نجيب محفوظ بين المحلية والعالمية

بقلم الدكتور ادوار سعيد

إنّ مأثرة نجيب محفوظ في كونه أعظَمَ روائيّ عربيّ معاصِر وأوّلَ عربيّ يفوز بجائزة نوبل قد بَرَّرَت ـ ارتجاعيّاً وبمقدار «قليل» ولكنْ هام ـ شهرتَه المحليّة التي لا تُوازيها شهرة، وأضفت عليه في وقتٍ متأخّر التقديرَ في الغَرْب. فالحالُ أنّ العربيّة من بين كلّ اللّغات والآداب الرئيسة هي الأقلّ موضعَ اطّلاعٍ لدى الامريكيّين والأوروبيين والأكثرُ إثارةً لحقدِهم. وهذا يشكّلُ مفارقةً ضخمة إذا اعتبرنا أنّ العرب يَعدّون ثروة لغتهم الأدبيّة والثقافيّة من بين إسهاماتهم الأساسيّة في العالم. والعربيّة، بالطبع، لغةُ القرآن وهي لذلك مركزيّة بالنسبة للإسلام وتلعبُ فيه دوراً دينيّاً وتاريخيّاً وفي الاستعمال اليومي يكادُ لا يُضاهيه في ذلك كُلِّه دورُ أيّ لغةٍ في أيّ ثقافةٍ عالميةٍ أُخرى. وبسببِ هذا الدور، ولأنّ العربيةَ قد ارتَبطت على الدوام بمقاومةِ الغَزوات الامبريالية التي طبعت التاريخ العربي منذ نهايةِ القرن الثامن عشر، فقد كانت موضع خِلافٍ فريداً في الثقافة الحديثة: يُدافع عنها ويمجِّدُها الناطقونَ والكاتبون بها، ويُقلِّلُ من شأنها ويهاجِمها أو يتجاهَلُها الأجانب الّذين رأوا في العربيّة المعقِلَ الأخيرَ للعروبةِ والإسلام.

فعلى سبيل المثال، خلالَ المئة والثلاثين عاماً من الاستعمار الفرنسي للجزائر، حُرِّمتْ العربيّة من أن تكون اللغةَ اليوميةَ. وحدث الأمر عينُه، وإنْ بمقدارٍ أقلّ، بالنسبة لتونس والمغرب، حيث نَشَأت ثنائية لغويّة مُتَقَلْقِلَةٌ لأنّ الفرنسيّة فُرضتْ سياسياً على السكّان الأصليّين العرب. أمّا في المشرقِ العربيّ، فقد أَضْحت العرّبية معقِد الآمال في الاصلاح والنهضة. فعلى حدّ قول Benedict Anderson فإنّ انتِشارَ المعرفةِ بالقراءةِ والكتابة قد استَحَثَّ القوميةَ الحديثة، كما لعبَ النثر السرديّ دوراً حاسماً في تكوين وعيٍ قومي: فالروائيون العرب، عن طريقِ إعطاء قرّائِهم وعياً بالماضي المشترك ـ على نحو ما فعل الرّوائي والمؤرّخ جرجي زيدان في رومانسيّاته التاريخية أوائلَ القرن العشرين ـ ووعياً كذلك بالاستمراريّة التاريخية الباقية، قد تَصدّوا بحزمٍ لكلّ الأمور المتعلّقة بالمصير والمجتمع والمنحى الواجب اتّخاذه كُلّما طُرحتْ هذه الأمور على بساطِ البحثِ أو النّقاش.

على أنّه لا ينبغي أن نَنْسى حقيقة أن الرواية، كما هي معروفَةٌ في الغَرب، إنّما هي شكلٌ جديدٌ نسبيّاً في التقليد الأدبيّ العربيّ الغنيّ. وعلينا أن نذكر على الدّوام أن الرواية العربيّة إنّما هي شكلٌ مُشْتَبِكٌ، متورِّطٌ عبرَ قرّائِهِ وكُتّابه بالانتفاضات الاجتماعية والتاريخيّة التي شهدها قرنُنا، مشارِكٌ في انتِصاراتِهِ وهزائِمِهِ على حدّ سواء. ولذلك، وبالعودة إلى محفوظ، فإنّ عمله منذ نهاية الثلاثينات

وصاعداً يَضْغَطُ تاريخَ الرواية الأوروبيّة في فترةٍ زمنيّة قصيرة نسبيّاً. فمحفوظ ليس هوجو وديكنز فحسب، بل هو غالسوارثي، ومان، وزولا، وجول رومان.

