الأسطورة في روايات نجيب محفوظ

١٠/٢١٣
٣٩٧
٩٥٧

إعداد

سناء كامل أحمد شعلان

المشرف

الدكتور إبراهيم خليل

المشرف المشارك

الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

آب ، ٢٠٠٦

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ ٢٠٠٦/٨/٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نُوقشت هذه الرسالة (الأسطورة في روايات نجيب محفوظ).

وأُجيزت بتاريخ: ٢٠٠٦/٨/٧

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور إبراهيم محمود خليل، رئيسا. أستاذ مشارك/اللسانيات.	.....
الدكتور نبيل يوسف حدّاد، عضواً أستاذ/أدب حديث.	.....
الدكتور نهاد ياسين الموسى، عضواً. أستاذ/النحو	.....
الدكتور صلاح محمد جرار، عضواً. أستاذ/الأدب الأندلسي.	.....
الدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة، عضواً. أستاذ/الأدب الحديث (جامعة مؤتة).	.....

تتقدم كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهداء

إلى خلجة الروح، ووجل الرعاية والحبّ، ونبع الحنان
والعطاء...
إلى والديّ الحبيبين...
اللذين أضاءا مشوار العمر بألق تفانيهما، وبشعاع رعايتهما...
إلى الصديق المستحيل خليل أبو حمدي، الذي ما كانت لتكون الدراسة، لولا عونه الحنون.
إلى الصديقة أسماء جاموس، معينة دافئة صابرة في زمن الرحيل الأكبر...

البارّة بكم أبداً
سناء كامل شعلان

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

سبحانه له الحمد والشكر من قبل ومن بعد، فهو من يسّر لنا العلم، وأعاننا على صعوبات تحصيله، وجعله للعاملين به منجاة، وللمسترشدين بقبسه ملجأ حين يعزّ الملجأ، وبعونه كان هذا العمل، اللهم فتقبّله، إنّك لا تضيع أجر العاملين.

ولأستاذي الفاضلين الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد، والدكتور إبراهيم خليل كلّ الشكر والعرفان، إذ يضيق اللسان عن اللهج بفضلهما وبعونهما، الذي كان معيناً لي في هذه الدراسة الشّاقة.

وكلّ الشكر والتقدير إلى العلماء الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور نهاد الموسى،والأستاذ الدكتور صلاح جرّار، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة؛ لتفضّلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، سائلة الله العلي القدير أن يحفظهم ذخراً يمدّ طلبتهم بالعلم، ومنهلاً يكفي الواردين، ويؤنس عطشهم للعلم.

سناء شعلان

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة.....	ب
الإهداء.....	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات.	هـ
الملخص باللغة العربية	ح
المقدّمة.....	١
التمهيد.....	٨
مدخل إلى الأسطورة.....	٨
الأسطورة والدين والطقوس السحرية.....	١٢
الأسطورة والتاريخ والواقع.....	١٦
الأسطورة والرمز.....	١٨
العلاقة بين الأسطورة والأدب.....	٢٠
أ- الأسطورة والأجناس الأدبية.....	٢١
ب- الأسطورة والأجناس الشفاهية الجمعية.....	٢٣
بدايات توظيف الأسطورة في الرواية العربية.....	٢٦
نجيب محفوظ والأسطورة.....	٢٧
أولاً: البواعث الفنيّة.....	٢٧
ثانياً: البواعث الثقافية.....	٣٣
ثالثاً: البواعث السياسية.....	٤١
المنهج الأسطوري في قراءة الأدب.....	٤٦
الفصل الأوّل	
المكان الأسطوري.....	٥٤
الفصل الثاني	
الزمن الأسطوري.....	٧٩
الفصل الثالث	
الحدث الأسطوري.....	٩٩
الصراع مع القدر.....	٩٩
الصراع مع الآلهة.....	١٠٦
الصراع مع الكائنات الأسطوريّة.....	١٠٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطوفان..... ١١٢
غضب الآلهة..... ١١٣
البحث عن الخلود..... ١١٣
قتل الشقيق لشقيقه..... ١١٦
قتل الأمّ وكره الأبّ..... ١١٩
الانتقام المقدّس..... ١٢٥
المسخ..... ١٢٨
التحوّل..... ١٣٠
محاكمة الموتى..... ١٣٥
الرحلة في عوالم أسطوريّة..... ١٣٩
الفصل الرابع
الشخصيّة الأسطوريّة..... ١٤٦
الفصل الخامس
الكائنات الأسطوريّة..... ١٨٤
الفصل السادس
الموجودات الأسطوريّة..... ١٩٨
العصا المقدّسة..... ١٩٨
الصولجان..... ٢٠٠
النار المقدّسة..... ٢٠١
الصورة..... ٢٠٣
الحذاء..... ٢٠٤
كرسي الولادة..... ٢٠٤
الكواكب..... ٢٠٥
طاقيّة الإخفاء..... ٢٠٨
خاتم سليمان..... ٢١٠
الكتاب..... ٢١٢
السّحر..... ٢١٥
التعاويذ..... ٢٢٠
القمقم..... ٢٢١
الفصل السابع
الرمز الأسطوري..... ٢٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المخلّص..... ٢٢٣
الخضر..... ٢٣٠
المتمرّد..... ٢٣٢
العدد..... ٢٣٤
الحلم..... ٢٤٠
الأنوثة المقدّسة..... ٢٤٦
الجنس..... ٢٤٨
الدعاء..... ٢٥٠
القربان..... ٢٥٢
الموسيقى والغناء والرقص..... ٢٥٣
المواكب..... ٢٥٥
اللون..... ٢٥٦

الفصل الثامن

اللغة الأسطوريّة والبناء السّردي..... ٢٥٩
الخاتمة..... ٢٩٢
ملحق رقم (١): بيبليوغرافيا بروايات نجيب محفوظ..... ٢٩٣
ملحق رقم (٢): وقفة عند نجيب محفوظ..... ٢٩٤
ملحق رقم (٣): معجم بأسماء الآلهة والشخصيات الأسطوريّة والكائنات الخرافية والأماكن الأسطوريّة الواردة في الدراسة..... ٢٩٨
ثبت المصادر والمراجع..... ٣١٩
الملخّص باللغة الإنجليزية..... ٣٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة في روايات نجيب محفوظ

إعداد

سناء كامل أحمد شعلان

إشراف

الدكتور إبراهيم خليل

المشرف المشارك

الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد

ملخّص

نزع نجيب محفوظ في الكثير من رواياته إلى توظيف الأسطورة، واستلهامها فيما يكتب، كما تأتّى له أن يبدع أساطيره الروائية الخاصّة. وهذا الشكل الروائي الأسطوري الجديد كان ثمرةً لرحلة نجيب في البحث عن شكلٍ، وهو شكلٌ لم يظفرْ بدراسة مستقلّة من قبل، ومن هنا جاءت فكرة هذه الدراسة، التي تتبّعت المنجز الروائي عند نجيب محفوظ، ودرستْ استثمار الأسطورة فيه.

وقد بدأت الدراسة بتمهيد، هو منطلقٌ لها، وإضاءةٌ على محدّداتها ومفاهيمها، وفيه مدخلٌ للأسطورة، ورصدٌ لعلاقتها بالأدب، من ثُمّ التعريج على حياة نجيب محفوظ، والتعريف بأدبه، وتعليل سبب نزوعه إلى الأسطورة، فضلاً عن التعريف بالمنهج الأسطوري، الذي قامتْ الدراسةُ عليه، والوقوف على أهم محدّداته وخصائصه.

وقد تكوّنتْ الدراسةُ من ثمانية فصول، تناول كلّ فصل منها مظهراً من مظاهر النزوع الأسطوريّ في روايات الكاتب. وهذه الفصول عُقدتْ على التوالي تحت عناوين: المكان الأسطوريّ، الزمن الأسطوريّ، الحدث الأسطوريّ، الشخصيّة الأسطوريّة، الكائنات الأسطوريّة، الموجودات الأسطوريّة، الرمز الأسطوريّ، اللغة الأسطوريّة. وقد توزّعت المادة هدف الدراسة على هذه الفصول وَفقَ شكل النزوع الأسطوريّ فيها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد توصّلت الدراسة إلى أحكام منبثقة من معطيات المادة المدروسة، وصولاً إلى نتائج رصدتها الدراسة في الخاتمة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدّمة:

تُعنى هذه الدراسة بتوظيف الأسطورة في بعض روايات نجيب محفوظ، وتنطلق من أهميّة رصد الأسطورة، و تحليلها، وتفكيك رموزها وصولاً إلى الإحالات والتأويلات التي تنفتح عليها، لا سيما أنّ الرواية تشكّل عالماً خاصاً بها، وهو عالمٌ متصلٌ معقدٌ لا يمكن أن نفهمه أو نربطه بعالمنا إلاّ من خلال الأشكال، التي تؤلّفه، وتبني نسيجه الداخلي والخارجي، وتوظيف الأسطورة هو أحد الأشكال، التي تؤلّف المشهد الروائي عند نجيب محفوظ، الذي يطالعنا بثروة روائية ضخمة، وبحالة إبداعية روائية متفرّدة كمّاً ونوعاً، جعلته قبلة للدراسات، لا سيما أنّ كلّ جانبٍ أو ملمح من ملامح نتاجه الروائي يستحق الوقوف عنده دراسة وتمحيصاً.

وقد تناول الدارسون جوانب من حياته وإبداعه، مثل: دراسة نبيل راغب: (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ)، ١٩٦٧، ودراسة غالي شكري (المنتمي) ١٩٦٧، ودراسة محمود أمين العالم (تأملات في عالم محفوظ) ١٩٧٠، ودراسة أحمد محمد عطية (مع نجيب محفوظ) ١٩٧١، ودراسة جورج طرابيشي (الله في رحلة محفوظ) ١٩٧٣، ودراسة فاطمة الزهراء سعيد (الرمزية في أدب نجيب محفوظ) ١٩٨١، ودراسة سيزا قاسم: (بناء الرواية) ١٩٨٤، ودراسة يوسف نوفل (الفن القصصي) ١٩٨٨، ودراسة رشيد العناني (عالم نجيب محفوظ) ١٩٨٨.

وهناك الكثير من الدراسات عن نجيب محفوظ وعن أدبه ،يضيق بذكرها المقام، ولكن الملمح الجامع والمسوّغ لهذه الدراسة عبر استعراض كلّ تلك الدراسات عدم تصدّيها لدراسة الأسطورة في عطاء محفوظ الروائي، والتفاتها إلى قضايا ونواحي أخرى للدراسة، إلاّ ما جاء في معرض الحديث، وهو ليس هدفاً للدراسة، وهو لا يعوّل عليه في رسم صورة نقدية ضمن منهجية واضحة تبغي فهم الأبعاد الإبداعية الجمالية والترميزية لتوظيف كهذا.

وبذا يبقى البعد الأسطوري عند نجيب محفوظ موضوعاً يحتاج إلى دراسة متخصّصة مستفيضة، في ضوء ما يُظنّ أنّ الموروث الحكائي يعدّ أحد أهم الحوامل التي شادتْ الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه، وفي مقدّمة ذلك روايات نجيب محفوظ. وتمثّل الأسطورة، بوصفها واحداً من منابع هذا الموروث، مرجعاً أساسياً من المرجعيات النصية الرمزية والفنية التي مكّنت الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على المستويين: المضموني والجمالي، والدخول في مرحلة تجاوز الارتهان إلى منجز سابق مأسور للنقل الآلي عن الواقع، والتحرّر من الأعراف التقليدية للرواية، والتأهيل لأعراف جمالية روائية عربية.

وقد حقق استلهام نجيب محفوظ للأسطورة في رواياته تميّزاً لخطابه الروائي، بل وللخطاب الروائي عامة، وهذا الاستلهام لم يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، والواقع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العربي، بل هو استلهام يمكننا القول إنّه يتعاطى رسم الواقع، ولكن بخطاب أسطوري، يميل مباشرة إلى الواقع، ويفصح عن معايبه ومثالبه، ويمجّد ثوراته وانعتاقه من أغلاله.

على أنّ هذا النزوع الأسطوري عند نجيب محفوظ جاء في وقت تجلّت بواكير اتجاهه في الأدب المسرحي الذي اتكأ كثيراً على الأسطورة، جزئياً أو كلياً ليقدّم منتجاً مسرحياً وَفق الحاجة الحضارية/الجمالية للثقافة العربية، تلك الحاجة التي وجدت مبتغاها أخيراً في الجنس الروائي الذي تشكّل ظاهرة النزوع الأسطوري فيه حضوراً قوي الدلالة لتحولات الحركة الثقافية العربية، ولاستجابة الرواية العربية لهذه التحوّلات.

وظاهرة توظيف الأسطورة في الخطاب الروائي بشكل عام لا تزال ظاهرة في حاجة إلى المزيد من الاهتمام والتقدير، فنحن لا نجد إلاّ القليل من الدراسات في هذا الشأن، مثل الفصل الخامس من دراسة شكري عزيز ماضي (انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية) ١٩٧٨ الذي يحمل عنوان (توظيف الأسطورة والملحمة)، ثم دراسة وليد منير حول (توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة) المنشورة في مجلة "فصول" القاهرية، العدد الثاني ١٩٨٠، ودراسة شفيع السيد (اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧) ١٩٨٢، ودراسة عبد الرحمن بسيسو (استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية) ١٩٨٣، وهي دراسة تتصدّى لتتبع الموروث الشعبي لدى بعض الروائيين الفلسطينيين، فدراسة عبد الرحمن مبروك (العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ١٩١٤-١٩٨٦) ١٩٩١، ودراسة مأمون الصمادي (جمال الغيطاني والتراث: دراسة في أعماله الروائية عام ١٩٩١، ودراسة مصطفى سواق (توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقه) ١٩٩٢، ودراسة نادر جمعة قاسم (التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام ١٩٦٧-١٩٩٣) ١٩٩٤، ودراسة رفقة دودين (توظيف التراث في الرواية الأردنية المعاصرة) ١٩٩٦، ودراسة رائدة محمود أخو إزهية (توظيف التراث في أدب أميل حبيبي) ١٩٩٨، ودراسة عوني الفاعوري (إبراهيم الكوني روائياً) ١٩٩٨، ودراسة محمد الصالح سليمان (الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث) ١٩٩٩، ودراسة نضال الصالح (النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ١٩٦٧-١٩٩٢) ٢٠٠٠، ودراسة عماد الخطيب (الأسطورة في النقد العربي الحديث) سنة ٢٠٠٠، ودراسة محمد رياض وتار (استلهام التراث في الرواية العربية الحديثة) ٢٠٠١، ودراسة سمية الشوابكة (التراث والبناء الفني في أعمال محمد جبريل الروائية ١٩٧٢-٢٠٠٢) ٢٠٠٤، وغيرها من الدراسات. في حين ظلّت الدراسات التي وقفت نفسها على صلة إبداع نجيب محفوظ بالأسطورة في معرض استكمال

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

محاور مادتها، كما هو الحال مثلاً في دراسة سعيد سليمان (توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ) سنة ٢٠٠٠؛ ودراسة محمد القضاة (التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ: دراسة في تجليات الموروث) ٢٠٠٠.

وهكذا لا نجد دراسة واحدة متخصّصة في موضوع الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، وفي ضوء ذلك تطمح هذه الدراسة إلى رصد الظاهرة الأسطورية في أعماله، وهي دراسة غير مسبقة بدراسات مستقلة ، إلاّ من بعض الشذرات والإشارات المتناثرة هنا وهناك، غير المستوفاة؛ لأنّها تقتصر على فكرة أو ومضة أو وقفة عند رواية أو أكثر، لا سيما أنّ الأسطورة لم تعد صفة مميزة للمجتمعات البدائية وحسب، أو وقفاً على تفسير بدائي خرافي لظاهرة أو أخرى، أو تعليلاً ساذجاً للنشوء، بل غدت عنصراً بنائياً امتدّ إلى البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة، وبات الوقوف عليه، واستقراؤه أمراً ملحاً في وقت غدت المجتمعات تنشئ لنفسها أساطيرها الخاصة، وكأن العقل البشري لا يزال ينزع إلى ابتكار قوي غيبية تسيطر على الكون والحياة، ومن ثم الاستسلام لهذه القوى.

وسعت الدراسة أيضاً إلى الوقوف على بواعث هذه الظاهرة وتجلياتها وسماتها الفنية في روايات نجيب محفوظ، لتقديم قراءة لخطابه الروائي، ولعلّنا بها نعد بتقديم تفسير للحفاوة التي حظي بها الكاتب، وهل هي حفاوة تستند إلى أسس موضوعية ذات صلة بالقيمة الفنية لأعماله؟ أم أنّها تنهض على دعاوي إعلامية أكثر منها فنية/جمالية؟

وموضوع الدراسة هو ما يتجلّى في نصوصه من توظيف الأسطورة كلّياً أو جزئيّاً، ظاهراً أو مضمراً، أو استدعاءَ الرموز الأسطورية، أو الحدث الأسطوري أو المكان الأسطوري أو الرمز الأسطوري، أو اللغة الأسطورية، أو الشخصية الأسطورية، أو الزمن الأسطوري، أو الكائنات والموجودات الأسطورية، أو بناء عوالم تخيلية تتصل بعلاقة أو نسب أو تشابهه مع العوالم الأسطورية، توظيفاً قد يشمل العناصر المذكورة مجتمعة، أو غير مجتمعة.

وينصبّ اهتمامنا على النتاج الروائي، الذي تُعدّ الأسطورة مكوناً من مكوناته، وهي كذلك تدرج في مصادر الدراسة الروايات التاريخية الأولى لنجيب محفوظ: (عبث الأقدار) ١٩٩٩، (رادوبيس) ١٩٤٣، (وكفاح طيبة) ١٩٤٤، على اعتبار أنّها قد استحضرت الأسطورة فيما استحضرتْ من مفردات فكرية وثقافية واجتماعية ضمن خطة لإعادة كتابة التاريخ الفرعوني لمصر بطريقة روائية، وهي خطة كان نجيب محفوظ قد اختطها لنفسه في بداية مشروعه الإبداعي، ثم تراجع عنها، لصالح الرواية الاجتماعية، ومن ثم لصالح الرواية الفلسفية.

وبذلك تخالف الدراسة بعض الدراسات النقدية التي استبعدت هذه الروايات التاريخية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لنجيب محفوظ من معرض دراستها للنزوع الأسطوري في الروايات العربية على اعتبار أنّ الأسطورة لا ترد فيها متماهية مع النسيج الحكائي، ولكن محمولة على التاريخ الذي ترصده الرواية[١]، وذلك لاعتقاد الباحثة بأنّ الأسطورة في هذه الروايات قد دخلت في مبناها الحكائي بحق، وعُزي إليها تفسير كثير من أحداث الرواية وعلاقات الشخصيات بمحيطها وبمفردات حياتها وعالمها، كما أنّها تدخل في تشكيل الحبكة الروائية ونحوها، بغض النظر عن أنّ استدعاء الأسطورة كان حاجة روائية ذات بعد تاريخي توثيقي له دوره في رسم صورة تقريبية للواقع المصري القديم الذي تشكل الأسطورة أحد روافده وصوره وتجلياته.

مع الحرص في الوقت ذاته على بيان العلاقة بين الأسطورة والأثر الفني لاستخدامها في الرواية، انسجاماً مع توجه الكاتب المعاصر إلى "موتيفات خرافية لها دلالتها العامة في وجدان الجماعة، ويمكن توظيفها بعد أن تُعدّل بالأسلوب الذي يرتضيه منطق الفنان، ومدى صدقه".[٢]

ولا يخلو تحقيق هذا الهدف من صعوبات، أولاها يتمثّل في اختيار المنهج الذي يمكن اتباعه في الدراسة، إذ إنّنا بعد أن قمنا بتحديد صور الأسطورة وأدواتها في روايات الكاتب المستهدفة بالدراسة، وذلك جهد غير يسير؛ لما يحتاج من أداة دقيقة لتحديد الأسطوري من غيره، فقد وقفت حائرة أمام المادة التي أمامي، كيف يمكن دراسة المادة الأسطورية في روايات نجيب محفوظ؟ ومن ثم تجاذبني اتجاهان، أحدهما يدعوني إلى تصنيف المادة وتوزيعها ودراستها وَفق مواضيع الأسطورة وأدوات تشكّلها؟ وبذلك تقتصر الدراسة على أساطير جديدة في الروايات بعيداً عن المغازي والمرامي، وهذا ما لا تسعى له، أو الاستجابة للاتجاه الثاني الذي كانت له الغلبة في آخر الأمر، وهو دراسة المادة وَفق تقنيات السرد الروائي، وهو أمر فيه مجازفة، تتمثّل في القدرة على إسقاط تقنيات الرواية على الأسطورة؛ ومن ثم التركيز على استخلاص مقومات المعمار الروائي/الأسطوري وصولاً إلى تفكيك عرى الترميز والمعنى في هذا العمل، وإن كان هذا الأمر يحقق هدف الدراسة، ويخلص مباشرة إلى غاية هذا العمل، وهو باختصار مدى انتفاع نجيب محفوظ من الأسطورة في رواياته، ومرامي هذا الانتفاع المفترض ابتداءً وغاياته في هذه الدراسة استناداً إلى المنجز الروائي لمحفوظ.

وقد استقرّ رأيي بفضل توجيهات أستاذيّ الفاضلين الدكتور نبيل حدّاد والدكتور إبراهيم خليل على الاتجاه الثاني؛ إذ وجدتُ أنّ التقسيم الثاني أقرب إلى الرواية منه إلى الأوّل، فهو

---

(١) ومن هذه الدراسات دراسة نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ١٩٦٧-١٩٩٢، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٠.

(٢) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ٢٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحدّد إطار البحث، وينسبه إلى مجال الرواية. "لاسيما أنّ الأسطورة قصة، وتحكمها مباديء السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها."(١)

وثانية هذه الصعوبات تتمثّل في تبنّي مفهوم خاصّ للأسطورة، فقد تطلّب منهج الدراسة الذي ارتضيناه تحديد العناصر الأسطورية في رواية الكاتب، ومن ثم كان لابدّ من التوافق على مفهوم خاص للأسطورة حتى يمكننا تحديد تقسيماتها، وطرائق تصنيفها واستخدامها في السّرد الروائي.

وقد حرصت الباحثة في دراستها الخاضعة للقراءة الأسطوريّة على ألا تكون أسيرة لهذا المنهج، بل أن تستفيد منها بقدر ما يصلح لاستكمال أدوات الدراسة؛ إذ رأتها الأصلح لمعطى دراستها، وصولاً إلى رسم تصوّر كلّي لاستلهام الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، وإعطاء تفسيرات مسوّغة لرموز هذا الاستلهام ولدلالاته. دون أن تسمح لهذا المنهج بأن يسلب عملية الإبداع في الروايات شرطها التاريخي والجمالي، ودون أن تختزل عملية الإبداع بواسطة الأسطورة في أضيق دلالتها فعالية، ويقطعها عن كونها نصاً أدبياً مرّ على الظواهر الإبداعية السابقة له، واستفاد منها، ودون عدّ النموذج الأدبي الإبداعي مجرد أسطورة منزاحة عن أصولها الأولى، بل التأكيد على أنّه حالة إبداعية جديدة، لها فضيلة البناء والتخيل والإبداع وإن استثمرت الأسطورة لتنتج أسئلة جديدة تتحدّد بأسئلة الواقع مع الحرص على الخصوصية القومية والمحلية للروايات.

وثالثة الصعوبات تتمثّل في استخلاص ما كُتب حول الدراسات السابقة التي تناولتْ علاقة الأدب بالأسطورة، أو التي عرضت تأصيلاً تاريخياً للأساطير التي اتكأ عليها نجيب محفوظ، وهي دراسات كثيرة ومتلاحقة، يصعب على المرء أن يحيط بها عدداً، وأن يلمّ بها تحليلاً ودراسة.

وتتمثّل الرابعة في الإجابة عن السؤال الآتي: هل تعد إعادة بناء شخصيات دينية إسلامية ضمن هالات أسطورية وقدرات استثنائية عملاً أسطوريّاً؟ إجابة كهذه قد تحيل إلى استنتاج باطل مفاده أنّ الدين أسطورة، أو شيء يقرب منها، وهذا فهم غير دقيق؛ لأنّ الباحثة تدرس الشخصيات الروائية ذات الطابع الديني اعتماداً على رسمها الروائي لا بحكم علاقتها بالدين، فهي في رأينا شخصيات متخيّلة لا أكثر ولا أقلّ.

واستوت الدراسة تبعاً لذلك في تمهيد وثمانية فصول. أمّا التمهيد ففيه تحديدٌ لمنطلقات

---

(١) فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧، ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدراسة، وإضاءة حول منهجها ومفاهيمها .

وتبدأ الدراسة بتعريف موسّع للأسطورة التي هي من أهم مظان التفكير الإنساني، ومن ثم رصد العلاقة بين الأسطورة والدين والطقوس السحرية، والعلاقة بين الأسطورة والتاريخ والواقع، انتهاءً بالعلاقة بين الأسطورة والرمز، والعلاقة بين الأسطورة والأدب، ومن ثم محاولة رصد تلك النصوص الإبداعية المجاورة والمتداخلة بالأسطورة، في نسقين أحدهما: الأدب، والآخر هو المنجز الإبداعي الشفاهي الجمعي.

ثم توقفتْ الدراسة عند المنهج الأسطوري الذي أعتمد في البحث، فعرّفت به، وبمنطلقاته وأسسه، وعيوبه وحسناته في التنظير، أو في التطبيق.

وتحاول الدراسة الكشف عن بواعث الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، وهي ثلاثة بواعثَ، وهي: الباعث الفني المتمثّل في البحث عن شكل ذي قدرة على الترميز، والباعث الثقافي ممثلاً في تأثّر نجيب محفوظ بالفلسفة، وتأثره بجماليات المكان، وتأثّره بالترجمة، وتأثره بالتراث العربي والعالمي الزاخر بالحكايات والأساطير. وأخيراً الباعث السياسي، المتمثّل في: الظروف السياسية، والاضطهاد السياسي.

أمّا فصول الدراسة فكانت ثمانية محاور رئيسيّة، تفرّعت عنها عناوين داخلية، وتقسيمات عضويّة دعت الحاجة إليها، فقد كان الفصل الأوّل بعنوان (المكان الأسطوري، والفصل الثاني بعنوان (الزمن الأسطوري)، والفصل الثالث بعنوان (الحدث الأسطوريّ)، والفصل الرابع بعنوان (الشخصية الأسطوري)، والفصل الخامس بعنوان (الكائنات الأسطوريّة)، والفصل السادس بعنوان (الموجودات الأسطوريّة)، والفصل السابع بعنوان (الرمز الأسطوري)، والفصل الثامن بعنوان (اللغة الأسطورية). وقد توزّعت مادة الدراسة على هذه الفصول، التي فرّعت المادة المدروسة على أبرز عناصر مشكّلات العمل الروائي. وشكّل كلّ منها ملمحاً من ملامح النزوع إلى توظيف الأسطورة في روايات نجيب محفوظ.

وقد حرصتْ الباحثة على أن تتتبّع المادة المدروسة/روايات نجيب محفوظ مخضعة إيّاها للترتيب الزمني، وَفْق تاريخ تأليفها، فكانت الرواية المؤلفة أوّلاً، هي في بداية الدراسة، ومن ثم تتوالى دراسة الروايات وَفْق ترتيبها الزمني. وهو ترتيب لا يفرض –بالطبع– على الباحثة أن تدرس كلّ الروايات؛ إذ إنّ بعضها لا يمثّل أبداً أيّ نزوع نحو الأسطورة، ولكنّه يفرض عليها أن تتوقف عندها بالبحث والمعاينة، قبل استثنائها من الدراسة؛ لاتخاذها وجهة غير وجهة توظيف الأسطورة.

لذلك توقفت الدراسة إزاء الروايات التي مثّلت بحق نزوعاً نحو ذلك، وأغفلت بذلك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دراسة أيّ رواية أومأت إيماء إلى الأسطورة، أو وقفتْ عندها وقفة أو وقفتين، دون أن تدخل الأسطورة في نسيجها البنائي، وفي متنها الحكائي.

ولا يُشترط في الرواية الواحدة أن تتمثّل كلّ أشكال النزوع الأسطوري، وأفانين استخدام الأسطورة، وإنّما يكفي أن تكون متمثّلة لذلك النزوع بشكل كامل وواضح، ومتداخل مع نسيجها الروائي، وهذا لا ينفي بالطبع احتواء كثير من روايات نجيب محفوظ، وهذا الملمح الأغلب، على أكثر من شكل من أشكال النزوع الأسطوري. وبناءً على ذلك قد نجد الرواية الواحدة، تُدرس في أكثر من فصل من فصول هذه الدراسة، وَفق شكل النزوع المستهدف بالبحث، وتبعاً لذلك يتفاوت حظّ كلّ رواية حسبما توافرت عليه من أشكال هذا النزوع، التي تتأثّر بموضوع الرواية، وشكلها الفني، وتعالقاتها مع أشكال فنيّة موروثة لها ألفة معروفة مع الأسطورة.

وقد خلصت الدراسة إلى طائفة من النتائج، التي اطمأنت الباحثة إليها بعيداً عن التخليط والتعميم، والاستنتاج على غير أساس.

واستوفت الدراسة بنيتها بثلاثة ملاحق، أولها بيبولوغرافيا بروايات نجيب محفوظ حتى زمن الانتهاء من الدراسة، وثانيها وقفة تعريفيّةعند نجيب محفوظ ،وثالثها معجم بأسماء الآلهة والشخصيات الأسطوريّة والكائنات الخرافية والأماكن الأسطوريّة الواردة فيها، إذ توافرت الدراسة على كثيرٍ منها، ورأت الباحثة أن تتوقف عندها، وتعرّف بها، لتزيل الإبهام، وتمنع الخلط، وتمدّ القارئ بأرضية معرفيّة، تساعده على فهم الدراسة، وربطها بسياقها الأسطوري.

وبعد؛

فهذه دراسة، أتيح لها –لحسن الحظ– أن تنضج على أيدي علمين من أعلام النقد العربي، فضلاً عن الأردني، وهما أستاذاي الفاضلان: الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد، والدكتور إبراهيم خليل، وأن تُستكمل بعين رعايتهما، ووافر اهتمامهما، فلهما الشكر من قبل ومن بعد. كما أنّ الدراسة تظل ثمرة حبّ طويل، غُرس في نفس الباحثة، وملأ عليها عالمها، منذ أن كانت طفلة، تقرأ الأساطير، فتنبهر بها، وكأنّها اصطادت كوكباً من السماء، وتفرح إذ تظنّ نفسها أوّل من قرأها، وتُطارد الأسرة والأصدقاء بأساطيرها دون كلل أو تعب. إلى أن أصبحت الأساطير هدفاً في هذه الدراسة، التي هي ليست سهلة، بل مضنية، يستنزف الوقت والجهد والفكر. وعزاء الباحثة أنّها بذلت غاية ما تستطيع فيها، فإن أصابت فهو من رحمة الله ومن فضله، وإن أخطأت فحسبها أجر المجتهد المخلص في اجتهاده، والمتفاني في سعيه ودأبه.

الباحثة
سناء كامل شعلان

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التمهيد

مدخل إلى الأسطورة

"تتعدّد تعريفات الأسطورة وتتباين وفقاً لتعدّد منطلقات الدرس الأسطوري ووسائله وتداوله في مختلف العلوم الإنسانية، أيّ صلته بما يسمى بـ (الحضور الكلّي) في المعرفة، أو بالدراسات البينية، التي تعني تردّد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي. ومن اللافت للنظر أنّ ثمة تبايناً أحياناً بين تلك التعريفات، يمتد ليشمل الباحث الواحد أحياناً أيضاً، وغالباً ما يكون لكلّ تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك أو يلوي عنقه لصالح الموضوع الأسطوري الذي يتناوله."[١]

والأسطورة تعبير عن صراعات اللاوعي البشري عند كارل غوستاف يونغ، في حين استعمل جورج سوريل لفظ الأسطورة للدلالة على مكونات الوعي الجماعي غير المرتكزة على واقع موضوعي[٢]. أمّا مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، فترى في صور الأسطورة رموزاً، في المقابل يعدّ كارل يونغ مهيمنات اللاوعي الجمالي أو النماذج المثالية القديمة قد اتّسمت عبر العصور بسمة بارزة، إذ إنّ النماذج المثالية القديمة ما هي إلاّ القيم السائدة –الآلهة– أيّ صور القوانين والمباديء المهيمنة والتنظيمات الوسيطة التي تجدّد النفس البشرية تجاربها دونما كلل. وبقدر ما تكون مخلصة نسبياً في التعبير عن الأحداث النفسية، تكون النماذج متوافقة مع مجموع التجارب المماثلة، وتكون متوافقة أيضاً مع بعض المزايا الأساسية والعامة للعالم المادي. في حين يرى ميرسيا إلياد، عالم الاجتماع الروماني الأصل، أنّ الأسطورة ليست وهماً ولا كذباً، وإنّما هي تجربة وجودية ظلّ يعانيها الإنسان البدائي، ولهذا فهي في نظره ترمز إلى واقع مقدّس يدركه الإنسان من خلال عالم الغيب، "وهي تفسّر معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية: آلهتهم وأنصاف آلهتهم، أبطالهم[٣] وخوارقهم".

والأسطورة عند شتراوس في الجزء الرابع من كتابه ميثولوجيات إمّا أسطورة منقولة أو مقتبسة، أيّ نجد جذورها في أسطورة أخرى لدى شعب مجاور[٤] وقد تقود دراسة مقارنة بين

٦٢٩٨٠٣

(١) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ١٩٦٧-١٩٩٢، ٢؛ خليل أحمد خليل: مقدمة منهجية لفهم الأسطورة، مجلة الرأي، ع٤/٥، ١٩٧٢، ٥٣-٥٤؛ انظر: محمد الجزائري: تخصيب النص، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠، ٣١-٣٣.

(٢) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ط١، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١، ٧٩.

(٣) فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط٢، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣، ٩٣ ؛ انظر: خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ٩-١٦.

(٤) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، نقلاً عن ميثولوجيات، ١٤. أمّا الكتاب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأساطير إلى ما يذهب إليه فاروق خورشيد للأسطورة فهي في رأيه "تحدّد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كلّه في كلّ مكان وفي كلّ زمان"[١] تأكيداً لرأي من يرى في الأسطورة " حكاية عن كائنات تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعي. وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضع اعتقاد"[٢].

والأسطورة لغة من "الفعل سَطَرَ، وهي: كل ما يُسطر أو يُكتب، والجمع أساطير، وفي المعجمات الأساطير: الأباطيل والأكاذيب، والأحاديث لا ناظم لها"[٣] أو "ما لا وجود له"[٤].

ومنه قوله تعالى: " إنّ هذا إلاّ أساطير الأولين"[٥]: والأساطير هي ديانات الآخرين، وهي في المقام الأوّل ما يراه المرء لا معقولاً في ديانات الآخرين. أمّا ما يقبله المؤمن من قصص أوردها كتابه المقدس أو تناقلها أتباع دينه، فهي عنده تاريخ ثابت لا شكّ فيه، حتى لو وصفها أتباع الديانات الأخرى بأنّها من الأساطير"[٦]

فالأسطورة في مفهومها الحديث مصطلح جامع ذو دلالات خاصة، يُطلق على أنواع من القصص أو الحكايا المجهولة المنشأ، ولها علاقة بالتراث أو بالدين أو بالأحداث التاريخية، وتُعدّ من المسلمات من غير محاولة إثبات[٧].

وهي قصص عامة أو خاصة تُروى عن الآلهة أو عن كائنات بشرية متفوّقة أو عن حوادث خارقة وخارجة عن المألوف في أزمنة غابرة، وقد تتحدّث عن تجارب متخيّلة للإنسان المعاصر بغض النظر عن إمكان حدوثها أو تسويغها بالبراهين[٨].

وقد تحكي الأسطورة تاريخاً مقدساً، أو أنّها ظاهرة لا يمكن تفسيرها دون ربط بمقولة الدين[٩].

وتفسّر أكثر الأساطير على أنّها من فعل قوى خارقة يُلمح إليها تلميحاً دون ذكرها

=ميثولوجيات فلم أستطع الحصول عليه.

(١) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب: جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢، ١٩.

(٢) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٨.

(٣) انظر مادة سطر: ابن منظور: لسان العرب، ج٦.

(٤) الموسوعة العربية العلمية:ج١، ط١، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٦، ٥٧٣.

(٥) المؤمنون: الآية ٨٦.

(٦) حسين أحمد محمد: الأسطورة واللامعقول وفهمنا العالم، أبواب، ع١٦، بيروت، ١٩٩٥، ٤٤.

(٧) الموسوعة العربية العلمية: ج٢، ٢٨١.

(٨) نفسه: ٢٨٠.

(٩) نفسه: ٢٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صراحة، وهي تنسب الوقائع إلى أمور تخرج عن مألوف العالم الطبيعي، ولكنّها تستند إليه في إطار متكامل يجمع بين الحقائق والأمور الخارقة، فتبدو منّسقة تمام الاتساق[١].

فالأسطورة قصة أو رواية خيالية بعيدة عن الحقيقة، وممزوجة بالخرافات والتلفيقات والأوهام، تدور حول أبطال أو آلهة أو ظواهر طبيعية أو اجتماعية لتفسيرها، أو لإقناع الناس بأفكار وعقائد معينة، غالباً ما تكون ذات صبغة دينية أو عقائدية[٢].

وهي بهذا المعنى قصة وجود ما، تروي كيف نشأ هذا الشيء، أو ذاك، وهي ترتبط بالواقع في أولياته، وأبطالها كائنات خارقة يُعرفون بما حققوا في عصور التكوين[٣]

كما أنّها تحمل تعبيراً جماعياً بكلّ معنى الكلمة، وهذا التعبير الجماعي يبدو في أنّ الأساطير إنّما تعكس معتقدات الجماعة وفلسفة الجماعة ورأي الجماعة[٤].

والأسطورة هي الصورة الشعرية أو الروائية التي تعبّر عن أحد المذاهب الفلسفية بأسلوب رمزي يختلط فيه الوهم بالحقيقة. كما تُطلق الأسطورة كذلك على صورة المستقبل الوهمي الذي يعبّر عن عواطف الناس، وينفع في حملهم على إدامة الفعل[٥].

وتتألف الأساطير عادة من قسمين رئيسيين: الأوّل يشمل عرضاً رمزياً للأحداث، والثاني نصحاً وإرشاداً، وهذا يُسمّى المدار الخلقي في الأسطورة[٦].

وقد قسم (هردر) الأساطير إلى ثلاثة أصناف:[٧]

"١- أساطير نظرية: وهي التي تقصد نقل نوع عن المعرفة أو المعلومات، كأن يكون مظهر من مظاهر الطبيعة مثلاً محوراً، يصوّر قوانين الكون عامة.

٢- أساطير خلقية: وهي التي تشمل قواعد لتهذيب الإرادة وتربيتها.

٣- أساطير القدر والمصير: وفيها نجد الترابط بين الأحداث أو ما يسمى (قدراً) أو (حظاً) ونرى الأشياء تتعاقب الواحد بعد الآخر، وكأنّ تعاقبها هذا أمر مقدّر تسوقه قوة عليا".

وللأسطورة وظائف، تحدّدها الغاية منها، وفي مقدّمة هذه الوظائف الشرح والتفسير والإخبار. إذ تهدف أكثر الأساطير إلى تفسير الظواهر الطبيعية والاجتماعية والثقافية والبيئية في

---

(١) الموسوعة العربية العلمية: ج٢، ٢٨١.

(٢) فرج عبد القادر طه: علم النفس والتحليل النفسي، ٩٣.

(٣) فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب، ٤٩.

(٤) فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، ط٢، منشورات اقرأ، بيروت، ١٩٨٠، ٢٢.

(٥) نفسه: ٧٩.

(٦) ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب العربي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ٥٢.

(٧) نفسه: ٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مجتمع ما ولا سيما المجتمعات البدائية[١]. ومن وظائف الأسطورة الأخرى التسويغ والبرهان، فهي تجيب عن الأسئلة التي لها علاقة بطبيعة شعيرة من الشعائر التي يمارسها المجتمع أو عادة من العادات التي تسود فيه[٢].

وتغدو الأساطير في المجتمعات البدائية الوسيلة الوحيدة لفهم التعاليم المتوازنة في غياب التعليل الفلسفي، والمعبّر عن حاجة الإنسان إلى المعرفة[٣]. وللأسطورة وظيفة شعريّة فنيّة نجدها في التراث البدائي والقديم، إذ إنّها مصدر التعابير الأدبية في تلك الحضارات التي لم تكن تعرف التخصّص أوالفصل التام بين الصيغ الفنية[٤].

ولها أيضاً وظيفة اجتماعية شاملة كما هو واضح من الرموز الدينية التي تشتمل عليها، وأنّه لا يجوز الانتقاص من أثرها في المجتمع[٥].

ونستطيع القول: إنّ تعريف الأسطورة الذي تتبناه دراستنا هذه، يتلخص في أنّها: قصص وحكايات تتضمّن وصفاً لأفعال الآلهة أو للطبيعة أو للبشر الخارقين من ذوي الخصائص الاستثنائية، وهي تختلف باختلاف الأمم والأزمان والأماكن، فلكلّ أمة أساطيرها التي تمرّ بتغيرات، تعيد إنتاج أشكالها ومضامينها، ولكلّ شعب خرافاته الموضوعة للتعليم أو للتسلية، وهي تعبير عن الحقيقة أو بعض منها بلغة الرمز والمجاز.

---

(١) الموسوعة العربية: ج٢، ط٢، هيئة الموسوعة العربية، دار الجيل، القاهرة، ٢٠٠٠، ٣٨٢.
(٢) نفسه: ٣٨٣.
(٣) نفسه: ٣٨٣.
(٤) نفسه: ٢٨٣.
(٥) نفسه: ٢٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة والدين والطقوس السحرية

يتعذّر أن نتحدث عن الأسطورة ونشأتها دون الحديث عن علاقتها بالدين، فكثير من الباحثين يرون أنّ "الأسطورة تحكي تاريخاً مقدّساً، أو أنّها ظاهرة لا يمكن تفسيرها دون ربطها بمقولة الدين، أيّ لا يمكن تفسيرها حرفياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو اقتصادياً فقط، ويقود هذا التعريف إلى التفريق الكامل بين الأسطورة وغيرها من الأنواع الأدبية التراثية والنصوص غير المقدّسة"(١).

بل إنّ بعض علماء الانثروبولوجيا يرون "أنّ لفظة أسطورة لا تنطبق إلاّ على ما نبع عند البدائيين من حكايات لإرضاء حاجات دينية عميقة، أي أنّها تعبير ديني اجتماعي"(٢) وإن كان البعض يَرَوْنَ أنّ الأساطير، وإن كانت تلامس الدين، إلاّ أنّها لا تتضمّن أيّ شكل من أشكال القسر أو الإلزام"(٣).

وبعض الباحثين من أمثال أليكسي لوسيف يؤكّدون على استقلال الأسطورة فكريّاً بغض النظر عن البعد الوظيفي الديني، إذ يقول: "الأسطورة بذاتها، الأسطورة الصرفة قائمة بذاتها، ليست مضطرة في أيّ حال من الأحوال لأن تكون من حيث المبدأ دينية"(٤)

فهو يؤكّد أنّ الأسطورة كلٌّ قائم بحد ذاته لا يقبل التجزئة، فهي "دينية بالغة الصرامة والتحديد، وهي لذلك مقولة ضرورية للإدراك وللوجود عموماً"(٥).

وقد تتخذ القصص الدينية ملامح أسطورية في الآداب التي تتضمّنها، بعد أن تأخذ منها ما يفيد طريقتها. وقد تأخذ القصص الدينية طريقها إلى أمّة أوأخرى كما في قصة طوفان نوح مثلاً، ومجمل قصص الخلق والكون والإنسان(٦).

ويغلب الظن على أنّ الجانب الروحي المختفي وراء الأسطورة هو الذي يقرّبها من الدين، لا سيما عندما تحمل الأسطورة بعض الدلالات الدينية التي يعرفها كلّ من يؤمن بها، وبذا تغدو الأسطورة المنجز المعرفي الروحي للدين، وصولاً إلى ظهور طقوس شكّلت الدين فيما بعد(٧).

---

(١) الموسوعة العربيّة العلمية: ج٢، ٢٨١.
(٢) إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ط١، الكويت، ١٩٧٨، ١٦٤.
(٣) جان بيير فرنان: بين الأسطورة والدين، ترجمة جمال شحيّد، ط١، الأهالي، دمشق، ١٩٩٩، ٩١.
(٤) أليكسي لوسيف: فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر بدر حلّوم، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٠، ١٦٠.
(٥) نفسه: ١٢٦.
(٦) عماد الخطيب: الأسطورة معياراً نقدياً، ط١، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ٣.

(١) فراس السوّاح: دين الإنسان البحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط١، دار علاء الدين، دمشق،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد كانت المجتمعات البدائية في مرحلة تكوّن الأساطير تملك نوعاً من الإيمان الفطري ووحدة العقيدة، ثم غدت الأسطورة مع تطور المجتمعات تعبيراً عن مختلف الأفكار السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية(١).

وفي ضوء ذلك أكدت كثير من الدراسات الدينية إننا لا يمكن أن نفهم الإلياذة مثلاً على أفضل وجه إلاّ بالنظر إليها على أنّها رواية لتاريخ مقدّس، ولا يمكن تفسيرها حرفياً. "إذ إنّ اليونانيين أخذوا أساطيرهم بجدية؛ لأنّهم آمنوا بأنّ الآلهة مسيطرة على القوى الطبيعية، ولذلك أخذوا يتوسلون إليها ويدعونها لتبعث لهم الخير، وتبعد عنهم الشر، وأخذوا يقدمون لها القرابين، وينظمون أجمل الأغاني مادحين فيها آلهتهم"(٢).

وتلك العلاقة الحديثة بين الدين والأسطورة أثارت اهتمام الدارسين، ودفعت لويس سبنس إلى تعريف الأساطير بقوله: "إنّه علم يُعنى بدراسة الدين أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معاشة"(٣)

وانطلاقاً من هذا القول كانت الأسطورة تقدّم مادة معرفية مقترحة أو حكاية متداولة تفسّر الظاهرة الدينية أو فوق الطبيعة كالآلهة والأبطال وقوى الطبيعة، وتتعلق بكائن خارق، أو حادثة غير عادية، سواء أكان لها أساس واقعي أم لم يكن(٤).

وتختلف مكانة الأسطورة باختلاف أشكال التراث في المجتمع، ومع أنّها قد تتعارض مع بعض التراث الديني إلاّ أنّها تبقى لصيقة به في ذلك المجتمع(٥).

وثمّة أساطير وُجدتْ لتعليل شعائر محدّدة. وقد جرتْ على هذا الأساس دراسات عدة تؤكد الروابط بين الشعائر والأساطير المتّصلة بها.

والحقيقة أنّ الشعائر والطقوس هي الجانب العملي لأيّ دين، وقد ترتكز تلك الشعائر على الأساطير؛ لأنّها المادة الحية التي يعرفها المتعبّد. وقد تُمارس الطقوس لأزمنة طويلة عبر

١٩٩٤، ٨٨-٩٣ ؛ انظر: خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ١٠، ١١، ٢٦، ٣٤، ٣٧.

(٢) الموسوعة العربية العلمية: ج٢، ٢٨٤.

(٣) عماد الخطيب: الأسطورة معياراً نقدياً، ١١.

(٤) أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة والشعر العربي، المكوّنات الأولى، فصول، مج٤، ع٢١٥، القاهرة، ١٩٨٤، ٤٢.

(٥) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح مداخل إلى أدب الحداثة، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ١٤٦، ؛ الموسوعة العربية العلمية، ج٢، ٢٨١.

(٦) نفسه: ٢٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ممارسة يومية أو دورية أو موسمية في حين تُنسى الجذور السببية لها[١].

وبكلمة موجزة نستطيع القول: إنّ الأساطير هي المستوى الفكري من العقيدة الوثنية، في حين تُمثّل الطقوس والشعائر المستوى العملي لها. "فالطقس ما يُعمل، وما هو مناسب، وما يُقال في حين أنّ الأسطورة هي المنطوق المتعلق بطقس يُمثّل، وهي بذلك ملفوظ قولي مصاحب للطقوس[٢].

وطقوس الدفن، وتلقين الميت، وتقاليد الزواج، وتقديم الأضاحي، واحتفالات التعريف بالأسرار المقدسة في مختلف المجتمعات مثال على ما نحن في صدده.

وبذلك نستطيع القول إنّ ممارسة الإنسان الأول لطقوس مبادئه الدينية ما هي إلاّ محاولة لاستعادة أوليات انتمائه إلى المطلق في الوجود، وهي طريقة لإلغاء الزمان التاريخي، ولاستعادة الزمان الأسطوري في فكر يربط العالم بحدث أولي ظهر في أقدم الأزمان، وإنّ ما يُمارس من طقوس ما هو إلاّ محاولة تكرار نموذج مثالي أسطوري. ويعتقد الدارسون للأساطير أنّ الإنسان الأوّل إنّما كان يؤدّي الطقوس استرضاءً لقوى الطبيعة، ويحتجّ هؤلاء بذلك التشابه القائم بين الأساطير القديمة، بما في ذلك تشابه الدوافع التي أنتجتها[٣].

فالمجتمعات الأسطورية القديمة وفق رأي جيمس فريزر اعتقدت بوجود وسائل تمكّنها من اتقاء شرور الطبيعة أو التغلّب عليها بوساطة فن السّحر، لذا استخدمت الرقى والتعاويذ السحرية؛ طلباً للغيث والتكاثر، ونموّ الزروع[٤]. ولكن شعور الإنسان بالضعف أمام الطبيعة ظلّ يطارده على الرغم من التقدّم الذي أحرزه تدريجياً في تطويعها، لذلك فقد لجأ إلى خلق أداة فذة لتجاوز الاستسلام، وكانت تلك الأداة الاستثنائية هي الأسطورة[٥].

فاستقرار الإنسان، وحاجته للسيطرة على عوامل الطبيعة هو ما أظهر حاجته إلى السحر، الذي كان طريق العلم الأوّل[٦]. وقد جاء خط معادلة السحر والأسطورة والعلم كالتالي: السحر... الأسطورة... الفلسفة... العقل... العلم[٧]، وإنّما سبق السحر الأسطورة على الرغم من

---

(١) خزعل الماجدي: الدين السومري، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٨، ١٥١.

(٢) شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١، ٨٥.

(٣) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ٣.

(٤) فريزر جيمس: أدونيس أوتمّوز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ١٥.

(٥) تليمة عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ٢٨.

(٦) خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، ٦٣-٦٤.

(٧) تركي علي الربيعو: الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ٢٠٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أنّ الأسطورة تتقدّم مراحل الفكر جميعها باعتبارها أوّل جواب عن سؤال الإنسان عن أمور حياته وكونه. إنّ السحر لم يكن له أصل، إذ إنّه لم يُكتشف أو يُخترع، بل كان موجوداً حسب اعتقاد الجماعات البدائية مع وجود كلّ الأشياء والظواهر التي رافقت البشرية منذ بدء الخليقة، لا سيما أنّ السحر كانت له وظيفة اجتماعية واكبت الأسطورة في النشأة؛ لتغدو كذلك ذات طقوس شأنها شأن الأسطورة الدينية(١).

ومن أوجه الشبة بين الطقوس السحرية والطقوس الدينية، أنّهما معنيان بالظواهر غير العملية: أيّ بالمجال الذي يتعدّى دور التّصور الواقعي إلى المجال المجهول غير الخاضع للحسّ أوالقياس، كما أنّ معاني الطقوس السحرية أو الدينية تكتسب الجدّة، بسبب ارتباطها بالنشاطات الروحية(٢).

---

(١) شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ٧٦.

(٢) انظر: قيس النّوري، الأساطير وعلم الأجناس، ط١، جامعة بغداد، ١٩٨١، ١٧٧-١٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة والتاريخ والواقع

الإطار الزمني الذي تنسب إليه حوادث الأسطورة مختلفٌ تماماً عن الزمن التاريخي للتجربة الإنسانية، ويعود في غالب الحالات إلى سالف العصر والأوان، ويُعتقد أنّ التاريخ في المجتمعات الإنسانية قد حلّتْ محلّه الأساطير، وهو يؤدي نفس الوظيفة، ولذلك فإنّ التاريخ ليس منفصلاً عن الأسطورة(١).

في حين أنّ الأسطورة تسجيل خاص مبسط لوقائع وأحداث وأمنيات. وفهم الأسطورة فهماً صحيحاً يقتضي إحاطة واسعة بتاريخ الأمة أو الدولة التي ظهرت فيها، وبجغرافيتها وبأحوالها الاجتماعية(٢). "فالأسطورة والتاريخ ينشآن عن التوق إلى معرفة أصل الحاضر، ولكنّهما يفترقان في القيمة التي نسبغها على ذلك الأصل. فهو أصل قُدسي عند الأسطورة، وأصل دنيوي مفرغ من الأسطورة في التاريخ. وبتعبير آخر، فإنّ الأسطورة تنظر إلى التاريخ باعتباره تجلٍّ للمشيئة الإلهية، أمّا التاريخ فينظر إلى موضوعه باعتباره تجلٍّ للإرادة الإنسانية في جدليتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الإجتماعية، وهذا يعني أننا أمام نوعين من التاريخ: تاريخ مقدّس، وتاريخ دنيوي"(٣)

ويتضحّ من دراسة الأساطير المختلفة أنّ الفكر الأسطوري توصّل في مراحله الأولى إلى الربط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية، ومع انتقال البشر إلى حياة الاستقرار تعزّز ارتباطهم بالأرض، وتعزّز تصوّرهم لوحدة القبيلة والجنس، وظهرت إلى الوجود عبارة الأسلاف والأساطير التي تروي مآثرهم (الأساطير التاريخية) ثم حلت محلها أساطير الآلهة والأرباب السابقين (نشأة الكون وأصل الآلهة) وانتهت محاولات تحرّي المستقبل والحياة بعد الموت إلى ظهور أساطير الأخرويات.

وقد تقلّص الاهتمام بالبعد التاريخي للأسطورة شأنه شأن تقلّص الاهتمام بالأسطورة منذ ازدهار نظرية النشوء والتّطور في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنّه عاد إلى الأضواء مع مطلع القرن العشرين على يد علماء الأنثروبولوجيا واللغات، وتبع ذلك دراسات نفسية معمّقة وتطوير مناهج علم الاجتماع والأنثروبولوجية والدراسات الفلسفية والتاريخية. وظهر أصحاب المدرسة الذين يجدون وشائج حقيقية بين ما ترويه الأساطير وما يرويه التاريخ، "فأصحاب هذه النظرية يذهبون إلى أنّ الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية

---

(١) كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥، ٣٩.
(٢) حسين أحمد أمين: الأسطورة واللامعقول وفهمنا العالم، أبواب، ع١٦، بيروت، ١٩٩٨، ٤٦.
(٣) فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسة في الميثيولوجيا والديانات الشرقية، ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة، وعزّز هؤلاء نظريتهم بالقول إنّ عدداً غير قليل من الأساطير القديمة هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى أنّه يحتفظ في داخله ببعض الحقائق التاريخية الموغلة في القِدَم"(١).

فالأسطورة ليست بدعة أو وهماً، بل هي مقولة جدلية ضرورية للوعي والوجود عامة. وفي ضوء ذلك يؤكّد الكثير من أصحاب هذه المدرسة أنّ كثيراً من مدونات القرنين السادس والخامس قبل الميلاد كانت تنزع إلى تحديد "تاريخ" لما ترويه، وأنّ التمييز بين التاريخيين: الأسطوري والتاريخي تمييز معاصر(٢).

وقد تابع بعضهم القول: إنّه إن كان ثمة شيء من التاريخ في بعض الأساطير، فهو شبيه التاريخ "الذي لا يسجل ما حدث، بل ما ظنّه الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة أنّه قد حدث"(٣) أو هو تاريخ متنكّر "فآلهة الأساطير رجال تجمّع حولهم ضباب الزمان والخيال، فضخّمهم، وصوّر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة(٤)، بل أنّه قد ساد الاعتقاد زمناً في عصر النهضة أنّ الأساطير الدينية الوثنية هي تحريف للوحي التوراتي، ولم يتغيّر هذا الاعتقاد إلاّ عندما سنحت لهم فرصة للإطلاع على حضارات مصر والشام والرافدين وبلاد الشرق وشعوب أمريكيا، وتعرّفوا على أساطيرها.

وقد علّل أحد أقطاب مدرسة البعد التاريخي للأسطورة مرسيا الياد موقفه من تاريخية الأسطورة بقوله: "إنّ ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية لا تدوم في الذاكرة الشعبية أكثر من قرنين أو ثلاثة، ونُعزى تلك الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية وبالوجوه الحقيقية، أنّها تعمل على نسق مغاير وبواسطة بُنى مختلفة، فتحتفظ بالأصناف بدلاً من الأحداث، وبالنماذج القديمة بدلاً من الشخصيات التاريخية"(٥).

وبذلك تغدو الأسطورة تاريخياً يُسجّل بطريقة خاصة، بل هو تاريخ ضمن أنساق إدراكية أخرى أنتجتها الذاكرة الإنسانية ضمن بُنى مختلفة، وخلعت عليها رداء الأسطورة، وجعلت منها أسطورة مؤرّخة –إن جاز القول– للتاريخ الحقيقي.

---

(١) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ١٩٦٧–١٩٩٢، ٤٠.

(٢) أليكسي لوسيف: فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر بدر حلوم، ٢٦٠.

(٣) ك.ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر الخليلي، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١، ٢٢.

(٤) شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ٧٧.

(٥) ميرسيا إلياد: أسطورة العودة الأبدية، ط١، ترجمة حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة والرمز

يرى بعض علماء اللغة أنّ هناك حاجة إلى علم جامع يدرس الإشارات والرموز الأساسية في المجتمع، عبر دراسة التراكمات في التراث الإنساني، الذي تُعدّ الأسطورة من أبرز صور الترميز فيه(١).

ومع ظهور الحركة الرمزية في الأدب زاد الاهتمام بالاتجاهات الرمزية للإنسان البدائي، لا سيما الأساطير التي عبّر بها عن نفسه وعن مداركه، وبذلك غدت تلك الأساطير أكبر من حكايات، فهي تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، فعقل البدائي ليس مجرد مرآة تعكس ما انطبع عليها من صور، وإنّما طاقة نشطة تؤثر في الواقع، وتشكّله بالقدر الذي تتأثّر به، ومن هذا المنطلق تمثّل الصّور الرمزية التي اخترعها الإنسان البدائي مساهمة منه في تفسير الواقع من حوله(٢).

وتنهض نظرية الأسطورة والرمز على الاعتقاد بأنّ الأساطير جميعها ذات فعالية مجازية ورمزية، وتتضمّن في داخلها بعض الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تمّ استيعابها، بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي، "وفي ضوء ذلك، فالأسطورة ليست مجرد سرد لقصة رمزية، إنْ هي إلاّ ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرّد، فالصّور لا يمكن فصلها عن الفكر: أنّها تمثّل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها"(٣).

ويمكن تلمّس مصادر هذه النظرية لدى الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسّروا الأساطير على أنّها: "كنايات ومجازات، اخترعها مؤلفون، فضّلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة"(٤).

ومن هذا المنطلق صدر تايلور، أحد أعلام هذه النظرية، في اعتقاده بقدرة الإنسان البدائي على إنتاج الأسطورة نتيجة نظرته العامة إلى الكون، حتى إنّه جسّد مظاهرها كلّها على نحو رمزي، وما الكائنات التي زخرت بها أساطيره سوى نوع من إضفاء الوجود والذاتية على أفكاره، فهي بمثابة الرموز لأفكاره(٥) لا سيما أنّ الأقدمين كانوا يقصّون الأساطير بدل القيام

---

(١) ميرسيا إلياد: أسطورة العودة الأبدية، ط١، ترجمة حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ٢٨٤.
(٢) سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، فصول، ع٣، القاهرة، ١٩٨١، ١٠١.
(٣) هـ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط١، مكتبة الحياة، بغداد، ١٩٦٠، ١٨.
(٤) نزار عيون السّود: نظريات الأسطورة، عالم الفكر، مج٢٤، ع٢/١، ١٩٩٥، ٢١.
(٥) التحرير: الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، عالم الفكر، مج١٦، ع٣، ١٩٨٥، ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القيام بالتحليل والاستنتاج[١].

وهنا يجب أن ندرك حقيقة مهمة كي لا يظن الظّان أنّ في الأسطورة تسلية للسامعين، فما هي كذلك، وإنّما هي التفسير والتأويل اللاموضوعي للمظاهر الكونية، وبذلك تغدو تلك الأساطير "صوراً تقليدية، ولكن ما من ريب في أنّها رؤية في الأصل كوحي هو جزء من التجربة نفسها، وأنّها من نتاج الخيال، ولكنّها ليست مجرد وهم[٢].

(١) هـ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ١٧.
(٢) نفسه: ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- الأسطورة والأجناس الأدبية

العلاقة النشوئية الجدلية هي الرابط الأساسي بين الأسطورة والأدب، فالأدب والأسطورة يتداخلان، وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفّظ في لعبة الدخول إلى دائرة المقدس أو الخروج منها، فأسطورة ما قد تكون في دائرة الأسطورة في كتاب ما، وفي دائرة اللامقدس في كتاب آخر، وبذا تهبط إلى مستوى القصة غير المقدّسة، وتدخل حيّز الأدب(١).

وكان أفلاطون أوّل من استعمل تعبير Muthologia ، وعنى به فن رواية القصة، ولا سيما تلك التي ندعوها بالأساطير(٢)، وهذا ليس بالغريب إذ نجد كلمة الأسطورة الإنجليزية Mythos ومثيلاتها في اللغة اللاتينية مشتقة من الأصل اليوناني Muthos ،وتعني قصة أو حكاية، ولا يتحقق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فحسب، بل أنّه يمتدّ ليشمل عدداً من الخصائص التي تجعل من الأسطورة أدباً بالمعنى التام، أو نصّاً مدوناً يوفّر لنفسه خصائص النص الأدبي جميعها.

فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو انصياع لأعرافه المادية(٣).

ونستطيع أن ندرك تلك العلاقة بين الأدب والأسطورة عبر مطالعة الأنواع الأدبية التي هي حقيقة حلقات متصلة في سلسلة الإبداع البشري.

والشعر هو أقدم ما وصلنا من نصوص، لا سيما الشعر القصصي منه(٤)، ويبدو أنّ البدايات كانت كلاماً غامضاً يناسب طقوس العبادة والسّحر، وقد تغدو الأسطورة بعد زمن كلاماً موزوناً ذا إيقاع خاص، ويكون للشعر الغنائي الفضل في حمل هذه الأساطير ذات الإيقاع والترنيمات، التي سرعان ما تتجلّى بشكل واضح في الملاحم الشعرية(٥).

---

(١) انظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤، ١٦٧؛ محمد الجنيدي: الأسطورة، المعرفة، السنة ٣٤، ع٣٨٠، دمشق، ١٩٩٥، ٩٨؛ أحمد شمس الحجاجي: الأسطورة والشعر العربي: المكونات الأولى، فصول، مج٤،ع٢، القاهرة، ١٩٨٤، ٤٣.

(٢) فراس السوّاح: الدين والأسطورة كنظامين مستقلين متعاقبين، الموقف الأدبي، ١٩٩٨، ع٢٦٤، ٣٢.

(٣) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ١٩٦٧-١٩٩٢، ٦.

(٤) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ١٩٧.

(٥) نفسه: ١٩٩-٢٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"ولعلّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعر، أو يقيمها الثاني مع الأوّل، أنّ لكليهما جوهراً واحداً على مستويي اللغة والأداء، فعلى المستوى الأوّل يشترك الاثنان في إشادتهما لغة استعاريّة، تومىء ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة"[١] إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي[٢].

وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم سبب تربّي الأسطورة في أحضان المسرحي عند الإغريقي الذي كان معنيّاً بالتأمل بالأمور الدينية، وجاءت الأسطورة لتعبر عن هذا التأمل بالطقوس المسرحية الدنيوية المعروفة[٣]، لا سيما عبر المأساة التي "أعطت الأسطورة صوتها ومنحتها الأسطورة قوتها"، وبذلك تظهر علاقة الأسطورة بالملحمة التي تُكتب شعراً، وتتناول خلق الآلهة وصراعها، كما تتناول سيرة بطل الملحمة ومغامراته[٤].

وللأسطورة جانب أدبي يتوجّه الاهتمام فيه إلى الجانب الفني البنائي دون الاهتمام بالوظائف الدينية[٥]، وعبر هذا الجانب الذي قد يمثل استطالات للسّرد المثيولوجي كان ظهور الرواية[٦] التي اشتركت مع الأساطير بصفة مركزية وهي "صفة الأحدوثة"[٧] لتكون بذلك الرواية مغامرة من المغامرات الإبداعية في تاريخ الخيال البشري.

فقد أكدت أبحاث لوكاتش وليفي شتراوس وجود صلات وثيقة بين الأسطورة والرواية، فالاختلاف عندهما يكاد لا يتجاوز أكثر من حاجز الزمن بين عصر الرواية وعصر الأسطورة، فالرواية في تصوّرهما "سمة حضارة تفتقر إلى نظام، واتساع رقعة، ومنطق الأسطورة، لكنّها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية"[٨].

---

(١) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ١٩٦٧-١٩٩٢، ٧.
(٢) أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط١، المنشأة العامة للنشر، ليبيا، د.ت، ١١.
(٣) محمد شاهين: الأدب والأسطورة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ١٣-١٤.
(٤) أنيس فريحة: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، ط٢، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩، ٢١١.
(٥) السيد الغزالي: الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥، ٨٠-٨١.
(٦) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ط٢، دار عويدات، بيروت، ١٩٦٧، ٣٥.
(٧) ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥، ٥.
(٨) نفسه: ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- الأسطورة والأجناس الشفاهية الجمعية

وتتداخل الأسطورة مع بُنى حكائية أخرى ذات طبيعة شفاهية جمعية منها: الحكاية الشفاهية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية. والجدير بالذكر أنّ هذه الأنواع الأدبية التي تحاكي الأسطورة أو تلتبس بها حدّدتها وجهات نظر علمية غربية، وقد تخلو منها أو من بعضها أنواع التراث الأخرى عند الشعوب المختلفة، سواء أكانت تلك الشعوب بدائية أم متقدّمة في مدارج الحضارة. وفي التراث العربي تمييز واضح بين الأسطورة والخرافة والحكاية والسيرة التي يتناقلها الرواة الحكواتيون. واشتراك بعض الأجناس الحكائية مع الأسطورة في ملمح أو أكثر لا يجعلها بالتأكيد أسطورة، ولكنّه يقرّبها من بنائها وفنياتها، وإن لم يقربها من هدفها ووظيفتها، "ومن ثم يكون تقسيمها على أساس نوع الحكاية نفسها، وليس على أساس طبيعة الأسطورة ومضمونها"[١].

فالحكاية لغة: "نقل الحديث، ووصف الخبر إطلاقاً من غير تحديد، والجمع حكايا وحكايات"[٢] ولكن الحكايا اكتسبت مع الزمن معنى خاصاً، فصارت تعني قصة مسموعة أو مقروءة تُروى في إطار محدّد من الزمان والمكان بأسلوب يحاكي الأسطورة، فهي حطام أساطير، أو بقاياها وأشلاؤها، أو تحتفظ بالكثير من خصائصها[٣].

وتتنوّع الحكايات، وتختلف باختلاف مغزاها وموضوعها وزمانها ومكانها ودورها في المجتمع الذي اختصّ بها، فحكاية العلّة مثلاً، تأتي لتفسير ظاهرة أو تقليد، وهي بذلك تشبه الأسطورة، ولكنّها تختلف عنها بأنّ هدفها التفسيري بالغالب هو للتسلية، وكثيراً ما تكون إضافة متأخرة إلى الأسطورة أو زيادة عليها، ولكنّها ليست ملازمة لها بالضرورة. وتشترك الأسطورة والحكاية الشعبية باللامعقولية، واستحالة اخضاعهما للمنطق، إلاّ أنّ الأسطورة تؤدّي مهمة خاصة لا يقوم بها الأدب الشعبي، وهي الإجابة عن تساؤلات الناس بما يتصل ببدء الخليقة، وخلق الكون وهوية أوّل البشر، والنهاية المتوقعة لعالمنا، ومصير الإنسان بعد الموت، والخير والشر، إلى آخر هذا النوع من الأسئلة[٤].

أمّا الحكاية الخرافية فهي لغة "الحديث المستملح الكاذب، أو الحديث المتخيّل مطلقاً، وبها سُمي (خرافة)، وهو رجل من بني عذرة استهوته الجن كما تزعم العرب، فلما رجع أخبر بما

---

(١) أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ٥٢.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة حكي.

(٣) شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ٧٥.

(٤) حسين أحمد أمين: الأسطورة واللامعقول وفهمنا العالم، أبواب، ع١٦، ١٩٩٨، ٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رأى منها، فكذّبوه، حتى قالوا لما لا يصدق "حديث خرافة، وذهب مثلا"[١].

والحكاية الخرافية، هي الحكاية التي لا صحة لها، وتقابلها كلمة (فابيولا) Fabula ، وكلمة (موثوس) Mothos اليونانية، ومعناها الأحدوثة أو الحكاية، ثم غدت تستعمل للإشارة إلى القصة المختلقة، وهي بعيدة عن الأسطورة التي تنطوي على حقائق لا يمكن إثبات صحتها، فالحكاية الخرافية "موروثات باقية من الأساطير"[٢]، ولكن ما يميزها عن الأسطورة هو موضوع الاعتقاد بها، فالأسطورة موضوع اعتقاد[٣].

ويندرج تحت الحكاية الخرافية حكايا الخوارق، وهي "روايات غير حقيقية لا أساس لها"[٤] والخارق كلّ ما خالف العادة، ويُطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب، أو قدرتهم على قراءة الأفكار، أو اتصافهم بسرعة الكشف والإلهام، وهو لا يخرج عن كونه مراداً لله[٥].

وحكايا الجن تتحدّث عن كائنات من هذا القبيل، وهي تحاكي الأساطير من ناحية عرضها لإحداث تفوق قدرات البشر، وشخصيات حقيقية مُنحت قوة خارقة شأنها في ذلك شأن الحكاية الشعبية، كما أنّ الزمن الذي تتحدّث عنه الحكايا هو زمن التجربة الإنسانية، ولكنّها تُميّز عن الأسطورة بكونها تُروى للتسلية وللترفيه دون أيّ بعد ديني تقديسي. وأحمد زكي كمال يفرّق بين الحكاية والخرافية، وحكايا الجن والعفاريت، وإن جمع كليهما الأمور الخارقة للطبيعة، على اعتبار أنّ قصص الجن، والعفاريت، هي قصص رمزية تنشأ في مجتمعات لا يمكن أن تُوصف بالبدائية، بل هي مجتمعات راقية، في حين تظهر الخرافات في مجتمع يصدق بها كما في خرافة الهامة عند العرب الجاهلين[٦].

أمّا الحكاية البطولية فإنّها "حكايات تدّعي الحقيقة، وتُروى أحداثها نثراً أو شعراً بأسلوب قصصي يصعب عزوه إلى مؤلف معين، وهي تشتمل على بعض الحقائق التاريخية، وبعض الخوارق التي لم يألفها الناس"[٧].

وعلى الرغم من أنّ هذا النوع من الحكايا لا يتضمّن شيئاً من خصائص الأسطورة، فإنّه

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة خرف.

(٢) كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، ٤٠.

(٣) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٨.

(٤) رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية، ترجمة محمد سليم النعيمي، ج٤، ط١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٩٠، ٦٨.

(٥) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج٢، ٥١٣.

(٦) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ٥٣.

(٧) الموسوعة العربية: ج٢، ٢٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يلتقي معها في إنتاجه عوالم فوق واقعية، هي مما تنتجه المخيلة الشعبية التي تنزع عادة إلى إضفاء صفات أسطورية على بعض أبطال المجتمع، وتمنحهم قوى مفارقة لقوانين الواقع، وتحرّكهم في أزمنة وأمكنة لا تنصاع لإرادة تلك القوانين، وتبتكر لهم من السمات ما يجعلهم فوق مستوى البشر"[١]. كما أنّ الحكاية الخرافية تفترق عن الأسطورة بالزمان والمكان المحددين وليس المطلقين كما في الخرافة وحكايا الجن.

أمّا الحكاية الطوطمية، فإنّها حكاية تدور على ألسنة الحيوانات، وهي ذات بعد ترميزي تربوي غالباً، إذ يقول الحيوان ما لا يستطيع مبدع الحكاية أن يقوله.

ومن أشهر هذا النوع من الحكايات الأدب العربي القديم (كليلة ودمنة) لابن المقفع، (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، ورسالة (تداعي الحيوان على الإنسان) لإخوان الصفا.

وجدير بالذكر أنّ المشترك بين كلّ الأشكال الحكائية السابقة الذكر والأسطورة هو أنّها جميعاً حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنّها نتاج لمخيلة واحدة، تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيراً أنّها تشكل معاً مصدراً من مصادر الإبداع الأدبي[٢].

---

(١) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ٨.

(٢) نفسه: ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بدايات توظيف الأسطورة في الرواية العربية

شهد عقد الأربعينات من القرن العشرين تأسيس ملامح واضحة للجنس الروائي في الأدب العربي، وهي مرحلة تستمدّ أهميتها من شرطها التاريخي الذي بدأ ينزع بشكل واضح إلى الحديث عن الذات القومية، وعن الانتماء إلى العصر من جهة أخرى، وغدا الاتجاه نحو استلهام التراث والأساطير أداة مهمة في نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والقيم الأخلاقية المتحوّلة[١].

ونستطيع الزعم بأنّ الاتجاه نحو استلهام الأسطورة ازداد طردياً مع الزمن، ليشكّل ظاهرة في المشهد الروائي العربي. ونذكر في هذا السياق بعض الروايات المتأثرة بالأسطورة على سبيل التمثيل لا الحصر (إيزيس وأوزيريس) لعبد المنعم محمد عمرو ١٩٤٥، (مارس يحرق معدّاته) لعيسى الناعوري عام ١٩٥٥، (نرسيس) لأنور قصيباتي عام ١٩٦٤، (العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) للويس عوض ١٩٦٦، (وداعاً يا أفاميه) لشكيب الجابري ١٩٦٠، (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات ١٩٦٩، (أحضان السيدة الجميلة) لوليد إخلاصي ١٩٦٩، (الفهد) لحيدر حيدر ١٩٦٩، (ليس ثمة أمل لكلكامش) لخضير عبد الله ١٩٧٢، (عودة الروح) لتوفيق الحكيم ١٩٧٣، (التاجر والنقاش) لمحمد البسطامي ١٩٧٦، (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا ١٩٧٨، (العشّاق) رشاد أبو شاور ١٩٧٩، (الحنظل الأليف) لوليد إخلاصي ١٩٨٠، (الحوّات والقصر) للطاهر وطار ١٩٨٧، (طائر الحوك) لحليم بركات ١٩٨٨، (جمرات الصمت) لفاضل الربعي ١٩٩١، (أيام الخلق السبعة) لعبد الخالق الركابي ١٩٩٤، من الأعمال التي يضيق المقام عن ذكرها.

وقد كان لنجيب محفوظ نصيبٌ كبيرٌ من إبداع الروايات التي توظّف الأسطورة، فأغنى المكتبة العربية بل والعالمية بأجمل الروايات التي استطاعت أن تزاوج بين الأسطورية والشكل الروائي، فخلق بذلك شكلاً روائياً عربياً له خصوصيته وتفرّده وتميزه، وهذا ما دعا الناقد السوفياتي ديمتري ميكولسكي إلى أن يعدّ نجيب محفوظ من أهم الروائيين في القرن العشرين، الذين استطاعوا أن يقدّموا نماذج رائعة للأسطورة المستدعاة في الأدب الإبداعي[٢].

---

(١) سيد حامد النّساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط١، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥، ٧١.

(٢) ديمتري ميكولسكي: مؤرخ المدى الصحراوي وانتصار الروح، مجلة الموقف العربي، السنة الثانية عشرة، ع١٥٠، ١٩٩٢، ٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نجيب محفوظ والأسطورة

ونجيب محفوظ شأنه شأن أيّ أديبٍ، يتفاعل مع مجتمعه ومع تجاربه ومع ثقافته، ويتأثّرُ بالظروف المحيطة به، ويمتح من فكره، ومن ثقافته، ومن موروثه، ويخصّب إنتاجه بخلاصة ذلك التأثّر. وتوظيف نجيب محفوظ للأسطورة في رواياته يحيلنا إلى سؤالٍ مهم، وهو: لماذا لجأ إلى الأسطورة؟

وهكذا سؤال يوجّهنا إلى جملةٍ من البواعث التي دفعته إلى هذا الشكل الروائي غير التقليدي. ونستطيع أن نجملَ تلك البواعث في ثلاثة بواعثٍ رئيسية، وهي: الباعث الفني، الباعث الثقافي، الباعث السياسي.

أولاً: البواعث الفنيّة

أ- البحث عن شكل روائي جديد

بدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية واعياً لما يمكن أن يقع من تناقض بين أمرين: الأول ضرورة الالتزام بالتعبير عن الواقع الذي يعيش فيه، ويسيطر على ذهنه ووجدانه، والثاني يتصل بالتطوّر الفني العالمي في ميدان الرواية والقصة[١]وفي ضوء إدراكه لهذا التناقض الخطير انطلق نجيب محفوظ يبحث عن شكل جديد يلبّي حاجاته الفنية، ويعبّر عن واقعه، وواقع موضوعه الأول في روايته، وهو مصر. فالبحث عن شكل جديد للإبداع بات لا يقل أهميّة أو تحديّاً عن البحث عن فكرة، فضلاً عن القدرة على استيعاب الشكل لها ضمن جمالية إبداعية منسجمة، فنحن عندما نتكلم "عن ميّزة الروائي، فإنّما تتمثّل قبل كلّ شيء في قدرته على مزج فكرته بشكله الروائي"[٢] ونجيب المعني بالبحث عن شكل روائي جديد انطلق من قناعة خاصة مفادها "أنّ الرواية العربية لم تقدّم شكلاً جديداً يميّزها في إطار العالمية"[٣]، لذا فقد سعى لهذا الشكل الجديد الذي عليه أن يكون شكلاً ملتحماً "بالموضوع والمضمون التحاماً حتميّاً"[٤] كي تتحقق أصالة الفنان حسب رأيه[٥]. ويبدو أنّ نجيب محفوظ قد وجد في الشكل الأسطوري شكلاً جديداً مميزاً قادراً على تقديم موضوعه بقالب جديد يتفق مع موضوعه المحلّي، ويعد بتميّز

---

(١) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ٧.

(٢) عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيّرة في روايات نجيب محفوظ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ١٥٦.

(٣) أحمد محمد عطيّة: مع نجيب محفوظ، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١، ١٤.

(٤) نفسه:١٤.

(٥) نفسه: ١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفرادة، في ضوء أنّ لا أحد يستطيع أن يزعم أنّ هناك شكلاً ثابتاً للجنس الروائي، وبهذا لا نستطيع الحديث عن أشكال ثابتة أو صور مقترحة لشكل رواية عربية يبقى الروائي العربي أسيراً لها، ويستغني به عن رحلة البحث عن أشكال إبداعية جديدة، فالتحرّك والحراك هما صفتان لصيقتان بالنشاط الإبداعي الإنساني بغية الوصول إلى أشكال تجريبية تكمن جدارتها "في استجابتها لحاجات فنية جوهرية"(١).

وقد كان نجيب محفوظ مهتماً بالأبعاد الفنية للسّرد منذ بدايته، ومثابراً بدأب على تطويرها في فنه(٢)، وإن كان قد اشترك مع معاصريه الروائيين في إبداع روايات متنوّعة في أساليب السرد، وفي تناول مواضيع المجتمع المصري، وتناول قضاياه، فإنّه قد عمل في الوقت نفسه على إحياء عناصر شكلية وأسلوبية من الأنواع السردية التراثية في عملية البحث عن طرق جديدة في كتابة الرواية العربية، وكان توظيف الأسطورة من أبرز تلك الأشكال المستولدة في ضوء التراث(٣)، وفي هذا الاستلهام محاكاة لأرفع النماذج الفنية، التي تتمتّع بقدرة عالية على التصوير والتشكيل والتشخيص، وإنّما القدرة على هذه المحاكاة ستحقق رغبة المبدع في خلق أساطيره الخاصة(٤)، في وقت رأى فيه بعض نقاد الرواية أمثال مالكولم برادبري أنّ الرواية الجيدة لا بد أن يكون حضور الأسطورة فيها كبيراً(٥).

وهذه الرحلة الطويلة في سبيل البحث عن شكل إنّما كانت بغية الوصول إلى أداة إبداعية روائية قادرة على حدّ تعبير نجيب محفوظ على"نقد المجتمع والحياة"(٦) لا سيما وأنّ الفن في رأي نجيب محفوظ صورة من صور الاحتجاج على ما هو كائن ليس غير(٧).

وقد حرص نجيب محفوظ على أن يتجاوز القواعد الرتيبة في فن الرواية؛ إذ إنّها "لا تهمه إطلاقاً"(٨) فضلاً عن أنّه-وفق رأيه- لا يوجد شكل صحيح أو خطأ عليه أن يلتزم به في كتابة الرواية، وانحاز لموهبته ولأسلوبه الخاص الذي ابتكره، مما سمح له بأن يستخدم

---

(١) إبراهيم السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية، آفاق عربية، مج١٥، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ١٠٥.

(٢) كمال الرياحي: حوار مع روجر آلان، مجلة عمان، ع١٢٩، ٢٠٠٦، عمان، ٥٤.

(٢) نفسه: ٥٦.

(٤) خالد خضر: الأسطورة والإبداع مدخل وإشكالات في الأسطورة والإبداع، ورقة عمل مقدّمة في ورشة عمل ضمن إعلان جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨، ١٤٥.

(٥) مالكولم برادبري: الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ١٠٨.

(٦) أحمد محمد عطية: مع نجيب محفوظ، ١٥.

(٧) نفسه:٤.

(٨) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، ط١، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧، ١٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة استخداماً ينبع من حاجاته الإبداعية، ويتمشّى مع رسالة فنّه، ورؤيته للحياة والإنسان[١]، "فرؤية الأديب للحياة والإنسان عامل مؤثر، لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه وحسب، ولكنّها تشكّل أيضاً عاملاً حاسماً في تحديد أدوات التعبير التي يعبّر بها عن مضمون عمله الأدبي"[٢]، وقد كانت له رؤيته الخاصة للحياة والناس التي توسّل بالأسطورة أداة للتعبير عن جزء منها، "ويصبح حكمنا على تلك الأداة مستمداً من حسن اختيار الأديب لها ومن قدرته على توظيفها بأفضل صورة للتعبير عن رؤيته"[٣]

وإخال أنّ اهتداء نجيب محفوظ لتوظيف الأسطورة في بعض رواياته لم يكن حالة قسرية إجبارية فرضها على نفسه، بل هي حالة يفسّرها قوله: "عندما تشرع في كتابة رواية فإنّك لا تشعر مقدماً بقيود يفرضها زمان أو مكان، وهذه الحرية لا تعني الفوضى أو السهولة بل على العكس من ذلك إنّك بقدر ما تحظى بالحريّة بقدر ما تعاني من مسؤولية"[٤]، وهذه الحرية وتلك المسؤولية يفرضان على نجيب أن ينفرد بمزايا ذاتية تمثّل ثقافة بيئته ليحظى بصفة الأصالة والتفرّد،[٥] ولا يكون مجرد مقلّد للرواية الغربية، وذلك في ضوء استطاعته بأن يزاوج بين الشكل والمضمون في عملية تلقائية غير خاضعة لتدبير مسبق[٦].

فعلى الرواية أن تكون وَفْقَ رأيه نابعة من داخلة ومتفقة مع ذاته[٧]،والاستجابة لتلك النغمة هي خلق خاص بالمبدع[٨].

فالمهم عنده "أن يدرك الكاتب الأسلوب المناسب للتعبير عن موضوعه وعن نفسه "[٩]

ويبدو أنّ محاولات نجيب محفوظ في البحث عن شكل جديد للرواية اصطدمت بصعوبات عدة، منها افتقار الرواية العربية لتراث تستند إليه، وترتكز عليه، لذا فقد كان عليه أن ينطلق باحثاً عن الشكل المنشود، ولعلّه وجد ذلك الشكل في الروايات التي استثمرت الأسطورة، وكسرت الشكل الغربي للرواية، لاسيما في رواياته ملحمة الحرافيش ورحلة ابن بطوطة، وليالي ألف ليلة، وحكايات حارتنا، وأولاد حارتنا.

---

(١) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ١٩٨٧، ١٠٨.

(٢) أحمد بدوي: الفن الروائي من خلال تجاربهم، فصول، مج٢، ع٢، القاهرة، ١٩٨٢، ١٢٦.

(٣) عبد المحسن بدر: نجيب محفوظ الرؤية والأداة، ج١، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة، ١٩٧٨، ٥.

(٤) عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، ١٥٤.

(٥) نفسه: ١٦٩.

(٦) نفسه: ١٥٦.

(٧) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر،١٠٩.

(٨) نفسه: ١٠٨.

(٩) نفسه: ٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واهتداؤه إلى هذا إنّما هو حلقة من حلقات رحلة المبدع العربي في البحث عن شكل في الأدب الحديث ، " وهي تجربة غير واضحة المعالم ، ومن ثم فإنّ الشكل الذي يصوّر تجربته يتمثّل في شكل رحلة موضوعية في عالمه الداخلي "[١] تكرّس المغامرة لتصبح هي القاعدة[٢]، وتسمح بالتفاعل مع المنجز الحضاري الإنساني الذي يتمثّل في الحوار الجدلي بين الأجناس الأدبية الفنية جميعا[٣].

ويمكن للكاتب أن يقدّم نموذجه الحكائي الخاص من خلال الأسطورة، طارحاً أسئلة الموت والحياة ، والخلود والمعرفة ، والقلق والناس ، معبراً عن حلمه وأمله وانتظاره[٤].

