات الترام والحواري التي تحاك فيها المؤامرات والمخبر، وأبواب الحوانيت والغبار والحر الخانق وعطن في الجو صدر عن أرواح ننتة مشبعة بالخيانة. نقرأ عن الزوجة «تلك المرأة النابتة في طينة ننتة اسمها الخيانة»، و«الصاحب القديم الذيبادلها الخيانة، جامع أعقاب أصبح رجلاً».. وصف السارد عالمًا قبيحًا من وجهة نظر إنسان سجن، ظلمًا، أربع سنوات، وخرج ينفث حقدًا وكراهية وانتقامًا. غير أن دقة التفاصيل تكشف عن روائي يقف وراء سارده، ويمر على الأشياء وطبائع البشر وحضور المخبر المستمر، وصفة «الخيانة» التي تتسع للسلطة وعملائها، و«عيد الثورة» الذي أخرج السجين من سجنه: «نداءات شتى تختلط كأنما تتبعث من نفايات الخضار، والجدران متجهمة، والدكاكين تشرئب منها الرؤوس كالفيران المتوجسة، والوغد الخائن بات له جماعة وأعوان...».

مزج السارد بين ملامح مخلوقات كريهة وحضور سلطوي لا يقل كراهية، وترجمه بجملة: «زحف الحصار كالثعبان ليطوق الغافل»، مؤكداً حكماً جديداً على السجين لا نزاهة فيه ولا أخلاق، ولا مكاناً للصدف السعيدة.

يذكر بطل المجتمع المقموع المومس الفاضلة التي عشقته فيقول: «وأما أنت يا نور فلتحفظك الصدفة إن أعوزك العدل والرحمة». في مقابل عدل لا يؤتمن ورحمة لا يراهن عليها، تبدو الصدفة، أحياناً، موئلاً للرجاء. قد يكون في الصدفة موقع للرحمة لكن فيها، وهي التي تستبعد القانون، موقعاً للقسوة أكثر اتساعاً. بقدر ما هي، في الحالين، مجلس لعبت غريب تتساكن فيه وعود مخادعة وغدر لا يخطئ ضحيته..

3. دلالة الصدفة:

في الصدفة بعد من القدر، وجه من وجوهه، تصيب من تصيب في لحظة غير متوقعة، مترجمة مفاجأة اللامتوقع، الذي يأتي من غير ميعاد. تأخذ الصدفة صفة الاستبداد، لا تستشير الذي تقع عليه دون أن تأخذ صفة: العماء، ذلك أنها من أبعاد القدر الذي يضبط حركة الوجود. يقول مهراڻ في مطلع الفصل التاسع: «بهذا المسدس أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط ألا يعاكسني القدر..»، أي أن تداهمني صدفة تعطل ما أريد.

تنفي الصدفة، التي تأتي حين تأتي، اليقين، كما لو كانت نظيراً للشك الذي يقبل بالنفي والإثبات، وتصدّع بهشاشة إنسان يعتقد أنه قادر على فعل ما يريد. بل إن فيها رعباً لا يمكن التعامل معه، فهي تستقدم المجهول لمواجهة المعلوم، بقدر ما إن فيها احتمالاً يودع إمكانياته في يد القدر. يصادر المجهول - الصدفة سير الزمن المتجانس المستمر، إذ في الصدفة ما يمحو زمناً تألف مع الإنسان، ولا انقطاعات فيه، ويستدعي زمناً آخر يربك الإنسان ويمنع عنه الاستقرار. فلو كان الزمن متواليات مستمرة لما كان فيه موقع للصدفة.

تعيد الصدفة النظر في «تماسك التاريخ»، تجرّه من حال إلى حال، وتسخر من «محكمته» الشهيرة، التي تنسب إلى التاريخ عقلاً غريباً عنه. ولهذا تعبت الصدف بما يدعي «الاحتمالية التاريخية»، التي توكل إليها العقول المتقائلة تحقيق أحلام واسعة، وترسل إلى «المنفى» خبرات إنسانية «إيمانية» أوكلت إلى معارفها صناعة مجتمعات مرغوبة. تهون الصدفة، بهذا المعنى، من سطوة العلم الذي عهد إليه «التنويريون الكلاسيكيون» بنقل المجتمعات الإنسانية من مرحلة «ما قبل التاريخ» إلى مهاد التاريخ الإنساني الحقيقي.

عثر نجيب محفوظ في مفهوم الصدفة على ما يوطد تشاؤمه وسخريته معاً، إذ في الأول ما يدحض «فلسفة التقدم»، المبشرة بكون إنساني يسير إلى «الأعلى»، وفي السخرية ما يعرّي التاريخ من «جلاله»، ويصيره تراكمًا زمنيًا طائش الاتجاه. واجه الروائي، في اللص والكلاب، «بلاغة الثورة»، بصدف ضاحكة لا ترتهن إلى إرادة أحد، وأظهر أن «عيدها» مناسبة سعيدة لـ«المرتزقة

والمتكسبين». كان، في الحالين، يعلي من شأن «الحرية» التي تنصر الصدفة ولا تنصرها الصدفة بالضرورة.

تتعيّن الصدفة تصوّرًا حدائياً، يستبعد المطلق ويحتقي بالنسبي وتواجه المعلوم بالمجهول وتتكسر الكامل وتعترف بالناقص، المستمر في تكوّنه دون أن يكتمل، الذي لا ينفصل عن مغامرة الفكر الإنساني الباحث عن الجديد. كأن يكتشف محفوظ أن العرب لم يعرفوا الرواية، وأن الموروث اللغوي العربي لا يوائم الرواية إلا بعد ترويض وتعديل. تطلق الصدفة، بهذا المعنى، إمكانيات غافية، وتخبر العقل الطليق أن ما ينشده لم يصل إليه بعد، وأن عليه أن ينزاح عن المؤلف المسيطر، وأن يجتهد في التمرد عليه. ما حمل الروائي الفرنسي بلزاك على القول: «لو لم يكن للصدفة وجود لكان من الواجب الاعتراف بالقدرية وباحتمية استمرار المعايير القائمة». لكان محفوظ الذي كان يقترب من القدرية ويبتعد عنها، بحسبان ساخر، وجد في الصدفة ما يوازن الوجود، الذي لا يكف عن الحركة وإن بدا، ظاهرياً، أن قديمه جديد وجديده قديم.

لم يستلهم كاتب «عبث الأقدار» فلسفات تقول بعماء التاريخ، ولم يرتح إلى أخرى تنسب إلى التاريخ عقلاً خيراً، وانتهى إلى «لا أدرية قلقة»، تكاد تعترف «باليقين الشكوك» وبالشك الحاسم الذي لا يخاصم اليقين، أو إلى حيرة غريبة، يقينها لا إلفة فيه وشكها يملي أكثر من تأويل. وزّع تصوراته على أكثر من اتجاه وأدرج في كتاباته الروائية حرية بلا قيود. مثلت الصدفة، روائياً، «عوناً فنياً» ملتبس الدلالة، تنصر الأشرار حيناً، ويسألها سعيد مهران حماية ابنته وإنقاذ المرأة التي أحب من الأذى.

ربما تكون الصدفة العنصر الفني الموائم لـ«الأدوية محفوظة»، تتطوي على الحرية في وجه منها، وتتضمن نفي فكرة القانون في وجه آخر، وتدع مشيئة الفرد موزعة على أكثر من احتمال. تناسلت أسئلة الشك واليقين في نصه الروائي، واستبعدتها عن ذاته الكاتبة القائلة بمواجهة، لا تصالح فيها، بين السلطة السياسية ووظيفة الرواية. أعطى واجب الكتابة شكلاً يقيناً ولم يرَ يقيناً في آثارها الفعلية، أكان ذلك سلبياً أم إيجابياً، كما لو كان يقول: لا تحمل الحقيقة ضماناً ينصرها، وضمانها الوحيد قائم في الدفاع عن كتابة منفتحة على أكثر من احتمال. صاغ قناعته في جملة محوطة بالأسى أو بالأسف: «لا تبدو دروس التاريخ واضحة إلا بعد فوات الأوان». يترأى في القدر الإنساني لا معقول لا يمكن تصويبه، وصدفة عاقلة تسخر من الوجود ومن إمكانية السيطرة عليه. تبدو الصدفة، عند محفوظ، سلطة مراوغة، ترأف بالمستضعفين في ساعات الغفلة، وتقف إلى جانب السلطة الشريرة في ما تبقى.

4. الصدفة في الرواية:

تقاسمت رواية «اللبس والكلاب» شخصيات متنوعة، يتوسطها متمرد يأس يسير إلى موته، تستدفي بعشقه مومس مريضة، يواجه سلطوياً منتصراً بسلطته، تستكمل الشخصيات بابنة حُرْم منها والدها، ورجل دين يناجي ذاته، ومجتمع أصمت وانصاع إلى الصمت.

تلعب الصدفة في الفضاء المجتمعي المقيّد دورين: أحدهما مفاجئ، يستولد أفعالاً تائهة، تسحب الضحية إلى المقبرة، وثانيهما يحدث في صمت المجتمع ويشير إلى السلطة التي تحكمه. ذلك أن الصدفة في دوريتها تكشف عن الزمن التاريخي للطرفين، أكان ترجمة لحدائث مشوّمة أم لتخلف فعلي. كأن الصدفة ضرورة مستترة، أو مفاجأة عاقلة تظهر ما يجب تجاوزه. رسم محفوظ في روايته مجتمعاً مريضاً مغلقاً، لم يتوقع له الشفاء وصرّح، بصوت عال، عن انتصار الشر على الحقيقة. فلا براءة الطفولة سلمت من الأذى، ولا «القاتل المظلوم» نصرته الحياة. وما قصده بطل الرواية أخطأه، وما كسبه بعد خروجه من السجن الصغير فقده، سريعاً، في مفاجآت السجن الكبير.

أقنعت الصدفة، التي يتصادم فيها العماء والضرورة المبصرة، الفرنسي بلزاك بالحديث عن «نعمة الصدفة» المتداخلة الدلالات، حيث العارض ينكشف ضرورياً والهامشي مركزياً. فلو لم يطلق «اللص» رصاصه الطائشة لما أصبح «حديث الساعة»، ولو استعاد طفلته، وهو مشروع ميسور، لما غدا مجرماً. ولو لا مساره العاجز لما كشفت السلطة عن عنفها الأعمى. عين محفوظ ما قال به بلزاك ورأى فيه «نعمة خادعة»، أو نقمة بلا قناع. صير الرصاص العادل صاحب الحق مجرماً، وعدو الحق قاضياً حراً، وحررت العلاقات المتنافيتان المتخيّل الروائي من عقاله، نفذ إلى عالمي الضحية والجلاد، وفتح الحاضر القائم على ماضٍ بدا مشرقاً مستقيم الخطا. ما جعل الأديب الألماني فريدريش شيلر يقول: «الخيال يلزم الحرية المتنوعة العناصر التي قانونها الوحيد صدفة ترضي المبدع في حساباته المتعدد الاتجاهات». ولعل دلالة المتخيّل، الذي يمقت الأحادي الثابت، هي التي حرّضت الأنظمة المستبدة، كما العقول المعتمدة، على التطيّر من الرواية، وأملت تعليماً حدوده التلقين والاستظهار، وقرّرت «تعليمياً اتّباعياً» لا مكان فيه للمتخيّل وحرية التأويل.

أتنى على الصدفة بلزاك وشيلر وارتنك إليها محفوظ عنصرًا فنيًا يلتبس بالنظر إلى الحياة، يلحق الخاص بالعام ويحفظ ذات المبدع والواقع، ويجلو حقيقة مختلفة الأبعاد. أضاء الشاعر الألماني غوته بعضاً من دلالتها حين قال: «على الصدفة في الرواية أن تتقدم، دائماً، مدفوعة بقناعة الشخصيات». رصد كتاب غيريش كوهلر المشار إليه ما توقف أمامه هؤلاء جميعاً، وأضاف إليهم دون كيخوته «الذي اعتبر الصدفة سيّداً ومعلماً، تسرد مصير البطل الروائي وتضيئه بنماذج من الفئات الاجتماعية».

واجه محفوظ النظام البوليسي، المهجوس بالقامات المنحنية، بشكل روائي بوليسي، مقترّباً من الإنجليزي غراهام غرين، ووصف مفرداً مغترباً يخطئ العلاقة بين الغاية والوسيلة. بقي في شكله الروائي الجديد مع تصوّره، القريب من الثبات، إذ في الصدفة خيار أجبر الإنسان عليه في معيش يومي لا يسمح بالاختيار. نقرأ في كتاب ديفيد يريس جونس «غراهام غرين»: «لكن غرين رأى خطأ ممثلاً بين الميلاد والموت، وعليه تدرجات الزمن، مربوط بها مقياس البراءة. فكل صداقة أو حب ستقرّب سهم المؤشر قليلاً من الموت والخراب، إذ إن هذه هي طبيعة الوجود البشري. الزمن سيأتي بالحب، والحب سيأتي بالخيانة، والخيانة ستأتي بالفساد،...، على الذي غرّر ببراءته، بسبب علاقات الحياة العابرة، أن يدفع موته، ثمناً للخراب المطلق... ص: 32». لم يُضف محفوظ في اللص والكلاب إلى هذه السطور الشيء الكثير. لم يأخذها من غيره، ولم يكن ذلك من سلوكه، أخذ ما

أخذ من وحدة النظر الثاقب وعنف الحياة اليومية، المقيّد إلى سلطات تبارك القامات المتطامنة،
وتحتفل بالرووس المتناظرة.

إشارات:

1. E. Köhler: Le hasard en Litterature, Klineksieck, paris, 1986, p: 15- 18.

2. نجيب محفوظ: اللص والكلاب، دار الشروق، القاهرة، 2008، ص: 90.

3. J. Bonitzer: philosophie du hasard. Editions sociales, - Terrain - Paris, 1984.

3. ديفيد بريس جونسن: غراهام غرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

4. بلزاك، كتاب ي. كوهلر، ص: 39.

5. المرجع السابق، ص: 18.

6. L. Lhtien: politics and philosophy, Hay market books, chicago, Illinois, 2009, P:224.

7. ديفيد بريس جونسن: غراهام غرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979. ص:
30 - 35.

إضاءة دلالة القناع

في رواية نجيب محفوظ

اتكأ محفوظ في روايته الأولى عبث الأقدار ، 1939 - كما في رادوبيس، روايته الثانية بعد أربع سنوات، على أسطورتين شعبيتين لا تسردان التاريخ الفرعوني، بقدر ما تقومان بتأويله. رسمت الأولى فرعوناً يستسهل القتل في سبيل السلطة، وصورت الثانية فرعوناً طائشاً يبدد أموال الشعب.

1. القناع الروائي وتشكيل المعنى:

ما القناع الفرعوني، في روايات محفوظ الفرعونية الثلاث، إلا وجه السلطة في الماضي والحاضر، وإن كان بين الزمنين اختلاف، فللماضي البعيد أمجاده، وللحاضر خراب يعبث بكل شيء. كما لو كان الحاكم الفرعوني إدانة لسلطة حاضرة، تتفنن الفساد والقمع، وتتطير من الحقيقة. اقتنع الروائي مبكراً أن بين السلطة والفن الروائي خصاماً متبادلاً، الأولى تقدر الثبات وطمس الحقيقة، والثاني يتعامل مع المتبدل والمتحول والكشف عن وجوه الواقع والسلطة.

ساوى محفوظ بين المقاومة الروائية و«المكر الروائي»، إذ للرواية أشكال تخادع السلطة، كأن تذهب إلى القديم وتقصد الحاضر، وأن تهجو وجهاً موحية بأنها تعبت بغيره. عبّر الروائي عن «المكر الروائي»، لاحقاً، على لسان إحدى شخصياته في «السكرية» الجزء الثالث من ثلاثيته الشهيرة حين قال: «المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة، ...، أما القصة فذات حيل لا حصر لها إنها فن ماكر،...ص: 209». كانت القصة في أربعينيات مصر القرن العشرين، بلغة محفوظ، هي الرواية.

ارتكن محفوظ، في مرحلته الفرعونية، إلى تقنية القناع الذي يحجب وراء الوجه الخارجي وجهًا متخفيًا لا يريد الإعلان عنه.

يتعيّن القناع، الذي يفصل بين المرئي والمحتجب، تقنية فنية تستوعب الزمن والشخصيات والموضوع الروائي. أراد الروائي أن ينفذ إلى جوهر السلطة، في الأزمنة المختلفة وأن يستدرك نواقص «مؤرخين»، يحتفون بعموميات «جليلية» ويغفلون عن أرواح البشر، كأن يبدو الزمن الفرعوني مجداً كله، لا يستبيح البسطاء ولا يضطهدهم، وهو ما التفت إليه محفوظ في الصفحات الأولى من «عبث الأقدار»، التي مست «بناة الأهرام» وشقاءهم.

لجأ محفوظ إلى القناع الفرعوني، ليضيء شرور السلطة في الحاضر والماضي، والتمس أقنعة أخرى في كتاباته اللاحقة، كأن يعود إلى الملحمة في «الحرافيش»، أو أن يأخذ «بالأمثولة» في «أولاد حارتنا». حجبت الأقنعة وجوه السلطة في أزمنة متباينة، واختصرتها في مكر «روائي» حاذر الروائي الكشف عنه. أظهرت جميعاً أن القناع الروائي يلازم أنظمة سياسية، لا تسمح بالتصريح عن الحقيقة.

يقوم القناع على الحجب أو المخادعة، يسفر عن وجه ويحجب آخر، ويصرّح بقول محوَّط بالالتباس - حال «القناع الإفريقي»، في أزمنة الشدّة، يكسوه الابتسام ويكبت القهر. ولعلاقة الوجه بالقناع احتمالات متعددة: قد يغيب الوجه إن طال القمع ويغدو قناعاً ثابتاً، مشيراً إلى يأس يقارب الموات، أو أن يتعاشي الوجه والقناع في انتظار لحظة يلغي القناع ويبرز الوجه واضحاً، ما يحيل على المضطهدين و«المقاومة بالحيلة»، وقد يكون الزمن سويّاً لا يحتاج إلى قناع، وهو من أزمنة «المدينة الفاضلة».

اتقى محفوظ، في حياته الروائية، شر السلطة بأقنعة متحوّلة، جمعت بين أساطير فرعونية وألف ليلة وليلة. بل إنه فتن بفوائد القناع وأدخله إلى حياته اليومية، كأن يودع قوله الحقيقي في رواية ويعطي تصريحات صحفية مختلفة. ولهذا بدت تصريحاته الصحفية في «فترة محددة» معتدلة، وأقرب إلى التحييد والقبول، إلى أن غاب رمز الفترة وأنزل به محفوظ نقداً كاسحاً، كأنه انتقام متأخر، في روايته «يوم قتل الزعيم». جاء في كتاب جمال الغيطاني «نجيب محفوظ يتذكّر»: «وأسأل نجيب محفوظ: أحياناً أجد تناقضاً بين بعض ما تقوله في أحاديثك وبين ما أقرأ في إنتاجك الفني». أجابني باختصار: «صدّق إذن العمل الفني». اتخذ الروائي من فنه وجهاً صريحاً وحيداً، واختصر ما خارج الفن إلى أقنعة عارضة.

2 . القناع الروائي بين محفوظ وغيره:

يحضر القناع دفعاً لأذى، وقد يحضر إذا استعصى الحاضر والتمس وضوحاً من خارجه. استولد جمال الغيطاني، بعد هزيمة حزيران 1967، روايته «الزيني بركات» من كتاب المؤرخ المصري محمد بن أحمد بن إياس «تاريخ مصر المشهور ببدايع الزهور في عجائب الدهور». حاور الغيطاني بنصه الروائي نصّاً تاريخياً، ورجع من حاضره إلى ماضٍ شبيهه، وتقاسم مع المؤرخ أسئلة عن الاستبداد والهزيمة. رجع الروائي إلى حاكم من القرن السادس عشر يدعى «الزيني بركات»، استبدّ بالمجتمع وجعل من استبداده قناعاً لهزيمة ستأتي لاحقاً. قرأ الروائي، الذي عرف تجربة السجن، ملامح السلطة التي تهزم ذاتها، قبل الذهاب إلى المعركة، حاذر غضب السلطة، وقام بما قام به نجيب محفوظ بشكل آخر. عبّر كلاهما عن مجتمع تأكله أزمته، وعن أزمة القول في زمن مهزوم.

تتبادل الأزمنة المعطوبة الأقنعة، ويتبادل الحكام المهزومون الوجوه، فتكون بعض الأزمنة أقنعة لأزمنة أخرى، ويستعيد الحكام المهزومون وجوه مهزومين سابقين ينتسبون، جميعاً، إلى سلطة بائنة. يقول الفرنسي غونكور: «التاريخ رواية وقعت والرواية تاريخ قابل للوقوع». استولد محفوظ من روايته الفرعونية «رادوبيس» - 1943 - حاكماً مصرياً في أربعينيات القرن العشرين، تقاسم مع الفرعون الغابر تبذيره ومآله، ولجأ جمال الغيطاني إلى القاهرة القديمة، وهو يتأمل ملامح حاكم من ستينيات القرن العشرين. حاور الروائيان التاريخ وكشفا عن وجوهه المتناظرة. لجأ الفلسطيني إميل حبيبي إلى تقنية الوجه والقناع في روايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، مستلهماً مكر المضطهدين الذين يسترون قهرهم بابتسامة عريضة. اتكأ في شرطه الفلسطيني -

الإسرائيلي على رواية فولتير «كانديد»، المنشورة عام 1759 - مؤكداً، أن أقنعة الكتب من أقنعة البشر. وإذا كان بطل الرواية الفرنسية هازلاً إلى تخوم اللامعقول، موهماً أن كل ما في الكون يعرب عن كمال بديع، فإن بطل حبيبي ساخر إلى حدود البكاء. رسم الأخير فلسطينياً مقلوب الوجود، يضحك لجلاده الإسرائيلي، يلتمس السلامة من الرضا الزائف، مصرحاً بمفارقات لا تحتل. فلا هي بالأضداد التي تبعث على الضحك، ولا هي بالتعارضات التي تسمح بالغضب، وصولاً إلى وجود هجين عنوانه «التساؤل»، يقضم قهره ضحكاً، ويدفعان بالمتشائل إلى صراخ مكتوم. حين يبحث الفلسطيني المقهور عن أصله «المتشائل» يقول: «خذني أنا مثلاً، فأنا لا أميز التناؤم من التفاؤل. فأسأل نفسي من أنا، أم متشائم أنا أم متفائل؟ أقوم في الصباح من نومي فأحمد على أنه لم يقبضني في المنام. فإن أصابني مكروه في يوم أحمده على أن الأكبر منه لم يقع. فأيهما أنا، المتشائم أم المتفائل؟». تحجب السخرية القهر وتطلق ضحكاً قوامه بكاء.

قد يكون النظام العايب قناعاً لغيره، أتى أو سيأتي، بقدر ما يكون أسلوب كاتب السلطة قناعاً لغويًا يحجب قوله المباشر، حال رؤوف علوان في رواية «اللص والكلاب»، وصولاً إلى موظف مناصح يرى السلطة وجه القدرة الإلهية، ويصير نفسه قناعاً لها، حال الموظف في «حضرة المحترم»، الرواية التي كتبها محفوظ عام 1975. يبدو القناع مفرداً، محايداً تحنث فيه وجوه تهرب من الحقيقة.

وقف محفوظ في روايته «يوم قتل الزعيم» - 1985 - أمام مجتمع من سديم، كل إنسان خارج نفسه، وأقنعه وجوه منسوجة من التستر والخوف. يصبح القناع في زمن الخراب جماعياً، للمقهور وجه قناع، نرف حيويته وهمد، وللقاهر قناع ناطق، لا يضيره الفحش ولا يتأذى من الرذيلة. نقرأ في الصفحة خمسين من الرواية: «خرابة صغيرة بمائة ألف. الجرائم الأكاديمية في الجامعة. متى تبدأ المجاعة؟ الرشوة عيني عينك بأعلى صوت. شيخ العصابة له أورد. مجلس الشعب كان مكاناً للرقص فأصبح مكاناً للغناء...». لا شيء في مكانه، ولا شيء كما يجب أن يكون، فقناع المكان غداً المكان، والجامعة سقطت وتبقى منها انتهازيون بلا ملامح، ومجلس الشعب قناع لمكان عجيب، يسخر من الشعب ويردّ عليه الشعب بسخرية صامتة الكلمات.

أوغل إميل حبيبي في المبالغة ورسم إنساناً يضحك من ضحكه يجري مسرعاً وهو مبتور الساقين، وبلغ ذروة التعارض وهو يضحك مما يبكي ويثني على دموع ذليلة. نفذ محفوظ، غاضباً، في «يوم قتل الزعيم»، إلى مدارات المبالغة والتعارض والوجوه المقيدة، مستنطقاً الموت: «أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة، يُنعم الترابُ بأطيب ما في الحياة على كل عابر أثرى من الموت...». فإن وصل إلى التعارض بين قناع المدينة ووجهها كتب: «ونحن ننظر من علٍ إلى المدينة التي تبدو عظيمة هادئة مترامية كأنها خالية من الهموم والقاذورات». و«هذا الزحام الذي لم تعرف له الأشجار مثيلاً منذ غرست في عصر إسماعيل» يظهر الخراب الذي يلتبس بالكابوس في «أكوام القمامة رابضة بالأركان تحرس العشاق...».

كل شيء تعلوه طبقة تبعث بمعناه، وكل فعل محاط بما يبده أدواته والمحصلة وجه دمره قناعه، أو قناع تمدد وغدا وجهًا. حين يصف محفوظ وجوه الركاب في حافلة عامة يكتب: «صباح الخير أيها المكسوسون في الباصات. وجوهكم تطل من وراء الزجاج المشروخ مثل المساجين في يوم الزيارة. والجسر المكتظ بالعابرين. السائرون على عجل..». اتكأ إميل حبيبي على مفارقات تبعث على السخرية، وارتكن محفوظ إلى الصور المتكسرة، إذ وراء الزجاج وجه مشروخ، ينطوي على روح مشطاة، ترقب جسرًا، يعبره مسرعون فقدوا طعم الحياة. أنطق محفوظ اللغة بما يحرر نطقها، وحشد في السائرين تعبًا يصادر خطواتهم المسرعة، وقال ساخرًا: «المصائب تقل حدثها بالتكاثر. ص: 71». لكان القهر، في زمن تفكك الإنسان، أم ولود تتجب المصاعب والمصائب.

إذا كان في زمن السلطة القاهرة ما يستدعي جدل الوجه والقناع، فإن في مجتمع السلطة البائرة ما يسخر من الوجه والقناع معًا. تستبقي رواية محفوظ وجوهًا شائخة من زمن مضى، كانت حالمة ذات مرة، وترثي وجوهًا شابة، دفع بها الخراب إلى شيخوخة مبكرة.

3. دلالة القناع في إضاءات محدودة:

نشر الروسي ماك خرتيونوف عام 1988 كتابًا عنوانه: «دراسة عن الأقنعة». يوحى العنوان بدراسة نظرية، يشجع على ذلك غلاف استقر فوقه قناع تجمع ملامحه بين الخوف والصمت.. وواقع الأمر أن الكتاب «بحث روائي في الأقنعة»، سرد معنى القناع بشكل حكائي، وخلص إلى نتائج أدبية وفلسفية معًا.

يرى المؤلف أن أصل كلمة قناع، وتعني بالفرنسية masque يعود إلى كلمة «مسخرة». وهي عربية أصابها اتساع، ذلك أنه يقرن بين القناع وطلاء الوجه بالسناج، أي بمادة سوداء. يلجأ إليه الإنسان في المناسبات الخطيرة الكبرى، مستشهدًا بالكهنة المكسيكيين، الذين يلتمسون من القناع السلامة والدروب المريحة. تتعين وظيفة القناع المرتبطة بمناسبات متعددة (السحر، الحرب، دفن الموتى) بحماية الإنسان من الشياطين، ذلك أنه قادر على الخديعة والمكر وصد الأذى ومواجهة الزمن، يتبقى سليمًا بعد أن يتداعى الوجه وينزوي.

يضيف المؤلف إلى وظيفة الحماية وانتقاء شرور الزمن ووظيفة أخرى، تقوم بتحرير الوجه من ثقل يعرفه، وإطلاقه حرًا لا يعاب بالرقابة والممنوعات المفروضة عليه، كما لو كان قد حظي بولادة تلمي عليه منظومة من السلوك واللباس وردود الأفعال، .. وسواء كان التصور مقبولاً، أو لا يفتقر إلى الغرابة، فالأساسي مائل في قناع تجمع وظيفته بين الحماية والولادة المشوّهة، والتحرر من وجه قديم، وإعادة تشكيل سلوك الإنسان بشكل جديد. كما لو كان في القناع ما يمحو إنسانًا ويستقدم آخر، أكثر حرية وجرأة وتكاملاً، فما ينهى عنه العرف الاجتماعي، يستدعيه القناع ويعيد صوغه ويحض عليه. يحضّ المعلوم المرهق على القيود، خلافاً لمجهول لا يعرفه أحد يصلح بين داخل الإنسان وخارجه ويطلقهما بلا قيود، بعيداً عن الترسن والعادات الموروثة. فما قبل القناع رقابة وحذر وخشية من المجتمع أقرب إلى العادة، وما بعده فضاء مريح، يحرر الأعضاء ويمنحها فضاء طليقاً.

وقد يخدع الإنسان بقناعه الحيوانات، حال الصياد الذي يضع قناعاً يخادع به طرائده، أو يركن إلى صوت - قناع يبسّر الصيد بالخديعة.

ينزع المجتمع المستبد به إلى اختصار الإنسان في بعد وحيد، يستأنس بالقناع كي يتكاثر. «فالإنسان لا يعلن عن حقيقته إلا إن كان كثيراً». وهو ما قال به الصوفيون المسلمون، وقالت به رومانسية القرن التاسع عشر، واطمأن إليه الرومانسيون جميعاً. قال الفرنسي رامبو: «إني آخر»، كما لو أنه أودع داخله إنساناً آخر غريباً عنه». وكتب الروائي الفرنسي كلود سيمون بعد عقود: «إني آخرون»، مؤكداً تشظي الأنا وانحلال النواة الثابتة في شخصية الإنسان. ففي كل إنسان آخر، قرين له وقناع، وأن في الإنسان أقنعة تجعله كثيراً دون أن يدري. يحرّر القناع الإنسان المطارد من لهاته، ومن العيون التي تطارده، ويظل في الحالين مرناً يحتمل أشكالاً متعددة.

حملت الرؤية الرومانسية الفنانين، ومن نهاية القرن التاسع عشر بخاصة، على التخلي عن قناعات قديمة قائلة بأن الفنان قادر على أن يصوّر الواقع والمخلوقات. أوكل الفنان إلى ذاته وظيفة الكشف والاكتشاف، بعد أن اعترف أن في العالم المرئي حجاباً يستتر ما فيه، وأن التعرف عليه يستلزم تجاوز مظاهره. بدا العالم في هذا المنظور ملتبساً، يختلط فيه الوجود بما يشبه الوجود، الواقع بما يشبهه، ما يجعل الحقيقة، في أحيان كثيرة، معطى متباعداً. ومنظور كهذا يعيد النظر في دلالة القناع، ويجعل الإمساك بها أكثر صعوبة، كأن يستقر الجميل تحت القبيح، أو أن يحايث الأنيس المتجهّم، وغير ذلك من تعارضات متوالدة. ففي كل تعدّد ما يوقظ عدم اليقين، وفي كل كشفٍ فقدان معنى قديم، يسبق الحقيقة أو ما يشبهها، ويحجب الواقع أو ينزع عنه ما بدا مستسراً.

فرضت دلالات القناع على نجيب محفوظ لغة مخادعة البساطة والرموز، يفصح عنها تكامل الكلمات الموحية، لا الكلمات في ذاتها. ودفعت بجمال الغيطاني إلى تقنية مبدعة، تتصرف بلغة أدبية عربية قديمة حديثة البناء، ما يأمر بقراءة «الزيني بركات» في شكلها الفني، لا في مضمونها المباشر الملقى على نواصي الطرق.

لجأ محفوظ في أعماله الكبرى، إلى تقنية القناع، بلغة معيّنة، أو إلى أشكال روائية مبتكرة، بلغة أكثر دقة، وآية إبداعه المتجدّد ماثل في «أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش»، ومجموعته القصصية المتميّزة: «الشیطان يعظ». ألجأ الرجوع إلى الواقع الصريح إلى كتابة: «حكايات حارتنا» سيرة ذاتية - جماعية، اعتبرها الروائي شكلاً لم يأت به أحد، كما لو كانت متواليات من الوجوه والأقنعة..... بعد ثلاث سنوات كتب «المرايا»، 1972- التي هي متواليات أخرى من الوجوه المتباعدة، مرّ بها في الحياة وترسّبت في الذاكرة.

جمع بين فتنة السرد وهدوء الحكمة، إذ في الأولى رغبة لا تتطفئ، وفي الثانية «رؤيا» أملاها التماس السلامة، وأعلن أن الرواية فعل كتابي مقاوم.

إذا كانت الرواية تترتاح في مواجهة الاستبداد إلى تقنية القناع، فهل يحتاج المستبد إلى قناع أو إلى ما يشبهه؟ الاستبداد وجه دام لا يمكن ستره، فهو أكثر اتساعاً من اللغة المزخرفة ودعوات فقهاء

الظلام. الاستبداد تقضح أمره الدماء والقامات المقووسة والعيون المرتجفة وذلك السائر المتأرجح الذي يلتفت إلى كل الجهات.

إشارات:

1. نجيب محفوظ: رادوبيس، 1943.
2. نجيب محفوظ: يوم قتل الزعيم، 1985.
3. نجيب محفوظ: الشيطان يعظ، مجموعة قصصية، 1979.
4. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، طبعة دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير، 1980.
5. فولتير: كنديد أو التفاؤل، الأهلية للطباعة والنشر، عمان، 2016، ترجمة عادل زعيتير.
6. جمال الغيطاني: اليني بركات، دار الجنوب، تونس، 1991.
7. MARK KHARITONVO: Etude Sur Les masques, Fayard, Paris, 1998.

الثلاثية: الزمن والشر وعتمة الوجود
العالم الإنساني بين الزمن والموت

الثلاثية: الزمن والشر وعتمة الوجود

الثلاثية العمل الأكثر تميزاً في تاريخ الرواية العربية، مرآة لمنهج محفوظي في الكتابة صير الإلتقان عقيدة استولد الزمن من مكانه، واشتق الشخصيات من تجاربها في المكان، وعطف عليها أقداراً متعددة الاحتمالات. سرد ما عاشه وأعلن عن فلسفة روائية متسائلة، حاورت وجوداً لا يراهن عليه.

ارتكنت الرواية إلى تجربة في المكان والزمن، وقصدت عوالم الإنسان المصري الداخلية والخارجية، وعالجتها بنظر يرى الحياة اغتراباً، تعد وتخلف وترمي على الإنسان نقصاً لازماً. حدق طويلاً في تجربة الزمن، واعتبرها عذاباً متواتراً وسؤالاً قاهرًا، فالإنسان يزداد ويتناقص كل يوم. سردت الرواية جزءاً من حياة كاتبها، صبيها يوزع مناشير سياسية، خلال ثورة 1919، دون أن يدري، وينظر إلى مظاهراتها من نافذة بيته القديم. رنا الروائي إلى الثورة وقائدها سعد وحزبها «الوفدي». لم يجد عن الأخير بديلاً، ووصف أقدار جيل اعتبر السياسة حقيقة الوجود الأصيل. اعتصم بمعارفه واستبعد الانفعال، الذي يعاند العقل ولا يأتي بمفيد.

قاسم محفوظ إحدى شخصيات روايته أزمة روحية وفكرية، ترجم بها طوراً من قلقه، وأكد القلق بعداً روائياً، ومرّ فيها على حب قديم أرهقه، ورأى في الحب حالة غامضة مستسرة، تأتي عاصفة وترحل مخلقة كثيراً من ذكريات وظلال. بنى وثيقة روائية قوامها عائلة، تشهد بواقعية «فوتوغرافية» على وقائع اجتماعية ووطنية، يتوسطها نزوع إلى مصر حرّة. ارتكنت الرواية إلى صحف تابعت أخبار الصاعدين والراجلين، ولم تنس منطاد «زبلن»، الذي عرفه المصريون في الحرب العالمية الأولى.

رسم مشاهد من ثورة 1919 مستعيداً ذكريات «البيت القديم»، ونشر جزءاً منها في «حكايات حارتنا» - 1975 - حيث الحكايات مجلى مجموع بشري ائتلّف مع حارة، بصيغة الجمع، هي مكان محدود المساحة ومجاز مكاني في آن. كانت الحارات الشعبية حاضنة الثورة، تشعل المظاهرات وتنشع الشهداء، فضاء واقعيًا تحتشد فيه مصائر إنسانية متبدّلة، تنفض «الخلاء» المعبر عن العدم.

1. أسطورة القاهرة القديمة:

الأسطورة ما يلغي الزمن ويظل مستمراً، تحتضن القديم ولا تتقادم، حال تجربة محفوظ في حارات القاهرة القديمة، إذ القديم مأوى عاش الروائي فيه زمناً آمناً، رعى طفولة عفوية تلقائية الرغبات والأحلام. قال في حديثه مع جمال الغيطاني: «المنجم الحقيقي هو الماضي البعيد، ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم...». يترسّب الماضي في ذاكرة لا ترتاح إلا إذا أملت ما احتفظت به من «زمن قديم»، متصالحة مع الكتابة قدر ما تستطيع.

«لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية، وفي «حكايات حارتنا»، يقول محفوظ. لم تكن الأخيرة، التي كتبها وهو في الثالثة والسبعين إلا مرايا لفضاء له مآذنه و«تكيّته» وضحكات أهله

وبيوت مقفلة الأبواب تتفتح على حارات ضيقة لا تتقطع عنها الحركة. ولعل الذكريات، التي كلما ابتعدت زادت وضوحًا، هي التي أنطقت شخصيات متعددة في عمل محفوظ الكبير، أعادت الكتابة صوغها، منها شخصية أحمد عبد الجواد، المهيب الطلعة الشامي الأصول، الذي كان يمنع نساء بيته عن «التنفس إلا بقدر» وعن النظر والكلام وحوادثه رواية محفوظ إلى مستبد منقسم الشخصية، لا يعرف الناس أحواله في بيته، ولا أهل بيته أحواله بين الناس. وكان يعرف ألوان رغباته غير منقوصة.

جمع محفوظ بين أطراف الطفولة وعبق المكان القديم وإرادة تتصرف بذاتها وكتب رواية من ألف صفحة، زهد بها الناشر، للوهلة الأولى، لعدد صفحاتها، سببت للروائي صدمة غير متوقعة. تهيأ لكتابتها من نهاية الحرب العالمية الثانية، بعد تجربة كتابية أنتجت تسع روايات، شابًا قويًا وجلودًا، كان كما قال، خطّ ورصد وراكم، قاصدًا عملاً واقعيًا لا يكتفي بالمتخيل، يتطلب معلومات دقيقة وتنظيمًا لما عاشه وأكد «أن تسعين بالمائة من الشخصيات واقعية»، أزاحها التعامل الفني عن حالاتها الأولى.

قال وهو يتحدث عن عمله الأثير: «كتبت الثلاثية وأنا في عنفواني، عمل كهذا يحتاج إلى صبر، إلى صحة كتبتها في أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأن، تحدوني الرغبة إلى أن أنهى شيئًا جيدًا». أراد أن يخلص روائيًا لمكان أحبه، وأن يكشف عن إمكانياته الفنية، وأن يترجم فلسفته في الحياة والتاريخ. برهن أن المكان ما عاشه الإنسان فيه، وأن سرد المعيش المنقضي اختبار للسارد وإعلان عن تجربة كتابية تنزاح عن المؤلف. أملى عليه الجهد الذي مازجه الشغف أن يضع «لكل شخصية ما يشبه الملف، حتى لا ينسى الملامح والصفات». ارتبط العمل المتأني بقلق الذاكرة، وبارادة واجهت «مرض الحساسية الذي كان يصيب عينيه كل سنة من أكتوبر إلى إبريل»، وبمتماليات من الشخصيات تضمنت الأب والأم والتلميذ والصحفي والتاجر ومتلاحقات الموت والميلاد، وعجوزًا أفلاً وشابًا عاشقًا ومقاهي ودور لهو وحياة جامعية، وحياة بيت يعود إلى «عهد إقطاعي»، بلغة الراحل المصري نجيب سرور.

تبدو الثلاثية، معالجة روائية لثورة 1919، وعودة إلى القاهرة الثلاثينيات والأربعينيات، التي سرد أحوالها في روايات سابقة، ورجوعًا إلى القاهرة العشرينيات وما سبقها. فالجزء الأول من الرواية يبدأ، تحديدًا، في 9 أكتوبر 1917، وفقًا لاجتهاد الراحل نجيب سرور في الفصل الثاني من دراسته الطويلة، التي تحمل عنوان: «اتجاه الوصول إلى «مفتاح» الرواية»، والجزء الثالث ينتهي عام 1944 اعتمادًا على جملة في نهاية السكينة: «هذا حسين شداد طبعة 1944... ص: 372». اقتتت الثلاثية مسار عائلة من الطبقة الوسطى، من زمن التوازن والأمل، إلى مآل التداعي والانفصال والرحيل.

تتدرج الثلاثية، ظاهريًا، في مشروع روائي محفوظي، شاء «تأريخ» الحياة القاهرية في القرن العشرين، بعد أن ألق الروائي عن مشروع قديم هجس بوضع تاريخ مصر كله في خمس وثلاثين رواية، أو ما يقاربها. غير أن ما قاله محفوظ لجمال الغيطاني، يكشف عن رغبة في تجديد روائي

كيفي قوامه «رواية الأجيال»، وعن إرادة في كتابة رواية عالية الطموح. فهو يقول: «في الحقيقة أن فكرة الثلاثية جاءتني على دفعات، أستطيع تحديد اللحظات الأولى، كنت أقرأ في كتاب عن أجرومية الرواية... الرواية يسمونها رواية الأجيال، أو رواية الأزمان التي تعرض أجيالاً عديدة متوالية، أعجبنى الشكل، هنا كنت أقرأ عن نوع محدد من الرواية... في لحظة معينة شعرت أنني وصلت إلى نقطة امتلكت فيها زمام الموضوع...» .

أضاء الروائي ما كان يبحث عنه أكثر من مرة، فتحدّث عن: «نوع محدد من الرواية، ونيتي في كتابتها يوماً ما، شعرت أنني وصلت إلى نقطة معينة»، وأكمل: «في السنوات التي سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك...». بحث محفوظ عن الشكل، وعمل على جمع تفاصيل موضوعه مستنداً إلى تجربة ذاتية، ومدفوعاً بوازع داخلي في «القيام بعمل جيد»، كما قال. ولعل ألفة المكان ومعاشية وقائعه هما اللذان دفعا الروائي إلى جمل شفاقة عارية الوضوح: «إن تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب». أدرج في الرواية التي احتفت بـ«الثورة الشعبية الكبرى الثانية في تاريخ مصر»، أبعاداً من سيرة ذاتية وأصداء أليفة من ماضٍ قريب: «إن الثلاثية هي العمل الوحيد الذي يحتوي جزءاً كبيراً من عقلي وقلبي»، و«إن أزمة كمال هي أزمتي وجانب كبير من معاناته هي معاناتي، من هنا يجيء حبي للثلاثية وحنيني إليها».

استذكر الروائي عمله بحنين شفيف، ففيه جزء من ذاته وعائلته وجيرانه، وأنجز به شكلاً روائياً جديداً، أثاره في ذهنه طه حسين وروايته الصغيرة «شجرة البؤس»، واستكمل عمل توماس مان الكبير «أل بودنبروك». ولأن ما يترسّب في الوعي لا تستهلكه كتابة أولى، استغرقت كتابة الثلاثية أربع سنوات، وعاد إلى عوالمها في «حكايات حارتنا» - 1975 - التي تضمنت ثمانين وسبعين حكاية، وعيّنت الحارة بطلاً روائياً متعدد الأدوار يحتفي بلحظة الميلاد، ويصمت أمام الموت وسديم كوني لا يفصح عن أصوله.

استُهلّت «حكايات حارتنا» بحكاية طفل يرنو إلى شجرة توت، يسأل والده عن شيخ لحيته مرسله، ويجيبه «إنه من رجال الله...». تتضاعف الحكاية بغيرها مستدعية شخصيات محفوظة الأثرية: الأنثى الجميلة العائرة الحظ والرجل الذي يمكر به قدره والفتوة الذي يثير رعب إنسان ضعيف يلوذ بالانصياع والصدفة ورجل دين غريب الكلام وكهل تتمرد ذكرياته على الاقتلاع، مستذكرة بسبع حكايات ثورة 1919، تشهد على مظاهره ومطاردة وأحاديث متلازمة تردد اسم سعد زغلول، وصبي يطلب منه عمه أن يوزع «منشورات سياسية»، وكلمات مقفأة تسخر من «السلطان فؤاد»، وشهداء ومجازر...

يعثر قارئ الثلاثية، في الحكايات الثمانية والسبعين من «حكايات حارتنا» على محفوظ وقد التبس بأخر، حمل شيئاً من سيرته صبيّاً، احتجبت ملامحه وراء آخر بدلّ السرد بعضاً من جوهه. وعلى وقائع حصلت واحتفظ بها الروائي مدة تقترب من ثلاثين عاماً. صرح الطرفان، اللذان التبس كل

منهما بالآخر عن زمن مفقود، تصنعه الكتابة ولا تنفذ إلى قراره. تبقى «الحارة» حاضنة أمينة لهما، وتظل القاهرة القديمة مدخلا إلى الكتابة والحنين معاً.

انتمى محفوظ إلى قاهرته القديمة قبل أن ينتمي إلى ذاته، وأوكل إلى اجتهاده الروائي صوغ حقيقة انتمائه الأول، تاركاً انتماءه الثاني يتصرف كما يشاء، يعترف بحقيقة مقصودة، ويظل قلقاً وهو يصوغها. تطالعنا القاهرة القديمة في الجزء الأول من «بين القصرين» بمآذن قلاوون وبرقوق التي لاحت، في كلام الرواية، «كأطياف من المرردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة». يمكن تحديد الموقع، كما يقول جمال الغيطاني، بسهولة من خلال وصف نجيب محفوظ، ويلفت النظر خلو المكان من البيوت السكنية، كما لو كان الروائي رأى المكان بمخيله لا بتفاصيله الفعلية، حال متجر أحمد عبد الجواد الذي وضعه المتخيل الروائي في موقع لا متاجر فيه. لم يشأ محفوظ أن يطابق بين الشخص الذي عاش في القاهرة القديمة والروائي القلق فيه، الذي يسمح لمخيله بحذف أو إضافة، موكلاً تفعيل الماضي بزمن روائي باحث عن معنى التجربة الإنسانية في فترة دقيقة التحديد.

تنتهي أحداث الجزء الأول في نيسان 1919، وتبدأ أحداث الجزء الثاني «قصر الشوق» في تموز 1924، بينما تبدأ أحداث الجزء الثالث «السكرية» في كانون ثاني 1935، وتتغلق في صيف 1944. عني محفوظ بتحويلات الإنسان في الزمن، ووصف القاهرة تتغير في حقبة زمنية، بعد أن اكتفى في روايات سابقة بمقاطع زمنية تتأمل البشر قبل أن ترسم وجوه المدينة. كان الزمن في «القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق»، وهي روايات قاهرية الأسماء، مساوياً لزمن الفعل الروائي، الذي يحتضن بداية ونهاية. كان مقطعاً زمنياً يقصد للفعل الذي يتحقق فيه، لا «بيورخ» للمدينة، يصف مكان الفعل ولا يتجاوزه، على خلاف الثلاثية التي سردت حياة عائلة في مدينة، وحياة مدينة تتوسطها عائلة، عايشة ثورة وأسماء شهيرة: سعد زغلول، أم كلثوم، حافظ إبراهيم ومصطفى المنفلوطي وجامعة «فؤاد الأول»، التي أصبحت جامعة القاهرة.

كتب محفوظ طفولته وهو يكتب عن قاهرته القديمة، وعن شغف واسع بها، بعد أن انتقل إلى العباسية عام 1924، وشدته إلى الأولى «عواطف حميمة، ومشاعر غامضة، لم يكن ممكناً الراحة منها فيما بعد إلا بالكتابة عنها..». تتصادى في الجملة الأخيرة العلاقة بين السرد والهوية، كما لو كان محفوظ يكتب سيرته وينصت إليها وهي تخبره عن «علاقات حميمة» رصدت مكاناً قديماً وألقت الضوء على «الغامض المتعب»، وتصالحه مع ذاته بعد أن تحررت من ثقل لا يحتمل.

2. مرايا الإنسان المتعدد في الفضاء الروائي:

انفتح متخيل محفوظ على عائلة من سبعة أفراد، ألحق بها «خادماً»، يعمل في بيت هو جزء منه وفتحها، باستثناء الإناث، على خارج متعدد الأطراف. أوجد، كتابياً، عائلة تتبعث منها «رواية الأزمنة المتوالدة»، التي هي «رواية الأجيال»، واستولد أفراداً مختلفي السمات والطبائع، وانتهى إلى تعددية إنسانية، يُسيطر على خارجها ولا يُنفذ إلى «دواخلها» إلا قليلاً، فلا وجود لمرايا تعكس أحوال الأرواح، وتظل قادرة على توصيف حي قاهري سكنته الأصوات قبل أن ينقضي.

يصدر الصوت الأول عن مفرد «أوحد»، يلتهم صوته الأصوات جميعاً، متضارب الصفات، تضيق به تناقضاته ولا يضيق بها، كما لو ولد متصالحاً مع ذاته، يسوّغ رذائله بفضائله، ويبرّر أنانيته بسطوة وجوده، ويزامل طبعه الغريب راضياً. يطمئن الصوت الأوحد إلى الإخضاع، واثبياً بطبع عبودي عالي الصوت، فحرية الآخرين تشعره بالخطر. ولعلّ تعايشه مع طبع يخشى المفاجأة، هو ما منح أحمد عبد الجواد متعة العادة، يحتفي بها ويتطير من الجديد، فهو وطني بلا مخاطرة، وقريب من حزب الوفد بلا مبادرة، بقدر ما هو مؤمن بلا إلزام، يصلي ويرفع صوته بالدعاء مساوياً بين الإيمان ومجانبة الكلام.

ولد مفرداً، فهو وحيد أبيه، لا ينافس ولا يتنافس، كلامه مرجع ذاته ومرجع للآخرين، وله شكل قاعدة، يضيره كسرهما. ولهذا طلق زوجة أولى استعصت عليه، مطالبة إنساناً لا يعترف بغيره ذاته أن يعترف بها. يفصح، في التحديد الأخير، عن هشاشة طاغية، يحجبها وراء صوت زاعق غداً طبعاً لا يتغير. إنه «الهوية القديمة الموروثة»، التي يسوق بها تجارته بالكلام، كما لو كانت التجارة ديناً آخر، والحياة كلها لعبة أحادية المرجع تطيع رغباته المحشوة بجشع بذيء.

بنى حياته على تبادلية الوجه والقناع، المتجهم الصارم في البيت والمتهتك الداعر خارجه، المتحفظ أمام الناس والمنفلت من القيود في سهراته، يستعبد أهله وتستعبده عاداته، لا ينتبه إلى ما انهدم في أبوة تقهر عائلته بانتظام. وإذا كان الإنسان ينظر إلى آخرين وهم ينظرون إليه، فإن أحمد عبد الجواد ينظر إلى داخله قبل أن يتوجه إلى غيره فرحاً بالصور التي يرغب بها، فإن انصرف إلى ما خارجه عاد إلى صورته الأولى، التي يختلط فيها الوهم بالوراثة. يخطئ ولا يعرف أنه أخطأ، ويعود ليخطئ من جديد، على اعتبار أن السيد المتأله يعتقد أنه لا يخطئ.

تعيش زوجته الثانية خضوعاً ثنائي المصدر، يؤمن أحدهما صورة الزوج القاهرة، ويأتي الثاني من شخصية مندبنة تؤمن بالمسامحة والغفران والتساكن الأليف مع العالم. تسبغ عطفها على أولادها وعلى ابن زوجها، وتحتويها أمومة واسعة كريمة، تربطها بالنبات والطيور، ما يجعلها أمّاً بصيغة الجمع، تأتلف مع الصدق والبساطة ومع براءة مستقرة، تزودها بطفولة طويلة العمر. وحيدة أم ضعيفة البصر تقليدية النظر والسلوك، تزوجت في الرابعة عشرة من عمرها وانتهت إلى بيت لا تعرف خارجه، فكانت طفلة بالنسبة لزوجها وطفلة مع أبنائها، لها حكاية طويلة العمر ضيقة الحدود، تشكلت من الأسر والإنجاب والصبر والكبت ومن عبودية راضية. حدودها النافذة وأعلى السطح والسلم الليلي وكلمة سيدي. حكاية متعشقة الزمن أقرب إلى التجانس والمراوحة، باستثناء واقعتي الإنجاب وفقدان الوليد. فإن اتسعت حكايتها كانت مناجاة مع الليل ومع مآذن تشبه المردة في ساعة الغروب.

بدأ السارد بالأب عائداً من سهرته، واستدعى زوجة تنهض من نومها لتقوم على خدمته، إعلاناً عن ثنائية الأعلى والأدنى، في انتظار استيقاظ العائلة صباحاً، الذي يعيد إنتاج الأعلى والأدنى بشكل أكثر اتساعاً. فالأولاد مختلفو الأعمار يأترون بنظرات أبيهم، والأم مرتاحة إلى عبوديتها السعيدة، الأب والأم في الأعلى والأولاد أقل مرتبة، والبنات في غرفة موازية، والخادم في الأسفل. أمكنة

محدّدة قوامها المرتبة والمقام. ولكل حكاية نموّها، وإن كانت حكايات الذكور، حتى الصغير منهم، أكثر نموًّا من غيرها. للابن الأكبر حكاية ومأساة معًا، تحيل على أم مأساوية الحكاية. وحكايته متصدّعة كحياته، تسير كما قرّر غيره أن تسير، منذ أن قرر أبوه تطليق أمه الجميلة، التي قادتها حياتها إلى رجال كثيرين، مختلفي الأحوال والأعمار. بدأ حياته منقسمًا، تركه الأب مع الأم سنوات، عاشها سعيدًا محبوبًا، واسترجعه بعد سنوات وضمّه إلى «أم أخرى». وكلما تقدمت حياته زادت انقسامًا وزاد عالمه الداخلي قتامًا، فكّره والده وحقد على أمه دون أن ينساها، وقابل الحياة بسخرية ومرارة وبسخرية مريرة، ولم ينتبه إلى الخطأ والصواب، وهو الذي لم يتحكم بحياته وتحكم بها والد يكره حرية غيره وأمّ يعشقها الرجال.

صاغ محفوظ حكاية الابن الأكبر من سوء الطالع وإرادة الأقدار والذاكرة الجريئة، وحب منقسم للألم يتاخم الكراهية، وكراهية شديدة لا تحجب عشق الابن القديم لأمه. كره أبًا حرمه من طفولة سوية وكره أمًا أدمنت متعة الرجال، حاول اجتثاثها من روحه ولم يفلح، واختصر النساء جميعًا في صفة «البغي»، وخرج بموقف من النساء سمته التصدع، فتكالب على أجسادهن ونسي أرواحهن وتزوَّج وطلق أكثر من مرة.

سكنه الإثم دون إرادة منه، تلوّث به ورأى في أمه وجودًا ملوِّثًا، فكره ذاته واسترخصها، وتعامل مع الحياة بلا مسؤولية، مكتفيًا بمظهر خارجي أنيق، بالغ التأنق، منغلّقًا على عالم داخلي محطم الأطراف و«ملابس داخلية قذرة»، كما لو كان في الفرق بين قميصه الخارجي المعتنى به وملبوسه الداخلي ما يترجم حقيقة عارية بلا قناع. وراء الأناقة المكشوفة معاناة وكرب محتجب. ومع أن في حياته ما يذكر بـ«عقدة أوديب» وبشباب تخلّت عنه أمه الحبيبة من أجل رجال آخرين، فإن حياته صورة عن مأساة الإنسان وشر الوجود. لم يتحرر الابن الأكبر من حب أمه، ولم يتحرّر من كرهه لها، وساكنته تناقضات لا حل لها، حتى رحلت أمه من الدنيا، وأنس إلى نسيان خفيف يتاخم الغفران.

قرأ محفوظ في رواية الأجيال سطوة الزمن، التي تشهد على الحزن والفرح والصحة والمرض والنجاح والإخفاق واتّساع وضمور، وقرأ فيها تعددية إنسانية متنوعة الطبائع. ففي كل إنسان حكاية، تسرد مآله، ولكل حكاية إنسانها المعطوب. والحكايات جميعًا تنتج معنى النص الروائي، الذي يتكوّن في سيرورة متعددة المستويات، ولا يأتي ناجزًا في نهايتها. فاختناقات الصباح المتقافزة أوسع من الكتابة وجدان «التكية» القريبة.

اتكاء على آثار متبادلة بين الشخصيات والحكايات، أنتج الروائي فعلاً روائياً واسع الزمن، تضمنت حكايات صرّحت بعوالم إنسانية متعددة المصائر. وإذا عرفنا أنّ محفوظ روائي فيلسوف، واستضأنا بحكاياته المتنوعة في «حكايات حارتنا» توقفنا في الثلاثية أمام شخصيات متعددة، خلُقًا وطبائع ومصائر، محكومة بأسباب مفاجئة، كالمرض على سبيل المثال، ومرتهنة إلى قانون الوراثة الذي تقاسمه الروائي مع الروسي دستوفسكي، أو مصدومة بمفارقة شاركه فيها الألماني توماس مان، منتهية جميعًا إلى إرادة القدر، الوحيد الحر الذاتي السبب، المتوجّه باللايقين، التي وضعها محفوظ فوق الإرادات الإنسانية جميعًا.

يحتمل المتعدّد موقعًا رحبًا في منظور محفوظ، بسبب دلالاته المتنوعة، فهو يفصح عن التسامح والطارئ واللامتوقع وأمد الاحتمال، ويستدعي المعنى وتأويلاته، ويوسّع فضاء الفعل الروائي. ينظر الإنسان إلى ذاته وهو ينظر إلى غيره، ويتعدّدان وهو ينظر إلى مجموع، وقد يُصبح هو الأنا والآخر، بل آخر كانت «أنا» ذات مرة، كما هو الأمر في حالات المرض.

كأثر محفوظ الشخصيات محاذرًا اليقين، فلا يقين إلا بواحد لا يلتبس بغيره، ونوع مصائرهما مشدودًا إلى «ركام أخير»، وجوهه الشبخوخة والعجز المبكر والمرض والصدف العائرة، وذلك الموت الفاجع الذي يأتي على غير انتظار. يتكشّف القدر الذي يلتف حول البشر جميعًا في إرادة تضرب إنسانًا مطمئنًا وتقله إلى لامتوقع ينهي عن الاختيار.

3. حاكمية الزمن والإنسان المغترب:

تصرّح الثلاثية في مستوياتها المختلفة بتعددية الزمن، بدءًا من زمن البيت القديم وانتهاءً برحيل الأم ساعة الغروب. أنطقت زمنًا تاريخيًا عنوانه ثورة كبرى سريعة الانطفاء، وأطلقت فعلًا وطنيًا تجسّد في شخصية سعد زغلول، المختلف إلى لندن والمنفى والتقدّم والتراجع والاستسلام إلى الموت. ظهر التاريخ، الواضح والملتبس معًا، في مظاهرات الجموع ورغبة المتظاهرين في مصر جديدة، وأسلوب محفوظ المبررًا من الانفعال، الذي يرفضه العقل ولا يقرّه التاريخ. كأن الإنسان ينصاع إلى السياق الذي يعيش فيه لا إلى رغباته المرتهنة إلى قدر مكثف بمشيئته.

توسّد الرواية الثلاثية الأجزاء زمن الأجيال، من حيث هو زمن بيولوجي - اجتماعي، يفتح على قادمين جدد وراجلين، وعلى أفراد تغيّرهم التجربة ويعصون تعاليم الأب المستبد. فالصبي الذي يتعلم يُشفق على أمه الجاهلة، والولد الذي كان صفحة بيضاء ينصاع إلى خياره الفكري ويتحزّب. يتجاوز أفراد العائلة جدرانها، يبتعدون عن القاهرة القديمة ويتعرّفون على القاهرة الجديدة، ويحاورون ألوانًا من البشر متعدّدي الطبائع والأهواء.

يمر محفوظ في السكرية على اسم تشارلز دارون، مؤسس نظرية التطور، وتعرض سطور روايته أفكارًا عن الحياة والموت، عن ذلك الذي ينمو ويعتريه الذبول ويسقط، أخيرًا، في قبضة العدم. عالن الروائي المنجذب إلى العلم الحديث بوحدة الحياة والموت، تبادلية المواقع بينهما، وتصالح الأضداد وركونها الأبدي إلى زمن مفتوح، لا بداية له ولا نهاية. يدخل الإنسان إلى الموت بعد صرخة الاستهلال، كلما تقدّم عمرًا نقص عمره، وكلما ابتعد عن البداية التي جاء منها عاد إليها منصاعًا إلى «موت أبدي»، يجعل الموت وجهًا من وجوه الحياة والحياة بُعدًا من أبعاد الموت. فحياة الإنسان موت مستمر. لا يوجد في الموت الذي يأخذ شكل القاعدة ما يُثير التأسّي، فهو واقعة بيولوجية، تجسّد المسافة بين بداية أولى ومآل أخير، يتوازعه البشر جميعًا.

فصل محفوظ بين الأسى والموت الطبيعي، ذلك أن الأخير وجه من وجوه الطبيعة الأبدية ولمح الأسى، نسبيًا، في الموت اللامتوقع الذي يعابث «مسار الأجيال». فإذا كان الموت قاعدة قديمة، تُعلن عن شيخوخة استوفت زمنها، فإن في الموت المفاجئ ما يكسر القاعدة ويثير التأسّي. كما لو كان

في دورة الحياة والموت المتأبدة قانون، يكسره شرُّ وافد يتطفّل على الحياة الإنسانية، فاللامتوقع هو ما لا يستعدّ الإنسان له، ويثير الأسي بفرضه الغياب والنقصان.

عالن نص محفوظ بتعددية الأزمنة، إذ البيولوجي ممتد بين ميلاد وموت، والتاريخي ما ينظر إلى تغيير لا رجعة عنه، والاجتماعي ما يوهن عادات العائلة، وزمن الأجيال طويل متنوع خاضع للصدفة. غير أنّ النص المنصاع إلى إرادة مبدعة جمع الأزمنة جميعاً في «الزمن الروائي»، الذي يعترف بواقع يُعيد صوغ علاقاته، مقترباً من الزمن الوجودي، الذي يقرأ ماهية الزمن في علاقاته بأحوال الإنسان، ويعيّن الحاضر مرجعاً عالي المقام، ينتهي إليه الزمن الذي سبقه وينطلق منه زمن يتلوه.

يتعيّن الزمن، محفوظياً، بما آل الإنسان إليه، بما انتهى إليه بعد تطواف، وما أصاب أحواله من تغيير، كما لو كان المتغير مجلي للزمن وإيضاحاً لمعناه. لا يستبين في منفى سعد زغلول، فهو زمن ثانوي قابل للارتداد، إنما يتجلى في رحلة أحمد عبد الجواد من الصبا إلى الأفل، ومن القوة إلى الاضمحلال، زمن مرعب لا يُراهن عليه وأقرب إلى اللغز. وما الزمن الروائي، الذي يجمع بين الإنسان ومسار لا يُراهن عليه، إلا مرآة لزمن معايب، لا يختصر في الكمّ والكيف والقياس والتجربة، بقدر ما يختصر في القدر المستبد، الذي يكشف عن هشاشة الإنسان وعجزه عن المضي إلى ما يريد. والزمن على صورة القدر، يحول ويبدّل ويغير ويبقى مستعصياً على الوضوح. أين ذهب الأمس، ولماذا شاخت المعشوقة قبل الأوان؟ في القدر شرُّ والزمن ينضح بالشرور، لا فرق إن قال الروائي بذلك، أو تكتم عليه.

اعتنق محفوظ عقيدة القدر، إذ في قوة القدر ما يضع الإنسان خارج إرادته، وما يقتلع منه دفء الضمان وحكمة المرتجى. فلا ضمان لوصول الإنسان إلى غايته، أنلف العشق «كمال» وأخفق ابن أحمد عبد الجواد في مسعاه، ولا ما يضمن أن الزمن مستقيم الاتجاه، هزم الزمن الأب المستبد وحرمه من ابنه الجامعي في مظاهرة نافلة. كان خطر المظاهرات قد تلاشى. يقبض القدر على الزمن الذي يُرى في آثاره، ويتصرّف به كما يشاء. فلا ديمومة إلا ديمومة القدر، ومشئئة الإنسان تبعث على الرثاء. مات طفل الابن الأكبر في شهوره الأولى، انكسر زمنه بعد ميلاده وتناثر، وترسّب الزمن في وجه أبيه الساخر المنتكبي من حياته في طوري الشباب والكهولة.

يأتي الزمن بالحرمان، وهو حال الأشياء، قبل أن تكتمل، يسفّه الحاضر المتداعي ويُعيد الاعتبار إلى ماضٍ لا يعود، ويرمي على الإنسان بالانقسام. فما يتلو ماضي الرضا يتمدّد منقسماً، فارضاً على الإنسان التذكر الأسيان. يتبقى للإنسان استبطان ما فقد، والتعايش مع جزء منه مات وافنقد، ناطقاً بمأساة جاء بها القدر، بلغة محفوظ، أو زمن قاهر جاء من معطف القدر. القدر لا زمن فيه، يتحكّم بالزمن ولا يكون زمناً، وهو ما لا بداية له ولا نهاية.

يخترق الزمن الحرمان، فهو سببه، ويأتي بما لا يرغب الإنسان به. يبدو الإنسان في رواية محفوظ بطلاً تراجيدياً بلا بطولة، عاقبه الزمن على جريمة لم يقترفها، منذ بدأ عمره بالتناقص بعد ميلاده،

أو سقط عليه في غفلة من الزمن ما لا يتوقع. وما عليه إلا اللواذ بالصبر والانتظار. ومع أن في الإنسان نزوعاً إلى الحرية، أقرب إلى الغريزة أحياناً، فإن بطولة الزمن القادر، أو مشيئته، تجعل بطل محفوظ لا حرية له ولا اختيار. لا يقبل القدر بمصالحة الإنسان، فهو أعجز من التدخّل في مساره، ما يضع في الحياة عقاباً مجانياً، ويحوّلها إلى تجربة في العقاب والمعاناة. يتبقي للإنسان حرية المستسلم مع المعطى، التي إن كانت ماكرة «أُنسنت» المأساة، كأن يعيش نجيب محفوظ الحياة كعمل فني، كما قال.

قرأ محفوظ الزمن الإنساني بمأساة مزدوجة: قلق الوجود والانتظار، فالإنسان يعرف ما يُريد ولا يضمن الوصول إليه، تحمله طفولته متكئة على غيرها إلى موت يواجهه وحيداً. ووجه المأساة الآخر حدود الحياة المتطرّفة، التي تحتمل النشوة الشاردة والعذاب غير المنتظر، حال أحمد عبد الجواد، الذي كان يلتهم ما يُتاح له، وفرض عليه قليل القليل بعد المرض.

رسم محفوظ هيئة الزمن متوسلاً المصائر الإنسانية، وأعطاهما مكاناً واسعاً في تقنيته الفنية، أكان ذلك في مفهومي المفارقة والصدفة، أم في عبث اللامعقول، الذي هو صناعة فنية خالصة. فالمفارقة تعطلّ قصدية الفاعل الإنساني، تضع في وجهه ما لا يتوقعه وهو ذاهب إليه بطريق مستقيم، حال الأب المستبد الذي تطلع إلى ولد يصبح قاضياً، يعطيه وجاهة اجتماعية، واستشهد الابن الأول واختار الابن الأصغر «دار المعلمين» ومهنة فقيرة. و«الصدفة» التي هي شكل من المفارقة أشدّ عنفاً، قد تؤدي بالإنسان إلى التوقّض، حال الأم التي قصدت زيارة الجوار وصدمتها سيارة أنزلت بها عقاباً لاحقاً. أمّا اللامعقول المأساوي، الذي هو تجريد فني يضاعف الواقع، فأيته «عائشة»، الجميلة الفاتنة المولعة بالزينة، التي عالجها محفوظ بالتداعي والاضمحلال.

صور الروائي رعب الزمن بمتواليات المصائر الإنسانية المأساوية، ورأى الإنسان في عمل الزمن فيه، وصرّح عنه عارياً في جمل مباشرة متعددة. كأن نقرأ في السكرية على لسان الأم: «ليت عائشة الزمن الأول تعود ولو ساعة، ليت الذين حولي يبرؤون من حزنهم حتى لا يشغلني شاغل عن واجب الحزن العميق». أو أن يقول الولد الأصغر وقد اكتهل: «لن يُمنى الإنسان بعدو أشد فتكاً من الزمن، ص: 307»، ولم ينس المكان: «العباسية تغيّرت، اختفت قصورها وحدائقها التي عاصرت حبي وحزني...»، إلى أن يستسلم إلى قدرية يائسة: «هل بقي الكيميائي علمه بالسموم من أن يموت بها....، دون أن يدري إن كان من أهل الماضي أم أهل الحاضر،.. ص: 313».

وزّع محفوظ وقائع روايته على شخصيات متواترة، وعيّن الزمن بطلاً مسيطراً لا ينازع، يتلامح في قامات البشر، وينشر الحزن العميق، ولا يقتصد في تبديل الأمكنة. ولعل الهاجس المحفوظي بالزمن، هو الذي قاده إلى تعيين السنوات، سنة بعد أخرى، والانتباه إلى الفصول، وأن يمرّ على الأيام ويصف قطة تاهت بعد رحيل المريض، وأن لا يغفل عن زمن وصول الكهرباء ومدّ البيوت بالماء، والتوقف أمام اختلاف لون الشعر وذبول النظرة الفرحة. تخبر الصفحة الأولى من «السكرية»، على سبيل المثال، عن هاجس الزمن عند الروائي: «برد يناير ودفء المجرمة ويد شابة وأخرى متحجرة وانتقال العائلة من دور إلى آخر وقدم الأب أصابهما الوهن والأم تقترب من

الستين واشتعل رأسها شيئاً و«عائشة» زادت تدهوراً وهي في الرابعة والثلاثين والخادمة «أم حنفي» تتراكم فوقها السنون ولا تتال من جوهرها..». ساوى الروائي بين الشخصيات وتحولاتها، وأضاء تحولاتها بذكر عمرها، واستعمل كلمة «القياس»، التي يحتاجها الزمن ليكشف عن قسوته. أشار إلى تبدلات الجميع واعتبر الزمن شخصية قاهرة، ترى ولا ترى.

يبدأ الفصل الثالث من «السكريّة» بالسطر الطويل التالي: «يوم الجمعة رجعت الفروع إلى الأصل وعمر البيت القديم بالأبناء والأحفاد...». ويذكر كمال في الفصل السادس أنه زامل صديقاً له بين 1921 و1927 ويعلق متحسراً «أين هو اليوم من ذلك؟»، ويستهل الفصل العاشر بتحديد اليوم «عقب الغداء من يوم الخميس يلتئم شمل أسرة خديجة..»، والفصل الثاني عشر «بعودة عبد المنعم إلى السكريّة حوالي الثامنة مساء..»، وسعد كمال في الفصل الخامس عشر بعد أن تعرّف على صاحب مجلة «الفكر» منذ عام 1930 ومضت ست سنوات على تعاونهما، وحين يلتقي بصديقه اليساري في المجلة يتذكر أن تعارفهما مرّ عليه «أكثر من عام ونصف عام»، ونقرأ في السطر الثاني من الفصل الخامس والعشرين إن امتحان ابن أخت كمال بعد أسبوع، ويعلن الفصل الذي يليه أن الناس في عام 1938، ويعين الفصل اللاحق أن أحمد عبد الجواد بلغ السابعة والستين،...

يستعيد كمال في الفصل الثلاثين فكرة الزمن بالحاح شديد، يحدد بالزمن وضعه ووضع الآخرين، فقد التقى حبيبة أخيه الشهيد آخر مرة منذ «ثلاثة أو أربعة عشر عاماً على الأقل، وكانت عائشة وردة ولكن الزمن عدو لدود للورود»، وأنه بلغ «منتصف الحلقة الرابعة»، وأن «الموت لذة الحياة»، وأن عليه أن يلوذ «بمخبأ قهوة ركس»، بعد أن سمع نذير الغارة... أما الفصل اللاحق فيؤكد أن البيت القديم «اتخذ مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور...»، وما تلاه يبدأ بجملة «ما أقسى البرد في الشتاء»، ويتحدث سيد البيت المتدهور عن صديق «احتضر ثلاثة أيام كاملة»، ويتأسف على ابن «أعزب في الرابعة والثلاثين من عمره»، ويسأل عن الشيخ متولي عبد الصمد، الذي جاوز المائة، وتعبّر عينيه نظرة قاتمة شاكياً عجزه عن الصلاة ف«العبادة عزاء الوحدة».

وإذا كان في حضور الزمن المهيمن ما يعالان بتصور محفوظ، فإن تواتر إشاراته يكشف عن رعب يباطنه الموت، عالجه الروائي بالكتابة عن الزمن، التي هي وسيلة إبداع واستشفاء معاً. تحرّر الروائي من فكرة الموت وهو يكتب عن الموت، كآثره في ثلاثيته ونشره على اتجاهات أربعة، وعمل على التحرر من كابوس الزمن بحضوره الدائم الذي يتوزع على أنحاء النهار إلى تخوم الإفراط والإعلان الموسع، أكان ذلك فقير الدلالة أم لا دلالة له على الإطلاق؟ أية ذلك السطر الأول من الفصل الثالث والثلاثين: «بلغ كمال بيت أخته بالسكريّة حوالي العصر»، وكذلك الفصل اللاحق: «لم يكن يوسف الجميل يمر بالمجلة إلا يوماً في الأسبوع»، وأن نقرأ في فصل بعده: «غادر كمال بيت جلييلة عند منتصف الساعة الثانية صباحاً»، سأل نفسه حين مال إلى حي الحسين: «حتى متى يعيش في هذا الحي المقدس الذي لم يمت إليه بصلة؟ ص: 261».

يربط السرد بين الزمن والحركة ويؤكد، بلا انزياح، أن الإنسان يموت يوميًا، يتناقص رصيده من الحياة حال وفوده إليها، وأن «النسيان فضيلة فذة». يتضمن حضور الزمن، بدقة تمازجها المبالغة، تشظي الحقيقة في تصوّر سارد عليم، يوسّع الحكايات متوسلاً إشارات تملأ الفراغ بين ما كان وما صار، على اعتبار أن الحاضر شاهد على آثار الأيام. وأن الزمن لا وجود له في ذاته، إنما يوجد فينا، مستنترًا عنيفًا، يغوي بالقياس ولا يقاس. الزمن محفوظًا، فاعل غامض مستتر، يبني ويهدم، واسع الرعب ويحمل على كتفيه كل ما يسير إلى الأمام. ومع أنه قد يوجد في طبيعة سعيدة لا تلتفت إليه، فإن وجوده المُلغز المائل في الاضمحلال يُستعلن في الإنسان وحده، ويعلمه معنى البرهة واللحظة والدقيقة والساعة، والعمر الذي ينتثر ولا يمكن جمع نثاره. والسؤال، هل هناك تصوّر متسق للزمن في ثلاثية محفوظ؟

توحي قراءة النص الروائي بزمن دائري، يدور حول ذاته بلا جديد جوهري، يساكنه زمن مستقيم يسير إلى الأمام، يترجم «تقدمًا» يؤمن به محفوظ، ولو نظريًا. يتراءى الزمن الأول في إشارات تخترق السرد الروائي: إشارة إلى النسيان، يمحو ما عاشه الإنسان ويضعه على درب جديد، يستأنف فيه ما كان إلى أن يقع في النسيان من جديد، وإشارة إلى التبدّد حيث «ورد الشباب الذي يبده الزمن للعين»، ما يوحي بزمن بيولوجي يساوي أزمنة الفصول، إذ قبل الشباب صبا تلحقه كهولة فشيخوخة، حال الانتقال من الربيع إلى الشتاء، يتنافيان ويتوالدان بلا انقطاع. يتقاطع في مسار الشيخ متولي عبد الصمد، وهو إشارة روائية واسعة، شباب مضى، حين كانت عائلته على قيد الحياة، وشيخوخة كاسحة أفقدته الذاكرة. امتد في النهاية إلى العدم، بعد دورة واسعة في أقاليم الحياة دخلتها كارثة، ...

يتراءى الزمن المستقيم، السائر أبدًا إلى الأمام، في ابتعاد محفوظ عن لحظة الأصل الأولى، والابتداء بشخصيات عاشت زمنًا قبل ظهورها الروائي. دخل أحمد عبد الجواد إلى الرواية وهو في الخامسة والأربعين، وظهرت زوجته في الأربعين من عمرها، وجاء ابنه الأكبر وهو في الثانية والعشرين من عمره. كأن الحياة قطار يأوي مختلف الأعمار، يدخل إليه السارد حين يريد ولا يسأل من أين جاء وإلى أين ينتهي. ولأن الزمن - الأصل لا وجود له، فإن النهاية المرتبطة به لا وجود لها، حتى لو كان هناك نظريًا نهاية. هكذا يبدو زمن الحياة، محفوظًا، لا أصل له ولا نهاية.

حاذر محفوظ مفهوم الأصل، مكرّرًا صفة «البيت القديم»، إذ القدم صفة لا بداية. ما يجعل «الجديد» صفة أخرى، لا نهاية. يتصل الموضوع بفلسفة نجيب محفوظ «الآتية لاحقًا»، التي رأت زمنًا مفتوح البداية والنهاية، يبني ويهدم ويستمر كما كان، يشهد عليه إنسان مندهور يسير إلى انطفائه، ما يجعل الزمن في جوهره تجربة ذاتية تستعصي على القياس. يمكن، ربما، تأمل الزمن عند محفوظ على ضوء جملة وردت في كتاب بليز باسكال «خواطر» تقول: «نعرف أن ثمة لا نهاية ونجهل ماهيتها. وبما أننا نعرف خطأ القول إن للأعداد نهاية، فمن الصحيح إذن وجود عدد لا نهائي». تضع عتمة الزمن الغامضة في تصور محفوظ التباسًا لا فكاك منه، يوطّده وعي شكوك، يقبل ويرفض معًا. كأن يثق بالعلم ولا يثق بدوره في تغيير العالم، ويركن إلى العقل ولا يركن إليه، ويكاد أن يعترف بالتاريخ ثم يتوقف. ليست روايته الكبيرة، في أجزائها الثلاثة، سردًا لأحوال

القاهرة القديمة وثورة 1919، بقدر ما هي استرجاع ذاتي لما عاشه فيهما، كما لو كان يسرد تجربته الذاتية بمنظور راكمته الحياة، لا يرتاح إلى النهائي والأخير.

4 . عنف الزمن والموت الرحيم:

نشرت الثلاثية موتاً متعدد الوجوه والأشكال، تواتر وأخذ شكل القاعدة. والموت متمائل في جوهره مختلف في الوسائل التي تقضي إليه، ينصاع إلى مبدأ التعدد الذي عاينه محفوظ في الظواهر جميعها.

استحضر الروائي الموت، بداية، بشخص المشلول، طال شلله إلى أن جرفه الموت، اتخذ من الموت البطيء والمجزوء بداية، إذ في الشلل ما يميت جزءاً من الإنسان ويترك الباقي حياً، مذكراً بأن الموت يقتات بالإنسان كل يوم، ويسقط مرة واحدة أو يأتي متمهلاً. لم ينس الموت الماكر الذي يكسر المؤلف، الذي حسم حياة طفل في شهره الأولى، إلى أن استدعاه واسعاً عن طريق «الوباء»، الذي رحل عائلة عائشة إلى العالم الآخر، وأثر مداعبة قاتمة، فاستمهل فتاة جميلة وعاد فأخذها بعد سنين. يتكشف المرض الثقيل ضامناً للموت، يلبي منظور محفوظ الذي ينثر الموت في الحياة، ويسوغ تكاثره ليبدو عادياً. اقتلع من الحياة أم الأخ الأكبر قبل أن تبلغ الخمسين، ضربها مرض في الصدر، وأنهى مبكراً حياة عابدة، حب كمال الحارق، أصابها مرض في الرئة، وقتل زوجة المشلول العابثة وهي في خمسينياتها بمرض السكر. لم يعط المؤلف موتها أكثر من سطر واحد لا استخفافاً بها، وهي عشيقه سابقة لأحمد عبد الجواد وابنه الأكبر الذي اقترن بابنتها فترة قصيرة، إنما تقصد تصوير عبثية الموت وعاديته. كان قد عاين الموت، كتجربة إنسانية أصيلة، في استشهاد الشاب الجامعي الثائر، حيث الصدفة تنهي الحاضر، حتى لو بدا واعدًا، وترمي بالحداد على عائلة بأكملها. فموت الشاب المفاجئ تجربة متطرفة.

يحتل المرض في «الثلاثية» المكان الذي افترشه في رواية دوستويفسكي: «الإخوة كارامازوف»، يبدو الموت، في الحالين، معاناة وجودية وتكفيراً عن أخطاء سابقة، أو إسكناً لروح كثيرة الفضول.

بعد عنف الصدفة والموت المجزوء والمرض القاتل، يأتي موت له شكل البداهة معتكراً عجزاً متصاعداً يبلغ ذروته معلناً صمناً أخيراً، حال أشياء طبيعية جفت بعد ذبولها وانتهت تراباً. جزاً المرض أحمد عبد الجواد، وأعجزه وسلّمه إلى قبضة الموت. انطفأت زوجته بعده، حاصرهما الصمت والتذكر والتعب، وغربت حياتها ذات غروب. عاش الزوج الموت قبل وصوله، وتعرفت زوجته على وحشة الموت قبل قدومه.

مايز محفوظ الموت، الذي يساوي الصمت المطبق، من معناه، الذي يعيشه الإنسان، جزعاً، قبل وصوله مصرحاً أن الخوف من الموت أفسى من وصوله. اعتبر الموت رحمة فهو يجعل الإنسان «يرتاح» من انتظاره، الذي يملأ الإنسان رعباً وعذاباً. قبل الموت عذاب يدور في قبضة الزمن القاسية، وبعده «لا شيء»، يحزر الإنسان من عذاب سبق، ويرهق الذين خلفهم وراءه.

يتعرّف الإنسان على الموت عن طريق موت الآخرين، يتأسى على من رحل ويلتفّ بحياته اليومية، بعد أن فاجأه حدث كان يظن أنه من شؤون الآخرين. روض محفوظ نفسه، كتابة، على فكرة الموت، تملّاه وصاغه فنيًا بأشكال مختلفة. قال: «لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة»، محيلاً على موت تصرّح به رواياته، يحايث عمله الروائي، كما لو كان جزءاً من حياته «الإبداعية»، بعيداً عن لحظة الصمت القادمة. ذلك أن الاستغراق في فكرة الموت، التي هي أكثر رعباً من الموت، تشل في الإنسان القدرة على العمل والرغبة في الحياة. نقرأ في نهاية «السكرية» على لسان شخصية يعطف عليها الروائي: «كثيرون يرون أن من الحكمة أن نتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الموت، والحق أنه يجب أن نتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الحياة...ص: 398»، ونقرأ قبل صفحات قليلة: «وإننا لنموت ونحيا كل يوم مرات».

ولعل هيمنة فكرة الموت في كتابة محفوظ، كما جاءت في الثلاثية، هي التي أملت أن يأتي الموت مجزءاً، يتوافد تباعاً ويسقط ثقيلًا بشكل جماعي.