وهكذا فإنّ الرواية العربيّة، كونها مطوّقةً بالسياسة وغارقةً إلى حد كبيرٍ في سِباقاتِ البيئة المحليّة والعالمية، هي بحقّ شكلٌ مُحَارِبٌ. «**أولاد حارتنا**»، رواية محفوظ الرمزية (١٩٥٩) تتحدّث عن الإسلام وتُمنَعُ في مصر قُبَيْل نشرها. أما **الثلاثية** (١٩٥٦ - ١٩٥٧) فتَعْبُرُ مراحلَ الوطنيةِ المصريّة، التي تُتَوَّجُ بثورة ١٩٥٢، على نحوٍ نقديّ ولكنْ حميم، مشارِكَةً في إعادةِ صنع المجتمع المصريّ. وأمّا «**ميرامار**» (١٩٦٧)، روايته ذات الأسلوب الرشوموني التي تحكي عن الاسكندريّة، فتُعطي صورةً غير مُحَبّبة عن اشتراكية عبد النّاصر، عن تجاوزاتِها، وأمورِها الشاذّة، وكلفَتِها البشريّة. وخلال أواخر الستّينات، تعرّضت قصصه القصيرة ورواياتُه لآثارِ ما بعد حرب ١٩٦٧، فجاءت متعاطفةً مع المقاومة الفلسطينيّة الصّاعدة، ونقديّةً تجاه التدخّل العسكري المصريّ في اليمن. كما كانَ محفوظ أشهرَ كاتبٍ وشخصيةٍ ثقافيّة ترحّبُ بمعاهَدةِ السّلام المصريّة الاسرائيليّة سنة ١٩٧٩، ورغم أنّ كتَبه مُنعت من دخول بعض الدّول العربيّة لبعضِ الوقت في أعقابِ ترحيبِهِ هَذا، فإنّ شهرتَه ككاتبٍ كبيرٍ كانت قد صارت أكثرَ تـرسُّخاً من أن تُنْتَقَص. وحتّى في مصر، ورغم أنّ موقفه بدا مخالِفاً لارادةِ الجمهور، إلّا أنه استطاع أن يتجاوزَ الخزيَ الآنيّ لينبَثِقَ أكثر جلالةً ومدعاةً للإعجاب.

إنّ أعمال محفوظ ليست مشهورة في العالم العربيّ بسبب المدّة الطويلة التي قَضَاها في الكتابة فحسب، بل لأنّ عمله مصريّ (وقاهريّ) بكُلِّ ما في الكلمةِ من معنى، كما لو كانَ هذا العمل مستمدّاً من رؤية مكانيّة وخياليّة لمجتمع فريد في الشرقِ الأوسط. إنّ ما يلفت النّظر عند محفوظ هو كونُه دائمَ الاطمئنان لوحدةِ مصر الترابيّة بل ولتماسُكها الحضاريّ. فعلى امتدادِ تاريخ مصر السحيق وتَنوّعِ عناصرها والتأثيرات عليها - إنّ مجرّد تعداد هذه الأخيرة مثيرٌ للاعجاب: من فرعونيّة وعربيّة واسلاميّة وهيلينيّة وأوروبيّة ومسيحيّة ويهوديّة، الخ... - استطاعت مصر أن تحافِظ على استقرارها وهويّتها اللّذيْن لم يغيبا طيلةَ هذا القرن. ونطرح المسألةَ بشكلٍ آخر فنقول: إنّ الرواية العربيّة قد ازدهَرَت في مصر القرنِ العشرين أيّما ازدهارٍ لأنّ المجتمع المدنيّ، في غمرةِ الاضطرابِ الذي نتج عن الحروب والثورات والانتفاضات الاجتماعيّة، لم ينكسف ألبتّة، ولم تكن هوّيتُهُ موضع تشكيك، ولم تَمْتَصّه الدولةُ تماماً. إنّ روائيينَ كنجيب محفوظ وضعوا المجتمعَ المدنيّ نُصبَ أعينهم دائماً، وأقاموا وفقَ ذلك ارتباطاً مؤسَّسَاتِيّاً ثابتاً مع ذلك المجتمع من خلالِ أدبهم القصصيّ.

زِدْ على ذلك أنّ الملامح التاريخيّة والجغرافيّة الرئيسة للقاهرة التي رسم محفوظ خارِطتَها قد انتَقَلَت إلى جيل الكُتّاب الّذي بلغ مرحلة النُّضج في ما بعد ١٩٥٢. فَجمال الغيطاني يُشب محفوظ في أنّ عدداً من رواياته - «**كالزيني بركات**» التي تُرجمت مؤخراً - تَتَّخِذُ من مناطق كالجمالية (حيث وقت أحداث «**رفاق المِدَق**» رواية محفوظ الواقعيّة) مَسْرحاً لها. ويَعتَبر الغيطاني نفسَه واحداً من وَرَثةِ محفوظ. وممّا يؤكدّ على العِلاقةِ الجيلِيَّة بين الرجل الأكبر سنّاً والرجل الأصغر سنّاً حالَةُ التقاطع لديْهما بالنسبة لمسرح الأحداث وللمعالجة، وهذا يزدادُ وضوحاً من خلالِ تركيزهما على مدينة القاهرة وعلى الهويّة المصريّة. أن نجيب محفوظ يُقدِّمُ لأجيالِ الكتّاب المصريّين اللاحقين الثقةَ بوجودِ نقطةِ انطلاقٍ ما.