ب- قدرة الأسطورة على الترميز

يُقال إنّ الجهد المنفتح أو الخلاّق للمبدع لا يُفصل عن وعيه لما هو فاعل[٥]، ونجيب محفوظ بتوظيفه للأسطورة في بعض منجزه الروائي يؤكد ذلك، فالمبدع الجاد "ليس من لديه قصة يريد أن يحكيها، بل من لديه موضوع يريد أن يوضّحه"[٦]، ومحفوظ كان مثقلاً بتلك القضايا الملحّة التي لا تفارقه، ولعلّه وجد أنّ الأسطورة قد تكون نافذته على التواصل مع فكرته ومع المتلقي في ضوء تلك الخاصية الترميزية الكبيرة التي تتمتّع بها الأسطورة، التي قد توافق في محمولها من التجربة الشعورية تجربة المبدع أو تجربة الجماعة، فتصبح عندئذ مؤهلة مرة أخرى لتكون الحامل للرمز الجديد، كما كانت حاملة للرمز الأوّل.

فعندما تجد الأسطورة بعض صورها الرمزية في ومضات لا وعي المبدع، فإنّها تحقق الصلة بينها وبين التجربة الشعورية" إذ إنّ الأسطورة في الأصل هي ذات لغة رمزية، يكون فيها العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي"[٧] وذلك لأنّ الأسطورة ذات لغة رمزية "يكون فيها

---

(١) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط١، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ١٢.

(٢) أحمد المديني: الخطاب الروائي العربي، الخطاب المستحيل، الطريق، مج٤٠،ع٣/٤، ١٩٨١، ٧٨.

(٣) نبيل سليمان: من الواقع الاجتماعي ينبثق العمل الروائي، الطريق، مج٤٠، ع٣/٤، ١٩٨١، ٢٩٢.

(٤) ليلى الجهني: الأسطورة والأدب، ورقة عمل قُدّمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨، ٢٢٨.

(٥) نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ٢٣.

(٦) نفسه: ١٦.

(٧) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨، ٢٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي"[١]. وطالما الأمر كذلك فالمبدع يستطيع أن يستعير هذه الأسطورة الأولى، ويعيد بناءها بعد أن يفكك رموزها الأولى في متنه الروائي، ليخرج بأسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولى وعن رموزها، ولكنّها تستفيد من الرموز الأولى في خلق رموزها الجديدة، وبذا يغدو "الرمز في الأسطورة شيئاً ينوب عن شيء آخر"[٢].

واستخدام الأسطورة بهذا الشكل يُعتق المبدع من أن يكون أسيراً لمضمونها، بل قد يستخدم المبدع المضمون الأسطوري لمحاربة الفكر الأسطوري، والتعبير عن جوانب الالتزام بتصوير الواقعية، "فالأسطورة سلاح ذو حدين، يمكن أن يعزّز نتائج ايجابية راقية أو يستخدم سلباً ،فيعمّق تجربة التخلف"[٣].

فالأساطير تجسيد فعليٌّ للمعنى، وهذا ما يؤهلها مباشرة لكي تقدّم نفسها إلى الترميز، وتحمل منه الكثير، إذ إنّها في بعض تجلياتها وحكاياتها رمز قبل كلّ شيء. فالعلم مثلاً يستطيع أن "يقول ما يقول عن مسألة الواقع والأسباب، ولكنّه لا يستطيع أن يقول شيئاً عن مسألة المعنى"[٤] وإن لم يكن هناك طلاق حقيقي بين الأسطورة والعلم، فالعلم يمدّنا بالقدرة على فهم ما هو كامن في الأسطورة"[٥].

وبما أنّ للأسطورة جدلها الخاص الذي لا يشبه بالتأكيد جدل الإدراك العلمي، فإنّها قادرة على فتح هذا الجدل على رموز غير نهائية، هي في الحقيقة المشكّل لهذه الخاصية الجدلية، ومن هنا تبرز قيمة الأسطورة في المنجز الأدبي، الذي يستطيع وَفق موهبة الأديب أن يتوافر على فرصة كبيرة لإعادة إنتاج تلك الرموز، وبثّها في العمل، وتحميلها بالقضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية والإنسانية عبر توليفة إبداعية يصعُب أن نفهمها إلاّ في ضوء فهم الرمز، ثم إسقاطه على الواقع، "فالأسطورة ذات بعد تخيلي، يشهد به التطوّر الدلالي لمفرده (ميثوس) التي تدلّ على ما يندرج في مجال التخييل البحت"[٦].

وإذا كانت ذات بعد تخيلي، أيّ بناء عقلي تصوّري، فذلك يسمح لها بأن تنفتح على الأفكار، ومن ثم ترمّزها وَفق أحداث وقصص قادرة على أن تُحمّل أكثر من مرة، وبأكثر من

---

(١) أريش فورم: الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٠، ١٨.
(٢) نفسه: ١٨.
(٣) نادر جمعة قاسم: التواصل بالتراث في الرواية العربية المعاصرة الحديثة، ١٩٦٧-١٩٩٣، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٤، ٦.
(٤) جان بيير فرنان: بين الأسطورة والسياسة ، ٢٦٤.
(٥) نفسه: ٢٣.
(٦) نفسه: ٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكل بترميزات لها إحالات واضحة أو غير واضحة، تحتاج إلى إعمال الفكر، واستقراء المعطيات للوصول إليها.

"والجدير بالذكر في هذا المقام أنّ الأسطورة الرمزية هي مرحلة أكثر تعقيداً من المراحل التي قطعتها أساطير الطقوس والتعليل"(١)، وبذلك يصبح استثمار الأسطورة في المتن الروائي بغرض الترميز توظيفاً خطيراً، وليس بالهين، يحتاج معه المبدع إلى أن يتحلى بالموهبة، وأن يملك الأدوات التشكيلية للغة والحدث والشخوص، الأمر الذي يسمح له بالقدرة على اختراع رموزه من خلال متنه النصي الجديد المطعّم بالأسطورة، في حين يشكل منجزه النصي انزياحاً عنها بمعنى أو بآخر.

(١) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: البواعث الثقافية

أ- تأثر نجيب بالفلسفة

قد يكون من حقنا، ونحن في معرض تفسير النزوع الأسطوري في بعض روايات نجيب محفوظ أن نتساءل أهناك علاقة بين الأسطورة والفلسفية الغيبية عموماً وبفلسفة الحياة والوجود خاصة؟ لا سيما أنّه تخرج في قسم الفلسفة في كلية الآداب في جامعة القاهرة (فؤاد الأوّل سابقاً)، ١٩٣٤، وبدأ حياته كاتباً للمقالات في مجلة (المجلة الجديدة) الشهرية التي كان يصدرها سلامه موسى، وكان عنوان مقالته (اختصار معتقدات وتولّد معتقدات)، وذلك قبل أن يدرك أنّ ميله الحقيقي إلى الأدب، ويحسم قراره لصالحه[١]، ويهجر الفلسفة إلى غير رجعة، متجهاً إلى الأدب عبر روايات بعضها ذات إيحاءات وإحالات فلسفية.

وقد صرّح نجيب محفوظ نفسه غير مرّة أنّه تأثر في تجربته الروائية بالفلسفة تأثراً ملحوظاً[٢] ، وهذا ليس بالمستغرب "فالأسطورة كالفلسفة، وليدة التصور الفكري، وهما معاً على اتصال دائم ومباشر بأحوال الإنتاج وبنى المجتمع وتغيراته"[٣]، بل إنّ الأسطورة تعبّر عن الفلسفة البدائية لدى الشعوب، وهي بذلك حالة عقلية حضارية مبكرة، استطاعت أن تفرض نفسها على المجالات الفكرية المتأخرة، ومنها الفلسفة التي تأثر بها نجيب محفوظ وغيره[٤]، وكثيراً ما شكّلت الأسطورة والفلسفة والسحر والدين متداخلة نمطاً معيناً من التفكير أو الأنساق الذهنية[٥].

وإذا كان الأقدمون يقصّون الأساطير عوضاً عن القيام بالتحليل والاستنتاج، ويتأملون الظاهرة الكونية بعمق، وهذا هو أساس الفلسفة، "إذ إنّ التأمل الفكري يسمو على التجربة، لا لسبب إلا لأنّه يحاول تفسير التجربة وتنظيمها وتوحيدها"[٦]، وإذا كان هذا التفسير لم يكن تتحقق له عندئذٍ الأداة العلمية والتجربة العلمية والإثبات العلمي، وإنّما تلخّص في الأسطورة الأولى، إلاّ أننا ملزمون بأخذ الأسطورة بعين الجد؛ "لأنّها تكشف عن حقيقة مهمة وإن تعذّر إثباتها حقيقة، ولنا أن ندعوها حقيقة ميتافيزيقية، ولكن ليس للأسطورة وضوح النص النظري وعموميته، إنّها مجسّدة محسوسة، وإن تدّع أنّ صدقها لا يمكن الطعن فيه. وهي تطالب المؤمن بالاعتراف بها،

---

(١) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، ٧٥.
(٢) نفسه: ٩٣.
(٣) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١٧.
(٤) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ٣٨٢.
(٥) هـ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ١٧.
(٦) نفسه: ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإزاء المتشكك لا تحاول تبرير نفسها".[١]

وللوقوف على علاقة الأسطورة بالفلسفة الغيبية ومشتقاتها الدينية والسحرية علينا أن نقف على بداية سلم الحضارة البشرية، يقول مؤلف كتاب الفن الشعبي والمعتقدات السحريّة "إنّ الحرف والصناعات وغزل الصوف ودبغ الجلود وعجن الدقيق اتصفت منذ القدم بطابعها الديني، وإنّ عقيدة الإنسان الأولى انتسبت إلى اهتمامه الرئيسي بموارد حياته (الطعام/الأرزاق) وفي مقدمتها الحيوانات، فكان تقديسه الحيوان كما ترشدنا إلى ذلك المندبة التي كان الصياد وأهله وأتباعه يقيمونها حول فريستهم، وينهونها بوليمة الغذاء، معتقدين أنّه من خلال هذا المشهد الاحتفالي تنتقل القوى الكامنة في الآلهة الحيوانية إلى البشر"[٢]، ومن ثم "كانت هذه الاحتفالية السحرية وسيلة لاكتساب هذه القوى أو سرقتها، والتعبير الأسطوري عنها يتخذ بدون شك صفة قدسية، ويتقنن كفلسفة أو فكرة دينية إلى أن يظهر كنظام ديني أو فلسفي أو أخلاقي معين، وبالتالي كنظام سياسي"[٣].

ومن يتابع مسيرة الحضارة يستطيع أن يخلص بسهولة إلى صلة عميقة بين الأسطورة والفلسفة[٤]، ويبدو أنّ هذه الصلة قد ألقت بظلالها على المنجز الروائي لنجيب محفوظ، "فقد آن لدارس الفلسفة أن يتفلسف بعد رحلة طويلة عريضة خاض خلالها أغوار النفس الإنسانية، ابتداءً من مرحلته التاريخية الأولى إلى الرؤيا الاجتماعية، إلى مرحلة البحث الفلسفي في الوجود الإنساني".[٥]

بل إنّ الفلاسفة والنقاد يعدّون الرواية أداة معرفة وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحولات عميقة في بنيات المجتمع ورؤاه للعالم، وإن كانت الرواية في نظر الفلسفي أداة معرفة وشكلاً تعبيرياً كاشفاً، فلا عجب أن نجد أداة المعرفة الفلسفية تستعين بمنجزات الفلسفة لتشيد معمارها الفكري.

لا سيما أنّ نجيب محفوظ يرى أنّ مهمة الفنان هي أن يؤاخي بين نفسه والعلم والفلسفة، وإن كانت هذه مهمته إذن فعليه أن يكون متسلحاً ابتداءً بالفلسفة والعلم ليؤدي مهمته على خير ما يُرتجي، ويؤكد نجيب محفوظ على تأثر ما يكتب بالفلسفة، إذ يقول: "أنا لا أتصوّر بعد دراستي للفلسفة أن أخلو من تأثيراتها العميقة" [٦]

---

(١) هـ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ١٨.
(٢) سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ط١، سلسلة الألف كتاب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ١٧.
(٣) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١٨.
(٤) انظر تفصيل ذلك في نفسه: ١٨-٤٧.
(٥) أحمد محمد عطية: مع نجيب محفوظ، ١٢٥.
(٦) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر البُعد الفلسفي في روايات نجيب محفوظ حتى ليزعم بعض النقاد إنّ نجيب محفوظ كان معنياً بقضيتين إحداهما اجتماعية والأخرى فلسفية[١]، لا سيما في رواياته التي توظف الأسطورة مثل أولاد حارتنا، والحرافيش، والطريق، والشحّاذ، إذ بدا فيها مفكراً في مسألة الوجود الإنساني، باحثاً عن ضمانات بقاء كريمة للنفس البشرية، ومتأملاً في الوقت نفسه مصيرها الحتمي إلى الموت والفناء. وكأنّ الأسطورة هي إحدى أدوات محفوظ الفلسفية ليعبّر بها عن أرائه بأقرب صورة إلى ذهن المتلقي، المثقف وغير المثقف على حدٍ سواء.

ب- تأثره بجماليات المكان

يظهر المكان بشكل جلي في رسم اللوحة الإبداعية للفنان، ويزداد هذا الأثر عندما يكون المكان منفتحاً على معطيات إنسانية وثقافية تغني تجربة الإنسان، وتدفعه إلى تشكيل المكان وَفق علاقته معه ، ووَفق ذاكرة المكان ذاتها التي يختزنها في عقله ووجدانه وذاكرته ، والحارة التي وُلد ونشأ فيها نجيب محفوظ كانت خزاناً مليئاً بالذكريات والشخوص والأحداث التي مَتَحَ منها، وأفاد إفادة صبغت إنتاجه الروائي بصبغته الخاصة.

فنجيب الذي عاش في الجمالية اثني عشر عاماً "ظل مشدوداً إليها حتى بعد أن رحل إلى العباسية ، فقد بقيت الحواري والأزقة والأقبية تعيش في داخله "[٢] وتجلت بقوة في عالمه الروائي "[٣] بل إنّ كثيراً من رواياته أخذت اسم بعض إحياء الجمالية التي أحبّها جداً، مثل(خان الخليلي) ، و(زقاق المدق)، و(بين القصرين)، و(قصر الشوق) ، و(السكرية) .

فالمكان الذي " يكتب الإنسان عما يعايش فيه "[٤] جعل محفوظ يعيد صياغة مقوماته وأحداثه بكلّ ما فيها من شخوص وصراعات وآمال وانكسارات، فبدت الحارة عنده رمزاً للحياة، وسمح لنفسه بالتحليق بشخوصه، وتحميلهم من الرموز ما جعلهم يلتقون مع أبطال الأساطير في حارة يبدو المكان فيها أسطورياً، يحمل العجائب والمعجزات والكرامات والاستثناءات، ويعيد صياغة الأسطورة ضمن معطياته وحاجاته وترميزاته، دون أنّ يضيع نكهة الحارة المصرية وخصوصيتها الشعبية، فقد ظلت الحارة حلم حياته المُرتجى، وفردوسه المفقود، فحاول أنّ

---

(١) انظر: عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكرّرة ودلالتها في رواياته، ط١، دار اليازوري، عمان، ٢٠٠٤، ١٩٥٩-١٩٨٩.

(٢) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، ١٠-١٨.

(٣) نفسه: ١٩.

(٤) محمود فوزي: نجيب محفوظ: زعيم الحرافيش، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩، ٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعيشها ثانية، وأن يحقق من خلال الأدب ، ما عجز عن تحقيقه في الواقع.[١]

وقد كانت الأسطورة عوناً له في إضفاء صور القداسة والتفرد والاستثنائية على تلك الحارة ، بل إنّه جعلها الحاضن لرموز الفلسفة ولتهويمات فكره، واختزال الحياة والناس فيها وفي أناسها الذين بدوا أحياناً خياليين ، من منطلق أنّ " الأشخاص الخياليين في بعض الأعمال الروائية يملأون فراغاً في واقعنا، ويضيئون لنا بعض جوانب حياتنا "[٢].

ويبدو أنّ نجيب محفوظ رأى في بيئة الحارة أنسب البيئات لأبراز أفكاره الرئيسة ومعتقداته التي وعاها منذ الصبا، كالعدالة الاجتماعية، والحرية الشخصية، والحقائق العليا[٣]، ومن يريد أنّ يفهم مضامين رواياته عليه أنّ يتعرّف أولاً بالحارة التي وُلد فيها، واستخدامه لها على مستويين : الأول واقعي يكاد يشابه الواقع، والثاني رمزي مثل أعماله : أولاد حارتنا، والحرافيش، وحكايات حارتنا. فالحارة هي "التي شكّلت طبيعة نجيب ونشأته وثقافته، وإتجاهه في التفكير، وفي النظر إلى الأمور".[٤] الأمر الذي تدخّل في اختيار أدواته الفنية التي كانت الأسطورة من أبرزها.

ج- تأثّره بالترجمة

لقد شهد القرن الماضي حركة نشطة في الترجمة عن الغرب، ولم يكن هدفها تعريف المتنورين بالأدب الأوروبي والأدباء الأوروبيين بقدر ما هو تحقيق غايات تنويرية تتمثل في الإصلاح الاجتماعي والسياسي، الذي قد يؤمل في أن يمكّن العرب من بعث أمجادهم الماضية وأحياء قدراتهم السياسية والاقتصادية والثقافية[٥].

وصادف أن شملت الترجمة أعمالاً روائية ذات نزوع أسطوري فضلاً عن ترجمات الإلياذة، وأعمال فرانسوا فينيلون، وأنطوان تشيخوف، ومعظمها أعمال كانت تمثل الأسطورة أو الإشارات الأسطورية، ومن ثم نهل الروائيون العرب من أعمال الروائيين من أمريكا اللاتينية، مثل أعمال الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، والغواتيمالي ميغيل آنجل أستورياس،

---

(١) حسين عيد: نجيب محفوظ سيرة ذاتية وأدبية، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٧، ٧٨.

(٢) مالكلوم برادبري: الرواية اليوم، ٤٦.

(٣) يوسف أبو العدوس: نجيب محفوظ، الرؤية والموقف، ط١، دار جرير ، عمان، ٢٠٠٥، ١٣٦.

(٤) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ع٢.

(٥) فؤاد مرعي: الترجمة ودورها في التفاعل الفكري بين العرب وأوروبا في العصر الحديث، الموقف الأدبي، ع٢٤١/١٤٢، ١٩٩١، ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والأرجنتيني جورج آمادو، "التي جمعت بين عنصرين مهمين، وهما: الواقع والفانتازيا"[١] والخرافات، على الرغم من صعوبة دمج العناصر السحرية والأسطورة والخرافات بالعناصر الواقعية المتميزة في الغالب بالمنطقية، وبالتفاصيل الدقيقة، وبالظهور الواضح للماديّات[٢].

وقد أسهمت هذه الترجمات كلّها في تعزيز النزوع الأسطوري عند المبدعين العرب لا سيما في الأعمال المسرحية الأولى، فضلاً عن ذلك تُرجمتْ كتب ومؤلفات تتناول الأسطورة والفكر الأسطوري والنقد الأسطوري، فكانت دافعاً إلى التطلّع بنظرة جديدة إلى الموروث الأسطوري، ودراسته بتمعّن، واستلهامه في ما بعد في الإنتاجات الإبداعية.

وإذا كان هذا شأن المشهد الروائي العربي منذ مطلع القرن الماضي، فمن المتوقع أن تؤثّر الترجمة على روائي مبدع مثل نجيب محفوظ، اشتغل في بداية طريقه بالترجمة، وبالتحديد بالترجمة عن كتاب له نزوع أسطوري واضح، ترك أثاراً في توجهه وفي أدواته فيما بعد.

فقد ترجم محفوظ كتاباً واحداً (١٩٣١)، وهو في الحادية والعشرين من عمره[٣]. وعنوانه (مصر القديمة) ويقع الكتاب الذي ترجمه عن الإنجليزية لمؤلف مغمور يدعى جيمس بيكي Baikie، في ثلاثة عشر فصلاً تصوّر الأوجه المختلفة لحياة المصريين القدماء بأسلوب قصصي بسيط، وأغلب الظنّ أنّ الكتاب الأصلي كان موجهاً لناشئة القرّاء الإنجليز، لترغيبهم في الاستزادة من دَرْس الحضارة المصرية القديمة، فهو ليس كتاباً في التاريخ بالمعنى الدقيق، إذ يخلو من التواريخ ومن تسجيل أحداث أو شخوص أو عصور بعينها، وإنّما هو مجموعة من المشاهد المتفرّقة تسعى إلى خلق صورة حيّة مبسطة لجوانب الحياة المصرية في أداء تخييلي. فالمؤلف يتقمّص فيه شخصية تاجر قديم من مدينة صور الفينيقية ، ليصطحب قرّاءه في رحلة تجارة وسياحة عبر النيل وحتى مدينة طيبة العاصمة الجنوبية في ذلك الزمان.

وإخال أنّ هذه التجربة الأولى والأخيرة في مسيرة نجيب محفوظ قد كان لها كبير الأثر في تجربته الروائية، فالكتاب كان له "تأثير هام في إطلاق خيال محفوظ في تصوير دقائق معاش المصريين القدماء اليومي على نحو ما فعل في رواياته التاريخية الثلاث"[٤]، والأسطورة من أهم ملامح ذلك المعاش المصري، وهو بترجمة كهذه قد توافر على كثير من الأساطير المصرية

---

(١) انظر: حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، مجلة القصة، ع١٠٤، القاهرة، ٢٠٠١، ٤٩—٥٨.

(٢) انظر: عبد المعطي صالح: الواقعية السحرية في ثوبها العربي، مجلة القصة، ع١٠٤، القاهرة، ٢٠٠١، ٦٠-٦٣.

(٣) انظر: جيمس بيكي: مصر القديمة، ترجمة نجيب محفوظ، ط١ مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٣٢.

(٤) رشيد العناني: نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القديمة[١] في إطار قصصي شحذ موهبته الروائية، واستفزّها للظهور، ونستطيع القول "إنّ الحبكة الأساسية في روايته الأولى عبث الأقدار مأخوذة بقضّها وقضيضها من الفصل السابع من كتابه المترجم، وعنوانه بعض الأساطير"[٢].

وفيما بعد تسرّبت تلك الأساطير إلى روايات نجيب محفوظ، وإن لم يعد التوظيف التاريخي هو سمتها، بل غدا الجانب الترميزي هو المميز لها، وبات استخدام الأسطورة له بُعد فضفاض، يسمح بتجاوز صورتها الأولى، وتفكيكها، ثم جمع شتاتها في صور جديدة تستثمر الأسطورة، وتمتح من رموزها، ولكن تنحاز إلى فكرة نجيب وإلى هدفه مما يكتب.

والتأثر بالمترجم تجاوز ما ترجمه نجيب محفوظ بنفسه إلى الأعمال المترجمة لسنكلير وجونسون وملتون وغيرهم[٣]؛ إذ أبدى تأثراً خاص بالأعمال البوليسية التي فيها من الأحداث والحبكة والرموز ما أعان موهبة نجيب الروائية على الظهور والبزوغ[٤].

د- التأثّر بالأدب العربي والأدب العالمي

مهما بُولغ بالحديث عن خصوصية كلّ جنس أدبي أو فني أو استقلاليته، فإنّ ذلك لا يحصّن الجنس المعني من تأثير الأجناس الأخرى، ويبدو أنّ مساحة هذه التأثيرات وفاعليتها تكبر أكثر وأكثر[٥] إذا كان المبدع مثقفاً متصلاً بالمنجزات الإبداعية الإنسانية.

فقد بدأ نجيب محفوظ قراءاته في التراث العربي في سن مبكرة، ودرس عيون التراث العربي من مثل (الكامل للمبرد) و(الآمالي) لابي علي القالي (والبيان والتبيين) للجاحظ، و(العقد الفريد) لابن عبد ربّه، وأمثالها من المؤلفات الموسوعية[٦].

ثم اتجه إلى دراسة الأدب العربي، فقرأ الشعر لا سيما شعر أبي العلاء المعري والمتنبي وابن الرومي،[٧] وقرأ للمنفلوطي، وروايات بول كين وتشارلز جارفيس وغيرها، كما قرأ في الأدب الحديث والقصة التحليلية والمغامرات الأدبية الحديثة، كالتعبيرية والواقعية والنفسية، ثم بدأ اتصاله بكتب النقد، وأبرزها ما كتبه طه حسين والعقاد والمازني، وقرأ كذلك في علم النفس

---

(١) انظر: جيمس بيكي: مصر القديمة، ترجمة نجيب محفوظ، الفصل السابع: ٥٠-٥٥، الفصل الثامن: ٥٦-٦٤.
(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ٧٩.
(٣) محمد محمود عبد الرازق: بدايات نجيب محفوظ، إبداع، ع١٢١، ١٩٩٨، ١٦.
(٤) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ١٦.
(٥) نبيل سليمان: من الواقع الاجتماعي ينبثق العمل الروائي ، الطريق، مج٤٠، ع٣/٣/١٩٨١، ٢٩١.
(٦) فؤاد دوّارة: عشرة أدباء يتحدثون، ط١، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥.
(٧) فؤاد دوّارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ٢١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والجمال والأنثروبولوجيا وتاريخ الأقطار العربية، وبعض الكتب عن رأي الماركسية في علم الاجتماع، ثم اتصل بالشيخ مصطفى عبد الرزاق أستاذ الفلسفية الإسلامية، وسلامه موسى الصحفي والمفكر، وكان لهما بالغ الأثر في نجيب محفوظ؛ إذ علّمه الأول احترام التراث العربي واللغة العربية، وكيف يفهم الدين فهماً مليئاً بالسماحة والاستنارة.

ويقول نجيب عن علاقته بسلامه موسى: "كان لسلامه موسى أثر قوي في تفكيري، فقد وجهني إلى شيئين مهمين هما: العلم والاشتراكية"(١).

وهذا ما ظهر بوضوح في رواياته المليئة بالمناقشات الفكرية والفلسفية، وفي تمسكه باللغة العربية الفصيحة والسهلة.

أما أستاذه الثاني فقد ورث نجيب محفوظ عنه التحمّس للحضارة الفرعونية، وترجم إثر ذلك كتاب (مصر الفرعونية).

كما قرأ في بدايته الأدبية (الحرب والسلام) لتولستوي و(الجريمة والعقاب) لدستويفسكي، والقصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، وقرأ كافكا وبروست وجويس، وأحبّ سحرية شكسبير وفخامته، ويوجين يونيل، وإبسن، وسترندبرج، وعشق (موبي ديك) لميلفيل، وأعجب بروس باسوس، ولم يعجبه همنغواي عدا (العجوز والبحر)، كما أعجب بجوزيف كونراد، وشولوخوف، وحافظ الشيرازي وطاغور. وفي تنوّع قراءات نجيب محفوظ يقول: "وهنا نلاحظ أنني لم أتأثر بكاتب واحد، بل أسهم هؤلاء كلّهم في تكويني الأدبي"(٢).

وهو فضلاً عن أنّه وعى تقاليد الرواية الغربية من قراءة الأعمال الروائية المترجمة، وتعرّف على أشكال السّرد العربية القديمة قد تأثر بأشكال التخييل الموجودة في الأدبين: الغربي والعربي(٣)، لا سيما تأثره العميق بالأشكال الأسطورية بعد أن قرأ ترجمة الإلياذة، وقرأ مراراً ألف ليلة وليلة "بالسرّ دون معرفة أهله مع أصدقائه في حقول العباسية، وهو فتىً يافع"(٤).

وقد فُتن بقدرة ألف ليلة وليلة على التعبير عن عالم بأكمله، بعقليته وبعقائده وبخيالاته وبأحلامه لا سيما أنّه قد استطاع أن يعبّر عبرها عن اهتماماته الكبرى، ومزج فيها الواقعي السياسي بالتأملات الميتافيزيقية(٥).

---

(١) فؤاد دوّارة: عشرة أدباء يتحدثون، ٢٧٥.
(٢) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ٧٩.
(٣) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط١، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ٩.
(٤) حسين حموده: حوار مع نجيب محفوظ: ألف ليلة وليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، فصول، مج١٣، ع ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٣٧٨.
(٥) نفسه: ٣٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن يقرأ روايات نجيب بروية يستطيع أن يخلص إلى أنّ نجيب محفوظ أديب طلعة لا سيما على مصادر الأدب العربي التي أغنت خياله الإبداعي، فهو أطّلع على كثير من قصص الخرافات التي تحوي قصصاً عن الغول والضباع والعفاريت، وقصص الرمز والحيوان، مثل: كليلة ودمنة، وقصص الأمثال بما تحوي من أساطير وخرافات، وأيام العرب، وكان له اهتمام واضح بالسير الشعبية، وبما تحمل من بطولات فاقت الحقيقة مثل: سيرة عنترة، وسيرة المهلهل وسيرة بني هلال وحمزة البهلوان. فضلاً عنه أنّه قد أولى اهتماماً خاصاً للتراث الصوفي، الذي يقدّم نماذج من هذه الخوارق التي تظهر في الكثير من الكتب التي تخلط الممكن بالمستحيل والشعوذة بالخرافات والغيبيات[١].

كما أنّه أكبَّ على قراءة كُتب أدب الرحلات، وكتب البلدان وغرائب الموجودات والمخلوقات وكتب الحيوان، لما تحوي من تفاصيل عجيبة عن أصقاع من الدنيا وعن أناس وعن حيوانات أفاد منها في رواياته.

وهذا الكمّ من الثقافة ومن التجاور مع أشكالها وأنساقها كوّن فن نجيب محفوظ، الذي شأنه شأن غيره من الفنون تكوّن من خليط الحياة الخارجية والداخلية في نفس الفنان، "فالفن هو التعبير عن الشعور، والشعور يتأتّى من امتزاج الوجدان بالحياة الداخلية في النفس، والحياة الخارجية في الطبيعة والكون"[٢].

---

(١) حسين حمودة:حوار مع نجيب محفوظ:ألف ليلة وليلة أحاطت بالحضارة الشرقية،فصول،مج١٣،ع ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٣٧٨-٣٨٠.

(٢) نجيب محفوظ: حول الأدب والفلسفة، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٣، ١٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعلّ تشابه بعض الظروف مع التحفظ على كلمة تشابه، إذ هناك خصوصية في المرحلة والتجربة والوعي والتلقي، تجعل الأديب يلجأ إلى استحضار الأسطورة، ومن ثم استثمارها ضمن بنيتها الأولى، أو إعادة تفكيكها، ومن ثم تركيبها ضمن بنية جديدة تحيل إلى الأولى، مع تمرير رموز جديدة، وهذا ما يذهب إليه يونغ مؤكداً أنّ الانعكاسات مسؤولة عن خلق أساطير حديثة، "فعندما يقوم أحدهم بعكس صورة الشيطان على أحد أنداده، فذلك لأنّ هذا الكائن فيه شيء ما دعاه إلى هذا الانعكاس"[١]، وإن كان هذا هو رأي يونغ في تعليل التكون الأسطوري، فإنّنا نستطيع أن نفهم في ضوء هذا التعليل لماذا يلجأ نجيب محفوظ إلى قراءة الأساطير، ومن ثم إلى إعادة استثمارها لرسم واقع أسطوري خيالي لا يشابه الواقع الحقيقي، لكنّه لا يهمله، بل هو في الحقيقة صورة ناقدة وواعظة ومحللة له.

وما الواقع الأسطوري الذي يرسمه نجيب محفوظ إلا صورة ملتقطة للواقع، ولكن ضمن رؤية خاصة، وأداة غير تقليدية، وهي أداة الأداء الأسطوري، إذ إنّ نجيب محفوظ يرى "أنّ الواقعية غير ممثلة للمرحلة الحضارية الجديدة"[٢]، وحضور الأسطورة من خلال أعمال المخيلة المستقلة حين تواجه بمواقف مشابهه هو طريقة لحضور الأسطورة في أيّ مجتمع[٣] بل إنّنا نستطيع أن نعدّ بزوغ الأسطورة في أشكال أدبية نتيجة لتفسّخ الأسطورة، وتحرّرها من ارتباطاتها الطقسية وانضمامها تحت لواء الأشكال الأدبية، ودخولها في تراث الشعوب[٤].

ب- الاضطهاد السياسي

يؤمن نجيب محفوظ بأنّه من غير الممكن "فصل عمل الأديب عن الدولة"[٥] كما أنّه يؤمن بأنّ المثقف الذي يعتزل السياسة هو مثقف مزيف الثقافة؛ لأنّ قيادة المجتمع ليست للساسة فقط، بل على المثقف لا سيما إن كان مبدعاً أن يكون له دور في إدارة دفة الحكم.[٦] ومن هذه الفلسفة انطلق نجيب في رؤيته الروائية، لا سيما أنّه قد عاصر أحداثاً تاريخية مهمة في حياة مصر، فقد عاصر الصراع السياسي بين القوى الوطنية التي كان يمثلها حزب الوفد، وبين القوى

---

(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي: ١٠.

(٢) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٤.

(٣) صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، ط١، دار اللاذقية، سوريا، ١٩٨٣، ١٤.

(٤) نفسه: ١٤.

(٥) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، ٩.

(٦) سليمان الطراونة: المثقف والسلطة، أفكار، ع١٢٥، عمان، ١٩٩٦، ٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرجعية التي يمثلها القصر والاستعمار، كما عاصر الثورة، وانشقاق الأحزاب السياسية، وذاق مع شعبه وأمته العربية آثار هزيمة ١٩٤٨، ١٩٦٧ والعدوان الثلاثي على مصر، كما رأى السلطة تفتك دون رحمة بمعارضيها، وتزجّ بهم في المعتقلات، ولا إخال أنّ نجيب كان سيسمح لنفسه بأن يلاقي مصيرهم، كما أنّه كان يتحاشى أيّ رفض للسلطة له، لأنّه "يحاول أن يحمي موهبته لكي يتفرّغ لإبداعه بعيداً عن الإضطرابات"[١]، ولذلك نستطيع أن نفهم مثلاً كيف أنّه توقف عن كتابة مقاله المعتاد في الأهرام الذي كان عنوانه (من مفكرة نجيب محفوظ) لمجرد علمه بغضب السادات من مقاله، لذا فإنّ الأسطورة كانت تضمن له غطاءً يتخفّى خلفه، ولا يواجه السلطة وجهاً لوجه، وبذا يعفي نفسه من وزْر ما يقول بل ويلقى "التكريم" على حد قوله؛ لأنّه وَفق تصريحاته ليس من أعداء الثورة أو البلد، بل هو مجرد مواطن يقول رأيه[٢]. وهو يُقرُّ بحقيقة أنّ المبدع المثقف والسلطة هما ثنائية تؤدّي إلى مصب واحد تقريباً، وهو مصبّ الصدام أو الاحتواء أو القمع أو الإغفال أو الحوار أو المشاركة بين صاحب الأفكار والمالك لأدوات تنفيذها أو قمعها.[٣]

ولا شك في أنّ نجيب محفوظ يدرك أنّه يعيش في واقع عربي كثيراً ما يضيّق الخناق على الكاتب، ويسلبه حريته، التي هي المناخ الطبيعي للإبداع، فضلاً عن الرقابة المفروضة على النتاجات الأدبية والإبداعية، في حين يقف وراء الحرية المتطلعون إلى غد أفضل، والحالمون بمدينة أجمل وإنسانية أعمق، الذين يعلمون تماماً أنّهم في حربهم مع القوى الأخرى قد يعرّضون أنفسهم لمصاعب لا حصر لها، قد تضطرهم إلى التضحية بأنفسهم.[٤]

"إنّ هذه الظروف دفعت المبدع العربي للالتفاف والتحايل على قوانين الرقابة من خلال استخدام الرموز الخافية عن عقل الرقيب، فكان له أن وجد في الأساطير والتاريخ مادة غنية في الأحداث والدلالات التي يمكن إسقاطها على واقعنا المعاش"[٥] في سبيل بلورة شرعية سياسية لها دلالات اجتماعية ورمزية في ضمير اللاشعور الجمعي.

وما استخدام الأسطورة عند نجيب محفوظ إلاّ سبيلاً فنيّاً أخال أنّ المراوغة من أهدافه،

---

(١) يوسف القعيد: نجيب محفوظ يبدأ عامه الـ ٩٥، مجلة الضاد، سنة أولى، ع١، القاهرة، ٢٠٠٥، ٩.

(٢) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، ١١٤.

(٣) سليمان الطراونة: المثقف والسلطة، ٤٣.

(٤) نجيب محفوظ: حول العدل والعدالة، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٦، ١٨٠.

(٥) خالد خضر: الأسطورة والإبداع مدخل وإشكالات في الأسطورة والإبداع، ورقة قُدمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٨، ١٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونوعاً من الترميز الذي له أكثر من وظيفة عندما يكون ذلك أيسر من المواجهة[١]. "فنجيب محفوظ يستخدم وسائل المراوغة الفنيّة أحياناً لأسباب جمالية، وأحياناً أخرى لأسباب عملية، وأحياناً ثالثة للاثنتين معاً"[٢]، فهو أديبٌ يكتب عن الواقع، أو وفق تعبيره هو من أدباء الفعل المضارع/أدباء الحاضر، و كتابة كهذه قد تورّطه بانتقادات سياسية قد تكون وبالاً عليه، لذلك نراه يستعير أدوات الأسطورة تارة، وأدوات التاريخ تارة أخرى، ليتكلم عن الماضي، وعينه على الحاضر، فهو "يستخدم الماضي قناعاً للحاضر يقف وراءه، ويقول ما لا يستطيع أن يقوله جهاراً نهاراً بحكم المحظورات السائدة"[٣]، لا سيما أنّ كلّ أعمال نجيب الروائية بلا مبالغة كانت مصر هي موضوعها الرئيسي، الذي يُعالج بأشكال مختلفة من أشكال الرمز، يختلف في نوعه ودرجته من مرحلة إلى أخرى[٤].

والأسطورة أداة من أدوات تلك الرموز، بل أكثرها قدرة على الترميز الذي لجأ إليه نجيب محفوظ الذي "كان مقتنعاً من البداية أنّ البيئة الفكرية في مصر لا تحتمل، ولا تتقبّل ما كان يفكر به من آراء، وما كان يريد أن يدعو إليه من وجهات نظر في الحياة والإنسان[٥].

وإذن فقد كان اللجوء عنده إلى الرمز والأسطورة حاجة فنية خاصة[٦]، أرغمته عليها روايته التي تعبر عن القلق السياسي في طياته، فنجيب لم ينفصل أبداً عن السياسة التي أحبها، منذ اشترك في المظاهرات التي جرتْ في القاهرة، وفي ذلك يقول: "في جميع ما أكتب ستجد السياسة"[٧]، وهذا ليس بالغريب إذا عرفنا أنّ نجيب محفوظ يدرك أنّ تطوّر الفن والأدب يجيء نتيجة لتطور السياسة والاقتصاد ثم المجتمع والدين والكشوف العلمية"[٨].

ونستطيع القول أنّ نجيب محفوظ قد اختطّ لنفسه طريقاً خاصة للعلاقة مع السياسة، دون أن يسلك دربا وعرا، بل قدّم أدباً يُوصف بأنّه نوع من المقاومة بالحيلة على القهر الذي تمارسه السلطة على الجماهير، أو مجالاً لتنفيس المثقف عمّا يكنّه في ضميره تجاه السلطة، ولا يستطيع أن يقوله مباشرة خوفاً من المساءلة، وكان استلهام الأسطورة نوعاً من تلك الوسائل التي تساعد

---

(١) سامح كريم: مع نجيب محفوظ، الفكر المعاصر، مج٢، ع٤٣، ١٩٦٨، ٨٠.
(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور، ١٧.
(٣) نفسه: ١٧.
(٤) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ١١.
(٥) نفسه: ١٩.
(٦) نفسه:٩.
(٧) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهولة المعلوم، ٧٥.
(٨) نفسه: ٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على مجابهة الإذلال والقهر والحرمان والإهانات[١].

بل إنّ نجيب محفوظ يعزو كثرة الإبداع الأدبي في الستينات في مصر إبّان القمع والاضطهاد مقارنة بتراجعه في السبعينات على الرغم من اتساع هامش الحرية إلى القمع الذي يقود إلى إنجاز الأعمال الإبداعية بما فيها من رموز وإسقاطات للتعبير عمّا يريده المبدع، "فقد كان القمع في بنية المجتمع الثوري السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصري السابق بهذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه، بل كان موضوعاً مشتركاً بين تيارات الفكر الاجتماعي والسياسي على وجه العموم"[٢].

وقصة الإبداع العربي مع الاستبداد قصة طويلة، تمثّل أحد أهم هواجس الأدب العربي، لا سيما روايات النزوع الأسطوري، بل إنّ تخفّي الرواية العربية خلف قناع الأسطورة ما هو إلاّ شكل من أشكال تعرية آليات القمع والبطش السياسيين، التي تتبدّى في مواقع مختلفة من الجغرافيا السياسية العربية بوصفها أساس الشقاء العربي وغراس اللعنة التي يقاسي العرب الأمرين من ثمارها الجهنمية[٣].

ومن هذا المنظور فإنّ الرواية "المتدثرة بالخيال والمتعة تغدو وسيلة لمواجهة السلطة الملموسة التي تزعم القدرة على التحكم بالواقع وبتعقيداته"[٤]. وكأنّ الرواية هي تحريض على كلّ ما قد يتهدّد الحياة والحرية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظلّ بسلطة التخيّل[٥].

وتتنامى الحاجة إلى مثل هذا النوع من الروايات التخيّلية الملتحمة بالموروث الأسطوري والحكائي بشكل عام في ظل ظروف عصيبة "الجمهور فيها يتفرّج ولا يبالي"[٦] على حدّ تعبير نجيب محفوظ، بينما المنتمون للسلطة يسرقون خيرات الأمّة، ويعدّون محصّلات الأمّة وقفاً عليهم وعلى أبنائهم[٧].

والمفارقة المحزنة أنّ نجيب محفوظ الذي كان يؤكد دائماً أنّ الأزمة قبل كلّ شيء هي

---

(١) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهولة المعلوم، ٦٤.

(٢) غالي شكري: أقنعة الفانتازيا، فصول، مج١١، ع١، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٣؛ انظر نفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروايات المصرية، ١١٧-١٩٩.

(٣) عبد الغفار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ٧٠.

(٤) محمد برّادة: سلطة الرواية العربية، أخبار الأدب، ع٦٧١، القاهرة، ٢٠٠٦/٥/٢١، القاهرة، ٩.

(٥) نفسه: ٩.

(٦) نجيب محفوظ: حول الدّين والتطرّف، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٤، ٧١.

(٧) نفسه: ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أزمة أخلاقية، مردّها إلى القهر الخارجي والقهر الداخلي[١]،والذي اعتقد جازماً بأنّ العدالة هي الطريق لاحتواء أزماته[٢]والذي طوّع كلّ موهبته، وبنى من الأسطورة جزءاً من معماره الروائي هروباً من المساءلة والاضطهاد وسوء العاقبة، قد كاد يجد حتفه في ما أبدع، إذ تعرّض عام ١٩٩٤ لمحاولة اغتيال على يدي شاب متديّن متطرّف لم يقرأ شيئاً من روايته، ولكنّه شُحن بالباطل على نجيب على هامش الضجة التي قامت حول روايته (أولاد حارتنا)، ولكن عناية الله تدخلت، وأنقذته من إصابة بليغة في الرقبة كان الهدف منها ذبحه. وكأنّ سخرية القدر جعلت الرجل المتستر بالرمز والأسطورة في رواياته هرباً من الاضطهاد، يلاقي الاضطهاد بسبب ما تستّر به!!

المنهج الأسطوري في قراءة الأدب

والمتتبّع للدراسات النقدية العربية الحديثة لا سيما منذ سبعينات القرن العشرين يجد اتجاهاً ملحوظاً نحو المدرسة الأسطورية، ومنها انطلاقاً إلى ما يسند بالدراسات الأسطورية، وصولاً إلى المدخل الأسطوري في قراءة الأدب، وهو خطوة من الخطوات نحو مزيد من الفهم النقدي، الذي يُفضي بالباحث إلى نتائج جيدة، ما دام مخلصاً له، مقبولاً في تطبيقه بعيداً عن الاعتساف في الوصول إلى نتائج خصّص لها فرضيات مسبّقة دون دراسة النص من داخله.

والطريف في الأمر أنّ بعض المتحمسين لهذا المنهج من النّقاد العرب يزعمون له جذوراً في النقد العربي القديم، وإن كانت جذوراً لا تحاول تقديم تحليل أو تفسير، وذلك في محاولة الجاحظ عندما قال: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحاً أن تكون الكلاب هي المقتولة"[٣]، فالجاحظ يرى أنّ ذلك ليس له حكاية عن قصة بعينها، ولكنّه كان من عادة الشعراء على الرغم مما توحي به الكلمة من التكرار، ولو أنّ الجاحظ كان يملك مادة يمكن أن تقدّم تفسيراً أو تجلو غموضاً، لاستطاع أن يقدّم تعليلاً أسطورياً لهذه الظاهرة التي استطاع أن يقدّمها من جاء بعده من النّقاد الذين تبنّوا المنهج الأسطوري في دراستهم للأدب الجاهلي شعره ونثره.

والمنهج الأسطوري في النقد الأدبي يتكىء على أطروحة مركزية، هي: الأوليات أو

---

(١) غالي شكري: أقنعة الفانتازيا، فصول، مج١١، ع١، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٣؛ انظر نفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروايات المصرية، ١١٧-١٩٩.

(٢) عبد الغفار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢،٧٠.

(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر، (ت ٢٥٥هـ): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج٢، ط١، طبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ١٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأنماط الأولى أو النموذج البدئي، التي صاغت مرجعيتها الأساس من العمود الفقري لمفهوم الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي التي أطلقها يونغ في التحليل النفسي، التي تتلخّص في أنّ هناك أنماطاً أوّلية ما تزال تمارس تأثيرها منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

ويعدّ النقاد الغربيون من أوائل المشتغلين بهذا المنهج أمثال: مود بودكين[١]، ووليم تروي، وفرنسيس فيرجسون، أمّا الناقد الكندي نورثروب فراي فقد أرسى دعائم هذا المنهج في كتابه (تشريح النقد) الصادر عام ١٩٥٧ [٢]، وقد صدر فراي في محاولته لوضع دعائم هذا المنهج من مفهوم الـ (ميثة) التي تعني الأسطورة في حالتها الأولى ذات الوظيفة الطقسية المتّحدة بها، قبل أن تتحوّل، بفعل الممارسة، وتغدو ما سُميّ لاحقاً بالأسطورة[٣].

وقد خلص فراي في كتابه إلى أنّ هناك أربع (ميثات) أساسية، كلٌّ واحدةٍ منها تعبّر عن فصل من الفصول الأربعة في دورة الطبيعة، وكلّ منها تنتج جنساً أدبياً بعينه فـ (ميثة) الربيع تنتج الكوميديا/الملهاة، و(ميثة) الصيف تنتج الرومانس/الرواية، و(ميثة) الخريف تنتج (التراجيديا/المأساة)، و(ميثة) الشتاء تنتج (الهجاء أو السخرية)[٤]. وبناءً على دراسة خصائص كلّ (ميثة)، وما يتمخّض عنها من أشكال أدبية كوّن فراي تصوّراً خاصاً مفاده أنّ لا فرق بين الأدب والأسطورة، لا سيما في النوعية سوى فرق قليل في الشكل[٥]، وهو فرق يتمحور في الانزياح الذي ينتجه النص الأدبي عن الأسطورة الأصل. ولذا (فالميثات) منذ سوفوكليس إلى الآن لم تتغيّر، وما الأدب سوى تنويعات عليها، ولا جديد يبدعه الأدباء، الذين يظلّون أسرى الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة[٦]، وفي ضوء حكم كهذا تتقزّم مهمة الناقد لتصبح وَفْقَ رأي فراي محاولة اكتشاف درجة الانزياح التي ينتجها النص عن مصدره الأسطوري[٧].

ويبدو أنّ المنهج الأسطوري قد رُفد بروافد عدّة جعلته ينضج، ويستوي بصورته

---

(١) انظر: حنّا عبّود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأدبي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ٦٣-٧٠.

(٢) انظر: نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنّا عبّود، ط١، دار المعارف، حمص، ١٩٨٧.

(٣) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ١١٣.

(٤) انظر: نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنّا عبّود؛ عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧، ١٣-٣٨.

(٥) نفسه: ١٧.

(٦) نفسه: ١٧.

(٧) نفسه: ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأخيرة على يدي فراي، فقد استفاد من المفاهيم الأنثروبولوجية التي نادى بها تايلور، تلك التي تؤكد أهمية الإرث الثقافي، وما أثبته فريزر من أنّ الأصل الذي تمثّله الطقوس الأسطورية سيظل باقياً في الذاكرة الجمعية[١]، كما أنّ المنهج الأسطوري قد أفاد من نتائج الدراسات الرمزيّة التي قام بها فيكو وهيردر لرصد العلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة[٢]، فضلاً عن الإفادة من مقولات الفلسفة الرمزية التي وضعها كاسيرر عن علاقة التشكيل الميثولوجي بالتشكيل اللغوي[٣].

وقد لقي المنهج الأسطوري صدىً طيباً عند النقاد العرب، ومن أمثلة ذلك دراستا ريتا عوض (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) ١٩٧٨، (أدبنا بين الرؤيا والتعبير) ١٩٧٩، ودراسة علي البطل (الصورة في الشعر العربي) ١٩٨١.

ويعدّ نصرت عبد الرحمن من أتباع المنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي القديم، وقد تمثّل ذلك في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث) ١٩٨٢، وقد درس مصطفى الشورى كذلك الصور التي تشكّلت عند الشعراء العرب الأقدمين من المادة الأسطورية في دراسته (الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري) ١٩٨٦، في حين علّل أحمد النعيمي شيوع الصورة المقدّسة للحيوان بامتدادات أسطورية قد ضاعت أصولها، وذلك في دراسته (الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام) ١٩٩٥، أمّا حنّا عبّود فقد توصّل عبر المنهج الأسطوري إلى أنّ ثمّة مطابقة بين أقدم شاعر أوغاريتي وأحدث شاعر سوري، وذلك في دراسته (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري) ١٩٩٩، ونرى كذلك التفسير الأسطوري يحضر في تفسير بعض القضايا والظواهر والصور الأدبية في دراسة إبراهيم عبد الرحمن (الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية) ١٩٨٠، ودراسة مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم) ١٩٨٧، ودراسة عبد القادر الرباعي (الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق) ١٩٩٥، ودراسة ريتا عوض (بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرىء القيس) ١٩٩٢، وغيرها الكثير من الدراسات التي يضيق عن ذكرها المكان.

والطريف في أطروحات المنهج الأسطوري في نقد الأدب أنّها "تحمل في أحشائها فكرة فنائها بنفسها، فكلمة (Myth) التي عدّها فراي الأصل الذي تنبثق الأسطورة عنه، تعني الكلام المنطوق، الذي لا يحيل إلى قيمة أدبيّة؛ لأنّ من أهم شروط الأدب أن يكون مدوّناً، بمعنى أنّ

---

(١) انظر: نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنّا عبّود؛ عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧، ٣٨-٥٥.

(٢) نفسه: ٥٥-٧٠.

(٣) نفسه: ٧٠-٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(الميثة) سابقة على الأسطورة، ولا يمكن عدّ الأخيرة أصلاً، بل فعالية إنسانية جديدة، تفضي، حسب قانون التطور إلى فعاليات غيرها"[١].

والمنهج الأسطوري "يتطلّب قراءة دقيقة للنص، لكنّه يُعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالي، ويبدو أقرب إلى علم النفس؛ لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور، فهو عرض لطراز حضاري رئيس ذي أهمية كبيرة للإنسانية في العمل الأدبي، يعكس العناية المعاصرة بالأسطورة[٢].

وبذلك فإنّ المنهج الأسطوري يؤطّر "الأدب خاصة، والإبداع عامة، في مجال ضيق، لا يستوعب مصادر الأدب، وتنوّعها وتحولاتها، وفراي لا يكتفي في هنا المنهج بنفي الواقع والإجهاز على دوره في عملية الإبداع، فحسب، بل يسلب هذه العملية كلّ صلة بشرطها التاريخي الجمالي"[٣]على الرغم من أنّ أيّ نص أدبي هو وريث لكلّ الظواهر الإبداعية السابقة له، لكنّه يضطلع بدور خلاّق في دستور تلك الظواهر والسمات الإبداعية، في حين يشكّل وجوده وإبداعه حالة إبداعية جديدة لها خصائصها المميزة على الرغم من أنّ أي تشابه مع تجارب إبداعية سابقة[٤] وإن تكريس مقولة إنّ الأدب كله أسطورة منزاحة عن أصولها الأولى عند القائلين بطروحات المنهج الأسطوري، تنزع عن الإبداع فضيلته، وتكرّس انصياع الإبداع لمقاييس ثابتة، وهذا ينفي كونه مادة نشطة تتجدّد بتجدّد الأسئلة والإجابات[٥].

واعتماداً على كلّ ما سبق، لا تعترف القراءة الأسطوريّة للأدب بالخصوصية القومية أو المحلية للإبداع، فالتنويعات القومية التي تمايز بين أدب أمّة وأخرى، أو بين أدب شعب وآخر ليست في رأي فراي وأتباعه سوى "أصباغ لا أوضاع"[٦] وإنّما ذلك مردّه إلى إحساس الناقد بأنّ المعاني العميقة، التي تمتدّ إلى ما وراء النتاج الواحد، إنّما توجد في رموز النماذج الأولية التي يضطر الأدباء إلى الرجوع إليها اضطراراً[٧]، وما دام المرء يكرّرها، فهي تمثّل مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية، فهي رسالة مرسلة من النفس إلى النفس، وهي لغة فنية تمكننا من

---

(١) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ١٩٦٧-١٩٩٢، ١٢.

(٢) ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، ط١، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،بغداد، ١٩٨١، ٢٦٥.

(٣) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ١٩٦٧-١٩٩٢، ١١.

(٤) أمين محمود وآخرون: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٦.

(٥) نفسه: ٢١.

(٦) حنّا عبّود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري: ٤٤.

(٧) ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان إسماعيل: ٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويردّ أتباع القراءة الأسطوريّة للأدب قائلين "إنّ إمكانيات أيّة أسطورة لا يمكن أن تُستغلّ إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم، فليست الإقليمية بالفيصل في تقييم التعبير، فضلاً عن أنّ الأساطير في بدئها كانت لجدود، وهؤلاء ورّثوها للحفدة، وكوننا نلمح في أساطير الشعوب جانباً من شخصياتهم، فذلك لا يعفينا قط من تأكيد علائق قديمة في هذه الأساطير"(١)، وبذلك لا فرق بين الاستعانة بأسطورة فينيقية أو هندية أو مصرية، وإنّما "يلزم الفهم والتمثّل، وفهم الموقف المعاصر، وإذابته في شبيهه الأسطوري، ليكون الكلّ الذي يُعطي الإحساس بالصدق التلقائي"(٢) وبذلك يكون التفسير الأسطوري أقرب تفسير؛ "لأنّه يرتبط بالأعماق أو باللاوعي الجماعي الذي يساعد على معرفة النفس"(٣)، وأطروحات فراي في هذا المجال أغلبها تأملية لا تحليلية، الأمر الذي يبتعد بها عن الدرس العلمي، ويجعلها قريبة من التأويل الذي لا سند نصّي أو مسوّغات كافية له؛ بل إنّ يونغ نفسه كان متحفّظاً على أن تمثّل أطروحته في الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي الأساس النظري للتطبيق على الأدب كما فعل فراي فيما بعد(٤). إلاّ أنّ هذه القراءة لا تتقيّد حتماً بأساطير معينة، بل إنّها تحاول أن تكشف أنماطاً أساسية تتّسم بحضورها المستمرّ في حضارة معينة(٥).

والحقيقة أنّه على الرغم من ازدياد عدد المشتغلين بهذه القراءة إلاّ أنّ عدد الناقدين الطاعنين بها يزداد، ومن أبرز الاعتراضات الرئيسية على هذا المنهج هو أنّه لا يؤدي -حسب رأي المعترضين- إلى تقييم الأدب بقدر شرحه الأساس التي تجعل بعض الكتابة تروق للناس، وأنّ شهرة محترفية متأتية في أكثرها من براعتهم، وليس من شرعية ما يقولون وصحته(٦)، وهذا الاعتراض الأخير جعل الناقد الأمريكي مالكولم كاولي يقول بسخرية حاملاً على هذا المنهج وعلى تفسيراته: "إنّ الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار الأرواح أو حفلات السّحر، فما أن يلفظ الناقد كلماته السحرية، هازّاً عصا المشعوذين حتى يتحوّل كلّ

---

(١) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ١٧٨.
(٢) نفسه: ١٧٩.
(٣) نفسه: ١٨٠.
(٤) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ط١، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت، ١٩٧٨، ٤٨٢.
(٥) ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان إسماعيل: ٢٦٨.
(٦) نفسه: ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا الاعتراض الأخير جعل الناقد الأمريكي مالكولم كاولي يقول بسخرية حـاملاً علـى هـذا المنهج وعلى تفسيراته: "إنّ الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار الأرواح أو حفلات السّحر، فما أن يلفظ الناقد كلماته السحرية هازّاً عصا المشعوذين حتى يتحـوّل كـلّ شيء إلى شيء آخر"[١]، وإن كان أنصار هذه القراءة يردّون شكوك المهاجمين بتحديد معـايير للحكم على موضوعية منهجهم، تتلخّص في الخلو من الانطباعية، والتوثيق، وتماسـك المـنهج وتكامل الرؤية[٢]، وبذلك لا يترك المنهج في تفسيراته وتحليلاته مجالاً للأحكام الانطباعيـة أو الأهواء الشخصية، ولكن في حال الافتقار إلى هذه العناصر جميعاً، فإنّ القـراءة تنتهـي إلـى الانطباعية، ومن ثم إلى اختلال القراءة، وضعف نسيجها[٣].

كما أنّهم يحتسبون بطريقتهم هذه نقطة مهمة، وهي أنّ طريقة كهذه تعمل علـى إعـادة إنسانيتنا، وتؤكدّ أنّنا أعضاء في جنس بشري قديم، تتصارع عنده العمليات الواعية مـع غيـر الواعية[٤].

"بالإضافة إلى أنّ معرفة الأنماط البدائية كسب لعناصر ومـواد نقديـة جديـدة تغنـي العناصر النقدية القديمة، وتتجه بها إلى الموضوعية، ثم إنّ المنهج الأسطوري لا يبحـث عـن الأدب بقدر ما يبحث عن قيمة الأدب وسرّ خلوده، وذلك ما لا يمكن أن يتحدّد بالمعايير الأدبيـة وحدها"[٥].

كما أنّ أبرز الأحكام الانطباعية العشوائية غير المدروسة كانت عند أوائل المـشتغلين بالمنهج قبل استوائه، واكتمال أدواته، أمّا الآن فقد باتت القراءة توثّق توثيقاً، ولا تترك مجـالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية[٦].

وإن كان مالكولم كاولي رأى أنّ من أخطار هذه القراءة إلغاء الحدود الفاصلة تماماً بين الفن والأسطورة، بل وإلغاء الحدود بين الفن والدين، فإنّ أتباع هذه المنهج رأوا أنّه لم يلغ تلـك الحدود، وإن لم يثبتها، ولكنّه اعتمد على نتائج الدراسات التي اهتمت برمزيات الإنسان البدائي، وربطت بين الشعر والفنون بصفة عامة، وبين الفكر الأسطوري[٧]، في حين يردّ مالكولم كاولي

---

(٧) ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ٢٦٩.

(١) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ٢٥٦.

(٢) نفسه: ٢٥٦.

(٣) ويلبر س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ٢٧٠.

(٤) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ٢٢٧.

(٥) نفسه: ٢٢٣.

(٦) نفسه: ٢٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائلاً إنّ هذا النوع من النقد يُبعد القرّاء فزعاً من قراءة التحف الأدبية؛ لأنّه يجعلها تبدو صعبة بدرجة مستحيلة، لأنّها توحي بأنّ على المرء لكي يتمكن من قراءتها أن يطالع رقّاً من الكتب، وأن يفكّر مليّاً في التلميحات والإشارات الخبيئة في كلّ جملة من العمل الأدبي[١].

وأيّاً كان الأمر، فإنّنا نستطيع أن ندّعي أنّ هذه المنهج على الرغم من علاّتها التي يمكن تجاوز معظمها بتوسيع أفق رؤية المنجز الإبداعي، والخروج به عن أنّه انزياحاً حتمياً عن أسطورة ما، إلى دراسته من منطلق أنّه وثيقة جمالية إبداعية لها خصوصيتها دون عزلها عن الأنماط الإبداعية السابقة، يمكن أن يصلح منهجاً تتبنّاه هذه الدراسة، فيقدّم أجوبة لكثير من الأسئلة، ويفكّ رموز كثير من البواطن والظواهر، التي يتوصّل إلى مفاتيحها عبر ما يتوافر عليه من رصيد أسطوري ضخم للمنجز الأسطوري الإنساني، ويتدفّق في أوعية الإدراك الجمعي، ويخلص إلى رؤية خاصة، وأسئلة ذاتية، ورؤية تنبثق من الواقع ومن إشكالاته، وتنهل من خصوصية التجربة الإبداعية، وعمومية التجربة الأسطورية المتداخلة مع اللاوعي الجماعي، وهي بذلك تمهّد لفتح القضية الذاتية على الفهم الإنساني كلّه.

والدراسة بذلك تتمرّد على بعض قيود المنهج الأسطوري ومحدّداته، وتجعل المادة الإبداعية المدروسة هي الوثيقة الأصل التي تشكّل حالة لها خصوصيتها لا مجرّد انزياح عن الأسطورة، بل هي استثمار للأسطورة، لكن عبر عملٍ جديدٍ له خصوصيته، ولا يمكن أن يُفهم أو يُحلّل إلا من داخله، وإن كانت الأسطورة هي مفتاح فكّ ألغاز هذا العالم الداخلي للنص الإبداعي، فهذه الدراسة لروايات نجيب محفوظ تُعنى بذلك العالم الداخلي، دون قطعه عن سياقه الإنساني والقومي والتحليل، لا سيما أنّ الرواية بطبيعتها فن قومي، بمعنى أنّها من أبرز التغيرات الفنيّة التي تعبّر عن نضج الإحساس بالشخصية القومية المتميّزة"[٢].

وهذا يجعل دراسة الأسطورة في الرواية على الرغم من الإحالة إلى وعي لا جمعي بها، تتميّز بشكل أو بآخر بخصوصية قومية محدّدة تظهر في الدراسة شئنا أم أبينا، وبذلك لا تقودنا طبائع القراءة الأسطوريّة ومراميها إلى هوّة نفي الخصوصية الثقافية أو القومية للإبداع، بل يمكن أن تبرز هذه الخصوصية إذا استطعنا أن ننفتح على تشكّلات الأسطورة في المنجز المدروس.

ونستطيع القول ابتداءً إنّ "القفزة الهائلة التي حققها نجيب محفوظ للرواية المصرية كانت أوّلاً وقبل كلّ شيء نتيجة لحسن استيعابه لروح الشعب المصري وواقعه، وحرصه الشديد على

---

(١) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ٢٢٦.

(٢) فؤاد دوّارة: الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تصوير هذا الواقع، ونقده بقصد تطهيره من السلبيات ."[١].

ويبدو أنّ محفوظاً قد وجد في استلهام الأسطورة أداة من أدوات ذلك التصوير، وهذا النقد، وليس من الممكن لدراسة جادّة أن تغفل غرض تصوير الشعب المصري، ونقد معايبه، في طور دراسة أداة ذلك، أعني أداة الأسطورة، وبخلاف ذلك يغدو المنهج الأسطوري عبثاً، وفكّ أحاجي، وإسقاط تصورات حالم يعجز عن أن يرتبط ابتداءً بأرض الواقع التي أنتجت الرواية عند محفوظ، وكانت الأسطورة تمثيلاً لها بشكل أو بآخر.

(٣) نفسه: ١٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأوّل

المكان الأسطوري

يضطلع المكان الأسطوري بدور مهم في احتضان الحدث، والشخصيات، وفيه يتمثّل الزمن بأبعاده، ويجري وَفق ميقاته. "والمكان الأصلي في المنظور الأسطوري للتكوّن القدسي، مكان مقدّس، ولكنّه يفقد من قدسيته الأصلية بقدر تزمّنه خلال مسارات طويلة من التدنّس والحلال. فالمقدّس أسطورياً، ليس مقدّساً بذاته، إنّما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معيّن".(١)

ويختلف المكان الأسطوري عن المكان الحسّي بتدخّل إدراك الفرد /الجماعة وعاطفتهم في رسم المكان؛ إذ إنّ التجربة الجماعية لدى الشعوب تضفي على المكان معاني خاصة تردّ إلى عدم تجانس المكان، وإنّ كان لكلّ مكان قيمة في ذاته يستمدّها من صلته بالمقدّس أو غير المقدّس، بل وله دلالة خاصة وحياة أسطوريّة.(٢) ولذا فالمكان "مقسّم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسّعد والنحس والشقاء والنعيم، وما إليها من دلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والترابطات الرمزية بين الكائنات على اختلافها"(٣).

كما أنّ المكان المقدّس لا يعدو أن يمتلك اسم مقدّس، ولا تدخل قدسيته في عالم المحسوس في عالم الحقيقة ذات الارتباط التاريخي وذات السمات البينة(٤)، وإن كانت الأسطورة في الغالب لا تضع اعتباراً للمكان، وتتجاوزه عبر بطل قادر على أن يتجاوز الزمان والمكان بقدراته الأسطورية، ويخضعها لرغبته على الأقل في الظاهر، وإن كان ابتداءً حبيس فيهما وفق منطق الأسطورة الخاص.

ويبدو أنّ بعض الأساطير ارتبطت بالمكان، وقد اعتمد نسيجها الحكائي على المكان نفسه، وعلى تقديسه، ومن ثم أسطوريته(٥). فالأفق هو المكان الأسطوري الشهير في الأساطير المصرية القديمة يكون مُفتتح رواية عبث الأقدار، إذ جلس (خوفو بن خنوم) على أريكته الذهبية "وكان يقلّب عينيه الثاقبتين بين أبنائه وصحابته، ويرسل بناظريه إلى الأمام حيث يغيب الأفق

---

(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٦٨.
(٢) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٨٢.
(٣) نفسه: ١٨٢.
(٤) فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، ٢٣.
(٥) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلف رؤوس النخيل والأشجار"[١]، فالمكان كذلك يشرف على "هضبة خالدة التي يرقب مشرقها أبو الهول العظيم"[٢] وكانت عباءة خوفو "تلمع حاشيتها الذهبية تحت أشعة الشمس التي بدأت رحلتها نحو الغرب"[٣]، وهذا المشهد المكاني الذي ترسمه الرواية مُستهلّة به أحداثها، ينقلنا مباشرة إلى أسطورية المكان عند المصريين، فالأفق عندهم مقدّس؛ إذ هو مكان شروق الشمس وغروبها، وهو يسمى عندهم (آخت) وهو مسكن لإله الشمس، الذي حمل عادة اسم (حور آختي) على اسم المدينة التي شيّدها (أخناتون). في حين أن الشمس إله مقدّس عند المصريين، وكان (حور آختي) و(خبرى) في هيئة (جُعل) مجنّح، إلهين لشمس الصبح بينما يُعدّ (آتوم) والآلهة التي برأس كبش سادة شمس المساء[٤]، أمّا الشمس فتعدّ العين اليمنى للمساء، وكانت عين الشمس هي القرص الموجود بين قرني (حاتحور)[٥]، وكان للشرق والغرب معنى واضحٌ بسبب المسار اليومي للشمس، وكانت الأفكار الخاصة بالميلاد والموت مرتبطة بتلك المناطق، فكان الشرق رمزاً للحياة، في حين أنّ الغرب رمز للموت، ولذلك كانت المقابر دائماً في الغرب، وكان يُطلق على الموتى اسم (الغربيون)[٦]، أمّا الهضبة فهي رمز للأزلية لا سيما أنّ الرب ارتاح على تلّ أزلي بعد الخلق، الذي فسّر فيما بعد بأنّه مقبرة للإله[٧].

وهذا المشهد المكاني الأسطوري يتعزّز بوقوع معبد (أوزيريس) بالقرب منه، ليعطيه قداسته، إذ فيه يقدّس الإله، ويضفي خيراته على المتعبّدين وعلى المكان[٨].

في حين يبرز المكان الأسطوري في رواية (رادوبيس) باعتباره جزءاً لا يتجزأ من المقدس، لذا فالمكان الأسطوري المناسب هو المعبد، وبما يتوافر فيه من رموز تقديسيّة تجعله مهوى الأفئدة، ومكان التشريف. وهو يحتوي على مذبح لتقديم القرابين، وفيه يُحرق البخور، وتتلى الترانيم، التي ينشد فرعون نفسه بعضها قائلاً:

"مثلت في رحابك أيّها الإله المقدّس بعد أن طهرت نفسي، وقدّمت القربان زُلفى إليك،

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ط١، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٣٩، ١.
(٢) نفسه: ١.
(٣) نفسه:١.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ط١. مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٦٥..
(٥) نفسه: ١٨٧.
(٦) نفسه: ٣٥٠.
(٧) نفسه: ٨٩.
(٨) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فأمنن بالخير على أرض هذا الوادي الطيب، وأهله الآمنين"[١]. في حين رتّل كهنة المعبد أنشودة النيل على نغم القيثارة والمزمار والناي، وعلى توقيع الدفوف في ألحان عذبة وأنغام شجيّة.

ونجيب محفوظ يرسم بدقة جزيئات هذا المكان الأسطوري المقدّس، ضاماً إلى وصفه رموزاً مكانية ذات أبعاد أسطورية مكانية مشهورة، "وصعد الكاهن الدرجات المؤديّة إلى البهو الخالد، واقترب من باب قدس الأقداس، وأبرز المفتاح المقدّس وفتح الباب العظيم، وانتحى جانباً، وركع ساجداً يصلي. وتبعه الملك، ودخل الحجرة المقدّسة حيث يرقد تمثال النيل في السفينة الإلهية، وأغلق الباب، وكان المكان واسعاً، شاهق السقف، شديد الظلمة، قوي الأثر، وعلى مقربة من الستار المسدل على تمثال الآلهة أقيدت الشموع على مناضد من الذهب الوهّاج"[٢]. فالكلمات: درجات، باب، الحجرة المقدّسة، سفينة، لها رمزيتها المكانية الخاصة.

فالدرجات/السلّم له قدسيته الخاصة، فهو رمز للصعود إلى السماء، وكان السلّم مخصصاً (لأوزيريس) إله البعث والارتقاء، وتتحدّث متون الأهرام عن السلّم الذي يتكوّن درجهُ من أذرع الآلهة التي يتسلّق عليها المتوفي حتى يرتقي إلى السماء[٣]. أمّا الباب فقد كان رمزاً أسطورياً للحماية والدخول، وأدّت البوابات دوراً خاصاً في رحلة المتوفى إلى العالم الآخر، إذ يصف (كتاب البوابات) طريق إله الشمس إلى العالم السفلي[٤]، أمّا الحجرة المقدّسة فهي ترتبط بالرمزية الخاصة المرتبطة بالأم، وكانت (نخبت) تُعدّ سيدة المسكن العظيم[٥] في حين عُدّت السفينة رمزاً للانتقال من إحدى مراحل الحياة إلى مرحلة أخرى، وكانت السفينة لدى المصريين أيضاً تعبيراً خيالياً عن الطريق الذي يعلو الجميع لمرحلة الانتقال بين الحياة والموت[٦].

وفي ضوء هذا الفهم الرمزي الأسطوري لهذه الكلمات نستطيع أن ندرك علاقتها بالمكان/المعبد، وهي علاقة تُستنتج من فهمنا لوظيفة المعبد، فهو مكان للاتصال بالإله، ومن ثم لبناء علاقات مع العالم الآخر، وهو عالم ما بعد الحياة، وهذه الرموز لها منافذ ووشائج تربط المتعبّد مع ذلك العالم ضمن حقيقة وجوده في هذا العالم.

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٤٣، ١٧.
(٢) نفسه: ١٧.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٦.
(٤) نفسه: ١٧.
(٥) نفسه: ٢٢١.
(٦) نفسه: ١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتكرّر هذا المشهد الأسطوري للمكان في رواية (كفاح طيبة)، إذ يزور الفرعون (سيكننرع) وثلّة من رجاله معبد آمون في طيبة "ثم تقدّم الجمع بأسره إلى بهو المذبح، وقدّم الجنود ثوراً ذبيحاً للربّ، ثم طافوا جميعاً بالمذبح وبهو الأعمدة، وهناك وقفوا صفين، وأعطى الملك صولجانه لولي عهده الأمير (كاموس)، وسار إلى السلّم المقدّس، فارتقاه إلى قُدس الأقداس، واجتاز العتبة المقدّسة بخطى خاشعة، وأغلق وراءه الباب، فكأنّما أدركه الغسق، وحنى رأسه، وخلع تاجه إجلالاً للمكان المطهّر، وتقدّم نحو المحراب الثاوي فيه الربّ المعبود بساقين متخاذلتين من الهيبة، ثم سجد عند قدميه ولثمهما"(١).

والمكان الأسطوري عند نجيب محفوظ قد يحيل إلى مكان أسطوري غيبي مُفترض يُحمل على المكان الأسطوري الأوّل، فالإيمان بوجود الآلهة، وبأنّ لها أماكن تركن إليها في السماء والأرض، يحيلنا إلى أماكن أخرى متخيّلة ترتبط بوظائف الآلهة، وباختصاصاتها، وبوجودها الميثولوجي، وأبرز الأماكن الأسطورية المحمولة على المكان الأسطوري الأوّل عالم الأموات، أو العالم السفلي. وهو عالم يتواعد فيه الأزواج الذين فرّقهم القدر للقاء فيه مجدّداً، فقائد جيوش طيبة (بيبى)، يبعث رسالة من حومة الوغي إلى زوجته المخلصة (أبانا)، يضرب لها لقاءً في العالم السفلي/عالم الأموات إن فرّقهما الموت. "سنلتقي حتماً يا أبانا هنا أو في العالم السفلي(٢)، وهذا العالم الأسطوري، الذي يقبع في داخل الأرض، ينتقل إليه الملك (كاموس)، الذي وقع قتيلاً في ميدان الكفاح عن مصر، ولذلك ينعاه الحاجب (حور) لكبار ضباط طيبة قائلاً: "وانتقل إلى جوار (أوزيريس) منتزعاً من صميم نفوسنا"(٣).

وكان المصريون القدامى يعتقدون أنّ (أوزيريس) هو إله مملكة الموتى، وكان على الميت أن يقف بين يديه، أمام اثنين وأربعين قاضياً مكلفين بمحاسبته يقيسون قلبه بالميزان، وتتضح شخصية الإنسان من وزن قلبه بريشة(ماعت)، فإن كان قلبه أثقل منها، فهذا معناه أن عنده الكثير من الخطايا(٤).

وبعد المُحاكمة يقرّر مصير المتوفى بعد أن تعاد إليه أعضاؤه، كالفم والقلب، ثم يُنقل إلى مثواه الأخير إمّا إلى الجنة أو النار. وهما مكانان يتساويان "من حيث التكوين القُدسي، ويختلفان من حيث أداء الدور الوظيفي، فالأولى دار النعيم، والثانية دار العذاب"(٥).

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٤٤، ٢٩.
(٢) نفسه: ٦٢.
(٣) نفسه: ١٦١.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠١.
(٥) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالموتى الصالحون يذهبون إلى حقول (يارو) السماوية، ويصعدون إلى السماء، ويلحقون بزورق (رع). أمّا المخطئون فيذهبون إلى النار، وهي مفارقة في فكرتها للجحيم في اليهودية أو المسيحية أو الإسلام[١]، فلا تعذيب في النار فيها، وإنّما يكون التعذيب بالإعاقة أو فقدان عضو أو أكثر من أعضاء الجسد، وهذا التعذيب كان بمثابة الموت الثاني الذي يخشاه المصريون القدامى، لأنّه سيشوه الجثة الميتة، وقد تموت في الآخرة، وعندها يفنى الإنسان تماماً، ولا تعود له دورة في حياة أبدية[٢].

ويكتسب المكان في رواية (السراب) أسطوريته من انغلاقه وتكراره وسيطرة قوى الخوف والتقوقع والوحدة عليه، فيغدو بذلك خارج العالم، مكتسباً محدّداته من شروطه الخاصة، التي تجعله في موازاة عوالم أسطورية غير حقيقية يخترعها منطق الأسطورة، وهو منطق يسمح بتجاوز العوالم الحقيقية، أو على الأقل التداخل معها إلى درجة يصبح معها من الصعب التميز بين العالم الحقيقي والعالم الأسطوري.

وأسطوريّة العالم في رواية (السراب) إنّما تحققت من خلال علاقة بطل الرواية به، فهو يختزل العالم في بيته ثم في الطريق إلى عمله، وبخلاف ذلك لا يعرف أيّ مكان، وكأنّ عالمه بوتقة صغيرة، بالكاد يستطيع أن يتحرّك فيها "كان بيت جدي بالمنيل مولدي وملعبي ودُنياي"[٣] وعلاقة (كامل) بالمكان هي علاقة أقامتها والدته ضمن معطيات خوفها على ابنها، ورضخ (كامل) لها استسلاماً لذلك الخوف/الحبّ، وبذلك تحوّل المكان بفعل انغلاقه إلى مرادف للرحم. فالمسكن هو رحم آخر (لكامل) لا يستطيع أن يغادره، بل لا يستطيع أن ينفصل عنه. "إنّ حياتي لا تنفصل عن ذلك البيت أبداً، ولن تنفصل عنه ما حييت، وما البيت ببناء وعمارة وهندسة، ولكنّه برج ثابت في الزمان يأوي إليه حمام الذكريات، الساجع بالحنين إلى ما انقضى من أعمارنا"[٤]، وهذا المكان/الرحم يوفر(لكامل) السكينة الأولى التي اعتادها في رحم أمّه، ولذلك كثيراً ما يهرع إلى هذه السكينة "إنّي أغمض عينيّ متوارياً من عالم المحسوس، كي أهيئ لروحي سكينة تنطلق فيها إلى الماضي الخالد"[٥]، وما الماضي الخالد إلاّ تلك الحياة الجنينية التي استمرّت تربط (كامل) برحم أمّه حتى بعد أن غادره، لا سيما وأنّ أمّه بقيت تربطه قهراً مع ذلك العالم، الذي سرعان ما غدا (كامل) يهفو إليه أيضاً على ما في مثل هذا الارتباط من خطر

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩، ٢١٨.
(٢) نفسه: ٢١٨.
(٣) نجيب محفوظ: السراب، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٤٨، ١٦.
(٤) نفسه: ١٦.
(٥) نفسه: ١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ما بعد، وكانت السبب في شقائه "لعلّ ذلك مني ليس إلاّ توقاً صريحاً إلى الطفولة، وإنّي لأدرك ما في هذا الحنين والتوق من خطورة هي سرّ دائي الأسيف في الحياة، ومع أنني عشتُ حياتي متطلعّاً إلى ذلك الماضي، راضياً أو ساخطاً"(١).

وعلاقة المسكن بالرحم فكرة أسطوريّة بحتة للمكان. فالمصريون القدامى كانوا يعدّون المسكن جزءاً من الرمزية المرتبطة بالأماكن المفرغة، تماماً مثل الأواني. وفي اللغة المصرية كان المنزل على شكل الرحم. وكانت (حاتحور) تُسمى "مسكن حورس" وتُسمى (نوت) " مسكن الإبادة"، وكانت (نخبت) تُعدّ "سيدة المسكن العظيم" وهو المعبد القومي لمصر العُليا في مدينة الكاب. ويعني الاسم (نفتيس) "سيدة المنزل" أو " سيّدة الدار"؛ لا سيما أنّ الحماية والوقاية كانتا جزءاً من الخصائص النسائية الأساسية. وعلى ذلك أشار الإناء والمسكن والمقبرة إلى المسائل الأساسية في حياة الأنثى، مثل الميلاد والزواج والموت(٢). وبناءً على ذلك نستطيع أن نفهم فلسفة تقديس الجرار الفخاريّة، إذ كانت من رموز الأم الكبرى، إذ إنّ "الجسد الأنثوي هو أشبه بالوعاء السحري الذي يتحوّل في الدم داخله إلى حليب يتفجّر من فوهة الثدي، وبالمستودع الذي تختمر في ظلماته بذور الحياة لتنطلق من بوابة الرحم"(٣).

وهذا المكان الأسطوري المنغلق كرحم على (كامل) يرتبط بأحلامه وبتخيلاته برموز أسطورية للرحم وللمكان، إذ يقول (كامل) "ها أنا أغمض عيني في تشوّق وتساؤل، فيعشو بصري إلى نور خافت، أرى يدي الصغيرة، وهي تمتدّ إلى القمر على كتف أمي. يالها من ذكرى! ولكم تمتدّ أيدينا إلى أقمار ليست دون ذلك القمر منالاً، وتعاودني ذكرى جهد مضنٍ بذلته كي أزدرد حلمة الثدي، فيصدّني شيء مرّ مذاقه(٤)، وإنّما اقتران القمر برحم المرأة في الأساطير القديمة مردّه إلى أنّ كليهما رمزٌ للخصوبة(٥). وإذا كان (كامل) يشتاق إلى القمر الذي طلّ من خلف كتف أمّه، ويشتهي أن يمصّ ثديه، فإنّما هو يتمثّل رغبة طفولية في الارتداد إلى الرحم الأوّل، والالتجاء إليه من شرور ومخاوف الرحم الأكبر الذي يعيش فيه، أيّ مسكن جدّه.

وقد عمل الرحم الأوّل/الأم على تشويه المسكن، ومن ثم العالم، وذلك عبر زرع الخوف في نفس (كامل) من كلّ ما حوله كي تحتفظ به لنفسها، وتقطع أيّ علاقة محتملة له مع العالم قد تبعده عنها " ملأت أذني –أيّ أمّه– بقصص العفاريت والأشباح والأرواح والجان والقتلة

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٤٨، ١٦.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٢١.
(٣) فراس السوّاح: لغز عشتارالألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط١، دار سومر، قبرص، ١٩٨٥، ٤٨.
(٤) نجيب محفوظ: السراب ١٦.
(٥) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ط١، دار المدى، دمشق، ١٩٩٤، ٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واللصوص، حتى خلتني أسكن عالماً حافلاً بالشياطين والإرهاب، كلّ ما به من كائنات خليقة بالحذر والخوف"[١]، لذلك فقد جنح (كامل) إلى الخوف والانطواء، وقرّر أن يستسلم إلى حجرها الذي كاد يجعله يتحوّل إلى عضو من أعضاء جسد أمّه[٢]. وكان إذا تمرّد، وحاول أن يخرج من الرحم/المسكن وَفقاً لطبيعة الحياة، التي تحدّد ميقاتاً لانفصال الجنين عن أمّه، تغضب الأم، وتثور، وتكاد تسعد عندما يعود إليها باكياً حزيناً، إذ بات يواجه مشكلات الاندماج مع أترابه، وتقول له في انفعال شديد: "تستاهل، تستاهل. هذا جزاء من يخالف رأي أمّه، إنّ الله يغفر كلّ شيء إلاّ من يعاند أمّه، فلن يغفر له[٣].

وهذا المكان الأسطوري المفعم بالخوف والقلق والتوتر، وكأنّه رحم في لحظة مخاض، قد جعل المكان في الرواية ينحاز إلى الاستثنائي والنادر في الوجود، إذ بات مكاناً يقتحم الذات، ويفصلها عن الواقع، ويرتبط بزمن سحيق، وهو زمن البداية والخلق الأوّل، وبمكان له خصوصية، وهو الرحم، المكان الأوّل للبداية والحياة، وباتت كلّ الأماكن المجاورة للمكان الرحم/السكن تتميطات مكانية على الخوف، فالجنة والنار هما مكانان مخيفان وَفق تجربة (كامل) استناداً على تصوير أمّه للخوف والإرهاب "عرفت الدين مبتدئاً بالجنّة والنّار، فانضافت إلى معجم مخاوفي كلمات جديدة"[٤].

والأماكن الخارجة عن مكان الرحم الثاني/المسكن باتت تشترك في لعبة الخوف، نزوعاً إلى أسطرة المكان، فمعلم (كامل) يخوّف الطلبة بالعفريت الذي يسكن أرض الحجرة من قديم الزمان، قائلاً: "أنّه لا يحبّ الضوضاء"[٥] وإذا ما أفلت زمام النظام من يده، يجلس القرفصاء، وينقر على أرض الغرفة، ثم يقول: "عفوك سيدنا، إنّهم لا يدركون شيئاً، لا تركبهم وسامحهم هذه المرّة"[٦].

وقد اضطلع المكان بدور السلطة القمعية التي تمحق إرادة (كامل) على الرغم من كلّ محاولاته لتحطيم سلطته، وتحقيق ذاته، والتصالح مع المكان الأكبر / الحياة. وكانت كلّ محاولة للخروج من الرحم هي محاولة فاشلة تقود إلى مزيد من الالتصاق به، لذلك فقد فشل (كامل) في ممارسة الجنس مع زوجته التي كانت صورة عن والدته، على الأقل وَفق تصوّر (كامل)، وكان الاقتراب منها هو فسوق بالرحم، لذلك عجز عن أداء واجباته الجنسية، وانزلق في معاناة نفسية،

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ١٨.
(٢) نفسه: ٢٠.
(٣) نفسه: ٢١.
(٤) نفسه: ٢٣.
(٥) نفسه: ٢٨.
(٦) نفسه: ٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان يدرك في قراراته أنّ الرحم الأوّل/أمّه هو السبب فيه.

وكانت لحظة تحطيم الرحم/المسكن، والتصالح مع المكان، والخروج على سلطة المكان الاستبدادية التسلطيّة عندما ماتت أمّ (كامل)، وماتت زوجته، فانزلق خارج الرحم الثاني/المسكن، وأقام وشائج مع المكان الأكبر/العالم، بدأها بعلاقات جنسية فحولية مع (عنايات)، التي كانت تمثيلاً لرحمٍ لم يلده، وبذلك فهو ليس مديناً له، ولا مرتبطاً به، ومن ثم لا يقع تحت سلطته.