استعاد الفكرة، أسلوبياً، حين مرّ على الأموات بلا رثاء أو بلاغة، كأن يأخذ استشهاد الابن الجامعي سطوراً قليلة، وأن يكسو موت الأم بكلمات قليلة. كان في «قصر الشوق»، الجزء الثاني من ثلاثيته، قادراً على إدارة حوار دائري طويل بين أحمد عبد الجواد والغانية «زنوبة»، حوار موضوعه المتعة والحياة، بعيداً عن موت أخير تكفيه كلمات قليلة.

5 . الثلاثية: سعي إلى تصور شامل للوجود:

حرص محفوظ على أن يودع في «عمله الأكبر» تصوره الشامل للوجود، مستعيداً منظوراً وزعه على روايات سابقة. أضاء مفهوم المفارقة بموت الشاب الجامعي في مظاهرة سلمية، واستذكر مفهوم الصدفة، حين جعل كمال يلتقي صدفة عام 1944 بصديق عزيز قديم، رآه آخر مرة عام 1926، ليخبره أن أخته «عايدة»، المعشوقة المتعالية توفيت قبل عام. مرت السلطة ومضياً ممثلة بضابط يفتش بيوت الأحرار كما لو كانوا لصوصاً، كان مفتوناً بعائشة حين كانت فاتنة قبل عشرين عاماً، منعه تغيّر العاصف من التعرّف عليها. أدرج الروائي في نصه مرتكزاته الأساسية، بأقسط مختلفة، مفسحاً المجال لمقولات أخرى، حوّلتها تجربة الروائي المتحوّلة.

أفرد مكاناً لمقولات وسّدها روايات سابقة، وانصرف إلى إضاءة وافرة لمقولات عالجهما باقتصاد. لامس مفهوم الدين، أو التدين، في خان الخليلي حيث «المكان المقدس» حفظ حياة عائلة من قصف الطائرات الألمانية، ولم يواجه الموت مرضاً، لأنه شأن من شؤون القدر. أعطى في الثلاثية مكاناً أوسع للدين على لسان كمال، الذي تأمل أصواتاً خاشعة تصدر عن المآذن، بلا تغيير، منذ ألفي عام. وإذا كان قد أخذ بنهاية - كارثة، في «بداية ونهاية» - 1949، كما في خان الخليلي وزقاق المدق، إذ في النهاية موت يترصد مخلوقاً ما، فإنه اختار موتاً - كارثة مرتين، ضرب به الابن الجامعي وعائلة الابنة الجميلة، وتخيّر للأب، الذي كان يتباهى بشبابه وهو في الخمسين،

موتًا مهينًا، أتاح له المرض موقعًا ضيقًا وراء نافذة ينظر خلال قضبانها إلى الحارة، التي وسَّعها خيال محفوظ كما يشاء.

أطلق في ثلاثيته الموت في أشكال تحتل الطفل والشباب والشابة والكهل والعجوز وأعفى منه، محتفظًا بمفارقتة، عجوزًا يسير على قدميه وقد جاوز المائة من عمره... ويقدر ما أعطى الموت حرية اختيار واسعة، اتخذ من الزمن بطلًا روائيًا، تقصح عنه المشية والوجوه وتغيّر الفصول وتبدّل البشر والأمكنة، كما لو كان الزمن جوهر الوجود، يشعل ويطفئ ويبرعم ويُبدل ويبني ويفكك ويدع الأحياء يودعون أناسًا أصغر منهم عمرًا.

تقاسم التعدد بطولة الزمن الروائي، إذ للرجال طباعهم وللنساء مزايا مختلفة وللشباب ميول متنوعة ولـ«البغاء» أجساد متباينة وللمقاهي روائح تميّزها من غيرها، وللصمت أحواله وللغناء أصوات غير متساوية. نفذ إلى معنى الوجود من أبواب متعدّدة، وعيّن الانطفاء حارسًا للجميع. لم ينسَ الشر، وهو من مراجعه الأساسية، مايز بين الشر الإنساني المتمثل بانزياح عن المعيار الأخلاقي السوي، يطول أو يقصر، كامرأة تستذل زوجها المشلول، أو أب مستبد يعطل خيارات أبنائه ويصيّر بيته «سجنًا»، أو محتل أجنبي يطلق النار على البلد التي احتلها،.....

وإذا كان هناك شر إنساني، واضح المصدر والأداة، فهناك شر غامض الأصول، يأتي بلا توقع، ويعبث كما يريد، ويخلف وراءه حطامًا لا سبيل إلى إصلاحه، حال الصبية - الوردية التي خذلها قلبها المريض.

انطلق محفوظ من بيت في منتصف الليل، ووسَّع الزمن ربع قرن من الزمن وأكثر، ومن حارة صغيرة حولها عالمًا إنسانيًا واسع الامتداد، ومن أب هش الكيان واسع الشهرة، وأم رحيمة القلب كما أرادها العطف الصادق الذي احتقت به البراءة وذكرة الأبناء. أنتج في أكثر من ألف صفحة كونًا إنسانيًا متعدد الوجوه ينفّث على وجود مسكون بغموض سرمدى.

إشارات:

1. نجيب محفوظ: بين قصر الشوق، السكرية، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، 1984,1983.

2. نجيب محفوظ: رحلة... في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989.

3. عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، الطبعة الثانية، 1955، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

4. E. Behler: ironie et modernité puf, paris, 1996.

5. Nicholas Berdyaev: Dostoevsky, Living age published by Meridians books, New York, 1957.

6. فرانكو موريتي: علامات أخذت على أنها أعاجيب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2008،
رقم: 1294.

إضاءة: أحمد عبد الجواد أو الفراغ المستبد

رسم محفوظ في ثلاثيته الشخصية الأشهر في رواياته، والأغرب في شخصيات الرواية العربية. عُرف بصفة: «سي السيد» العامر من الرأس إلى القدم بالمتناقضات: وسيم غليظ الصوت، متأنق واسع الخطأ، يسبقه صوت عصاه كأنها النذير، متهتك في الليل طويل الخشوع في صلاة الصباح، حسن السمعة يلقي الناس باسمًا ويداوم على الاغتسال بماء بارد في جميع الفصول، متجهم في البيت منبسطة الملامح خارجه، زاجر لأهله لطيف المعشر في ليالي قصفه وابتذاله. لا يعرف الناس حاله في بيته ولا يعرف أهل بيته أحواله بين الناس، له محيّاه الخارجي ووجهه الداخلي، منقسمان ولا تصالح بينهما، وهو الذي يصلح بين شرب الخمر وقراءة القرآن، ويحوّل خضوع عائلته لإرادته إلى عقيدة لا تقبل الاهتزاز.

تبدو الشخصية فاتنة لنقاد الأدب، أو بعضهم، تترجم وجوه الحياة في تعددتها، منقطعة عن الإنسان الأحادي البعد، أشريراً كان أم مفطوراً على الخير، غاضبة معقدة تبعث على التأويل، تكاد أن تفصح عن الكون الإنساني، والكون بعامة، بمرايا متجاوزة متبادلة، تجسده فنيًا سيولة المعيش والتي تضع المقولات النظرية الجاهزة جانبًا. وهي في هذا كله «واقعية»، وتشير إلى مرجع خارجي ألمح إليه محفوظ في أكثر من مناسبة، حملته ذاكرته من عهد الطفولة.

حدّث الروائي صديقه جمال الغيطاني عن تاجر شامي، كان يسكن قريبًا من بيته في القاهرة القديمة، تعرّف على أهله مصاحبًا أمه، طفلًا، في زيارتها لهم. كان التاجر يحجر على زوجته وبناته، لم يرهن الناس ولم يتح لهم أن ينظروا إلى الناس، كما لو كان الخارج موقعًا محرّمًا ملوثًا بالدنس، أو كان في الزوج والبنات عاهة تمنع انكشافهن على البشر والسماء.

أشار محفوظ في كلمات محتجّة بسيطة إلى المرجع الخارجي لشخصيته الروائية الشهيرة وأكد، في الوقت ذاته، أن ما يأخذه الروائي من الواقع يزيحه من شكل إلى آخر، يستعين به ويضيف إليه «شيئًا ما»، يعني التوليد الفني بلغة الألماني ثيودور أدورنو. ربط محفوظ بين الواقعي والفني وترك للقارئ تأمل العلاقة بينهما.

يبدّل التحويل معطيات الشخصية الواقعية، يستولدها من واقع فني يحجب واقعها المباشر ويتصرّف بها بعلاقات: المشخص والمجرد. يتعيّن أحمد عبد الجواد تركيبًا ذهنيًا، تحمل بنيته السطحية أبعادًا واقعية أملتها الخبرة الاجتماعية، تحرّرها الإشارات الفنية من واقعيتها وتضعها في بنية أخرى. تتطوي البنيتان السطحية والعميقة على خطاب روائي مكرر موضوعه: الشخصية المستبدة المتعددة الألقنة. تستبين هذه الشخصية، التي توهم بتناقضات متصالحة، في أبعاد ثلاثة: الولع بالكم الذي هو من صفات الروح المتخلّفة، واستعداد موروث لاستبداد يدافع عن الكم ويذود عن أبعاده، وهشاشة داخلية مسكونة بفقر أخلاقي ومعنوي. وهي في الحالات جميعًا مرآة لشر تحجبه طبقات الألقنة المتوارية، تسكنها شخصية فارغة، تنظير من اليسار واليمين الواضحين وتطمئن إلى وسط ممحي

المركز، وتتأى عن الصحيح والمفيد وترتاح إلى اللغو ونافل الكلام. حمل «السيد» واقعياً، شخصية لا تتاقض فيها، تضع فيه «مواتاً» لا يراه أحد.

كيف يكون «السيد»: المركز المتناقض ظاهرياً وهو الكيان الهجين الذي لا مركز له؟ هذا هو السؤال الذي يثيره أحمد عبد الجواد: إنه المركز وهو يعود إلى بيته بعد منتصف الليل تنتظره زوجة طيعة، وترسل صوتها خفيضاً إن بدأها «السيد» الكلام مبتدئة بكلمة: «سيدي». للسيد المولع بالكم والطاعة والاحترام المرتجف «رجولة» خاصة به، كما لو كانت رجولته المفترضة من إخضاع المستضعفين، ومن حقوق الزوج والأبوة. إنه المرجع إن صلّى صباحاً، يسهب في الاستذكار والاستغفار، لا عن تقوى وورع، وهو لا يعرفهما، بل استكمالاً لعادة الكم والترهيب المستقرة فيه. ولن يغادره الكم المعبود في لقاء الصباح مع أولاده، واثان منهما جاوزا العشرين، فعلى الجميع الانتظار وله «اللقمة الأولى الهائلة»، التي تتسع لكل ألوان الطعام، وله إطلاق سراح أبنائه بعد انتهائه وتوطيد عبودية الزوجة التي تلبى ما اعتادت أن تلبيه، وصولاً إلى عطر ينثره على لباسه ونظرات متعددة إلى المرأة، تطمئن الأناني الأعمى أن كل شيء في مكانه.

والمرتببة الصارمة، التي تحايث اندفاعاً ذكورياً موروثاً، حاضرة في الخروج من البيت: الأب فالابن الأكبر، فالتالي، فالأصغر، ترافقهم من وراء النافذة نظرات إنسانة لم تبارح بيتها منذ خمسة وعشرين عاماً، يشاركها في الحجرة ابنتان، تتهيبان النظر إلى الخارج، حال ابنتي التاجر الشامي الذي يرى في تعدد ألوان الطبيعة قضاءً إلهياً لا راد له، وخير ألوانه: المعتم والمظلم الذي يعتقل النظر.

محا أحمد عبد الجواد أصوات عائلته، لا يحدثه أحد إلا بواسطة الأم، وهي مرتبة خاضعة، تعرف أن الكلام إليه مشقة، يحتاج توسلاً وخفض العينين وكلمات هامسة في خشوع. والسؤال: لماذا هذا الطبع المشوّه والمشوّه، وما جدوى قهر امرأة مطيعة لطيفة خمسة وعشرين عاماً؟ ربما كان البحث عن انتصار وهي في حياة بيولوجية عناصرها التكاثر والتزاوج والطعام وتقديس الموروث، وتلك الضحكة المججلة التي يطلقها «سي السيد» وهو يستقبل في «متجره» أنثى تعيد صوغ رغباته الأحادية البعد.

يساوي «سي السيد»، الذي لا يعرف المساواة إلا مكرهاً، بين رؤوس أفراد العائلة، مبرهنًا أنها عادة المستبدين الصغار. لا أحد يجرو على رفض طلبه، ففيه خدش لكمّ طاعته يقارب المعصية، ولا أحد لا يخفض عينيه في حضوره، «فعدم رفع الرؤوس الذي فرضه المستعمرون على المصريين» رفعه أحمد عبد الجواد إلى مقام: العادة الثابتة التي هي أعلى مراحل الاستبداد. لكنّ عدم رفع الرأس واجب ضروري، يرضي المستعمر الإنجليزي ويمتّع أباً ملتبس الأبوة.

اختصر «السيد» حياته في عادات متوارثة، جديدها شرابه الليلي المستورد، وسعى إلى اختصار عائلته في عادات مستقرّة، أقلقها التعرّف على الخارج وعلى عائلات غير مستبد بها.

إن كان أحمد عبد الجواد ركامًا من العادات المتحرّكة، فما معنى العادة في التحديد الأخير؟ العادة عدم الاعتراف بالزمن وتجميد الإنسان وفضوله، تكفير المقارنة والجديد وإعدام الفضول، أولوية ما أتى على ما سيأتي، كره الغرباء واحتقار التجربة، وعبادة أصل أنيق المظهر واعتباره مقدسًا لا يجوز المساس به. تصبح العادة دينًا، وتصير الدين عادة والثبات مرجعًا للحياة، ما يختصرها إلى زمن ميت يعاد إنتاجه إلى ما لا نهاية.

بيد أن العادة، على ضوء دراسات عالم الاجتماع الفرنسي ليفي برول، هي العنوان الأكبر لما دعاه: «العقلية البدائية». فهي «الكلمة السحرية التي تتحطم أمامها كل حجة مهما كانت»، والنزوع إلى الثبات «برهان على قوة العادة عند غير المتحضّرين وعلى بطئهم في قبول التقدّم حين يتعارض مع عاداتهم التقليدية وما لديهم من أحكام زائفة». بل إن الجماعات البدائية كـ «الكائنات العضوية التي تستطيع الحياة زمنًا طويلًا ما دام وسطها الخارجي قليل التغيّر...».

حاذر بطل محفوظ التغيّر فمنع عائلته من الاقتراب من الوسط الخارجي، واكتفى بأمكنة ثابتة يخالط فيها أصدقاء ثابتين، حدودها: المنزل والمتجر وبيوت «العالمات». كان كرهه للجديد خوفًا من الحرية ودفاعًا عن ذات فقيرة تخشى ما لا تعرف وتحتكر إرادة الآخرين. طلق زوجته الأولى حين طالبت بالخروج من البيت، وعاقب ابنه الجامعي حين تعرّف على فتاة مجاورة، ونهاه نهائيًا قاطعًا عن أي نشاط سياسي وقرّع ابنه الأكبر لذهابه مع زوجه إلى المسرح، وارتعد مرعوبًا لمعرفة طرف غريب اسم ابنته الصغرى، وأنزل بزوجه المطيعة عقابًا شديدًا حين رغبها أولادها بزيارة مسجد الحسين المجاور،...

جمع سلوكه بين ترهيب العائلة والترغيب بالثابت ورغبة جامحة في الإخضاع، فلم ينج من أذاه أحد. صير ذاته امتدادًا لعاداته الفقيرة المؤذية، كأن يمنع زواج ابنته الصغرى من إنسان مالت إليه، وأن يدمر حياة ابنه الأكبر بعد تطليق أمّه،.... وعبد الجواد في الحالين إنسان من عهر ورنذلة، لم يتورّع من السطو على زوجة جاره، ونافس ابنه على شابة جميلة عاشرت كثيرين، وخط حياته بكثير من العهر والتهنّك المجتهد، لا تقصّ مضاجعه «الأحزان الوطنية الكبرى»، كاعتقال سعد زغلول أو نفيه.

اتكأ على صفاته الممتدة من تقديس العادات إلى إكبار الرغبات الذاتية، يبدو أحمد عبد الجواد إنسانًا فارغًا، كارهاً للقيم، يرى في العبودية فضيلة وفي التمرد رذيلة، لا ينصر الأعراف والأخلاق، وهو القامع لأهله بلا حسابان. لا يعرف عن شؤون العلم شيئًا لجهله وادعائه الكاذب بأنه يعرف كل شيء. يجردّه السلب الكبير الذي يساكنه من صفاته الظاهرية الأولى: لا تناقض في ممارساته، ما دام مرجعه نرجسيته الطاغية، ولا تعددية في صفاته وهو اليقيني في تصوّراته، وهو متجانس جوهريًا رغم لا تجانسه الظاهري. والمحصلة صورة عن الإنسان المجزوء، الذي يستهلك ماضيه حاضره، وغرائزه أخلاقه وغطرسته خبرته وحسابه الصغير «رجولته الكاذبة»، ذلك أن أبًا يعتبر اسم ابنته عورة ليس فيه من حنان الأبوة شيء، وأن زوجًا لا يقدر تفاني زوجة على راحتها فاقد الحس

والكرامة معًا. كائن بيولوجي الأبعاد، لا يعرف التاريخ ولا يحتاج التاريخ إليه، نافل الوجود إلا من دوره في الإنجاب والتكاثر ومصادرة الجمال والأحلام.

رسم محفوظ، بإبداع يتاخم الإدهاش، شخصية مستبد أثيل مجتهد في استبداده وفي حجه معًا، ينتمي إلى عادات قديمة منقطعة عن زمن سعد زغلول وعن تطلع الشعب المصري إلى تحرّره الوطني. ولعل الأبعاد التي أدرجها الروائي الكبير في شخصية «المستبد الشرقي الأصيل» هي التي أملت أن يكون «تركيبًا فنيًا» مراوغًا، لا يُختصر في تاجر شامي كثير الحسبان فقير البصيرة.

ومع أن في التناقضات التي تسكن الإنسان تعبيرًا، نظريًا، عن وجوه الحياة، فإن أحمد عبد الجواد كاره لحياة الآخرين يحتفي بحياته الضيقة ويعتبرها واسعة الأرجاء. وقد تُوهم تعددية صفاته بأكوان الإنسان المتنوعة، التي يقول بها المتصوّفة، فإن تعدديته الزائفة تصرف «الصوفي» وترحب بالفساد. فـ«السيد» تكثيف روائي لما يعاقب الحياة ويستقدم الجمود والركود. يبدو، والحال هذه، تعليقًا ساخرًا على ثورة 1919، التي أطلقها حس شعبي طليق، وصادرها سياق اجتماعي ترسّبت فيه أبعاد تنهى عن التغيير، جمع بين إرث عثمانى واستعمار إنجليزي وعادات ذكورية، وكل ما يصادر النزوع الشعبي إلى التمرد والحرية.

أراد محفوظ، كما قال، تجسيد الثورة بطلًا اجتماعيًا فائقًا، وانتهى، وهو المأخوذ بمفارقات الحياة، إلى «بطل مضاد»، قوامه الإخضاع والامتثال وروح مسكونة بالعممة، تنفي العقل بالغريزة، وتطرد أطياف الحرية بصوت وحيد، منقطع عن الأزمنة الحديثة.

ليس أحمد عبد الجواد، بطل الثلاثية كما رسمه محفوظ، إلا صورة عن «الفراغ المستبد»، المحتشد بفراغ مهين بيولوجي الأبعاد، يتكامل فيها «الغريزي والحسبان الفقير والموروث الأبوي المستمر».

إشارات:

1. فيما يخص دلالة القيم الإنسانية يمكن مراجعة كتاب: «أسس الفكر السياسي الحديث» - الجزء الأول - لمؤلفه كوينتين سكرنر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012، (الفصل الخامس بخاصة).

2. ليفي بريل: العقلية البدائية، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2018، ص: 417 - 425.

التداعي
بين محفوظ وغيره

ثلاثية محفوظ والإخوة كارامازوف

تمايزت رواية دوستويفسكي الأخيرة «الإخوة كارامازوف» عن غيرها من أعماله بأبعاد ثلاثة على الأقل: هجس بها طويلاً، وأدرج فيها شخصيات روائية عرّفته بها الحياة وغفت، وأيقظها سياق اجتماعي جديد. وهي رواية كتبها متمهلاً خلافاً لروايات سابقة طاردتها ضرورات الحياة ومتطلبات الناشرين، وقوبلت في روسيا باحتفاء كبير، جعلت من الروائي «بطلاً قومياً»، كما أشارت زوجته في مذكرات كثيرة الهوامش.

تعامل نجيب محفوظ في «الثلاثية» مع شخصيات عرفها وأمكنة حفظت ذاكرته تفاصيلها «كل ما جاء في الثلاثية، كان واقعياً»، قال. صاغها بإرادة منضبطة، وبمثابرة لا تعرف الوهن، أقامت بين الروائي وشخصياته ألفة وحواراً دفعاه إلى القول: «إن الثلاثية أقرب أعماله إلى نفسي»، وطدت شهرته في مصر، وأذاعت اسمه في العالم العربي كله.

يعثر القارئ المجتهد على تقاطعات كثيرة بين العملين الروائيين الكبيرين، تؤكد وحدة المتخيل الروائي، رغم اختلاف الأمكنة، وتقارب الهواجس في الممارسات الروائية المبدعة.

انطلق الروائيان من واقعين مختلفين، وأنطقا زمنين متغايرين، وخلقوا متواليات من الشخصيات والوقائع. تشاركاً في تأمل الطبائع الإنسانية، التي تقيض على الأزمنة والأمكنة، وحاورا وجوداً إنسانياً ملتبساً لا تمكن الإحاطة به، تخترقه الصدق ويحاصره مكر الزمن، ويدخله «سر» يثير فضول إنسان قلق، لا يعثر على جواب. تشاركاً النظر المتشائم إلى الوجود ومجازاً فنياً عنوانه: العائلة، يسرد تحولات الإنسان التي تستهل بشيء من الوضوح وتسير إلى مجهول. أنجز كل من الروائيين عملاً من «ثلاثة أجزاء».

1. الأب والعائلة في رواية دوستويفسكي:

استهل دوستويفسكي روايته بتعيين شخصيات العائلة قبل أن يعطف عليها مصائر فردية وجماعية، تعالّن بوهن الإنسان وغموض الوجود. تتألف العائلة من أشقاء ثلاثة مختلفي الطباع، وأب سيئ السلوك، و«خادم» مصاب بالصرع! تضع الحياة في دروب العائلة شخصيات متنوعة، تتبادل التشابه والاختلاف.

بدأ الروائي عمله بـ«توطئة»، إن صح القول، عنوانها: «إلى القارئ»، جمع فيها بين الإعلان والحوار. ألمح من البداية، انحيازاً إلى بطله «الأثير» - ألكسي - الابن الأصغر بين إخوته، واعتبره مبراً من الخلل، وشاهدًا على زمن روائي مدته عام: 1879-1880.

قصر الروائي المسافة بينه وبين الشقيق الأصغر، وهو الأقل تبدلاً وإشكالاً، وقال عنه: «فهذا الرجل يبدو لي فذاً، لكنني أشك أقوى الشك في أن أصل إلى إقناع القارئ بذلك. ص: 13». يومئ الشك

المفترض إلى احترام الروائي لقارئه، لا يلقنه ولا يملئ عليه رؤيته، ويشير إلى تعددية الرؤى بين القراء، فقد يتفقون مع الروائي أو يختلفون معه، أو يجمع موقفهم بين الاتفاق والاختلاف. تذكر العلاقة بين الروائي والشقيق الأصغر، بتلك القائمة بين محفوظ و«كمال»، الولد الأصغر في عائلة عبد الجواد، وإن كان محفوظ وضع في روايته أساطير من سيرته الذاتية.

لماذا واجه الروائي القارئ بشخصية لا يسهل إقناعه بها؟ يأتي الجواب من عفوية الروائي الممتزجة بسخرية مأكرة، لا من رفضه المسافة التقليدية، التي تقترض روائياً عليمًا، يعرف ما لا يعرفه غيره، ومتلقيًا أقرب إلى الصفحة البيضاء، يستظهر راضيًا ما لقنه الروائي العليم. وقد يقصد الروائي إزالة التباس محتمل، صادر عن الفرق بين أصل الحكاية وبطلها، فالأب المردول الصفات أصل الحكاية الكبرى، دون أن يكون بطلها، بينما الولد الأصغر الخير، الذي لا يبدو أصلًا، هو البطل الحقيقي، كما لو كان الأصل الشرير مجزوء البطولة.

يقع القارئ، بعد الفصل الأول، على باب عنوانه «قصة أسرة صغيرة وطيبة» يتلوه فصل عن: فيدور بافلوفتش كارامازوف. ومع أن العنوان الثاني يخص الأب وحده، فالروائي يبده ببطله - ألكسي - كما لو كان مفتتحًا للكلام، يحتفي بإنسان جميل الصفات، قبل أن يبدأ بتوصيف أب متداعي القيم والأخلاق، أقرب إلى لخرة موحلة جاء بها قدر عابث يتهاون مع «الحشرات البشرية»، ولو بقدر.

أوغل الروائي في تسفيه «الأب» وتسخيفه، فبدا قمامة بشرية تبعث على الاشمئزاز، منحطًا، ولا قاع لانحطاطه، طفيلياً شهوانياً بشعًا، مفرط العريضة والتسفل، يلزمه شذوذ نادر الوقوع. تزوج مرتين، مدفوعًا بالشهوة والمصلحة، ودفن الزوجتين بلا اكتراث، اقترن بهما في صدفتين عاثرتين، فهو دونهما خلقًا وخلقًا، أسهم بؤسه الروحي في رحيلهما السريع، وهو المسلح بدناءة غير منقوصة، وبجشع فاجر لا اقتصاد فيه. رزق من الزوجة الأولى بولد، نسيه وأنجبت له الثانية ولدين نسيهما، وأوكل إلى الصدف الخيرة تربية الأولاد الثلاثة. وله ولد جاء «سفاخًا»، لم ينسبه إليه واعتبره عاهة واتخذة خادمًا، وكان مصابًا بالصرع.

أفرد الروائي للأب، الذي هو مهرج يجمع الناس على احتقاره، ثلاثة أبواب، أخذ الأول عنوان: كيف تخلص من ابنه الأول، والثاني: الزواج الثاني وابن الفراش الثاني، والثالث: اليوشا (ألكسي)، الابن الثالث، الأثير لدى والده ولو بقدر. أفصحت الأبواب عن عوالم الأبناء الخارجية والداخلية وشخصيات أخرى، أساسية أو عارضة.

تشاركت روايتنا دوستويفسكي ونجيب محفوظ في مقولة العائلة، التي تستهل بأب غريب الصفات، دون أن يتساوى الأبوان في غرابة صفاتهم، وتضم أولادًا ثلاثة، مختلفي المصائر والطباع، يصلون إلى نهايات غير متناظرة. ما يلفت النظر تشارك الروائيتين في شخصيتين إضافيتين من خارج العائلة، تمثلت الأولى منهما بشابة جميلة لعوب يتنافس عليها، الأب والابن، اسمها في الرواية الروسية جروشنيكا، أحببت الابن الأكبر وأخلصت له، وتدعى في رواية محفوظ: زنوبة، عشقها الأب

وساكنته ولحقت بابنه الأكبر وتزوجته وأخلصت له وبنّت له عائلة. تمثلت الشخصية الثانية في شيخ متدين طاعن السن، دعاه دوستوفسكي: زوسيماء، عاش طويلاً وعرف بتديته وإخلاصه لما يؤمن به، ودعته الرواية المصرية: الشيخ متولي، جاوز المائة وبقي يسير في الشوارع، بعد أن دفن زوجته وأولاده. ومع أن الأبوين يتقاسمان غرابة السلوك، فهما يتوازعان تناقضاً داخلياً واسع الاختلاف. وضع محفوظ في الأب المصري قسوة نادرة وحناناً «لا يرى»، وجعل دوستوفسكي الأب الروسي «خبيناً وعاطفياً معاً. ج 1: ص 57».

2. الإخوة كارامازوف وصفاتهم المختلفة:

استولد الروائي الروسي ثلاثة إخوة وأعطاهم صفات «كارامازوفية»، بلغة الرواية، وأضاف إليهم رابعاً مصاباً بمرض «الصرع»، الذي أصيب به الروائي وقاسى منه طويلاً. اختلف الإخوة في حواراتهم الطويلة وانتهوا إلى مآلات مختلفة، هرب الأكبر خارج البلاد، والتفّ الأوسط بغموضه، وسار الأخير إلى مستقبل مرغوب، وآثر المصروع أن يشنق نفسه. قتل الأخير الأب، وأنهم بقتله أخاً طيب القلب سريع الانفعال، هو الأكبر بين الإخوة الثلاثة.

أنتج الأب الماجن عطب ابنه الأكبر، رحلت أمه عنه صغيراً، وتعهد تربيته خادم لأبيه. اقتنع «ديمتري» مبكراً أن والده سلبه حقاً ورثه عن أمه، شبّ عنيفاً مسرفاً في عشقه وتبذيره، ولا تعوزه البراعة. قضى مرهقة مضطربة ودخل مدرسة عسكرية وأعاق نزقه ارتقاءه، شهم يأنس إلى إخوته، عشق فتاة عشقها أبوه، وتبادل معه الغيرة والمنافسة. اتهم بجريمة لم يرتكبها. تحدّث عنه السارد في فصل عنوانه: «لماذا يجب أن يعيش مثل هذا الرجل؟» فقال: «وكان الناس إذ يلاحظون نظرته القاتمة الواجمة يدهشهم جداً أن يروه ينفجر ضاحكاً يدل على مشاعر فرحة مرحة يندفع فيها ويستسلم لها في نفس اللحظة التي تتجهّم فيها عيناه. ص: 149». و«ديمتري» الأكبر بين الأبناء الثلاثة.

تحيل الصفات على إنسان منقسم، لا تؤيد عيناه ما يرتسم على وجهه، يتساكن فيه التجهم والمرح، كما لو كان هو غيره، مستدعيًا «القرين» الذي أدرجه دوستوفسكي في معظم رواياته، حيث الشخص يلزمه آخر، يشبهه ويشاركه أفعاله. يقول ديمتري في فصل عنوانه «اعتراف قلب حار، شعراً»: «المجد للخالق في الخلق، المجد للخالق في نفسي». لكان المنقسم يمجد الخالق ويلتبس به، نافرًا من الأذى متطلعًا إلى الأعلى، وملتبسًا بحيرة في الحالين. يحمل تناقضات تتكشف في مشاعر تتعايش فيه متصادمة تتجلى في المرح اللاهني والعشق العنيف وفي اندفاع هائج لا رادع له.

تُلزم الأخ الأوسط إيفان، الشخصية الشهيرة، القرية من الفلسفة واللاهوت، أحوال لا يفارقها الانقسام والتمزق. عرّف طفولة مؤرقة وصبًا لا ينقصه التعب، تفوق في دراسته واسع الثقافة والكبرياء والحدز، وسيم يميل إلى الانطواء، أنيق مشغول بأسئلة الخلق والخالق والعذاب والغفران، يبحر في ذاته طويلاً وقد يسقط في الهديان ويحاوّر الشيطان، يسأل الله عن جدوى مخلوقاته، موحياً بأنه يقبل بوجود الله ولا تقنعه خليقته المسرفة في الشر والأذى. أشهره الروائي في

فصل «المفتش الأكبر»، الذي يتداخل فيه صوته مع صوت المؤلف، وأمدّه بشهرة ثابتة حين تركه يقول: «إن لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح»، دون أن يغادره شكه بوجود الله، كما لو كان مؤمناً وملحداً معاً، أو شكوكاً يطمئن إلى الإيمان ونقيضه.

عرض السارد شخصية إيفان الفكرية في الجزء الثاني من الرواية، وفي فصل «المفتش الأكبر» بخاصة، الذي حظي بأكثر من تأويل، وأضاف إليه بعض النقاد كلمة: أسطورة. رسم الروائي شخصية بطله الأكثر إشكالاً في ثلاث وثلاثين صفحة، أعلنت عن مثقف قلق المقولات والأحكام قالت: يبادل الإنسان حريته بأمن مستكين، ويتخلى عن وعود المسيح بالحرية منصاعاً إلى كنيسة مستبدة، يؤثر العبودية الطوعية على الاختيار ورغيف الخبز على تحمّل المسؤولية. تاريخ البشر شر أكثر منه فضيلة، والغفران كلمة فارغة لا تقدّم للمعذبين شيئاً مفيداً، وأنّ البشرية تقبل بالاستبداد وتخشى حرية الضمير، والله عظيم دون أن تكون خليقته عظيمة.

يتبقى للعقل الإنساني أعمال الفكر والمثابرة المتسائلة وفضيلة المعرفة: «إن الوجود الإنساني ومبرّره ليسا في إرادة الحياة، بل في الحاجة إلى السبب الذي يدعو الإنسان إلى الحياة. جزء 2، ص: 9».

إذا كان مبرّر الحياة تعرّف على أسباب تدعو الإنسان إلى الحياة، فالمبرر كله مشقة وعذاب واحتمال مرهق لا ضرورة له. وقد يقاس مبرّر وجود الله بمبرّر وجود الحياة، ما يجعل الإيمان فرضية شائكة، فالإيمان الحقيقي لا يحتاج إلى مبرّر، ولا يتطلب استسلاماً بليداً تائه الأسئلة. يصل الإنسان، والحالة هذه، إلى اغترابه بأكثر من طريق، فلا هو يستخف بالوجود الإلهي ولا يتحمل حياة جاد بها الإله.

يقول ديمتري الذي يرهقه انقسامه: «قد تكون الحماسة طريقاً إلى الخلاص». تتعيّن الحياة في وجهها الأول مغامرة فاسدة، وتكون في الثاني تجربة موحشة، يحايثها العذاب في المبتدأ والنهاية. لا غرابة أن يكون الأخ الأكبر متجهماً نزقاً، والأخ المتوسط صموئلاً يميل إلى الانطواء والتفكير الطويل، وأن تتلامح في وجودهما حرية مرغوبة وغائبة.

عاش الأخ الأصغر، بطل الرواية والمؤلف معاً، شروطاً عرفها شقيقاه، وحمل أطراف أم حزينة جميلة خالصة الإيمان عهدت به، قبل رحيلها إلى خالق رحيم، وتركت له إشارات تطمئن قلبه وتضيء طريقه. وأليوشا، أو ألكسي، هادئ منطو، ويحب الجميع ويحبه الجميع، يرى الغفران قانوناً للحياة، زاهد يحنو على الضعفاء، مستقر الإيمان، يسير على طريق الرهينة، مقتفياً آثار الراهب زوسيماء، الذي اتخذه مثلاً ومعلماً. وأليوشا، المتورّد الوجه كطفل نقي والحاضر البديهة، يأنس إليه عارفوه، كما لو كان ضرورة مريحة لا يستقيم العالم من دونها، ويبوح أمامه أخواه بهواجسهما المعتمة، ويتعاطف معه والده الكريه، تميل إليه الجميلة جروشنكا، ويلوذ بمعرفة قلبية قليلة الفضول. أراد دوستوفسكي أن يكون مركز روايته، ورغب بأن يعود إليه في أجزاء لاحقة، ولم يتح له ذلك، كما جاء في مذكرات زوجته: أنا جويجوريفنا دستوفسكايا.

رأى بعض النقاد، حال الأمريكي إرنست.ج. سايمونز في الإخوة الثلاثة، ورابعهم غير الشرعي المصاب بالصرع، مرايا لأطوار حياة دوستوفسكي، فقد عرف الشباب العنيف، أعقبته مساءلة مضنية لمعنى الوجود، اكتملت بإيمان لم تفارقه الأسئلة. أمّا الصرع فكان جزءاً مرهقاً من حياته، وصفته بشكل حزين زوجته في مذكراتها. ولعل مأساة الإنسان «المصروع»، كما اختبرها الروائي، هي التي حدّدت ملامح «المصروع» في «الإخوة كارامازوف»، فبدأ صامتاً متردداً، ينوس بين الصحة والتداعي والصحو والهديان ويندفع، في لحظة غير متوقعة، إلى قتل أبيه رامياً بالتهمة على أخ بريء.

وسواء كان الإخوة مرايا لأطوار حياة الروائي الكبير، أم كان ذلك تأويلاً قسرياً، فقد اتفق النقاد أن شخصياته الروائية، تجسّد مقولات فلسفية، تسائل الروح الإنسانية في وجوها المتعددة، تقبض على المعتم وتلتقط المنير، وتنتفح على المطلق، ولا تأتي بإجابات نهائية، ما جعل دوستوفسكي مرجعاً للوجودية والعدمية والإيمان الفلسفي، ومدافعاً حاسماً عن السيد المسيح.

3. الأب والعائلة في ثلاثية محفوظ:

استهل نجيب محفوظ الجزء الأول من روايته «بين القصرين»، بمنطق روائي صارم، يعرف بالشخصيات بحياد، لا شبهة فيه، كما لو كان الروائي، الخصيب المتخيل، عالم أحياء يأخذ بالحقائق الموضوعية. يرسم ملامح الشخصيات بوقائع متصاعدة، ويبرز الجوهر في لحظات نموذجية، ويدع السيرورة الروائية تضيء الثانوي والجوهري معاً، إذ في الفرد ما يستضاء بغيره، وإذ في الأفراد مختلفي السمات ما يبني عائلة دقيقة الملامح، ويخلق فضاء اجتماعياً مقتصد الالتباس. باستثناء أب قاس يبدو ملتبساً بلا التباس، لأنه فارغ المحتوى، يميل إلى النفاق والاصطناع، يكذب على المرئي واللامرئي معاً.

اشتق دوستوفسكي شخصياته من حاضر يُعطّف على ماضيه، يُخبر عما كانه الأب والظروف التي عاشها أبناؤه، وانتهى إلى شخصيات تعكس واقعها بإخلاص كبير، أشار إليه الأستاذ الفرنسي جاك كاتو في كتابه المرجعي «دوستوفسكي وعملية الخلق الأدبي» قائلاً: «ينبتق الواقع من أبطال دوستوفسكي، كما لو كان يسكنهم لحظة ولادتهم». على خلاف الروائي الروسي يضع محفوظ الماضي جانباً، يبدأ من حاضر معروف ويحتفي بخصائص المكان، وهو ما عبّر عنه مبكراً بقوله: «تعمّق الصور في أنفسنا باندماجها في مختلف الأماكن التي تمتد إليها تجاربنا». تبدو التجربة مرجعاً للشخصية، والمكان مرجعاً للتجربة، كما لو كان في الشخصية طبقات من المكان ومعيشه.

تبدأ رواية بين القصرين، الجزء الأول من الثلاثية، بشخصية أب تنتظره زوجة مطيعة بعد منتصف الليل. تشكّل الشخصيتان مفتتح رواية موضوعها عائلة، عطفها الروائي، مباشرة، على ثنائية التجربة - المكان، تستهل ببوابة «البيت القديم» المنسجم مع قاهرة قديمة، تعقبها العتية المألوفة، فالدرج الذي يرشد إلى قلب البيت وأطرافه، وغرفة النوم، «المربعة الواسعة بجدرانها العالية وسقفها بعمده الأفقية المتوازية»، ومصباح غاز سبق زمن الكهرباء، وأثاثها الملتحق بفترة منقضية.

وإن كان في شكل الغرفة وأثاثها ما يرد إلى فترة إقطاعية، كما قرّر نجيب سرور في كتاب: «رحلة..... في ثلاثية نجيب محفوظ»، الذي ظهر بعد رحيله، إذ في وصف محفوظ لتفاصيل المكان ما يصرح «بواقعية فوتوغرافية»، تترك الأشياء جلية الملامح، واضحة التفاصيل تخبر عن حضور الماضي في الحاضر المعيش.

يتداخل في المكان، الذي يستهل ببوابة قديمة الطراز، زمن تاريخي قريب يسفر عن وجهه بطيئاً، مرجعه الحرب العالمية الأولى التي عاشها الغرب أربع سنوات، ووفاة السلطان حسين كامل الموافقة للتاسع من تشرين الأول عام 1917»، وفقاً لاجتهاد نجيب سرور. لا تأتي الدلالة التاريخية من «دقة التوقيت»، بل من «لقب السلطان» المحمّل بقرون منقضية، تركت أثارها على طبائع «زوج» أقرب إلى الطاغية، تعال بنظام أبوي في مجتمع مصري ينزع إلى تحرّره ويضيق، ولو بقدر، بزوجة ترتاح إلى شكل من «العبودية السعيدة». إذا كان الأب في رواية «الإخوة كارامازوف» بذيء الصفات، فهو في رواية محفوظ «صنم مقدّس» لا يحتاج إلى الكلام، ويشعر عائلته بعدم الحاجة إليه فعلياً أن تطيع ولا تسأل. إنسان واضح الاستبداد وملتبس الرجولة.

تتطوي علاقة «السيد - أحمد عبد الجواد» بعائلته على أبعاد ثلاثة: أوامر باترة لها صفة التشريع المقدس يفضي الانزياح عنها إلى العقاب الشديد، وبداية الخضوع الموحّدة بين أطراف العائلة، إذ الأب يلقن والعائلة تستظهر بلا أسئلة، والاعتراب على مستوى الوجود، حيث الأب ذات أمره مفردة وما خارجه أشياء. يلحق الاعتراب بالأب القاسي القلب، ليقمع فيه غريزة الأبوة حفاظاً على صورته المتسلّطة وعلى شيء موروث يدعى الهيبة الأبوية. ومع أن فيه ما يستدعي مباشرة «المجتمع الذكوري» فإن صنميته تحذف منه صفات الذكر والأنثى معاً.

صدرت صورة الأب المسيطرة عن استبداده بعائلته، وعن صفات متناقضة، تتصالح هادئة بلا تناقض، لا يألفها الواقع وتقترب من الأحجية، وعن ملامح أقرب إلى الفرادة. فهو أزرق العينين فارغ الطول مهيب الطلعة، يزيّن وجهه أنف كبير متسق مع وجهه، فما يرمي على غيره بالقبح يمدّه بالسامة.

ورث التجارة عن أب، محتجب الصوت والصورة، «كارامازوفيّ التطرّف»، يعشق الحياة ولا يقدّس المال، متألف مع مجونه، مؤمن يؤدّي الصلاة ويستغرق فيها، دائم التجهّم في البيت بشوش خارجه، أنيق، حسن السمعة ومحبوب من الناس. بيد أن ما يثير الفضول فيه مائل، أولاً، في مجون ليلي له شكل القاعدة، واستغراق في صلاة الفجر مكسو بالاطمئنان، وراسخ الوضوح ثانياً في جبروت لا مبرّر له، يشدّ عائلته إلى قيود لا تعرفها العائلات المجاورة.

تتساكن في بطل محفوظ تقابلات متنافرة: يقابل المؤمن المتهنّك، ويواجه المتجهّم الضاحك البشوش، ويواجه الحازم القاسي عاشقاً يجيد العزف والغناء. هو في داخل البيت غير ما هو خارجه، وفي

شبابه الطويل الأمد ما يغير شيخوخة مبكرة أقدته قبل الأوان، وفديّ الميول، كلامًا، وينهى أولاده عن العمل السياسي،...

إذا كان في الأب كارامازوف ما يجسد أحادية بائسة، باستثناء إشارات فقيرة لا تغيّر في تقويمه شيئًا، فإن في أحمد عبد الجواد تعددية خاوية خادعة، لا علاقة لها بالواقع المعيش ولا يقرّها مبدأ الوراثة، الذي يقبل به الروائيان الروسي والمصري. ولعلّ في تعددية بطل محفوظ الزائفة ما يستدعي تصورًا صوفيًا للعالم، يرى الكون الإنساني مجموعة من الأكوان، دون أن يكون التأويل صحيحًا، أو ما يستقدم منظورًا رومانسيًا، يرى في الطبع الإنساني المفرد مجموعة من الطباع، دون أن يكون مصيبًا. لكأن في أحمد عبد الجواد، الذي يطغى استبداده بعائلته على غيره، ما يصرّح بوجود إنساني عقيم، تتناكر صفاته، يمحو بعضها بعضًا وتستبقي، في النهاية، فراغًا مستبدًا. لذا لن يكون سيدًا في إيمانه الديني، ولا هو بالسيد في مجونه الليلي، ولا بعينه الزرقاوين وأنفه الضخم، بل هو السيد، الذي يحجب فراغه الداخلي بترويع عائلته ويمارس، تاليًا، رجولة كاذبة، مضمونة السلامة. لن يلتقي بالعقاب الشديد الذي وقع على الأب كارامازوف المجسد بالقتل، بل على عقاب مشتق من استبداده، أقدته في بيته وحكم عليه أن يرى الخارج من وراء قضبان النافذة، كما فعلت زوجته طيلة حياتها.

4. الإخوة عبد الجواد ومصائرهم الحزينة:

حدّد محفوظ موقفه من «السيد»، عن طريق السلب، بمعنى ما، لم يشهرّ به علانية، إنما أوغل في العطف على زوجته والإشارة إليها بأكثر من محبة وثناء، ونظر إلى الطرفين كما ينظر إليهما الأبناء، بمن فيه الأكبر الذي أنجبته «التمردّة المطلقة».

يختصر الأب في بداهة الاستبداد، الذي هو مرآة لأنانية فقيرة، ويتحدّد أولاده بانقسامات تزيحهم قسرًا من موقع إلى آخر، وتصرّح بأبعاد مأساوية. فأكبرهم «ياسين» جاء من أم جميلة تنزع إلى التمرد، شاءها الأب شيئًا خاضعًا وأرادت قليلًا من الاحترام والحرية، تناوبت على أكثر من زواج، وانتقل الولد ليعيش مع أبيه واتخذ من زوج أبيه أمًا، حتى نسي أمه الأولى، أو كاد؛ احتفظت ذاكرة الطفل بصورة لأمه العائرة الحظ، ورسخت فيها صور مهينة لازمت ذاكرته كندبة لا تزول. شبّ ساخرًا ومازجت سخريته مرارة فادحة، لا يعرفها إلا هو، وحمل في صدره وجعًا مواظبًا تزيده صدف الحياة اشتعالًا. ورث وسامة الأب وجمال الأم وشهوانية الطرفين، وورثاه معًا شخصية شعارها المتعة. اختصرت ذاكرته المعذبة صورة المرأة في جسدها، تندفع إلى الجسد ولا تنظر إلى العينين. عاش انقسامًا موجعًا غدا جزءًا منه. جرّه هوسه الجنسي إلى الاعتداء على «خادم البيت»، العجوز المترهلة المحشوة بشقاء الحياة. ومع أن محفوظ رسم قسماته الخارجية بدقة غير مقتصدة، فإن وجهه الحقيقي غائر في «لا وعيه»، في جسد خارجي باذخ الأناقة وعالم داخلي بالغ القتام.

طلّق «ياسين» زوجته الأولى، الجميلة وجهاً ونسبًا، بعد أن انجرف وراء خادمتها الشابة، وأخرج ذاته وأبيه. تزوّج ثانية من شابة جميلة، أحبها أخوه الشهيد، وأذى العائلة وأم الشهيد، وعاشر أم

الزوجة الثانية قبل أن يقترن بابنتها، في انتظار طلاق ثان، ساقه إليه شبق أهوج، لا يكثرث بالمعايير. لم تكن زوجته الثالثة إلا غانية جميلة «زنوبة» عشقها أبوه ونافسه عليها، دون دراية منه. كان في مساره لامبالاة كاسحة مكسوة بالكراهية والألم، واستهانة بعواقب الأمور إلى تخوم الضلال.

وسيم واسع البدن، جميل المحيا كأبيه، دون أن تكون له هيبته، بالغ التألق، فاخر اللباس من الخارج وقدر الملابس من الداخل، رقيق الإيمان محدود الثقافة، موظف صغير يميل إلى التبذير، بدد ميراث أمه على نزواته، صادق في محبته لإخوته، يخاف والده ولا ينصاع إلى أوامره. يبدو كياناً متشققاً تتساقط أجزاءه كلما تحرك. لم ترأف به الحياة، فالولد الذي رزق به من زواجه الأول وسيم طلق الكلام شاذ لا أمل في إصلاحه، والبنت التي جاء بها زواجه الثالث ضنينة الحمل متعسرة الولادة. ومع أنه ركن إلى زواج أخير، رعته الأنثى التي كانت غانية، فقد خاصمتها الحياة أكثر من مرة، كما لو كانت لم ترض به إلا على مضض. لم يؤذ أحداً وعاش ضحية بلا ذنب وصورة عن «عبث الأقدار».

في مساره وهو البدين الجميل المحيا ما يقول: لا يفعل الإنسان ما يريد، بل ينصاع إلى ما أرادته الحياة. وما لهوه إلا تعويض، غير مرض، عن شقاء ضربه به القدر، الذي أنزل بأبيه عقاباً ثنائياً البعد: العجز المبكر، ورحيل ابنه الجامعي الواعد.

جسد الابن الأكبر شخصية المتمرد المخدول، الذي تكبح خطوه الهائج دروب رخوة المتكأ، على مبعده عن الابن الأوسط، الذي أراد أن يكون متمرداً حقيقياً وحسمه الموت. تمرّد على والده وخذل عشقه الأول، واختار أن يكون وطنياً مقاتلاً يتابع تعليمه الجامعي وشاءه والده أن يكون حقوقياً، مقتفياً آثار زعيمه سعد زغلول وينظر إلى وظيفة مرموقة في جهاز الدولة. تواطأ على عشقه الغض أب يقرّر عن غيره وفتاة عشقها لا «تكره الإنجليز»، فاندفع في خياره السياسي مخالفاً والده المتسلط، رافعاً لواء حزب الوفد إلى أن قتلته رصاصة غير متوقعة. عالن موته، رمزياً، بهزيمة ثورة 1919، وبصراع المعلوم والمجهول، قُتل بلا سبب، واستبدت به الأقدار الساخرة، فالفتاة التي عشقها تزوجها شقيقه اللامبالي، وانتهت إلى مقهى يرتاده الجنود الذين يحتلون وطنه. لم يختر الابن الأكبر أقداره وانتهى مخففاً، حياة تقليدية في بيت ورثه عن أمه مع زوجة ثالثة تقاسم الرجال جسدها ذات مرة، واختار الابن الأوسط (فهمي) ما أراد وانتهى شهيداً صدفة. يتراءى مصير الإنسان، في الحالين، خارج إرادته، يأتي إليه ما لا يريده ويذهب إلى ما يريد ولا يصل إليه.

دخل «فهمي» إلى الرواية في العشرين من عمره وحقق، روائياً، أبعاداً ثلاثة: أكمل وجوه العائلة، المكوّنة من أولاد ثلاثة وشابنتين، تنظران إلى الزواج، وأشار موته إلى نهاية الثورة الوطنية قبل الأوان، وألمح إلى مصير المثقف الحداثي في بيئة تقليدية، طاردة للسياسة، وهو الذي رأى في السياسة قواماً للحياة، وفسّر كل شيء بأسباب سياسية. ترسّب ما هو تقليدي في زمن مُنع فيه المصريون عن أن «يرفعوا رأسهم»، ما يوحد بين الاستبداد الأبوي والسيطرة الاستعمارية الإنجليزية آنذاك، ويجعل «الفراغ المستبد» أكثر سوءاً من المستعمر الخارجي.

ينطوي مسار الولد الأوسط على زمن تاريخي معوّق، أراد أن يقطع مع زمن موروث، يلزم الأولاد بالانصياع إلى إرادة آبائهم. انفتح على ثقافة تغاير ثقافة أمه وأبيه، وجمع بين الثقافة والسياسة، واختلف عن بيئة تساوي بين الثقافة والعمل في دائرة السلطة، وعن أب تقليدي يهجس بالوجاهة الاجتماعية المتوّجة بالسلامة. حمل في ممارساته صفات المثقف الحديث، الذي رأى في الثورة فعلاً يحرّر الوطن والإنسان، مثاله القائد الوطني المثقف الذي لا يساوم، لا «السيد الوالد»، الذي يتقن القمع ويتعاطف مع الثورة، ليلاً، مرتاحاً إلى صحبة التجار ومعاشرة «العالمات».

المح المثقف الثائر، في مستوياته المعقدة، إلى مأساة الخلاص. عثر والده على خلاصه في تعارضات زائفة متصالحة، تلغي معنى التعارض وتستقدم السكون، إلى أن استقر في عجز يستتكر الحركة، ووقع أخوه الأكبر على خلاص المتعة العارضة، التي تردّ من قلق إلى آخر وتستبقي القلق عنواناً للحياة. تبحث الشخصيات جميعاً عن الخلاص وتختلف في الاختيار: عثر عليه الأب في توازن أقرب إلى الموات، واكتفى ابنه الأكبر برضا فقير وشاء الأوسط تحرراً في سياق اجتماعي لا يسمح بالتحرر، وارتضى الصغير خياراً هامشياً عنوانه الثقافة. لم تقع العائلة على الخلاص المنشود، كلما تلامع ابتعد، كما لو كانت الحياة تجربة شائكة، أشار إليها الفيلسوف شوبنهاور، الذي ورد اسمه في الرواية غير مرة.

كان لأبطال دوستوفسكي مصائر أخرى: سقط الأب في خلاص قتيل، ذهب الابن الأكبر «الروسي الطبع» إلى تجربة الحب العاصف، وساءل الابن المتوسط غوامض الوجود ولم يظفر بجواب، واستقر اليوشا في خيار زاهد متقشّف عنوانه: العبادة.

اشتق دوستوفسكي شخصية الابن المتوسط من ثقافة روسية، تنوس بين التمرد ونظر ديني إلى روسيا والكون، وجاء به نجيب محفوظ من رغبة تنظر إلى مصر متحررة قادمة، قبل أن تسائل الإيمان الغامض وأرجاء الكون.

شهد الطالب الجامعي الراحل، كما أخوه الأصغر، على مكر الزمن وظلم الوجود، فما يجب أن يأتي يصل غيره، فلا العشق استقام ولا الثورة انتصرت. غادر الحياة وترك أسئلته لأخيه الأصغر: كمال، الذي تحمله تناقضاته ويصل إلى موقع متقشّف، بعد مشقة.

لا يوجد في شخصية الطالب الراحل ما يرد إلى «الإخوة كارامازوف»، مصري هو بامتياز ومراة لثورة قصيرة العمر. تقاسم والده مع الأب الروسي معاقرة الخمر وإقباله النهيم على النساء، ووقوعه في حب أنثى ذهبت إلى ولده، وأنانية مفرطة. فأنانية الروسي في لا مبالاته وعدم اعترافه بأبنائه، بينما جاء أحمد عبد الجواد بأنا كبيرة «مُذعنة» تطالب بالإذعان كما لو كان إلهاً زائفاً جمع بين التقديس الذاتي وفسق «العالمات» وقهر العائلة. أخذ منه ابنه الأكبر تطرفه «الشهواني» والإدمان على الخمر وانتهى مخفقاً وورث منه الأصغر أعضاء متنافرة، تترجم عالماً داخلياً غادرته الراحة.

تحدّث الابن الأكبر «ياسين» عن صفات عائلية متوارثة، مقترّباً من سارد دوستوفسكي و«كارامازوفية العائلة». أعطى قانون الوراثة «كمال» «الابن الأصغر» رأساً كبيرة على عنق

نحيلة تمتد إلى جسد ناحل طويل لا هيبة له، وأنفًا ضخماً نافراً ينكره الوجه النحيف الذي استقر فوقه، فبدأ شاباً منقطعاً عن الوسامة يلازمة «طربوش» في جميع الفصول يثير السخرية. ولم يكن تتافر مظهره الخارجي إلا ترجمة لعالم داخلي مضطرب لا يعرف الاستقرار. تقاسم مقولة الوراثة محفوظ ودوستوفسكي، واجتهدا معاً في تصويرها روائياً، إن لم يكن في الشخصيات ففي الحوار بينها، وفي إشارات دائمة الحضور.

تمثّل «كمال» في عشق قاهر، سكنه طويلاً ورمى عليه بالأسى، ترجم رومانسية معذبة بائسة المردود. وتجلّى ثانية في إيمان منضبط لا يكسر الموروث، انقلب إلى إلحاد يتاخم العبث، يسأل عن «جدوى المآذن»، التي تذيع كلاماً ثابتاً منذ مئات السنين، واستجمع إرادته لاحقاً وتمرد على رغبة الأب واختار ما اقتنع به، مؤمناً بأن الفكر المقيّد لا نفع فيه. اقتنع بأن الوجود متطور، وأن في الفلسفة ما يعالج غوامض الوجود، ومرّ على أفكار كونت وداروين وشوبنهاور، واعتنق الكتابة، وتابع خيار أخيه الشهيد وأصبح «وفدياً» مخلصاً، ولم يربط بين الفعل والمعتقد السياسي. لم يفتح قلبه الدائم على «الخلاص» وأثر تأملاً طويلاً، كلما ألمح إلى جواب أطلق سؤالاً لا جواب له. ارتاح والده إلى «قمع» المتناقضات وتوليد حياة طيبة. وأمن أخوه - المثال بفعل ثوري اعتقله الواقع التقليدي واستقر أخوه الأكبر، بلا استقرار، في أحضان «متعة»، أجلت عذاباً لا يؤجل. حاصره معنى الوجود، لم يعثر على جواب ولا تحرّر من الحصار، وأنطقه محفوظ بقناعاته عن الموت والزمن.

تضمّنت رواية محفوظ التي تتقاطع مع رواية دوستوفسكي في مواقع متعددة، تشابهاً بين «الأبوين» ووضعت في «ياسين» شيئاً من ملامح ديمتري، وتركت القارئ «الروائي» المتمهل يعثر على أبعاد من إيفان وألكسي في شخصية كمال. كان الأول مشغولاً بأسئلة الإنسان والحرية ومعنى الإله، وكان في أخيه «المترهبين» نزوع إلى الصمت والحياة المتقشفة، بينما «ترهبين» كمال في «منزل الفكر» وصير الليل فضاء للقراءة والكتابة.

قرأ الراحل غالي شكري في كتابه المجتهد «المنتمي - دراسة في أدب نجيب محفوظ»، شخصية كمال في «سياق القراءة»، نهاية ستينيات القرن الماضي، المحمل بكلمات ماركسية وشواغل سياسية. كتب «تتبلور في كمال سمات البرجوازي الصغير الذي يتخذ من التسامي سلماً يعلو به على طبقته. فالفكر والحب الرومانسي هما الجناحان اللذان يحلق بهما عالياً فوق المجتمع بطبقاته ومشكلاته...»، ويقول أيضاً: «وقد أراد محفوظ أن يقول إن المنتمي اليساري في أزمة، وقدم تعبيراً حاسماً عن هذه الأزمة العقلية من خلال كمال عبد الجواد...». لم يكن بطل محفوظ، في فكره وحببه الرومانسي، يسعى إلى تجاوز طبقته، ولم يأنف تفكيره مع صراع الطبقات، كان يحدّق في عبث الوجود، وما كان نجيب محفوظ مهجوساً بـ«المنتمي اليساري»، كانت أزمة كمال صدى لأزمته الذاتية، وهو ما اعترف به في حوارهِ مع جمال الغيطاني، وكانت شخصية عابدة، التي عشقها بطل روايته إلى حدود التلف، قريبة مما عاشه في صباه، وأشار إليه وهو يشكو «السر»، الذي يقع على الإنسان غامضاً ويغادره كما جاء، مترجماً وجهاً من اغتراب الوجود. تقاسم محفوظ مع بطله

الروائي قلق الوجود، وبحثاً معاً عن إقامة فكرية مستقرة في عالم غامض يمنع الاستقرار، ويدفع بالإنسان المتسائل إلى حزن لم يسع إليه.

من المحقق أن محفوظ، الروائي الفيلسوف، شَخَصَن في أبطال رواياته مقولات فكرية، وسَّعَها ثلاثيته، وقد بلغ الأربعين. عبَّر الأب عن تعددية وجوه الإنسان الفقير، الممتدة من الغريزة العمياء إلى بؤس اليقين، وجسَّدت الأم «العبودية السعيدة» التي تتمرّد صامتة، وأفصح الابن الأكبر عن «القدر المأساوي»، الذي تصوغه الصدف، وأوماً الابن الشهيد إلى «الرهان المخدول»، وجسَّد كمال «المغترب الجوهري»، أو المثقف التراجيدي الذي تتبثق أسئلته من عذابه الروحي.

... احتضنت المقولات والشخصيات سطوة القدر، التي تستدعي الإنسان وتتركه معلقاً في الفضاء إلى أن يحسمه الموت مواجهاً عمراً يخترقه العبث.

5. الثلاثية والإخوة كارامازوف:

ما يتجاوز السطح إلى البنية الروائية:

تتقاسم روايتنا محفوظ ودوستويفسكي أبوين منطرفين وإخوة ثلاثة وتنافس الأب والابن على غانية و«متدينين» معمرين وعنصر الوراثة، الذي يتردد على لسان الساردين و«الكلام بالصور»، الذي دافع عنه الروائي الروسي في رسالته إلى «هادمي علم الجمال». أفصح الروائي الروسي عن الوجود بصورة «الابن المصروع»، الذي يميل إلى الصمت ويقتل ولا يعترف ويشنق نفسه ويمضي صامتاً. واعتمد محفوظ على صور: العجوز الذي دفن عائلته وظل يمشي في الشوارع بعد أن تجاوز المائة. والشابة الصغيرة التي استمهلها الموت ستة عشر ربيعاً وعاد وضمَّها إلى التراب، و«العالمة جلييلة» التي احتقى بها ماضيها وصيرها الحاضر إلى حطام بشري مفكك الأعضاء، كما لو كانت قمامة بشرية متحركة.

توازع الروائيان شخصيات - متنوعة وأغلقا عمليهما بالموت: انغلقت الثلاثية بموت الأم، التي عاملها محفوظ بتعاطف واسع، فوصفها وهو يشفق عليها، وأشفق على عجزها ولم يلمها. وأنهى دوستويفسكي روايته بفصل شهير: «جنازة إيليوشا»، التابئين قرب الصخرة، شهد على رحيل صبي بريء معذب، أبكى القراء، وأبكى السامعين حين قرأه الروائي في قاعة محتشدة، كما جاء في مذكرات زوجته.

يتجاوز التشابه بين الروائيتين الشخصيات المتعددة والوقائع الظاهرة، ويتراءى في مفاصل أساسية، تحيل على البنية الروائية وتحولاتها، وعلى تشكيل التصور الروائي للعالم.

يتجلّى التشابه في عناصر متعددة: المرض المتواتر الحضور في الفضاء الروائي، الحوار الطويل المهيمن على السرد، دفع الوقائع المأساوية إلى حدودها الأخيرة،....

6. المرض المتعدد الوجوه:

المرض، روائياً، هو اللامتوقع الخبيث في طريق الشخصيات، يقطع الزمن المتوالد ويسحبه من اتجاه إلى آخر، وهو حضور الموت في الحياة، والسخرية من الدورة البيولوجية للإنسان، وشخصنة الوجد الإنساني ناطقاً واضح الكلام، وتعبير عن انقسامات تحاصر قصد الشخصيات ومساراتها. يشهد المرض على نقص يحاith الإنسان، يصادر إرادته ويقذف به من فضاء يعرفه إلى آخر لا يعرفه، ويبدل ملامحه ليصبح قناعاً لما كان.

يحضر المرض في الباب الأول لرواية دوستويفسكي، مشيراً إلى مرض التيفوس وضحاياه، ويعود في الباب الثاني مع مرض عصبي منتشر في الطبقات الدنيا من الشعب، ينتهي إلى الهستيريا، ويأتي في الباب الخامس مع رجل الدين زوسيم الذي تقصده الفلاحات المريضات التماساً للشفاء، ويتراءى واسعاً في الفصل الثالث في باب عنوانه: «إيمان نساء الشعب»، حيث يتكشف شخصية مسيطرة كاسرة، تلهو بالوجوه وتخرق العظام.

أخذ المرض أبعاده المرعبة في شخصية «سمرد ياكوف»، الابن المصروع اللامعترف به، الموغل في العزلة والصمت بوجه تراكم فوقه كلام حبيس، وينظر يقصد غايات لا يعرفها، يسقط في «نوبات» لا يمكن التنبؤ بها، يحدث بها المريض قبل وصولها.

أدرج دوستويفسكي في روايته مرضاً يعرفه، عانى آثاره المرهقة طيلة حياته، واعتبره تجربة وجودية عميقة، تربط بين الألم والخلاص. يعاني المصروع، إن اكتسحته «النوبة» إرهاقاً غريباً يستنهض، بعد حين، الروح والجسد، كما لو كان لـ«الصرع» هالة مضيئة كثيفة التعبير. كان الروائي يستنكر الفرح، ويسخف التطلع إلى تنظيم السعادة.

على خلاف الروائي الروسي، الذي مزج بين المرض والخلاص وتنظيم التأمل، أشجع محفوظ نصه بأمراض مختلفة، وارتكن إلى تصور بيولوجي - طبيعي، يقرن المرض ببداهة الوجود الإنساني، القريب من الفصول الأربعة، التي تتسع للنمو والضمور والازدهار والذبول. لا شيء في المرض يثير الدهشة إلا إن كان فيه جديد غير مسبوق، ولا غرابة في مآل المريض. المرض كظواهر الطبيعة متعدد الأسباب، ومصير المرضى طبيعى حدوده العجز أو الموت الذي لا يستحق البكاء. يأخذ المرض البديهي الوجود حضوراً متواتراً، لا ينصاع إلى عمر أو حالة اجتماعية، قريباً من قانون يلزم تدفق الحياة.

تمر رواية «بين القصرين»، في صفحاتها الأولى، على «جار العائلة»، الذي ضربه شلل طويل العمر أسلمه إلى الموت وتعطف عليه، بعد حين، زوجة متصابية شكت من مرض قصير العمر وحصدها الموت، وسطا الوباء على عائلة البنت الصغرى وحسم حياة زوجها وولديها الصغيرين، وسيرحل المرض المتكرر أم الابن الأكبر إلى القبر وهي في أربعينياتها، وسيضرب الأب المستبد ويلزمه بيته قبل أن يستدعيه الموت وهو في ستينياته، بعد إشارة صغيرة إلى صديق مقرب له صرعه المرض.

يسقط المرض في رواية محفوظ، حال نظيره الروسي، على الروح ويأخذ بها من مجال السواء إلى مجال الغرابة والشذوذ. فقد قابل المثقف إيفان، الذي يشبه سرًا من الأسرار، الشيطان وأجرى معه حوارًا طويلًا، واحتفظ أخوه الأكبر بوجه يتنازع التجهم والابتسام. وتداخلت في شخصية «ياسين» سخرية مريرة وكآبة جاسئة، وعاش أخوه الأصغر أمراضًا نفسية متنوعة، بدءًا بضرورة الزواج والوظيفة الوجيعة، وصولًا إلى مرض اليقين، الذي تتأذى منه الأرواح المتحررة. ولعل بداهة المرض الطبيعية، هي التي تمنع سارد محفوظ عن التشكي وعدم التوقف أمام ما يُثير الحسرة والتوجع، كما لو كان يتحدث عن بيت مهجور تداعت قوائمه. يستدعي الموت، في أشكاله المختلفة، كلمات قليلة تنوس بين الأسف والرحمة، لا فرق بين رحيل سعد زغول، قائد الأمة، وانطفاء أم الولد الأكبر. بل إن مرض الزوجة المتصابية وموتها يمران في سطر واحد، لا يلفت الانتباه إلا بصعوبة. لكأن الروائي يقول: كل شيء يموت، وما ليس جديدًا تكفيه كلمات قليلة.

أدرج محفوظ المرض والموت في بداهات الوجود وأضاف إليهما، بعد حسابان، تجربة الألم والفقْدان مصرحًا، بعد قهقهة عالية: إن الحياة، كما يجب أن نعيشها، تجربة من مرض وموت وألم وانصياح إلى إرادة المقادير.

7. الحوار الطويل واختلاف الدلالة

لم يترك دوستوفسكي لروايته «الإخوة كارامازوف» خاتمة نهائية، وترك القارئ يتوقع ما يشاء. لم يذهب الأخ الأكبر إلى السجن، كما قرّرت المحكمة، وسافر مع حبيبته إلى أمريكا، دون إشارة إلى ما صار إليه، وبقي خيار إيفان مدثرًا بالغموض، وظل الأخ الأصغر، البريء الوجه القليل الكلام، مع إيمان قلبي مفتوح الجهات. امتنعت النهاية الروائية عن الكلام، وصممت عن زمن قادم متعدد الاحتمالات. حرّر الروائي تصوّره الأخير من سطوة اليقين، التي توائم نظرًا شكوكًا يقترح ما يشاء.

قرأ الناقد السوفييتي ميخائيل باختين، في كتابه «شعرية دوستوفسكي» أعمال مواطنه الروسي بمقولة: تعددية الأصوات، حيث الروائي يعترف باستقلال شخصياته قبل أن يعطيها الكلام، ويدعها مستقلة في اختيار الكلام السارد، لا يلقتها ما تقول بل تضع على لسانه جزءًا من كلامها، كما لو كانا يتبادلان الكلام والإجابة. يبدو العالم الروائي حوارياً متعدد الأصوات ومحصلة لأصوات مستقلة، كما لو كان لكل شخص روائي خاص به، وكان الروائي شخصية من الشخصيات المتحاوره. إنها الكتابة الروائية الديمقراطية، أو «علم جمال الديمقراطية»، بلغة الناقد الإنجليزي كين هيرشكوب. قرأ باختين تفاعل الكلام معتمدًا «المبدأ الحوارية»، واعتبر الأخير مفهومًا أساسيًا، يحيل على الحوار في الرواية، ويحكم جميع مكوناتها وينتج، تاليًا، رواية تقطع مع القول الواحد وتنتج على أشكال متعددة للكلام.

ارتكن دوستوفسكي، في «نظرية باختين»، إلى المبدأ الحوارية وعيّنهُ مرجعًا لعلاقات روائية ثلاثية المستويات: الأجزاء والفصول والبنية الروائية التي تتحدّد كحوار طويل، يحكم الجمل

والكلمات والإحالات واختلاجات الوجوه ومصائر الأفراد، ويدرج العالم كله في فضاء «الكلمة الحوارية». وهو ما طبّقه على رواياته كلها، بدرجات مختلفة، ومنها: الإخوة كارامازوف.

تسرد الرواية الأخيرة وقائع الأب المتهتك ومقتله، وعلاقات الابن الأكبر، الذي اتهمته المحكمة بجريمة لم يرتكبها، وحكايات متنوعة مترابطة ومنفصلة. فما يبدو أساسياً في رواية لها شكل بوليسي يشغل النصف، أو ما يعدوه بقليل، يفسح المجال لما يتجاوزها: السيرة الذاتية لرجل دين ورع يقترّب من رحيله، وحكايات «صبية المدارس»، وحكايات أخرى عن الكفر والإيمان والحياة في الدير... والواضح في هذا النسيج الروائي، المتصل والمتقطع، غياب السرد الخطي، الذي يلاحق وقائع متتالية، يُفضي إلى وحدة روائية لا صدوع فيها، لا توائم تصور دوستوفسكي. ذلك أن الأخير أنجز وحدة نصه الروائي متكناً على حوار متعدد الأصوات، يباطن العلاقات الروائية، على مبعده عن رواية تقليدية موحدة، يملئها روائي «مستبد» الصوت، يتحدّث عن نفسه ويوكل إلى ذاته الحديث نيابة عن الآخرين. يعتقد الروائي الأحادي الصوت بأن ذاته مفردة، وأن الوجود مفرد بدوره، وأن الوعي الصادر عن الذات والتمتّج إلى الوجود مطلق في فرديته، ناسياً أن الحوار الحقيقي لا يمكن أن يتحقق بذات وحيدة، مثالية التصوّر بالضرورة. يقول باختين: «إن المبدأ الأحادي لإشاعة الروح الفردية في عملية الإدراك، كما يفهمه الاتجاه المثالي، هو مبدأ خاطئ».

نثر نجيب محفوظ في روايته وحدات حوارية متتابعة، رسم بها الشخصيات وألمح إلى الأمكنة والوقائع الاجتماعية المستجدة، أخذاً بصيغة روائي عليم، أقرب إلى الحياد، يضع بينه وبين شخصياته مسافة واضحة. فبعد وصف دقيق لسمات شخصياته الخارجية، يتفق مع «واقعية دينامية»، يعهد إلى حوارات منتاتجة باستكمال عالميها الخارجي والداخلي، كما لو كان الحوار يعيد الوصف ويمدّه بأبعاد إضافية. تدخل الأم إلى الرواية حضوراً غفلاً، تحمل مصباحاً يضيء خطو زوجها راجعاً من سهرة اليومية وتتضح «عبوديتها السعيدة» قليلاً، بعد أن تتبادل معه الكلام تبدأ بـ«سيدي»، في انتظار «كلمات» صباحية تزيد الصورة وضوحاً، لن تغادرها كلمة «سيدي». تتكامل صورتها بحوار مع ابنها الأكبر وصغيرها وابن زوجها، ويعلو صوتها راضياً في «الجلسة المسائية». وتتكشف شخصية أحمد عبد الجواد في حواراته القصيرة خارج البيت، فلا حوار مع الأهل، حيث للمتجر نوع من الكلام ولسهرة الأصدقاء كلام آخر عامر بالمزاح والإشارات الجنسية المكشوفة، وله كلامه المترصّن مع رجل الدين المعمر، ومحادثته الطويلة مع الشابة «زنوبة» المشبعة بالذاتية السعيدة والغزل المكشوف. تحتقب الحوارات مرآيا متعددة، تعلن عن ثقافة الأطراف المتحاورة، وتمرّ على الأحداث السياسية، وتعلّق على المستجدات الوطنية، ويملي عليها الطرب استنكار غناء قديم وجديد ونثر «نكات» شائعة أو مخترعة، وتخلق في النهاية فضاء كأنه «كرنفالي»، يكونه الفعل الروائي ويتكوّن به.

يسهم الحوار المحفوظي في تكوين هوية المتحاورين الاجتماعية - الثقافية، ذلك أن للبيت القديم القائم في «بين القصرين» نمطاً من اللغة، وللمتجر في «حارة النحاسين» لغة أخرى، ولحوار الطلبة الجامعيين في «حي العباسية» الراقي شكل محدّد من الكلام، يتخذ من السياسة والأيدولوجيا محوراً له، تتسلل إليه كلمات فرنسية تجري على لسان «النخبة» الاجتماعية، المنفصلة عن الحي الشعبي

ولغته. وإذا كان للحوار بين شخصيات عادية مفردات مستمدة من الحياة اليومية، فإن للشخصية المنقسمة المغتربة حظها من كلام مختلف، يدور داخلها ويرتسم على الوجه ولا يتحول إلى كلمات. ترهق «ياسين»، الذي لم يختر حياته، أطياف أم، لم تختر حياتها أيضًا، ويجتمع داخله كلام لا يمكن التصريح به، مجسدًا إنسانًا صامتًا وناطقًا في آن. ويؤرق الأصغر غرام لا سبيل إلى تحققه، يدفعه إلى «مونولوج» طويل عن الحب الخالص واللوعة واختناق الروح والوجد والصبابة والهوى، يحاصر روحه ولا يجد له مخرجًا، بعيدًا عن ضجة مرحلة في غرفة عائلية، تستضيف الصهرين والأختين المتزوجتين والإخوة الثلاثة، والأم الخجولة القليلة الكلام، التي يوجه إليها الجميع ثناءهم..

من الجدير بالذكر أن «كمال» يمثل الشخصية الوحيدة المتحوّلة، تحاور ذاتها بعد أن تحاورها حياتها، ويدفعها حوارها الذاتي المفتوح من موقع إلى آخر، إلى أن تلوذ بعالم أقرب إلى الصمت، يرى في الحوار الأخير أمرًا مؤجلًا. وواقع الأمر أن في شخصية كمال، كما جزئيًا في شخصية أخيه الأكبر، أفكارًا ذاتية، داخلية المرجع بعيدًا عن المرجع الخارجي، الذي هو تجربة حسية يتقاسمها الجميع.

اشتق محفوظ، في ثلاثيته، شخصياته من بيئة يعرفها، ورسمها بخبرة صقلها الاجتهاد والمعرفة والنظر، وانتهى إلى عمل إبداعي، يقاس بذاته لا بغيره.

ليس الفعل الروائي عند محفوظ، في مراحل المتعاقبة، إلا الوحدات الحوارية التي تكوّنه، كما لو كان الفعل الروائي حوارًا طويلًا، يستهل بسؤال ويختم بإجابات. لكن حوار محفوظ، أكان طويلًا أم قصيرًا، يختلف عن الحوار عند دوستوفسكي، فهو عند الأخير مفتوح، غير متجانس، يضم البشر والأشياء وحكايات متوالدة وأخرى متقطعة، يتفاعل فيه الروائي مع شخصياته، بينما حوار الروائي المصري، يبدأ بموضوع محدد قرّره روائي عليم، يتابع التفاصيل كعالم اجتماع يرصد وقائعه ويبلغ قرار معناها النهائي.

يستولد محفوظ شخصيات محددة الصفات، ويقودها إلى أوضاع نموذجية تضيئها، كما لو كانت الشخصيات امتدادًا لواقعها الخارجي، فلا موقع لحوار بين الروائي ومخلوقاته، تستكمل بذاتها وهي تحاور واقعها- يُنطقها فعل روائي مهجوس ببناء خطاب لا نقص فيه.

لا يأخذ دوستوفسكي، وهو يبني خطابه من أصوات يكمل بعضها بعضًا، بمفهوم الهوية، منحياً ما يأتي بخطاب أخير، وما يبني تركيباً روائياً شفاف المفاهيم، إذ في أولوية الخاص على غيره ما يستدعي أحادية الصوت، أو النزعة «المونولوجية»، بينما «الحوارية»، أو تعددية الأصوات، تصدر عن خاص يلتبس بالعام، وعن «عام» تنسج أصوات متداخلة. لا مكان، في الحالين، للتراتب أو الهرمية، ولا لما يذكر بالسلطوي أو يقترب منه، فالمكان كله لأصوات متنوعة، تتصاع إلى مبدأ المساواة، «ذلك أن المهم بالنسبة لدوستوفسكي لا من يكون بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها».

لا مكان في نص محفوظ لصوت يعلو فوق صوت آخر، ولا مكان لأصوات موزعة على مراتب، ذلك أن الأصوات متكاملة ولا تحتاج إلى غيرها. تخضع إلى مشيئة السارد، من وجهة نظر تصوّر الروائي للعالم، المتكئ على مقولات تجد في النص الروائي، أي في الثلاثية، ما يجسدها ويشهد عليها. مقولات تعترف بأن الوجود واحد غامض الأسرار، والوعي واحد رغم اضطرابه، وأن القول الروائي الأخير، أكان مثلبسا أم واضحا، لا يقبل بالإضافة. مارس محفوظ تعددية الأصوات، وهي مفهوم لا تنقصه العمومية، متكئ على تعددية الشخصيات الروائية، فشخصياته كثيرة، وكذلك الحوار الذي تتبادله مع غيرها. هجس بمصر كما يجب أن تكون، ولاحق مقادير العدل والحرية في شخصياته الروائية، ولاذ بالصمت واكتفى بمشيئة القدر.

8. أقدار الإنسان في حالاتها المتطرّفة:

كثيرة هي أقدار الإنسان المتطرّفة في ثلاثية محفوظ، تتجاوز المألوف وتبدو بالغة الغرابة، تنفذ إلى قرار غير المألوف وتحاول القبض عليه في شكله الأكثر اكتمالاً. يثير الشاذ غير المعهود، فضول القارئ ويدفعه إلى مسائلة فكر محفوظ، الروائي - الفيلسوف. الذي ألمح في روايته إلى سبينوزا ولا بيننس وشوبنهاور وهيجل وعالم الاجتماع دوركايم وإلى فلاسفة آخرين، وكتب في صباه دراسات فلسفية وأراد حين كان طالباً في الجامعة، أن يضع رسالة عن التصوّف.

تتكشّف الحالة المتطرّفة في مآل «العالمة جلييلة»، التي أفل نجمها، وانتهت إلى شوهاء متسوّلة، تسير حافية القدمين برأس أصلع، تخفيه بقبعة من قش، وفم أردد، تلبس شيئاً مما يرتديه الرجال، تصطنع سخرية بلهاء، تلتمس بها كسرة خبز وكأساً من الشاي، وتترك في ذهن القارئ صورة صادمة. محصلة هي لتعاطي الحشيش وبرودة الزمن القاتلة، التي تنفي الإنسان من الحياة قبل أن يدركه الموت، إلى جانب صورة «الشيخ متولي» الذي جاوز المائة من عمره، يمشي تائهاً بين الناس ويسأل عن «طريق الجنة».

وإذا كان في الشيخ الفاني ما يفصح عن غرائب الزمن، فإن في شخصية «عائشة» ما يصرّح بـ«هول الأقدار». آية في الجمال، مولعة بالغناء وأناقة المظهر، تزوّجت ودفنت أولادها، وما إن بلغت الأربعين حتى رحلت صورتها الأولى، فالشعر الأشقر تنافى، والعينان الزرقاوان داخلهما شحوب أزال لونهما، ناحلة زرقاء اللون، يحتاج التعرف عليها إلى دليل، كما لو كانت ولدت ساطعة مشرقة، ودفنها الزمن وبعثها إنسانة أخرى من سقم ووهن وشروذ وعينين دامعتين. إن كان الشيخ متولي، الذي دفن عائلته أيضاً، يقطع الشوارع وقد جاوز المائة، فإن «عائشة» واسمها يسخر منها، لن تبلغ الخمسين، سكنها الموت وهي في الأربعين. والحالة الثالثة، الباعثة على التأمل الحزين شاب جامعي أتلفه العشق دليله «العقل الصارم»، المنتقل من أحكام إلى أخرى.

يتمثّل القدر المتطرّف بعشق جاوز حدوده، استهلك صفحات واسعة في إيقاع مواظب له شكل الديمومة. أصاب العشق الابن المثقف الأصغر، سكنت روحه فتاة مصرية متغرّبة، لم تتجاوب معه وبقي مشدوداً إليها، كما لو كان عشقه عطل إرادته وأعارها إلى معشوقة لا ترأف بحاله، ولا

تعترف بوجوده. نفذ الروائي إلى العشق في ذاته وهو يصف عاشقاً أضاع ذاته وبدده الهوى. سجين عشقه، مركزه خارجه، يتصرف به هواه ولا يتصرف بأحواله، يرى في المعشوقة معبودة، تشبه ذاتها ولا يشبهها أحد، لها سطوة القدر المسيطر الذي لا هرب منه.

والسؤال هو: كيف تستوي ذات مثقفة، ترى نصف الحياة في السياسة، مع حب مخذول يفكك الذات العاشقة؟ وكيف يساوي إنسان، جاء من بيئة محافظة بين العشق والعبادة والمعشوق والمعبود، وكيف يعتقد أن هواء «العباسية»، وهو مكان إقامة المحبوبة، له شذى يردّ الروح؟ ولماذا صور روائي عقلاني كثير الحسبان عشقاً مهلكاً يعابته العقل ولا يرضى عنه؟

ارتكن الروائي، في حوار الطويل مع جمال الغيطاني، إلى كلمة: السر، قاصداً بها أمراً يعيشه الإنسان ويقصر عن تفسيره، وطدها، بعد كلمات قليلة، بتعبير: «لا أعرف»، إذ ما يُعرّف له حدوده، وما لا يُعرف له فضاؤه الغامض. وهو ما ذهب إليه في حكايات أودعها كتابه «حكايات حارتنا».

تشير «لا أعرف» إلى غوامض الوجود وتسدعي، أولاً، حرية الفكر، التي تصوغ، انكفاء على ما لا يعرف، ما تشاء من الحكايات، ولا تكثرث بتفسير وتبرير. استدعى محفوظ، في إطار ما لا يعرف، مرة أخرى، مفهوم القدر، الذي يحزّر الإنسان من السؤال والإجابة، ما جعل العاشق يناجي متعباً معشوقته ويقول: «يا قدرى»، طارداً عن ذاته اللوم وضياح الهوى.