على أنّ محفوظ، راعياً وسَلَفاً للأدب المصريّ الّذي سيأتي بعده، ليس كاتباً محلّياً على الإطلاق، كما أنه ليس ذا تأثيرٍ محليّ فحسب. وهنا تجدرُ الإشارةُ إلى مفارقةٍ أُخرى: فإنّ مصر، بسبب حجمها وقوّتها، قد كانت على الدوام موئلَ الأفكارِ والحركات العربيّة، وكانت بالإضافة إلى ذلك مركز توزيع للمطبوعات والأفلام والإذاعة والتلفزيون. وهكذا فإنّ العرب، سواء كانوا من المغرب أو من العراق، وإنْ لم يكن يجمعهم إلّا القليل، قد قَضوا من الوقتِ في مشاهدة الأفلامِ والمُسَلسلات التلفزيونيّة المصريّة ما يكفي لأنْ يربطَ واحدَهم بالآخر. كذلك، فإنّ الأدبَ العربيّ الحديث تسرَّبَ من القاهرة منذ بداية القرن (وقد كان محفوظ كاتباً دائماً في جريدة «الأهرام»، الجريدة

اليوميّة الأولى في مصر). وهكذا، فإنّ روايات محفوظ وشخصيّاته وهمومه قد كَوّنت النموذجَ الّذي آثَره، إنْ لم يكن قد حاكاهُ على الدّوام، مُعظمُ الروائيين العرب الآخرين، في وقتٍ كانَ الأدب العربيّ كَكُلٍّ لا يَزالُ هامشيّاً بالنسبة للقرّاء الغَربيّينَ الّذين أضْفَوْا على فوينتيس وغارسيا ماركيز وسوينكا وسلمان رُشدي سلطةً ثقافيّة أساسيّة.

إنّ ما قد وَصفتُهُ على نحوٍ تخطيطيّ هو جزءٌ من خلفيّةِ أيّ كاتبٍ غير مصريّ معاصِرٍ يتمتّعُ بمواهبَ قيّمةٍ حين يريد أن يكتبَ عملاً قصصيّاً باللّغة العربيّة. أنْ تتحدّثَ عن «قلقٍ تأثير» بخصوصِ من سبق محفوظ ومصر وأوروبا (ومن هذه الأخيرة جاءت في الواقع الروايةُ العربيّة قبل محفوظ) هو أن تَتحدّثَ عن أمرٍ حدثَ فعليّاً على الصعيديْنِ الاجتماعي والسياسيّ. إنّ القلقَ لا يفعل فعلَه فحسب في تقرير المُمْكِن بالنسبة لِمَنْ هو مثل نجيب محفوظ يكتُبُ في مجتمعٍ راسِخٍ ومُنسجمٍ كمصر، بل كذلك في تقرير

اللّاممكن المُجَنِّنِ المُحبِطِ في مكانٍ مُجَزَّأ، من غيرِ مركزٍ، عاصٍ. ففي بعض البلدانِ العربيّة لا تستطيعُ أن تغادِرَ منزلكَ وتتوقّعَ في حالِ رجوعك أو عند رجوعك أن تراه على ما كانَ عليه قبلَ مغادرتكَ إيّاه؛ إنّك لن تستطيع أن تُسَلِّمَ بعد الآن أنّ أمكنةً كالمُستَشفيات والمدارسِ والدّوائر الرسميّة ستؤدّي وظائِفَها كما تؤدّيها في أيّ مكانٍ آخر، وإن هي أدّتها مُدّةً ما فانّك لن تستطيع أن تُسَلّمَ أنّها ستؤدّيها أسبوعاً آخر. ولن يكونَ بمقدورك أن تتأكّدَ أنّ الولادة والزواجَ والموت ـ وكل هذه أمورٌ مُسَجّلَةٌ ومرَّخصَة ومدوَّنة في كُلّ المجتمعات ـ سوفَ تُذْكَرُ أو يُحْيَى ذِكْراها هنا. إنّ معظَمَ نواحي الحياة في هذه البلدان صالحٌ للتفاوضِ لا بالمال والاتّصال الاجتماعي وحدهما، بل بالبَنَادِق والآر. بي. جي كذلك.