أمّا المكان في (أولاد حارتنا) فيكتسب أسطوريّته من إمعانه في الخفاء شأنه شأن الزمان، بخلاف بنية الظهور التي تغشى الشخوص والأحداث، التي يمكننا ابتداءً تمييزها، والوقوف على كثير من معطياتها[١]، فقد عاد محفوظ إلى التاريخ، والتقط مساحة كبيرة منه موغلة في القدم في بعضها، واستعار الحارة جاعلاً منها مستودعاً وإطارا لمستوى العرض التاريخي، ليشعر القاريء بأنّه غير مقطوع عن المكان، ويكاد يعرفه، إلاّ أنّه في الوقت نفسه لا يعرفه، ولا يستطيع أن يجده تماماً، فقد تحوّل المكان عنده إلى جهة غير مقيدة أو معينة[٢].

وبذلك تجاوزت الحارة الأفق الاجتماعي والوطني لتصبح أفقاً كونياً وإنسانياً[٣] استطاع أن يحضن التجربة الإنسانية كاملة، ملوّحاً بقيم العدل، ومندّداً بالظلم والطغيان، ومستعرضاً لحلقات الصراع الكبرى والمفصلية في تاريخ البشرية جمعاء. وقد ارتبط ظهور الحارة بظهور البيت الكبير "كان مكان حارتنا خلاء، فهو امتداد لصحراء المقطّم الذي يربض في الأفق، ولم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذي شيّده الجبلاوي"[٤]، فالحارة استعرضت تاريخ البشرية، واحتضنت صراعها ضد التخلف والقهر، وبشّرت عبر رمزية استقطبت أبرز ثورات البشرية بالخلاص عبر سلاح العلم[٥].

وقد عَزَفَ نجيب محفوظ على وتري: الأسطورة واللاّأسطورة في رسم المكان/الحارة. فهو يُجري جلّ الأحداث المهمة في الحارة، ويجعلها ساحة الحدث، وبطله الثابت، فالناس يفنون، والملهمين أمثال (أدهم) و(جبل) و(رفاعة) و(عرفة) يأتون، ثم يذهبون دون رجعة، ويُقام العدل، ثم يندثر..، إلاّ الحارة، فهي الثابت والخالد والشاهد على كلّ تلك المتناقضات، والحارة هي الحاضن للأحداث الخارجة والشخصيات الأسطوريّة، فهي "حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة"[٦]، وهي من تختزل في شرطها المكاني والزماني كلّ الأساطير والخرافات، وتشكّل

---

(١) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٨.
(٢) سليمان الشّطي: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، العربي، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٨.
(٣) سامي سويدان: مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، ع٦٦، ١٩٨٩، ٧٠.
(٤) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ط٩، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢، ١١..
(٥) عبد الرحمن أبو عوف: الزمن الروائي عند نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٧٨.
(٦) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عنصراً في الحكايا "فحارتنا حارة الحكايات"[١]، ومحفوظ في ذلك يدنّر المكان/الحارة بدثار الأسطورة، لكنّ كثيراً ما يخلخل تلك الأسطوريّة بمحاولة ربط المكان/الحارة بأماكن حقيقية انسجاماً مع قواعد اللعبة القائمة على كسر الإيهام، ويذكّرنا في الوقت المناسب بأنّ المكان الذي يتحدّث عنه على الرغم من أسطوريته، ليس مكاناً وهمياً لا وجود له، بل هو مكان منتزع من صميم واقعنا، لذلك علينا أن نتخذ معه علاقة أعمق من علاقة الاستمتاع بسحر المكان، والتوقف عند خصوصيته "وأعجب شيء أنّ الناس في الحارات القريبة منا كالعطوف وكفر الزغاري والدّراسة والحسينية يحسدوننا على أوقاف حارتنا ورجالنا الأشدّاء"[٢].

فحارتنا هي معادل موضوعي لعالمنا، وأولاد حارتنا هم البشر أجمعون، إذن فروايته سِفْر للبشرية، وحلقات من صراعه الحقيقي، لا حكاية مكان ما في زمان ما وحسب. وهذه الشمولية هي من سمات أسطرة المكان الذي ينهض على الحدث المختزل عبر تاريخ بشري طويل، ويركّزه في مكان واحد، فيلخّص صراع البشرية، وحكاياتها في حكاية أولاد حارتنا، لذلك فنحن نجد كثيراً من مفردات المكان/الحارة تكتسي بأسطوريتها الخاصة المؤسّسة على حدث بعينه، فالحارة تقدّس مثلاً الدهليز الذي أغرق فيه (جبل) وأهل الحارة الفتوّات الغاشمين "هذا هو الدهليز المبارك الذي أغرق فيه جبل أعداءنا"[٣]. كما أنّ الأماكن المحيطة بالحارة تظفر بالأسطرة للسبب ذاته، فإحدى الصخور في الخلاء يصبح مرقداً أسطورياً تتناوب عليه الحياة والموت، ويمرّ به الكثير من المغادرين أو القادمين إلى الحارة مسرح الحدث الأهم في الرواية. فهذه الصخرة شهدت أوّل قُبَل العشق بين (قدري) و(هند)، وعندها قُتل (همام)، والى جانبها دُفن، واليها التجأ الكثير من الفارين، كما كانت الشاهدة على كثير من قصص القتل "هل يرضيك هذا الظلم يا جبلاوي؟ تساءل جبل، وهو يفترش الأرض أسفل الصخرة التي تقول الحكايات إنّ عندها كان يخلو قدري إلى هند، وإنّ عندها قُتل همام"[٤].

كذلك الخلاء الذي يضم تلك الصخرة كما يضمّ البيت الكبير، ويحيط بالحارة هو أرض بكر، أسطوريّته تتجلّى في أنّه البداية، وقد يكون النهاية، ففيه تتمثّل دورة الحياة، وتتشكّل وَفْق أحلام المعتزل فيه "مجلس لا يخلو من الراحة، لا نبت فيه ولا ماء. ولا عصافير تزقزق فوق الغصون. لكنّ أرض الخلاء الجرداء المشاكسة تكتسي في الليل حُلّة غامضة يخالها الحالم ما

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٢٦.
(٢) نفسه: ٧.
(٣) نفسه: ٢٢٢.
(٤) نفسه: ١٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على زمان غير قابل للتحديد أو الانتهاء، إذ إنّه زمن امتدّ إلى حدّ جعله يتضمّن كلّ الأزمان "نظر إلى الباب المفتوح، دائماً كما عهده من أقصى الزمن، وهو يقترب منه ضارباً في طريق الجبل مثوى ذكريات ورحمة في حي الدرّاسة القائم بين ذراعي المقطّم ورائحة البخور مستقرّة كأنّما لم تتبخّر منذ عشرات الأعوام" يأله من مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم. حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوّسة الهامة وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق في هذا المسكن العجيب...المهتزّون بالأناشيد يملأون الحوش، والله في أعماق الصدر يتردد".(١)

ويؤكّد نجيب محفوظ على أسطوريّة المكان بربطه بالزمن الأسطوريّ، إذ يجعل المكان صورة للمساكن في عهد آدم، وكأنّ التوتر الفعلي قد كسر عنصر الزمن، فتجاوزه، وسمح للأماكن بالتداخل والتقاطع، وكلّ ذلك جعل المكان خارجاً عن محدّدي المكان والزمن الطبيعيين، وكأنّه مكان أسطوري خاص، يمثّل مكاناً أقرب ما يكون لله، والاتصال به، من هنا بالذات تنبع أسطوريّة المكان وأهميته واستثنائيته، فالمكان موئل لمن أراد أن يتصل بالله في أقرب نقطة، فلا غرو إذن أن نجد الله يتردّد في أعماق المكان.

ولأنّ المكان أرضٌ للاتصال بالله، فهو أقرب ما يكون إلى معبد لا إلى بيت، لذلك لا يجوز أن يُغلق في وجه المقبلين على الله، فهو مفتوح دائماً، ولا باب مغلق فيه، فهو مسكنٌ أبوابه على الرحمة لا على العذاب، وكأنّه البوابة إلى الجنّة لا إلى النّار، وتكرّر ذكر الباب المفتوح والدهليز يحيلنا إلى رموز أسطوريّة خاصة.

فالباب يحمل معنى مزدوجاً عند المصريين القُدامى، فهو بمثابة حاجز أو مانع، ويعدّ كذلك نقطة عبور. فالباب كان رمزاً مزدوجاً للحماية وللدخول، لذلك غالباً ما وُضعت تماثيل الأسود على مداخل المعابد؛ لتحميها من كلّ شرّ، بل إنّ المزالج كثيراً ما اتخذت شكل الأسد، كي تُسبغ الحماية على المكان. كذلك كان للبوابات دور خاص ومهم في رحلة المتوفى إلى العالم الآخر، إذ كانت الأبواب هي المدخل والعلامات إلى تلك الطريق. وكان (كتاب البوابات)عند القدماء المصريين يصف طريق إله الشمس إلى العالم السفلي(٢). وكثيراً ما أُقيمتْ في داخل المقابر والمعابد كوّة للقرابين، وتمّ تشكيل ظهر الكوّة على هيئة باب، وهو رمزٌ للعلاقة بين الأحياء والأموات، إذ ساد الاعتقاد أنّ (الكا) القرين الخاص بالمتوفى قادرة على مُغادرة المقبرة

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٣.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٧١،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

زمان غير قابل للتحديد أو الانتهاء، إذ إنّه زمن امتدّ إلى حدّ جعله يتضمّن كلّ الأزمان "نظر إلى الباب المفتوح، دائماً كما عهده من أقصى الزمن، وهو يقترب منه ضارباً في طريق الجبل مثوى ذكريات ورحمة في حي الدرّاسة القائم بين ذراعي المقطّم ورائحة البخور مستقرّة كأنّما لم تتبخّر منذ عشرات الأعوام" ياله من مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم. حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوّسة الهامة والى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق في هذا المسكن العجيب...المهتزّون بالأناشيد يملأون الحوش، والله في أعماق الصدر يتردد".[١]

ويؤكّد نجيب محفوظ على أسطوريّة المكان بربطه بالزمن الأسطوريّ، إذ يجعل المكان صورة للمساكن في عهد آدم، وكأنّ التوتر الفعلي قد كسر عنصر الزمن، فتجاوزه، وسمح للأماكن بالتداخل والتقاطع، وكلّ ذلك جعل المكان خارجاً عن محدّدي المكان والزمن الطبيعيين، وكأنّه مكان أسطوري خاص، يمثّل مكاناً أقرب ما يكون لله، والاتصال به، من هنا بالذات تنبع أسطوريّة المكان وأهميته واستثنائيته، فالمكان موئل لمن أراد أن يتصل بالله في أقرب نقطة، فلا غرو إذن أن نجد الله يتردّد في أعماق المكان.

ولأنّ المكان أرضٌ للاتصال بالله، فهو أقرب ما يكون إلى معبد لا إلى بيت، لذلك لا يجوز أن يُغلق في وجه المقبلين على الله، فهو مفتوح دائماً، ولا باب مغلق فيه، فهو مسكنٌ أبوابه على الرحمة لا على العذاب، وكأنّه البوابة إلى الجنّة لا إلى النّار، وتكرّر ذكر الباب المفتوح والدهليز تحيلنا إلى رموز أسطوريّة خاصة.

فالباب يحمل معنى مزدوجاً عند المصريين القدامى، فهو بمثابة حاجز أو مانع، ويعدّ كذلك نقطة عبور. فالباب كان رمزاً مزدوجاً للحماية وللدخول، لذلك غالباً ما وُضعت تماثيل الأسود على مداخل المعابد؛ لتحميها من كلّ شرّ، بل إنّ المزالج كثيراً ما اتخذت شكل الأسد، كي تُسبغ الحماية على المكان. كذلك كان للبوابات دور خاص ومهم في رحلة المتوفى إلى العالم الآخر، إذ كانت الأبواب هي المدخل والعلامات إلى تلك الطريق. وكان "كتاب البوابات" عند القدماء المصريين يصف طريق إله الشمس إلى العالم السفلي[٢]. وكثيراً ما أقيمتْ في داخل المقابر والمعابد كوّة للقرابين، وتمّ تشكيل ظهر الكوّة على هيئة باب، وهو رمزٌ للعلاقة بين الأحياء والأموات، إذ ساد الاعتقاد أنّ (الكا) القرين الخاص بالمتوفى قادرة على مُغادرة المقبرة

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٣.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٧١،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بهذه الطريقة[١].

أمّا الممر، وهو من مفردات المكان البارزة في بيت (الجنيدي)، فهو رمز مكاني مقدّس للرحلة إلى العالم الآخر، فالشمس كان لها مسار محدّد/ممر إلى العالم الآخر. وتوجد العديد من الكتب التي يُعتقد أنّها تجعل الميت مطمئناً إلى السُبل الطبوغرافية إلى العالم الآخر، مثل كتاب (الطريقين) من الدولة الفرعونية الوسطى، وكتاب (لعالم السُفلي) من الدولة الفرعونية الحديثة. والسّير في تلك الطرق عند المصريين القُدامى كان رمزاً للحالة التحوّلية، التي يخوضها المتوفى[٢]. إذن فلا عجب أن يكون الممرّ/الدهليز في بيت (الجنيدي)، رمزاً للرحلة إلى العالم الآخر، وهو عالم الطمأنينة والاستكانة إلى الله، وراحة القلب، وصفائه، وخلوّه من الشرّ، في مقابل القلق والخوف والرغبة في الانتقام، التي تملأ (سعيد مهران) حنقاً على المكان، وتمنعه من السعادة، أو التواصل الطبيعي مع حياته. وقد فشل (سعيد مهران) في أن يصل إلى تلك الحياة، على الرغم من أنّه قد اجتاز الممر غير مرة، ولبث في بيت الجنيدي زمناً؛ لأنّ روحه لم تقم بالرحلة معه، بل جسده من قام بها، أمّا روحه فقد بقيت معلقة بالعالم المادي الحسّي خارج بيت (الجنيدي)، الذي كان تمثيلاً للمعنوي الروحي.

فبيت الجنيدي هو بمثابة معبد أسطوري، يشبه تلك المعابد المصرية القديمة، التي لطالما تكوّنت من كوخ من نبات الغاب ذات سطح مقوّس، وفناء أمامي في الغالب يحتوي على شجر نخيل[٣]. والمعبد عند المصريين لم يكن مكاناً للزيارة، أو للتعبّد وممارسة الطقوس، بل هو مكان لحماية الإله ولاختفائه فيه[٤]. كذلك احتوى بيت (الجنيدي) على فناء كبير، وأبواب مفتوحة، وعلى شجرة نخيل. والنخلة نبات أسطوري، لطالما حظي بالتقديس في كثير من الحضارات، حتى أنّ المسلمين يعدّونها شجرة مقدّسة، ويعدّونها عمّة للبشر، وَفق حديث شريف؛ إذ إنّها خُلقت من نفس طينة آدم[٥]. وقد كانت النخلة في الحضارة الإغريقية آلهة، وفي ما بعد غدا النخيل مقدّساً عند آلهة الحبّ والولادة (إيزيس) المصرية، وكثيراً ما كانت سُعف النخلة تدخل في الطقوس الدينية عندهم[٦]. وتدخل النخلة كذلك في الزخارف والنقوش، وكانت (حاتحور) تُسمّى (سيّدة نخيل البلح)، وكانت آلهة السماء (نوت) تناول المتوفى الطعام والشراب من شجرة نخيل.

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٧٢.
(٢) نفسه: ١٧٧.
(٣) نفسه: ٢٢٢.
(٤) خزعل الماجدي: الدين المصري، ١٤٦.
(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٢٧٩.
(٦) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٣٩-٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أنّ النخيل كان مقدّساً بشكل خاص عند الإله (رع). ولطالما مثّل النخيل بأسطون[١].

وحرق البخور في بيت (الجنيدي) إنّما هو سلوك له جذره الأسطوري، إذ كان المصريون القدامى يحرقون البخور في أوّل الأمر للتطهير، كما أنّه عندهم يحرّر الشخص من القُوى الشريرة. وعُدّ البخور نفسه مظهراً خارقاً للطبيعة، فهو عندهم (عَرَقُ الإله) الذي سقط على الأرض. وفي الشعائر الجنائزية كان دُخان البخور المرتفع يشاهد باعتباره إشارة إلى العالم الآخر[٢].

ووقوع بيت (الجنيدي) في الجبل امتداد لأسطوريّته؛ إذ اعتقد المصريون القدامى بأنّ قمم الجبال والصخور أقرب إلى الآلهة، لذلك شيّدوا عليها معابدهم، في حين أطلقوا لقب (سادة الجبال) على الآلهة[٣]. وقد قُدّست الجبال عند كثير من الأمم، باعتبارها رمزاً للقوة، وفيها طاقة رمزية تتجمع فيها طاقة روحية، لذلك اتخذوها لتحقيق غاية معيّنة هي حماية أنفسهم وأمواتهم، وكانوا يعدّون أنّ اللامنظور والمحتجب يتمثّل فيها، كما أنّها وسيط بين الإنسان والمقدّس فيها، أيّ العالم العلوي، ولذلك فكلّ علوي مقدّس. كما أنّ الجبل يرتبط بالخلود، وهذا سبب من أسباب أسطوريّته[٤].

وما امتزاج الأناشيد بجو المكان في بيت (الجنيدي) إلاّ صدىً لتلك التراتيل الأسطوريّة، التي كانت تُقرأ في المعابد.

وقد تتخذ الأناشيد لغة مجهولة، فلا يفهمها السامع العادي، فتداني بذلك الطلاسم والتمتمات السحريّة، المثقلة بالمعاني والرموز، التي كانت تجري على ألسنة سدنة المعابد، والكهنة، والعرّافين والسحرة، فدراويش التكيّة في رواية (حكايات حارتنا) يرتلون أناشيدهم بلغة مجهولة المعنى "بلبى خون دلى خورد وكلى حاصل كرد"[٥]، لا يفهمها راوي الحكايات أو أيّ أحد من المارّين بالتكية، ولكنّهم يقدّرون أنّ فيها معاني سحريّة خاصة، لا سيما أنّ التكيّة ذاتها تتعم بأجواء تقديسية خاصة، تجعلها مكاناً له ظلال أسطورية، فهي "تكيّة مثل قلعة صغيرة تحدّق بها الحديقة، بوابتها مغلقة عابسة، دائماً مغلقة، والنوافذ مغلقة، فالمبنى كلّه غارق في البعد والانطواء والعزلة"[٦]، وفيه يختفي الدرويش الأكبر، الذي تحاك عنه الأساطير والخرافات.

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٣٥.
(٢) نفسه: ١١١.
(٣) نفسه: ١٠١.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٢٣٦-٢٣٧.
(٥) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٥، ٥.
(٦) نفسه: ٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أمّا المكان في رواية (قلب الليل)، فهو مكان يوهمنا بواقعيته ومعاصرته، إلاّ أنّنا نحار في حقيقته، عندما نعرف أنّه يعجّ بالعفاريت والملائكة والشياطين، فهو مكان ينفتح على أبواب غامضة، تتسلّل منها الشياطين، ثم يجيء إبليس نفسه في موكبه الناري يحفّ به القضاة ورجال الشرطة والسجّانون[١]. في حين أنّ العفاريت تسكن في (كرار) بيت (جعفر الراوي)، وهم عفاريت يمتازون وَفق رأي جعفر بالدعابة "فكانوا يميلون بطبعهم للدعابة، ولا يصدر عنهم أذىً حقيقي، يخلطون المِشّ بالعسل، أو يخفون السمن لاستعمالهم الشخصي، أو يطفئون المصباح بيد الماشي ليلاً، وأسوأ مزاحهم تحويل الأحلام إلى كوابيس"[٢].

ومنذ البداية يعلن نجيب محفوظ في روايته (ملحمة الحرافيش) إنّه سيقدّم لنا رواية ملحمة أو ملحمة رواية، وذلك عبر استخدام عنوان ملحمة الحرافيش "إذ إنّ العنوان يتضمّن العمل الأدبي بأكمله، على أنّه لا يحكي النص، بل على العكس، يظهر ويعلن فيه نية النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة"[٣]

ويحيلنا عنوان رواية (ملحمة الحرافيش) ابتداءً إلى توقع احتضان المكان الأسطوري لأحداث الرواية؛ إذ لا حدث أسطوري ملحمي دون مكان أسطوري بكلّ معطياته وتجليّات إحداثياته ومحدّداته، وهذا لا يعني بالتأكيد أنّ الرواية قد دارت أحداثها في مكان خارج عالمنا، في عالم أسطوري لا وجود له في الواقع، بل على العكس تماماً، فالرواية بدأت أحداثها في الحارة، وانتهتْ في الحارة، ولم تخرج منها أبداً، ولكنّها استطاعت على الرغم من ذلك أن تعطي بُعداً أسطورياً لملامح المكان/الحارة، فمرّة يغدو المكان مكاناً يحفل بالرموز الأسطورية والأحداث الأسطورية، التي تجعله مكاناً غير اعتيادي، لا نصدف مثله في واقعنا، ومرّة أخرى يتوافر المكان على موجودات لها صفاتها الأسطورية، الأمر الذي يجعل منه مكاناً يحتضن أحداثاً استثنائية. وللحارة مستويان عند نجيب محفوظ، المستوى الأوّل مستوى جغرافي يُعنى بالتضاريس، وبالتطابق بين الوصف ومعالم المكان، في حين أنّ المستوى الثاني يحمل مزيجاً من الواقع والحلم، وفي كلا المستويين تحمل الحارة بُعداً شمولياً ينهض على الواقع والرمز معاً.[٤]

---

(١) نجيب محفوظ: قلب الليل، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٥، ١٥.
(٢) نفسه: ٢٢.
(٣) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ط١، منشورات الرابطة، المغرب، ١٩٩٦، ١٧-١٨.
(٤) جهاد مجيد، الأقلام، ع٥، ١٩٨٩، ١٢٨-١٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالمكان/الحارة في (ملحمة الحرافيش) مكان تلفحه "أنغام الأناشيد البهيجة الغامضة"[١]وهو حافل بالغموض "وسحر البطولة وسحر الأسطورة وغموض الأجواء التي فرضتها حتمية تعاقب الأجيال، فكلّ الأفعال والأحداث مرهونة بكلّ جيل جديد قادم، فكأنّ المجهول محركٌ مستمرٌ من محركات التطوّر والتغير، سلباً كان أم إيجاباً، فيما تشهده الحارة من أحداث"[٢] واستعراض قائمة الفتوات الذين تعاقبوا على الحارة تجعلنا نرى حركة داخلية متشابهة ومتكرّرة في الحارة[٣]. فالمكان/الحارة يتكوّن من خلال حركتين مستمرتين، وهما حركتان تتكوّنان من علاقة الحارة بالعالم الخارجي، ومن علاقة الحارة بعالمها الداخلي، وهما حركتان تشهدان صراعاً وحرباً طاحنة هي جزء من العالم الأسطوري الموجود في هذه الرواية[٤]، وبذا يغدو المكان الأسطوري/الحارة بطلاً رئيسياً ثابتاً في الرواية، في حين يكون الباقون رموزاً عابرة متغيّرة[٥].

والمكان في الرواية يقع في حيزين، الحيّز الأوّل هو حيّز الحارة بما فيها من بيوت، وحوانيت، وشوارع، أمّا الحيّز الثاني فهو حيّز خارج الحارة المرتبط بالحارة، كالخلاء، والتكيّة، والقرافة، والقبور، والصحراء، الأفق والجبال، والكهف، والسماء. وهي أماكن ذات حضور خاص، فالخلاء كائن متوحّش يبتلع الأشياء، فيخفيها، فلا يعود أحد يعثر عليها "الخلاء يلتهم الأشياء"[٦]. وتشيع فيه أناشيد غامضة مجهولة المعنى[٧]، والقبور تضجّ بالأشباح، ولا تزورها إلاّ النساء الباكيات الحزينات[٨]، والصحراء تسكنها الجنّ "في صحراء المماليك الوحشية المترامية لاح الرجال كحفنة من رجال أرض الهاربين، وقطّاع الطرق، مأوى الجن والزواحف، مقبرة العظام المطمورة"[٩].

أمّا التكيّة فهي مكان يختلط فيه الواقع بالحقيقة، ويكتنف كلّ الأسرار، فله بوابة عظيمة[١٠]، ويغرق في الأناشيد الغامضة المعنى واللغة[١]، ويسكنه الدراويش "بعباءاتهم

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ١٠.
(٢) مريم جبر فريحات: التجليّات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ط١، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٦، ٣٢٦.
(٣) جمال شحّيد: المكان في الحرافيش، من أوراق الندوة الدولية التي عُقدت تحت عنوان نجيب محفوظ والرواية العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٩٠، ١٢.
(٤) نفسه: ١٢.
(٥) نفسه: ١٥.
(٦) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٣.
(٧) نفسه: ١٥.
(٨) نفسه: ٢٨.
(٩) نفسه: ٩٣.
(١٠) نفسه: ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفضفاضة وخطواتهم الخفيفة"[١] تحيط به الأشجار الرشيقة التي تسكنها العصافير[٢]، وتحيط به الأسوار[٣]، وهذه التكيّة لها قدرة على استدعاء البشر، فها هي بوابتها الكبيرة "تهمس في قلبه – أيّ عاشور الناجي الجدّ– أن أطرق، استأذن، ادخل، فُز بالنعيم والهدوء والطرب، لتتحوّل إلى ثمرة توت، امتلىء بالرحيق العذب، انفث الحرير، وسوف تقطفك أيدٍ طاهرة في فرح وحُبور"[٤]، كما أنّ للتكيّة أبواباً لمن يريد أن يدخل منها بحق[٥].

أمّا الأفق فهو يضطلع بوظيفة خاصة، وهي احتضان المصائر التي تتجمّع فيه[٦]، والجبل مكان يتوسّط عوالم عجيبة متداخلة، تكشف عن عوالم من السماء والأرض[٧]، وهو المكان الذي يكفل النجاة لعاشور الناجي ولزوجته (فلّة) ولابنه (شمس الدين) من الوباء الذي فتك بالحارة، إذ يلجأون جميعاً إلى أحد كهوفه. وهو يقارع سماءً فيها نجوم لها دور عجيب، فهي تعطي الأوامر الصارمة للناس[٨] وتربط الأحياء بأحبّتهم الأموات، ففي نظراتها ما يشبه الخطاب المجهول منهم[٩]

أمّا التكيّة فترمز إلى المعنى الصوفي الكبير لهذا العالم، حيث روح الإنسان تتجرّد من الباطل والشّر، وتتصل بالمعاني السامية والقيم الرفيعة، فهي لذلك عالم روحي عامر بالأغاني والأناشيد والمسرّات والملذات الروحية.[١٠]

على أنّ للتكيّة "غموضاً حافزاً لسحر سكونها بما يسمح للخيال بأن ينسج حولها، وفي داخلها، ما يثبت أنّ ثمة حياة بداخلها، لا يمكن انكسارها"[١١].

فمفردات هذا المكان تحيلنا إلى كثير من الرموز الأسطورية، والإدراكات المرتبطة بهذه الرموز، فالقبور تقع دائماً إلى الغرب من مناطق الاستقرار؛ لأنّها مكان الغروب، وبالتالي مكان الشمس الميتة[١٢]، فالميلاد والموت مرتبطان بمسار الشمس من الشرق إلى الغرب، وكان

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٠.
(٢) نفسه: ١٦.
(٣) نفسه: ١٥.
(٤) نفسه: ٢٠.
(٥) نفسه: ٤٤.
(٦) نفسه: ٢٥٤.
(٧) نفسه: ٦٢.
(٨) نفسه: ٥٧.
(٩) نفسه: ١٦.
(١٠) رجاء النقاش: في حبّ نجيب محفوظ، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥، ١٥٥.
(١١) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش، حركية الموت ضد الخلود العدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المائة، ع١٢، ٢٠٠٥، ١١٦.
(١٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ١٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموتى يُطلق عليهم اسم (الغربيون) أيّ سكّان الغرب[١]. كما اعتقد المصريون القدامى أنّ الصحراء هي المدخل إلى العالم الآخر، حيث يجري تجديد ميلاد الشمس، وكذلك المتوفى. وتظهر الرسوم الموجودة في كتب العالم السفلي مملكة الموتى محاطة بشريط الرّمل[٢]، ويطلق على آلهة المقابر اسم (مرت سجر) أيّ التي تحبّ السكون، ويعبدها عمّال المقابر.

أمّا الأفق الذي يحتضن عند نجيب محفوظ المصائر، فهو يطلق عليه عند المصريين القدامى اسم (آخت)، وهو مسكن لإله الشمس، الذي حمل في الغالب اسم (حور آختي)، أيّ (حورس) في الأفق باعتباره الشمس المشرقة، وفيه يسكن كذلك الإله (رع)[٣]. كما أنّ الأفق هو من احتضن دماء (أبو فيس)، الثعبان الأسطوري، الذي يهاجم قارب الشمس في شروقها الصباحي، فيُهزم، ويصبغ دمه الأفق[٤].

أمّا الجبل، الذي مثّل في الرواية رمزاً للهروب والنجاة من الموت، فيحيلنا إلى اعتقاد المصريين بأنّه أقرب مكان إلى الآلهة، بل يطلق أحياناً على الآلهة لقب (سادة الجبل)[٥]، كما أنّ الجبل عندهم دعامة السماء[٦]، وعلى الجبل ارتاح الإله الخالق بعد أن خلق الدنيا[٧] وكان الجبل يعدّ قبراً للإله[٨].

وفي ضوء ذلك نفهم لماذا كان الجبل ملاذاً (لعاشور الناجي)، لا سيما أنّ الشيخ (عفرة زيدان) أرشده إلى اللجوء إليه، فهو ذو إرث أسطوري يوحي بالأمن، وبالقرب من الإله، فهو أقرب نقطة إلى سمائه، وكهفه الذي عاش فيه (عاشور الناجي) الجدّ وزوجته وابنه الصغير مدّة ستة أشهر هو رمز للأم الأولى النموذج عند المصريين، فالصورة المؤنثة للفراغ الأجوف هي مكان الميلاد والموت[٩] لذلك فالكهف هو صورة من حماية الإنسان الأولى في مكانه الأول، وهو رحم الأم.

والنجوم التي يذكر نجيب محفوظ أنّها تحمل خطابات للأحياء من الموت، تذكرنا باعتقاد المصريين بأنّ النجوم تسكن العالم السفلي، والمُتوفى يعيش فوق النجوم. وكانت الرغبة الدينية للعديد من المصريين، أن يُسمح لهم بالاستمرار في الحياة على هيئة مصباح صغير بين كواكب

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ٣٥.
(٢) نفسه: ١٦٧.
(٣) نفسه: ١٦٧.
(٤) نفسه: ٣٣.
(٥) نفسه: ١٠١.
(٦) نفسه: ١٠٢.
(٧) نفسه: ٨٩.
(٨) نفسه: ٩٠.
(٩) نفسه: ٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الليل، ومن ثم كانت التوابيت تُزيّن بالنجوم[١]. وعبر هذا الفهم نستطيع أن ندرك لماذا كان يعتقد (جلال الناجي) أنّ أفراد أسرته المتوفين هم "أجرام سماوية"[٢] عليه الانضمام إليهم.

أمّا في الحارة فالإنسان هو من يحاول أن يخلق أسطورة المكان بنفسه، (فجلال الناجي ابن زهيرة الناجي) يشرع ببناء مئذنة عجيبة، وذلك لتحقيق أحد شروط الساحر شاور ليهبه الخلود[٣]. وهي مئذنة تقع على قاعدة مربّعة، لا تعلو أيّ بناء، أضلاعها متينة، لونها أحمر[٤]، وهي مبنية دون مسجد، ولعلّها تستمد أسطوريتها ورمزيتها من ذلك؛ لأنّها دون جامع قد أفرغت من وظيفتها الحقيقية، فتتحوّل إلى مبنى غامض يثير الخوف والرهبة[٥] لا أحد يعرف ما وظيفتها، أو ما الهدف من وجودها، حتى إنّ (جلالاً) الذي بناها يجهل كيف ستهبه الخلود، وهي بالطبع لم تهبه الخلود، وبقيت معلماً بارزاً، ومجهول الهدف في الحارة بعد موت جلال، إذ أصبحت المئذنة مكاناً مخيفاً يسكنه العفاريت والجن، لذلك تحاشاه الكلّ، وخاف أيّ إنسان من أن يدخله، بعد أن أشاع في الحارة أنّ الجني الذي يسكنه هو من قتل جلال، وسيقتل كلّ من تسوّل له نفسه بالاقتراب من المئذنة، أو محاولة هدمها، لذلك فقد تحاشوا الاقتراب منها[٦]، تماماً كما تحاشوا الاقتراب من بيت صباح (كوديه) الزار التي تعيش العفاريت في بيتها، وعندما قرّر (سماحة الناجي) أن يتزوج ابنتها (مهلبيّة) استنكر الناس عليه ذلك، وقال له الشيخ (إسماعيل القليوبي) شيخ الزاوية: "لِمَ تختار زوجتك من مسكن تستقرّ بأركانه العفاريت"[٧].

وفي ناحية أخرى من الحارة نجد قصر (البنان) الذي هلك وأسرته في الوباء الذي فتك في الحارة مكاناً لا يقلّ أسطورية بما فيه من أسباب الرفاهية والجمال عن قصور ألف ليلة وليلة "فسقفه عالٍ جداً لا تبلغه رؤوس الجان، في وسطه نجفة مثل قبة الغوري، ومن أركانه تتدلّى القناديل، على جوانبه أرائك مغطّاة بالسجاجيد المزركشة، كما تغطّى جدرانه بالحصر وأطر الآيات المذهّبة"[٨].

وفي رواية (ليالي ألف ليلة) تتطلب توظيف المكان، إغفال الزمن الذي تحيل إليه الرواية، حتى تتلاءم مع مكانية الليالي، وبذلك أصبح تعيين المكان وتحديده جغرافياً يتلخّص في

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ٢٣٢.
(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٣٢.
(٣) نفسه: ٤٢١.
(٤) نفسه: ٤٢١.
(٥) مريم جبر فريحات: التجليّات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٩.
(٦) نفسه: ٤٤١.
(٧) نفسه: ٢١١.
(٨) نفسه: ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجملة الشهيرة "كان يا مكان"[١]. وقد تحلّت ليالي الرواية بمرونة مكانية لم تتحلَّ بها الليالي المشهورة، إذ في الرواية تماسك في وحدة المكان، إذ تقوم الأحداث جميعها في السلطنة، وهذا التماسك والتلاحم في المكان هيّأ لشخصيات الرواية "الاستمرارية عبر الحكايات وحريّة الحركة، ومخالطة بعضها بعضاً كما لا يحدث في الحكايات الأصلية"[٢].

ونجيب محفوظ وإن كان يدخلنا معه في لعبة الإيهام، فيجعلنا ننسرب معه، ونتخيّل أنّ المكان محدّد، ومعروف، وهو السلطنة، لكننا سرعان ما نستدرك أنفسنا، ونقول: ولكن أيّ سلطنة هي هذه؟ وأين تقع بالتحديد؟ وطبعاً لا جواب شافياً أسئلة كهذه، إلاّ إنّنا نستطيع أن نجزم حينها أنّنا أمام مكان أسطوري لا وجود له إلاّ في حكايات الليالي، وفي رواية (ليالي ألف ليلة)، وهو مكان صفته الأساسية أنّه أسطوري متفلّت من الخيال، متماهٍ مع الأحداث الخارقة، والكائنات الخرافية. فهو مكان يعجّ بالملائكة أمثال التاجر (سحلول)، نائب ملاك الموت، الذي يسرح، ويمرح في السلطنة، كذلك يعجّ بالعفاريت، التي تتدخّل في مجريات الأحداث، وتفرض نفسها على المكان، لا سيما عندما يتعثّر الأمن والعدل، والطريقة الوحيدة لمنعها من التدخّل في مصائر البشر، والعبث بحياتهم، هي إقامة ميزان العدل "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"[٣].

كذلك قد تتدخل العفاريت الشريرة أمثال (سخربوط) و(وزرمباحة) في تشكيل أماكن أسطوريّة، مستخدمين قواهما الخرافية في ذلك. فكلاهما يقرّر أن يلهو، ولو كان ذلك على حساب البشر، فيروق لهما أن يلهوا بالأميرة (دنيا زاد) شقيقة (شهرزاد)، و(نور الدين) بائع العطور، لما رأياه من ملاحة وفتنة وشباب واستقامة فيهما، فتفتّقت نفساهما الشريرتان عن "فكرة جديرة بإبليس نفسه"[٤]، إذ قاما بصنع مكانٍ خيالي في (دنيا الأحلام)، التي استطاعا أن يقتحماها بقوةٍ عجيبة مجهولة، وهناك جمعا (دنيا زاد) و(نور الدين)، وزوجوهما في "حفل سلطاني سيكون أحد أعاجيب الترف والأبّهة"[٥]. ثم مع الصباح فرّقوا بينهما، وردّوهما كلّ إلى عالمه، (دنيا زاد) إلى جناحها في قصر أختها (شهرزاد)، و(نور الدين) إلى حجرة نومه المتواضعة في مسكنه القائم فوق دكّانه بحي العطور. لكنّ الشابين بقيا يحملان أثر هذه الليلة العجيبة، ويتحرّقان عشقاً، ويشتكيان ضنى الفُراق إلى أن تمّ لهما اللقاء في دنيا الحقيقة لا الأحلام على يدي السلطان

(١) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٧.
(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٨٢.
(٣) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ٧٦.
(٤) نفسه: ٩٣.
(٥) نفسه: ٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(شهريار)، الذي عرف بقصتهما اتفاقاً، فقرّر مساعدتهما، والجمع بينهما.

والمكان الأسطوري في الرواية ينفتح على أماكن أسطوريّة كثيرة، ففي حيّزه المكاني، الذي يتجاوز السلطنة يقع جبل (قاف) حيث يقيم (سنجام) و(قمقام)[١]، كذلك يغشاه طائر الرّخ الأسطوري من وقت إلى آخر "الرّخ يطير من عالم مجهول إلى عالم مجهول، ويثب من قمة الواق إلى قمة قاف"[٢]. وجبل (قاف) كما هو معلوم جبل أسطوري لا وجود له، وإن رُوي عن بعض السّلف أنّهم قالوا: "قاف جبل محيط بجميع الأرض، يُقال له جبل قاف، وكأنّ هذا والله أعلم من خرافات بني إسرائيل[٣]. ونُقل في الأثر أنّه جبل أسطوري والسماء مركوزة عليه، إذ ينقل ابن كثير عن ابن عباس –رضي الله عنهما– قوله "خلق الله تبارك وتعالى من وراء هذه الأرض بحراً محيطاً بها ثم خلق من وراء هذا البحر جبلاً، يُقال له قاف، سماء الدنيا مرفوعة عليه"[٤].

كذلك للجنّ أماكنها الأسطوريّة، فهناك وادي الجنّ، حيث الويلات والانتقام والبطش بالإنسان إذا وصل إليه، لذلك يتمنّى (معروف) الإسكافي، الذي يطلّق زوجته، بعد أن أرهقته عصياناً وضرباً في الماضي، أن يكون مآلها في ذلك الوادي، ويهدّدها بتسليط أحد العفاريت المسخّرين له بقوة خاتم سليمان عليها، لينقلها إلى وادي الجنّ "إن لم تذهبي في الحال حملك العفريت إلى وادي الجنّ"[٥].

وقد تتدخّل الملائكة في تكوين أماكن أسطوريّة، يعجز البشر عن إيجاد مثلها، فنائب ملاك الموت (سحلول)، يتدخّل بإيعاز من جهة مجهولة للمساعدة في إخراج (جمصة البلطي) من مستشفى المجانين، ولما تعذّر ذلك بسبب حصانة الأبواب، فإنّه قام على الفور بشقّ "نفق لا يستطيع البشر شقه في أقل من عام"[٦]، وبذلك سهّل أمر هروب (جمصة) من سجنه.

واتجه (جمصة) من سجنه/مستشفى المجانين إلى مقامه المنعزل على شاطئ النهر، وَفقاً لأوامر (سحلول). وذلك المكان هو ملتقى مكانين أسطوريين، وهما: سلطنة الليالي، والمملكة المائية، حيث يقيم العابد (عبد الله البحري) في "مملكة الماء اللانهائية"[٧]، وفي مملكته، التي تقبع تحت الماء، يعيش البشر بكلّ سهولة، ويُجعل الحياء شرطاً ضمن شروط عشرة يجب أن تتوافر

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٤١.
(٢) نفسه: ٢٦٢.
(٣) ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ): تفسير القرآن الكريم، ج٤، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٧، ٢٣٦.
(٤) نفسه: ٢٣٧.
(٥) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٣٤.
(٦) نفسه: ١١١.
(٧) نفسه: ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في حكّامها[١]، وهذا العالم المائي، الذي له قيمه الرفيعة، يبدو لنا عالماً من عوالم اليوتوبيا.

وعالم اليوتوبيا، أو المدينة المثال يظهر في الرواية، (فإبراهيم السقاء)، الذي يجد كنزاً بالصدفة، تتغيّر أحواله، من رجلٍ يعمل منذ صباه في نقل الماء، برزق محدود وقلب قنوع، لا يأكل اللحم إلاّ في عيد الأضحى، ليغدو ملك عالم يوتوبي يملكه، ويدخل فيه بسهولة مع الفقراء.

فقد أنشأ مملكة وهمية، واختار لها جزيرة وهمية، وتوّج نفسه سلطاناً عليها، واختار من الحفاة الجياع وزراء وقادة ورجالاً لمملكته. وكانوا يلتقون جميعاً في الليل في تلك الجزيرة، فينقلبون من صعاليك متشردين إلى رجال مملكة عظام، يأكلون ما يشتهون من الطعام، ويشربون من لذيذ الشراب، ويتبادلون الأحاديث في شؤون المملكة، كلٌ وَفق موقعه ودرجته. وقد اكتشف السلطان (شهريار) وجود هذه المملكة العجيبة اتفاقاً، وهو في إحدى رحلاته الليلية التفقدية، وعرف حقيقة وجودها، وأخذ منها العبرة، إذ تابع مسرحية محاكمة جرتْ سابقاً في مملكته، فعرف الحقيقة، وعاقب المجرمين الحقيقيين "فضُربت أعناق المعين بن ساوى ودرويش عمران وحبظلم بظاظة، وعزل الفضل بن خاقان وهيكل الزغفراتي، وصُودرت أملاكهما[٢]".

فاختراع هذه المملكة الفاضلة، حيث السعادة والهناء والعدل، يذكّرنا بتلك اليوتوبيات، التي ظهرت تباعاً في المخيّلة الإنسانية. فأفلاطون كان أوّل من استدعى اليوتيبيات من العالم الآخر إلى دُنيانا في جمهوريّته، وتأثّر به الفارابي (في أراء المدينة الفاضلة)، كذلك ظهرت اليوتيبيات في ألف ليلة وليلة في عالم (عبد الله البحري)، الموجود في الماء، وكذلك في بعض العوالم التي زارها (السندباد) في رحلاته. كذلك يتحدّث المسعودي في (مروج الذهب)، والإدريسي في (نزهة المشتاق) عن جزر النحاس في بحر الظلومات، وعن الأرض التي يثمر شجرها نساءً.

"فاليوتوبيا تتأسّس على واقع بعيد متخيّل[٣] والبحث عن السعادة المطلقة والحياة المثالية هو الهدف الدائم من ظهور اليوتوبيا عبر تاريخ الأدب الإنساني، مضافاً إلى ذلك "اعتراف مؤلفيها بقلقهم على مصير كوكبنا الأرض"[٤]. فاليوتوبيات في أكثر الأحيان هي خطط ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكل آلي، ومؤسسات تصوّرها اقتصاديون وسياسيون

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٧٤.
(٢) نفسه: ٢١٣.
(٣) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ١٩٩٧، ٦٥.
(٤) ماريا لويزا برنيري تقول في كتابها المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة عطيات أبو السعود، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧، ٩: "كان توماس مور أوّل من صاغ كلمة يوتوبيا أو أوتوبيا في نطقها اليوناني، وقد اشتقها من الكلمتين اليونانيتين ou بمعنى لا، و Topes بمعنى مكان وتعني الكلمة في مجموعها ليس في مكان".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأخلاقيون[١] "لكنّها كانت الأحلام الحيّة للشعراء"[٢].

فاليوتوبيا هي حلم الإنسان بالمكان المثالي. ولعلّه هو حلمه منذ أن خرج آدم من الجنّة "وعلى النقيض نشأت اليوتوبيا الضدّ في شكل الجحيم مصيراً للشرير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة في أثناء الحياة الأرضية"[٣]

وتتكرّر اليوتوبيا مرةً ثالثة في رواية (ليالي ألف ليلة). فالملك (شهريار) يجد نفسه بعد أن ضرب صخرة بقبضته ضربات عدة أمام عالم أسطوريّ مفتوح تحت الأرض. فيستسلم للفضول، ويهبط درجات عدّة، ثم يشرع يسير في نفقٍ طويل، يصل به إلى بركة صافية، تقوم فيما وراءها مرآة مصقولة، فيسمع صوتاً يقول له "افعل ما بدا لك[٤] فيستحم فيها، ولمّا يخرج من الماء، يجد شبابه قد تجدّد، فعاد شابّاً أمرد. فيهنأ بذلك، ثم يجد فتاة غاية في الحسن، فتخبره بأنّه سيكون العريس الموعود لمملكتهم الأرضية، وتشير بيدها، فتُفتح بوّابة عظيمة، فيجد "شهريار نفسه في مدينة ليست من صنع بشر، كأنّها الفردوس جمالاً وبهاءً ونظافة ورائحة ومناخاً، تترامى بها في الجهات والعمائر والحدائق، والشوارع والميادين المكللة بشتى الأزهار، وتنتشر فوق أديمها الزعفراني البرك والجداول، سكّانها نساء، لا رجل بينهن، ونساؤها شباب، وشبابها جمال ملائكي"[٥].

فيتزوج (شهريار) من ملكتهم ساحرة الجمال، ويسعد بها، وتسعد به، ويقضي معها زمناً يقدّره بأربعين يوماً، ولكنّه يفاجأ عندما يعلم أنّه زمن مقداره مئة عام. فالزمن في تلك المملكة العجيبة، له ميقاته الخاص، ولا يعرف فيه البشر الكبر أو العجز. لكن الفضول يحرم (شهريار) من هذه المملكة المثالية، إذ يهمّ بفتح الباب المحرّم فتحه، فيُطرد شرّ طرده من المملكة، ويجد نفسه من جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد "تقوّس ظهره، وطعن في السن"[٦]، فيشرع في بكاء مرير.

ويحتضن المكان الأسطوري رواية (أمام العرش)، إذ تقع أحداث الرواية، التي يجوز أن نطلق عليها مسروائية ضمن وحدة مكان واحدة، وهو مكان المحاكمة، وهي محاكمة أسطوريّة، استوحاها نجيب محفوظ من الاعتقاد الأسطوري للمصريين القدماء، الذي اعتقدوا بأنّ الميت

---

(١) يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج٢٩، ع١، الكويت، ٢٠٠٠، ٢٠٩.

(٢) ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ٤٥٥.

(٣) يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، ١٨٦.

(٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٤.

(٥) نفسه: ٢٦٦.

(٦) نفسه: ٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يخضع لمحاكمة أسطورية في الآخرة، وأنّ هذه المُحاكَمة التي يرأسها الإله (أوزيريس)، وفي عضويتها اثنان وأربعون قاضياً هي من يحدّد مصير المتوفى، فإمّا أن يسمح له بالدخول إلى متع الآخرة/الجنة، وإمّا أن يذهب إلى جهنّم.

وكلّ أحداث الرواية تقع في هذا المكان الأسطوري المُفترض، الذي لا وجود له، ولكن تفترض الأسطورة وجوده، ويقيمه نجيب على هذا الافتراض. ويفتتح به روايته، ويدير هذه المحكمة آلهة أسطوريّة "انعقدت المحكمة بكامل هيئتها المقدّسة في قاعة العدل بجدرانها العالية المنقوشة بالرموز الإلهية وسقفها المذهّب تسبح في سمائه أحلام البشر. (أوزيريس) في الصدر على عرشه الذهبي، إلى يمينه إيزيس على عرشها، والى يساره (حورس) على عرشه، وعلى مبعدة يسيرة من قدميه تربّع تحوت كاتب الآلهة مسنداً إلى ساقيه المشتبكتين الكتاب الجامع، وعلى جانبي القاعة صفّت الكراسي المكسوّة بقشرة من الذهب الخالص تنتظر من سيُكتب لهم الخلاص من القادمين"[١]. وفي هذه المحكمة يستدعى نجيب الكثير من الشخصيات، التي تواترت على مصر منذ زمن توحيد مصر على يديّ الملك (مينا)، حتى زمن الرئيس المصري (أنور السادات). وتبدأ كلّ محاكمة باستدعاء المُحاكَم، ثم يقرأ (تحوت) على مسمعي (أوزيريس) عرضاً تعريفيّاً عن الميّت، يتضمّن أهم أعماله وكبواته إن وُجدت، ثم يُعطى الميت فرصة للدفاع عن نفسه، ولتبرير سلوكياته، ثم تكون توصية (إيزيس)، التي يأخذ بها (أوزيريس)، وينطق حكمه وَفقها.

كما أنّ المحكمة تنفتح على أماكن أسطوريّة أخرى، فهي تحيل الميت المُحاكَم وَفق حكمها إلى الجنة أو إلى الجحيم أو إلى مقامات التافهين التي يلبثون فيها، دون أن يقدّموا شيئاً لمصر، وكان حكمهم لها تزجية وقت لا أكثر، أمثال: الملك ساكرع، الملك توت عنخ آمون، الملك آي، والملك أمنمس، والملك سبتاح، والملك سيتي، ورمسيس الرابع والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر.

أمّا في رواية (رحلة ابن فطّومة)، فالمكان يأخذ أسطوريته من شرطه الزماني، (فابن فطّومة)، الذي يوهمنا بأنّه يطوّف في ديار زمنه، إنّما يقوم حقيقة برحلة زمنيّة تخترق الأماكن عبر عصور طويلة، فتفرط عقدها الزمني، وترتّبها من جديد في جغرافيا واحدة، وفي زمن واحدٍ، فتغدو الأزمان المتتابعة في رواية رحلة (ابن فطّومة) زمناً واحداً يهيمن على أماكن جغرافيا متعدّدة، تستعرض جميعها أزماناً مختلفة، وتجارب إنسانية شتّى في الحكم والفكر

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والاقتصاد والسياسة.

كما أنّ محفوظاً في (رحلة ابن فطّومة) يحرص على أن يفتح الأماكن على التعميم وعدم التعيين، ويسمّي البلاد بأسماء لا وجود لها في عالمنا الحقيقي، فيخلق مكاناً موازياً للمكان الحقيقي، وإن كان متعيّناً فقط في الرواية لا في جغرافيا كوكب الأرض، فبذلك نشعر بأنّ الأماكن التي يزورها (ابن فطّومة) هي أماكن أسطوريّة من بنات خيالات الكاتب، وإن كانت تلك الأماكن هي صورة عن أماكن لها وجودها الحقيقي، الذي يمكن أن نتنبه إليه من الوصف وسياق الأحداث.

و(ابن فطّومة) في رحلته معنيٌّ بالوصول إلى دار الجبل، وهو مكان أسطوري يمثّل المدينة الفاضلة المفقودة، حيث العدل والرحمة والمساواة، لذلك فهو يبغي من رحلته أن يصل إلى ذلك المكان، الذي لم يُفلح أستاذه في الوصول إليه "سأزور المشرق والحيرة والحلبة، ولكنّني لن أتوقف كما توقفت بسبب الحرب الأهلية التي قامت في الأمان، سأزور الأمان والغروب، ودار الجبل، أيّ وقت يلزمني لذلك"[١]. فدار الجبل "هي المدينة الفاضلة، التي لم يصل أحدٌ إليها، ويصفها الشيخ (مغاغة الجبيلي) لطالبه (ابن فطّومة) بقوله: "تسمع عنها الكثير، كأنّها معجزة البلاد، كأنّها الكمال الذي ليس بعده كمال.. لم أصدف في حياتي آدمياً ممن زاروها، ولا وجدت كتاباً عنها أو مخطوطاً... إنّها سرّ مغلق"[٢].

والوصول إلى هذه المدينة الفاضلة يستدعي مرحلة انتقالية بمثابة المطهر، يتمّ فيه الانسلاخ بالتدريج عن التعلّق بالأشكال الماديّة، (فدار الغروب) هي بمثابة المطهر في الطريق إلى المدينة الفاضلة/دار الجبل. وفي هذه الدار يلتقي (ابن فطّومة) بشيخ ناسك يعلّمه مع غيره من المتوجهين إلى دار الجبل التخلّي عن التعلّق بالماديّات، والالتصاق بالروحانيّات ،واستفزاز كوامن الروح والباطن، لكي تصفو النفس، وترتقي بصاحبها، إلاّ أنّ الاستعداد في مكان المطهر لرحلة الجبل لا يتمّ؛ إذ تغزو دار الأمان دار الغروب، ويخيرون أهلها بين البقاء، والعمل في الأرض، أو الرحيل، فتتعالى أصوات أهل الغروب قائلة: "دار الجبل... دار الجبل"[٣]، فيرحل الجميع إلى دار الجبل، مجتازين صحراء شاسعة، ويرتقون جبلاً شاهقاً، وينحدرون إلى سفحه من الجانب الآخر، بعد ذلك كان عليهم أن يشقّوا طريقهم عبر صحراء عريضة أخرى ثم أن يصعدوا جبلاً آخر على قمّته الساحقة ثمّة الجوهرة الموعودة؛ دار الجبل غاية مسعى البشر. ثم ينقطع خبر (ابن فطّومة)، بعد أن يعهد بكتابٍ خطّ فيه أحداث رحلته إلى رجل نقده مقابل أن

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٨- ١٩.
(٢) نفسه: ١٠.
(٣) نفسه: ١٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مبتغاه أم لا. فقد أبقى نجيب محفوظ الرواية مفتوحة على كلّ التأويلات، وأبقى الحلم بالمدينة الفاضلة معلقاً غير متحقق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الزمن الأسطوري

الزمن الأسطوري هو من الزمن الدوري الذي نجده في شكل حقيقة انثروبولوجية في جميع الحضارات القديمة خاصة، والقائم على إمكانية تكرار الزمان مع تكرار الأفعال النموذجية المحاكية لفعل مقدّس أوّل. ولا يختلف هذا الزمن عن الزمن الأوّل زمن أساطير الخليقة؛ لأنّ أساطير الخليقة تنطوي على أنّ الخلق عمل متجدد أبداً [١].

وللأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن، وهي فكرة تقابل الاستخدام الواقعي والفيزيائي والتاريخي، فالميثولوجيا تعاين الزمن على أنّه سلسلة من الأحداث، التي لا تنتهي، أيّ سياق زمن محدّد، وإنّما تقوم فكرة الزمن الأسطوري على التجسيم[٢]، فالزمن الأسطوري كما يراه أرنست كاسرر زمن "بيولوجي يراه البدائي سياقاً لمراحل حياتية متباينة الجوهر. فالظواهر الزمنية المتمثّلة في الطبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها تعدّ دلائل على خطة خيالية مماثلة لخطة حياة الإنسان وحياة الطبيعة"[٣].

والزمن الأسطوري زمن مطلق قابل للاستعادة والتكرار والعودة إلى البداية عبر الطقوس، إذ إنّ القيام بالشعائر القديمة يسمو على الزمان، ويتجاوز التاريخ، ويستعيد الزمان الأسطوري الأوّل[٤] "فالزمن الأسطوري هو زمن البدايات والعود السرمدي، وهو زمن مقدّس، لا يعترف بالحواجز"[٥]. ومن هنا تنشأ قدسية الزمن الأسطوري، إذ إنّه يستعيد زمناً سحيقاً هو زمن البدايات الأولى، التي يعدّها أصحابها ذكريات خالدة، حاضرة دائماً، وهذا الاعتقاد يعطي لبعض الأيام والتواريخ صفة التقديس ،على الرغم من أنّ تلك الأيام والتواريخ ليست مقدّسة بذاتها[٦].

ولعلّ مراقبة حركة النجوم، وتتابع الفصول، هو أوّل من أوحى للإنسان بأسطورية الزمن وبأبديّته، وحفّز الإنسان على الإرتقاء إلى ذلك العالم العلوي، الذي ينظّم هذه الحركات والتتابعات، ليعيش فيه، علاوة على أنّه ظل يحنّ إلى زمن التكوين الأوّل، الذي أعطاه صفة

---

(١) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٤.

(٢) إبراهيم عبد الله غلوم: التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة،فصول، مج١١،ع١، القاهرة،١٩٩٢، ٢٧٩

(٣) نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ٣٦، ٢.

(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٤.

(٥) نفسه:١٩٥.

(٦) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القدسية والأسطورية، وهو بالتأكيد ليس زمن الناس الحاضر، بل هو زمن الخلق الأوّل الذي يتكرّر، وكأنّه زمن الحلم[١].

ونجيب محفوظ يبدأ روايته (عبث الأقدار) و(رادوبيس) بالزمن الأسطوري الموغل في القدم حتى تكاد تشعر بأنّ روايته هي سرد للزمن الأوّل، زمن الخلق[٢]، وهو يبدأ روايته (رادوبيس) بعبارة "لاحت في الأفق الشرقي تباشير ذلك اليوم من بشنس، المنطوي في أثناء الزمان منذ أربعة آلاف سنة"[٣]، كما يبدأ رواية (عبث الأقدار) بعبارة "في ذلك اليوم المدرّج في طوايا الزمن" فهو يستهلّ زمنه بلحظة الشروق في حين بدأ روايته (عبث الأقدار) بلحظة الغروب "تحت أشعة الشمس التي بدأت مرحلتها نحو الغرب"[٤]، وإنّما ذلك لإعطاء الزمن أسطوريته الدائرة عبر رحلة الشمس من الشرق إلى الغرب، وهي رحلة دائرية مغلقة أبدية تصنع الزمن، وتبدأ به من حيث انتهى، كما أنّ الأفكار المرتبطة بالميلاد والحياة والموت عند المصريين القدامى كانت مرتبطة بالمسار اليومي للشمس، حتى أنّ القبور بُنيتْ في الغرب مواجهة للشمس المشرقة[٥].

وتتكرّس تلك الأسطورية الزمنية الدائرية بافتتاح أوّل مشهد في الرواية بظهور نجم (الشعرى) اليمانية الذي كان الكاهن الأكبر لمعبد الرب (سوتيس) أوّل من رآه، "فتهلّل وجهه بالبشر، وخفق قلبه بالفرح، وسجد على أرض المعبد الطاهرة شكراً وزُلفى"[٦]، والشعرى اليمانية مقدّسة عند المصريين القدامى، وكانت دورتها الواحدة تستغرق ١٤٦٠ سنة، وهو الوقت الذي تستغرقه في التقويم المصري كي تصحح نفسها، إذ لم يعرف ضبط التقويم بواسطة السنة الكبيسة كلّ أربع سنوات، وعلى ذلك تراكم الخطأ. وكان النجم (الشعرى) مشاركاً (لإيزيس) فيما بعد[٧]، واستناداً إلى دورته الطويلة بات رمزاً من رموز دائرية الزمن الذي بدأت بها رواية (رادوبيس) لتكرّس فكرة الزمن الأسطوري المرتبط بالبدايات الأولى.

كما تتكرّس أسطورية الزمن ودائريته بانتهاء الرواية في نفس زمن بدايتها بعد سنتين، (فرادوبيس) شاهدتْ فرعون لأول مرة في الاحتفال بعيد فيضان النيل، ثم ودعته ميتاً أيضاً في عيد فيضان النيل، وإن كان اللقاء الأول يحمل السعادة وبداية دورة الحياة، فقد كان اللقاء الأوّل

---

(١) خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي،٧٣
(٢) نجيب محفوظ : عبث الأقدار،١
(٣) نجيب محفوظ : رادوبيس،٥
(٤) نجيب محفوظ : عبث الأقدار ،١
(٥) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ٣٥
(٦) نجيب محفوظ :رادوبيس ،٥
(٧) مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ،٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحمل السعادة وبداية دورة الحياة، فقد كان الوداع الأخير يحمل التعاسة وانتهاء دورة حياة (رادوبيس) وفرعون، وأفول سعادتهما.

ومن جديد نجد دائرية الزمن الأسطوري تطغى على دورة الزمن في رواية (كفاح طيبة)، فزمن السّرد الروائي يبدأ في لحظة اعتلاء الشمس كَبد السماء "كانت السفينة تصعد في النهر المقدّس، ويشقّ مقدمها المتوّج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجميلة، يحث بعضها بعضاً منذ القدم كأنّها حادثات الدهر في قافلة الزمان .. وكانت الشمس تعتلي كبد السماء، ترسل أسلاكاً من النور إذا غمر النبت رف رفيفاً"[١]، في حين أنّ الرواية تنتهي بزمن المساء "وجاء المساء وخيّم الليل وطيبة لا يعرف النوم إلى أجفانها سبيلاً"[٢].

وهذا الاختلاف الزمني بين شكل الزمن في البداية/النهار، وشكل الزمن في النهاية/الليل يقودنا إلى أسطورية الزمن، إذ إنّه دائري يدور بلا انقطاع وبتواتر وانتظام بين رمزي الزمن: النهار والليل، اللذين يحتويان الزمن، بهذه الحركة الدائرية يصطبغ الزمن الأسطوري بصبغة التكرار والتشابه والتماثل، وهذا يقود مباشرة إلى مقصد نجيب محفوظ في روايته، التي ما ألفها تكريساً للتاريخ الفرعوني الماضي وحسب، بل إنّه أراد أن يسمح للماضي بأن يتسرّب إلى الواقع، ليقول إنّ الكفاح ما زال يملك مسوّغاتٍ ليستمرّ، وليتخلّص الشعب المصري من أيّ رمزٍ من رموز الاحتلال والاستبداد، وأنّ أيّ شعبٍ يحذو حذو شعب طيبة بكفاحه وجلده، سوف يحقّق ما حققوا من نصرٍ وعزّة، فرواية (كفاح طيبة) هي رواية كفاح الشعب والرموز الايجابية الخيّرة الممثّلة له، ويكفي أن نتوقف عند الجملة التالية التي أجراها محفوظ على لسان أحد مواطني طيبة المسحوقين إبّان احتلال (الهكسوس) لندرك أنّ محفوظاً ما كان يروي تاريخاً بقدر ما كان يرسم خطى المستقبل، ويحرّض على الثورة، إذ يقول المواطن المصري "القاعدة المتبعة في مصر أن يسرق الأغنياءُ الفقراءَ، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراءُ الأغنياءَ"[٣].

وقد كرّس محفوظ أسطورية هذه الزمن الدائري في الرواية بتباين المشهد السياسي، ففي حين كانت الرواية في بدايتها تصدمنا برجل "بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، أبيض البشرة، يرتدي معطفاً فضفاضاً، ويقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي"[٤]، وهو الحاجب الأكبر لملك (الهكسوس) في طريقه إلى فرعون مصر في الجنوب، ليخيّره بين قبول الذّل أو الحرب، نجد الرواية تنتهي وقد استطاع (أحمس) أن يحرّر (طيبة)،

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٥.
(٢) نفسه: ٢٥٨.
(٣) نفسه: ٩٠-٩١.
(٤) نفسه: ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويطرد (الهكسوس) من كلّ مصر، وينذر نفسه لخدمة وطنه ولخدمة شعبه، وهذا التباين أو الاختلاف السياسي يعكس حركة الزمن، التي تبدأ بالعدو المستبد، وتنتهي النهاية المأمولة له، وهي اندحاره وهزيمته.

وقد ذيّل نجيب محفوظ زمن روايته الدائري بغناء أجراه على لسان مغنٍ مجهول يرافق صوته مزمار، وهو يغني:

"كم رقدتُ في غرفتي منذ سنين
أعاني ألم داء وجيع
فعادني الأهل والجيران
وزارني العرّافون والأطباء
فأعيا الداء أطبّائي
حتى جئت أنت يا حبيبي
فبرع سحرك الطبّ والرُّقى
لأنك أنت تعرفُ سرّ دائي"[١]

وهذا التذييل صبغ زمن روايته بسمة الزّمن الشعبي، الذي يكتسب دائريته من تكرار روايته، ومن تغنّي الأفراد به، ليصبح أمثولة للبطولة وللدفاع عن الوطن، وتكون الرواية بذلك سيرة للثائرين المتمردين على العدو وعلى القهر والعبودية.

وتتجلّى أسطوريّة الزمن في رواية (السراب) لنجيب محفوظ في البنية العميقة للأحداث عبر تقنية الاسترجاع التي يبدأ بها نجيب محفوظ، فبطل الرواية والسّارد لها في آن هو من ينقلنا إلى النهاية عبر سطور البداية، التي تختزل رحلة وصفها "بشوط طويل تنقطع دونه الأنفاس"[٢]، وهو يضعنا تماماً قبالة أزمته، فهو ضحية لها ضحيتان أحدهما هي أمّه، والثانية هي زوجته[٣] ، وهو يبحث عن خلاص وبعث جديد في لحظة النهاية، التي هو في صدد تسجيلها باسترجاعه للأحداث، وتسجيلها كتابة "أروم بعثاً جديداً حقاً، ويومذاك تصبح آلامي لا شيء يطويها الفناء إلى الأبد، فيمكنني لقاء أحبائي بقلب صافٍ ونفس نقيةٍ طاهرة"[٤].

وبحثه عن البداية في لحظة النهاية، يقابله بحثه عن النهاية في لحظة البداية، فهو ما كان متمسكاً بالحياة أو محبّاً لها، بل خجول عانى الويل من خجله وعيّه وتسلّط أمّه عليه. (فكامل)

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٦٠.
(٢) نجيب محفوظ: السراب، ٥.
(٣) نفسه: ٦٢.
(٤) نفسه: ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بطل الرواية يحمل شعورين متناقضين هما الحبّ والكره في الوقت نفسه لأمّه، تماماً كما يرغب في أن يكتب مذكراته ليستعيد أمّه التي عمل طويلاً على التخلّص منها، حتى حقق ذلك بموتها[١]. وهو يرى في استعادة أمّه من جديد عبر القصّ استعادة لحياتها، وبعثاً جديداً لها، وهو ما يرومه في لحظات يشعر بأنّه مات أو كاد فيها بعد موت أمّه[٢].

وما بين المتناقضات: النهاية والبداية، الموت والحياة، شهوة الانتهاء وشهوة البعث الجديدة يتحقّق الزمن الأسطوري الدائري الذي ينظم دورة الزمن، ويجعل نهايتها بداية، وبدايتها نهاية، إذ لا يعرف الزمن خطّاً مستوياً نهائياً بل يبدأ من حيث انتهى، لذلك نجد قدامى المصريين قد ربطوا دورة الشمس، وهي الممثّلة لحركة الزمن بدورة الحياة، فأفول الشمس هو موت لها، بينما بزوغها من جديد هو ولادة جديدة ومتكرّرة لها[٣].

وقد كان الارتباط بالمكان/المنزل أوّل مظاهر تلك الدورة الأسطورية للزمن الذي يبدأ في المنزل، وينتهي فيه، فالمنزل هو بمثابة مأوى للزمن في رواية (السراب)، وإنّما ذلك امتداد لشعور (كامل) بالزمن الذي يتمثّله، ويشعر به وَقْق معطيات عالمه المكان/المنزل. "إنّ حياتي لا تنفصل عن ذلك البيت أبداً، ولن تنفصل عنه ما حييت، وما البيت بناء وعمارة وهندسة، ولكنّه برج ثابت في الزمان يأوي إليه حمام الذكريات، الساجع بالحنين إلى ما انقضى من أعمارنا"[٤].

والزمن في رواية (السراب) كثيراً ما يتفتّت، ويصبح رهناً للحالة الشعورية، فيصعب قياسه، ويصبح دفقات شعورية محمّلة بالذكريات والأحلام التي يصعب معرفة مقدارها الزمني بالضبط، وذلك بسبب تقنيتي المونولوج الداخلي وحلم اليقظة اللتين اتكأ عليهما (كامل) في سرده لسيرته الذاتية التي أخذت سمة ملحمة ذاتية، تتموضع حول حدث أسطوري، وهو قتل الأمّ والأبّ، ثم تنطلق في رصد هذا الحدث، والتفريع عليه، وسبر معاناة الشخصية. والسّرد بضمير المتكلم البطل يغالي في توتّر الحدث، ويتوافر على رصد ملامح نفسية وانفعالات شعورية ما كان لراوٍ شاهد أو عليم ليرصدها بمثل هذه الدقة، فالسّرد بضمير المتكلّم وضعنا بإزاء ملحمة ذاتية، تُسرد متناغمة مع الوقع الشعوري للأحداث على البطل.

فالمونولوج الداخلي الممثّل لتيار الوعي أفاد محفوظ في التعبير عن أدق مشاعر (كامل رؤبة لاظ)، كما أنّه أبرز خصائصه النفسية بدقة[٥]، وقد "شكّل بنية كاملة داخل النص

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ٧.
(٢) نفسه: ٣٣٨.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣.
(٤) نجيب محفوظ: السراب، ١٦.
(٥) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ١٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الروائي"[١]، وهذه البنية أعاقت السّرد، وأبطأت سرعته، وجعلت زمن قياسه صعبا، انظر مثلاً قولة "فكّرت بامتعاض واكتئاب، متقبّض قلبي جفولاً من هذه الحياة السخيفة التي لا معنى لها. ألم أكن أنفق مرتبي كلّه في الشراب والطعام والعربات؟ ألم أكن مع ذلك شاكياً متبرّماً تعباً؟ رباه كان الماضي عهداً غير منكور النعيم، ولكني لم أفطن إلى نعيمه إلاّ الآن حيث لم يبقَ منه إلا ذكريات، إنّي أعمى ما في ذلك من شك، تعميني الأحلام الطائشة عما بين يديّ، ومن كان مثلي قُضي عليه بألاّ يذوق للسعادة طعماً في هذه الحياة.."[٢].

أمّا زمن الحلم فقد فتّت الزمن في كثير من المواضع، وساقنا نحو دنيا تمنيات وأوهامه، فغدا الزمن لحظات غير قابلة للقياس، ولكنها مفعمة بالدفقات الشعورية، ومتعلقة بعالم لا يحتكم بقوانينه لمنطق الحدث بل لمنطق التمنّي والافتراض غير المتحقق "ها أنا أغمض عيني في تشوّف وتساؤل، فيعشو بصري إلى نور خافت، أرى يدي الصغيرة وهي تمتدّ إلى القمر من على كتف أميّ. يالها من ذكرى! ولكم تمتدّ أيدينا إلى أقمار ليست دون ذلك القمر منالاً، وتعاودني ذكرى جهد مضنٍ بذلته كي أزدرد حلمة الثدي فيصدّني شيء مرّ مذاقه"[٣]. فحلم اليقظة هو المعادل الموضوعي للحرمان والتشظّي خجلاً وعياً وضعفاً أمام التعبير عن الذات، لذلك يلجأ إليه (كامل)، فيتخيّل أنّه يقابل حبيبته، ويقول لها: "إنّي أحبّك يا حياتي، أحبّك حبّاً هو من أعاجيب الكون كدوران الأفلاك سواء بسواء، ولشدّ ما أتمنّى أن أقول لك (أحبّك) في يقظتي ولكنّي لا أستطيع، إنّ الخجل أبكم يا حياتي، والفقر سجن شاهق الجدران"[٤].

وحلم اليقظة قد يكون استشرافاً لما سيكون، (فكامل) الذي حلم طويلاً بأن يرث والده، وأن يتقاسم أرثه مع أخوته، قد أصاب كبد الحقيقة، إذ كان هذا ما حدث "واستقللت الترام وشرودي المعهود ينقص عن كربي بأحلامه التائهة، فرأيت نفسي جالساً مع مدحت وشقيقتي راضية نتقاسم ميراث أبي بعد وفاته!! واقترحت عليهما أن نبيع البيت الكبير، فوافقاني في الحال، وأصبحت في غمضة عين مالكاً لألف جنيه"[٥].

وتقوم رواية أولاد حارتنا على زمن حلقي دائري، فكلّ وحدة من وحدات الرواية الخمس تشكّل حلقة زمنية مستقلة عن باقي وحدات الرواية، وتختلف عنها، فلا رابط سردي أو

---

(١) زياد أبو لبن: اللسان المبلوع، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ط١، اليازوري، عمان، ٢٠٠٤، ١٠٨.
(٢) نجيب محفوظ: السراب، ١٢١.
(٣) نفسه: ١٦.
(٤) نفسه: ١٢٦.
(٥) نفسه: ١٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سببي أو زمني بينها، وتعدّ كلّ وحدة قصة قائمة بذاتها وبشخوصها، وبأحداثها، وتفصلها فاصلة زمنية كبيرة عن بعضها، غير أنّ ما يجمع هذه الوحدات هو شخصية (الجبلاوي)، الذي يربط بين الوحدات، وهو الذي كلّف الشخصيات بعمل ما في الحارة، ما أن يبدأ هذا التكليف حتى تبدأ أحداث الوحدة السردية، فضلاً عن أنّ مكان الأحداث واحد، وهو الحارة[١].

فالرواية تبدأ بوحدة سردية بعنوان (أدهم)، ثم الوحدة السردية الثانية تحت عنوان (جبل) ثم الوحدة السردية الثالثة بعنوان (رفاعة)، مروراً بالوحدة الرابعة بعنوان (قاسم)، انتهاءً بالوحدة الأخيرة، وعنوانها (عرفة). وهي جميعاً حلقات متراكمة، في أزمان مختلفة، بينها فجوات كبيرة كتلك التي بين الوحدة السردية الأولى أدهم، والوحدة الثانية جبل، امتدّت إلى أجيال وأجيال، والأمر سيان فيما يخص باقي الوحدات الزمنية الأخرى. ولعلّ ذلك يعود إلى "التركيز على الأحداث الكبرى، والمهمة، أكثر من زمن وقوعها، أو زمن استمرارها فضلاً عن الرؤية التاريخية للزمن اعتماداً على المرجعية التاريخية في تعاقبها وتسلسلها الزمني"[٢].

فالزمن في هذه الرواية ليس ذا قوة ديناميكية قادرة على دفع الحدث أو تصعيده أو حتى تجميده، بل هو حامل للحدث لا غير عبر دائريته، التي تجعل له صبغة أسطورية تحيلنا إلى زمن أسطوري متناءٍ في القدم، له وقفات زمنية متعدّدة وفق أحداث كبرى شهدتها أجيال وأجيال، ثم نُقلتْ عبر الأجيال، لتصل إلى زمن القصّ الحاضر.

ويستغني الزمن عن صفة فعاليته في صنع الحدث لصالح الجبلاوي الذي يشكّل الإرادة والقدر اللتين تصنعان الحدث عبر إرسال شخصية في كلّ حلقة/حقبة من الرواية؛ لإشاعة العدل.

فالزمن في أولاد حارتنا زمن ملحمي، لا يخضع لحتمية ميكانيكية، تتجه غالباً نحو مسار واحد ووجهة واحدة[٣]، بل هو زمان النقط التاريخ الإنساني، وأخذ مساحة كبيرة منه، ومزجها بنكهة الواقع[٤] على أنّه كان زمناً مغرقاً في الخفاء شأنه شأن المكان على خلاف في وضوح وتعيين الأشخاص، والأحداث.[٥] وهو زمن مغرق في القدم، لا أحدَ شاهد عليه كلّه، وإنّما تناقله الرواة، لذلك يقول الراوي في مفتتح الرواية " لم أشهد من واقعها –الحارة– إلاّ طوره الأخير الذي عاصرته، ولكنّي سجّلتها جميعاً كما يرويها الرواة وما أكثرهم"[٦]. فالراوي الذي ينقل

---

(١) سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ١٨١.
(٢) نفسه: ٢٢٤.
(٣) عبد الرحمن أبو عوف: الزمن الروائي عند نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٧٢.
(٤) سليمان الشطّي: نجيب محفوظ: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، العربي، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٨.
(٥) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٨.
(٦) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طوره الأخير الذي عاصرته، ولكنّي سجّلتها جميعاً كما يرويها الرواة وما أكثرهم"[١]. فالراوي الذي ينقل المروية كما وصلت إليه، يوهمنا بأنّه لم يكن شاهداً إلاّ على القليل اليسير منها، أمّا السّند فقد رفعه إلى رواة مجهولين نعتهم بالكثرة، وهو بذلك يضمّن سرده المروي لرواةٍ خفيين لا نعلم عنهم إلاّ بقدر ما أخبر عنهم محفوظ، ولا نعرف حظّ كلّ منهم من السّرد في هذه الرواية.

وقد اتكأ نجيب محفوظ على الرواة الداخليين في إعطاء السّرد والزمن دائريتهما، وعودتهما إلى البداية. فالرواة الذين كانوا شعراء يحملون الربابة، ويعيدون قصّ أحداث (الجبلاوي) ونقل سير أبنائه وأحفاده، فضلاً عن تصوير الأحداث المهمة والمفصلية في تاريخ الحارة، عملوا على إعادة سرد الحدث أكثر من مرة، في ركب السّرد الذي ينتظم كلّ الرواية، وهم بذلك كانوا يعملون على الحفاظ على دائرية زمن الحدث، إذ إنّه متكرّر على الأقل في نفس الجماعة، متفاعل مع أحداثها، له سمة الاستمرار، لا ينتهي بانتهاء زمن حدوثه الأوّل، بل هو متعلق بدورة الحياة، فضلاً عن أنّ هذا السّرد شأنه شأن باقي السّير الشعبية تختلط فيه حقائق السيرة بالوهم"[٢]، فالرواة الشعراء في الحارة يحيون أحداثاً قد تكون قد حدثت في الزمن الغابر "وكان الشاعر (طازه) يواصل حكايته قائلاً: وهتف به أدهم: احمل أخاك! فقال قدري بصوت كالأنين:

- لا أستطيع.
- إنّك استطعت أن تقتله.
- لا أستطيع يا أبي.
- لا تقل (أبي) قاتل أخيه لا أب له، لا أمّ له، ولا أخ له.
- لا أستطيع.

فشدّ قبضته عليه، وقال:

على القاتل أن يحمل ضحيته"[٣].

والحدث المروي مرة أخرى هو سرد داخل السّرد الأوّل الحامل للحدث كاملاً، إذ يروى المشهد السابق آنف الذكر، ولكن بسرد مضارع متزامن مع الحدث، "فتبدو الأحداث وعملية السّرد كأنّهما عمليتان متزامنتان"[٤] لا بسرد لاحق يهتم بحكي أحداث ماضية، فالحدث

---

(٦) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥.
(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠٠٢، ١١٠.
(٢) نفسه: ٣٤٤.
(٣) شعيب حليفي: مكونات السّرد الفانتاستيكي، فصول، مج١٢، ع١، القاهرة، ١٩٩٣، ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأوّل يقع في مبتدأ الرواية[١]، لكنّه يتكرر مع كلّ مرة يردّده الرواة فيها.

ونجيب محفوظ يلجأ إلى اختزال الزمن عبر تسريع السّرد بتقنية التخليص، وذلك للسيطرة على كمّ الزمن الكبير، الذي يتوافر عليه في روايته، الذي يتصل بالزمن الأوّل، ويمتدّ حتى الحاضر. "وفي تواريخ متقاربة ودّع الحياة أدهم فأميمة ثم إدريس. وكبر الأطفال وعاد قدري بعد غيبة طويلة، ومعه هند ومعهما أطفال نشأوا جنباً إلى جنب، وخالطوا غيرهم فازدادوا بهم عدداً وانتشر العمران، بفضل أموال الوقف، فارتسمت في صفحة الوجود حارتنا، ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا"[٢].

وابتداءً من عنوان رواية (ملحمة الحرافيش) يحيلنا نجيب محفوظ إلى الأسطورة عبر اختيار اسم (ملحمة) إذ في ذلك ما فيه من ايحاء بحضور الأداء الملحمي الذي يرمي إلى تمجيد مُثل اجتماعية أو دينية أو وطنية أو إنسانية تتجسّد في مآثر بطل حقيقي أو أسطوري[٣] وهي ذات مغزى واضح[٤] تتضمن أفعالاً عجيبة وحوادث خارقة للعادة[٥].

وإذا كان محفوظ قد اختار لملحمته السّرد النثري لا الشعري جرياً على المُتعارف عليه في الملحمة، فذلك تقديراً منه لتلك الإحالات التي ستحيلنا إليها تسمية ملحمة؛ ليسوّغ لنفسه بعد ذلك أن يدخل في عوالم أسطورية، وأزمات خرافيّة، ويستحضر ما شاء من شخصيات أسطورية طالما أنّه سيكتب ملحمة لا رواية عادية.

وقد أطلت الأسطورة الملحمية عبر الزمن، إذ اكتسب الزمن في رواية (ملحمة الحرافيش) أسطوريته من الزمن الدائري الذي تسير الأحداث وَفقه، وهذا الزمن الدائري قد تمظهر في زمن ابتداء الرواية، وفي زمن انتهاء الرواية، وفي الرقم عشرة، فالرواية تتكوّن من عشر حكايات، والعشرة هي جماع الأعداد كلّها من الصفر وحتى التسعة[٦].

في حين أنّ ابتداء الرواية عند الفجر، وانتهائها عند السحر نوع من التأكيد على استمرار دورة الزمن الأبدية، التي تعدُّ الفجر بداية لدورة الشمس/الحياة، والسحر انتهاء لدورة الشمس/الموت، لا سيما أنّ الأسطورة الفرعونية القديمة تعدّ "الضوء رمزاً للطهارة والنقاء؛ لأنّه

---

(٤) انظر الحدث نفسه: نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، ١٠٣.
(١) انظر الحدث نفسه: نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، ١١٢.
(٢) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ٣٨٣.
(٣) أحمد أبو زيد: الملاحم كتاريخ وثقافة، عالم الفكر، مج١٦، ع١، الكويت، ١٩٨٥، ٤
(٤) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ١٤٤
(٥) صبري حافظ: الحرافيش، أنجح أعمال نجيب محفوظ في الإنجليزية، إبداع، السنة ١٢، ١٩٩٤، ٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يطرد الظلام؛ وعلى ذلك فإنّه يتفادى القوى الشريرة، وكانت مهمة الإله (تحوت) هي حماية الضوء من الظلام، لأنّه باعتباره (ممثلاً للإله رع) كان يصحب الإله الشمس في رحلته اليومية، ويضيء القبة الزرقاء (السماء) بالليل بوصفه القمر[١]، وقد اتخذت الشمس شكلاً خاصاً لكلّ ساعة في رحلتها اليومية[٢] أمّا الظلام فهو الشرّ بعينه، وفيه يعيش عدوّ الشمس (أبوفيس) كما يعيش فيه (أوزيريس) بصفته حاكماً للعالم الآخر السفلي"[٣].

وكثيراً ما اقترن الزمن في الرواية بظلال الفكرة الأسطورية عن الزمن، فالأحداث السيئة والأفعال الشريرة تحدث في الليل، في حين نجد الأفعال الخيرة التي تشكّل بداية الحياة ودورة النماء تبدأ مع النهار، فالغرز وأفعال السرقة والبغاء والسّكر تنشط ليلاً، في حين أفعال العمل والجد تنشط نهاراً، حتى أنّ الانتقال في سبيل الحياة مثلما فعل (عاشور الناجي) الأوّل عندما غادر الحارة مع زوجه (فلّة) هرباً من الوباء بناءً على حلم كان في بداية النهار "هاجر عاشور مع الفجر"[٤].

وقد توزّع هذا الزمن الدائري المغلق على مدى عشر حكايات ظهرت فيها ثلاثة أجيال، بدأتْ (بعاشور الناجي الأوّل)، وانتهت (بعاشور الأصغر)، وكلاهما قد أقاما العدل والحرية، وزرعا قيم العمل والجدّ، فيما كان الزمن بينهما زمن صراع ومعاناة وتطاحن، ولعلّ تشابه الاسم (عاشور) في البداية والنهاية هو أوّل مظاهر الزمن الدائري في الرواية، فالرواية بدأت (بعاشور)، وانتهت (بعاشور)[٥]. وقد ظهر (عاشور الناجي) الجد الأوّل "في ظلمة الفجر العاشقة، طُرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرّات الموعودة للحارة"[٦]، في حين انتهت الرواية بعودة عاشور الناجي الحفيد الأصغر "إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسّور العتيق"[٧].

وقد تضمّن هذا الزمن حقباً طويلة متعاقبة بشكل ترتيبي (كرونولوجي) دون كسر أو قطع، ضمّت أجيالاً متعاقبة، وعدداً من الحكايات التي كانت تزيد من حدة التباعد الزمني. وفي هذه الفترة الزمنية المتراتبة يظهر المطلب الإنساني الملحّ بالكرامة والخير والعدل والحرية، التي كثيراً ما كانت تُفتقد في بعض تلك الفترة، إن لم نقل في معظمها، "وبذلك يغدو الزمان تاريخاً يشمل البشرية كلّها؛ ذلك أنّ هذه المطامح، وما يقف في سبيل تحققها من عقبات، وما يتصل بها

---

(١) مانفرد لوكر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٥
(٢) نفسه: ١٦٦
(٣) نفسه: ١٧٩
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٦١
(٥) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ط١، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠٥، ٣١١
(٦) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥
(٧) نفسه: ٥٦٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من صراعات وتناقضات، تبقى مطامح الإنسان في كلّ مكان، وفي كلّ عصر وأوان، وهي تمثيل لأوجاع الإنسانية وآمالها منذ الأزل إلى وقتنا الحاضر"[١]

والزمن الدائري هو الذي أحال الرواية إلى ما يشبه الأسطورة، فقد استدعى مظاهر من القصّ الأسطوري الذي يتسع أحياناً، فيوصف بالدقائق واللحظات، ويتأملها طويلاً كما هو الحال في وصف تأمّل (جلال) لجثّة أمّه، وما ارتبط بذلك التأمّل من أفكار وتداعيات وأحاسيس وهواجس[٢]، ويضيق أحياناً في دوائر زمنية صغيرة تستعرض سنين طويلة كانت ستحتاج إلى كم كبير من الفصول والمشاهد، بل إنّ محفوظاً يقفز أحياناً عن بعض الفترات الزمنية مثل قفزة عن الفترة الزمنية التي هرب فيها سماحة الناجي من أولاده وزوجته[٣]، أو مثل قفزة عن فترة انتشار الوباء في الحارة حتى لا يبقى أحدٌ، فيقفز من هذه المدّة بعباراته المألوفة: "وتمضي الأيام"[٤] ونظيرها، وهذا التقنية التسريعية للحوادث تمنح القارئ قدراً من المشاركة فيها في توليفة العلاقات، ثم تتيح الفرصة لبعض الأسئلة لتنمو في ذهن القارئ[٥].