حرّر محفوظ تصوره من الغوامض، القريبة من النظر الديني، انكفاء على مفهوم «علماني» عنوانه: الفضول المعرفي المسكون، والحالة هذه، بالمفارقة، يحض على المساءلة والتعرّف ويعترف بقصورهما في أن، ويمنح المتخيّل الروائي فضاء واسعاً. أدرج في ما لا يعرف فكرة «الخارق»، التي يستدعيها غير المألوف الذي يثير الدهشة، مثلما قرّر سبينوزا في مقدمة كتابه «رسالة في اللاهوت والسياسة». استهل الروائي ثلاثيته بثورة 1919، و«أوهم» برواية تاريخية، وعاد وأدرج فيها «شهادة نادرة» عن الغرام الثقيل، لم تعرفها الرواية العربية إلا نادراً، أو لم تعرفها على الإطلاق.

أقام محفوظ العشق - المثال على ثنائية: المألوف وغير المألوف، أو ما يُعرف وما لا يُعرف، مطمئناً إلى «لا أدريّة» تبيح الكلام والصمت وتسوّغ المجهول الموصد الأبواب.

سرد دوستويفسكي، بدوره، أكثر من حكاية متطرفة، لصيقة بالأخ المتوسط إيفان بروحه المضطربة، التي قادته إلى «لقاء مع شيطان» انبثق من داخله، كما لو كان «مصروعاً»، تلبسته حالة أخيه المصروع، «التي لازمت خياله على غير قصد منه».

يظهر الوضع المتطرف المرتبط بإيفان في رواية الإخوة كارامازوف في فصل عنوانه: «حيث لا سبيل إلى الفهم بعد»، يصف اضطراب المثقف الذي غادره اليقين، بجمل متعددة متناظرة، كأن نقرأ بعد العنوان: «يهمّ أن يسير في اتجاه جديد ما يزال يجهله»، «ينتظر من الحياة أشياء كثيرة، دون أن

يعرف ما هي هذه الأشياء»، إلى أن يقول: «لست أصل إلى معرفة ما يعوزني ومعرفة ما أريد. لعل الأفضل أن لا أفكر في هذا الأمر...». تحيل الجملة الأولى إلى حاضر يلزمه الجهل، ويلزم الثانية انتظار مؤرق يفتح على المستقبل، وتفصح الثالثة عن العجز وتتصح بالإرجاء.

صرّحت الجمل الثلاث بالجهل والانتظار والعجز، والتمست من جمل تالية وضوحًا إضافيًا: «يحس بوجود شيء مزعج لم يره المرء رؤية واعية بعد»، أحاله إلى أخيه المصروع، ولم يعثر على إجابة شافية: «استيقظ فيه ذلك الإحساس بالانزعاج دون أن يستطيع الاهتداء إلى أصله»، «وقد لبث إيفان مدة طويلة لا يفهم السبب الحقيقي الذي يثير حنقه المتزايد...»، ثم إنه هو نفسه ما كان ليستطيع أن يقول ما الذي كان يشعر به حينذاك. وكانت مشيئته منقطعة، وكان السرد المنقطع يؤكد أحوال إنسان يقصر عمّا تمكن رؤيته، ويمنع عن عقله المعرفة المتاحة، وينهى وعيه عن إدراك ما يدور داخله، ويعبث بالخيال والشعور والفهم. وطد التكرار دلالة الاضطراب ورسم إنسانًا لا يعرف ولا يعلم ولا يستطيع تحديد ما يشعر به ويقارن بين المعهود وغير المعهود.

قصد محفوظ وهو يرصد «أحوال البشر» الفضول المعرفي ومحدودية المعرفة، بعيدًا عن الروائي الروسي الذي قرأ «خواء الروح» في البعد عن الله، أو في إيمان ملتبس الحضور يمنع عنها الأمان. وصف محفوظ شقاء الروح المكابدة وصفًا مرهقًا يصدّ عن الأسئلة. انكأ الروائيان على تصوّر جمالي يوغل في التفاصيل والمبالغة، يستولد مما يُرى واقعًا آخر لا يرى، موحدين بين المشخص والمجرد ومستولدين من المرئي أطيافًا واسعة لا تُرى.

فلا وجود لخلاء يقوّض الروح، لأن الله موجود في كل مكان، والإشارة إلى نقص في النظر إعلان عن إيمان يجتهد في مراجعة ذاته قبل أن يستقر في موقع أخير. فالمؤمن يقول: إني أعرف، قاصدًا بذلك: «إني مؤمن بما أعرف»، وأن الإيمان يضمن الشعور والعقل والفهم والخيال، طالما أن الله موجود في كل مكان، وأن عدم الإيمان سببه عجز الأعضاء جميعًا. ولعل العلاقة بين القلب والإيمان هي التي أمّلت على دوستوفسكي أن يشبّه حركات إيفان «بحركات آله»، ذلك أن الإيمان يستقر في القلب، بينما تحتاج الآلة لقياس الأرقام التي تكتفي بمعطيات حسية مباشرة. يقول باسكال: «الله خلق كل شيء لذاته، وأعطاه قدرة العقاب والخير».

رسم دوستوفسكي حالة العجز، تباطنها حالة من عدم الإيمان، كما لو كان يصف إنسانًا ضائعًا يحاكي الشيطان، استعاض عن ذات الله المتعالية، التي تقرّر العقاب والخير، بذات تائهة، تعاقب ذاتها بذاتها، تدور في فضاء متدهور، تختلط فيه الأشياء.

أنجز دوستوفسكي في الإخوة كارامازوف «التأليف العظيم»، بلغة الفيلسوف الإنجليزي كولن ولسن في كتابه «اللامنتمي»، وصوّر نجيب محفوظ في الثلاثية شغف الإتيقان، الذي يصدر عن وحدة الإرادة البيقظة والنزاهة في العمل والتنقيب عن الحقيقة. ارتكن إلى خبرة صقلها الاجتهاد، توغل في المعرفة والمساءلة، لم يحالك أحدًا وبقي، في الحالات كلها، مصري الموضوع والرسالة.

إشارات:

1. نجيب محفوظ: بين القصرين وقصر الشوق والسكرية: طبعة دار الشروق الأولى، 2018.
2. دوستويفسكي: الأعمال الكاملة، المجلد 16، الإخوة كارامازوف (كاملة)، الطبعة العربية الثانية، دار ابن رشد، بيروت، 1985.
3. أنا جريجوريفنا دستويفسكايا: مذكرات زوجة دوستويفسكي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص: 425 وما يتلوها.
- 4- E.j. Simons: Dostoevsky: the making of a novelist, vintage books, new York, 1940, p:325- 340 .
- 5- F.S.N. Rysten: False prophets, university of Miami press, Florida, 1972, p:71- 91.
- 6- j.catteau: Dostoyvesky, Cambridge university press, 1978, p:358 - 362.
7. نجيب سرور: رحلة... في ثلاثية نجيب محفوظ، الكتاب الجديد، بيروت، 1989، ص:26.
8. يراجع في هذا المجال فصل: «رؤيا الثورة الأبدية» من كتاب غالي شكري: المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969، ص: 295 - الصفحة: 310 بخاصته.
9. المرجع السابق، الفصل الأول، ص: 17.
10. j. catteau. P:193
- 11.K.Hirschkop: M.Bakhtin, an Aesthtic for democracy, oxford university press, 1999, p: 3-49.
12. M.Eltchaninoff: Dostoievsky: Roman et philosophic, puf, Paris, 1998, p:81.
13. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1986، ص: 67.
14. بليز باسكال: خواطر اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، 1972، ص: 179.
15. كولن ولسون: اللامنتمي، دار الآداب، 1989، ص: 210.

الثلاثية ورواية

توماس مان: آل بودنبروك

تقاسم محفوظ ودوستويفسكي صورة العائلة، وتأملاً وجوداً غامضاً يوزع البشر على دروب مختلفة. لم يتوازعا تصورًا موحدًا، فالأول يقرأ البشر ويعطفهم على أقدار ترضى عنهم، أحيانًا، وتستبد بهم حين تشاء، والثاني نظر إلى السماء طويلًا قبل أن يختار نفوسًا قلقة، قد تصل إلى الطمأنينة، أو تسقط في حيرة لا خروج منها.

توازع محفوظ والألماني توماس مان سطوة الزمن و«تداعي العائلة»، واطمأننا إلى رواية الأجيال، التي تلحق الأب بأبيه والحفيد بجده، وتدفع إلى الموت أعمارًا متفاوتة. بعد آل كارامازوف، التي استأنس بها الروائي المصري وبقي طليقًا، جاءت عائلة «بودنبروك»، التي صورت مجتمعًا وهي ترسم عائلة، وأطلقت يد القدر في مصائر العائلة إلى تخوم الإلغاء.

1. عائلة ألمانية في طريقها إلى الزوال:

بدأ توماس مان في تشرين أول عام 1897 بكتابة: «آل بودنبروك: تداعي عائلة»، كان آنذاك في الثانية والعشرين من عمره، يتطلع إلى تجاوز أخيه الروائي هنريش، الذي يكبره عمرًا، وإلى موقع متميز في تاريخ بلده الأدبي. اختار سيرة عائلة، مستضيئًا بالتقاليد الواقعية للأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر، وأنجز رواية حظيت باهتمام كبير. تجاوز شهرة أخيه، الذي كان شهيرًا، وأعطى الأدب الألماني إحدى رواياته الأكثر تميّزًا. رفض الناشر سامويل فيشر نشرها في البداية بسبب صفحاتها التي تتجاوز الألف، وطلب منه اختصارها إلى النصف، وقوبل الطلب برفض نهائي، وهجس الروائي بالعمل في مصرف. وتراجع الناشر عن موقفه ونشرها، في جزأين، عام 1903، رفض الناشران المصري والألماني روايتين بسبب صفحاتهما الكثيرة، ورضخا أمام روائيين يلتزمان بكرامة الكتابة المخصصة. حظيت بنجاح في ألمانيا وخارجها، وتوجت صاحبها بجائزة نوبل للأدب عام 1929.

اقتفت الرواية آثار أربعة أجيال من عائلة بودنبروك، تمتد من 1835 إلى 1877، أسست ازدهارها على تجارة الحبوب، التي ورثها أب عن أبيه، وورثها لابن حافظ عليها في مرحلة وتداعت وتداعي معها لاحقًا. كدر حياة كبير الجيل الثاني، الذي يحتل جزءًا من نصف الرواية الأول، ابنه الأكبر من زواج مضى، وضع الحب فوق سمعة العائلة البرجوازية التي تعيش في مدينة غير محددة الاسم (مدينة مولد توماس مان)، وتزوج من عائلة خفيضة، على خلاف والد وجيه أثر المال على الحب، وأراد أن يكون مثلاً يحتذى به أبناؤه. حُرّم الولد المخلص لعشقه من عطف الأب، بعد أن كسر قواعد عائلة تحتفي بالمال والتقاليد، ولا تعبأ برغبات أفرادها. اتخذ الروائي من مقام المال والأعراف البرجوازية مرجعًا لروايته الواسعة، أضاعها بوضوح سلوك البنت الكبرى، والولد الأكبر الذي سيأخذ لاحقًا مقام والده. انتهت الفتاة، العذبة الجميلة المنصاعة لأعراف العائلة، إلى

زواجين مخفيين، واختار الولد الأكبر زوجة «ملائمة»، لا يرغب بها ولا تأنس إليه. ضحى الشقيقان بما رغبا به، وجعلا من اسم العائلة الوجيهة رائداً في الكلام واللباس وشكل المشية بين الناس.

رُزق الولد الذي ورث وجاهة أبيه بولد وحيد عام 1861، بعد أربع سنوات من زواجه. تزوج في العام الذي تزوجت فيه أخته مرة ثانية من رجل أعمال، سبقه إليها رجل أعمال آخر، وانتهى الزوجان إلى الإفلاس. عاشت الفتاة الجميلة العزلة والمرارة، مشيرة إلى أعراف بئسة في طريقها إلى الانطفاء. استولد مان، وليس بلا مفارقة، شخصيتين تختلفان سلوكاً عما سبقهما، وتتقاسمان معهما مآلاً شاحباً: أماً أصغر متسيب الحركات ضعيف الجسم، يأتلف مع الحب وعفوية الحياة يعاشر عشيقة متواضعة الأصول ويلوذ بمصحّ أخير، وأختاً متقشفة متديّنة، رضيت بزواج بسيط ورحلت في السادسة والعشرين من عمرها.....

قسم مان العائلة إلى قسمين، أحدهما مخلص الإخلاص كله لعالم التجارة والأعمال والتجمل الاجتماعي، ممثلاً بالأب والأم والشقيقين الكبيرين، وثانيهما يضيق بالمظاهر المتعالية ويأتلف مع عفوية الحياة واتجاه الرغبات. أقام تعارضاً بين العالم التجاري والأعراف المتكلسة وبين عفوية الحياة والميل إلى الفن. أضاء مقصده بالعلاقة الباردة بين الأخ الأكبر المنضبط في مواعيده وأناقته وزوجته الجميلة المصقولة المولعة بالموسيقا، وكذلك ابنه الوحيد الذي ورث عن أمه حب الفن، وعافت روحه المقاييس الجاهزة. لا غرابة أن يتلامح في حياة الزوجة جفاف عاطفي لا يخشى أن يعبر عن ذاته، وأن يكون في ابنها الوحيد قلق جهير لا يمكن ستره.

في إشارته إلى سطوة المظاهر الثابتة وجفاء الفن، أعلن الروائي أن الثروة بلا ثقافة خواء يجرف الروح، يستعجل الموت ويقطع مع الحياة. وطّد حدسه الفني، وهو المدافع الحاسم عن برجوازية الثقافة آنذاك، موقفه من «طبقة رجال الأعمال» متوسلاً المرض، كإشارة فنية وقوة مهددة ملموسة في أن. فقد حسم الموت الابن الأكبر، مرآة الجيل الثالث، إثر نوبة دماغية قاتلة، أوقعته في منطقة موحلة، وبدت المطلقة الجميلة كهلة وهي في أربعينياتها، وضرب المرض الشقيق الأصغر أكثر من مرة، فتساقط شعره وتعثرت حركاته، وكان في الشقيقة الصغرى خراب يُرى ولا يُرى، فأقامت وصلاً مع الأرواح أوسع من صلاتها مع البشر. نشأ الابن الوحيد، الذي كان من المفترض أن يرث مجد العائلة عليلاً متلعثماً ضعيف البنية، إلى أن ضربه التيفويد ورحل وهو في السادسة عشرة من عمره.

لم تنته عائلة بودنبروك إلى الإفلاس، إنما وقع عليها تداع لا يردّ. انتهى بيت الواجهة القديم بعد موت الأم بشكل لا تتقصه السخرية. اشتراه بخفة واضحة سمسار وضيع باعه إلى تاجر، كان يقف على هامش العائلة الوجيهة في زمن سبق وتقاسم أفراد العائلة أثاثه بجشع يثير الرثاء، وعلت أصواتهم قبل أن تدفن أهمهم، وخلقت أصواتهم وكلماتهم صورة ساخرة باكية، لا جلال فيها ولا رفعة، أرادها توماس مان «أمثولة»، بلغة معينة، أو محاكاة هازلة لمشهد لا هزل فيه، مجلل بالسواد. أغلق مجد العائلة، بلا هيبة، عام 1877 وبقي أفرادها في فضاء حزين يتذكرون مجد العائلة القديم:

الجميلة المطلقة مرتين ودموعها المتواترة، وابنتها المطلقة التي تحيل على أب تاجر لصّ، ونساء من العائلة متّسحات بالسواد. صمت صخب الوجاهة وانتهت حفلات طافحة بالبطر والوفرة، وانطفأت أصوات زاجرة كانت تلقن الأيام القادمة ما يجب أن تفعل. تأملت البنت الكبرى، الشهيرة بعنق مرتفعة وبشفة عليا نافرة، ذلك اليوم البارد ولم تقل عن المستقبل شيئاً.

ترجمت النهاية عنوان الرواية: «تداعي عائلة»، ورسمت شغفاً بالوجاهة الاجتماعية التي تطرد الحب إلى المنفى، وأعلنت عن كراهية توماس مان للعالم البرجوازي. وإذا كان موقف الأخير مألوفاً لدى كثيرين، فما لا يحسنه الكثيرون وصف مان الساحر لذلك العالم بتفاصيله المكانية وأثاثه الباذخ ونمط حياة ساكنيه، المشبع بالتأنق والوفرة المتنوعة وأصول الكلام والطعام والشراب. يقول هانيلور مونت في كتابه عن الراوي الألماني: «لا وجود لرواية ألمانية أخرى استطاعت القبض على فضاء العالم البرجوازي في القرن التاسع بإتقان رواية بودنبروك». توّسل مان تفاصيل عديدة، تبدو هامشية، أخبرت عن خواء العالم البرجوازي، ما جعله يمر على مقولات اجتماعية واسعة، تعيش من عمل يومي لا تأنق فيه، حال الحلاق والخياط وخدمة البيت وسائق العربية والخباز... بل إن رواية مان، وهي تزجر رتابة العالم البرجوازي كشفت، بشغف، عن دفء الحياة وجماليات الطبيعة، كما لو كان يفاضل، ساخراً، بين عفوية الحياة المتنوعة وتواتر العادات المتوارثة المرتهنة، أبدأ، إلى شكلائية فارغة.

أخذ راوي مان مسافة عن موضوعه، فعابث وسخر وتعاطف ونفر واحتقى ونقد، وأوغل في رسم شخصيات متنوعة، مقيماً الفرق بين ما يرى وما يعيش، وما يخدع بريقه ويكون خداعه الأنيق جديرًا بالثناء. ارتكن في مقاصده إلى عناصر متعددة: الحوار الطويل الذي يساق الفكرة ويضبط المعنى، تقنية الرسائل المتكررة، إغفال اسم المدينة التي تدور فيها الرواية، المرور سريعاً على تجمعات جماهيرية ينفر منها العالم البرجوازي، العطف على طالب الطب المتحرر الأفكار والخاضع لأفكار أبيه. لم يشأ مان أن يكتب رواية سياسية تاريخية، رسم عائلة تمثل مجتمعاً، وأحاطها بإشارات اجتماعية، تضيء قوتها وضعفها وانكأ عليها، كروائي يثير الانبهار، ونفذ إلى عوالم الإنسان الداخلية المتضاربة، التي تبني الإرادة منها قسطاً، وتترك ما تبقى لاختيارات القدر. ميّز مان الابن الصاعد من الجيل الثالث، عن أبيه وجده، بركون إلى الخيال ومثالية قلقة تتطلع إلى الشرف والاعتراف الاجتماعي وترسيخ مجد العائلة. بيد أن غياب الهوية الذاتية جعل المتطلع واهن القدمين، فلم يكن الابن واضح القرار كأبيه ولم يكن في كيانه ما يعطي قراراً واضحاً. ولم يكن تأنقه المتكامل إلا تعبيراً عن هشاشة مراوغة، توزعه على عالم قديم يعرفه وعلى حاضر لا يقبض على جديده.

لا يختلف الأخ الأصغر عن أخيه، الذي يبدو صلّباً قاسياً، فعبت بأعراف العائلة وانتمى إلى «تجارتها»، التي لم يحسنها وانتهى إلى البوار. واللافت أن المتسق الوحيد مع ذاته صبي «هانو»، الحفيد الوحيد الأخير، صرف عنه العائلة، والتف حول ذاته واعتبر الموسيقا بديلاً عن دين العائلة الشكلائي، الذي هو مزيج من مظاهر وأتباع. أعلن مان الشاب عن «جماليات فاجنر»، ووجد لها مؤثلاً محدوداً في صبي عليل يستظهر في عزلته ما حفظه من الموسيقا الشهير. واجه الروائي

الإحصاء التجاري البارد بجماليات الفن، كما لو كان في الأخير ما ينقذ الروح. وإذا كان في الصبي ما يردّ إلى فاجنر، فإن في موته السريع ما يشي بعمديّة مقنّعة.

قرأ هانيلور مونت في رواية مان آثارًا من فكر شوبنهاور، الفيلسوف الواسع التشاؤم، وفلسفة نيتشه التي تتأخم العدمية وأكد، في اللحظة عينها، استقلالية منظور مان عنهما، ما جعله ينجز عملاً راوئيًا متحررًا قائم التصور، تخترقه إشارات هازلة عن جماليات الوجود. شخصن الروائي تصوره في شخصية توني، الأخت الكبرى، التي امتدت شخصيتها في الرواية من البداية إلى النهاية، وعاشت كأبة متعددة الأطياف وحافظت على رأسها مرفوعًا. عبّرت عن نزوات المرأة المتناقضة، في تلك الفترة من القرن التاسع عشر، أرادت أن تعشق ولم تستطع، وقبلت بلا رغبة الزواج من «رجال الأعمال» ولم تتجح، وجمعت في الحالين بين الرغبة المكبوتة والتصميم الذاتي في حمل عبء «الواجب الأسري». وواقع الأمر أن هذه المرأة كرهت زوجها الأول، ولم تحب زوجها الثاني، وخفت مشاعرها لتكون جزءًا متسقًا من العائلة، يعارض رغبته في أن تكون امتدادًا متخيلاً لجدها وأبيها، وهو ما لاحظته الناقد فرانك دونالد هير شباخ. لامس مان ثقل الأموات الذين يرزحون على صدور الأحياء.

سخر توماس مان في عمله الكبير من جماليات المجتمع البرجوازي، المشدود إلى المال وصنمية السلعة، ووصف عائلة وجبهة يقرضها موت دائب الاجتهاد، وحقق في دواخل نفوس إنسانية ترهقها الرغبات المخادعة، ورسم موت الإنسان في أحوال متنوعة: موت الجد والابن والحفيد والرضيع، والشيخ والكهل والشاب، واحتضار الأمكنة. أغلق حياة توماس بودنبروك، الذي سطع نجمه ولازمته خيبات متوالدة بالشكل التالي: «ولما كان الشارع شديد الانحدار فقد كان الجزء الأعلى من جسمه أخفض من قدميه. ارتمى على وجهه، وتكونت حوله بركة من الدماء أخذت تتسع، وتدرجت قبعته في عرض الطريق، وتطاير الوحل وماء الثلج على فرائه. واستقر قفازاه الأبيضان اللامعان في حفرة صغيرة. هكذا كان يرقد، هكذا ظل راقداً حتى أقبل بعض الناس فأداروه». الوجه أخفض من القدمين، وكتلة دامية أنيقة الثياب، يعطف عليها العابرون. هذا مأل وجه كبير أخير من عائلة عاشت شهيرة في مركز المجتمع. حسم موت «صغير» لا هيبية فيه ولا جلال حياة الألماني المتأنق، وانطفأ أحمد عبد الجواد الذي اكتفى عاجزًا : بـ«حصيرة» متواضعة فاضت على «سيد» كان هائل القامة مرعب الصوت.

2. محفوظ ومان وشكلانية المشابهة:

انطوت رواية مان على أسرة برجوازية وجبهة في مدينة ألمانية «مجهولة الاسم» مرت عليها، سريعًا، ثورة 1848، استبد بها شغف المال والأعراف، أزاحها الزمن عن موقعها الموروث وعابثها، قاسيًا، إلى حدود الانطفاء. سرد الروائي المصري تحولات عائلة مصرية وسطى في القاهرة القديمة، عايشة ثورة 1919، عرفت الاطمئنان ويسر المعيش، وامتدت يد الزمن إليها، وغيرت أحوالها وانتهت إلى بيت واسع لا ضجيج فيه، يؤوي كهلاً عازفًا عن الزواج وأنتى مكتهلة

ذابلة الملامح، كانت ذات مرة من ربّات الجمال. أخذ الروائيان برواية الأجيال، ووصفا ازدهار عائلتين ومواتهما.

ألمح محفوظ، في حوارهِ الطويل مع جمال الغيطاني إلى رواية مان، وترك القارئ يفتش عن التشابهات المحتملة. يبدأ التشابه بعنوان رواية مان الجزئي: «تداعي عائلة» مشيرًا إلى سلطة الزمن وتدهور الجميل المهيب، فالعائلتان تقاسمتا الشكل الجميل والرماد. ورث بطل مان تجارة موفورة من أب ورثها عن أبيه، وحمل الأب والجد والحفيد اسمًا واحدًا، حال بطل محفوظ الذي ورث متجرًا مزدهرًا في سوق النحاسين، ولم يرث عن أبيه الذي أكثر من الزواج طول العمر وأنجب ولدًا وحيدًا. أنجب «بودنبروك الأب»، فتاتين مختلفتي الشكل والمصير، وثلاثة أولاد، أحدهم من زواج سبق، ألمحت إليه الرواية في البداية وغيبته لاحقًا، وأقامت بين الولدين الآخرين فرقًا في الشكل والسلوك، وألحقت بالثلاثة حفيدًا مغتربًا قصير العمر. حافظ محفوظ في روايته على استبداد التقاليد ووطده باستبداد أشدّ، مرجعه أب اختصر عائلته في إرادته، ونصّرف بالمتبقي من إرادته كما يشاء.

اشتق مان بطله من العمل المجتهد والأناقة المفرطة والحفاظ على التقاليد، وأطلق فيه رومانسية تنتشد الكمال، لم تمنع عنه العمل السياسي ومتابعة الشأن العام. شارك بطل محفوظ نظيره الألماني الاهتمام بالعمل، فلكل منهما دفتر تجاري يعود إليه بلا انقطاع، وتقاسم معه الأناقة والاحتراف بالتقاليد. غير أن تاجر سوق النحاسين يعوزه الاتساق، يحتفي بصورته الخارجية ويتطير مما يخذشها، ويعبث في ليله وبيته بلا حساب، كما لو كان مثاله الداخلي أنانية فقيرة عطنة الرائحة، يلامس السياسة بقدر لا يضيره، ويؤمن بالله إيمانًا لا يعوق رغباته. تقاسم أحمد عبد الجواد مع «الأب الألماني» الزواج بامرأتين وإنجاب ولدين منبوذين أو نبذا العائلة ووضعاً عشقهما فوق التقاليد، فبين «ياسين وكريستيان» أكثر من شبه، فالأول كان عبئًا على أبيه، وعاش الثاني داخل عائلة بودنبروك وخارجها. كان في الابن العاق، في الحاليين، ما يكسر، إشاريًا، وحدة العائلة المرتاحة، قبل أن يعاجلها انكسار

لا شفاء منه. تتقاطع شخصيات الروائيتين، بلا تكافؤ، بأكثر من شكل: ليس بين صفات الأخوين عند مان، ولهما أم واحدة، ما يجمع بينهما: الكبير أخلص لتجارة أبيه وتعاليمه، والصغير عازف عن التجارة يجذبه اللهو لا يحترم التجار ولا يثق بهم، مهمل في لباسه وأقرب إلى التصعك، يسخر من ذاته وغيره بلا حساب، ويوغل في عبثه ويثير حنق أخيه، ويعاشر امرأة من العامة أقرب إلى الانحراف. شيء قريب من المفارقة، التي أنس لها مان ومحمفوظ معًا.

والأخ الأكبر عند محفوظ، الذي جاء به زواج سابق، لم يكمل دراسته واكتفى بوظيفة صغيرة، أدمن السهر والخمرة وفشل في أكثر من زواج، وتزوج من امرأة «كانت متاحة للجميع». والأخ الأصغر زاهد بالمقامات، شغوف بالفلسفة ومساءلة قضايا الوجود. وواقع الأمر أن كريستيان، الأخ الأصغر عند مان، أقرب في صفاته، باستثناء الأناقة، إلى ياسين الابن الأكبر عند محفوظ بقدر ما إن الحفيد «هانو» قد يشبه في عالمه الروحي ابن العائلة الأصغر «كمال»، الذي ترجم أشياء من سيرة محفوظ الشاب. نقرأ في كتاب «توماس مان» لمؤلفه الألماني: هـ. مونت: «أسقط توماس مان على هانو تجاربه في الضجر والاختناق في مدرسة لوبك المتسلطة، كما ضيقها بالحيوية والأمل

والانشداد إلى الخلق الفني». أسقط محفوظ الشاب غربته الوجودية واستهانة غيره بميوله الأدبية على كمال، وإن كان بين المدينة الألمانية لوبك والقاهرة مسافة شاسعة. احتضنت الروايتان مجتمعين مختلفين، وتقاسمتا تغيّر البشر في الأزمنة المتغيرة. فما يشكو منه إنسان من هنا يختلف عما يضيق به إنسان من هناك، وإن كان بينهما قرابة في منظور العالم.

نقف في رواية مان أمام امرأة جميلة تتصارع فيها الرغبة وإرث العائلة، أحبت وتخلّت عن حبها الأول، وذهبت من زواج مخفق إلى آخر أكثر نكدًا، وأنجبت فتاة دفعتها أمها المطلقة إلى زواج سيئ الأقدار. استولد مان المفارقة من المسافة المؤسسية بين جمال «توني»، الجميلة الضاحكة المنفتحة على الحياة ومأل حرمها من الحياة العاطفية والحسية، واستبقى منها رأسًا مرفوعة وهوسًا بصورة العائلة الأثيلة. ومع أن القدر لم ينكّل بتوني بودنبروك، أو أنتونيا، بالقدر الذي قرض به ملامح «عائشة»، ابنة أحمد عبد الجواد الفريدة في جمالها، فتقاطع الأقدار بينهما واضح، عبث سوء المصير بأنتونيا وقهرها مأل ابنتها المطيعة، وافترس القدر «عائشة» وتمهل قليلًا على ابنتها الجميلة وردّها سريعًا إلى القبر.

وبما أن المفارقة أداة فنية يتوازعها الروائيان، فإنهما يسبغان على شخصيات متقاربة صفات متباعدة، فلا الأخ يشبه أخاه ولا الأخت أختها، فأخت أنتونيا الصغرى بعيدة البعد كله عنها، متديّنة مأخوذة بالكتب المقدسة، ترنو روحها إلى مقابلة السيد المسيح، فترحل إليه وهي في السادسة والعشرين، بعد الزواج براهب قاسمته تديّنه. وهي في هذا قد تقترب من «خديجة» عند محفوظ، المحدودة الجمال الواسعة التديّن، فإن كان بينهما اختلاف فمائل في النزوع إلى الصمت واقتصاد الكلام، وقدرة الأولى على الإنجاب وعجز الثانية عنه، وطول الحياة في حال وقصرها في حال آخر.

شارك محفوظ دوستوفسكي تصوراته عن الوراثة، التي تحضر كأنها وجه من القدر وأشار إليها مان في نصه الكبير. ورثت البنت الكبرى الميل إلى الترف من أمها، وأخذت من أبيها الواثق بنفسه بعضًا من ملامحه، واندفع الصغير يوهان إلى الموسيقى متأثرًا بأمه، وكان لآل بودنبروك تفاصيل جسمية معينة، كأن نقرأ: «أما ما يتعلق بتفاصيل تكوين الجسم كالذقن والأنف واليدين خاصة... هما يدان بودنبروك أصليتان كل الأصالة، فإن شبيهه بجده (الابن الأكبر) كان الشبه واضحًا كل الوضوح..... ص: 222». - الترجمة العربية -

وعلى الرغم من اختلاف المجتمعين اللذين عالجهما الروائيان، أخذت المرأة حيزًا واسعًا في كليهما معًا. كان لإناث «الثلاثية» وجود ممسوح اختصر، حيائيًا، في الإنجاب والتدبير المنزلي، وكان للنسوة في رواية مان وجودهم المهدد، إذ الطلاق عار ونقيصة، يلزم المطلقة بالعزلة ويمنع عنها الحضور الاجتماعي. من اللافت أن أنتونيا «توني»، الذكية الجريئة، لم تجازف بمغادرة فضاءها المنزلي الخائق، ولم يكن لغيرها من النساء العاليات التعليم حضور في المجتمع «الميركنتيلي في منتصف القرن التاسع عشر». فالسيدة بودنبروك، على سبيل المثال، كانت تشغل نفسها بأمور نافلة لتحجب حياة رتيبة غير منتجة. وكما توحى الرواية فإن النسوة البرجوازيات كن يخشين فقدان

الحماية والتميز الاجتماعي، مدركات أن الارتهان إلى العادات الموروثة ضامن الحماية ومرجع الأمان. لذا تجلى سقوط آل بودنبروك، في نهاية الرواية، برحيل «رجالهم»، وبنساء متشحات بالسواد يتورّعن على العنوسة والطلاق.

عالن الروائيان، المصري والألماني، بنفور من التقليدي والعادات الراكدة، وبحدائثة متعددة الوجوه، مع فرق سيزيله تقدّم مان في التجربة. فقد أخذ مان الشاب بعقيدة الفن والثقافة الراقية، وشغف محفوظ طيلة حياته كلها بالسياسة، وتأثر الطرفان بفلسفة شوبنهاور في تشاؤمهما الكاسح. وكما قضى الألماني طفولته في بيته القديم الذي ولد فيه في «لوبك» عام 1876، وقدم صورة دقيقة عنها في روايته، قضى محفوظ طفولته في بيت «قديم» من القاهرة القديمة.

ولعل الطموح الكبير الذي أودعه الروائيان في عمليين ينتميان إلى واقعية القرن التاسع عشر النقدية هو في أساس التشابهات المتعددة بينهما. فما يمكن أن يدعي الواقعية الفوتوغرافية التي تحاith عمل محفوظ، قائمة بجلاء في رواية مان، بل تبدو بعداً فنياً متميزاً من أبعاد الرواية، لا تغفل شيئاً من ملامح الشخصية ولباسها وألوانه وطريقة الكلام وشكل الجلسة وحركة اليدين والرجلين واختلاط العينين وطريقة النظر وإطراقة الرأس وعلو الصوت وانخفاضه وزمّ الشفتين ولونهما والأسنان... كما لو كان مان يعتقد أن قوام الشخصية تابع لمظهرها الخارجي، أو أن هذا الأخير مدخل لازم إلى عالم الشخصية الداخلي وأفاقه، ومرجعاً لجماليات الكتابة الروائية.

ولا يختلف الأمر في ما يمس دقائق الزمن وتأكيد حضوره، بدءاً بالعام والشهر والفصل واليوم والساعة ودقائق النهار. فكما أن الإنسان يستهل، روائياً، بمظهره الخارجي، فهو لا يكتمل إلا بتحديد مكاني - زمني تقبض على دقائقه لغة متطلبية تريد أن تحتضن العالم طليقة، واصفة ساخرة معابثة، تخلق الأشياء وتتخلق مرتاحة وهي تخلق الأشياء. يستهل الفصل السادس، على سبيل المثال، بالشكل التالي: «كان سيبرت تيبورس رجلاً قصيراً، ضئيل الجسم ذا رأس كبير ولحية عارضية خفيفة لكنها شقراء طويلة مقسومة، يضع طرفيها أحياناً على الجانبين توحياً للراحة، وكان يغطي رأسه المستدير عدد لا يحصى من الخصيلات الحلقية الصوفية البالغة القصر. فكانت أذناه كبيرتين متباعدتين إلى أقصى حد ملتويتين عند حوافهما إلى الداخل مرهفتين من فوق كأذني الثعلب. وكان أنفه مركباً في وجهه كالزر المفرطح الصغير، وعظمتا خديه بارزتين، وعيناه الرماديتان اللتان كانتا تشمان من حوله في شيء من الغباء مزوررتين في ضيق لكنه في استطاعتها أن تتسعا في لحظات يبغيها بصورة لا تكون في الحساب، وأن تزداد على الدوام اتساعاً فتجحظا وتكادا تخرجان.....». ليس على القارئ المتطلب، المأخوذ بالمقارنة، إلا العودة إلى مطلع «بين القصرين»، حيث يرى قسماً

عبد الجواد وتصفيقة شعره ولون عينيه وشكل أنفه وطبقات لباسه وعطره وحمّامه الصباحي وألفاظه الكدرة، وصولاً إلى خلل ما في أصبع من أصابع قدمه....

يتجاوز توماس مان، هنا، الواقعية الفوتوغرافية، التي توحى بالثبات، ويذهب إلى وصف محتشد بالحركة والدينامية، يرسم ما يرى ويضيف إليها ما لا يرى، وما هو ثابت في مكانه ويتأهب

للانتقال. ومع أن اللغة تصوغ إنساناً يقترب من الكاريكاتور، فإن سعيها وراء التفاصيل الدقيقة يخبر عن نزوع إلى العدمية، لا فرق إن كان واضحاً أو مضمراً، أو سخريّة من وجود سديمي الملامح، يخلق كما يشاء محتقياً بالأشكال وساخرًا منها ويأتي، تاليًا، ببشر محاصرين ليس لهم من الحركة إلا القليل، حال «راعي الكنيسة هذا» القصير القامة الكبير الرأس الواسع الأذنين الغريب الأنف الغبي النظرة...». لم تكن «جوديت ريان» مخطئة حين قرأت رواية توماس مان بمقولتي: «الواقعية والنزعة الجمالية»، إذ الأولى تصف والثانية توغل في التوصيف إلى حدود الاختراع. ولهذا فإن إسباغ صفة «الواقعية الفوتوغرافية» على أسلوب محفوظ، يقصد بعدًا جماليًا، بعيدًا كليًا، عن تصوّر سكوني لا يتعرّف على الروائي ولا يميل محفوظ إلى التعرّف عليه.

يبدو مان في أسلوبه هذا «خالقًا»، ينكئ على ما رأى ويعيد خلقه، جامعًا بين التوصيف والمعابثة. بيد أن التمهل في الحكم يكشف بعدًا يمس المنظور الروائي يُدعى: «أحقية الأقدار»، إذ الإنسان يأتي إلى الوجود بقوة من خارجه، لا يستطيع حيالها شيئًا، مقيدًا إلى ما لا يعرفه ومشدودًا إلى بداية لم يخترها ونهاية لا تستشير. يقول توماس بودنبروك شخصية الرواية الأساسية: «ألم يكن كل إنسان غلطة وعثرة، ألم يُزجّج به منذ ولادته في حبس أليم، في سجن! سجن! روابط وحواجز في كل مكان! إن الإنسان ليُحْمَلَق خارج فرديته المغلقة، وإلى أسوأ الظروف الخارجية المحيطة به، يفعل ذلك عديم الرجاء حتى يأتيه الموت فيدعوه إلى العودة إلى موطنه وحرّيته. الفصل الخامس ص: 238». لازم تدخل الأقدار الإبداع المحفوظي، وأجرى دلالاته المؤسسية على لسان «كمال» وهو يحاول، عبثًا، القبض على طمأنينة مستديمة.

تحاith الكلمات السابقة أبعاد من فكر مان الشاب، الذي زواج بين انطفاء عائلة و«سايكولوجية التداعي»، وأملى على أفراد العائلة «قدرية حتمية». لكانه وقع أولاً على عنوان روايته «تداعي عائلة»، وساق العائلة أمامه في صفحات شاسعة إلى أن أوصلها إلى انحطام أخير: رحل كبير العائلة مبكرًا، ضعفت تجارته، بيع البيت القديم، مات الحفيد وانتهى الأخ الأصغر إلى مشفى للأمراض الخطيرة وهو في أربعينياته.... بقيت من العائلة، التي كانت ذائعة الصيت، مطلقة جاوزت الأربعين ترعى ابنتها المطلقة. ومع أن مان مرّ على تاريخ ألمانيا ما بعد نابليون، ومايز الأرسنقراطية من البرجوازية، ونفذ إلى قرار الأخيرة، فما تخبر عنه الرواية مائل في ثنائية الموت والتداعي، وفي صراع الفردية المبدعة مع «الأقدار»، تلك الفردية التي تصارع ذاتها لتأتي بعمل فني يعيش طويلاً، حال: آل بودنبروك. قصد جمالية التداعي المؤسسية، وترك للتاريخ حينًا متقشّف الأطراف.

3. محفوظ ومان بين الواقعية والنزوع الجمالي:

تحتشد رواية محفوظ بوحدات واقعية متنوعة، تتسج فضاءات اجتماعية عالية الكثافة: سهرات أحمد عبد الجواد وأصدقائه التجار المتوّجة باللهو و«العالمات»، جلسات «القهوة»، المسائية التي تجمع الأم بأبنائها في انتظام طقس يومي لا يكتمل النهار من دونه، واختلاف الأم والأبناء إلى «سطح» البيت القديم المزين بالنباتات وتصويت الطيور، لقاءات التاجر اللعوب مع زبائنه في متجره الذي

يكاد يختصر حيّزه الاجتماعي، حوارات «كمال» مع أصدقائه في «بيت شدّاد الأرسنقراطي الذي تباين عاداته أعراف بين القصرين»، ياسين وأجواء البارات الرخيصة التي كان يرتادها، لقاء هذا الأخير الطويل مع عازفة العود «زنوبة» الذي انتهى إلى زواج وفضيحة، «مقهى تحت الأرض» وحديث كمال مع أصدقائه، بناء «المجلة الجديدة» ولغة العاملين فيها، وكمال في حواره الذاتي المرهق مع عشق ثقيل وأطياف مرهقة، وهناك «مظاهرات ثورة 1919» بشعاراتها وحشودها وتدافع بشر يقاومون الاحتلال الإنجليزي،...

بنت الوحدات الواقعية مجتمعا متعدد الوجوه، يمتد من الجامع إلى الجامعة الناشئة، ومن البيت القديم إلى حي العباسية الأنيق، ووصفت ألوانا من البشر متنوعي اللباس والكلام والعادات. نسب محفوظ «وحداته الحياتية» إلى ما دعاه: النهج الواقعي، أنطق المصريين ومعيشهم، أدرج فيها بحثا جمالياً ينتسب إليه، يكون فيه مؤرخاً وعالم اجتماع وفناناً متكامل الموهبة، يعيد تخليق ما بدا واقعياً. إذ سهرة أحمد عبد الجواد طريق إلى دواخل التجار وعاداتهم ولغتهم، ومجلى لروح فولكلورية طليقة، ومراة للغناء والتطريب وملامسة للحياتي اليومي والعالم الحسي والتعليق الساخر ومباراة في الكلام وسرعة البديهة و«لسان مكشوف» غير مستور البذاءة. وعلى نقبض «مجلس الأانس الليلي» تتكشف سهرة العائلة «الأمومية» بريئة نقية دافئة، تمتد إلى الطفولة وتمتد الأخيرة فيها، كما لو كان عالم الأم حول «المدفأة» طباقاً يرد على عالم الأب المسور بالقصف والخلاعة.

وإذا كان في عالمي الأب والأم تناقض، أقرب إلى تناقض الإثم والفضيلة، فإن في الفرق بين قاع البيت القديم و«سطحه» تناقض المغلق والطلق، حيث القاع للفرن والخدمة وإناث البيت بينما السطح المنفتح على السماء مجاز لحرية مؤقتة، تصل الإنسان بطبيعة مجزوءة، والذكر بأنثى مرغوبة، وتقرب العالم المجاور إلى البيت الموصل النواذب. ومع أن ما يقرب «بين القصرين» و«العباسية» أخذ شكل الزيارة، فاللقاء بينهما مجلى بيئتين متقاربتين تأوي أحدهما فتاة تواظب على الصلاة وترى النظر إلى خارج النافذة «وزراً»، وتعيش في ثانيهما فتاة متحررة رهيفة المعيش لا تحسن العربية. اشتق محفوظ طباع الشخصيات من الأمكنة المتقارفة المعروفة الاسم والموقع، عارض المغلق بالمفتوح والعيش المتنوع بأخر متوارث يتهيّب من الجديد.

أتاحت الفضاءات المختلفة للروائي ابنكار شخصيات متعارضة واللجوء إلى العامية والفصحى وثالثة بينهما - ومقابلة المترصن بالهازل واليومي العارض بالمأسوي الثقيل، والكشف عن المتنوع الإنساني في احتمالاته المتعددة، حال صور النساء: الغانية الحرّة، المومس المتقاعد، المثقفة المغتربة، المتعلّمة المناضلة، والعالمة التي أهلكها الحشيش..... قدّم الروائي المرأة - الأم في عشر حالات على الأقل: أم العائلة في الثلاثية التي تهجس بأولادها وتحنو على الطير، وابنتها الكبرى الصارمة المهيمنة على عائلتها، الصغرى البريئة الثكلى أكثر من مرة، العجوز التركية التي تلوذ بعمرها وبمقام رفيع مضى، الجارة الزانية التي عاشرت زوج ابنتها، الأم الأرسنقراطية التي تلمح ومضاً، الأم الفقيرة التي هذبها وعبها، الأم التي كانت «عالمة» وغدت زوجة محترمة، والأم المطلقة - المتزوجة الفخورة بأصولها التركية،.... تتقاطع في الشخصيات جميعاً أبعاد واقعية، فكلها محتملة الوجود، وأبعاد جمالية صاغها متخيل شغوف بالتفاصيل، حال تلك «العالمة» التي هدّها

«الحشيش» وأفقرها إيمانها عليه، وانتهت «شيئاً هجيناً» يتسوّل الشفقة، غريبة الملامح واللباس، فلا هي أنتى بين النساء ولا بالمخلوق الذي يقبل به الرجال.

تتكشف الأم، بصيغة الجمع، في مستوى أول، مقولة اجتماعية متعددة الشروط، وتستنظر، ثانية، آية على «جماليات التنوع»، وعلى سؤال يبحث عن أكثر من إجابة، كما لو كان التنوع واقعاً يجتمع فيه الشك واليقين. بيد أن الجمالي عند محفوظ لا يتمثل بالتنوع الإنساني فقط، الذي لا يفاجئ أحداً، بل بتحوّلاته التي تنقل الإنسان من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، وبذلك المدى المتغيّر الذي يختلس من الإنسان أبعاداً تمنى لو بقيت فيه. فذلك الواهن المكوّم على ذاته قرب النافذة يختلف عن أحمد عبد الجواد القاهر المستبد، وتلك الشاحبة الشاردة الغارقة في الأسى والصمت غريبة عن «عائشة» الفاتنة التي تعشق الغناء.

لا الأب كان كما صار ولا لابنته الثكلى صلة بما كانته، فكلاهما اختبرته الحياة وأملت عليه أكثر من ولادة، وأعاد تخليقه المتخيل كما استطاع. لكن الإنسان متعدد الولادات بقدر ما إن له أشكال موته المتوالدة.

تأتي دلالة التنوع من إمكانيات التحوّل وتتعيّن جماليات محفوظ بتنويعات خلقه، من حيث هو فنان يقترح الشخصيات ويمنحها الفرادة، ويكون له الحق في التصرف بها وتأكيد امتلاكها فقبل أن يخلقها كانت عدماً، حتى لو التقط ملامحها من بين البشر. رسمها فنه واشتقها من لغة طوعها، ومنحها شكلاً واسماً وذرية. فلم تعرف الرواية العربية حالة أحمد عبد الجواد إلا في ذلك الوسيم المختلف والمتخلف الذي خلقه محفوظ، وما عرفت قدرًا مأساوياً كذاك الذي ضرب ابنه المتأنق الكئيب. ومع أن الروائي قال إنه استلهم طبائع بطله من إنسان واقعي عاينه عن قرب، فالأدوات الفنيّة محتة وأعاد خلقه. ولا يختلف الأمر مع كمال في طبقاته المتعددة، السائرة من التقوى والخشوع فالجهر بالكفر والتجديف فحيرة أخيرة، تمنع المثقف المتشائم من التصالح مع ذاته، إلا على مضض.

طبقات الذات الإنسانية المصرّحة بتغيّر يكثر الإنسان ويعدّد شخصياته، قائمة بدورها في «بودنبروك» توماس مان، حيث للشخصية عوالمها المتعاقبة، المحتشدة بالعفوية والبراءة والفرح والقلق والتكيف القسري والرفض والندم، ما يحوّل الفرد إلى جمهرة، يختبرها الروائي وتختبره وتحظى بالقبول. يتحاور المشخص والمجرد، ذلك المجرد الذي يحيل على فكرة لامسها شوبنهاور أو نيتشة، تصرّح عنها قسّمات مرئية، ملموسة في الشعر والعينين ولباس أنيق، وفي لغة تتوس بين الوضوح الصاخب والكلمات الناقصة. تأتي بداهة القسّمات من شوارع الحياة و«إضافة شيء ما»، تضيئها الموسيقى والفلسفة، و«الوثائق»، وعلم جمال تحتضنه فلسفة الثقافة. تنجز جميعاً تلك «الإضافة»، التي لا يكون الفن الروائي إلا بها فوصف الواقع روائياً يضاعفه، ويضاعفه منقوصاً، فالواقع أوسع من الكلمات التي تصفه، وهو افتراض لغوي أكثر من حقيقة أخيرة. كأن التوصيف الروائي للواقع يثريه ويمدّه بولادة جديدة.

جاء في مقالة جوديت راين: «أل بودنبروك: بين الواقعية والنزعة الجمالية» المنشورة في كتاب جماعي أشرف عليه ريتشي روبرتسون: «ينبغي أن نقول أن «أل بودنبروك» لتوماس مان تحتل

موقعًا حاسمًا في الانتقال من الواقعية إلى النزعة - الجمالية- ومما لا شك فيه أن هاتين الحركتين كانتا فعليًا أقل تعارضًا مما توحى به الكلمات التي تحيل عليهما. ففي كل أشكالها كانت الواقعية الأوربية، في تمثيلها الموضوعي الخارجي، معنية بالفكرة القائلة بأن الواقع لا يمكن تصويره إلا من وجهة نظر خاصة. وأن الواقعية تعتمد جوهرياً على استعمال تفاصيل دالة والوقوف أمام وجوه من الواقع تمهّد أولاً لبناء مادي لما تقدمه لكنها تنشئ أيضاً من خلال التكرار والتنوع في مجرى السرد معنى رمزياً. وصف العادات، الديكور الداخلي، والمواقع الخارجية، بل إنها تنتبه إلى العادات المميّزة، وأشكال تتابع الكلام، وكل ما يعنى به الواقعيون عناية خاصة ويجمعون تفاصيله باجتهاد أكيد...».

أوغلت رواية مان في الوصف والزخرفة، ولم تضلّ موضوعها المشبع بثنائية الصعود والسقوط. جعلت من كل شخصية موضوعاً للوصف يتأخم «الزخرفة»، ومن كل مكان ولقاء مادة سردية حافلة بالتفاصيل. وصرّحت في الحالين بأقسط مختلفة عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي في فترة ممتدة من 1835 إلى 1877. ومع أن آل بودنبروك يمكن أن تقرأ بمعزل عن شروطها التاريخية، فهي حكاية عائلة في التحديد الأخير، فالإشارات الرمزية المحايدة لسردها لا تحجب المجال الاجتماعي الذي تتحرك فيه مقتربة من روايات أوربية معاصرة لها، أخذت بالتقاليد الواقعية - الطبيعية.

رأت جوديث رايان أن شخصية «توني»، وهي الحامل الأساسي لرواية مان، امتداداً لشخصية «نانا» عند إميل زولا - 1880 - وإيما بوفاري لفلوبير، وأيوجيني جرانديه عند بلزاك. عبّرت توني عن سيرورة العائلة المتحوّلة، وحملها الروائي إشارات فنية رصدت أدوارها الاجتماعية، وأعطتها أكثر من اسم، واستمر فيها قدر ابنتها، فبدت مطلقة ثلاث مرات، وهي التي طلقت قبل زواج ابنتها مرتين، واحتفظ داخلها بطفلة واسعة البراءة. جمعت توني بين تحديدها الاجتماعي، وهي التي اختلفت إلى أوساط متعددة، وقصدية الإبداع الفني، التي صيرتها كياناً متعدد الطبقات، لكل طبقة صوتها وهمسها معاً، كما لو كانت ترجمة للحن موسيقي مختلف المستويات. شيء قريب من شخصية «عايدة» عند محفوظ، الواضحة البداية، والملتبسة في نهاية تبعث على تأويلات لا يسلم بها «الوعي المألوف».

4. الوعي المأسوي في روايتين:

أغلق محفوظ روايته خان الخليلي بأسرة فقدت من أفرادها الأربعة الأصغر والأجمل. عرفت الانتظار المرير والفقد الأخير. وأغلق روايته بداية ونهاية بفقد أشد حرقاً، اكتسح فتاة طيبة عائرة الحظ وشاباً واعدًا أراد أن يصنع مستقبله ويعيد تصنيع ماضي أهله. وزّع على الروائيتين موتاً وانتظاراً استأنفهما، بلا اقتصاد، في ثلاثيته القادمة. تمسك بوعي أسيان يحدّق، صامتاً، في وجود بهيم لا يركن إليه.

تجلى الوعي الأسيان، أو المأساوي، في الثلاثية، في أشكال أربعة: ترجم الابن الأكبر عنف العقاب الوجودي، الذي وقع على إنسان لم يقترف خطيئة. عقاب جاء به والدان، بلا قصد، رعته أم قريبة من العفوية وأب مفتون بذاتية مريضة. ورث عن الأب ضخامة جسده، وعن الأم جمالها، وورث وزراً نسيه الطرفان واستقر، كاويًا، في ذاكرته المعذبة. ألغى الإرث الموجه معنى العدل والسببية، عوقب الابن بلا سبب، وتزوج أبوه من جديد، وعرفت أمه، صدفة، ما شاءت من الأزواج. لكأن الصدفة تأتي بالأسباب وتستولد منها عقابًا مجانيًا لا رحمة فيه. ينقسم الوجود الإنساني على غير توقع، يضع جزءًا منه بين البشر ويتبعثر ما تبقى في لا مكان.. فما تأتي به صدفة تذهب به صدفة أخرى.

أفصح محفوظ عن عنف الوجود الذي يصوغ «أقدار البشر»، ويلزمهم بأفعال يعجزون عن تجنبها. ساوى بين العنف واستبداد يُحوج الإنسان إلى الدعاء وإلى ابتهاج ينشظى قبل أن يصل. تأمل الروائي الوجود المتعدد الوجوه، وتوقف طويلًا أمام وجه عنوانه: عشوائية الوجود الشرير، المحتجب وراء أسباب غائبة تلحق بالبشر عذابًا لا يحتمل. وآية خياره مصير «عائشة»، المسوّغ ظاهريًا بسطوة الوباء، والميرر داخليًا بـ«عماء» يلطم ما في طريقة، يقتلع الجميل ويستبقي شوكة. ساوى الروائي بين عبث الأقدار واستبداد الوجود وسديمية الصدفة. فقد أنقذت ابنة عائشة من الموت صدفة عهدت بها إلى صدفة أخرى لا تتميز بالرحمة. فلا براءة الأم أعفتها من عقاب مميت، ولا جمالها البريء حماها من تقوُّض سريع. جمع الروائي بين عنف الوجود وعماء القاتل وانتهى، بصمت أقرب إلى السخرية، إلى الوجود الشرير الذي يرفع نغمته في وجه البشر جميعًا، صغارًا كانوا أم كبارًا. بل يمكن للقارئ، وهو يتأمل تحولات الأم الثكلى أن يتحدث، ولو بحذر، عن: «جحيم الوجود» الذي نشر سلطته طليقة، ويختصر الإنسان إلى فاصلة من فواصل الحياة العابرة.

ترجم الوعي الأسيان، في شكله الأول، مطاردة غامضة الأسباب، وأفصح في شكله الثاني عن عقاب مندفع لا يقل غموضًا. أعلن في مآل أحمد عبد الجواد عن فداحة العجز المبكر، وصرحت شخصية كمال بألم الحرمان والضياع، وعطف عليهما موتًا داهمًا على غير توقع. عبّر محفوظ عن بصيرة تجاوزها «حكمة متطيرة»، أدركت أن غموض الوجود لا يستنفذ، وأن الألم يعاش ولا يوصف، وأن وراء كل سؤال أكثر من جواب واحتمال، وأن الاعتقاد بوجود جواب لكل شيء ضرب من الحماقة. تشير هذه البصيرة، في وجه منها، إلى القدرية، وإلى اللأدرية في وجه آخر وتخبر في التحديد الأخير عن «وعي شقي»، ينظر إلى وجود يعبت بالإنسان وينتهي به. تبدو الحياة، وليس بعيدًا عن شوبنهاور، عشوائية المعنى، والموت واقعة ماسخة لا تستثير الأسى.

قال بطل توماس مان في الفصل الرابع من الجزء العاشر من «آل بودنبروك»، كما أشرنا: «ألم يكن الإنسان غلطة وعثرة، ألم يزوج به منذ ولادته في حبس مؤلم، في سجن! سجن! عوائق وحواجز في كل مكان! إن الإنسان ليحدق إلى نافذة فرديته المغلقة، إلى أسوار ظروفه المحيطة به عديم الرجاء حتى يأتيه الموت فيدعوه إلى العودة إلى موطنه وإلى الحرية...». ما قال به توماس بودنبروك لا يختلف عما شخصنه محفوظ في مآلات شبه متناظرة. اشتكى الأول من وجود منسوج من العتمة والخيبة المتواترة. فولده الوحيد الذي أراد والده أن يمتدّ فيه خائف ضعيف، حاصره «جنون أسيف»

وحبه للآخرين الواعد بالسعادة غدا سجنًا. لا يتبقى إلا «حاضر رمادي لا ينتهي»، لا تحكمه فردية الإنسان المتشردة بل تلك الفردية التي عبّرت عن «شخصه تعبيرًا خاطئًا» وأفضت به، كهلاً، إلى ظلمة خرساء لا تليق بآل بودنبروك: «لم يجد السلام سبيله إلى هذا الرجل الذي يفترسه الهم والقلق جزعًا على شرف بيته وعلى زوجه وابنه واسمه وأسرته.. هذا الرجل المنهوك أجده سؤال عما يكون المصير؟ هل تصعد الروح إلى السماء... وأين تقيم في النار؟ وكيف يحيا الإنسان في مثل هذه الجهالة ص: 241». ولعل حيرته الخانقة الصادرة عن عجز التصرف بالحياة كما اشتهاها هي التي تدفعه إلى البكاء: «وهمس في وسادته، سأعيش. وبكى ونسي في اللحظة التالية موضعه. فقد تعطل مخه وانطفأ علمه، ولم يتبق له بغتة إلا ظلمة صامتة...».

ترجم محفوظ تصوره بوقائع مؤسسية، وعهد به توماس مان، دون أن يبتعد عنه، إلى ظلمة الوجود التي تصفع الإنسان بعجزه وتسرد وهمًا التيس، ذات مرة، بأحلام مشرقة. فلا الإنسان يقتصد في أحلامه، ولا قوة لديه على تحقيقها، ولا يقف على عجزه إلا بعد فوات الأوان. يقول موري كريجر في كتابه «الرؤية المأساوية»: «خلق التنافس بين المأسوي والحياتي الإنساني دينامية إبداع توماس في أكثر أشكاله تميزًا». وما تلك الدينامية، التي أضاعها مان، إلا الصدام بين إنسان يعقل وحياة لا عقل لها، تجبر الإنسان البريء على توهم خطيئة لم يرتكبها يعيش عذابها كأنه ارتكبها عمدًا. شخّصن مآل بطل مان، في كهولته، عذاب إنسان مشرق البدايات، يؤمن بالمستقبل وبفردية متفتحة، دون أن يدري أن مكر الحياة يعطل الفردية ويرمي عليها الهوان قبل الأوان. هناك دائمًا ممر الرعب الذي يفصل بين الإنسان كما كان وصار، يجعله الوعي بياسه أكثر يأسًا، حال الموسيقى في رواية مان الصغيرة: «الموت في فينيسيا»، الذي بحث عن جمال خالص وعثر عليه في مراهق عابر أرهقه وقاده إلى الموت.

احتفظ مان، رغم تحولاته الفكرية، بوحدة الموت والجمال، فحياة آل بودنبروك، في طور منها، كانت أقرب إلى الحلم، بدءًا بألوان الستائر مرورًا بأحاديث الصباح والوعود المشتهاة وعفوية «توني»، التي يمتد جمالها من شفتها العليا إلى مشيتها على شاطئ البحر. وقد يكون في ملامحها، كما في مآلها الرمزي، ما اقترح على محفوظ شخصية عائشة، الجميلة أكثر من مرة، ومرّ الموت عليها عدة مرات. ما يبرهن على لا معقول ظالم، قبيح شرس مطفأ العينين.

تقاسم الروائيان ما تقاسماه، ولم يوفرا جهدًا في تقاسم الزمن الذي أخذ شكل «هوس ذاتي الإرادة»، أكان ذلك في السكرية أم في القسم الأخير من رواية مان، حيث الزمن ينوب عن الأشياء أو تنوب الأشياء في أزمنتها وتكف عن الكلام.

وسواء اعتنق توماس مان فكرة رومانسية قديمة، أو عبّرت حيا بعد حين، فقد أخذ بها بلا غموض في قصته القصيرة «غلابيوس داي»، التي أشار إليها «جيري كيزر» في كتابه «فينوس والموت»، حيث الروائي يسرد مسار صبية تتجذب إلى الحياة ويجذبها الموت إلى صمت أبدي. رسم الروائي الألماني لاحقًا «الرقص الجنائزي» في تركيبه الذهني الكبير في عمله «الجبل

السحري» العابق برائحة الموت وأريج الأئوثة. تسأل الرواية: «ما هي الحياة؟»، ويأتي الجواب من مهد بيولوجي غامض، تعبيراً عن إقامة في الأرض تستعد للرحيل.

كسا توماس مان البعد البيولوجي الإنساني «بطبقة غامضة»، وأثر محفوظ مهذاً بيولوجياً عارياً لا غموض فيه، ووزع الغموض على السماوات والأرض.

إشارات:

1. توماس مان: آل بودنبروك، دار المدى، دمشق، 2000، تقع في 989 صفحة وطبعها الفرنسية في كتاب الجيب.

,T.Mann: les Buddenbrooks, livre de poche, Fayard, paris, (LGF), 1965 (757 صفحة).

2. H.MUNDT: Thomas Mann, university of south Carolina press, 2004, p: 37- 54.

3. عبّر مان عن تصوّره لمعنى الثقافة في مقالات كتبها خلال الحرب العالمية الأولى، مرآتها الكبرى كتابه: «ملاحظات إنسان غير مسييس»:

.T.Mann: considerations d'un apolitique, Grasset, paris, 2002

4. كتاب هـ.مونت، مرجع سبق، ص: 42.

5. F.D.Hirschbach: The arrow and the lyre. Yale university- Springer – 1955, p:38- 39.

6. آل بودنبروك، الترجمة العربية، ص: 258.

7. H.Mundt: ص: 53، مرجع سبق،

8. Edited by Ritchie Robertson, Cambridge university press 2004, p:119 -137.

9. المرجع السابق، ص: 126.

10. M. Krieger: The tragic vision, the Johns Hopkins press, 1973, p: 92- 94.

11. Thomas Mann, edited by R. Robertson, p:79.

12. كميل قيصر داغر: تقديم وترجمة «موت في البندقية»، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

الإنسان المخفق

بين محفوظ وبلزاك

تصل محفوظ بالفرنسي بلزاك تشابهات كثيرة: أراد الثاني، أن يكون سكرتيراً للتاريخ، يوثق ويسجل ما دار عقب الثورة الفرنسية، وتطلع محفوظ، في طور من حياته إلى كتابة تاريخ مصر بشكل روائي، مستأنساً بثورة كبرى 1919، اشتعلت وانطفأت سريعاً. جمع بين الطرفين شغف الكتابة الروائية، عاش المصري طويلاً ورحل بلزاك مبكراً، لم تتجاوز حياته نصف القرن إلا قليلاً، استهلك حياته في عمل مثابر لا توقف فيه. وكما جعل بلزاك من باريس مركزاً لفضائه الروائي الرحيب، أدمن محفوظ على القاهرة قديمة لا يغادرها إلا لسبب. أخلص الطرفان للرواية إخلاصاً لا مزيد عليه، خلف بلزاك وراءه عمله الكبير «الكوميديا الإنسانية»، القريبة من موسوعة عن الطباع الإنسانية والعمل الروائي الأكثر طموحاً في زمنه، وترك محفوظ بناءً شاهقاً من الحكايات والصور والأشكال والأساليب، ودرساً واسعاً في الاجتهاد والحكمة.

انجذب بلزاك إلى معارف عصر العلمية والفلسفية وتأمل مناهجها، واعتبر مستأنساً بعلم الأحياء: «أن البيئات التي تكوّن البشر تنوعت من عالم الحيوان،.....، هكذا وجد البشر دائماً، وهكذا ستكون الأنواع الاجتماعية في كل الأزمنة، مثلما وجدت الأنواع الحيوانية». يحمل الكلام أصداء من «نظرية التطور»، في شكلها الدارويني

أو غيره، ويستدعي تعدد الأنواع الذي يترجم، روائياً، بيئات اجتماعية رسمها الروائي في «الكوميديا الإنسانية»، الذي هو جملة أعمال روائية، عن نماذج بشرية، يظهر بعضها في عمل ويعود ويظهر مجدداً في عمل آخر، كما لو كان في تطور حياة البشر، الموزع على حقب متنوعة، ما يملئ روايات متوالدة يتداخل فيها الصعود والهبوط والانبثاق والانطفاء، وهو ما درسه شارل أفون في كتابه «نماذج الإخفاق في الكوميديا الإنسانية»، حيث «الأب غوريو» الإنسان المخفق في أكثر أشكاله بؤساً، يستثير الاحتقار والشفقة من ناحية والتعاطف والرتاء من ناحية ثانية.

انطوت بيئات بلزاك الروائية على التنوع المتعدد، الذي يلمح إلى «علم الأحياء»، حيث التوالد والنمو والتقوّض والاندثار. أعاد بلزاك سرد السيرورة البيولوجية روائياً، نفذ إلى عوالم شخصياته وقرأ صعودها وتداعيها، وأوغل في حالات رصد الهبوط والتطامن. كان «مسكوناً بتحوّلات البشر التي يحايتها الصعود والانحطام والإفلاس والازدهار والذبول...»، كما يقول الباحث ستيفان فاشون، في تعليقه الطويل الذي ألحقه برواية بلزاك الأب غوريو، ويتجاوز ثلاثين صفحة، عن مفاجآت الحياة المريرة، التي تشعل النار بالرغبات والأحلام. يقول جورج بوليه في كتابه الشهير: «دراسات حول الزمن الإنساني - الجزء الثاني»: «الكائن البلزاكي ضحية رغبته، يعاين بحسرة ضياع شباب ظنه طويلاً...» يتطلع هذا الكائن إلى حياة مطمئنة، مستحيلة، كما لو أن الرغبات تعطل الحياة قبل أن تأتي عليها نار الزمن.

يقع كائن بلزاك على إخفاقه وهو سائر إلى رغبة مكرت به، وتصدر خيبة كائن محفوظ عن دروب اقترحها القدر، ما يجعل رغباته تتهاوى قبل الوصول إليها أو بعده. يتقاسم الكائن الإخفاق الذي تتسجه الرغبة المثابرة لدى طرف، وإرادة القدر لدى الآخر. يظل الكائن، في الحالين، خارج إرادته، لا فرق إن كانت واهنة، أو قدت من حديد.

1. بطل محفوظ والإخفاق المنتظر:

الإخفاق مسافة بين ما رغب الإنسان به وما وصل إليه، يخبره أن أحلامه أكبر منه، وأن شروط حياته أضيق مما توقع. يتراءى، في الحالين، عطب لا يصلح، يصدر عن إنسان أخطأ الحساب، أو اجتهد في حسابه وأجهضت الحياة ما اعتقد أنه مكتمل. يحيل هذا الإخفاق على فسحة زمنية، ظنها الإنسان تتسع لرغباته واكتشف أنها محدودة الأجل. فبطل محفوظ محاصر بقبضة القدر، التي تحتل المفارقة وواقعة طارئة لم تكن في الحساب، أشبه بـ«النكتة» السوداء.

صدم الفرعون في رواية محفوظ الأولى عبث الأقدار، جاءت به يد عطلت إرادة حاكمه، وأنقذت وليدًا لا حول له. وصدمة تصدع الأبوة والبنوة، وعهد بمقاليد الحكم إلى فرد من خارج أسرته، مخالفًا قاعدة فرعونية قديمة، تحصر السلطة بأفراد العائلة الحاكمة.

صدر الإخفاق في عبث الأقدار عن صدفة، أنقذت وليدًا وأهلكت «فرعونًا صغيرًا»، وأعلنت أن الإخفاق متحرر من المراتب. ألغى الإخفاق في «كفاح طيبة» - 1945 - الفرق بين النصر والهزيمة، فانتصر قائد عسكري على محتلي وطنه، وحصد هزيمة لا علاج لها، عشق فتاة تنتمي إلى أعدائه، وشيّعها بنظر حزين وهي تتسحب مع قومها المهزومين.

عبث محفوظ في روايته الفرعونية الأولى بمعنى المرتبة، إذ الإخفاق لا يقتصد أحدًا، وعبث بروايته الفرعونية الثالثة بالنصر والهزيمة، قائلاً بنسبية الأحكام، إذ من يحقق النصر في مجال يعجز عن تحقيقه في آخر، يرثي عشقه الخائب، ويعيش خسارته وحيدًا، مرددًا جملة شكسبيرية الإيقاع: خاب سعي العشاق. دافع المقاتل عن وطنه، وتجلّى أعزل أمام قلبه. سحبه مكر الأيام إلى موقع لم يرغب به.

اكتسح الإخفاق، بعد الفرعون والعسكري الغيور، الموظف الذي فتنته السلطة في «حضرة المحترم». ارتفع من قاع اجتماعي رثيث إلى منصب «المدير العام»، واختصر حياته في طموحه الوظيفي، وبنى حياته بمعايير الوظيفة المرتقبة. مسحت الوظيفة ما خارجها، دون أن ينتبه إلى معيشه اليومي البسيط، إلى أن اجتاحت الكهولة ووقف على أعتاب شيخوخة باردة، حاملة بموت هادئ بالغ الأناقة. خابت أحلام «الموظف الكبير»، تصرف رغباته به ولم يتصرف بها. وحين أراد أن يعانق أحلامه المتحققة لم يستطع الوقوف، أغمض عينيه ومضى.

سخر محفوظ من الفرعون العظيم، ومن سلطة رفيعة تقف بأيام موظف سيسرقه طموحه، وتأسى على محارب شجاع خادعه النصر وتحول إلى هزيمة. تماهى (بقدر) في مرحلة «الاغتراب

السياسي»، وقد تلبّسته طيلة حياته، بإنسان يطلب العدل طاشت رصاصاته وخاتلته الصدفة، صرع بريئاً ونجا الأثم المطلوب، وسقط في المرارة والمطاردة وانتظار الموت. وكما خاب سعي العشاق خاب سعي العادلين. مضت المعشوقة المستحيلة، في «كفاح طيبة» إلى درب لا عودة منه، وسار العادل الثائر إلى المقبرة. جمع الإخفاق بين قائد عسكري أريب و متمرد بريء، حمل الأول ندبة مستديمة، واتكأ الثاني على حرمانه المهزوم والتحق بالتراب.

أخذ الإخفاق في رواية محفوظ، في مراحلها المتعاقبة، شكل قانون كوني، يساوي بين بشر لا تساوي بينهم الحياة. أبصر الإخفاق في جوهر إنسان يحايثه فقدان والنقص والخسران، يفقد جديداً إن حاول تعويض فقدان سبق، ويزداد نقصاً وهو يطارد نقصاً لا يروّض، ويضيف إلى عجزه «العابر» عجزاً دائم الإقامة. يظهر الإخفاق، في التحديد الأخير، جزءاً من وجود إنساني مسكون بعطب متعدد المسارب والجهات: يأتي من إغراق في حب الذات وألوهية متوهمة، ويصدر عن إخلاص للغير وتجاهل الذات، وقد يجيء من عناق هازل بين الحق والإرادة، يسقط الذي لا يستحق العقاب، ويظل سليماً من هو جدير به، كي يعاقب عادلين جديرين بالسلامة.

أخذ محفوظ بقاعدة تقول: «الفن أولاً وعي التعاسة، لا التعويض عنها». رصد التعاسة في حاضناتها الممتدة من جائر مسلح إلى بريء أعزل، ومن ظالم يرتاح إلى الرؤوس المنخفضة إلى شاب يعاجله مرض لا شفاء منه. تسكن الإنسان نقطة عمياء تقايز طريقه المشتهى بطريق شائك انبثق أمامه على غير موعد.

2. ملاحظة مقتصدة: الإخفاق عند محفوظ

يحيل الإخفاق في رواية محفوظ على حتمية صارمة، غائمة البداية واضحة النهاية. لكان الإخفاق مرشد هائل الأبعاد، يجذب شخصيات لا تعرف عن تعاليمه شيئاً، يصيب بشراً من مختلفي البيئات، يصل بلا مقدمات ويترك آثاراً لا عودة عنها، ويتمرد على القياس الثابت. إنه المهيم المكتفي بقراره كحال المستبد الذي لا يعترف بغيره، أو كحال الشر الذي لا صوت له. ولعل صفة «الحتمي» المرافقة له، تفسره ولا تفسره معاً، ذلك أنه متعدد الوجوه والأسباب يقترب من لامعقول يزرع الحياة، ويبقى عصياً على حال وحيد. حال شاب يسبق أباه إلى الموت، أو مكر أنثى بإنسان طيب عشقها، كما لو كان المخفق يسوغ ما أراد الإخفاق تسويغه.

أكد المنظور المحفوظي الإنسان مخلوقاً هش المواقع، تختاره أقدار تمنع عنه الاختيار. انطوى على «حتمية طبيعية»، تلقى بالإنسان بين أشياء الوجود المختلفة، مجاوراً الجماد والحيوان والنبات، تاركاً للإنسان حرية الوجود والتأسي، ولحظات أفلة من التزاوج والتناسل. ارتكن التصور الروائي إلى رومانسية مبللة بالشجن، حيث في الفرد أكثر من وجه، يولد وينمو ويعشق ويتناسل ويفرح ينسله، في لحظة، ويعدو ليللم وجوهه المتعددة، ليصدم ويصطدم وينقسم ويتناثر وينسى صورته الأولى. واسعة هي المفارقة بين ما توهمه الإنسان وما انتهى إليه، فمساره مقيد وجوده لا يعترف بالحوار، ولا يعرف معنى ما عاشه إلا بعد أن يمضي. ارتكن محفوظ إلى رومانسية تراجيدية.

أدرج محفوظ، في إنسانه الروائي المتعدد الطبقات، لحظة بيولوجية أولى مدارها الميلاد والموت، ولحظة وجودية، توّجها بإخفاق صريح أو برحيل قبل الأوان. همّش البداية، التي تبدو أصلاً لا ضرورة له، وألحق بمسار الحياة إخفاقاً يحايث عالمي الإنسان الخارجي والداخلي، صيرره الروائي فضاءً جمالياً يضيء التبدّل والتحوّل ونهاية غير مرتقبة وتعليقاً على وجود لا يركن إليه أقرب إلى «النكته». ومع أن في الإخفاق اللامتكافئ الأبعاد ما يتأخّم «الميلودراما»، من حيث هي فن يتقن البكاء ولا يتعرّف على أسبابه، فإن رهافة محفوظ المطوّقة بوعي أسيان تنقض «الميلودراما»، وتستدعي «المأساة» التي تتطّق ما يصرع الإنسان ولا يتوقّعه.

وقد توحى مقولة الإخفاق المحفوظية إلى «قدرية طليقة»، تلازم إنساناً سلبي الإرادة، دون أن تكون ما أوحّت به، لأنّ لها صفة: الحتمية، حيث القدر يحضر فاعلاً مروغاً، إن لم يكن شريراً واسع الحيلة، يعطل الفعل الإنساني الواعي، وهماً، بمقاصده. آيته دوران سعيد مهراّن في «اللص والكلاب» حول ذاته، رغم اندفاعه إلى أكثر من اتجاه وسعيه الحثيث إلى انتزاع حقه، حتى لو أخذ شكلاً عنيفاً، يفضي إلى المقبرة.

تقضي «الحتمية القدرية» المحفوظية، التي لها صفة القانون الطبيعي، إلى «ميتافيزيقا الشر» المعلنة في روايات محفوظ، وتحتاج إلى مقاربة أكثر اتساعاً. مع ذلك، فإن مفارقات الروائي التي لا تنتهي تنتهي عن الأحكام القاطعة: فالوجود لا معنى له عند محفوظ، بداهة أولى ناقصة، بسبب مفاجآت واضحة أو مضمرّة يوزعها الروائي على شخصيات متفاوتة، تُتيح للإنسان أن يُعطي الوجود معنى، أو «تقرض» عليه أن ينتزع من «القيم الخالدة» معنى يمحوه، هازئاً، بمكر الوجود. كما لو كان محفوظ يتحدث عن توليد المعنى عن طريق السلب. تعاطف الناس مع سعيد مهراّن الذي لم ينتصر، وحظي الوفدي القديم في «ميرامار» بالاحترام ووظب على وجود عاجز، وانتزع كمال في «السكرية» عزلة فكرية مثمرة، متوجّبة بالأسى.

3. ماذا يتبقى بعد رحيل المخفقين؟

قرأ الأستاذ الإنجليزي أندرو برادلي المتوفى عام 1935، في كتابه الشهير «المأساة الشكسبيرية» مسرحيات شكسبير بمقولة المأساة التي تصوّر شخصية غير عادية مألها موت لا يترجم هالتها المهيبّة. عالج محفوظ، غالباً، شخصيات لا امتياز لها، وساقها إلى موت لم تنتظره. أخذ بأبعاض من المأساة، ومزجها بأقسط من مقولة: الإخفاق كاشفاً عن وجوه الوجود، وهو الحريص على اجتهاده الذاتي، الذي يعرف بلزك وشكسبير ويستولد الإخفاق من شخصيات مصرية ترجمها على طريقته.

قصد محفوظ، في بداياته الكتابية، تأمل التاريخ ومعابنة السلطات السياسية المستبدّة التي يستقدمها التاريخ وترفض الرحيل. اختصر التاريخ، الغائم المعنى، في سلطاته المتناقلة الحركة، واختصر الطرفين في اغتراب متوالد، يحوم فوق الوجود والبشر. لم يخرج من مقايساته الروائية راضياً، فليس للتاريخ هيئته التي تعزى إليه، ولا في فضاء السلطات ما يبعث على الاحترام. رأى إخفاقاً في

سير التاريخ وتبديداً للمعنى في المهازل السلطوية، ورأى إنساناً لا يمكنه الهرب من الإخفاق، لا فرق إن عاجله الموت أو عمّر طويلاً.

نشر موتاً صامتاً مترصن الملامح في «الثلاثية»، يختار الأعدل والأجمل والأصغر بلا اضطراب، كما لو كان موظفاً بيروقراطياً نظيف اليد هادئ السريرة، يساير حياة عشوائية المسار تحتفظ بمن تقع يدها عليه. رحل في الثلاثية الشاب الجامعي الثائر، وترك وراءه أخوين مضطربين، يختلف أحدهما إلى الحانات الرخيصة ويتدثر الثاني بعزلته وكتبه. لم يلمح الموت المناير الأخ الأربعة في «خان الخليلي» ووقع على الأصغر العاشق المليء بالحركة. أخفق الثائر في الحال الأول إخفاقاً أخيراً، وأخطأ الثاني العشق والشباب والسير إلى المستقبل. وأخفق العامل الطيب «عباس الحلو» في «زقاق المدق» واستبقى القدر «معيلاً» يستهلكه شذوذه الجنسي. ما الذي يقود الصدف إلى خيارات «غير عادلة»، ترمي بالإخفاق على خيارات عادلة؟ استنطق محفوظ ما هجس به، وأوكل إلى المعيش التصرف بخياراته، مقترباً من «واقعية عنيفة»، تتناول الواقع وتمده بخلق جديد يجاوره الرعب.

يرى المنظور الأخلاقي في خيارات القدر وجهاً من وجوه الشر، ولا يرى محفوظ إلا ما رأى، مكتفياً بعين تنفذ إلى جوهر الأشياء قبل أن تعطي ظواهرها حق الكلام، محرراً ذاته من ثنائية مخادعة عنوانها: التناول والتشاؤم، أو الخير والشر. فكما أن الصدفة جزء مكوّن في بنية الرواية، فإن الإخفاق عنصر من عناصر الوجود الإنساني.

ولعل وقائع الأشياء، التي صورها محفوظ من مسافة لا تريبكه، هو الذي حكم بموت الشاب الثائر في الثلاثية، واستبقى سلطة تابعة تتحدث عن القانون بوسائل أمنية، وحرّم الشاب الثائر من فتاته الجميلة في «القاهرة الجديدة»، وترك السلطة الفاسدة مع «حفلاتها الخيرية». ومع أن في روايات محفوظ ما يستدعي استهلال تولستوي في روايته «أنا كارنينا»، فهي استدعت دائماً بصيرة كاتبها، ذلك الرائي العاقل الذي لم تقنعه «حكمة التاريخ»، ولا محكمته العادلة المفترضة. كان تولستوي قد قال تقريباً: «جميع الحكايات السعيدة متماثلة المأل، وكل عائلة بائسة لها حكاية خاصة بها». المخفقون هم الذين يسبغون إلى هدف لا يعرفون معناه، أو الذين سبّغهم الهدف قبل أن يصلوا إليه. وعن هؤلاء المخفقين كتب محفوظ وبلزك، وإن كان لكل منهما مجتمعه.

4. بلزك ووجوه الفرد المخفق:

عرف بلزك سياقاً تاريخياً - اجتماعياً أعقب الثورة الفرنسية - 1799 - قوامه برجوازية صاعدة تنتج الطموح والتنافس والاعتراب. تأمل حالات الصعود والتداعي، وعالجها بمقولات الحتمية والصدفة والقدرة على الاختيار التي يتقاسمها «علم الأحياء» المنطوية، لزوماً، على بدهة «البقاء للأصلح»، وذلك الفرد الحسوب المؤلف مع جماعات متنافسة تتفنن الحسينان.

رسم بلزك الفرد المتداعي، الذي تطلّع إلى ما يرغب به ولم يظفر به، أو امتلكه وغادره بعد حين. قرأ جورج بوليه فكر بلزك الروائي بمقولة الرغبة، ذلك الميل الإنساني الواضح والغامض معاً،

حيث للـرغبات سطوتها ووجوهها المتعددة. بل إن هذه الرغبة، كما أكد الباحث، «قوة عليا ومحرك للوجود كله». ففي مقابل ديكارت القائل: «أنا أفكر إذن أنا موجود»، قرّر بلزك: «أنا أرغب إذن أنا موجود»، حيث وجود الفرد من رغباته، تعيد صوغه وهو سائر إلى تحقيقها، وتقنعه أنه واصل إلى أطراف الكون، وتأخذ به إلى صراع لا يسيطر عليه، ذلك أن لموضوع الرغبة خياراته المتصارعة.

«ما أنا إلا رغبتى»: هذا ما يقوله بطل بلزك، الذي يترجم إلى صيغة أخرى: «ما أنا إلا إرادتي»، تلك الإرادة التي تنتظرها حفرة في مكان ما، ويعطلها الزمن بمفاجآته المتعددة. يسير الإنسان مع رغبته محمولاً بإرادة قوية، أو يصيبها الوهن، ما يعين الزمن قوة مسيطرة تعد بالنجاح، وتستهلك الإنسان وهو سائر إليه. شكّل الزمن، كما يرى بوليه في «دراسات حول الزمن الإنساني»، هاجساً مرعباً لصاحب «المهابة الإنسانية»، اشتق منه إخفاقاً لا هرب منه يحتجب فترة ويحضر موجعاً بعد حين.

تأتي الرغبات ولا يأتي معها الزمن الذي يحققها، وقد تتحقق ويعود الزمن فيبطلها. يقول بلزك هاجساً بشباب تستهلكه الكهولة: «الإنسان العاقل لا يبحث عن حياة أخرى محتملة، إنما يعمن النظر في غموض وضعه الراهن الذي يفعل ما يريد، ويشعل الشيب في شعري». يتجلى الإخفاق في هذه الحدود ثنائي الأسباب: تأتي به أسباب حياتية لا تتحرر أبداً من تنافس البشر في المجتمع البرجوازي، ومن زمن زاحف يتغلغل في إنسان جاهل بمصيره، يعي خسارته عاجزاً، يسقط في رعب «بييض له شعره». وواقع الأمر أن مفهوم الرغبة عند بلزك معقد متعدد الأبعاد: فالرغبة تحكم الإنسان وتضبط مساره، متنوعة متعددة مختلفة المواضيع. بيد أن اتساع حدودها يهدم دلالتها، فانتساعها لا يسيطر عليه، وتعود فتهدم الراغب الذي يتكؤم عاجزاً عن تحديد ما يرغب وإشباعه. ولعل المسافة بين فتنة الرغبات والعجز عن امتلاكها هي التي تعطي الفكر المجرد، أو لنقل الخيال، أبعاداً واسعة، فما لا يمتلكه الإنسان في الواقع يستدعيه بالخيال، إن كانت أقاليمه واسعة، أو وجوهاً إنسانية لا ينقصها التوالد. شيء قريب من عناق الرغبة والمستقبل، الهاجس بأرض واعدة موعودة تظل ضبابية الحدود.