إنّ المثالَيْن الأكثر تطرّفاً لتلك البلدانِ التي تصيرُ فيها أحداثٌ كتلك الموصوفة أحداثاً يوميّة هما فلسطين ولبنان، الأولى توقّفَتْ عن الوجود سنة ١٩٤٨ وبُعِثَتْ إلى الحياة في ١٥ تشرين الثاني ١٩٨٨، والثاني دولةٌ بدأتْ دمارَها الذّاتيّ العلنيّ في نيسان ١٩٧٥ ولَمّا تُنْهِهِ. في كلا الكيانَيْنِ كانَ ولا يزالُ شعبٌ هُدِّدَتْ هويّتُهُ الوطنيّة بالانْقِراض (المثال الأوّل) أو بالانْحِلالِ اليوميّ (المثال الثاني). في مجتمعاتٍ كهذه، تكونُ الروايةُ شكلاً مُجازِفاً ومُشْكِلاً معاً، وتكون موضوعاتُها ـ نموذجيّاً ـ سياسيّةً على نحوٍ مُلِحٍّ ووجوديّةً على نحو جذريّ. إنّ الأدب في مجتمعاتٍ مستقرّة (كأدب مصر مثلاً) لا يُمكنُ تكراره على أيدي الكتّاب الفلسطينيين واللبنانيين إلّا بالبارودي (المحاكاة السّاخرة) أو بالمبالَغَة لأنّ الحياة اليوميّة بالنسبة لهؤلاءِ الكتّاب مَشروعٌ لا يُمكنُ التنبُّؤ بنتائجه. وفوقَ كل هذا، فإنّ الشكلَ هنا مغامَرَة، والسّردُ مُتقَلْقِلٌ ومُتَلَوٍّ، والشخصيّةُ مَطيّة لغويّةٌ أكثر منها مجموع خِصالٍ ثابتةٍ، واعية بذاتِها فيما هي محليّةٌ وساخرةٌ.

خُذْ بادىء ذي بدْءٍ روائيّيْن فلسطينيين: غسان كنفاني واميل حبيبي. قد تبدو رواية كنفاني للوهلةِ الأولى النمطَ الأكثرَ تقليديّة، فيما تبدو رواية حبيبي الأكثرَ إيغالاً في التجريبيّة. ولكنّ السَّرد في رواية كنفاني «**رجال في الشمس**» (١٩٦٣) التي تحكي الضّياعَ والمَوْتَ الفلسطينيّيْنِ

يُضْعِفُهُ نثرُهُ التَفْسِيخِيّ (disintegrating prose)، فَتجدُ أنّ الزمان والمكان في مجموعة مكوّنة من جملتين أو ثلاث هما في تقلُّب لا يهدأ يَضَعُ القارىء في شكٍّ حولُ مكانِ الروايةِ وزَمنها. هذا التكنيك يُدفَعُ به إلى أقْصى مجالاته في رواية كنفاني الأكثر تركيباً «**ما تبقّى لكم**». بحيثُ أنّ رواةً متعدّدين يتكلّمونَ في مقطع قصيرٍ واحدٍ من غير أن يُعْلَمَ القارىءُ بعلاماتٍ كافيةٍ، أو تمييزاتٍ، أو تَنْخيمات. وبالرغم من هذا، فإنّ مصير الفلسطينيين غير السعيد الّذي يُصَوّره كنفاني هو من الوضوح بحيث أنّ نوعاً من التوضيحِ الجماليّ يتحَّققُ حين تصطدِمُ الحكايةُ بالأبطالِ بقَدَرِهم مُحدثةً نشازاً. في الرواية الأولى يموت لاجئون ثلاثة اختناقاً في صهريجٍ يعبُرُ بهم الحدودَ العراقيّة الكويتيّة؛ وفي الرواية الثانية تطعن مريم زوجَها الظّالم الّذي تزوَّج عليها، فيما يُقابل أخوها حامد جندياً اسرائيلياً في مواجهةٍ مميتَة.

أما «**مُتشائل**» حبيبي (١٩٧٤) فهي تفجُّرٌ كرنفالي للبارودي (المحاكاة السّاخرة) وللهَزْل المسرحيّ، أبَداً مدهُشةٌ، صادمةٌ، غيرُ قابلةٍ للتنبُّؤ، لا تَتَنَازَلُ قيدَ أنملةٍ للأعرافِ التخييليَّةِ القياسِيَّة، شخصيَّتُها الرئيسة (التي يجمع اسمُها ـ التفاؤلَ والتشاؤمَ) خليطٌ من عناصِر موجودة في الخُرافَةِ، ومقامات الحريري، وكافْكا، ودوماس، ووالت ديزني؛ أحَداثُها مزيجٌ من الهَزْلِ السيّاسيّ التهريجيّ، والقَصَصِ العلميّ (Science fiction)، والمغامرة والنبوءَةِ التَّوْراتيَّة، كُلُّ ذلك مُرْسىً في الجدليةِ التي لا تهدأ المُميِّزَةِ لنثرِ حبيبي المُراوحِ بين العاميَّة والفُصحى. وفي حين أنّ لمسات كنفاني الميلودراميّة العَرَضيَّة ولكنْ المؤثِّرَة تضعُهُ ـ من حيثُ فاعليَّتُها المُنظَّمَة والمُمَوْقَعَة ـ في مُتَناول رواياتِ محفوظ، فإنّ عالم أميل حبيبي هو رابليه بل وجويْس بالنسبة «لبَلْزاك» مصرَ أو «لغلسوارثي» مصرَ. كما لو أنّ الوضعَ الفلسطيني الّذي يدخلُ عِقدَهُ الخامِسَ من غيرِ حَلٍّ حاسمٍ، يُؤكِّدُ نسخةً تائهةً هائمةً عن الرواية التشرُّديّة[1] التي هي بخُيَلائِها الناتِجةِ عن لا مبالاتِها وحِقْدِها أبْعَدُ ما تكونُ في النَّثْر التخييليّ العربيّ عن ترفُّعِ الروايةِ المحفوظيَّةِ ومَهابَتِها.