ولعلّ الزمن الدائري في هذه الرواية هو المحور الذي ترتبت فيه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ضمن تداخل مستويات الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فالزمن الماضي جاء بصيغة الأسطوري، مثل قصة الطوفان وقصة (الخضر)؛ ليقيم وشائجه مع الحاضر ببعض التماثلات، في حين كان الاهتمام بالحاضر صورة من صور الاهتمام بحياة الشخصية الروائية أكثر من حياتها الخارجية، وبذلك ضبط تزامن الماضي والحاضر والمستقبل[٦].

وقد أدّى استدعاء الزمن الأسطوري إلى اعتماد بعض تقنيات السّرد التي تطرح الاستباق كموازٍ لقدرة الأسطورة على التنبؤ، والتلميح إلى ما سيحدث، وهي بذلك تقوم مقام عنصر التشويق، الذي يقودنا إلى انتظار ما سيحدث لاحقاً، بل إنّ نجيب محفوظ بدأ روايته بعبارة يستبق فيها كلّ مجريات الرواية وأحداثها حينما بدأها بقوله "طُرحت مناجاة مجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا"[٧]، وهي عبارة استشرافية لما سيحدث في المستقبل، تشبه تلك الجمل التي اعتدنا أن نسمعها في الأساطير، فتوميء بوضوح إلى المصير المتوقع للأبطال.

---

(١) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣١١
(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٠١
(٣) نفسه: ٢٥٥-٢٥٦
(٤) انظر: نفسه: ٦٣، ٧١، ٩٢.
(٥) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣١٦.
(٦) سيزا قاسم: بناء الرواية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ٢٧.
(٧) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد تقاطع الزمن الدائري مع أزمان الاسترجاع التي كانت في أغلبها استرجاع لسيرة (عاشور الناجي) مع ظهور كلّ جيل جديد، وكأنّ سيرته نبراس على كلّ جيل أن يستضيء به "وحمل قرّة الناجي الطفل عزيز في لفافته، ومضى به ليلاً إلى ساحة التكية.. دعا الله أن يجعل من الصغير غُصناً في دوحة البطولة والخير.. وسرح فكره إلى الممر الضيّق حيث تُرك (عاشور) في سن ابنه، وكما تعبر سحابة وجه القمر، فتحجب نوره اقتحمه خاطر مظلم، تذكّر ما يتقوّل به الأعداء على (عاشور) وأصله، غشيته كآبة عفنة"(١).

وقد استدعى الزمن الدائري السّرد الحلقي، ومركزه جميعاً حكاية (عاشور) الجدّ، ثم تتوزّع الحكاية المركز في كلّ حلقة من الحلقات العشر التي تروي حكاية أو قصة جيل بأحداثها وزمنها "الذي استمدّ شكله الدائري من خلال انحصار الحكايات بين عاشورين: (عاشور) الجدّ الأوّل، و(عاشور) الحفيد"(٢)، "والزمن الدائري رمزٌ للأبدية"(٣)، مشيراً بوضوح إلى دورة النمو والفناء، ودورة الميلاد والموت"(٤) اللتين تمثلتا دورة ميلاد (عاشور) الجدّ، ومن ثم فناءه، ودورة ميلاد (عاشور) الحفيد ونمائه، بل امتدّتا لتحتويا دورات حياة كلّ شخوص الملحمة. "وكان لصنع أسطورة (عاشور الناجي)، وما تبعها من سمو وقداسة، وخلق ومعتقدات أثر في إغفال أيّة إشارات زمنية في الرواية، يمكن أن تُحيل إلى تاريخ خارجي، فكما جاء (عاشور) من الخلاء، وكما اختفى فيه، كان لا بد لأسطورته أن تظلّ معلقة دون تحديد في الخلاء أيضاً"(٥).

وقد حملت كلّ حكاية من حكايات الملحمة اسم شخصية من الشخصيات أو موضوع من الموضوعات، فحملت الأولى اسم (عاشور الناجي)، والثانية اسم (شمس الدين)، والثالثة عنوان (الحبّ والقضبان)، انتهاءً بالعاشرة التي حملت اسم (التبّوت والنّبوت). وتقسيم النص إلى أقسام هو مطابقة في الغالب لانصرام الزمن المسمّى بانصرام المواسم، والمواسم هنا نُفهم بالمعنى المجازي، أيّ دورة من دورات الحياة العاطفية أو أزمة أزمة نفسية أو مأساة داخلية(٦).

وهذه القيمة الدائرية للزمن جعلت أحد النقاد يرى تلك الحلقات التي تتناوب على الحكايات العشر صورة من صور التنويعات على اللحن في التأليف الموسيقي، فحكاية (عاشور الناجي) هي تنغيمة لها صعود وهبوط، وحكاية (شمس الدين) هي تنغيمة إقاعية أخرى، وحكاية

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٨٢-٢٨٣.
(٢) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٠
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ١٢٥.
(٤) نفسه: ٢١٢.
(٥) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٧.
(٦) برنار فاليط: الفن الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد نجدّو، ط١، منشورات Nathan، باريس، ١٩٩٢، ٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

علاقات معقدة بين السلطة الرسمية متمثّلة في جهاز الدولة والشرطة، والسلطة الشعبية متمثّلة في نظام حكم الحارة عبر فتواتها وحرافيشها، وبين سلطة الفرد القائمة على القوة المطلقة التي لا تتحقق إلاّ بالقهر والفساد، وسلطة الجماعة التي تنهض على أساس من العمل والعدل والأمان، في حين تُنفى السلطة الرسمية إلى خارج العالم وتهمشها، وتتعامل مع السلطة الشعبية التي تنهض على أخلاقيات الحارة الأصيلة، وعلى القوة الجسمانية[١].

في حين غدا الزمن الدائري هو الشرط الأسطوري الذي كان ينقل الأحداث من وتيرة الزمان الواقع إلى الزمن الأسطوري الذي يحيل إلى أزمان وأحداث وشخصيات أخرى، ولكنّه يوميء بذكاء وصراحة إلى الواقع، ويهمزه بمهماز النقد، ويفضح مخازيه، ويؤسّس حلما بالانعتاق من كلّ قيود الظلم والاستعباد، ويرنو إلى مستقبل منتظر فيه العدل والحق وقيم الإخاء والعمل والجدّ جميعاً. فالزمن الدائري وإن أحال في الظاهر إلى زمن الأسطورة واللاحقيقة، واللاموجود، فهو يحيل في البنية العميقة منه إلى الزمن الحاضر، والى الواقع المعاش.

كما أنّ الزمن الدائري الذي يتواتر عبر دورتي الليل والنهار، لا يحيل إلى التجانس كما هو ظاهر الأمر بل يُحيل إلى الصراع، الذي هو بحكم الزمن الدائري صراع مستمر، ينهزم فيه الظلام فجر كلّ يوم وينتصر في المساء.

وهذه البنية ذات الصفة الصراعية إنّما تكتسب صفة صراعها الداخلي فضلاً عن الخارجي الذي تحيلنا إليها الأسطورة من ذلك الصراع الإنساني الذي تشهدُه الحارة بين قيم الخير وقيم الشر، وبذلك يغدو الصراع الأسطوري الزمني هو صفة من صفات الصراع الإنساني المتمثّل في شرائح أهل الحارة التي تحتضن (ملحمة الحرافيش).

وفي كلّ أزمة ضمن هذه الأزمات التصارعية، تلحّ فكرة البداية وقوى الخير على ذهن أهل الحارة، وهي ممثّلة بداية في (ناجي عاشور) الأوّل، وفي معركته مع الشّر، وفي انتصاره عليه، وهكذا دورة حكائية مرتبطة مع الخير والشر، إنّما تحيلنا إلى الطقس البابلي القديم حيث كان الناس يحتفلون برأس السنة الجديدة، وفي ذلك الاحتفال تُتلى قصة الخليقة، وتمثّل معركة بين الآلهة، ينتصر فيها (أنليل) على (تعامت) التي تمثّل قوى الظلام[٢].

والملحوظ أنّ الحركات الداخلية للأشخاص وللصراعات وللأحداث قد غدتْ دائرية هذا الزمن، وأعطته صفة الدوران نحو المحور، ومن ثم العودة اليه. فنلمح هذه الحركة في تعاقب الفتوّات في الحارة، إذ لو "استعرضنا قائمة الفتوّات الذين تعاقبوا على الحارة نجد أنّ الحركة

---

(١) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٥.
(٢) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الداخلية متشابهة ومتكرّرة"[١] كما أنّ حركة العنف في الملحمة تشكّل شكلاً دائرياً، ينتظم كلّ الأجيال، إذ "إنّه عنف غريب حقاً، إنّه عنف موروث، يرثه الأبناء عن أبائهم، والآباء قبلهم عن أجدادهم"[٢]

أمّا الزمن في رواية (ليالي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريّته من عدم تحديده، ومن إيغاله في القدم، ومن تعالقه مع زمن أسطوري آخر مفترض، وهو زمن حكايات ألف ليلة. وهو زمن منكفئ على نفسه، مغلق، لا يحيل إلى زمن بعينه، وإن كان يحاول أن يربط بعض أزمانه بأحداث تاريخية مهمة، أو شخصيات تاريخية حقيقية، إلاّ أنّه يبقى زمناً خاصّاً، مقطوعاً عن تسلسل الزمن التاريخي الخاضع للقياس والترتيب، إنّما هو زمن له سرعته الخاصة، ومحدّداته الذاتية.

وقد واءم نجيب محفوظ بين زمان الحكايا وزمان رواية (ليالي ألف ليلة)، فكان الزمن عنده مغفل الإحالة إلى تاريخ محدّد، إلاّ تاريخ الرواية نفسها، وبذلك غدا الزمان يتلخّص عنده في الجملة الشهيرة " كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"[٣].

وهذا الزمن الأسطوري قد يتخلّى عن ناموسه الخاص، وقوته الداخلية، ويستسلم لقوى خارجية أخرى، تتحكّم بسرعته. فالعفريت (قمقام) يسطو على الزمن، ويتحكّم به، ويجريه وَفق حاجته. فعندما ألفى (صنعان الجمالي) يكاد يُفتضح أمره بعد أن تصدّى لطفلة صغيرة، وأغتصبها بوحشية، وقتلها، أراد أن ينقذه. فنقله بومضة بصر اخترقت عنصر الزمن من المكان، الذي هو فيه إلى باب داره. "شعر بأنّه يتحرّك في فراغ في عالم شديد الصمت حتى سمع الصوت مرّة أخرى: لن يعثر لك أحد على أثر، افتح عينيك تر أنّك واقف أمام باب دارك، ادخل آمناً، إنّي منتظر"[٤].

كذلك الزمن الأسطوري في الرواية يتّسع، ويتمدّد ليستوي على مقدارا كبير من السنين.

فالعفريت (سنجام) موجود في القمقم، الذي سجنه فيه النبي سليمان منذ ألف عام[٥]، كذلك العفريتان (سنجام) و(قمقام)، وهما صديقان حميمان لم يلتقيا منذ ألف عام[٦]، وهما يريان أنّ فترة زمنية مقدارها ألف عام ليست بالفترة الطويلة قياساً لعمرهما الخرافي "ما أقصرها

---

(١) جمال شحّيد: المكان في الحرافيش، ١٢.
(٢) طاهر عبد مسلم علوان: إشكالية العُنف في الرواية العربية: الحرافيش، الرافد، ع٩٩، الشارقة، ٢٠٠٥، ٨٠.
(٣) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب بمحفوظ، ١٩٧.
(٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٣.
(٥) نفسه: ٣٩.
(٦) نفسه: ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

–ألف سنة– بالقياس إلى العمر، وما أطولها إذا انقضت في قمقم"[١].

وهذه النسبية والتفاوت في الشعور بالزمن والإحساس به، تحطّم الزمن الطبيعي في الرواية، وتعلي من ظهور الزمن الأسطوري، المتفاوت، غير القابل للقياس المحدّد أو الثابت. فالزمن في سلطنة شهريار في الرواية غيره تماماً في المملكة السفلية، التي دخل إليها. فقد قدّر تماماً أنّه احتاج ساعة للهبوط من الأرض إلى باطنها عبر ممر إلى المملكة السفلية، لكنّ الحقيقة كانت غير ذلك. "فسألته صبية ملائكية –أيّ شهريار– على بوابة المدينة: متى تركتَ بلدتك؟

– منذ ساعة على الأكثر.

فما تمالكتْ أن ضحكت قائلة: ما أضعفك في الحساب؟!"[٢]

كذلك قدّر (شهريار) زمن بقائه مع زوجته ملكة ذلك العالم السفلي بأيام معدودة، مع أنّه كان قد قضى معها مئة عام. "وسأل زوجته مرةً، وهو يداعبها:

– متى يكون لنا ولد؟

فتساءلت في ذهول:

– أتفكّر في ذلك، ولم يمض على زواجنا إلا مائة عام؟

– مائة عام فقط؟

– بلا زيادة يا حبيبتي.

فتمتم:

– حسبتها أياما معدودة..

– قالت بأسف:

– لم ينمح الماضي من رأسك بعد"[٣]

ولعلّ أسطوريّة الزمن في ذلك المكان، وعدم خضوع الزمن لناموس الطبيعة، واختلاف سرعته تماماً عن سرعته في عالم السلطنة، جعل شهريار يرتدّ شاباً بمجرد أن انغمس في بركة ذلك العالم، فعادت به عقارب الساعة إلى الوراء "فرأى نفسه جديداً في إهاب فتى أمرد، قويّ الجسم متناسقه، بوجه ينضح فتوّة وشباباً، وشعر أسود مفروق، وقد طرّ بالكاد شاربه"[٤]، كما جعله يرتدّ عجوزاً مسناً، مقوّس الظهر بمجرد طرده من تلك المملكة، وعودته إلى سلطنته.

وقد ينهض السحر وقوى العفاريت بدور مؤثر في تكوين دورة الزمن الطبيعية، والتدخّل

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٤٠.
(٢) نفسه: ٢٦٥.
(٣) نفسه: ٢٦٧.
(٤) نفسه: ٢٦٤-٢٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في عجلة جريانها، بحيث تُجمّد عند لحظة محددة إلى حين انتهاء الغاية من ذلك، ليستردّ من جديد مسيرته الطبيعية. فالعفريتان (سخربوط) و(زرمباحة)، يتدخلان في الزمن، وينزلقان إلى زمن الحلم، فيعبثان به أنّى أرادا، فيجمعان الأميرة (دنيا زاد) أخت (شهرزاد)، و(نور الدين) بائع العطور في حلم عجيب، مقداره ليلة، فيقيمان لهما زفاف سلطاناً عظيماً، يحضره مدعوّون ومدعوّات، ومطربون ومطربات. ثم تكون خلوة العروسين، "وانتظرت في المخدع آخر الليل في ثوب محلّى بالذهب والمرجان والزّمرد، ودّعتها أمّها وأختها شهرزاد، فانتظرت وحيدة في المخدع، وشرد ذهنها، لا يشغلها إلاّ ترقّبها القلق وقلبها الخفّاق، انفتح الباب، دخل نور الدين في أبهى حلّة دمشقية وعمامة عراقيّة ومركوب مغربي، تقدّم منها كالبدر في تمامه، وجلا القناع عن وجهها، ركع على ركبتيه، ضمّ ساقيها إلى صدره، تنهّد قائلاً: ليلة العمر يا حبيبتي، ومضى ينزع ملابسها قطعة قطعة في صمت المخدع المليء بالألحان الباطنة"[١].

وبانتهاء الحلم انتهى الزمن المثبّت أو المقتطع من صيرورة الزمن، الذي يحتوي الرواية، إلاّ أنّ (دنيا زاد) و(نور الدين) بقيا يشعران بحميمية تلك الليلة الحلم، التي تركت في قلبيهما عشقاً، ولوعة لا تنطفئ، كما تركت على غير عادة الأحلام نتيجة حقيقية، إذ حملت (دنيا زاد) في الواقع من (نور الدين) بعد تلك الليلة الحلم، وخشيت أمّها أن يفتضح أمرها، فأقدمت على "إجهاض ابنتها مستغفرة ربّها"[٢].

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى تقنية التلخيص؛ لاختصار الزمن، الذي يفترض أن يستغرق صفحات كثيرة، إن استوفى جزئياته، لا سيما أنّ لا فائدة من ذلك على مستوى تنمية الحدث، فيختصر بجمل قليلة أحداثاً وأزماناً كثيرة. "سبحت روح صنعان الجمالي في سماء مقهى الأمراء فغشى روّادها الكدر، شهدوا محاكمته، سمعوا اعترافه الكامل، رأوا سيف شبيب رامة السيّاف وهو يطيح برأسه، كانت له منزلة طيبة بين التجّار والأعيان، وكان من القلّة النادرة التي يحبّها الفقراء، وأمام أولئك وهؤلاء ضُربت عنقه، وشُرّدت أسرته، ذاعت قصته على كلّ لسان، هزّت أفئدة الحي والمدينة، استعادها السلطان شهريار مراتٍ ومراتٍ"[٣]

وقد ينال الزمن أسطوريّته من أنّه زمن افتراضي، ففي رواية (أمام العرش) تتناوب الأحداث على زمن افتراضي، لا هو في الماضي ولا المستقبل ولا هو في الحاضر كما قد نتوهّم للوهلة الأولى، بل هو زمن أسطوريّ مفترض، غير متعيّن في مستويات الزمن المعروفة ضمن نواميس عالمنا، بل هو زمن تخلقه الأسطورة بمنطقها الخاص، وتفترضه ليكون مكمّلاً

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩٤.
(٢) نفسه: ١٠١.
(٣) نفسه: ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لدورة الزمن المعروفة في حياتنا، فبعد انتهاء زمن الحياة، والموت، يأتي هذا الزمن الافتراضي، الذي تبدأه الأسطورة بمحاكمة الموتى، فيمثل الميّت أمام محكمة الموتى، التي يترأسها (أوزيريس)، ويُقاس قلبه بريشة (ماعت)، فإن كان قلبه أثقل من الريشة، فهذا يعني أنّ عليه الكثير من الخطايا والذنوب، التي عليه أن يبرّأ نفسه منها، وأن يقنع (أوزيريس) والقضاة الاثنين والأربعين ببرأته منها، حتى يتسنّى له الدخول إلى متاع الحياة الآخرة، وإلاّ فإنّه سيلاقي الجحيم.

وروايته (أمام العرش) قائمة على هذا الزمن الافتراضي، الذي يقفُهُ على محاكمة بعض الشخصيات في تاريخ مصر القديم والحديث. والزمن الدائري في الرواية يؤكّد الصفة الأسطوريّة للزمن، فالرواية مقسّمة إلى وقفات أو لوحات مشهدية، تتكرّر بشكل دائري، فتبدأ باستدعاء (حورس) للمتوفى، ثم بقراءة تحوت لبيان حياته وأعماله، ثم يُعطى الكلام للمتوفى للدفاع عن نفسه، ثم تُسمع توصية (إيزيس) بحقه، ثم يُحال الأمر إلى (أوزيريس) لينطق بحكمه الأخير على المتوفى، فيعطيه الخلود في الغالب، وإن كان البعض نصيبه الجحيم أو الركون إلى مقام التافهين. وهذا الزمن الدائري في الرواية يتمثّل دورة الزمن الحقيقية، التي تتربّع الرواية على رصيد ضخم منها، يمتدّ لآلاف السنين، فالدورة تبدأ بالحياة ثم تنتهي بالموت، لتبدأ دورة أخرى، والمُحاكَمات تبدأ كذلك ببعث الميت من موته، وتنتهي بمحاكمته، وإرساله إلى مآله الأخير، وهي دورة تشتمل دورات الأفراد والحضارات والدول كذلك، فتبدأ، ثم تعيش مسيرتها أيّاً كانت، وكيفما كانت، ثم تؤول إلى النهاية. فالرواية بذلك ليست اقتطاعاً زمنياً لأحداث، بل تمثيلاً لدائريته الأسطوريّة، التي لا تعرف النهاية، بل النهاية عندها بداية لمرحلة أخرى.

والرواية كذلك تحفل بزمنٍ أسطوري يخترق أزمات طويلة، ويجمعها في زمانٍ واحد، يبدأ منذ زمن ساحق طويل، ويمتدّ حتى حاضر تأليف الرواية، لذلك يقول (أوزيريس) في مبتدأ عقد المُحاكَمة "وها هي المحكمة تنعقد من أجل سياحة طويلة في الزمن"[1]. فالرواية تجمع في زمن واحد الملك مينا بالملك (خوفو) بالملك (أخناتون) بالحكيم (بتاح حب)، بالثائر (أبنوم) و(بسعد زغلول) وبالرئيسين المصريين (جمال عبد الناصر)، و(أنور السادات). وهو اجتماع كان يستحيل، لسببين: وهما الفاصل الزمني الكبير بين الأزمان، والموت. ولكن الزمن الأسطوري غير المقيّد بشروط أو محدّدات، اخترق هذه الاستحالة، وجمع بين تلك الشخصيات في زمن واحد، وهو زمن المُحاكَمة.

ويلجأ نجيب محفوظ إلى تسريع السّرد في الرواية، عبر تقنية التلخيص، وفي وقفات تختزل أزماناً طويلة، بغية الدلوف إلى أزمانٍ أخرى. وقد كان لمحفوظ ثلاث قفزات تسريعية في

---

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

روايته (أمام العرش)، أتاحت له قفزات زمنية كبيرة، فالقفزة الأولى كانت بعد الانتهاء من محاكمة الحاكم (بسوبانبدد)، إذ أشار (أوزيريس) إلى (تحوت) كاتب الآلهة، فراح يقرأ: "قضتْ إرادة الآلهة أن تغزو ليبيا مصر، وتكون أسرة حاكمة، وفي نهاية حكمها تطايرت وحدة مصر، فاستقلّت الأقاليم، ورجعت إلى العهد الذي كانت عليه قبل الملك مينا، ثم الآشوريون وتتابعت الأحزان"(١).

أمّا القفزة الثانية فكانت بعد محاكمة (بسماتيك) الثالث، إذ لخّص فيها (تحوت) احتلال الفرس لمصر، ثم غزو (الإسكندر) لها، وصولاً إلى انتهاء الحكم إلى بعض الأسر اليونانية، التي دخلت مصر إبّان حكمها تحت سلطة الرومان، فعُدّت تابعة لعرش روما. وفي عهد الروماني (نيرون) دخلت المسيحية إلى مصر، فاعتنقها بعض المصريين(٢).

وكانت القفزة التسريعية الأخيرة في الرواية بعد محاكمة (الشهاب الخفاجي)، إذ لخّص تحوت أحداثاً وأزماناً كثيرة بقوله: "ولمّا دالت دولة المماليك سقطت مصر غنيمة في يدّ الدولة العثمانية، وتتابع عليها مئات الباشوات كولاة، وشاركهم في حكم البلد الجيش العثماني، وبقية المماليك، ولم تعرف البلاد إلاّ النادر واليسير من الراحة والتقدّم في فترات عابرةٍ، ثم قام النزاع بين القوى الحاكمة، وتفشّى الاغتيال والغدر، وغرق الشعب في الهمّ والذّل والجهل، واستمرّ ذلك بضع مئات من السنين"(٣).

كذلك يُعدّ انسياح الأزمان، وتداخلها في زمن جديد حاضر، هو سبب لوصف الزمن بالأسطوري، ففي رواية (رحلة ابن فطّومة)، يستحضر نجيب محفوظ أزماناً متتابعة، بعضها موغل في القدم، في زمن حاضر، وهو زمن رحلة (ابن فطّومة)، وبذلك تغدو رحلة (ابن فطّومة) ليست رحلة جغرافية في المكان كما يحاول نجيب محفوظ أن يوهمنا، بل هي رحلة عامودية في الزمن، تبدأ منذ فجر الإنسانية، منذ كان الإنسان بدائي يدين لمجتمع قبلي رعوي، وهو زمن ممثّل أو مقيّد بجغرافيا دار المشرق، ولعلّ تسميتها بدار المشرق، إحالة إلى زمن الشروق، وهو البداية، فدار المشرق هي بداية رحلة الإنسانية، مروراً بدار الحيرة التي تمثّل حقبة تاريخية جديدة في عمر البشرية، وهي مرحلة الزراعة، والارتباط بالأرض، ومن ثم ظهور النظام الإقطاعي، وما يستتبعه من هيمنة السادة الإقطاعيين، واستعباد الإنسان المزارع، وعدّه من أقنان الأرض. توقفاً بدار الحلبة، التي تمثّل التحرّر والثروة والحضارة المتطوّرة

---

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ١٠٩.
(٢) نفسه: ١٢٣-١٢٥.
(٣) نفسه: ١٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للنموذج الغربي الرأسمالي العلماني، انتهاءً بدار الأمان، التي تمثّل المعسكر الشرقي الشيوعي.

فهذه الرحلة اخترقت الأزمنة، ولخّصت تجارب الإنسانية فيها، ثم انزلقت إلى زمن جديد مستقبل للرواية وللقارئ، فهو زمنٍ لم يُخبر بعد، ولكنّه زمن منتظر مأمول، وهو زمن الحياة في المدينة الفاضلة، التي يقصدها (ابن فطّومة) برحلته، وهي دار الجبل، التي يُسمّى الجزء الخاص بها من الرواية باسم (البداية) وهو اسم موحٍ، يحيل إلى آمل كبيرة منوطة بهذه الدار، التي تشكّل حلم الإنسانية بالعدل والسعادة والحريّة.

وتقسيم الرواية إلى عناوين ترتبط بجغرافية المكان، يحيلنا إلى مفارقة لطيفة في الزمان، فعندما يحمل العنوان "دار المشرق" فهو يعني زمن حضارة المشرق، وهكذا... وهذه العناوين تشكّل زمناً دائريّاً، يضع الرواية في خط الزمن الدائري الأسطوري، فالرحلة ما بين الوطن إلى الجبل مروراً بدار المشرق، والحيرة، والحلبة، والأمان في رحلة دائرية في الزمن، تمثّل دورة الحياة والموت، فالدار تبدأ من ذاتها، ثم تتطوّر بمقدار ما هو مقدّر لها، ثم تأتي الدار، التي تليها في رحلة (ابن فطّومة)، لتحتلها، وتضمّها إلى زمنها، وهكذا، بل إنّ هذه الرواية في الزمان تفرض هندسة دائرية صارمة على الأحداث، فكلّ دار تحتل الدار الأخرى، وتدخلها في نظامها إلى حين يأتي زمن تدين فيه هي الأخرى إلى دار ثانية تحتلها. حتى دار الغروب، التي كانت المرحلة التأهيلية للدخول إلى دار الجبل، خضعت لاحتلال دار الأمان، فاضطر (ابن فطّومة) ومن معه للرحيل إلى دار الجبل قبل انتهاء الفترة التأهيلية لذلك.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

الحدث الأسطوري

يضطلع الحدث الأسطوري بوظيفة التأصيل، وربط الحدث المتكرّر بالحدث الأوّل الذي يرتبط بالبدايات، وهو غالباً ما يكون حادثاً يرتبط بالآلهة وبأفعالها، وببدايات التكوين، وبصراعات المخلوقات فضلاً عن أنّ الحدث الأسطوري يُعدّ الفعل التكراري لحادثة أولى، حفظتها الأسطورة، وخلّدتها، ومسحتها بمسحة التقديس.

وقد توافر نجيب محفوظ على أحداث أسطورية كثيرة، استفاد منها في بنائه الروائي، وأستلهم بعضاً منها في تشكيل معمار أحداثها، كما انطلق منها في بناء أحداثه الأسطورية الخاصة المتعلقة بعوالم روايته، والمنبثقة من تجاربها الخاصة، وبذلك خلق أحداثاً أسطورية موازية أو مشابهة لتلك الأحداث الأسطورية المشهورة.

الصراع مع القدر

والصرع مع القدر هو الحدث الأسطوري الأوّل والمحور الذي يطلّ علينا في رواية (عبث الأقدار)، فضلاً عن إنّ عنوان الرواية يحيلنا فوراً إلى ذلك الصراع الذي يُعدّ مفردة أساسية في فكر الأسطورة، وهو صراع يبدأ منذ كانت الخليقة، وعنوان الرواية بنسبه العبث إلى الأقدار إنّما يشكّل بداية لموقف لنجيب من الأقدار التي يراها تلهو أحياناً، وتلعب بمصائر البشر، وتصنع نهايتهم أنّى شاءت. وهذا الفهم له "يذكرنا بالفهم اليوناني للقدر في مثل مسرحية (أوديب ملكاً)، وهو قدر يقوم على نبوءة ساحر أو كاهن بما سيحدث في المستقبل إخباراً عن الغيب ثم يأتي المستقبل طبق الأصل"[١].

ويبدو العنوان ملبساً، فهل أراد الكاتب من ذلك أنّ القدر هو من يعبث؟ أم أنّ من يحاول أن يتصدّى له هو من يرى تصاريفه عبثاً؟ ثم من يقرّر أن تصاريف القدر هي ضرب من ضروب العبث؟ بل متى يمكن أن نصف تصاريف القدر بالعبث؟ وإن كان القدر عابثاً بحق كما نفهم من عنوان الرواية هل يجدي أن يتصدّى له أبطال الرواية؟ أم أنّ تصدّياً كهذا هو مشهد من مشاهد العبث أيضاً؛ إذ لا طاقة لبشر بردِ قدر، وهذه هي الحكمة التي كرّستها الرواية بمعنىً أو بآخر.

والأساطير التي تربط مصير الإنسان بالقدر الذي تتحكّم به الآلهة كثيراً ما تقوم على

---

(١) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المتكرّرة ودلالاتها في رواياته، ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرّبط بين الوقائع الأسطورية وبعض الحسابات الفلكية (التنجيم). و نستطيع القول إنّ جلّ الأساطير ترمي إلى "إظهار قوى غيبية غير موضوعية أو فعلية خارقة لمجموع قوى البشر، وتتجسّد في إرادة أو إرادات خارجة متجاوزة للشرط البشري ولإمكانياته[١]، وما تصدّي الإنسان البطل في الحدث الأسطوري لتلك القوى إلاّ رمزٌ أخرجته الجماعة ليخوض بدلاً منها المعارك، التي تعجز هي عن أن تخوضها، ليحقق لها الانتصارات على القوى الخارقة، مما يحدث التكامل والتنفيس عند الجماعة كلّها.[٢]

وفي رواية (عبث الأقدار) يمثّل الفرعون (خوفو) نموذج البطل الأسطوري الذي يقرّر الدخول في صراع مع القدر، وذلك عندما يعرف أنّ من سيخلفه على عرش مصر لن يكون ابنه، بل سيكون نجل (من رع) الكاهن الأكبر (الرع) معبود (أون)[٣] وذلك وفق نبوءة الساحر (ديدى). وإنّما هذه النبوءة تذكرنا بالنبوءة الأسطورية الشهيرة لملك طيبة، إذ إنّ (أبولو) إله الشمس عند الإغريق كان قد تنبّأ (لليوس) ملك طيبة بأنّ ابنه سيقتله.[٤]

وهنا يبدأ الصراع في الرواية، عندما أحسّ فرعون بأزمة نتيجة ذلك التناقض الذي نشأ الناشيء عن عدم القدرة على المواءمة بين إرادته، وإرادة القدر الذي بات يهدّد بإحباط رغبته، والقضاء عليها.[٥]

وتبدأ أزمة فرعون، الذي طفق يدرس إمكانيات الانتصار على القدر، بسؤال (خوميني) إن كان "يغني الحذر عن القدر".[٦] فيجيبه إنّ الحكمة المصرية التي لقنها الأرباب للسلف تقول "إنّ الحذر لا يغني عن القدر"[٧] ولكنّه يصمم على أن يهزم القدر، الذي كان قد هيّأ المصائر ليكون الطفل الأوّل المنتظر للكاهن الأكبر (من رع) هو من سيخلف فرعون على العرش.

ومن فوره يجهّز (خوفو) جيشاً صغيراً، وينطلق نحو مدينة الكاهن، الذي احتال لهروب زوجته النفساء مع طفلها الرضيع، في حين أوهم (خوفو) بأنّ خادمة من خادمات القصر التي ولدت لتوّها هي زوجته، وأنّ وليدها هو وليده، فما كان من ابن فرعون إلاّ أن جرّد سيفه، وقطع رأس الخادمة ووليدها في ضربة واحدة ظنّاً منه أنّه قد قتل الطفل المشؤوم وأمّه النفساء، في حين وقع الكاهن ميتاً للتو أمام هذا المشهد الرهيب.

---

(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٨٦.
(٢) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، ١٩٢.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمةالحرافيش، ١٨.
(٤) هـ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ترجمة حسني فريز، ط١، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٦، ٢٠٥..
(٥) سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ٦٥.
(٦) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٩.
(٧) نفسه: ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعود (خوفو) إلى قصره سعيداً مزهواً بانتصاره المزعوم على القدر الـذي اصـطنع "الطفل الرضيع لتمثيل دور خطير"[١] ويقول نجله الأمير (رغخعوف) مخاطباً المعمار (ميرابو): "الأولى لك أيّها المعمار ميرابو أن تعجب بقوة الإرادة الهائلة التي هزمت الأقدار، وقضت على قضاء القضاء"[٢].

ولكن السنين أثبتت لفرعون أنّ القدر لا يُهزم، فقد أدّت الصدفة دوراً في ترتيـب مـن القدر، فنجا الطفل الرضيع من الموت، وتربّى تربية حسنة، وغدا القائد الأعلى لجيش مـصر، واجتمع بأمّه، وأحبّ ابنة فرعون (مرى سى عخ)، التي وقعت في عشقه، واعتلى عرش مصر بعد أن مات فرعون، ومات ولي عهده الذي حاول أن يطيح بوالده، ويقضي عليه، فكان (ددف) الشاب صاحب نبوءة العرش هو من أفشل خطته، وفتك به، وأرداه قتيلاً.

وأيقن (خوفو) أنّ القدر لا يُهزم بل يَهزم[٣] وكانت هذه الحقيقة المؤلمة التي توصّل إليها (خوفو) بعد رحلة معاناة طويلة هي فحوى رسالته الأخيرة إلى "شعبه الحبيب"[٤].

والطريف في الأمر أنّ هذا الحدث الأسطوري المحور في الرواية كان من بنات أفكـار نجيب محفوظ، إذ إنّ التاريخ الفرعوني فيما يخصّ سيرة حياة (خوفو)، لا يذكر شيئاً عن نبوءة كهذه، لكن نجيب محفوظ افتعلها، وأقحمها على التاريخ، وخلق منها حدثاً أسطورياً يحمل الحدث التاريخي، ويسوق أحداثه، وصولاً إلى إبراز الفكـرة التـي يريـدها، التـي رأى أنّ الحـدث الأسطوري المفتعل سيضطلع بدور في إبرازها.

وبنهاية كهذه، أعني الاستسلام للقدر، والانصياع إلى مشيئته خالف محفوظ ادعاءه بأنّه غير انهزامي، ولا ينهي الصراع، الذي يعتقد أنّه صراع مستمر، والانتصار لا يزال مرتقباً، ولا رَفع للراية البيضاء في هذا الصراع[٥].

وهذا الحدث الأسطوري المحور في الرواية قد احتوى على أحداث أسطورية أخرى، لا تنفصم عن روح الحدث الأسطوري، فالفرعون (خوفو) يقرّر أن ينقطع فـي حُجـرة التـابوت بالهرم الأكبر الذي بُني خصيصاً ليدفن فيه[٦]، وذلك ليؤلف كتاباً يـضمّنه "تجـارب الحكمـة وأسرار الطب"[٧] وهو يعلّل اختيار هذا المكان لتدوين كتابه المنتظر بأنّ "قصور الـدنيا تغلـب

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢١.
(٢) نفسه: ٤٣.
(٣) نفسه: ٢٠٤.
(٤) نفسه: ٢٠٥.
(٥) سليمان الحكيم: محاكمة هؤلاء، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٠، ٢٣.
(٦) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٧٩.
(٧) نفسه: ٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عليها جلبة الحياة الفانية، فلا تصلح لإنتاج عمل خالد"[١] وهو بقراره هذا الذي انقطع فعلاً لتحقيقه، يحاكي عادة المصريين القدامى في حفر متون على جدران غرف الدفن وممرات الأهرام. وهذه المتون عبارة عن نقوش تضمّ تعاويذ وابتهالات وصلوات كان الغرض منها تأكيد الوجود الطيّب للملك في حياته التالية في السماء مع الآلهة[٢].

وهذا الفعل الأسطوري عند المصريين القدامى، يوازيه فعل أسطوري آخر، وهو وضع زهور اللوتس على قبور الميتين، فقد اعتاد (ددف) أن يضع زهور اللوتس على تابوت (جامور)، كلبه العزيز الذي مات، فحنّطه، وجعله في باحة قصره.[٣]، وزهرة اللوتس عند المصريين هي زهرة مقدّسة، وهي النبات الخاص بالإله (نفرتم)، الذي يُمثّل برأس أسد، وهو حيوان شمسي، دخل دائرة المعبودات بسبب علاقته بزهرة اللوتس التي تعدّ رمزاً للحياة، إذ إنّ إله الشمس يظهر على زهرة اللوتس من البحيرة الأزلية، وقد كان الموتى المصريون يبدون رغبة في التحوّل إلى الزهرة اللوتس، التي كانت تعبيراً عن الأمل في تكرار الميلاد.[٤]

أمّا الحبّ في الرواية فيرتبط بحدث أسطوري، منتزع من أسطورة إغريقية قديمة، (فنافا) يقع في الحبّ؛ لأنّ سهم العشق قد استقرّ في قلبه، إذ يقول "كنت كالطائر الذي يحلّق في السماء آمناً، وما يشعر إلا وسهم يستقرّ في قلبه فيهوي!"[٥]، وهكذا تفسير للحبّ، يذكرنا (بكيوبيد)، وهو ربّ الحبّ عند اليونان، وأمّه (فينوس/أفروديتي) إلهة الجمال، ووالده (مارس/آريس) إله الحرب، يُرسم على شكل صبي مجنّح عارٍ بشعر ذهبي، يحمل قوساً ونشّاباً، يصوّبها خبط عشواء، فمن تصيبه ترديه عاشقاً، لا حول له ولا قوة أمام من يحبّ.[٦]

أمّا بحث (ددف) عن القروية الجميلة صاحبة اللوحة التي رسمها (نافا)، فهو يستثمر حدثاً أسطورياً شهيراً في الميثيولوجيا المصرية القديمة؛ يبرز مدى معاناته وتلهّفه على اللقاء، وحالته "ذكّرته بحالة مأساة الربّة إيزيس التي ذهبت تبحث عن أشلاء زوجها أوزيريس التي نثرها ست في تضاعيف الريح"[٧] والمعلوم أنّ (إيزيس) طافت في أقاليم مصر تبحث عن أشلاء زوجها (أوزيريس)، التي بعثرها أخوه القاتل (ست)، وقد وجدتها بعد مشقة وعناء كبيرين،

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٧٩.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١٨.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١١٥.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١١، ٢٣٨.
(٥) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨٩.
(٦) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ط١؛ جروس برس، لبنان، ١٩٩٦، ١٨٩؛ هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٧١-٧٦.
(٧) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأعادت الحياة إلى زوجها القتيل بطرقها السحرية.[١]

أمّا رواية (رادوبيس) فهي تبدأ بحدث أسطوري متجدّد، وهو حدث الاحتفال بعيد ترقب فيضان النيل، إذ يتجمّع الناس كلّ عام في موسم فيضان النيل، يأتون جماعات وزرافات من (منف) و(هرمونت) و(سوت) و(خمونو)، فيقدّمون القرابين لمعبد (سوتيس)، ويفون بنذورهم[٢]، ويشاركهم فرعون في هذه المناسبة الخطيرة، فيصلي في المعبد[٣] ويقدّم القرابين للآلهة، ثم يقرأ رئيس الكهنة الخطبة التقليدية في هذه المناسبة، من ثم يُلقى فرعون دعاء النيل المعبود في النيل[٤] في حين يرتّل كهنة المعبد "أنشودة النيل على نغم القيثارة والمزمار والناي، وعلى توقيع الدفوف في ألحان عذبة وأنغام شجيّة"[٥].

وإنّما كلّ ذلك لتهدئة النيل، ومنعه من أن يؤذي الناس بفيضانه وبما فيه من الطمي، و(حابى) هو إله النيل عند المصريين القدامى في فترة الفيضان الذي كان يُعبد لا سيما في جزير إليفانتين وجبل السلسلة. وكلتا المنطقتين من مناطق المياه الثائرة بسبب الشلال الأوّل والدوّامات المائية الموجودة في النهر. ويُعتقد أنّ (حابى) يسكن كهفاً تتدفق منه مياه النهر، كما كان يُطلق على الفيضان السنوي وصول (حابى)، ويظهر (حابى) في الرسوم على هيئة رجل ذي شعر طويل من نبات البرديّ، ويحمل موائد قرابين مليئة بالخيرات[٦].

والموت عند نجيب محفوظ في (رادوبيس) يستدعي كذلك أسطورية الحدث، ففرعون الذي مات للتو يودّعه (سوفخاتب) قائلاً "تستودعك الآلهة العلية التي اقتضت مشيئتها أن يكون اليوم بدء رحلتك إلى عالم الأبدية[٧] إذ اعتقد المصريون أنّ الإنسان الميت ينتقل من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة عبر ممرّ. وعلى الميت أن يقاوم الأخطار العديدة في طريقه إلى العالم الآخر.[٨] وفي الحياة الآخرة يخضع الميت لمحاكمة أمام (أوزيريس) ملك مملكة الموت، كما يخضع لوزن قلبه مقابل ريشة الحق (ماعت)، ويكون طعاماً لآكل القلوب إن كان كاذباً، أمّا إن كان صادقاً فإنّه يسمح له بالدخول في مُتع العالم الآخر[٩].

---

(١) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٨٩؛ هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٥٧؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٧.
(٢) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٦.
(٣) نفسه: ١٧.
(٤) نفسه: ١٨.
(٥) نفسه: ١٨.
(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٠٩.
(٧) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٠٢.
(٨) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٧.
(٩) نفسه: ٢٠٦، ٢٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبني نجيب محفوظ حدثاً أسطورياً يقوم على الصدفة، ويكون مركزياً في دفع صيرورة الأحداث، وصولاً إلى قمة التأزّم، وهو "أنّ النسر يتعشّق الحسان، وأنّه يخطف من العذارى ما تهوى إليها نفسه، ويطير بها إلى قمم الجبال"[١] إذ يسرق نسر حذاء (رادوبيس) الذهبي، وهي تستحم، ويطير به، ويلقيه في حُضن فرعون وهو جالس مع صحبه، فيعجب فرعون بالحذاء، ويعرف من أحد الجالسين معه أنّه للغانية (رادوبيس)، وهي راقصة فاتنة، فيشتعل الفضول في نفس فرعون لمقابلتها، وسرعان ما يحدث ذلك، ويقع في غرامها، وتبادله الغرام غراماً، فينحرف عن رعيته، ويُغدق عليها بالمال والجواهر والهبات، فيستفزّ سلوكه الرعية، التي تطيح به في نهاية المطاف، وتقتله بسهم طائش.

والحدث الأسطوري قد يتبدّى في ذلك الصراع غير المتكافئ بين القدر والإنسان الضعيف، لتكون الغلبة للقدر سيراً على ديدن النهايات المأساوية في الأساطير. فالقدر هو من حرم (سماحة) في (ملحمة الحرافيش) من والده (بكر) الذي فرّ بعد أن انهال بالضرب المبرّح على زوجته (رضوانة)، بسبب شكّه بوجود علاقة آثمة بينها وبين أخيه، ظانّاً أنّه قتلها.

كما أنّ القدر هو من جعل (سماحة) سليل الفتوّات وأصحاب الكرامات والأساطير يُولد، ويكبر في حقبة عُقد فيها لواء الفتوّة لغير أسرته، بل (للفتلي) المستبّد الظالم، وفي أوّل صراع معه يبوء بالفشل، ويجد نفسه محروماً من حبيبته (مهلبية)، التي قتلها رجال (الفتلي)، كما وجد نفسه مضطراً للهروب والتخفي؛ لأنّه محكوم عليه بالشنق بتهمة قتل حبيبته المغدورة (مهلبية)، وهي جريمة لم يقترفها، وما كان له أن يقترفها، وهو من يعشقها، وكان يدبّر حيلة للهروب معها بعيداً، والزواج بها.

وقد بدأت مواجهة (سماحة) للأقدار منذ أوّل لحظة هرب فيها متخفياً من حارته، ولجأ إلى حارة بولاق، وهناك تزوّج بالسمراء (محاسن)، لكن القدر صارعه مرّةً أخرى، فصرعه، واضطر إلى الهرب من حارته بعد أن انكشف أمره عندما رآه أحد رجال حارته القديمة، وبلّغ الشرطة عنه، إلاّ أنّ (سماحة) استطاع أن يتخفّى سنوات طويلة إلى حين انقضاء خمس عشرة سنة، وهي المدة اللازمة لسقوط حكم الإعدام المُصدر بحقه، ولكن قبل ساعة من انتهاء الأعوام الخمسة عشر اشتاق بقوة إلى زوجته والى أولاده، وكان هذا الاشتياق حيلة القدر الجديدة التي أوقعته في شباكها، فقد استسلم (سماحة) لرغبته في رؤية زوجته وأولاده قبل انتهاء السنوات الخمس عشرة بساعة، وانطلق إليهم ليراهم، وكانت شقة الأسرة هي قبلته، لكنّه لم يجد زوجته أو أولاده، بل وجد زوجته قد تزوجت مُخبر الحكومة الموكّل بالبحث عنه، ووجد أولاد المخبر

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في أسرّة أبنائه بعد أن أعادت (محاسن) أولاده إلى أسرته، ليتولوا تربيتهم، ويخلو لها الجوّ للزواج والمتعة.

وفي لحظات وجد (سماحة) نفسه من جديد مطارداً، وملعوناً بلعنة لا يعرفها تشبه لعنة والده المطارد الهارب، وكأنّ الهرب هو لعنة غدت ميراثاً يُتوارث جبراً في الأسرة؛ فقد طلب مخبر الشرطة من (سماحة) أن يسلّم نفسه للشرطة، إذ إنّ حكم الإعدام لم يسقط بعد، بل هناك ساعة حتى يسقط، وقد حاول (سماحة) الهروب دون إيذاء أحد، ولكن المخبر اعترض طريقه، وقال له:"سلّم نفسك، أنا مخبر النقطة"[١]. ومن جديد وجد (سماحة) نفسه طريداً مهزوماً أمام القدر الذي تصدّى له مرّة بعد أخرى، وأدرك بأسىً أنّه لن ينتصر أبداً عليه، بل إنّه مضطر إلى أن يهرب من جديد من عالمه، لتبدأ رحلة عذاب جديدة أعدّها القدر له "ما هي الليلة إلاّ بدء رحلة طويلة جديدة في دنيا العذاب والمطاردة، سيرجع إذا رجع شيخاً بلا حول"[٢]. وبذا تبخّرت أحلامه للأبد بأن يستعيد أمجاد أسرته من الفتوّات، ويحيي ذكرهم الخامل، ويكون سيّد الحارة بحق.

وقد كانت ملهاة القدر حاضرة عندما التهم القدر (سماحة)، في حين إنّ المخبر (حلمي) المتهم بقتله (سماحة) لم يمت، بل "واصل حياته في خدمة الحكومة والبلطجة على (محاسن)، عند ذاك تجلّى العبث في هرب سماحة "[٣] حتى عندما حاول (خضر) عم (سماحة) أن يبحث جاداً عن (سماحة)، ليعيده إلى حياته، أو يحفظ عليه الباقي من حياته المهدورة دون جدوى داهمه الموت قتلاً على يد مجهولة، وكان موته الضربة النجلاء التي وجهها القدر إلى (سماحة)، الذي كُتب عليه الهروب، شأنه في ذلك شأن أبطال الأساطير الذين حيك قدرهم قبل ولادتهم، وعلى الرغم مما بذلوا للهروب من بوائقه، ألاّ أنّهم وقعوا في حبائله، ووجدوا أنفسهم يتصدّون له دون سلاح.

وفي النهاية يستسلم (سماحة) لقدره، وينفذ القدر حكمه، ويعود بعد سنوات طويلة إلى حارته عجوزاً محطّماً أعمى؛ تتلخّص أمنياته في الجلوس في التكيّة، وسماع أناشيدها، ويقنع بالإياب غنيمة، ويرفع يديه للسماء،ويقول: "حمداً لله الذي شاءت إرادته أن أدفن إلى جوار شمس الدين. حمداً لله الذي أذنت رحمته أن يظل في حارتنا، حمداً لله الذي أورث ابني خير إرث

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٥٧.
(٢) نفسه: ٢٦١.
(٣) نفسه: ٢٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للإنسان الخير والقوة"[١] ثم يموت، ويدفن في جوار(شمس الدين)، وكأنّه عاد فقط لأجل ذلك[٢].

الصراع مع الآلهة

التاريخ الميثيولوجي لا يحدّثنا عن علاقات سلام واستقرار دائم بين الآلهة، بل نجد كثيراً من صور الصراع بين الآلهة، وبين الآلهة وأنصاف الآلهة في كثير من الأساطير، فإله الظلمة عند اليونان قد خلع أباه عن الحكم، وحكم بدلاً عنه[٣]والإلهان (أورانس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (ايثر) و(هيرميدا)، واستوليا على عرشهما[٤]، وكذلك (كرونوس) نحّى والده (أورانس) عن رئاسة الآلهة، وسار ابنه (زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخذ مكانه إلى الأبد[٥]. و(بروميثيوس) تحدّى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النار من السماء، وأهداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك، إذ سلّط (زيوس) عليه نسراً ينهش كبده الذي كلما فني تجدّد بعد أن ربطه في أعلى قمة جبل في القوقاز[٦].

كذلك قتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطّع جسده، ونثرها في أقاليم مصر[٧]، ثم جاء الإله (حورس) ابن الإله (أوزيريس)، وخاض صراعاً عظيماً مع عمّه، فقد (حورس) فيه إحدى عينيه، بينما فقد ست خصيته، ولم تهدأ الحرب إلاّ بتدخّل (تحوت)[٨]، كذلك

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١٨.
(٢) نفسه: ٣١٩.
(٣) هـــ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٤.
(٤) نفسه: ٧.
(٥) نفسه: ٨.
(٦) ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود، ط١، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٩، ٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٣؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٨.
(٧) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١.
(٨) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اعتاد الثعبان (أبو فيس) أن يهدّد كلّ صباح ومساء إله الشمس، وهو ممثّل لقوى الشّر والظلام، وبذلك تساوى (أبو فيس) بالإله ست عدو الآلهة عندما كان يخوض معركة دامية مع إله الشمس، فيُهزم، وتصطبغ السماء باللون الأحمر، وهو لون دم (أبو فيس) المهزوم[١].

وهذه الصراعات الدامية بين الآلهة تُلقي بظلالها على أحداث رواية (كفاح طيبة)، لا سيما في الصراع بين الهكسوس ممثلاً (بأبو فيس)، والمصريين، أهل طيبة ممثلاً بالفرعون (سيكننرع) ثم (كاموس) وأخيراً (أحمس). ولعلّ إطلاق اسم (أبو فيس) على ملك الهكسوس يسوقنا سريعاً إلى افتراض مؤاده أنّ صراع طيبة يكاد يكون صراع آلهة مع نزير الفروق. (فأبو فيس) هو الثعبان الشرير الذي يمثّل الظلام، ويحاول أن يمنع مسيرة إله الشمس (رع)[٢]، ولكنّه يُهزم في كلّ مرّة بعد حربٍ طاحنة، ويملأ دمه الأفق، وذلك بعد أن يحاربه (رع) من قاربه المقدّس، ويضربه بحربته النحاسية، لكن سرعان ما ينتصر (أبو فيس) مع الغروب على (رع)، ويقتله، ويرسله إلى مملكة الظلام، وذلك عبر قارب تقوده ربّات الظلام الاثنتا عشرة في طريق لا يعرفه سواهن، حتى أنّ (رع) نفسه يجهله، وفي آخر الرحلة الحزينة مع الإله المقتول (رع)، تُهب له الحياة من جديد، ويستبدل قاربه بآخر جديد، وتُفتح أبواب السماء، ويطلع النهار، ويخرج قارب (رع)، ويفلح (رع) هذه المرة بقتل (أبو فيس)، لتبدأ الدورة من جديد، فصراع (أبو فيس) و(رع) هو صراع أبدي دائري يمثّل دورة الحياة[٣].

ومن السهل أن يتلمّس المرء ومضات هذه الأسطورة في كفاح طيبة، (فأبو فيس) الهكسوسي الظالم قتل الفرعون الطيب المحبّ لشعبه (سيكننرع) ثم قتل ابنه (كاموس)، وقطّع جسدهما، ثم هربت أسرتهما عبر النهر الحزين في قارب إلى المجهول، الذي لم تكن الأسرة ذاتها شأن إله الشمس (رع) تعرف الطريق إليه. وفي ذلك المجهول البعيد لبث الفرعون (أحمس) الذي هو امتداد للفرعونين (سيكننرع) و(كاموس) مع أهله فترة من الزمن، ثم عاد إلى وطنه بمعونة المخلصين له عبر البحر في سفينة، تماماً كما عاد (رع) بمساعدة ربّات الظلام إلى السماء في سفينته. وفي طيبة استطاع (أحمس) أن يحاصر جيش (أبو فيس)، وأن يهزمه في حربٍ بحرية، تماماً كما استطاع (رع) أن يهزم (أبو فيس) وهو يركب سفينته. وفي النهاية انتصر (رع)، ودُحر (أبو فيس)، وعمّ نور الصباح الدنيا، وإن كان (أبو فيس) سيعود من جديد، ليبدأ صراع آخر، تكتمل فيه دورة الحياة التي دأبها الحراك، ولا تعرف سكوناً أو خمولاً. تماماً

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣.
(٢) نفسه، ٣٣.
(٣) انظر: خزعل الماجدي: الدين المصري، ١١٧-١١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مثلما استطاع (أحمس) أن يهزم (أبو فيس)، ويطرده من بلده، ولكن إلى حين، إذ شهدت مصر بعد ذلك مستعمرين كُثر، جاءوا طامعين حاقدين مثل (أبو فيس)، وكان لزاماً على الشعب المصري أن يتصدّى لهم، وأن يهزمهم؛ لأنّ دورة الحياة لا تعترف بالضعفاء المهزومين، بل تتطلّب الأقوياء المدافعين عن وطنهم. وبذلك تكون أسطورة صراع الآلهة المُسقطة على صراع طيبة مع أعدائها الهكسوس لتحقيق الحرية، هي أسطورة ترسّخ قيم التنوير، وتعطي مثالاً مشرقاً على الحرية، وتدعو بتمتمات سحرية، وتجارب معاشة إلى التمرّد والتكاثف وطرد العدو من الوطن المغتصب.

الصراع مع الكائنات الأسطوريّة

تحدّثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطوريّة والمخلوقات الخرافية، وهو صراع يعكس من جهة قسوة الصراع وعدم تكافئه، ومن جهة ثانية يكرّس بطولة شخصيات الأساطير، إذ على الرغم من قوة الكائن الأسطوري، الذي غالباً ما يكون شريراً لا يعرف رحمة، ويكاد الانتصار عليه يكون مستحيلاً بسبب الطاقات الخارقة، التي يملكها، إلاّ أنّنا نجد البطل في الغالب على الرغم من تلك الأحوال ينتصر على ذلك الكائن، بل وأحياناً يكرّس ذلك الكائن لخدمته ومساعدته، فالكائن الخرافي الشبيه بالتنين في رواية (ليالي ألف ليلة) يرسله الله لينقذ عابداً مؤمناً، وقع في حفرة، لم يستطع أن يخرج منها، وكاد يهلك فيها، بعد أن رفض أن يصرخ طالباً المساعدة من السابلة؛ إذ "إنّه ليس من الصالح أن أطلب المساعدة إلاّ من الله تعالى"[١]. لذلك فقد مَنَّ الله عليه بالعون، وأرسل له وحشاً على شكل تنين في جوف الليل، ومدّ له ذيله، فعلم العابد أنّ الله أرسله لينقذه، فتمسّك بالذيل، وخرج من الحفرة، ونجا.

كذلك نجد (السندباد) في (ليالي ألف ليلة) يستطيع أن ينتصر على طائر الرّخ الأسطوري، ويستغلّه لمصلحته، وينتقل به من مكان إلى آخر، بل ويصب الثراء به؛ إذا ينقله الرّخ إلى جبل كلّه قطع من الماس، فيجمع (السندباد) منها ما استطاع، ويصبح ثرياً، ويكون بذلك "أوّل إنسان يسخّره لأغراضه"[٢]. وذلك لأنّ (السندباد) بعد أن وجد نفسه منعزلاً في إحدى الجزر، التي غادرها أصدقاؤه في أوّل سفينة عابرة، ألفى نفسه ينام بالقرب من بيضة عملاقة هي بيضة طائر الرّخ، الذي سرعان ما هبط بالقرب من بيضته، فتسلل (سندباد)، وربط نفسه

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٠٥.
(٢) نفسه: ٢٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في طرف ساقه الشبيهة بالصاري، وحلّق معه في السماء، حتى هبطا على قمة أحد الجبال.

ولكن السلطان (شهريار) الذي يجد نفسه في الليالي في مواجهة مع مارد جبّار بعد أن فتح الباب المحرّم فتحه في العالم الأسطوري، الذي دخل إليه من صخرة في الخلاء، يدرك أنّ لا قبل له بمقارعة المارد، إذ إنّه لا يتحلّى بأيّ قوىً خارقة، فما يكوك منه إلاّ أن يصرخ قائلاً: "دعني بربك!"[١] فيستجيب المارد له، ويتركه وشأنه.

أمّا الصراع مع العفاريت في رواية (ليالي ألف ليلة) فهو صراع غير متكافيء، إذ يجمع عفريتاً عتيّاً، وفي الغالب قويّاً مع إنسان ضعيف لا يملك أيّ قوّة، لذلك ينصاع، ويستسلم للمارد، وينفّذ أوامره كارهاً؛ لأنّه لا قِبَل له بمصارعة عفريت خارق القوة، ولو كلفه ذلك عمره. (فصنعان الجمالي) يقع في صراع مع العفريت (قمقام)، الذي ادّعى أنّ (صنعان) قد داس رأسه، وهو يمدّ ذراعه ليلتمس موقع الشمعدان في غرفة نومه، ويهدّد بالانتقام ممن داس رأسه، فيطلب (صنعان) الرحمة من العفريت، فيرفض العفريت ذلك، ولكنّه يستدرك قائلاً: "لا رحمة بلا ثمن، ولا عفو بلا ثمن"[٢]. فيبدي (صنعان) استعداده للحصول على العفو مقابل أيّ فعل، ولكنّه يصدم بالمقابل الغريب، فالمارد يطلب منه أن يقتل حاكم الحي (علي السلولي)، معلّلاً ذلك بالقول: "استأنسني بسحر أسود، وهو يستعين بي في قضاء مآرب لا يرضى عنها ضميري"[٣]. فيحاول (صنعان) أن يستعفي المارد من هذه المهمة الشاقة، لكنّ المارد يصمم على تنفيذ طلبه، واعداً (صنعان) بالعون عند الحاجة "إنّها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرّأ منها إنسان أمين، ولكنّها منوطة أوّلاً بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيّبة"[٤] فيستجيب (صنعان) مكرهاً للمارد، فيستلّ خنجره، ويغمده في قلب (علي السلولي) في أوّل لقاء بينهما، ولكن المارد (قمقام) يتخلّى عن مساعدته، ويقول له "فاعل الخير لا تكربه العواقب"[٥]، ويجد (صنعان) نفسه أمام نطع السيّاف، الذي يطير رأسه بضربة من سيفه.

ولكن الصراع مع العفاريت يستمر على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام)، ودفعه حياته ثمناً لذلك، وتبدأ حلقة جديدة من الصراع مع العفاريت في الليالي. ويربط الناس ظهور العفاريت بعدم وجود العدل، إذ تتدخّل العفاريت، لكي تُجبر الناس على الثورة، وقتل رموز الاستبداد، وإجبار السلطة على تغير سياستها، وانتهاج العدل والمساواة نبراساً "على

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٩.
(٢) نفسه: ١٤.
(٣) نفسه: ١٥.
(٤) نفسه: ٣٤.
(٥) نفسه: ٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"[١]. (فجمصة البلطي) كبير الشرطة يصطاد قمقما، وعندما يفتحه يجد نفسه أمام عفريت غاضب، اسمه (سنجام)، يريد أن ينتقم بعد أن ملأه السجن بالحنق والرغبة في الانتقام.[٢]ولكننا نجده يضرب صفحاً عن الانتقام من جمصة، الذي ذكّره بأنّه كان الوسيلة إلى خلاصه[٣]. ولكن الصراع مع العفريت يبدأ منذ أوّل يوم، إذ يشرع العفريت يثير شغباً وفساداً في الحي، وتتعاقب حوادث قطع الطريق "داخل سور الحي وخارجه كثرة مزعجة، فنهبت أموال وسلع، وأعتدي على رجال"[٤]. ويفشل (جمصة) في العثور على الفاعل، على الرغم من أنّه "نشر الدوريات نهاراً وليلاً، وتفقد الأماكن المشبوهة بنفسه"[٥]، فيهدّده حاكم الحي(خليل الهمذاني) بالعزل إن لم ينجح في القبض على الجناة، ولكنّه كان يعلم أنّ لا سبيل إلى ذلك، إذ كان العفريت هو الجاني العابث.

ودخل (جمصة) في صراع نفسي كان العفريت سبباً فيه، فقد جعله يدرك أنّه ليس أكثر من أداة بطش ظالمة في يد اللصوص الحقيقيين، فهو "لص قاتل حامي المجرمين ومعتّب الشرفاء، نسي الله حتى ذكّره به عفريت من الجنّ"[٦]، فيقرّر لساعته أن يبطش لأوّل مرة في حياته باللص الحقيقي، فيضرب بالسيف عنق الحاكم في أوّل لقاء لهما معللاً ذلك بتحقيق "إرادة الله العادلة"[٧]، ولكنّه يواجه الحكم عليه بالإعدام، الذي يُنفّذ سريعاً، ولكنّ المارد (سنجام) يقلب الصراع لمصلحة (جمصة)، ويقرّر أن يساعده، وكأنّه استطاع أن يحرّره من قيوده، ويجعل منه ثائراً على السلطة الظالمة، وبذلك استحقّ الحياة وَفق وجهة نظره، على خلاف (صنعان الجمالي)، الذي لم يجاوز أن يكون قاتلاً مرتزقاً، ولم يؤمن بقضيته، لذا فقد دفع حياته ثمناً لهبوط همّته، وخمول فكرته. فحوّل (سنجام) (جمصة) إلى رجلٍ آخر، في حين قتل السّياف صورة من جمصة من صنع يديه[٨]، عندها مضى (جمصة) يتعبّد لله، ويحقق العدل بطريقته، إذ اغتال الكثير من رموز التسلّط والقهر في الليالي، أمثال (بطيشة مرجان) كاتم السر، و(إبراهيم العطّار)، و(كرم الأصيل) و(عدنان شومه).

وعندما أفتضح أمره في نهاية المطاف، لم يعدم العون من قوة خارقة أخرى، إذ وجد ساكناً من سكان الماء اسمه (عبد الله البحري)، يطلب منه أن يتجرّد من ثيابه، وأن ينزل إلى

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٧٦.
(٢) نفسه: ٣٩.
(٣) نفسه: ٣٩.
(٤) نفسه: ٤٥.
(٥) نفسه: ٤٦.
(٦) نفسه: ٥١.
(٧) نفسه: ٥٧.
(٨) نفسه: ٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الماء، ففعل (جمصة) ذلك، فأبدل من جديد بسحنة جديدة، لا هي وجه (جمصة البلطي)، ولا وجه عبد الله "وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير ينسدل حتى المنكبين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم"(١).

وانطلق من جديد في رحلة جهاده، لا يصدّه صادّ، ولا تقعد به همّة، حتى تحقق له مراده، وشهدت السلطنة عهداً جديداً من عهود العدل والمساواة، إذ كان الجهاد والثورة على الظلم والبغي، والإيمان بقضية الحرية هي المفتاح السحري للانتصار على العفاريت، التي تقتحم عوالم البشر عندما يعزّ العدل، وما الانتصار عليها إلاّ حصيلة الانتصار على النفس، والتعالي على رغبتها وشهواتها ومزالقها وضعفها، والتسامي على الشهوات، وصولاً إلى الحريّة والعدل، المطلبين المقدّسين في حياة كلّ من أراد أن ينتصر على عفريت، وأن يلزمه حدّه.

وقد تتمثل الحالة الصراعية مع الكائنات الأسطوريّة في حالة التلبّس، فالعفريت مثلاً قد يدخل جسم الإنسان، ويسكن فيه، ويسبّب له الأمراض والعطب، ويقوده إلى سلوك مرفوض، يأبى الخروج منه إلاّ بطقوس احتفالية أسطوريّة خاصة. (فأم زكي) جارة الراوي في (حكايات حارتنا)، تتوعّك صحتها على حين غرّة، وتأخذ في التدهور، فتهزل سريعاً، ويترهّل جسدها، وتفشل كلّ الوصفات في شفائها. ويُعتقد عندئذ أنّ سبب مرضها هو من أفعال الأسياد، والمقصود بهم الجنّ، والطريقة الأسطوريّة لإبعاد شرور هؤلاء الأسياد/الجن، وإخراجهم من جسد المريض هي الزار الذي هو طقسٌ لا يخلو من ممارسات أسطوريّة.

وتشرع الصديقات والجارات في تهيئة هذا الزار، و"يجيء اليوم المشهود، فيكتظّ بيت جارتنا بالنساء، ويعبق البخور، وتنسلّ عليه جوقة من السودانيات يكتنفهّن الغموض والأسرار. وأطلّ برأسي من المنور فأرى صديقتي في مشهد جديد، تجلس على عرش في عباءة مزركشة بالتلى والترتر، متوّجة الرأس بتاج من العاج تتدلّى منه عناقيد الخرز مختلف الألوان، منقوعة القدمين في وعاء من ماء الورد تستقرّ في قعره حبّات من البن الأخضر. وتدقّ الدفوف، وتهزج الخناجر النحاسية بالأناشيد المرعشة، فتفوح في الجو أنفاس العفاريت، ويدعو كلّ عفريت صاحبته المختارة من بين المدعوّات للرقص، فتموج القاعة بالحركات، وتتوهّج بالتأوهات، وتذوب الأجساد في الأرواح. وها هي أم زكي تتلوّى بعنف كأنّما رُدّت إلى جنون الشباب، وعن فيها المُزيّن بالأسنان الذهبية يُصدر صفيراً حاداً، ثم اندفاع رهيبٍ، وتدور حتى تترنّح من الإعياء، وتتهاوى مغشيّاً عليها.... وجلجلت زغرودة، وارتفع صوت مبتهلاً: ليشهدنا خاتم

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرسل الكرام"[١].

ويظنّ البعض هذه الطقوس كفيلة بطرد الجن من جسد أم (زكي). ولكن صحتها لا تتحسن، بل تسوء، ويضطر ابنها المعلم (زكي) إلى نقلها إلى القصر العيني، لتأخذ قسطاً من العلاج، لكنّها على الرغم من ذلك لا تُشفى، وتموت، ولا تعود مرّة أخرى إلى الحارة.

الطوفان

تجمع كلّ الأديان السماوية على وقوع الطوفان، الذي عمّ الأرض جميعها، وأنّ الله نجّى منه نبيه (نوح) والصالحين القلّة الذين اتبعوه[٢]. وهذه الحدث المفصلي في تاريخ البشرية قد تسرّب إلى الأساطير القديمة كلّها، فحملت منه ملامح تشتبه ببعض القصص الأسطوريّة الخاصة، ومثلما كان الطوفان من أهم قصص الديانات السماوية، كذلك كان من أهم مرويات الأساطير التي تعزوه لأسباب عدة، وتروى فيه تفاصيل متباينة، لكنّها تلتقي جميعاً عند مأساة الغرق، ومحنة النجاة[٣]. ونجيب محفوظ يستدعي هذا الحدث في (ملحمة الحرافيش) في موقع واحد. وذلك عندما زار (عاشور الناجي) الجد الأوّل مرّة (البوظة)، وأخذ يسترق النظرات على فتاة البوظة (فلة)، "فأسبل جفنيه، وتذكّر قصة الطوفان"[٤]، ولعلّ هذا الاستدعاء كان لإصباغ صفة الخطر على سلوك عاشور، فهو الرجل التقي الورع، وها هو يدخل حانوت (البوظة)، ويجلس بين السكارى، ويراقب (فلة)، وهو الآن على مفترق طُرق، إمّا أن يحقق السبب المجهول الذي جاء لأجله، أو يغادر دون رجعة، وبين الخيارين يلوح الطوفان الذي يهدّد بإغراق كلّ المذنبين، وعلى رأسهم التقي (عاشور) إن انجرف فيما انجرف معه الآخرون. فالحدث المتمثّل في الطوفان ما هو إلاّ استدعاء لقيم الخوف والانتقام الرّباني، الذي قد يحلّ بالعصاة والمجرمين. وكلمة (طوفان) تختزل كلّ هذه المعاني، وتضيف إليها قيمة الاختيار التي تعدّ مفترق طرق يوميء إلى كلّ الاحتمالات، ويتوقع كلّ الاختيارات.

---

(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٨-٩.

(٢) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، ت (٧٧٤هـ): قصص الأنبياء، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩١٣، ١٠٨.

(٣) انظر تفاصيل الطوفان: ستيفاني دالي: أساطير من بلاد ما بين النهرين، ترجمة نجوى نصر، ط١، دار جامعة أكسفورد، أكسفورد، ١٩٩١، ٣٠-٦٠.

(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غضب الآلهة

تتحدّث الأساطير القديمة عن غضب القوى العُظمى التي تمثّلها عناصر الطبيعة كالبرق أو الرعد أو المطر أو الجفاف أو الفيضان، كما قد تتمثّل في عقاب خاص كالمسخ والتعذيب الذي قد يوقعه الإله بإله آخر أو يوقعه إله بالبشر بجرم ما. فنحن نقرأ عند المصريين القدماء أنّ عين الإله (رع) قد تغادره لتنفيذ أوامر بتدمير أعدائه[١]، كما نقرأ عندهم أنّ الإله (ست) سرق عين الإله (حورس)، والتهمها[٢] ثم أنّ نجد (زيوس كبير) الآلهة عند اليونان يغضب على (بروميثيوس)؛ لأنّه سرق شعلة النار من السماء، وأهداها للبشر الذي خلقهم من قبل، فكان عقابه من أبيه الإله الغاضب أن ربطه من قدميه في السماء، وجعل نسراً يلتهم كبده كلّ يوم[٣].

ونجيب محفوظ يستدعي قوة الأسطورة الانتقامية، فيجعل أهل الحارة في (ملحمة الحرافيش) يُصابون بوباء غريب بسبب القيء والإسهال حدّ الموت، ويعزو (عاشور الناجي) ذلك إلى غضب الله[٤]، وهو بذلك يعطيه قيمة سماوية انتقامية، تسوّغ الفعل، أو تعلّله، وتومئ إلى نهاية محتومة، وهي الفناء للجميع، في حين ينجو (عاشور)، وكأنّ أسطورة غضب الإله التي كانت في بعض الأحيان بلا مسوّغات مقبولة، وأداة للبطش الظالم أحياناً، غدت الآن مسوّغة بفعل إنساني، وهو فعل الظلم والتناحر وضياع قيم العدل والحرية والإخاء، انسجاماً مع تصور الناجي لعلاقة المخلوق بالخالق، وهو شيء يتجاوز ما درج عليه التفكير الأسطوري البدائي.

البحث عن الخلود

أمّا البحث عن الخلود فهو من أوائل القضايا التي أرّقت البشرية، وما إحساس الإنسان بمسار الزمن اللاارتجاعي إلاّ تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالآخرة سوى محاولة التفاف على هذه الحقيقة اللاإرتجاعية للزمن، ومحاولة التفاف على الموت، وهي فكرة ذات مغزى عظيم؛ لأنّ الإنسان استطاع من خلالها أن يتقبّل الموت محطة ليست نهائية في حياته، وبذلك أعطى لحياته هدفاً ومعنى[٥].

ولكنّنا نجد الأسطورة القديمة تذكر لنا أنّ (جلجامش) ملك (أورك) القديمة قد خرج في

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨٧.
(٢) نفسه: ١٨٨.
(٣) ماكس.اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩.
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥٤.
(٥) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وشخوص أسطوريين، ووصل إلى أقاليم عجيبة، ثم حصل (جلجامش) على عشبة الخلود بعد أن اجتاز امتحاناً أسطورياً في سبيل ذلك، وكاد ينعم بالخلود، بعد أن أعطاه (أوتانبشتم الناجي) من الطوفان عشبة الخلود، لكن الأفعى الشريرة، اختلست العشبة، ونعمت بالخلود، وحُرم (جلجامش) منه، وبذا بقي حلم البشرية بالخلود حلماً لا سبيل إلى إدراكه، وحسب المرء التمنّي والتنهّدات[١].

ونجيب محفوظ استولد هذا الحدث الأسطوري في سعي الإنسان المحموم في البحث عن الخلود الجسدي في قصة (جلال ابن زهيرة) الناجي في (ملحمة الحرافيش)، الذي ذاق مرارة الموت عندما رأى أمّه تُقتل بأبشع الطرق على يدي زوجها، ثم رأى حبيبته (قمر عزيز الناجي) تستسلم للمرض، وتهلك وهي في عمر الزهور، فقرّر أن ينتصر على الموت، ويبحث عن الخلود، وبدأ رحلته التي سرعان ما حطت رحالها عند المشعوذ الدجّال (شاور) الذي يقيم في (بدروم) في الحارة، الذي اشترط على (جلال) مقابل أن يهبه الخلود أن يوقف على جاريته (حوّاء) عمارة ليكون ريعها للتكفير عن ذنوبه، وأن يشيد مئذنة ارتفاعها عشر طوابق، وأن يعتكف في غرفته عاماً كاملاً، لا يراه إلاّ خادمه، وأن يتجنب في عزلته أيّ شيء يذهله عن نفسه[٢]، وكأنّ هذه الشروط هي مشاكلة لتلك الشروط التعجيزية التي وُضعت أمام (جلجامش)، فقام بقدراته الأسطورية بتنفيذها، تماماً كما قام (جلال) بتنفيذ شروط (شاور) الغريبة، القابلة للتنفيذ قياساً بالطلبات المستحيلة التي طُلبت من (جلجامش).

ونفذ (جلال) شروط طلبات (شاور) الأسطوريّة، وفي آخر يوم من العام المكتوب "استقبل شعاع شمس مغسولاً برطوبة الشتاء"[٣] وطفق يغبُّ من الشهوات ومتاع الجسد، وضرب صفحاً عن واجبه تجاه فقراء الحارة والمعوزين، ولكن حلمه بالخلود سرعان ما تبخّر، فقد دسّت (زينات) خليلته العاشقة له السمّ في طعامه، وقتلته انتقاماً من إهماله لها، وغيرة عليه، وقالت "قتلتك لأقتل حياة العذاب"[٤].

وهكذا وضعت (زينات) الإنسانة الضعيفة حدّاً لأسطورة الخلود التي سعى إليها (جلال)، كما وضعت الحيّة في الأسطورة نهاية مأساوية لحلم (جلجامش) في الخلود، الذي تقول بعض الروايات إنّ قلبه تحطّم حزناً بسبب إخفاقه، ومات حزيناً، في حين تذكر أخرى إنّه اكتشف أنّ

---

(١) نظر: طاهر بانذكي، قاموس الخرافات والأساطير، ٩٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ١٥٣؛ فراس السوّاح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦.

(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش: ٥٢-٥٣.

(٣) نفسه: ٤٢٨.

(٤) نفسه: ٤٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غضب الآلهة

تتحدّث الأساطير القديمة عن غضب القوى العُظمى التي تمثّلها عناصر الطبيعة كالبرق أو الرعد أو المطر أو الجفاف أو الفيضان، كما قد تتمثّل في عقاب خاص كالمسخ والتعذيب الذي قد يوقعه الإله بإله آخر أو يوقعه إله بالبشر بجرم ما. فنحن نقرأ عند المصريين القدماء أنّ عين الإله (رع) قد تغادره لتنفيذ أوامر بتدمير أعدائه[١]، كما نقرأ عندهم أنّ الإله (ست) سرق عين الإله (حورس)، والتهمها[٢] ثم أنّ نجد زيوس كبير الآلهة عند اليونان يغضب على (بروميثيوس)؛ لأنّه سرق شعلة النار من السماء، وأهداها للبشر الذي خلقهم من قبل، فكان عقابه من أبيه الإله الغاضب أن ربطه من قدميه في السماء، وجعل نسراً يلتهم كبده كلّ يوم[٣].

ونجيب محفوظ يستدعي قوة الأسطورة الانتقامية، فيجعل أهل الحارة في ملحمة الحرافيش يُصابون بوباء غريب يسبب القيء والإسهال حدّ الموت، ويعزو (عاشور الناجي) ذلك إلى غضب الله[٤]، وهو بذلك يعطيه قيمة سماوية انتقامية، تسوّغ الفعل، أو تعلّله، وتومئ إلى نهاية محتومة، وهي الفناء للجميع، في حين ينجو (عاشور)، وكأن أسطورة غضب الإله التي كانت في بعض الأحيان بلا مسوّغات مقبولة، وأداة للبطش الظالم أحياناً، غدت الآن مسوّغة بفعل إنساني، وهو فعل الظلم والتناحر وضياع قيم العدل والحرية والإخاء، انسجاماً مع تصور الناجي لعلاقة المخلوق بالخالق، وهو شيء يتجاوز ما درج عليه التفكير الأسطوري البدائي.

البحث عن الخلود

أمّا البحث عن الخلود فهو من أوائل القضايا التي أرّقت البشرية، وما إحساس الإنسان بمسار الزمن اللاارتجاعي إلا تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالآخرة سوى محاولة التفاف على هذه الحقيقة اللاإرتجاعية للزمن، ومحاولة التفاف على الموت، وهي فكرة ذات مغزى عظيم؛ لأنّ الإنسان استطاع من خلالها أن يتقبّل الموت محطة ليست نهائية في حياته، وبذلك أعطى لحياته هدفاً ومعنى[٥].

ولكنّنا نجد الأسطورة القديمة تذكر لنا أنّ (جلجامش) ملك (أورك) القديمة قد خرج في رحلة أسطورية يبحث عن عشبة الخلود ، وقد مرّ برحلة صعبة، قابل فيها كائنات أسطورية،

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨٧.
(٢) نفسه: ١٨٨.
(٣) ماكس.اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩.
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥٤.
(٥) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخلود الحقيقي ليس في البقاء الزمني، ولكن في خلود العمل والإنجاز والاجتهاد، لذا نذر نفسه لخدمة شعبه، وللارتقاء ببلده، وهذا ما كان، وبذلك أصاب الخلود الذي طلب.

إلاّ أنّ (جلال) كان دون وعي (جلجامش)، فخسر عمره، وخسر معه خلود الذكر الطيب، حين انقطع على الملاهي والمتع، وكنز المال دون أهل حارته الفقراء المعوزين، وخالف مسيرة أجداده بالبذل والعطاء والكرم، وأخفق في أن يعلم أنّ الخلود هو في العطاء، وذهب شأنه شأن الذاهبين، "فالإنسان يذهب بخيره وشرّه، ولكن تبقى الأساطير"(١)

ولكن أيّ أساطير عنى نجيب محفوظ؟ يبدو أنّه عنى أساطير البذل والعطاء التي تخلّد الإنسان، وتحوّل تجربته الحياتية من مسيرة مادية إلى مسيرة روحية، يفنى الجسد فيها، وتبقى هي مرتبطة بعالم الروحانيات والموجودات، وما استحضار نجيب محفوظ لهذه الأسطورةإلاّ صرخة تقول: لا تصدّقوا بخرافة الخلود، بل اصنعوها بالعمل والحبّ والبذل، واسموا على الأنانية والمادية.

ومحفوظ قد يهبّ الخلود والشباب لبعض أبطال روايته، ثم ينزعه من جديد، وكأنّه يقول إنّ تلك الشخصيات لا تستحق الخلود؛ لأنّها لم تحقق سبب الخلود، وهو العمل، والقيام بالواجب. فالسلطان (شهريار) في رواية (ليالي ألف ليلة)، يحصل على الخلود والشباب بالصدفة، ودون أن يسعى لذلك. إذ إنّه يهجر عرشه، ويتركه لزوجته (شهرزاد) ولولديهما، ويسوح في الأرض، إلى أن وصل إلى موضع اللسان الأخضر، فسمع رجالاً يبكون حول صخرة، بعد أن عجزوا عن تحريكها من مكانها، ومع بزوغ الفجر غادر جميع البكّائين مكانهم، وهم "يتواعدون على اللقاء غداً ثم مضوا نحو المدينة كالأشباح"(٢).

وقد قدّر (لشهريار) أن يحرّك الصخرة بقبضته، فوجد أسفلها سلماً يقود إلى عالم أسطوري يبدأ ببركة صافية، تقوم وراءها مرآة مصقولة، وسمع صوتاً يقول له: "افعل ما بدا لك"(٣)، فما كاد يستحم فيها، وهو ما بدا له أن يفعل حتى ارتدّ "فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مفروق وقد طرّ بالكاد شاربه"(٤)، ثمّ زُفّ عريساً إلى ملكة ذلك العالم الأسطوري، الذي يعجّ بالنساء الحسناوات، ولا رجل فيه، ونعم في حياته معها، إلاّ أنّه خسر شبابه التليد، وخلوده السعيد؛ لأنّه لم يلتزم بشرط البقاء في ذلك العالم، وحاول فتح الباب المحرّم فتحه، فطُرد شرّ

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٤٠.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٣.
(٣) نفسه: ٢٦٤.
(٤) نفسه: ٢٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طرده، وارتدّ عجوزاً، متقوّس الظهر، سرعان ما انخرط في البكاء شأنه شأن البكّائين[١].

(فشهريار) الذي لم يحسن سياسة ملكه، وواجهه بالظلم أوّلاً، ثم بالهرب ثانياً، لقي الفشل كذلك في عالم الخلود الأسطوري، لأنّه باختصار اعتاد الفشل، ولم يعدّ العدّة للنجاح، وللحفاظ على ما يملك.

ومحفوظ يتسلّل إلى سدّة القدر، ويهب الخلود بطريقته الخاصة، ففي رواية (أمام العرش)، يستدعي نجيب شخصيات تاريخية، ويجعلها تمثل أمام محكمة أسطوريّة، وتقوم عليها الآلهة (أوزيريس) و(إيزيس) و(حورس) و(تحوت). ثم يستنطق الشخصيات المُستدعاة من جديد، لتستعرض أهم مآثرها وكبواتها، ثم يجري محفوظ حكمه على لسان (أيزيس) و(أوزيريس)، فيجعلهما يهبان الخلود أو العذاب أو مقام التافهين للمحاكم. ويجعل محفوظ العمل لمصلحة مصر هو ميزان الخلود، فمن أحسن لمصر، وخدمها كما يجب وهبه محفوظ الخلود، ومن قصّر دون ذلك نال الجحيم، أو على الأقل ركن إلى مقام التافهين مهمّشاً، لا قيمة له.

قتل الشقيق لشقيقه

تتكيء الحكاية الخامسة من (ملحمة الحرافيش) المسمّاة (قرّة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني، يشكّل الحامل الرئيس لها، ومشكّل اتجاه السّرد فيها، وهو حادث قتل (ست)[٢] إله الظلام عند الفراعنة لأخيه (أوزيريس)[٣] واستماتة زوجة القتيل (إيزيس)[٤] في البحث عن زوجها، ومن ثم انتقام الابن (حورس)[٥] لأبيه من عمّه القاتل.

(فست) الأخ الحسود قد أصابته الغيرة من نجاح أخيه (أوزيريس)، فتآمر عليه وقتله، وقطّعه أشلاءً وزّعها على طول أقاليم مصر، إلاّ أنّ الزوجة الوفية (إيزيس) قد ذرعتْ مصر ذهاباً وإياباً؛ وقامت بجمع أشلاء زوجها المغدور بمساعدة (توت)، وأعادت الحياة إلى رفاته بطرق سحريّة، بعد أن كانت قد ربّت ابنها (حورس) على الانتقام من عمّه الظالم (ست)، الذي قتل أخاه ظلماً وبهتاناً، فقام (حورس) بدور المنتقم لأبيه، وشنّ حرباً على عمّه لم تتوقف إلاّ بتدخّل الإله (تحوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضي؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السفلي.

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٩.
(٢) انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١.
(٣) نفسه، ٦٣.
(٤) نفسه، ٦٧.
(٥) نفسه، ١١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي حكاية (قرّة عيني) في (ملحمة الحرافيش) نرى هذا الحدث الأسطوري يحضر تماماً، لينفك في قصة أرضية، تعكس علاقات أخوين لا إلهين، مستثمرة كلّ تفاصيل الأسطورة الأم/الحاملة، لتكون حكاية محمولة على الأسطورة الأولى.