وإذا كان محفوظ يطلق «بطله» ويستكمل، متمهلاً، ملامحه، فإن بطل بلزك، كما رأى جان بويو في كتابه «الزمن والرواية» يحضر دفعة واحدة، واضح المعالم من البداية ومسكوناً بوعي باهظ بالزمن يتأخم الاستنزاف الذاتي. فهو ضحية ذاته وفريسة رغبات تورقه تدفعه إلى الإخفاق قبل أن يصل إليه. كما لو كان يقول: لا أعير اهتماماً للموت والزمن، «فقد هزمتها». يصرّح القائل بهزيمته، فلا الموت يهزم ولا الزمن قابل للهزيمة، وبرعب يسبق القول وينلوه، ويقرّر الإخفاق جزءاً من الحياة. يلتبس الزمن والإخفاق بحتمية ثابتة المواقع، مجلاها شخصيات روائية، دلالاتها من إخفاقها ووظيفتها من خيبتها. تتوزع على الشخصية الروائية، عند بلزك و محفوظ، حتمية قاهرة منتصرة، تملّي خيارها عليها وتسلبها الخيار الذي أرادته.

درس تشارل أفرون شخصيات بلزك في كتاب عنوانه: «نماذج الإخفاق في الكوميديا الإنسانية». قرّر المؤلف من البداية عنصرين: حضور موضوع الإخفاق في النظام الروائي البلزاكي والسياق

الذي يبعث عليه، والقدرية التي تمسك بالشخصيات جميعاً وتملي عليها خصائصها. والإخفاق، والحال هذه، ثلاثي الأبعاد: فهو قيمة موضوعية كمعطى روائي مسيطر، وله دوره في هندسة البناء الروائي كله، وأهمية تضيء تشاؤم المؤلف الواقعي.

يُدرج بلزك في منظوره عناصر متنوعة، متوجّهاً إلى قارئ لا يرى الإخفاق بعداً في الفضاء الروائي، وانعكاساً لحقيقة كونية. يدفع هذا الوازع المؤلف إلى الاقتراب من منهج الباحث العلمي: فمثلاً أن عالم الحيوان يصوغ نظرياته المتعلقة بالمملكة الحيوانية، فإن بلزك يتوسل طرقاً نظرية تخص عالم البشر وسلوكهم، ليشارك العلماء قناعات عن حقيقة وصواب ما يكتب عنه». بيد أن وسائل الروائي مهما تعددت واختلفت لن تقارق أمرين: لزوم سير البطل إلى قدر لا محيد عنه، وتلك الحتمية التي توحد البناء الروائي وتعين وظيفة كل علاقة فيه.

الإخفاق مدخل مستقيم إلى العالم الروائي البلازكي، غايته إضاءة الآلية الاجتماعية الهائلة المحتشدة بصراعات متنوعة، والبرهنة على أن مقولة الإخفاق، من حيث هي منظور وأداة فنية، تنشد الحقيقة الاجتماعية الجوهرية وتنفذ إليها. ولعل رغبة الروائي في تملك الحقيقة هي التي دعت، أحياناً، إلى كتابة مقدّمات لبعض رواياته، والاجتهاد في إنجاز دراسات فلسفية واجتماعية، وإضاءة الشخصيات بجملة من الحواشي والتعليقات، كما لو كان هذا الواقعي «المتجهم» حارساً لحقيقة إلهية، قرّرها ورسمها كما يريد. لا غرابة أن تكون مقولة الإخفاق متكأ حاسماً في توليد علم الجمال البلازكي، وقرأة منظوره للحياة والوجود.

ساعل محفوظ وجوداً معتماً وأخلص لاغترابه وترك الجواب معلّقاً في الفضاء. اعتنق بلزك مقولة الإخفاق وتحرّى أسبابه، معتبراً أن حياة البشر خاضعة لقانون يفصح عن ذاته للفكر المتسائل المجتهد: «في هذا العالم، لكل معلول سبب ولكل سبب مبدأ، وكل مبدأ يستند إلى قانون. وهذه المبادئ خلقت بشراً متميزين قابلين للدراسة والمعرفة. لا شيء نافل الدلالة، لا المهد العائلي ولا الحضن الاجتماعي». اطمأن بلزك إلى تعميم اجتماعي وطبّقه على حياة الأفراد، متكئاً على تفاعل البشر مع سياقاتهم المجتمعية، وعلاقة الخاص بالعام. السؤال الذي يحرض عليه بحث بلزك هو التالي: إذا كان التعرف على مملكة الإنسان بحثاً مألوفاً، فما وجه الألفة في بحث معرفي يتخذ من الإخفاق مرجعاً ومرشداً؟

5. إخفاق الشخصية البلازكية في نموذجين:

يستغرق الإخفاق مدى متعدّد الوجوه، يحتمل أمة غادرها ماضيها الثوري وسقط عليها ما ينقضه، وشعباً عريق الأصول يدور مخفّفاً حول ذاته، وينطبق على الأيديولوجيات الواعدة وعقائد تستجير بمقدسها القديم. لكنه يتخذ معناه العميق من المفرد الإنساني الذي خذلت إرادته رغباته، وتقلّك اندفاعه تحت وطأة مجتمع لا يعترف بالرغبات البريئة. ذلك أن الرغبة التي تفنقر إلى تحقيقها حزينة المرذود، تنوس بين الاقتراح والرتاء وتستقر في خيبة أخيرة.

يقول الفرنسي فرناند ألكيبه في مطلع كتابه «عزلة العقل»: «أعتقد أن خلاص الإنسان لا يمكن العثور عليه في الإنسان كله، ولكن فقط في ذلك الجزء من الإنسان الذي يُدعى العقل». يعترف الفيلسوف بخيبة أجزاء من الإنسان ويستثني منه جزءًا لم تعول الفلسفة على صلاحه، ما يدفع الفيلسوف إلى الإعلان في الجزء الأخير من كتابه: «الفلسفة على الأغلب موقف يسائل أكثر منه إجابة» أخيرة، أضاءها أفلاطون أكثر من مرة.

ربما يكون البحث عن معرفة - إجابة ما أقنع بلزك بالبحث عنها في مفرد روائي واضح السيرة عنوانه الأخير هو: الإخفاق آيته «الأب غوريو»، الشخصية التي اجتهد الروائي في بنائها وأعطى اسمها لعمل كبير، هو الأشهر والأكثر قسوة بين رواياته المتعددة.

يصور «الأب غوريو» مصير أب هزيمته تضحياته، وعبثت به عاطفة أبوية لا تعرف الحساب، تبرع بحياته لابنتين لم تلتفتا إلى كرمه الأبوي، عاش لهما وأفقر ذاته وأغدق عليهما وأنكر حياته في سبيلهما، بطل هو في أبوته المتدفقة وضحية بلا بطولة، انتهى بانسًا والتف ببؤسه ومضى منسياً. لم تحضر ابنتاه موته، ولم تزورا قبره، وهما اللتان سلبتاه كل ما يملك من أجل «العشاق والمظهر الأنيق»، وسلب ذاته من أجلهما قبل أن تسلباه ما جمع من تجارة كانت رائجة ذات يوم، مردداً أن حياته من حياتيهما، وأن رضاه من رضا العشاق عنهما، ذلك الرضا الذي تجعل ثروته ممكناً، إلى حين. ما دفعه إلى مباركة العشاق الذين لا يبخلون على ابنتيه بالمتعة والمسرة.

تقول عنه إحدى شخصيات الرواية: «أعطى الأب غوريو كل شيء. أعطى في عشرين عامًا كل ما في داخله، حبه، ومنح كل ما امتلكه بلا تأخير. عصر ذاته كليمونة، رميت قشورها في زوايا الشارع». لم يعترف أحد بكرمه، لا الابنتان ولا عشاقهما، كما لو كانت عفوية كرمه ألغت وجوده، بقدر ما إن التضحية التي تجاوز حدودها يلتبس معناها وتستقر في هامش لا يُرى. تحول الأب الكريم، الذي أراد أن يكون «أبوة مطلقاً»، إلى شيء لا قيمة له، فالمطلق لا موقع له في حياة البشر. اعترفت الشخصية الروائية المشار إليها بأن «قلب الأب كنز طافح بالحاجات الثمينة»، مشيرة ضمناً إلى «التمين» الذي استنفدته «كماليات» يشجع عليها دلال الأب المطلق السراح لابنتين من طمع وجشع ونكران.

أثرى الأب خلال الثورة الفرنسية، بدا تاجرًا حاذقًا، وعاش زواجًا سعيدًا عمره سنوات، فقد زوجة رزق منها بفتاتين. صار أمًا في شكل أب، أو أبًا عامر الأمومة، وأحب ابنتيه إلى حدود التلف، تحرر من مسؤولية الحساب وحرر الفتاتين المدللتين من النظر السليم، فحدقتا في فضاء طبقي وجوه من حرير وذهب وفضة ونهبنا، شيئًا فشيئًا، ما اقتصدته الأب طيلة حياته، فسقطت عنه صفة الأب واختصر وجوده إلى «مصرف» يؤمن السعادة، دوره أن تعاشر ابنتاه عشاقًا يساوي عشقهم رفاها يؤمنه غيرهم.

أفقر الأب ذاته، ماليًا، وأثرى ابنتيه، وأفقرها، إنسانيًا، وغدا شيئًا ذليلًا منسيًا، لا يجرؤ على الحديث مع ابنتيه، يتابع أحوالهما على مسافة، ويعرف أخبارهما من جوارهما، ولا يراها إلا إن طلب

العشاق لباسًا جديدًا، أو أثاثًا لائقًا، لا فرق إن كان لديه بقية من مال أو باع حاجاته الثمينة: سكن «نزلًا» عاديًا، مقتصدًا في طعامه وشرابه، مكتفيًا بلباس يتقادم ويمضي في تقادمه إلى حدود الرثاثة.

حقّق كرم الأب مشاعره الأبوية ومحا دوره كأب، وما إن عجز عن العطاء حتى استغني عنه و«بطل استعماله». طردته قيم برجوزاية لا تغفر لـ«الأثرياء» فقرهم، تشتق الأبوة من المصلحة، وتعتبر الأب الفقير نافلاً وأقرب إلى العار، و«ضحية حمقاء» لا تستدرّ الشفقة: «لا فرق عندي أين أسكن، ولا ماذا أردي، إن سكنت البنتان مسكنًا لائقًا مفروشًا بالسجاد...».

دخل غوريو إلى الرواية إنسانًا جذابًا، يسير إلى كهولة أنيقة، اختار «نزلًا» قريبًا من «البانتيون» - مرقد العظماء - ومشى بطيئًا إلى حطامه. تداعى جسديًا واستباح الزمن ملامحه، وغادرت إشارات النعمة الأولى. دفعه سوء ماله أن يراقب، حزينًا، العناية التي تسبغها ابنتاه على الحصان والكلاب راغبًا، في سرّه، أن يكون حيوانًا محاطًا بالاهتمام. لا غرابة أن تقول صاحبة النزل: «ليته يموت ككلب» وأن يلحق السرّد به صفة الكلب أكثر من مرة.

اعتبر الناقد الفرنسي ستيفان فاشو رواية «الأب غوريو» الرواية البلاكية الأكثر إتقانًا، وخصّها بتقديم طويل توقف أمام شخصية «الأب الشهيد»، جاء فيه: «مات غوريو مختنقًا بمعركة قاده إليها العذاب المشدود إلى الرجاء وإلى رغبة لا تتحقق: «بناتي، بناتي! أريد أن أراهما، أه، أن أراهما وأستمع إليهما...»، قبل أن تصدمه خيبته ويقول: «أرى حياتي كاملة. إنني مغفل! إنهما لا تحبّاني، ولم تحبّاني أبدًا»، ويخادع نفسه من جديد: «تأتیان إليّ مع ذلك، يدفعهما الطمع، ولا يضيرني أن أكون مخدوعًا». يبلغ أساه «العظيم» في النهاية ذروته، محدثًا عن تضحية واسعة ونكران للجميل أوسع مكتمل بالإهانة والمهانة وبالقبول المخادع بهما... إنه الأعمى السعيد بعماه، إخلاص لا حدود له كإخلاص كلب متفانٍ عجوز: «أريد أن أكون ذلك الكلب الصغير الذي يرقد مطمئنًا في حجرهما...». كتب بلزاك في تقديمه الثاني لروايته: «الأب غوريو مثل كلب القاتل الذي يلحق يد سيده الملوثة بالدماء، لا يناقش ولا يحاكم، إنما يحب لا غير». التبس سلوك الأب غوريو الأبوي بإذعان أكثر الحيوانات إخلاصًا.

أوغل الأب في أبوة مهينة، سلبته إنسانيته وعطلت أبوته. بدا في لحظة أبًا نبيلًا، وفي أخرى كلبًا شريدًا. أنطقت المسافة بين الحاليين عجزًا غيبًا يسخر منه قانون «البقاء للأصلح»، الذي يقوم عليه مجتمع المنافسة والحسبان اليقظ، وقيم علاقة بين الإنسان ومتطلبات بيئته الاجتماعية. أضاء بلزاك مآل الأب الغافل بشخصيتين تقاسمانه العيش في نزل «مدمام فوكيه»، الأولى تمثل شابًا طموحًا مقبلًا على رغباته ويقول: «كلما تأنّيت في الحسبان، وصلت مسرعًا إلى ما تريد»، أو «اضرب بلا شفقة فيخشاك الآخرون». يعبر عن الشخصية الثانية إنسان له خبرة يقول: «ليس هناك إلا أحد خيارين: إما طاعة غبية، أو التمرد...». اختار الأب الخضوع ورأى فيه فضيلة، فإن استيقظ فيه تمرد عابر قمعه مسرعًا واعتذر إلى خضوع القديم.

لم يلتفت بلزك وهو يرسم الأب البائس النهاية إلى معايير أخلاقية أو دينية، عاينه كموضوع اجتماعي وصور ملامحه كحالة اجتماعية غير سوية، حكم عليها الزمن التاريخي بصدق لا اعوجاج فيه. ذلك أن الشخصية الروائية البلاكية تُقرأ كتعليق على «التاريخ» الذي تعيش فيه.

- رواية الكولونيل شابير: إخفاق العيش في زمن مضى:

جاء إخفاق الأب غوريو من الهوة الفاصلة بين براءة خاضعة وحسبان بارد غليظ القلب. ترجم «الكولونيل شابير»، وهي آية ناصعة على الفن البلاكي، تبايناً موازياً، عاش حاضره منتمياً إلى ماضٍ مختلف. أراد أن يكون حياً في مجتمع اعتبره ميتاً. عاد إلى عالم الأحياء، بعد أن شارك نابليون في حملته على مصر وحسب من بين الموتى، غدا ضحية لفقدان الذاكرة، سقط في النسيان، تصرفت زوجته بثروته وتزوجت من جديد.

جسد الكولونيل صورة الفقد الكامل، أو الخسارة المكتملة، أضاع الاسم واللقب والصفة والثروة، ميت في عرف القانون ولا وجود له عند زوجته، لا هو بالمحارب الذي اشترك في معركة، ولا بالمتقاعد الجدير بتعويض. وجود مهجور غريب المصير، لا ترضى به الحياة لأنه «فارقها»، ولا يقبل به الموت لأنه ما زال بين الأحياء. ومأساته الكبرى أنه «اعتقد أن الموتى قادرين على العودة إلى الحياة».

دفع بلزك بالإخفاق إلى حدوده العليا، عزاه إلى مفارقات الزمن وقسوة المجتمع الفاحشة. لم يواس بطله، شاركه عن بعد، احتقار المجتمع وأوصله إلى موقع مرعب، عومل كشيء وما هو بالشيء. يقول محاميه: «ذلك العجوز في ماله كأنه قصيدة»، أو كما يقول الرومانسيون «دراما»، تعرض صورة الأموات في نظر الأحياء». أكد الكولونيل «نظرية» الروائي القائلة: «يملي انتساب الإنسان إلى مجتمع القبول بقواعده، والتعرف على ما يحتفي به وما يزهده فيه. فكل مجتمع نظام يجب الخضوع له، وخارج النظام فوضى يزاملها الإخفاق».

توقف الأستاذ الألماني كارلهانز ستيرل، في كتابه النموذجي: عاصمة الإشارات - أسطورة باريس - أمام شخصية الكولونيل شوبير الغربية في أقدارها الغربية. اعتبر أولاً رواية الكولونيل شوبير العمل الأكثر نجاحاً في إنجاز بلزك الكبير ورأى في الكولونيل نموذج المنتمي إلى عهد مضى، وصورة إنسان عبثت به الأقدار إلى حدودها القصوى. حمل مصيره ومال حقبة سقطت، أضاع اسماً شهيراً ترسبت فيه أطياف طموحات إمبراطورية، انفصل عما كانه ودخل إلى تاريخ جديد لا يعترف به. عاد إلى باريس غفلاً، وعاش مأساة موزعة على ماضٍ واسم وحاضر تجرد فيه من اسمه، بعد أن أبلى في معركة «إيلو» وجرح وفقد ذاكرته.

نتوس مأساته بين الاسم الشهير وفقدانه وتطلعه إلى استعادة زوجته واسمه وثروته، دون أن يدري أنه دخل إلى مجتمع جديد أنكر وجوده، فيلتف بالأسى ويودع غياب الاسم وفقدانه مرة واحدة وإلى الأبد، والاستقرار في قاع المدينة الأقرب إلى السديم. يقول عنه السارد: «إنه أشبه بحجر سقط في حفرة، ينقذ من ركن إلى آخر، يتلاشى وسط الرثاثة التي تلطخ شوارع باريس...». غير أن القدر

المجتهد في عقابه المتواتر، الذي جرّد شوبير من لقبه واسمه لا يلبث أن يحوِّله إلى «رقم» بعد أن حكمت عليه المحكمة كـ«مشرّد» لا كيان له، لينتهي إلى «بيت العجزة» حطامًا لا موقع له في المدينة الواسعة الحديثة. كان الكولونيل في فترة ضياع الذاكرة، يذكر اسمه الأول، قبل أن يسقطه ويقول كطفل مرعوب: «لم أعد إنسانًا، فأنا رقم 164».

كتب الألماني ستيرل: «الإنسان المعروف والإنسان الغُفل هما المفهومان المتضادان اللذان يحملان السرد في الكولونيل شابير». في البداية ولادة، يعقبها اسم شهير عرفته الذاكرة الجمعية، والعودة أخيرًا إلى مجهول في القاع الاجتماعي، كما لو كان النظام الاجتماعي قد دفن الجندي العجوز حيًّا. يأتي عنف المأساة من شجاعة الكولونيل وسذاجته، إذ يقف هادئًا في مجتمع مشبع بالحركة والتغيّر: «له مظهر إنسان بُعث من التراب»، يصفه السارد، غارق في الصمت بوجه لا تعبير عليه، تدور مأساته في فضاء لا صوت له، تخنقه روح أصابها الشلل.

6. إلى أين يذهب المخفقون؟:

يذهب المخفقون إلى إلغاء مهين، قبل أن يلتحقوا بالفناء. كانوا بشرًا معترفًا بكفاءتهم، صاروا أشياء بلا وجوه: الأول كلب ضلّ الاتجاه، والثاني شيء له رقم. انقلبت أنانيتهم الروحية إلى غبار توزّع على تراب المدينة. سكن الأب غوريو، في البداية، في نزل تختلط فيه نماذج اجتماعية متنوعة، وهبط من طابق معتنى به إلى آخر أقل يسرًا، وانتهى إلى قفص يدور فيه هادئًا، كان الآخر عسكريًا شجاعًا وغدا غُفلًا يتدنّثر بالصمت. ذهب الطرفان إلى أقدارهما، وأخذ بعنقيهما القدر وزجّهما في إقامة أخيرة مهينة.

ارتكن محفوظ إلى مفاجآت القدر، التي تقرض الإنسان بأسنان لا مرئية، معلنًا رعب الزمن، وأوغل بلزك في تبيان عنف المدينة، الذي يحوّل الإنسان «المنتهي الصلاحية» إلى صدف عائرة، مقررًا أن البشر عناصر في نظام اجتماعي يفرض قوانين نافذة، لها صفة قدر لا يعارض.

استولد محفوظ شخصياته من معلوم اجتماعي ومجهول وجودي، وصنعها بلزك بمواد اجتماعية صريحة، تلتبس بالأقدار. جاء بشخصياته من مجتمع برجوازي صاعد لا يحتمي بالمقاييس الأخلاقية، تنتاج فيه فريديت صلبة قانونها المنفعة وتحقيق النجاح السريع. ولعل تأمين المنفعة المباشرة هو أساس تحطم الفرد العفوي، الذي رغب في أن يكون كلبًا عجوزًا في حال الأب غوريو، وإنسانًا عفيفًا زاهدًا في حال «الكولونيل»، الذي قرأ صورة الأموات في عيون الأحياء وعنّف الأحياء في عيون المخفقين المطفأة. والأحياء، في الحاليين، يلتزمون بالنظام الاجتماعي ويدعون العفوية جانبًا، ويمزجون السعادة بالمصلحة ويؤكدون النجاح مرشدًا هاديًا.

يتقاطع منظور بلزك و محفوظ في مواقع متعددة: تقرير الإخفاق الإنساني ظاهرة حتمية، يتبادل فيها القدر والنظام الاجتماعي المواقع، ويكون «القدر المحفوظي» نظامًا مكتفيًا بذاته، كالشرّ، يفتح على خارجه الاجتماعي بأقساط معدودة. يتفق الطرفان على حتمية الإخفاق، ويختلفان في الدرب الذي يفضي إليه. سقط الأب العجوز إلى القاع الاجتماعي، لأنه أعطى بلا حساب، ووقع نظر كمال عبد

الجواد على حياة متاهة مدثرة بالكتب، ولم يأنس إلى كتاب أخير، فالأفكار قصور جميلة لا تصلح للسكن.

تمسك بلزك بمقياس العلوم واتكأ على مفهوم السببية، إذ لكل علة معلول ولكل مقدمة نتيجة، وترك محفوظ، الذي وضع العلم فوق الأدب، العلة والمعلول في يد القدر، الذي يقرّر النسبي والمطلق ويستدعي، مخاتلاً، النسبي ويعود إلى المطلق. تأتي إعاقة الإنسان الكاسحة عند بلزك من تركيب اجتماعي محدّد التاريخ، يعين قواعد الصعود والسقوط ويحيل، في التحديد الأخير، إلى فرضية «البقاء للأصلح»، ما جعله يرى المجتمع «غاية» يلتهم فيها الأقوى الأضعف. ويصدر ضياع الإنسان عند محفوظ عن عماء الوجود، الذي تساكنه سلطة سياسية مأخوذة بالمرقبة الشريرة.

ينتمي الروائيان إلى الواقعية دون أن يكونا، دائماً، واقعيين. هناك باريس النصف الأول من القرن التاسع عشر التي أدرجها بلزك في «المهارة الإنسانية»، وقاهرة النصف الأول من القرن العشرين، الممتدة في روايات «المنهج الواقعي» المتعددة. تعامل الروائيان، واقعياً، مع المكان والزمان، من وجهة نظر المراقب العارف واستيقظت فيهما صفة «الواقعي الخالق»، بلغة لا تتقصها المفارقة، أو صفة «الروائي الخالق»، بلغة أكثر تحديداً، الذي يستأنس بالواقع ويضيف إليه «خلقاً» أملاه النظر إلى العالم والوجود، المطمئن إلى «المبالغة» والحدود القصوى. كما لو كانت المبالغة الفنية تأوي جوهر الوجود عارياً، بلا تجميل أو إضافة.

أراد بلزك في «الأب غوريو» أن ينفذ إلى جوهر «الأبوة المطلقة»، إن صح القول، التي لا توجد متكاملة إلا في متخيل روائي يتعرف على الظواهر ويعيد صنعها، كما لو كان يسطو على خبايا قلب إنساني استدعت أوهامه «عقاباً عادلاً». أراد أن يبرهن عن حتمية الإخفاق من حيث هي «قانون اجتماعي»، يحايث المجتمع البرجوازي، وجهه الآخر الفوز والنجاح. ووزع نجيب محفوظ حياة أحمد عبد الجواد على طبقات متلاحقة قبل أن يقذف به إلى «جحيمه» الأخير. فجعه بابنه الجامعي، وأرهقه بسلوك ابنه الأكبر، وخذله خيار ابنه الأصغر، وأثقلت عليه مصائب ابنته الصغرى، وأساء إليه زواج ابنه الأكبر من غانية كانت عشيقته له، وأهانته الجنود الإنجليز، وأغمي عليه ذات مرة بين أصحابه، وساءه ألا ينجح ابنه الأصغر كما نجح ابن «الأجير» الذي يعمل عنده... ألزم محفوظ بطله بالمرور على أوجاع الحياة جميعاً، قبل أن يقوده إلى عجز مذل. ذلك أن الروائي قرّر، من البداية، أن يهبه العلو والقوة والتسلط وأن يردّه، تالياً، إلى نقيض ما كان عليه. فالمبالغة في ادعاء الرفعة تستعجل سقوطاً عظيماً.

لم يكن بلزك، في روايته، «عالمًا اجتماعيًا» محايداً، وما كان محفوظاً مختلفاً، اعترفاً بوقائع الحياة وأسبغاً عليها «صنعة روائية» تتجاوزها، فهما ناقلان وخالقان يعطيان لمعطيات الوجود خلقاً جديداً، أراداه وقصدها بحرص وتصميم، كما لو كانا يعترفان بشخصياتهما الروائية، و«يتسلطان» عليها أيضاً.

يطرح الموضوع سؤالاً ملتبساً عن «الإبداع المتسلط»، الذي يبرهن الروائي به أنه خالق وسيّد الموضوع الذي يخلقه، أو عن «استبداد الإبداع»، الذي يستدعي ما لا وجود له، ويبرهن استبداده النبيل عن موهبة تواجه الاستبداد. برهن الروائيان بحذق غير منقوص: إن التاريخ الأدبي للمجتمع أكثر وضوحاً من التاريخ الاجتماعي للأدب.

إشارات:

1. Ch. Affron: Patterns of failure in la comédie humain, Yale university press, 1966, P: 8 - 10.
2. Balzac: Le père Goriot, le livre de poche, classiques, L G F, 2000, P: 374.
3. G. Poulet: etudes sur le temps humain, vol: 2, Pocket, AGore, plon, 1989, P: 122.

4. المرجع السابق، ص : 169.

5. A.C. Bradley: Shakespeare tragedy, Macmillan, London, 1990. P: 29.
6. J. Pouillon: le temps et le roman Gallimard, 1993, P: 83.
7. F. Alquié: Solitude de la raison, le terrain vague, Paris, 1966, P: 8.
8. Balzac, Le pere Goriot, P: 11.
9. K. Stierle: le capital des signes, MSH, Paris, 2001, p: 219.
10. Ibid, p: 266.

معنى الوجود
بين روايتين

أولاد حارتنا: تأمل السلطة منذ بدء الخليفة

جمع محفوظ من البداية بين الرواية والتاريخ، رجع إلى مجد الفراعنة وصير الفرعون شخصية روائية، تتغير وتتناقض وتسير إلى مصير أخير. عاد وارتحل عن التاريخ القديم، وقصد القاهرة الجديدة، واختار العائلة مرجعاً روائياً، حيث للأفراد مسالكهم ونهايات تتصاع إلى القدر. وحين استيقظ فيه فضوله الروائي، الذي لا يغفو، وقع في الثلاثية على «رواية الأجيال»، التي تعدد الشخصيات وتوسع الزمن، وتتيح للعائلة تناسلاً يتمدد ويضبط حركته الموت، أو الكارثة.

اقتنع بعد الانقلاب العسكري عام 1952، أن مشروعه الروائي قد اكتمل، كما لو كانت حرية مصر مسوِّغاً للكتابة الروائية، وأن ما انتظره طويلاً وصل. بيد أن الصدمة الباهظة التي وقعت عليه، أعادت للكتابة مبرراً وأقنعت، بعد حسان، أن الأشكال الروائية التي أخذ بها تقادمت، وأن جديد الانقلاب لا يوائم روائياً اعتنق من روايته الأولى مبدأ «الحرية والعدالة». كان عليه أن يشتق شكلاً روائياً من سياق سلطوي غير مسبوق، وأن يترجم به صدمة مفزعة، وأن يأتي بشكل لم يأخذ به سابقاً، عثر عليه في روايته: «أولاد حارتنا» - 1959، التي ظهرت في طبعات متتالية في بيروت. أفضت الصدمة إلى «شكل هجين»، إن أمكن القول، استنتق دلالة الرواية وساءل إمكاناتها، وأعلن عن وعي روائي مأزوم، يتحرر من أزمتته بتجريب روائي طليق.

أثر محفوظ في رواية - الصدمة أن يكون «مؤرخ الحاضر»، وروائي الأزمنة جميعها، التي تجمع بين قديم ابتعد وزمن حديث ويصرحان معاً بحقيقة سلطة تنكر الحرية والعدالة. استضاء بزمن بعيد واحتفى «بزمّن العلم»، الذي يضيء العقل وتطفئه السلطة، ولم يغادر «قاهرة قديمة» تخترقها سلطات متبدلة ترمي عليها بمعيش بائس، يرفض الرحيل.

1. من رواية الأجيال إلى سرد المصلحين:

أملى الفصول الفني في الثلاثية الانتقال من شكل روائي محدود الزمن، قوامه مصير عائلة، إلى آخر تمدّه الأجيال بفسحة زمنية واسعة، ترتكن إلى جيل يفتح على غيره. والجيل حقبة زمنية اجتماعية، ومقولة فنيّة قوامها أفراد متعدّدون، ينتمون إلى آباءهم ويمتدون في أبنائهم، باتفاق محتمل أو باختلاف يدعى: صراع الأجيال.

يفتح الجيل في جدل الآباء والأبناء على المستقبل، على زمن متواتر يؤوي احتمالات متعددة، ما يقيم علاقة بين التناسل والحكايات، إذ لكل فرد حكاية، وإذ ما لا نسل له مفقود الحكاية، تموت معه حكاياته. وما حكايات الأجيال إلا تجاربها المتكاثرة المتبدلة، التي تميّز جيلاً قد يتمرد على غيره أو ينصاع إلى جيل سبقه مصرّحاً بالإذعان.

ارتكن محفوظ في الثلاثية إلى عائلة تداخلت مصائرهما مع ثورة 1919، وقدمت شهيداً رمى عليها بالأسى وأصاب الأب بعثار غير متوقع. تركت الثورة القصيرة العمر آثارها على الابن الأصغر، أخلص لأفكار أخيه الشهيد، حتى بدا صورة لـ«جيل الثورة» وتعاليم قائدها سعد. بدت العائلة، في التحديد الأخير، تعليقاً على مآل ثورة انطفأت ولم تندثر آثارها، عرفها جيل متفائل أول، وامتدت إلى جيل لاحق لم يغادره الأمل.

تقاطعت في الثلاثية الثورة، من حيث هي فعل تاريخي لم ينجز، و«رواية التعلّم» التي سردت التكوّن الروحي والمعنوي لجيل مرّت به الثورة واحتفظ بآثارها. صرّحت «رواية التعلّم» بنزيف الزمن، الذي يبدّد ملامح البشر والأمكنة. بنى الروائي الثورة بوعي ذاتي نسجته المعرفة، واستولد الزمن وآثاره من متخيل روائي يحاور الواقع بإشارات تتجاوزها.

اختار محفوظ رواية الأجيال مدفوعاً بهاجس التجديد، وذهب في «أولاد حارتنا» إلى «سير المصلحين» الذين يشبهون الأنبياء، ملبياً دافعاً سياسياً صريحاً، يصف السلطة ويحاكمها ويحاذرها بأقنعة تفصح عمّا تريد قوله وتحجبه بحكايات تمكر بالرقابة السلطوية. انتهى إلى شكل روائي غير مسبوق، يقاوم جديده سلطة مستبدة قديمة، محققاً تجربة روائية مغامرة، تعين الكتابة الروائية شكلاً من مقاومة السلطة المستبدة. برهنت التجربة أن التغيرات الاجتماعية - السياسية تستنفد أشكالاً فنية ماضية، وتستدعي أشكالاً دائمة التكوّن، تدع رواية الأجيال، المحدودة الزمن، وراءها، وتركن إلى «سير الرسل» الواسعة الزمن المعقدة الأسئلة، حيث واقع البشر يشهد على ما جاء في الكتب الفاضلة، عوضاً عن أن «تعكس» الكتب الواقع وتفتّح له مستقبلاً سعيداً. لكان «الكتب الصالحة» تسرد حقيقة الواقع، بعيداً عن قاعدة مدرسية ترى الكتابة انعكاساً للواقع، أضيف إليه وعظ ضروري.. ليست الكتابة انعكاساً للواقع، إنما الواقع المعيش ترجمة لما قالت به «رسائل المصلحين»، كما لو كانت رسائل المصلحين كشفاً عن بشر يعتقلهم واقع يتابع ما وصل إليه.

وحدت رواية محفوظ، في شكلها، المتواتر والمستجد، بين رواية الشخصيات ورواية الأحداث الكبرى، إذ في الثلاثية شخصيات واسعة التغيّر، وفي «أولاد حارتنا» وقائع تحاكي الثورات الاجتماعية الكبرى ونسق من الشخصيات الصالحة والمصلحة. كشفت الرواية في الحالين أنها كتاب الحياة، بلغة د. هـ. لورانس، الذي كتب عام 1925 مقالاً عنوانه: لماذا تهمن الرواية؟ جاء فيه: «الرواية هي كتاب الحياة، والكتاب المقدس بهذا المعنى رواية عظيمة مختلفة، يمكن القول: بأنها عن الله. ولكن الحقيقة أنها عن الإنسان الحي. آدم وحواء وسارة وإبراهيم وإسحاق ويعقوب.. ويسوع ويهوذا وسليمان... وما هذا الإنسان الحي، من البداية إلى النهاية؟ الإنسان الحي، وليس مجرد أجزاء منه. حتى الإله، رجل حي آخر، في شجيرة مشتعلة، يلقي بألواح من الحجر على رأس موسى..».

تستطيع القراءة المشغولة بمقدسات مجردة أن تقيس الجبلوي وعائلته، في بداية أولاد حارتنا، على رموز دينية متداولة، أو أن تشبهها بها. غير أنها، والحالة هذه، تنسى، أو تجهل، دلالة الرواية التي تتعامل مع الحياة وتقدم الإنسان في صور متخيّلة، تجمع بين الحب والعصيان والكراهية والتمرد

وجمال المعيش وعشق المرأة، وترسم معنى المقدسات في وعي الإنسان، الذي يتضمن التذکر والتخيل والمحاكاة، و«الخوف من الجحيم» والسير وراء الغيوم البائرة.

اتكأ محفوظ في أولاد حارتنا على «صدمته»، التي ألزمته برواية غير مألوفة الشكل، وهجس بما قاله د. هـ. لورانس وما أنجزه توماس مان في روايته «يوسف وإخوته»، التي عادت إلى تاريخ مصر القديم وسردت، روائياً، حكايات دينية. لم يكن الروائي يحاكي غيره، وهو الذي اقتنع دائماً أن روايته تصدر عن واقع مجتمعه، منذ أن أدرك أن التجديد الروائي تأتي به تقنيات روائية متجددة، تعنى بالمعيش المصري في طبيّاته الاجتماعية والثقافية المتعددة. كان يدرك أنه لا تميّزاً، ولا حواراً مع زمن وسياق إلا بوعي كوني يقرأ الشكل الروائي بوظيفته وفي شروطه التاريخية. ولهذا قاسم محفوظ توماس مان مقولاته العامة، ولم يأخذ بتطبيقها الروائي.

بدأ توماس مان «حكايات يوسف»، المنشورة بالفرنسية عام 1980، بالعبارة التالية: «عميق بئر الماضي. أينبغي أن نقول أنه لا يمكن سبرها؟». حدّق الروائي في البئر العميقة وزار «بلاد الفراعنة» وكتب رواية طويلة بلغت صفحاتها في ترجمتها الإنجليزية (عام 2005، 1492 صفحة). اتكأ مان على كلمات مواطنه غوته جاءت في كتابه: «الشعر والحقيقة. ذكريات من حياتي»: «يستطيع الإنسان أن يتطلع إلى حيث يشاء وأن يفعل ما يريد، لكنه دائماً يرجع إلى الطريق الذي اختطه له الطبيعة». تطلع توماس مان إلى الملحمة الإنجيلية المكرّسة لحكاية يوسف، «حكاية سُردت بلغة نثرية»، تضخّمت أوراقها يوماً بعد يوم، واستذكرت جميع الفترات حتى في تفاصيلها. وصل الروائي إلى الماضي الأكثر بعداً، ماضي البدايات، وخلق فضاء روائياً واسعاً محتشداً بالحياة، وإنساناً يعيش «التكرار، بل يعيش في التكرار ويستسلم إلى وجود تكراري، يشرح ويسخر معاً». غير أن في التكرار، الذي يشير إلى عطالة وركود، مفارقة متقابلة، ذلك أنه يتضمن، منطقياً، نهاية ما يتكرّر ودعوة إلى تجاوز يسقط في التكرار مجدداً، مذكراً بأسطورة سيزيف عن الإنسان الذي ترهقه محاولاته المتكررة، يختبر ذاته ويعيّن التمرّد فضيلة الفضائل. أشار مان إلى التكرار المتوّج بالإبداع بعيداً عن تكرار بليد عطن الراحلة.

2. سرد روائي مختلط الأجناس:

عاد محفوظ إلى زمن البدايات، إلى البئر العميقة بلغة توماس مان، واستقدم ما كان موجوداً قبل غيره، وتمايز عمّا تلاه قيماً وسلوكاً، انصياعاً إلى مبدأ فساد الأزمنة، الذي إن تمادى حجب الأصل عن «وارثيه». والأصل الذي يكاد أن يولد من ذاته منتصر بفضائله، مختلف في كيانه، أقرب إلى الكمال وعصي على التغيّر، يستمر طويلاً كأنه مقدّس ولا ينطفئ إلا لسبب، لا يحجب اختلافه.

أكّد السارد الأصل من صفحته الأولى قائلاً: «سمعت مرة رجلاً يقول أن جدنا الجبلاوي هو: أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر أم الدنيا، عاش فيها وحده وهي خلاء خراب،...، لم يستكبر في الأرض، وكان بالضعفاء رحيمًا...». وعياً من الروائي بخطاب ينصر الحرية، عاد إلى إنسان - أصل يستكر الظلم، وإلى مكان - أصل كان مهيباً وانعطب. نقرأ عن الأول: «كان رجلاً لا يوجد

الزمان بمثلته، وفتوة تهاب الوحوش ذكره...، تقدّم في العمر واعتزل في بيت مسيِّج بالخضرة، بعد أن ترك للمنحدرين منه أوقافاً، يعيشون منها، وشروطاً عشرة تنظم تعاملاتهم». ويقول عن الحارة - الأصل التي عرفت زمنًا راضيًا وتدهورت بعد احتجاب الإنسان - الأصل: «بتنا من الفقر كالمتسولين، نعيش في القاذورات بين الذباب والقمل، نقنع بالفتات ونسعى بأجساد شبه عارية، وهؤلاء الفتوات يتبخثرون فوق صدورنا ملوحين بالعقاب،...». المعيش الذي مرّ به أصل مبارك، يتمرد على ما مرّ به، يتداعى ويغطيه الذباب.

وضع الروائي في زمن البدايات تصورًا ملحميًا، والملحمة نظريًا أصل الرواية، يوحد بين الإنسان العفوي وبيئته، يقتفي آثار إنسان يعيش بسعادة كمعطى طبيعي لا يحتاج إلى برهان، ذلك أن الذي يتوأم مع الرضى لا يتحدث عنه، ولا يحيل على نقيض لا يعرفه. يستهل الزمن الملحمي القريب من الأسطورة بالجبلاوي، المتقرّد في صفاته: «عمر مديدًا حتى ضرب المثل بطول عمره»، وابنه أدهم المتكشّف النقي الحالم بسكينة أقرب إلى الأغنيات. ولعلّ غياب التناقض عن زمن البدايات هو الذي يدع الرواية، بالمعنى النظري، تجاور الملحمة التي هي حكايات الأزمنة السعيدة. فلا رواية للزمن الغنائي الذي يتوحد فيه الإنسان والطبيعة، ولا ملحمة لزمن يسوسه «الفتوات»، يطرد التناغم ويستقدم الاضطهاد، وتسرده الرواية.

وإذا كان للرواية نثر تضبطه قواعد لغوية، قوامه كتابة أقرب إلى المهنة، فإن لسير «المصلحين» الأقرب إلى الأنبياء، لغة عفوية يتعلمها الناس في فترات طويلة، لغة شفوية منسرحة الخيال يتصرّف بها الخيال الشعبي والشعر التلقائي المرتبط به. استولد السارد «الملحمة» من زمن الأصل، واستدعى «السير» من أشخاص أربعة انتموا إلى الجد - الأصل وأخلصوا له، واقتربوا من القداسة، وتصرف الخيال الشعبي بأحوالهم كما يريد.

بدأ محفوظ، الحسوب العارف بوظيفة الكتابة، بالملحمة، واندفع مع الزمن ذاهبًا إلى «السيرة»، وهي جنس أدبي آخر مختلف الزمن، أدرج فيها أكثر من حكاية، كجنس أدبي آخر محدد البداية والنهاية، وعطف على «زمن السيرة» نصًا روائيًا عن «زمن العلم»، لا يقبل بالانغلاق ويستدعي تأويلات متعددة. راصف في عمله الكبير أجناسًا أدبية متنوعة تلتحق بأزمنة مختلفة، وعيًا منه بالجديد الروائي الذي يحاوله، وانتهى إلى خطاب روائي مشبع بالتشاؤم، يتقاطع فيه شر متوالد وخير أقرب إلى الندى، يتبخّر حين تشرق الشمس «السوداء»، التي تعكس نظامًا بشريًا يلبي وحشية الفتوات وأسيادهم. أكد محفوظ أن الرواية، مهما تكن مستوياتها، لا تحتاج إلى زمن - بداية ولا إلى قول أخذ صيغة أخيرة. فالرواية جنس أدبي مرّن يتسع لأجناس أدبية متنوعة.

نقرأ في بداية الفصل الأول «أدهم»، «كان مكان حارتنا خلاء. ولم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذي شيده الجبلاوي، الذي يبدو بطوله وعرضه خلقًا فوق الأدميين كأنما من كوكب هبط. جبّار في البيت كما هو جبّار في الخلاء، وأن أولاده حياله لا شيء...». يتكشّف الأب - الأصل مفردًا مكتفيًا بذاته، يخشاه غيره ولا يخشى أحد، يُذكر بالمستبدين ويختلف عنهم، ينشد العدل ويضيق بالمعارضة، وينكشف بيته متقرّدًا مثله، عالي الأسوار محوَّط بالخضرة. ولهذا لا يكون ابنه أدهم،

الذي يوحي باسم آدم، على صورته، وإن كان عادلاً مسالماً، أسمر اللون وابن الجارية، تعلم الكتابة والحساب يضيق بالعنف و«الفتونة»، على خلاف أخيه الأكبر إدريس، ويوحى بدوره باسم إبليس، الذي تمرّد على إرادة أبيه وقذف به خارجاً، واختلط بقطاع الطرق وعاش اغتراباً طويلاً لا يفسر.

احتل الأب - الأصل حيّر الملحمة، جسّد زمنًا مهيبًا عادلاً، انتمى إليه، في أزمنة متناوبة سريعة الأفول، مصلحون كأنهم أنبياء، عملوا على تحقيق وصاياه، اتسموا بصفات متشابهة: النفور من الرذيلة، العزلة والهجرة والرجوع برسالة فاضلة تناهض الفتوات، المعاناة والصمود والانتصار، والحلم بعودة مستحيلة إلى زمن الأب الجليل. بدا الأربعة، الذين امتد الأب فيهم، خارجين عن المجتمع، لهم ما يميّزهم من غيرهم، ما جعل من رسائلهم وقائع تاريخية، تقف منتصرة إلى أن تعود سلطات فاجرة وتسقط رسالات الأنبياء. ولعل الفرق بين الأنبياء وما يعارضهم هو الذي منح كلا منهم «سيرة» خاصة به، حكاية تخصّه. تشكّل حكاياتهم جميعاً حكاية واحدة، فهذه الحكايات لا تختلف على مستوى البنية ولا على مستوى المضمون، ذات ملامح مقدسة. سكن زمن الملحمة، الذي له مكان على صورته، بشر متناظرو الصفات، وامتد في زمن السيرة بشر متناظرو الرسائل.

وكما أن للملحمة كجنس أدبي أبعاداً خاصة بها، تحيل على أجداد عظام وتكامل بين الإنسان وبيئته، فإن للسيرة كجنس أدبي أبعادها المغايرة. لها زمنها الطويل الذي يشهد على انبثاق رسالة صالحة وانتصارها يلتحق، رمزياً، برسالة مثيلة مضت وأخرى ستأتي. ذلك أن الصالحين لهم رمزياً أب واحد متقرّد ولهم آباءهم العاديون. يأتي المصلح من عائلة معروفة لا يلبث أن يفارقها، يتوجّه إلى أرواح الناس جميعاً ولا يكتفي بعائلة مفردة. يجسّد إيمانه بالخير انصياعه إلى الأب - الأصل، ويعيش «رواية تعلمه»، التي تتضمن الخبرة والرفض والهجرة والعودة، متصلاً بالأب ومنصتاً إلى تعاليمه. يعرف تاريخ عائلته ويتجاوزها، مبيّناً أن التاريخ لا ينصاع إلى عائلة عادية، بل إلى عائلة تصنع تاريخاً لا تسيطر عليه. ذلك أن صفة البطولة، والمصلحون أبطال، توائم الفرد المصلح ولا تمس عائلته، بعيداً عن حكام مارقين يغتصبون البطولة ويوزعونها على عائلاتهم، وقد غدت شيئاً آخر.

تحدّد صفة البطولة، في زمن بعيد لا يعرف الكتابة، السيرة حديثاً شفهيًا، دائم التطور والإضافة وفقاً لأحوال الذاكرة الشعبية، التي تعيد إنتاج السير البطولية وتكاثرها في زمن الأزمات، ووفقاً لأحوال الرواة. ينتهي الطرفان إلى «سيرة» مفتوحة النهاية، لها أكثر من راوٍ وكاتب، وصياغات مختلفة اللغات، يتمازج فيها النثر والشعر والأناشيد. للبطل الشعبي اسمه المفرد وحكاياته المتعددة التي يضع فيها الوعي الشعبي صفات من صفات الآلهة.

تختصر سير الصالحين في سيرة واحدة شفافة البنية علاقتها: رفض الحاضر الأثيم وتذكّر الماضي الخير والدعوة إلى حاضر يستعيد ماضيه الخير، في انتظار نصر مرتقب يهزم الأشرار، يعيد الخير إلى مقامه ويغلق دائرة الزمن، التي تصطدم بما يكسرها من جديد. شيء قريب مما قاله به فلاذيمير بروب في كتابه: «مورفولوجيا الحكاية الشعبية». وقد توسّع الذاكرة الشعبية السيرة المفردة بسير نظيرة أخرى، ملبّية توفّقاً إلى زمن خير نقي، يشاكل زمن الملحمة الذي لم يعرف الفتوات. وهذا

التوق الذي يشتد في أزمنة القهر هو الذي يجعل السيرة نصًا شفهيًا لا يقبل بالانغلاق، ويدرج فيها «بطولات خارقة»، لا تأتلف مع علم التأريخ وقوانينه المفترضة. انتسب الرسل الصالحون إلى «الجبلاوي»، ولم ينتسب إلى أحد وعاش مفردًا وحيدًا ومات قريبًا من النسيان.

3. أولاد حارتنا: تعدي المضمون على الموضوع:

أصدر الأستاذ يوسف الشاروني عام 2010 كتابًا عنوانه: رحلة عمر مع نجيب محفوظ، جمع فيه مقالات عن روايات الأخير ومرّ على دراسات عن محفوظ مصرية وعربية. أودع في الكتاب مقالته النبئية: «مصرع عباس الحلو»، الشخصية المأساوية في رواية «زقاق المدق»، وقراءة مقارنة موضوعها: «رحلة الضمير البشري روائيًا بين «أولاد حارتنا» و«لست وحدك» ليوسف السباعي».

اجتهد الشاروني في تصنيف الواقع الفني وتحدث عن الوجود الواقعي والوجود الذهني وعطف عليهما الوجود الرمزي الواقعي، معتبرًا أن «العمل الفني ليس هو الواقع وإن كان مستمدًا منه». غير أن اجتهاده لا يقنع القراءة المتأنية لسببين: أولهما أن «أولاد حارتنا» لا تدور حول «الضمير البشري»، وإن كانت تمسّه، وثانيهما أن ما انشغل به السباعي لم يكن من مقاصد محفوظ.

أقام محفوظ روايته على أبدية سلطة مستبدة في «حارته» ما إن تهزم حتى تقف من جديد أكثر تسلطًا آخذة بأدوات قمعية متناظرة. تأمل الروائي علاقات التناقض المتناجزة بين الحاكمين والمحكومين، أو المستبدين والمخضعين، وانتهى إلى يأس صريح، يخالطة نثار من أمل لا يراهن عليه. ولعل تأبّد التناقض بين حاكم ومحكوم في حارة قديمة - جديدة هو ما وضع في رواية عن «رحلة الضمير البشري»، بلغة الشاروني، أو «سير الأنبياء»، بلغة أكثر تحديدًا، موضوعًا يبدو موحدًا، يداخله «مضمون» يعيد صوغه، ذلك أن رواية محفوظ انطوت على «سير الأنبياء»، المحفوفة بالإشارات المضيئة، و«سيرة الحارة» التي هي من بشر واضطهاد ومشقة. سيرتان متلازمتان، لا وجود لأحدهما من دون الأخرى، بعيدًا عن بلاغة «الضمير البشري»، التي تحاذر الاقتراب من السياسة والسلطة، ولا تحسن المكر بالسلطة الذي «أتقنه» محفوظ.

رسم الروائي السير الأولى بعلامات - أفكار، تنظّم خطابه وتؤمّن له الاتساق. فبعد «البيت الكبير» الذي تحفّ به حديقة غناء ويحتضن الأب - الأصل الذي لا يرى، تأتي «العتبة» الفاصلة بين عالم النقاء الأول و«الخلاء»، الذي يتكاثر فيه بشر متنوعون، منهم أنبياء. تقع في الخلاء «صخرة هند»، أو «الصخرة»، التي تحيل على الخير والشر الإنسانيين، دُفن قريبها ولد «أدهم» القتيل، وارثكب عندها القاتل الإثم مع ابنة عمه، وقربها همس الأب الجليل في صدر ابنه المفجوع وسامحه على خطاياها. تبدو الصخرة ذاكرة «مقدسة» الهالة، كما لو كانت كتابًا ينقش فوقها الزمن بحث البشر عن الغفران، أو علامة يجتمع فيها المفرد والجماعي وينظران إلى بيت مقدّس، قريب وبعيد في آن.

يضاف إلى العلامات الطبيعية، التي مجلاها «الصخرة» الشاهدة على طبائع الإنسان، علامات اصطناعية، بلغة أمبرتو إيكو، أنتجها إنسان تبلغ رسالة وانتظر هجرة باحثة عن الأمان وعودة إلى

مكان يحكمه الصلاح. ذلك أن الهجرة والعودة قائمتان في مسار الأنبياء، والمسافة بينهما سنوات تطوي على التعليم والتهيئة الذاتية، وتلقت إلى «الصخرة» وسماع صوت جهير يدعو إلى الهداية. وبقدر ما تتجلى الصخرة «كتاباً استهلالياً»، صفحاته الأولى القتل والمغفرة، يتعيّن الصوت «العلوي» علامة عن الرضى وحضور «الأب المستمر» والتكليف المطاع.

في مقابل عالم الصالحين الذي يردّ إلى أب - بداية، سرد محفوظ حكايات المستبدين المتماثلة، متوسلاً التناظر وتمائل الأدوات. فمثلاً أن لـ «البيت الكبير» سيده صاحب «الوقف» وبوابته العالية وحديقة غناء، فإن للناظر الفاسد استبداده بالوقف وبيتاً كبيراً وحديقة غناء تقصح عن «تأله» شريير، يقسم الناس إلى أعلى وأدنى، وداخل وخارج ويحكي فرقاً بين الثروة والفاقة، وفضاء النعمة ودنيا الحاجة و«الذباب». يقوم وراء «البيت الكبير» بروضته الخضراء مرجع أعلى لا يضاهيه أحد، ويتصدّر «الحارة» بيت مسلح مواز، يحاكي البيت الأول ويعتقد أنه أعلى مقاماً. يقوم إلى جانب قصر الناظر قصر فتوته، الذي يؤمن له الحماية، وبيوت «الفتوات الصغار»، المسلحين أبداً بالنباييت والألفاظ البذيئة. أخذ القمع المتسلط موقع «البيت الكبير»، فالأخيرة رمت بالولدين العاصيين - أدهم وإدريس - إلى الخلاء الموحش، في حين أن قصر الناظر وملحقاته يفصلان بين من يملك ومن لا يملك، ويحيط بهما سد من وسائل القهر والإخضاع، وصولاً إلى القتل الصريح الذي كان من نصيب الصالح الثالث «رفاعة».

بعيداً عن رحلة «الضمير الإنساني»، التي قال بها يوسف الشاروني، موهماً أن موضوع «أولاد حارتنا» تقصي النقاء والفضيلة، فإن مضمون الرواية الفعلي، كما أنتج السارد في تفاصيل كثيرة، «بلاء الحارة» الذي هو عالم سلطة مستبدة وفقراء مخضعون يطغى اضطهادهم على قصص الأنبياء في صعودها وغيابها المتناوبين. أعاد المضمون، في تفاصيله الصغيرة، صوغ «الموضوع الأساسي»، وقسمه إلى طرفين متلازمين يهيمن أحدهما على الآخر، كما لو كان قمع البشر، في تصوّر محفوظ، قد أخذ مكان الأولوية في علاقته بأحوال «الضمير الإنساني»، أو بتاريخ الاضطهاد السلطوي، أو بشكل أدق تعدى المضمون على الموضوع، أبقاه قناعاً يتجاوز وجهه الخارجي. تحدّث عن أنبياء الأزمنة المنقضية، وضاعفه بحديث عن سلطة «الحارة» التي تمحو حكايات الأنبياء.

لم يقصد محفوظ سرد سير الأنبياء، تقصد الثناء عليهم ورثاء مآل رسائلهم، ونقد السلطة السياسية، المتجددة في استبدادها والمستبدة في تجددها، ذلك الاستبداد الذي يدحر دعوات الأنبياء، ويحوّلها حكايات شعبية، ينشدها رواة المقاهي وأصحاب «الربابة». بل إن التسلّط المكين يقمع الدعوات الرسولية ويدرجها في آله القمعية، كما لو كانت امتداداً للفتوات وسياطهم، ما يجعل الرواية ماثلة في نهايتها، لا في بداياتها الواعدة التي تمزج بين الملحمة والسيرة والقصص. لكان «الفتوات»، الذين يلازمون الحاكم الجائر ملازمة الشفتين للأسنان، هم الرسل الأعلون في الأزمنة الفاسدة.

تقرأ نهاية الرواية، نظرياً، من وجهة نظر بدايتها، خلافاً لرواية محفوظ التي «تعلق» النهاية وتنتفي وعود البداية، وتضع ما بينهما حاضراً مطلقاً هو حاضر السلطة، المحدث عن سلطات متناظرة

وَمُخَضَّعِينَ مَتَنَاطِرِي المَصَائِرِ. يَشْكَلُ الحَاضِرُ المَطْلُوقَ، الَّذِي يَشِي بِدِيمومَة قَاهِرَة، مَسْتَوَى مَسِيطِرًا فِي «أَوْلَادِ حَارْتِنَا»، يَسْرِدُ التَّنَاطُرَ فِي حَالِيهِ المَخْتَلِفِينَ: هَيْمَنَة الجَّوْرِ، وَهَوَانِ المَخَضَّعِينَ (بِفَتْحِ الضَّادِ) القَرِيبِ وَالبَعِيدِ وَالمَتَجَانِسِ أَيْضًا.

تَذَكُرُ الصَّفْحَةَ الثَّانِيَةَ «فَتَوَاتِ يَلْوَحُونَ بِالنَّبَايِيتِ وَيَدْعُونَ إِلَى القِتَالِ»، وَفِي التِّي تَلِيهَا: «لَا يَلْعَمُونَ أَنَا بَتْنَا مِنَ الفَقْرِ كَالْمَتَسَوِّلِينَ، نَعِيشُ فِي القَادُورَاتِ بَيْنِ الذَّبَابِ وَالقَمَلِ...»، وَفِي الثَّلَاثَةِ عَنِ «فَتَوَاتِ يَسُوسُونَ أَسْرَارَ النَّاسِ وَأَحْزَانَهُمْ». لَكُنْ فِي كُلِّ رَاوٍ فَتَوَةٌ يَلْقَنَهُ الكَلَامُ وَصُوغَ الحِكَايَةِ.

وَيَنْفَتِحُ الفَصْلُ الثَّانِي «جَبَلٌ» عَلَى مَا جَاءَ فِي فَصْلِ «أُدْهَمُ» الَّذِي سَبَقَهُ: «أَمَّا الذَّبَابُ فَلَا يَضَاهِيهِ فِي الكَثْرَةِ إِلَّا القَمَلُ. الفَتَوَةُ وَحْدَهُ يَعْيشُ فِي بَحْبُوحَةٍ وَرِفَاهِيَةٍ. أَمَّا شَعْرَاءُ المَقَاهِي المَنْتَشِرَةِ فِي حَارْتِنَا فَلَا يَرُودُونَ إِلَّا عَهْدَ البَطُولَاتِ، وَيَتَغَنَّوْنَ بِمَزَايَا النَّاظِرِ وَالفَتَوَاتِ،... وَإِنِّي لِأَتَسَاءَلُ عَمَّا أَبْقَى أَبَاعُنَا - أَوْ عَمَّا يَبْقِينَا نَحْنُ بِهَذِهِ الحَارَةِ اللَّعِينَةِ...». يَسْتَدْعِي الفَقْرَ وَالقَهْرَ أَطْيَافَ رَسَائِلِ خَيْرَةٍ رَاحِلَةٍ، وَيُسْتَكْمِلُ «بِفَتَوَاتِ يَكَاثِرُونَ الإِهَانَاتِ وَالأَذَى»، وَبصَبْرٍ خَاضِعٍ لِه صِفَةِ الطَّبْعِ وَالعَادَةِ، وَشَكْوَى صَامِتَةٍ تَنْتَظِرُ عَوْنًا مِنَ الأَجْدَادِ لَا يَصِلُ. تُخْتَصِرُ حِكَايَاتِ الأنْبِيَاءِ فِي حِكَايَةٍ وَاحِدَةٍ، وَتُخْتَزِلُ حِكَايَاتِ السُّلْطَنَةِ فِي حِكَايَةٍ مَفْرَدَةٍ. يَبْدُو الزَّمَنُ التَّارِيخِي رَاكِدًا تَوَقُّظُهُ، قَلِيلًا أَصْوَاتِ الأنْبِيَاءِ، فِي انْتِظَارِ أَنْ تَنْتَاقِطَ وَيَعُودَ إِلَى ظِلَامِهِ القَدِيمِ. لَكُنْ التَّارِيخُ يَغْتَرِبُ وَيَلُودُ بِالرَّحِيلِ فِي أَزْمَنَةِ المَسْتَبْدِينَ، مِثْلَمَا أَنَّ الحَقِيقَةَ تُولَدُ فِي المَنْفَى فِي مَجْتَمَعَاتِ الصَّمْتِ وَالخُضُوعِ.

أَنْجَبَ «أُدْهَمُ» الَّذِي يَشْبَهُ أَدَمَ وَلَا يَشْبَهُهُ، قَاتِلًا وَقَتِيلًا وَرَحْلًا حَزِينًا عَنِ حَارَةِ، تَوَالِدِ أبنَائِهَا وَنَشَرُوا العِمْرَانَ، وَانْتَشَرَ فِيهَا ظَلَمٌ لَا يَحْتَمَلُ، حَزْرًا مِنْهُ «جَبَلٌ»، العَادِلُ القَوِي الَّذِي «كَلَّمَ جِدَّهُ». وَمِثْلَمَا أَعَادَ «جَبَلٌ» سِيرَةَ مَصْلِحِ قَبْلِهِ، عَادَ المَتَسَلِّطُونَ إِلَى سِيَاظِهِمْ، بَعْدَ رَحِيلِ النَّبِيِّ الَّذِي كَلَّمَ رَبَّهُ، أَعْقَبَهُ مَصْلِحٌ جَدِيدٌ يَدْعُو إِلَى التَّسَامُحِ، بَدَأَ غَرِيبًا فِي «حَارَةِ جَبَلٍ» إِلَى أَنْ قُتِلَ. لَا غَرَابَةَ أَنْ نَقْرَأَ فِي مَسْتَهْلِ فَصْلِ «رِفَاعَةَ»: «أَبِينِ القُوَّةَ العَادِلَةَ؟ مَاذَا أَرْجِعُ آلَ جَبَلٍ إِلَى الفَاقَةِ وَالدَّلِّ، كَأَنَّ جَبَلٌ لَمْ يَظْهَرَ فِي هَذِهِ الحَارَةِ...». يَسْأَلُ السَّارِدَ مِبَاشِرَةً: «مَنْ هُمُ المَسَاكِينُ؟ إِنْهُمْ أَقْفِيَةٌ مَتَوَرِّمَةٌ وَرُؤُوسٌ يَعْشَشُ فِيهَا القَمَلُ...». يَنْطَوِي السُّؤَالُ عَلَى آخِرِ مَضْمَرٍ: مَنْ أَبِينِ جَاءَ المَسَاكِينُ؟ عَرَفَ مَحْفُوظُ جَوَابِ السُّؤَالِ وَأَجَابَ، سَاخِرًا، عَنِ سُّؤَالِ ثَابِتٍ مَنْتَظِرٍ: إِلَى أَبِينِ يَذْهَبُ المَسَاكِينُ؟ يَذْهَبُونَ إِلَى حَيْثُ جَاؤُوا، فَلَا فَرْقَ بَيْنَ أَحْوَالِهِمْ وَأَحْوَالِ آبَائِهِمْ. وَتَبَدَّلَ أَحْوَالُهُمْ فِي يَدِ قَدَرٍ لَا يَنْصِرُهُمْ.

وَلِأَنَّهُ لَا يَوجَدُ تَحْتَ الشَّمْسِ خَيْرٌ مَنْتَصِرٍ، انْتَصَرَ الصَّالِحُ «عَرْفَةُ» بَعْدَ مَقْتَلِهِ وَاعْتَرَفَ النَّاسُ بِفَضَائِلِهِ بَعْدَ رَحِيلِهِ. رَفَعَ «الجَبَلَاوِي» جَبَّتَهُ وَعَرَفَ النَّاسَ «المَسَاوَةَ الشَّامِلَةَ» وَقَالُوا «إِنَّ اليَوْمَ خَيْرٌ مِنَ الأَمْسِ»، فِي انْتِظَارِ انْتِصَارِ حَرَّاسِ «المَلِكِيَّةِ الخَاصَّةِ» وَرَجُوعِ النَّاسِ إِلَى بؤْسِ جَدِّدَتِهِ الدَّهْوَرِ، وَمَجِيءِ «قَاسِمٍ»، المَصْلِحِ الرَّابِعِ، إِلَى حَارَةِ خَالِيَةٍ مِنْ آثَارِ الأنْبِيَاءِ: «لَمْ يَكُنْ يَتَغَيَّرُ شَيْءٌ فِي الحَارَةِ. الأَقْدَامُ مَا زَالَتْ عَارِيَةً تَطْبَعُ آثَارَهَا الغَلِيظَةَ عَلَى التَّرَابِ. وَالذَّبَابُ مَا زَالَ يَلْهُو بَيْنَ الزَّبَالَةِ وَالأَعْيُنِ. وَالبَيْتُ الكَبِيرُ مَا زَالَ قَابِعًا وَرَاءَهُ أَسْوَارُهُ غَارِقًا فِي الصَّمْتِ وَالمَذْكَرِيَّاتِ، وَإِلَى اليمِينِ بَيْتُ النَّاظِرِ، وَإِلَى اليسَارِ بَيْتُ الفَتَوَةِ...». لَا جَدِيدٌ تَحْتَ الشَّمْسِ، القُوَّةُ العَمِيَاءُ مَتَوَاتِرَةٌ مَنْتَصِرَةٌ. لَا فَرْقَ إِنْ جَاءَ المَصْلِحُونَ أَوْ لَمْ يَصِلُوا أَبَدًا. مَا يَجْعَلُ حَرَكَةَ الزَّمَنِ أَقْرَبَ إِلَى الفَرَاغِ، بِاسْتِنْتَاءِ وَقَائِعِ «كَبِيرَةٍ»

سرعان ما تذيبها قوة العادات. جاء الرسل ولم يغيروا شيئاً، في انتظار أن يتحوّل كل مضطهد إلى نبيّ مقاتل، وبعد أن انتهى عهد الرسالات استراح الأب - الأصل ومات.

انطوى السرد على التناظر والتماثل، فبيت الناظر يشبه البيت الكبير، وبيت الفتوة يشبهه مع اختلاف، كما لو كانت البيوت الثلاثة بيتاً واحداً مختلف التفاصيل. وإذا كان الجبلوي مفرداً لا يشبهه أحد، فالناظر القائم صورة عن ناظر مضى وآخر سيأتي، والفتوات كيان واحد مختلف الأسماء، يتقاسمون مضموناً واحداً وبنية متقاربة. تشكّل البيوت الثلاثة، رغم اختلافها، وحدة مكانية واحدة دالة، إذ كل بيت يتوالد في غيره، يؤلف الناظر والفتوة الأكبر وفتوة الحي وحدة قمعية متجانسة، بقدر ما يوحي ذلك أن صمت «الفتوة - الأصل» العادل الأول، يحوّل الظلم والعدل إلى أحجية، أو إلى سؤال يحتكر صوغه والإجابة عنه متسلطون يرون البشر ويقفون فوقهم. لكن الوجود كله يختصر في «واحد» متبدّل المظهر، وأنّ وهم الحركة والتبدّل سيّد العوالم.

أفضى اعتكاف الأب - الأصل، القابع وراء أسوار بيته، إلى إغائه، وجعل الناظر قابضاً على مصائر البشر ومحتكراً للحق والقوة. يصبح «الجبلوي»، رمز العدل، حكاية شعبية عن خير أول جاء ولن يعود، وتذهب الحكايات اليومية إلى سلطة مستبدة متأبدة التجدد. بهذا المعنى، لم يكتب محفوظ «رواية دينية المضمون» بل رواية مختلفة المستويات، موضوعها الجوهري: السلطة السياسية القهرية في جميع الأزمنة، أو أنه كتب «رواية سياسية»، بسيطة القناع لا تهجس بأصول الفضيلة ولا يؤرّقها «تاريخ الضمير البشري».

ولعل المسافة بين موضوع طويل العمر، توصل سير الأنبياء مرجعاً له، كما المضمون الذي أسفر عنه، هو الذي نقل روائياً دلالة الأصل من مستوى إلى آخر. فمن المفترض، نظرياً، أن الأصل خير وقديم ومقدّس ومستمر، يحتجب ويعود منتصراً كما كان، وإلا فقد دلالاته الرمزية واختصر في إنسان عمّر طويلاً. ومن المفترض أيضاً أنه يهزم نقائضه ويملي مملكة عادلة مستقرة النهاية.

ارتكن محفوظ إلى المفارقة من جديد، واستحضر مفهوم الأصل، وهو ديني، وألغاه بشكليين: مات الجبلوي في «عصر العلم»، تضاعل وخارت قواه ورحل ودفن في حديقته القديمة. واستولى الحكام المستبدون على «دور الأصل»، غدوا أصل ذواتهم وتحرّروا من الرقابة الخارجية، مكتوبة كانت أم شفوية، وتصرفوا «بالوقف الأصلي» كما يشاؤون. أنتج الاستبداد المنتصر ديناً يسوّغ ما يريد ويغتصب موقع الأصل وينطق باسمه، كما لو أن الأرض محت معنى السماء بدا المخضعون يتامى، فقدوا ضمان الأصل القديم ووعود رُسل تغيب بغيابهم، وعاشوا شقاء الانتظار معتمدين برجاء أفقه الصدفة، ومآله بيد الحرّ الوحيد: القدر الذي يتصرّف بحريته كما يشاء. كما لو كان مستبداً آخر.

أعلن محفوظ بإلغاء الأصل القديم عن بصيرة عنيفة التشاؤم، تتهم وجوداً إنسانياً قاهراً ومفهوراً وجهه الأول وعد عادل ووجهه الآخر خيبة ظالمة. لا شيء يرتجى من وجود عابث يبدأ بالقتل وينتهي به، أكان ذلك في زمن المرسلين أم في زمن العلم. في الزمن البعيد قتل ابن أدهم أخاه وفي الزمن الحديث قتلت السلطة «عرفة»، العالم الذي قطع مع الشر. أعلن الروائي بموت الأصل عن

كتابة رواية دنيوية، هاجسها السلطة، بعيداً عن الإلهي المتعالي والديني الصريح. استولد من بئر الزمن الذي لا بداية له مبتدأً زمنيًا عنوانه «فتوة» لا يشبه الفتوات اللاحقين، كما لو كان إنسان البداية «فتوة» بدوره، يعتمد على قوته الذاتية ولا يلجأ إلى «الإتاوات»، مقررًا أن الخير الخالص لا وجود له، حتى لو بدا زمنه نقيًا. ما الزمن الإنساني إلا دورة خائبة، بدأت بعادل أول فقد الذاكرة، احتجب في بيته طويلاً، وانتهى إلى فتوات جُدُد، يعرفون معنى العلم ويحصنون به مواقعهم. تعين الشر جزءًا من الوجود وحاكمًا له.

4. زمن العلم والرواية:

أنجب الأصل الأول أولادًا يعيشون في حديقة غناء، طردهم تباغًا، من فضاء أقرب إلى اليوتوبيا، وفرض عليهم رسلاً يدعون إلى الخير. انطفأت المدينة الفاضلة القائمة على المساواة، وغابت لاحقًا سير الأنبياء. وقد زمن حديث رفض تداخل الاستبداد والمقدس واحتكار الفضيلة و«الأصل الشريف»، استعاد الإنسان صوته المصادر، وجاء معه بإنسان عادي ينتمي إلى فضوله المعرفي ويقطع مع الأصول المتوارثة. إنسان مفرد ضاق بالإجابات الجاهزة، يتمرد وحيدًا على تراكم إنساني ورث ما سبقه، فما يغيّره فرد مضيء العقل لا تغيّره جماعة أدمنت الظلم والظلام. المفرد المتمرد هو النبي الخامس «عرفة»، الذي اكتفى بصوته الداخلي وأمن بالمعرفة والتجريب والتقنية، التي تمدّ الإنسان بأطراف جديدة.

استهل محفوظ نصه الكبير - 550 صفحة - بـ«افتتاحية» لامست سريعًا «الأصل الكبير»، ولم تقرد له فصلًا خاصًا به، تمييزًا له من تابعيه، فلا أحد يشبهه ولا يشبه أحدًا، ومرّت على مصلحين أربعة: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم... وأضافت خامسًا عنوانه: عرفة، وسردت مصائرهم في خمسة فصول. كان للأربعة، «معجزات موروثه»، على خلاف الأخير الذي اخترع معجزته، بلا مشورة من «الجبلوي» أو تلبية لندائه.

يتكشّف «عرفة»، ظاهريًا، استتباعًا لغيره، باستثناء أمور ثلاثة: فهو حديث العهد ما يمنع عن «سيرته» الحذف والإضافة، عايشه السارد وعرف حكاية «ابن الحارة البار» من معاشيه وعرفته «الحارة» إنسانًا عاديًا، لم يكلم «الجد الكبير» مثل جبل، ولم يؤنسه صوته كرفاعة وقاسم، ولا رسالة يدعو إليها أو جماعة تلتف حوله. قاسم «عرفة» مصير رفاعة، قتلتها السلطة، بقيت أسرارها لقلة متميزة من البشر، كان يؤمن بالعلم والتجربة لم يتوسّل «الأب الأول» ولا استجار به. بل إنه جاء في زمن شاخ فيه «الجد» ورحل. حكاية بسيطة التطور والاختلاف، قريبة من حكاية تربوية مخادعة، يتدافع فيها الدنيوي والمقدس، ولا ترى المقدس في أي مكان، وتفصح عن محاكاة ساخرة.

أدرج محفوظ في سير المصلحين مبدأ: التماثل، استضاء كل منهم بما جاء به سابقه، واندفع إلى رسالته بعد تكليف من «الجد» أقرب إلى الوحي، وجابه واقعًا فاسدًا وانتصر، وعاشت تعاليمه طورًا من الزمن وسقطت في النسيان. لم يتعرّف «عرفة» بغيره ولم يحاك أحدًا، جاء وجاءت معه روايته،

بعد رحيل زمن الملاحم والسير. نظر إلى المستقبل لا إلى الماضي، آمن بجهد الذاتى وقطع مع العهد القديم، دافع عن نفسه بنفسه، واجه السلطة وسعى إلى توليد بداية إنسانية جديدة، وعاش اغتراب العارف الحر وقتلته السلطة، وترك وراءه قصة إنسان أراد أن يصوغ قدره.

وضع الروائي العارف الجديد خارج مبدأ التماثل، واحتفظ به في ما عاد ذلك، كما لو كان زمنه هارباً من أزمنة سبقتة، يقبل بالاحتمال ولا يأتلف مع اليقين. استقدم إلى رواية «عرفة» ثنائية الهازل/المأساوي، مفصلاً عن تكرار، يثير السخرية، فما يتكرّر يدعو إلى السخرية ولا يأتي بجديد، وما يتكرّر يجهل معنى حاضره وماضيه ويفصح عن مأساة.

استهل الفصل الأخير بشخصية «عرفه»، ويقع في مائة صفحة وأكثر قليلاً، وانفتح على مشهد صدم رسلاً قبله: «مَنْ جبل ومَنْ رفاعه، ومن قاسم؟ أين الآثار التي تدل عليهم خارج نطاق القهوات؟ أما العين فلا ترى إلا حارة غارقة في الظلمات ورباباً تتغنى بالأحلام. سال الدم في كل حي على حدة، ولكل حي فتوة كالفنوت الأخرين، وأهل الحارة انقلبوا إلى ما كانوا عليه في الزمان الأسود، وانتشرت القمامة والذباب والقمل...ص: 448».

بدأ «العارف المختلف» مختلفاً من البداية، غريباً عن الحارة قادماً من الخلاء، له نظرة قلقة نافذة، وفي حركاته ثقة واعتداد، متواضع الأصل و«عائد بعد غيبة طويلة». عمله السحر «الذي اعترفت بفضل الملائين»، تعلّم من بشر آخرين، أشبه باللقيط المنبوذ: «كل ما عندي فيه فوائد للناس، لكني لم ألق في حياتي إلا الإساءة». لكأن في مصيره بعداً من مصائر الرسل، لكنه لا ينتصر مثلهم، ويدع انتصاره إلى زمن لا ضمان له، ولمكان مختلف عن «حارة الفتوات والنبايب»، تحرّر من ثبات له ملامح المأساة، ومن حكايات تدور حول ذاتها ولا تأتي بجديد، استحق أن يكون شخصية روائية مسكونة بالحركة والتغيّر والتناقض بعيداً عن الرسل الذين تليق بهم الأساطير. فالرواية تطرح سؤالاً ولا تأتي بجواب، والأسطورة حيّز مغلق لا يحتمل السؤال ولا الإجابة.

بنى الروائي شخصية العارف الحديث بخصائص تعيّنه بطلاً روائياً محدداً في عالمه الداخلي والخارجي، قابلة للترجمة إلى مقولات فكرية موائمة: عادي ينتمي إلى تاريخ العلم، استغنى عن أسطورة الأصل وتحرّر من زمن الجد - الأصل، زهد بالحكايات واجتهد في التجريب والبرهان، قارن بين السحر الذي يحسنه وكتاب السحر المنسوب إلى الأصل البعيد، تجرّأ على المقدّس ودخل غرفته ورأى فراشه الفخم، عاين فتنة السلطة المستبدة التي احتضنته وزهد بها، واعتنق مبدأ الحرية والاتساق الذاتى وأعطى حياته في سبيلهما وبدا في النهاية، قريباً من بروميثيوس حديث، ذلك البطل الأسطوري اليوناني الذي «سرق نار الآلهة»، التي هي نار المعرفة، وعاقبته «الآلهة» بعذاب طويل. حكايات الرسل الصالحين لها بداية ونهاية، ورواية العارف الحديث لا بداية لها ولا نهاية.

ولعل اختلافه الكيفي عن مصلحين سبقوه، هو الذي جعله لا يمرّ «بصخرة هند» التي تحيل على ثنائية «الفضيلة والرذيلة»، إعلاناً عن زمن مضى تسكن فيه المقدس والمدنس دون أن يعني، لزوماً، بأن المدنس الإنساني قد تبدّل. ذلك أن اسم الناظر الذي احتضن العارف الحديث: قدرى،

تذكير بالشرير القديم الذي قتل أخاه ودفنه إلى جانب صخرة هند، تلك الصخرة التي أعطها الشر
الإنساني اسماً فلولا هند صاحبة قدرتي، لما أخذت الصخرة اسماً.

يحيل «المصلحون» الأربعة إلى مبدأ «النمط»، الذي أعطي تماثلاً دفعة واحدة، صالح هو لجميع
الأزمنة، كأنه خارج الزمن، ذلك أنه اختصار لإرادة غيره، بل إنه مخلوق منقسم إلى موضوع
وإشارة، قائم بين البشر وفيه إضافة تلحقه بـ«الجَدّ القديم». أما الرسول الحديث «عرفة»، الذي
جاء تاريخياً في زمن العلم والتاريخ والرواية فقريب من «البطل الإشكالي»، بلغة هيجيلية، يبدّله
قلقه وتغيّره أسئلته المتكاثرة.

توجّه محفوظ إلى قارئ لا يختلف معيشه في الحاضر عما عاشه غيره في الماضي، قائلاً: «إنني
أسرد ماضياً رحل كما سمعته من الرواة وحكايات المقاهي»، أراد أن يتقاسم احتجاجه العنيف مع
قارئ مهوور منع عنه الفتوات الكلام في جميع الأزمنة. دفعه القصد الروائي، المُثقل بالتشاؤم إلى
الرجوع إلى فضاء زمني واسع وبعيد، له مزايا البرهان والشرح والإضاءة، تتكرّر فيه حكايات
متناظرة يائسة النهايات وفقيرة الوسائل: الربابة التي تترجم اليأس والانتظار وعادات الخضوع،
والشعراء الذين أدمنوا قولاً

لا جديد فيه، وذكريات لا تحتاج إلى برهان، يطالها النسيان بعد حين. وضع القارئ في أسلوب
محفوظ بعداً متسائلاً، يواجه ثباتاً إنسانياً خائباً إلى حدود اللامعقول والغرابة.

وطّد الروائي قوله بنسق من أسماء الفتوات خشنة الإيقاع: زقلط، كعبلها، ضلمة، زنفل، خنفس،
شلضم، جلطة، السنطوري، توسل «لغة بدنية»، إن صح القول، إذ في الاسم صوت يشير إلى قبح
أكيد، في كلام صاحبه ما يشي بطبع المتكلم، ما يجعل كلام الفتوات، «كما النظارة»، مزيجاً من
البذاءة والسفاهة وعنف رخيص، يمتد في جسد أصم كأنه آلة، بقدر ما يتحصّن الجسد بكلام عدواني
لا ينقصه التوحّش.. وإذا كان اللغوي لودفيج فيتجشتاين قال: «قل لي كيف تفكر، أخبرك بما تفكر
به»، فإن في نص محفوظ شيئاً مختلفاً: «تكلم، أخبرك بما يفكر به جسدك»، ذلك أن معشر الأشرار
يتكلمون بأجسادهم وينطقهم بدنهم، وأن الكلام الواضح ميزة العقلاء المسالمين المشدودين إلى:
الإقناع. في مقابل نسق جمالي من الأسماء، ينطوي على العلو والرفعة والتقاسم والمعرفة، اشتق
محفوظ أسماء «الفتوات» مما لا معنى له، فوجودهم عبث وأفعالهم خراب.

تكشف أسماء «الفتوات» عن وعي أصحابها الذي يخرب اللغة، فاختيار الأسماء من ثقافة أصحابها،
ويفصح عن موقف روائي يسخر من «الفتوات» وأسمائهم. إنه ترجمة الموضوع بالصوت، وكشف
عن لغة اعتباطية يحايتها العنف، كما لو كانت لغة حراس السلطة من عنف وجودهم اليومي وفكرهم
«العضلي».

انشغل محفوظ في الثلاثية ببناء مجتمع متعدد المستويات بـ«خبرة حياتية»، توحد بين الهيئة والاسم
والكلام، وصور في «أولاد حارتنا» بيئة فاتتها حظها من الحياة السويّة، ورسم تجمّعاً بشرياً شفهيّاً
اختلس قمعه مرونته، وترسّب ما تبقى في عادات تزيح البشر عن مواقعهم، وتصيرهم أفعنة لا

وجوه تحتها، إذ الفتوة هو الآخر الذي سبقه، «والناظر» هو ما عليه في جميع الأزمنة. وضع استنقاع «الحارة»، في الرواية بعدًا متسائلًا مختلط الأزمنة، وأعطاهما شكل وثيقة - وصية، تصل بين البداية ونهاية تفتح على زمن يعوق تقدمه المستبدون. تنتهي الافتتاحية بالكلمات التالية: «حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة. كيف وجدت؟ وماذا كان من أمرها؟ ومن هم «أولاد حارتنا؟». أعلن السارد عن حارة عرفت «الأصل» وما أعقبه، ووصف أولاد حارة عجيبي الأقدار. لن يكون الفصل الأول «أدهم» إلا إجابة مجزوءة عن أسئلة الافتتاحية، وحكاية تتوالد في حكايات. ترك السارد نهاية الفصل الأول معلقة، يضيئها مبدأ: «قياس اللاحق على السابق»، الذي يؤكد الماضي سلطة تتصاع إليها جميع الأزمنة، دون أن تكون سلطة هادية رشيدة.

أغلق السارد الفصل الثاني متأسياً على «مثال طيب انتكس»، أوجزه في عبارة لها شكل الإيقاع: «لكن آفة حارتنا النسيان»، ما يلغي الزمن ويعين النسيان سلطة فوق الحياة. ينغلق الفصل الثالث بسؤال يتوجه إلى القارئ: «فلماذا كانت آفة حارتنا النسيان؟». يعطي التكرار النسيان صفة القدر، ويشي بعيب صاحب يقهر البشر وجدير بالتساؤل، ذلك أن «لماذا» تسأل عن السبب وتنتظر الإجابة على تساؤل دائم الحضور، وأمأت إليه نهاية الفصل الرابع: «وقال كثيرون إنه إذا كانت آفة حارتنا النسيان فقد أن لها أن تبرأ من هذه الآفة... هكذا قالوا يا حارتنا». كأن في الرواية ما يقول: على الإنسان الذي لا يتغير واقعه أن يغير طريقة نظره إليه. أو: المجتمع الذي لا يعرف السببية لا أسباب تدعوه إلى الاستمرار في الحياة.