أما لبنان، المجتمع الآخَرُ الشاذُّ المُقَاوِمُ، فقد جُعِلَ أكثرَ ما يكونُ عليه نموذجيَّةً ليسَ عبرَ الرواياتِ أو حتّى القصص بل وخصوصاً من خلالِ الأشكالِ الوقتيّةِ السّريعة الزّوال كالصّحافةِ والأغاني الشعبيّة والكاباريه والتمثيليّة السّاخرةِ والمقالات. لقد كانت التأثيرات التفكيكيَّة للحربِ الأهليّة (التي ابتدأت رسمياً في نيسان ١٩٧٥) قويَّةً إلى درجةِ أنّ قُرّاء النّتاجِ الأدبيّ احتاجوا إلى ما يذكّرهم ـ اتّفاقاً ـ بأنَّ هذا البلد هو، أو أنّه كانَ، بعد كُلِّ حسابٍ، بلداً عربيّاً لُغتُهُ وتُراثُه وثيقا العلاقةِ بلغةِ كُتّابٍ كنجيب محفوظ وتراثهم. والواقع أن الروايةَ في لبنان هي إلى حدّ كبيرٍ تسجيلٌ لاسْتِحالَتها هي بحيث انّها تتماهى بالسّيرة الذاتيةِ أو تَقْتَحِمُها (كما في نتاجِ الكاتبات اللبنانيّات الغزير) وكذلك شأنها بالتقرير، والمعارَضَة[2] أو الخطاب الّذي يبدو وكأنّه غُفْل.

وعلى هَذا فإنّنا نجدُ على الطرفِ الآخر من محفوظ وجهَ الياس خوري الملتزمَ سياسيّاً واللامع (بفضل أساليبِهِ الشديدة الحركة) والّذي يُتَرْجم عملُه الأدبيّ المُهِمُّ الأوّل («**الجبل الصَّغير**») (١٩٧٧) إلى الانكليزيّة للمرّةِ

(١) Picaresque novel: أدب نثريّ حديث ذو أصلٍ إسباني تكونُ فيه الشخصيّة الرئيسة متشرّداً أو محتالاً. ويتميّزُ هذا الأدب بوصفه الواقعي الدقيق لحياةِ الطبقات الدنيا وأنواعِ الظّلم الّذي عانى منها المجتمع.

(٢) المعارَضة: اثر أدبيّ أو فنّي يُحاكي فيه صاحبه أثرَ أديبٍ أو فنّان سابق.

الأولى[٣]. الياس خوري كُتلةٌ من المُفَارقاتِ لاسِيَّما إذا قورِنَ بروائيينَ عرب آخرين من الجيل الّذي ينتمي اليه. هو، كالغيطاني مثلاً، يُمارسُ الصحافةَ منذ اثنتي عشرةَ سنةً على الأقلّ؛ لكنّه عكس الغيطاني ـ الّذي يشتركُ وإيّاه في مواهِبِ الإبداعِ والبراعةِ اللفظيّة ـ قد كانَ منذ أيّامه الأولى مناضلاً سياسيّاً، وهو الّذي نشأ تلميذاً في العالَمِ العاصِفِ الّذي طبعَ سياسةَ الشارع اللبناني والفلسطيني في الستّينات، وبعضُ القتالِ الّذي اندَلَع في أيّام الحرب الأهلية الأولى (خريف ١٩٧٥ وصيف ١٩٧٦) في المدينةِ والجبل، والّذي يصوّره الياس خوري في **الجبل الصغير**، إنّما هو مُسْتَمَدٌّ من التجارب تلك. ويختلف خوري عن الغيطاني كذلك في أنَّ الأوَّل هو مستَشارٌ ثقافيٌّ لدارِ نشرٍ لبنانيّة لعقدٍ من الزمن ساهم خلالَه في تحريرِ ترجماتٍ مدهشةٍ من كلاسيكيّاتِ الأدبِ ما بعد الحديث في العالم الثالث إلى العربيّة (فوينتيس، ماركيز، استورياس).