(فقرّة) يتزوّج من (عزيزة) كريمة المعلم (إسماعيل البنان) بدافع رجولة وشهامة، بعد أن يغرّر بها (أخوة) المستهتر (رمّانة)، ويسرق عذريتها، ثم يتنكّر لها، في حين يتزوّج أخوه (رمّانة) من (رئيفة) الأخت الشقيقة (لعزيزة)، التي لا تُمانع في أن تتزوج بمن تريد، وإن كانت تعلم أنّه قد غرّر بشقيقتها آنفاً، وهي وإن كانت شبيهة أختها في الشكل، وتكادان تكونان توأمين، إلاّ أنّهما مختلفتان بالطباع والأخلاق؛ (فعزيزة) هي الطيبة الحنون، في حين (رئيفة) هي الشريرة الماكرة.

وهكذا اجتمع الأخوة الأربعة في بيت واحد، تماماً كما اجتمعتْ الآلهة الأربعة: (ست) و(أوزيريس) و(إيزيس) و(نفتيس) في قطر واحد، وهو مصر، لا سيما أنّ الأسطورة الفرعونية القديمة تذكر إنّ أربعتهم كانوا أشقاء، أبناء (جيب) و(نوث). وإنّ كانت علاقة الكره قد جمعت بين الأخوين الإلهين، فقد جمعت علاقة الحبّ والتعاون بين الإلهتين، في حين كان الكره هو الشعور المتبادل بين الأخوة في البيت الكبير.

وقد بدأ الحقد ينمو في نفس (رمّانة) وفي نفس زوجته عندما لم يُرزقا بطفل، ورُزق به (قرة) و(عزيزة)، وأسموه (عزيزا)، ثم تفجّر الحقد في نفس الأخ (رمّانة) عندما قرّر أن يفك (قرّة) شراكته مع أخيه المستهتر الذي يبدّد ماله في السكر والعربدة والزنى، فما كان من قرّة إلاّ دبّر مكيدة لأخيه، فقتله، وأخفى جثته، وبذلك لم يعد الأخ الطيب (قرّة) إلى بيته، وعُزي موته إلى اعتداء قطّاع طرق عليه في سفر قام به لشؤون عمله[١]. في حين عاشت (عزيزة) حزينة وحيدة، تنتظر إياب الزوج دون فائدة، بل إنّها فكّرت في أن تسير على درب الأسطورة، وتقتدي (بإيزيس)، "فتجوب البلدان بحثاً عنه، فتعثر عليه أو تكتشف بالبينة قاتليه، أن تنتقم، أن تعيد ميزان العدل إلى استوائه الأبدي، أن يستعيد القلب صفاءه"[٢] لكن الوضع الاجتماعي الذي يأسر (عزيزة) حال دون ذلك، وإن لم يُحل دون أن تشاكل (عزيزة) (إيزيس) بالعناية بطفلها وحمايته حتى من عمّه الشرير، فقد "أرسلته إلى الكتاب في سنّ مبكرة. وزوّدته بمعلم خاص ليزيده علماً بالحساب والمعاملة، ولم تألُ في تذكيره بسير أجداده من آل النبان، بل دفعها إخلاصها لقرة إلى

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٩٨.

(٢) نفسه: ٢٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التنويه له ببطولات الناجي ومثله العليا وأمجاده الأسطورية"[١]. وبذلك غدا (عزيز) المسلّح بالعلم، هو صورة أرضية آدمية عن الإله (حورس) الذي سلّحته أمّه بالسلاح والقوة والبأس.

وما كاد يصل (عزيز) إلى سنّ العاشرة حتى طالبت أمّه بأن يتدرّب في محل أبيه، وبعد أن اشتدّ عوده، قالت له: "تستطيع الآن أن تضطلع بشئونك، لم تعد صبياً، استقل بتجارتك، عندي من المال ما يضمن لك نجاحاً مثل نجاح أبيك"[٢].

وشرع (عزيز) بالانفصال عن عمّه، وقد كان ذلك الانفصال انتقاماً حقيقياً منه؛ إذ كان نصيبه بعد القسمة قليلاً؛ بعد أن بدّد جُلّ ما يملك على شهواته ومفاسده، وكان الجزء الثاني من انتقام (عزيزة) و(عزيز) من (رمّانة) بتأليب أخيه (وحيد) عليه، الذي كاد يفتك به، وهو الفتوة القوي في ثورة غضب تدخّل رجالات الحارة في إخمادها، وفي رأب الصدع بين الأخوين، تماماً كما تدخّل الإله (تحوت) في الأسطورة الحاملة للحكاية، وفك النزاع بين (ست) و(حورس).

أمّا الجزء الأخير من الانتقام فقد كان بيد (رمّانة) نفسه الذي غرق في الملذّات، وطلّق زوجته (رئيفة) في سورة غضب، وعاش "كما عاشت (رئيفة) في الجحيم، في دنيا الضجر بلا حبّ"[٣] ومن ثم تورّط من جديد في القتل، فقتل الشيخة (ضياء) في سكره، فقُبض عليه، وحُكم عليه بتأبيدة، واعترف بأنّه قاتل أخيه، وقال بحزن: "إنّه مدفون بملابسه في قبر وحيد لصق مقام الشيخ يونس"[٤]، وسرعان ما استخرج عزيز جثة أبيه، وشيّعه في جنازة مهيبة، ودفنه في قبر شمس الدين.

أمّا (رئيفة) فهي الأخرى مثالٌ للشر والحقد، ولم تكن في عون أختها المنكوبة بزوجها، كما كانت (نفتيس) زوجة (ست) في عون أختها (إيزيس)، التي بحثتْ معها طويلاً عن زوجها (أوزيريس)، وانتحبتْ عليه بألم وحرقة شأنها شأن زوجته، فقد كان (أوزيريس) أخاً لها فضلاً عن أنّه زوج أختها[٥]. بل كانت ممن شجّع رمّانة على قتل أخيه؛ ليحظى بالثروة دون قرّة و(عزيزة) و(عزيز)، ثم حرّضت (رمّانة) على قتل (عزيز) لتمنعه من أن يكمل مشروع والده القديم، الذي قتل لأجله، وهو مشروع الانفصال عن (رمّانة) في التجارة، وتقسيم الحانوت المشترك بينهما[٦].

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٩٩.
(٢) نفسه: ٣٠٤.
(٣) نفسه: ٣١٣.
(٤) نفسه، ٣٢١.
(٥) نفسه: ٦٧.
(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنّ (رمّانة) هذه المرّة رفض القتل، قائلاً بدهشة "تحسبين القتل لهوا؟"[١] وإن كان شعور خفي داخله خامرة بأنّ (عزيزا) قد يكون ابنه من (عزيزة) التي غرّر بها، وهجرها في الماضي، وليس ابناً لأخيه كما يعتقد الآخرون قد حال دونَ أن يقدم على قتله، وهو في هذا الاعتقاد شكّل سبباً مقنعاً لعدم قتله لابن أخيه كما قتل أباه آنفاً، ويقارب به الأسطورة الأولى التي كانت تعتقد أنّ (حورس) هو ابن أخ وأخو (لست) في الوقت نفسه، كما كانت (إيزيس) أخت لست و(أوزيريس)، وزوجه في الوقت نفسه (لأوزيريس)[٢].

وبالاتكاء على الحدث الأسطوري المشهور، وهو قتل (ست) لأخيه (أوزيريس) ظلماً وبهتاناً استطاع نجيب محفوظ أن يخصّب النص بقوى سردية حكائية قادرة على اختراع الأسطورة في سبيل بناء عالم موازٍ لها، تتكرّر أحداثه وشخوصه، ليسمح بذلك بتكرير رموزه وإحالاته، ومن ثم التنديد بقوى الظلم والحقد التي تعطل الإنتاج، وتقود الإنسان إلى السقوط، الذي قد يصل به إلى قتل أخيه، بدل أن يتخذه نموذجاً للعمل الخيّر المعطاء، وبذلك يمرّر لنا نجيب محفوظ من خلال حكاية مفعمة بالحركة والدراما والدلالات، ومنشّطة بالفعل الموازي للفعل الأسطوري درساً مستفاداً مفاده أنّ الخير ينتصر أخيراً مهما طال الطريق، وأنّ واجب تصحيح الأمور، وردّها إلى نصابها يقع على عاتق الشرفاء من أبناء الأمة أمثال (عزيز)، الذي طفق يمارس الخير، ويساعد المحتاجين من حرافيش الحارة بعد أن جدّد محلّ الغلال الذي يملكه[٣].

قتل الأمّ وكره الأبّ

ويجنح نجيب محفوظ في رواية (السراب) إلى موتيفات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته التي تؤدّي الغرض الذي يريده، وهو في هذا الرواية ينهل من أسطورتين شهيرتين، ويقدّمهما بطريقته الروائية الخاصة بقدر يسمح له باستغلال رموزهما الأسطوريّة المدركة عبر النموذج الروائي المطروح، وهاتان الأسطورتان هما أسطورة (أوديب)، وأسطورة (أوريست)، وكلّ منهما أسطورة لها حضورها في المشهد الأدبي القديم.

(فأوديب) هو ابن (لايوس) ملك (ثيبيس) من زوجته (جوكاستا). أحاطت بولادته نبوءة أنّه سيقتل والده، لذا فقد قام والده منذ ولادته بثقب قدميه بمسمار، وشدّهما سوية بقوة، وأعطاه

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١١.

(٢) انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٠٦؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١١٩.

(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لراع كي يتخلّص منه، لكن الراعي أشفق على الطفل الرضيع، وأعطاه لراع آخر سرعان ما وهبه لملك (كورنيث) الذي تبنّاه، وأسماه (أوديب)، أيّ دامي القدمين.

لكن (أوديب) يعرف من أحد العرّافين أنّه سيقتل والده، ويتزوّج أمّه، فيفر من المدينة، ظنّاً منه أنه يفرّ من والديه الحقيقين. ويصادف في طريقه رجلاً مع حرّاسه، فتقع مشاجرة بين الطرفين، ويقتل (أوديب) الرجل المُسنّ، تتحقق بذلك نصف النبوءة، إذ إنّ من قتله كان والده (لايوس).

ويتحقق الجزء الثاني عندما يتزوج من أمّه (جوكاستا) بعد أن ينتصر على وحش النيل المسمّى (السفينكس)، ويحلّ لغزه، ويصدف أنّ (كريون) الذي حكم (ثيبيس) بعد (لا يوس)، وشقيق الملكة قد أعلن أنّه سيتنازل عن الحكم لمن يقتل وحش النيل، فيصبح (أوديب) في ليلة وضحاها ملك (ثيبيس).

ويسوس (أوديب) الرعية بالعدل والحبّ، إلى أنْ يجتاح المدينة وباء قاتل هو الطاعون، ويعلن الكهنة أن الوباء لن ينتهي إلا إذا طرد أهل (ثيبيس) قاتل (لايوس) المجهول. وتتابع الأحداث، فتتكشف الحقيقة المفجعة. (فأوديب) هو من قتل أباه، وتزوّج أمّه. فتنتحر الأمّ من هول الصدمة، ويفقأ (أوديب) عينيه حزناً عليها، ثم ينفي نفسه من البلاد إلى أن يختفي بصورة غامضة عن وجه الأرض[١].

أمّا (أورست) فهو بطل أسطوري، جعله (أسخيليوس) بطل المسرحية المسمّاة (حاملات القرابين). وتقوم فكرة المسرحية على انتقام (أورست) من أمّه (كليتمسنرا) لقتلها أبيه (آجاممنون) بمساعدة عشيقها (ايجسثوس)؛ لأنّه كان قد ضحّى بابنتها البكر (إيفيجينيا) في حرب طروادة. وقد قتل (أورست) أمّه بمساعدة شقيقته (الكترا)، فانعقدت محكمة المدينة، وبرّأته، إذ رجح صوت الآلهة أثينا هذه التبرئة[٢].

واستناداً إلى هاتين الأسطورتين الشهيرتين صاغت مدارس التحليل النفسي لا سيما عند فرويد عُقدتي: عقدة الابن المحبّ لأمه والكاره لأبيه، وأسموها عقدة (أوديب)، وعقدة الفتاة المولعة بوالدها، والكارهة لأمّها، وأسموها عقدة (الكترا)، وجعلوا الجامع بين العقدتين الميل الجنسي عند الفرد لأحد أبويه المخالف لجنسه، ومناصبته العداء والغيرة لأحد الوالدين المشابه لجنسه.

ولا يعنينا في هذه الدراسة أن نقف على التحليل النفسي لهذه الرواية؛ لأنّ روّاد أصحاب

---

(١) لطفي خوري: معجم الأساطير، ط١، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ٧٧-٧٨؛ هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان،٢٠٥-٢١٩

(٢) طاهر باذنجكي : قاموس الخرافات والأساطير،١٥؛ه.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٣٢٥-٣٣١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه المدرسة قد أشبعوا الرواية بحثاً في هذا الاتجاه، ولكن يعنينا أن نقف على تلك الأرضية الأسطورية التي انطلق منها نجيب محفوظ في روايته، التي نهضت على حدث أسطوري مشهور، وهو قتل الأم، بل وكره الأب، ومحاولة قتله، ولو معنوياً[١].

ومنذ البداية تطالعنا الوشائج بين الأسطورتين والسراب . فمشكلة (كامل) و(أورست)، هي سلطة الأم، التي يسعى كلّ منهما إلى تدميرها، وإن كان أورست قد قتلها حقيقة، ودّمر سلطتها المحكمة عليه، فإن (كامل) قد قتلها معنوياً، بكلامه ومعاملته القاسية "ولشدّ ما يحزنني كلامك إنّك قتلتني بلا رحمة "[٢]. ثم دمّر سلطتها نهائياً عندما قرر أن يهجرها دون عودة. وفعل ذلك، فماتت حزناً وكمداً "انتهى الماضي بخيره وشره، ولن أعود ماحييت . سأنفرد انفراداً أبدياً، لن أعيش معك تحت سقف واحد، وسأطلب من الوزارة نقلي إلى مكان قصي أقضي فيه البقية الباقية من عمري"[٣]

فشخصية (كامل) ترتبط (بأوديب) من ناحية، و(بأورست) من ناحية أخرى، مع أنّ كلتا الشخصيتين الأسطوريتين تمثّل حالة ووضعاً في مجتمع ما، وداخل إطار زمني معين[٤].

ونستطيع أن نفهم هذا الارتباط في تفقد الملامح الأسطورية في (السراب)، وذلك عبر الإحالة إلى مواطن التشابه الكامنة في أبطال الرواية، وفي بواعثهم وأفكارهم، نفوذاً إلى الرموز التي تعتقد الدراسة أنّها وُجدت في الأسطورة، واستقرّت منذ القدم في اللاوعي الجماعي، واستثمرها محفوظ في روايته بأدواته الخاصة، وبفهمه الذاتي. وهذا الفهم تمخّض عنه الوصول إلى السراب، إذ سقط (كامل)، ولم يستطع أن يدفع عجلة الحياة والانبعاث.

وشخصية (كامل) أسطورية تماماً تمرّ بمخاضات من الأحزان والتحديات والمحن. فهو ابتداءً يكره والده كرهاً كبيراً، الذي يشكّل حالة (أوديبية) خاصة، إذ حاول أن يدسّ السم لأبيه متعجلاً حظّه من الميراث، فانكشفت خطته بوساطة الطبّاخ ، فطرده أبوه من القصر، ووقف نصف ثروته لجهة خيرية، ووقف النصف الآخر على الابن الأكبر[٥]. ووالده كان المسؤول الأوّل عن معاناته، إذ حطم أسرته بمعاقرته للخمر، وطلق زوجته، وشتّت أبناءه. لذا فقد نشأ كامل على كره أبيه، وحبّ أمّه[٦]، وانتهى به المطاف إلى أن يتمنّى موت والده كي يرثه، ويتزوّج من (رباب) التي يحبّها، بما سيرث، وغدا مقتنعاً بأنّه ينتمي إلى أسرة "مصابة بداء قتل

---

(١) أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة،٢٨٦.
(٢) نجيب محفوظ : السراب ، ٣٢٥
(٣) نفسه: ٣٢٥.
(٤) أحمد كمال زكي : الأساطير، دراسة حضارية مقارنة،٢٨٧
(٥) نجيب محفوظ: السراب ، ١٣
(٦) نفسه:٩،١٥،٥٩،٦٤،١٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوالدين"[١].

وقد نشأ (كامل) في بيت جدّه لأمه وحيداً بعيداً عن أخويه: (راضية) و(مدحت)، اللذين ضمّها أبوه إلى حضانته. تماما كما نشأ (أورست) وحيداً بعيداً عن أختيه، إذ ضاع منذ صغره، ورُبيّ في بلاط (ستروفيوس) ملك (فوسيس).

وكان (كامل) موضع حبّ أمّه؛ التي رأت فيه صورة عن أبيه الذي ظلمها، فقمعته بالدلال، وسيطرة عليه سيطرة تامة، حتى نزعت منه أيّ تمرّد أو قوة أو عناد. ولكن (كامل) أحبّ أمّه من أعماق قلبه "إنّها سرّ حياتي وسعادتي، وأنني لا أحتمل الحياة "[٢]، ولازمه شعور بأنّ أمّه ضحية لأبيه السكيّر القاسي . وكان (كامل) صورة عن أمه "يا له من وجه شاء الرحمن أن يكرّره في وجهي حتى قيل إنّه لا نُفرّق بيننا إلا الثياب"[٣].

وكان في كلّ شأنه يعتمد على أمّه التي أفرطت في تدليله، وفي إحاطته برعايتها، حتى أنها كانت تحمله طوال فترة الطهي، ويمضي معظم يومه في حضنها، ويخلد معها إلى فراش واحد، بل ويستحم معها بعد أن يتجرّد وإياها من ثيابهما[٤] وسرعان ما وجد نفسه عالقاً معها في بيتهما، لا علاقة لهما مع العالم الخارجي، يعصرها الحزن، وتعصره الوحدة والخجل والضعف.

وكان (كامل) في كلّ محاولة يبذلها للتخلص من سجنه، ومن سيطرة أمه، يبوء بالفشل، حتى دخل في العقد الثالث من عمره، وهو دون أصدقاء أو معارف أو حبّ أو حتى زواج، لاسيما أنّ لأمّه كانت تغضب أشدّ الغضب ممن يقترح عليها أن تُزوّج (كامل)، ولو كان أختها الوحيدة أو دلالة الحارة[٥].

لكن العقد ينفرط مع أوّل حبّ يخفق له قلب (كامل)، إذ يعشق (رباب) الفتاة التي يقابلها يومياً لمدة سنتين في محطة القطار، ويخالف مشيئة أمه، ويتزوج ممن يحبّ بعد أن توفرّ له المال من حصته من إرث والده، الذي كان موته بارقة بحبوحة في عيشه.

ويظنّ (كامل) أنّ فصل السعادة في حياته قد بدأ، وأنّ التعاسة قد ولّت دون رجعة. لكن هيهات ذلك، وهو حبيس حبّه لأمّه. وإن كان (أورست) قد رفض العودة إلى المدينة، والزواج بأخته (إليكترا)، فإنّ (كاملاً) قد اقترف الخطأ الذي دمّره، إذ إنّه تزوج (رباباً)، التي كانت تجسيداً لأمّه بالجمال والهدوء واللطف والتفرغ لخدمته، ولعلّ اختياره لها تعبير عن رغبة في

---

(١) نجيب محفوظ : السراب،٣٣٢

(٢) نفسه:٧

(٣) نفسه:٨.

(٤) نفسه:١٧

(٥) نفسه:٩٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحصول على الأم لا شعورياً، ولذلك دخل في دائرة الفسق بالمحارم، ولو نفسياً.

ومن هنا بدأت مأساة (كامل)، فقد وجد في نفسه نفوراً جنسياً من زوجته التي هي بنظره أمّه، فعجز عن معاشرتها معاشرة الأزواج على الرغم من حبّه الشديد لها، وكان وجود أمّه في بيت الزوجية سبباً ساهم في هذا العجز. إذ كان يخجل من فكرة ممارسة الجنس مع زوجته وأمّه بالقرب منه[١] "والحق أني ما كنت أذكرها حتى يتندي جبيني خجلاً"[٢].

ووقع (كامل) في صراع بين حبّه النظيف لأمّه، وكراهيته في إقباله على (رباب)، التي جسدت له كلّ عناصر الأمومة. وقد أخفق تماماً، وسقط في الطريق؛ لأنه وُلد من رحم ينبغي أن لا يُفسق به في زوجته (رباب). غاية ما يمكن أن يظفر به هو تمنّي الرجوع إليه؛ ليتخلص من مشكلاته، ولعلّه إن عاد، وبُعث من جديد يستطيع أن يمارس بحرية حاجاته البيولوجية والفسيولوجية[٣].

وكان الحلّ هو أن يقتل أمّه في داخله، وشرع في ذلك بتحريض من نفسه، لا من جهة ثانية، من أخت مثلاً كما حدث مع (أورست) الذي قتل أمّه بالسيف على الرغم من توسلاتها بالرحمة التي ذهبت أدراج الريح. وكان ذلك القتل في الارتماء في حضن (عنايات)، التي فتّقت رجولته عن فحولة كبيرة، ونهل من الجنس معها حتى ارتوى. وقد كان هذا الجنس تخلصاً من عقدت رحم الأم المتمثّلة في (رباب)، ومن سيطرة الأم، ولاسيما وأنّ (عنايات) كانت نموذجاً مختلفاً عن الأم، وعن الزوجة التي هي الصورة عن الأم، فقد كانت عجوزاً، دميمة جسورة سمينة مملوءة ثقة لا حدّ لها، على العكس من أمّه التي كانت نحيفة جميلة منطوية، لا تحمّله أيّ مسؤولية، وتحيطه بجحيم عنايتها وحبّها. ولذلك وجد في ممارسة الجنس معها تحرّراً من قيوده، ومن سلطة أمه، كما كان يجد في الماضي تحرراً ولذة كبيرة في ممارسة العادة السرية بعيداً عن سلطة أمّه[٤].

وكانت المرحلة الأخيرة في قتل أمّه عندما ماتت زوجته (رباب) في عملية إجهاض بعد أن حملت من رجل آخر سفاحاً إثر رحلة حرمان جنسية طويلة، حينها غضب (كامل) على أمّه، وعدّها السبب في المصير المأساوي، الذي آلت إليه الزوجة، بل وعدّ نفسه قد قتلها. ثم قذف في وجه أمّه خبر نيته ترك البيت، والرحيل بعيداً[٥] دون أن يستجيب لتوسلات أمّه بالبقاء، "لشدّ ما

---

(١) نجيب محفوظ : السراب، ٢٠٤،٢٠٢.
(٢) نفسه:٢٠٩.
(٣) أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ٢٨٦.
(٤) نجيب محفوظ: السراب ،٩٥،٩٨،١٠٦
(٥) نفسه: ٣٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحزنني كلامك إنك تقتلني بلا رحمة"[١].

وماتت الأم من ليلتها، ومن جديد شعر (كامل) بالحزن، فقد ظن نفسه قاتلاً لأمه، وانزلق في غيبوبة لثلاثة أيام، واستيقظ وحزنٌ كبير يملؤه، وشعر بمرارة الوحدة، وطارده الحزن كما طاردتْ (أورست) آلهة النقمة؛ لأنه قتل والدته، وإن كان (أورست) قد التجأ إلى الهرب من مكان إلى آخر، فقد لزم (كامل) بيته حزيناً موّجداً.

وكان الخلاص (لأورست) من مطاردة آلهة النقمة بمساعدة (أبولو)، الذي نصحه بالذهاب إلى (أثينا)، والتضرع إليها لمساعدته، وهذا ما كان. ومَثَلَ (أورست) أمام مجتمع القضاة الأثينين، ولكن أثينا كانت الصوت المرجّح إلى جانبه، وحُكم ببراءة (أورست). ونستطيع أن نعزي مساعدة (أثينا) (لأورست) إلى أن (أثينا) لم تعرف الرّحم، ولم يضمّها واحد قط؛ إذ إنّها ولدت- كما تقول الأسطورة الإغريقية- بكامل دروعها من رأس أبيها (زيوس)[٢].

أما (كامل) فقد كان خلاصه في اللجوء إلى التصوّف، إذ فيه الوحدة والعزوف والتفكير، لكن ملاذه الصوفي سرعان ما تبخر إذ انخرط من جديد في الغبّ من متعة الجسد مع (عنايات) التي زارته في أيام النقاهة في بيته حيث اعتزل.

(فكامل) الحالة الغريبة التي غشيها الضعف، ونخرها العجز قد كان مثالاً لمرحلة عاشتها الأمة إبان زمن تأليف الرواية عام ١٩٤٨، وعاشها نجيب محفوظ الذي كان في أقصى حالات الاضطراب في تلك الفترة. وهذه الحالة التي لم تُقاوم بالشكل الصحيح والمطلوب سرعان ما سقطت، وعاثتْ فساداً بعد أن عجزت عن ايجاد توازن بين مطالب الروح ومطالب الطبيعة.

وكانت الأسطورة المُتكئ عليهما في السراب حاملاً يضطلع بتفكيك الأسطورتين القديمتين: (أوديب)، و(أورست). وبناء معمار روائي جديد عليها، يقارب ما بين المآسي الثلاث، ويرصد ضعف البطل، كما يرسم سقوطه أمام معطيات ظروفه. (فكامل رؤبة لاظ) كان حالة غريبة منذ اللحظة الأولى ، حتى أنّ اسمه الغريب عديم التفسير كان مظهراً من مظاهر غرابته، إذ إنّ نجيب محفوظ كثيراً ما يصوغ علاقة مابين الاسم وبين الدور، أكان ذلك الاسم الشخصية أم المكان، فالاسم ذو دلالة واضحة عنده[٣]، ومن مظاهر تلك الحالة الانفصامية التي يعيشها، أنّه عاجزٌ جنسي في حضن زوجته التي يحبها، بينما هو فحل في حضن امرأة دميمة تكاد تكون مومساً لا يحبّها.

وليس هذا الوضع الانفصامي الذي يعيشه (كامل) إلاّ صورة من صور الانفصام العربي

---

(١) نجيب محفوظ : السراب، ٣٢٥.
(٢) هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان ٣٣-٣٧ ،طاهر بانذجكي: قاموس الخرافات والأساطير،٢١.
(٣) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ، نماذج الشخصيات المتكررة ودلالتها في روايته؛٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والعجز القومي في مواجهة التحديات، وصورة عن الإخفاق في تحديد الأولويات، وتثبيت المحدّدات، وتعثّر في تبنّي برامج العمل والتنمية.

الانتقام المقدّس

تنظر الأسطورة إلى الانتقام في كثير من الأحوال نظرة تقديس، وهي بذلك تجعله فعلاً يجب القيام به؛ لدوره الحيوي أحياناً في ردّ الأمور إلى نصابها، وفي إحقاق الحق، وإن كان للانتقام الأسطوري أحياناً صفة للاستبداد والظلم، (فزيوس) كبير الآلهة في الأولمب يغضب على (بروميثيوس)؛ لأنه سرق الشعلة من السماء، ووهبها للبشر في الأرض، ليستعينوا بها على مجابهة أخطار الطبيعة، عندها يقرّر أن ينتقم منه شرّ انتقام، فيعلقه على أعلى صخرة في قمة جبل في القوقاز، ويسند إلى نسر مهمة نهش كبده حتى إذا ما انتهت تجدّدت، فيعود النسر إلى سيرته في نهشها، ويبقى (بروميثيوس) في ذلك العذاب الأليم حتى ينقذه (هرقل) مما هو فيه[١].

وكذلك كان الانتقام في أسطورة (أورست) مقدّساً، فهو انتقام من الأمّ الخائنة (كليتمنسترا)، التي قتلت الأب المحارب البطل (آجاممنون)، فكان لزاماً على (أورست) أن يقتلها، وأن يثأر لأبيه المغدور، لذلك فقد كانت الآلهة رفيقة به، إذ برّأته من جرمه، بعد أن رجّح صوت الآلهة (أثينا) ذلك [٢].

وفي الأساطير المصرية القديمة لعب الانتقام دوراً في دفع الحياة والموت، لذلك فقد أخذ صفة القدسية. (فحورس) ابن (أوزيريس) قد حمل عبء الانتقام لأبيه القتيل شرّ قتلة على يدي عمّه الظالم (ست)، وشنّ حرباً عليه لم تتوقف إلاّ بتدخّل الإله (تحوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضي؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السفلي.[٣] وفي هذه الحرب الشعواء على العمّ الظالم فقد (حورس) إحدى عينيه، في حين فقد (ست) خصيتيه[٤]، وقد كان الانتقام من العمّ انتصاراً لدورة الحياة، فقد عاد (أوزيريس) للحياة، وهو الممثل للربيع والخصوبة، ودارتْ عجلة الحياة من جديد. إلاّ أنّ (ست) نجح في النهاية بسرقة عين (حورس) والتهمها، وهي ترمز إلى اختفاء القمر، ثم استطاع (حورس) أن يستعيد عينه المسروقة، وأن

---

(١) ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٣؛ طاهر باننجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١١.

(٢) طاهر باننجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٥؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٣٢٥-٣٣١.

(٣) طاهر باننجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩، ٥٢، ١٠٦؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١، ٦٣، ١١٩.

(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينتقم بمساعدة بعض الآلهة من عمّه من جديد، إذ قام بنزع عينه، وإخراج أحشائه.[١] وفي كثير من الأساطير تغادر عين الإله (رع) جسده لتنفيذ بعض أوامره، وللانتقام من أعدائه، فيكون عملها مقدّساً[٢].

وهذا التقديس لفكرة الانتقام قد انتقل إلى رواية (أولاد حارتنا)، إذ غدا طقساً وتقليداً للحارة/الدنيا. (فعواطف) زوجة (عرفة) غاية ما يهمها هو أن تنتقم لأبيها من قاتله، وتتألم وهي تراقب زوجها (عرفة) يقوم بتجهيز ألعابه السحرية، وتخشى أنّه قد جنّ، فيفوتها بذلك عونه في الانتقام من قاتل أبيها، فتقول محدّثة نفسها بقلق وشكّ "تُرى جُنّ الرجل أم أعماه الغرور؟ هكذا جعلت (عواطف) تتساءل. وهي تُراقب (عرفة) في عمله وتفكيره، ومن ناحيتها هي لم يكن يكدّر صفو أيّامها السعيدة إلاّ رغبتها في الانتقام من (السنطوري) قاتل أبيها، والانتقام في الحارة تقليد من قديم الزمان"[٣].

ولا شكّ في أنّ ارتباط الانتقام بالأب القتيل، الذي له كلّ التقديس والاحترام أصبغ على الانتقام صبغة وصفة التقديس، وجعله من أهم أولويات (عواطف). وهذا ما لا نراه في رغبة العفريت (سنجام) في الانتقام في رواية (ليالي ألف ليلة)، فهو يريد أن ينتقم من أيّ أحد ولو كان (جمصة البلطي) محرّره من أسْر القمقم؛ لأنّه سُجن فيه طويلاً، إذ يقول "في سجني الطويل امتلأتْ بالحنق والرغبة في الانتقام"[٤]، ولأنّ الانتقام غير عادل، فإنّه سرعان ما تبخّر من نفس العفريت المؤمن (سنجام)، وضرب عنه صفحاً، وانطلق يُساعد في تقويم الأوضاع في السلطنة الغارقة في الظلم والاستبداد.

أمّا في رواية (اللص والكلاب)، فإنّ نجيب محفوظ يطرح الانتقام السلبي، إذ أنّه يشكّك في عدالة الثورة الأبدية التي يؤمن بها (سعيد مهران)، ويعدّ التخلّي عنها خيانة، بل لعلّه يجد أنّ العناية الإلهية تقف ساخرة من فكرة (سعيد مهران) عن العدل، وعن الانتقام المقدّس، لذلك تتخلّى عنه المرة تلو الأخرى، تاركة له أن يسقط، ومن ثم أن يُقتل[٥].

(فسعيد مهران) خرج من السجن مثقلاً بفكرة الانتقام من الخونة، الذين تجسّدوا عنده في زوجه (نبوية) وتابعه (عليش)، الذين وشيا به للشرطة، فأعدّت له كميناً في إحدى سرقاته، وسجنته لأربع سنين، واكتملت الخيانة بمطالبة (نبوية) بالطلاق، وحصولها عليه من المحكمة،

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨٨.
(٢) نفسه: ١٨٧.
(٣) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٨٦.
(٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٩.
(٥) أحمد عبّاس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المشكلة الميتافيزيقية، الكاتب، مج٢، ع٦١، القاهرة، ١٩٦٦، ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وزواجها (بعليش)، لذلك فقد كان (سعيد مهران) يتحرّق على الانتقام منهما "آن للغضب أن ينفجر وأن يُحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفّر عن سحنتها الشائهة"(١). وقد كان (سعيد مهران) يعدّ العُدّة للانتقام الرهيب، ويظنّ نفسه يتوافر على دهاء، سيمكّنه من تحقيق مراده "استعن بكلّ ما أوتيت من دهاء، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كسمكة، ويطير في الهواء كصقر، ويتسلّق الجدران كفار، وينفذ من الأبواب كالرصّاص"(٢). ويبدو أنّ (سعيد مهران) يصبغ على نفسه طاقات أسطورية خارقة تجعله قادراً على أن يضطلع بدوره الانتقامي.

وفي هذا الانتقام المتوقّع تلوح صورة ابنته (سناء) في ذهنه مثالاً للطهارة والنقاء، تماماً كما كان (حورس) في الأسطورة المصرية القديمة مثالاً للطهارة والنقاء "وسناء إذا خطرت في النفس إنجاب عنها الحرّ والغُبار والبغضاء والكدر"(٣).

واتسعت دائرة الانتقام عندما دخل إليها (رؤوف علوان)، الذي جعل (سعيد مهران) لصاً، وأقنعه بأنّ السرقة وسيلة لتحقيق هدف/قضية، فهو لا يسرق إلاّ من الأغنياء، ومن أجل الفقراء، "ومن هنا كان (رؤوف علوان) في الرواية يجسّد الفكر المحرّك، وكان سعيد مهران/اللص الأداة المنقذة. لذلك حين يكتشف (سعيد مهران) بعد خروجه من السجن أنّ (رؤوف علوان) قد تنكّر لفكره، الذي قاده إلى السرقة، فالسجن، يخيّب أمله، وتلتهب فيه رغبة عارمة بالانتقام منه أيضاً"(٤).

وعبر هذه الرغبة الجديدة في الانتقام تتألف الرواية القائمة على فكرة الصراع بين طرفين: اللص: (سعيد مهران)، والكلاب: (نبوية) و(عليش) ثم (رؤوف علوان). والمحور الذي يدور حوله الصراع هو الانتقام؛ انتقام البطل ممّن خانوه، ولهذا يكتسب الصراع بُعداً أخلاقيّاً واضحاً، يجوز أن نصفه بالتقديس وَفق رؤية (سعيد مهران). ونُفهم حركة الشخصيات الأخرى وَفق علاقتها بهذا الصراع، صراع (اللص والكلاب)(٥).

وقد ظنّ (سعيد مهران) أنّ الانتقام يكون بالهدم الفوضوي، فلجأ إلى السلاح والقتل، وبذلك انحرف عن جادّة الطريق(٦)، فما كان إلاّ أن أردى الأبرياء، لا سيما أن بواعث الانتقام

---

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣، ٧.
(٢) نفسه: ٨.
(٣) نفسه: ١٩٧٣، ٧.
(٤) عبد الإله أحمد: نجيب محفوظ ولعبة اصطناع الرمز في الرواية العربية، الأقلام، مج٢٧، ع٨/٧، ١٩٩٢، ١٩.
(٥) سامي سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣، ٩١.
(٦) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠١، ٢١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عنده ارتكزت على سذاجة الفكر، وضيق الأفق، وضعف الثقافة، وأنانية أغلقت أمامه كلّ أبواب الخلاص، وقادته بالنتيجة إلى نهايته المؤلمة. "فهل يمثّل فشله في الانتقام صورة معاندة الأقدار له تنتهي بحياته إلى العبث؟ وهل كان نجاحه في الانتقام من الغرماء الثلاثة: نبوية، وعليش، ورؤوف علوان دليلاً على أنّ تكون نهاية حياته، مهما كانت غير عابثة؟"(١).

أيّاً كانت الإجابة (فسعيد مهران) دفع عمره ثمناً لانتقام سخيف وأهوج، بعد أن تاق إلى تغير الواقع بالتمرّد الفردي، وهو في ذلك التمرّد ضمّه بيتان: بيت الشيخ (الجنيدي) المتصوّف، وبيت (نور) العاهرة. فالشيخ (الجنيدي) قدّم له الراحة والطمأنينة والصفاء، ولكنّه لم يقدّم له حلاً لقضيته، و(نور) العاهرة قدّمت له الحبّ الصادق المتفاني، لكنّه استغلّ ذلك الحبّ ليكمل طريق الانتقام، فبذلك أضاع الحبّ، ولم يصل به إلى شيء(٢). "فالرواية تظهر بجلاء تام أنّه لا الشيخ جنيدي قادر على انتشال سعيد من عذابه الممضّ، ولا سعيد بقادر على التسامي على الواقع بالفناء في الله، وكأنّ الدنيا لا توجد، وكأنّه لم يُخن ولم يُظلم(٣).

فهل خسر (سعيد مهران) حربه؛ لأنّ انتقامه كان غير عادلاً؟ أم خسرها؛ لأنّه لم يتحصّن بعوامل النجاح، فسقط، وقُتل. وهل كان (سعيد مهران) يمثّل شريحة متمرّدة دون حقّ في المجتمع؟ أم أنّه كان شريحة متمرّدة مظلومة تعوزها الخبرة والتدريب والأدوات؟ وهل كان محفوظ في روايته مهاجماً للتمرّد السلبي دون وجه حق؟ أم أنّه يسجّل بأسى قوة مجتمع تدوس بلا رحمة المتمردين، وتسحقهم مع أوّل بوادر الانشقاق؟ قد يكون من الصعب أن نجزم بهدف محفوظ مما كتب في هذه الرواية، لكننا نستطيع القول إنّ سعيد مهران سقط؛ لأنّه كان ثائراً فرديّاً، اتخذ من نفسه القاضي والجاني والمجني عليه والجّلاد، فناء بحمله، وسقط، ولم يُكتب له النصر في انتقامه؛ لأنّه ما كان انتقاماً مقدّساً عادلاً.

المسخ

تزوّد الأسطورة المعتقدين بها بسلاح رهيب جداً، إذ إنّها تبشّر بقدرة الغيب على العقاب المباشر. فالمسخ مثلاً يرمز إلى القدرة على تحويل الإنسان من وضع أعلى إلى وضع أدنى"(٤)، وهكذا تحويل قد يصيب الأشياء كذلك، فيحوّلها من حال إلى حال.

---

(١) عبد الإله أحمد: نجيب محفوظ ولعبة اصطناع الرمز في الرواية العربية، الأقلام، مج٢٧، ع٧/٨، ١٩٩٢، ٢٠.

(٢) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، ٢١٩.

(٣) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٥٤.

(٤) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكثيراً ما أتحدث في الأساطير والمعتقدات والقصص الشعبية على المسخ، وهذا المسخ قد تسلّطه قوى خيرة كالآلهة أو ساحر طيب، وقد تسلّطه قوى شريرة كساحر شرير أو جان كافر، وقد يُستهدف به إنسان يستحق العقاب، أو إنسان مجني عليه، ويبقى السحر معلقاً إلى أن يأتي من يفكّ أثره.

ويورد نجيب محفوظ في روايته (كفاح طيبة) صورة من هذا المسخ، إذ يتعلّق بالأقزام الإفريقيين الذين يصطحبهم (أسفينيس/أحمس) معه إلى طيبة؛ ليهديهم إلى ملك (الهكسوس). إذ يثيرون العجب بقاماتهم الصغيرة، ويتساءل الموجودون إن كانوا بشراً أم حيوانات، كما يتساءلون عن سبب قاماتهم القصيرة، فيجيب (إسفينيس) متحدّثاً عن أحدهم، ويُدعى (زولو): "إنّه من شعب من الأقزام، لا تروقهم صورتنا، ويعتقدون بأنّ الخالق شوّه ملامحها وقبّح أطرافها"[١] وهنا تقع المفارقة في المسخ، فعلى الرغم من أنّ الأقزام هم الأمثولة بغرابة الشكل، ومسخ الخلقة، إلاّ أنّهم لا يرون أنّهم ممسوخون، بل يرون أنفسهم على ما يرام ويُشتهى، وإنّما من أمامهم من بشر هم من مسخهم الله، وقبّح صورهم، على حدّ اعتقادهم، وهنا يغدو المسخ تحويلاً، إذ إنّه يقترن بالتغيير عن طريق المسخ، ولكنّه يفترق عنه بأنّه تحويل إلى حال أفضل مقارنة بالقزم، أيّ تحويل من حالة قزم إلى حالة إنسان عادي.

وهذا تصوّر طريف عند الأقزام، وفيه مفارقة واضحة، إذ كنّا نتوقع أنّ ترد أسطورة تبيّن لنا مثلاً سبب مسخ الأقزام، وظهورهم بهذه الخلقة، لا العكس.

وقد يأخذ المسخ صورة معنوية لا ماديّة، لاتتعلّق بالشكل وبالمظهر الخارجي، بل تتعلّق بالأخلاق والصفات النفسية والسلوكية. فتتغيّر قوى خارقة أخلاق المرء، وتعبث بطباعه، وتحوّله من إنسان ودود طيّب مؤمن إلى شخص فظ، لسانه سليط، وسريرته سوداء، ونفسه تتوق إلى القتل والاغتصاب والإيذاء. (فصنعان الجمالي) في رواية (ليالي ألف ليلة)، يتعرّض لغضب العفريت (قمقام)؛ لأنّه ضربه على رأسه دون قصد، فيعضّه العفريت في يده، فتتغيّر أحواله الخُلقية تماماً "شعر بأنّه يمضي من سيء إلى أسوء، فكأنّه يُخلق من جديد على حال تناقض دمائته القديمة الراسخة، ولم يعد يُطيق نظرات المرأة، فكره نظراتها، ومقت خواطرها، ووجد رغبة في تحطيم كلّ قائم، وفي غفلة من ذاته الضائعة طعنها بنظرة غاضبة حانقة مستفزّة كأنّما هي المسؤول عن محنته، ثم تحوّل عنها ذاهباً، وهي تغمغم: ليس هذا بصنعان الذي كان"[٢].

كذلك تغيّر (صنعان الجمالي) مع ابنيه، (فاضل) و(حسنية)، إذ طفق يصرخ فيهما بلا

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٠٨.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سبب، وشرع يغادر بيته دون أن يؤدّي الصلاة على غير عادته، وغدا "لا يكاد يردّ تحية، ولا يرحّب بأحد، ولا يستبشر بكلمة أو وجه، لا يضحك لدعابة، لا يتعظ بعبور جنازة، لا يسرّه وجه مليح"(١).

وأخذ الانحراف يلعب بعقل (صنعان)، و"تذكّر نساء من أهله شبعن موتاً، فتمثّلن له عاريات في أوضاع جنسية تطفح بالإغراء، فأسف على أنّه لم ينل من إحداهن وطراً"(٢). وسرعان ما شطّ (صنعان) في انحرافه، إذ رأى فتاة صغيرة في العاشرة ماضية في طريقه تحمل بين يديها سلطانية، فاعترض طريقها، وحملها بين يديه، حتى مضى بها إلى تحت سلم الكتّاب حيث اغتصبها بوحشية، ومن ثم قتلها. وشرعت نفس (صنعان) "تتمخّض عن كائنات وحشيّة لا عهد له بها، الآن يتجرّد من ماضيه، ويطوي آماله، ويقدّم نفسه للمجهول"(٣). وما عاد (صنعان) يعي حقيقة ذاته، بل ما عاد يعرف إن كان عفريتاً أم (صنعان الجمالي)، وحُسم الصراع عندما قتل الحاكم (علي السلولي) وفق رغبة العفريت (قمقام)، فأعدم بالسيف على جريمتيه: اغتصاب الطفلة الصغيرة وقتلها، وقتل حاكم الحي (علي السلولي).

التحوّل

يبرز كقوة ايجابية لطاقة التغيير التي يملكها المسخ. فالأساطير والحكايا الشعبية تمدّ أحداثها وشخوصها بل وموجوداتها بقوىً خارقة قادرة على تحقيق المستحيل، وقلب نواميس الكون، وتجسيد الحلم حقيقة على أرض الواقع. وقد برزت أساطير التحوّل الأوّل بصيغه الكونية، إذ يختص هذا التحوّل بالعالم الأصلي من دون أن يكون له صلة بالإنسان أو الموت، وأكثر هذه الأساطير متفرّع عن أساطير النشأة، وهناك أساطير أخرى تتحدّث عن الانعكاسات في الأزمنة الغابرة.

فالتحوّل هو قوة ايجابيّة خارقة قادرة على التغيير نحو الأفضل أو الأعلى، في حين يقف المسخ في المقابل قوة سلبية خارقة تعمل على التحويل نحو الأسوأ أو الأدنى. وإن كان المسخ يقترن في الغالب بالعقاب والانتقام والسخط وقوى الشر والظلام والكره، فإنّ التحوّل يجنح في الغالب إلى الاقتران بفكرة المكافأة والمساعدة والخلاص، فهو لذلك يقترن بقوى الخير والعطاء، ولكن ذلك لا يمنع احتمال العكس.

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٠.
(٢) نفسه: ٢١.
(٣) نفسه: ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد ارتبط التحوّل عند المصريين القدامى بالخلود، إذ كانت قدرة المتوفى على تحويل نفسه تعبيراً رمزيّاً لخلوده. ووجدت إشارات كثيرة إلى ذلك في كتاب الموتى، إذ يُطلق على المتوفى (البيضة الكونية) أو (الصقر الذهبي) أو (اللوتس المقدّس) أو (إيبس الملكي)[١] . وكان (أوزيريس نب خبرو) سيد التكوينات، وهو الذي أخفى جميع أشكال الكائنات في شخصه، فجسّد نفسه في مياه النيل، وفي نبت القمح، وفي الأشجار التي تصل إلى أعنان السماء. وكان (أوزيريس) هو الشكل الرمزي للموت والعودة إلى الحياة الذي أنتج جسده الميت حياة جديدة أيّ ابنه (حورس)[٢].

والتحوّل يتحلّى بمرونة كبيرة يجعله يقبل بأنّ يكون تحوّلاً معنوياً يتعلق بالأخلاق والصفات والشمائل والمشاعر، فقد يحوّل صاحب القلب الشرير، إلى صاحب قلب طيّب، وقد يتحوّل الكره إلى حبّ، وقد يملأ الإيمان قلباً كان موئلاً للكفر والطغيان والتجبّر. وإن كان في غالبه يتمثّل في التغيّر الايجابي الذي يطرأ على ظاهر الأشياء أيّ على شكلها. وكلمة ايجابي لا ترادف بالطبع كلمة جمالي. فليس من الضرورة أن يكون التحوّل إلى الأجمل، ولكنّه لزاماً أن يكون إلى الأفضل، الذي يحقق الخير والمصلحة للمتحوّل، دون أن تُنفى إمكانية أن يكون الأفضل أيضاً الأجمل.

(فجمصة البلطي) كبير الشرطة في رواية (ليالي ألف ليلة) يجد نفسه وحيداً أمام حكم الموت؛ لأنّه قتل حاكم الحارة (خليل الهمذاني) لتحقيق "إرادة الله العادلة"[٣]، إذ كان الحاكم مثالاً للطغيان والظلم وامتصاص دماء الشعب. وقد تصدّى لهذه المهمة الخطيرة بإيعاز من العفريت (سنجام) الذي دفعه للتفكّر في حاله، وفي أحوال الرعية، والثورة لحقوقهم المسلوبة، التي كان هو سبباً من أسباب سلبها وضياعها، إذ هو حامي الباطل، والمدافع عنه. ويستسلم (جمصة) لمصيره راضياً مقتنعاً بفعله. ولكن العفريت (سنجام) يتدخّل في اللحظة الأخيرة، ويحوّل (جمصة) إلى "حبشي مفلفل الشعر خفيف اللحية ممشوق القامة"[٤]. وبذلك يستطيع أن يخرج من السجن، ويشارك في مراسم إعدامه المزعوم، ويراقب الحدث بعجب ياسره تماماً، ويكاد يذهب بلبّه، فهو يرى رأس (جمصة) يهوي أرضاً تحت سيف (شبيب رامة). ولكنّه يجد رأسه لا يزال مكانه، فيتساءل برعب "أأنا جمصة البلطي؟"[٥] فيخبره العفريت (سنجام) أنّه قد أنقذه من الموت،

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٥.
(٢) نفسه: ٨٥.
(٣) نفسه: ٥٧.
(٤) نفسه: ٦١.
(٥) نفسه: ٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"وما قتلوا إلاّ صورة من صنع يدي"[١].

ويبدأ تاريخ جديد في حياة (جمصة البلطي) الحي الميّت، الذي يسمّي نفسه (عبد الله)، فهو يعيش حالة غريبة، فهو حي، مع أنّ رأسه معلق على باب بيته، الذي خلا من أهله، بعد مصادرة أمواله، وطرد أهله من بيتهم، فهو ":عبد الله الحي، وجمصة الميت معاً، تجربته غريبة، لم يمارسها إنسان من قبل، يسعى إلى رزقه في رحاب زمالة رجب، فيتذكّر أنّه حي، يعبّر الطريق تحت رأسه المعلق أو يرى رسميّة أو كرامان، فيتذكّر أنّه ميت"[٢].

وفي خضم هذه الحالة الوجدانية الفكرية القلقة، يتغيّر سلوك (جمصة)، ويأوي إلى العبادة والتقوى، ويناجي رأسه المعلقة كلّما مرّ بها، فيقول له: "لتبق رمزاً على موت الشرير الذي عبث بروحي طويلاً"[٣]، ويشرع يبحث عن شرّ وجوده، وعن سبب إنقاذ العفريت له، وتحويله إلى شخص آخر، فما كان لهذا أن يكون عبثاً، وما كان كلّ ذلك ليعمل حمّالاً وضيعاً "هل بقيتُ في الحياة بمعجزة لأعمل حمّالاً"[٤]. وكان يتساءل بلا انقطاع "لِمَ لمْ يهجرني (سنجام) في اللحظة المحرجة كما هجر (قمقام) صنعان الجمالي"[٥].

وبعد تفكير طويل يخلص (جمصة) إلى سبب إنقاذ (سنجام) له، ومغزى ذلك. فهو ليس (كصنعان)، فلم يكن قاتلاً مرتزقاً ينفّذ أوامر عفريت جبّار كما كان (صنعان)، بل كان ثائراً على الظلم، مقتنعاً بقضيته، لذلك استحقّ الحياة. وأدرك بذلك أنّ مهمته تتلخّص في الجهاد، وقرّر أنّه "عدو الأشرار"[٦] واستعان على أمره بحكمة الشيخ (عبد الله البلخي) ذات المغزى العميق "كلٌّ على قدر همّته"[٧]. وانطلق مؤمناً بقضيته، متسلّحاً بالعمل والتخفي والإيمان بالله يجابه الشّر أنّى وجده "انطلق (عبد الله الحمّال) يجالسهم في سماء الجهاد كما تصوّره، نادى قوّته القديمة، وأخضعها هذه المرة لإرادته الصلبة النقيّة"[٨]، وأصبح قوة ضاربة تقضّ مضجع رموز الاستبداد، وتطيح برؤوسهم الواحدة تلو الأخرى، فقتل بأسهم طائشة (بطيشة مرجان) كاتم السّر، و(إبراهيم العطّار)، و(كرم الأصيل)، و(عدنان شومة).

لكنّ بسبب التهوّر وسوء التخطيط افتضح أمره، وعرف رجال الشرطة أنّه من قتل عدنان شومة، عندئذٍ لم يجد بُدّاً من الهرب، والتجأ إلى اللسان الأخضر حيث وجد القمقم في

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٠.
(٢) نفسه: ٦٣.
(٣) نفسه: ٦٣.
(٤) نفسه: ٦٤.
(٥) نفسه: ٥٨.
(٦) نفسه: ٧٢.
(٧) نفسه: ٦٩.
(٨) نفسه: ٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الماضي. وما كان يظنّ أنّه سيجد مخلّصاً له، وأيقن أنّ الموت له في المرصاد، لكنّه تفاجأ بصوت يناديه من الماء، ورأى فيه شبحاً نصفه في الماء، ونصفه مستند بساعديه فوق الشاطيء، فعرف أنّه (عبد الله البحري) عابد قادم تقي من مملكة الماء اللانهائية، وأنّه قادم ليساعده، ورحبّ (جمصة) بهذه المساعدة، وخلع ثيابه، وغطس في الماء تنفيذاً لأمر (عبد الله البحري)، ثم خرج من الماء، ونام نوماً عميقاً، ومع الصباح رأى له في صفحة الماء وجهاً جديداً، وجهاً قمحيّاً صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعراً غزيراً مفروقاً ينسدل حتى المنكبين[١]، فأدرك أنّها مشيئة الله في عونه، إذ حوّله إلى شكلٍ جديد، واهباً إيّاه فرصة جديدة للاستمرار في الجهاد والثورة، ففرح كثيراً بهذه الهبة، وهتف قائلاً: "مباركة العجائب إن تكن من صنع الله"[٢].

وبذلك استطاع (جمصة) أن يحصل على سحنٍ مختلفة، وفرص متعدّدة لأجل أن يستمر في الجهاد. فكانت بذلك قوة التحوّل الأسطوريّة هي رافد خارق بالقوة (لجمصة) ليستمر في مسعاه، الذي تكلّل بالنجاح، إذ تخلّص في النهاية من كلّ رموز الشّر والتسلّط، وطفقت المملكة تعيش طوراً جديداً من أطوار العدل والحرية والسلام. فنجيب محفوظ استعار قوة التحوّل الأسطوريّة ليمدّ بطله بقوة استثنائية تجعله قادراً على أن ينهض بمسؤوليته الخطيرة، وبواجبه المقدّس. وهو بذلك يلمح إلى أنّ الثورة تحتاج بعد الإيمان بخالقها وبنفسها إلى العمل والدعم واتخاذ الأسباب لتظفر بالنجاح، وبخلاف ذلك سيكون مصيرها الفشل والموت كما حصل مع (صنعان الجمالي).

ويطرح نجيب محفوظ الوجه الآخر لقوة التحويل، وهو الوجه الشرير لتلك الطاقة الجبّارة، ففي حين كانت تحوّلات (جمصة) لأجل أن يستمرّ في مسيرته المقدّسة، كان التحوّل عند العفريتين (سخربوط) و(زرمباحة) قوة للشرّ والهدم وإشاعة الفتنة. (فسخربوط) يتحوّل إلى إنسان "متنكر في صورة إنسانية، رافلٍ في جلباب ينطق بحسن المكانة"[٣]. ويستخدم مظهره ليخدع الناس، وليدفعهم إلى التهلكة عبر المعلومات الخاطئة التي يعطيها لهم على أمل أن يتسبّب في هلاكهم. أمّا العفريتة (زرمباحة)، فهي تتحوّل إلى صورة امرأة فاتنة الجمال، وتُسمّي نفسها (أنيس الجليس)، وتدّعي أنّها من الهند، وأنّ أباها من فارس، وزوجها من الأندلس[٤]، وتقيم في قصر بديع، وتأخذ باستدراج أغنياء المملكة بوساطة جمالها الفتّان، فتسطو على أموالهم، وتجرّدهم من أملاكهم، فيفلسون تباعاً، ويقتل بعضهم بعضاً، فيرفع أمرها إلى السلطان، فيصادر

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٨.
(٢) نفسه: ٨٨.
(٣) نفسه: ١٥١.
(٤) نفسه: ١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مالها الحرام، لكنّها سرعان ما تحتال لنفسها من جديد، متخذة جمالها الفتّان شفيعاً لها، فيقع كبير الشرطة (بيومي) الأرمل في حبّها، ويشرع يسرق بيت المال، ويهب ما يسرق لعشيقته الفاتنة، إلى أن يفتضح أمره، فيحاكم، ويُعدم بعد أن استسلم لجمال العفريتة المتمثّلة في صورة امرأة جميلة، إذ رآها "القدر الذي لا ينفع معه حذر، ولا ينتفع لديه بمثال"[١].

وتُصادر أموال العفريتة من جديد، وتلزم بيتها، الذي على بابه حارس، ليمنع أيّ رجل من الدخول إليها بأمر من السلطان (شهريار) الذي سرعان ما يقع في حبّها شأنه شأن المفتي، وكاتم السّر (الفضل بن خاقان)، و(سليمان الزيني)، و(نور الدين)، و(المعين بن ساوى)، والوزير (دندان)؛ إذ "هوى الرجال جميعاً، وتطلّع كلّ إلى موعده، وقد فقد رشده"[٢]. وتفلح العفريتة الشريرة بأن تقنص كلّ رجالها في ليلة واحدة، وبخدعة لئيمة تجرّدهم من ثيابهم، وتحبسهم في أصونة، وتقرّر أن تعرضهم في السوق في اليوم التالي للمزاد. ولكن (جمصة البلطي) المتحوّل، الذي غدا اسمه المجنون يتدخّل في الوقت المناسب، ويقاوم جمال العفريتة وفتنتها، فتتحرك شفتاه بتمتماتٍ خفيفة، لا تستطيع العفريتة أن تقاوم سحرها، فتكاد تذهب في نوم ثقيل، ثم سرعان ما تتحوّل إلى نقاط منفصلة، وتتحوّل دخاناً، وتتلاشى غير تاركة أيّ أثر، ثم تندثر في إثرها الأرائك والوسائد والأبسطة والتحف، وتنطفيء القناديل[٣].

وبذلك يفلح (جمصة) بكلمات سحرية لا نعرف أنّى له أن يعرفها من أن يتخلّص من العفريتة الشريرة، وينقذ أعمدة الدولة ممثّلة بالسلطان ورجاله من الفضيحة والخزي. وبذلك تغدو قوة التحوّل درعاً يحمي السلطة، كما يحمي الشعب والأفراد، إذا ما ظهر عابثٌ لاهٍ يريد أن يلهو برموز الشعب.

وقد يداعب التحوّل أحلام البشرية في الشباب والقوة والجمال، فيهبها للسلطان (شهريار) دون طلب. (فشهريار) الذي انزلق إلى عالم سحري عبر مدخل تحت صخرة، قد استحمّ في بركة صافية وجدها في آخر الممر الذي سار فيه طويلاً، وما كاد يخرج من تلك البركة حتى رأى نفسه "في إهاب فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضح فتوة وشباباً، وشعر أسود مفروق وقد طرّ بالكاد شاربه"[٤] فقال فرحاً: "سبحان القادر على كلّ شيء"[٥]، بل إنّ ملابسه القديمة قد دبّ فيها التحوّل فغدت جديدة فاخرة، فلبسها، وأصبح آية تسرّ الناظرين، وقد نعم (شهريار) بهذا الشباب الطاريء زمناً، وتزوج من مملكة ذلك العالم العجيب، ولبث معها

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٧.
(٢) نفسه: ١٧٠.
(٣) نفسه: ١٧٢-١٧٣.
(٤) نفسه: ٢٦٤-٢٦٥.
(٥) نفسه: ٢٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

زمناً سعيداً، لكنّه خالف أمرها، ففتح الباب المحرّم فتحه، فطُرد من النعيم، وارتدّ إلى الأرض، ومن جديد تحوّل إلى عجوز، "تقوّس ظهره، وطعن في السن"(١)، وسرعان ما انخرط في بكاء مرير متحسّراً على شبابه المهدور دون فضوله القاتل، وعصيانه الأحمق الذي حرمه من الفردوس دون طائل.

محاكمة الموتى

تقوم رواية (أمام العرش) على حدث واحد، في زمان واحد ومكان واحد، وهو حدث محاكمة الموتى، إذ تبدأ الرواية بمشهد محكمة الموتى "انعقدت المحكمة بكامل هيئتها المقدّسة في قاعة العدل بجدرانها العالية المنقوشة بالرموز الإلهية، وسقفها المذهّب تسبّح في سمائه أحلام البشر. (أوزيريس) في الصدر وعلى عرشه الذهبي، وإلى يمينه (إيزيس) على عرشها، وإلى يساره (حورس) على عرشه، وعلى مبعدة يسيرة من قدميه، تربّع (تحوت) كاتب الآلهة مسنداً إلى ساقيه المشتبكتين الكتاب الجامع، وعلى جانبي القاعة صفّت الكراسي المكسوّة بقشرة من الذهب الخالص، تنتظر من سيُكتب لهم الخلاص من القادمين"(٢).

ولا شك أنّ هذه الرواية تقوم على حدثٍ أسطوري منبثق من إيمان المصريين القدامى بالحياة الأخرى، وبالحساب، وهو حدث محاكمة الموتى. وقد انبثقت هذه الفكرة متأثرة بأسطورة (أوزيريس) وصراعه مع ست. إذا اجتمعت الآلهة المصرية في (هليوبوليس)، وحاول (ست) أن يُقاضي (أوزيريس) المتوفى، إلاّ أنّ المحكمة انتصرت (لأوزيريس) كما انتصرت من قبل لابنه (حورس)، بعد أن دافع (أوزيريس) عن نفسه إزاء التهم التي وجهها إليه ست، وكانت مرافعته مؤثّرة ظلّت في أذهان الناس.

وهذه المُحاكَمة تسلّلت إلى الفكر الديني/الأسطوري عند المصريين، فأصبح من الواجب على الميت أن يثبت أنّه طاهر مبّرأ من كلّ إثم، ليستقبله (أوزيريس) في مملكته، التي لا يستقبل فيها إلاّ كلّ إنسان محقّ، بريء من الذنوب، لا سيما أنّ (أوزيريس) قد أصبح هو قاضي قضاة الموتى فيما بعد.

ويقول خزعل الماجدي في كتابه الدين المصري نقلاً عن سبنسر "إنّ الرحيل إلى العالم الآخر أشبه بدخول امتحان عُرفت أسئلته مقدماً، وفي حوزة المرء ورقة بالإجابات الصحيحة؛ لأنّ الميت كان يُزوّد ببردية مكتوب فيها جميع ما هو مطلوب منه، وكيف عليه أن يجيب عندما

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٦٩.
(٢) نجيب محفوظ: أمام العرش، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يُسأل غي المُحاكَمة"[١]، وكانت هذه البردية هي كتاب الموتى، الذي يُوضع في لفائف الميت[٢].

ويورد كتاب الموتى وصفاً وافياً لمحكمة الموتى في العالم الآخر، وهي مكوّنة من[٣]:

١. (أوزيريس) الجالس على عرسه، وهو قاضي المحكمة.
٢. أبناء (حورس) ورموزهم المعروفة يقفون على زهرة لوتس.
٣. آكل الموتى: وهو حيوان خرافي على شكل تمساح من الأمام، وأسد من الوسط، وفرس نهر من الخلف، ويُسمّى (عمعم) أو (باباي)، ويدلّ على ست.
٤. اثنين وأربعين قاضياً.
٥. (أنوبيس) يمسك ميزان العدالة.
٦. الإله (تحوت) وهو يسجّل نتائج وزن القلب والحساب.
٧. (ماعت) آلهة العدالة، وهي تستقبل المتوفى.

وتتكوّن المحكمة من بهو كبير زُيّن سقفه بلهب النيران، وعلامات الحق، وتبدأ المُحاكَمة بوزن قلب الميت، إذ يوضع في الكفة اليسرى من ميزان العدالة، وريشة (ماعت) في الكفة اليُمنى، ويقوم (أنوبيس)، الذي له رأس ابن آوى بعملية الوزن، ويسجّل (تحوت) النتيجة، وفي حالة وجود أنّ القلب أثقل من الريشة، فهذا يعني وجود خطايا كثيرة، ويخبر الإله (تحوت) النتيجة للقضاة الاثنين والأربعين، وعندها يكون لزاماً على الميت أن يخاطبهم واحداً تلو الآخر، وأن يعترف لهم، وينفي عن نفسه جميع أنواع الجرائم الشائنة، بالإضافة إلى الجرائم الدنيوية، وإذا كان الحكم لصالح المتوفى، فإنه يُسمح له بالدخول إلى مُتع العالم الآخر[٤].

وقد كوّن محفوظ محكمته على مثال محكمة الموتى الأسطوريّة، فاستدعى (أوزيريس) و(إيزيس) و(حورس) والكاتب (تحوت). وإن لم يستدع القضاة الأربعين، أو آكل الموتى، أو (ماعت)، أو (أنوبيس). كذلك استغنى تماماً عن مشهد وزن القلب بريشة (ماعت)، وجعل بدلاً عنه وزن الأعمال بمدى فائدتها لمصر وللمصريين، "ويكون العامل الوحيد للحكم على ذلك هو مصلحة مصر"[٥]، ومن يرجح عمله لصالح مصر، كان يُوهب الخلود، ويُسمح له بمتابعة باقي المُحاكَمات، وبالمشاركة فيها أيضاً، وذلك بدلاً من السماح له بالدخول إلى مُتع الحياة الآخرة، كما هو الحال في المُحاكَمات الأسطوريّة الواردة في كتاب الموتى، إذ جعل نجيب محفوظ

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٦.
(٣) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٤٨-٢٤٩؛ خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣
(٥) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ط١، دار الكندي، عمان، ٢٠٠٣، ٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخلود في سِفْر العاملين من أجل مصر بمثابة النعيم، والمكافأة التي لا مثيل لها.

والرواية تقوم على تنميط هندسي يكاد يبلغ حدّ الصرامة في نمطيته وتكراره[١]، إذ يبدأ كلّ موقف بالنداء على المُحاكَم، ثم يقرأ (تحوت) على مسامع (أوزيريس) و(إيزيس) تلخيص محايد لأهم أعمال المُحاكَم وكبواته إن وُجدتْ، ثم يُعطى المُحاكَم فرصة للدفاع عن نفسه، وتبرير سلوكياته، والتفريع على الأحداث، ثم يأتي دور (إيزيس) في الكلام، فنقدّم التزكية، أو تمنعها، وبعد ذلك يأتي دور (أوزيريس)، الذي يأخذ تماماً بتزكية (إيزيس) أو بمنعها للتزكية، وينطق بحكمه، الذي يحدّد مصير المُحاكَم.

وتستعرض هذه الرواية "خط سير شعب بأسره عبر التاريخ كلّه"[٢]. ولا عجب أن يكتب نجيب رواية كهذه، في وقت كان المصريون فيه يفقدون الأمل في كلّ تجاربهم المعاصرة بعد كفاح مرير، انتهى بالمآسي وبالاتجاه نحو الأسوأ، "فكأنّ المحكمة التي عقدتها الرواية مراجعة للذات، وتلمّس لسبل الخلاص، وبحث في الماضي والحاضر عن مكامن الداء، ومواصفات الدواء"[٣].

وقد استدعى نجيب محفوظ رموزاً مهمة للزعامة في تاريخ مصر منذ عصر الملك (مينا)، الذي وحّد شطري مصر، إلى عصر (أنور السادات)، الذي بمحاكمته انتهت الرواية، إذ قلب (أوزيريس) عينيه في الخالدين عندها، وقال "هاهي حياة مصر قد عُرضت عليكم، بكلّ أفراحها وأحزانها، مُذ وحّدها مينا، وحتى استردّت استقلالها على يد السادات، فلعلّ لبعضكم رؤية يريد أن ينوّه بها؟"[٤]، عند ذلك علّق (أخناتون) و(خوفو) و(أمحتب) والحكيم (بتاح حتب) و(أبنوم) والملك (تحتمس الثالث) و(سعد زغلول) و(جمال عبد الناصر). و(أنور السادات) بجمل قصيرة تُعطي خلاصة تجربتهم، وفلسفتهم في الحكم[٥]. ثم قفلت (إيزيس) الرواية بقولها: "ليضرع كلّ منكم إلى إلهه أن يهبّ أهل مصر الحكمة والقوة لتبقى على الزمان منارة للهُدى والجمال[٦]، فبسط الجميع أكفّتهم، واستغرقوا في الدعاء.

ولم يقتصر استدعاء نجيب محفوظ على الملوك، بل تجاوزه إلى الحكماء والوزراء والثوار والقادة الوطنيين، وبعض رموز الثورات والفكر والدين المؤثّرة في مسيرة الشعب

---

(١) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ط١، دار الكندي، عمان، ٢٠٠٣، ٥٨.
(٢) نفسه: ٦٥.
(٣) نفسه: ٦٥.
(٤) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٢٠٧.
(٥) انظر: نفسه: ٢٠٧-٢٠٨.
(٦) نفسه: ٢٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصري[١]. وفي إطار هذا الاستدعاء عالج نجيب مفهوم الزعامة، إذ رآه لا ينفصل عن مفهوم الديموقراطية، إذ يستمدّ الزعيم قوته من شعبه، فالزعامة ضمن هذه الرؤية ليست إرثاً، لذلك فقد جعل نجيب من بعض الثّوار أمثال (أبنوم) زعماءً؛ لأنّهم على وفق رأيه استوفوا متطلّبات الزعامة، بل وهبهم الخلود على أفعالهم ومآثرهم في مصر[٢].

وبعد مرافعات كانت تطول أو تقصر، كان يُهب الخلود أو يُمنع، وفي الغالب يُمنح، إذ نال كلّ المُحاكَمين الخلود، ودعوا إلى الجلوس إلى جانب الآلهة المُحاكِمة، إلاّ الملوك الفرعونيين (سبمكمساف) و(نفرحوتب) و(حاتحور)، و(نفرخارع)، و(أنتف) و(تبمايوس)، فقد أُمروا بالذهاب إلى الجحيم؛ لأنّهم كانوا حكاماً ضعافاً، أساءوا إلى مصر[٣]. كذلك حكم بالذهاب إلى الجحيم على الحاكم (بسومانبدد)؛ لأنّه حطّم وحدة أقاليم مصر[٤]. أمّا الملك (أمازيس)، فقد نال حكماً مخففاً، فقد حكم عليه بأن يمكث ألف سنة في مقام التافهين، ثم ينقل بعد ذلك إلى الجنّة في درجة متواضعة تناسبه[٥].

أمّا منزلة التافهين، المتوسّطة بين الجنة والنار، فقد وُهبت لأولئك الحكّام الضعاف، الذين لم يتركوا لمسة تقدّم في مصر، ولم يهدموا فيها شيئاً في الوقت ذاته، وقد كانت من نصيب (ساكرع)، و(توت عنخ آمون)، (أي)، (أمنمس)، و(سبتاح)، (سيتي)، و(رمسيس الرابع) والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر، (بسماتيك)، و(أبريس).[٦]

فنجيب محفوظ، الذي قدّم شكلاً جديداً من الرواية يقوم على وحدة المشهد، والمكان والزمان اللذين يختزل فيهما ردحاً طويلاً من تاريخ مصر القديمة والحديثة، يفطن إلى أنّه قد

---

(١) استدعى محفوظ في هذه الرواية: الملك مينا، الملك زوسر، الملك خوفو، الحكيم بتاح حتب، ثوّار فترة الظلام، امنمحعت الأول، امنمحعت الثاني، امنمحعت الثالث، سبمكمساف، نفرحوتب، حاتحور، نفرخارع، أنتف، تبمايوس، سيكنرع، كاموس، أحمس، امنحتب الأول، تحتمس الأول، تحتمس الثاني، حتشبسوت، تحتمس الثالث، امنحتب الثاني، تحتمس الرابع، امنحتب الثالث، تي، آخناتون، نفرتيتي، ساكرع، توت عنخ آمون، آي، حورمحب، رمسيس الأول، سيتي الأول، رمسيس الثاني، منفتاح امنمس، سبتاح، سيتي، سنتخت، رمسيس الثالث، رمسيس الرابع، والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر، بسوبانبدد، بسماتيك، نيخاو، بسماتيك الثاني، أبريس، أمازيس، بسماتيك الثالث، المقوقس، البطريق بنيامين، إثناسيسوس، انتناش، دميانة السويفية، ميخائيل المنياوي، سمعان الجرجاوي، حليم الأسواني، سليمان نادرس، موسى كاتب أحمد بن طولون، علي سندس، ابن قلاقس، قراقوش، الشهاب الخفاجي، علي بك الكبير، عمر مكرم، محمد علي باشا، أحمد عُرابي، مصطفى كامل، محمد فريد، سعد زغلول، مصطفى النحّاس، جمال عبد الناصر، محمد أنور السادات.

(٢) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصريّة، ٥٣.

(٣) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٣٨.

(٤) نفسه: ١٠٨.

(٥) نفسه: ١٢٠.

(٦) نفسه: ٧٨، ٩٨، ١٠٥، ١١٥، ١١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غامر بالشكل الروائي بالتعليق تحت عنوان الرواية بجملة (حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات) ليخلص إلى فكرته، ويضع حدّاً للانتقادات، التي ستواجه بها روايته، ذات الشكل المسروائي إذا جاز التعبير. وبذلك يتصدّى نجيب إلى هدفه الأصيل منذ هذه الرواية، وهو تقييم التجربة التي خاضتها مصر عبر قرون طويلة، ومراجعة "الذات وتلمس سبل الخلاص، والبحث في الماضي والحاضر من مكان الداء، ومواصفات الدواء.. والدعوة إلى مجاوزة المثالب والوقوف عند الإنجازات"[١].

الرحلة في عوالم أسطوريّة

تقوم رواية (رحلة ابن فطّومة) على حدثٍ أسطوري، وهو الرحلة والتطواف في عوالم أسطوريّة، وهذا النوع من القصص يذكّرنا بالكثير من الرحلات الأسطوريّة التي قام بها أبطال أسطوريون لأسبابٍ متباينة. فالأسطورة الفرعونية تحكي أسطورة (رع) إله الشمس في النهار، وتبدأ رحلته عندما يطرق باب الحياة خارجاً من جوف أمّه (نوت)، ليصعد بكلّ عظمة وأبّهة وفخار إلى صفحة السماء، ليقلّه زورق خفيف، وينازل الشّر، المتمثّل في (أبوفيس)، ويطرد الظلمات، فإذا أسفر الصبح عاد بانتصاره وجلاله[٢]. كذلك قامت (إيزيس) برحلة مضنية في أقاليم مصر كلّها، حتى استطاعت أن تجمع أشلاء زوجها (أوزيريس)، الذي قتله أخوه (ست) الشرير، ثم استطاعت أن تردّ إليه الحياة بكلماتها السحريّة، التي تعلّمتها من الإله (رع) بالحيلة[٣]. وقد ارتبطت رحلة القمر برحلة الإله (أوزيريس) من الموت إلى الحياة، إذ تُعدّ رحلته دلالة على موت الإله وبعثه، فقد كان (أوزيريس) الصورة الليلية للشمس (رع)[٤]. ورحلة الموتى من الحياة إلى الحياة الآخرة، هي رحلة أسطوريّة كذلك عند المصريين القدامى، تتخذ لها الكثير من المصاعب والمشاق، لذلك فقد ألّف المصريون كتاب الموتى، ووضعوه في لفائف الميت؛ ليكون مرشداً له في طريق العالم الآخر، وحامياً له هناك بما فيه من تراتيل وأناشيد وكلمات سحريّة وتعاويذ حامية[٥].

وتذكر الأسطورة الإغريقية أنّ (أوديسيوس) بطل حصار طروادة، لم يُكتب له أن يعود إلى بيته مباشرة، بل وجد نفسه متورّطاً في رحلة في البحار، امتدت لعشر سنوات، طوّف فيها

---

(١) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصريّة، ٦٥.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣-٣٤.
(٣) نفسه: ٦٣، ٦٧؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٥٢، ٥٧.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٣.
(٥) نفسه: ٢٠٦-٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على عوالم أسطوريّة عجيبة، خلّدها (هوميروس) في إلياذته[١]. كذلك نجد البطل الأسطوري (هرقل) ابن الإله (زيوس)، يتعرّض إلى مكيدة من زوجة أبيه (حيرا)، آلهة السماء، فيُجبر على أن يكون في خدمة ابن عمه (يورستيوس) ملك (آرجوس) و(ليسين)، فيكلفه باثني عشر عملاً مستحيلاً، تتطلّب منه التطواف على كثير من دول العالم القديم، فيقوم (هرقل) برحلته المعنّاة، وينجح في تحقيق المهام، بفضل مساعدة الآلهة/ التي أشفقت عليه، فأعطته (أثينا) خوذة، وأعطاه (هرميس) سيفاً، وأعطاه (زيوس) درعاً، ووهبه (أبولو) قوساً وسهاماً[٢].

كذلك تذكر لنا بعض الأساطير أنّ (الخضر) طوّف في الدنيا، حتى وصل إلى ينبوع الحياة، فشرب منه، وأصبح من الخالدين، وغدا كلّ مكان يدوسه أخضر[٣]. كذلك يخوض (دانتي) رحلة أسطوريّة في العالم الآخر، بقيادة شبح (فرجيل) في الملحمة الشهيرة (الكوميديا الإلهية)[٤].

وفي تراثنا العربي الكثير من الرحلات إلى عوالم أسطوريّة، كالرحلة إلى عالم الجنّ والعفاريت في رسالة (التوابع والزوابع) (لابن شهيد الأندلسي)، والرحلة في العالم الآخر في (رسالة الغفران) (لأبي العلاء المعرّي)، والرحلات السبع التي قام بها (السندباد) البحري في ألف ليلة وليلة، مطوّقاً في عوالم أسطوريّة[٥].

و(أورفيوس) الموسيقي الإغريقي الشهير، ابن الإله (أبولو) كان له كذلك رحلة أسطوريّة، إذ نزل إلى العالم السفلي؛ ليسترجع زوجته الحورية (يوريديسي)، التي لدغتها أفعى، فماتت، واستطاع أن يسحر بموسيقاه (هاديس) و(بيرسيفوني)، فسمحا له أن يستعيد زوجته بشرط أن لا ينظر إليها طوال رحلة الصعود إلى العالم الأرضي، لكنّ (أورفيوس) فشل في أن يمنع نفسه من ذلك، والتفتْ بحماقة ناظراً إلى زوجته، فسرعان ما اختفتْ، وأعيدتْ إلى أعماق مستقرّ الموتى، وإلى الأبد[٦].

وفي الأساطير البابلية القديمة، نزلت الآلهة الشهيرة (عشتار) إلى العالم السفلي، كي تستعيد زوجها المتوفى (تمّوز)، وتلاقي (عشتار) هناك العذاب الأليم على يديّ أختها الكبرى ايريشكيكال وزوجها الإله (نرجال)، ويبدو أنّ (عشتار) نجحت في الخروج من العالم السفلي

---

(١) انظر تفاصيل الرحلة: هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٢٧٩-٣٢٥.
(٢) انظر: نفسه: ١٤١-١٤٩.
(٣) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٠.
(٤) انظر تفاصيل الرحلة: دانتي أليجييري: الكوميديا الإلهيّة، ترجمة حنّا عبّود، ط١، دار ورد، دمشق، ٢٠٠٢.
(٥) انظر الرحلات السبع في ألف ليلة وليلة، ج٣، ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧.
(٦) لطفي خوري: معجم الأساطير، ج١، ٨٠-٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بطريقة ما برفقة زوجها (تمّوز)[١].

وتتباين أسباب الرحل الخيالية، فمنها الدوافع الوجدانية، المتمثّلة في الحلم بالحرية، والحيرة والقلق، والخوف والرهبة، والقهر الاجتماعي، والثورة والتمرّد، ومنها الدوافع الاجتماعية والسياسية، ومنها الدوافع الفنية والفكرية، مثل الرغبة في التجديد، ومحاكاة القدماء وإحياء التراث[٢]. أمّا (رحلة ابن فطّومة) التي يحاول المؤلف أن يوهمنا بأنّها محاكاة خيالية لرحلة ابن بطوطة الشهيرة الموسومة باسم (تحفة النّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) فهي رحلة مختلفة تماماً في الشكل والغاية، فهي رحلة تكتسب ابتداءً أسطوريّتها من بعديها الزماني والمكاني، فهي وإن أوهمتنا بأنّها تطوف في الجغرافيا، إلاّ أنّ ذلك الوهم سرعان ما يتبدّد، إذ إنّنا نكتشف أنّ الأماكن التي يزورها أماكن وهمية، لا وجود لها إلاّ في خيال الكاتب، وإن كان من الممكن للقارئ أن يدرك مغزاها من الوصف، وسياق الأحداث، وعند ذلك سيكتشف القارئ أنّه لم يتابع رحلة مكانية جغرافية، كما هو مُتعارف عليه في أدب الرحلات حسب، إذ إنّ الرحلة في التعريف العام "انتقال الإنسان من مكان إلى آخر"[٣]، بل هي رحلة زمانية رأسية لا أفقية، تستعرض عبر تاريخ الإنسانية أهم محطات المذاهب السياسية والاقتصادية، بحثاً عن النظام الأمثل القادر على إقامة مجتمع إنساني سعيد. "فرحلة ابن فطّومة إذن رحلة ذهنية أكثر منها رحلة جغرافيّة؛ وهي في الواقع جولة حائرة بين المذاهب السياسية والاقتصادية أكثر مما هي بين البلدان والشعوب"[٤]، ويمكن أن نعدّها كذلك رحلة في النفس الإنسانية على كونها تتوغل فيما وراء المطلق[٥].

ينطلق ابن فطومّة في رحلته هذه بعد أن تتجمّع لديه لأسباب ما يدفع به للقيام بها، فهو فتى ذو ذهن متسائل وروح قلقة، ويتمتّع بوعي اجتماعي وسياسي، إلاّ أنّه غير راضٍ عن دار الإسلام التي يعيش فيها، لما فيها "من ظلم وفقر وجهل"[٦]، لذلك ينعتها بأنّها دار زائفة[٧]، ويعقد النيّة على السفر، كي "أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي"[٨]. كما أنّه على المستوى الاجتماعي يعيش اختلالاً في علاقاته الأسريّة، تكشف عن مدى تهاوي البناء الاجتماعي، إذ

---

(١) انظر تفاصيل الرحلة: طه باقر: مقدّمة في أدب العراق القديم، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٦، ٢٣٥-٢٤٨.
(٢) انظر تفصيل ذلك: محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، ١٩٩٩، ٦٧-٩٢.
(٣) حسين جمعة: أدب الرحلة، ط١، الشركة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩١، ١١٢.
(٤) رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٢.
(٥) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٨.
(٦) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ١١.
(٧) نفسه: ١٧.
(٨) نفسه: ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يسمّيه أخوته لأبيه (بابن فطّومة)، نسبة لأمّه، وتبرئه من قرابته، وتشكيكاً في نسبه، فيكبر وحيداً في رعاية أمّه، بعد أن مات أبوه، وترك لهما ثروة تضمن لهما حياة رغيدة حتى آخر العمر[١]، ويكون الصدام الأوّل (لقنديل العنّابي) الملقب (بابن فطّومة) مع السلطة عندما ينتزع الحاجب الثالث للوالي خطيبته، (حليمة)، ابنه (عدلي الطنطاوي)، ويتخذها زوجة رابعة له[٢]. فيشعر (ابن فطّومة) بمدى بشاعة الواقع ومرارته، إذ إنّه يعاني من الظلم في مجتمع إسلامي "خانني الدين، خانتني أمّي، خانتني حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة"[٣]، يقرّر عندها أن الشروع في رحلته، حتى يصل إلى دار الجبل، ويقول لمعلّمه الشيخ (مغاغة الجبيلي): "سأزور المشرق والحيرة والحلبة، ولكنّني لن أتوقف كما توقفت بسبب الحرب الأهلية، التي قامت الأمان، سأزور الأمان والغروب، ودار الجبل"[٤].

ولم تكن دار الجبل هذه إلاّ المكان المبتغى، الذي يقول عنه الشيخ (مغاغة) "تسمع عنها الكثير، كأنّها معجزة البلاد، كأنّها الكمال الذي ليس بعده كمال، لم أصادف في حياتي آدميّاً ممّن زاروها، ولا وجدت كتاباً أو مخطوطاً، إنّها سرّ مغلق"[٥].

وبما أنّ (ابن فطّومة) قد وضع نصب عينيه هدفاً عسيراً لرحلته، وهو أن يعود إلى وطنه بالدواء الشافي[٦]، وأن يزور دار الجبل، التي ما صادف أحداً وصل إليها، فلا عجب أن نجده يفشل في مسعاه، عائداً إلى وطنه بخُفي حُنين، "لعلّ هذه هي النهاية الوحيدة المعقولة في نطاق النسيج الرمزي للكتاب من جهة، ومغزاه المعاصر من جهة أخرى"[٧]. وبذلك لا يسيطر (ابن فطّومة) على خط المعادلة المشهورة للبطل الأسطوري، الذي ينفصل عن مكانه، ثم ينطلق في رحلته، ثم يعود إلى وطنه بعد الانتصار[٨] لكي يزوّد بني البشر من جنسه بالنعم والبركات[٩].

وتكون دار المشرق أوّل مكان يقصده (ابن فطّومة)، فيكتشف أنّ دار المشرق أرض وثنية، يعبد أهلها القمر، وهم قوم بسطاء فقراء عراة، يعيشون في مجتمع أمومي، الجنس فيه

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ٦-٧.
(٢) نفسه: ١٧.
(٣) نفسه: ١٧.
(٤) نفسه: ١٨-١٩.
(٥) نفسه: ١٠.
(٦) نفسه: ١٩.
(٧) رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٣.
(٨) جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، ط١، دار الكلمة، دمشق، ٢٠٠٣، ٤١.
(٩) نفسه: ٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مباح بلا قيود، والنسب للنساء[١]، وديانتهم ديانة بدائية وثنية تقوم على مبدأ اللذة، أمّا نظامهم السياسي الاقتصادي، فإنّ صاحب الفندق يلخّصه على النحو الآتي: "دار المشرق عبارة عن عاصمة وأربع مدن، لكلّ مدينة سيّد هو مالكها، يملك المراعي والماشية والرعاة.. والقصر الذي شاهدت هو قصر سيد العاصمة، هو أكبر السادة وأغناهم، ولكن لا هيمنة له على أحد منهم"[٢]. ويتضح من هذا الوصف أنّ دار المشرق هي الرمز للمرحلة المبكرة من تاريخ البشرية، فهي على أوّل سلم الحضارة، وبذلك فهي دار أسطوريّة، من حيث أنّ زيارتها، تعني أنّ (ابن فطّومة) ارتد بالزمن لألوف السنين، حتى عاد إلى وقتٍ كانت البشرية فيها مجتمعاً قبلياً رعوياً، لم يكتشف الزراعة بعد.