يأتي النسيان من استمرارية الأزمنة المتجانسة، من الركود واستبداد العادات وقهر الفضول، من تعطيل الفكر وسطوة التلقين والاستظهار، وغياب المقارنة، فلا تذكر بلا فرق أو مفاضلة، ومن غياب كتابة تحفظ التجربة، تعلم السارد القراءة والكتابة والمعاشية النقدية، وإلا لما كتب الروائي ورفض سطوة الحكاية المعلقة، التي تلغي الزمن، بعيداً عن زمن روائي يتمحور حول إنسان أصله في ذاته. تتعين الكتابة المتجددة ببنية فكرية، تختبر الواقع ويختبرها الواقع، وتكون قريبة مما أراد «عرفة» أن يحققه.

فرض اختلاف الرواية عن الحكاية، وقوامها سؤال وجواب في الفصل الخامس، تساؤلاً يشوبه الانتظار: «لا بد للظلم من آخر، وللليل من نهار، ولنرى في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب. ص: 552». قبل النهاية الروائية التي لا ذكر فيها للنسيان، يخبر محفوظ قارئه بشكل غير مباشر: «وبدا أنه لم يبق لهم إلا الخضوع، وأن يعتبروا الوقف وكلمات جبل ورفاعة وقاسم أحلاماً ضائعة قد تصلح للرباب لا للمعاملة في هذه الحياة. ص: 548». ما يصلح للتعامل مع الحياة مائل في «نسيان» الماضي والتحرر من دروسه ومساءلة ما كان بخبرة مستجدة: «وكنت أول من اتخذ الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ما جرّه ذلك عليّ من تحقير وسخرية...»، يقول السارد في نهاية الصفحة الثالثة من الرواية، موائماً بين حكايات قديمة «أعطيتها» عتمة الأزمنة، وتجربة محفوظ الذاتية، الموظف الذي كان يحجب عن غيره، في البدايات، هاجسه اليومي في الكتابة الروائية، كما لو كانت الكتابة عيباً.

أنتج الروائي خطابًا ينقض الماضي والنسيان، ويحتفي بالعلم وبمعيش لا يعرف المراوحة. نشر خطابًا شفافًا مراوغيًا، يستلهم سير المصلحين، ويدعو إلى مصلحين جدد لا يأتلف كلامهم مع عالم لا يتغيّر. مزج بين الدين السلطوي وشقاء مستضعفين يومهم كأسمهم وقال: «وبلغ بالناس العناء أن قالوا: لا شأن لنا بالماضي، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة، ولو خيرنا بين الجبلوي والسحر لاخترنا السحر. ص: 551». أحال محفوظ حال كل روائي كبير على أحلامه لا إلى واقع معيش ينهى عن التفكير والمساءلة. عاد بعد سنوات وفي روايته «ثرثرة فوق النيل» - 1966 - وصاغ فكره بشكل جديد: «إن الإنسان واجه قديمًا العبث وخرج منه بالدين. وهو يواجه اليوم الدين فكيف يخرج منه؟ ولا فائدة تُرجى من مخاطبة إنسان بغير اللغة التي يتعامل بها، وقد اكتسبنا لغة جديدة هي العلم، ولا سبيل إلى توكيد الحقائق الصغرى والكبرى معًا إلا بها، وهي حقائق بلورها الدين بلغة الإنسان القديمة. وليكن لنا في العلماء أسوة ومنهج. يبدو أنهم لا يقعون في العبث أبدًا. لماذا؟ ربما لأنهم على صلة دائمة بالحقيقة، معتمدين على منهج موثق قد أثبت جداراته،... ص: 108».

ساوت السطور السابقة بين الاستبداد والعبث، وبين العبث المستبدّ والجهل، واشتقت اللغة من حاجات البشر، وأكّدت العلم طريقًا إلى الحقيقة الموضوعية، التي لا تأتي بشك ولا قنوط: «لا يمكن التغلب على القوة السحرية التي يحوزها الناظر إلا بقوة مثلها. ونما إلى علم الناظر ما الناس يتهامسون به فأوحى إلى شعراء المقاهي أن يتغنوا بقصة الجبلوي... ص: 551». قال السارد في مطلع حكاية عرفة: «متى تكف حارتنا عن حكي الحكايات؟ ومتى يكون على الدنيا الصفاء؟: إذا لم يكن الجزاء من جنس العمل فعلى الدنيا الفناء؟».

تشكّل الإشارات الدينية، التي تلهب خيال المقهورين، بنية سطحية في رواية أولاد حارتنا، تحايتها بنية عميقة قوامها العدل والحرية والتحرر من متسلطين، يساؤون بين مصالحهم وأطياف الأصل القديم. لم يهجُ محفوظ الدين، بقدر ما هجا العبث المتدين، الذي تقّات به السلطة، أو العبث بالدين الذي هو نهج «فتوات» يفكرون بأبدانهم.

5. الرواية الملتبسة وخطاب الأمثلة:

بدأ محفوظ برواية تاريخية، غادرها إلى منهج واقعي قوامه أسرة قاهرية من الطبقة الوسطى، ولأمس علم النفس التحليلي في رواية مفردة، وجرب رواية الأجيال بمنظور رحيب. تعامل مع ما عاشه وصدمه نظام عسكري مرجعه صوت وحيد وأجهزة أمنية متمادية. ألزمه الإرباك الصادم بالعودة إلى ماضي السلطات السحيق، حيث الماضي من التقليد السلطوي الصادر عنه. لكأن في الماضي سلطنتين متداخلتين، تجسّدهما الأعراف المتوارثة والمدى الزمني الواسع.

كيف تكتب رواية، وهي جنس أدبي حديث، عن سلطة قمعية جديدها قديم وقديمها لا يعترف بالإنسان؟ حاول نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» تركيبًا روائيًا جديدًا صادمًا يجمع بين الفرعون و«الرئيس» و«الفتوات» ويبقى مفتوحًا على المستقبل؟ أو: كيف يتغيّر النظر وهو يواجه واقعًا لا يتغيّر؟ وماذا يتبقى من «رواية العائلة» في سياق أربع العائلة والمجتمع؟ ارتكن إلى سرد روائي

متعدد الأنماط، ينظم علاقاته ووعي روائي مأزوم يوائم بين السيرة والملحمة والحكاية، وينجز «برواية الأزيمة» شكلاً روائياً، يغاير المؤلف ويأتي بما يربك المعطى وعادات الكتابة الروائية.

أملت المسافة الثابتة بين شكل السلطة ومضمونها على محفوظ فضاء روائياً بلا ضفاف. بدأ، زمنياً، بمرحلة بعيدة كأنها بدء الخليقة وارتكن، مكانياً، إلى خلاء قفر يقترب من أطراف القاهرة القديمة، ووصف مصلحين كأنهم أنبياء، وتوغل في ثنائية الفتوات والمخضعين، وأخذ بلغة تنوس بين الحكائي الشعبي والسارد المحترف. بدأ من زمن عصي على التحديد وانتهى إلى زمن أفضه احتمالات كثيرة. حرر الفضاء الزمني - المكاني اللامحدّد بإشارتين: «الوقف» العام الذي يحوِّله الفتوات إلى ملكية خاصة، والصراع على الوقف الذي أنتج سلطة مسلحة، تحتكر الوقف والقوى المدافعة عنه. ومع أن في الحكايات ما يوحي بحكاية (أخلاقية) كبرى عن الخير والشر، فقد أعطى الروائي للسياسة حيزاً يساوق «بدء الخليقة»، ذلك أن صاحب «الوقف» ماثل في «الأب الأول»، وأن الصراع على الوقف، أي اغتصاب الملكية العامة، حاكم للحكايات القائمة في «حارة» عاشت زمنها منقسمة إلى مالك حاكم يستولد البؤس وإلى محكوم يطارده بؤسه. بنى الروائي من حكايات الزمن الطويل رواية مقاومة، أو شكلاً روائياً مقاوماً، يقول ما يريد متوسلاً الأقنعة والمجازات و«أحسن القصص» موحياً أنه يقول شيئاً آخر. ترجم الزمن الاستبدادي الطويل بأجناس أدبية تحتل الملحمة والأسطورة والأمثلة والقصة ومتواليات حكاية، وانتهى إلى رواية واضحة المغايرة. برهن عن أولوية المعيش على الشكل الروائي المتداول، وأعلن أن رواية الحياة أوسع من حياة الرواية.

لا تحجب هُجنة النص الإبداعية روائيته القائمة على سارد هو «مركز الكلام»، يجانس الأسلوب ويضع فيه حواراً وأغاني شعبية وزمناً متواتراً كأنه فراغ. وطد روائية النص «بوجهة النظر» التي ترفض القائم وتنتظر بديلاً، موحياً بتجربة إنسانية رحبة يتاخمها العبث واللامتوقع، باستثناء «سحر جديد» ينقض «السحر القديم» ويزعزع مواقعه.

برهن محفوظ، وهو ذاهب من «طور رسولي» إلى آخر، أن الرواية فن الزمن، موحداً بين زمن السرد وزمن القراءة الذي يتأمل بداية الحكايات ونهايتها مؤكداً، في الحالين، أنه يسرد تاريخاً إنسانياً متخيلاً، يرضي قارئاً ويدفع آخر إلى الغضب والاتهام. فما يقول به المتخيل يأخذ تأويلات عديدة، يجمع بين حكايات الرواة والذكريات الشخصية والاستذكار والصور الفردية وكلام مختلف المفردات والشخصيات والأسماء، وكل ما ينفذ إلى فضاء إنساني مختل يشهد على قهر لا تمكن الإحاطة به. «يقال إن الأدب بدأ بالملحمة واستمر بالرواية». بدأ محفوظ بالغريب وتوقف أمام المأساوي الذي به تبدأ الحياة. ولأن للمأساوي وجوهه المتبدلة، تعيد الرواية تنظيم علاقات الماضي، وترسم الحاضر بأقنعة متعددة. تسعى الرواية وراء حقيقة، تقيم منقوصة في مكان ما، مقترحة وقائع توظف اللابيين تقرّر أن الرواية، لا قانون لها، وأن محفوظ يترك وراءه القوانين التي عثر عليها في طريق الكتابة.

أراد محفوظ أن يكون «مؤرّخ الحاضر»، واعتبر أن الأزمنة التي سبقتة تابعة له، إذ في الحاضر ما كان وما سيأتي، وأن حوار الأزمنة الحاضرة والمندثرة يقضي بتفعيل المتخيل إلى حدوده القصوى. أكد أن الحاضر زمن الرواية الأساسي، وأن جميع الأزمنة مشتقة منه وإن بدت مختلفة. وما على المتخيل الروائي إلا إعادة رسم ماضٍ يشبه حاضره، تتصرّف به مغامرة روائية تتطلق من الحياة لا من التاريخ الروائي. شيء قريب مما قاله لوي أراغون في روايته «الأسبوع المقدس» التي أدرج فيها وثائق كثيرة: «هذه ليست رواية تاريخية. وكل تشابه مع شخصيات عاشت زمنها، وكل تقارب مع الأسماء، مع الأمكنة، التفاصيل، ليست أكثر من صدفة بحتة، لا علاقة لها بمسؤولية المؤلف، وهي أثر لحقوق الخيال التي لا مراة فيها..».

ابتعد محفوظ في «أولاد حارتنا» عن «واقعية روائية» توحى بواقع مستمر يهزم شره خيره، رفض شكلاً روائياً اعترف به وممارسه، وصرّح أن «الواقع الصادم»، الذي جاءت به سلطة جديدة واسعة الأذى يسقط الأشكال الروائية المألوفة، ويقترح شكلاً فنياً غير مسبوق. برهن انطلاقاً من تجربته الذاتية، أن الرواية لا تقبل بقوانين الكتابة الثابتة، وأن التصرّور اليقيني يلزم المستبددين، ولا يأتلف مع الكتابة المتحوّلة، وأن عالم الرواية المقاومة مجموعة من العوالم.

6. ملاحظات لاحقة:

اكتشف محفوظ روايته المصرية مبتعداً عن «بدايات» أخذ بها غيره، تمحورت حول حاضر يعقبه مستقبل واعد، تسرّع مجيئه أفكار تربوية مطمئنة. رجع إلى الماضي وعالجه بمقولات من الحاضر، وأقامه على منظور روائي سيعيش طويلاً، عناصره سياق المكتوب والقدر والفعل الروائي، المتكئ على «حبكة روائية» سائرة إلى حل تتوجه فجيدة. حرص من روايته الفرعونية إلى «ثلاثيته» على دفع الفعل الروائي إلى نهايته، كما لو كان بينه وبين القارئ عقد يضمن الوضوح والإعلان الأخير. قصد من العقد أن يقاسم القارئ حكايته، وأن ينجز «خطاباً روائياً» يودع فيه «نظره الفلسفي»، يؤكد أن للرواية فلسفة مكتفية بذاتها، تجاور فلسفة الروائي أو تساكنها. ولعل حضور الروائي المباشر في نصه هو الذي ضمن استمرارية مقولاته الأساسية، التي أصابها الانزياح في «أولاد حارتنا».

أعلن محفوظ، بأشكال مختلفة، عن خطاب روائي فلسفي النزوع واضح الصياغة: الحوار بين الحاكم والمحكوم أساس الحكم المتوازن (عبث الأقدار)، الحاكم الذي يبذد أموال شعبه يبذد شعبه عهده (رادوبيس)، السلطة التي تستبيح أقدار شعبها سلطة فضيحة (القاهرة الجديدة)، للوجود منطلق عابث منفلت الحرية (خان الخليلي)، غواية السلطة تهدر حياة المتسلطين (بداية ونهاية وحضرة المحترم)، وخيار الإنسان محكوم عليه بالإخفاق (مقولة تخترق أعمال محفوظ كلها).

أنجز محفوظ روايته موحداً بين معرفة بالتاريخ الروائي ونقص مجتهد للتاريخ المصري. أتاح له التاريخ الأول معرفة روائية كونية، يجب التمرّد عليها، وأضاء له التاريخ الثاني العلاقة بين الكتابة والسياسة، وأخذ بيده الحوار المفتوح بين التاريخين إلى نظر روائي قوامه التمرد والمقاومة. عالج

الكتابة خمسة عقود أو ما يقاربها، حافظ على مقولاته الأثرية: القدر الساهر العايب، الشر الموزع على الوجود والسلطة السياسية، الوضع الإنساني المغترب الذي يلامس منظور الرواية في أزمنة مختلفة، ويظل امتدادًا لما رآه محفوظ في سن مبكرة.

إشارات:

1. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة وتقديم د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص: 201 - 210.

2. H. Mayer: T. Mann, p.u.f, paris, 1994, p: 219.

3. أندي هاميلتون: فتجتشتاين و«في اليقين»: ابن النديم الجزائر، دار الروافد الثقافية، بيروت، 2019، ص: 60 - 68.

4. Goethe: Poésie et verité. Aabier, Paris, 1991, p: 87.

5. نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، 1977، ص: 5.

6. V. prop. Theory and history of folklore, university of Minnesota press, 19. 84.

7. يوسف الشاروني: رحلة عمر مع نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، 2010، ص: 69

8. أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007، ص: 92.

9. Europe, octobre 2004, revue litteraire, No. 906 p: 63.

10. نجيب سرور: رحلة... في ثلاثية نجيب محفوظ، الكتاب الجديد، بيروت، 1989، ص: 23.

11. M. Raimond: Le roman, A. colin, paris, 1989, p: 1- 11

12. M.p. Lara: Rethinking Evil. University of California press 2001, p: 31.

وتم تناول موضوع الشر عند هيجل بشكل أكثر وضوحًا في كتاب:

H. Bouchilloux: qu'est – ce qu ce le mal, vrin, paris, 2005, p: 65 -91.

ملحمة الحرافيش أو تنوع

العوالم ولا دائم إلا الحركة

في روايات محفوظ كلام يستأنف كلاماً سبق، يتابع مواضيع واضب على تأملها في سياقاتمتجددة: شر السلطة، هشاشة الإنسان واغترابه، وغموض الوجود المشبع بالأسرار. يتضمن التكرار بحثاً عن حقائق هاربة، تكاد تقول: إن التكرار العارف لغاياته من علامات النجباء. ذلك أنه يقضي بتوليد أشكال للقول جديدة. التكرار اختبار متواتر للإمكانات الذاتية ينقصه الرضا، وبحث يقصد إتقاناً لن ينال الرضا.

تتكشف إستراتيجية محفوظ الكتابية في عمله الأكثر تميّزاً: ملحمة الحرافيش - 1977 - الذي جاء تنويجاً لمسيرة روائية حاشدة. كان قد مارس الكتابة أربعين عاماً، وأكمل خمسة وستين عاماً من عمره الخصب.

استأنف في ملحمة الحرافيش تجديد ما جاء به في أولاد حارتنا، راجعاً إلى زمن قديم ملتبس التعيين، مجتهداً في توليد شكل لم يأخذ به: الملحمة، معلناً عن طموح كتابي، يقرأ عوالم الإنسان والوجود المتنوعة. تصرف في الشكل الروائي الذي اختاره، ولم يتصرف في الخطاب الصادر عنه، الذي صاغه سابقاً غير مرة. التصوّف تجربة في الكتابة، اجتهد في تصوير عوالم الإنسان المحتملة، الممتدة من ماض لا ينقصه الغموض إلى مستقبل، يحلم به الإنسان ولا يصل إليه، ويعهد إلى الكتابة بإعطائه صيغة محتملة.

1. تصدّع الأصل القديم بين روايتين:

صاغ محفوظ في أولاد حارتنا نصّاً روائياً واسع الزمن، بدؤه ماض فردوسي شهد خطيئة آدم وحواء الأولى، ونهايته عالم حديث جاء بمعطيات أقرب إلى المعجزة. ترجم الزمن الواسع بمواجهة بين «رسائل المصلحين الكبار» وسلطات متواترة تُلحق «بالصالح» هزيمة منتظرة. وطد ما أراد قوله بإشارات إلى أصل فاضل مقدّس الملامح، وبمصلحين يشبهون الأنبياء. توّسل الأصل بمعالجة مختلفة في ملحمة الحرافيش، أخذ فيها الأجداد الصالحون موقع الأنبياء، وتقاسموا معهم هزيمة منتظرة أخرى، أنهى روايته بمدينة فاضلة يقصدها: متخيل المحرومين.

انتهى الروائي في عمله الكبيرين إلى نتيجة تثق بالشكل الروائي وتواجه به ما خارجه: يتسع المتخيل الروائي للقديم والجديد والديني والمقدس وما هو قائم واضح للعيان وما هو محتمل لم يعرفه البشر. أفرد مكاناً واسعاً للزمن في دقائق المرهقة، وزاوج بين رعب الزمن وبحث الرواية عن الحقيقة. برهن كتابياً أن العالم الروائي بصيغة المفرد لا وجود له.

طرح العملان سؤالين: لماذا يلود الإنسان بأصل قديم؟ ولماذا يخفق الأصل «المبارك» ويخفق معه مريدوه؟ أجاب: يلتمس الإنسان لدى الأصل يقين المتكأ، يريد أن يعرف من أين أتى وإلى أين يذهب

ويرجو السلامة، فما يعد به الأصل البعيد لا يبرهن عنه. ولا يعي أحد تداعي الأصل بسبب آفة النسيان، ونزوع إلى استسلام تسبغ عليه ديمومته صفة المقدس.

يشكل الأصل مقولة أساسية في التصور المحفوظي للعالم، منذ أن استهل به مرحلته التاريخية 1939 إلى روايته «العائش في الحقيقة» - 1985 - التي وجه فيها تحية إلى حاكم قديم آمن بالحقيقة هو: أختاتون. فالأصل يدع للمتخيل الروائي حرية طليقة، فلا أحد عاين ما دار فيه، ويستولد فضاء حكايتاً معموراً بالتوالد والتكاثر والتنوع، يتسع لجمع بشري متصادم ولإنسان يلزمه اغترابه. يختلف الأصل الذي يمكن تحديد بدايته عن الزمن الذي لا يقبض على بدايته أحد.

بعد ثمانية عشر عاماً على نشر: أولاد حارتنا، استعاد محفوظ ما أراد قوله، بعد حذف وإضافة: فلا إشارات توحى بمبتدأ الخليقة، بعد أن استقر البشر في جماعة واضحة التقاليد، وما بدا ملتبساً بالمقدس غداً دنيوياً، والشخصيات المتماثلة الأقرب إلى مقولات ثابتة، أصبحت شخصيات روائية متطورة. بيد أن اختلاف المكان والزمان وما يدور بينهما، لم يسمح بانتصار مطمئن للخير ولا بهزيمة للشر.

تساءل محفوظ في عمليه: هل في العدل استحالة مجهولة لا تسمح بتحقيقه، أم أن في الإنسان شراً جوهرياً ينبذ التساوي بين الناس، ويفرض سلطة تنصر الأشرار؟

ساءل الروائي بدايات إنسانية خيرة تساقطت متباعدة، وأدرجها في عشر حكايات متوالدة، متنوعة، كما لو كانت حكاية طويلة واحدة، واضحة المبتدأ مختلفة النهاية. نسج من الحكايات جميعاً ملحمة، تصرف بها منظوره كما يشاء. فمن المفترض، نظرياً، أن الملحمة تصف «أجداداً عظاماً»، قادرين على الانتصار. لم يتصف الحرافيش، دائماً بالعظمة، ولا بما هو أقل منها.

فالأجداد في الملحمة يقتربون من الآلهة، بلغة جورج لوكاتش الشاب، يتتابعون في زمن غنائي على صورتهم. اكتفى الروائي ببدايات الملحمة وبدل ما بعدها، إذ قطع الأحفاد مع أجدادهم واستولدوا ذواتاً مغايرة تتصاع إلى ما نهى عنه الأجداد. نقض محفوظ صورة الأجداد، التي تشير إلى الماضي، بمصطلح: الحرافيش المنتسبين إلى الماضي والحاضر، ويتطلعون إلى عمران المستقبل. استولداهم من القاع الاجتماعي، وحرّهم من صفة المقدس، ووضع بينهم وبين السلطات المستبدة قطيعة.

أخذ مكان الأجداد هامشيون فقراء، عاشوا الظلم والمعاناة والانتظار: الحرافيش هم الذين أعطتهم تجاربهم في الحياة فرديات متسائلة، لا تقبل بالأصول القديمة ولا تنتظر غيرها. ذلك أن الحياة علمتهم أن الأصول جميعاً قابلة للفساد، وأن الخليقة محكومة بعطب يتجلى بلا تباطؤ، إن وصلت إلى السلطة. أصلهم يقوم فيهم، لا يأتي منكوتاً دفعة واحدة، بل يتكوّن بعد أكثر من فعل وتجربة، حتى يكاد أن يقطع مع الأصل القديم، وأن يقترح معنى خاصاً به ينطبق على الحرافيش لا على غيرهم. والحرافيش كلمة ساخرة قبل أن تكون تعييناً بشرياً واضحاً. إنهم المضطهدون الذين يرغبون بالسيطرة على أقدارهم، يحتفظون بالرغبة ولا يعبت بهم النسيان والوعود الزائفة.

2. تنوع الأصول بين الخير والفساد:

تستهل ملحمة الحرافيش بعجوز أعمى رثيث الحال لا ذرية له يسكن على مقربة من مقبرة، يعثر على لقيط وهو ذاهب فجرًا إلى الصلاة في جامع الأزهر، يستأنس بعصا غليظة، وله أخ مشتق من الأذى، وزوجة طيبة.

رسم محفوظ، من البداية، عطفًا إنسانيًا غامض التحديد: عجوز رحيم حرم من البصر، يعيش مع آخر شرير لكأنه لعنة، وزوجة طيبة عاقر، ولقيط بريء جاءت به يد الأقدار، وعمة الفجر تخالطها زرقة، ومقبرة قريبة من جامع،... كل علاقة يساكنها نقيضها، ولكل خير ما يعاقبه والشر حاضر وغائبة أسبابه، وفوق الجميع أناشيد تطمئن لها قلوب الصالحين، وفي المشهد كله ما يشهد على التأمل والفضول وعمة الوجود.

قامت أولاد حارتنا على مقولة: التناظر، فلا تباين بين المصلحين، ولا اختلاف في مآلهم، فما وقع عليهم في زمن مضى يتكرر ثانية في زمن تلاه. ولا اختلاف يذكر في الشخصيات الشريرة الجديدة والمتقدمة، التي اختصرت مسارها في: قياس اللاحق على السابق. في مقابل ذلك، نهضت ملحمة الحرافيش على متواليات حكائية قوامها التنوع، الذي يحتمل التغير والتباين واختلاف المصائر والأحوال. ويرصد أصوات الزمن الهامسة منها وتلك القريبة من الضجيج.

ليس في عالم التنوع، الذي استهل بلقيط وأعمى، ما يحيل على فردوس مفقود، أو على أصل أول حاكم بأمره. والفضاء الحكائي كله لعالم دنيوي متناقض الصفات، يخالطه الخير بأفراط متباينة، ويدفعه «الشر» إلى الأمام مؤكدًا، في التحديد الأخير، كونًا إنسانيًا ينزع إلى الفساد، ويشهد على «فساد الأزمنة»، برهن فيه محفوظ مجددًا أنه يبتكر ولا يحاكي، يخلق المشهد الروائي ويسيطر عليه.

عوض «اللقيط» حرمانه بأعمى فاضل تبنّاه، وبنية هائلة قادمة تصدّ عنه الأذى، لا يشبه غيره ولا يناظره، تزوّج وبنى عائلة، لا تشبهه خلقًا، وأراد أن تحاكيه خلقًا، وهو الذي أخذ عن الشيخ الضرير تقواه، ومال إلى التأمل والأناشيد. محا السارد التناظر وتكفل القدر باللامتوقع، مرتين: اقترن اللقيط الفاضل، على غير توقع، بعاهرة وأنجبت منه، واكتسح «الحارة»، وهي مكان مألوف ومجاز، وباء خبيث، على غير توقع أيضًا حدس به «عاشور»، بطل الحكاية الأولى، وأمره حدسه بالهرب إلى الخلاء ونجا وأخذ، لاحقًا، صفته: عاشور الناجي. اشتق محفوظ نجاة الإنسان اليتيم من صدفتين: عثر عليه أعمى ورع وأنقذه، وهجس ببلاء قادم ونجا.

ارتكن محفوظ إلى اللامتوقع مرات أربع: زواج اللقيط الصالح من عاهرة، كانت متاحة للجميع، التنبؤ بالبوء الذي حصد الناس باستثناء «عاشور الناجي» وعائلته، وتحرّر الأخير من آثار الزمن والفوز بشباب دائم، والاختفاء فجأة وبلا مقدمات. جعل السارد من القدر، الذي هو الحر الوحيد، شخصية روائية طاغية، وصير اللقيط الناجي أصلًا لذاته ولغيره، فهو إنسان - معجزة جدير بالتقديس، حتى قال فيه الناس: «إنه خير من عرفت هذه الأرض»، كما لو كان نبيًا. تصدر القداسة

عن خيارات البشر وتجاربهم اليومية، ولا تحتاج إلى «جدّ قديم» لا يُرى ولا يكلمه أحد. ساوى الروائي بين اللامتوقع والمصادفة، وهي غير الصدفة، فالأولى محددة بمفرد وزمن، والثانية تفتح على أفراد أكثر وأزمنتهم المتنوعة.

استعاد المؤلف من: «أولاد حارتنا» ثنائية الصلاح والشر، وملامح الحارة المنطوية على الاختلاف والشرور، والساحة والتكية و«الفتوة» والحكومة....، وصورة الخلاء الذي يحتمل النقاء والأشقياء، وأوغل في تأمل الزمن وامتداداته الساحقة التي تلبي أوامر القدر، وثنائية الذكر والأنثى التي لا يكتمل الوجود إلا بها.

ومع أنه حرّر نصّه من الإشارات الدينية، التي تحايث عالم المقهورين، عاد إليها متوسلاً صفات «الناجي»، الذي في اسمه ما يفصل بين الإنسان العادي وإنسان آخر أسعفته يد غامضة: النجاة من عبث الطريق وثقل العمر و«الموت»، وقوة الحدس التي تبدو معونة إلهية. كما لو كان محفوظ، وهو يقصر المسافة بين المقدس والدنيوي، يعلمن الأول ويديّن الثاني، ولا يقيم بينهما مسافة أخيرة، بل إنه وضع في الإنسان - الأصل، الذي صار عاشر، ما يُعطفه على الأعمى الطيب «عفرة زيدان». كأن نقراً: «رأى عاشور الشيخ عفرة زيدان. هرع نحوه مجذوباً بالأشواق ص: 57»، أو أن يجيب بعد قرار الهرب: «أبي عفرة أراني الطريق». احتفظ محفوظ بمقولة الأصل وحرّرها من أبعادها الدينية، مقررًا أن أصل الإنسان من أفعاله، لا فرق إن كان طيباً أو مقمطاً بالسوء.

مهما تكن دلالة القدر في تصوّر محفوظ، الذي يقول «لا دائم إلا الحركة»، فإن تواتر الإشارات لديه يلامس منظوراً «غنوصياً» إن صحّ القول، مزيجاً من الحكمة والرؤى و«فلسفات الإشراق». حيث نقراً: «منذ نيف وأربعين عاماً تسلّلت به أقدم خاطئة لتواري خطيئتها في ظلام الممر،.. كان يقف إلى جانبيها ملاك وشيطان ولكن الرغبة تهزم الملائكة،... وقبل ذلك لها من القوى الخفية المتدفقة الغادرة،.... ومن يتزوج الحياة فليحتضن ذريتها المعطرة بالشيق. فالبسملة قدر والدمعة قدر. وها هو مخلوق يولد مكللاً بالطموح والجنون والندم. ويسأل الغوث من الرحمن فتسكب عليه خمر الفتن..».

ليس هذا كلام «الناجي»، بل كلام المؤلف الذي اتخذ من اغتراب الحقيقة موضوعاً للتأمل، وقام بتوسيعه ليصبح مجازاً لروائي يعابته قلقه يسائل إنساناً موزّعاً على النور والظلام، ويتوسل خالقه الهدى وتمطر عليه الغواية. كلام ليس بعيداً عن حوارات دوستوفسكي في الإخوة كارامازوف، بني بكلمات دينية الإيحاء قوامها: الخطيئة والغواية والغوث والفتنة... ومع أن المؤلف يفصح بكلماته عن خواطر مخلوق لا يقوى على التعبير عن انقسامه، يظل الموضوع مرتبطاً بشقاء إنسان متسائل منقسم، يسأل خالقه الرعاية والخلاص.

الإنسان الذي سقط هامشياً على هذا العالم، صيره المؤلف - السارد أصلاً جديراً بالقداسة، سحبه قوة خفية إلى عالم سري، واحتقب مساره اللعنة واللغز والنعمة، وتوزّع على عالمي الملائكة والشياطين والشيخ الذي تبناه عوض عماء قلب مضيء وإيمان مطمئن، يساكن أخواً قريباً من الشياطين لا يعرف الملائكة. انطوى التصرّو الروائي، في الحالين، على التنوّع والتناقض والغموض والمعاناة وعلى

زمن يراوغ البشر ويحتفظ بأسراره. وما اقترحه التصور عهد به إلى متخيل متدفق يتناسل في حكايات مفتوحة.

3. متواليات حكاية متعددة المراكز:

تتفتح الحكايات على اسم مركزها: «عاشور الناجي، الحكاية الأولى من ملحمة «الحرافيش». ترصد نموه وتعطفه على فريديت، شهدت على أطوار حياته المنسوجة من الصبر والتجربة والتكاثر المتنوع ومن أكثر من أنثى وأولاد وهجرة،.... ارتكن محفوظ إلى التنظيم السردى للخبر الذي شمل مؤلفاً يفتتح الكلام، حصل على لغة ورؤيا، وجسد سارداً بصيغة الغائب له موقع السارد العليم، يسرد سير الشخصيات في الزمن، ويكون شخصية منها.

يتلو العنوان الكبير سطران ونصف، يتلوها كلام آخر، ما يجعل منهما جزءاً من الحكاية، ويؤكد مؤلفاً تصدر عنه لغة متأملة لا يحسنها إلا سارد - مؤلف: «في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا».

ألف السارد - المؤلف، وهو يتهيأ للإعلان عن عشر حكايات، بين الغموض الدافئ وسير الزمن ووحدة الحياة والموت، وأشهد على قوله النجوم والأناشيد، كما لو كان يتلو شهادة كونية عن المعاناة والوعود، موضوعها مكان عرفه، وتآلف معه، دعاه: «حارتنا». يقرأ النص على ضوء شهادة كاتبه، كما تقرأ دلالة المفتوح الحكائي على ضوء الحكايات اللاحقة لكان محفوظ، الذي قصر المسافة بين السارد والمؤلف، يقدم فلسفته الذاتية في عشر حكايات، أشبه بوصية روائية، أو يبني حكايات متوالدة تجهر بمنظوره إلى الحياة والوجود، وتخبر عن فن روائي يجمع بين السرد والحكمة والتساؤل الذاتي والإصغاء إلى نبرة الوجود.

اختار بؤرة سردية أساسية، جمع موادها من لقيط صار نبياً، تقيض عنها بؤر ثانوية توازعتها الزوجة - العاهرة، التي امتدت حياتها بعد اختفائه، وأولاد تابعوا سيرته، لا يطاولونه حكمة وجدارة. أنتج الممر العابر بين الموت والحياة وحدات حكاية مستمرة ومتقطعة، سردت معاناة «الحارة» وسيرها الشقي إلى مسرات مؤجلة. اتكأ محفوظ على فضاء حكايات متعدد الشخصيات متنوع الأزمنة، تكامل فيه المتن الحكائي والتمن البنائي، يوائم بصيرة روائي تستنطق مفاجآت الوجود، وترى إلى عوالم الإنسان المحتشدة بالرغبة والندم والشهوة ومكاشفات الروح، والجشع القاتل والحظ العائر والقناعة الكسيرة التي تأتي متأخرة. حجب رواية الفرد المغترب، التي تنوس بين مفرد مخذول وسلطة قاهرة، ووقع على متواليات حكاية تترجم ما يهمس به المعيش وما يدور داخل الإنسان وخارجه. سعى من وراء «الحرافيش» إلى كتاب متداخل المواضيع والأسئلة، يداعب أسرار الوجود، ويتأسى على إنسان مخفق، يلهث وراء رغبة لا يمكن تحقيقها، تقصر حياة الإنسان، وهي قصيرة، عن الوصول إليها.

وحدت الحكايات بين البيولوجي والحكائي، فلموت الأب، الذي اختفى، حكايته ولأولاده حكايات، والسارد - المؤلف يناجي النجوم الساهرة يداخله صوت يرتفع من خفة اليومي إلى غوامض الفضاء الأبدى، يسائل الاستمرار المتجانس والمتغير العنيف، الذي يبدو تاريخياً وما هو بالتاريخ، ويتوقف أمام أكثر من مصادفة حينما يريد.

ارتكن المؤلف - السارد، الذي يأخذ مسافة متناوبة عن السارد المباشر إلى مفردات الوجود المتقاربة المتباعدة: العبور والإقامة والأناشيد والمعاناة والمسرات، والتناقض الذي يخترق الفجر ويحيطه بالعشق والظلمة، والألحان الراسخة المبهجة والغامضة في أن. بدا المفتح الحكائي جزءاً من الحكايات، وصار دور ما بعده أن يترجمه بتووع الحكايات وتغايرات شخصها، التي تجيء من موقع لا تعرف الرجوع إليه. كأن محفوظ يتقدم «بأطروحة فكرية» ويعهد إلى السرد الروائي بإيضاحها.

تختتم الحكاية الأولى بمدخل يتلوها: «شمس الدين - الحكاية الثانية من ملحمة الحرافيش»، وتستهل بدورها بتقديم أشبه بعتبة حكائية ضرورية لاستمرارية الحكايات: «في ظل العدالة الحنون تطوى أيام كثيرة في زوايا النسيان. تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق التوت، ويسعد بالألحان من لا يفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء صافية؟».

انتقل السارد - المؤلف من الغموض الجليل الذي دثر مفتح الحكاية الأولى، إلى سعادة العدل المنتظرة المسورة باللايقين في زمن غائم التحديد: «صحراء الممالك الوحشية»، بعيداً عن مبتدأ الوجود في «أولاد حارتنا». ذلك أن الزمن الحكائي يذاب في شبه جملة دائمة الحضور: «ومرت الأيام»، أو ما يساويها خفة، في إشارة إلى زمن يتوالد فارغاً، إلا من تزواج وتكاثر وموت تعرفه الأزمنة جميعاً. جعل من الحكايات، باستثناء الأخيرة، حكاية واحدة قوامها التووع الإنساني واختلاف المصائر.

تأتي سيرة الابن الأول، الذي أحسنت تربيته، استمراراً منقوصاً لسيرة الأب، إذ الولد عاود هفوات أبيه، المتمثلة بغواية الأنثى وخواطر العيش الميسور، دون أن يتمتع بخصال أبيه، حتى اعتقد الناس أن الناجي ما زال على قيد الحياة. للأب والابن حكايتان منفصلتان تمتدان في آباء وأبناء ألزمتهم الحياة بحكايات مختلفة.

وفقاً لتصور محفوظي قائل بـ«فساد الأزمنة»، تأتي الحكاية الثالثة «الحب والقضبان»، لتؤكد انحراف الإنسان عن افتراض فكري استقر في الاستهلال الروائي. لم يستأنف الأخ سيرة أخيه الأكبر، لم يقبض على زمام الأيام، إنما أمسكت الأيام بعنقه، فمات مشلولاً، بعد انقسام الموحد وتلوث الطاهر وتعهر الفاضل، وفرقة الإخوة وتفكك العائلة واللهات على المصلحة... أبان السارد التحول في أكثر إشكاله عنفاً، مشتقاً من المعقول حطامه، ومن اللامعقول ابتذاله، عابثاً بأبناء «الأصل» إلى حدود السخرية.

استبقت الحكاية عنف الزمن المتوجّج بالموت: «أليس من الأفضل أن نموت مرة واحدة؟»، وداعت الزمن المخيف، الذي يمر هامساً كل يوم: «لو أن شيئاً يمكن على حال فلم تتعاقب الفصول؟ ص: 196». لكل ما يجيء سببان، أحدهما عارض خارجي يشبه المصادفة، والثاني جوهرى يترجم نزيف الزمن وقوته الصادمة.

أسقط السارد في الحكاية الثالثة: «الحب والقضبان» استهلاله التأملية، معتبراً أن ما سيجيء ينوب عن القول. خسر آل الناجي الفتونة والاحترام القديم، وعادت «الحارة» إلى ما كانت عليه في جميع الأزمنة. حال حارات في «أولاد حارتنا» جاءها أنبياء ونُسيت رسائلهم. توالى ثنائية البيولوجي والحكائي، وأملت التغييرات حكاية جديدة «المطارد»، أوضحت مجدداً أن لا رهان على تماسك الإنسان أمام فتنة السلطة، ولا على حكمة الزمن التي تتطققها الأقدار. ولعل النداعي الرثيث الذي أقفل الحكاية الثالثة هو ما أرجع الاستهلال المحدث عن العطب الإنساني إلى الحكاية الرابعة: «الشمس تشرق وتغيب، النور يسفر والظلام يخيم، والأناشيد تشدو في منتصف الليل،...، كثر الكلام عن فساد المرأة، الأمثال تُضرب على خيانة الإخوة، تردد المواعظ اللعينة النازلة بآل الناجي...».

يدور الزمن حول ذاته ناشراً فراغ المعنى، مبيئاً أن النقاء لا يسأل عنه أحد، وأن الإنسان كيان مقوّض لا يكثر بخير مضى حتى لو كان عميماً. لجأ محفوظ، القانط من استقرار العدل، إلى الحالات المتطرّفة التي تصف العبث وتعلّق عليه، تلامس معيش الأفراد وتنفذ إلى جواهرهم. لكل سوء معناه المفرد، بدءاً بوخزة تشل العين، إلى كساح يعطب الجسد كله، وصولاً إلى روح ميتة لا تعرف الأناشيد.

عادت الحكاية الخامسة: «قرة عيني» وسردت مصائر إخوة ثلاثة من «آل الناجي»: أحدهم قتل أخاه طمعاً في المال وامرأة، والثاني ارتاح إلى التجارة والرضى، والثالث أصبح «فتوة» منحرفاً دائم الشذوذ. سخرت الحكاية من مصائر أفراد انتموا ذات مرة إلى إنسان - معجزة. غاب الاستهلال المتأمل عن الحكاية تذكيراً بعنف ما قالت به. بيد أن مكر السرد أعاد التأمل في جمل متفرقة ومقطع واضح التميز - الرابع عشر - كأن نقرأ: «خُلق الإنسان للهواء»، و«العطف ليس تجارة»، أو: «الكراهية الحقّة لا توجد إلا بين الإخوة والأخوات» إلى أن نقرأ: «تسقط الأمطار فوق الأرض ولا تتلاشى في الفضاء. وتومض الشهب ثانية ثم تنهاوى. والأشجار تستقر في منابتها ولا تطير،...، ثمّة قوة غامضة تغري الجميع بالرقص في منظومة واحدة،...، لا يدري أحد ما تعانيه الأشياء في سبيل ذلك،...». لكل صواب سبب، ولكل خراب أسباب، وأحفاد «الناجي» لاهون عن الأسباب جميعاً، يدورون بلا حساب في فراغ متجانس، آيته زمن فقير الهوية، فلا هوية إلا لمن يعرف من أين جاء، يشبه التاريخ دون أن يكونه، لأن التاريخ يقضي بتحوّلات طويلة الديمومة.

لكل حادث سبب وحكمة، وسبب الأسباب وجود لا يمكن الكشف عن غموضه، تتصاع له مخلوقات متنوعة، وشيء لا وضوح فيه يترجم وحدة الوجود، التي تجمع بين الحي الناطق والجماد الأصم، فالبشر يتنفسون كما تتنفس الغيوم العابرة.

تتواجه الظواهر وتتساقط، وتتالى الحكايات ساردة تنوع الخليقة ومعاناتها المتحوّلة. وقد تأتي الوقائع الحكائية عنيفة دامية، توحى بقطع مع ما سبقها، دون أن تحيى بقطع حقيقي ذلك أن ما بعدها يستأنفها بقوة أشد أو أهون. يظهر العنف الذي يتأخم «القطيعة» في الحكاية السادسة «شَهد الملكة»، التي وصفت أنثى فاتنة فقيرة طموحة شرهة مرّت بأحوال كثيرة يمتد أصلها إلى «الناجي» وانتهت برأس مهشمة غارقة في بركة من الدم، وصفة عاهرة. ورث حالتها المتطرفة في انخفاضها وصعودها ابنها مركز الحكاية السابعة: «جلال صاحب الجلالة»، الأكثر غلوًا في طبائعه الغربية. ليست «القطيعة»، الذاهبة سريعًا إلى ما يبدها، إلا بلوغ الخراب ذروته، الذي يدفع بالأصل الأول إلى موته الأخير. محا محفوظ الأصل القديم منذ أن اعتبر أن أصل الإنسان قائم فيه، في شكل معيشه وطرائق حياته.

«صاحب الجلالة» الولد القوي الوسيم والعاشق الوفي أوصلته قوته إلى «الفتونة»، إرث آل الناجي المفترض، غطته النعمة وتعمقلت رغباته وأطلق عنفه وأخذ جنون القوة، تحدى الموت والزمن ورغب أن يستضيف القمر على مائدته، وعصفت به فكرة الخلود، وبنى مؤذنة تطاول السماء في مكان مهجور، وداعب الجنون أو داعبه الجنون إلى أن تصدّع وكان له مآل أمه: «تقوِّض نصفه الأسفل فوق أرض مغطاة بالروث في ليلة مظلمة مفزعة».

صوّر السارد السلطة في وجوها المحتملة: سلطة القوة، الجسد، الجمال، المال، الغرور، سلطة القدر، وسلطة الخضوع التي تخلق حكامًا متألّهين. رصد معها أحوال الموت المتكاثرة: المرض، الشنق، القتل، الخنق، العنف الجسدي، حكم الزمن الذي يخمد الأنفاس رويدًا ويطفئها بنفخة أخيرة. القدر هو الحر الوحيد، يستقدم ما يشاء ويستبعد ما يشاء، والبشر أدواته ولا حرية لهم، وكلما ارتفعوا كانوا أشد سقوطًا، فللمرأة الأجل النهائية الأقبج، وللفتوة الأغرب نهاية بانسة شديدة الغرابة.

4. تداعي الأصل والقطيعة المنتظرة:

أذبل الزمن «الأصل» في أولاد حارتنا ورقد في بيته القديم. هناك مرقد في الحكايات يليق بمجد يُعرف ولا يُعرف يحتفظ للراقد بهالة تعاند التلاشي. وفي الهالة المتحوّلة انتظار وقبس من أمل. أزاح محفوظ، إشاريًا، المقدس بيد العلم الحديث وواجه الأسطورة الشعبية بأنفاس التاريخ. واجه صورة الأصل في «ملحمة الحرافيش» بافتراض يضيق مساحة المعرفة ويستدعي «الفعل الشعبي» المنفتح على الوعي السياسي - الطبقي، باللغة الحديثة.

حاول السارد في «أولاد حارتنا» القطع الزمني أكثر من مرة: أمات الأصل بعد عمر طويل، وأكد إخفاق رسائل المصلحين، وجاء بزمن حديث يختلف عن القديم تنتصر عليه السلطة المستبدة التي أدرجت، زورًا، دعاوي المصلحين في اجتهادها القومي، محوِّلة العلم إلى أداة قهر جديدة. استضاءت «ملحمة الحرافيش»، بالرواية السابقة وغيّرت القطع الزمني مرّات موازية: اختفاء «عاشور الناجي» الذي أبعد عنه الموت وصير عودته احتمالاً مفتوح الجهات، كما لو كان المهدي المنتظر، واسترسال «الفتوات» في حياة متكرّرة إن لم تكن موتًا فهي تجاوره، وزمن العدل

الافتراضي المبني بالقصائد الغامضة والأناشيد. إذ عالم العدل الجديد لا يقبل بحاكم «مفرد»، فكل سلطة مفردة مفسدة، ولا يتناول أجراً على ممارسته للحكم. واكتفاء المستبد بذاته يفضي إلى «أتاوة» تنهى عن الرقابة والمساءلة. وعلى الحاكم العادل الذي تختاره جماعة بريئة - الحرافيش - أن لا تكون بينه وبين حكام سابقين صلة، وأن يكون معاشياً للحرافيش وواحدًا منهم. أوحى الحكايات بـ«التاريخ» وطردته، ذلك أن معنى التاريخ لا يستوي مع أزمنة متجانسة طويلة الركود.

مقت محفوظ وهو في الخامسة والستين، وبعد حكم ملكي وآخر جمهوري وثالث هجين بينهما، حكم «الفرد»، مهما تكن صفاته. لذا، تقرأ «ملحمته» كمتوالية حكاية، رهيفة الشكل واللغة، و«مساهمة روائية في سياق متسلط»، وتواجهه بإبداع روائي متجدد «له أصول شعبية». لذا نصر الحرافيش وكان منهم، وحلم بانتصار المستضعفين وأوغل في الحلم، روائياً، وبلغ نهاية تنظم الحكم وتقرح حكماً غير مسبوق. اقترب من حلم يعادل «الانبثاق»، الذي قال به فالتر بنيامين، المنفي الذي عذبتة الحياة فأنتهى حياته، وصرح به نيتشه في «هذا هو الانسان»، قائلاً بفجر نهائي يجيء بعد ظلام، يقلب، جذرياً، الزمن ويمنع عنه العودة، إلى ما كان عليه.

هجس محفوظ بشكل من الحكم جديد، يقطع مع أزمنة الظلم السابقة، وبجنس بشري صاغته المعاناة والخبرة العملية، يعلم نفسه بنفسه وينصت إلى الأناشيد الغامضة، ويعي دلالة «الأشعار الهامسة»، ويجمع بين معرفة الإحساس وثقافة الخبرة المتراكمة. يأتي مع الزمن الجديد فضاء جماعي طليق، لا موقع فيه للأصول، ولكل فردية أصلها، الذي لا يرد إلى غيره.

كان في حلم الروائي، الذي سرده في حكاية «التوت والنبوت» الأخيرة من حكايات الحرافيش، ما يفصل بين ما قبل وما بعد ويدشن عهداً يوحد بين العدل والحقيقة. عهد يجيء بعد صبر على معاناة لا متناهية، يستولد من أعمال الزمن إنساناً واسع الآفاق يخلق أفضل العوالم الممكنة. ينطوي انتصار الحرافيش على قطيعة، بالمعنى الزمني الدقيق، ويسبغ على التاريخ كرامة حقيقية، ويتخيل ملامح: المدينة الفاضلة.

تتطوي روايات محفوظ على حنين إلى الماضي، ما يكاد يشي بتصوير ماضوي، كأن يعود إلى «أخناتون» وإلى «بدء الخليفة» في رواية كفره عليها كارهو العدل الاجتماعي، أو أن يبدأ «ملحمته» بفجر معتم وضرير دافئ السريرة. إنه استعصاء الحاضر المستجير بضياء محتمل ونشوة الأحلام العابرة. تنسى القراءة التباس محفوظ المستديم، فما يشار إليه كأنه زمن قديم يلتبس بـ«فردوس مفقود»، زمن مشتهى تعالجه الكتابة بصياغات مختلفة، وتبرهن أنه حلم. يحتمل المشتهى ظاهرياً قراءتين، توهم الأولى أن الحاضر يجد في الماضي ما ينيره، وأن القهر المستديم يتطلب الإجابة، وتبين الثانية أن الماضي يُسقط عن الحاضر أفتعته، يفسر وجوهه المظلمة. ففي مصر ثلاثينيات القرن العشرين، التي اشتكى منها الروائي، ما يظهر الفرق بين حاضر ذليل ومجد الفراعنة.

ليس الماضي المشتبه عند محفوظ إلا فسحة زمنية أليفة الوجوه، حال النهوض الشعبي الواعد الذي أجهضه انقلاب 1952. كشف عنه الروائي في نسق من الشخصيات أدرجها في رواياته: «ثرثرة فوق النيل وميرامار ويوم قتل الزعيم»، مجسدة بكهول وشيوخ اقتربوا من حزب الوفد وعاشوا في أجوائه. وما «البيت القديم»، الذي كتب عنه د.حسين حمودة دراسة ممتازة في كتاب اتخذ منه عنواناً، إلا مجاز الأمن والسلامة، الذي يذكر بدلالة «الحارة»، مرآة الطفولة البريئة والروح الشعبية المنفتحة على الحياة. تأتي الأفعال من صفات المكان ومن مفاجآت سعيدة. لا غرابة أن ينهي محفوظ «ملحمته» بدعاء أقرب إلى النشيد: «فقد يفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراعة الأطفال وطموح الملائكة».

قد يرى البعض في الشكل الفني لملمحة الحرافيش أثرًا لتصور ماضوي. وهو كلام شحيح المعنى، ذلك أن محفوظ يشق الشكل من وظيفته الاجتماعية، ومن تجريب فني يصادم السياق المعيش ويؤول ظواهره. يحقق الشكل في معالجته المحفوظية مقاصد مختلفة: ينظم العلاقات بين الأشياء ويمنحها تسمية، سواء ترجم أدبًا شعبيًا متفقًا عليه، أو أعاد تركيب الحكايات الشعبية وأضاف إليها التعليق الذي يريد، ويلحق الشكل بكيان جدير بالاعتراف، وفي الشكل الملحمي فضاء يكشف عن تنوع الأحوال الإنسانية، ومجابهة مراوغة لسياق مقيد تنكره حرية الرواية، وهو اجس عادلة تناصر إنسانًا مجزوء المعيش، وما يؤكد أن للأشكال حياتها كما للبشر. بداهة أن محفوظ، مهما تكن مقاومة الشكل الذي يقع عليه لا «يتقياً لغة ميتة»، بلغة رولان بارت عن بلزك، فهو يجعل من توليد الأشكال المرتبطة بالحياة الاجتماعية آية على إبداعه الروائي. إذ الشكل تجديد فني وتعبير عن سياق، وعن اجتهاد في القول يلزم بشكل روائي مجتهد. جعل محفوظ من الشكل الروائي إعلاناً عن تصوره السياسي، إذ لا شكل، روائياً، خارج السياق السياسي - الاجتماعي الذي فرضه. ما يسمح بحديث عن علم اجتماع الشكل عند محفوظ، أو: الدلالة السياسية في تحولات الشكل الروائي عنده.

لا يبدو محفوظ، انطلاقاً من الكلمات التي أنهى بها عمله الكبير، قريباً من «الملحمة الأصلية» التي عالجها لوكاتش الشاب في رومانسيته الجامحة، حيث بطل الملحمة يعيش التناغم و الانسجام، يستأنس بماض سعيد وبطبيعة نقية، جماعي الحياة لا يعرف العزلة، يلبي نواميس الكون ويجهل الانقسام، بل إن أبطال الملحمة «يصطحبون الآلهة مرشداً في الطريق»، ويقصرون المسافة بين السماء والأرض. بهذا المعنى يكون محفوظ قد استدعى الملحمة ونقضها «روائياً»، استدعى زمن البراءة الأولى، الذي استهلته به الملحمة، ونقضها بحكايات فاجعة، تبين أن زمن الملحمة قد انتهى، وأن فساد الروح الإنسانية يتوجه إلى «الرواية»، التي تتعامل مع تعددية بشرية، وتضع «الجوهر الإنساني المفترض» جانباً.

كتب الروماني الميلاد الفرنسي الجنسية لوسيان جولدمان في تقديمه لكتاب لوكاتش «نظرية الرواية»: «الأشكال في الأدب الملحمي تعبير عن علاقات معقدة متعددة تتضمن الروح والمعال،...، اللذين يشكلان أساسها الجوهري». تتكامل في التعريف روح العالم النقي وروح البطل الملحمي، ويصوغان قيماً أصلية توحد بين الإنسان والطبيعة، إذ الأول امتداد للثانية، وإذ الطبيعة جسد الإنسان وتمثيل له.

قارب نص محفوظ، في بدايته ونهايته، الأدب الملحمي، استهله بفضاء تعمره البراءة، وأغلقه بفضاء متخيّل مسكون بالتناغم والانسجام. أضاف إليه التباسه، وجمع في الاستهلال فجراً تتصادى فيه الأناشيد وعجوراً يسترشد بعصا غليظة، وبصيرته المتشائمة التي أحالت انسجام البشر إلى زمن مشتهى. بيد أن القراءة النافذة للنص تكشف عن تحوّل محفوفي أساسي: مضى زمن الملحمة، أعقبه زمن الرواية، ذلك الجنس الأدبي الحديث المرن المتعدد الأشكال، الذي تستضيفه موائد متعددة ويحتفظ بخصوصيته. قارن بين عالم إنساني من شذوذ وغلظة و«نهايات مباركة» تقصح عن مجاهيل الوجود، وصف خارج البشر ونفذ إلى عواطفهم الداخلية المتناقضة وأكد مجدداً «أن أفعال الشخصيات تعيّن مسار الفعل الحكائي منظوراً إليه كوحدة متكاملة».

لم يتخذ محفوظ من الملحمة مدخلاً لعالم إنساني، دائم التغيّر والفساد، بل جعل منها شكلاً غنائياً مفترضاً، ثابت الأركان وغادره الفساد.

5. الزمن التاريخي وزمن من موات:

تتضمّن الحكايات العشر فصلاً زمنياً بين ما قبل وما بعد، صرّح الأول باعوجاج إنساني متناجج الوجوه، واستقدم الثاني زمناً افتراضياً يؤنس الإنسان ويعترف بحاجاته.

اقترحت المسافة الشاسعة بين المعيش والمشتهى على ملحمة محفوظ التصرف بالزمن، أوماً إلى زمن دافئ لا بداية له، وترك الحكايات تتوالد طليقة في زمن حكاكي، وانتهى أخيراً إلى زمن ذاتي الانبثاق تحايثه معجزة. لا تتعيّن الأزمنة الثلاثة بزمن تاريخي، تدور مراوحة ولا تؤسس لمعطى يغيّر القائم «فحقيقة الزمان تتأسس على حقيقة التغيّرات التي تضي على الزمان تباينه»، والتغيّرات في أزمنة الاستبداد احتمال فقير، كما قال البولوني كريستوف بوميان، ولا تنتج تحولات لا يمكن الرجوع عنها، بلغة الفرنسي لوي آلوتوسير. والتحوّلات المرجوة كالتغيّرات المفترضة، فكلاهما معتقلان في الأنظمة المستبدّة، والجديد الذي لا عودة عنه قائم في مدينة فاضلة لن تأتي.

وطّد محفوظ في ملحمة الحرافيش نظراً ثابت التشاؤم، برهن عنه في متواليات حكاكية لها زمن يتكرّر أقرب إلى الموات، وفي سرد عوالم إنسانية معطوبة تنطير من الخير، إلا صدفه، وتستقبل الشر بوفاء لا نقص فيه. كتب الملحمة بمنظور روائي، لا مكان فيه للثبات ولا لشخصيات متناظرة أعطيت دفعة واحدة. وصف النكاثر والتوالد والأفول والتوّع والتبدّل والتغيّر، ونفذ إلى كيان إنساني مضطرب، يستقر ويتمرد على استقراره، كما لو أنه أدمن الهرب والرجوع. لمعظم شخصياته حظها من الهرب، تهرب من خطأ جاءت به الحماقة، ومن جريمة لم تقصدها، ومن مرض هددها، ومن خطر لم تتوقّعه: يهرب عاشور الناجي من وباء، والمرأة الجميلة من جشعها، وهرب ابنها من ماضيه، ويهرب «الحرافيش» من ظلام لا يرحمون. تعيش الشخصيات، بأقدار مختلفة، الانتظار، فما تعد به الحياة لا يوحى بالثقة، وتعيش «مصادفات الوجود» المتنوعة، التي تنقل الفقير إلى عالم النعمة، والمعتدى عليه إلى طور الاعتداء على غيره، وتعيد المحروم من دفء العائلة إلى راحة

اشتهاها، وأدبرت عنه سريعاً بعد مجيئها. رسمت «ملحمة الحرافيش» كوناً إنسانياً، دائب الحركة، يبرهن أنّ ما يعرفه الإنسان لا يدبّر به أمره، وأنّ ما يرغب به يتأبى عليه.

تظل الحقيقة في مجال التساؤل. تقصّها محفوظ في أولاد حارتنا، وعاد وساعل أبعادها المتعددة في الحرافيش، وراها واضحة في شر لا يغفو ولا ينام. الملحمة الوحيد في تصور محفوظ مائل في حركة كونية لا بداية لها ولا نهاية، يجدها الشر ويمدها بأشكال متجددة.

سرد محفوظ في أولاد حارتنا أشكال سلطات ظالمة تستعصي على التغيير، يهزمها العدل في فترات ضيقة، وتعود سريعاً إلى ما كانت عليه. ورصد في: ملحمة الحرافيش مجموعاً بشرياً قوام حركته التكاثر والموت والاندفاع إلى شرور الحياة المتنوّعة. انتهى في العمل الأول إلى «عصر العلم الحديث»، ولم يخرج متفائلاً، وأكد في الثاني تصوراً صريحاً في يأسه، يحلم بمدينة فاضلة منقطعة عن المجتمع الإنساني الذي سبقها.

كشفت «القطيعة الفاضلة» عن أحوالها بإشارات متعددة: بنى المدينة السعيدة المفترضة بشر من نوع جديد: لا يمجدون الملكية الفردية، ولا علاقة لهم بحاكمين سابقين، تحرروا من الأصل القديم، وغدوا أصل أنفسهم، يتبادلون الأناشيد ولغة أليفة يمتد فيها معيشتهم، المختلف الثقافة والمعايير.

اطمأن الروائي إلى لغة العلم في عمله الأول، إذ العلم يصحّ ذاته ومرّ كلامه على: «نموذج انتكس». لكنه عاد في «الحرافيش» والتحف بياس وطيد الأركان، واشتق العالم المشتهد من المتخيل اللغة والأرواح النقيّة، ومن فضاء تتكامل فيه الفنون والثقافة القويمة، ووصف عالماً فاضلاً مشتهدى يسمح به المتخيل الروائي الأسيان. وأفسح لذاته «المحفوظية» مجالاً ساكنته «الحكمة»، التي ترصد علامات الزمن المتعاقب، وتدعيه بنثر متعدد الطبقات، هو الأجل بين نصوصه جميعها.

عبّر في «عملية الكبيرين» عن عبث التاريخ، عن فراغه ولا جدواه، فلو كان التاريخ حاكماً لمال البشر لما سمح بتكرار زمني سقيم المحتوى، ولو كان عاقلاً لنصر القيم، ولم «يدع الشيطان يعظ». وصف نجيب محفوظ التاريخ ولم يعترف به. أخذ بكلام «تولستوي» وأضاف إليه حاشية مضيئة.

إشارات:

1. نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر، القاهرة، 1988.

2. Romanesques, No 8, 246, classique Garnier, P: 181- 186.

3. S. Breton: vers l'originel l'harmattan, paris, 1995, p: 73- 79.

4. جان جنيت: حكايات المنهج، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997، ص: 141 - 143 (القسم الخاص بالتخصيص والتحديد).

5. عن معنى الأصل وعودته انظر كتاب:

J.M. Gagnebin: Histoire et Narration chez w. Benjamin l'Harmattan, Paris, 1994, P: 26- 28.

6. مرجع سابق، p: 74. Breton.

7. Histoire et narration, ibid, p: 66.

8. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، عالم المعرفة، عدد 2063، 1996 ص: 102 - 109.

9. Romanesques، مرجع سابق.

10. L. Goldmann: introduction aux premiers exrits de G. Lukacs, Les temps modernes No: 195, 1962, P: 259.

11. C. Bremond: Logique du recit, Le seuil, Paris, 1973, P: 15 – 18.

12. كريستوف بوميان: نظام الزمان، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص: 449.

13. من أجل معرفة عالم محفوظ يمكن الرجوع إلى كتاب د. حسين حمودة: في غياب الحديقة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2007.

رواية
الفرد المغترب

عنف المفارقة والشر السلطوي في رواية اللص والكلاب

اشتق نجيب محفوظ في «اللس والكلاب»، من مأل مفرد بريء سؤلاً معتماً متعدد الوجوه. ساءل القدر والسلطة واغتراباً إنسانياً يلتبس باللعة يدفع المغترب إلى متاهة لا خروج منها. تقذف به في اللحظة السوداء القادمة إلى حفرة لا خروج منها.

أراد «بريء محفوظ» - الذي داخلت حياته سجون متوالية، أن يحاكي عادات مألوفة وأدرك أن خيار فرد مهلكة فرد آخر، وأن البشر المتشابهين مختلفو الأقدار. منعه فقره عن الالتحاق بالجامعة، واطمأن إلى حب ظنه آمناً، وأبهجته ابنة مزجها بمستقبل سعيد، وأخلص لصداقة انتهت إلى بوار ... كان في انتظاره ما يحو برأته، وما يقوِّض أحلاماً سريعة الاشتعال. سطت الخيانة عليه وجرّده من صور ظليلة، هزمه الحب والصداقة والابنة المنتظرة، أيقظ الكل في الريفي المحروم شهوة الانتقام، وسار إلى انتقامه وخذله طريقه.

كتب الروائي عن المغترب القليل وهو يكتب عن سياق اجتماعي - سلطوي، مشيراً، لزوماً، إلى مجتمع استهلكه خوفه وسلطة تنشر الخوف بأذرع عديدة، وقد أعمى لا تمكن الإحاطة بمفاجآته، تعطل حسبان ريفي أجبره فقره، ذات مرة، إلى سرقة قادته إلى السجن.

1. مكان له ملامح القدر المتجهة:

أقام السارد، من الصفحة الأولى، تقابلاً بين المكان المتجهم والعالم الداخلي لسجين تطارده الصداقة الخادعة. تضيء داخله صور طفله الوحيدة، مشتهاه الوحيد في هذا العالم، تجاوزهاظلمة «الأوغاد» الذين ينتظرهم عقاب متخيل يحوهم من الوجود. بنى محفوظ، بتفاصيل متكاملة، فضاء كابوسياً من الجدران الملتهبة والوجه القبيح وطدته لغة إشارية تضاعف الكرية وتنفذ إلى ما وراء الجدران المتشقة. أعلن الفضاء الكابوسي عن زمن خانق، عن مجتمع تصدّره «أوغاده» بدا فيه «الأخبار» بقيا من زمن «قديم»، حال شيخ عجوز اعتزل لغة المجتمع، وصاحب مقهى صحراوي احتفظ بمعنى الصداقة.

لم يقتصد السارد في وصف المجتمع «الوافد» بنعوت تترجم روح المجتمع المريض: «قبل أن يبدأ كلمة خرج من باب البيت رجل طويل عريض، في جلباب مقلم، ينتعل حذاءً حكومياً فعرف سعيد فيه المخبر حسب الله»، الذي «مضى نحوه مسرعاً وتحسسه مفتشاً عما يريب، فعل ذلك بمهارة وخفة ودربة. ص: 10». المخبر هو المتكلم الأول، له من اللباس ما يميز به ذاته، استباح كيان السجين بمهارة لها شكل العادة، يعيث عند الكلام بحبات سُبحة، وينصر كاذبين ينتمون إليه. وزع السارد على متصدري الزمن الجديد صفات: «الخنفساء، الجبان، العقرب والدودة، ماسحو الجوخ، الغدر والخيانة، لهم أجسام برميلية وأنف غليظ محطم العرنين...، خارجهم خلاء يضجّ بنهيق حمار يختتم بحشرة كالبكاء»... صور من حياة يومية، يحتفي بها اللامعقول.

2. زمن ثقيل القهر حديث الولادة:

يتحدد الزمن الكلامي «بعيد الثورة» وينبني روائياً بتحوّلات المجتمع الذي صادرت الثورة طبائعه العفوية، وغرست فيه طبائع رعايا النظام البوليسي الباعث، بقصد أو من غيره، على فساد الأرواح. ذلك أن «الحكومة تتحيّز لبعض اللصوص دون البعض الآخر»، وتعتبر البوح بالحقيقة إثماً يطارده «المخبرون».

رسم محفوظ حقيقة السلطة، في ثرثرة فوق النيل، بشخصيتين متناقضتي الهواجس والسلوك: مدير عام استهلكه انصياعه وموظف شارّد مثقف يلوذ بضياعه وأقلع عن استشارة الكتب. استولدها في اللص والكلاب، من مطارّد مظلوم يبحث عن حقه ومن صحفي انتهازي كانا موحدّين، قبل الثورة، وانقسما بعدها انقساماً عمودياً لا يرمّم. بقي الأول كما كان، يتأبط الكتب العادلة قبل السجن وبعده، و«انبتق» الثاني من ولادة جديدة، تلقنه الكلام السلطوي وتمحو ذاكرة كان لها كلام آخر، ولادة تحقني بالكذب وتكبر قتل الضمير وتحتفل بالنفاق وتنتج لصوصاً - مخبرين، يستقرون في الحضيض ويأخذون شكل السادة. أقام الروائي الحكاية على مقولتين: التمسك المستمر بالحق والعجز المستمر عن تحقيقه، وشخصنهما بفرد لم يع معنى السياق، وبأخر جاء به السياق واتخذه أباً وأماً.

يجسّد الصحفي السلطوي صوت العبث القاتل، يسلّع كلاماً ترضى عنه السلطة وترضيه بما يشاء من المكاسب: فهو مدير إدارة الكلام، القائل بالإصلاح الرافض للجريمة، المرشد الأخلاقي والوطني الغيور والواسع المعرفة المجدّد لروح المجتمع والواعد بتقديم «تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أي شخص في الدنيا تبعاً لقدراته الشرائية... ص: 61».

يساوي الكاذب السلطوي الموات، يسوّغ سلطة تحوّل البشر إلى أشياء، وتسوّغ السلطة كلامه بالتبريك وقوة الإعلان، وتطلق يده في اختراع «الفتاوى». وواقع الأمر أن رجل السلطة الفاسدة لا وجه ولا حقيقة، ينتفس الهواء المتاح ويسعى إلى غيره. فهو المثقف المحرّض على الثورة ونهب الأثرياء، في زمن سبق، وهو الكاتب المخادع المدافع عن «جميع الحقوق» في زمن آخر. خدع بلسانه الحاذق الريفي القروي و«حلّل» له السرقة، وطارده لاحقاً واعتبر قتله واجباً وطنياً. كما لو كان المثقف السلطوي مخلوقاً فائق القدرة، يحلّل ويحرّم ويكون ناصحاً وجلّاداً في آن. إنه نقيض «الحس السليم»، لم يسلم من ثقافته الشرع الديني ولا «تاريخ الثقافة».

يهجس المطارّد المغترب بكاتب السلطة المرتزق فيقول: «أنت حقاً رؤوف علوان صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلني، كما تود أن تقتل ضميرك. وكما تود أن تقتل الماضي». ليس قصر المثقف - الكاتب إلا ريع متواليات قتل الحقيقة، الذي يستهل بقتل ضمير ذاتي سهل الغواية. يتجلى معنى الاستبداد في تطويع روح خادمه إلى حدود القتل، مساوياً بين القتل بالرصاص والقتل بالرشوة، وبين سرقة كبيرة تليق «بأصحاب الوجوه» وسرقات البسطاء البسيطة التي تستحق العقاب.

ومع أن السلطة البوليسية تتحدّد بجهازها القمعي ووسائلها الفاسدة، فإن فيها قوة خالقة تحوّل الأوغاد إلى سادة، والسادة - الأوغاد إلى كلاب، بلغة اللص سعيد مهران، المنتمي إلى لصوص قدماء قلبي الطمع والحاجات، يطاردهم في زمن «الثورة» لصوص آمنون متجدّدو الجشع. اختار مهران تعبير «اللصوص الحقيقيون» تمييزاً لهم عن لصوص زائفين يعرفون الجوع ولا يعرفون الكذب. فصل بين لص يبحث عن رغيف وسلطة سارقة تنهب الحقيقة.

3. عالم المغترب ونقصانه المتجدد:

أوكل السارد الكلام إلى مغترب يشكو من «دنيا كلها ظالمة»، وأشفق على روحه الصادقة الباحثة عن نقاء مفقود: «إن من يعاني الظلمة والوحدة والانتظار لا يطيق الكذب». الضيق من الظلمة سعي إلى النور، والعتب على الوحدة شوق إلى مؤانسة، ووحشة الانتظار تطلع إلى لقاء إنساني دافئ. والمغترب، كما أفصح عنه مهران، كيانٌ من فقد تعسفي، رمت عليه دنيا ظالمة. عاش المغترب الفقد في أبعاده الثلاثة: فقد ابنة أمل أن يستمر فيها وأنكرته وصادرها الأوغاد. خفّت الابنة، وهي وجود وإشارة، وطأة السجن وأعطت الخروج منه معنى، وانتظر منها أن تمحو يتمه، وهو الوحيد الذي بلا عائلة. امتلاً وجوده بها في اللحظات جميعها، ورأى فيها أفقاً في لحظات قادمة محتملة. أفرغ غيابها وجوده من معناه، ركن إلى أطرافها الدائمة الحضور، وربط رهانه على الحياة بلقائنها القادم. لذا يظهر اسمها «سناء»، النور الذي يبديّ الظلام، في لحظة خروجه منالسجن و«تنفس نسمة الحرية»، وتتغلق حياته معلقة بأطرافها: «ورأت عيناه المعذبتان، وجعلت سناء بلا أمل»، راجياً أن تحميها «الصدفة»، التي هي أكثر أمناً من البشر.

يكمل فقد الصديق فقد الابنة المصادرة، الصديق - المعلم، ذات مرة، علمه الفرق بين الحرية والاستبداد والظلم والعدالة. اختصر المغترب فقد الصديق - المعلم بكلمات مريرة: «أين ذهبت تلك الحكم يا رؤوف؟ لعلها ماتت كأبي وأمي وأمانة زوجتي. فيا أيتها القبور الغارقة في الظلمة لا تسخري من ذكرياتي!». اختلس «الأوغاد» الابنة الوحيدة، وبددت السلطة رقيقاً من زمن مضى، وتآكلت دلالة الكتب وسقطت في الطريق مع متقاتل قديم. إلى جانب هذين الفقدين ودّع المغترب، حباً واسعاً جاءت به الصدفة، وسرقة «صبي» كان ياتمر بأمره وسرق معه المال والابنة والإقبال على الحياة. وشى الجميع بريفي طيب اعتقد أنه اكتشف حياة جديدة، وشاية أخذت به إلى سجن - أربع سنوات تلاه سجن واسع ألقى بالمغترب في متاهة مخرجها الوحيد يؤدي إلى الموت. شكى ماله إلى قبور رحيمة سألها ألا تسخر من ذكرياته.

لعنة متعددة الوجوه تحوّم في الوجود لها شكل ضرورة قاتلة. فلولا الصديق - المعلم لما رأى سعيد مهران في «سرقة الأغنياء» فعلاً أخلاقياً، ولو لم يكن له «صبي» مخادع لما تقاسم الوشاية مع الزوجة الرخيصة، ولولا السجن لما مُنعت ابنته الصغيرة عن التعرّف عليه. ولولا وجهه الناقم على الوجود لبادله الكلام «الشيخ القديم»، الذي أشفق على وجه طيب «ذاهب إلى الجحيم». وعندما أدرك أنه يعشق «نور»، المومس الفاضلة، كان قد فات الأوان وغذ السير في اتجاه «المقبرة». التبست اللعنة بملامح القدر ساخرة من إنسان ظنّ أن غضبه الصادق له قوة القدر، وعلمته الصدق

المتلاحقة أن القدر مخادع كالبشر، يجردّه من وجوده ويدعه عاريًا، يتبادل الكلام مع «مقبرة» منعشة الهواء.

تترافد أسباب الهلاك معلنة عن إنسان حاصره: القدر، تترجم «حتمية» متكاملة العوامل توائم سببية اجتماعية تعاقب مغتربًا أوكل أمره إلى الحقيقة، وضع نفسه خارج المجتمع، وأبعده المجتمع عنه واكتفى بالشفقة. بقي مع نفسه والتمس رحمة مفقودة: «وسناء إذ خطرت في النفس، سطع الحنان فيها كالنقاء تحت المطر»، و«استسلم لرحمة الفجر الندية... إلى حين ساهياً عن كل شيء. ص: 42». ذهب الحنان الساطع مع ابنة «اختقت» ورحلت الرحمة الندية مع فجر يرحل سريعًا. فسّرت الراحلة الكريمة د. لطفية الزيّات مآل المغترب بسببية حتمية لا تخضع إلى الرغبات المفردة، وانتهت إلى القول: «إن حتمية الكاتب أشبه ما تكون بالقدريّة، وقدريّة الكاتب أشبه ما تكون بالحتمية».

ما قالت به الناقدة الراحلة، رغم «أشبه» المترددة مرتين، لا ينفذ إلى الخطاب الروائي المحفوظي في «اللس والكلاب» لسببين: فالمغترب مفرد متمرد يستتكر السلطة المسيطرة قانونًا وثقافة واقتصادًا وسياسة، فقدت جوهرها واغتربت عن السلطة الحقّة. ومغترب محفوظ، وفقًا لقول الرواية الواضح والمضمّر معًا، مغترب سياسي في التحديد الأخير، ما ينسب الرواية إلى «الأدب السياسي» ويعين الاغتراب، مهما تكن أشكاله، اغترابًا سياسيًا أولاً يتطلع إلى تحقق إنساني تأتي به سلطة مغايرة. وما موت سعيد مهران، الذي أخرج المجتمع المُخضع من حسبانته، إلا اتهام عادل لسلطة تطارد الحقيقة. بهذا المعنى يحضر القدر، شأن جميع روايات محفوظ، ولا يحسم، لأن الحاسم الأخير سلطة تخرع أجهزتها القمعية أقدارًا مختلفة. أما الحتمية فتتأتى من فرق الاستطاعة بين المفرد والسلطة، ولا وجود لها خارجهما.

4. وجوه الاغتراب في فضاء سلطوي مغلق:

ينوس المغترب بين ماضٍ يحن إليه وحاضر يهرب منه. يلغي المستقبل قبل وصوله، ويكتب نهايته قبل أن يأتي. يأخذ الماضي هيئة النعمة ويلتبس الحاضر بالنقمة، ويتبدّد بينهما مستقبل ضاعت ملامحه. ما يفقده مغترب محفوظ في زمن لا يستعيده في آخر، ما يلغي الثنائية النظرية المحدثة عن جدل: الاغتراب والتحقق، إذ في الأول يفقد الإنسان جوهره، وفي الثاني يستعيد جوهره المفقود. كتب الروائي عن اغتراب كتيّم محدّد، لا وجود له إلا في زمن «الثورات القاهرة».

يتعيّن المغترب سلبيًا، ينسحب من مجتمع صودرت إرادته، يعيش اختلافًا يضعه بين البشر الصامتين وخارجهم منتظرًا ما لا ينتظرونه. حاضره مشبع بالقلق، الانتظار فيه عقاب، واختلافه المعدّب توق إلى الحرية. فالحر لا يقبل بما يقبل به غيره، ويعيش اختلافه حرمانًا راضيًا بمفارقة مقيدة إلى اليأس والغضب، يتصالح مع ذاته، وينقم على عالم لا يرضى عن اختلافه. يتحدث سعيد مهران عن: «الألم والجنون والرصاص الضائع»، وعن «دنيا ظالمة»، دنيا اختبرها حزينا: «عليك أن تكابد الظلمة والصمت والوحدة ما دامت الدنيا لا تريد أن تغير من عاداتها السيئة».

ص: 75»، «إزاء ما يجري أكتفي بالاختفاء صامتاً». وما يجري عبث خانق مهين تباركه سلطة «تحرص اللصوص» وتطارد الأبرياء وتهدر إنسانيتهم: «ازداد بمغادرة المخبأ وعياً بإحساس المطارد. فشارك الفران والثعابين حين تتسلل. ص: 83».

يلازم مغترب محفوظ رعب من لا معقول معيش ويتمنى، وهو القاتل خطأ، أن يتمتع بأمان آخرين يقتلون آمنين عدالة منشودة. يثير الشر الذي لا يرى رعباً بارداً، يحسّ به الإنسان ولا تقع عليه عيناه، ويرفع الظلم والرعب إلى حدود عليا. يشبه اللامعقول المنتشر بالموت، ويشبه الظلم في الحياة انتظار الموت، الذي يجهز على الخائف قبل وصوله إليه.

يتوزّع الاغتراب، زمنياً، على ماضٍ لا يعود أشبه بالحلم، وعلى حاضر لا تمكن مواجهته أشبه بالكابوس، ولقاء بين قدر ظالم وسلطة جائرة، ويطارد غريباً عارياً من الأمل مجسداً اغتراباً سياسياً ووجودياً في آن. عبّر عنه محفوظ بنثر مشرق مليء بالإشارات، نفذ إلى موضوعه في صفحتي 122 و 123: «ركضت الذكريات كالسحب. تمايل مهران الأب مع الذاكرين، وجلس الغلام عند النخلة. وانبتقت عن الظلمات أخيلة عن الخلود في كنف الرحمن. وتحت النخلة ندت همسات ندية كأفراح الفجر، وتكلمت سناء الصغيرة في حضنه بلغة فطرية ساحرة...». وبعد الزمن الندي هبّت رياح من أعماق الجحيم. «ضاع الزمان ولم أنجز، والقضاء ورائي. وهذا المسدس المتوثب في جيبى له شأن. لا بد أن ينتصر على الغدر والفساد. ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب».

يعقب حاضر الإنسان العادي ماضيه، ويرسم الحدود بين حكايات اكتملت وأخرى لم تكتمل. على خلاف ذلك يعيش المغترب المتمرد الزمنيين، ويرى ماضيه قائماً في حاضره وحاضره مشتبهاً مع ماضيه، حكاياته الماضية واضحة وحكاياته المتبقية افتراض. يتداخل فيه الفردوسي والجحيمي، يرى الفردوس في أب وابنة وابن شاهر السلاح يطارد الكلاب، ويبصر الجحيم في لعبة دنيوية خائبة وعالية الصوت: «تمني أن يختفي في قبر ولكنه لم يكف عن المسير. أخيراً جاءت الكلاب، ولا أمل في الهروب، لم يتبق له إلا أن ترعى حبيبته نور ابنته سناء إذا حمّ القضاء»، متناسياً أن ابنته في قبضة الأوغاد، وأن نور يشقيها الفقر ويأكلها المرض.

صرّح محفوظ بنتشاؤم مطلق السراح في «أولاد حارتنا»، وزوج بين اليأس والتشاؤم الدامع العينين في «اللس والكلاب». بدأ بتمرد يتحدى القدر، وطّد رغباته برومانسية مختنقة، وانتهى إلى مغترب أنكره وجوده، إلى «رومانسي مخذول» ينصر الحب والعدل بمسدس محدود الطلقات. صور الروائي اليتيم الشامل في أعلى أشكاله حزناً وتمزقاً، مستكراً طبيعة إنسانية معوجة، ناقماً على سلطة موظفوها يسرقون ولا يعملون، متطيراً من وجود يخادع الإنسان السوي ويتستّر على المخادعين. كان مهران يقول: «المسدس يصلح أخطاء الماضي والكتاب يفتح طريق المستقبل». زاد المسدس الأخطاء وأطلق رصاصات خائبة وتمزقت الكتب في ساعات المطاردة.

قصر محفوظ المسافة بينه وبين سعيد مهران، هجس بأوجاعه وقاسمه الكلام، «حيث لكل لفظ معنى غير معناه». ما هجس به الروائي قال به السارد، الموزع على الضمائر الثلاثة، وما قرره السارد أملاه الروائي، الذي روض مكر الكتابة وسيطر على البناء الروائي. أذاب الروائي بطله المخذول في «سياق الثورة»، وأوكل إليه النطق بتساؤلاته، وتقاسمها كلام الخطاب الروائي في بنيته السطحية والعميقة معاً: «كل سجن يهون إلا سجن الحكومة. ص: 20». حاور المغترب ذاته طويلاً، دخل إلى «مونولوج» لا يغيب إلا ليعود، وخاطب ابنة غائبة، ووجد السارد بينهما بكلام ثالث. كأن داخل المغترب المقهور لا يتكشّف إلا بكلام ثلاثي الأبعاد، يجتمع فيه المتكلم والمخاطب والغائب، يترأى متكاملًا، بمفردات مقتصدة.

يقول الفيلسوف الإيطالي ف. روسي لاندي في كتابه «الماركسية والأيدولوجيا» المترجم إلى الإنجليزية: «يشير الاغتراب إلى أمر غير مرغوب به، لكنه قابل للعلاج إذا نظر إليه، دائماً، في شرط إنساني تاريخي - اجتماعي، يمثل كلاً موحدًا. فأشكال الاغتراب تمثل جزءاً أساسياً من سيرورة متداخلة الحدود. ونادراً ما يقود هذا التصور إلى فلسفة يائسة...». الاغتراب سلب يداخل الشرط الإنساني، يرتبط وضعه بشروط الواقع التاريخية - الاجتماعية، قابل للشفاء، لا يتاخم اليأس إلا نادراً.

حذف نجيب محفوظ، وهو ينطلق من سياق محدد، إمكانية الشفاء من الاغتراب، رآه سرمدياً، وأقام بينه وبين اليأس أصرة قوية. ترجمه روائياً في «اللس والكلاب» بمغترب ضاق بوجود شرير وضاق الوجود به وقاده إلى الموت. وسع في «اللس والكلاب» دلالة العبث، ساواه بالسلطة و«الخطاب الوطني». قيّد به مصير المتمرد المغترب، وأكّده حضوراً سلطوياً يغتال الحب والصدقة والأبوة والبنوة وعطفه على موت لا هرب منه. ولعل هيمنة العبث هي التي جعلت من «المقبرة» شخصية روائية مهيمنة تتسم بالحنان والرحمة. فإذا كانت «الدنيا ظلماء لا شيء فيها ولا معنى»، فإن المقبرة أجمل من البيت، منعشة الهواء، تساوي بين البشر، واسعة ولا تحتشد بـ«المخبرين».