علاوةً على ذلك، فإنّ خوري ناقد نَافِذُ البصيرة، ارتبَطَ اسمُهُ بالشاعِرِ الطّليعي أدونيس وفَصْلِيَّتِهِ «**مواقف**». وقد كان جماعة **مواقف** في السبعينات مسؤولين عن عددٍ من الاستقصاءات الأكثر تبحُّراً في مجالي العَصْرنَة والحداثة (modernity and modernism).

ومن هذا العمل ومن عَمَلِه الصحفيّ الملتزم [يكاد يكون خوري من القلائل من الكتّاب اللبنانيّين المسيحيين الّذي تبنّى، ومن قلب بيروت الغربيّة وتحت وطأةِ الخَطر، قضيّة مقاومةِ الاحتلال الاسرائيلي لجنوب لبنان]، صاغَ الياس خُوري (بالمعنى الجُويْسي) مهنَةً ادبيَّةً ما بعد حدثية (Post modern)، وطنيَّةً، غيرَ مألوفةٍ، مخالِفَةً للعرف.

إنّ هذا لنقيضٌ صارخٌ لمحفوظ الّذي تَبِعَ إخلاصُهُ الفلوبرتيّ للآدابِ مساراً حداثياً (modernist) تقريباً. أما أفكار خوري حولَ الأدب والمجتمع فإنْ هي الاّ قطعة من حقائقَ عن لبنان غالباً ما تكون مُجَزَّأةً على نحوٍ مُذْهِل... لُبنان الّذي يقول عنه خوري في واحدٍ من مقالاته: «ماضيه مشكوكٌ فيه، مستقبله غيرُ أكيدٍ البتّة، وحاضره غير

معروف». إنّه يعتبِرُ أنّ أقوى التّيارات دلالةً وأجملها في الكتابةِ العربيّة الحديثة رُبَّما ينبَعُ ، لا من الأشكال الثابتة والقابلةِ للتكرار سواء كانت هذه الأشكال من نتاج التقليد العربي (القصيدة) أم مستوردة من الغرب (الرواية)، بل من تلك الأعمال التي يسَمّيها «أعمالاً من غير شكل»، «**كيوميّات نائب في الأَرْيَاف**» لتوفيق الحكيم و«**الأيام**» لطه حسين وكتابات جبران ونعيمة. إنّ هذه الأعمال، يقول خري، مُفعمةٌ بالجاذبيّة، وقد كوّنَتْ في الواقِعِ الكتابَة العربيّة «الجديدة» التي لا يُمكنُ العثورُ عليْها في القَصَصِ التخييلي التقليديّ الّذي انتجَه روائيون يخضعونَ للأعراف. ما يعثُرُ عليه خوري في تلك الأعمال التي لا شكلَ لها هو بالتحديد ما سمّاه المُنَظِّرون الغربيّون أدب ما بعدَ الحداثة Post modern: ذلك الخليطُ المكـوّن أساساً من السّيرةِ الذاتيّةِ والقصّة والخرافةِ والمعارضَةِ والمحاكاةِ السّاخرة للذات (self - parody)، خليطٌ تُسَلِّطُ عليه الضوءَ وطانيةٌ مِلْحاح كئيبَةٌ.

تُرَجِّعُ **الجبل الصغير**، من خلالِ طريقتها الخاصّة في اللاشكليّة، بعضاً من حياة خوري. سِنينَهُ المبكّرة في الأشرفيّة (الملقّبة بالجبل الصغير)، خروجَه منها بسبب

(٣) ترجَمَت الكتاب مايا تابت، وأصدرته منشورات جامعة مينيسوتا.

مناصَرَتِهِ للتحالف الوطني اللبناني/ الفلسطيني، والمعارك العسكريّة المتلاحقة في الهزيع الأخير من عام ١٩٧٥ (في الأسواق التجارية والجبل)، وأخيراً لقاءه المنْفَوِيّ بصديق في باريس. تتفتّح فصولُ الكتاب الخمسة عن بيت العائلة في الاشرفيّة (الّذي لا يستطيع خوري أو الرّاوي العودةَ إليه بسبب ديناميكيّات الحروب الأهليّة اللبنانيّة الوحيدةِ الاتّجاه)، وحين تنتهي الفصول لا تنتهي إلى سَكْنَةٍ، أو إلى نَغْمَةٍ ختاميّة، أو إلى راحة. فالواقعُ أنّ بصيرةَ خوري في هذا العمل الّذي كتبه سنة ١٩٧٧ رأت تَدَهوراً في الأوضاع، انتهى معها تاريخُ لبنان الحديث (الحدائيّ) وتلاحقت سلسلةٌ من الكوارثِ التي لا يُمكن تخيُّلَها (المجازر، التدخّل الاسرائيلي والدخول السوري، الطريق السياسية المسدودة في الوقت الحاضر والتقسيم الموجود فعليّاً).