وفي دار المشرق يخوض مع الخائضين طقوس الحياة في تلك الدار، فيتحرّر من ملابسه إلاّ قطعة تستر عورته، ويمارس الجنس مع امرأة تعجبه هناك اسمها (عروسه)، دون عقد زواج أو أيّ مراسيم، إذ يكفي أن تُعجب امرأة برجل حتى تمارس معه الجنس، وَفق السلوك الأوّل للبشرية، إذ كانت ثمة إباحية تامّة[٣]، وبعد ذلك يُنسب الطفل إلى أمّه، وذلك إشارة بالطبع إلى المجتمع الأمومي، نسبة إلى الأمومة[٤]. وعندما أصرّ (ابن فطّومة) على الزواج من (عروسه)، لم يجد إلاّ بديلاً واحداً لفكرة الزواج، وهو أن يستأجرها من أبيها، ففعل، فانتقلت عروسه للعيش معه في غرفته في الفندق، حيث أنجبت له أولاده: رام، عام، لام[٥].

وينتقل (ابن فطّومة) إلى دار الحيرة، انتقالاً غير جغرافي بعد ذلك، كما يوهمنا المؤلّف، وإنّما انتقالاً زمنياً كذلك، إذا هو خطوة جديدة على سلم الحضارة البشرية، حيث البشر يعرفون الزراعة، ويدينون بالولاء لملكهم الذي يعطي لنفسه حقّاً إلهيّاً في الحكم، وفي دار الحيرة يقضي (ابن فطّومة) عشرين عاماً في السجن بتهمة زائفة.

ثم ينطلق (ابن فطّومة) في رحلته، فيصل إلى دار (الحلبة)، التي تستأثر بلبه من اللحظة الأولى؛ إذ يجدها المجتمع الأمثل للحرية، فهي أرض الحرية والثروة والحضارة المتطوّرة، وفيها يشعر بأنّه يلقي بشراً للمرة الأولى "بشراً لهم وجودهم ووزنهم وإدلالهم بأنفسهم"[٦]، ويشاهد مظاهر كثيرة للحرية، ويدهشه أنّ أصحاب الديانات المختلفة يتمتعون بالمساواة أمام القانون، وأنّ رئيس الحكومة يُنتخب لفترة من الزمن معلومة، يتعيّن عليه بعدها ترك الحكم،

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٤١.
(٢) نفسه: ٣١-٣٢.
(٣) نفسه: ٣٩-٤١.
(٤) نفسه: ٤١.
(٥) نفسه: ٥٢.
(٦) نفسه: ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويدرك كذلك أنّ إيمان دار الحلبة ينحصر في العلم وحده، وهو يغنيهم عن كلّ شيء، حتى عن (الإله) نفسه[١]. وبذلك ندرك أننا قد قفزنا قفزةً زمنيةً كبيرةً مع (ابن فطّومة)، وأننا في قلب العالم الغربي الرأسمالي العلماني، الذي يفتن (ابن فطّومة) زمناً، ثم لا يلبث أن يدرك قصوره في بعض النواحي، لا سيما أنّه نظام غير أخلاقي أو إنساني، يرفض الضعفاء "لا مكان للعجزة بيننا"[٢]. فيقرّر أن يترك ابن فطّومة دار الحلبة، التي أقام فيها زمناً، وتزوج فيها، وأنجب أطفالاً، وأقام تجارة رابحة، ليكمل رحلته في البحث عن المدينة الفاضلة، والنموذج الأصح للبشريّة.

ويصل (ابن فطّومة) إلى دار الأمان، التي يُستقبل عند بابها بجملة "أهلاً بكم في دار العدالة الشاملة"[٣]، ويُخصّص (لابن فطّومة) مُرافق إجباري؛ ليصحبه في كلّ جولاته في المدينة، وليراقب كلّ تحركاته، حتى أنّه يرافقه إلى الحمام، عند ذلك نعلم أننا فيما كان يُسمى بالاتحاد السوفيتي.

لكن سرعان ما يضيق (ابن فطّومة) بهذه الدار، لا سيما عندما يجد الناس تعمل حدّ الإنهاك، ويرى الرؤوس البشرية المقطوعة محمولة على الحراب في احتفال سياسي عام، وعندما يسأل عن السبب يعرف أنّهم قد انتقدوا النظام[٤]. ويصدر (ابن فطّومة) حكمه على الدار قائلاً "إنّها دار عجيبة، أثارت إعجابي لأقصى حدّ، وأثارت اشمئزازي لأقصى حدّ"[٥].

وينتقل (ابن فطّومة) إلى دار الغروب، وهي دار جديدة أسطوريّة، إذ إنّها تأتي بعد آخر مراحل تطوّر أنظمة المجتمع الإنساني، بعد أن يكتشف ابن فطّومة أن ليس ثمة مجتمع أمثل، ولا علاج ثانياً يعود به إلى وطنه دار الإسلام. وفي دار الغروب يجد شيخاً ناسكاً يمتلك قوى روحية عظيمة، يأتيه المسافرون من سائر أنحاء الدنيا، كي يعدّهم للرحلة الكبرى، إلى دار الجبل، ويقوم الناسك بتدريبهم روحيّاً عن طريق الغناء، إلاّ أنّه يقول (لابن فطّومة): أنّ "عليهم أن يستخرجوا من ذواتهم القوى الكامنة فيها"[٦]. ويبدأ (ابن فطّومة) في رحلته النفسية، إلاّ أنّه يُجبر على قطعها عندما يداهم دار الغروب جنود دار الأمان، فيضطر مع من معه إلى الشروع في رحلة دار الجبل، وهم غير مؤهلين لذلك، إذ إنّ تدريبهم الروحي لم يكن قد تمّ بعد.

وفي الفصل الأخير من الرواية/الرحلة يكون المآل، الذي يعطيه نجيب محفوظ عنوان

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٠١.
(٢) نفسه: ١٠٢.
(٣) نفسه: ١٢٠.
(٤) نفسه: ١٣٧.
(٥) نفسه: ١٣٣.
(٦) نفسه: ١٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البداية، وهو عنوان موح بما يعنيه محفوظ بهذه الدار، ويصل (ابن فطّومة) إلى سفح الجبل بعد رحلة شاقة عبر الصحارى، وتنتهي الرواية وقد وصلت قافلة (ابن فطّومة) إلى السفح، حيث الرحّالة يقنون يتطلّعون إلى القمة المحلقة بين الغمام، متسائلين إن كان سيُقدّر لهم أن يصلوا إلى الجّنة، ولكنّنا لا نعرف الإجابة، إذ تقف عند هذا المقطع المخطوطة التي أخبرنا المؤلف من البداية أنّ الرواية تعتمد عليها[١]. "والحقّ أنّ نجيب محفوظ قد اختار لروايته هذه نهاية طبيعية تماما؛ ذلك أنّه لما كان الكتاب في جوهر معناه يمثّل رحلة في الزمان التاريخي من فجر المجتمع البشري إلى قيام الدولة الشيوعية، فليس هناك ما هو أنسب من أن يقف عند الحاضر تاركاً علامة استفهام بشأن الوجهة التي ستأخذها البشرية مستقبلاً في طريق الرقي الاجتماعي"[٢].

فرحلة (ابن فطّومة) لم تكن رحلة جغرافية عادية، بل كانت رحلة أسطوريّة، اخترقت الأزمان والأماكن، وطوّفت بالرحّالة (ابن فطّومة) على أشهر الأنظمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية في تاريخ البشرية، وانتهتْ محمّلة بالإخفاق لبطلها، إذ لم يجد الدواء الشافي لأمّته الإسلامية، فوجد الفرار إلى دار الجبل الأسطورية حلاً لمعضلته، وتعويضاً عن فشله في تحقيق هدف رحلته.

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٥٨.

(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

الشخصية الأسطوري

يبرز البطل على أنّه أهم شخصية في الأساطير، وبطولته تعدّ تعبيراً عن الجماعة كلّها، فهو يعبّر عن آمالها ومخاوفها وطقوسها ومعتقداتها، قبل أن يكون معبّراً عن ذاته كفرد متخيّر[١]، حتى ولو كان هناك تمجيد له ولخصائصه الأسطورية، فإنّما تلك خصائص قد طرحتها عليه الجماعة، لا هو من صنعها بنفسه، وإن أجاد تقمّصها. وطالما أنّ الروائي يبني روايته على فعل بشري، له دوافعه ومبرراته، فلا بدّ أن يدرس تلك الدوافع والمبررات والخصائص ثم يشكّلها على أساس رؤيته التي تنبثق من طبيعة الموضوع، ولا نتعارض مع التصور الإنساني المراد تجسيده[٢].

فالبطل الأسطوري في روايتي (عبث الأقدار) و(رادوبيس) بطل رغم أنفه؛ لأنّه وُلد، فوجد نفسه الفرعون، ولذلك كان لا بدّ في الرواية أن يضطلع بكلّ صفات الفرعون الأسطوري الذي مجّده المصريون وعبدوه آلاف السنين. ولذا فقد أضطلع بحمل الصفات الأسطورية ذات الظلال الإلهية كلّها، فهو في (عبث الأقدار) (خوفو بن خنوم)، المرفوع إلى مرتبة القداسة، ورأيه حكمة إلهية، وطاعته عباده[٣] وقد اعتلى سدّة الحكم "بمشيئة الآلهة لا بإرادة الإنسان[٤]، فقد اختارته الآلهة منذما اختارت أسلافه من الفراعنة بعد أن بعثت فيهم روحها الإلهي "ليصلحوا البلاد، ويسعدوا العباد"[٥]، وهو "واهب الحياة ومنبع النور"[٦]، لذا لا عجب أن نجد الرعية والجنود يهتفون: "يا آلهة احفظي ابنك المعبود، وملكه السعيد، من منبع النيل إلى مصبّه"[٧]

والفرعون (مرنرع) الثاني في رواية (رادوبيس) لا يقلّ قداسة وتمثّلاً للصفات الأسطورية عن (خوفو)، فهو "فرعون مصر، (نور الشمس)، وظلّ (رع) على الأرض"[٨]، وهو

---

(١) فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، ٢٢.
(٢) عبد المحسن بدر: نجيب محفوظ الرؤية والأداة، ٢٢-٢٣.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨.
(٤) نفسه: ١١.
(٥) نفسه: ٣٣.
(٦) نفسه: ٧٣.
(٧) نفسه: ٧٢.
(٨) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"حامي النيل وصاحب النبوة، وطور سيناء، وسيّد الصحراء الشرقية والصحراء الغربية"[١]، ولهذه الصفات المقدّسة فهو "الربّ المعبود، فرعون مصر، وسيّد الوادي، ومعبود القبائل"[٢].

كذلك الفرعون (سيكننرع) هو ابن للإله (أمون)[٣] ولذلك فلا عجب أن نجد الناس تصلي له، وتتضرّع في دعائها إلى "آمون في السماء، وكاموس في الأرض"[٤]، و(كاموس) هو ابنه.

وهذه الصفات ترقى بالبطل من كونه شخصية إنسانية ذات صفات قيادية إلى إله تخصّبه بنظرة خاصة، وتجاوز به الصورة الإنسانية، ليغدو رمزاً، وذاتاً مستقلة، ولعلّ صفات أسطورية كهذه إنّما أصبغت على الشخصية لكي تقوم بواجبها الخطير والمقدّس وهو حكم الشعب، ورعاية مقدّراته وخيراته، لا التداعي أمام الواجب، والالتفات إلى غيره من الأمور الشاغلة عن الهدف الأساس، فينشغل الفرعون (خوفو) في رواية (عبث الأقدار) بملاحقة صبي صغير ليقتله بسبب نبوءة ما، ويسخّر آلالاف العُمّال لسنوات طويلة لبناء هرم يخلّده، في حين يصرف الفرعون (مرنرع) الثاني همّه إلى انتزاع أراضي الكهنة والمعابد، وضمّها إلى ملكه، ليزداد ثراء، وهو يكرّس نفسه وماله ومال الرعية لتحقيق رغبات عشيقته الراقصة (رادوبيس).

فالمؤلّف بتؤكيزه على هذا النمط من الشخصية الأسطورية الحاكمة إنّما يشخّص عيوب التاريخ، ويفضح بعض رموزه بإسقاطه الأسطورة على الواقع، أيّ بالانبثاق منها إلى الخارج، الذي يبدو "مشدوداً إليه مصدراً للطاقة القصصية أكثر من انشداده إلى الأسطورة"[٥] وكانّ محفوظ يهدف من رواياته: (عبث الأقدار)، (ورادوبيس)، و(كفاح طيبة) إلى "إيقاظ همم الشعب لمقاومة الاحتلال الإنكليزي الذي نهب مصر منذ عام ١٨٨٢ من خلال استلهامه للتاريخ"[٦] فاستخدام نجيب للشخصية الأسطورية ذات التاريخ الفرعوني لم يكن اختيار عرضياً، بل هو اختيار مدروس وغائي[٧] يبغي إعطاء الدرس، وتحفيز الهمم للثورة في قالب روائي يتكيء على المخزون التاريخي، وهو بذلك يقدّم "تاريخاً أسطورياً يمزج الحقائق اللافتة في تاريخ الإنسانية

---

(١) نجيب محفوظ، رادوبيس، ١٦٠.
(٢) نفسه: ١٦٥.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٥٢.
(٤) نفسه: ١٥٢.
(٥) إبراهيم عبد الله غلوم: التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة، فصول، مج١١، ع١، فصول، القاهرة، ١٩٩٢، ٢٧١.
(٦) ناصر عراق: نجيب محفوظ سيرة الدأب والعبقرية، دبي الثقافية، ع٧، دبي الثقافية، ٢٠٠٥، ١٦٢.
(٧) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراف السوفيتي، ط١، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ١٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالأعاجيب والخوارق"[١] فنجيب محفوظ كان مؤرخاً من نوع خاص، استطاع أن يتنقل في مراحل تطوره من حلم التاريخ حتى وصل إلى روح جزيئات الواقع[٢].

والطريف في الأمر أنّ الكاتب قام بتغيرات تاريخية مهمة على شخصياته الأسطورية بغية الوصول إلى الترميز الذي يبغي، فلا نبؤة في التاريخ بانتقال الحكم بعد (خوفو) إلى نجل كاهن الإله (رع)، و(خوفو) الذي صوّر في الرواية بفرعون عادل رحيم كان في حقيقته مستبداً ظالماً، ولا شيء يشير إلى أن نجل (خوفو) حاول اغتياله، ولا ذكر لشخصية (ددف)، وإنّما اسمه يشبه اسم الوريث الحقيقي (لخوفو) وهو (دبدبفر).[٣] كذلك لا يوجد مصدر يكرّس حقيقة ثراء (رادوبيس)، وإنّما كانت جارية للوجيه (آمون)، ولم تكن فلاحة من (بيجة). كما أنّ (مرنرع) الثاني لم يكن هو الفرعون الذي قاد معركة ضد الكهنة، وآل إلى القتل، بل كان (منتوحب) الذي تولّى الحكم بعد قرن كامل من وفاة (مرنرع) الثاني.[٤]

ولكن يبدو أنّ نجيب محفوظ تصرّف بالمادة التاريخية، ليقترب من حقائق الحياة الواقعية التي يسقطها على التاريخ، فشخصية (مرنرع) هي شخصية الملك فاروق الذي أسقطه الشعب ممثلاً في الرواية بالكهنة، في حين أنّ الصراع مع القدر المتمثّل في (عبث الأقدار)، هو دلالة على التناقض والصراع بين المصالح الفردية ومصالح الدولة.[٥]

واللافت للنظر أنّ شخصية العدو المضاد للبطل تكتسب أبعاداً أسطورية كذلك، (فأبو) فيس ملك الهكسوس، والعدو الأوّل للفرعون (سيكننرع) وللشعب المصري في رواية (كفاح طيبة) يتحصّل على صفات أسطورية تقديسية، فهو بنظر (الهكسوس) "فرعون مصر وابن الربّ ست"[٦] ولعلّ صفات كهذه أصبغت على العدو؛ ليغدو هو الآخر محتكماً على صفات خارقة، تجعله أهلاً لصراع متكافيء مع البطل، إلى جانب أنّ صفات التقديس غالباً ما تنبع من مخيال الجماعة لا من مخيال الفرد، وإذا كان المصريون يرون أن حاكمهم نصف إله إن لم يكن إلهاً، (فالهكسوس) المتأثرون بذلك الفكر لن يعدموا الحيلة في أن يرفعوا حاكمهم إلى منزلة الآلهة.

والسمة البارزة في شخصيات نجيب محفوظ الأسطورية هي الاستمرار والثبات، فنحن لا نجد الشخصية الأسطورية في (عبث الأقدار) أو في (رادوبيس) أو في (كفاح طيبة) تتأثر باحتدام الحوادث، بل تظلّ كما هي بصفاتها ومميزاتها في مواجهة مقدّراتها، تتصرّف وتتحدّى؛

---

(٨) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ٥٣.
(١) سليمان الشطي: نجيب محفوظ: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٣.
(٢) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، ١١٢.
(٣) نفسه: ١١٣.
(٤) نفسه: ١١٥-١١٦.
(٥) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لأنها لم تعرف إلاّ العظمة والسلطان.[١]

ولعلّ هذا الثبات في الشخصية الأسطورية مردّه إلى إلحاح نجيب محفوظ على رسم صورة القائد المثال الذي سيضطلع بدور قيادة الشعب إلى الحرية، ويقودها إلى النور كما فعل (أحمس) بشعبه المصري الذي قاده إلى الحرية بعد أن طرد (الهكسوس) من بلاده. وبذلك ارتقى بالشخصية من حالة تاريخية إلى حالة تربوية مثال، على الكلّ أن يتأسّى بها، حتى أنّ سيد قطب وصف إعجابه برسم هذه الشخصيات على يدي نجيب محفوظ إذ قال: "دعوت إلى أن تصبح حياة (أحمس) و(تحتمس) و(رمسيس) و(نفرتيتي) وأمثالهم في منال كلّ طالب، بل في أن تعود أساطير حية للأطفال في المهود، بدل (الشاطر حسن وجودور) و(حسن البصري) و(الورد في الأكمام)"[٢].

والشخصية الأسطورية المحور المتجسّدة في الفرعون تستدعي وجود شخصية الكاهن (خومينى) في (عبث الأقدار)، وهو كاهن المعبود بتاح ربّ (منف)، وهو شخص جاءت قدسيته من علاقته بالإله (بتاح)، الذي كان المعبود الرسمي لمدينة (منف)، وبذلك تنسب إليه قدرات استثنائية أهمّها الاتصال مع الإله، وذلك بعد أن يكون قد مرّ في مسيرة تعليم كهنوتيته طويلة خلف جدران معبد (بتاح) حيث يتلقّن العلوم الدينية، ويتفقه في الأخلاق والفلسفة، ويغتسل مرتين في اليوم، ويحلق شعر رأسه وبدنه، ويلبس الصوف، ويُصرف عن أكل السمك ولحم الخنزير والبصل والثوم، ثم يلقن بعد ذلك أسرار العلم المحرّمة على غيره من البشر.[٣]

والكهانة هي إحدى ممارسات الفكر الأسطوري الأكثر بداءة وأطول استمرارا، التي تعتمد على الكهانة كأداة للتعبير والتفسير[٤] والفارق الوحيد بين الكهانة والعرافة، وإن جمعها قاسم استطلاع الغيب والتنبؤ، إنّ الكهانة تستطلع المستقبل، في حين العرافة هي استرجاع للماضي.[٥]

وبما أنّ سلطة البطل/الفرعون سلطة أسطورية، فهي في حاجة إلى قوى تتجاوز الشرط البشري وإمكاناته، وتلتحم بالخارق المتجاوز لمجموع القوى البشرية، وقد تمثّل قوة الكاهن المزعومة مثالاً لتلك القوة المبتغاة، لا سيما أنّ قوة الكاهن تتمتع بالقداسة شأن القداسة التي تحيط بالفرعون.

---

(١) نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ٢٧.
(٢) سيد قطب: كفاح طيبة، مجلة الرسالة، ع٥٨٦، القاهرة، ١٩٤٤، ٥٠.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨٣.
(٤) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٧٧.
(٥) نفسه: ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والطريف في الأمر أنّ هذه القوة المسخّرة في الغالب لخدمة فرعون قد تنقلب ضده، فالكهنة هم من يقودون ثورة ضد الفرعون (مرنرع الثاني)، تنتهي بقتله، وببلوغهم غايتهم في استرداد أملاكهم، التي انتزعها الفرعون، ليضمّها إلى أملاكه[١]. كما أنّ (من رع) الكاهن الأكبر لرع معبود (أون) هو من يقع عليه اختيار الآلهة ليكون ابنه من (رده ديديت) هو من سيخلف الفرعون (خوفو) على عرش مصر.[٢]

ويعدّ السحر كشكل آخر من أشكال القوى الأسطورية التي تضطلع بها الشخصيات الأسطورية، (فديدى) الساحر في (عبث الأقدار) شخصية تتمتع بقوى خارقة فهو "يعلم الغيب ويميت ويحي، ويقول للشيء كن فيكون"[٣]، وقد "بلغ من العمر مائة عام وعشرة وما زال محتفظاً بقوة الشباب، وفتوة الصبا، وله قدرة عجيبة يتسلّط بها على الإنسان والحيوان، وبصيرة نافذة تهتك حُجب الغيب[٤]، وهذا الساحر يستطيع بقواه العجيبة أن يقرأ صفحة الغيب، فينبّأ للفرعون (خوفو) بأنّ من سيخلفه على العرش لن يكون من صلبه بل من صلب كاهن (رع). ومن هنا يبدأ الصراع في الرواية.

والشخصية الأسطورية في رواية السراب تتمثّل في (كامل رؤبة لاظ) وتتجلى أسطوريتها في الخصائص و القدرات الخارقة وفي تجاوز المواقف الحرجة، والأزمات المصيرية، وفي صراعها القائم على مواجهة ما كتب عليها من أقدار. (فكامل) الذي أفسده دلال أمّه، وإهمال والده، يتحوّل إلى شخص ضعيف صاحب ذات محطّمه، وهمّة رخوة، لا يعوّل عليها، حتى غدا متعلقاً من متعلقات أمّه تحركه أنّى شاءت، وهو يرى أنّها "كلّ ما تبقى له في الحياة،ولولاك ما عرفت لنفسي مأوى آوي إليه"[٥] .

ولكن أزمة (كامل) تتبدّى عندما يقرّر أن يمارس حقة البيولوجي الطبيعي، وأن يتزوّج، فتقف الأم ضد هذا الزواج بدعوى أنّه ما يزال صغيراً، مع أنّه كان قد تجاوز الثلاثين من عمره[٦]. ويرفض أبوه أن يمدّه بالمال، ليتزوج من (رباب) التي يحبّ، على الرغم من أنّه يعرف أنّ الكثيرين يطمعون في الزواج منها، وفي خضمّ هذا الصراع بن الرغبات وسلطة الأم

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٩٤.
(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٨.
(٣) نفسه، ١٢.
(٤) نفسه: ١٢.
(٥) نجيب محفوظ،السراب،١٢٠.
(٦) نفسه،٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإهمال الأب، يتورّط (كامل) في صراع له جذوره في الخيال الأسطوري، إذ يتطلّع (كامل) للخلاص من سلطة أمه التي تناوره، وتحاول أن تلعب بمشاعره ،لتقود زمامه، بالإكراه تارة، وباللين تارة أخرى،فتقول "إذا راق لك يوماً أن أغيب عن وجهك ،فما عليك إلا أن تومئ إلي، ولن تجد لي أثراً"[١] وفي موقع آخر تقول له "لتغفر لي ذنبي حبي الكبير ،وحسن نيتي وقلبي الذي وهبتك إيّاه، ولم تعد إليك حاجة إليه"[٢].

لكن رغبة (كامل) في الزواج تلحّ عليه، ويغدو التخلّص من سلطة أمّه أمراً حيوياً ليستعيد نفسه، ويمارس حاجاته البيولوجية بالزواج، بدل العادة السريّة التي أنهكت قواه، ووشّحت نفسه باللوم والخجل[٣]، وتغدو أمه "الهم كلّه"[٤]. ويتجاوز عن رضاها، ويتزوج من (رباب) بعد أن يرث المال من والده، الذي مات في الوقت المناسب، وترك له من المال ما يكفي للزواج ممن يحبّ. وتقيم الأم في بيت الزوجية، ويشكّل وجودها أزمة تضاف إلى أزمات (كامل)، الذي يشعر بالخجل كلّما تذكر أنّ أمه قريبة منه،وتدرك أنّه يمارس الجنس مع زوجته[٥]. فضلاً عن أنّه يعجز ابتداءً عن ممارسته مع (رباب) التي هي صورة لأمّه بالشكل والطباع.

ويخلص (كامل) إلى أنّ تحطيم سلطة أمّه هو الحلّ في مشكلته، تماماً مثلما كان تدمير سلطة الأم الخائنة، والقاتلة للأب هو الحلّ في أزمة (أورست)[٦] وإن كان (أورست) قد قتل أمه حقيقة؛ لأنّها قتلت والده، وذلك بتحريض من أخته (ألكترا)، فإنّ (كامل) قد قتلها معنوياً بالإهمال، وبإلقاء اللوم عليها بموت زوجته (رباب)، حتى ماتت حزناً "إنّك تقتلني بلا رحمة"[٧].

وكانت (عنايات) الصورة المضادة لأمّه و زوجته، بكهولتها ودمامتها وجسارتها هي الأداة التي قتل بها الأم والزوجة معنوياً، وتمردّ بها على ضعفه الجنسي، وحقق بها ثقته بنفسه[٨]. ثم سرعان ما أصبحت آلة القتل الحقيقية لهما، فقد ماتت الزوجة بعد أن حاولت أن تجهض جنينها الذي حملت به سفاحاً من أحد أقاربها، بعد أن عجز زوجها عن أن يؤدي واجباته

---

(١) نجيب محفوظ،السراب، ٣٢٥.
(٢) نفسه:١٦٨.
(٣) نفسه:٩٥،٩٨،١٠٦.
(٤) نفسه:١٠١.
(٥) نفسه:٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٩.
(٦) أحمد كمال زكي :الأساطير:دراسة حضارية مقارنة، ٢٦٨
(٧) نفسه:٣٢٥.
(٨) نفسه:٢٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجنسية تجاهها، وماتت أمه حزناً بعد أن اتهمها بالتسبّب في موت زوجته الخائنة، التي اعتقد أنّه كان سبباً من أسباب وقوعها في الرذيلة، إن لم يكن السبب الأول في ذلك.

وبذلك خرج (كامل) من أزمته الأسطورية بقتل أمه كما فعل (أورست)، وكره أبيه، وإن لم يقتله كما فعل (أوديب)، وخلص لنفسه ،ولحاجاته الطبيعية على يديّ (عنايات) التي فجّرت رجولته، وأخرجته من سجن أمّه.

أمّا الشخصية الأسطوريّة في (أولاد حارتنا) كانت مصدر قلق وتوتّر في مسيرة المؤلف، وهي السبب في كلّ تلك الجلبة والحملة الشعواء التي قادها ضدّه بعضُ علماء الأزهر، وتمخّضت –للأسف– في النهاية عن محاولة اغتياله على يدي شاب متعصّب لم يقرأ شيئاً من روايته، فضلاً عن رواية أولاد حارتنا عام ١٩٩٤. كما أنّ بنائية الشخصية الأسطوريّة جعلت مجمع البحوث في مصر بعد قراءة سريعة وسطحية وغير متفتّحة يمنع نشر الرواية في كتاب واحد، وإن كانت قد نُشرت من قبل ضمن سلسلة في صحيفة، قبل أن تنشر خارج مصر عام (١٩٦٧) مع أنّ الحكومة المصرية لم تدن الرواية، ولم تمنع نشرها. وقد ازدادت الحرب على هذه الرواية قسوة عندما نوّهت إليها لجنة جائزة نوبل في بيان منح الكاتب الجائزة عام (١٩٨٨).

وأقول إنّ هذه الشخصية الأسطورية القلقة في رواية أولاد حارتنا إنّما اتصفت بهذه الصفة لما في بنيتها الفنيّة من مراوغة تسمح بتفسيرها تفسيراً يساوي بينها وبين الخالق، وذلك تفسير دون ريب يتغاضى عن طبيعة العمل الفنّي، وما يختلف به عن التوثيق التاريخي والديني[١]،جعلوا منها سِفراً تاريخياً دينياً يوثّق لعلاقة السماء بالأرض عبر تجسيد الله والأنبياء، وبذلك نسوا أنّ (أولاد حارتنا) هي رواية "البحث الأوّل عن القيم الروحية"[٢]، فالأزهر قرأ الرواية على أنّها "تاريخ وليس على أنّها رواية"[٣].

وكان الأجدر أن تُقرأ الرواية على أنّها منجز إبداعي خالص له بُعده الأسطوري في اختراع الحوادث، وجلاء أعمال الشخصيات البارزة التي أسهمت في إعلاء قيم الحقّ والعدل والعمل والإخاء في الحارة المتمثّلة في (جبل) و(رفاعة) و(قاسم) دون الإحالة إلى رموز دينية بعينها، إذ إنّ الشخصيات في أولاد حارتنا تفهم وَفق أسطوريتها، لا وَفق بعدها الديني، وذلك لا

---

(١) انظر: عبد الحميد كشك: كلمتنا في الرّد على أولاد حارتنا، ط١، المختار الاسلامي، القاهرة، (د.ت)، ٥١–٩٤، ٢٦٢–٢٩٤، ٣٣٤–٣٤٨؛ محمد قطب: عن الرمز والمثال قراءة حول أولاد حارتنا، فصول، مج١١، ع٢٤، القاهرة، ١٩٩٢، ٣٤٦–٣٥٠.

(٢) سليمان الشّطي: نجيب محفوظ، رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، العربي، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٢.

(٣) محمد شعير: أخيراً أولاد حارتنا في مصر، أخبار الأدب، ع٧٨٤، القاهرة، ٢٠٠٥/١٢/١١، ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعني أنّنا نفترض –ابتداءً– أنّ الشخصيات الدينية، أو الدين ذاته، أسطورة، فنحن لن نفهم الشخصية في (أولاد حارتنا) حقّ الفهم إذا صمّمنا على أن نسقط عليها شخصية دينية ما؛ لأنّ ذلك سيقودنا إلى التخبط النابع من استيعاد الصفة التخييلية والأسطورية للشخوص.

فمن التسرّع أن نحكم على أنّ (الجبلاوي) هو الله، وأنّ (أدهم) و(جبل) و(رفاعة) و(قاسم) هم أنبياء الله آدم وموسى وعيسى ومحمد فقط على قرينة تشابه بعض الأحداث، التي كان الأولى أن نجيّرها لحساب التناص والتجربة الإنسانية الدينية في إحقاق العدل والإخاء، ومن ثم ننفذ إلى فهم الشخصية من داخلها، ومن علاقتها مع الشخصيات الأخرى، ومع الأحداث بعد أن نقطعها تماماً عن أيّ سياق ديني خارجي، ونحصر علاقتها بالسياق الداخلي لرواية (أولاد حارتنا)، وبذا يتأتّى لنا أن نفك رموز الشخصية، ونفهم مراميها، ونضع أيدينا على محدّداتها، بعد أن نخلص للفهم الروائي، ونتحرّر من قيود الفهم المسبق، والإسقاط الأعمى الاعتباطي لمجرد وقوع تشابهات في بعض الأحداث.

وشخصية (الجبلاوي) المفتاح المفضي لشخصيات الرواية لا سيما الأسطوريّة منها، وتأخذ الشخصيات مهابتها وقيمتها من الانتساب إليه، وهو مقدّس من الجميع والكلّ يطلب رضاه[١]. وتفسير اسم (الجبلاوي) على أنّه الخالق على اعتبار أنّ الجذر جَبَلَ من معانيه خَلَقَ استنتاج غير مدعّم بالحجج والقرائن، فالمتتبّع لرسم شخصية (الجبلاوي) يجزم بأنّها شخصية أرضية آدمية، اكتسبت احترامها واستثنائيتها ومن ثم أسطوريتها من خصائصها وظروف معاشها. (فالجبلاوي) "هو صاحب أوقاف –الحارة– وكلّ قائم فوق أرضها والأحكار المحيطة بها في الخلاء"[٢] وهو ليس بخالق الآدميين بل أب لهم "قاهر الخلاء، وسيد الرجال، ورمز القوة والشجاعة، صاحب الوقف والحارة والأبّ الأوّل للأجيال المتعاقبة"[٣]، لذلك نجد (همام) ابنه لا يذكره إلاّ "مصحوباً بالإجلال والإكبار"[٤]، فهو "الجدّ ونحن الأحفاد"[٥]، وهو يحمل من صفات البشر: الضعف، والانسياق وراء الأهواء مثلما يحمل أيُّ بشر آخر، "إنّه لا يسمح باجتماع القوة والضعف في نفس إلاّ نفسه هو، إنّه القوي حدّ الفتك بفلذات كبده، الضعيف حدّ التزوّج من أمّ كأمك[٦]، إلاّ أنّه يملك صفاتٍ أسطوريّة خارقة جعلته قِبلة للاحترام والرهبة والخوف بل الأمل،

---

(١) فتحي عبد الله: سوسيولوجية النص وجغرافيته في أولاد حارتنا، مجلة القاهرة، ع٤٤، القاهرة، ١٩٩٤، ٩٦.

(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥.

(٣) نفسه: ٥٠٢.

(٤) نفسه: ٧٠.

(٥) نفسه: ٧.

(٦) نفسه: ٥٦–٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهو "يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنّما هو من كوكب هبط"[١]، وقد عمّر طويلاً "عمّر فوق ما يطمح إنسان أو يتصوّر حتى ضُرب المثل بطول عمره"[٢] ثم لسبب مجهول اعتزل في بيته الكبير، واحتجب خلف الأبواب، لا يراه إلا خدم قليلون "وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول"[٣] حتى حار الناس في سبب عزلته "أليس من الغريب أن يختفي هو في هذا البيت الكبير المغلق"[٤]، فمضت أجيال لم تره أو تقابله، بل تناقلت خبره جيلاً بعد جيل "لم يره أحدٌ من جيلنا، حتى جبل لم يتبيّنه في ظلمة الخلاء"[٥]، ولكن ذلك لم يمنع من أن تتصوّر الأذهان، وأن يرسمه المبيّض على جدار الحائط على وَفق ما تورده الحكايات[٦] كذلك لم يمنع أهل الحارة من أن يستنجدوا به، ويرونه المخلّص لهم مما هم فيه من شقاء وعنت، ويستنكرون تجاهله لهم "إذا أصاب أحدٌ جوع قال: هذا بيت جدّنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقّو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نُضام؟"[٧]. (فالجبلاوي) شخصية أسطورية "لم يرها أحد، لكن الكلّ يحسب حسابها"[٨]، ولعلّ جبروته يتمثّل في سلطته العائلية الهائلة التي يتمتّع بها وحده دون أيّ شخص آخر[٩].

كذلك تتجلّى أسطوريّة (جبل) و(رفاعة) و(قاسم) منذ البداية في مولدهم ونشأتهم التي تحيط بها طقوس احتفالية تنتمي للأسطوري أكثر من انتمائها للواقع[١٠] وفي رحلتهم في محاربة الظلم في الحارة، وإرساء قيم العدل والحريّة التي رفعتهم إلى مصافي الشخصيات الأسطورية الخارقة في أعمالها وصفاتها، وجعلتهم نبراساً للحريّة. وإذا كان ثمة تشابه بين الشخصية الأسطورية والشخصية الدينية المتمثّلة في النبي، فهو تشابه بمقدار نقل التجربة لا التأريخ للنبي، وهو بمنزلة شرفة على التجربة النبوية كي يخاطب بها نجيب العامة في مصر إذ يقول: "كنتُ أخاطب أبسط الناس في مصر، وثم سكان الحارات، فكنتُ أقولُ لهم: إنّكم تستطيعون احتذاء القدوة بأن تفعلوا ما فعله الأنبياء"[١١].

لكننا لا نستطيع القول أبداً إنّ شخصيات (أدهم) و(جبل) و(رفاعة) هي شخصيات آدم

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١١.
(٢) نفسه: ٥.
(٣) نفسه: ٥.
(٤) نفسه: ٦.
(٥) نفسه: ٢٣٠.
(٦) نفسه: ٢٣٠.
(٧) نفسه: ٥.
(٨) أيمن الجندي: الله في عالم نجيب محفوظ، أخبار الأدب، ع٦٥٥، القاهرة، ٢٠٠٦/١/٢٩، ٣٢.
(٩) سامي سويدان: مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، ع٦٦، ١٩٨٩، ٧٠.
(١٠) فتحي عبد الله: سيسيولوجية النص وجغرافيته في أولاد حارتنا، مجلة القاهرة، ع١٤٤، القاهرة، ١٩٩٤، ٩٦.
(١١) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وموسى وعيسى ومحمد عليهم السلام، إذ ثمة فوارق جمّة بين الشخصية الأسطورية الروائية وبين الشخصية الدينية، فنجيب قام بخلخلة الشخصية الأسطورية خلخلة أزاحتها تماماً عن الشخصية الدينية، وجعلت منها شخصية روائية ذات أبعاد أسطورية خاصة، وتسوغ تأثيرها في قيادة أهل الحارة من الظلام إلى النّور.

ومن ثم جاءت شخصية عرفة الأسطورية لتكسر العلاقة المفترضة بين شخصيات الرواية وشخصيات الأنبياء، (فعرفة) ليس له أيّ إسقاط على شخصية يحيل إليها، بل هو نهاية رحلة الصراع البشري في سبيل الحياة الكريمة العادلة. وهو فيما يبدو من اسمه منسوبٌ إلى المعرفة أو العلم، والذي لم يأتِ بتجلياته المعروفة، فقد جاء به أسطورياً بما يتوافق مع سيرورة أحداث الرواية، منسجماً مع أجوائها الأسطورية.

(فعرفة) ساحر يستطيع أن يحضّر مواد سحرية من الأتربة والجير والنباتات والتوابل والحيوانات والحشرات والزجاج[١]، وهو من أبناء الحارة الذين عادوا بعد غياب، دون أن نعرف شيئاً عنه، سوى أنّه ابن مجهول الأبّ لإحدى نساء الحارة، وأنّه نشأ في مكان ما حيث سلّمته أمّه لساحرٍ يقرأ ما يجول في الخاطر، فعلّمه السحر[٢]، ثم عاد إلى الحارة يحمل سحراً عجيباً، يداوي به المرضى، ويصنع به المعجزات، ويأمل أن يحارب به قوى الظلم، وينشر به العدل، إذ إنّه قوة عجيبة وخارقة "السحر شيء عجيب حقاً، لا حدّ لقوّته، ولا يدري أحد أين يقف، وقد تبدو النبابيت نفسها لمن يملكه لعب أطفال، تعلّم يا حنش ولا تكن غبياً، تصوّر لو كان جميع أولاد حارتنا سحرة"[٣]، إلاّ أنّ (عرفة) فشل في مسعاه، ووجد نفسه من جديد خادماً بسحره لقوى الظلم / الفتوّات، ومن ثم لقي حتفه على أيديهم عندما حاول أن يتمرّد عليهم، وإن بقي الناس في الحارة متعلقون بسحره، ينتظرون أن يعود إليهم تلميذه (حنش)، الذي قيل إنّه حصل على دفتر السحر الخاص بعرفة؛ ليخلّصهم من الاستعباد والظلم.

وبذلك جعل نجيب محفوظ النهاية غامضة وغير محدّدة، ويجوز أن نقول مفتوحة، وذلك انطلاقاً من فلسفة "أنّ الروائي يتتبّع الشخصية حتى نهايتها، وإنّما مهمته أن يكثّف أحاسيس القرّاء نحو مشكلة ما، بحيث تُصبح من همومهم، التي يبحثون عن حلّ لها"[٤].

وشخصية (عرفة) الأسطوريّة هي الشخصية المفتاح لفكّ رموز الشخصيات الأخرى في (أولاد حارتنا)، (فعرفة) ليس إلاّ صورة العلم، التي جاءت في نهاية تاريخ الصراع البشري

---

(١) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ٤٦٠.
(٢) نفسه: ٤٦١.
(٣) نفسه: ٤٦٢.
(٤) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المتكرّرة ودلالتها في رواياته، ٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لتفرض نفسها حلاً لمشاكل الإنسان ومآلاً لأمانيه بعد رحلة طويلة للدين في هذا الشأن، نجح فيها مرات، وأخفق أخرى، إذ كان يرتبط نجاحه كثيراً بوجود الشخصية الملهمة، وبعد موتها، سرعان ما تعود الأحوال إلى سابق عهدها إن لم يكن إلى الأسوأ.

(فأولاد حارتنا) تعبر عن "شكّ محفوظ في أنّ أيّ مجتمع يستطيع العيش في عدل لفترة طويلة، فالشخصية الدينية تأتي وتذهب، ولكن الناس يظلّون بلا حول، وبؤساء، بالنسبة له يشكّل العلم آخر أمل للجنس البشري، ولكن إمكانية قضاء العلم على الظلم تظلّ مسألة غير واضحة. ويبدو أنّ محفوظ يعتقد بأنّ الدين إن حُرّر من التعصبّ والخُرافات وضيق الأفق، يمكنه أن يقود الحُكّام إلى استثماره لمصلحة الجميع"[١].

وفهمنا لرمزية (عرفة) يقودنا إلى أدق لشخصية (الجبلاوي)، فهو بالتأكيد ليس الله كما ظنّ بعض الدارسين، وما كان لمحفوظ أن يقتل الله في روايته، ولكنّه رمزٌ للسلطة الدينية التي تخفق أحياناً في إحقاق الحق، وبذلك تنوء عن تحقيق واجباتها الأساسية بإسعاد الإنسان. في حين قد ينجح العلم في ذلك"[٢]، وأنّه اعتقد بشكل أو بآخر أن تخلّى الناس تماماً عن الدين، وأخذهم بالعلم قد يضيّعهم[٣]، وهو في كلّ الأحوال لا يجزم بشيء، وإنّما يوحي بأنّ الدين والعلم حلاّن مفترضان لإسعاد البشر، دون أن يرجّح أحدهما على الآخر، وذلك ليس بالغريب؛ فنظرة "نجيب محفوظ إلى الأفكار تقوم على الاحتمال الذي يجعل نسبة الحدوث ليست أرجح من نسبة عدم الحدوث، أو نسبة الصواب ليست أرجح من نسبة الخطأ"[٤].

وهو بذلك يمثّل في روايته باكورة الصراع في الرواية العربية الحديثة بين سلطة الدين وسلطة العلم، لا سيما بعد دخوله إلى المرحلة الفلسفية، التي جعلت الشخصية في رواياته غنية متعدّدة الأبعاد لا يسهل الحكم على استجاباتها للأحداث، مما يجعل القارىء متلهّفاً لمعرفة النتيجة التي تنتهي إليها[٥]. واللافت في هذه الشخصية أنّها تجسيد للأفكار والمعاني عند المؤلف بعد أن تجاوز الاهتمام بالناس والأشياء[٦]، لذلك يسهل علينا أن نفهم مثلاً رمز الفتوّة في (ملحمة الحرافيش)، وهي عنده "تعبيرٌ عن حالتين متناقضتين: القهر والدفاع عن حقوق البسطاء"[٧]، فالفتوّة الذي يعيش على امتصاص دماء الكادحين هو رمز للقهر، في حين أنّ الفتوة الذي يردّ

---

(١) ماتي موسى: نجيب محفوظ، الحياة في زقاق التاريخ البشري، ترجمة غازي مسعود، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ١٩٩٧، ٢٠.
(٢) سليمان الحكيم: محاكمة هؤلاء، ٣١.
(٣) ليلى الأطرش: حجاب أولاد حارتنا، عمان الثقافية، ع١٢٨، عمان، ٢٠٠٦، ٢٩.
(٤) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المتكرّرة ودلالتها في رواياته، ٢٩.
(٥) نفسه: ١٦١.
(٦) إدوار خرّاط: كيف قرأت نجيب محفوظ، فصول، مج١٦، ع٣، القاهرة، ١٩٩٧، ٣٢٩.
(٧) زينب العسّال: المرأة بين الواقع والفتونة في ملحمة الحرافيش، ع١٨١، مجلة القاهرة، ١٩٩٧، ٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المظالم، ويقيم العدل هو رمز للعدل.

وبالعودة إلى الصراع في رواية (أولاد حارتنا) بين الدين والعلم نستطيع أن نلمح تعاطف الكاتب مع العلم، لا سيما وأنّه كثيراً ما صرّح بإيمانه بالعلم، إذ يقول: "إنّ قلبي يجمع بين التطلّع لله والإيمان بالعلم، والإيثار للاشتراكية"(١)، مثلما قال من قبل: "أنا رجل أحبّ العلم"(٢)، وصرّح في الوقت نفسه بأنّه يعتقد "بأنّ الدولة الدينية خطر على مصر"(٣)، لذلك نجد (الجبلاوي) رمز السلطة الدينية يُقتل على يدي عرفة رمز العلم بالخطأ، ولكنّه يعفو عن قاتله، ويبعث له من يقول له "إنّ جده مات، وهو راضٍ عنه"(٤).

وذلك بالطبع لا يجوز أن يقودنا إلى قناعة مؤدّاها أنّ نجيب محفوظ يحارب الدين، فهذا استنتاج باطل؛ لأنّه مؤمن بالله ويحبّه، ويحبّ الدين، بل إنّ مشكلته أنّ أحداً لم ينتبه إلى هذه الحقيقة(٥)، لكنّه ينادي بالفهم الصحيح للدين البعيد عن العصبية والخرافات وضيق الأفق. ومن منطلق التطلّع لله والإيمان بالعلم وإيثار الاشتراكية نستطيع أن نملك المفتاح الذهبي للدخول في عالم نجيب محفوظ الروائي.

فرواية (أولاد حارتنا) تقوم على تصوفٍ خاص عماده الرغبة في المزيد من المعرفة(٦) في سبيل حلّ أزمات الإنسان الاجتماعية كالعدالة وتحقيق الحرية، والتفرّغ في ما بعد لقضايا الوجود الميتافيزيقية(٧).

أمّا الشخصية الأسطوريّة في رواية (الطريق)، فهي تتدثّر بالاختفاء، وبعدم الظهور المباشر، وهي بهذه الصورة تكتسب المزيد من الأسطورة والدهشة والتميّز، وتفتح أبواب التأويلات والتخمينات على مصاريعها لأشخاص الرواية أولاً، وللمتلقي ثانياً. (فسيّد سيّد الرحيمي) ذو شخصية أسطوريّة تماماً، ولعلّ عدم ظهورها في الأحداث، إلاّ عبر أوصاف وسرد لاحق على لسان بعض شخصيات الرواية حافظ على هيكلها الأسطوري، ولم يمزجها أبداً بالواقع.

واسمه هو البداية الأولى لأسطوريته، فهو (سيّد سيّد الرحيمي)، فاسمه يؤكّد على سيادته وعظمته وسلطته عبر اسمين متتاليين يحملان صفة السيادة وهما سيّد وسيّد، ثمّ إنّ (رحيمي)،

---

(١) سليمان الشطّي: نجيب محفوظ: رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرّات، العربي، ع٣٦٢، الكويت، ١٩٨٩، ٦٢.
(٢) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٥.
(٣) يوسف القعيد: الدولة الدينية خطر على مصر، أخبار الأدب، ع٧٤٨، القاهرة، ٢٠٠٥/١٢/١١، ٦.
(٤) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٣٨.
(٥) أيمن الجندي: الله في عالم نجيب محفوظ، أخبار الأدب، ع٦٥٥، القاهرة، ٢٠٠٦/١/٢٩، ٣٣.
(٦) مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ الثورة والتصوّف، ١٢٩.
(٧) نفسه: ١٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الرحمة، والرحمة صفة للإله في معناها الشامل والكبير، وإذا مزجنا معنى هذا الاسم بظلال الشخصيات الأسطوريّة المؤلّهة لبعض الوقائع خلصنا إلى أنّ (الرحيمي) أقرب ما يكون إلى إله أسطوري، قام في لحظة حبّ ونشوى بالزواج من آدمية من رعاياه، فتنه جمالها وشبابها، ثم علقت منه جنيناً، هو (صابر) بطل رواية الطريق. وهو تصوّر لحدثٍ أسطوري شائع في الأساطير القديمة، لا سيما الإغريقية، فكثيراً ما عشق (زيوس) كبير آلهة الأولمب نساءً من البشر، ومارس الجنس معهن، فعلقنَ منه أبناءً كانوا آلهة، مثلما علقت منه (لاتونا)، فأنجبت إله الشمس (أبولو)، وآلهة القمر(آرتميس)، أو أنجبن أنصاف آلهة، مثلما أنجبت (ألكميني) (هرقل)[١].

و(سيّد سيّد الرحيمي) أقرب ما يكون إلى إله للعشق والجنس كما نجد (أفروديت) و(كيوبيد) عند الإغريق[٢]، و(حاتحور) عند المصريين القدامى[٣]. فهو ينقطع في حياته لممارسة الحبّ، لا عمل له إلاّ هو، "وكان يمارس الحبّ بشتّى أنواعه، الجنسي والعُذري، ولا يعتق ناضجة أو مراهقة، أرملة أو متزوّجة أو مكلفة، فقيرة أو غنيّة، حتى الخادمات وجامعات الأعقاب والمتسوّلات"[٤]. وهو لا يقنع بالبقاء في مكان واحد، بل "تعلّق فؤاده بالعالم الكبير، وراح ينتقل من بلد إلى بلد، بل من قارة إلى قارّة، معتمداً على ملايينه، جارياً وراء النساء من كلّ شكل ولون"[٥]، مع أنّه قد جاوز التسعين من عمره، وهو وحيد لا زوجة أو أمّ أو أبّ أو أخت أو أخ له، حسبه الثروة الكبيرة التي ورثها عن والده، فأصبح صاحب سلطان ونفوذ حتى إنّه لا يخاف من قوانين الدولة. فهو "سيّد ووجيه بكلّ معنى الكلمة، لا حدّ لثروته، ولا نفوذه"[٦]. لذلك كان (صابر) يظنّ أنّه سيجد في كنفه الاحترام والكرامة، وأنّه سيحرّره من ذُلِ الحاجة إلى أيّ مخلوق، وكان يجزم بأنّ (الرحيمي) إذا لم يعترف به، فإنّه لن "يساوي حفنة من تراب"[٧]، وحتى عندما وقع (صابر) في قبضة العدالة، وسُجن؛ لأنّه قتل عشيقته (كريمة)، وبات ينتظر حكم الإعدام، ما انفك يأمل أن يدركه والده في اللحظة الأخيرة "ويُسهّل له سبيل الهرب"[٨].

---

(١) انظر هــ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١٩-٢٧، ٣٧-٥٧.
(٢) هــ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٦٥-٧٩؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٣٥، ١٨٩.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١١٠؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٠٥.
(٤) نجيب محفوظ: الطريق، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٤، ١٦٧.
(٥) نفسه: ١٦٧.
(٦) نفسه: ١٢.
(٧) نفسه: ٨٤.
(٨) نفسه: ١٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتجلّى أسطورية (سيّد سيّد الرحيمي) في احتفاظه بشبابه وبغزارة نسله، فهو لا يزال يحتفظ به على الرغم من أنّه قد تجاوز التسعين من عمره كما يذكر من يعرفه من الناس، وقد أعقب ذُريّة في كلّ مكان مارس الجنس فيه مع نسائه[١]، فهو أقرب ما يكون إلى إله عابث شاب فحل، لا يعرف المرض أو العجز، بل ويهدي أحد أصدقائه كتاباً عجيباً يحتوي على طريقة للحفاظ على الشباب لمئة عام[٢].

إلاّ أنّ هذه الشخصية الأسطوريّة المتخفّية دون ظهور على ساحة الحدث المضارع، تكسر العادة الأسطوريّة بتدخّل الإله في مصائر البشر، (فسيّد سيّد الرحيمي)، لا يتدخّل في إنقاذ ابنه مما هو فيه من فقر وضياع، كذلك يتركه يلقى مصيره الأسود في السجن منتظراً الإعدام، دون أن يحرّك ساكناً، وكأنّه ليس أسطورة بل كذبة صاغتها الأذهان، وآمنت بها الأنفس الباحثة عن منقذ، وبهذه النهاية، خالف المعتاد في الأساطير، وانتصر الواقع بقسوته ورتابته وحدّيته، وكان على (صابر) أن يتحمّل وحده دون معين جرائر أفعاله، وأن يرث الفساد والوحل عن أمّه التي كانت تعمل (قوّادة).

وقد سلك (صابر) طريقين في البحث عن والده، طريق البحث في (الشهر العقاري)، وأسماء الملاّك، والتطواف على شيوخ الحارات، والتضرّع بأولياء الله، ونشر إعلانات عنه في الصحيفة. وطريق أسطوري، وهو عبر البحث عنه بطرق غيبته يتوسّط بعرّافين في سبيلها. فقد لجأ إلى العرّاف سيدي (الشيخ زندي) بعطفه الفراشة، إلاّ أنّه ما وجد عنده عوناً حقيقيّاً، إلاّ بعض الكلمات المبهمة غير المفسّرة، التي أمّلته بنيل مطلوبه[٣]، وطالبته بالصبر والجدّ في البحث عن والده.

والعرّافون وقارئو الكف ما هم إلاّ امتدادٌ لمفهوم الكهانة، الذي يمدّ أصحابه بسلطان وقوة جارفة، ترتقي بهم عن سائر البشر، وتمدّهم بقوة قادرة على أن تصلهم بالغيب والقدر. وكثيراً ما يتداخل مفهوم العرافة مع مفهوم الكرامة في روايات نجيب محفوظ، فنجد الشيخ/العرّاف/الولي يكتسب قواه من صلاحه، ومن علاقته مع السماء التي تهبه كرامات خاصة يدّعي صاحبها "أنّه يكرّرها فعلاً على وفق الرغبة"[٤]. والكرامة الصوفية كما هو معروف كالأسطورة لم تمت في المجتمع الراهن، وما تزال تطلّ بالإنسان على الأمل، وتمتزج بالبطولة الدينية، وتترك العنان

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٤، ١٧٢.
(٢) نفسه: ١٧١.
(٣) نفسه: ٢٠.
(٤) علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، ط١،دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧، ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للخيال[١].

وقد تكون القدرة على التنبؤ بالمستقبل هي الكرامة المعطاة للولي أو العرّاف عند شخصيات روايات نجيب محفوظ، فالشيخ (لبيب) في رواية (حكايات حارتنا)، يوظّف كرامته المتصلة بمعرفة الغيب، ويفرغ نفسه لقراءة البخت والطالع لأهل الحارة، "فتتقاطر النسوان على مجلسه، يجلسن القرفصاء صامتات، يرمين بمناديلهن، وينتظرن كلمة تخرج من فمه. يغمغم ويتثاءب ثم يتمطّى، ينطق بكلمة مفردة مثل "تفرج" أو بمثل من الأمثال مثل "يا رايحيين ربنا يكفيكم شرّ الجايين، فتفهم المرأة ما تفهم، فيتهلّل وجهها فرحاً أو يغمق كآبة، ثم يدسّ المقسوم تحت طرف الفروة وتمضي"[٢].

وقد يكون الزهد والانقطاع لعبادة الله هو الصانع للشخصية ذات الهالات الأسطورية عند نجيب محفوظ، وإن كانت أساطير الزّهاد "أقرب إلى البطولة منها إلى الأساطير، ولكنّ بعضها يتلبّس الصفة الأسطوريّة من خروجه عن المألوف والزمن"[٣]. فالدرويش الأكبر الذي ينقطع للعبادة في رواية (حكايات حارتنا)، يصبح أسطورة يؤمن بها كلّ أهل الحارة، ولكي تزداد الأسطورة قدسيّة تُحاط بالغموض والتخفّي، فالدرويش/الشيخ الأكبر لا يغادر أبداً خلوته في التكيّة[٤]، وله من الصفات الجسمية الكثير من صفات الإيمان، فيصفه راوي حكايات حارتنا، وهي الوحيد الذي يدّعي أنّه رأى الشيخ الأكبر "درويش ولكنّه ليس كالدراويش الذين رأيت من قبل. طاعن في الكبر، مديد في الطول، وجهه بحيرة من نور مشعّ، عباءته خضراء، وعمامته الطويلة بيضاء، وفخامته فوق كلّ تصوّر وخيال، ومن شدّة حملقتي فيه أثمل بنوره، فيملأ منظره المكان"[٥]. وهذا الدرويش الأسطوري لا يتكلّم بلغة أهل الحارة، إنّما يتكلّم بلغة مجهولة المعنى، فيجهل السامع ما يقول، وما يعني بقوله، فيزداد غموضه، وتزداد هالة أسطوريّته، فهو يقول للراوي، الذي قال له إنّه يحبّ التوت، لا سيما توت التكيّة "بلبلى خون دلى خورد وكلى حاصل كرد"[٦].

وقد تضرب الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ في عمق التراث الفكري الأسطوري، لتلتقط من جزئياته ما تبني به أجزاء أسطوريّتها، ولكن دون الاتكاء على القدرة الخارقة، والفعل الأسطوري، بل عبر الاستظلال بظلال الشخصية الأسطوريّة. فنجيب محفوظ يلتقط أسطوريّة

---

(١) علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، ط١،دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧، ١٧.

(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٥٢.

(٣) الموسوعة العربية: ج٢، ٢٩٤.

(٤) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٤.

(٥) نفسه: ٤.

(٦) نفسه: ٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البغي المقدّس من الأساطير القديمة، ويُعيد توظيفها في بعض روايته، وهو ليس توظيفاً ذا بعد إنساني، ينظر إلى الطاهر من البغي على الرغم من تمرّغها في وحل السقوط والفجور والزنى، وحسب، بل هو توظيف ذو نزوع أسطوري، يرى المرأة مقدّسة حتى على الرغم من بغائها، الذي كانت تقدّس في الأساطير بسببه.

والبغي المقدّسة تفهم وَفق نظرة الأسطورة للجنس، إذ تراه حلقة من حلقات الوجود والحياة، ولولاه ما كان هناك حياة، فالبغي المقدّسة إنّما هي السبب في اكتمال حلقة الوجود، عبر الحمل والولادة والإرضاع، ولولا الجنس لبادتْ البشرية، لذلك "فقد قدّس الإنسان الدافع الجنسي، واعتبره قبساً إلهيّاً يربطه بالمستوى النوراني الأسمى"[١]، وعدّ الفعل الجنسي تجاوزاً للشرط الزماني والمكاني، والتحاماً بدورة الحياة، وبقواها الكونية التي تسري في الوجود الحي[٢] . ففي البدء تحرّك السالب والموجب في رحم (الأوروبورس) الأعظم، وتناكحا، فأنجبا. وفي البدء كذلك وُلد جبل السماء والأرض من رحم المياه الأولى، وسرت بين قُطبيه الرغبة، فاتحدا، وتباعدا ونشأ عنهما الكون. وفي البدء وقعت الريح في حبّ مبادئها، فكانت كتلة المادة الأولى. وفي البدء كان روح الإله المذكّر يرفّ فوق المياه المؤنّثة. وفي الأزمان الأولى خلقت (عشتار) من نفسها زوجاً، واتحدت به.

وفي ضوء الاعتقاد بأنّ الجنس نشاط صادر عن قوة شاملة تنتظم الكون كلّه، ظهر البغاء المقدّس، الذي كان شائعاً في حضارات الشرق القديم، إذ كان يجمع بين أطراف، لا يجمعها رابط شخصي، ولا تحرّكها دوافع محدّدة، تتعلّق بالتوق لشخص بعينه، بل هو ممارسة جنسية مكرّسة لمنبع الطاقة الكونيّة، مستسلمة له، منفعلة به، لذلك كان البغاء المقدّس على مستوى الأسطورة تعبيراً عن نشاط كوني لا يهدأ، وإنّما في سكونه همود لعالم الحياة. لذلك سُمّيتْ (عشتار) بالبغي المقدّسة[٣]. "وكان انهماكها في الجنس، الذي تأخذه الأسطورة الذكرية عليها هو عين فضيلتها"[٤]. وكثيراً ما مارستْ النساء البغاء المقدّس في معابد الأمّ الكبرى، ورصدن ريعه للمعبد، وللإله الحامي له[٥].

وقد تسرّب هذا الفكر الأسطوري إلى صورة البغي عند نجيب محفوظ، فهي رمز للشّر وللخير في الوقت نفسه. ففي رواية (اللص والكلاب)، تكون البغي (نور) هي الملاذ الوحيد

---

(١) فراس السوّاح: لغز عشتار، ١٧٧.
(٢) نفسه: ١٧٧-١٧٨.
(٣) نفسه: ١٨٠-١٨١.
(٤) نفسه: ١٨٣.
(٥) نفسه: ١٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(لسعيد مهران)، وهي الحبّ الحقيقي المعطاء في أزمنة الخديعة والغدر المتمثّلين في (نبوية) طليقة (سعيد). وقد جعلت البغاء مصدراً، لتنفق منه على (سعيد مهران)، فكانت تمدّه بحبّ وبرغبة بكلّ ما يحتاج، وهو يعيش في شقتها المتواضعة هارباً من وجه العدالة: "وجاءت نور حاملة الشواء والشراب والجرائد، وبدت مبسوطة شويّة، كأنّما نسيت أشجان الأمس، وأحزان أمس الأوّل، وبحضورها انقشع الظلام، فوثب قلبه المنهك ليعانق الدنيا بطعامها وشرابها وأخبارها وقبّلته فقبّلها بامتنان"[١].

وعلى الرغم من أنّ (نور) بغي، تهب جسدها لمن يدفع مقابل ذلك، إلاّ أنّها وهبت (سعيد مهران) الحبّ الحقيقي الخالص من أيّ مصلحة، وتمنّت أن يبقى إلى جانبها، وأن يعيشا سويّاً "وأنت لا تحبّني، ولكنّك أعزّ عليّ من النفس والحياة، وطول عُمري لم أعرف السعادة إلاّ بين يديك، ولكنّك تفضل الهلاك على حبّي. وبكت والكوب في يدها، فطوّقها بذراعه، وهمس في أذنها: ستجديني عند وعدي، سنهرب، ونعيش معاً إلى الأبد"[٢].

وهذه المشاعر الصادقة المعطاءة، التي أفتقدها (سعيد مهران) في كلّ عالمه، ولا سيما في زوجته الخائنة (نبوية)، وفي صبيّه الوغد (عليش)، وفي أستاذه المتنكّر لتلميذه ولدروسه (رؤوف علوان)، وجده صافياً عذباً في نور، التي اختزلت كلّ أسطوريّة البغيّ المقدّسة، فهي بالبغاء كانت تكمل دورة الحياة، وتوفّر المال لحياتها ولحياة (سعيد مهران)، الذي أحبّها في النهاية، وإن حرمه الموت من أن يعيش معها فصول هذا الحبّ البائس، الذي جاء في الوقت الضائع "أغمض عينيه في الظلام واعترف اعترافاً صامتاً بأنّه يحبّها، وأنّه لا يتردّد في بذل النفس ليستردّها سالمة"[٣].

وفي رواية (الطريق) كانت (بسيمة عمران) أمّ (صابر الرحيمي) هي البغي المقدّس، التي أكملت ببغائها دورة الحياة، والولادة، فهي قد مارست الجنس مع الشخصية الأسطوريّة (سيّد سيّد الرحيمي)، ومنه أنجبت (صابر). وقد حُقّ لها أن تحبّ سيّد، وأن يحبّها سيّد كذلك، فقد كان "سيّداً ووجيهاً بكلّ معنى الكلمة، لا حدّ لثروته ولا نفوذه"[٤]. وكان إلهاً للجنس إذ قطع نفسه عليه دون غيره[٥] ولذلك فقد "راح ينتقل من بلد إلى بلد، بل من قارة إلى قارة، معتمداً على

---

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ١٤٥.
(٢) نفسه: ١٧٤.
(٣) نفسه: ١٩٣.
(٤) نجيب محفوظ: الطريق، ١٢.
(٥) نفسه: ١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملايينه، جارياً وراء النساء من كلّ شكل ولون"[١]. كما كانت بسيمة عمران مثال الجمال والأنوثة المثيرة "في استدارة وجهها كالبدر، ووجنة موردّة كالتفاح، وأمّا الجسد الجسيم الهائل، فلم يكن ليهتزّ هزّة واحدة عند القهقهة، وقهقهتها كانت تهتزّ لها المجالس"[٢].

وقد كانت تلك البغي مقدّسة عند ابنها، الذي أحبّها لما وقرت له من مسكن جميل بعيد عن حياة الفجور والعهر والبغاء، التي كانت تعيشها، وأرسلت المال يجري عند قدميه، فعاش حياة مترفة يسيرة، يقضيها في اللهو واللعب، وفي مطاردة الحسناوات، وفي ممارسة الجنس معهن[٣].

وقد يضفي نجيب محفوظ أسطوريّة على شخصيته النسوية في رواياته بإسباغ قوة جسدية خارقة عليها، أو بعلاقاتها مع كائنات أسطوريّة. فأمّ (عبده) في رواية (حكايات حارتنا) شخصية أسطوريّة بما تتوافر عليه من قوة جسديّة هائلة "أمّ (عبده) أشهر امرأة في حارتنا في قوّة بغل وجرأة فتوة، حتى زوجها سوّاق الكارو يتراجع أمام عنفها"[٤]. وهذه القوة الجسدية الخارقة جعلتها تحظى بالتودّد الدائم من أهل الحي، وجعلتها "الوسيطة والشفيعة والخاطبة والدلالة والعاشقة، وعند الخصومة فهي القوة التي تبطش"[٥].

في حين أنّ السيّدة (نجيّة) في الرواية ذاتها قد اكتسبت أسطوريّتها من علاقتها مع الجنّ والعفاريت، فهي "تتحدّث دائماً عن عفريت من الجنّ يؤاخيها، وتحكي عن علاقتهما الخاصة باعتزاز وتنوّه بنوادره، وتقول بجدّية: أمس شعرت بأنفاسه تتردّد على وجهي قبيل الفجر، أو تقول: وجدت بلاّص العسل فارغاً، فقلت له -تعني الجن-: بالهنا والشفا"[٦].

وقد يتدخّل الموروث الشعبي في رسم الصورة الأسطوريّة للشخصية. فقد اعتقد الراوي في رواية (حكايات حارتنا) بوجود (زائر الليل)، واعتقد أنّه وَفقاً لقصص الجّدات يزور في المنام، ويحقق الأمنيات، لذلك جزم الراوي بأنّه شخصية حقيقية، لها مملكة مضيئة، وكان يستجيب لأمّه التي تأمره بالاغتسال، والدخول في الفراش، وقراءة الفاتحة، والتمنّي لعلّ زائر الليل يسعده بتحقيق أمنياته[٧].

وقد ينساق أبطال روايات نجيب وراء دفق مشاعرهم، وعظيم حبّهم، فيؤلّهون

---

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ١٦٧.
(٢) نفسه: ٧.
(٣) نفسه: ١٠.
(٤) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٢٣.
(٥) نفسه: ٢٣.
(٦) نفسه: ٥٥.
(٧) نفسه: ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخصية، ويؤلّهون أفعالها، لا سيما أنّ " الأسطورة تأليه للوقائع البشريّة"[١]. فأهل الحارة يرون قصصاً خارقة عن بطلهم الوطني (سعيد زغلول)، فيقولون "إنّ اسم سعيد يُرى منقوشاً على البيض بعد خروجه من الدجاج"[٢]، ويعدّونه هدية السماء للمصريين[٣]، لذلك نجد الراوي في الرواية ذاتها يعجب من أن يمرض سعد، شأنه شأن البشر[٤]، ويقول باستنكار لأبيه "لم يبق إلاّ أن تقول إنّه سيموت مثل همّام ابن أختي"[٥]، فالحبّ عند نجيب محفوظ قد يرتقي بالشخصية، ويسمو بها، ليضعها في مصافي الآلهة.

ويعمد نجيب في روايته (ملحمة الحرافيش) إلى تكريس النموذج الإنساني الأسطوري، وهو يجعله مزيجاً من البطل الأسطوري والبطل الشعبي، لا سيما أنّ ملحمته تخصّ الدهماء المغموسين في مرجل العمل والشقاء والصراع والتنابذ، الساعين إلى تحقيق العدل، وتحقيق قيم الإخاء والإنصاف. ولكن هذا لا يمنع محفوظ من استحضار بعض صفات الشخصيات الأسطورية؛ ليسبغ على شخصياته الروائية صفة التميز والفرادة؛ لتضطلع بدورها الإنساني الموكلة به.

و(عاشور الناجي) الجدّ هو النموذج الأبرز لأسطورية الصفات والخصائص والأفعال بل والنهايات فضلاً عن البدايات، فمنذ اللحظة الأولى يحيلنا محفوظ إلى بداية أسطورية، (فعفرة زيدان)، الرجل التقي، يجد رضيعاً لقيطاً مجهول الهوية، يبكي وحيداً، وهو في طريقه إلى صلاة الفجر، فيحمله إلى بيته، ثم يقرّر أن يحتفظ به ربيباً له بعد أن أبدت زوجته رغبة جارفة في ذلك.

وهكذا يقطع نجيب محفوظ علينا أيّ محاولة للبحث عن جذور (عاشور) وعن أصله، وكأنّه يحوك بهذه الطريقة أسطورة النشأة والخلق، تشبه تلك الأساطير التي حاكها عالم الأسطورة ليفسّر نشأة الكون والمخلوقات والإنسان، وهي أساطير أنزلها الإنسان الأوّل منزلة مرموقة؛ لمالها من صلة بالفكر والعلم والفعل والعمل.[٦]

ونحن نجد صدىً لهذه البداية الأسطورية في كلّ الميثيولوجيات القديمة، لا سيما فيما

---

(١) محمد الجزائري: تخصيب النّص، الأسطورة والسّير الشعبية والرمز، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ٢٠٠٠، ٢٧.
(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٣١.
(٣) نفسه: ٣١.
(٤) نفسه: ٣٢.
(٥) نفسه: ٣٢.
(٦) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤، ١١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يخصّ خلق الآلهة، أو أنصاف الآلهة، إذ " تتفق الفكرة القائلة بأنّ الآلهة مولودة مع مفاهيمنا العادية، فالآلهة العظيمة لدى اليونان خالدة لا تموت، ولكنّها ليست موجودة بغير ولادة"(١)، (فأفروديت) وُلدتْ من زبد البحر، و(أثينا) انبثقت من رأس الإله زيوس، وإله الشمس عند المصريين بزغ من بيضة على هيئة صقر.

ويرتبط ظهور (عاشورالناجي) بلحظات انبثاق شعاع الصباح، المقدّس عند المصريين، فهو رمز الطّهارة، وهو عمل مقدّس، بعكس الظلام(٢)، إذا كان (عفرة زيدان) يقصد المسجد؛ لأداء صلاة الفجر، العاشقة"(٣).

وسيراً على مبدأ الصدفة الذي يتحكّم في اختيار أسماء الأبطال الأسطوريين، فقد حمل الطفل اسم (عاشور عبد الله) وهو اسم والد (سكينة)، زوجة (عفرة زيدان) على أمل أن "يشمله الله ببركاته ورضوانه"(٤). وقد كانت أوّل بركات الخالق بجبله على طباع العطف والتعاون، فهو معوان "يقوم بتنظيف البيت، وشراء الحوائج من السوق، ويمضي كلّ فجر بولي نعمته إلى الحسين، ويملأ الدلو من البئر، ويشعل الفرن، وعند الأصيل يجلس عند قدمي الشيخ، فيحفظه ما تيسّر من القرآن، ويلقنه آداب السلوك والحياة"(٥).

وهو فضلاً عن كلّ ذلك قد توافر على صفات جسدية مميزة تجعله مؤهلاً للدور الاستثنائي الذي سيضطلع به، وهو دور يحتاج إلى كفاءاتٍ جسدية عالية، لذا فهو مثال للقوة الجسدية، فهو قد "نما نمواً هائلاً مثل بوابة التكيّة، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجرٌ من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع، غليظة مترعة بماء الحياة"(٦) ويكاد (عاشور) يشبه الحيوانات لفرط قوّته فهو "عملاق له فكا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش"(٧).

ويشرع (عاشور) من اللحظات الأولى في مسيرة بطولته يرنو إلى الأحلام المستحيلة التي تقارب مطالب الأسطوريين، وأمنيات الخالدين، فهو "يريد أن يتسلق شعاع الشمس، أو أن يذوب في قطرة الندى، أو أن يمتطي الريح المزمجرة في القبو"(٨).

---

(١) إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدّد، ترجمة محمد ماهر طه، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ١٤٥.
(٢) انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٥-١٧٦، ١٧٩-١٨٠.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥.
(٤) نفسه: ٩.
(٥) نفسه: ١١.
(٦) نفسه: ١٢.
(٧) نفسه: ١٣.
(٨) نفسه: ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان الامتحان الأوّل (لعاشور) عندما وجد نفسه وحيداً لا مأوى له بعد موت مولاه، ورحيل زوجته، وكان (درويش) شقيق مولاه المتوفى له في المرصاد، فحاول أن يغريه بمشاركته في أعمال الشّطار وقطّاع الطرق، لكن (عاشور) ينتصر على ضعفه، ويرفض هذا الشرّ، ويهيم على وجهه "ماواه الأرض"[١] شأنه في ذلك شأن الأبطال الأسطوريين في رحلهم المعنّاة، إلى أن يحطّ ركابه في أسرة طيبة كوّنها بالجدّ والعمل، ويدلف إلى سن الأربعين، وهو يتمتّع بشباب خارق "كان يحمل فوق كاهله أربعين عاماً، وكأنّها هي التي تحمله في رشاقة الخالدين"[٢] وهو يتمتّع بشباب عجيب حتى وهو في سن الستين[٣]، وكأنّه من أوائل الخالدين الأسطوريين، الذين لا يعرف الموت طريقاً إليهم.

وتتدخّل القوى الغيبية لمعونة الشخصية الأسطورية في الملمّات، فالوباء يجتاح الحي، و(عاشور) هدف تلك القوى في الحفاظ على سلامته، لذا تهبه الحياة والنجدة بحلم يأمره بمغادرة الحي، واللجوء إلى الخلاء، فيستجيب (عاشور) لحلمه العجيب، وينصح الأهل والجيران بلزوم حلمه، لكن لا أحد يستجيب، فيرحل وحده مع زوجته (فلّة)، وابنه الرضيع (شمس الدين)، لتتحقّق الكرامة، ويتمّ الاصطفاء، فينجو (عاشور) ومن رافقه من الموت، ويهلك الجميع عن بكرة أبيهم، وينزل أميراً متوّجاً في دار (البنّان) الأثرياء الذين هلكوا في الوباء، وبذلك ينال الثراء المفاجئ وليد الصُدف والمفاجآت، ويطفق (عاشور) يقيم العاثر، ويصحّح المعوّج، "وشرع في تحقيق أحلام كانت تراوده من قبل، فجاء بعمّال لتنظيف الساحة والممر، وتطهيرها من تلال الأتربة والزبالة، وشيّد حوض مياه الدواب والسبيل، والزاوية"[٤].

لكن القدرّ اللئيم، سيراً على ديدنه مع الأبطال الأسطوريين، كان له في المرصاد، فقد تحالفتْ قوى الشر والحسد في الحارة، وسُجن (عاشور) بتهمة الاستيلاء على أموال الأموات دون وجه حق، لكن ذلك لم يهبط بنجمه في عيون أهل الحارة، "ولم ينل من حبِّ الناس له أو احترامهم، بل لعلّه خلق منه أسطورة أغنى بالبطولة والجود"[٥].

ومن جديد عاد (عاشور) إلى الحي بعد أن أستقبل استقبال الأبطال الفاتحين، والزعماء الملهمين، في حين كان الأعيان، والتجّار، قلقين من شبابه المتجدّد الذي لا يفني. وتحققت معجزة المدينة الفاضلة، وساد الحبّ والسلام والعدل بفضل قوّة (عاشور) الأسطورية التي سخّرها في

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٩.
(٢) نفسه: ٢٩.
(٣) نفسه: ٨٩.
(٤) نفسه: ٧٤.
(٥) نفسه: ٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إحقاق الحق.

وتحقق المجتمع المثال، وما عاد هناك منطقياً حاجة لوجود القوة المتمثلة في (عاشور) بعد أن عدل الميزان المائل، فدبّر محفوظ له خروجاً أسطورياً يليق به، إذ جعله يختفي دون مسوّغات أو تعليلات، ليجعله أسطورة في اختفائه، كما كان في حياته، ليغدو غيابه سؤالاً لا إجابة له، وقلقاً يهصر الحرافيش كلما غاروا في الرمل، تسحقهم قوى الظلم والطغيان"ويأتي اختفاء (عاشور الناجي) الأوّل دون موت ليذكّرنا بشكل ما بالحضور الممتدّ للجبلاوي، ويظلّ (عاشور) طوال الملحمة هو الحاضر الغائب مثل (الجبلاوي) في (أولاد حارتنا)، ولكن هذا الاختفاء له وظيفة أخرى هي البحث عن الجذور، والحنين إلى المطلق، فهو من جهة يترك الباب مفتوحاً للتواصل بين نزلاء التكية الحاضرين الغائبين أيضاً"[١]، وبذلك يبقى الباب مفتوحاً على احتمال عودته التي جعلها نجيب رمزاً للأمل الذي لا ينبغي أن يموت في الأنفس الطامحة للنّور، وما دام هناك إرادة ورغبة، فسوف يعود (عاشور) بل وألف (عاشور)؛ ليقيموا العدل، ويحققوا الحق، فاختفاء عاشور ما هو موت للحق، ولكنّه جولة من جولات الباطل الذي يطغى، ثم يأتي الحق، فيعلوه، ويغسل أدرانه.

وانطلاقاً من هذه الفلسفة التفاؤلية، يجذر محفوظ الأمل في النفوس من جديد عندما يحلّ (شمس الدين) محلّ والده في تمثيل العدل ورعايته، ولكي يقوم بهذا الدور، لا بدّ أن يحصل على ملكات جسدية خارقة، فهو قوي، استطاع وهو العجوز المتقدّم في السنّ أن يهزم وحده فتوّات حارة العطوف، وأن ينتصر عليهم، و"عُدّت صلابته البطولية أسطورة وكرامة من كرامات الأولياء حتى سُمّي بقاهر الشيخوخة والمرض" [٢]، وإن قهره الموت أخيراً، ليضع نهاية لأسطوريته، بخلاف والده، الذي بقي غيابه رمزاً لاحتمال عودته، وبذلك فالحق لا يموت، ولكن قد يختفي ويتوارى.

ثم نجد في نسل (عاشور الناجي) وحيد بن سماحة الناجي، وهو شخصية لا تخلو من مسحة أسطوريّة؛ فهو متوسط القامة، أعور، لم يندفع يوماً في مغامرة، ولكنّه يكتسب القوة بين عشية وضحاها! يكتسبها من ماذا؟ يكتسبها باللعجب من حلم، فقد رأى نفسه في المنام، وقد حُمل في هودج حتى وصل إلى الخلاء حيث جدّه الأكبر (عاشور الناجي)، وهناك تناول جدّه ساعده،

---

(١) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود والعدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المئة، ع٢، القاهرة، ٢٠٠٥، ٧.
(٢) نفسه: ١٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ودلكه بدهان قائلاً: "هذا هو السّحر"[١]

ويتدخّل النفس الأسطوري، وما فيه من خوارق، فيكون سحرُ الجدّ الذي قدّمه لحفيده في المنام سبباً في إعطائه قوة سحرية خارقة، تجعله بضربة واحدة بيده المسحورة يهزم كبير الفتوات في حيّه، ثم ينتصر على رهطٍ من رجاله الأقوياء بلمحة عين، ولا يكاد ينقضي النهار حتى يصبح فتوة الحارة، ويتوزّع القوم بين متفاجئين بالقوة الخارقة الطارئة، ومصدّقين بها، وعلى رأسهم (سماحة) والد (وحيد)، الذي يصدّق تماماً بقوة سحر الجد الغائب، ويعدّ هذه الهبة المتمثّلة في القوة المفاجئة " أوّل نبأ من السماء"[٢].

وكسراً لنمط الشخصية الأسطورية الخيّرة تتجلّى الشخصية النقيضة في وحيد، الذي يعاني من رغبات جنسيّة مثليّة، فالأعور كما أسماه الحرافيش سرّاً[٣]، وصاحب الرؤيا كما سمّى نفسه[٤] أحاط نفسه بفتية مثل المماليك، يتناوب معهم على اللواط، وبذا كانت أسطورية هذه الشخصية من نبع قواها الطارئة غير المبّررة، ومن شذوذها الذي يكاد يشبه تلك الحكايا التي نجدها تصف أحوال الشواذ في (ألف ليلة وليلة).

وشذوذ (وحيد) في ظلّ قوته الجسدية الاستثنائية يذكرنا بالآلهة القديمة المزدوجة الجنس، وإن كانت ازدواجيتها "رمزاً للطبيعة المطلقة للخالق الذي لم يكن محدّداً بأحد الجنسين ولم يحتج مع ذلك إلى شريك"[٥].

ويُذكر أنّ (بتاح) إله منف كان ذكراً وأنثى في الوقت نفسه، وأن (حابي) إله النيل كان ذكراً وأنثى أيضاً، وأنّ (إمستى بن حورس) كانت له صفات الذكر والأنثى، ويبدو "أنّ المصريين لم يروا في ذلك خرقاً للطبيعة؛ لأنّ الآلهة يجب أن يملكوا القوة الجنسية لكلا الجنسين"[٦]

فماذا أراد محفوظ أن يقول باستحضار هذا النموذج؟ أتراه كان يريد أن يقول إنّ القوة بلا عدل أو أخلاق تصبح حالة مسخ، كما هو حال وحيد الشاذ جنسياً؟ أم تراه أراد أن يعرض صورة من صور الفساد والانحلال؟ أم أنّه كان يقدّم إرهاصات لتردّي قيم المجتمع التي تعدّ مسوّغاً لتفسّخه وانهياره؟ أم أنّه أراد أن يومئ إلى المستقبل السيء الذي ينتظر الحرافيش في

---

(١) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود والعدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المئة، ع٢، القاهرة، ٢٠٠٥، ٢٦.
(٢) نفسه: ٣١٧.
(٣) نفسه: ٢٦٩.
(٤) نفسه: ٢٦٩.
(٥) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ٩٨.
(٦) نفسه: ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ظل تخاذلهم، وسقوط رموزهم؟ أم أنّه أراد أن يقول: إنّ الكرامات والاستثناءات لا تساوي شيئاً إن لم تُستثمر في الخير؟ أم أراد أن يقول أنّ الزعامة الحقيقية لا تتمثّل فقط في الأجساد القوية، ولا في الدماء الواحدة، ولكن تتمثّل بالرؤية المحدّدة، والمنهج الواضح القويم؟ لعلّ نجيب محفوظ أراد أن يقول ذلك، مع أنّ التأويل لا يزال مفتوحاً على مصراعيه، إذ إنّ عمله يملك من المرونة والنشاط الكثير ليجعله أرضاً خصبة للتأويلات والإحالات والرموز.

وقد تدفع الأحزان شخصية مثل (ضياء) أرملة (خضر الناجي) إلى أن تستوحش من حياة البشر، وتأخذ لها سمتاً خاصاً يخرجها من دائرة المألوف، ويجعلها أقرب ما تكون إلى عرّافات الأساطير اللواتي ينذرن أنفسهن للقدر، ولإرهاصاته، ولشطحاته.

فموت (خضر) مقتولاً، وعجز الشرطة عن معرفة القاتل جعلت (ضياء) الرزينة الهادئة تحاول أن تجد تفسيراً لما حدث لزوجها الحبيب، ولمّا عجزت عن إيجاد تفسير في عالمها المعيش، طفقت تبحث عنه في عوالم أخرى متخيّلة، وفي أفعال تنبؤية خاصة، مثل خطوط القهوة في الفنجان.

فقد "جفلت من عالم الإنس، لُقنتْ لغة الجماد والطير، واحتمتْ من نصال الألم بكهف الأشباح، صارت شيخة، الحلم رؤيتها، والفنجان نافذتها، والنبوءة الغامضة ترجمانها، وعشقت الجلباب الأبيض، والخمار الأخضر، والمبخرة النحاسية، تتهادى عند الأصيل بين الساحة والميدان، تنفث الدخان المعطّر، وتلوذ بالصمت، تتبعها جارية، تحدّق بها الأعين"(١).

ومن السّهل أن يدرك المرءُ أنّ شخصية (ضياء) الجديدة، وليدة الأزمات والمعاناة، هي مزيج من الصورة الأسطورية والشعبية للشخصية، فهي امرأة قد نفرت من الإنس، وفقهت لغة الجماد والطير، وأنست بالأشباح، وبات الحلم هو مرشدها في الحياة، لا سيما أنّ "الحلم أسطورياً يقوم مقام الرؤيا، فالأسطورة استخدمته كإحدى أدوات السيطرة على الإنسان، فالحلم الأسطوري ليس شيئاً نفسياً متوالداً من اللاوعي الفردي أو الجماعي، بل هو وسيلة أخرى من وسائل الاتصال بين الإنسان والغيب"(٢).

على أنّ هذه الشخصية الأسطورية المتكوّنة من حطام أحزان الشخصية الروائية الأولى استحضرت مكوّنات الأسطورة ورموزها لكي تتجاوز بنفسها رتابة العالم المعيش بعد أن شهدت سقوطه وفشله حتى في الكشف عن قاتل زوجها (خضر)، فضلاً عن أنّها فشلت أصلاً في الحفاظ على حياته، وجعلته هدفاً للقتلة المجرمين، لا سيما أولئك الذين تتضارب مصالحهم مع

---

(١) يحيى الرخاوي: في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود والعدم، الهلال، العام الرابع عشر بعد المئة، ع٢، القاهرة، ٢٠٠٥، ٢٦٤.

(٢) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عودة (سماحة)، الذي يبحث عنه (خضر)؛ ليعيده إلى الحارة.

فالحيوانات والجماد تعيد سيرتها الأولى في الأساطير، فتتكلم لغة تفهمها (ضياء) كما أنها تعيش في كهف للألم الذي ترزخ تحته. والكهف هو تداع أسطوري لكثير من المفاهيم عند المصريين القدماء ، وتلك المفاهيم قد تسربت إلى اللاوعي الإنساني ، ولاسيما الوعي المصري ، فالكهف يرتبط بالنموذج الأول (الأم العظيمة) فالصورة المؤنثة للفراغ الأجوف مكان الميلاد والموت. وحملت مقابر ليكوبوليس اسم فم الكهف، كما أنّ مياه النيل المسبّبة للحياة قد نبعت من كهف ارتبط بقاعة العدالة ، وهو المكان الذي تعقد فيه محكمة الموتى[١].