يبدأ الفصل الحادي عشر بالسطور التالية: «لا يمر يوم دون أن تستقبل القرافة ضيوفاً جددًا. والمشيعون أحق بالثناء». مكان رحيم مضياف لا يعرف خيانة الصحفي - المخبر ولا عماء السلطة التي تتصف الظالمين وتظلم الأبرياء. ويعود في الفصل السادس عشر مشهد عابث يسرّح فيه المغترب النظر ويخفف ضجر روحه المتعبة، ويسخر من رغباته ويقول: «طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة». ونقرأ في الفصل الثامن عشر «اطمأن إلى تناثر القبور يحول دون رؤيته»، كما لو كان القبر حليفه الأخير، استقر في خلاء المقبرة الواسع «النظيف الهواء» - ص 68 - كما جاء في الفصل التاسع. قال سعيد مهران، الذي أعاره السارد صوته، في مطلع الفصل الرابع: «هذا رؤوف علوان، جثة عفنة لا يوارئها تراب» موحياً بكلام منقوص: لا يقلل تراب الخلاء بجثة عفنة، وإن بين هواء المقبرة المنعش وتعفن الروح المتسلطة مسافة أشبه بالفرق بين الحياة والوباء.

5. كرامة الاغتراب وكرم الحب والمحبة:

تراعى الحب في اللص والكلاب بين ماضٍ رحل وحاضرٍ رُحِّل إلى قبره الأخير، وتراعت المحبة في بشر عاجزين وشيخ ملتبس الكلام وقبور تجير اللاجئين إليها. رسم محفوظ البعدين بنفاذ متعدد المستويات، وبسلوك لغوي يجمع بين الاقتصاد واحتضان غامر لموضوعه، يقبض على الدلالة وينأى عن مجانية الكلمات.

دخل إلى موضوعه قاصداً فرادة مزدوجة: فرادة أسلوبية تمايزه من غيره، وتمييز «ذاتي» لم تعرفه كتابة الروائي السابقة. لكأن الاغتراب السياسي النموذجي يقضي بكتابة لم يعرفها الروائي في مرحلته الواقعية. وفرادة ثانية تلائم مغترباً لاهثاً يتنفس تعابير ومضية، تنوس بين الحوار الداخلي اللاهث والخارجي المفتوح على حاجات قليلة. ذلك أن شكل اللغة من موضوعها، ليست مادة أثرية تصلح للمواضيع جميعاً.

أعار السارد صوته للمغترب الهارب، في الفصل العاشر، ليسرد حكاية عشق مخذول، بدأ صدفة وأنهته خديعة. تذكر بلغة مختنقة خادمة ريفية مهندمة الثياب، أشرفت على إصلاحها عجوز تركية، منسابة الشعر نائرة الجسد متناسقة الوجه، تغرم بها العين من النظرة الأولى وتزداد غراماً إن رأتها ثانية وتكلف بها بعد اللقاء والكلام وتبلغ في عشقها حد التلف، نشرت على الحياة إشراقاً متمهلاً، تبعته ظلمة بعد حجب الابنة «سنا»، أزال المسافة بين المطارد والقبور.

تأتي لغة الحب الضائع متدفقة، يتدافع فيها العقل والقلب وتطغى الذكريات كسحب سوداء عاصفة. فلا العقل يصطفي كلماته كما يريد ولا القلب يشبع حزنه بما يوائمه من كلام، كما لو كانت لوعة الفقد تمركزت في زمن أضاع قوامه وسقط في تيار كلامي لاهث منقطع أقرب إلى الهديان. تحدثت لطيفة الزيات عن «تيار الشعور يتدفق، لا توقفه حدود المكان والزمان، بل إن هذا التيار هو الذي يحدّد تغيير هذا المكان والزمان،.....، يتغيّر المكان من خلال شعور الشخصية....». يحاول الشعور الممزق أن يصبح كلاماً «يفرج» عن عالم داخلي وينقله، بلا توقّف، إلى عالم خارجي هرب منه.

يتدفق وعي الشخصية بلغة متدفقة تتصاع إلى خواطر متواردة تجعل الماضي حاضراً: «أشهد أي أكرهك»، بإيقاع لا ينقصه الهوس، وتعين خارج المتكلم امتداداً لداخله: «الوجه الذي لفحته الشمس»، تلون الحالة النفسية موجودات المغترب، فيضيف ارتباك البصر إلى الرصاص ويضيق الكون بجفول «الابنة النافرة»: «صراخها في الوجود. ص: 75». تسعى اللغة الوصول إلى وجع تقصر الكلمات عن الإحاطة به، مذكراً ببطل لبزك يقول: «أتعذب ولا يرى إنسان داخل قلبي»، حيث للكلمات عيون وصوت وصمت لا يستطيع النطق بما يدور في القلب. صاغ محفوظ «لغة الأحزان»، بشكل لم تعرفه الرواية العربية، منجزاً لغة من بوح وكرب ولهيب. يعرف القارئ البطل المحترق وينصت إلى وجه غائر لا تعبر عنه الكلمات.

يحيل «تيار الوعي»، الذي مرّت عليه لطيفة الزيات، إلى اتجاه روائي شهير، لكنه يحيل، أولاً، إلى صمت محفوظ الدؤوب، الذي يعرف ما يكتبه الآخرون وينتمي إلى إبداعه، بلا صخب ولا ادعاء. فبعيداً عن نقد اللص والكلاب وما تلاها من صفات: الرواية الفلسفية، الرواية الذهنية، الرواية

الوجودية، زهد محفوظ بالمسميات جميعاً، مخلصاً لمبادئ ثابتة، تنفد الاستبداد واغتراب الإنسان وتصنيع الأرواح الميتة، وتعثر على صيغ روائية متجددة، يتصالح فيها الموضوع والشكل والمضمون،... عبر بتيار الوعي عن مغترب ضاق بزمنه وبلغته وبكوابيس تتلامح في الظهيرة.

6. إمكانيات الشر والخير الذي لا ينتصر:

الشر فعل سالب يقع على إنسان دون غيره، يقذف به إلى مسار لم يشأه، ويغير حياته على غير انتظار. ينطوي على صدف تقضي إلى خراب مجهول النتائج. لا يفسر بنقيض مجرد هو الخير، ولا بتصور ديني يحذف اللامتوقع ويقف أمامه عاجزاً، مثلما أن رده إلى أسباب اجتماعية - سياسية، لا تضيء غموضه، ترى واقعاً قابلاً للتفسير، ولا تعترف بنقاط عمياء تساكن الإنسان والمجتمع والوجود، ولا تسأل، هل يصدر الشر عن مخلوقات غير الإنسان؟ وهل في الإرادة الإنسانية حرية تختار ما تريد وما لا تريد؟ أليس الشر مرآة لفساد الوجود؟

يدفع الموضوع إلى التمييز بين الشر والفعل الشرير، إذ الأول غموض لا تمكن الإحاطة به، تستعصي ديمومته على المصلحين والأنبياء، وإذ الثاني يحيل على إنسان ما لا تدفعه شروطه الاجتماعية، لزوماً، إلى ممارسات قاتلة. تنتهي مقاربة الشر إلى جواب منقوص عنوانه: إمكانيات الشر الغامضة، المجسدة بوسائل بشرية تقترح القتل والسجن والتجويع والإبادة، وقد تنتشر أمراضاً مستعصية الشفاء،...

ينقسم الشر في أشكاله المتعددة إلى عادي يسكن الحياة اليومية، يمتد من سارق مسلح إلى متقف يرى في العاهات الأخلاقية ظواهر قابلة للتسوية، تردّها صنعة الكلام إلى طبيعة إنسانية لا تقوم إلى جانب العادي، وفوقه، شر مطلق، جذري، يستدعي الميتافيزيقا والاجتهادات الدينية وصولاً إلى «أديان التوحيد»، كما رأى بعض الفلاسفة، لقنت «المؤمنين» فضائل «الواحد المقدس» يفعل ما يريد وينصاع إليه غيره. يلتبس به حكّام، كأنهم ظلّه، يدعون حكمة سماوية المرجع.

ما هي وجوه الشر في «الللص والكلاب»؟ تتكشف، في صور متنوعة: السجن الذي يمنع عن المغترب المطالب بحقه حريته، المخبر الراصد لحركات إنسان لا يعرفه، يخترعه كما يريد، يوثم العينين والشفتين والقدمين ويعتاش على الأذى، الشارع المتجهّم الخانق بحرّه الشديد يتسلل إلى الصدر ويضير السائر فوقه، الزوجة المخادعة بلا سبب، الصاحب الطامع الخنوع، الشباب السكارى المعتدون على مومس فقيرة لا حول لها، المرض الذي يأكل أنثى معوزة، الوعي القاهر الذي يطارد إنساناً متعباً، الفقر الموزع على مخلوقات عادلة، العزلة القابضة على غريب جنم فوقه ليل بهيم، الكراهية الطليقة التي تصفع وجوهاً لا تعرف عنها شيئاً، اليقين الأعمى الذي يلغي ما يعارضه،... يبدو فضاء الإنسان متحفاً للكوابيس ينفذ إليه ضوء تبتلعها الظلمة والغبار.

يقف فوق الشر في وجوهه المتنوعة شر السلطة المتمثل بـ«رؤوف علوان» الذي حظي بولادة جديدة تمحو الولادات السابقة، أيديولوجية واجتماعية كانت أو «كتبية» تهندس العالم قبل أن تراه. يبدو الصحفي موضوعاً واضحاً للبصر وإشارة إلى مؤسسة الدولة: «بيت ضخم حقاً بحيث لا يسهل

السطو عليه»، بناء يغاير غيره من بيوت «الأغنياء»، «وهذا الطابور من السيارات كحراس الجدران الرهيبة»، بناء مختلف حسن الحراسة يدخله أناس محترمون: «رمق الموظف سعيد مهران فيما يشبه الامتعاض وأجابه بجفاء..». يستدعي الفرق بين موظف عالي المقام له سيارة كأنها حارس والإنسان العادي الجفاء واللهجة الغليظة من «موظف الاستعلامات»، الذي هو جزء من المكان

لا من خارجه. «انتقل الصحفي، الذي هو كل ما تبقى لمهران» من محرر في مجلة منزوية تدافع عن الحرية «وغدا رجلاً عظيماً فيما يبدو». ارتدى عظمة المكان الذي يعمل فيه، وخلع صدق «مجلته السابقة». فالسلطة هيبية وصحفيها مرآة لها: «له العظمة المخيفة والمقالات الغربية وسكرتاريته»، وله «فيللا أشبه باللغز، توفرت له في فترة قصيرة لا يحلم بها حتى اللصوص».

حين قصد مهران عمل علوان «لمح بين الواقفين فتاة فلعن في سرية نبوية وعليش (الزوجة الخائنة والصاحب والكاذب)، اللذين يختصر فيهما صحفي السلطة، من حيث هو سارق وخائن، «له جسم برميلي ووجه مستدير ممثلي»، والثاني «وجهه امتلاً كوجه البقرة». كلاهما يمارس السرقة على طريقته. لكأن الزوجين المخادعين امتداد السلطة في المجتمع، يختلفان بسهولة، ولكأن في الصحفي ما يكشف معنى السلطة كمراتب في الوشاية والفساد.

تتداخل الوجوه الثلاثة وتصور، موضوعياً وإشارياً، السلطة كصورة للشر، إذ إن الصحفي الفاسد، الذي يحسن الكتابة، ينصب ذاته صوتاً للحق، ومادياً الحدود بين الحق و«النظام». لا غرابة أن يندفع سعيد مهران إلى قبره، مطارداً بكلاب - لصوص، وبلصوص يتقنون «الكتابة» وأن يصاحب الصحفي الكلاب وهي تدفع بالمغرب إلى قبره الأخير.

وطد السارد صورة «الكلام السلطوي» بعلاقات مشتقة منه، يتداخل فيها: اللص والكلب البوليسي والمخبر والخوف الاجتماعي وكوابيس المضطهدين والمطاردة المسقوفة بالرصاص، التي تختصر الحياة في رغبات مستحيلة.

في مقابل الشر السلطوي - المتعدد العناصر، يقف «خير» مهزوم آياته: البراءة الضائعة الممثلة بابنة سقطت في حاضنة شريرة، «ولكن من يبقى لسنا؟ لا أدري إن كنا سنلتقي مرة أخرى، أين ومتى؟» الشيخ الطيب المكتفي بكلمات غامضة والمنتمي، زمنياً، إلى ماضٍ رحل وحاضر ممنوع عن الكلام، وحب جاء بعد فوات الأوان «وأما أنت يا نور فلتحفظك الصدفة إن أعوزك العدل والرحمة». المؤلم أن حظ «نور»، المومس الحاملة بحياة نظيفة قليل، ينهب جسمها المرض كما أن حظ «سنا» واهن ولا قوة تنصره.

في أحضان أقدار تبعث على السخرية أصابت رصاصة إنساناً بريئاً «من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك ولا تعرفني، هل لك أطفال؟ هل تصوّرت يوماً أن يفتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك». إنها الصدفة العمياء الساقطة على شخصين عبث بهما الطريق، وسخرت منهما مفارقة ظالمة انحازت إلى سلطة أشد ظلمًا.

أعطى محفوظ في اللص والكلاب نثرًا روائيًا، تقصّر عنه الرواية العربية في أعلى أشكالها اكتمالًا، وأعلن عن صورة المغترب المهجور، بشكل غير مسبوق.

إشارات:

1. نجيب محفوظ: اللص والكلاب، دار الشروق، القاهرة، 2008.
2. د. لطيفة الزيات: نجيب محفوظ، الصورة والمثال، كتاب الأهالي رقم 22، القاهرة، 989، ص: 49 - 76.
3. G. Poulet: Etudes sur le temps humain/2 Pocket, Paris, 1952, P: 122- 169.
4. H.D. Kittsteiner: Marx - Heidegger, cerf, Paris, 2007, P: 116 - 140.
5. F. Rossi-Landi: Marxism and ideology, oxford, 1990, P: 80 - 95.
- 6- H. Bouchilloux: pu'est-ce pue le mal: vrin, paris, 2005, p:33- 46 .

قصر محفوظ، بعد الثلاثية، المسافة بين الرواية والفلسفة، أوكل إلى الأولى معالجة قضايا فلسفية وعالج المسائل الفلسفية بمنظور روائي. أفسح في الحالين مكانًا لأسئلة الزمن والاعتراب الإنساني وقضية الموت، الذي لا يخيف ويخيف انتظاره. استأنف في حوار الرواية والفلسفة هو اجس قديمة، لازمته طالبًا في كلية الفلسفة في جامعة «فؤاد الأول».

جاءت وحدة الرواية والفلسفة، في زمن الشباب، عن شغف بمعرفة «سر الوجود»، أفصح عن قلق وجودي وفضول معرفي، وعن نظر متحفز يعطف الحياة اليومية على كون غامض منفتح على الأبدية. صدرت تلك الوحدة، في زمن الكهولة، عن تجربة الزمن وسياق سلطوي جعل معنى الحياة سؤالاً جوهرياً، وعين الزمن والاعتراب ومأل الرغبات الإنسانية مدخلاً للكتابة الروائية. رأى البعض في رواية محفوظ، الممتدة من اللص والكلاب إلى ميرامار، رواية فلسفية، وأدرجها بعض آخر في «رواية اللامعقول»، بلغة سريعة. لم تكن «المرحلة الفلسفية» المفترضة، في شكلها الثابت ومواضيعها المتحولة، إلا رواية «الاعتراب الإنساني» في أبعاده السياسية والسلطوية والوجودية والدينية التي ترهق الإنسان، وتتوّج حياته بالخيبة، أو بوضوح يأتي بعد اختبار ومشقة.

تنتمي رواية الطريق إلى اغتراب مظلم تداخله «اللجنة»، يصير الحياة مأساة مغلقة، تنتهي بغير ما بدأت به، تستهل بوعد وتتغلق بوعيد هالك لا فكاك منه.

1. الدخول إلى عالم مقووض الأركان:

أفصح محفوظ عن فضاء روايته القائمة المنظور بجملة أولى عارية: «اغرورقت عيناه»، عطفها على جثمان يُحمل من النعش إلى القبر، أكمل فتامها بصوت كالعواء يتبعه طابور من العميان «طوّقوا القبر في نصف دائرة ثم جلسوا القرفصاء». بنى في سطور قليلة صورة عناصرها الهواء الخانق ورهط من العميان يردّد كلامًا غامضًا حول قبر طريّ التراب. صور اليتيم والفناء وعبونًا مغلقة وحلقة لا تلتفت إلى أحد.

سرد، ساخرًا، حكاية الصبر الشائك والابتسام العليل، فصاير الشاب الجميل دفن أمه «بسيمة عمران» قبل أن تبلغ الخمسين، تقوّضت أركانها في خمس سنوات، وهنت وهزلت في السجن وتداعى جسدها «الجسيم الهائل»، الذي كان يقهقه «قهقهة تهتز لها المجالس». بدأ مستقبل الشاب بسجن أمه، الجميلة القوية، «إمبراطورة الليل في الإسكندرية»، صاحبة الثروة الهائلة التي أطاحت بها الدولة بوشاية من صاحب نفوذ، حسمت حياتها وراحة ابن وحيد، تمكّن منه اليتيم وخلقت منه الصدف قاتلاً مصيره: الموت.

تبدأ «الطريق»، كما اللص والكلاب، بخروج من سجن الدولة، ينهي حياة سابقة ويؤسس لحياة قصيرة العمر. سقط ابن «إمبراطورة الليل» في طريق «سعيد مهران»، ولم يتقاسم معه «قضيته». هجس الثاني بإصلاح الدنيا وتوزيع العدالة على المظلومين، وامتلاً الأول بميراث مريض قوامه اليتيم والحاجة المبكرة وبرغبات جسدية دامية النتائج. قاسم سعيد مهران موته، لا رغباته النبيلة، التي اصطدمت بظلم سلطوي يتاخم العهر. كان لـ«لص» مساره الدنيوي القريب من حياة البشر، وكان لـ«الأخر» مسار نسجته شهوات عمياء. لا الأول سيطر على ما رغب به، ولا طريق الثاني أوصله إلى النجاة. بدا وعي المغتربين أضيق من رغبات راهنا عليها.

تكاد رواية الطريق أن تكون تركيباً ذهنياً محفوظياً، يؤكد تصوّره للعالم ويبرهن عنه. كما لو كانت البداية الحكائية حاکمة للنهاية، لا فرق إن كانت بداية متكاملة الوضوح، كما هو حال اللص والكلاب، أو مجزوءة مليئة بالثغرات. جاءت البداية تلخيصاً لحكاية سريعة هيأت المسار لنهاية قائمة، لا يستقيم التصور المحفوظي إلا بها. لجأ الروائي إلى قوة الأقدار المطلقة السراح لتكتمل ما قاله الروائي ناقصاً وباستهلال لا يطول.

تراصفت في الرواية مقولات محفوظ الأساسية: السلطة حاضرة في وجهاء واسع النفوذ، جديرين، منطقيًا، بأكثر من سجن، دفعوا إليه أنثى لا تلبى مطالبهم، ونقلوها من الثراء إلى الفقر. وقوة الأقدار، العابثة النافذة، التي تضع وجيهاً وسيماً في طريق فتاة متواضعة المنشأ، تهجره إلى «إنسان من طين» يقودها إلى عالم الرذيلة لتتكلم كـ«ملكة» قبل أن ترجع إلى حضيض مكسورة الجناح. وهناك المفارقة في وجوهها المتواترة، التي تنقل الشاب اليتيم من الإسكندرية إلى فندق قاهري قديم، تنصدره أنثى جميلة مكبوتة الرغبات، توظف رغبات موازية تدفع إلى أكثر من جريمة.

جمعت الرواية، وكما هو متوقع، بين جبرية اجتماعية تضع الفرد في بيئته وبيئته فيه، تحوّل البنت الفقيرة إلى امرأة من حشيش وأفيون ودعارة، وتلحق بها ابناً متبطلًا نزقًا مستعدًا للقتل، رأى في

أنثى الفندق ملامح من أمه، كما لو كانت تقوده بعد رحيلها. وما دور الأقدار، التي تجاور الجبرية الاجتماعية إلا صوغ ما قرره الروائي وراه. انتهى الشاب امرأة «إسكندرية»، ووقع على امرأة متزوجة تنتظر ثروة بعد رحيل عجوز أفل، وأجمعاً على قتله وأخطأ الحساب. تكشفت المفارقات في انتقال مكاني لا ضرورة له، وعشق آثم بدا عشقاً لا يقاوم، وفي جريمة واضحة السبب جاءت بها الصدفة.

صنعت الأم ابنها بمال واسع أغدقته عليه، اعتبرته تربية فاضلة، وعاملته بمعايير الترف، فخرج شاباً جميلاً كأمه زائف الرجولة، لا يحسن عملاً أو مهنة ولا يقدر على حمل مسؤولية. أحاطته بحياة متبصرة، أفقرت مع مصادرة أموالها، وصور مصيره بعد سجنها ومات، رمزياً، حين فارقت أمه الحياة، دون أن يدرك من حقائق الحياة شيئاً. قالت له الأم في لحظة أولى: «أقنعت نفسي بأنه لا يصح أن أصرّ على الاحتفاظ بك ما دام ذلك في غير مصلحتك»، إشارة منها إلى بيئة بذينة، وتعود وتقول: «أنت لا تفهم شيئاً ولك الحق، الواقع أن الحكومة صادرتك حين صادرت أموالى»، إشارة إلى حكومة تصدر من غير حق ولا تنتفع بما صادرت.

والواقع أن خلل الوجود، الذي رآه محفوظ في الكائنات جميعاً، تسلل إلى عقل «بسيسة عمران»، فبدت عاهرة تتاجر بالأجساد وضحية منع عنها الوجود المحاكمة السليمة. تركت زوجها الأول المحترم من أجل مخلوق عابث، واحتفظت بصورته مع عقد زواج، لا تسعف الابن في الوصول إلى أبيه، مكتفية بجملة أقرب إلى اللغز: «ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث، وهو خير على أي حال من بقائك بلا مال ولا أمل». والسؤال المفقود: ماذا تفعل الحكومة لشاب صادرت مع أموال أمه؟ ولماذا انشغل الشاب، الذي جاوز العشرين، بلقاء أبيه؟ يوحى السؤالان ببيت واسع لا تعالجه الحكومة ولا الأب المفقود.

أدرجت الأم في حكايتها الموجزة المتقطعة بعداً من أبعاد نظر محفوظ للعالم عنوانه: «ما لا يركن إليه»، عالجه في مجموعات قصصية منها «دنيا الله»، فثروتها الهائلة وحضورها الفائق تلاشياً سريعاً، وزوجها الذي عاشرتة عقداً من الزمن وأنجبت منه طفلاً لا تعرف عنه شيئاً، وهو الذي كان في شبابه الجامعي «لا حدّ لثروته ولا نفوذه، ومع ذلك كانت الدنيا تهتز لدى محضره».

يحوم فوق الشخصيات الثلاث غموض يربك النظر، ولا يقلق قارئ محفوظ الذي انتلف مع إبداع الروائي وتحديقه الدائم في «عتمة الوجود». لذا يرتجل السارد بلا مقدمات: «وفي شقة الجيران أخذ المدعوون يتوافدون وأنغام الموسيقى تتراعى، هذا صوت القرآن يتلى في غرفة المرحومة. والآن أين هي الحقيقة وأين هو الحلم؟ أمك التي ما تزال نبرتها تتردد في أذنك قد ماتت، وأبوك الميت يبعث في الحياة. وأنت المفلس المطارد بماضٍ ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام. ص: 17». المعجزة، التي هي سر لا سبيل إلى معرفته، هي التي ستقود بطل «الطريق» إلى ما وصل إليه.

يتجاوز في كلام السارد المحتجب ترتيل القرآن الكريم والموسيقى المترامية، والحقيقة والحلم، والحي الغائب والميت القريب، وفضاء المتناقضات ومعجزة مرتقبة، لا تسرّ. وما رواية الطريق إلا سرد لمتناقضات لا تصالح بينها، واحتمالات معجزة تتناسل في كوابيس قاتلة، سائرة إلى التحقق.

2. إنسان في مقتبل العمر سائر إلى موته:

الشاب المصادر مستقبلة «صورة» عن أب لا يعرفه إلا في صورة جمعته مع الأم قبل ثلاثين عامًا، سيردّد طويلًا: «ماذا أفعل، وأنا بلا أهل ولا مال ولا أصدقاء؟». وسيفعل ما شاء له محفوظ أن يفعله، بعد أن ماتت أمه وهي في لباس السجن، وباع البيت الذي ادخرته لأيام الشدة، وعامله الناس بغلظة غير مقتصدة، وتبقى له من أبيه صورة شاحبة عمرها ثلاثون عامًا؛ «خليقة بأن تفعل الأعاجيب». نأى بنفسه عن مهنة أمه، التي يرضى عنها «أعداؤه الكثيرون»، ركن إلى الصبر محملاً ببعض الأمل، «وخرج إلى جو عاصف تركض فيه السحب مثقلة بالظلمات»، ولم يكن الجو العاصف إلا أيامه القادمة، القريبة من «انفعالات الجنون الملعنة بالظلام»، وهو الذي أصيب مبكرًا «بمرض الصرع»، وشفى منه بعد مشقة.

استقبلته الإسكندرية، وقد شرع في البحث عن أبيه، «بسحب مظلمة»، واستقبله الفندق القاهري بصوت شحاذ يبتهل إلى ربه وبوجه عجوز «يصلح رمزًا للموت»، ورأى سماء القاهرة «ملفعة بالسحب السمراء».

أحاط السارد «صابر» بإشارات معتمة، أكملها باحتقار ذاتي صريح حين يصف ذاته: «قادم من ماخور، لا مؤهل له غير جماله المبذول للفجور، أدمن نظره على تجريد المرأة من ثيابها، عادة مزمنة لم تفارقه»، لازمت حياة كانت باذخة إلى حدود السفه. مسكون بأكثر من انقسام، تصادم فيه وجه وسيم وجسد مشبع بالدنس.

صنعت الأم ابنها، أحبها للنعيم الذي أغدقته عليه ومقتها للمال الذي أوصلته إليه. بيد أن ما صنع الشاب صادر عن اختلال الوجود الذي يقود الإنسان حيث يريد. رغبت الأم بإخراج ابنها من وسطها الداعر، وربطته بمال سفيه، يعيده إليه، ورغب الابن بالخروج من وسط أمه، رفض بعد موتها أن يعمل قوادًا، وعامل الفتاة «القاهرية الأخرى» بنزاهة لا نقص فيها، لم يطلب نقودًا وتكاذب فترة ثم سرد لها حياته بصدق أكيد. لاحقه اختلال الوجود فالتقى بفتاة نقية وعشق أخرى اسمها: «كريمة»، رأى فيها جسدًا مثيرًا وأمًا جديدة، وهو الذي حاذر «النساء جميعًا وخاصة الأمهات». قاده الجسد الموعود بثروة زوج عجوز إلى القتل، ودفعه عدم اطمئنانه إلى النساء إلى قتل معشوقته، التي تزوجت «بلطجياً» كأمه، قبل زواج العجوز، واعتقد العاشق الشكوك أنها لم تقطع معه.

«صابر» شاب معتل الانقسام، يحب أمه ويكرهها، ويعشق الجسد - الأم الملوثة بالتأمر وحكايا الليل، ويحب «الهام»، الرقيقة المتعلمة الصادقة، التي حاولت إنقاذه بعد فوات الأوان. يحنّ إلى زمن جميل في الإسكندرية، «بددته الريح» ظن أنه قابل فيه «كريمته» في زمن مضى، هو زمن أمه «إمبراطورة» الليل، ويشتاق ماضيًا بهيج الروح أفنعه بموت أبيه: سيد سيد الرحيمي. ليس مغترب

محفوظ إلا ما أرادت أقداره أن يكون ، لا علاقة له بمغترب وجودي يستلبه السأم ويهجس بفعل يحرره. إنه المغترب الأصلي الذي يترصده التدهور المتواتر، ولا يترك له منفذاً إلى الفرار.

كل شيء قائم في مسار عابث الأقدار، ليل معشوق يبدده نهار من الغضب والكراهية، والليل الذي يعطله النهار وينتزع اليقين مسكون بالخراب. المعشوقة التي ظنّها إسكندرانبة المنشأ تشكو «مرض الكبد واللوزتين»، وزوجها العجوز المرتجى موته من «صلب معمرين عاشوا حتى قيل نسبهم الموت. ص: 72»، وليله من أحلام وكوايبس، يدفع المغترب إلى غسل الدماء عن يديه قبل أن يقتل، وبين العشق والقتل انتظار يأس ويأس يدعمه لا متوقّع ضرير. والمعشوقة التي لها ماضٍ يواجهها حب نقيض مكسو بالنقاء: «كريمة مثله تمرّغت في التراب طويلاً، وفي أعماق لحظات الحب تهمس في أذنه: متى تخنقي العقبة التي تهددّ حبنا؟... وإلهام لا تقرأ في وجهه سطرًا من الجريمة». المرأة الأولى تشبه أمه وتقاسمها، رمزياً، سوء المآل، وهي تشبهه وتتوازع معه الإقبال على القتل والموت. دائرة ملوثة يكتمل مآلها قبل الميعاد.

يدخل الباحث عن أبيه صراخ متكسر: «لو أنشأتك أمك نشأة مناسبة لكنت اليوم قوّادا سعيداً». الرغبة المضمرة بالقوادة، تستدعي جحيم الانتظار، الذي يعلوه الموت وتأتي بعده جهنم.

تضطرب في أعطاف «صابر» روح مغتربة، تبحث عن جوهر مفقود، ولا تتعرف عليه، اكتسحتها صدف جعلت عودة الجوهر مستحيلًا، وحوّلت الباحث الضائع إلى «مغترب رجيم» تهيمن عليه: اللعنة. لا رحمة لمغترب ينصاع إلى اغترابه، ولا أفق لاغتراب يأنس إلى الجريمة. وصابر ضائع، إن اقتربت منه الراحة تمنى لو كان قوّادا سعيداً، وإن اشتد عليه اليأس اشتاق إلى «أهل» لا وجود لهم. ولهذا فإن مغترب جورج لوكاتش، الذي لا تموت روحه، لا علاقة له بمحفوظ، الذي جاء بمغترب آخر.

3. سيرة الرحيمي في كلام متقطع:

كل شيء بدأ بالبحث عن أب غائب وانتهى إلى يأس قاتل. هكذا يقول «صابر» في الصفحات الأخيرة من رواية «الطريق». نسي القائل أن للهلاك القادم إشارات. يواسي ذاته في البداية بالجملة التالية: «السجن كالجامع مفتوح للجميع، وأحياناً يدخله إنسان لنيل في أخلاقه لا لا عوجاج». النبيل المفترض، هي أمه، وطريق الجامع الملتبس يحتمل إنساناً تقيّاً، وآخر ذاهب إلى بيت دعارة. ويعاوده القول اليأس بعد شوط من البحث عن أبيه: «متى كان الدجل تهمة؟»، ما يجعل من الذهاب الزائف إلى المسجد فضيلة، يساوي بين الصدق والكذب. ولا يلبث أن يعود الكرم المفترض المنسوب إلى أمه فيقول: «أما كريمة فامتداد حي لأمه فيما تهيه من متعة وجريمة»، معترفاً أنه جاء من شر سهّل له الدخول إلى شر آخر، مصرّحاً بإفلاس يدع خطواته ضائعة: «مفلس ولا أهل لي، ولا أصلح لشيء». بين إمكانية الصحيح وإمكانية الخطأ، لن يكون موقفه الضائع من أمه وعشيقته مختلفاً عن موقفه من أبيه، الواعد بالخير المتواري عن الأنظار. على المغترب الأصلي أن يعيش دائرة الضياع وأن يموت، بعد عذاب ومشقة.

ما هي الصفات التي نسجت صورة الأب الغائب؟ يحضر مرة أولى في الصفحة السادسة من الرواية كملاذ وحيد تطايرت أخباره، وتأتي صفحة تالية على اسمه وإقامته في القاهرة: سيّد سيّد الرحيمي، إذ في صفة سيّد المضاعفة ما ينسبه إلى العلا ويمايزه من فئة أخرى من الناس، وفي صفة العائلة ما يحيل على الرحمة والرحمن والرحيم، كما لو كان اسمه: السيد الرحيم. ينتاج الاسم في ما يليق به: «لا حدّ لثروته ونفوذه وحضوره المهيب، فالدنيا تهتز لدى محضره». ومأل الأم الفقيرة المنشأ حسنة من حسناته. لكان الرحيمي خالق امرأة أعجبهه وتزوجها، وردّها أصلها إلى طين مهين، يشهد على فرق بين العلا والحضيض. ينطوي الأمر، بداهة، على مفارقات الوجود، التي تجمع بين العالي والخفيض، وبين زوج رحيم ورجل جاء من «أعماق الطين».

ولعل تميّزه العالي جعل بشرًا، في رحلة البحث، لا يعرفونه يجيبون: «غير معروف عندنا»، ويكتفي آخرون بجواب منقوص: «غير مستبعد أني سمعت عنه»، أو يختلط اسمه مع آخرين من بسطاء البشر: «والدي سيد الرحيمي، كان موظفًا في البريد»، أو «في الحق أنني لا أعرف سوى اسمه». كيف حصل أن هذا الوجيه القاهري، أن يكون مجهول الإقامة إلا إن كان لغزًا، غيابه كحضوره، واللغز تعريفًا ما لا إجابة عنه. إنه موجود في كل مكان وفي لا مكان.

تتوزّع الإجابة، منقوصة، على احتمالات متوّجة باللايقين: «هذا البحث يترك للزمن الطويل»، الذي يوهن معنى أقرب إلى السؤال، تزيده وهنًا صفة الطويل، التي تترك الزمن مفتوحًا. وقد يتأكل المعنى حتى يضيع، تعطف عليه كلمة «السراب» بلغة الابن، أو يغدو «تخيلاً»، وهو سراب من لون آخر، إلى أن يسقط اسم الرحيمي في مهاد العبث، كأن ينتهي الابن الضائع بـ«الإعلان الذي نشره وهو يبحث عن أبيه» دون نتيجة، كما لو كان المغلن يفتش عن إنسان لا وجود له. يشبه «المطلق» ولا يشبهه: صفاته نادرة وغيابه مستمر، أو يرى صدفة ولا يمكن اللقاء به.

يختصر «صابر» الاحتمالات المتعددة في كلمتين: «الإنسان لغز»، تنطبقان عليه، وهو الباحث عن أب حدّثته عن أمه وهي ذاهبة إلى الموت، وعلى أبيه المعروف الاسم المجهول الإقامة. بيد أن الابن - اللغز، المحتاج إلى غيره، يختلف عن الأب - اللغز الذي لا يحتاج إلى أحد. ولهذا يشبه الأول الثاني دون أن يكونه، فهو صورة زائفة عن الأصل، يستجد بالأب «لينتشله من مأزقه ويترد الأكاذيب. ص: 80»، قبل أن ينفجر في غضب يائس أو يأس غاضب: «ولكن أين سيّد الرحيمي؟».

تُداخل الرحيمي، وهو وجود - لغز، مفارقتة، محتمل الوجود، بل هو ضرورة يتوسّلها محتاجون إلى الغوث والمساعدة، و«لولا له لما كان ثمة مبرر للحياة، أو معنى»، كما يقول الابن، فإن لم يعثر عليه «أطل وجهه في الحلم»، كأنه كلي الحضور في النوم واليقظة، يهيمن على ضعفاء وينساهم. الرحيمي القادر المقلق لا يحضر إلا بعد حاجة إليه، فقبلها كان صابر «يشعر طوال الوقت أنه بلا أب»، وأن غيابه

لا يؤرّقه، طارحًا ضمناً السؤال التالي: كيف البحث عن أب في القاهرة كان منسياً في زمن سبق؟

تبدأ رواية الطريق بالأُم ويحضر الرحيمي بعد موتها، كما لو كان كائنًا طارئًا غير متفق على وجوده. دعت إليه ضرورة ملتبسة، كائنًا يأخذ موقع أم «خلقها»، دون أن يكون بداية في الحاليين. وما لا يكون بداية لا يكون نهاية، وهو حال الرحيمي المكتفي بذاته، المحلق فوق غيره، ينتظره من يحتاجه ويلبي النداء إذا شاء «سوف يعود إليكم عندما يريد. ص: 77»، ما يصير انتظاره عذابًا، ويقذف بابنه إلى جحيم الانتظار. فرق يكشف عن ابن هامشي الوجود وأب هائل الصفات يتأخم: المطلق.

يتجلّى الرحيمي قوة متعالية، تتعيّن آثاره ولا يُرى، آية وجوده ابنه الذي خلق على صورته وفاتته إمكانياته، ويحتجب ما شاء له الاحتجاب، يعود حين يريد أن يعود، يترأى لمحا كالبرق، وهو الذي بدا وجهه للأُم منيرًا كالقمر، ذات مرة. وإذا كان في علاقته بالأُم ما جعل منه: السيد العزيز الكريم، فإن علاقته بالابن حولته إلى ظالم شديد العقاب، جاء به ونسيه، و«أرسله إلى البحث عنه بعد ثلاثين عامًا. ص 47»، وذلك في علاقة غامضة معذبة، يعيها العقل وينكرها، تدفع إلى السؤال التالي: هل بحث الابن العقيم عن أبيه أفضى به إلى مهلكة، أم أن الأب الصامت الطويل الغياب استدعى ابنه وقاده إلى الهلاك؟ وفي الحاليين ضباب سيّد الرؤيا، يدع اليقين متطائرًا في الهواء، يذكره البعض ولا يلتفت إليه بعض آخر، كما لو كان وثناً قابلاً للتحطيم والإكبار معًا. فعلى الأب أن يورث ابنه شيئًا من صفاته، وفقًا لقانون الوراثة الأثير لدى محفوظ، وعلى الأُم أن تزرع فيه شيئًا من بيئتها، وفقًا للحتمية الاجتماعية المحفوظية. ما ورثه الابن توزّع على الطرفين، دون أن يفيد به شيء، إلا من وجود - مأساة لم ينصره الأب ولم تترك له (الأُم) ما يريح، أو وجود - لعنة، وجود شرير، شفاف في البداية وكامل العتمة في النهاية. يجعل الشر الموروث، الممتد إلى الأب والأُم، من الرحيم المتعالي إنسانًا شريرًا، فالأب الصالح لا يتخلى عن ابنه، ويكون للأُم حظ من الشر أقل من «خالقها السابق»، فقد حفظت ابنها وحافظت عليه قدر ما استطاعت، إلى أن صادرت الدولة وجودها وصادرت معها مصير «الابن» الذي اعتقد طويلًا أن لا أب له.

4. الرحيمي في مرايا انتظاره:

يَعْبُرُ الرحيمي الرواية كلها ولا يُرى، كأنه افتراض مشكوك بحقيقته، ولا سبيل إلى برهان صلب عن وجوده. متعدد الصفات إلى تخوم الإرباك والإقلاق. حاضر في حسابات ابنه وأحلامه وغائب يحول البحث عنه إلى متاهة. غني الإمكانيات وظالم لا يستجيب إلى الباحث عنه، قوي مقتدر، ما مرّت به صعوبة إلا وروضها، خلأً لابنه الضعيف الذي تعبث به أقداره. وله من الصفات أنه قريب وبعيد، فبعد موت الأُم كان في الإسكندرية، حين بدأ البحث عنه، وزعه السفر والترحال على العالم وربما لم يهجس بابنه «الإسكندراني»، لأن له أولادًا في كل مكان، كما قال، ينتقل من بلد إلى بلد ومن امرأة إلى أخرى، «تعدّ النساء في حياته بعدد الأيام. ص: 160». وبالإضافة إلى قربه وبعده المتداخلين ماكر أناني، يأتي بأولاد يشبهونه وينساهم ويرسل بهم إلى الضياع: «خصاله هي خصالي»، يقول صابر، «لكن بينما يلهو هو فوق الكرة أنزوي أنا في السجن منتظرًا حبل المشنقة». والرحيمي كابنه «وحيد لا أخ له ولا أخت»، مع فرق بين بين الوحيد المقتدر، الذي استغنى عن الآخرين بثروة ورثها عن أب تاجر بالمشروبات الروحية، والوحيد المعوز السائر وراء سراب أبيه.

قريب وبعيد غني ومقتدر جميل يفعل ما يشاء معروف محتجب وحيد عزيز ويتوزع على ما يريد من الأمكنة كثير الأسماء قاهر للمتاعب..، وقد يلتبس بغيره فاسمه كثير الانتشار. لكأنه سبب ذاته وسبب أفعال الآخرين، أو لكأنه فاعل أول وأولاده صدى له. والمحصلة، كما جاء في الرواية، اغتراب مغلق لا خروج منه، يغاير اغتراباً «دنيوياً» يرهق ولا يهلك، يعد بتحزر أو بما يشبهه، أو باغتراب رجيم ميتافيزيقي الأبعاد، وأقرب إلى الأمثلة، أشبه بتركيب ذهني، عالج به السارد غموض الأقدار و«شخصنه» في إنسان... اسمه من أقداره: صابر. بهذا المعنى يكون السارد/ الروائي شخصية أولى بين شخصياته الروائية، يستدعيها وينقلها بين وضع وآخر، كما لو كان، وليس بلا سخرية، «سيد رحيمي» مختلف، أخذ بعض صفاته وزهد بصفات أخرى، واختار، من البداية، لبطله، طريقاً، يتعرج ويتوقف وينغلق، ويمضي إلى نهاية محتومة تستجيب لبداية، استهلكت بعميان تحلقوا حول قبر ندي التراب.

تشير الصفحة 126، إلى الفرق الكيفي بين الرحيمي وابنه في حوار بين صابر ومحاميه: «هو على كل حال مليونير، الأهم من ذلك أن قوانين الدولة لا تهدده. وباعتراك نسيته، لكنه هو الذي نسيني، ما ذنبي أنا؟ لا ذنب لك في ذلك. وذلك كان السبب الأول لجريمتي، لعل من الخير ألا أقطع بأنه أبي، وفضلاً عن عدم اللقاء فما زال بعيداً عن اليقين..» يصرح الكلام بميلاد - لعنة، بوالد يعذب ما ولد، أو بخالق، رمى ببعض مخلوقاته إلى اختبار لا يطاق.

تبنى الكلمات السابقة فضاء أسطورياً عن التذكر والنسيان والضعف والقوة. تبني عالماً معذباً ضبابي الأسئلة واضح العجز، يتبادل فيه الشك واليقين المواقع. كان صابر مرتاحاً، قبل ذكر أبيه، وأكثر طمأنينة وسلاماً، ما يجعل من الوعد السعيد وعيداً، ومن رحمة منتظرة عقاباً. والأكثر عماء وضیعة وقهراً أن صاحب الحاجة سار وراء سراب استدعاه إليه أب مكتفٍ بذاته ولا تستطع الدولة حياله شيئاً. وضع الأب ابنه في اختبار يعرض حياته مقابل وعود لا ضمان لها.

تخرق الرواية أبعاد أسطورية وأقاصيص دينية عن الإثم والعقاب، وأقدار «بطل مأساوي» استدعاه الإثم وقيد خياراته، بل إن في صفات الرحيمي ما يقربه من إله غريب شد «ابنه» إلى عبودية قاتلة، وأوحى إليه أن يبحث عنه وهجره.

استهل «صابر» حياته بنعمة جاهزة، وغابت النعمة عنه وأجبر على سفر لم يتوقعه، وأملى عليه البحث عن أبيه ضلالاً لا رجعة عنه. عشق محاكياً والده المتباعد امرأة أفتنته بجريمة تقضي إلى راحة. جمع إلى شقاء الانتظار عشقاً بريئاً جاء بشقاء آخر. ورث عن والده عشق النساء الذي يغدو أكثر إرهاقاً إن بررت الحاجة، واستعار من سيرة أمه شكاً قتل المرأة التي عشقها. لولا سفره القسري لما قتل مرتين، ولولا هرب أمه من أبيه لبقى سعيد الحال ولو كان الأب رحيماً بابنه لما تعثر وهو يبحث عنه. صاحب الموت «صابر» من بداية طريقه، حسمه موت بعد شقاء، كما لو كان القضاء حكم عليه قبل موت أمه. ترجم محفوظ بالموت الطليق عتمة الوجود ورسم، بعنف، خيارات إنسان لا يحق له الاختيار. برهن عن قوة القدر وترك للحتمية الاجتماعية هامشاً صغيراً، وساءل السماء بغضب أسيان، وبأسئلة إجاباتها معلقة في الهواء. ولمح الشر في الزوجة الهاربة، وفي

السلطة السارقة، وفي الأب المعابث وفي الابن الضليل، وفي مجتمع يؤوي كثيرًا من «الخنازير»، كما جاء في الصفحة الثانية من الرواية.

بدأ الإنسان المغترب بسؤال في مطلع الرواية: «لماذا نَحَتَه أمه عن بيئته ثم تركته وحيداً؟»، وتساءل لاحقاً عن أبيه: «لماذا أرسلني إلى البحث عنه بعد ثلاثين عاماً؟»، وانتهى حزيناً إلى سؤال أليم: «ما ذنبي أنا؟»، انتهى مستسلماً في الصفحة الأخيرة: «يبدو أنه لا جدوى من الاعتماد على الغير». يولد الإنسان وحيداً ويموت وحيداً، هكذا يقول الناس، أضاف محفوظ: «ولكن بعد عذاب وذل ومشقة» وعثار يؤكد شر القدر ولعنة الوجود. لولا الصدفة الشريرة لكان «صابر» إنساناً كالأخرين، والصدفة جوهر الوجود.

5. هل بين الرحيمي والجبلاوي صلة؟

- كيف تتناسل فكرة عن «الأصل» في غيرها، وكيف يتبدّل شكل ويحلّ في غيره دون أن يبدّد مضمونه؟ وهل الزمن في الأصل القديم يساوي الزمن في الشكل اللاحق؟ أسئلة تسوغها إستراتيجية الكتابة المحفوظية، التي اجتهدت في إنطاق الرواية فلسفياً، وفي ذلك التقارب بين «الطريق» و«أولاد حارتنا»، رغم انتمائهما إلى طورين كتابيين مختلفين بينهما رواية - علامة: اللص والكلاب. قد تكون المقارنة «شكلانية» تحجب كثيراً من التفاصيل.

تعيّن «الجبلاوي» في أولاد حارتنا إنساناً معتكفاً، لا يراه بشر ويكتفون بالنظر إلى أسوار قصر بأشجاره الخضراء، مهيباً قوياً كان فتوة عادلاً ذات مرة، يسوس أولاده بالشدّة، ولا تأخذه بهم رحمة، وعاقب الأقرب إلى نفسه بسبب امرأة أغوته على فعل لا يجب فعله. واسع الثراء يفرض القانون الذي يريد، ويعيش كما يعيش متصرفاً بحياة واسعة، كاد أن ينساها الموت. أنجب أولاداً، ولم يعرف له أخ أو أخت أو والد يحاسبه.

ليس من فرق كبير بين الجبلاوي وسيد الرحيمي، لم يكن الثاني معتكفاً بل دائم الغياب، يحضر في حكايات عنه، فإن ظهر بشخصه كان ذلك صدفة كالبرق. وهو كسابقه قوي مقتدر، لا تستعصي عليه قضية ولا تستطيع الدولة عقابه، لأنه دولة في نفسه. ومع أنه لم يكن «فتوة»، يأخذ «الإتاوات» من غيره، والفتوة لا يتحرر من الشر، فقد كان والده تاجر «مشروبات روحية»، جوهر الاتجار بها شر آخر. تكشّف ظلمه، وهو الذي لا يظلم أحداً، في نسيان ابنه الوحيد الذي يحتضن، لزوماً، نسيان أولاده الآخرين، بذره في أكثر من مكان في ترحال مستمر، هو شكل من الاعتكاف.

والرجلان بداية لغيرهما، أصل - أول يلتحق به إنسان خفيض أصله في غيره. وصل أولاد الجبلاوي في «أولاد حارتنا» إلى الخلاء بأمر منه، وحافظوا على حياتهم بمشقة، وقصد «صابر» خلاء «معموراً» واقترب من الحرمان - الفاقة. ولو لم يُخرج الجبلاوي ولديه إدريس وأدهم من بيته لما سقط أبناؤهم في الإثم وقتل أخ أخاه، كما لو كان الجبلاوي، المرجع الأصل، سبب الإثم والقتل والمعرض عليهما. ولو رعى الرحيمي ابنه لما صار قاتلاً،.... ساح في الدنيا يعاشر النساء ويكاثر أولاداً منسيين.

تحايث بداية الإنسان - الأصل مسافة هائلة، تصرّح بمقامات غير متساوية. فالجبلابي اسم وذريّة، ووجود تتقاطع فيه الإشارات، بدءًا بقصره وقوته وصوته الجهير وانتهاء بعمره المديد، واسمه الذي يحيل على «علو» وجبل. والرحيمي بدوره إنسان - إشارة، يسافر وينجب ولا إقامة له، وله اسم يلتبس بالرحمة والرحمن، طليق لا يحتاج إلى أحد وينتظر غيره منه المساعدة والراحة.

يشي الشخصان، رمزيًا، بمقدس جاء منه، ترك فيهما آثارًا من قوة ونعمة، شخصان تخترقهما، في المنظور المحفوظي، مفارقات ضرورية، يحتقبان الخير والشر معًا، فالشر من ضرورات الوجود، يساكن أبًا لا يرأف بابنه، وعاشقًا مسكونًا بامرأة، تمثّل الخير إن أدفأها الحب، وتعود إلى الشر إن أخطأت الحسبان. فالذي أضل ابن الجبلابي الطيب زوجته، وتلك التي أرادت قتلاً يذلل مصاعب مستقبلها زوجة عاشقة لمغترب عارض، وكانت أم صابر شريرة وخيرة معًا.

تقاطع مسار الجبلابي والرحيمي أكثر من مرة، بدا أصلًا لا وجود له إلا بمقدس يلزمه، واختلف مآلهما، مات الأول بعد عمر طويل واستمر الثاني منتقلًا في أرجاء الحياة. استظهر زمن المغترب الموجع النهاية، في أقدار «صابر»، سافر وعشق وقتل في أقل من فصل، وأكثر من شهر، حال مغترب جوهرى آخر هو سعيد مهران. الذي خرج من السجن ورأى ابنته دون أن يحضنها، وحاول الانتقام وقتل شخصين وحصد الموت في أيام قليلة. يتصالح المغترب اليومي والزمن، وينتظر خيرًا. ويجافيه المغترب الجوهرى ويقطع معه سريعًا. فمغترب نجيب محفوظ لا شفاء له، بسبب وجود ضنين الرحمة.

تشارك الجبلابي والرحيمي في توليد الأمل ولحده، تخليق فترة أولى مزهرة وإغلاقها بفترة لاحقة من خراب. نقرأ في كتاب روجيه كايوا «الإنسان والمقدس»: «إن العهد الأول، الذي هو كابوس وفردوس، في الوقت نفسه وللأسباب ذاتها، فترة بل حالة من النشاط الخلاق خرج منها العالم الحالي عرضة لعوامل البلى والفناء» أحال الزمن المرتبط بالجبلابي والرحيمي على شخصين تطفو فوقهما أشياء من القداسة، ويلازمهما سلوك غريب له دلالة السر. كتب رودولف أوتو في كتابه: «فكرة القدسي»: «يعني لفظ السر، إن أخذ بمعناه الطبيعي دون سواه، أول ما يعنيه، أمرًا مكتومًا، أو خفيًا، بمعنى الشيء الغريب بالنسبة إلينا، وغير المفهوم، وغير المفسر».

رحل الجبلابي ولم ترحل معه حكاياته الغريبة، ولا صفة «جدنا»، كما دعاه من جاء بعده، وهو «مجموع من البشر»، ولم يرحل الرحيمي، وبقي قريبًا من البشر كأنه معهم، وبعيدًا متنائيًا يثير الحيرة ولا يسمح بجواب أخير.

- ملاحظة أخيرة: المتخيل وتشكل المعنى:

يسأل محفوظ الوجود عن معناه ويوحى بإجابات تتضمن الأسئلة بطريقة جديدة. فما الذي تقترضه رواية الطريق، الموزعة على الحكاية وما وراء الحكاية، من تساؤلات؟ أولها تطفو على السطح وتنفذ إلى مستويات متواترة الغموض: هل يختار الإنسان حياته ويفعل ما يريد أم أن حياته تختاره وتمليه عليه ما فعل؟ يوهم الوجود بحرية مرغوبة ويعود ويصادر الحرية والرغبة معًا. ما الذي

يستقدم الصدفة التي تنتقل الإنسان من حيز يعرفه إلى حيز يفاجئه ويرمي عليه بالضلال؟ الصدفة صدامٌ المعروف للمجهول ومأساة تنبتق من صدامهما لم يتهيأ الإنسان لها. ما أفساط الحرية والإلزام في مولد الإنسان واصطدامه بالحياة؟ لا يولد الإنسان حرًا إلا إلى حين، فقد أعدت له الوراثة قيودًا قادمة.

وما معنى الحياة بعامة إن كان العذاب غير المتوقع يعيد صوغها أكثر من مرة جاعلاً الإنسان ضحية من غير سبب؟ شفي بطل الطريق من مرض الصرع بعد مشقة، ووقف سليماً لتصرعه الحياة، كما لو كان في الحياة عبثاً منقصدًا وسخرية مؤذية، أو شرًا واجبًا ترمي به الحياة على بعض القادمين. ولماذا تختلّف حظوظ البشر من الخير والشر إن كانوا متساوين في لحظة الولادة؟ هل تقوم الحياة على مبدأ المساواة أم تقوم على المتفاوت، الذي هو شكل من الشر؟

وإذا كان المتعدّد بيدّد اليقين فما الأسباب التي تدعو إليه وتقود الإنسان إلى متاهة؟ يحايث الوعد «الرحيمي» في البداية، ثم تتساقط وعوده ويأخذ مكانها القلق إلى أن يزول الوعد والقلق ويستبد بأس لا منجاة منه. واحتمالات الوعيد من تعددية أبعاد الإنسان المرتبطة به. يتلامح اللغز في كيان الإنسان وآثاره، مترجمًا الحياة بغموض لا تعوزه الكوابيس. وما مصدر الأحلام السعيدة المنتهية، لزومًا، إلى كوابيس؟

أعطى محفوظ لأسئلة الوجود المتدفقة صياغة روائية، مقصّرًا المسافة بين الروائي والفلسفي والنسبي والمطلق والواقعي والأسطوري والعقلاني الصريح والغامض المحوِّط بالأسرار. اقترب من فكرة تقول: العقل الإنساني متعدد مشبع باحتمالات لا مراتب فيها، فالفلسفي يكمل العلمي ويستدعيان معًا الديني ويتحاورون جميعًا داخل الرواية، وخارجها. وتقول فكرة لاحقة ليست منقطعة عن الأولى: يجاور المتخيّل الروائي ألوان المعارف المتعددة، طالما أن هواجس الإنسان لا تنفصل عن معارف متعددة لا مراتب فيها. وربما يكون المتخيّل، الذي لا قياس فيه ولا تجارب من علوم مفتوحة على الصواب والخطأ. يدع المتخيّل، مهما كان تعريفه، مكانًا «للمعرفة القلبية»، التي قال بها المتصوفة، التي ترى الوجود جملة إشارات قابلة للقراءة بمعزل عن معارف «غير قلبية» ترضي الجزئي وتسقط الكلي، وهو ما عالجت به معرفة مستقيضة. دهالة فؤاد.

يحيل التخيّل، بعيدًا عن آليات القياس والمقارنة، إلى عمق كوني «بصير» يجمع بين الملغز والعميق الوضوح، متوسلاً لغة ترمّم نقصها بالإشارات والمجاز. شيء قريب من «غرفة الحراسة» عند جوزيف كونراد التي تحتوي العقل والبصيرة والحدس والحواس/وكل ما يأتلف مع الفن ويصرّح به على طريقته: «يبداً الفن من مسلمة بأن كل ما يقوم به الأفراد ويحسونه ويحبونه لا يمتنع عن القول: ليس لأن مهمة الأدب أن يجعل الكتيم شفافاً، فمهمته على نقيض ذلك، أن يحافظ على المعنى اللغزي للأحداث والمصائر، دون أن يبقيها خارج القول».

رسم محفوظ في «الطريق» فعلاً إنسانياً يحتمل عدداً من الانطباعات والرؤى، تقصّر «المعارف التقليدية» عن تمثله وتعجز عن وصف التجربة الإنسانية: «ما العلم الذي يعالج لعنة الوقائع وبركة

الأوهام؟» وما هي المعارف التي تنفذ إلى قرار الخوف والعناء الإنسانيين؟

تتعيّن الكتابة الروائية عند محفوظ تجربة في سبر غور الإنسان، تستجر وراءها تجارب متسائلة عن «نوع الخشب الذي يصنع منه البشر». يدع التباس الموضوع الرواية المحفوظية طليقة: تكشف وتغيّب، تضيء وتخدع، وتعرّي، وتمعن في الأسئلة، مؤكدة أن الإنسان موضوع ملغز ألقى في وجود لا يرحب به.

إشارات:

1. نجيب محفوظ: الطريق، دار الشروق القاهرة، 2006.
2. عن البعد الصوفي في رواية الطريق كتبت د. هالة فؤاد دراسة جديرة بالقراءة عنوانها: طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتصوّف. دار العين، القاهرة، 2006.
3. برتراند سان - سرنان: العقل في القرن العشرين، وزارة الثقافة، دمشق، 2000، ص: 116 - 130.
4. روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010.
5. رودولف أوتو: فكرة القدسي، دار المعارف الحكيمة، بيروت، 2010.

الطريق: عنف الوجود والبحث

عما لا يحضر ولا يغيب

ثرثرة فوق النيل:

اغتراب المعنى ورخاوة المكان

بدأت المقبرة في اللص والكلاب شخصية روائية بين شخصيات أخرى، يزاملها الصمت، ويلفها الخلاء. حاورها المتمرّد المغترب واستدعته منهية حوارًا لا تقبل به السلطة. وظهر الفندق في: رواية الطريق فضاء مهيمناً، طارد المغترب وأغواه وأرسل به إلى جريمة حسمت وجوده. تعيّن المكان في الحالين عنصرًا روائياً فاعلاً، واضح السمات، يراقب ويتكلم ويشهد على مآل المغترب في خطوه الأخير.

أعلن محفوظ، في رواياته المتعددة، أن توليد شخصية روائية يقضي بالركون إلى مكان مختلف. ذلك أن المكان يترك آثاراً على سلوك الذي يتردّد عليه، فشيخ يميل إلى الزهد لا يألف مواقع الزحام ومُخبر مكين لا يذهب إلى بقعة مهجورة. تتطوي رواية «ثرثرة فوق النيل» على سطح يومي خافت الصوت، وعمق ليلي يضيق باليومي وينفتح على أفق متعدد الألوان.

1. من مكان خانق إلى بقعة هاربة:

تستهل «ثرثرة فوق النيل» بمؤسسة حكومية تفتش مكاناً قديماً، مغبراً مغلفاً مأهولاً بالحشرات، يشرف عليه «مدير عام» محدود الكلمات ولى شبابه، كأنه امتداد للمكان، يفصح عن تشوّهه برأس غريبة تشبه قارباً مقلوباً، وبموظف أربعيني «مسطول» ينتظر الخروج من عمله، ليقصد عوامة على النيل، كأنه يهرب من خطأ إلى صواب.

فوارق عديدة تفصل بين مؤسسة حكومية تألف الهوام وموقع على النيل أنثوي الملامح ساعة المساء. الأولى مغلفة جديدها قديم وقديمها جديد والثاني مفتوح يفتفي آثار الفصول؛ في المؤسسة نهى وأمر وغبار وعقاب، والثاني منعش الهواء يعابنه الماء، وتسكنه في الليل ضحكات خليعة. والعمل مع «المدير العام»، الذي أعطي دفعة واحدة، دورة زمنية فارغة، تغاير مؤانسة حارس «العوامة» العجوز الذي لا عمر له، حتى بدا لا يموت. أليف عامر بالمتناقضات، يؤمّ صلاة الناس صباحاً وعشية، وقواد يشترى الحشيش ويعرف فتيات الليل ويغيّر «ماء الجوزة» بانتظام، ولا تنقصه المبادرة ولا الحكمة. جمع بين راحة القلب ورائحة «الحشيش» ولعن الرذيلة والقبول بها.

يخالط الموات العمل مع المدير العام، فما هو إلا علاقة في نسق قديم قوامه التكرار والانصياع، يسجن ذاته في أوامره وتسجن الأوامر الموظفين في كتابة بليدة لا تنتهي، كما لو كانت كتابة السلطة

سجناً يشوّه الأرواح. تبدو العوامة حياة سائلة، تتطوي على الكلام الشارد والحب والجنس والضحك وتتعين، أولاً، ملاذاً من المدير العام وكتابته، ومن نمط من الحياة خنفته رقابة سلطوية واختار شروداً رخو المفاصل.

كان في مقبرة «اللس» ما سرد حرماناً وحكاية «جريمة» غير مقصودة. وكان في «الطريق» نُزُل وغواية و«جريمة» وحياة كأنها لعنة، تحرف السائر عن طريقه وتعاقبه شنقاً على ما رغب به وأصله. ومع أن في العوامة هزلاً لا ينتهي وضحكات نسائية ليلية، فإن للجريمة درباً خاصاً بها، إذ صدمت سيارة «المأفونين»، بعد منتصف الليل، إنساناً فقيراً مجهول الأصل والإقامة، لا تكترث به السلطة، ولا موظفوها المأفونون.

لم تكن السلطة السياسية في اللص والكلاب بحاجة إلى دليل، ذلك أن الصحفي المنتمي إليها إنسان من كراهية وكذب، وظهرت في «الطريق» ممثلة بمصادرة عشوائية لأموال وممتلكات مستضعفين. وهي حاضرة في العوامة بمتساهرين «مسطولين» نافلي الوجود، تلقنهم السلطة ما تريد ولا تأخذ رأيهم في شيء.

تعينت السلطة في رواية «ثرثرة فوق النيل» بعلاقة تقابل بين الموظف المسطول، الذي كان ذات مرة على رأس المظاهرات الوطنية والمدير العام الذي بدا لطحه في الوجود. يتحاشاه داخل العمل ويهجس به خارجه، لا يعترف به ولا يحترمه إلى أن فقد عمله وبقي مع مكتبته الكبيرة، نصف ميت ونصف حي، إلا من ذكريات الجامعة وريف كالطيف، تزوج منه وأنجب، وفقد الزوج والابنة. تجلى شبابه، وهو الذي بلغ الأربعين، في براءة الريف والمظاهرات الوطنية، قبل أن يتساقط في زمن هجين، نصفه من فساد ونصفه من اشتراكية تحض على الفساد، وتستولد «مدراء عامين»، يسخرون من التفكير والمحاكمة السليمة.

2. فضاء مفتوح مغلق متعدد الأزمنة:

ليس في رواية محفوظ ما يربك التعرّف على زمن كتابتها. فهو مائل في تعاقب الكتابة المحفوظية، الذي كلما أنهى رواية لحقت بها أخرى، وفي السياق الاجتماعي الذي يشهد عليه روائي انصرف إلى الكتابة عن مجتمع المصريين. وهو واضح في موضوع يستكمل ما سبقه، يرفع النقد إلى مقام الاحتجاج. فبعد الاستبداد فساد، وبعد الفساد المُفسد مهزلة مبكية، والأخيرة موضوع: ثرثرة فوق النيل.

ترأى الزمن الاجتماعي في مفردات مترادفة أملاها خيار السلطة الاشتراكي الذي واجه الملكية الفردية بملكية جماعية، «ينصر» العمّال والفلاحين والقوى المنتجة، ويُخضع لـ«رقابة صارمة» مواطنين لا يستشارون في شيء. أفضى القرار إلى مصادرة الحريات الاجتماعية مزاجاً بين: تقييد المجتمع و«التطبيق الاشتراكي».

أشار القرار ان إلى ستينيات القرن الماضي وأنتجا، لغويًا، مفردات نشرتها الصحافة ووسائل الإعلام وكلام المسؤولين في المناسبات العامة. وزّعت الرواية المفردات الجديدة، بأشكال عفوية، على شخصيات اتخذت من الهزل اللغوي أداة احتجاج ونقد، وصيّرت الكلام متنفسًا وتعليقًا على معيش مفيد. السخرية في الكلام احتجاج عاجز على ما يمنع الكلام، وملاحقة معنى حقيقي في حياة أفقرت المعنى.

نقرأ: «لا أهمية لشيء. حتى الراحة لا معنى لها. ولم يبدع الإنسان ما هو أصدق من المهزلة. ص:42». يعبث الهزل اللغوي بالمفردات السلطوية وما يحيل عليها، كما لو كان السطح اللغوي يغير جوهره مُصالحًا، بمكر خائف، بين الظاهر والباطن والمقصود وغير المقصود، وبين ما يبدو لهوًا عارضًا ونقدًا نافذًا لا لهو فيه: «ضحكوا مرة أخرى،.... وراحوا يتساءلون كي يحققوا الاشتراكية على أسس شعبية ديمقراطية لا زيف فيها ولا قهر، وكيف بعد ذلك يعالجون مشكلات العالم كالحرب والتفرقة العنصرية، وهل يبدأ الواحد من الآن في حل معميات الكون، أو يقنع بالتركيز في انتظار الشعاع المضيء؟ وتدارسوا العراقل المتحدية والأخطار التي تحيق بهم كمصادرة الأرزاق والاعتقال والقتل وثمة صوت تشكى من السرعة المذهلة التي ينقضي بها الوقت، والقمر اختفى.... ص:100».

يتكى الهزل الجاد على فضاء «المسطولين» الذين أخدمهم «الحشيش» ما يسخّف، ظاهريًا، النقد الصادر عن فئة عابثة المحاكمة، ويشير إلى نقد آخر اختبأ في تضاعيف الكلام.

تصدت الرواية مفردات محددة السياق سخّفت دلالاتها مثل: «التقدمي والرجعي والاشتراكية والبرجوازية والقطاع العام والولاء للاشتراكية العربية...» تبدو الكلمات، والحال هذه، وشاية بالزمن السلطوي الذي أطلقها، ارتكن إليها أسلوب روائي ينتمي إلى المجتمع ويقاسمه رقابة ذاتية، ويمزج بين الكلام والإشارات «المسطولة». فكما أن الإنسان في شروط القهر يسكنه خوفه فإن لغته مسكونة بالتلميح والإشارات الناقصة. ترجمت الرواية «بلاغة المقهورين» التي تتحدث من وراء قناع، وتترك الوجه يتبادل شظايا الكلام مع وجوه مقموعة أخرى. وقد يختصر المقموع كلامه في «نكتة» تقصد «مجهولاً» يصير المستمع المقموع «نكتة» أخرى، تمتد بدورها في كلام واسع الحيلة

لا مركز له. تهرب «بلاغة المقموعين» من زمن تعيشه، تحدده وتكون تعليقًا عليه، ما يقيم بينها وبين «الكاريكاتور» علاقة لا تحتاج إلى إيضاح.

تقرض سلطة الرقابة، كما الرقابة السلطوية، لغة مترصنة، يؤكدها رصيدها الكلامي ساكنة جامدة، لغة من خشب تعارضها «لغة الماء» المنسرحة بلا رقابة، تُحدث عن أحوال المتكلمين وعوالمهم الداخلية والخارجية، وتنتشر بوحًا يحول «أهل العوامة» إلى مخلوقات لا سواتر بينها، كأن يعلن سينمائي، طبعه التلاعب بالنساء، عزمه على رفع أجره «ليثبت ولائه للاشتراكية العربية»، مساويًا بين التلاعب بالنساء واشتراكية تليق بها الخفة والاستهتار.

وإذا كان كلام المتساهرين السكارى أقرب إلى ماء يسيل في المجرى المتاح، فإن كلام «المغترب الأساسي»، الذي كان ذات مرة على رأس المظاهرات الوطنية، أقرب إلى الريح، لا يحتاج إلى جمهور ولا موافقة، يساوي بين المفتوح والمغلق والحاضر والماضي والأعلى والأدنى والمعلوم والمجهول والواقعي والأثري، يبحث عن معنى في عالم فقد المعنى. ولعل غربته الواسعة، وهو الذي فقد العمل والشباب والزوج والابنة والحلم الوطني القديم، تجعل كلامه غائماً مقتصد العبارة، كأنه مجاز يعيش في الحاضر ويتجه إلى لا مكان، مجسداً إنساناً حافظ على القيم في عالم بلا قيم. كأن يقول: «فيا أي شيء افعل شيئاً فقد طحننا اللاشيء»، أو «نحن نعيش فوق الماء فنهتر لوقع أي قدم»، أو أن يكتف نظره إلى العالم في كلام - رؤية: «لا حركة ألبنة في الحقيقة. حرك دائرية حول محور جامد، حركة دائرية تتسلى بالعبث. حركة دائرية تبعث على الدوار وفي غيبة الدوار تختفي جميع الأشياء الثمينة».

أوجز المغترب الجوهري نظره في حركة دائرية لا تأتي بجديد، وفي كون ضنين الوضوح، يحرض على الأسئلة ويصدّ الإجابات. ومع أن فيه ملامح من البطل الإشكالي الذي يستذكر القيم في عالم فارقه القيم، فالسياق الساخر الذي يعيشه يبدد إمكانية البطولة، ويصير الإنسان الإشكالي نثاراً لا يمكن جمعه.

يتكشّف حال المغترب المأفون في لغة دائرية مخادعة، تترجم سلطة جاهزة الكلام والاثهام، تستعيد سلطة فارغة سبقتها، وتستأنف فراغها المتوالد بشعارات جديدة.

3. الاغتراب في وجوه متعددة:

يتعرّف المغترب بفقدانه ما كان يملكه، يبحث عنه ولا يجده، أو يجده ويفقده، يمزّقه سعي إلى مشتهى لا يأتي. يسخر الموظف من ثقافة متراكمة أربكته وأقصته عن آخرين، فلا هو مرتاح خارجهم ولا هو مستريح بينهم. كما لو كان وجوده السوي متوالد التأجيل، أو جاء مرة وتداعى. والناقد الفني يهجو إذا اقتضى الأمر ويمدح إن انتظر مكافأة، وهو في الحالين خارج أخلاق النقد والتقويم، كحال الفنان الذي يتقن صيد النساء، ويختصر فنه في الشهرة والمنفعة، وصدق المحامي من مردود أتعابه التي تحتفي بالمال وتدنس القانون، والطالبة الجامعية المراهقة تسلع جمالها وتسفه الصحفية الجادة، التي لا تشبه «مساطيل العوامة» ولا تأتلف مع ما تريد أن تكون، والنساء المتزوجات الباحثات عن حب مفقود يفقدن أرواحهن ويتقاسمن مع «المساطيل» الفراغ واللايقين،.. كان لكل فرد في زمن مضى تطلع إلي المستقبل وهدوء الروح، أفقده الحاضر حلمه ومنع عنه معنى المستقبل، الذي هو امتداد لحاضر يعطل الأحلام. فلا احتفظ برغبات سبقت، ولا نسي زمان الرغبة المنقضي، الذي كلما ابتعد زاد جمالاً.

من المفترض أن يسمّي المغترب ما يرهقه، ليتصالح معه ويبدو واضحاً، فالسلب الذي لا يسمّى يزداد سلباً، حال «أهل العوامة» في كلامهم الضبابي الذي لا يسمّى ويكتفي بالظلال. لا غرابة أن يفصح زمن «الاشتراكية العربية» عن ذاته في مأل النخبة المتعلمة المتردّية، الذي جرّد

الفنان والصحفي والناقد من صفاتهم، وأعاد إنتاجهم مخلوقات شائنة فقدت جواهرها ولم تبحث عن بديل. إن كان للنخبة لغة من فراغ ولهو وكلمات متقاطعة، فالناطق السوي هو العجوز المشرف على «العوامة»، ذلك الريفى القديم الذي جمع بين الإمامة والقوادة واعتبر وجوه الحياة، بما فيها بؤسه، غير جديرة بالمساءلة والإجابات. يعيش حياته كما أمليت عليه.

وصف محفوظ في روايته اغتراباً هجيناً، التبس بسلطة تسمي وتحذف المسميات، تعطف العروبة على الاشتراكية وتختزلهما في مسؤولين لا يحسنون القراءة، يقذفون بأسئلة الحياة إلى عوامة داعرة أو إلى أرشيف لا عمر له. اشتراكية تنتج مغتربين «متفقين» اعتبروا الماضي «غير الاشتراكي» زمنهم الحميد وتحرروا من اغترابهم بطريقة تجده. ففي الأنظمة المستبدة الجاهلة ما ينصر اليأس ويمنع عن الاغتراب العاقل معناه.

عبر المغترب عن شرطه السلبي بجملة نموذجية أولى: «لأننا نخاف البوليس والجيش والإنجليز والأمريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر إلى ألا نخاف شيئاً. ص 37». الذي لا يخاف شيئاً يساوي بين الحياة والموت ويلغي وجوده طواعية. والذي لا يخاف شيئاً، نسي معنى الخوف ونقيضه، وتحول إلى شيء. وتقول الجملة الثانية: «الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر. نحن لا ننتمي لشيء إلا هذه العوامة. ص: 60». وجود فوق الماء، سريع الاهتزاز، مجاور للغرق، هويته من مكان لا يركن إليه، ومكانه فراغ وماء وحشيش وصدف لا يمكن التنبؤ بها. ولعل هذا الوجود الهش هو الذي يعلن عن اغتراب يفكك معنى الحاضر واللغة، ويدفع بالمغترب إلى التبدد وتساقط الهوية. ذلك أن دلالة الاغتراب، منطقياً، من تحرر منظر يستعيد جوهر الإنسان المفقود، أو يرممه ولو بقدر.

4. الزمن الدائري وسلطة تشرف عليه:

نسخ محفوظ نصاً روائياً متكامل العلاقات، موضوعه قديم وحكاياته متشابهة، لا يعترف بها التاريخ ولا تعترف به، كما لو كان التاريخ القائم على التحول افتراضاً نافلاً يقول به الفلاسفة، وتطرده الأنظمة العمياء المتواترة. حملت الرواية الماكرة صوت الذين لا صوت لهم.

لاحق الروائي السلطة الثابتة والتاريخ الأثيري في ماض متناظر الوجوه متطابق الدلالات. أعار صوته للمغترب الجوهرى الصادق الذي برهنت مكتبته الواسعة عن خواء الحاضر وبؤس سلطوي لا شفاء منه، كاثرت وجوه المحكومين وساوت بين هزائمهم.

رجع المغترب إلى التاريخ البعيد، في الصفحة الثانية، مذكراً بملكة مصرية قديمة لدغتها أفعى، مؤكداً، بسخرية، أن حكام مصر يموتون أيضاً. استكمل الصفحة متقدماً إلى المماليك الذين وحدوا بين السيف والسرقة وجربوا سيوفهم بأعناق المُخضعين. أكد بعد صفحات قليلة أن المدير العام، وهو وجه سلطوي، لن يبقى منه ذات يوم إلا كومة من عظام نخرة، إذ الحياة تحسم حياة سلطات تحسم إرادة البشر، ناسية أنها تموت، قبل أن يقرر «إن الإفراط وحده كان السبب في أن أكثر الخلفاء لم يعمرُوا طويلاً»، ناسباً الإفراط إلى مجهول. ذلك أن الأزمنة القديمة تصدر عن سلطة

ضائعة الاتجاه، جعلها المؤرخون المتسلطون، تصطدم «بسلالة الهكسوس» الذين حكموا مصر، ذات مرة، وأخرجوا منها، وتتعثر «بابراهيم باشا» الذي احتل بلاد الشام ثم هزمته، ولا تنسى صخب هارون الرشيد المرتاح على أريكة تحفّ بها الجوّاري.

أعطى السارد العودة إلى الماضي شكل إيقاع منسرح، مواظب الحضور طليق الاختيار، يمزج بين الهكسوس ويوليوس قيصر المفاجأ «بحسنا خالدة تبرز من بساط منطوي»، وبين المعري وابن طولون الذي ساح بعض الوقت في عصره، دون أن يفوته نيرون الذي قتل أمه وأحرق روما، ونسي أنه كان مجرد إنسان عادي عاشقاً للفن. وأضاء المعيش المصري بإشارة إلى لويس السادس عشر، الذي «لم يكن يدري شيئاً عما يدور في الخارج». زواج محفوظ بين السرد التاريخي، المكتفي بالأسماء الحاكمة الكبيرة، وبين السرد الروائي المتمحور حول إنسان يقصد العدل والحرية.

تحايت أطياف الماضي المستتجة بحكام جاؤوا ورحلوا، بعد تيه، النمو الداخلي لحكايات العوامة اليومية، كما لو كان السلطوي المنقضي شخصية راهنة تسخر وتكون جديرة بالسخرية في آن. يفتتح بكليوباترا التي عبثت بقيصر وعبث بها مصيره، ويمرّ على عمر الخيام «الذي هزم الموت»، وعلى غاز أجنبي تأمل الفرعون وجيشه المنكسر مردداً: «هذا الرجل! طالما شهدته وهو في أوج أبعته فعزّ عليّ أن أراه وهو يرسف في الأغلال». تلامح في فضاء «العوامة» وجه نظام، يراقب مواطنيه ويغفل عن مراقبة أوجاعهم.

قالت رواية محفوظ، المتكئة على مكر روائي فائق الموهبة، ما نشاء عن سلطة «لها أبهة»، ترفع راية النصر وتسلك طريق الهزيمة. أدرج في تصوّره، وكما فعل دائماً، منطوق المفارقة إذ في الساخر ما ينقضه، وفي الضحك ما يثير الأسى. وطد المفارقة باقتصاد لغوي «ومضى» يخادع الرقابة، كأن يرقب السارد أشجار الأكاسيا والكافور والجازورينا، ويسأل على غير توقع: «ما هي الأسباب التي حوّلت طائفة من المصريين إلى رهبان؟» ويذيب ما قال في جملة تائهة: «ما هي آخر نكتة سمعتها عن راهب وإسكاف؟»، راجعاً مرة أخرى إلى بلاغة المقموعين، التي تحدث عنها «المؤرخ الفوضوي» جيمس سكوت في كتابه «السيطرة وفنون المقاومة». عين السارد في «ثرثرة فوق النيل» الجاد بالهزل وصيرّ الهزل جدّاً، ورسم حواراً متطايراً سمته التكرار، مدرّكاً أن في التكرار سخرية، وأن السخرية المتكررة تثببت لقول هجائي مقاوم.

5 . كلام فوق الماء له سمة الثبات:

أقام محفوظ روايته على مفارقات واسعة يخترقها لا معقول معيش غدا مرجعاً للحياة. استولد الجاد من الهازل وصالح بين القول الساخر والحكم العقلاني، وساوى بين اليومي العارض والزمن البعيد وبين سلطة حية ترزق وأخرى دثرها التراب وحاكم السلطة القائمة بمعايير سلطات منقضية، وقابل بين عبث الحاضر وغموض الوجود، وجعل من الموت والغموض مرجعاً يسفر عن وجوه بائدة ويدع وجوه الحاضر مع أقنعتها الواهنة.

حوّل العوامة إلى مجاز متعدّد الطبقات، تسكنه نخبة مثقفة ترفض سلطة متداعية وتنافسها في التداعي، وعبر عن تداع لا يأتي إلا شاملاً حتى لو زامنه مغترب لا يقبل به. ولهذا يطالب المغترب الشامل بمحاكمة الذين قتلوا إنساناً مجهولاً بعد منتصف الليل، يندّد بهم ويصرعهم ويصرعونه ويختار، بعد اضطراب شديد، الهدوء والسكينة، لأنه لا يستطيع أن يفعل غير ما يفعلون، سائلاً تطهراً مجانياً لا يؤذي أحداً. كما لو كان رافضو السلطة المستبدة ينشدون هزيمتها وهم يهزمون أنفسهم، أو تهزمهم قبل أن تحل بهم هزيمة أخيرة. لذا تنتهي الصحفية الجامعية الجادة، التي قصدت «العوامة» للتعرف على أهلها وإصلاحهم، إلى التأقلم مع «المساطيل»، يغيرونها ولا تتغير فيهم شيئاً، كما لو كانت صدى عاجزاً لعبثهم الذي يهزم غيره، أو كان في الطرفين عجز وطدته سلطة متخمة بالأوهام.

أكثر السارد من الاستئناس بالماضي السلطوي البعيد، ليبرهن أن ما كان لا يختلف عما سيكون ويشرح، بصوت خافت، وجوه السلطة القائمة. فلا نظر في السياسة بلا نظر في التاريخ، حتى لو كان ملفّقا، وأن الزمن السلطوي في مراحل المتعاقبة فراغ لا اختلاف فيه. يصل المتسلط مهيباً عالي المقام، ويرحل وقد جرّده السلطة مما كسبه به.

ترجم محفوظ في شخصياته المتداخلة، المتساوية بقدر والمختلفة بمقدار، نظرية تقول: لا وجود للسياسة في تاريخ سلطوي قوامه الاستبداد. شهدت روايته على النظرية، في وجهيها، وعزفت عنها، أحالت الموت على زمن دائري خائب البداية والنهاية. بدا «بواب العوامة»، الذي يصلح بين المتناقضات، الإنسان المطمئن الوحيد، يسأله «المساطيل» ما يريدون ولا يسألهم شيئاً، ويكتفي بغرفة صغيرة لا تحتوي قامته الهائلة إلا بصعوبة موزعاً ذاته، بإذعان أكيد، بين الفضيلة والرذيلة، ممتدّاً في غموضه البصير من الحاضر إلى الماضي البعيد.

إذا كان في العوامة، المفتوحة على ماء بلا جدران، فضاء ينكر الفضاء السلطوي المتمرّت الضيق فإنها، في ذاتها، إشارة إلى جمع بشري هامشي، تحرّره هامشيته القريبة من الماء. قال جيمس سكوت في حديثه له عن توزيع المكان وعلاقته بالحاكمين والمخضعين: «نستطيع على أية حال ملاحظة التوزيع الفضائي في علاقته بالبشر، وفقاً للتهديد المتعدد الأبعاد الذي تمارسه الدول على التجمعات السكانية».

العوامة لا تهدّد أحداً، إلا صدفة، وتتقي بموقعها تهديد سلطة كثيرة الأدوات. توهن الأولى، الممزوجة بالماء والليل والوجود القلق إمكانية الشر، تبحث وتبني نقيض المعيش اليومي. بينما تعلن مكاتب السلطة، التي يخنقها الغبار وثقل الأرشيف، عن مداخل إلى الشر، تبدأ بالأرشيف الذي يفتش في ضمائر البشر، وتنتهي بالسجن الذي يروّض الأرواح على ما لا تريد. تأخذ علاقة الكتابة بالسلطة دلالات كثيرة أوضحها حفظ سير البشر العاديين في سجل لا يموت. السلطة تعتق ما تقوله أجهزتها عن البشر، ولا تأبه بمشاكلهم الفعلية، والعوامة كيان مهترّ ينتج كلاماً يومياً يقطع مع القاموس، إلا للضرورة، ويتطير من الأرشيف مخزن السلطة الأبدي، ويترجم متلعثماً ما تقوله الحياة.

وما يتحالف مع الحياة شرّه من شرورها، التي تأخذ شكل العادة ولا تثير الدهشة. وللشر السلطوي شكله «العادي» المغاير، الذي يربح حتى لو كان «عاديًا»، بسبب موارث متراكم ساوى بين الأذى وما هو سلطوي، كما لو كانت السلطة مجلى الشر وفزاعة متأبدة تنهر المستضعفين.

اشتق محفوظ الشر من الوجود ورأى في السلطة صوتًا جهيرًا له، ربط الشر بمبدأ أول عنوانه: «الوجود المعتم» وبآخر ثانوي يواكب السلطة. فصل بين الشر اليومي وما هو لاهوتي أو بيولوجي، وقرأ الأول على ضوء العقل والحرية، إذ للأول قدرة على المقارنة، وكشف في الثاني عن الشر الغامض الأسباب الذي يتحدث عنه الفلاسفة، ويظل عصيًا على الإدراك. يظهر الإنسان، في هذه الحدود، مشروعًا ناقصًا، لا يكتمل ولن يكتمل بسبب وجود جعل من الشر بداية له ونهاية. لا عجب أن يأتي محفوظ على ذكر الممالك في مستهل روايته، وأن يغلقها بإنسان يتقحص بحذر موقعه وقد حمل بيده حجرًا: «قبض على غصن شجرة بيد وتقدم في حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له».