الأُسلوب في **الجبل الصغير** هو قبلَ كُلِّ شيءٍ: التّكرار، كما لو أنّ الرّاوي احْتاجَ إلى التكرار لكي يُقْنِعَ نفسَه بأنّ الأمورَ البعيدةَ الاحتمال قد وقعت بالفعل. والتّكرار، بالاضافة إلى ذلك، على حدّ قولِ الرّاوي، بحثٌ عن النّظام أن تعيدُ النَّظَرَ في الأمور حتى تجدَ ـ إنْ أمكن ـ النَّسَقَ الضِّمْنيَّ، القوانينَ والأعرافَ التي تحكُمُ حرباً أهليّةً (ابغَض المصائب الاجتماعيّة) تُخاضُ. التكرار يُفسحُ في المجالِ للغِنائِيَّةِ، للهروباتِ المجازيّة التي ـ بفَضْلها ـ يُرى هَوْلُ ما يحدثُ، ويُسَجَّلُ ثم يسقُطُ في الغُفْلِيَّة:

«منذ أيّام المغول أو قبلهم أو بعدهم، ونحن نموتُ مثل الذّباب. نموتُ دونَ أن نفكّر. نموتُ من الأمراض، من البلهارسيا، من الطّاعون، من الولادة، من عدم الولادة. نموت مثل الذباب. بدون وعي، بدون كرامة، بدون شيء».

أسلوب خوري هو كذلك مَلْهَاةٌ (comedy) وعدم احترام. وإلّا فكيفَ يمكنُ للمرءِ أن يعي الحقائق الدّينيّة التي يُحارَبُ من أجلها ـ حقيقةَ المسيحيّة مثلاً ـ حين تكون الكنائسُ مخيّماتٍ للجنود وحين يكونُ الكهنةُ (كالأب الفرنسي مارسيل في الفصل الثاني من **الجبل الصغير**) عُنصريينَ ونَرْثارين وَثِملين؟ إنّ الجولات التشرّديّة التي يقومُ بها خوري عبرَ المساحات اللبنانيّة من خلال المعارك الأهليّة تكشفُ عن مناطِقِ شكٍّ وتشوّشٍ لم تكن متوقَّعَةً من قبلُ، سواء في سلامِ الطفولةِ أم في اليَقينيّات التي توّفرها الطائفةُ أو الطبقة أو العائلةُ. إنَّ ما يُخْلَصُ إليه اخيراً ليسَ الأشكالَ المدروسة وذات التحديدِ الواضِح الّتي نَحَتَها فَنّانُ «الكلمةِ الدقيقة» (mot juste) كمحفوظ، بل سلسلة مناطق يكتَسحها قَلَقٌ نصفُ ملفوظٍ وذكرياتٌ وفعلٌ غيرُ ناجز. وقد يحدثُ أن نُصادِفَ وضوحاً شاذّاً يأخُذ عادةً شكلَ الحِكَمِ العدَميّة («رجال العلم اكتشفوا أن باستطاعتهم هم الآخرين، أن يَنْهَبوا») أو مشاهدَ على الشاطىء البحريّ، لكنَّ ضياعَ الاتجاه لمّا يزلْ مُطَّرِداً.

في كتابة الياس خوري نعثُرُ على إحساسٍ عارمٍ باللارسميّة (Informatity). قصةُ مجتمعٍ يَتَحَلَّلُ توضَعُ أمامنا، حيثُ الرّاوي يُجْبَرُ على مغادرةِ منزله، ويقاتلُ في شوارع المدينَةِ وعلى الجبال، ويعيشُ تجربةَ موتِ رفاقه وتجربةَ الحبّ، وينتهي مخاطباً محارباً قديماً مُشَوَّشاً في الممرّاتِ وعلى رصيفِ مترو باريس. إنّ فرادةَ «**الجبل الصغير**» المُذهلةَ هي في تجنُّبِها الميلودراما والمألوفَ: فخوري يحبكُ الفصولَ من غيرِ نسيجٍ أو نسقٍ يمكنُ التنبؤ بِهِ، يُشبه في ذلك إلى حدٍ بعيد سجيناً خارجَ الأرض أُفْرِجَ عنه فجأةً فراحَ يهيمُ من مكانٍ إلى آخر، ومن الوراء إلى الأمام، معبّراً عن ذلك بلغةٍ أرضيّةٍ حَسَنَةِ التمفصل هي على الدّوام تقريبيّة، وإلى حدٍ ما، مُرْبِكةٌ له. وأخيراً فإنّ عملَ خوري، بالطبع، يُجَسِّدُ حقيقة مأزق لبنان، على نحوٍ شديد المغايرة لاستقرار مصرَ المهيب كما مَثَّلَهُ محفوظ. على أنّي إخالُ أنّ الياس خوري هو في الحقيقةِ نسخةٌ أكثرُ نموذجيّة (تمثيلاً) عن الواقع، على الأقلّ فيما يتعلّق بالمسارِ الحاضِرِ للشرقِ الأوسطِ. لقد ارتَبَطَتِ الروايات دائماً بالدّولِ القوميّة، ولكنَّ الدولةَ الحديثَةَ في العالمِ العربيّ قد انبثَقَت من تجربة الاستعمار، فجاءت تلك الدولة مفروضةً من فوق ومُسَلَّمَةً إلى تحت، بدلَ أن تكونَ مكتَسَبَةً من خلالِ مخاضِ الاستقلال. إنّ إنجازَ محفوظ الهائل لن يكونَ موضعَ تُهمةٍ إذا قلنا إنّه من بين الفرص المُتاحة للكاتِب العربي في القرن العشرين كانت فرصة محفوظ خاضعةً للعرف بالمعنى الشريف للكلمة: لقد أَخَذَ الروايَةَ