ويقطن إله النيل (حابي) في كهف تحرسه الثعابين أسفل الصخور الجرانيتية للجندل الأول في أسوان ، ويحتلّ (حابي) أحيانا مكان (أوزيريس). وفي العالم الآخر (إمدوات) سُمّيتْ الساعة السادسة من الليل (جسم أوزيريس) أي الدرك الأسفل لرحلة الشمس اليومية ، بينما سُمّيتْ الساعة السابعة كهف (أوزيريس)، إشارة إلى نقطة التحوّل. وكان على إله الشمس (رع) في الساعة الثانية عشرة أن يزحف خلال جسم ثعبان طوله ١٣٠٠ ذراع، وهو تصوير لكهف الضيق ، وأن يولد مرة أخرى في هيئة ، الجعل (خُبرى)[٢].

و(ضياء) المكوّن الشخصي الجديد للأحزان تلبس "الجلباب الأبيض والخمار الأخضر"[٣]، وهما لونان لهما بعدهم الأسطوري، وتفسيرهما الخاص وَفْقَ ذلك ، فاللون الأبيض لون النيرين، لذلك اقترن بالإشراق والحياة والسمو ، واقترنت به قيم معنوية ايجابية في عالمي اليقظة والمنام[٤] وقد تسرّبتْ هذه الخاصية الرمزية للون عند العرب حتى عُد النهار مؤمناً ، والليل كافراً[٥] وفي الآخرة تبيضُ وجوهٌ وتسودّ وجوه. والقدماء المصريون جعلوا الأبيض وسيلة للتعبير عن الأشياء المقدّسة، مثل الجدار الأبيض الذي يقصد به مدينة (منف)، فاللون الأبيض هو لون النقاء والطهارة. وكان العقاب الأبيض، الطائر الرمزي للآلهة الحامية لمصر (نخبت)، تحوم فوق رأس الفرعون. وفيما بعد أصبح اللون البيض اللون الرمزي الرئيسي لمصر العليا، التي وصف تاجها بأنّه أبيض على الرغم من أنّه يتكوّن في الحقيقة من نباتات الحلفاء الخضراء[٦].

وهذا يقودنا إلى اللون الأخضر ذو البعد الأسطوري، فهو يمتاز عن سائر الألوان في

---

(١) مانفرد لوركر:معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ترجمة صلاح الدين رمضان ، ٢٠٧

(٢) نفسه: ٢٠٧-٢٠٨.

(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٦٤.

(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها،٢٠٠.

(٥) نفسه: ٢٠٠.

(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأساطير بمعنى خاص. ذلك أنه قرين الشجرة رمز الحياة والتجدّد، وترتبط الخضرة بالماء رمز الحياة ، لذلك فقد صُوّرتْ بداية الحياة في الكون من جوهرة خضراء، وذلك ليس بالصدفة ، إذا كانت الخضرة هي اللون الطاغي في الفردوس وتصوّراته، والأخضر في الدين الإسلامي من الألوان الدالة على الدين والعبادة والتقوى[١] ولا يفوتنا التذكير (بالخضر) ورحلته مع (ذي القرنين) في طلب عين الحياة ، وأنّه وصل إليها بعد رحلته الشاقة، وشرب منها ونال الخلود، وأصبح كلّ مكان يمرّ به أخضر[٢].

وعند قدماء المصريين يعبّر الأخضر في الطبيعة، ولذلك من يقوم بأعمال خضراء يقوم بأعمال طيبة ،وقد كان (أوزيريس) إله الخضرة والبعث؛ لذا لقب بالأخضر العظيم، وكان (الملاخيت) الأخضر يعني المرح، ولذلك يقيم الموت المبجّلون في حقل (الملاخيت) ذي اللون الأخضر الأبدي ،وتاج مصر السفلي ، اصطلح على تسميته بالأخضر[٣].

وإن كانت (ضياء) هي شخصية قد دخلت حيز الأسطورة من خلال سلوكها الاستثنائي الخارق للعادة وَفقَ رؤية خاصة لمحفوظ تصوغ الحزن بتجليات سلوكية خاصة لاسيما عند امرأة مثل (ضياء) هادئة بطبعها ومخلصة لأسرتها بطبعها ، لم تعرف طوال تاريخها السلوكيات الشاذة أو المفارقة لعُرف الجماعة، فإنّ المؤلف يستدعي شخصيات أسطورية بعينها، ويوظفها في سياق القصّة.

وقد ألحّت الحاجة إلى استدعاء شخصية أسطورية كانت لها أهمية في الأساطير البشرية ألا وهي أسطورة إله الموت ، فالإنسان كان مشغولاً بمصيره ومآله بقدر انشغاله بأصله وتكوينه، إن لم يكن اهتمامه بالقصة الأولى يفوق اهتمامه بالقصة الثانية ، بما فيها من تأثير حقيقي على وجوده، وعلى مصير نشاطه وعلى فعله وعلى ما حققه ، وهي تمثّل الإقصاء الأبدي للبشرية عن خير المكان والزمان الأرضيين.

والموت كما يقول محفوظ: "يعطي قيمة لحياتنا، ودافعاً للعمل والخير والتقدير ولتقدير الأمور ، ولتجديد الإنسان"[٤] كما أنّه يشكّل رمزاً حقيقياً لتحدّي قدرة الإنسان ، ووضع نهاية جبرية لمسيرته الزمنية شاء أم أبى.

وهو يتسلل إلى رواية نجيب محفوظ ضمن جدليّة الموت والحياة، فيموت أناس ، ويُولد آخرون، ثم يموت المولودون ، ويُولد غيرهم ، وتسير وتيرة الحياة ضمن ناموسها الثابت. إلا

---

(١) محمد عجينة: موسوعة ٣ أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها ،ج٢، ٢٠٠

(٢) نفسه: ٢٠١.

(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ٣٨.

(٤) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ ، دبي الثقافي ع٧ ، دبي ، ٢٠٠ ، ١٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجنّ على الإنسان لسبب أو لآخر، إلاّ أنّها تخصّب الشخصية بهالات أسطوريّة خاصة تسمح بتداخل عالمي الإنس والجنّ في وحدتي المكان والزمان الحاضرتين في الرواية، المحدّدتين بالفعل، لا بمحدّدات زمانية ومكانية معروفة ومميّزة، تجعلنا قادرين على تحديدهما على خارطة زماننا ومكاننا المعهودين.

(فصنعان الجمالي) يُجبر على التعامل مع العفريت (قمقام)، الذي يسخّره بقوته لينفذ طلبه الأساسي والحيوي، وهو قتل حاكم الحي (علي السلولي)، ومن ثمّ يتخلّى عنه، ليلاقي الإعدام على جريمته. وبذلك تنتهي تلك العلاقة النفعية الإجبارية على غير ما يُرتجى (لصنعان). كذلك يسقط (شهريار) ورجال دولته في أحبال العفريتة (زرمباحة)، التي تتمثّل في امرأة جميلة، تُسمّي نفسها (أنيس الوجود)، وتستغلّ جمالها، لتسطو على أموالهم وعلى أموال بيت المال. في حين أنّ (فاضل صنعان الجمالي) يسقط، ويخسر حياته؛ لأنّه ما استطاع أن ينتصر على غواية طاقية الإخفاء، وأن يرفض الانصياع لشرط استخدامها الشرير. في حين أنّ (معروف الاسكافي) قد استطاع أن يهزم طموحه، ورفض أن يستجيب لرغبات العفريت (سخربوط)، وأن يقتل الشيخ (عبد الله البلخي)، وإن كان معنى ذلك أن يُفضح، وأن ينكشف سرّ خداعه.

أمّا (جمصة البلطي) فقد حقق توازناً محموداً مع العفريت (سنجام)، فاستطاع بذلك أن يخلص لنفسه ولفكره، الذي صاغه بمساعدة (سنجام)، فحقق بذلك التوازن، الذي أنقذه من الموت، والذي قاده كذلك إلى الأسطرة. فقد أدرك أنّ عليه أن يكون قوّة ضاربة للصوص الحقيقيين، وهم الحاكم وأعوانه ممّن يسرقون مقدّرات الشعب، لا أن يكون حاميّاً لهم، فيكون بذلك "لصّاً قاتلاً أحياناً للمجرمين ومعذّباً للشرفاء"[١]. وبذلك قتل حاكم الحي (خليل الهمذاني) لا تنفيذاً لرغبة العفريت (سنجام) كما فعل صديقه الهالك (صنعان الجمالي)، بل لأنّه آمن بأنّه يحقق بقتله إرادة الله العادلة[٢]، إذ أيقن أنّ العفاريت تتدخّل في حياة البشر فقط عندما يُفقد العدل "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"[٣].

وهذا الإدراك الدقيق لحقيقة المأزق، الذي يتورّط فيه الجميع كلّ وَفق مسؤوليته جعله يسمو على الضعف والعجز الإنساني، ويتّخذ خصائص خارقة، تتوافق مع المهمة الصعبة، التي شرع يضطلع بها، وهي الدفاع عن الحق، ومواجهة الظلم والظالمين، ودلف بهذه الصفات والخصائص الخارقة، التي تتجاوز القوى الإنسانية الطبيعية إلى عالم القوى الأسطورية الخارقة، التي تتجاوز نواميس الطبيعة، وتؤسّس لقدرات خاصة تؤهله للقيام بدوره الخطير. وقد ساعد

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥١.
(٢) نفسه: ٥٧.
(٣) نفسه: ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العفريت (سنجام) في إعطائه تلك الصفات والقوى. (فجمصة البلطي) الذي يواجه حكم الإعـدام بالسيف، ينجو منه بأعجوبة، وينفصم وجوده إلى وجودين، وجود شكلي جسدي في جسد يشبهه، ولكنّه ليس هو، بل صنعه العفريت (سنجام)[١]، ووجود يتمثّل في جسد آخر ليس جسده، ولكنّـه حقيقته، فقد سُكبتْ روحه في جسد آخر على هيئة "حبشي مفلفل الشعر خفيف اللحيـة ممـشوق القامة"[٢]وأسمى نفسه في ما بعد "عبد الله الحمّال"[٣].

وهذه الحال الغريبة، التي داهمتْ (جمصة)، وجعلتْ جسده في مكان، وروحه في جـسد آخر، قد أنقذته من الموت، وجعلته يشهد إعدام جسده المتمثّل في جسد (جمصة البلطي) بعد أن هوى سيف (شبيب رامة) على رأسه، فطارت مبتعدة عن جسده[٤]. وبذلك استطاع (جمصة) أن يظفر بحياة أخرى، وبشكلٍ جديد، وهذه التجربة الخارقة، جعلته إنساناً أسطوريّاً قـادراً علـى هزيمة الموت، والتنقل في الأجساد الآدمية، التي يصنعها له العفريت (سنجام)، وما كانت قـوةً خارقةً هدفها إنقاذه وحسب، بل كانت حافزاً ليتفكّر في رسالته، التي أنقذته من الموت، إذ كـان يتساءل دون توقف "هل بقيتُ في الحياة بمعجزة لأعمل حمّالاً"[٥].

وسرعان ما أعدم حيرته، وخلص إلى غاية قدراته الخارقة، فتغيّر سلوكه، وشرع يعيش طوراً جديداً من العبادة والتقوى، ويناجي رأسه المعلقة على باب بيته قائلاً: "لتبق رمزاً علـى موت الشرير الذي عبث بروحي طويلاً"[٦]، وأدرك أنّه قد تحصّل على هذه الخوارق كي يحـقّ الحق، ويدافع عن المظلوم، كي لا يكون أسير حياة جديدة يبليها كسابقتها في الدفاع عن الظالمين والمستبدّين، ليكون واحداً منهم، بمعنىً أو بآخر.

وإخلاص (جمصة) لقضيته جعلته يكتسب المزيد من القوى الخارقة، فبعدما قتل رمـوز الفساد والظلم في الحي، وهم (بطيشة مرجان) كاتم السّر، و(إبراهيم العطّار)، و(عدنان شـومة) كُشف أمره، وكاد يُقبض عليه، عندها لجأ إلى اللسان الأخضر حيث قابل العفريت (سنجام) لأوّل مرة، وهناك تجدّدت قواه، وتوافر على مزيدٍ من القوى الأسـطوريّة، فقـد ناجـاه (عبـد الله البحري)، العابد الذي يسكن مملكة الماء اللانهائية، ووهبه وجهاً جديداً، وهو "وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق ينسدل حتى المنكبـين، ونظـرة عينـين

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٦٠.
(٢) نفسه: ٦١.
(٣) نفسه: ٦٢.
(٤) نفسه: ٥٩.
(٥) نفسه: ٦٤.
(٦) نفسه: ٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تومض بلغة النجوم"[١]. وبذلك بدأ مرحلة جديدة في النضال، والتخفّي وراء الوجوه المصنوعة له، وانطلق يجابه الشّر "كالسّهم في سماء الجهاد كما تصوّره، نادى قوّته القديمة، وأخضعها هذه المرّة لإرادته الصلبة القويّة"[٢].

وإن كانت الآلهة هي من تتدخّل في الأساطير لتقديم العون للبطل الأسطوري للقضاء عليه، فإنّ السماء تتدخّل كذلك في رواية (ليالي ألف ليلة) لتهب العون (لجمصة البلطي)، فعندما زُجّ به في مستشفى المجانين بناءً على رغبة السلطان، كلّف الملاك سحلول بأمر من السماء بإنقاذه، وبإطلاق سراحه من أسره في مستشفى المجانين، فسلّط الملاك (سحلول) إرادته على الأرض، فانشقّ نفق لا يستطيع البشر شقّه في أقل من عام، وقال (لجمصة): "جاءك الفرج، هاتِ يدكَ لانطلق بك إلى الحريّة"[٣].

والسحر كان من الطاقات الخارقة التي ملكها (جمصة)، وقد سخّرها كذلك للقيام بمهمته على أتمّ وجه، فعندما علم بأنّ (شهريار) والوزير (دندان) وكافة رجال الدولة قد انساقوا خلف شهواتهم، ووقعوا في أسر العفريتة (زرمباحة)، التي تشكّلت على شكل امرأة فاتنة، أسمتْ نفسها (أنيس الجليس)، هبّ من فوره إلى قصرها الأحمر، فوجدها قد احتالت عليهم جميعاً، وسجنتهم في أصونة عراة، وقد نوت أن تعرضهم للبيع في سوق المدينة[٤]، عندها قام بمجابهتها بكلمات سحرية، تمتم بها بهدوء، فخارتْ قواها الشريرة، واستسلمت له، وسرعان ما تناثرت نقاطاً، تلاشَتْ دون أن تتركَ أثراً[٥].

(فجمصة البلطي) قد ملك قدرات أسطوريّة بما ملك من فكر تحرري تثويري، جعله يخلص في النهاية إلى مبتغاه، فيسعد ويُسعد معه سكان السلطنة بالعدل والرحمة والإخاء، ملخّصاً تجربته الفريدة في حكمة ختم بها الرواية، لتكون هي بمثابة جنينه بعد رحلة مخاض صعبة شهدتها الرواية "من غيرة الحق أن لم يجعل لأحدٍ عليه طريقاً، ولم ييأس أحدٌ من الوصول إليه، وترك الخلق في مغاور التحيّر يركضون، وفي بحار الظنّ يغرقون، فمن ظنّ أنّه واصل فاصله، ومن ظنّ أنّه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا بدّ منه"[٦].

ومن المعتاد أنّ تقابل الشخصية الأسطوريّة في سيرتها شخصيات أسطوريّة أخرى، قد تكون عضداً لها في تجربتها ومعاناتها، (فجمصة البلطي) قد تهيّأ له أن يقابل (عبد الله البحري)،

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٨.
(٢) نفسه: ٧٢.
(٣) نفسه: ١١١.
(٤) نفسه: ١٧١.
(٥) نفسه: ١٧٣.
(٦) نفسه: ٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو شخصية أسطوريّة، تعيش في مملكة الماء اللانهائية، يمضي وقته عابداً لله، وقد قام بإرشاد (جمصة) إلى طريقة الحصول على وجه جديد، إذ أمره بأن ينزع ثيابه، وينزل في الماء، وبعد أن فعل ذلك حصل على وجه جديد، مخالف لوجهه السالف، يستطيع به أن يهرب من مطارديه من رجال حاكم الحي، ويكمل رحلة نضاله، وكذلك كان[١].

ومحفوظ يصوغ شخصية أسطوريّة طريفة تتدثّر بدثار الأولياء والمتعبّدين والزهاد، ولكنّها في الحقيقة تومئ بصراحة إلى دور العلم في الثورة، فيصوغ لنا شخصية أسطوريّة، يسمها سيدي (الورّاق)، وما اسم الورّاق إلى إحالة إلاّ مهنة الوراقة، أيّ نسخ الكتب، ولا شك هي مهنة تتعلّق بالعلم، فسيدي الورّاق كان عالماً بشكل أو بآخر، وهو في الرواية من أهل علم المتصوّفة، وقد كان طالباً لعالمٍ في ذلك العلم، حتى أنّ سيدنا (الخضر) طلب من معلمه أن يطلع على وريقات كتبها في ذلك التصوّف، فأرسل العالم تلميذه الورّاق إلى النهر، فرمى وريقات فيه "فانشق الماء، وظهر صندوق، وفُتح غطاؤه، حتى سقطت الوريقات فيه فقفل والتفت المياه[٢] وقد كان ذلك لأنّ الله أمر المياه أن تأتي بالوريقات. وكان أهل الحارة في الليالي يحتفلون بمولد الولي الورّاق، ويحملون الأعلام في مولد ذلك الورّاق، ويدقون الدفوف والمزامير، ويولمون للفقراء والمساكين. وكانوا يعتقدون أنّ الورّاق لو بُعث "لا منتشق السيف"[٣] وقاتل. إذن فما هو مولى صالح يحطّ الهمم، ويدعو إلى الاستكانة، بل يدعو إلى الثورة والرفض والتمرّد.

ويبدو أنّ نجيب محفوظ قد بنى شخصيته الأسطوريّة ذات الكرامات، شخصية الوالي الورّاق، في ضوء تصوّف نجيب نفسه الذي قد يراه "في المزيد من المعرفة"[٤] دون أن يقطع علاقة الشخصية بالكرامة التي هي في "معظمها تعود إلى الأسطورة"[٥]. كما أنّها تشكّل المرادف الذي يصنعه الصوفي لنفسه إزاء ما يميّز الله به الأنبياء[٦]، فالكرامة معجزة، ولكن معجزة خاصة بصوفي يقول إنّه يكرّرها فعلاً وفق رغبته[٧]. وبوجه عام فالكرامة أدنى درجة من معجزة النبي، ولكنّها تنتمي مثلها إلى الفكر الأسطوري، وتعدّ لذلك موضوع اعتقاد عند من يؤمنون بها[٨].

والتجربة الأسطوريّة تغشى كذلك رموز السلطة والتسلّط، ليتعادل بذلك الطرفان:

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٧-٨٨.
(٢) نفسه: ١٩٢.
(٣) نفسه: ١٩٠.
(٤) مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ الثورة والتصوّف، ١٢٩.
(٥) علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية، ٢٥.
(٦) نفسه: ٣٦.
(٧) نفسه: ٢٣.
(٨) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاستبداد والتمرّد، فإن كان (جمصة البلطي) يملك قوىً خارقة، وهو ممثّل لثورة الشعب، فإنّ (شهريار) رمز السلطة يمتلك تجربة أسطوريّة، تجعله شخصية أسطوريّة خارقة، فهو يستطيع بقبضة يديه أن يحرّك صخرة غريبة، تكشف عن مدخل إلى عالم أسطوري، فيدخل إلى ذلك العالم، ويغتسل في بركته الصافية، فيرتد إليه الشباب، ويتزوّج من ملكة عالمه، الغاية في الفتنة والجمال، ويعيش معها زمناً أسطوريّاً يقدّره هو في أيّام، إلاّ أنّه يُقدّر في ذلك العالم بمئة عام، ولكنّه يُطرد منذ ذلك العالم الأسطوري؛ لأنّه لم يلتزم بشرط الوجود الوحيد فيه، وهو عدم فتح الباب المحرّم فتحه، فيجد نفسه من جديد خارج العالم، يقف عند صخرته المدخل إليه، وقد هرم من جديد، فشرع يبكي ندماً، حيث لا يفيد الندم، وعلّل بكاءه بقوله "جميع الكائنات تبكي من ألم الفراق"[١]. وبذلك مثّل قطيعة ساخرة مع عالمه، فقد نسي أنّه سلطان عليه أن يقوم بدوره المقدّس، ويسوس الناس بالعدل والرحمة، وطفق يبحث عن تجارب تسلّيه، فانغمس بتجربة ذلك العالم الأسطوري، الذي تبدّد سريعاً كما ظهر، حتى ليشعر المرء بأنّه كان وهماً، وشرع يضيع الباقي من عمره في البكاء عليه، بدل أن يعود إلى عالمه، حيث هو سلطان، ويقوم بواجبه، فكان بذلك مثال السلطان الذي لم يقم بواجبه على خير وجه، فاستحق السقوط والفشل، ومن ثم البكاء بلا انقطاع.

أمّا في رواية (أمام العرش) فإنّ الشخصيّات الأسطوريّة تنتظم في طائفتين: الآلهة، والملوك، والقادة والشخصيات ذات الرموز الثوريّة والدينية والفكريّة. فنجيب محفوظ في هذه الرواية يستدعي الإله (أوزيريس) والآلهة (إيزيس) وابنهما (حورس)، والإله (تحوت)، ويلقي عليهم مهمة محاكمة بعض رجالات مصر منذ العصر الفرعوني حتى زمن (أنور السادات). ويخوّل (أوزيريس) بمهمة الحكم على أولئك الميتين المستدعيين من البلى، فيحكم عليهم بالخلود أو بالذهاب إلى الجحيم، أو الركون إلى مقام التافهين. في حين أنّ (إيزيس) هي من تقدّم التوصية، التي يتقيّد بها (أوزيريس). أمّا الابن (حورس)، فوظيفته هي النداء على المُحَاكم، وذكر اسمه. أمّا (تحوت) إله الكتابة عند المصريين القدامى، فإنّه موكّل بذكر معلومات مقيّدة في كتابه عن كلّ شخصية تمثل أمام المحكمة، وهي معلومات تلخّص أهم مآثر المُحاكَم، أو إنجازاته أو كبواته، بعد أن يأمره (أوزيريس) بذلك بإيماء منه في الغالب.

وهذه الآلهة المستدعاة في الرواية تمتح من الأساطير المصرية، إذ كان (أوزيريس) وَفقها حاكم العالم الآخر، والقاضي في مملكة الموتى، وهو من يصدر الحكم على الميّت بعد أن يوزن قلبه بريشة الآلهة (ماعت)، وهو من ينطق الكلمة الأخيرة في حق الميّت، فيتحدّد مصيره

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأبدي، بالذهاب إلى الجنة أو النار. كذلك (إيزيس) الأمّ الكبرى للآلهة المصريين، تقوم بدور الشفيع والمزكّي والمتحسّر على المُحاكَم على اعتبار أنّها أمّ لكلّ المصريين. و(حورس) الابن البار لأبيه وأمّه يشارك في المُحاكَمة، ويقوم بدور المنادي، وذلك يذكّرنا بما يرد في كتاب الموتى، إذ يشارك أبناء (حورس) في محاكمات الموتى، ويقفزون على أزهار اللوتس[١].. و(توت) آلهة الكتابة عند المصريين، يتكفّل بقراءة ملخّص عن حياة المُحاكَم، في حين أنّه يضطلع في كتاب الموتى بمهمة متابعة وزن قلب الميت، ومعرفة النتيجة، وإخبار القضاة الاثنين والأربعين بها.

أمّا الشخصيات المُستدعاة في الرواية للمثول في المحكمة، فتكتسب أسطوريّتها من مثولها في مكان أسطوري، لا وجود له إلاّ في مخيّلة المصري القديم، والعودة إلى الحياة بعد الممات، إذ كلّ الشخصيات الماثلة أمام محكمة الموتى، هي شخصيات ميتة لاكها البلى وامتصّها. لذلك نرى المستدعيين جميعاً يحضرون في إهاب الموت، متلفعين بالأكفان، عُراة الرؤوس، حفاة الأقدام. واعتماداً على ذلك فأسطرة الشخصية، لا تعني بالـتأكيد أنّها شخصية غير موجودة، أو من بنات مخيّلة نجيب محفوظ، بل تعني أنّها شخصيات تجاوزت في روايته محدّداتها الزمانية والمكانية، وارتدّتْ إلى الحياة بقوة الأسطورة، ومثلت بين يدي نجيب محفوظ، يحاكمها عبر محكمة أسطوريّة خياليّة يوهمنا بانعقادها، وبحياديتها، وبانسلاخها عن أفكاره وأحكامه وانطباعاته.

والقوة الغامضة التي زوّد بها محفوظ شخصياته، لتقفز عبر أزمان وأزمان، ولتحطّ في زمان آخر، هي مظهر آخر من مظاهر أسطوريّة الشخصيات، التي اخترقت زمانها، وتعالت على موتها وفنائها، وأدركت استدعاء نجيب لها، واستجابت له، فتجمعت فيها في زمان واحد مفترض، وهو زمن المُحاكَمة الوهمية، التي عقدها محفوظ لهم.

في حين أنّ الشخصية الأسطوريّة في رواية (رحلة ابن فطّومة) تبرز عبر علاقتها برحلة (ابن فطّومة)، (فابن فطّومة) نفسه، وإن كان يبدو للحظة الأولى إنّه شخصية إنسانية تمثّل الإنسان الناضج المُتّقد الفكر، المُثقل بقضايا الإنسان والمجتمع والحكم، الذي ينطلق لأسباب شتّى في رحلة طويلة، إلاّ أنّه سرعان ما يتبدّى لنا بأنّه شخصيّة أسطوريّة، تهمس لنا همساً بقدراتها الخارقة غير المعلنة سراحة، ولكنّها تستشف من النص بنظرة فاحصة متأنّية. (فابن فطّومة) ليس رحّالة، وحسب، بل هو شخص استطاع أن يمتلك قوة زوّده بها (نجيب) فطوّف برحلته عبر مسيرة البشرية في طلب المجتمع البشري الأمثل والنظام السياسي، منذ البدايات حتى زمن

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البدر، "فيهرعون إلى الخلاء، ويحيطون بالكاهن للصلاة، ثم يمارسون طقوسه رقصاً وغناءً وسكراً وغراماً"[١]، وهذا الإله الأسطوري المتمثل في القمر هو إشارة واضحة إلى أوّل مظاهر الفكر الديني الأسطوريّ، حيث عُبدت بعض مظاهر الطبيعة، وكان القمر من أقدمها على الإطلاق عند كثير من الأمم كما يذكر فراس السّواح في كتابه "لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدين والأسطورة"[٢]. في حين أنّ الأساطير المصريّة كانت ترى الحياة والموت تمثّل في أوجه القمر، بل وتشير إلى موت وبعث (أوزيريس)، إذ ترتبط القطع الأربعة عشرة لجسم (أوزيريس) بالأربعة عشر يوماً للقمر الشاحب[٣].

أمّا في دار الحيرة، فالملك يحاول أن يسبغ على نفسه صفة الألوهية، ويفرض هذا التأليه على شعبه المزارع، إذ أفراد تلك الدار عبيد للأرض، التي يهيمن عليها السادة الإقطاعيون[٤].

ولكننا في دار الغروب، البوابة إلى دار الجبل نلتقي بشخصيّة تتمثّل أسطوريّتها في قواها الروحية العظيمة. فابن فطّومة يصدف في دار الغروب شيخاً ناسكاً، يقول له دون سابق معرفة أو حديث: "غادرتَ دارك للمعرفة، ولكنّك حدت عن الهدف مرّات، وبدّدت وقتاً ثميناً في الظلام، وقلبك موزّع بين امرأة خلّفتها وراءك وامرأة تجدّ في البحث عنها"[٥]. وهو يعلم ذلك بحكم قدرته العجيبة على قراءة الغيب. ويضطلع بمهمة تدريب كلّ المهاجرين من سائر أنحاء الدنيا على امتلاك قوى روحية يستخرجونها من ذواتهم عن طريق الغناء[٦]. وهذا الناسك يجعل درسه الأوّل في امتلاك قوى روحية عبر الدرس المتلخّص عنده في "أحبّوا العمل ولا تكترثوا للثمرة والجزاء"[٧]. ولعلّ هذه الحكمة تمثّل فلسفة نجيب محفوظ في الخلاص الاجتماعي، إذ العمل سبيله. كما يقول لهم الناس في درس آخر "هناك –في دار الجبل– بالعقل والقوى الخفيّة يكتشفون الحقائق ويزرعون الأرض وينشئون المصانع، ويحققون العدل والحريّة والنقاء الشامل"[٨]. ونحن نستطيع أن نخلص من هذه الدرس إلى أهم قناعات نجيب محفوظ التي نجدها مبثوثة في كثير من أعماله، إذ يرى العقل، ممثلاً في العلم، وفي منجزاته، والتخلّص من الخرافة طريقاً إلى النجاح والحريّة، وما القوى الخفيّة، التي يتحدّث عنها الشيخ الناسك إلاّ قدرات العلم غير المحددة القادرة على تحقيق التقدم الاجتماعي.

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٣٢.
(٢) فراس السّواح: لغز عشتار، ٨٢–٨٥.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٣.
(٤) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٥٨.
(٥) نفسه: ١٤٥.
(٦) نفسه: ١٥١.
(٧) نفسه: ١٥٤.
(٨) نجيب محفوظ، العائش في الحقيقة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو أنّ شخصية الشيخ الناسك الباعث للقوى الروحية الكامنة هي صورة من صور الزهد والانعزال والانسحاب من المجتمع، التي سرعان ما نكتشف أنّها لا تنجي، إذ مهما حاول المرء أن يهرب من واقعه، إلاّ أنّه يدركه، ويفرض نفسه عليه، لذا نرى السلام والنعيم الروحي، الذي يعيش فيه أهل دار الغروب سرعان ما يتبدّد تحت سنابك جيش دار الأمان، الذي يغزو دار الغروب، ويخيّر أهلها بين العمل في الأرض، أو الرحيل إلى دار الجبل، فيهتف أهل دار الغروب: "دار الجبل... دار الجبل"(١).

أمّا أسطوريّة الشخصية في رواية (العائش في الحقيقة)، فلا تتأتّى من تأليه الشمس، فتغدو إلهاً له صفات، وحسب، بل تتأتّى من إصباغ صفة الوحدانية على ذلك الإله المزعوم، فيغدو بذلك متفرّداً بأسطوريّته، فريداً في شأنه. (فأخناتون) يؤمن بأنّ إله الشمس المتمثّل في (آتون) "هو خالق واحد، ليس له كفؤ، وأنّ الآلهة الأخرى ليست أكثر من أشكال أو تجلّيات لإله الشمس"(٢).

وهذا الإله يصوّر على صورة ذكر وأنثى في الوقت نفسه، ووظيفته الوحيدة هي الحبّ، لذلك فعبادته كلّها رقصٌ وغناءٌ وشرابٌ(٣).

وهذه الثنائية في الجنس، التي تُلصق بالإله (آتون)، تذكّرنا بكثير من الأساطير التي صوّرت الآلهة الأزلية على أنّها مزدوجة الجنس، فهي تتزاوج، وتلد كذلك. وكانت ثنائية الجنس رمزاً للطبيعة المطلقة للخالق، الذي لم يكن محدّداً بأحد الأجناس، ولم يحتاج إلى شريك. وعلى ذلك أوجد (أتوم) الإله (شو)، والآلهة (تفنوت) من أجل إمتاع نفسه. كذلك كان بتاح إله (منف) أنثى وذكر في الوقت نفسه، والأمر نفسه ينطبق على (حابى) إله النيل، والآلهة (نيت) حملت لقب "أبّ كلّ الأباء، وأمّ جميع الأمهات"(٤).

وهذا الإله الواحد المتمثّل في (أتون)، يتجلّى لروح (آخناتون)، ويأمره بعبادته على اعتبار أنّه الإله الوحيد والحقيقي في الوجود، وهو وحده لا شريك له، وكلّ معبود سواه باطل(٥)، فيستجيب (آخناتون) لهذا الإله الداعي، ويؤمن به، ويردّد في كلّ مكان "لا إله إلاّ الإله الواحد"(٦)، ويصفه بأنّه "هو كلّ شيء، الخالق، القوّة، الحبّ، السلام، السرور"(١)، ويجعل عبادته

---

(١) نجيب محفوظ، العائش في الحقيقة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ١٥٤.
(٢) ج. شتيندورف، ك. سيل: عندما حكمت مصر الشرق، ترجمة محمد الغرب موسى، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠، ٢٠٤..
(٣) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ١١.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩٨.
(٥) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٥.
(٦) نفسه: ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير مقيّدة بزمان أو مكان، بل ممتدّة في كلّ الكون، مرتبطة بالشمس العظيمة[٢]. ويكون الإيمان بهذا الإله الأوحد وبالاً على (أخناتون)، إذ إنّه يحاول أن يفرض عبادته، ويمحق أيّ عبادة لإله غيره، فيثور كهنة (آمون)، ويحيقون (بأخناتون) بخططهم، وينتهي الأمر به حزيناً وحيداً في قصره في مدينته، التي بناها لأجل عبادة (آتون)، وسرعان ما يموت، فتُصبّ عليه اللعنات، ويُصف في التاريخ بالمارق.

وعلى الرغم من سيطرة شخصية الإله (آتون) الأسطوريّة على مجمل الأحداث والأفكار في الرواية، إلاّ أنّنا نجد بعض الشخصيات الأسطوريّة، تتسرّب إلى الرواية، لا سيما من لهم قوىً تربطهم بالغيب. فالحكيم (آي) يصحب رجلاً مباركاً ممن يقرؤون الغيب إلى قصره، فينظر في طالع ابنته (نفرتيتي)، ويتنبّأ لها بالجلوس على عرش مصر، وهنا ما يكون، إذ يعشقها وليّ عهد مصر الأمير (أخناتون)، ويقع في حبّها، وسرعان ما يتزوّجها مع أنّها ليست من دماء ملكية، ويرفعها إلى عرش مصر، ملكة إلى جانبه[٣]

أمّا في رواية (حديث الصباح والمساء)، فالشخصية تُقدّم عبر خليط من القوى المدّعاة، والملكات الغيبية المتواضعة، كتفسير الأحلام، وانطباق الواقع على ذلك التفسير، ولذلك فالشخصيات تأخذ صفة الأسطوريّة الشعبية، إن جاز التعبير، إيّ أنّ الرواية لا تصوّر شخصيات تتوافر على ملكات وقوىً خارقة، بل هي شخصيات خارجة عن المألوف في النسيج الاجتماعي، تحظى بتقدير الجماعة، وينظر إليها بعين الرضى والحيرة وأحياناً الريبة، فهي تمثّل حالات استثنائية، أو اغترابية بشكل أو بآخر. ولعلّ (قاسم عمرو) هو من أبرز تلك الشخصيات الاغترابية، المتوافرة على القوى الفوق طبيعته في الرواية. وهو نسيج خاص، يتمخّض عن متعبّد صوفي، بعد رحلة عذاب بين الحبّ والعبادة، "وقد كان أخلص المستمعين لأمّه وأصدق التابعين لها في أحلامها وفي جولاتها الروحية بين الجوامع والأضرحة"[٤].

وكان منذ صباه يطالعنا بالأحداث العجيبة، فهو يدّعي حيناً أنّه رأى في ليلة القدر نوراً مشعّاً في السماء، وفي حين آخر يدّعي أنّه رأى من خصاص المشربيّة زقّة عفاريت.

ثم يصاب (قاسم) بحالةٍ صرع خفيفة، تؤكّد الأمّ (راضية) أنّها اتصال بأهل الغيب[٥]، إلى أن يحمل (قاسم) اسم الشيخ عندما ينثر كلماته العاصفة المنبئة عن الغيب، فتجيء الحوادث

---

(١) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٩.
(٢) نفسه: ٣٢.
(٣) نفسه: ١٣٣.
(٤) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، ١٧٥.
(٥) نفسه: ١٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مصدّقة لها، عندها لا يعود أحد يجرؤ على السخرية منه. بل إنّ سمعته انتشرت في صورة أساطير، فأخذ يقصده أصحاب الآمال المعذّبة محمّلين بالهدايا والنقود، حتى اضطرّت الأسرة لإعداد حجرة المعيشة بالدور الأوّل لاستقبال زوّاره، وغدا له تلاميذ ومريدون، أمّه كانت أحدهم.

و(راضية) أمّ (قاسم) تتحلّى كذلك ببعض الصفات الأسطوريّة المدّعاة التي تحيطها بهالة من الرهبة والحذر، فالكثيرون يعتقدون أنّها بسحرها وأورادها تتعامل مع العفاريت[١]، وهي ترث هذه الصفة عن أمّها (جليلة)، التي كانت موسوعة في الغيبيّات والكرامات والطب الشعبي، وتدّعي أنّها تحفظ من الرُّقى ما قد يشفي المرض، ويغيّر الأحوال[٢]. لذلك لا غرو أن نجد شخصية قلقة مثل شخصية (أمّ عبده) تأنس لها، إذ تشاركها المعتقدات الخرافية، وفي الإيمان بالماورائيات.

و(أمّ عبده)، التي تزحم بيتها بالقطط، تدّعي أنّها "خبيرة بلغتها وبالأرواح التي تسكن أجسادها، وأنّها عن طريقها تتصل بعالم الغيب"[٣].

---

(١) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، ٧٣.
(٢) نفسه: ٤٠.
(٣) نفسه: ١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الخامس

الكائنات الأسطورية

لا تتمثّل الكائنات الأسطورية في تلك التي رسمها المخيال الإنساني كالعفاريت والغول والوحوش وطائر الرخ والتنّين وأنصاف الحيوان الإنسان، أو في تلك الكائنات التي يتنازعها عالما الاعتقاد الديني والمبالغات الأسطورية كالجنّ والملائكة والشياطين وحسب، بل قد تتمثّل في كائنات من عالمنا الواقع أُضفيت عليها صفات خارقة أو استثنائية أو تقديسية، معللة أو غير معللة، وهذه الصفات التي قد ترتدّ إلى تصوّرات أسطورية أو إلى خيال روائي يحاول أن يحاكي أسطورة ما، أو أن يخلق كائنه الأسطوري الخاص، إنّما تمثّل مظهراً من مظاهر استكمال أدوات العالم الأسطوري ومفرداته وكائناته.

وبناءً على ذلك فالكائن الأسطوري يضطلع بتمثيل دور وظيفي ثلاثي في الرواية التي تستحضر أو تخلق الكائن الأسطوري، فهو من ناحية أولى يشكّل ركناً من أركان العالم الأسطوري، ومن ناحية ثانية يعزّز فكرة الإيهام، واختراق قيود العالم المعاش، ومن ناحية ثالثة يحقق دوراً ترميزياً يكمل لوحة الترميز التي تستحضرها الرواية عبر استثمار المنجز الأسطوري.

وهذا الاستحضار ليس بالضرورة أن يسبغ على الكائن صفات خارقة حتى يتحقق وجوده واستحضاره، بل يكفي أن يتواجد في المشهد الروائي، ليحيل إلى عالم أسطوري، قد تتشابه مفرداته مع العالم الواقع، ولكن أسطوريته تنبع من إحالاته ومن رموزه المتفكّكة في شتّى مناحي المشهد الأسطوري/الروائي.

والأشجار التي تُستحضر في المشهد المكاني في روايات نجيب محفوظ (عبث الأقدار)، (رادوبيس) و(كفاح طيبة)، وتبدو صوراً اعتيادية، إنّما فيها استدعاء لظلال أسطورية وقداسة هذا الكائن، فالشجرة ليست عند الإنسان الأوّل أو في الأسطورة مجرّد كائن بل هي عالم متقلّ بالرموز.

ولذلك تظهر بوضوح في المشهد الأسطوري الروائي عند نجيب محفوظ، ففي (عبث الأقدار)، كان المشهد الأوّل للرواية متوجّ بالأشجار حيث جلس (خوفو)، وأخذ "يرسل بناظريه إلى الأمام حيث يغيب الأفق خلف رؤوس النخيل والأشجار"[١]، وقصر الملك (مرنرع الثاني)

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في رواية (رادوبيس) تميّزه الأشجار، حيث جلس فرعون مع قوّاده "والأشجار من حولهم ترقص أغصانها على شدو الأغاريد، وتنبثق الأزهار من بين أوراقها انبثاق الخواطر السعيدة من غيابات النفوس"(١)، أمّا الملك (سيكنرع) في (كفاح طيبة) فقد هرع إليه الفلاحون وهو في طريقه إلى قتال الهكسوس "يحملون سعف النخيل والرياحين"(٢) في حين أنّ نوفر ودّع سيكنرع على أمل أن يستقبله منتصراً في حربه ليكلل رأسه بالغار(٣).

وهذا الإلحاح على الشجرة ليس عبثاً إذ لطالما "عبد الإنسان الأوّل روح الغاب ممثّلة في الشجرة، ولم تكن عبادته موجّهة نحو الشجرة بذاتها بل نحو الروح الكامنة فيها"(٤)، ولذلك نجد قدامى المصريين يقدّسون الأشجار لا سيما الإشد والسنط والصفصاف والجمّيز والطرفاء واللوتس والنخيل والبان(٥) في حين أنّ الساميين قدّسوا الصنوبريات والأرز والبلوط والسنط. وكان الكنعانيون يهرقون الخمر عند منابت الأشجار، ويتقرّبون إليها بالقرابين، وكانوا يقيمون المذابح تحت الأشجار الخضراء، ولا يُعدّ المذبح تام البناء مالم تنصب بإزائه –وَفق لغتهم– أشيرة، والأشيرة إمّا شجرة أو جذع يابس. وكانت الأشيرة تُعبد وتوقّر، وكان اليهود والفرس يوقّرون شجرة الرمّان(٦).

وقد عُبدت الأم الكونية عند العرب مجسّدة في الشجرة، فقد عبد أهل نجران شجرة، كما أنّ قريش عبدت شجرة خضراء عظيمة، يُقال لها ذات أنواط، يأتونها كلّ سنة، ويعلقون عليها ثيابهم، فضلاً عن أنّهم جسّدوا آلهتهم (العُزى) في ثلاث شجرات.

فالشجرة ليست مجرد كائن عادي في الأسطورة، بل هي ترمز إلى الحياة، وإلى الحكمة والخلود، وهي مقدّسة؛ لأنّها تجسّد التجربة الدائمة لتجدّد العالم(٧)، ويعتقد المصريون القدامى أنّ كلّ المعبودات قد انبثقت من الشجرة، فقد جاء (حورس) من شجرة السّنط، و(رع) من شجرة الجمّيز، و(نوت) آلهة السماء حملت بالإله (أوزيريس) تحت شجرة. والإله (حرى –باك– إف) موجود أسفل شجرة البان، وأرواح الموتى تستقرّ فوق الأشجار، كما أنّ شجرة النخيل أو الجّميز كانت شجرة الحياة(٨)، واللوتس هي الزهرة التي جاءت إلى الحياة في البداية، وهي ترمز للشمس التي تُشرق بعد ليل طويل. وزهرة اللوتس مقدّسة، وهي النبات الخاص بالإله (نفرتم).

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٧.
(٢) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٣٧.
(٣) نفسه: ٣٦.
(٤) فراس السوّاح: لغز عشتار، ١١٠.
(٥) انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٣–١٦٤.
(٦) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤١.
(٧) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٥٥.
(٨) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالشجرة ليست عنصراً من عناصر الطبيعة وحسب، بل هي رموز من رموز الحياة مكثّفة فيها.

والأشجار تلّح كذلك بأسطوريتها حتى في مقام استقبال القوّاد والمنتصرين، (فنوفر) يأمل أن ينتصر الفرعون (سيكننرع) في معركته على أعدائه الهكسوس، ويودّعه قائلاً: "سأستقبلك يا مولاي بعد حين ورأسك مكلل بالغار" [١].

فالغار يرتبط أسطورياً بالأكاليل التي يُتوّج بها الشعراء والموسيقيون ومن ثم القوّاد والمنتصرون. وإنّما ذلك تفسّره الأسطورة الإغريقية التي تقول إنّ (أبولون /أبولو) صدف (دافني) ابنة الإله (بينوس) في الغابة، فحاول أن يقترب منها بلطف كي لا يخيفها، ولكنّها هربت منه قبل أن يصل إليها، وأخذت تركض دون توقف حتى وهنت قواها، فدعت والدها كي ينقذها، فحولّها إلى شجرة غار، عندها حزن (أبولو) حزناً عظيماً، وأعلن أنّ شجرة الغار هي شجرته المفضّلة، وأنّ الفائزين والمنتصرين سيكلّلون بأكاليل من ورقها[٢].

كذلك يظهر الحيوان أيضاً في المشهد الروائي متدثراً بأسطوريته، فالنسر يلقي بظلال أسطوريّة على فعله. فهو رمز من رموز الحرب "ويحلّق نسر الحرب"[٣]وهو مشارك مهم إن لم يكن حيوياً في صنع الأسطورة، فالنسر في رواية (رادوبيس) يختطف حذاء الغانية (رادوبيس)، وهي تستحم، ويحلّق به بعيداً، ليلقيه في حضن الفرعون (مرنرع الثاني)، سيراً على اعتقاد شعبي يقول "إنّ النّسر يتعشّق الحسان، وإنّه يخطف من العذارى ما تهوى إليها نفسه، ويطير بها إلى قمم الجبال"[٤]، فيتحقّر الفضول في نفس فرعون لمقابلة صاحبة الحذاء الجميل، ويسعى لذلك، حتى يلقاها، فيقع في غرامها، ويعكف نفسه على حبّها، ويهمل شعبه، ويهمل مهامه، بعد أن يختم قصة النسر معه بالامتنان لصنيعه؛ لأنّه كان السبب في لقاء (رادوبيس)، ويقول "سأعلن رغبتي على الملأ ألاّ يعرض إنسان من شعبي لنسر بسوء"[٥] وبذلك يُهبه بُعداً تقديسياً خاصاً، ويجعله رمزاً من رموز الحبّ، عبر قصة حبّ حدثت اتفاقاً، ليغدو المقدّس موروثاً شعبياً يرتبط بالذاكرة بقصة شعبية كرّستها الصدفة، وسوّغها الخيال الشعبي الذي اعتقد أنّ النسر يعيش طويلاً، حتى قيل "أعمر من نسر"، وارتبط النسر في الأسطورة العربية بنسور (لقمان) السبعة، بعد أن كان معبود عرب جنوب الجزيرة قديماً ورمزاً للشمس، وشعاراً للملك، إذ يُقال إنّ (لقمان) طلب عمراً طويلاً، فأعطي عمر سبعة أنسر، كان أخرها نسرٌ اسمه (لبد)، عمّر طويلاً

---

(١) نجيب محفوظ : كفاح طيبة ،٣٦

(٢) هـــ.أ.غيربر: أساطير الإغريقي والرومان، ترجمة حسني فريز،٤٢؛ طاهر باذنجكي : قاموس الخزافات والأساطير، ١٧-١٨

(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٥.

(٤) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٢٧.

(٥) نفسه، ٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حتى قيل "طال الأبد على لبد"[١] ولما هلك هلك (لقمان) معه.

ويحضر فرس البحر في رواية (كفاح طيبة) حضوراً أسطورياً كاملاً، ينبثق من تقديس القدامى، ويتعالى على الصور الحيوانية المجرّدة، ويتبوأ مكان الحدث، وينزل منزل التعظيم، إذ إنّ أفراس البحر تقدّس في طيبة، بل إنّ قدسية هذه الأفراس تجعل ملك الهكسوس المحتلين يجد منها وسيلة وحجة ليحارب طيبة، بحجة أنّ خوارها يتسرّب إلى قلبه، فيسبّب له الأرق، وهو يعيش بعيداً في شمال مصر، وأنّ شفاءه من الأرق لا يكون إلاّ بذبحها، فيرفض أهل طيبة ذبح أفراسهم المقدّسة، ويحاربون دونها، ويُقتلون دون ذبحها[٢].

وإنّما الظهور الأسطوري لفرس البحر في هذه الرواية كان مدخلاً لتمثّل تلك الحجج الواهية التي يتخفّى وراءها العدو ليستبيح الأرض، ويسرق أمن الآمنين، ويهدر الدم المقدّس لا سيما أنّه لا يبالي أبداً بما هو مقدّس، فعلى الرغم من أنّ الهكسوس كانوا يعلمون أنّ أفراس البحر مقدّسة عند أهل طيبة، إلاّ أنّهم طالبوا بقتلها دون سبب مقنع لذلك، بل لسبب واهٍ غير مقنع، وكأنّهم في غيّهم لا يراعون مقدّساً أو ملّة، ويبدأون الطعن في الصميم، ويجعلون من مقدّسات الأمم سبباً لانتهاك حرمتها، والأولى أن يكون الأمر خلاف ذلك.

والملفت للنظر أنّ فرس البحر يرد في صورتين متقابلتين في المعتقد الأسطوري/الديني الفرعوني القديم، وهذا ليس بالأمر الغريب، إذ كثيراً ما تعكس الأسطورة اجتماع الأضداد التي قد يتيسّر للباحث فهمها أو تسويغها إذا توافر على بحث طويل في سبيل ذلك، وأسعفته أدوات البحث. ففرس البحر يظهر في صورة طيبة، ويعدّ رمزاً للخصوبة النسائية، ولذلك ظهرت الآلهة الحامية (تاروت) في هيئته، فضلاً عن أنّ تماثيل فرس النهر الصغيرة المصنوعة من القاشاني قد وُجدت في مقابر الدولة الوسطى، وهذا الأمر لا يمنع أن تجد فرعون في الدولة القديمة يقوم باحتفال خاص بقتل فرس البحر الأبيض، إذ يتقمّص فرعون شخصية (حورس)، الذي يقوم بقتل (ست) الذي اتخذ هيئة فرس البحر[٣].

أمّا في رواية (السراب)، فالكائنات الأسطورية تحضر متخيلاً مخيفاً يدعو للذعر والتقوقع على الذات، ونفي التواصل مع العالم. (فكامل) الذي تسعى أمّه جادة بدافع الخوف عليه، والعناية به إلى عزله عن العالم تخيفه بتصوير مخلوقات خرافية كالعفاريت والأشباح والجن تسكن عالمه، وقد تؤذيه إن خرج من بيته، حتى ظنّ (كامل) نفسه يسكن "عالماً حافلاً

---

(١) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت ٥١١٨): مجمع الأمثال، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط١، ج٢، مطبعة السّنة المحمّدية، القاهرة، ١٩٥٥، ٥.

(٢) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٢.

(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالشياطين والإرهاب كلّ ما به من كائنات خليق بالحذر والخوف"[١].

ومن منطلق التحصّن بالمخلوقات الأسطورية لتحقيق هدف ما، نجد معلّم (كامل) يلجأ إلى إسكات الطلبة، وفرض الهدوء والنظام بتخويف الطلبة الصغار بالعفريت الذي يزعم إنّه يسكن في أرض حجرة الصف منذ قديم الزمان، قائلاً إنّه لا يحبّ الضوضاء. وإن أفلت زمام الهدوء من يديه، فإنّه يجلس القرفصاء، وينقر على أرض الغرفة، ثم يقول بخشوع ورهبة: "عفوك يا سيدنا،إنهم لا يدركون شيئاً، لا تركبهم وسامحهم هذه المرّة"[٢]. عندها يسكت التلاميذ الصغار، ويلزمون الهدوء خوفاً لا التزاماً، وجهلاً لا إدراكاً.

أمّا في رواية (أولاد حارتنا) فالعفاريت تسكن في بيت (كوديه زار)[٣]، في حين أنّ (لأم بخاطرها) نظرية خاصة لعلاقة الإنسان بالعفريت، فهي تعتقد جازمة بأنّ " لكلّ إنسان عفريت هو سيّده، ولكن ليس كلّ عفريت بشر يجب أن يخرج"[٤]. وعن (أمّ بخاطرها) أخذ (رفاعة) علمه، وطفق يحضر جلساتها، ويتابع دقات الزار، ويشهد ترويض العفاريت "ومن المرضى من يُساق إلى البيت في حال خمود وإعياء، ومنهم من يُحمل مقيداً في الأغلال اتقاء لشره. ويُحرق البخور المناسب إذ لكلّ حال بخورها، وتدقّ الدقة المطلوبة، إذ لكلّ عفريت دقة يطلبها، ثم تحدث الأعاجيب[٥].

وقد عاهد (رفاعة) نفسه على تعلّم كيفية إخراج العفاريت، وحذق ذلك، وأصبح قبلة الناس، يساعدهم في التخلّص من عفاريتهم بالمجّان، إلاّ ناظر الوقف وفتواته فما عرف حيلة لتخليصهم من عفاريتهم الشريرة، كذلك لم يعرف طريقة ليخلّص زوجته الخائنة من عفريتها الذي يقودها إلى الخيانة مرّة تلو أخرى. فالعفريت عند نجيب محفوظ تجاوز صورته الأسطوريّة، ليغدو صنواً للشر والضعف في النفس الإنسانية، يستطيع أن يتخلّص المرء منه بالكلمة الطيبة، والعمل الصالح، والنيّة الخيّرة. و(رفاعة) كان سفير الأعمال الطيبة، والكلمة الخيّرة، فشرع يخلّص الناس من عفاريتهم، ويوجّههم إلى وجهة العمل الجاد، وإلى إعلاء قيم العدل والحريّة.

وتستحضر الكائنات الأسطوريّة كذلك في البيت الكبير حيث مسكن (الجبلاوي) الأبّ

---

(١) نجيب محفوظ: السراب ،١٨.
(٢) نفسه:٢٨.
(٣) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٢٩.
(٤) نفسه: ٢٣٢.
(٥) نفسه: ٢٣٣-٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للحارة، فحديقة البيت الأسطوري تعجّ "بأشجار التوت والجمّيز والنخيل"[١]، وهذه الأشجار تسيّج المكان بأسطورية قدسيّة خاصة، فأشجار التوت لها قدسيّتها[٢]، وشجرة الجمّيز شجرة مقدّسة عند القدماء المصريين، الذين اتخذوها في فترة ما شعاراً لهم، وكانت شجرة الجمّيز هي شجرة الحياة عندهم، ومن يشرب من ماء الحياة، ويطعم من فواكه السماء، فإنّه يستمر في الحياة بعد الموت[٣]. أمّا النخلة فأسطوريتها عريقة ضاربة تماماً في الفكر الأسطوري، فقد كانت تُعدّ إلهاً عند المصريين والبابليين، كما كانت مقدّسة عن آلهة الحبّ والولادة (إيزيس) المصرية التي تقابل (عشتار) أو (اللات)[٤]. والساميون كذلك قدّسوا النخلة[٥] وكانت العنقاء تتوالد على نخلة. أمّا في مصر القديمة، فكان النسر رمز الإله الشمس يحرق حيّاً مع سعف النخيل، بعد أن يُطلى جناحاه بالأصباغ، عندما تكون الشمس قد أتمّت دورتها الكبرى، وعاد نسر الشمس القديم إلى العشّ للاحتفال بجيل عنقاء جديد[٦].

كذلك العرب الجاهليون قدّسوا النخلة، إذ كانت عندهم منزلة الإله[٧]، وعدّ العرب النخلة أختاً لآدم؛ لأنهما خلقا من الطينة نفسها، كما أنّها عُدّتْ بخضرتها الزاهية الدائمة رمزاً للحياة والتجدد والخلود[٨].

واستحضار المكان الذي يضجّ بالكائنات ذات الظلال الأسطورية ينقلنا إلى أجواء الأسطورة، فوجود كائن أسطوري في مكان، يصبغ المكان بصبغته، ومن ثم يلمح إلى أنّ الأحداث والشخصيات لن تكون في حالة طبيعية مألوفة، بل ستتجاوز ذلك، لتتسم بالخارق واللاعتيادي، تمهيداً لتجسيد فكرة ما، وإبراز حالة متفرّدة.

وتلح العفاريت على مخيلة أهل حارة "حكايات حارتنا". والعفاريت ضرب من ضروب الجنّ، وكانت العرب تجعل الجنّ في مراتب "فإذا أرادوا أنّه ممن سكن مع الناس قالوا عامر، والجميع عُمّار، وإن كان ممن يعرض للصبيان، فهو أرواح، وإن خبث أحدهم وتعرَّم فهو شيطان، فإذا زاد على ذلك فهو مارد، فإن زاد على ذلك في القوة فهو عفريت، والجمع عفاريت،

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١١.
(٢) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٧٥.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٦٤.
(٤) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤٠.
(٥) نفسه: ٤١.
(٦) نفسه: ٤٣-٤٤.
(٧) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ٢٧٥.
(٨) نفسه: ٢٧٩-٢٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فإن طهُر الجنّي ونظف ونقي وصار خيّراً فهو ملَكٌ"[١]. ولعلّ استدعاء العفريت هو استحضار خفي وغير معلن لأشد أنواع الجن بطشاً وتجبّراً، وكأنّ ذلك يوازي الخوف الذي يشعر به الإنسان إزاء هذه المخلوقات التي قد تكون شريرة ومؤذية. ولذلك تحذّر أمّ الراوي في رواية حكايات حارتنا حرم المأمور من النظر من النافذة ليلاً كي لا تلمحها العفاريت التي تنشط في حركتها ليلاً "إياك أن تنظري من النافذة"[٢]. وزوجة المأمور لا تقل خوفاً من العفاريت من أمّ الراوي، حتى باتت تؤمن بأنّ العفاريت موجودة في قبو بيتها: "بت أؤمن بأنّ القبو مسكون بالعفاريت، إنّهم يخرجون عقب منتصف الليل"[٣].

وقد تأخذ العلاقة مع العفاريت صفة تصالحية فيها غير قليل من الوئام، فالسيدة (نجيّة) جارة الراوي في (حكايات حارتنا) تعقد علاقة مؤاخاة مع العفاريت، و"تتحدث دائماً عن عفريت من الجن يؤاخيها، وتحكي عن علاقتهما الخاصة باعتزاز وتنوّه بنوادره"[٤]. كما أنّها لا تنفك تصف تفاصيل هذه العلاقة بلا خوف أو وجل، بل تشعر بنوع خاص من الودّ والطمأنينة التي تثير دهشة واستغراب من حولها من الجيران والمعارف الذين يسمعون تفاصيل تلك العلاقة بين مصدّقين ومكذّبين لا سيما عندما تقول بجدّية "أمس شعرت بأنفاسه تتردّد على وجهي قبيل الفجر، أو تقول: وجدت بلاّص العسل فارغاً، فقلت له بالهنا والشفا"[٥].

وفي رواية (قلب الليل) نجد صورة أخرى لتلك العلاقة التصالحية والسلميّة مع الكائنات الأسطوريّة لا سيما العفاريت والشياطين. (فجعفر الراوي) قد خبر طويلاً التعامل مع تلك الكائنات فضلاً عن كلّ مفردات بيئته "وليس الإنسان وحده من تعاملت معه، فلي صلات عريقة مع الجماد والجنّ والعفاريت فضلاً عن عناصر الحضارة الجوهرية"[٦]، وهو في الوقت ذاته يستمريء مشاكسات العفاريت، ويعدّها دعابات "أمّا عفاريت بيتنا –وهم يقيمون في الكرار– فكانوا يميلون بطبعهم للدعابة، ولا يصدر عنهم أذىً حقيقي، يخلطون المشّ بالعسل، أو يخفون السمن لاستعمالهم الشخصي، أو يطفئون المصباح بيد الماشي ليلاً، وأسوأ مزاجهم تحويل الأحلام إلى كوابيس"[٧].

و(لجعفر الراوي) تجربته الخاصة مع إبليس الذي اعتاد أن يراه كلما جاء الموت، فيرقبه

---

(١) الجاحظ: الحيوان، ج٢، ١٩٠-١٩١.
(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٤.
(٣) نفسه: ١٤.
(٤) نفسه: ٥٥.
(٥) نفسه: ٥٥.
(٦) نجيب محفوظ: قلب الليل، ١١.
(٧) نفسه: ٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دون حراك "فعندما يشتعل الغضب، وتلتهم ألسنته كلمات السماء تُفتح أبواب غامضة تتسلل منها الشياطين، بل يجيء إبليس نفسه في موكبه الناري يحفّ به القضاة ورجال الشرطة والسجّانون. عند ذاك يغيّر جعفر الراوي اسمه ولقبه وجلده"(١).

وتستحضر ملحمة الحرافيش بعضاً من الكائنات الأسطورية التي يُستكمل بها المشهد الأسطوري، وهذا الاستدعاء وإن لم يكن له دور في المشاركة في الحدث، وفي اقتسام الأفعال والأزمات ، وفي دفع سيرورة القصّ إلى التنامي، إلاّ أنّه يعمل على استيفاء ملامح المشهد الأسطوري الذي تستدخله جوانيات العالم الروائي في ملحمة الحرافيش.

فالملائكة والشياطين تسكن القبو، "الظلام مرة أخرى، يتجسّد في القبو، يغطي المتسولين والصعاليك، فينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفي المرهق من ذاته، ليغرق في ذاته، وإنّ قدر الخوف على أن ينفذ من حسام الجدران، فالنجاة عبث"(٢).

في حين أنّ الجنّ يسكنون الصحراء، ويستوطنون فيه إلى جانب الزواحف والعظام المطمورة "في صحراء المماليك الموحشة المترامية لاح الرجال كحفنة من رمال أرض الهاربين وقطّاع الطرق، مأوى الجنّ والزواحف، مقبرة العظام المطمورة"(٣).

وهذه الكائنات الأسطورية قد تُفارق صورتها الأسطورية النمطية، فتشارك بعض أبطال الرواية أفراحهم، ففي عرس (شمس الدين بن عاشور الناجي) الجدّ على (عجمية بنت دهشان) هزجت الملائكة مشاركة في هذا العرس "وباركه عاشور الناجي، وهو يمتطي مهراً أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب، وانفتح باب التكيّة، وتدفق منه اللحن الملكي، وثمار التوت"(٤). والجن والملائكة والشياطين كائنات أسطورية كان له دورها الفعّال في القصّ الأسطوري والديني فيما بعد، لا سيما في القصص المرتبطة بقصة الخليقة وقصة آدم وحواء(٥).

كذلك للأشباح دورها في الأساطير، لا سيما أنّ الشبح يُعدّ في الأساطير الإغريقية القديمة روحاً قادمة من مملكة (هاديس) السوداء، حيث الموتى يقيمون، ولكي يمنع (هاديس) أو (بلوتو) كما تسميه الأساطير الرومانية الأرواح من النجاة من مملكته قد أعدّ كلباً مزوّداً بثلاث

---

(١) نجيب محفوظ: قلب الليل، ١٥.
(٢) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٤٣.
(٣) نفسه: ٩٩.
(٤) نفسه: ١٢٥.
(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رؤوس، واسمه (سربروس) لحراسة البوابة، ومن هناك يقيم نفقاً طويلاً تمرّ به الأرواح الشجيّة دون انقطاع، وتتخذ طريقها إلى العرش حيث (هاديس/بلوتو) وزوجته (بيرسيفوني) يجلسان لابسين ثياب الحداد السوداء[١].

ويطلق نجيب محفوظ اسم الأشباح على الحكاية الثامنة من ملحمته، ولكأنّه يقول إنّ الحكايا القديمة بما تحمل من أحداث، أبطالها أناس يعنون لنا الكثير، وقد تربطنا بهم صلة دم أو قرابة أو حتى عداوة قد يصبحون أشباحاً تقلق حياتنا، وتكدّر صفوها، وتحرفنا عن طريق العمل الجاد إذا انصعنا لها، وجعلناها تتجاوز حقيقة أنّها ذكرى، لا أكثر ولا أقل.

(فجلال الدين الناجي) الذي استسلم لأشباحه، وعاش أسيراً لها ولمعاناتها ولأحقادها، انتهى به المطاف بأن يُقتل على يد خليلته (زنات)، ليهلك، ويتلاشى ظلّه الذي أضفى عليه نجيب صورة الكائن الخرافي المخيف الذي يشابه ظلّه ذو المائة عين والألف قبضة"[٢] فالأشباح التي عاش (جلال الدين) أسيراً لها، قد أكسبته وجوداً أسطورياً، يتجلّى في لحظات احتضاره حيث ظهر ظلّه وحشاً له مائة عين، وله قوة أسطورية، تتجلّى في ألف قبضة.

وينزاح الوجود الأسطوري للكائنات على الطير، فالغراب يظهر في الرواية لا كائناً من كائنات الطبيعة المحيطة، فحسب، بل رمزاً أسطورياً من رموز الشؤم والتطيّر والموت، حتى قالت العرب "أشأم من غراب"، وهو رائد الإنسان في دفن أخيه الإنسان بعد حادثة القتل الإنسانية الأولى، إذ يقول قابيل جزعاً متحسّراً، بعد أن رأى غراباً يدفن آخر في التراب: "قال يا ويلتي أعجزتُ أن أكون مثل هذا الغراب"[٣]. فالفتوة (غسّان) والفتوّة (دهشان) يقفان مع جموع من المشاهدين في صحراء المماليك، وينويان أن يقتتلا حتى يثبت أحدهما أهليته بأن يكون فتوّة الحارة وفي القبة يقف غرابٌ وينعق[٤] منذراً بوجوده بالشؤم والموت والاقتتال، الذي قد يكلّف الحارة الكثير، وينغّص عيش الآمنين من الحرافيش.

والنسر كذلك يحوم في حلقة أسطوريته، فالأفكار المحمومة تأتي على شكل نسر "وتجسّدت الأفكار المحمومة في صورة نسر محلّق ذي صرير يدكّ الأبنية"[٥]، ولعلّ التحليق والقسوة تحيلنا إلى أسطورة (لقمان) مع نسوره السبعة، إذ تقول الأسطورة إنّ لقمان طلب عمراً

---

(١) هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ترجمة حسين عزيز، ١٠٢.
(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٤٠.
(٣) المائدة: آية ٣١.
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٠٠.
(٥) نفسه: ٢-٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طويلاً، فأعطي عمر سبعة نسور، كان آخرها (لُبد) الذي قالت العرب فيه "طال الأبد على لُبد[١]" وزعمت العرب أنّ النسر يعيش خمسمائة سنة، لذلك قالت: "أعمر من نسر"[٢].

أمّا الثور فيظهر في الرواية بصورته الأسطورية، إذ إنّه من يحمل السماء على قرنيه، (فجلال الناجي) يقول لخليلته (زنات): "لعلّه الثور الذي يحمل الدنيا على قرنيه"[٣]. وهذا الاعتقاد هو امتداد لما اعتقد به المصريون القدامى، إذ كان هناك صلة للثور بالسماء، وأنّ ثور الإله (رع) ذو القرون الأربعة كان يحرس طرق السماء، وقد حمل كلٌّ من الشمس والقمر لقب (ثور السماء) واتخذت مقاطعات مصر السفلى العجل رمزاً لها، وكان الثور مخصّباً بقوة الحياة، ويحمل ماءها.

وقد تطوّر مفهوم الثور المقدّس، فحمل ملوك الدولة الحديثة من العائلات المصرية القديمة لقب الثور العظيم، أو ثور (حورس) القوي، وكان يصوّر الحاكم على صورة ثور يلقى أعداءه أرضاً بقرونه.[٤] وكان السومريون يعتقدون بأنّ ثور السماء هو من يحرق بأنفاسه الحرب.[٥] وكان (ايل) كبير آلهة الفنيقيين المسيطر على جميع بلاد كنعان يلقب بالثور؛ إذ كان الكنعانيّون يرمزون بالثور إلى القوة والقدرة.[٦]

أمّا الكائن الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة) فهو مشارك مهم في صيرورة الأحداث، وقد يتدخّل أحياناً ليغيّر مسار الحدث أو ليغني فعله، فالكائن الأسطوري في تلك الليالي ليس كائناً يُكتمل به المشهد الأسطوري فحسب، بل هو مشارك فعّال في صناعة الحدث، كما أنّه كائن يتميّز بصفات وأفعال يمكن أن تنسب إلى البشر، أو يتصف بها بعض البشر، فالكائن الأسطوري في تلك الليالي عضو من أعضاء الشخصيات، ووجوده ليس عبثياً، بل أحياناً يكون الأساس في تكوين الحدث، أو في دفعه إلى التأزم، أو في السّير به إلى الحلّ، أو في كلّ تلك الأمور مجتمعة.

فالعفاريت هي الكائنات الأسطوريّة الأهم في تكوين الحدث في الليالي، ثم إنّها الأكثر وجوداً، والأكثر تمثيلاً للوحة الكائن الأسطوري في المشهد الروائي كاملاً. وأهم أحداث الرواية، ومنطلقها نحو التأزم، ومن ثم التبلور كان بسبب عفريت. (فصنعان الجمالي) يمدّ يده في أحد

---

(١) الميداني: مجمع الأمثال، ج٢، ص٥٠.
(٢) الدميري، كمال الدين محمد بن موسى (ت ٨٠٨هـ): حياة الحيوان الكبرى، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩١١، ٣٥١.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٣٧.
(٤) انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ٩٨-٩٩.
(٥) ستين لويد: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، ط١، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨، ٩٠.
(٦) لطفي الخوري: معجم الأساطير، ج١، ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الليالي ليتلمّس موقع الشمعدان، فيرتطم بشيء كثيف صلب، ويسمع صوتاً يجهله، وعندما يتساءل عن حقيقته، يجيبه صوت غريب، لم يسمع مثله من قبل، صوت ليس صوت حيوان أو إنسان، ويقول: "دست رأسي يا أعمى!"[١] ويكون الصوت هو صوت العفريت (قمقام) الذي يقرّر بنزق أن يعاقب (صنعان الجمالي) قائلاً: "ألمتني فحق عليك العقاب"[٢]. فيشرع صنعان يطلب الرحمة والعفو، ويوافق العفريت على طلبه مقروناً بقتل حاكم الحارة (علي السلولي)[٣] بحجة أنّه قد استعبد العفريت بسحر أسود، وقد آن أوان التخلّص من مستعبده.

ولا يجد (صنعان) بُدّاً من الاستسلام لرغبة العفريت، إذ حياته في الميزان مقابل تنفيذ تلك الرغبة، ويعده العفريت بالمساعدة، لكن هيهات أن يفي العفريت بوعده، إذ يتخلّى عن (صنعان) الذي يقتل الحاكم في بيته، فيواجه (صنعان) حكم الإعدام، ويطيّر رأسه مقابل رضى العفريت الذي اكتفى بالقول (لصنعان) في اللحظة الأخيرة قبل أن يطيّر رأسه بالسيف "كن بطلاً يا صنعان، هذا قدرك!"[٤]. وبذلك كان العفريت (قمقام) هو السبب وراء أوّل ثورة من الحارة على أحد رموز الاستبداد، وهو حاكم الحارة، وإن كانت ثورة مدفوع إليها صاحبها دفعاً، إلاّ إنّها كانت بذرة التمرّد، وبداية لرحلة عصيان غشيت الليالي حتى تصدّع الاستبداد منها في آخر الرواية.

أمّا العفريت (سنجام) الذي أطلق (جمصة البلطي) كبير الشرطة سراحه بعد أن سُجن ألف سنة في قمقم بسبب غضب سيدنا سليمان عليه، فقد غيّر هو الآخر حياة منقذه إلى الأبد. إذ قلب عالمه رأساً على عقب، وأثار الفتن والسرقات في الحارة حتى ضجّ الكلّ بالشكوى، ثم توجّ الفوضى التي أثارها بسرقة جواهر زوجة حاكم الحارة (خليل الهمذاني)، الذي ثار وأزبد، وأراد أن يُقبض على اللص بأيّ شكل، وأن تُردّ مجوهرات زوجته. وقد كان (جمصة) هو من يتلقى غضب الحاكم، ووقع على (كاملة) عبء القبض على اللص بحكم أنّه كبير الشرطة. ولكنّ (جمصة) تعرّض لمحنة فكرية ونفسيّة سببها العفريت (سنجام)، الذي أوصله إلى حقيقة أنّه "اللص قاتل حامي المجرمين ومعذّب الشرفاء، نسي الله حتى ذكّره به عفريت من الجن"[٥]. ثم خلص بعد محنته إلى أنّ رموز الاستبداد هم اللصوص الحقيقيون، وقرّر أن يحقق "إرادة الله

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٣.
(٢) نفسه: ١٥.
(٣) نفسه: ١٦.
(٤) نفسه: ٣٤.
(٥) نفسه: ٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العادلة"[١] فقتل الحاكم الظالم (خليل الهمذاني) دون أن يخشى المصير المتوقع بسبب فعلة كهذه، وهو الإعدام، الذي واجهه سريعاً في ما بعد غير آبهٍ به، ومقتنعاً بعدالة قضيته.

فالعفاريت في رواية (ليالي ألف ليلة) كانت المحرّك الخارجي للثورة، إذ خالطت ما يعتمل في النفوس من عدم رضا وسخط على الأحوال المحيطة، ووجّهته فكراً لا سلوكاً فقط، فولدت الثوّار الذين كان على رأسهم (جمصة البلطي)، الذي نذر حياته للدفاع عن حقوق المستضعفين، والفتك بالأشرار والمستبدّين. وكأنّ الظلم هو ما يستدعي ظهور العفاريت في دنيا البشر، التي ترمز للإلهام، والتوجيه، والتفكير الرافض لكلّ معاني الاستبداد والاستلاب، لذلك قال (عبد الله الحمّال)، وهو أصلاً (جمصة البلطي): "على الوالي أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"[٢].

وإن كانت العفاريت رمزاً من رموز التثوير والتنوير في الليالي، ممثّلة في (قمقام) و(سنجام)، فهي لا تعدم أن تكون رمزاً من رموز التناحر والشرّ، إذ العفاريت في حدّ ذاتها ليست تمثيلاً للشرّ بعينه أو الخير بعينة "وإنّما تتفاوت الأشياء في معنى الخير والشرّ بالنسبة للإنسان"[٣]. فالعفريتان (سخربوط) و(زرمباحة) رمزان "للكفر والشرّ"[٤]، وهما لا ينفكّان يرسمان الخطط، ويعملان تفكيرهما الشرير لفتنة أهل الحارة، ودفعهم إلى الفجور والكفر والتناحر والإجرام، وكثيراً ما ينجحان في ذلك. وغاية ما يزعجهما أن يتسلّل الخير إلى حيث هما، فتحلّ المشاكل التي يثيران[٥].

وتظهر الملائكة في الليالي، وتشارك في الحدث، وتقاسم الناس الحياة والعمل والمشقة، وأسطورية الملائكة لا تتأتّى من عدم التصديق بوجودها، فهذه قضية أخرى، ولكن تتأتّى من تخلّيها عن موقعها التقليدي في السماء، وشروعها بالعيش مع البشر، واتخاذها سمتهم في العمل والمعاش. فالمعلم (سحلول) تاجر المزادات والتحف الشرقية، هو في الحقيقة ملاك، وهو نائب (عزرائيل) في الحي، يعاشر الآدميين "كأنّه آدمي مثلهم"[٦]، وهو التاجر الوحيد الذي "يملك صحيفة بيضاء"[٧]، وهو يعيش بين البشر منذ أمد طويل، إذ عُمِّر ملايين السنين حتى ما عاد

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥٧.
(٢) نفسه: ٧٦.
(٣) حسن الكرمي: الثنوية في التفكير، ط١، أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٤، ٧٤.
(٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩١.
(٥) نفسه: ١٠٩.
(٦) نفسه: ٨١.
(٧) نفسه: ٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يدهشه شيء[١].

وتضطلع بعض الكائنات الأسطوريّة بإكمال المشهد الأسطوري في الرواية، وذلك عبر أدوار ومهام يقومون بها. فالوحش المخيف الذي يشبه التنين، هو من يمدّ ذيله لينقذ الرجل العابد الذي وقع في حفرة، وقد سخّره الله لإنقاذ ذلك العابد، الذي رفض أن يستجير بغير الله، فكان حسبه، إذ أرسل إليه هذا الوحش الخرافي لينقذه، وبعدئذ نادى صوت من السماء مخاطباً الرجل: "إنّا قد نجيناك من الموت بالموت"[٢].

أمّا طائر الرّخ الأسطوري الشهير فإنّه يظهر في الليالي بطريقة عجيبة لإنقاذ السندباد من إحدى الجُزر، كما أنّه رائده إلى الثروة. إذ ربط نفسه في طرف ساقه الشبيه بالصّاري، وحلق معه في الفضاء، ثم حطّ به فوق قمة جبل، ففكّ (السندباد) رباطه، وزحف إلى ما وراء شجرة، ونام، ولمّا استيقظ وجد نفسه في أرضٍ سطحها مغمور بالماس، فجمع منه ما استطاع، وانحدر إلى الأسفل، حتى انتهى إلى الشاطيء، حيث أنقذته سفينة عابرة. فكان (السندباد) أوّل "إنسان يسخره –أيّ الرّخ– لأغراضه"[٣]، وهو طائر لطالما سمع عنه الناس ولم يروه، فالرّخ "يطير من عالم مجهول إلى عالم مجهول، ويثب من قمة الواق إلى قمة قاف"[٤].

أمّا المارد، فلا يفارق صورته التقليدية المقترنة بالقوة والبطش، فهو من ينقضّ على شهريار، ويرفعه بين يديه كعصفور، ويطرده من عالمه السحري الذي انزلق إليه من صخرة في الخلاء، بعد أن خالف أمر زوجته الملكة، وفتح الباب المحرّم فتحه. وكاد يفتك (بشهريار)، الذي هتف به نادماً "دعني بربك"[٥] فاستجاب له، وأطلق صراحه.

ولطالما ظهر المردة في الأساطير والحكايا التي صوّرته إنساناً عملاقا حيناً، وأحياناً أخرى وحشاً مخيفاً، في حين ادّعت بعض الأساطير أنّه وحشٌ من جنس الجن، ولكنّه من أعتاها وأخبثها[٦]. وفي الأسطورة اليونانية القديمة شنّ المردة الاثنا عشر، وهم أبناء (أورانس) إله السماء، و(جيا) آلهة الأرض، ثورةً على آلهة الأولمب، فخسروا الحرب، وسجنهم (زيوس) في وهدة (تارتاروس). فكانوا بذلك رمزاً للقوة العنيفة في الأرض والرغبات الدنيوية التي تثور على

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٦٣.
(٢) نفسه: ٢٠٥.
(٣) نفسه: ٢٥٢.
(٤) نفسه: ٢٦٢.
(٥) نفسه: ٢٦٩.
(٦) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ١٩٠-١٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الروح[١].

وتظهر العنقاء في رواية ليالي ألف ليلة متخيلاً مقروناً بالندرة والقلّة، ولعلّ ذلك مردّه إلى أنّ العنقاء كائن أسطوري ملأ الحكايا والأساطير والقصص الشعبية، ابتدعه الخيال الإنساني، ولكن من يجرؤ على أن يدّعي أنّه قد رأى العنقاء؟ ولذلك نجد الشيخ عبد الله البلخي) يقرن بين الإيمان الصادق ووجود العنقاء "الإيمان الصادق أندر من العنقاء"[٢]. إذ ضربت الأمم بها مثلاً للشيء الذي يُسمع عنه ولا يُرى. وكان المصريون يعتقدون أنّ العنقاء تأتيهم محلقة من جزيرة العرب؛ لأنّ الشمس تُشرق عندهم من سيناء. وكانوا يعتقدون إنّ هناك عنقاء واحدة في الكون تعمر خمسة قرون، ثم تُحرق نفسها، ومن رمادها تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقاء الوحيدة في العالم، وهكذا دواليك[٣]، فاليونان عرفت هذا الطائر، ونسبته إلى بلاد العرب، ويعتقد البعض أنّ له صلة بطائر (السيمرغ) الفارسي، ويرى آخرون أنّه طائر الفنيق، في حين يعتقد البعض أنّ الهنود عرفوه في شكل (غاردوا). وهو طائر لطالما حمل صفات التسامي، والصعود إلى العوالم العلوية، لذلك فهو مثال في الخيال الجماعي "للإنسان الطامح إلى الخلود المتسامي إلى أفاق تتجاوز منزلته البشرية"[٤]، وهذا ما يفسر علاقة هذا الطائر بالجبل، إذ الجبل يمثّل مكاناً مقدّساً على اعتبار أنّه واسطة بين العالمين السفلي والعلوي.

---

(١) طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٤٣؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق لرومان، ٥-٧.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة: ٢٢٧.
(٣) علي الشوك: جولة في إقليم اللغة والأسطورة، ٤٤.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٣٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل السادس

الموجودات الأسطورية

يتطلب توظيف الأسطورة في الرواية ،واضطلاعها بإشادة معمار أحداثها أو بعضها استدعاء بعض الموجودات الأسطورية المرافقة والمرتبطة بالأسطورة المضمّنة في الرواية، وذلك لاستكمال شروط الأسطورة والوفاء بمتعلقاتها المادية التي تشكّل نسقاً مكمّلاً لها، وتستدعي بذلك كلّ رموزها، وتستوفي كلّ مظاهرها المادية التي بوجودها يتحقق بناء الصورة المادية والروحية لها.

وبخلاف استدعاء هذه الموجودات الأسطورية يغيب عنا وجه الأسطورة كاملاً، فلا نرى إلاّ ناحية منه، ويفوتنا أن نستكمل بناءها ومدلولها الروحي الذي تؤدي فيه تلك الموجودات دوراً حيوياً يفكّ رموزه ودلالته بسهولة، إذ يقترن دائماً بالجانب الروحي والترميزي للسلوك الأسطوري، وللفكر الأسطوريين.

وهذه الموجودات لابدّ أن تكون ملموسة ذات حيز مكاني، ولا يمكن أن ندرجها تحت بند الكائنات الأسطورية الموجودة في حياتنا المعاشة كالأشجار والحيوانات أو المتخيّلة كالشياطين والملائكة والجن والغيلان والعفاريت والوحوش والأشباح.

فهي في الغالب جمادات أو على الأقل ملموسات ومدركات، وهي بوجودها في الأسطورة أنما تشكّل تمثّيلاً هيكليّاً خاصاً يحتفظ –في الغالب– بصفة الثبات، وإن كان يخضع أحياناً لتغيير قيمته الأسطورية ودلالته الترميزية؛ إذ إنّ الأساطير كثيراً ما تتغيّر وتتبدّل؛ لأنّها "تتكيّف وتتأثّر كثيراً بالمناخ والأحوال الاجتماعية والسياسية، وبطبيعته النشاط الاقتصادي، وبمدى التقدّم الحضاري، فتختلف من بيئة إلى أخرى"[(١)]، ولذا فستكون دراستنا للموجود الأسطوري على قدر وجوده في الرؤية التي يقدّمها نجيب في أعماله متكئاً فيها على الأسطورة الأمّ أو الحامل لأحداث الرواية.

العصا المقدّسة

عندما قرّر (شمس الدين) أن يحضر المنازلة المنوي عقدها في صحراء المماليك بين (دهشان) و(غسّان)؛ لاختيار فتوة للحارة بعد اختفاء (عاشور الناجي) "تأبّط عصا أبيه العجراء

---

(١) حسين أحمد أمين: الأسطورة واللامعقول وفهمنا العالم، أبواب، ١٦، ١٩٩٨، ٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وذهب"[١]، وإذا عرفنا أنّ (شمس الدين) شابٌ موفور الصحة، أيّ لا يحتاج إلى أن يحمل عصا عوناً له، أدركنا أنّه بتأبّطه لها، إنّما يسدر في طقس أسطوري قديم، قد ورثه دون أن يدري، وتمثّل في أن نحمل بعض أشياء الغائبين أو الأموات، تأسياً بهم، فالعصا كانت مقدّسة عند المصريين القدامى، وكانت تعدّ من ألويتهم[٢] وكانت رمزاً للسلطة[٣]، (فشمس الدين) عندما اختار أن يحمل عصا والده العجراء، كان بإمكانه أن يحمل واحدة جديدة، إنّما كان يحمل رمز السلطة، فبوصفه الابن الوحيد لفتوّة الحارة السابق.

ومن منطلق ثنائية السلطة والعصا، نجد (محمد أنور) يهاجم زوجته الجميلة (زهيرة)، التي طلقته لتتزوج بغيره، ويهوي عليها بعصا غليظة، ويهمّش رأسها تهميشاً[٤]، وكأنّ سلطته المزعومة عليها؛ لأنّه كان يوماً زوجها، قد سوّغت له وَفق اعتقاده أن يصدر عليها حكم الموت، وينفذه بعصاه، رمز سلطته وجبروته.

ومن الطريف بالأمر أن النبّوت الذي كان يستخدمه الفتوّات في الملحمة في معاركهم، الذي أسمى نجيب الحكاية العاشرة والأخيرة به هو من الخصائص الملكية الفرعونية المشيرة إلى القوة الخارقة للطبيعة، وكان يُسمّى (دبوس القتال) وهو مقدّس، ويرمز للسلطة، وكان كناية عن عين (حورس) الشهيرة، وكثيراً ما نُقشت صورة الملك الذي يقضي على أعدائه بدبوس القتال على بوابات المعابد الضخمة.[٥]

وكانت العصا المقدّسة عند المصريين القدامى ليست صفة للمعبود حسبُ، بل هي تجسيد له[٦] "وقد عُرفت أشكال عدّة من العصيّ المقدّسة في الدولة الحديثة التي حملها الكهنة والموظفون الرسميون في أيديهم"[٧]، وكثيراً ما حمل أصحاب السلطة عصا تنتهي في الجزء الأعلى منها برأس (سخم)، وهو إله القوة عند المصريين القدامى[٨].