على خلاف نظر ساذج يعرف الشر بنقيض مائل في الخير، أذاب محفوظ سؤال الشر في عطب الأخلاق والسياسة وغموض الوجود، وفي إنسان يحلم بسلطة ذاتية جديدة التاريخ متحررة من مورث سلطوي ظالم طويل. يأخذ التاريخ معناه من حرية إنسانية منتزعة تجهر: ببداية التاريخ، وتعتبر ما سبقها زمنًا لا تاريخ فيه.

اعتبر بعض الفلاسفة الصراع الطبقي، وهو يدور بين سلطة وأخرى، بداية للتاريخ الإنساني، ورآه محفوظ في إنسان ثقفته القيم، لا يظلم أحدًا ولا يقبل بأن يظلمه أحد، إلا إن كان مقيدًا.

6 . ملاحظة أخيرة: هل التاريخ يتقدم؟

أقام محفوظ عمله الروائي الأكبر: ملحمة الحرافيش على مبدأ التوالد السلطوي المتناظر المنصاع أبدًا إلى ثنائية: الحاكمون والمخضعون. نسب التوالد، الذي يلزمه الظلم، إلى أصل أول فاقد البصر ويميل إلى العدل، اعتبره صدفة «عمياء» تطردها، قاعدة نافذة النظر تحوّل العدل إلى طيف قديم. اعترف الروائي بـ«الأصل» وسخر منه، أتاح له فترة من الحياة قصيرة، ومحاها، رافضًا أسطورة الأصل الذي يمتد في فروع. استعاض عن الأصل القديم، الأقرب إلى اللحم، بأصل مكين مائل في «الفتوة»، الذي يحمي السلطة وتحميه ويصير قمع البشر إلى عادة يومية، لا تفاجئ الحاكم ولا المحكوم. أفسح له مكانًا واسعًا في جميع الأزمنة. تختلف أشكال البناء والمواصلات والأدعية، ويبقى الفتوة مفتحة للسلطة، وتظل السلطة بلافتوة حكاية ساخرة.

على خلاف الشاعر أدونيس الذي أنكر التاريخ واختصره في تاريخ وحيد: الإبداع الفني، الذي هو تاريخ أفراد مبدعين، اختصره محفوظ في: المعيش السياسي، مع فرق بينهما، فتحوّل الأول محتمل، وقول محفوظ الشكوك قول نهائي. في مقابل قول شعري مأخوذ بالأفراد المبدعين ساءل محفوظ، طويلًا، تاريخًا سلطويًا باحثًا عن العدل والحرية، كما لو كان تحققهما إبداع الإنسان الأكبر. دفعه يأسه الصريح من قنوم نظام يحكم البشر ويعترف بإنسانيتهم، إلى احتفاء يومي بالسياسة يتاخم

الشغف منتظرًا، ربما، ما لا ينتظر، فالسادة المتحكمون يشبهون المقاعد التي يرتاحون إليها، وإلى اهتمام بتقدم العلوم، بل إنه، وهو الروائي الواسع الشهرة، اعترف بأن العلم أكثر أهمية من الأدب، ذلك النشاط اللغوي المتميز الذي يمليه الدفاع عن الحرية والعدالة، وإلا لما كان له ضرورة في تصور محفوظ.

اشتق محفوظ عطب الواقع الإنساني من شر كوني يتسرب إلى نواحي الوجود بنسب مختلفة و«يتشخصن»، إنسانيًا، في السلطة السياسية الحاكمة التي يؤمن له الشر، الذي استقر فيها، الفوز على المُخضعين، الذين يسوسهم «فتوة» عابر للأزمنة. ولعل الشر الكوني هو الذي يعين السلطة ملكية خاصة، ويُلحق بها تقديس الملكية الخاصة في وجوها جميعًا.

يعطل الشر إمكانية التقدم المعنوي - الأخلاقي، يصيره إلى متواليات زمانية، متواليات فارغة تصادر كل تحولٍ كيفي محتمل. لا يقبل محفوظ، والحالة هذه، أطروحة الفيلسوف المغربي عبد الله العروي القائلة: إن التاريخ هو تقدم القيم. فإذا كان تقدم القيم، المتمثل بوحدة الحرية والعدالة، لا وجود له، فإن القول بالتاريخ نشاط لفظي لا يراهن عليه، وأن الشر، لزومًا، موضوع الرواية المسيطر، الذي أسبغ عليه، محفوظ حضورًا لا ينقطع.

كتب محفوظ قبل «الحرافيش» روايته الصغيرة البديعة «حضرة المحترم»، حيث السلطة تعيد صوغ الإنسان الذي انتسب إليها، أعاد القول في مجموعته القصصية: «الشيطان يعظ»، التي لم تحظ بالاهتمام الجديرة به، وعاد إليه في رواية متأخرة «يوم قتل الزعيم» - 1985 - تزامنت كتابتها مع رواية - وصية «العائش في الحقيقة»، موضوعها أختاتون، الفرعون الذي أراد عدلاً لم يألفه الناس، فاستنكروه وانقلبوا عليه، مقتربين مما قال به عبد الرحمن الكواكبي في «طبائع الاستبداد»: «المستبدّ به، إن طال عهده بالاستبداد، تألف معه وحاكاه». كما لو كان المُستبدّ والمستبدّ به يشكلان وحدة متجانسة، تلغي معنى التاريخ، الذي أبصره محفوظ وكشف زيفه.

أغلق محفوظ «ثرثرة فوق النيل»، كما أشرنا، بإنسان «قبض على غصن شجرة بيد وتقدم في حذر يمد بصره إلى طريق لا نهاية له». ألمح الروائي إلى خوف إنساني قديم، لا يأمن السير في طريقه، امتد في إنسان «حديث»، لا يزال يحاذر الطريق وأمسكت يده بغصن «مختلف»، ملتمسًا أمانًا لن يظفر به.

أملى الخوف - الضرورة على رواية محفوظ انتشارًا زمنيًا رحيبًا، يستهل بـ«إنسان الغابة»، ويتواتر، بلا تغيير، في أزمنة الهكسوس ويوليوس قيصر والمماليك و«زمن الاشتراكية»، الذي برهن أن وسائل القمع التي سبقته، كانت ناقصة الكفاءة. كأن الروائي يقول يائسًا: التاريخ المعيش هو تقدم القهر بأشكال مختلفة.

الأضواء التي أشعلها الفراعنة أطفأها غيرهم، وثورة 1919 لم تبلغ منتهاها، والاشتراكية، علمية كانت أم خالصة العروبة، أفضت إلى زعيم طريف احتكر «المرايا» الخادعة، وكاثر من «بلاغة التحرير»، مساويًا بين التحرير وامتهان المواطنين.

إشارات:

1. ثرثرة فوق النيل: مكتبة مصر، القاهرة، لا تاريخ مع إشارة إلى جائزة نوبل التي منحت للروائي عام 1988.

2. James C. Scott: domination et les arts de la resistance, Paris, Ed. Amsterdam 2009.

3. Critique, November 2014, 810, p: 895 -904 - Seuil, Paris, 25 bd Romain Rolland 750- 14 .

4. Maria pia laras: rethinking evil, university of California press, 2001, P: 55 -71.

5. عبد الرحمن الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، موفم للنشر، الجزائر، 1988.

إضاءة: محفوظ ورواية الاغتراب السياسي

دخل نجيب محفوظ بعد «الثلاثية» إلى مرحلة روائية جديدة، أملت فيها تحولات اجتماعية - سياسية. تأمل التحولات، بوعي نقدي، وردّ عليها بتحويلات كتابية لازمة. ربط بين الشكل الروائي وشروطه الاجتماعية المستجدة مدركاً أن في الأخيرة ما يغيّر شكلاً روائياً، ويقضي بأخر. كان ذلك الانتقال أثراً لعلاقة الوعي الروائي بالجديد الاجتماعي، الذي يطرح على الروائي أسئلة فنية تؤكد: أن الرواية تصف الواقع متوسّلة وضع الإنسان فيه، وتقرّر أن عالم الرواية جملة عوالم.

انتقل محفوظ بعد أفول السلطة الملكية من زمن اجتماعي، منفتح على احتمالات متعددة، إلى زمن سلطوي يصادر المتعدد، ويفرض ذاته زمنًا وحيداً. سار مع الزمن الجديد منقسماً، يحنّ إلى ماض لا يرضى عنه، ويعيش حاضراً لا يقبل به. انتهى إلى اغتراب قلق الأبعاد، فلا هو في القديم الذي يسمح بتعددية حزبية ويفسدها، ولا هو مع الجديد الذي يعد بالعدل وينكر التعدد. وبعد معيش رحل، كان فيه مكان لفرد حالم، جاء زمن يصادر الفرد ويحتقي بـ«الجماهير»، التي هي مجموع هلامي يتقن التصفيق.

انتقل الوعي الروائي من فرد ضاق بالعهد الملكي وانتظر البديل إلى فرد جاءه البديل وذاب في «المجموع»، الذي لا عقل له. صاغ محفوظ بمعطيات الواقع السلطوي شخصية الفرد المغترب، وأضاء بملامح المفرد المغترب صورة النموذج السياسي الذي لا يعترف بالفردية الحرة. بنى بهذا المنظور شكلاً روائياً، يتكئ على تجربة الاغتراب، تاركاً وراءه «منهجاً واقعياً»، كان يركن إلى مجاز: العائلة.

قد تضفي مقولة الاغتراب، المحدثّة عن فرد جوهره خارجه، على رواية محفوظ صفة: الرواية الفلسفية، كما يشاء بعض النقاد، ذلك أنها رواية فرد لازمه النقص وسقط في التمزق. وقد تفضي، في شكل آخر من النقد أكثر شمولاً، إلى رواية فنية سياسية المنظور، تقرأ وضع الفرد في نظام سياسي يعترف بالحاكم فرداً وحيداً.

رسمت الثلاثية، كما ما سبقها من روايات، فضاء اجتماعياً حاشداً بالتناقضات، وتمحورت الرواية السياسية المنظور حول فرد، طارده خيبة سلطوية المرجع. تقاسم المجتمع والسلطة القاهرة الزمن في النص الروائي الأول، وانكمش الزمن في النص اللاحق إلى سلطة ومجتمع مقيد، تنطق السلطة الطاغية بحقوقه وتقمع صوته. اختصر المرجع القومي المجتمع في سلطته، واختصرت الأخيرة ذاتها في نخبة مغلقة، قادت المجتمع إلى الخيبة، وهي تظن أنها تقوده إلى الفلاح.

بدا الماضي القريب، في رواية محفوظ الجديدة، واقعاً مرفوضاً جمع بين نظام رخو الأعضاء، وحلم منتظر، وبدا الحاضر سلطة ثقيلة اليد لا تعد بمستقبل. كان على المنظور الجديد أن يرصد أحوال مجتمع اختصر في سلطة تقبض عليه، عنوانه فرد غريب، لا هو بالمواطن، ولا بالإنسان المنفي.

1- الاغتراب في ملامح محدودة:

يسكن الاغتراب نص محفوظ، تكشف متكاملًا في رواية اللص والكلاب، والتيس وجهه لاحقًا بأقنعة متنوعة، جاء بها زمن يختلف عن الزمن المجتمعي القائم على التعدد. يتضمن الزمن الأول فردًا منقسمًا تستهلكه حركة دائرية تنوس بين الحاضر والماضي، بينما يفيض الزمن الثاني عن الفرد، يربط بين ماضٍ وحاضر يحاول أن يصبح مستقبلاً. لا انفصال بين الأزمنة ولا طلاق بين الفرد والمجتمع، وجوه الاستبداد الرثة تختصر التاريخ كله في زمنها المريض.

اتكأ محفوظ على فكرة الاغتراب، ونفذ إلى داخل السلطة القمعية، التي تؤسس لانفصال متعدد الوجوه: انفصال الفرد عن جوهره، الذي يقيم مسافة بين المغترب ورغباته، وانفصال بين المواطن والسلطة، وبين حاضر المغترب وماضيه. تقضي السلطة القهرية، في علاقتها بالمواطن، إلى انفصال متعدد الأبعاد، كما لو أن توليد الانفصال بعدًا من أبعادها الأساسية.

يعيش الإنسان، في رواية محفوظ الجديدة، اغترابًا سياسيًا، يتوالد في اغتراب حقوقي، في قانون لا ينصاع إلى الحقيقة ويعبث بالإنسان، ويمتد إلى اغتراب لغوي، يوائم الكبت ولا يطمئن إلى الإفصاح، مصرحًا، في أطواره المختلفة، باغتراب وجودي يضيق فسحة الزمن، ويمحو العلاقة بين المغترب والمعنى، إذ لا معنى إلا في سعي الإنسان الحر بلوغ هدف يطمح إليه. تسرد الرواية المحفوظية موضوع السلطة ومضمونها، متكئة على آثار السلطة في وجه الإنسان وروحه، كما لو كان الروائي يرصد القهر السلطوي، قبل أن يصف أدواته. لا يقوم محفوظ بتحليل نفسي للمغترب، وهو مركز رؤيته، إنما يبينه من وقائع الحياة المباشرة، موحدًا بين المعرفة والإحساس والخبرة.

اشتق محفوظ الشكل الروائي من تجربة الاغتراب اليومية، التي تعلن عن ذاتها في إنسان منقسم، لا من معاينة الأشكال الفنية الجاهزة، مدركًا أن الانتقال من زمن اجتماعي إلى آخر يؤدي إلى تراجع شكل وصعود آخر. لا يسفر منظور العالم، والحال هذه، عن ذاته في الموضوع الذي يعالجه، بل في الشكل الفني الذي وُضع فيه الموضوع المعالج. تسوّغ هذه العلاقة الحديث عن علم اجتماع الأشكال الأدبية المنتهية، لزومًا، إلى التاريخ الأدبي الصادر عن الجمع بين النظريات الفنية وعلم الاجتماع. شيء قريب مما كتبه الإيطالي فرانكو موريتي: «إن معرفة السياق الاجتماعي - التاريخي لعمل أو جنس أدبي ليست «فضيلة» ينبغي أن لا تترك لها سوى هوامش التحليل البلاغي، بل هي معرفة تشكل بوجه عام، أدرك المرء ذلك أم لم يدركه، نقطة انطلاق التأويل ذاته...» .

يسرد الاغتراب، في رواية المرحلة الجديدة، حكاية الانفصال بين الحياة والمعنى، ويعلن عن خيبة الإنسان في توحيد المنفصل، ويخبر أن تجاوز الاغتراب في الحياة يحتضن تجربة في الموت، بالمعنى الرمزي أو الفعلي، ذلك أن ما يعطب الروح يعطل المحاكمة السليمة.

يتمثل الاغتراب بمقولات أربع متتالية: السقوط الأول، إذ يُطرد الإنسان من حيزٍ مضى ارتاح إليه، حال آدم في الجنة قبل أن تضلّه حواء، لوعة الفقد التي يخالطها رثاء لجميل لن يعود والرغبة المفقودة، ذلك أن الضياع الذي يعقب السقوط ويلقي بالإنسان في مناهة، يباطنه بحث يطرق بابًا

مغلَقًا يؤدي به إلى باب مغلَق آخر، وأخيرًا حضور الموت، الذي لا يستشير أحدًا. تخترق هذه المقولات روايات محفوظ، التي توسّدت ستينيات القرن الماضي.

يمثّل السقوط حالة إنسانية قوامها أزمة ذاتية تتوسّل حلًّا لا تجده، ذلك أن مصدر الأزمة يتجاوز الذات ولا يرتهن إليها. يعيش الإنسان أزمة لا يستطيع الخروج منها، فلا سبيل إلى الخروج من السقوط، ولا خيار تسمح به الطريق. يجعل السقوط المغترب يفقد جزءًا من ذاته لا يستعيده، وقد يفقد جزءًا آخر، إن حاول استعادة الجزء المفقود، لأنه يبحث عن رغبة سكنت الماضي في زمن لاحق قطع معه.

2 - وجوه الاغتراب في رواية محفوظ:

تبدأ اللص والكلاب بصورة السقوط الأول الذي خُلف وراءه زمناً لن يستعاد: «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، لكن الجو خانق وحر لا يطاق». يخرج السجين من السجن إلى آخر مختلف، لا يرتهن إلى زمن ومكان. «ها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويًا على الأسرار اليائسة». حين يبتعد اليأس يكون المغترب في الطريق إليه، لأن «سعيد مهران» ترك السجن ليمارس الانتقام، الذي هو طموح يأس أو يأس قتل الطموح. نقرأ في الصفحة الأولى أيضًا: «وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاء المطاطي وسواهما لم يجد في انتظاره أحدًا». يخرج من السجن إلى فراغ يستدعيه السقوط، مثلما يستدعي الموت حفّار القبور.

تستهل «السّمان والخريف» بالجملة التالية: «وقف القطار ولكنه لم يجد أحدًا في انتظاره». يبدأ «عيسى» وحيدًا، حال مغترب سبقه، لم يعرف السجن الصغير، لكنه سيحمل بين ضلوعه سجنًا كبيرًا عالي الضجيج؛ لم يقف القطار إلا ليقذف براكبه إلى محطة يخالطها الضياع. غدُر كذف بـ«سعيد مهران» إلى السجن وسرق منه مخلوقات جميلة، وشيء قريب منه دفع بـ«عيسى» إلى محطة رمادية أخيرة. يستذكر الأخير، في الصفحة الأولى، جملة سمعها حين كان وحيدًا: «بلى. ولهذا تجدني أمامك في هذا الخلاء». يوحد الاغتراب بين المطارِد المكتفي بحذائه المطاطي والموظف الوجيه الذي عرف مقامات رفيعة، يدخلان معًا إلى كهف الفراغ، رغم اختلاف الزي وملبس الحبيبة الأولى.

يبدأ البطل الروائي المحفوظي بلحظة مأساوية تفصل بين زمنين فصلًا نهائيًا قاطعًا. تفتتح رواية الطريق على مشهد من موت ودموع وقلق: «اغرورقت عيناه، وبيصر مائع نظر إلى الجثمان وهو يحمل من النعش إلى فوهة القبر». رسم محفوظ فضاءً جنائزيًا كونيًا. استقرت الأم ودفوها في القبر، وبقي ولدها ينظر إليه باكيًا. بنى الروائي المشهد بشظايا مؤسسية، تربط بين القبر وطريق عائر يتلوه.

حاولت رواية ميرامار الابتعاد عن المتجهم الضيق، واحتوت اغترابًا ساخرًا لا يتنازل عن قانون الانفصال: انفصال الشيخ عن شبابه «الوفدي»، والبنات البريئة عن قريتها، وانفصال الشاب الثائر عن وعوده، والحاضر عن الماضي، والقول عن الفعل، وانفصال الإقطاعي المكتهل عن ماض كان فيه سعيدًا. نرى أول ما نرى «عامر وجدي» و«قلب الذكريات المبلّلة بالشهد والدموع». تفتتح

الرواية، كسابقتها، على ما يشبه الأطلال التي تثير الدموع. «العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شيء، في لامبالاة فلا يعرفك،...، كلت الجدران المقشرة من طول ما استكنت لها الرطوبة». بين البناء القديم ووجه «عامر وجدي»، الوفي القديم، قرابة حميمة، قشر الزمن الوجهي وحلت فيهما الرطوبة، واحتقب كلاهما أحلاماً تسكن الوجهي كندب قديم. ما كان بهيئاً عبث به الزمن وتحولات الأيام. يتحدد الجميل بصورته الغائبة، بقشور رطوبة افترشت مكانه. لا يستظهر الموت في «ميرامار» في جثمان وكفن ومشيعين، إنما ينتشر فوق الجدران والذكريات، ومشيعين يرافقون جنازة مؤجلة. يبدو سجن سعيد مهران تجربة محددة المكان والزمان، ويستظهر السقوط معايشة واسعة قابضة.

كأن في عالم السقوط قطاراً لن يعود، وأرواحاً ترقب تفككها وتستسلم إلى ما وصلت إليه. نقرأ في رواية «ثرثرة فوق النيل»: «الملفات تنعم براحة الموت فوق الأرفف، ويا لها من تسلية أن تلاحظ الموظف في جدية مظهره وهو يؤدي عملاً تافهاً». الموظف، واسمه أنيس، يتعامل مع مصنفات مية وهو يمارس الموت، يعمل مع «أفيونه» ويعمل أفيونه به، يرى ما لا يمكنه التصريح به، ويذهب إلى مناجاة ذاتية أقرب إلى البكاء: «الأهل المنسيون في القرية الطيبة والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض. وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام الثلج. ص: 10». بكى صابر في رواية الطريق أمه، وبكى عامر وجدي في ميرامار أحلامه المندثرة، وودع الموظف المأفون في «الثرثرة» كل ما مضى، الزوجة والابنة والحماس الوطني الوفي...

يعقب انهدام الروح زمن شائك، يستوطن الذاكرة ويعلن عن مخلوقات تفتش عن عالم مفقود. يُسبغ إخلاص البحث على الشخصيات الروائية أبعاداً مأساوية، لا يعوزها النبل، تبدأ بالسقوط ولا تخضع له، تتجاوز به بسقوط مختلف، إن لم تتجاوز به —«سقوط مقاوم» إن صح القول، يفضل الموت على الامتثال لعالم ساقط. شيء ما في هذه الشخصيات يستدعي «جمالية الخسران»، أو «أخلاقية العيب»، ذلك أن الشخصيات ترد على عبث الوجود برهان رخو الأركان، كأنه مهرب لا بديل له. فأمام عالم يسحق الذاتية الإنسانية، يصبح الاحتفاظ بها فعلاً مقاوماً.

يتحدّد السقوط الأول بانفصال الذات عن جوهرها، والكلام عن معناه، ويقرّر العيب جزءاً من الواقع، من الشخصية التي تهرب منه. وعن الاختلاف بين زمن السقوط وما سبقه، تصدر «مأساوية فقدان» في الرواية المحفوظية، التي يرافقها الحنين. يستذكر سعيد مهران «بيت الطلبة وتلك الأيام العجيبة. الحماس الباهر المتمثل في صورة ومجلة منزوية بشارع محمد علي. كانت صوتاً مدوياً للحرية. ص: 35»، وصولاً إلى امرأة كانت تحبه وابنة يستدفي بوجودها، وصديق غدر به، وفرض عليه أن يبحث عنهما في زمن مختلف، وأن يعرف أن ما مضى لا يستعاد.

يتقاسم سعيد وصابر، في روايتي اللص والكلاب والطريق، مآلاً متشابهاً. لهما ماض كالحلم، بينه وبين الحاضر حدود فاصلة. يقول الثاني معبراً عن كليهما: «إنه ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها. وحيد بلا مال ولا عمل ولا أهل ولم يبق إلا أمل غريب كالحلم...». يجسد زمن الانفصال شكلاً من اليتم، لا حلم إلا في زمن مضى، والأمل بحث يعطل الزمن. حالهما من حال «عامر

«وجدني»، في رواية ميرامار، المصلوب على بوابة «أيام المجد والجهاد والبطولة. ص: 13». «المتحسر على صحبة السيد درويش، والوفد بثورته العالمية الخالدة، ولو قيض لذكرياته أن تكتب لكانت عجباً حقاً - ص 23».

ليس اقتراب الأخير من الموت إلا اقتراب الموات من المجتمع، بعد أن مات فيه المعنى. لا يشذ «أنيس»، في ثرثرة فوق النيل، عن قاعدة المهزوم الذي يقتات باغترابه، أو يقتات اغترابه به، يضاعفها ويزيدها وضوحاً، كأنه يقول: «لم يعد للقلب من همّ يحمله منذ دفن في التراب، أعز ما كان يملكه. ص: 25».

ما يتحسر عليه الموظف المأفون، الجالس، أمام ملفات ميتة، يكرره البطل المهزوم في رواية السمان والخريف، مستدعيًا السماوي والدينوي معاً: «لم أراد الله لأدم أن يهبط على الأرض»، ولم «تتهوى أسراب السمان إلى مصير محتوم عقب رحلة شاقة»، ويستذكر ماضيه الحزبي حزياً فيقول: «إن الذي أضاع حزبه الجبار لم يكن سوى التساهل في أواخر عمره الحافل بالعناد والإصرار». تواجه الشخصيات المغتربة حاضرها بعودة إلى زمن مفقود. نقرأ في رواية شحاذ: «مات القانون قبل الفن. عهد الفن مضى انقضى... كانت العقيدة تعطينا معنى متكاملًا، وأنا نحاول أن نملاً الفراغ... الطبعة اللبنانية، ص 50، 51، 122».

رحل زمن الشعر وتكامل المعنى، وأعطى مكانه لنثر قوامه الفراغ، أو لوجود واهن يحول السير محاولة مخففة: «نحن نعيش فوق الماء فنهتز لوقع أي قدم». لا يلح المغترب هدفًا يسعى إليه، فيعيش شقاءه ويذهب إلى هدف لا يراه. تلتبس الرؤية بطريق يخادع السائر فوقه ويقوده إلى حيث لا يريد. يخرج سعيد مهران من السجن لينتقم، فيقتل شخصاً بريئاً خطأ، ويذهب صابر ليبحث عن أبيه ويقتل زوجًا عجوزًا، ويهرب عيسى، الموظف العالي المقام ذات مرة، من حياة خانقة ويقع على «مومس» ضائعة، ويدور عُمر في «الشحاذ» بين البيت والصحراء معاشيًا انتحارًا بطيئًا، ولا يبقى للوفدي القديم، في ثرثرة فوق النيل، إلا صحبة عابثين يقتلون فلاحه بريئة في هزيع الليل.

يقع المغترب في وضع ظالم لم يشأه، يقوده إلى ضياع يمسك بخناق، منذ أن انفصل عن زمنه الأليف، وفقد حرية الاختيار. شيء من التيه الشقي يلف المغترب ويجعل بحثه عقيمًا، كما لو تحول إلى خُد لا يحفر في الأرض ليجد مخرجًا، بل يحفر في ذاته حتى الزفرة الأخيرة. لذا يعقب الموت البحث، كما لو كان الموت خلاصًا. يقتل رصاص السلطة بطل «الكلاب» على تخوم المقبرة، وينتهي بطل «الطريق» إلى المشنقة، ويكون للموت دوره في «ميرامار»، ويخيم الموت على «المثرثرين» فوق النيل... يكمل الموت دائرة الاغتراب، مجسدًا المسافة بين زمن ظاهري يرهق الروح، وزمن يتلوه فقد المعنى. يقول عامر وجددي: «وجدت نفسي وحيدًا. لا أنيس لي إلا عواء ريح عاتية ص 271»، متشكيًا من وحدة موحشة، ويناجي أنيس زكي ذاته قائلاً: «والليل أكذوبة بما هو نهار سلبي. ص: 56»، فلا الليل صادق ولا النهار يأتي بالراحة، ويصوغ «الشحاذ» أحواله بشكل آخر: «عندما يظفر قلبك بضالته سيجد نفسه خارج أسوار الزمان والمكان. ص: 197». الموت ضالة المغترب بما هو ملكوت للحرية، وفضاء مبراً من السلب.

تتداخل في أحوال المغترب، كما وصفها محفوظ في روايات متعاقبة، الوحدة والوحشة والمطاردة والسلب والطريق الضال الذي يعطل العين ويعبث بالحواس، ويتراءى الموت حَكَمًا «مشبوهًا»، يطرد النافل والزائف والكاذب، ويفتح على زمن يتساوى فيه الليل والنهار ويعود فيه المغترب مؤحدًا بعد انقسام.

3- الفرد المغترب وسلطة الاغتراب:

وللسجن دلالاته في رواية محفوظ. يستهل بمكان محدود لا يمكن الخروج منه، لا يلبث أن يتسع وتلتبس حدوده. فالمجتمع سجن واسع، وللقلب سجنه، واللغة تقول بما هو متاح وتصمت عاجزة، فما كان يشكو منه سعيد مهران وهو بين جدران السجن المؤقت، يتراءى هيئًا أمام عالم خارجي هربت منه الحقيقة، كلما استجار بخلاء واجهه خلاء أشد قسوة. أما سجن «صابر» فهو قدره الذي لا يقهر.

ويطارد المعلوم بالمجهول وشكوى الجسد بتعب الروح، والحاضر بأطياف ماض، لا يُنسى ولا يمكن استعادته. تكاد الرؤية الروائية، وهي تصف الأرواح المغترية، أن تكون صوفية، تنتكّر لفضاء وتستجير بفضاء مغاير، ينتظر عناق الحقيقة. يتلامح المنظور المتصوّف في قلب ملتاع وحب مفقود وفراق معذب وشوق لا يقهر ووصال مستحيل. يتكشّف الزمن في حاضر مطلق يصدّ عنه تجانسه حضور المستقبل المرغوب.

يبدو العالم في رواية الشحاذ، كما في غيرها، سجنًا لا جدران له، يراوغ المعيش الملموس، ويمنع العقل والقلب عن لقاء الحقيقة. تكاد الرؤية الروائية، وهي تواجه الحاضر بالغانب، أن تكون صوفية، تصف ضيعة بلا نوافذ وهربًا بلا مستقر، ووصلاً يتبدّد قبل الوصول، وروحًا مهجورة تتطلع إلى دفء يضيئه القمر. يرتهن النهار، وهو مركز الحاضر والمستقبل، إلى قوة غاشمة تحتفي بالظلام: السلطة السياسية القائمة. يلغي الاستبدال معنى المستقبل، ويفرض زمن تدمر الذات زمنًا روائيًا أساسيًا، يدور حول ذاته متجانسًا، ويحجب كل أفق محتمل.

يتحدد الإنسان المغترب بزمنين متعارضين، يحيلان على طبيعة أولى تتلوها طبيعة مقوّضة. ترد الأولى إلى زمن عفوي، ويسكن الثانية زمن سلطوي إشاراته: السجن، المخبر، الرقيب، المؤسسة المرتاحة إلى موتها، وإلى لغة من كذب وغبار، تعظم المستقبل وتهدم الحاضر، وتنتسب إلى ماض لا تعرف فضائله. مع ذلك، فإن الاغتراب لا يتعرّف بأشخاصه وإشاراته فقط، بل بالفردية الروائية التي يهجرها التاريخ، بعد أن تعطلت العلاقة بين الذات والموضوع. فإذا كان التاريخ، بمعناه العام، من علاقة فرد حر بموضوعه، بيدعه كما يشاء، فإن في تدمير الفردية الحرة، التي منع عنها خيارها، ما يحول التاريخ إلى زمن متواتر بلا موضوع.

تعكس مأساة الفرد المغترب مأساة شرطه الاجتماعي، ويكون هربه من الحياة تعبيرًا عن مجتمع تتسرّب منه الحياة. يحمل المغترب هزيمته داخله، ويتفكك وهو يبحث عما فقده، متوهّمًا أنه سيعثر عليه. يردد بطل رواية الطريق كلمات أربع يستدفي بها: «الحب والحرية والكرامة والسلام» ناسيًا،

في يأسه، أن حبه معتقل، وحرّيته أقرب إلى السراب، وكرامته فقدت بعد أن دفن أمه، وأن سلام القبر مثواه الأكيد.

يطرد المغترب مجتمعه من داخله بعد أن طرده مجتمعه منه، خائب التمرد أقرب إلى بطل مضاد، يثور على ذاته في مجتمع أخطأ ثورته، صودرت عفويته ومنعت عنه كل حوار محتمل. وإذا كانت الحياة من وضوح معنى الحياة، فإن استنزاف الذات الباحثة عن المعنى، يؤجل الحياة ويجعل منها عبئاً. وعلى هذا، فإن شكل الفردية المغتربة إشارة إلى مجتمع هرب منه تاريخه، وبطولة اجتماعية مستحيلة، وإلى حياة بيولوجية قرارها الموت. يتعيّن الموت الاجتماعي - البيولوجي نقيضاً للموت الحقيقي، الذي تظل الحياة جزءاً منه، وهرباً من واقع يعطل الحياة والموت معاً. بين موت «سعيد مهران» وموت «الفلاح المنسيّة»، في ثرثرة فوق النيل، مسافة واختلاف، وبين موت صابر، في «الطريق»، وموت سرحان البحيري في «ميرامار» فرق وتباين. يسعى المغترب المتمرد إلى موت حقيقي يحفظ ذاته ويؤمن له الحرية والكرامة، ويموت الفلاح في صدفة عائرة، مضطهداً في حياته وموته. أما رجل السلطة «سرحان البحيري»، الفقير في قوله وكرامته، فله موت ذليل، لا خيار فيه ولا صدفة.

يصدر سقوط الفردية المغتربة عن السلطة القهرية التي تحذف الفرد وتستبقي جموعاً سديمية الشكل، وتمحو المواطن الفعلي في حقوقه وواجباته بمواطن مجرد يتعرّف بما يجب أنيقوم به. يدفع الفرق بين المواطن الفعلي والمواطن الافتراضي أبطال نجيب محفوظ إلى ضياع لا خروج منه، إلى هرب يتلوه هرب، وإلى هرب لاحق تعقبه كارثة، تغلق نوافذ الخلاص وتنتفح على الهلاك. لا وجود لتوسط طارئ، أو محتمل، يعيد المغترب إلى وضع التوازن الذي كان فيه، ولا وجود لخلاص يسعف المغترب على الوقوف من جديد.

تتطوي نظرية الاغتراب، في شكلها اللاهوتي، على توسط أقرب إلى النعمة الإلهية، يحرّر الإنسان من إثمه ويربطه، رمزياً، بالفردوس الأول الذي سقط منه. وتقوم في شكلها الماركسي، على فعل جماعي، قوامه تحرّر الطبقة العاملة من الاضطهاد الرأسمالي التي تحرّر به للإنسانية كلها، بما يربط بين التحرّر من الاغتراب ونهاية التاريخ. أما اغتراب بطل نجيب محفوظ فمختلف، ذلك أنّ قوة السقوط تصادر الوساطات جميعاً، وتلقي بالخلاص في نفق لا يعد بشيء. إنه سقوط يترك المغترب بلا ملاذ، فإن عثر عليه كان استسلاماً لقدر لا يمكن تبديله.

تترجم الفردية الروائية، نظرياً، علاقة مجتمع محدود بالتاريخ. تلازم مجتمعاً تعددياً يمارس أفراداً، وهم يمارسون السياسة، خيارات حرّة، على خلاف مجتمع مقيد يستتبت جماعات متناظرة، لا يحق لها الاختيار، وأفراداً منفصلين عن غيرهم، فلا وجود لأفراد إلا بأخرين يتبادلون معهم الاعتراف، ولا وجود لذات إلا بموضوع ترتضي به وتعيد صوغه، يضيف إلى المجتمع جديداً لم يكن يعرفه. كأن المجتمع المقموع خارج عن التاريخ، أو كان له تاريخ وأضاعه. أو كأنه في اغترابه الباهظ خرج من التاريخ، أو لم يدخل إليه.

تنزاح مقولة الاغتراب، في هذه الحدود، عن وضعها الفلسفي، الذي يصف إنساناً جوهره خارجه، إلى وضع اجتماعي، يسرد تدهور المجتمعات ومراوحتها العاجزة. هذا ما قاربتة رواية محفوظ، في ستينيات القرن الماضي، مهمشة الاغتراب الاقتصادي المسيطر في المجتمعات الرأسمالية، تاركة المكان للاغتراب السياسي، الذي يختصر المجتمع في عجزه، والتحاقه بحاكم أحادي الصوت يهجس برؤوس متساوية. أراد الروائي أن يكون صوتاً للتاريخ، كما كان الفرنسي بلزاك سكرتيراً له ذات مرة، ما جعل رواياته تستشرف هزيمة 1967، وما تلاها.

يتعین المغترب إنساناً منقسماً، يملي عليه انقسامه بحثاً لا خيار فيه. تحدّث جورج لوكاتش، في كتابه «نظرية الرواية»، عن إنسان هجره الله، أضلّه الطريق الذي سار فيه. ذلك أن طريق المغترب يتعین بالضياح الذي يقود إليه، بإثم يساوقه ولا يعرف سببه. أما الطريق في رواية محفوظ فيستدعي سلطة سياسية تراقب المغترب، وتدفعه إلى مسار أقرب إلى اللعنة. وطد الروائي المعني بسلطة القدر، التي تتجلى في لا متوقع أفقه التفتك والموت، كما لو كان عماء اللامتوقع يضاعف قهر السلطة واغتراب الإنسان المقموع. اكتفى عبد الرحمن منيف بموضوع السجن في روايته «شرق المتوسط»، الأشهر في مجال الاغتراب السياسي، ولم يبتعد عنه غالب هلسا في روايته «الخماسين». كان صنع الله إبراهيم قد وصف تجربة الإنسان السجين في روايته «تلك الرائحة» ونفذ، بلغة مقتصدة، من خارج الإنسان إلى داخله.

رفع محفوظ، وعلى مبعدة عن هؤلاء، الفضاء السلطوي القمعي إلى مقام المأساة الوجودية، مستدعيًا سلطة القدر التي تعطف على أجهزة السلطة التأديبية عماء اللامتوقع، الذي يدفع بالمقهور إلى مصيدة تعد بالهلاك. اتكأ على منظور يرصد قتام الوجود، ويوسّع الفضاء الروائي المأسوي، الذي تشكل حكاية المغترب بعداً من أبعاده. تلك الحكاية القائمة على التكرار، والمتضمنة، لزوماً، مساراً لا اعوجاج فيه، يستهل بإعاقه تصادر إرادة الفرد وينغلق بضياح يصادر حياة الوطن والجماعة.

إشارات

1- روايات محفوظ المستشهد بها في هذه الدراسة، باستثناء الشحاذ، صدرت عن: مكتبة مصر.

الشر

والرواية والفلسفة

الفلسفة والأدب: مدخل إلى الفلسفة الروائية

ملاحظات عامة

الحديث عن الفلسفة والأدب موضوع مألوف، يتوزع على حقلَي كتابين بينهما علائق متعددة. لكنه يكشف، سريعاً، عن سهولة زائفة. فمصطلح الأدب لا تنقسه العمومية، متنوع متعدد الوجوه، يتضمن الشعر والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية، ونثرًا تأملياً يمتد من غموض الزمن إلى أسرار الطفولة. وللأسفة أبعادها المتنوعة، تحتضن اللغة وعلم الجمال والعلوم في قضاياها القديمة والمستجدة، التي تصل إلى السبرانية والإنسان الآلي.

قد يدخل الباحث إلى موضوعه مستدعيًا تعددية العقل الإنساني، الذي ينفذ إلى عالم الجزئيات الدقيقة وينظر إلى سؤال: الله في أزمنته المتوالية. ويستطيع أيضاً أن يركن إلى صيغة جامعة عنوانها: «صور الفكر»، تلك المتنوعة التي ترسم معارف الإنسان بأدوات مختلفة. يقرأ الزمن، على سبيل المثال، بلغة الفيزيائي ومنهج المؤرخ وعالم النفس في تمييزه التقليدي بين الزمن النهاري القابل للحساب، واختناقات الصباح المستعصية على الحساب،...

وللباحث أن يفتح على كتابات فلاسفة اعترفوا بالأدب، ونصوص روائيين صوروا الحياة بمنظور فلسفي. أشهر الحالة الأولى جاك دريدا، وقبله فريدريك نيتشه الذي قال: «الحقيقة تضيق بالبراهين»، وتراءت الحالة الثانية في روايات جان بول سارتر، وعمل روبرت موزيل المتعدد الأجزاء: «رجل بلا صفات». الذي استغرق كتابته ثلاثين عاماً دون أن يكتمل.

1. حلم فيلسوف له شكل حكاية:

قدّم الفرنسي كريستيان دوميه، أستاذ الفلسفة في جامعة باريس الثامنة، في كتابه «هوى الشعراء الفلسفي» قراءة في تداخل الشعر والفلسفة. توقف أمام فلاسفة كأنهم شعراء، وأمام شعراء كأنهم فلاسفة. رجع إلى أفلاطون وكأنت ونيتشه وهايدجر وباشلار، وواجههم بسرفنتيس وبودلير وملازميه ورامبو، وأسبغ على الطرفين ألواناً متعددة. اطمأن إلى أفعال متجاوزة متجاوزة: توسّط، تداخل، تفلسّف، تأمل، تشعّرَن، تهامس... توجّها جميعاً بفعل: حلم، الذي يضع شيئاً من النهار في الليل ويعطي لليل حرية التصور والتأمّل.

أفرد الكتاب صفحات لفعل: يحلم، مركزه ديكارت، الذي وحد بين أحلام الليل والنهار، وسرد بهما سيرة ذاتية فكرية تنتهي إلى خطاب فلسفي، عالج تدخل الشك والحقيقة ووصل إلى كتابه: «خطاب

في المنهج»، أو «مقال في الطريقة»، بلغة المصري الراحل عثمان أمين. ألغى ديكرت المسافة بين أحلام اليقظة وتلك التي تأتي في المنام، ساوى بينهما، فحلم الليل يخبر مضطرباً وحسبان النهار لا يخلو من خطأ، يمكن أن يتحاورا ويتبادلا المعرفة. كتب الفيلسوف إلى صديقه بلزاك، غير الروائي الشهير، رسالة في الخامس من أيار - 1631 -: «أنتظر مع دفتر يضم بين دفتيه تخيلات سنلقى هوى في نفسك»، وتابع: «أمزج كما أريد بين تخيلات النهار وأحلام الليل». كان ديكرت قد سجّل في الدفتر المشار إليه أحلاماً، أثارت فضوله الفلسفي.

يعود اهتمام ديكرت بالأحلام إلى ما وقع له في العاشر والحادي عشر من تشرين الثاني عام 1619 حين جاءت أحلام ثلاثة لا تنقصها الغرابة، دفعته إلى تسجيلها في دفتر خاص، بغية الحفاظ على تفاصيلها، والأشعار التي لازمتها. كما لو كان في الأحلام علامات تضيء مسار السؤال الفلسفي.

طرح ديكرت سؤالاً خصباً: هل من تمايز بين الوقائع الليلية والنهارية إن كانت في شكلهما عرضة للخطأ؟ استولد الجواب من شك منهجي، محدد القواعد، يأمر العقل بالتححرر من العواطف المسبقة، أكانت قومية أم دينية، وتأمل مصادرها من أين جاءت، أعطاهما جاستون باشلار صفة: «التجوال العقلي»، الذي يوسّع النظر ويربطه بقواعد منضبطة. تدور حول معنى الحقيقة، وقد تبرهن على الوجود الإلهي برهاناً رياضياً.

في تعامل ديكرت مع الأحلام حكاية، أو حكايات، اتكأ عليها برونو كليما في روايته: حكاية المنهج - 2005 - استضاء الفيلسوف بأبيات شعرية، مرت به في المنام، واستذكر تقاليد موروثه عن أفلاطون، ورأى في الشعر إمتاعاً ووسيلة معرفة، وفي الأحلام عوناً إلهياً يضيء له الطريق. يشير الاحتفاء بالأحلام إلى إنسان أربكه فضوله ولم يعثر في معارفه على طمأنينة. فسّر الشعور بالقلق، احتفاء ديكرت بالشباب بالأحلام، التي يسبغ الشعر عليها أبعاداً تنبؤية. ومع أن مفهوم السرد يتسع لكل قول، فإن العلاقة الأكثر مواءمة بين الفلسفة والرواية ماثلة في: الحلم وتأويلاته. الحلم مرجع الرغبات جميعاً، فقيرة الكلمات كانت أم سلطوية الصراخ، ومرجع الفنون، أرسماً كان أم سينما أم رواية. كتب محفوظ روايته: «الفرعونية» المتأخرة «العائش في الحقيقة»، مضيفاً أحلامه إلى إخناتون الحالم بالعدالة، وتأسى على أحزان الفرعون المخدول.

يقول باشلار: «الشعر، أولاً، إدهاش على مستوى الكلام، إدهاش في الكلام وبالكلام...». ما يقال عن الشعر يقبل به الإدهاش الروائي، منذ أن جاء الخيال الشرقي بـ«ألف ليلة وليلة» وصولاً إلى روايات عربية راهنة، آيتها أعمال محفوظ، وجمال الغيطاني، ومحمد البساطي، وهدى بركات وجبور الدويهي، وواسيني الأعرج وأمين الزاوي، والتونسي الحبيب السالمي، وغيرهم... .

2. أليس أمام أفكار نيتشه:

أشرف أستاذ الفلسفة الإنجليزي ريتشارد بريان ريغز على كتاب جماعي عنوانه: «أليس في بلاد العجائب والفلسفة»، تضمن عدة مقاربات عنوان واحد منها: «تأويل نيتشوي لمغامرة أليس».

نصبت الرواية مبدعها لويس كارول - اسمه الأدبي - عنواناً للإبداع العظيم، الذي يُقبل عليه بشغف الصغار والكبار ويطرح على الفلاسفة أسئلة تثير خبراتهم.

عمل تشارلز لوتويدج، وهو الاسم الفعلي لمؤلف الرواية، من عام 1862 ولمدة نصف قرن أستاذاً لمادة الرياضيات في كنيسة مسيحية. جاءت بدايات روايته من حكايات كان يسلي بها بنات مديره، في أوقات الفراغ، تدور حول «أسطورة سندريللا»، انتهت إلى مخطوطة عنوانها: «مغامرات أليس تحت الأرض»، قام بنشرها الأستاذ الشاب بعد ثلاث سنوات ودعاها: «مغامرات أليس في بلاد العجائب»، وأطلق على مؤلفها اسم: «لويس كارول». أما التأويل النيتشوي لرحلة أليس، فأبانه الفيلسوف ريك ميكوك، واجتهد في قراءته الفلسفية.

استهل القارئ الفلسفي بحثه متمهلاً: «ليس عند أليس ما تفعله. أصابها الضجر. تشعر بالنعاس والكتاب الذي تقرأه أختها لا صور فيه ولا حوار. لكن فضولاً استيقظ فيها فجأة حين مرّ بجانبها مسرعاً أرنب قرمزي العينين بيده ساعة ارتدى معطفاً غطى ما تحت خصره يوبّخ ذاته لتأخره عن مواعده. لم تشعر أليس أن في المشهد ما يثير العجب لكنها سألت: لماذا يبدو لها عاديّاً مشهد غير عادي على الإطلاق، وما إمكانية أن يكون حقيقياً أو واقعياً؟!»

أجاب عن سؤالها الفيلسوف نيتشه بقوله: «يقتضي تحصيل معرفة أو حقيقة أو لّا، القبول بشيء من الوهم أو الزيف. ويطلب منا أن نكون كالفنانين نخلق معاني خاصة بنا. ذلك أن الفن يجعل السديم والجنون المحيطين بنا مقبولين، كحال الوضوح الذي يتطلب بلوغه زمناً مرهقاً». لذا رأت أليس، كي تستمر بلا اضطراب، في ما يثير العجب أمراً عادياً، وارتضت بما يدعوه نيتشه «الإرادة في الجهل»، التي تقنع ببعض المعرفة، وتترك ما تبقى جانباً. أعطى الجواب القنوع حياة أليس أبعاداً جديداً حاصر ضجرها وزمنها الرتيب واقتربت من الفيلسوف الذي رأى الحياة مغامرة متوالية، تحرر الفرد من البلادة وثقل العادة، وتفتح له أفقاً يرفض الانغلاق. يخلق الإنسان بخيار المغامرة «حقيقة» كان يجهلها، ويفتتح أنه وقع على جواب لمسألة بدت له غامضة.

رأى نيتشه أن معظم الفلاسفة لا يستطيع التمييز بين فعل «وجد» وفعل «اخترع»، وأنا كبشر أقرب إلى الفنانين، «نختار ونصطفي وننتقي ونبسّط أفكارنا عن العالم».... لكن إرادة التجاهل تفصل بين الجوهرى والعارض، وتسعفنا على التعامل مع الأشياء بشكل مريح، كما لو كنا اخترنا ما وجدناه ولم نقع عليه عرضاً، دون أن يخلص ذلك مغامرتنا من الشك، بسبب طوعية الاختيار التي تلازم «الإرادة في الجهل»، أو إرادة التجاهل فينا بشكل أدق.

أضاعت مبادئ نيتشه مواقف أليس، ائتلفت مع ما هو غير مألوف وتابعت رحلتها مع الأرنب وسقطت في حفرة عميقة، حسبها الأرض وما هي بالأرض، وقبلت بالفرق بين ما تحت وما فوق، بلا صدمة أو خشية. انتسبت أليس بتجاهلها العارف إلى ما دعاها نيتشه «الأفكار الحرّة»، التي لا ترى في الجديد بدعة، وإلى نسق من الفلاسفة الأحرار «يرقص على حافة الهاوية»، ولا يأخذ بشيء على أنه حقيقة أخيرة. ولا يساوي بين الموقع الذي سقط فيه والأرض الثابتة التي كان فوقها.

يقبل هؤلاء الفلاسفة بالمواضيع الوافدة، ولا يدعون أنهم حراس «الواقع الموضوعي الذي يلتبس بالثبات».

لاحظت أليس أن الواقع مليء بالمستجدات وأن ثباته أقرب إلى الشذوذ. جعلت الملاحظة مغامرتها تمريناً في حدود المعرفة، وأن ما تواجهه يتحدّى ما كانت تعرفه.

أعلنت المغامرة في مستجداتها الكيفية والكمية عن الفرق بين الثابت المتعارف عليه والمكتشف المفاجئ، وأربك الإعلان مقاييسها القديمة. اختلطت على «أليس» المقاييس، على سبيل المثال، حين اكتشفت «فطراً يوازي قامتها»، وبحثت عن معيار جديد للنظر. جافى اختلاط المقاييس مبدأً قال به نيتشه، لا ينظر إلى «الفكر» في ذاته، إنما يتعامل معه جزءاً من تجربة ذاتية، إذ لا أحكام بمعزل عما يعيشه الإنسان.

اعتبر نيتشه النظر القائل بالاستقلال الموضوعي للظواهر دوغمائياً، لا يكثرث بالحركة ويحتفي بالثبات والتجانس، يطمئن إليه فلاسفة مسكونين بمبدأ الميتافيزيقا، الذي يدفع إلى تأويل وحيد يقول بحقائق مستقلة عن التأويل الممكن. انشددت أليس، وهي تواجه الجديد، إلى ظواهر الأشياء واعتقدت أن وراء ما ترى واقعاً آخر أكثر معقولية، بينما اعتبر نيتشه أن الواقع، في علاقاته المختلفة، ليس أكثر من ترتيبات النظر إليه، فلا هو بالصادق ولا بالمخادع لأنه، في التحديد الأخير، جزء من التجربة الإنسانية. أوقعت معايير المؤلف المتداول أليس في أزمة هوية، وسألت: «من أنا؟» و«إلى أين وصلت؟» لم يكن لسؤالها معنى في رأي الفيلسوف الذي لا يعترف «بذات مستقلة»، أو بـ«أنا» منفصلة عن تجارب الإنسان. كان في السؤال الهاجس بذات ثابتة ما يحيل على «خلود النفس»، المنخلع عن تجارب الإنسان جميعاً، الذي اعتبره نيتشه مجرد حكاية صادرة عن تصور إنسان يغويه الثبات، ولا يحسن التأويل.

انتمت أليس إلى الفلاسفة التقليديين حين اعتقدت بوجود ظواهر ثابتة، واقتربت من «الأفكار الحرّة» حين بدأت بالتساؤل. انفتحت مغامرتها على موضوعين: تعيين الحقيقة مطلباً جديراً بالبحث والمتابعة، والاعتراف بأن بلوغ الحقيقة يستلزم القطع مع الأفكار المسبقة. فلا أفكار إلا بتجارب متجددة تعيد بناء ما تعلمه الإنسان قبلها: «إن افتراض وجود «قطة» كموضوع مستقل عن تجاربننا، يمثل خطأ جسيماً من أخطاء الفلاسفة وتحيزاتهم».

قدّم لويس كارول عملاً أدبياً مدهش المخيلة، يسائل الفيلسوف والرياضي و«إنسان العادات»، يرى الوجود في تعدديته، ويعيّن الإنسان علاقة قلقة في تعددية هائلة، معارفه من تجارب تنكر الثبات وأوهام الأنا المغلقة. أشارت رواية «أليس في بلاد العجائب» إلى تعددية النظر الروائي، الذي يسرد وقائع فوق الأرض ووقائع تحتها، ويوغل في تفصيل المسافة الفارقة بين المكانين. أتاحت رواية لويس كارول قراءة فلسفية للزمان والمكان والخطأ والصواب والصدفة والضرورة توقفت، طويلاً، أمام مأساة الإنسان المقيّد الذي يظن أنه طليق، تقاس الأشياء به، يتوهم أنه مركز وحيد للوجود. لكن كارول كان يقول: إن مواقع التجربة تقضي بتغيير وجهة النظر.

3. الروائي الفيلسوف وروبرت موزيل:

نشر الأستاذ الجامعي الفرنسي جان - بيير كوميتي كتابًا يقع في مائة وسبعين صفحة عنوانه: موزيل فيلسوف. والأخير روائي نمساوي عرف بروايتين متميزتين الأولى «اضطراب التلميذ توريلس»، وثانيهما عمله الكبير: «رجل بلا صفات»، بدأه خلال الحرب العالمية الأولى وعاجله الموت خلال الحرب العالمية الثانية 1945، دون أن ينتهي منه.

ثلاث صفات تجعل من موزيل روائياً يختلف عن غيره أولها قدرته على العمل ثلاثين عاماً على رواية لم تكتمل، واعتباره مع توماس مان وبروست وكافكا وجيمس جويس مرآة الحداثة الروائية الأوربية في النصف الأول من القرن العشرين، ومنظوره الكتابي الموزع على الفلسفة والرواية، كما لو كان روائياً بين الفلاسفة وفيلسوفاً بين الروائيين. أما مؤلف كتاب: «موزيل فيلسوف» فصورة عن المختص المخلص لاختصاصه: أول من ترجم عمل موزيل الطويل ونشره عام 1957 وقدم، لاحقاً، دراسة: «الإنسان الدقيق» مقالة عن روبرت موزيل نشرت عام 1997، سبقها كتابان هما: «موزيل أو البديل الروائي» - 1985 - و«موزيل من توريلس إلى رجل بلا صفات - 1986». منح موزيل مترجمه بعض خصائصه.

يذكر مؤلف «موزيل فيلسوف»، في صفحات كتابه الأولى، أن عنوان الكتاب موضوع وسؤال، فموضوع الدراسة روائي معترف به، وتأتي الصفة التي تلحق به من وجهة النظر، التي لا يتوازعها الدارسون جميعاً. والعنوان بدوره لا يتحرر من الالتباس، لأن موزيل الذي اختار الكتابة مهنة كان دارساً للفلسفة، وغداً روائياً فيلسوفاً هاجسه الأزمنة الحديثة. دعا الالتباس مؤلف الكتاب - كوميتي - إلى استعارة مصطلح «التجريب» من الروائي ميلان كونديرا الذي رأى أن في الرواية «تاريخاً موازياً للأزمنة الحديثة»، يسجل الوقائع ويرتبها كما يشاء وأنها تستطيع وحدها أن تكشف عمّا لا يستطيع غيرها الكشف عنه، وأن «الرواية التي لا تكشف عن وجهه لا يزال مجهولاً من الوجود غير أخلاقية. فالمعرفة جوهر أخلاقي وحيد للرواية....».

تفصح العناوين الموزعة على صفحات الكتاب عن مقاصده: الفلسفة واليوتوبيا، تجربة الفرد، الواقعي والممكن، موزيل ونييتشه، الحياة في نصفها.... تكتمل العناوين بإضاءات جيل ديلوز، الفيلسوف الذي قضى منتحراً، وعطف علاقات الوجود الموضوعي على تسرب الزمن، وهنري برجسون الذي وحد بين العقل والحساسية، والمتشائم شوبنهاور وحديثه عن «المتعة الجمالية»، التي تخفف عن الإنسان وطأة الوجود.

لم يشأ موزيل أن يستأنف ما يقول به الفلاسفة الاحترافيون، وارتكن إلى فلسفة روائية مغايرة، كأن يقول بطل روايته الشهيرة: «يتسلح الفلاسفة بالعنف، سلاحهم اختزال العالم في نسق خانق»، يقيد حركته ويحرمه من التعددية الحرة. ما جعل الرواية أوسع بصيرة من فلسفات متعددة، تقدم لمعاصريها إمكانات فهم العالم والتاريخ والأنا، وما لم تعد الفلسفات قادرة على تأويله. ذلك أن للرواية «مصادرها الحياتية الخصيبة، على خلاف فلسفات تطمئن إلى برودة المفاهيم الجاهزة».

تتيح الرواية لقارئها أن يواجه عوالم الأشياء والمفاهيم المتماثلة بتجاربه الحية وقناعاته الذاتية، وهو ما عبّر عنه بوضوح مارسيل بروست: «نستطيع بالفن وحده أن نخرج من ذواتنا، أن نعرف ما يراه آخر في هذا الكون المغاير لكوننا، والذي مشاهده مجهولة لنا بقدر ما هي غير معروفة لذلك الآخر الناظر إلى القمر. بفضل الفن نرى عالمًا متعددًا، عوضًا عن أن نرى عالمًا واحدًا، عالمنا...».

تقرأ الرواية تجربة إنسان يغترب عن العالم ليتعرّف عليه، ساعية بدورها أن تكون تجريبيًا كتابيًا، يوائم المتحرك المستجد، ويسرد «أنماطًا من الفهم والاكتشاف لعاداتنا العقلية وتصوراتنا وتعاملنا مع اللغة»، بلغة موزيل في روايته بلا صفات. أدرك الروائي، الذي لم يكف عن تطوير منظوره، أن الأزمنة الحديثة تطرح قضايا بحاجة إلى تغيير في أنماط التفكير، والاعتراف بأن خبرات الإنسان العقلية والعاطفية غير متكافئة، وأن فضاءه المعيش مسكون بالنقاط العمياء. صرف مقولة «جوهر الإنسان» التقليدية التي توحى بالتماثل والسكون، وانصرف إلى وضع: الفردية الجديدة في عالم عقلائي، يعوّق الخيارات الحرة. ولعل التقابل بين العالم العقلاني الجديد ووضعية الفردية الحديثة هو ما وضع في روايته سخرية واسعة تصف رغبات الإنسان وعثاره، وترسم وقوفه المتعثر المثقل بالأسئلة، وأدرج فيها «مقالات» تتسع لرؤاه الفلسفية.

بنى موزيل روايته على مفهوم «إنسان بلا صفات»، كثير الشواغل والاهتمامات ويتطلع إلى أفق ولا يعثر عليه، يعيش في «عالم له صفات تجعله يستغني عن الإنسان». أثار المفهومين بشخصيات روائية مختلفة، واستولد منهما أعراض الأزمنة الحديثة الأساسية. تحل «الأنا» في هذا البناء موقعًا دون أن تكون «مركزًا روائيًا»، فالعالم الحديث له علاقات معقدة لا يستنفذها الأفراد ومواضيع تقلق النظر، ولهما صفات تتبدل سريعًا في عالم ناظمه الأساسي التغيير.

تواجه العلاقات الروائية في «عالم لا صفات له» سؤال الثبات، المتوارث القديم المتساقطة صفاته، وسؤال الهوية الملتف بجوهر لا سبيل إلى الحفاظ عليه. لكأن رواية موزيل تطرح سؤالين: ما هو وضع الهوية والمسؤولية في عالم حديث؟ وما هو وضع «الأنا» القريبة من لغز لا جواب له؟ قارب الروائي هذين السؤالين متوسلاً ما دعاه جان بيير كوميّتي: «تجارب الفكر»، التي تتداخل فيها عناصر المعرفة وعلم النفس و«الأحاسيس»، وتحفظ بحرية التعامل معها.

أقام موزيل روايته على تجربة الفكر، المقيدة الطليقة والمحكومة بمنطق العمل الروائي بالسرد والوصف. احتقى بالمفارقة واليوتوبيا وعيّنها مرجعًا لقراءة العالم، وأطلق فكره في توليد خطاب روائي يقرأ «تبدل عناصر العالم والنتائج الصادرة عنه وأثرها في الظاهرة المعقدة التي ندعوها بالحياة».

دعاه نظره المهجوس بتبدلات الحياة إلى إعادة قراءة «الرواية التجريبية» عند إميل زولا وتقري إمكاناتها في «التمثيل العفوي للواقع» وتكوين الهوية الذاتية للسارد وتأمل التفاصيل المتوالدة، التي ترسم الواقع وتبقيه ناقص التحديد، مسكونًا بالفراغ ومثيرًا للسخرية. فالواقع في «واقعيته العفوية» ممكن أكثر منه وجود منظم معترف به.

يلتحق موزيل في تجديده الروائي بكافكا وتوماس مان وهيرمن بروخ صاحب «السائرون نياماً» ويتقاسم، فكرياً، هواجس معاصريه فرويد في كتابه «قلق في الحضارة» والفيلسوف هوسرل في «أزمة العلوم الأوروبية»، كما لو كان قد صاغ روائياً ما قال به مفكرون ليسوا روائيين. فقد وعى فرويد صعوبات المجتمعات الأوروبية، التي تعوق «تسامي الغرائز»، وتلزم العقل بحدود تنتزع منه ثقته بالمحاكاة العقلية. ولم يكن هوسرل مختلفاً حين كتب: «إن الحقيقة العلمية الموضوعية تتمثل كلياً بمعاينة ما يجري في هذا العالم، أكان العالم الفيزيائي أم العالم الروحي...». لكن هل من الممكن أن العالم والوجود الإنساني الذي فيه لهما فعلياً معنى إن كانت العلوم لا تقبض على الحقيقي إلا بشكل مجزوء؟ وإن كان التاريخ يعلمنا أن كل أشكال العالم والفكر ليست أكثر من أمواج تأتي وتتحسر وتتقدم وتتفكك من جديد، وأن الأمر كان هكذا دائماً وسيكون دائماً ما كان، وأن العقل دائماً ستخالطه حماقة.

ما قال به هوسرل عن الموضوعية والتاريخ صيره موزيل شخصيات ووقائع وأفرد له «مقالات» أفضت جميعاً إلى قول روائي مفرداته: الأزمة والشك والتداعي، ومساءلة الفلسفات الوثوقية التي تتعامل معها. رواية مسقوفة بالرماد والأطيف المظلمة، تصف إنساناً مبعثر الوسائل، وتاريخاً ينتاج عاجزاً. تفسر العالم وتقصّر عن اقتراحات السيطرة عليه. كتب (موزيل) في نهاية الصفحة الثالثة من روايته «رجل بلا صفات» عن أناس يتفرجون على إنسان تأذى في حادث سير ونقلته سيارة الإسعاف إلى المستشفى: «تبعثر الناس كما لو أنهم طمأنوا شعورهم بأنهم شهدوا (شيئاً عادياً) كلي الوضوح». ويكمل: «قال سيد مهذب وفقاً للإحصائيات الأمريكية: أن مائة وتسعين ألفاً من البشر يقتلون هناك بالسيارات وأن أربع مائة وتسعين ألفاً يصابون بجروح»، وعندما تسأل سيدة صديقتها، وهي لا تزال تفترض أنها شهدت واقعة غير عادية، «هل تظن أنه مات؟» يجيبها: «أتوقع أنه حي»، معتمداً على ما رآه في سيارة الإسعاف.

تحيل الكلمات السابقة على مدينة تستهلك السيارات وتتأذى من حوادثها المميتة، وعلى بشر يشهدون على حياة متناقضة ويأتلفون معها. بدأ موزيل روايته بعناصر تبني قولاً عن تناقضات الحداثة، الذي هو موضوع فلسفي شهير.

4. قرية ظالمة: مقالة في فضائل الاعتدال:

تقع عين القارئ على الصفحة الأولى قبل اسم مؤلف الرواية على: «نصوص متميزة»، تنقصها صفة أخرى: ملتبسة الخطاب. فمؤلفها د. محمد كامل حسين (1901 - 1976) طبيب عظام متفوق في مجاله، نال جائزة الدولة المصرية للعلوم عام 1966، بعد أن حصل على جائزة الدولة في الأدب عام 1957 عن روايته: قرية ظالمة، التي حظيت بالاهتمام وترجمت إلى لغات عدة. يصدر الالتباس، بوضوح أكبر، عن وضع الرواية؛ فهي رواية دينية الموضوع متحررة من المنظور الديني. جاء على غلافها الأخير: «يرأها البعض أجمل ما كتب عن الأيام الأخيرة للسيد المسيح»، إذ قدم المؤلف صورة عن «درب الآلام» مشبعة بالإحساس، واحتضن النبي الذي يجري صلبه ببلاغة حانية.

تبدأ الرواية: «يوم جمعة»، إيهامًا بالحقيقة، وتخبر أن في هذا اليوم «ضل الناس ضلالاً بعيداً»، «أجمع فيه بنو إسرائيل أمرهم أن يطلبوا من الرومان صلب المسيح». وبما أن للبدايات خواتيمها، يعود يوم الجمعة، بعد مئتين من الصفحات: «في أحداث يوم الجمعة ذلك اجتمعت عوامل الضلال والخطأ، وفي كل يوم من أيام الحياة تتكرر مآسي ذلك اليوم». تعقب عتبة الحكاية حكايات واسعة المكان، مبتدؤها: «عند بني إسرائيل»، تتضمن سبع قصص وشخصيات محددة المصير، تترجم الطبائع الإنسانية الممتدة من الخير إلى الشر وما بينهما، تعيش مضطربة أمام حكم «الصلب». ولأن المؤلف منطلقاً علمياً يدرس الظاهرة في علاقاتها المختلفة، فهو ينتقل من «عند بني إسرائيل»، الذين اعتقدوا أن «معجزات المسيح» تسيء إلى معتقداتهم، إلى «عند الحواريين»، الذين آمنوا بالمسيح وتجلّى إيمانهم في شخصيات متعددة: السائرة من خطيئة إنسان إلى تأمل فضيلة مريم المجدلية، والجندي المسيحي العاشق، الذي علمه عشقه الإيمان وحب البشرية والتعاطف مع إنسانه مريضة لا تكتمل معجزات المسيح إلا بشفائها.

تتسج الرواية خطابها من تدافع الحكايات، فيتلو «عند الرومان» ما جاء «عند الحواريين»، الموزع بدوره على شخصيات وحواريات ووقائع، تشهد على صلب السيد المسيح المؤلّ روائياً بجملة منيرة: «ثم أظلمت الدنيا ساعات ثلاثاً»، إيهامًا بالحقيقة مرة أخرى، وتعبيراً عن إرادة إلهية: «وهذا الظلام آية من عند الله تدل على أنه حرم نور الإيمان بني إسرائيل الذي قتلوا الأنبياء. ص: 197» وحرّضوا على قتل نبي «هو نور الله في الأرض».

أقام محمد كامل حسين حكايته الكبرى على الوقائع المتداولة في الكتب، صيرها رواية متوسلاً حكايات بشر عاديين، واضحي المعالم والأفعال، بعيدة عن الحكايات المجزوءة: الراعية الصغيرة الأقرب إلى الضياع، رجل الاتهام الذي استنفر كل لغته ليلحق بالسيد المسيح هزيمة كاسحة، الحداد الفقير المعتقد مخلصاً أن الدنيا لا تستقيم إلا بطبقات بشرية متباينة... عالج الطبيب، الذي أراد أن يكون روائياً، موضوعه بلغة متميزة تصدر عنه، فهو «مركز الكلام» الذي يسرد ما رأى لا ما قرأ، كما لو كان صانعاً لموضوعه «الديني»، يحاور الديني بالديني ويتوجّه إلى «خالق أعلى»، يرسل الأنبياء، و«خالق أدنى» يتصرف بأرض هو سيدها. يظهر العنصر الروائي الثالث في تعددية الأصوات التي تبني حدثاً روائياً ينتهي إلى «كون مظلم»، بسبب قتل النبي وقتل آخر لا يقل ظلاماً: قتل الإنسان الظالم للمحاكمة الإنسانية السليمة.

يصدر التباس الرواية، إن كانت الكلمة دقيقة، عن المسافة القائمة بين موضوع ديني، جوهره المقدسات التقليدية، ومنظور روائي يتحرر من المقدس النهائي، يُؤنسن الموضوع الديني قدر ما يستطيع. عنوان الاستهلال: «يوم جمعة» وضلّال بني إسرائيل، ومقاربة «الضمير الإنساني» الذي لا هدى للناس بغيره، وينتقل من «نبي الله» إلى الإنسان الفاضل الذي لا يقبل بالخطأ. تتكرر كلمات الضمير في الصفحة الثامنة ثماني مرات، كأن نقرأ: «لم يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الإنساني، وهم يحسبون أن عقلم ودينهم يأمران بما يعلو الضمير، ولم يفتنوا إلى أن الناس حين يفقدون الضمير لا يغنيهم عنه شيء، فالضمير الإنساني قيس من نور الله، وكل فضيلة لا تستقيم، ما لم يكن للناس من ضمير هادٍ...». كما لو أن الأمر لا يمس تعاليم إلهية، بل يتمحور حول

الإنسان الأخلاقي، ولا يسرد مآل نبي مصطفى، بقدر ما يكشف مدى البؤس الإنساني إن سقط منه الضمير.

تتخذ الرواية من ساعات السيد المسيح الرهيبة الأخيرة موضوعاً لها، تصف ما يستثيره من عواطف ومواقف، وتعود لتحببه وتدخل في تأملات الطبائع الإنسانية، منتجة خطاباً عن الصحيح والخطأ والفعل والامتوهم. بعد موضوع الضمير، الذي هو ناظم حياة الفرد السويّة، يأتي موضوع الحب الممتد من الله إلى مخلوقاته المختلفة: «إن الله هو الحب، إن حب المرأة هو الخطوة الأولى إلى حب الله، أما النساء فيخرجن من الحب إلى حب الله، الحب الطريق إلى السعادة...». يستغرق موضوع الحب قصة «رجل الاتهام»، وهي القصة الثانية في الفصل الأول «عند بني إسرائيل»، كما لو كان العنصر الحكائي ذريعة لشرح مقولة أخلاقية، تعكس تصورات المؤلف لا الوقائع المأساوية الملازمة للسيد المسيح. تتكشف ذاتية كاتب الرواية، في القصص الخمس الأولى، المحدثّة عن معنى المسيح في الحسبان اليهودي، حيث ضحيج الجماعة يطغى على عذابات النبي الذهاب إلى قتله.

استتكر تصوّر «قرية ظالمة» فكرة «الجماعة»، التي تتبثق منها قوة المؤمنين. ذلك أن الجماعة ملاذ لإلغاء التعيين ووسيلة، (دينيًا)، لدفن الحقيقة، وأداة «لجعل الناس في حيرة». وهكذا ترتكب أكبر الجرائم بلا عقاب، لأن الذنب يقع على متهم لا اسم له، أكثر من ذلك أن الجماعات لا ضمير لها، فلا ضمير إلا بالمفرد، ولا معنى للحديث عن جماعة قاتلة: إن «الجريمة مهما تكن واضحة يسهل إغفالها إذا وزّعت توزيعاً يجعل نصيب الفرد من اقترافها أصغر من أن يضطرب له ضميره. ص: 28». يعهد الظلام إلى الجماعة باجتثاث خصومهم، مدركين أن الجماعة لا عقل لها، وأن المفرد هو الذي يميّز بين الخير والشر، وأن بين الجماعة والشك هوة لا تجسّر. بل إن دين الجماعات إذا مازجته السياسة، أفقدته دلالاته، فرجال الدين الذين يمتطون الجماعات يلتقون بأهل السياسة و«يضعون السياسة فوق الدين، أو يضعون سياسة الدين فوق الدين نفسه، وهذا هو الضلال المبين. ص: 42».

ينزع الروائي - الطبيب في قوله إلى التعيين، فينكر الجماعات التي لا عقل لها ولا حقيقة، ففي لا عقلانيتها، أو تعصّبها، ما يخلط الدين بنقائضه. ولعل نزوع محمد كامل حسين إلى التعيين، الذي يفصل المستويات الاجتماعية عن بعضها، هو الذي أقنعه «بصعوبة ترجمة أوامر الله إلى أعمال السياسة، بقدر ما تصعب ترجمته مبادئ الأخلاق إلى أعمال الحياة»، وقاده إلى القول: إن صلاح الأرواح لا يتحرر من الواقع الذي تعيش فيه، وأن «الزمن عامل من أكبر عوامل الإصلاح، لا يستطيع الأنبياء ولا الآلهة أن يغفلوه. ص: 61».

تختلط العناصر الحكائية بتأملات نظرية، كما لو أن السارد واعم بين نسق حكائي له شخصيات مختلفة وخطاب نظري منضبط يكمل مقولة بأخرى. فبعد مقولات الضمير المفرد والجماعة التي لا ضمير لها تحضر مقولة: المعجزة التي لا تفسّر ميتافيزيقياً، أو دينياً، فهي تتضح بالرجوع إلى العقل والعلم: «فالمعجزات المنسوبة إلى السيد المسيح جاءت من إيمان الناس بصاحبها، فهي ليست كاذبة لأنها لا تنقض قانوناً طبيعياً أولياً فلو أننا رأيناها يأمر حجراً أن يرتفع في الهواء فارتفع لعددها

ساحراً يمؤّه علينا، أما إذا كانت المعجزة تتعلق بأمور نفسية يؤثر فيها الإيمان والعقيدة فلا محل للطعن فيها..».

لا غرابة أن يصل المؤلف في قصته «البيلاتوس» إلى قراءة العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها، وأن يقرر صعوبة المطابقة بينها، ذلك «أن رجل العمل لا يدري ما تعريف عمله قبل أن يقوم به»، وأن وعي الإنسان للكلمة التي تعرّف عمله يصبح ممكناً بعد العمل لا قبله. وبسبب تنوّع الأعمال تتنوّع الفضائل فهي «فضائل مدنية وفضائل عقلية وثالثة دينية... والتنوّع يجعل من امتلاك الحق والحقيقة وهماً، والادعاء بامتلاكهما ضلالاً»، و: «إن الذين يدافعون عن الدين بإيذاء الناس إنما يدافعون عن رأيهم وحدهم»، «والذي يسوق قومه إلى الحرب إنما يقتل قومه قبل أن يقتل أعداءه....».

يكتفّ المؤلف رأيه الأخلاقي المتشائم في جمل متلاحقة: «سيصنع الناس لأنفسهم أصناماً ليست من الحجارة» و«سيضلّ الناس حين يعتقدون أن الجماعة أعظم من الفرد، لأنها صنم يدعو الناس إلى عبادته، تلائم الإنسان الذي يسعد بشقاء عدد كبير من الناس»، و«أن عصر عبادة الحجارة يزول من تلقاء نفسه حين يخرج الناس من طور البداوة الأولى...». لكان الطبيب - الروائي يردّ على خصم فكري عرفه بالتجربة، ويساجل معتقدات تضع الأيديولوجيات فوق البشر.

لم يكتب الروائي عن : «صلب المسيح»، بقدر ما وصف الذين صلبوه، ولا عن المقدس المتعالي بل عن حياة متسامحة تُتيح للفرد أن يكون سعيداً، من حيث هو إنسان مفكّر قبل أن يكون «مؤمناً» يعهد بالتفكير إلى مرجع خارجه التيس بالقداسة. ارتكن د. محمد كامل حسين إلى متخيّله وحاوّر زمناً ماضياً، واحتقى بمخيلة الروائي وحاوّر كرامة الإنسان في جميع الأزمنة.

استعار مادة دينية قديمة وعالجها بمبادئ دنيوية متحاورة: أولوية الفرد العاقل على الجماعة المتعصبة، مصالحة الإنساني والإلهي بما يمجّد الإلهي والإنساني، تمثيل المعتقد الديني بقيم الحب والمحبة، تحرير الزمن والمكان من القيود اللاهوتية، وتأكيد النسبي والمتحوّل والمتغيّر مراجع الإرادات العاقلة.

دخل محمد كامل حسين إلى نصه روائياً يعالج مادة دينية، وخرج منه روائياً «ينفلسف»، ومنتقفاً حدثياً، يبدأ من الإنسان لا من مقدساته.

ملاحظات لاحقة: الرواية والفلسفة

توازعت الأمثلة السابقة أسماء فلسفية وروائية مستهلها: الحلم، الذي يعترف بالواقع وينكره معطى نهائي. حلم ديكرت بعالم تفسّره العلوم الرياضية، معتقداً أن «العلم المنهجي» قادر على توليد ظواهر جديدة، اعتماداً على «ذات» تتصرّف بموضوع «وتقسم العالم إلى ذات مفكرة وموضوع خارجها تعيد تخليقه». حلم بعلم بيرهن عن وجود الله رياضياً، تخترق براهينه المخلوقات جميعها. انطوى حلمه المزوج على حكاية الأزمنة الحديثة المستهلة «بإنسان تنويري» يصنع مراكب يقودها إلى شاطئ أخير.

استولدت فلسفة التتوير حكاياتها المنتصرة من حاضر قطع مع ماضيه، ينتظره مستقبل يقطع معه وبينني مدينة فاضلة. ترجم الحكايات المتخيّلة الفرنسي جول فيرن برواية «الخيال العلمي»، التي تقصر المسافة بين «جوف الأرض» والكواكب البعيدة، وأعطاهها فلاسفة التتوير صياغات نظرية.

كان لنيتشه، الذي قرأت فلسفته رواية «أليس»، حكاية استنفرت الإنسان الضعيف واستولدت إلهاً جديداً. قال في كتابه: «هذا هو الإنسان»، «أتطلع إلي كل ممنوع، تحت هذه العلامة سيكتب النصر لفلسفتي ذات يوم، ذلك أن الحقيقة وحدها هي التي ظلت إلى اليوم خاضعة جوهرياً للخطر...». تتنبأ الكلمات بيوم ينتصر فيه الفيلسوف، يقهر كل ممنوع، وينقذ الحقيقة من استبداد اليقين والأخطار التي تُحدق بها. يعطي ما اقتنع به شكلاً حكايتياً سعيداً: «في هذا الصباح الذي بلغ الاكتمال حيث الأشياء جميعها في أوج النضج، وليس العنب وحده الملون بالسمرة، وقع على حياتي شعاع شمس،...، وإذ أمام عيني من الأشياء الكثيرة والجيدة ما لم أر من قبل هكذا دفعة واحدة. ليس عبثاً أن أكون قد دفنت اليوم الرابعة والأربعين من عمري، وحق لي دفنها، وما كان جديراً بالحياة فيها تم إنقاذه، وغداً خالداً. تقويض كل القيم، وغروب الآلهة.... كيف لا أكون ممتناً لحياتي بكلّيتها إذاً؟ لهذا أروي حياتي لنفسي...».

ما حلم به ديكارت، وسجّل حكاياته في دفتره، حلم به نيتشه ورواه لنفسه، محولاً الفلسفة إلى حكاية والحكاية إلى فلسفة.. وما حكايته إلا النظر الوثوقي الذي هدمه، وحكاية العقل المتحرّر من الخطر الذي غدا «سوبر مان»: «أعرف قدرتي. ذات يوم سيقترن اسمي بذكرى شيء هائل رهيب». في طريقة قوله عن الشيء الرهيب الذي استقرت فيه عقول متمردة، ما يذكر «برواية السيرة الذاتية»، التي تتداخل فيها أعمال روائيين كثيرين. ستاندال مثلاً «أحد الصدف السعيدة»، بلغة نيتشه، الذي لا يقدر بقيمة ذلك بسبب قدرته على استباق الأحداث بعيني الخبير النفسي، والذي علمه «إن العذر الوحيد لله هو كونه غير موجود»، بلغة ساخرة ثقيلة.

استأنس ديكارت بعلومه الرياضية، وتحصّن نيتشه وراء حقيقة «تتطق من خلاله». أما روبرت موزيل، الروائي الذي درس العلوم، فاستأنس بمعارف عصره، وأراد أن يكون «هوسرل» ولكن بكتابة روائية، روائياً - فيلسوفاً يستدرّك ما لم يقل به المتخيّل الفلسفي الخالص. ذلك «أن الروائيين النابهين يشعرون بمأساة الأمة الرهيبة الصادرة عن رجال عظام حقاً لا يصبحون أبداً جزءاً من ثقافتها الحيّة لأنهم يقفون بعيداً في المقدمة...».

راوغ صاحب «قرية ظالمة» روايته وأدرج فيها ما يتجاوز الحكاية البسيطة المتداولة، لم يعرف هوجان نيتشه الذي ألغى الإله المتوارث بإله مبتكر، ولا تشاؤم موزيل الناظم على حضارة تقنية تقفر جوهراً للإنسان، قام بتأويل «حدث قديم»، ودعا إلى دين يجده تعقله: «وأخشى على الدين أن تسرفوا في السمو به عن طباع الناس فلا يتبعونه. إن عليكم أن تجعلوه مقبولاً لكل من في طبعه الإيمان...». انتهى إلى فلسفة عقلانية ملتبسة، لا تحتاج إلى الدين الذي يحتاجها.

وإذا كان الموروث العربي - الإسلامي قد أنتج «حي بن يقظان» لابن طفيل، حيث الإيمان بالله أقرب إلى «رواية التعلم»، فإن عصر التنوير الأوربي أعطى في إحدى مستوياته حواراً بين اللعبة الفلسفية، الصاعدة من الأحلام، واللعبة الحكائية المتكئة على لعبة موازية، وهو ما عبّر عنه «عالم الفلك الفيزيائي» كبلر الذي قصر الفرق بين «ميكانيكا» الأرض وعلم الفلك السماوي.

ترجم فريدريك إيت - تواتي، في كتابه «حكايات القمر - مقال عن الحكاية والعلوم الحديثة»، هواجس كبلر بالأسئلة التالية: كيف نفهم ذلك الخليط الغريب: رحلة قمرية؟ دراسة في الفلك؟ حكاية مجازية؟ وقصص فلسفي؟ يضل نص كبلر طريقة لأنه مزيج من عناصر متباينة، كأن يلجأ إلى التقاليد وهو ينقضها، ويعطف العلمي على الأدبي والفلسفي، ويدع «الحلم» يقود التركيب الفكري الذي يريد، مصرحاً برغبته «بمحاكاة الكتابات الفلسفية». كأن الفلسفة موئل رحيم يحتضن أسئلة الإنسان المتفرقة، ويرشد الكتابة العلمية التي «دشنها» العالم الفلكي.

لجأ كبلر إلى حكايات متخيّلة في بناء «قوانين علمية»، مسترشداً بتقاليد أفلاطونية، آيتها قصة «أثنتيتيد» الفلسفية التي وردت في كتابي أفلاطون «طيماسوس وكريتييس»، وكذلك الحلم الذي جاء في نهاية الكتاب الخامس من «الجمهورية». لم يكن كبلر، وهو يرى في الحكايات الفلسفية حلماً علمياً، بعيداً عن أرسطو في كتابه «ميتافيزيقا»، الذي جاء فيه: «في التقرب من الأساطير، مهما تكن حدوده، يتكشف الباحث العلمي فيلسوفاً، فالأسطورة مركبة من الأعاجيب». عرف العالم الفلكي تداخل أشكال المعرفة، قبل أن ينجز اختصاصاً صرفاً، إذ في العلمي أبعاد فلسفية، وفيهما معاً أبعاد أدبية أظهرت، منذ قرون، علاقات متبادلة بين الرواية والفلسفة، قبل أن تأخذ شكلاً لاحقاً، تحدث عنه جاك دريدا.

قرأ الأمريكي مارك إدموندسون في كتابه اللامع «الأدب ضد الفلسفة» الخصام القديم بين الفلاسفة والأدباء، المستمر إلى اليوم.

كتب في مستهل دراسته: «أبدأ هذا الكتاب، بإشارة إلى الخصام بين الشعراء والفلاسفة، الذي أعلنه أفلاطون في زمنه، لأنني أعتقد أنه لا يزال مستمراً إلى اليوم، وإن كانت قد طرأت عليه تحولات مهمة..». أخذ أفلاطون على الشعراء عجزهم عن الإفصاح عما يريدون قوله، يأتون بكلام جميل لا يدركون معناه. بيد أن ما استنكره الفيلسوف اليوناني القديم، هو ما دفع الفيلسوف المعاصر جاك دريدا إلى الاحتفاء بالأدب، شعراً كان أم رواية. ذلك أن الأدب في تصويره «يتعيّن بتلك التأثيرات اللغوية التي لا تخضع للتحديد الفكري ولا يمكن اختزالها إلى مفهوم واضح للعالم...». ما قرأه أفلاطون مبتدئاً من «الأفكار» تأمله دريدا معتمداً على اللغة.