وفَصَّلَها وفقَ هويةِ مصر المسلمة والعربيّة، فَعَارَضَ الدولةَ المصريَّةَ وجادَلَها، ولكنَّهُ بقي أَبَداً من رعاياها. أما إنجاز خوري فهو على الكفَّةِ الأُخرى من الميزان. لقد يَتَمَهُ التاريخُ، فهو الأقليّة المسيحيّةُ التي صارَ مصيرُها رُحَّلاً لأنّها لا تستطيعُ التكيُّفَ مع الاستِبْعاديّة (exclusionism) التي يخضع لها المسيحيون وأقليّاتٌ أخرى في المنطقة. وأمّا الشكلُ الفنّي لتجربته فهو الاندماجُ ـ فهو لمّا يزل عربيّاً، جزءاً لا يتجزّأُ من الحضارةِ العربيّة ـ : الاندماجُ الملويُّ بالرفضِ والانحرافِ والتَيَهانِ والشكّ. إنّ كتابة خوري تُمَثّلُ أيامَ البحثِ والتجربة الصعبةَ الّتي يُعبِّرُ عنها الآن في المشرق العربيّ بالانتفاضة الفلسطينيّة حيثُ تتخطّى الطاقاتُ الجديدة مستودَعَ العادةِ والحياةِ المحليّة وتتفَجَّرُ عصياناً مدنياً عارماً. الياس خوري، جنباً إلى جنب مع محمود درويش، فنّانٌ يُعطي صوتاً للمنافي ذاتِ الجذور ولمصيبَةِ اللاّجئين الواقعينَ في الشَّرك، للحدودِ المتلاشِيةِ والهويّات المتغيِّرة، للمطالِب الجذْريّة وللُّغاتِ الجديدةِ. من هذا المنظور، يودِّعُ انتاجُ الياس خوري نجيب محفوظ وداعاً محتوماً وأن يَكُن وداعاً عميق الاحترام.

* * *

من السُّخرية والتناقض الجديرين بالذّكر خاتمةً لهذه الكلمة انّني التقَيْتُ بمحمود درويش والياس خوري منذ اسبوعين ـ وكان لقاؤنا هَذا هو الأوّل منذ ستِّ سنوات ـ في الجزائر لحضور اجتماعات المجلس الوطني الفلسطيني. درويش كتبَ إعلانَ الدولة، الّذي ساعدتُ أنا في إعادة إعداده وترجَمَته إلى الانكليزيّة. وإلى جانب الإعلان، صَدّقَ المجلس الوطني على القرارات الدّاعية إلى قيامِ دولتيْن على أرضِ فلسطين التاريخيّة، واحدة عربيّة وأُخرى يهوديّة، يضمنُ تعايُشهما حقّ تقرير المصير للشعَبْين. وقد عَلَّق خوري، بقسْوَةٍ ولكنْ باعزازٍ، كلُبْنَانيٍّ، على ما أنْجَزْنا، موحياً بأنَّ لبنان قد يصيرُ يوماً ما شبيهاً بفلسطين. كنّا ثلاثتَنا موجودين كمشارِكين ومراقبين معاً. وقد تَأثَّرْنا تَأثُّراً مروِّعاً بالطبع. على أنّ محمود درويش وأنا كُنّا قَلِقَيْن من أنْ يُمَثِّلُ السياسيّونَ بنصوصِنا، وكُنّا أكثَرَ قلقاً من حقيقَةِ أنّ دولتَنا لم تكنْ في نهايَةِ المطافِ إلاّ فكرةً. لعلّ عادات المنفى والشذوذ لم تكن قابلةً للتّغييرِ بالنسبة إلينا نحن، ولكنْ لفَتْرَةٍ وجيزَةٍ لم نتوقّفْ فيها عن الكلام، كانت فلسطين وكانَ لبنان حَيَّيْنِ في النُّصوص(*).

ترجمة سماح ادريس

(*) نشرت هذه المقالة في مجلة London Review of Books تحت عنوان «وداعاً نجيب محفوظ». December 8, 1988