يظل الأدب، في أشكاله المختلفة، «حلماً» يتصرف به الأديب كما يشاء، والأحلام لا تعرف طريقاً مستقيماً إلى اللغة. ولعل تصرف الأحلام باللغة هو ما يستقدم الخصام بين الفلاسفة والأدباء، دون أن يصل إلى قطيعة. بل إن ترابطهما يشد كلما تصاعدت غربة الإنسان، وبدا له العالم المتقدم معقداً يثير الرعب قبل أن يوقظ الإدهاش. كتب الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي: «غدا الأدب فلسفياً، في

القرن العشرين، أكثر مما كانه في أية فترة سابقة». ليس هذا القرن من حيث هو، فلسفي، بقدر ما إن الظواهر الحديثة التي لازمته تطرح قضايا فلسفية، تجد في الكتابات الروائية مدى مريحاً لها.

قرأ نجيب محفوظ القرن العشرين، وتأمل فيه السياق الذي عاشه، وانتهى إلى رواية فلسفية خاصة به.

إشارات:

1. Peter Lamarque: the philosophy of literature, blackwell publishing oxford, U.K, 2009, P: 29 -33.

2. C. Doumet: La deraison Poetique des philosophes, Editions stock, paris, 2010 P: 119- 147.

3. B.clément: le récit de la method, paris, seuil, 2005.

4. G.Bachlard: la flame d'ume chandelle, paris, 1961 p:77.

5.Lewis carroll: the complete Works. London 1998, p: 18.

6. Alice in wonder land and philosophy. Black well, London, 2010, p:153- 165. Edited by Richard Brian Davis.

7. المرجع السابق، ص: 154-155.

8. J- pierre cometti: Musil philosophe, seuil, 2001, p: 25

9. المرجع السابق، ص: 58-59.

10. المرجع السابق، ص: 61.

11. المرجع السابق، ص: 65.

12. محمد كامل حسين: قرية ظالمة، دار الشروق، القاهرة، 2018، الطبعة السادسة.

13. فريدريش نيتشه: هذا هو الإنسان، منشورات الجمل، 2003، ص: 9.

14. المرجع السابق، ص: 13.

15. F.AiT- To UATi: Contes de la luno- Gallimard, paris, 2011, p: 64- 104.

16. M.Edmundson: literature against philosophy. Cambridge university press, 1997, p: 1- 11.

17. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، عالم المعرفة، 206، الكويت، 1996، ص: 213.

محفوظ

بين الرواية والفلسفة

أخذت الثلاثية عمل محفوظ الشهير بـ«رواية الأجيال» وتأملت، وهي ذاهبة من جيل إلى آخر، قضايا الزمن والموت والجديد والأقول الذي يمحوظواهر ويتلأأ أمام أخرى. انطوى ما عالجه على أسئلة أفصح عنها، في الجزء الثالث بخاصة، بإشارات إلى الفلسفة الغربية: شوبنهاور واسبينوزا وأوغست كونت،... أخبر الروائي عن اجتهاد كتابي يتكئ على الفلسفة، وعن قضايا فلسفية مصاغة روائياً، مُحيلاً إلى طالب درس الفلسفة في جامعة القاهرة، التي دُعيت لاحقاً جامعة فؤاد الأول، تخرّج منها عام 1934.

نقرأ في الطبعة الثانية من كتاب جمال الغيطاني: «نجيب محفوظ يتذكّر» - 2012، وتحت عنوان «سر الوجود»: «كان اتجاهي معروفاً، إما إلى الهندسة أو الطب. لهذا عندما فكرت في الفلسفة انزعج المدرسون لأنني كنت ضعيفاً في المواد الأدبية...»، ثم يكمل: «خُيل لي أنني بدراسة الفلسفة سأعرف سر الوجود، ومصير الإنسان. وكنت أدهش كيف يتجاهل الناس سرّ الوجود في قسم الفلسفة ويدرسون الطب أو الهندسة...». كان الشاب محفوظ غريباً عن طلاب يحتفون بمهن تؤمّن العيش المريح والوجاهة الاجتماعية، ويعرضون عن «علم سر الوجود»، الذي تمكن دراسته كالعلوم الأخرى، كما قال ساخراً، بعد حين. أخبر القول عن إنسان لا يكتفي بظواهر الموجودات ويقصد التعرف على أسرارها، يدرك أن للكون أسراراً، يقبض عليها «علم خاص بها»، كما يقبض علم الفيزياء على قوانين الطبيعة.

أضاء الأستاذ رشيد العناني، في مقدمة لكتابات محفوظ غير الروائية المترجمة إلى الإنجليزية، موقع الفلسفة في فكر محفوظ الشاب، الذي ساءل «سرّ الوجود» في كتابات نسق من الفلاسفة، غير العرب، يمتد من ما قبل سقراط إلى الفلسفة الحديثة. كشف العناني عن العلاقة المتبادلة بين هواجس محفوظ الفلسفية الأولى وكتاباته الروائية اللاحقة. أخذت العلاقة بينهما شكل الصراع في فترة، وعثرت، لاحقاً، على حل موائم أفضى إلى حوار خصيب. فما شغل بال الشاب، الذي كتب المقالة الفلسفية، وهو يدخل العقد الرابع من عمره، عاد لاحقاً وصاغه روائياً، أكان ذلك في رواية «أولاد حارتنا» - 1959 - أم في رواية «أقل صخباً» مثل «قلب الليل» - 1975. حضر قلق الإنسان، في الروائيتين وغيرهما، في مساءلة الإنسان لعنف الزمن، ولوجود غامض عامر بأسرار لا تروّض.

لفت العناني، في تقديمه، النظر إلى «منطق بناء الرواية المحفوظية»، المستند إلى فكر عرف منهج البحث، حيث للرواية مدخل أقرب إلى «عرض المسألة»، فوقائع تتوسّل الإيضاح والاقتراب من البرهان، فإجابة تختم السؤال وتمده بقول نهائي. تقدّم «الحقبة الفلسفية» من كتابة محفوظ، أو ما دُعي بذلك، صورة عن منطق كتابته الروائية، حيث الفرد الذي صادره طريق لم يختره، يواجه الضياع واستلاباً يوطد عتمة الطريق، وصولاً إلى اغتراب أنجز دورته، يلقي بالمغترب في مأل لم يتوقّعه. بعد المأساة التي يُستهل بها العمل الروائي، يأتي الفعل الروائي الموزع على مغترب وأكثر،

تليه النتيجة من صوت القدر لا رغبة الإنسان، كحال رواية «بداية ونهاية» على سبيل المثال، التي تضمنت موت الأب فشقاء عائلته، وانغلقت على ولدين حسمهما الموت، وثالث يعاني ثقل الاحتضار.

حشد العناني في مقدّمة مضيئة سارت مع مقالة محفوظ الأولى، المنشورة في تشرين ثاني عام 1930، إلى أخيرة نُشرت عام 1945، مفردات سكنت فكر «الفيلسوف الشاب» مثل: «الإيمان، العقل، الحقيقة، الشك، اليقين، التقدّم، العقل الغريزي، العقل المتعلم،...».

ولعلّ هذا التصرّو الذي أذابه محفوظ في نسيجه الروائي، نأى به عن قضايا كتاب معاصرين له لا تتقصهم الشهرة، حال المنفلوطي بتصوره القدري ولغته المزخرفة، وطه حسين في شكّه العقلاني وبلاغته الأزهرية،... والأمر، محفوظياً، لا غرابة فيه، فقد استهل كتابته الفلسفية بمقالة عنوانها: «موت المعتقدات القديمة وظهور معتقدات جديدة»، نشرها في مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة» في تشرين ثاني 1930. دخل محفوظ، بهذا المعنى، إلى جنس أدبي جديد، «لم يعرفه العرب»، وأخذ بتصرّو روائي يغيّر ما هو متعارف عليه في زمنه، أكان ذلك على مستوى المنظور، وهو الذي احتقى مبكراً بمنجزات العلم الحديث، أم العبور الفلسفي من سقراط إلى ما بعده، كما على مستوى اللغة التي ينطبق عليها، لزوماً، الانتقال من القديم إلى الجديد، أم من البلاغة المدرسية إلى النثر الحديث، الذي دعاه الروائي عبد الرحمن منيف: «اللغة الوسطى»، التي يفهمها القراء في ألوانهم المختلفة.

أفاد محفوظ من معارفه الفلسفية في هندسة كتاباته الروائية، وتأكيد الرواية نشاطاً فكرياً يتمتع باستقلال ذاتي أملى على الروائي الاختصاص الكتابي، ومعرفة الأساليب الروائية. تمايز عن آخرين مارسوا الرواية في «أوقات الفراغ»، كما لو كانت كتابة ملحة بغيرها، تطلب من أجل «عبرة» أو إيضاح يسير. يقول في هذا المجال: «لا... لم يكن هناك تراث روائي يُمكن أن أرتكز عليه. كان أصحاب الرواية نفسها لا يعترفون بها، الدكتور طه حسين يكتب رواية «في الصيف»، لكن من طه حسين؟ إنه المفكّر. العقاد يكتب «سارة»، لكن من هو العقاد؟ إنه المفكّر. بل إن العقاد كان يحتقر القصة والرواية. إذا كان هؤلاء بأنفسهم يحتقرون الرواية، فكيف سألتقت إليها من خلالهم. كنتُ أعمل في أرض شبه خالية، وعليّ أن أكتشف بنفسي وأمهد أيضاً...».

استند محفوظ في اكتشافه وتمهيده الكتابي على معرفة واسعة بالرواية الأوروبية والأمريكية والروسية، مرّ على أسمائها وأعلامها في حوار مع الغيطاني، مستأنساً بكتاب عنوانه «درنك ووتر»، ساعده في منهجية قراءة تاريخ أدبي طويل حتى سنة 1930، العام الذي بدأ فيه مقالاته الفلسفية. زودته قراءاته الأدبية بما يحتاج إليه في حقل اختصاصه «النهائي»، وأمّدتّه الفلسفة بثقافة تلبي فضوله الذاتي وتجاوز عمله الروائي.

سوّغت قضية الإنسان المغترب، وهي هاجسه من البداية، علاقة روايته بالفلسفة، إذ الأولى ترصد عوالم الإنسان المتبدلة والغامضة، وتتأمل الثانية أسئلة الإنسان في جميع الأزمنة. كشف محفوظ،

في مقالته: ما معنى الفلسفة؟ المنشورة في المجلة الجديدة شباط - فبراير 1935، عن الفضول الذي يقبع وراء التساؤل الفلسفي، مقررًا الأسئلة التالية: «من أين جاءت المعرفة العلمية، التي تستقصي وتتأمل؟ ما أسبابها وغاياتها؟ كيف يحدد المرء مناهجها؟». ذلك أن المعرفة العلمية تصدر عن أسئلة تتوالد مستجدة في غيرها: ما هي، على سبيل المثال، قيمة المعرفة؟ وهل تتطابق مع الواقع والحقيقة، وما موقع الوهم فيها، وما الذي يفصل بين الحقيقة الراهنة والاستيهام الذاتي، وبين ما خارج الإنسان وما في تفكيره؟

انتهى محفوظ الشاب إلى النتيجة التالية: تحتاج أسئلة العقل إلى علم يتقصى وجوها ويوطد حقيقتها، إلى أن يقول: «هذه الأسئلة هي سبب وجود الفلسفة، التي ستستمر ما بقيت هذه الأسئلة قائمة، وما ظلت النفس التي تبعث عليها مستمرة...». يلفت النظر في هذه التساؤلات العلاقة بين الفلسفة «والعلم» الذي تحتاج إليه، وديمومة البحث عن إجابات لأسئلة ترضى عنها «نفس» متجددة. انشغل محفوظ بمفهوم الحقيقة، وتأمله في تجده، فما يأتي يتقادم، وقرأه في تعددته، التي تجمع بين النظري والعملي والفكري والحسي وبين علم ينمو وفلسفة تساقه وتبقى سابقة له، تلاحق «أسرارًا» ينكشف بعضها، ويؤثر الآخر أن يستمر مستسرًا.

توقف محفوظ في مقالته: «الفن والثقافة» المنشورة عام 1936 أمام موضع الفنان وخصوصيته قائلاً: «إذا كان الفنان بثقافته العلمية والفكرية يسعى إلى شرح - من خلال الفن - نظرياته، وإيضاح مقاصده، والكشف عن قضايا موضوعه فعلياً، إذن، أن ينزاح عن غرضه وأن ينحرف عن طريقه، لأن غاية الفنان الأولى والأخيرة الوعي الصحيح، والتعبير عنه بشكل جميل...». ليس انحراف العمل الفني عن مقاصده الأولى إلا تعبيراً عن عفوية حرة تفيض على نوايا الفنان، وعلى جهد فني متراكم يفاجئ صاحبه. يشي العمل الفني بفكر الفنان، يطاوعه ويتمرد عليه في أن. حاول الروائي الشاب، الذي لم يكتب الرواية بعد، «تتظير» العلاقة بين الشعور والفكر المبدع، والعقل الذي يضبط والإحساس العصبي على الانضباط. أشار الأستاذ العناني إلى الروابط بين هواجس محفوظ الفلسفية الأولى ورواياته اللاحقة، مستعيداً الفكرة القديمة القائلة: «لو لم تعرفني لما سألت عني». مهما تكن حدود العلاقة بين الأفكار السابقة وتذكرها، فإن الكتابة الروائية تنطوي على فلسفة روائية، تصدر عن النص ولا تأتي من خارجه. هناك، بدهاء، الرواية الفلسفية، التي تهمش الأفكار الوقائع، وتكون ذريعة لنسج خطاب فلسفي، حال «بوتوبيا» توماس مور - 1516 - وصولاً إلى نقيضها عند ألدوس هكسلي وجورج أوريل في منتصف القرن العشرين. استأنس محفوظ، بفكرة المدينة الفاضلة في نهاية روايته الحرافيش - 1977 - وهي أعظم أعماله - حين صورّ فضاءً بشرياً مغلقاً ينعم بالطمأنينة والرضا، ينصت إلى موسيقا سماوية وإلى شعر أنيس بلغة غير عربية. وأقام روايته الشحاذ - 1965 - على شخصية - محدّدة السياق - تنوس بين قلق ثقيل وبحث معتقل عن الحقيقة ينتهي إلى عجز يعلن أن الحقيقة لا تصالح دائماً السائل عنها.

دفعت الأسئلة الفلسفية، التي تغفو ولا تنام، محفوظ، من بداياته الروائية، إلى شخصيات - مقولات يتساكن فيها، وليس بلا قلق، الإنسان اليومي المشخص و«فكرة وجودية»، تترجم مساره. وما روايته بداية ونهاية - 1949 - التي سبقت «بين القصرين»، إلا التمثيل المحفوظي، على سبيل

المثال - لوحدة الشخصيات - المقولات التي وصفت: الإنسان المستقيم الذي يُؤثر غيره على ذاته، الفتاة العادلة التي تقوّضها صدف ظالمة، والأناي الذي تلتهمه أنانيته. رسم الروائي تعددية الحال الإنساني ووصف الإنسان، في مستوى أول، متعددًا في ميوله قبل أن يعالجه، في مستوى لاحق، بالاحتمية الاجتماعية الصارمة، التي تتيح للإنسان أن يختار ويجول ويلهو إلى أن يطبق عليه قدر يقوده إلى حيث يريد.

حاور محفوظ الرواية الفلسفية، في رواية الطريق - 1964 - التي اتخذ فيها المطلق بطلًا روائيًا محدد الاسم والأثر ولا يمكن العثور عليه، كما لو كان ترجمة للعلاقة بين المتناهي واللامتناهي، إذ المتناهي عجز يقذف به الضياع من درب إلى آخر، واللامتناهي «أثير» غامض يوحي بالأمل والسعادة، يتلامح ويبقى مستحيل اللقاء.

لكل فكرة - إحساس معادل ملموس يُشخصنها وينوب عنها. قاعدة محفوظية قوامها تكرار تصفله الموهبة الروائية ويقوده السياق إلى كلام جديد. ترجم محفوظ مقولة المتقف المغترب، على سبيل المثال، في دورات كتابية متواترة. فهو الفنان القريب من الصمت في «عبث الأقدار»، والزاهد بالمناصب الرسمية في شخصية كمال في «السكرية»، الذي اختار التعليم وزهد بالحقوق، و «شحاذا الحقيقة» في رواية الشحاذا المنغمس في الحسي والشهواني والإشراق المنتظر، والوفدي التائه في «ثرثرة فوق النيل» الحريص على ذاكرته وعلى ضمير يقظ لا يطفئه «الحشيش»،... ولعل هذه الشخصيات المتصلة - المنفصلة هي التي تستقدم مبدأ التكرار في الرواية المحفوظية، الذي يقوّره النظر النقدي، ويرد عليه محفوظ، متوسلاً صياغات فنية متحوّلة.

اتكأ الروائي على معارفه الفلسفية وهو ينتج شخصيات - مقولات، ويدع نصه الروائي يستولد الفلسفة التي يريد، وارتكن إليها أدوات فلسفية الدلالة آيتها: المفارقة التي هي مواجهة الضد بال ضد، والصدفة التي تبدو قانوناً وتعبث بالقانون، والمجاز الفني الذي يختصر المجموع في مفرد، ويضيء بالمفرد مجموعاً يتجاوزها، حال «الفتوة»، الغليظ القوي، ينهر الخير ويستقوي به الشر، ويضم بين دفتيه نماذج مختلفة الأزمنة: الفرعون، الملك، الرئيس، الزعيم، الأب، موظف سلطوي يحاكي مسؤوله بنهم وانصياح، ويرى في السلطة حاكمًا ومرجعًا.

أضاء رشيد العناني في تقديمه للترجمة الإنجليزية لمقالات محفوظ الفلسفية أمرين أساسيين: احتفظ محفوظ الشاب بفضوله الفلسفي ووضعه في صياغة روائية فلسفية القول. لم يخذل الفيلسوف، الذي راهن عليه أساتذة جامعيون كالشيخ مصطفى عبد الرزاق، أساتذته، ولا الروائي الذي أراد أن يكونه. صالح بينهما وأعطى الرواية العربية ولادة جديدة.

إشارات:

1. جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2021، ص: 62 - 64.

2. المرجع السابق، ص: 63.

3. On literature and philosophy, the non fictions writing of NAGUJB MAHFoz, wol1 GiGko library, 2015,p:xi-xiv.

4. المرجع السابق، ص: 60 - 53.

النشر والوجود

محفوظ: الشر

وغموض الوجود

هل رحّل محفوظ دراسته الفلسفية في جامعة فؤاد الأول إلى كتاباته الروائية؟ أم أن روايته أنتجت فلسفة خاصة بها؟

لا معنى للسؤال الأول، فقد قرأ محفوظ فلاسفة وفلسفات، وتابع فضوله الفلسفي حرّاً. أضاف إلى المعرفة الكُتبية وقائع الحياة، ووسّع جهده الروائي الطرفين. كان له أسئلته الذاتية، وجاءت رواياته بأسئلة جديرة بالإجابة. صدرت فلسفة روايته عمّا عاشه، وعن فعل كتابي متعدد المستويات متجدّد اللغة. علمه الفضول المعرفي الأسئلة والإيحاء بالبرهان. ذلك أن للتخيل الروائي، مهما تكن أماده، مقاصد تملّوها «حياة مصريين»، أنطقهم محفوظ بأشكال روائية مختلفة.

احتفظت رواية محفوظ، في أطوارها المتعددة، بـ «المتبقي الموروث»، الذي لازم الروائي ولم يستشره، بدءاً بلغة عربية لا تتصاع إلى القصد الروائي إلا بعد حين، انتهاءً بتاريخ مديد التبس بالسلطة المصرية وغدا سلطوي الصفات. واجهت روايته أسئلة طرحها التاريخ، وجاءت بإجابات من روائي لا يعترف بـ «الأبد»، يتلمّس رعب الزمن ويشفق على إنسان لم تُترك له حرية الاختيار.

ما هي فلسفة النص الروائي المحفوظي؟ تقرّر الإجابة، بداية، فرضيتين: لا يمكن إرجاع فلسفة النص الروائي إلى فلسفة جاهزة، كأن يقال: رواية وجودية ورواية نفسية وثالثة دينية، فهذه صفات خارجية تغاير فلسفات تصدر عن علاقات النص ولا تُسقط عليه. ونقول الثانية: لا تساوي فلسفة النص فلسفة كاتبه، وإلا سقط معنى الكتابة المتعددة الأزمنة، وتبقى روائي شفاف، تصالحت لغته مع أفكاره، وهو كلام فقير المعنى.

في كل نص روائي مستوى حكائي مكشوف، لا يسمح بـ «اقتراب فلسفي» ولا يتضمن مقولات قابلة للمساءلة، بقدر ما إن فيه غموضاً ونقاطاً عمياء تُتيح قراءة مغايرة، تسأل وتؤوّل. ذلك أن التأويل «مفتاح الغموض»، يستتطق ولا يشرح، فما هو قابل للشرح يبّد معنى القراءة والكتابة. ينطوي النص، في الحالين، على فلسفة خاصة به، تجاور فلسفات أخرى ولا تماثلها، فالشكل المنطقي لفلسفة النص الروائي الحقيقي يختلف عن مقدمات ونتائج الفلسفات المعروفة.

يُلمي البحث عن فلسفة الرواية المحفوظية قراءتها في أشكالها المتنوعة، ورصد الثابت والمتحوّل فيها، ويأمر بـ «تفريدها»، إن صح القول، فهي مختلفة الأساليب والمواضيع. ولعله من العبث إلغاء المسافة بين الثلاثية والحرافيش وأولاد حارتنا، أو بينها وروايتي «حضرة المحترم وحكايات حارتنا»، أو اختزال المجموعة القصصية «خمارة القط الأسود» في ما سبق من روايات. فلكل من

هذه النصوص فردية خاصة بها، تقرأ مستقلة، وتغدو أكثر وضوحًا إن غدت مجالًا للمقارنة، فالمقارنة سبيل القراءات النجبية.

كتب الفرنسي بيير ماشريه في كتابه «التفلسف مع الأدب»: «إن العلاقة بين الأدب والفلسفة، في مستواها الأكثر بساطة، تقوم على الوثائق بالمعنى الدقيق.....، تستأنس الفلسفة بالأعمال الأدبية كمرجع ثقافي، خضع لتعديل محدود، كاستشهاد بسيط يمر، غالبًا، غير مرئي بسبب جهل القراء والمعلقين». يقضي تقصي العلاقة بين الروائي والفلسفي، إذن، قراءة النصوص مستقلة، يصيرها استقلالها «ذاتًا» هي شرط مقارنة النص الروائي فلسفيًا. تشتت المقاربة الغموض. وما المقاربة الفلسفية إلا حوار مع الغامض الروائي، ورصد تناقضه الداخلي. الذي يطرح سؤالاً «يدع الجواب معلقًا في أفق المسألة».

1. الدخول إلى نص محفوظ:

تمثل روايات محفوظ وحدات متميزة، أقرب إلى الاستقلال، مطلعها «المرحلة الفرعونية»، أعاد المتخيل بناءها زمنيًا ومكانيًا، واستخلص «رسالة فكرية»: لا حكم عادل بحاكم يختصر الحكم في ذات مكتفية بذاتها. تلا مرحلة «الأجداد» نهج واقعي تعامل مع طبقة مصرية وسطى في النصف الأول من القرن العشرين، عرفت حداثة هجينة واستعمارًا إنجليزيًا. أعقبه انقطاع روائي مأزوم، أعلن عن أزمة - خيبة في «أولاد حارتنا»، رواية دينية السطح سياسية الأعماق. أفضى إلى رواية «الفرد المغترب»، امتدت من «اللص والكلاب» إلى رواية «ميرامار». جاءت بعدها «ملحمة الحرافيش»، الأعلى طموحًا في مسار محفوظ الروائي.

تضمنت الروايات مستوى حكايتيًا متنوع الشخصيات: الفرعون، الوزير، المومس، الإنسان العادي في احتمالاته المختلفة، و«الفتوة»، الذي يتغير مظهره ويظل كما كان. وحملت مستوى فلسفيًا مقولاته: القدر والصدفة والاعتراب ومجازات ترجمت عثار إنسان أضاعته رغباته، وأضاع رغباته، بنت الروايات مشهدًا إنسانيًا متعدد المراجع والأزمنة. بدأ بمفرد مستبد قديم ومرّ على «الطبقات» الاجتماعية، ووصل إلى أقاليم الروح المسكونة بالزمن و«غموض الفناء».

للشخصيات الروائية المحفوظية حظوظها من الوضوح والغموض وما بينهما، تتوسطها شخصية القدر الهائلة، تقترش أجساد البشر وأرواحهم، تكتسحهم صغارًا وكبارًا، وتعرف ما لا يعرفون. وما عبث الأقدار، الواضح المعالم في روايات محفوظ، إلا اللقاء المفاجئ الأعمى بين القدر و«رعاياه»، فلا أحد ينفذ إلى بواطن القدر إلا القدر نفسه، الذي يقترح «الفراعين» ويعبث بهم، ولا أحد يقابله القدر دون أن ينحني.

وضع محفوظ القدر فوق السلطات جميعًا، وأوكل تجسيد الأرضي إلى سلطة شريرة، لا تقدر على اعتقال القدر لحسن الحظ، يقف خارجها أحيان تعبت بهم الصدق. يتقاسم القدر وتجسيده الأرضي الشر بأفساط لا متكافئة، فلولا إرادة الشر المسيطرة لما جاءت سلطة مستبدة متوالدة، كما لو كان القدر هو: الشر الجذري، الذي يكفل توالد الشرور الثانوية. أعلن تصوره عن مفارقة جذيرة بالنظر

تشير إلى تقدّم مرتبك يحرّر المُخضعين من المستبدّين، وإلى ثبات جوهر آيته سلطة أعطيت مرة واحدة، ولا تتغيّر.

وطّد الشرّ الجذري، أي القدر، بتقنيات فنية «قدريّة الدلالة»: المفارقة الساخرة التي تزيح الإنسان عن خياره وتوصله إلى ما لم يرغب به، والصدفة العابثة التي تدفع بأخوين متحابين إلى عشق أنثى واحدة، واللامتوقع الظالم في القصة القصيرة: «قصة الخلاء» على سبيل لمثال، حيث الولد الذي ينشد الغفران يعود إلى أم ذهب بصرها وفقدت سمعها، ويعود إلى الخلاء الذي هرب منه.

بنى محفوظ، وهو ينتقل من مفارقة إلى أخرى، فضاءً قدرياً، يحكم القدر فيه رغبات البشر وحركاتهم، بنظر غير قدرّي، منذ أن اعتبر الرواية فناً كتابياً مقاوماً، ينقد السلطة كاشفاً عن عنفها ويواجه الشكل الروائي المتقادم بشكل جديد. ما وضع في روايته «أولاد حارتنا» رواية مزدوجة، رصدت متواليات «الفتوات» الثابتة، وارتكنت إلى شكل روائي غير مسبوق يتسع لظلم سلطوي في جميع العصور. ومع أنه قرأ العلاقة بين الحاكمين والمحكومين في تفاصيلها المتعددة، فقد ترسّبت في تصوّره «لا أدريّة» تفسّر وتمحو ما فسّرت، واستقر في يأس لا تحجب علاماته. يأس مسكون بالتناقض، يحقّي بوجوه الحياة ويتأسى على عجز الإنسان عن الوقوف بشكل صحيح.

أعلن محفوظ عن نظره الروائي المتناقض، المسكون بالغموض، في روايته الأولى «عبث الأقدار»، تساكّن فيها قدر يشلّ في الإنسان قدرته، وفرعون ظالم تجب مقاصّته. نسي سريعاً، أو تناسى، وهو الروائي الماكر، أن إمكانية مواجهة الإنسان للقدر مستحيلة، وأن افتراض إنسان متحرّر الإرادة سخرية صادمة، ذلك أن من تقع عليه يد القدر لا يستطيع الحراك. يبدو القدر، بهذا المعنى، شرّاً كثير الأفتنة.

2. حضور الشر والتباس الوجود:

يقوم الفن الروائي المحفوظي على الكشف عن شر الوجود، الذي ينفذ إلى حياة الشر عارياً في شكله السلطوي، ومستسراً غامضاً خارجه. يداخله في الحاليين عذاب وفجاعة يغيّران حال الإنسان، دون أن يرتكب، لزوماً، إثماً أو معصية. فالعاشقة المضطهدة الطيبة في «اللس والكلاب» يقرضها عشقها لإنسان مطارّد يطالب بحقه. كأنّ العشق درب إلى الهلاك، وكأنّ الدفاع عن الحق جريمة تستحق الموت. وبطل رواية الطريق مطارّد بأخطاء أمه وأبيه. والفلاحة البريئة في «ثرثرة فوق النيل» يقتلها جمع من السكارى. ومع أن في هذه الروايات شيء من حبكة بوليسية أخذها محفوظ، ربما، من الإنجليزي غراهام غرين، فهي تترجم في النهاية «لامعقول الحياة»، الذي يربك النظر وينقله من المألوف إلى اللامألوف، ومن المرئي إلى الغامض، ويتمهم شرّاً أرضياً التباس بشر لا يرى يربك المحاكمة. إذا كانت رصاصه «سعيد مهرا» أخطأت إنساناً جديراً بالعقاب، وأصابت إنساناً بريئاً، فما ذنب مطلق الرصاص الذي طالب بحق أنكر عليه؟ لماذا قُتل المدافع عن كرامة حبه، في مجموعة «الشيطان يعظ»، في اللحظة التي قتل فيها فتوة قتل غيره، كما لو كان العاشق الشجاع البريء فتوة آخر؟ وإذا كان «الشيطان يعظ»، فهل من سبيل إلى تحرير أرواح الكارهين للشيطان؟

شر متعدد الوجوه لا تفسره الأخلاق ولا يستطيع المنظور الديني حياله شيئاً، يتمدد في الفضاء مكسواً بالأسرار. شر يتداخل فيه الاجتماعي والوجودي بأقساط غامضة، يعلق عليه الروائي بقهقهة مدوية!!

في كتابه «شكسبير، إمكانيات المسرح، دراسة فلسفية»، أفرد المؤلف صفحات طويلة لموضوع «فلسفة الأدب»، قرّر فيها: «أن العمل الأدبي يقاوم الاختزال إلى خطاب فلسفي». ذلك أن هذا الاختزال الممتد من هيجل إلى لوكاتش، يعطل القراءة الموضوعية التي تفصل بين «الفلسفة الأدبية والفلسفات المتعارف عليها». اقترب لوران فان انديه من قول الألماني ثيودور أدورنو: «لا يتوجب على علم الجمال فهم الأعمال الفنية كمواضيع قابلة للتأويل، فعمله، في الوقت الحاضر، أن يعي استعصاءها على الفهم». كأن على علم الجمال أن يقاسم موضوعه غموضه. أن يستسرا ولا يفتحان على خارج.

يوائم قول أدورنو، نسبياً، التصور الروائي المحفوظي، الذي يرسم فضاءً إنسانياً ملتبس المقادير، تصادر نهايته مقدماته، ولا يدعو إلى فهمه متكئ على «عماء القدر» وسطوته القاهرة في أن ينقل القول قراءة محفوظ من وضع إلى آخر. فعوضاً عن السؤال المدرسي كيف نفهم رواية محفوظ، يأتي سؤال: لماذا تستعصي المفاجآت المتواترة في النص المحفوظي على الفهم؟ يستعصي النص على الفهم إن قرئ مفرداً، ويتخفف من استعصائه إذا قرئ على ضوء قاعدة محفوظ المحدثه عن: مأساوية البحث عن الحقيقة التي يعطلها الشر، أو الحقيقة كواقعة مأساوية تفتتح على الهزيمة، أو تقضي إلى لا مكان. ما يجعل الفعل الروائي المحفوظي فعلاً نبيل الهدف مأساوي الأثر. لا الكتابة تنتهي ولا هدفها ينتصر. ترجم محفوظ مساره الكتابي في روايته ما قبل الأخيرة «العائش في الحقيقة» - 1985 - حيث أخانتون مجاز العادل المغترب، هزمته عدالته، بعيداً عن فراعين نصرهم ظلمهم.

صوّر محفوظ الشر، في استقلاله الذاتي، المجرد والمحسوس، متوسلاً نسقاً من «الفتوات»، تختلف أزمنتهم وتتفق أفعالهم. حين بحث عن الحقيقة في استقلالها الذاتي، وقد تقدم في العمر، عاد إلى زمن الفراعنة، الذي غادره، روائياً، قبل أربعين عاماً، كما لو كانت الحقيقة المتحققة صدفة تاريخية لا أكثر. وما لا وجود له لا يمكن الإفصاح عن معناه. أخذت الحقيقة - الصدفة شكل وقائع جمالية، تبدو من الواقع وتنسحب منه، تتطير من الشر ولا تجد موقفاً عادلاً تركز إليه. يستظهر ذلك في العجوز الأعمى في مستهل «الحرافيش» الذي يرى بأحاسيسه ويستضيء بقلبه، والمتقف الحائر في «الشحاذ» الباحث عن يقين مفقود في عتمة الليالي وخواء المسرات العارضة، و«الجمع البشري السعيد» في الثلاثية، البعيد عن الواقع والقريب من الحكاية. لا غرابة أن تبدو ثورة 1919 في «بين القصرين» واقعة جمالية يرتفع صوتها إلى أعلى ويتلاشى في شقوق الزمن. في الواقعي شر ما يتسع أو يضيق جديراً بأكثر من كتابه، وللجمالي واقعيته العارضة، التي يسبغ عليها الفن ديمومة مختلفة الحظوظ.

أكد محفوظ الشر مركز كتابته الروائية، وانتهى إلى أسئلة يسكنها التناقض: إن كان شر الإنسان وادفًا، يمليه عليه وجود شرير، فكيف يحاكم الإنسان الشرير؟ وإذا كان الشر يسقط اعتباريًا على البشر، كأنه القدر، فما إمكانية إقامة مجتمع لا شر فيه؟ وما الذي يتبقى من نعمة «العدل والحرية»، إن كان القدر الشرير حاكمًا لبدائيات البشر ونهاياتهم؟ وهل «الفتوة»، الذي يساوي حيوات البشر بالتراب، امتداد لشر الوجود أم أنه أداة سلطة دامية، وما مقادير الوجودي والسلطوي في ضرباته القاتلة؟

يصطدم كل سؤال بتناقض يعطل إجابته، تغلقه سخرية سوداء تصرّح بإجابة مستحيلة.

3. ما هو الشر؟ بين محفوظ وآخرين:

الشر الذي لا تعرف أسبابه، يقع على إنسان لم يرتكب ذنبًا، تترك اعتباريته أشرارًا بلا عقاب، معلنًا، في الحالين، عن ظلم محتجب.

قرأ الفرنسي الهنغاري الأصل ميكلوش فيتو في كتابه: «الشر، مقالات ودراسات» اجتهادات الفلاسفة في الحاضر والماضي، محاولًا القبض على تعريف جامع. استهل محاولته بالفيلسوف الألماني شلنغ الذي رأى: «أن الشر واقع يسبق حضوره إمكانية»، الذي يعني بلغة واضحة: الشر موجود ولا لزوم للبرهنة على وجوده، نشعر بأذاه ولا ندرك معناه، تعينه لا معقوليته قضية ميتافيزيقية، تستدعي نظامًا ميتافيزيقيًا خاصًا به، من حيث هو نقيض النظام والطبيعة والدين وإشعار بـ«فضيحة»، تكسر ما تعارف عليه العقل الإنساني. شرح أرسطو الظواهر بمبدأ: السبب، وما لا سبب له لا يمكن فهمه.

ينطوي الشر، كما رأى القديس أوغسطين على الكذب، الذي هو نقيض الحقيقة، يمارس الزيف ويشوه ما خلقه الله سويًا ويقضي، تاليًا، بالتسليم والعودة إلى الحكمة الإلهية. في اختصاره الشر إلى ثنائية الكذب والحقيقة أقصى أوغسطين معنى الشر كظاهرة مهلكة، وأرجعها إلى الحكمة الإلهية. لا يتفق ما قال به مع تصور محفوظ، الذي يرى في الوجود سببًا غامضًا، لا تستوعبه الأسباب جميعًا. وربطت حنا أرندت، البعيدة عن القديسين جميعًا، بين الكذب والشر الدنيوي، معرّضة بالمستبددين الذين يوحّدون بين أفعال قاتلة ووعود خيرة، ما يعين القتل امتدادًا طبيعيًا للوجود، لسلطة ظالمة تعتبر ما لا ترضى به شذوذًا. يبدو شر الأنظمة المستبدة معطى طبيعيًا، سلطة تساوي بين الشر وإرادتها الذاتية واستقرار الوجود.

لم يعاين محفوظ الشر بمعايير أخلاقية، استبعد الصدق والكذب، ساواه بالقدر واطمأن إليه واقعة ميتافيزيقية، لا تلمس أسبابها وتتجلى بآثار تضرب الإنسان. وصل، روائيًا، إلى تعريف خاص به، بعيد عن وضوح الفلاسفة ولغتهم المفهومية، كرّر ما اطمأن إليه ولم يستعر تصوره من أحد.

عالج الناقد الأدبي الإنجليزي اللامع تيري إيجلتون الموضوع في دراسة عنوانها «في الشر» مستأنسًا بثقافة أدبية - فلسفية واسعة وراجعًا إلى اجتهادات سيجموند فرويد وعلم التحليل النفسي.

مهّد لبحثه بوقائع مستمدة من الحياة، وبشذرات من علم الاجتماع والسياسة، واستهل البحث بتعريف تمهيدي: الشر غير قابل للفهم، يقع الفعل الشرير وراء الفهم، لا يصرّح ظاهره بما يخفيه، كلما بدا واضحاً ازداد غموضاً، لكنه غير قابل للفهم، لا علاقة له بغيره، فهو سبب وجوده، ظاهرة بلا سبب، أقرب إلى الاغتراب الذاتي..... إلى أن يسأل: إذا كانت الحقيقة تجمع بين العقل والحرية، فما وضع الإرادة الحرة أمام شر متحرر من الشروط الاجتماعية والتاريخية؟

توقف إيجلتون أمام مقولة الفيلسوف الألماني «كانت»: المسؤولية الذاتية المطلقة، القائلة بإرادة مستقلة بذاتها، يُتيح لها استقلالها قبول الشر أو رفضه. اعترف، وهو يحاول التصدي للشر، بأن للبشر «خياراً ذاتياً» يصبح فاعلاً في حالات التضامن الاجتماعي، معتبراً أن في الإرادة الجماعية ما يحاصر الشر ويقلم أطرافه. بيد أن ما قال به يرتك أمام جمل قصدت إيضاح الشر رغم صعوبة فهمه، من بينها جملة أقرب إلى الأحجية: «الاستقلال الذاتي الخالص هو حلم الشر»، كما لو كان الشر مخلوقاً مستبداً لا يقبل إلا بذاته، أو أن يقول: «الشر أسطورة مجتمع الطبقة الوسطى»، ما يقرب المسافة بين الميتافيزيقي، الذي لا يعرف، والوقائع الاجتماعية. يعود بعد إحالته على مسرحيات شكسبير ليقول: «أدعياء الاستقلال الذاتي مجموعة أوغاد، في معظم الأحيان..»، و: «المكتفي بذاته كائن يجمع بين المرض النفسي والحماقة»، حيث يغيب الميتافيزيقي مجدداً، ويحضر «العلم الحديث» مجدداً بتعاليم فرويد. وقد يحتجب وجه الشرير وراء «رجولة» مفترضة، ترضي عالماً من الحمقى.

لا يضيء اجتهاد إيجلتون، في التحديد الأخير، غموض سؤال الشر، ما يدفعه إلى قراءة دلالاته في ثلاث روايات: صخرة برايتون لجراهام جرين ودكتور فاوستوس لتوماس مان ورواية «بنشر مارتن» لوليم جولدنج. كان في قراءة الروايات الثلاث ما يدل على تقاطع الفلسفة والرواية، فكلاهما يسائل الداخل الإنساني، وما يدل على حضور الشر في الكتابة الروائية. لن يكون محفوظ، والحال هذه، متقدراً في تأمل الشر، لكنه تمايز في تعامله معه مرتين: أعطاه دوراً جوهرياً في روايته الأولى وحافظ عليه، بنسب مختلفة، في جميع رواياته.

أفصح إيجلتون في تعددية مراجعه عن لا يقين إجابته، تخفف منه برجوع متكرر إلى علم النفس التحليلي، على خلاف محفوظ الذي عاد إلى موضوع الشر مرات متعاقبة، مستأنساً بالتاريخ المصري قبل غيره.

جسّر الناقد الإنجليزي المسافة بين الشر والأدب معتمداً روايات شهيرة. دخل الفيلسوف والناقد الفرنسي باتاي إلى الموضوع مباشرة في كتابه «الأدب والشر»، الذي ظهر عام 1957، وأعطته المصرية رانية خلاف ترجمة متميزة إلى العربية عام 2018. جمع الفرنسي، الذي كتب الرواية أيضاً، في كتابه دراسات عن أدباء شهيرين: إميلي برونتي، بودلير، وليم بليك وساد وبروست وكافكا وجان جينه، إضافة إلى المؤرخ ميشليه. جاء في الاستهلال: «هذه الدراسات نتيجة سعي إلى استخلاص جوهر الأدب. الأدب هو الجوهري، أو لا شيء. أعتقد أن الشر، في شكله الخطر، يمثل

قيمة رئيسية بالنسبة لنا...». لكأن للشر مراتب، تتضمن شرًا هيئًا وآخر خطرًا، لا يجوز السكوت عنه.

درس باتاي الروائية الإنجليزية «برونتي» في عملها الشهير: «مرتفعات وذرغ». لمس في حياة الروائية «لعنة ظاهرة»، فرضت عليها أن تعيش «عالمًا جهنميًا حافلًا بالشر، قادها إلى «سبر أغوار الشر»، و«حافظت على نقائها الأخلاقي سليمًا». اعتبر أن دور الأدب قراءة الصدام بين الشر والذات الإنسانية، وتأمل «الخيال والحلم»، اللذين يأخذان بالإنسان إلى موقع يعمره الضباب. قرأ رواية إميلي برونتي بمقولة الحب المميت، التي تحكي عن حب - موت هو الوجه الآخر للحب - الشر، وخلص إلى أن «الشر أكثر الوسائل قدرة على فضح العاطفة»، التي قد تقود إلى الهلاك. بدا هيتكليف، الذي عشق وعُشق، في هذا المنظور آية على العاشق الشرير الذي يجلب الموت لعاشقته. اقترب باتاي من صيغة مراوغة عنوانها «تمرّد الشر على الخير»، إذ في الحب العنيف وجه من الخير، وفي العذاب الصادر عنه بعد من أبعاد الشر. وما الموت إلا عقوبة إنسان تلبّسته الأحلام المجنونة، التي لا سبيل إلى صدها، أو سقط في عشق عنيف، يسبغ على الحياة ألوانًا جميلة ويدفع بحياته إلى الموت والدمار.

عالج باتاي الشر في المتخيل الأدبي، ورأى في العشق وجهًا من وجوه الموت وفي الموت وجهًا من وجوه الحياة، فلولا السعي الغامض إلى سعادة منتظرة لما عشق أحد.

انتهى إلى نتيجتين؛ اعتبرت الأولى «أن الأدب هو الجوهرى»، إبداع يجلو معنى الموت والحياة، و«أن الشر موضوع الأدب الجوهرى»، كما لو كان الشر يحاith الحياة والموت معًا. تضيء النتيجتان ما مارسه محفوظ، حين جعل من الكتابة منظّمًا لحياته، وما اختاره موضوعًا لكتابة استغرقت حياته، مسائلًا الشر في وجوهه المتعددة.

سأل الألماني كارل هانز بوهزر في كتابه: «الحاضر المطلق»: هل يوجد فن موضوعه الشر، ويتكشّف «مقولة جمالية»؟ اتكأ على شعر بودلير وقصص إدجار آلان بو ورواية فلوبيير «سلامبو»، وقرأها بمقولات: الجميل والمرعب والغامض والرائع والمرعب، وعثر على إجابته في «تاريخ فن الشر»، الذي يحيل على السأم والكآبة وأحلام اليقظة والقلق المعذب، ويكشف عن كثافة في النظر، تباطنها «أحجية»، تستجيب للتصور النيتشوي للفن .

أنجز محفوظ «الشر كمقولة فنية» في شخصيات متعددة: الجليل المهيب المستعد للقتل، الوليد البريء الذي يلطخه دمه، الحب الحارق الذي يلطم المنتصر، العامل الفقير الذي قتله بالصدفة.. الأنثى البريئة التي اغتالها براءتها، الفتاة الصغيرة التي انتهت إلى مجال عائلي موبوء،.... لم يرَ محفوظ براءة ناصعة، إلا وألحق بها واقعة سوداء، تبدأ محدودة وتتسع، أكان ذلك في وجه نضر يفترسه المرض، أم في شابة بالغة الجمال ينتظرها الموت.

اتخذ محفوظ من المرض مقولة روائية، وكأثره إلى حدود القاعدة. رسمه في حدوده القصوى وعينه كشر منتصر. نشر صورته كاملة في «الثلاثية» الأب الوسيم القوي الذي سقط في العجز قبل

الأوان، ابنته الفاتنة التي أخذت منها الحياة كل شيء ولم تبلغ الثلاثين، ابنتها الجميلة التي بدت كحلم يقظة تبدد سريعاً، وزوجة الأب المطلقة التي يفتتها الرجال، جميلة تعشق الحياة رحلت مبكرة يستظهر الجميل قبل موعد رحيله سخريّة سوداء ومفارقة ظالمة وعبثاً بالزمن المتجانس، الذي يتدفق هادئاً ويتوقف صادمًا. الشر له طابع القانون يشمل الأعمار جميعاً. صورة عن «قدر» عابث الأحكام، إن لم يكن عبثه المأساوي هو الجوهرى فيه. توزعت مقولة المرض على أعمال محفوظ ودوستويفسكي.

4. الشر الأصلي والشر الثانوي:

يترجم الشر إرادة الأقدار، جزء من الوجود هو وعلامة فيه، اعتباطي قاهر ولا تفسر أسبابه، يعالّن غموضه بغموض الوجود الملتف حول ذاته بطبقات متعددة، يفتح على كل شيء وينغلق حين يريد. إنه الشر الجذري، إن صح القول، كامل وأصله في ذاته. قريب مما قال به، الفيلسوف الألماني كانت الذي عزا الشر إلى غياب الحرية. يتجسد دنيويًا بأثار تدل عليه، تستهلها السلطة ويتلوها المرض تعقبها صدف تأخذ بالإنسان إلى موقع لم يسع إليه. تدعى هذه الأثار: الشر الثانوي المنصاع إلى شر وجودي أكثر اتساعًا وقوة، يستمد من الأول أذاه، ويأخذ منه ديمومته، فالوجود أبدي وما يحايثه أبدي بدوره.

وصل محفوظ إلى نتيجتين: أبدية الشر الإنساني الذي يجسد، دنيويًا، شرًا واسع الزمن والمكان ولا حدود له، دهري الأبعاد والصفات. يحايث الشر الجذري الوجود ويكون علاقة دائمة فيه. يحايث الشر الثانوي الوجود الإنساني، طالما أنه استطالة تابعة لشر - أصل متجدد في ديمومته. يلازم الشر، في شكله، الأسى، يتحكم بإنسان ضعيف لا يستطيع حياله شيئًا. تتكشف النتيجة الثانية في تحرير الإنسان من مسؤولياته، يبرئه من تهمة الشر التي يمكن أن تصمه. فإذا كان الإنسان تابعًا للأقدار، فإن الشر الذي يقوم به تحمل وزره الأقدار، أي لا أحد.

رأى محفوظ في السلطة المستبدة عنوانًا للشر الأرضي، وحرّرها من مسؤوليته. ترك مآلها للصدف، التي هي جزء من الأقدار، ولم يطلب من الإنسان إلا ما يستطيعه، أي رفض ما لا يريده وانتظار صدف سعيدة. أنكر الروائي الحديث عن الانتصار، أسهب في توصيف الاغتراب الإنساني، واقتصد في العزاء. فما تأتي به الأقدار تزيحه أقدار أخرى، وما على الإنسان إلا أن يرفض ويحلم، وأن يحكم منتظرًا صدفًا سعيدًا.

أثر محفوظ مقولة: الانتظار، ونحى مفردات النصر والطمأنينة. أقفل الثلاثية بالمغيب، الذي يقطر سمرة وهدوءًا، وأغلق «أولاد حارتنا» بالانتظار، وأنهى الحرافيش بحلم المدينة الفاضلة، الذي قد يكون من وجوه الأقدار المتنوعة. النهايات الثلاث مكتفية بذاتها، يساوقها إنسان حالم مآله الإخفاق.

يوحي تصوره للعالم، للوهلة الأولى، بياس صريح يتراجع إذا قرئ ثانية ويستدعي فكرة التمرد: فعلى الذي سقط عليه الظلم أن يتمرد على الظالم، دون أن ينتظر غاية مشتهاة. ففي كل فتوة مهزوم فتوة آخر يأخذ بثأره، وأمام كل متمرّد خيبة تنتظره. اطمأن محفوظ، مبكرًا، إلى مبدأ التفاوت

الاجتماعي النازع إلى التأبد، كما لو كان الخضوع والإخضاع من قوانين الوجود، بقدر ما اطمأن إلى أبدية التمرد الذي لا ينتصر. أقصى عن تصوره فكرة المفيد، المرتبطة بالمصلحة والفائدة، وتحصن وراء فكرة الصحيح التي تحفظ كرامة الإنسان حتى لو كان كئيب الروح. خفف كآبته بسخرية لا تؤذي أحدًا. حاصره، في الحالات جميعًا، الخيار الإنساني، واكتفى بسؤال أقرب إلى الأحجية: إذا كان الإنسان محاصرًا بأقدار تلغي خياراته، فهل هو قادر على اختيار الطيب والجميل والصحيح وغيرها من الصفات التي لا يقبل بها الشر؟ وكيف يرفض الشر إن كان عاجزًا عن الاختيار؟ وصف محفوظ الشر، ورفضه، وأوماً إلى تمرد مطلوب، لا ضمان لانتصاره.

اختلف نظر محفوظ للوجود عن ذلك الذي أخذ به دوستوفسكي. استضاء الأخير بأفكار السيد المسيح، ولم يخرج بجواب أخير. قرأ الفيلسوف الروسي بيرديايف في كتابه «دوستوفسكي» دلالة الشر عند الروائي الروسي، «الذي تعلم منه أكثر مما علمه الفلاسفة جميعًا». اعتمد في قراءته على فكرة الحرية الإنسانية التي من دونها يصبح الشر عصيًا على الفهم، ذلك أنها تمكن الإنسان من الرفض أو القبول. بلا هذه الحرية تذهب مسؤولية الشر إلى الله وحده، وهو أمر لا يجوز مقترنًا من سان أوغسطين الذي انتظر خيرًا منتصرًا. توقف الروائي الروسي أمام حرية الضمير، وأوغل في تأمل المعاناة الإنسانية الصادقة، التي تعقب فعلاً شريراً، ورأى فيها شفاء للروح. واجه الشر، بهذا المعنى، بالحب واعتبره تجربة مرهقة ترتقي بالإنسان وتطهر داخله من الشرور. لا غرابة أن يوزع الحب على شخصياته النسائية الروائية، حيث الرجل المتوقع وعشق يختزن مأساة إنسانية.

على الرغم من تباين النظر بين الروائيين الروسي والمصري، تشاركاً معاً في النظر الشكوك، ذلك أن نظر دوستوفسكي إلى الشر أثار شكوكاً عن حدود إيمانه المسيحي، زاده تعقيداً فصله الشر عن «القانون» والإجراءات القانونية. وواقع الأمر أن شك محفوظ طال الشر في شكله الدنيوي ومراجعته التي لا ترى، هل كان سيد العائلة في الثلاثية شريراً، وما حدود شره؟ وهل كان سعيد مهران في اللص والكلاب قاتلاً أم مغترباً يطالب بحقوقه؟ وكيف يحكم القارئ على «كمال» - الابن الأصغر في الثلاثية - الذي يتطرب في إيمانه وإحاده؟ بيد أن نظر محفوظ إلى «الشر الأصلي» ثابت لا يميده، ولا يطال الشك ثباته. ومع أن شكاً مختلف الدلالة توزع على الروائيين، تشاركاً معاً في دفع حب المرأة ولطف المرأة الدافئة. الشر الجذري مسلح، والشر الدنيوي لا ينقصه السلاح، والحب المتبادل بين الذكر والأنثى ضرورة للحياة. حاذر محفوظ الحديث عن «الخير»، كما لو كان احتمالاً لا يركن إليه، واقترب، غامضاً، من إمكانيات: «الشر الخير»، كأن يعجز أحمد عبد الجواد مبكراً وارتاح في الحالين إلى غموض الشر الميتافيزيقي وتعقيدات الكون الإنساني.

«لقد اعتبرتُ الحياة فناً لا مهنة». قال محفوظ: والفن المحفوظي قراءة لغوامض الوجود، ومساءلة لحياة الإنسان في جمالها المخادع وأسرارها الكئيبة.

في يوم قاهري قانظ من صيف 2009 قال لي المخرج السينمائي الراحل توفيق صالح، وكان من المقرّبين إلى محفوظ: «كان الأستاذ متقن الانضباط، انجذب إلى كثير من الروائيين وألدوس هكسلي أولاً». في القول الجاد ما يثير الحيرة، كان الروائي الإنجليزي مهتماً بـ«العقائد السرية» والديانات

الشرقية بعامة. غير أن بعض صفحات كتابه «الفلسفة الأبدية»، المترجم إلى الفرنسية، تخفف الحيرة وتثبت ما قال به مخرج فيلم: المخدوعون. نقرأ في تقديم الكتاب الموجود على غلاف صفحته الأخيرة: يعود كتاب هكسلي «الفلسفة الأبدية» إلى عام 1945، جاء بعد روايته «أفضل العوالم» بثلاثة عشر عامًا. يردّ هكسلي فيه أولاً على اليأس بالمعرفة الواسعة والسخرية، فهذا الرحالة الكبير الذي قرأ وجوه العالم بوعي شكوك، منع التشاؤم من التسلّل إليه، وارتنك، يقظاً، إلى خيارين هما المفارقة والمعرفة المتنوعة الوجوه». تقاسم الروائيان هكسلي ومحفوظ حضور اليأس والنهي عنه، والفضول المعرفي المتجدد والسخرية والوعي الشكوك، المرهق في تطلّبه.

لم يتقاسما الانشغال بالشأن الإلهي، ساوى الإنجليزي بين الله والحقيقة، وسار محفوظ في طريق حقيقة خاصة به، ذاتية الأسئلة والإجابات. اعترف الأول بإنسان يفصل بين الخير والشر، يدعم طرفاً ويرفض آخر، وأوكل الثاني أفعال الإنسان إلى القدر. نجد فصلاً من الكتاب المذكور أعلاه عنوانه: «عن الخير والشر» جاء فيه: «ليست جميع تقويمات الإنسان صحيحة. فنحن مدعوون إلى الأخذ بحكم يثبت رغباتنا وميولنا، أخيراً كان ذلك أم شراً. لكننا نكتشف، في معظم الأحيان، أن حكمتنا السريع لا يلبي القلب. وعلى ضوء ما نعيشه، وما عاينه نظراً، نكتشف، وبشكل عام، أن ما بدا لنا خيراً للوهلة الأولى، يمكن أن يكون في النهاية، وداخل سياق معيّن أكثر اتساعاً، شراً، وأن ما بدا للوهلة الأولى شراً يمكن أن يكون خيراً...».

ترسّب في وعي هكسلي خير وشر مراوغان، لا يمكن الوثوق بهما، أضاف إليهما كلمة السياق، التي تفصل زمناً عن غيره. لامس محفوظ شراً إنسانياً مراوعاً، وأبصر شراً في الوجود لا مراوغة فيه. لم يكن سياقه إلا تاريخ السلطات المصرية المتوالدة، التي أيقظت فيه وعياً حاداً بالعدل والحرية، ارتبط بهما ودافع عنهما، ونسب تحققهما إلى زمن مجهول. قال في روايته «السكرية»: «نحن نرى بعقولنا، لكننا نعيش بقلوبنا، ص: 179». أشار إلى مراوغة غير مقصودة، مرجعها عقل وقلب لا يتصالحان إلا صدفة.

5. الزمن والموت والشر:

«لن يُمنى الإنسان بعدو أشدّ فتكاً من الزمن. ص: 307». جملة جاءت على لسان كمال في «السكرية»، الذي سار في جنازة عشقه الأكبر - عايدة. وهو لا يدري. رحلت فانتته في أيام الشباب وتكفل زمن الكهولة بنسيانها، فسار العاشق القديم في جنازتها ولم ينتبه. إذا كان في زمن العشق ما يشعل اللهب، فزمن النسيان رماد يريح القلب. واللهب والرماد أثران للزمن الذي ينقل عنفه القلب من السعادة إلى توجّع الذاكرة.

أنطق محفوظ بطله بما كان يريعه، بهاجس الزمن الذي يربك الفرق بين الحاضر والماضي ويعلن عن غياب النهار قبل وصوله. يموت الإنسان يومياً دون أن يدري. تتسرّب منه حياته وهو يعيشها ناطقة بنهاية مؤجلة. يعالّن الزمن بحضوره المرعب في «السكرية»، بخاصة، التي رصدت تداعي عائلة كانت، ذات مرة، متعددة الأصوات. حدّق الروائي في عيني الزمن ناظراً إلى مآل أفراد أحمّد

الموت أصواتهم، أو بقوا على قيد الحياة وفرض الزمن عليهم نبرة واهنة. فمن السطر الثاني، في الاستهلال الروائي، يحضر الزمن واضح الآثار: الأم بيديها: «المعروفتين» وعائشة بيديها «المتحجرتين»، والخادم العجوز بيدين تشبهان «غطاء السلحفاة». أنطق الروائي الزمن بأيد متحوّلة أضاف إليها، بإيقاع لاهت، شيئاً يخالط الشعر، ووجوهاً شاحبة وخطوات متناقلة وأجساداً مرتجفة تحلقت حول مدفئة هرباً من برد الشتاء، الذي ينفذ إلى الأرواح حتى لو كان الشتاء غائباً. وكما يغيّر الزمن البشر «بغير الأمكنة»، يبدّل الأعلى والأسفل ويزيد من مساحة الصمت ويكثر الذكريات. يدع الإنسان الذي تساقط عمره يسأل: «أكان هذا الماضي حقيقة لا حلماً ولا خيالاً؟»، كست صيغة الماضي العلاقات جميعاً. وإذا كان المكان من ذكريات ساكنيه فإن الزمن من التحوّلات التي أنجزها.

سأل الأب العجوز عن الفرق بين الحقيقة والحلم وتأسى على ما رحل، وعن «البيت العامر»، الذي لم يعد عامراً، وأطال النظر إلى «أمنية العهد الماضي»، الغارقة في الشر والنسيان. تبقّى له «وقار الشيوخوخة البيضاء»، التي يختلس منها العجز الوقار، ورغبة الاستماع إلى بعض الأغاني القديمة، و«الترحم على أيام الأوس والطرب»، وخشي أن يصبح ميئاً وما هو بالميت. يبدو حضور الزمن في الفصل السادس والعشرين حيث يقول الموظف: «في سنة تولد نفوس وتزهق نفوس»، في إشارة إلى دورة الموت والميلاد، يستكمل بأب تزعجه أنوثة ابنته المبكرة، يحتجّ عليه أب ينتمي إلى عام 1938، نسيه الأب المحافظ، يعلّق عليه آخر باقترايه من «الدرجة السادسة»، يرد عليه غيره بخدمة في الدولة عمرها عشرون عاماً،... يقرأ السارد العلاقات جميعاً بمعيار الزمن، بدءاً بمشية مراهقة «ناضجة»، مروراً بموظف يتطلع إلى صعود، انتهاء بتكلى عمرها «أربعة وثلاثون عاماً». يساوي الإنسان مقدار الزمن الذي صاغ روحه وقلبه وأنطق جسده بحركات متعثرة.

يعطي الفصل السابع والعشرون صورة دالة عن احتفال روائي بالزمن، أو رعبه منه، متخيّراً ما شاء من العلامات: تحوّلات الإنسان العجوز التي يعالنها النحول والاستسلام الحزين والتذكّر والتساؤل عن أعمار الناس والتمني والاستغراب ومقارنة ذاته بمجايليه واستنكار الراحلين والسأم من الدواء والمرور على اسم هتلر واتكاء مرهق على جملة: «سبحان من له الدوام!».

بنى محفوظ فضاء روائياً زمنياً، يتضمن وحدات زمنية صغيرة - لو أستطيع أن أخرج ساعة كل يوم - ووحدات كبرى عنوانها الحرب العالمية الثانية. فصل بين الزمن العارض القائم على تراكم ضعف إنساني متزايد أقرب إلى الابتذال، قوامه الهدم، وزمن تاريخي يتجاوز الأفراد، جديد بناء، حتى لو أخذ البناء شكل الهدم. فالزمن التاريخي يأتي بتحوّلات عاصفة «تغيّر العالم»، والزمن اليومي العارض يلتف حول ذاته بلا جديد، وإن بدا متعدّد العقود. فالأول حياة المجتمعات، إن صحّ القول، والثاني غلاف أحياء أجل دفنهم، يحكمهم الموت ويبدون أحياء.

يحيل الموت على الزمن، في تصوّر محفوظ، ولا يصبح بطلاً روائياً، مرآة زمن فاعل مخادع الفعل، صمت يضاف إلى حشد من الصامتين. بل إنه في ابتذاله المأساوي وجه من وجه الحياة، يترجم دورة تناسل لا تكف عن التجدد. الموت لا خوف فيه ولا عذاب، والخوف يأتي من انتظاره،

مع فرق جوهرى بينهما، فالخوف معروف مهما يكن مآله، والموت الذي عرفته البشرية طويلاً يبقى مستسراً. نقرأ في الصفحات الأخيرة من «السكريّة»: «كثيرون يرون أن من الحكمة أن نتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الموت، والحق أن من الحكمة أن نتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الحياة... ص: 398». للحياة أسئلتها المتجددة والموت ينسى الموتى ولا يطرح أسئلة.

الموت الذي سمته صمت طويل مجهول النهاية لا شرّ فيه. بينما يتراءى شر الزمن في وجوه متعددة تتطوي على «الرعب» ووجوه غير متناظرة تنتهي إلى الغياب: تحوّل يضعف الإنسان، وتبدّل يأتي بالقلق، وتغيّر هادم، واضمحلال يزعزع الأركان، وحتّ بطيء لا يترك شيئاً على حاله آيته أفعال كثيرة: تزاول، انبرى، تأكل وتلاشى وأفل... تتضمن الأفعال تناقضاً يعيه الإنسان ويرتعب، أو يمر بلا صوت. وينتبه إليه الإنسان ويرتجف، أو ينزل صاعقاً مصاحباً بارتعاش يوقظ الذاكرة. يستحضر الزمن الموت في كل لحظة، ويكتفي الموت بزمن وحيد. ينوس زمن ما قبل الموت، أي زمن الحياة، بين الهدم والبناء، ويصمت الموت مع هدم أخير.

ينطوي الزمن، في شروره المتعددة، على «فضيحة الوجود»، يبني ويهدم، يستولد ويعبث بمواليده، يُفرح ويحزن، يوحى بالرحيل ويظل مقيماً في الذات الإنسانية، وقد يدور حول ذاته فارغاً، حال السلطات المستبدة المتواترة. ولكنه يتخذ من الذات الإنسانية موضوعاً يفترش الحاضر ويزهد بغيره من الأزمنة. فلا وجود لإنسان إلا بسرد حكايته، فبالسرد وبه يصبح الإنسان وجوداً له اسم وأكثر من حكاية. زمن مسرود في الحالات جميعاً، فلا زمن إنسانياً إلا في شكل سرده، المنفتح على الحاضر والماضي. قال أرسطو بوجود أزمنة ثلاثة: «حاضر الماضي حاضر الحاضر، وحاضر المستقبل». يقيم الحاضر الثلاثي الوجوه في رواية محفوظة، كما في غيرها، داخل الإنسان وخارجه، يعيش حاضره مغترّباً، ويسترجع وهو في الحاضر أطلال زمن مضى، وقد يتوسل متخيله ويسافر إلى المستقبل. لا غرابة أن «يزور» الأحياء الأموات، كما فعل محفوظ مع أخناتون في روايته «العائش في الحقيقة»، أو أن يتخيل مستقبلاً أقرب إلى الحلم، هرباً من شرور الأزمنة المتوالية. وأن تحاكم ذاكرة الحاضر حكماً من أزمنة منقضية في «أمام العرش - حوار بين الحكام - 1983». ليس الرجوع إلى زمن الفراعنة، كما استحضار أزمنة حكام لا يشبهونهم، إلا ووقوف الروائي مع محكومين ينتظرون أزمنة سعيدة، صاغها الروائي بنتشاؤم بصير. لكأن قراءة الماضي في رواية محفوظة قراءة لشر حاكم توسل الحكام كوسيلة إيضاح. وقد يزور الأموات الأحياء في الأحلام، وبحكايات عزيزة.

يظهر الحاضر عند محفوظ مركزاً لما كان وسيأتي، يترجم خبرات لا ضمان لها وفعلاً إنسانياً يتقي الشر ويحاذره، كما لو كان التاريخ هو الشر واللوازم منه، ما يسقط عنه صفة التاريخ ويدعه زمناً متسلطاً متوالياً. وآية ذلك ظاهرة في رواية الحرافيش.

يلازم الالتباس التصور المحفوظي للزمن، يتضمن «تقدمًا شكلاً إنسانياً» اعتماداً على «تواتر الأجيال» ونمو المعرفة، وينطوي على «العود الأبدي»، ما دام المستقبل صورة عن حاضر حايبه ماض لا

يختلف عنه. قرأ محفوظ التاريخ بوعي سياسي - قيمي، حيث لـ«الفتوات» حضورهم ولخوف المحكومين من حكامهم حضور لا يغيب.

جمع الروائي، المأخوذ بقوة المفارقة، بين نيته الذي رأى في الارتقاء خرافة، و«داروين» القائل بالتطور، وأشار إلى الطرفين في «ثلاثيته». واجه الوجود بأسئلة حائرة لازمتها نقاط عمياء، اعتبرها من طبيعة الوجود، واعتبر الرواية كتابة تصف وتسرد وتوحي ولا تقدم إجابات أخيرة.

رأى الشر الجذري في الوجود وحرّر الإنسان، من إمكانية فعل الشر. ذلك أن تجربة الشر معيشة يومية واضحة العلامات، آياتها القمع والجوع والمرض، على خلاف الموت الذي هو واقعة بيولوجية لها شكل القانون وأقرب إلى الحياد، واقعة مستسرّة لم يجربها أحد. للشر المعيش تجاربه المتنوعة، بعيداً عن الموت الذي يمنع التجربة، ويساوي بين المخلوقات جميعاً. يبدو الشر، في الحالات جميعاً، عطباً يلزم الوجود وفساداً يداخله.

أخذ محفوظ بمقولة: «الإنسان من أجل الحياة»، وأعلى من شأن القيم والإقبال على المعرفة وجماليات الوجود، واختصر الموت في واقعة تضيء معنى الحياة، وتمضي. الزمن شر ملموس الأطراف وأكثر من تجربة، والموت لا تجريب فيه، مجهول مطلق، يطبق على غوامض الحياة. أغلق «ثلاثيته» سطر واحد عن موت الأم التي كانت «عماد العائلة»: «وكان المغيب يقطر سمرة هادئة، فمضيا (الأخوان) جنباً إلى جنب نحو البيت. ص: 403». ليس في موت الأم، رغم الحزن الذي يثيره، أكثر من «استهلال» الوليد المصاحب بفرح. الواقعتان مألوفتان. تقرأ الرواية ما يعقب الولادة، وما يسبق الأفول.

إشارات:

1. pierr Macherey: philosophe avec la literature, Herman paris, 1990,p: 38- 42.
2. M. veto: Le mal, l'Harmattan, paris,2000,p: 9 - 12.
3. ibid, p:104 - 107.
4. Terray Egelton: on Evil, yale university press, new Haven and London, 2010.
5. H. Bouchilloux: qu'est - ce que le mal. vrin, paris, 2005, p: 45 - 48.
6. N. Berdyaev: Dostoevsky, meridian books, new york, 1957, p:89 - 110.
7. A Huxley: la philosophie eternelle, libraire plon, 1997, p: 201.

8. جورج باتاي: الأدب والشر، دار أزمنة، عمّان، 2019، ص: 13 - 35.

9. K.H. Bohrer: le present absolu, Editions de la maison des science de l'homme, paris, 2000, p: 95 - 118.

10. حنة أرنت: في الثورة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008 الفصل الثاني، ص:
115 - 120.

رواية محفوظ وأفكار سبينوزا

كان محفوظ يحاور غيره من كبار الروائيين والفلاسفة، ويذيب ما وصل إليه في نصه الروائي. أدرج فيه، همسًا، بعضًا من تصوّرات توماس مان، المحدثّة عن الزمن والجمال والموت، وأبعادًا من فلسفة سبينوزا القائلة باضطراب الفكر الإنساني، الذي يتقاطع فيه العقل والأهواء.

أضاء الإيطالي ريمو بو داي، في كتابه: «هندسة الأهواء» أبعادًا من فلسفة الهولندي سبينوزا، تصادت في نصوص محفوظ الكبيرة، الممتدة من «الثلاثية» إلى «ملحمة الحرافيش». ففي فصل من الكتاب عنوانه الأساسي «انتقالات»، وآخر فرعي: «أشبه بأموج البحر»، نقرأ «تُخضع الأهواء عند سبينوزا البشر إلى اضطرابات الروح، تمنع عنها المعرفة المطابقة للأسباب وتدفع بها إلى صراعات مفتوحة»، «تقلقنا بطرق مختلفة الأسباب الخارجية، حال أمواج البحر التي تفعل فيها أمواج معارضة، نحن نتأرجح، جاهلين ما سنصبحه والقدر الذي تنتهي إليه». يفقد الفكر توازنه وترتّبك صورته العقلية ويمتنع على الروح فهمها، ويسقط عليها الشك والتردد. فكما أن العاصفة تزيح البحار عن طريقه، فإن عواصف الروح تضرب الفكر وتقطع عليه سيره المستقيم.

تصدر اضطرابات الروح عن «نزوعات المصير»، وترمي على الإنسان المفكر بالعجز والسلب. ما يدفع بمعظم البشر إلى التيه أمام الصدفة، التي تختلس من الإنسان القدرة على التحكم والسيطرة الذاتية، وتدعه مقادًا بأسباب خارجية. ومع أن سبينوزا يشير إلى «شخصيات حكيمة» تواجه ما عوّق طريقها، فإن محفوظ، الذي عيّن الصدفة قانونًا، لا يعترف إلا بـ«إنسانه المغترب» الذي يتابع طريقه «بلا حكمة»، ليصل إلى المكان الذي أخذه مصيره إليه، مقاسمًا سبينوزا بعضًا من محاكمته القائلة: «كلما اتسع حضور المصير تراجع حضور العقل».

لا تتكئ الروح، كما الجسد، عند سبينوزا، على أساس، ولا على مرجع ثابت قوي البنيان. أكثر من ذلك أن الإنسان في ذاته قلق، يخضع إلى مؤثرات خارجية لا يمكن حصرها، لا يعرف عنها إلا القليل، بقدر ما إن طبيعته دائمة التحوّل، بعيدة عن الكمال، باستثناء الإنسان الحكيم الذي ظفر بمعرفة واسعة، تعينه بقدر ولا تلبّي كل ما يرغب به. ولذلك تجتاح الإنسان أهواء لا سبيل إلى تقييدها، تزداد جموحًا إن اتسم بالضعف. والشعب بدوره ينوس، بلا توقف، بين اتجاهات متضاربة، تمتد من الأمل إلى الخوف وتعود إلى الأمل من جديد.

رسم محفوظ الإنسان المتخبّط بين اتجاهات كثيرة، وحذف الإنسان الحكيم، الذي أشار إليه سبينوزا، واستبعد مفهوم الأمل إلا إذا تسرّب سهوًا وتكفل القدر بمحوه. تحاصر «الأسباب الخارجية»، بلغة الفيلسوف الهولندي، الإنسان المفرد والشعب و«الجماهير المحاصرة أبدًا بقلق مستمر».

ولعل القلق الذي يعصف بالروح الإنسانية، هو الذي ينقلها من حال إلى أخرى، ويضع فيها ما يبعث على الحركة والتحوّل. و«بالتالي، ومن وجهة نظر سياسية دقيقة، فإن الخضوع الكامل والنهائي لـ«الجماهير» أقرب إلى الخرافة، مهما تكن أحوال الأنظمة المسيطرة عليها..». والنقطة الأخيرة

لا وجود لها في خطاب محفوظ، الذي كاد أن يسبغ على الحاكمين والمحكومين ثباتاً، يشدّ الخاضع إلى خضوعه والمستبد إلى استبداده. انتقم الشعب لكرامته، في رواية محفوظ، مرتين: مرة في رواية «رادوبيس»، حين أسقط فرعوناً سفيهاً، وثانية في رواية «كفاح طيبة» التي حرّر فيها المصريون بلادهم من الهكسوس. والروايتان سبقتا «الحكم الجمهوري». أما في «يوم قتل الزعيم»، فقد بقي النظام وأطاحت برأسه رصاصات قاتلة.

بعد رواية الأزيمة التي عبّرت عنها «أولاد حارتنا»، أو أزمتها الروائية المبدعة، بشكل أدق، استقر محفوظ في يأس صريح ردّ عليه بأشكال روائية جديدة. اختلف مع سبينوزا بشكل آخر، وجد الأخير الحكمة في تحولات الأهواء، التي تحرّض إنساناً خانعاً على التمرد، ملئياً قوانين الضرورة، وعثر عليها محفوظ في أشكال روائية، تسرد استعصاء انتصار الحقيقة وتضيء عماء الوجود، ذلك أن الظلم هو ما لا شكل له. اعترفاً، في البدء، بإنسان لا يستطيع السيطرة على خياراته، يسكنه عماء يصده عن معرفة مصالحه، بلغة سبينوزا، وتأملاً مآله بأشكال مختلفة، ولم يتقاسم التناول وبهجة الاكتشاف. نظراً معاً إلى إنسان لا يعي القوى التي تحاصره، ولا يقدر تالياً على مقاومتها، فيصمت مع رغباته المقموعة. ومع أن في النظر ما يكاد يقول بـ«العبودية الطوعية»، التي تشوّه الطبع الإنساني، فإن سبينوزا استولد إنساناً يمتثل إلى قوانين الضرورة الطبيعية، في حين وضع محفوظ البشر جانباً واستمر في «تأمله الجمالي» الطويل كأنه يحترس من الإجابة، وهو المتمرد الحاسم في دفاعه عن العدل والحرية، وتركها مع مقولاته الروائية المحدثة عن: الصدفة، المصادفة، المفارقة، اللامتوقع وما لا يعول عليه.

كأن الضرورة لدى سبينوزا توقظ الإنسان الخائف وتلبي رغباته المقلقة، بقدر ما إن لا أدريّة محفوظ تواسي الإنسان المقموع ولا تعدّه بشيء. تُنسب فلسفة الأول إلى فكرة «وحدة الوجود»، إذ خشية الإنسان جزء من وجوده، وخشيته استطالة لشعبه، والعلاقات جميعاً امتداد لطبيعة، لا يفصها العقل ربما. أم الثاني، القريب من الصمت خارج نصه الروائي، فأودع منظوره في الحكاية رقم (77) من «حكايات حارتنا»، الكتاب الذي لم يضع على منواله أحد، كما قال، وجاء فيها، «تذكرت أنني كائن بين ملايين الكائنات المنظورة وغير المنظورة في كرة أرضية تهيم وسط مجموعة شمسية لا سلطان لي عليها، والمجموعة ضائعة في سديم هائل، والسديم تائه في كون لا نهائي،.....، وأنّ عليّ أن أسلمّ بذلك كله ثم أعيش لأهتم بالأحزان والأفراح، لذلك لا أتمالك نفسي من الضحك. ص: 149».

اشتكى محفوظ من ضالة الإنسان أمام وجود لا يحويه، وعابنه سبينوزا دون أن يضحك. أكد الثاني، كما أشرنا، «أنّ العاصفة الخبيثة تمنع الملاحة والعودة إلى المرفأ الأمين، حال عواصف الروح التي لا تسمح لعقل الإنسان برفع أشرعة العقل، حين يهتزّ ويتعثر مساره..» علق ريمو بوادي قائلاً: «إن سبينوزا، وهنا نواة واقعيته، يعتبر عجز الفرد النسبي إزاء القوى الخارجية يحرم متخيّله من إمكانية تجاوزه، يضعفه ولا يحويه، وأن وجوداً إنسانياً اجتماعياً مبرراً من التشوّه لا يمكن تصوّره». والمحصلة أنّ الإنسان أعجز من أن يرى ذاته بوضوح، ما يدعه عرضة

للخزعبلات والشعوذة، ويُلحق بمتخيلته تشوّهات وانحرافات، ولا يقترب من الراحة إلا إذا ذاب في مجموع بشري يتجاوزّه، تمتد فيه الطبيعة ويكون علاقة فيها.

أعرب محفوظ عن عجزه المعرفي مرتكناً إلى مفردات متوازية: الكائنات المنظورة وغير المنظورة، المجموعة الشمسية، السديم الهائل، الكون اللانهائي... أوجز سبينوزا الموضوع في مفهوم: الطبيعة التي تشرح للإنسان عجزه وتحفظ به علاقة من علاقاتها، أكان ذلك في حقائقه القليلة أم في أوهامه، التي تشكّل عنصرًا أساسيًا في النظام الإنساني. والطبيعة التي تتكشف، مباشرة، في أوهام الإنسان وأهوائه، متفوقة على العقل، المقتصر دوره على مقاومتها، دون أن يدرك جوهر رغباته، فهي أصل الإنسان من حيث هو كائن طبيعي. أكثر من ذلك أن العقل الإنساني، من وجهة نظر سبينوزية، لا يستطيع الزعم أنه فوق الطبيعة وأنه قادر على السيطرة عليها، فهي أكثر منه قوة واستطاعة. لذا يحاول النفاذ إلى أسرارها عن طريق المتخيل، المشوّه لزومًا، لا عن طريق العقل البارد العاجز بالضرورة.

يحمل الإنسان في التصورين عجزه دون أن يدري وينتهي إلى وضع يضره، إلى شرّ يجهل حدوده. اعترف محفوظ بما يصادر طريق الإنسان ودعاه: الصدفة، تسقط عليه آثارها دون أن يقصدها، وتوقف سبينوزا أمام «مأساة» قيام الإنسان بجريمة دون أن يدري، ما دام لا يتحكّم بأهواء تتحكّم به. فرغباته تتشكل، واضحة، داخله، تشوّهها الأسباب الخارجية، قبل أن يعثر الإنسان على «حكمة» تتقده. ذلك أن في المتخيل وجوهًا معتمة، والعقل يكتشف، بالضرورة، وبعد حين، حدوده وعدم سوائه: يتكشف نظامه معاقًا جامدًا يتعرّف على كونية القوانين ولا يضبطها، يفترض نظامًا مفتوحًا، متنسقًا قادرًا على الإبداع والاكتشاف وتجاوز فوضى الأهواء. لكن ما يوحى به داخل الإنسان يضطرب خارجه، ينبثق من أفكار مشوّهة، يرمّمها المتخيل، ولا يسبغ عليها اتساقًا كاملًا، منتهيًا إلى: اللابقيين والغموض. ولهذا «فإننا جميعًا نهذي، تخضع أرواحنا إلى اضطرابات تشوّه الحقيقة، وأن العقل في معارفه المحدودة يظل محاصرًا بما لا يعرف، وهو كثير».

في مقابل الصدفة والمفارقة واللامتوقع التي تبدو، عند محفوظ، جزءًا من الوجود مستقلاً عن إرادة الإنسان. رأى سبينوزا في الأوهام قوة لا تتكشف إلا بإحساس إنساني يناهضها ويتصارع معها طويلاً.

إشارات:

1. R. Bodei: Géométrie des pasions, puf, paris, 1997.

2. د. حسن حنفي: سبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، دار التنوير، بيروت، 2005.

بمثابة ختام

الرواية المحفوظية فن كتابي متعدد المستويات، يبدأ من الواقع المصري ويؤكد السياق السلطوي مركزاً، وينفذ إلى الإنسان في عالميه الداخلي والخارجي، رواية تصف الواقع وترسم شقاء الإنسان، أظاهراً كان أم مستتراً، لا علاقة لها بالتحريض أو بالتعويض، تتوجّه إلى قارئ تعترف به تقاسمه قلقه وتحاذر طمأنينة لا مبرر لها. ففي الإنسان والمجتمع والحياة والوجود ألوان من الشر مختلفة.

فالإنسان محفوظ صدفة يتعثر بها وتحرف مساره، ومفارقات حياتية تعطب حياته، وعليه رقابة متسلطة متعددة المصادر، تمتد من صبا مؤرق إلى شيخوخة فانية في عبث سلطوي له طابع الديمومة. وصل محفوظ، المأخوذ بغموض المفارقة، إلى معادلة لا تنقصها المفارقة، إذ الشر من أصول الوجود، وإذ السلطة السياسية وجه من وجوهه، كما لو كان ينقد المتسلطين ويحيلهم على قاض مجهول الهوية.

صالح بين الرواية والفلسفة، وأعدت فلسفته الروائية تعريف الإنسان المغترب، الذي تمكر به طريق اعتقد أنها تقوده إلى الأمان، وتقصى آثار السلطة المنقرّدة على الحاكمين والمحكومين، ما وضع في روايته الكبيرة: اللص والكلاب أشياء من كتاب عبد الرحمن الكواكبي عن «الاستبداد والاستعباد»، وفي رواية «ثرثرة فوق النيل» ملامح من «مسرح العبث»، كان محفوظ لا يعبث إلا جاداً، ويسخر وهو ينشد حقيقة لا تحتمل السخرية. أمّا عمله الصغير - الكبير: «حضرة المحترم» فدرس في البناء الفني الخالص قوامه السلطة الأسرة، التي تلتهم الساعي إليها ويكون مغتبطاً، قصر عنه فلاسفة محترفون وعلماء اجتماع تحدّثوا طويلاً عن: السيطرة والإخضاع.

حايث منظوره للعالم كآبة واسعة، جاءت بها خصائصه الفردية قبل التجربة. وعاش مفارقات الوجود وكتب عنها في أن. اعتبر الشر إعلاناً عن فساد الطبيعة يتجلّى في الإنسان بأشكال متفاوتة متنوعة، لم يعتبر مواجهة الشر بالشر مجدياً، لأن شر الإنسان قديم كقدم الطبيعة. ولعل هذا المنظور، الذي لا يفصح عن ذاته واضحاً، هو في أساس كآبة محفوظية بلا قناع، مجالاها فلسفته الروائية. ومع أنه احتقل بالعلم الحديث ونتائجه، كان احتقاله مجزوءاً، إذ أقام عروة وثقى بين العلم والمجتمع الديمقراطي. العلم في أنظمة مستبدة يكاثر الضحايا ولا يجلب المسرة.

كتب رواية من أجل إنسان يتمتع بالعدل والحرية قادر، إن توفرت الشروط، على بناء «مدينة فاضلة دنيوية»، وهو ما صرح به في نهاية عمله الأكبر: «الحرافيش»، أكد فيه أن على الإنسان أن يذهب مجتهداً إلى مدينة عادلة، لن تأتي إليه وحدها، لأنها تتويج لدلالات الحرية والعدالة والمساواة، التي هي آية على توفيق إنساني قديم، إن تقدّم قليلاً، عاد وتراجع أكثر.