وكثيراً ما كان يرافق ظهور الصولجان ظهور العصا المعقوفة، ففي رواية (رادوبيس)، يقبّل الكاهن الأكبر عصا فرعون، رمزاً للطاعة وللولاء؟. "فأعطاه فرعون العصا المعقوفة،

---

(١) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٩٧.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ٥٥.
(٣) نفسه: ٥٥.
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣٧٨.
(٥) مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ١٣١.
(٦) نفسه: ١٨١.
(٧) نفسه: ١٨١.
(٨) نفسه: ١٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقبّلها الكاهن في إجلال عميق "[١]، وقد عُدّت العصا مقدّسة عند المصريين القدامى، وكثيراً ما كانت تنتهي برؤوس بعض المعبودات أو الحيوانات المقدّسة وقد حُفظت العصا في قدس الأقداس الداخلي. [٢]

أمّا العصا المعقوفة فيطلق عليها في اللغة المصرية القديمة اسم "حقا"، وهي صولجان لا يحمله الآلهة والملوك فقط ، بل يحمله أيضا الموظفون أصحاب المراكز العليا. فالحاجب الأكبر الذي كان يقوم بسفارة بين ملك الهكسوس (أبو فيس) وفرعون طيبة (سيكنزع) كان "يقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي"[٣]

وتُعدّ العصا من الرموز الضاربة في القدم التي غالباً ما كان يحملها الرّعاة، ويقترب طولها من طول قامتهم. وكانت تُعدّ من متعلقات الإله الراعي (عنجتى). ولكنّها أصبحت تُعرف جيدا فيما بعد على مقاس أصغر يتخذ شكل الخطاف. ويفهم هذا الصولجان في النقوش القديمة بمعنى (يحكم). وفي الدولة الوسطى وُضعتْ هذه العصا داخل أفاريز فوق التوابيت كرمز للإله (أوزيريس)[٤]

الصولجان

والصولجان هو من أوّل هذه الموجودات التي لها وجودها الأسطوري "وكان يضع على رأسه –أي مرنرع الثاني– تاج مصر المزدوج، ويقبض بيده على السوط الملكي، وبالأخرى على العصا المعقوفة،وقد ارتدى فوق لباسه الملكي كساء من جلد النمر احتفالاً بالعيد الوطني[٥] كذلك جاءت "فرقة الرُماة الكبرى حاملي القسى والسِّهام. واستغرق مسيرها فترة طويلة من الزمن، يتقدّمها علمها الموسوم بصولجان العرش"[٦]، وكان لزاماً على من يريد أن يقدّم فروض الولاء والطاعة لفرعون أن يتقدّم من صولجان فرعون، وأن يلثمه[٧].

والفرعون (سيكننرع) كان يوميء إلى رجاله بصولجانه[٨] في حين أنّ (أحمس) الذي كان متنكراً بزي تاجر، ويحمل اسم (اسفينيس) أهدى لحاكم طيبة "صولجاناً من العاج ذا رأس

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس : ١٦
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨١
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٥.
(٤) نفسه : ١٨٢ .
(٥) نجيب محفوظ : رادوبيس :١٥-١٦
(٦) نفسه: ١٥
(٧) نفسه : ٦٥
(٨) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من خالص الذهب المُحلى بالزمرّد والياقوت"[١].

فالصولجان فضلاً عن أنّه، رمز من رموز الحكم والسيادة ، كان المصريون القدامى يعتقدون منذ العصور المبكرة أنّه تميمة تضم قوى منح الحياة الخاصة بالكلب أو الروح الحارسة الشبيهة بالثعلب، وبذلك يغدو الصولجان رمزاً للعمل الطيب والسعادة. وكثيراً ما كان يُدفن الصولجان مع فرعون كي يتمتع بالرفاء المقدس، وكثيراً مازُينت الأفاريز الموجودة على التوابيت بهذا الرمز[٢].

النار المقدّسة

تظهر النار المقدّسة رديفاً لتلك الثورة التي تدفع أهل طيبة إلى التطلّع إلى التحرّر، وقد كانت الملكة (توتيشيري) التي دعاها الناس بالأمّ المقدّسة، وهي أم الفرعون (سيكننرع) هي التي تحرّض الطيبين على الثورة، لذلك كانت بمثابة النار المقدّسة، فقد كانت "في الجنوب جذوة نار مقدّسة تلهب القلوب وتحيي الآمال، فالفضل لها في إذكائها لوطنيتها وحكمتها، ولذلك قدّسها الجنوب جميعه، ودعاها الناس الأم المقدّسة (توتيشيري)، كما يدعو المؤمنون الربّة (إيزيس)، وعاذوا باسمها من شرّ اليأس والهزيمة[٣].

وإنّما تلك المزاوجة بين الملكة وتقديسها وحملها للنار المقدّسة إنّما هي تأكيد على ذلك البُعد التقديسي الذي اضطلعت به الملكة، كأم وإلهة، وأم إله، وهو فرعون. وتُحدّثنا كثيرٌ من الأساطير عن أنّ المرأة هي من سرقت النار من القمر، ووهبته للإنسانية، كما أنّها هي من كانت تقوم بحراسة النار، وتبقي على اشتعالها في البيوت والمعابد.[٤]

فاستحضار أسطورة النار المقدّسة، وقرنها بالملكة (توتيشيري) ما هي إلا ترميز أراد نجيب محفوظ منه أن يصبغ على الثورة صبغة القداسة، ويرفع من يقومون بها إلى منزلة القديسين، لا سيما وأنّ محفوظاً كان يهدف إلى الحضّ على الثورة ضد الاحتلال والاستلاب في روايته، لا التأريخ لمصر القديمة بنصوص روائية.

وتظهر النار ببعد مقدّس في الأساطير، وتجد هذه القدسية مكانها في (ملحمة الحرافيش)، (فعاشور الناجي) الجدّ الذي فتح باب التحرّر والتمرّد والمساواة والعدل على مصرعيه أمام أهل الحارة كان يحمل قبساً من النار المقدّسة، (فسليمان) يصف (عاشور الناجي) لابنه قائلاً: "لا يفهم

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٧٥.
(٢) مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ١٧٣.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢١.
(٤) فراس السوّاح: لغز عشتار، ١٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عاشور إلاّ من اشتعل قلبه بالشرارة المقدّسة"[١].

فإن كان من يريد أن يفهم (عاشور الناجي) عليه أن يحمل ناراً مقدّسة، فمن باب أولى أن يكون (عاشور) نفسه حاملاً لها، ولكن أيّ نار يعني؟ ولماذا هي مقدّسة؟ يبدو أنّه يعني نار التمرّد والثورة التي تقود إلى العدل والإخاء وفرض قيم العمل والجدّ، وهي إن كانت الطريق لكلّ هذه الرموز السامية، فهي جديرة بأن توصف بالمُقدّسة.

وتشبيه تمرّد (عاشور الناجي) الجدّ بالنار، ووصف ناره بالمقدّسة هو انبثاق من ذلك الرمز الأسطوري ذي البعد الديني التقديسي للنار، "وتُستعمل النار إمّا علامة من العلامات يقصدون بها إلى معنىً مباشر متواضع عليه، فتكون بمثابة الإشارة أو تكون ضمن الشعائر والطقوس رمزاً مثقلاً بالمعاني والدلالات"[٢].

وقد عبدت كثير من الأمم الخالية النار، أمّا العرب، فعلى الرغم من مجاورتهم للمجوس عبدة النار، إلاّ أنّهم لم يعبدوها، إلاّ ما كان يُروى عن تقديس حِميَر لها، وكانوا يتحاكمون إليها، وإن كانوا يصبغون النار بصبغة طقوسية، فلا يضرمونها إلاّ في المناسبات الجليلة كالحلف أو تفاؤلاً بالبرق عند التعشير أو التسليع للاستسقاء[٣].

إلاّ أنّ المصريين عدّوها قوة مقدّسة لما فيها من قوة تدميرية فضلاً عن قوتها الخفيّة، وكانت عين الإله (رع) تنفث النار، كما عُدّت الشعلة المقدّسة رمزاً للتطهير والطهارة وإبعاد الروح الشريرة؛ لأنّها أقصت قوة (ست)، وأبادت الشر[٤]. كما "أنّ الآلهة الذين يحملون علامة النار فوق رؤوسهم أو على أجنحتهم يلتهمون أعداء إله الشمس"[٥].

ويبدو أنّ ثمّة علاقة خفيّة ما بين البطولة والتمرّد والنار، ففي حين عدّت العرب إطفاء النار بطولة[٦] نجد الرمز الأسطوري الأشهر للتمرّد اقترن بسرقة النار، والحصول عليها. (فبروميثيوس)، سرق النار من السماء، وحملها إلى الأرض، ووهبها إلى البشر، كي يستطيعوا أن يواجهوا بها أخطار الطبيعة، فغضب (زيوس) عليه، وربطه في أعلى جبل في القوقاز، وكلّف نسر بنهش كبده، حتى إذا ما انتهتْ تجدّدتْ، وعاد النسر إلى النهش، إلى أن مرّ به

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ١٥٨.
(٢) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٦٣.
(٣) نفسه: ٦٦٦.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ٢٣١.
(٥) نفسه: ٢٣١.
(٦) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(هرقل)، وخلّصه من هذا العذاب البشع[١]. وبذلك كان (بروميثيوس) وناره رمزاً للتمرّد، وللإرادة البشرية الواعية والمثقفة.

الصورة

الصورة عند الفراعنة تتجاوز تماماً القيمة الجمالية الفنية، وإن كان نجيب محفوظ استثمرها في روايتي: (عبث الأقدار)، و(رادوبيس) لتكون محفزاً على تشويق البطل على رؤية الحبيبة، كما جعلها سبباً لرغبة التعارف. فالفرعون (مرنرع الثاني) قررّ أن يقابل الغانية (رادوبيس) عندما رأى صورتها مرسومة على حذائها الذي أسقطه النسر في حضنه ، فقال وهو يشير إلى صورتها "ما أجمل هذه الصورة"[٢]، في حين أنّ (ددف) يفتتن بصورة فلاحة جميلة رسمها أخوه (نافا)، فيرتاع من "جمال الصورة التي جذبته من وديان الأحلام ، فدلف إليها حتى صار منها على بعد ذراع"[٣].

وتكون الصورة أوّل طريق العشق (لمرنرع الثاني) و(ددف)، اللذين يحنّان الهمم ، ويظفر كلّ منهما بلقاء الحسناء التي فُتن بصورتها. ولكأن كليهما قد سُحر بالصورة التي رأى، وموقف كهذا ينبثق من ايمان المصريين القدامى بالقوى السحرية للصورة، إذ كانوا يطلقون على الرسّام أو النحّات إسم (الذي يسبّب الحياة)، ويوصفون عمله بكلمة (يلد)[٤].

وكانت الصورة عند المصريين نوعاً من الحقيقة المقدّسة، ولذلك كانت صورة الميت تُحفر على تابوته أو في غرفة دفنه، كما تُوضع التماثيل المشابهة له قرباناً ونذوراً في المقابر؛ لتُساعد المتوفى في المشاركة في الطقوس التي تهب الحياة، ويقال عن (أوزيريس): "يأتي مثل الروح ليشاهد قدس الأقداس الخاص به"[٥] أيّ يشاهد صورته السويّة مرسومة في مكانها، وشكله منحوتاً على الجدار، عندئذٍ يدخل في هيئته السويّة، ويستقرّ فوق صورته.

---

(١) ماكس.اس. شابيرو: معجم الأساطير، ٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٢.
(٢) نفسه : ٨
(٣) نجيب محفوظ : عبث الأقدار،٩٠
(٤) مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ١٢٧
(٥) نفسه:١٧٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحذاء

الحذاء ليس عند المصريين القدامى وسيلة لاتقاء أذى الأرض، وتوفير الحماية للقدم فحسب، بل هو يتجاوز ذلك ليغدو رمزاً مقدّساً، فهو يعدّ في الشعائر الجنائزية رمزاً للطهارة، إذ يقترب المتوفى من (أوزيريس)، وهو يرتدي حذاء أبيض، فيكون بذلك خالصاً من جميع الأتربة الأرضية والقذارة، وكثيراً ما كان يُرسم زوجان من النعال على النهاية السُفلى من الخارج أمام قدمي التابوت[١].

وكان الحذاء مثله مثل القدم رمزاً للسلطة ولاقتناء الثروة. وكان الفراعنة يرتدون نعالاً ذات مقدمّة تنحني إلى أعلى. وكان الأسرى الأعداء يمثّلون على النعال كي يتمكن الملك رمزياً من وطئهم. كما كانت كذلك دليلاً على المقام الملكي[٢].

إذن، فلا عجب أن تختار الأسطورة التي أعاد نجيب محفوظ استثمارها في رواية (رادوبيس) الحذاء ليكون مفتاح علاقة فرعون بالغانية (رادوبيس) ، إذ أسقطه نسر في حضن فرعون بعد أن سرقه من (رادوبيس)، وهي تستحم،وحلق بعيدة.فقلّبه فرعون فوجده ثميناً وجميلاً[٣] وظنّ للحظات أنّه "لإحدى ساكنات السماء"[٤] لكن سرعان ما عرف أنّه حذاء (رادوبيس) غانية بيجة الشهيرة، فحمله إليها في اليوم التالي، وعندها وقع أسير جمالها الفاتن، ففقد قلبه بعد أن كان يبغي أن يعيد حذاءً ثميناً يدل على صاحبته، وعلى مقامها الرفيع.

كرسي الولادة

يبرز كرسي الولادة في رواية (الطريق) أداة للموت لا للحياة، إذ طالما اقترن بالولادة، وبمساعدة الأم الحامل على وضع جنينها. (فكريمة) التي أرادت أن تقتل زوجها بمساعدة عشيقها التعس (صابر) اشترت رجل كرسي ولادة أثري كي يستعمله (صابر) في الإجهاز على زوجها وفق خطة اتفاقا عليها، ليخلو لهما سبيل اللقاء، ويتمتعان بثروته كيفما يشاءان "أشارت إلى القبض فوق الترابيزة، وقالت: أحضرته من الطقيسي، وكان رجل كرسي ولادة اثري"[٥]. وبذلك فهي جعلت أحد رموز الحياة رمزاً للموت وللهلاك. وكان اسم الرجل الذي اشترت منه رجل الكرسي هو طقيسي، وهو اسم يشير تماماً إلى فكرة الطقس التي تلازم كرسي الولادة، وهي

---

(١) مانفرد لوركر : معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ٢٣٦

(٢) نفسه :٢٣٦

(٣) نجيب محفوظ : رادوبيس ،٢٧

(٤) نفسه: ٢٨.

(٥) نجيب محفوظ: الطريق، ٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طقوس الولادة المقدّسة، التي حظيت بتكريم واهتمام عند المصريين القُدامى الذين قدّسوا الحياة، وجعلوها قطباً مهماً في دورة الحياة الكبرى، المكوّنة من الحياة والموت، ولم يستهينوا بحياة الأبرياء شأن كريمة وصابر في رواية (الطريق)، إذ أقبلا على قتل رجل عجوز بريء بدم بارد، ودون أن يمنعهما ضميرهما من ذلك.

وقد حظيت الولادة بطقوس خاصة عند المصريين القُدامى بعد أن يصوغ الإله (خنوم) شكل الجنين على عجلته الفخّارية، أمّا ساعة الولادة "فتساعد فيها الإلهات الأربع: (إيزيس)، و(نفتيس)، و(حقت)، و(مسخنت). إذ ينفردن بالحامل في غرفتها مع القابلات، وتقوم الإلهة (إيزيس) وكاهنتها القابلة بعملية الولادة، وتُساعدها الإلهات الباقيات، فتسندها (نفتيس)، وتستعجلها (حقت)، وتشجّعها (مسخنت)، ثم تغسل القابلة الوليد، وتقطع حبله السّري، وترقده فوق المهد، وتغطّيه بالكتّان. وكان الكهنة المولدين يلبسون ملابس خاصة، ويمسكون عصيّاً خشبية معيّنة، ويستعينون بها حين يتلون رقاهم لإبعاد أشباح الشياطين، الذين يتخيلونهم مجتمعين حول المرأة الحامل لإجهاض حملها أو لتأخيره[١].

وقد كانت تستخدم أحجار الولادة أحياناً بدلاً من كرسي الولادة، إذ تستعمل قطعتان من الحجر، توضعان تحت أقدام النساء اللواتي يجلسن القرفصاء أثناء الولادة لإراحتهن. وكانت الأسطورة تدّعي أنّ تلك الأحجار المسمّاة أحجار الولادة تقرّر مصير الشخص، وأنّ الإله (تحوت) قد نقش عليها موعد وفاة كلّ مولود.[٢]

واستحضار نجيب محفوظ لأسطوريّة كرسي الولادة إلحاح على قدسيّة الحياة، فضلاً عن المفارقة المحزنة، فأداة الحياة، تصبح في يدي المجرمين أداة للموت والهلاك، وتتجلّى السخرية عندما تكون هي الطريق كذلك لموت المجرمين. (فصابر) الذي قتل بواسطة رجل كرسي، و(كريمة) التي خططت له الجريمة، واشترت له الرجل، قد آل كلّ منهما إلى الموت، إذ قتل (صابر) كريمة عندما ظنّ أنّها تلهو به، وتسخّره لمآربها، وبعد ذلك آل إلى حبل المشنقة وحيداً بائساً منكوداً.

الكواكب

لقد أثارت الكواكب منذ الخليقة اهتمام الإنسان الأوّل، فطفق يراقبها، ثم إنّه أعجب بالسماء الحالكة تزيّنها الأقمار، فكان الليل عنده الأصل والنهار هو الفرع. الليل هو الأزلي،

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٣٣.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والنهار هو الحادث. فالعتمة هي الرحم البدئي الذي حبل بالكون وأنجبه[١].

واعتماداً على هذه النظرة القديمة تؤكّد معظم أساطير الخلق والتكوين على ظهور النشأة الأولى من الظلمة الأزلية. ففي أسطورة التكوين البابلية، كانت (تعامت) هي الرحم المائي المظلم الذي نشأ منه الكون والآلهة. وفي الأسطورة المصريّة نجد (نو) العماء البدئي المظلم والرّحم المائي الذي أنجب الإله (رع). وعند الكنعانيين نجد أنّه في البدء لم يكن هناك سوى ريح عاصفة وخواء مظلم. وفي الأسطورة السومرية تنبثق الأجرام السماوية من ظلمة العالم الأسفل عندما يهبط الإله (إنليل) سيد مجمع آلهة سومر إلى العالم الأسفل، ويضاجع الآلهة (ننليل) التي تتبعه إلى هناك، عند كلّ بوّابة من بواباته السبع، كان القمر أوّل مولود لها من (إنليل) ثم إنّ القمر نفسه يحبل بالشمس، وينجبها.

ولذلك فقد عبد الإنسان الأوّل القمر؛ إذ كانت المثيولوجية القمرية سابقة على الميثولوجيا الشمسية[٢]. لا سيما أنّ الإنسان الأوّل ظنّ أنّ للقمر دون الشمس الدور الرئيس في خصوبة الأرض ونمو الزروع، كما كان المسؤول عن خصوبة النساء؛ إذ ترتبط الدورة الشهرية عند المرأة بدورة القمر[٣]. وفي ضوء ذلك تفاعل الإنسان الأوّل بالقمر بعد أن عبده، وكان الثور هو رمز للقمر المعبود عند قدامى المصريين[٤] كما أنّ العرب عبدت القمر في الجاهلية، وكان إله عرب الجنوب، وسُمّوا باسمه، وقد عبدته حمير، وكلب بدومة الجندل وبنو عبد ودّ بنو عامر، وكان الثور رمزاً للقمر عندهم، وكانت الحية كذلك رمزاً من رموز القمر؛ فكلاهما يقترن بمعنى التجدّد والخصوبة والمعرفة[٥] "وفي المجتمعات البدائية قرن الإنسان الأفعى بالقمر، اعتقاداً منه بأنّ الحية لا تفنى؛ لأنّها تغيّر جلدها، مثل القمر الذي يجدّد حياته في دورة شهرية متكرّرة[٦].

لكن سرعان ما طغت عبادة الشمس على عبادة القمر، وعلى عبادة كلّ الكواكب الأخرى، وغدت دورة الشمس هي الدورة المقدّسة وهي رمز الحياة[٧] وغدا (رع) عند المصريين القدامى إلهاً للشمس، وأصبح الثور المقدّس رمزاً للشمس فضلاً عن أنّه رمز للقمر[٨] كما اتخذت الشمس شكلاً خاصاً لكلّ ساعة من رحلتها اليومية، ففي الساعتين الأولى والثانية كانت طفلاً، وفي الساعة السابعة كانت على هيئة قرد يصوّب سهماً، أيّ يرسل شعاعاً من

---

(١) فراس السوّاح: لغز عشتار، ٧٨.
(٢) نفسه: ٧٩.
(٣) نفسه: ٨٢، ٨٣.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩٨.
(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ١٩٥-٢٠٠.
(٦) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٣١.
(٧) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣.
(٨) نفسه: ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دائرية الزمن الأسطوري.

أمّا في رواية أولاد حارتنا فأدهم ابن الجبلاوي يؤمن بأنّ هناك أناساً يسكنون النجوم الأخرى "فيخيّل إليه أنّ سكّان ذلك النجم اللامع سعداء لبعدهم عن هذا البيت"(١)، وهذا الاعتقاد يحيلنا إلى الأسطورة الفرعونية التي ادّعت أنّ المتوفى يعيش فوق النجوم، لذا فقد كان غاية أمل المصري القديم أن يُسمح له بالاستمرار في الحياة على هيئة مصباح صغير بين كواكب الليل، لا سيما أنّ الكواكب ارتبطت بالخلود؛ لأنها لم تكن تهبط في الغرب أبداً(٢).

طاقيّة الإخفاء

طاقية الإخفاء من أشهر الموجودات الأسطوريّة والخرافية، وكثيراً ما كانت الوسيلة السحرية لتحقيق المستحيل في الأساطير والخرافات والحكايات الشعبية ومنها (ألف ليلة وليلة). وهي تعبّر بحق عن حلم البشرية في امتلاك قوّة تمكّنهم من الاختفاء، وتجاوز شرطي المكان والزمان، والتنقل بيسر وسهولة، فضلاً عن عدم تحمّل تبعية أيّ سلوك أو تصرّف، إذ إنّ طاقية الإخفاء تمثّل طفولة فكرية أسطوريّة للبشرية تؤمن بالكائنات اللامرئية، وتخشاها، وتحاول أن تشابهها، ولو بالقدرة في اللامرئية، فتكون طاقية الإخفاء النافذة على ذلك العالم اللامرئي المنشود.

ونجد الكثير من الأساطير والحكايا تدّعي حيازة أبطالها وبعض شخوصها لهذه الطاقية، كما أنّ الكثير منهم قد حقق بها مآرب خيّرة أو شريرة. وليالي ألف ليلة وليلة تعجّ بمثل هذه القصص. كما أنّ الأسطورة الإغريقية القديمة تحدّثنا بأنّ (هاديس/بلوتو) إله مملكة الموت كان يملك طاقية الإخفاء، وكان من عادته أن يلبسها إذا سافر، وكان قد أعطاه إيّاها السيكلوب. وبها تمكّن من أن يخطف (بيرسيفوني) ابنة (ديمتري) آلهة النبات، وأن يضعها ملكة على عرش مملكته المظلمة(٣).

وإن كانت طاقية الإخفاء تتجلّى موجوداً أسطوريّاً ذا خصائص خارقة تهمّش شروط المكان والزمان، فإنّها تغدو أداة فتنة في رواية (ليالي ألف ليلة وليلة). فالعفريت (سخربوط) يريد أن يفتن (فاضل صنعان)، فيعرض عليه أن يأخذ الطاقية بعد أن يتنكّر في زي رجلٍ مشرق بسّام الثغر، ويقول له: "إنّني من رجال الأقدار، ومعي لك هدية"(٤)، فيسعد (فاضل) بالهدية،

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٤.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٣٢.
(٣) هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١٠١.
(٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقرّر أن يستغلّها في إحقاق الحق، لكن الرجل الواهب/سخربوط يضع شرطاً غريباً للحصول على الطاقية قائلاً: "افعل أيّ شيء إلاّ ما يمليه عليك ضميرك، هذا هو الشرط، وأنت حرّ تقبل أو ترفض، ولكن احذر الخداع فعنده تفقد الطاقية وقد تفقد حياتك أيضاً"[١]، فيقبل (صنعان) الهدية بتوجّس، ويقول: "هدية مقبولة ولا خوف علي منها"[٢].

لكن كلّ البلاء جاء مع هذه الطاقية، ومع شرط استخدامها المنحوس، فقد استخدمها (فاضل) في السرقة ثم في القتل[٣]، ثم سخّرها في السخرية من أصدقائه والإساءة إليهم بهدف التندّر والتسلية[٤] ثم استسلم لشهواته الحيوانية، فاغتصب بها (قمر العطّار)، و(قوت القلوب) امرأة (سليمان الزيني)، اللتين انتحرتا بالسمّ عندما أدركتا أنّ (فاضل صنعان) قد اغتصبهما بطريقة مجهولة[٥].

وبلغ (فاضل) قمّة عبثه بالطاقية، وسار على وَفق نصيحة العفريت (سخربوط) الذي قال له بلؤم: "أصغ إلى نصيحة مجرّب، بوسعك أن تتسلّى كلّ يوم بحدث يزلزل البشر"[٦]، عندها "اجتاحت الحي حوادث غامضة فأنستهم القضية والمجرم الهارب. يُدفع وجيه من فوق بغلته فيقع على الأرض، يصيب حجر رأس سامي شكري كاتم السّر فيشجه وهو بين حرّاسه، تختفي جواهر ثمينة من دار الحاكم، تشتعل النار في وكالة الأخشاب، ينتشر العبث بالنساء في الأسواق، يركب الرعب الخاصة والعامة"[٧]، وبالطبع يكون (فاضل) هو وراء كلّ هذا العبث، الذي يُساق بسببه خلق كثير إلى السجن، فكلّ من حامت حوله شبهة وجد نفسه في السجن، وشعر (فاضل) بتأنيب الضمير، وحاول أن ينقذ أصدقاءه المسجونين، ويهرّبهم من السجن، ولكن (سخربوط) اعترض على ذلك؛ لأنّه يخالف شروط استخدام الطاقية، وعندما صمّم (فاضل) على قراره، وجد نفسه مرئياً دون طاقيته، وسرعان ما ألقي القبض عليه، وأُعدم جزاءً على كلّ جرائمه وعبثه.

فطاقية الإخفاء كانت أداة خارقة كان من الممكن أن يستخدمها (فاضل) ليكرّس أحلامه بالثورة، وبالقضاء على الاستبداد والمستبدين، إذ كان رمزاً من رموز الثورة، التي يعتمل نورها في صدره، ولكنّه أجهض ثورته في أوّل اختبار، ولهث وراء المتعة والتسلية، وقبل بشرط

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٦.
(٢) نفسه: ٢١٧.
(٣) نفسه: ٢١٧.
(٤) نفسه: ٢١٨.
(٥) نفسه: ٢٢٣.
(٦) نفسه: ٢٢٦.
(٧) نفسه: ٢٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(سخربوط)، الذي كان أوّل طريق الهاوية، فخسر بذلك نفسه، وأساء إلى قضيته؛ لأنّه باختصار لم يخلص لفكره، وتهاوى أمام المغريات، فلاقى وبالاً، ودفع عمره ثمناً لذلك، وقد تكون نهايته مغزى يريد أن يهمس به نجيب محفوظ في أذن كلّ ثائر وصاحب قضية، إذ عليه أن يتمسّك بمبدئه، ويقاوم المغريات، إذ الاستسلام لها يعني النهاية والسقوط.

خاتم سليمان

يرتبط الخاتم بشكل عام برمزية تقديسية مردّها إلى استدارته؛ لأنّه بلا بداية أو نهاية، لذلك عدّة المصريون القُدامى رمزاً للأبدية، وجعلوا العلامة الهيروغليفية الخاصة بالأبدية، عبارة عن حلقة تحمل بعض التشابه بالحبل ذي العروة، ونهايتاه مربوطتان في عُقدة. لذلك كانت ترسم الحيوانات المقدّسة غالباً ممسكة بهذا الرمز الخاص بالأبدية بمخالبها. وطرف وسعف النخيل الذي يمسكه الإله (جح) غالباً ما ينتهي من أسفل بحلقة تمثّل دائرة الأبدية، مثلما تُشاهد على ظهر الكرسي المصنوع من خشب الأرز، الذي عُثر عليه في مقبرة (توت عنخ آمون)[١].

وفي الخرافات الشعبية المصريّة كان يُعتقد أنّ الخواتم السحرية تُعطي لحاملها الحماية من المرض، والأشياء الأخرى الكريهة. والتمائم الأخرى المعقودة كانت علامة (غنخ)، وتميمة دم (إيزيس) تت. وقد ارتبطت الخواتم في الأساطير والحكايات الشعبية بشكل عام بقوى سحرية خاصة توهب لمن يلبسها، وتتحوّل إلى أيّ إنسان آخر قد يلبسها، إذ ما نزعها الأوّل. ولكن الخيال الأسطوري الشعبي العربي خصّ خاتماً معيناً بقوى سحرية خارقة تتوافق مع صاحبه ذي السلطان الخرافي. فقد رسم الخيال العربي خاتماً سحريّاً تتجسّد فيه كلّ قوى سيدنا سليمان، ويختزل كلّ سلطانه، وتخيّل كذلك أنّ ذلك الخاتم قد بقي بعض موت صاحبه، كما بقي محتفظاً بكل قواه وخصائصه، التي يستطيع أن يحوزها أيُّ إنسان يملك هذا الخاتم الأسطوري ويلبسه.

ولعلّ اختيار النبي سليمان مالكاً لهذا الخاتم الأسطوري سببه ما توافر له من ملك وسلطان على البشر والجن والحيوان والريح، إذ قال تعالى في محكم تنزيله "ولسليمان الريح غدوها شهر وراوحها شهر، وأسلنا له عين القطر، ومن الجنّ من يعمل بين يديه بإذن ربّه، ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير (١٢). يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكراً وقليل من عبادي الشكور (١٣)"[٢]. فلا غرو إذن أن نجد خاتماً سحريّاً متخيّلاً، يتمثّل سلطانه العظيم، ويغدو حلم كلّ باحث عن ثراء أو

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٢٥.
(٢) سبأ: الآية ١٢-١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سلطة أو سحر في الأساطير وفي القصص الشعبية.

وفي رواية (ليالي ألف ليلة) يحضر الخاتم بسلطانه الذي لا يقهر في الليالي، ولكنّه لا يحضر حقيقة ووجوداً، بل يحضّر تخيّلاً وأمنية. (فمعروف) الاسكافي المعدم، الذي يعاني جحيم الكدح والزوجية يدّعي في لحظة مِزاح، وهو في قهوة الأمراء، أنّه قد عثر على خاتم سليمان[١]. فيسخر الأصدقاء منه، ويطالبونه ببرهان يثبت أنّه يملك الخاتم، ويطلب أحدهم بالتحديد أن يرتفع ويهبط من السماء، ويشرع (معروف) بالقول مازحاً "يا خاتم سليمان ارفعني إلى السماء"[٢]، ويفاجأ الحاضرون عندما يرتفع حقاً عن الأرض، وذلك بعبث عفريت كان حاضراً يشاهد ما يحدث، وأراد اللهو مع اللاهين، وسريعاً ما انتشر الخبر، وأثرى معروف بسببه، إذ أغدقت عليه الأموال، فطلّق زوجته، وتزوّج شقيقة (فاضل صنعان الجمالي)، وحسن حاله، وكاد يفتضح أمره عندما استدعاه السلطان ليشاهد خاتمه، ولكن (معروف) اعتذر عن ذلك، فطلب (شهريار) أن يريه قدرته على الطيران، ومن جديد تدخّل العفريت اللاهي، وساعده على الطيران، فعجب (شهريار) أيّما عجب، وهتف قائلاً "ما أتفه السلطنة! ما أتفه الغرور!؟"[٣].

لكن سرعان ما جاء وقت تسديد حساب اللهو، فقد تمثّل العفريت (لمعروف)، وأخبره بأنّه صاحب الفضل في ما هو فيه، وطلب منه أن يقتل الشيخ (عبد الله البلخي) والمجنون ثمناً لمساعدته له، لكن (معروف) رفض ذلك بإصرار، ولم يقع فريسة الخوف والطمع، كما حدث مع (فاضل صنعان الجمالي) صاحب طاقية الإخفاء، ومع والده من قبل، اللذين دفعا عمريهما ثمناً للخوف والتخاذل. فقرّر العفريت أن يفضح (معروف)، وهدّده قائلاً: "ليس أسهل علي من أن أقنع الحاكم باحتيالك، إنّهم لا يأمنون جانبك، ويتمنّون هلاكك ليتحرّروا من استعبادك المهذّب لهم، سأدّعي سريعاً لصنع معجزة أمامهم، وإذا أخفقت ولا بد أن تخفق انقضوا عليك كالنمور"[٤] لكن التهديد ما زاد معروف إلاّ تصميماً على رفضه للاستغلال.

وسرعان ما وقع (معروف) في يدي الحاكم، واعترف بكذبه واحتياله، وتوقّع أن يُدفع به إلى السيّاف والنطع، ولكن المعجزة الإلهية تمثّلت في غضب الفقراء والمساكين، الذي خبروا (معروفا) محسناً لم يعرفوا مثله، عطف عليهم، وأغدق عليهم المال، وأحاطهم بحبّه ورعايته، تجمّعوا في الأسواق على قلب رجلٍ واحد، وكوّنوا طوفاناً بشريّاً، وهم يصرخون: "معروف

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٣١.
(٢) نفسه: ٢٣٢.
(٣) نفسه: ٢٤١.
(٤) نفسه: ٢٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بريء، (معروف رحيم)، (معروف) لن يموت، الويل لمن يمسّه بسوء"[١]، وخاضوا معركة حامية الوطيس مع رجال الحاكم، حتى نُودي قبيل المغرب: "كفّوا عن الشغب، مولانا السلطان قادم بنفسه"[٢]، وجاء السلطان، ورضخ لمشيئة الشعب، الذي ينبض قلبه بحبّ (معروف)، وقرّر أن يجعل (معروف الإسكافي) حاكماً للحي، فهتفت الجموع فرحاً، وعرفت الحارة سعادة العدل لأوّل مرة، وشرع (شهريار) يراقب هذه التجربة الجديدة في تاريخ حكمه[٣].

(فمعروف) الذي لم يرضخ لشهوة الملك، ولم ينسق لنشوة السلطة والمال، الذي قال لا للجريمة والموت، استطاع أن ينقذ نفسه، ويخلص لشعبه ولقضيته، فاستحق بذلك النجاة والنجاح، إذ هو مثال القائد الناجح، والثائر المتمسّك بمبدئه، لذلك هو المثال المنشود عند نجيب محفوظ للثائر ولباغي الإصلاح.

الكتاب

للكتاب حضوره الأسطوري، ولطالما نبعت قوته من تلك المادة المكتوبة فيه، إذ كان في الغالب هو الحاضن لما خطّه القدر فيه للبشر، ومن هنا كان له أهميته الأسطورية التي ربطته بمعاش الناس وبأحوالهم. وكثير من الأساطير والديانات تعدّ الكتاب هو أوّل مخلوق في الدنيا، وتسمّيه اللوح المحفوظ، وتقول الأسطورة إنّ أوّل ما خطّ على اللوح المحفوظ الصبر على البلاء والرضى بالحكم المقدور[٤]، ثم نجد كتاب الموتى، هو أهم تجليات الفكر الأسطوري عند المصريين القدامى. وكتاب الموتى "هو اصطلاح حديث لمجموعة من البرديّات كان المصريون يشيرون إليها باسم (تعاويذ الخروج نهاراً) وهذا العنوان يوحي بقدرة تلك النصوص على أن تمكّن المتوفى من مغادرة قبره"[٥].

ولقد اعتاد المصريون على أن يزوّدوا موتاهم بنصوص دينية جنائزية، تكتب بالخط الهروغليفي أو الهيراطيقي أو الديموطيقي على البردي أو الرّق. ويتكوّن كتاب الموتى من فصول عدة، تتراوح بين ١٤٠-١٤٧ فصلاً وَفق نسخة الكتاب، ليس بينها رابط. والكتاب إجمالاً يحدّد الأخطار التي سيلاقيها الميت في رحلته إلى العالم الأسفل، ويبيّن طرق النجاة منها،

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٤٥.
(٢) نفسه: ٢٤٥.
(٣) نفسه: ٢٤٦.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ١٣٦.
(٥) خزعل الماجدي: الدين المصري، ١٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويحتوي كذلك على بعض الصلوات والأناشيد والتعاويذ والرقى.[١]

كما أنّ كثيراً من الأساطير ربطت بين الكتاب والتعاويذ السحرية والطلاسم العجيبة المكتوبة فيه، لذلك فنحن نجد (عرفة) في (أولاد حارتنا) يملك كتاباً/كرّاسة تحتوي على أسرار السحر وفنونه[٢]. وقد آل هذا الكتاب إلى (الحنش) صديق (عرفة)، الذي وجده في نفايات مستوقد الصالحية، ثم درسه، وحذقه، وأخذ يعدّ العدّة، ويدرّبُ الرجال على السحر كي يعود معهم إلى الحارة، ويقيموا العدل، وشرع أهل الحارة ينتظرون هذا اليوم[٣]، وباستقراء رواية (أولاد حارتنا) ندرك أنّ كتاب السحر ليس أكثر من رمز للكتب التي تمدّنا بالعلم، وتحوّلنا من أناس جاهلين إلى آخرين متعلمين متحصّنين بقوة العلم التي تكاد لا تُقهر.

والكتاب الأسطوري، وما خُطّ فيه من أقدار ومصائر كان المحفّز الأوّل للمعصية في (أولاد حارتنا)، (فجبلاوي) الأبّ الأسطوري الذي يعيش مع أبنائه في البيت الكبير حيث الجمال والهناء والسعادة والرفاهية يملك كتاباً عظيماً، يضمّ كلّ شيء عن أولاده وعن مصائرهم، ولا يسمح لأحد بالاقتراب منه. ويحفظه في غرفة خلوة تقع بعد باب حصين مغلق يقع في الجدار الأوسط في غرفة نومه. ومفتاح الباب موجود في صندوق إلي جانب مضجعه[٤].

وقد كان (إدريس) الابن الأكبر (للجبلاوي) هو الإنسان الوحيد الذي لمح الكتاب في صباه، وعندما سأل أباه عما فيه، قال (الجبلاوي): إنّه يضم كل شيء عنه وعن أخوته[٥]. والكتاب يحوي فيما يحوي كذلك حجة تحدّد مخصصات كلّ من أبنائه من وقف (الجبلاوي). وقد رغب(إدريس) في أن يعرف ما له من إرث بعد أن طرده والده من البيت الكبير، وحرّض أخاه (أدهم) على مساعدته في ذلك، إلا أنّ أدهم رفض أن ينتهك خصوصيات والده بأيّ شكل من الأشكال، وقد أفلح لو فعل ذلك، إلا أنّه سرعان ما وقع في إغواء الفضول، وتسلّل إلى غرفة أبيه، وفتح باب خلوته، فوجد الكتاب المزخرف بخطوط مموّهة بالذهب، ثم مدّ يده، ففتحه، ووجد مشقّة في تركيز ذهنه، ونفض الاضطراب عنه، وبدأ يقرأ بالخط الفارسي: "باسم الله ...."، لكنّه سمع الباب وهو يفتح بغتة، انجذب رأسه نحو الصوت بقوة ودون وعي كأنّ الباب شدّه إليه وهو ينفتح. رأى (الجبلاوي) على ضوء شمعته يسدّ الباب بجسمه الكبير ملقياً عليه نظرة باردة قاسية. حملق (أدهم) في عيني أبيه في صمت وجمود، وتخلّت عنه قوى الكلام

---

(١) خزعل الماجدي: الديانة المصرية، ١٩٤؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٠٦.

(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٥١.

(٣) نفسه: ٥٥٢.

(٤) نفسه: ٤٦.

(٥) نفسه: ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحركة والتفكير وأمره (الجبلاوي) قائلاً: أخرج"[١].

فهذا الكتاب الأسطوري العجيب الذي استحضره محفوظ ليكون الاقتراب منه لعنة، كان السبب في طرد (أدهم) من النعيم، وباكورة رحلة معنّاة، وصراع لا يعرف نهاية. فهل كان سيتغيّر مصير (أدهم) ونسله لو لم يقترب من الكتاب، ويخالف رغبة والده؟ أم أنّ (الجبلاوي) وضع هذا الكتاب عثرة في وجه بنيه؛ ليمتحن إرادتهم، ومن ثم يدفع بأصحاب الإرادات الضعيفة إلى خارج البيت، إلى الحارة، ليواجهوا مصيرهم في صراع لا يعرف رحمة أو هوادة؟ وهل كان العصيان، ومن ثم الطرد من البيت الكبير قدراً مخطوطاً في ذلك الكتاب؟ أم أنّه خُطّ في لحظة العصيان، والاقتراب من الكتاب؟ لا سيما أنّ (أدهم) لم يوفق في أن يقرأ ما هو في الكتاب. هل اعتقد محفوظ أنّ الصراع ثمرة العصيان؟ أم أنّ العصيان أوّل الثورة، ولو كان عصياناً للأبّ صاحب البيت الكبير.

أمّا في رواية (أمام العرش) (فتحوت) كاتب الآلهة يُحصي أعمال البشر، ويكتب مآثرهم، ويسجّل كبواتهم في كتاب أسطوري، يومئ إليه (أوزيريس)، فيقرأ منه (تحوت) على مسمع أعضاء المحكمة الأسطوريّة، بعد أن يُستدعى المُحاكَم، فيلخّص في كتابه أهم محطات حياة المُحاكَم وأعماله، وهو تلخيص أمين ومحايد وَفق كتاب يظهر أنّه يُحصي كلّ شيء، ولا يغادر صغيرة أو كبيرة، ثم يُحال الكلام بعد ذلك إلى المُحاكَم، ليدافع عن نفسه، ويبرّر أفعاله، ثم يقف منتظراً حكم الإله (أوزيريس) في حقّه.

فكتاب (تحوت) كتاب أسطوري، كتبه الإله (تحوت)، ورصد فيه أزمان طويلة من أفعال الناس، وأحصاها جميعاً ليعرضها بين يدي (أوزيريس). وهو كتاب أسطوري لا وجود له إلاّ في مخيّلة نجيب محفوظ، إذ لا تذكر أسطورة محاكمة الموتى عند المصريين القدامى وجود هكذا كتاب.

كذلك يحاول نجيب محفوظ أن يوهمنا بأنّ روايته (رحلة ابن فطّومة) هي كتاب/مخطوطة أسطوريّة، يحاول أن يضفي عليها صفة الموثوقيّة والصدق والوجود. وأنّها بحق مخطوطة كتبها الرحّالة المشهور (قنديل محمد العنّابي) المشهور (بابن فطّومة). وهو كتاب/مخطوطة أسطوريّة، لا وجود له إلاّ على صفحات رواية نجيب محفوظ: المسمّاة رحلة ابن فطّومة، وهو كتاب يحوي رحلة عجيبة مستحيلة، فهي ليست تطوافاً على البلاد شأن الرحلات الجغرافية، وإن بدت في الظاهر كذلك، بل هي رحلة رأسية في الزمن، تنطلق من الزمن البدائي الأوّل الموغل في القدم، وتنتهي في العصر الحديث. فالكتاب/المخطوطة المتمثّل

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الرواية يحوي رحلة عجائبية، لا تقلّ عجباً عن الرحلات التي تطالعنا بها الأساطير.

السحر

ويستند السحر إلى فكرة أساسية واحدة، وهي امتلاك الساحر قوة يؤثّر فيها على الطبيعة والناس والأشياء، كما كان الساحر يعبّر عن هذه القوة بالكلمة (هيكاو)، التي تعني كلمات القوة، وكان الساحر يُوصف بأنّه قوي اللسان مثل (إيزيس)، وينطق بكلمات القوة التي يعرفها بنهج صحيح، ولا يتلعثم في كلامه[١].

وترتبط العرافة بالسحر بعلاقة عكسية، ففي حين يعمل السّحر على إخراج القوة من الساحر، والتأثير بها على الطبيعة، يعمل العرّاف على تسلّم العلامات من الطبيعة، لتعمل قوته الداخلية على تفسيرها[٢].

وقد عرف المصريون العرّافين وقارئي البخت والطالع، وحفظ لنا التاريخ نبؤات شهيرة، (فكامس) خرج لقتال الهكسوس بناءً على (آمون) الذي وعده عبر العرّافين بالنصر. و(عرّافة آمون) التي أرسلت من خلالها (حتشبسوت) بعثتها إلي بلاد (نونت) هي من حدّدت مسبقاً ميعاد الغزوات، وما سيلقاه (تحتموس) فيها من نصر.

والعِرافة والتنبؤ وجدتا لهما مكاناً في عالم نجيب محفوظ الروائي، ولا عجب في ذلك؛ إذ هما نسقان من أنساق التفكير الأسطوري، والممارسات الطقسية والحياتية ضمن ذلك التفكير.

ففي رواية (عبث الأقدار) تُبنى الأحداث، وحركات الشخوص والأفعال على نبوءة الساحر (ديدى)، الذي يتنبّأ بأنّ (خوفو) سيحكم مطمئناً آمناً حتى نهاية عمره، ألا أنّ عرشه سيكون من بعده لفرعون ليس من صلبه، أبوه (من رع) الكاهن الأكبر (لرع) معبود (أون)، وأمّا أمّه فالسيدة الشابة (رده ديديت)، التي تزوّجها الكاهن على كبر، لتلد له هذا الطفل الذي كُتب في سجل الأقدار من الحاكمين"[٣].

عندها يتغيّر مسار الأحداث، إذ يتصدّر فرعون نفسه جيشاً صغيراً للسفر إلى (كاهن رع)، ولقتل الطفل الوليد. وبذلك تغدو النبوءة محرّكاً للأحداث في عبث الأقدار. والطريف أنّ هذه النبوءة هي من وحي مخيلة محفوظ، إذ إنّ التاريخ لا يذكر هذه النبوءة، بل يذكر أنّ (خوفو) قد عاش آمناً، وخلفه على العرش ابنه من صلبه، ثم حفيده.

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري ، ٢٦٤.
(٢) نفسه: ٢٧٠
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار ، ١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن كانت النبوءة هي لحظة اندلاع الصراع في (عبث الأقدار)، فهي لا تعدو أن تكون محطة قلق وتعلّق بالمجهول عند (كامل) في رواية (السراب)، وقد تُشكّل إرهاصاً إلى النهاية الحزينة التي لاقتها (رباب) زوجة (كامل). "وقد وقع بصري لدي خروجي على رمّال ممن يستطلعون الغيب، إنّي أؤمن بهؤلاء الناس إيمان أمي بهم. وقد انتظرت حتى انفضّ من حوله جماعة من السائلين، واقتربت منه على حياء، وسألته أن يقرأ لي الطالع. وراح الرجل ينكث بإبهامه في نقرات الرمل، وينقل فيما بينهما قواقعه. كان نحيلاً كالمومياء. شاحب اللون، متلفّعاً بكساء أبيض".(١)

أمّا السحر في رواية (أولاد حارتنا) فهو يأتي شكلاً من أشكال القوة الأسطورية التي تحاول أن تحقق العدل في الحارة. (فعرفة) الذي عاد إلى الحارة بعد غياب طويل، إذ إنّه ابن أحد نسائها المغمورات، ومجهول الأب، كان قد تعلّم السحر على يدي ساحر عجيب يستطيع أن يقرأ ما يجول في خاطر من أمامه(٢)، ثم طفق يوزّع على فتوّات الحارة هدايا سحرية، هي مكونات من أخلاطه وأعشابه، ولما نالت الرضى انهال الناس عليه ليعالجهم، وليصلح ما فسد من شؤون حياتهم. وسرعان ما صنع قنابل سحرية نالتْ إعجاب ناظر الوقف، الذي استقطب (عرفة) رغم أنفه، وجعله من خاصّته، وأقطعه بيتاً وحديقة ومالاً، وأقام عليه الحرس، كي يستأثر بسحره كلّه.

لكن نفس (عرفة) تنازعه الهروب، ويشرع في ذلك، إلاّ أنّه يدفع عمره وعمر زوجته (عواطف) ثمناً لرغبته في الهروب، ويبقى كتابه السحري خلفه، ويُقال أنّ (حنش) عثر عليه، وشرع يعدّ العدّة وهو من يختفي من رجال الحارة، ليعودوا جميعاً ويكون "يوم الخلاص الموعود"(٣).

وإن كان السحر له تفسيره الأسطوري الذي يلخّصه بالمجهول وغير المعروف، فسحر (عرفة) وإن حظي بالأسطوري والخارق من الأفعال، إلاّ أنّه مفسّر واضح عندنا، فما هو إلاّ العلم، الذي يجعل الإنسان قادراً على فعل أي شيء "كذلك السحر فهو قادر على كلّ شيء"(٤)، وهذا السحر / العلم "شيء عجيب حقاً، لا حدّ لقوته، ولا يدري أحد أين يقف، وقد تبدو النبابيت

(١) نجيب محفوظ: السراب ، ٢٥٥
(٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٦١.
(٣) نفسه: ٥٥٢.
(٤) نفسه : ٤٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نفسها لمن يملكه لعب أطفال"[١]، وكان عرفة يأمل بسحره "أن يتمكّن من القضاء على الفتوّات أنفسهم، وتشييد المباني، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا"[٢]، لذلك كان (عرفة) يحثّ مساعده وصديقه حنش على تعلّم السحر "تعلم يا حنش، ولا تكن غبياً، تصوّر لو كان جميع أولاد حارتنا سحرة"[٣].

وقد أدرك أهل الحارة قيمة هذا السحر، كما أدركوا ما كان ينشده "(عرفة) من وراء سحره للحارة من حياة عجيبة لأحلام الساحرة. ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء (جبل) و(رفاعة) و(قاسم)"[٤]. وإذا كان ذلك السحر هو العلم فلا عجب أن نجد (عرفة) الصوت المنادي بالعلم في وسط استسلم للخرافات، وتخدّر بسطوة الدين، يتسلل إلى البيت الكبير، في حادثة غير مسبوقة، ويقتل جدّه (الجبلاوي) دون قصد، بل ونجد ذلك الجدّ يرسل إلى (عرفة) من ينقل له كلماته الأخير ساعة احتضاره، إذ يوصي خادمته بأن تبلغه "أنّ جدّه مات وهو راضٍ عنه"[٥].

فنجيب محفوظ وظّف الهالة الأسطورية للسحر، التي تجعله قادراً على الإتيان بالمستحيل، وتغيير الحاضر والمستقبل، وأضفاها كاملة على العلم، الذي يعتقد محفوظ أنّه القادر على التغيير والبعث، لذلك فهو يعلّق البدايات الصحيحة والثورة عليه. (فالحنش) والكثير من رجال الحارة الذين يختفون إنّما ينضمون إلى (حنش) في مكان اعتكافه، يعلمهم السّحر الذي وجده مكتوباً في دفتر (عرفة)، استعداداً ليوم الخلاص الموعود، في حين يستحوذ الخوف والقلق على الناظر ورجاله في انتظار عودة السحر الممثّل للعلم. فالعلم عند نجيب محفوظ هو فرس الرهان الأخير في صراع الإنسان في حومة تحقيق العدل.

وللسحر قوة خارقة قد تتجاوز البشر، وتستحوذ كذلك على العفاريت، فتستعبدهم، لذلك قد ينزع العفريت إلى التخلّص من هذا السحر، ولو كلّفه الأمر أن يقتل من سلّطه عليه، وقد يستعين بإنسان آخر، ليساعده بالتخلّص من ذلك السحر، إذ كانت طقوسه تمنع العفريت ذاته من أن يتخلّص بنفسه ممن أوقعه في السحر. فالعفريت (قمقام) يتخذ من ضرب (صنعان الجمالي) في رواية (ليالي ألف ليلة) رأسه ذريعة، كي يجبره أن يقتل حاكم الحي (علي السلولي)، وبخلاف ذلك فإنّه يهدّد بأبشع انتقام من (صنعان)، ويسوّغ طلبه قائلاً: "استأنسني بسحر أسود،

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٤٦٢.
(٢) نفسه: ٤٨٣.
(٣) نفسه: ٤٦٢.
(٤) نفسه: ٥٥٢.
(٥) نفسه: ٥٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو يستعين بي في قضاء مآرب لا يرضى عنها ضميري"[١] .

كذلك قد يملك الإنسان طاقة السحر، فيصرّفه في وجوه الخير، ويقاوم به شرّ العفاريت، ويقضي عليهم به. (فجمصة البلطي) الملقّب بالمجنون يعرف أنّ (شهريار) ووزيره (دندان) وكافة قادة الدولة قد وقعوا فريسة في يدي العفريتة (زرمباحة) التي حوّلت نفسها إلى إنسية فاتنة، وباتت تمتص أموال كلّ رجل يقع بين يديها أسير جمالها. ويعلم كذلك أنّهم باتوا أسرى عراة في بيتها بعد أن احتالت عليهم، وخدعتهم، فيقرّر أن يهزمها، وأن يدمر شرورها، وأن ينقذ رجال الدولة وعلى رأسهم سلطانهم (شهريار). فيذهب إلى قصر العفريتة (زرمباحة) التي أسمت نفسها (أنيس الجليس)، ويداهمه، ويدخل دون إذن، فيجد العفريتة في انتظاره، فتحاول جاهدة أن تفتنه بجمالها، ولكن من دون جدوى، إذ جمالها "فتنة ولكن للعقلاء لا للمجانين"[٢] مثل (جمصة البلطي)، الذي يشرع في التمتمة بكلمات سحريّة، تنهار أمامها وتتحوّل إلى دخان يتلاشى دون أن يترك أثراً، ويختفي في أعقابها أثاث القصر الفاخر، وتنطفئ قناديله"[٣]. فالسحر كان قوة (جمصة)، التي جعلته ينتصر على الشرّ، ويهزم العفريتة، ويحرّر رجال الدولة من أسرهم في قصر (زرمباحة).

ويرتبط السحر عند المصريين القدامى (بايزيس) التي كانت تُعبد بصفتها عظيمة السحر[٤]، كما أنّها استطاعت أن تردّ زوجها (أوزيريس) إلى الحياة بوسائل سحرية تعرفها[٥]، وتذكر الأسطورة أنّ (إيزيس) قد استولت على هذه القدرات السحرية من خلال خديعة دبّرتها للإله (رع). الذي كان عندها عجوزاً طاعنا في السنّ. فقد مزجت لعاب الإله (رع) بتراب الأرض، وصنعت حيّة من طين، نفخت فيها الحياة، وأرسلتها في طريقه، فعضّته في ساقه، ودفعت سمها في جسده عندما استدعى (رع) كل آلهة الأرض والسماء لشفائه، لكنّها عجزت جميعاً، عندها تدخّلت (إيزيس)، وعرضت أن تطرد كلّ آلام (رع) مقابل أن يُفشي لها باسمه السّري، لكن(رع) رفض وبإصرار سرعان ما تداعى أمام الألم. عندها رضخ لمشيئة (إيزيس)، ونقل إلى قلبها الاسم السّري دون أن ينطقه، كيلا يسمع به أحد غيرها، وبذا أصبحت (إيزيس)

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٤٠.
(٢) نفسه: ١٧٢.
(٣) نفسه: ١٧٢-١٧٣.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ٦٧.
(٥) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الساحرة الكبرى، التي تعرف السرّ السحري فضلاً عن (رع)[١].

وتؤمن بعض شخوص (ملحمة الحرافيش) بالسّحر، وتتعاطاه، وتخشى من قدرته، لا سيما النساء اللواتي يؤمن بقوة السحر والسحرة في ظل مجتمع يعيش في الحارة قد ورث فكر دينياً يؤمن بالسحر، وبقوته فضلاً عن تلك الأساطير التي تحدّثنا طويلاً عن السحر، وعن قصته مع الإنسان، تلك القصة التي بدأت تحديداً مع المرأة، فالمرأة التي كانت تمارس كلّ نشاطات حفظ الحياة وتأمين الغذاء والمأوى والكساء، باعتبارها طقوساً تحويلية مقدّسة، لا تتمّ إلاّ بمعونة جسدها الخلاّق. "وكان التحويل نوعاً من السحر"[٢]، لكن سرعان ما حقق الرجل انقلاباً تاريخيّاً في السيطرة، ووضع يديه على نشاطات السحر، وجرّد المرأة من سطوة هذه القوة الغيبية[٣].

وإن كان البعض في (ملحمة الحرافيش) يؤمنون بقوة السّحر، فإنّنا لا نجد أيّاً منهم قد استفاد بحق من قوّة السّحر، (فجلال الناجي ابن زهيرة) قد آمن بقوّة السّحر، وبغى أن يصل إلى الخلود عبره، لذلك فقد استسلم للساحر (شاور)، ونقذ له كلّ طلباته مقابل أن يهبه الخلود، ولكنّه باء بالفشل، واستسلم للموت في أوّل مواجهة له معه، بعد أن دسّت (زنات) السّم له في الطعام[٤].

وفي رواية (العائش في الحقيقة) يغدو السحر قوة للكهنة، إذ يقول كاهن (آمون): "لنا من السحر قوة"[٥]، وإلى هذه القوة السحرية يعزي الكاهن حمل الملكة (تيى)، التي لبثت مدةً غير قصيرة لا تنجب، فتدخّل الكاهن كما يزعم بسحره، وساعدها على الحمل[٦]، ومن منطلق الإيمان بقوة السحر، تعزي الملكة (نفرتيتي) مرض ابنتها (ميكيتا تون)، الذي قضتْ به إلى سحر الكهنة، إذ قالت بحنق وقهر للطبيب المعالج لابنتها "إنّهم يريدون بسحرهم أن يحرمون –أيّ أخناتون– من أحبّ الكائنات إلى قلبه"[٧].

---

(١) فراس السّواح: لغز عشتار الالوهة المؤنثة وأصل الين والأسطورة، ٢٦١-٢٦٢؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٥٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ٦٧؛ خزعل الماجدي: الدين المصري، ١٢٢-١٢٣.

(٢) فراس السّواح: لغز عشتار الالوهة المؤنثة وأصل الين والأسطورة ، ٢٥٦.

(٣) نفسه: ٢٥٧.

(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٣٦-٣٣٩.

(٥) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١١.

(٦) نفسه: ١٠.

(٧) نفسه: ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التعاويذ

التعاويذ من أكثر مظاهر السحر المصري ظهوراً في تراث مصر القديمة، وقد صنعها المصريون من الأقمشة والجلود والأخشاب، ودوّنوا عليه نص التعويذة لحماية جسم الإنسان الحي أو الميت من التأثيرات المؤذية ومن هجوم الأعداء المرئيين وغير المرئيين، وكانت تُسمى بالمصرية هيكاو، وهي تعني كلمات القوة[١].

وتتسلل التعاويذ تسللاً رفيقاً إلى (كفاح طيبة)، ليكون لها أيضاً كفاحها الخاص، ووجودها المنفرد. فالأميرة (أمنريدس) ابنة ملك الهكسوس (أبو فيس) تحتفظ بولهٍ بعقدها ذو القلب الزمردي الذي كان أحمس قد وهبه لها في الماضي عندما كان يتخفّى بشخصية تاجر اسمه (اسفينيس)، وتقول "كنت أكثر من لبسه حقاً؛ لأنّ ساحرة القصر جعلته تعويذة تقي الضرّ والسوء"[٢].

وتعويذة القلب كانت مشهورة جداً عند قُدامى المصريين، إذ كانوا يكتبون عليه:

"ليكن قلبي معي في بيت القلوب

ليكن صدري معي في بيت القلوب

ليكن قلبي معي ويبقى معي وإلاّ فإنّني لن آكل من خبز أوزر في الجانب الشرقي من بحيرة الزهور

ولن أركب القارب الذي يحملني في النيل صاعداً أو نازلاً"[٣].

وتعويذة القلب شأنها شأن باقي تعاويذ الجسد عند المصريين تعبّر عن خشية المصري من أن يفقد عضواً من أعضائه، فيتشوّه جسده، ويفقد بذلك الخلود الأبدي. ويعدّ مسند الرأس من أشهر تعاويذ الجسد ضد فقدان الرأس، إلاّ أنّنا نجد كذلك تعاويذ على شكل آلهات مقدّسة، مثل (أوزيريس)، و(بس)، و(تاروت)، أو على أشكال حيوانية، كالأسد والكبش والجُعل، أو على شكل شارات ملكية، مثل التيجان، وعلامة عنخ[٤].

ولا يُستثنى (أحمس) الفرعون من الإيمان بقوة التعويذة، فهو يلبس العقد الذي احتفظت الأميرة (أمنريدس) بقلبه تعويذة له، وهو تعويذة للحبّ الذي فقده بفقدان حبيبته التي طُردت من مصر مع والدها الملك الغازي، ولشعبها الهكسوس الرُعاة، وعندما يُسأل عن سبب احتفاظه بعقدٍ مبتور، قد نُزع قلبه منه يقول: "إنّه يذكّرني بأيام الكفاح الأولى، حين خرجتُ أطلب طيبة متخفيا

---

(١) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٦٤.
(٢) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢١٩.
(٣) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٦٥.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ثياب التّجار داعياً نفسي (إسفينيس)، فكان فيما عرضت على النّاس للشراء، فيا للذكرى الجميلة"[١]. وقد كان المصريون قد ألفوا أن يستخدموا قلادة الذهب تعويذة لا سيما للميت لتخلّصه من لفافات مومياته[٢].

والتحصّن بالتعاويذ له طبيعته الخاصة، وطقوسه المعروفة المتبعة، التي كانت في بدايتها مرتبطة بأعمال السحر والكهانة في المعابد الإلهية، وذلك بشحن التماثيل بالقدرة الإلهية، وإبعاد الشياطين عن المعبد، ورفع العين الشريرة عن الملوك، وإضعاف الثعبان (أبو فيس)، مصدر الشرّ الأوّل، وما يتعلّق بذلك من طقوس كطقس الصيد بالشباك وطقس إبعاد السفهاء، وطقس كسر الآنية الحمراء[٣]، سرعان ما تسلّل إلى فكر الخوف من الشّر، وأخذ له صورة جديدة، غير منقطعة عن بُعدها الأسطوري؛ إذ إنّ الأساطير في معظمها لا تموت، ولكنّها تتغيّر من حال إلى حال، وتدخل في أنساق فكرية أحدث دخولاً جديداً لا يفقد وشائجه مع أصله، وإن ألمح لها إلماحاً دون تصريح. لذلك نجد في رواية (السراب) أمّ (كامل) تؤمن بالتعاويذ، وتصنعها لابنها إشفاقاً عليه من العين، والطريف أننا نجد (كامل) نفسه، المثقف، الذي يحمل البكالوريا، يؤمن بقوة تلك التعاويذ، ويستسلم لقوّتها المزعومة[٤].

القمقم:

ارتبط القمقم في كثير من الأساطير والحكايا بالأرواح والموتى والعفاريت والجنّ، لكن ارتباطه بالعفاريت والجانّ والمردة هو الأكثر، إذ لطالما كان القمقم المعدني، النحاسي في الغالب هو السجن الأسطوري للعُتاة من العفاريت والجان، فنقرأ في ليالي ألف ليلة أنّ النبي سليمان سجن عفريتاً عاصياً في قمقم إلى أن وجده آدمي، فحررّه من أسره. وتنتقل هذه الحكاية المشهورة الى رواية (ليالي ألف ليلة)، (فجمصة البلطي) كبير الشرطة، يخرج في رحلة صيدٍ نهرية، ويلقي شباكه في النهر، فيصطاد قمقماً معدنيّاً، يقلّبه بين يديه، ويرميه في باطن القارب، فيحدث صوتاً عميقاً مؤثّراً، سرعان ما يتمخّض عنه غبارٌ يتعالى حتى يعانق سحب الخريف، ثم يظهر عفريتٌ غاضب لأسره في القمقم لألف سنةٍ على يدي النبي سليمان، يقول: "في سجني الطويل امتلأت بالحنق والرغبة في الانتقام"[٥]، ويقرّر أن يفتك بمنقذه ومحرّره من أسره

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٦٠.
(٢) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٦٧.
(٣) نفسه، ٢٦٩.
(٤) نجيب محفوظ: السراب، ١٨.
(٥) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(جمصة البلطي)، لكنّه سرعان ما يضرب صفحاً عن رغبته، ويتحوّل الى مهمة خطيرة، وهي مساعدة (جمصة) لتجاوز سقوطه وتهافته، والوصول به إلى قمة العدل والثورة والايثار.

فالقمقم المعدني لطالما ارتبط بالاساطير وبالأفكار التقديسيّة، وهو امتداد لفكرة الجرار والأواني الدائرية، التي اضطلعتْ بمهام دينية. ففي الحضارة الفرعونية القديمة استعملت الجرار الطينية أو الجيرية، ذات الرؤوس الآدمية، المسمّاة أواني (كانوبي) لحفظ أحشاء الميت الملفوفة، والمنتزعة من الميّت أثناء التحنيط. وكانت الأواني تُوضع تحت حماية أبناء (حورس)، إلى حين يُبعث الميت من رقاده، ويستعيد أعضاءه في الحياة الآخرة[١].

ويبدو أنّ هذا التقدير والتقديس للجرار له جذوره التاريخية الضاربة في القدم، فالإنسان الأوّل منذ تعلّم صناعة الفخّار، عدّ الإناء الفخّاري رمزاً من رموز الأمّ الكبرى؛ لعلّه التشابه بين جسد المرأة الذي يشبه الوعاء السحري، لحمل الحنين وللإرضاع والجرّة. وبذلك فجسد الأنثى الكونيّة هو الجرّة الفخّارية، التي تحتوي على نعم الحياة وأسبابها ثم سرعان ما تُطلقها إلى الخارج. وهذه القيمة الرمزية للجرّة الفخّارية جعلت كثيراً من الأمم تدفن موتاها في الجّرار، وهم متكورون على أنفسهم متخذين وضعية الجنين في رحم أمّه، كذلك شاعت عادة دفن رماد الموتى في الجرار عند كثير من الأمم القديمة في العصر البرونزي في بحر ايجه وآسيا الصغرى، وايطاليا، ومناطق متعدّدة في أوروبا وأمريكا الجنوبية[٢].

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،٦٠.

(٢) فراس السوّاح: لغز عشتار، ٤٨-٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل السابع

الرمز الأسطوري

يبرز الرمز الأسطوري شكلاً مهماً من أشكال استلهام الأسطورة واستدعائها في إهاب سردي مختلف عن الأصل في روايات نجيب محفوظ، وذلك بوصف الرمز الأسطوري التعبير الأمثل"عن موتيفات غريزية كونيّة مختلفة، أو أنساق من السلوك والمعتقد الإنساني"[١] لا سيما أنّ الرمز كالأسطورة تماماً ذا خاصيّة متجدّدة نشطة لا تتوقف، بمعنى أنّها حفريّات حيّة ومتجدّدة على الدوام في تاريخ الفكر الإنساني[٢].

وإحالة أيّ نص إلى رمز أسطوري لا يعني بالتأكيد أنّ النص ينغلق على هذا الرمز وحده، إنّما يعني أنّ هذا الرمز هو الأكثر بروزاً في الرواية من مجمل أشكال توظيف الأسطورة الأخرى التي غالباً ما تتعدّد وتتقاطع وتتداخل وتتناسل في الرواية الواحدة، لتبني معماراً روائياً ينهض على الأسطورة، له خصوصيته ومحدّداته.

المخلّص

يلحّ رمز المخلّص على الأساطير القديمة بل وعلى كثير من الديانات السماوية وغير السماوية وعلى بعض المذاهب أحياناً[٣]. وعلى الرغم من تنوّع وتفاوت صورة المخلّص في كلّ السرديات إلاّ أنّه يتفرّد بمهمة واحدة وهي ملء الأرض عدلاً بعد أن مُلئتْ جوراً، وإقامة حكم الله ودولته في الأرض، ومحق الظلم والاستغلال والاستبداد[٤] وهو بذلك يخلّص الروح والجسد، ويمنح الأمل بالآخرة وبالخلاص النهائي[٥]، وهذا الرمز كثيراً ما يظهر عند الشعوب التي تقاسي من الظلم، وترزح تحت نير الطغيان سواء من حكّامها، أم من غزاة أجانب[٦].

ونجيب محفوظ يربط الرمز الأسطوري المخلّص برحلة البشرية منذ بدايتها متمثّلة في (أولاد حارتنا). فأدهم الابن الطيب الذي طُرد من البيت الكبير؛ لأنّه عصّى والده (الجبلاوي)،

---

(١) نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرمز، ١٩٨٠، ٥.
(٢) سيد القمني، الأسطورة والتراث، ط١، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ٢١.
(٣) عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ط١، دار سنابل، بيروت، ١٩٨٣، ٤١٠.
(٤) نفسه، ٤١١.
(٥) الموسوعة العربية، ج٢، ٢٩٣.
(٦) عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ٤١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحلم بلا انقطاع بالعودة إلى البيت الكبير[١]، ويرى الجبلاوي مخلصاً له من الحياة الضنكة التي يحياها مع زوجته، حيث لا ملبسٌ ناعمٌ، ولا مسكن مريح، ولا طعام لذيذ.

وهذا الانتظار البشري الأوّل للمخلّص، الذي انبثق مع أوّل لحظات الطّرد من الجنة، والانخراط في شقاء الأرض سرعان ما يتسلل إلى البشرية كاملة ممثّلة في أهل الحارة، الذين يرون في (الجبلاوي) مخلّصاً لهم من بطش الفتوّات وضنك الحياة، لذلك يصيح كلّ مغلوب على أمره: "يا جبلاوي!"[٢]، والكلّ يعتقد جازماً بأنّ (الجبلاوي) "لا بد أن يخرج يوماً من عزلته لينقذ أحفاده من الظلم والهوان"[٣]، فهم مقيمون على الظن بالحاجة إلى أنّ الحارة في حاجة إلى " من يخلّصها من شياطينها"[٤]، ولذلك ينتظرون (الجبلاوي) الذي "لولا عزلته لملأ الحارة نوراً"[٥].

والطريف بالأمر أنّ المخلّصين الذين جاءوا إلى الحارة ليخلّصوا أهلها من الظلم أمثال (جبل) و(رفاعة) و(قاسم) كانوا هم أيضاً يبحثون عن مخلصٍ لهم مما يكابدون، (فرفاعة) يتساءل في لحظة يأس مخاطباً (الجبلاوي): "أين أنت يا جدي؟ لماذا لا تظهر ولو لحظة! لماذا لا تخرج ولا مرّة؟ لماذا لا تتكلّم ولو كلمة؟ ألا تدري أنّ كلمة منك تغيّر حارتنا من حال إلى حال؟ أم يرضيك ما يجري بها"[٦].

وبموت المخلّصين (جبل) و(رفاعة) و(قاسم) كان العدل يختفي من جديد، ويعمّ الظلم، وتشتد الحاجة من جديد إلى مخلّص إلى أن ظهر (عرفة) بسحره، وتوسّم الناس به خيراً، إلاّ أنّه قضى نحبه على يدي ناظر الوقف، ولكن الناس كانت قد عرفت أنّه كان ينشد من وراء سحره الأعاجيب للحارة، "فأكبروا ذكره ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم"[٧]، وتجدّد الأمل في نفوسهم من جديد بانتظارهم (لحنش) صديق (عرفة)، الذي قيل إنّه قد وجد كتاب السحر الخاص (بعرفة)، وأنّه يشرع بتجهيز العدّة والرجال "استعدادا ليوم الخلاص الموعود"[٨]، وقد شاع هذا الانتظار للمخلّص (حنش)، حتى "استحوذ الخوف على الناظر ورجاله، فبثّوا العيون في الأركان، وفتشوا المساكن والدكاكين، وفرضوا أقسى العقوبات على أتفه الهفوات، وانهالوا بالعصي للنظرة أو النكتة أو الضحكة، حتى باتت الحارة في جو قاتم من الخوف والحقد والإرهاب. لكنّ الناس تحمّلوا البغي في جَلَدٍ، ولاذوا بالصبر، واستمسكوا بالأمل، وكانوا كلّما

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٦٣.
(٢) نفسه: ٢١٦، ٤٧٦، ٤٨٣.
(٣) نفسه: ٢١٥.
(٤) نفسه: ٢٣١.
(٥) نفسه: ٢١٨.
(٦) نفسه: ٢٣٤.
(٧) نفسه: ٥٥٢.
(٨) نفسه: ٥٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أضرّ بهم العسف، قالوا: لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرينّ في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب"[١].

وفي ضوء مناخ الظلم العامل الرئيسي لظهور رمز المخلّص الأسطوري الذي سيعيد الأمور إلى نصابها يظهر انتظار أهل حارة (ملحمة الحرافيش) لعاشور الناجي، وهو انتظار يؤسّس له دافعان، الدافع الأوّل: دافع الخبرة المسبقة المبنية على التجربة الايجابية، فالحرافيش عاصروا عدل (عاشور الناجي)، الذي أقام الإنصاف بينهم، فقد "كان راعي الفقراء، يتصدّق عليهم، ولم يقنع بذلك، بل فكان يشتري الحمير، ويُسرّح بها العاطلين، أو يبتاع لمن يريد عملاً السلال والمقاطف وعربات اليد، حتى أنّه لم يبق عاطل واحد في الحارة عدا العجزة والمجاذيب، الحق أنّه لم يعرف عن وجيه من قبل لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقالوا إنّه لذلك نجّاهُ الله من دون الآخرين"[٢]، كما أنّ عاشور الناجي أقام الفتوّة على أصولها "فلم يفرض أتاوة إلاّ على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين"[٣].

لذلك ما أبه الحرافيش بسجنه، وظلّوا ينتظرونه طوال مدّة سجنه "انتظر الحرافيش على لهف يوم عودته، وعمل آخرون لذلك اليوم ألف حساب"[٤] وعندما آن موعد خروجه من السجن رُفعتْ الأعلام على الدكاكين والأسطح، وعُلّقتْ الزينات والأضواء، وفُرشتْ الأرض بالرمل، وخرج أهل الحارة لاستقبال (عاشور الناجي) بالرقص والتهليل[٥].

أمّا الدافع الثاني للانتظار، ولتتويج (عاشور) مخلّصاً أسطورية يضطلع بحلم التحرير، ويداعب المخيلات، هو عامل القهر والظلم والتعسّف، فكلما قُهر الناس زادت ضراعتهم إلى بعث شخص يخلّصهم مما هم فيه، ولذلك فهم يرفضون فكرة موت المخلّص، بل يؤكدون أنّه غائب، وسيعود يوماً. "عاشور لم يمت، عاشور سيرجع قبل بزوغ الهلال"[٦]، ويربطون غيابه بكرامات الأولياء "وأصرّ الناس رغم يأسهم على أنّه سيرجع ذات يوم هازئاً من كافة الظنون، ومن شدّة الحزن تصوّر آخرون أنّ اختفاءه كرامة من كرامات الأولياء"[٧].

وعندما يشتد البؤس تكثر الآمال المعقودة على المخلّص، فالحارة عندما يشتد جوعها، في حين تشتدّ تخمته الأغنياء، يحلم الجميع بعودة (عاشور)؛ لينقذهم من مسغبتهم، ويقول

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٥٢.
(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٧٤.
(٣) نفسه: ٨٨.
(٤) نفسه: ٨٦.
(٥) نفسه: ٨٧.
(٦) نفسه: ٢٢٢.
(٧) نفسه: ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحالمون المنتظرون "لو بُعث عاشور حقاً لجاءكم بالطعام"[١].

وهاجس الانتظار لذلك المخلّص الأسطوري المتمثّل في الملحمة (بعاشور الناجي) الجدّ ما هو إلاّ صدىً لذلك الانتظار المحموم الذي يسكن الضمير العربي، بل والإنساني أملاً بقدوم المخلّص الذي سيطرح نور عدله على البشرية، فتشرق سعادتها التي طال انتظارها من جديد، ولعلّ التأسيس لأسطورية الشخصية المخلّصة عند نجيب يدنو من تحميلها بقوىً خارقة لتعادل القوى الغاشمة التي تحبط آمال الثورة والحالمين، وتجعل المهمة صعبة تحتاج إلى رجل ذي خصائص وقدرات خارقة وفوق عادية.

ويتجاوز المخلّص المنتظر في رواية (الطريق) الإنسان الخارق، أو النبي الصالح، أو القائد القوي الملهم، فيكون انتظاراً لإله، يخلّص (صابر) بطل الرواية من الذّل والحاجة والعناء والسقوط في الرذيلة، ليهبه العزّة والكرامة الإنسانية، التي ينشد. فالأب المختفي (سيد سيد الرحيمي) هو المخلّص المنتظر، وهو أقرب ما يكون إلى معاني الألوهية، فهو سيد يسود ويحكم ويتعالى، وهو رحيمي يحمل اسمه صفة الرحمة، وهي صفة لازمة من صفات الخالق، لذلك تقول (بسيمة عمران) لابنها (صابر) عندما تحدّثه عن أبيه الغائب "إنّه سيد ووجيه بكلّ معنى الكلمة، لا حدّ لثروته ولا نفوذه"[٢]. ففي كنف أبيه الغائب لا بدّ أنّه سيجد الاحترام "ستجد في كنفه الاحترام والكرامة، وسيحرّرك من ذلّ الحاجة إلى أيّ مخلوق بما سيهيّء لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة، فتظفر آخر الأمر بالسلام"[٣].

و(بسيمة عمران) التي أضاعت عمرها في إدارة أعمال البغاء، وأقدمت على القتل مراراً، وأحرقت شبابها في السجن بسبب عملها المشؤوم تدرك أنّ العثور على (سيد سيد الرحيمي) هو الطريق للنجاة، فتقول لابنها (صابر) حاثّة إيّاه على البحث عنه "إنّي أوجّهك إلى المخرج الوحيد من ورطتك"[٤]، مؤكدة أنّ التأكد من وجوده لن يكون مجانيّاً وسهلاً، بل يحتاج إلى البحث المعنّى والصادق، "ولكنّك لن تتأكّد من وجوده إلاّ بالبحث، وهو خير على أيّ حال من بقائك بلا مال ولا أهل"[٥]. وما تسميةُ الرواية (بالطريق) إلاّ إشارة إلى ذلك الطريق، الذي على صابر/الإنسان أن يسلكه ليجد أبيه المنقذ أيّ الإله، الذي سينقذه مما هو فيه من شقاء، ويهبّه السلام والأمن والكرامة. وقد يخرج المرء عن تلك الطريق، فيضيع الطريق إلى الإله، ويضيع

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٩٨.
(٢) نجيب محفوظ: الطريق، ١٢.
(٣) نفسه: ١٤.
(٤) نفسه: ١٢.
(٥) نفسه: ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معه الأمن والسلام، والأم (بسيمة عمران) مثالٌ على الإنسان الضّال، فهي قد هربتْ من بيت (سيد سيد عمران)، الذي تزوّجها في صباها، ووهبها العزّ والأمان، وركنتْ إلى شاب طائش عربيد، سرعان ما قادها إلى البغاء والسقوط، فأضاعت الطريق، وحرمتْ (صابر) منه "وما أبعدك عنه إلاّ شهوة عمياء انتزعتك من أحضانه لتلدك في ماخور"[١].

ولكن (صابر) اللاهي العربيد، الذي ما عرف من الحياة إلاّ اللهو والنساء لا يعرف الطريق إلى أبيه، ويسلك كلّ الطرق إليه، ويستميت في البحث؛ لأنّه سبيل الحرية والسلام والكرامة[٢]. (فصابر) يبحث عن رجل هو كلّ شيء في حياته[٣] وينتظره بشوق عظيم، هاتفاً باسمه كلّما ألمّت به ملمّة[٤] فهو يحتاج إليه لينتشله من مأزقه، وليطرد الأكاذيب، وهو بدونه كما يقول (صابر) لن يساوي حفنة من تراب وهو صاحب الماضي الأسود الغارق في الدعارة والفضيحة[٥].

وقد كانت مأساة (صابر) أنّه لم يسلك الطريق الصحيح في البحث عن أبيه، فبحث عنه في الشهر العقاري، وفي أسماء الملاّك، ثم طرق أبواب العرّافين، وطوّف على الأولياء الصالحين، لعلّهم يعرّفونه طريق أبيه[٦]. ومنعه جهله من أن يعرف أنّ البحث عن الله /أبيه لا يكون بتلمّسه في الشوارع، ولكن بتلمّسه داخل القلب المؤمن به. لذلك خرج (صابر) من الإسكندرية، ليبحث عنه في القاهرة، إلى أن علم في نهاية المطاف إنّ والده كان في الإسكندرية إبّان بداية بحثه عنه، وما كان عليه أن يترك الإسكندرية ليبحث عنه في القاهرة[٧]، لذلك فقد أطلق (صابر الرحيمي)، الذي كان عليه أن يتحلّى بالصبر، ولا ينزلق في الرذيلة والقتل في بحثه عن والده، "صرخة مفجعة حينما أدرك أنّ بحثه سيطول"[٨].

وقد كان أجدر (بصابر) أن يسلك طريق التصوّف في البحث عن والده، ولكن العقبات الصادرة عن النفس هي التي كانت العقبة في ذلك الطريق، التي أفشلت المسعى[٩]. إذ لطالما كان التصوّف هو أحد الحلول التي يعرضها نجيب على الشخصية الفنيّة المأزومة نافذة

---

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٢٢.
(٢) أيمن الجندي: الله في عالم نجيب محفوظ، أخبار الأدب، ع٦٥٥، القاهرة، ٢٠٠٦/١/٢٩، ٣٣.
(٣) نجيب محفوظ: الطريق، ٣١.
(٤) نفسه: ٥٥.
(٥) نفسه: ٨٤.
(٦) نفسه: ٢٠.
(٧) نفسه: ١٧٠-١٧١.
(٨) علي الراعي: مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٠.
(٩) أحمد عبّاس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المقدّمة،ع٥٦، السنة الرابعة، القاهرة، ١٩٦٥، ٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لاستنشاق عبير الحرية عبرها[١]. فالتصوّف كان الطريق المطروح لإيجاد الأب/الإله المخلّص، والعناصر الماديّة قد شدّت (صابر) إلى النهاية، على الرغم من أنّه كان يملك قوة روحية كان من الممكن أن تساعده في مواصلة الرحلة، ولكنّها كانت قوى ضعيفة، فالعناصر الأوّلية في الطبيعة، بكلّ ثقلها الممتلىء بالغليان تسيطر على (صابر)، وتفرض قوانينها عليه، كأنّها قدرٌ لا فكاك منه[٢].

ولذلك كانت رواية (الطريق) أمثولة أسطوريّة يبسط فيها نجيب محفوظ تراجيديا الشرّ الأزلي بين الحق والضلال والخير والشرّ، والإنسان حرّ في اختيار طريقه.[٣] فالرواية باختصار تعكس صراع البشر الأزلي بين الجبر والاختيار[٤]. ونجيب لا يجعل الجريمة الحتميّة المخرج الوحيد لمأزق البحث، بل يفسح (لصابر) طريق الاختيار، فإن انحدر إلى طريق الجريمة، فهذا ليس بسبب أنّ الخالق ينكر بنّوة الإنسان، ولكن لأنّ الطريق إلى الله طريق شاق، لا يتحمل (صابر) مصاعبه بطبيعته الحسية التي تغلب على تكوينه. فهو إنسان يبحث عن المتعة والإثراء السريع، ولا يتحلّى بالصبر الذي يفترض به أن يملكه وَفق ما يحيلنا إليه اسمه[٥]. فالطريق بهذه المعنى "رؤية فلسفية لمعضلة السلوك الإنساني بين الاختيار والإجبار، بين حتمية ذلك السلوك، ومسؤولية الإنسان عنه، ويرجّح نجيب محفوظ كفة مسؤولية الإنسان عن سلوكه وأفعاله[٦].

فالأب كان موجوداً بحق في عالم (صابر)، الذي لم يفلح في إيجاد الطريق الصحيح إليه، لذلك فقد صدفه في ليلة قتله لصاحب الفندق، ولكنّه على الرغم من ذلك فشل في أن يتكلّم معه، أو في أن يعرض عليه مشكلته "وعند إشارة المرور لمح سيارة كبيرة واقفة، ورأى داخلها رجلاً جذب انتباهه من النظرة الأولى كهل ضخم، ولكن هذا الوجه كم أنّه محتمل أن..! وانفتح الطريق، وتحرّكت السيارة، فصاح بأعلى صوته: سيد الرحيمي"[٧]. فما المشكلة كانت في حقيقة وجود الإله/المخلّص بل في عدم اتخاذ (صابر) طريق البحث الصحيح عنه، إذ كان الأبّ موجوداً طوال الوقت يطوّف في العالم، "لا هواية له في هذه الدنيا إلاّ الحبّ"[٨]، يتزوج من

---

(١) غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ٢٧٦.
(٢) أحمد عبّاس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المقدّمة، ع٥٦، السنة الرابعة، القاهرة، ١٩٦٥، ٥٧-٥٨.
(٣) طه الوادي: الطريق والبحث عن الجذور، الهلال، ع١٢، العالم الرابع عشر بعد المئة، القاهرة، ٢٠٠٥، ١٤٥.
(٤) نفسه: ١٤٢.
(٥) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، ٤٧.
(٦) نفسه:٤٧.
(٧) نجيب محفوظ: الطريق، ١٠٥.
(٨) نفسه: ١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يشاء، يمارس الحبّ بشتى أنواعه، "وينتقل من بلد إلى بلد، بل من قارّة إلى قارّة، معتمداً على ملايينه، جارياً وراء النساء من كلّ شكل ولون"[١]، ينجب الأبناء في كلّ القارات، إشارة إلى فعل الخَلق المستمر.

ولذلك فمن الخطأ أن نسلّم بما يقوله رشيد العناني من أنّ رواية الطريق "إشارة واضحة لعقم السعي البشري وراء فكرة الوجود الإلهي"[٢]. فالسعي ليس عقيماً، ولم يشكل نجيب محفوظ ذلك أو ما يقارب ذلك، إنّما الطريقة كانت عقيمة، لذلك باء (صابر) بالفشل، فقد أراد الراحة والإثراء السريع والفاحشة، ولذلك تورّط في القتل، مع أنّ طريق السعي الحلال واضح أمامه، كما كانت (إلهام) الحبّ الطاهر الخيّر في متناول يديه، لكنّه فضل عليها (كريمة)، الممثّلة للعشق الجسدي والشرّ "هي إلهام كأبيه فيما تعده به، وفي أنّها حلم عسير التحقيق، أمّا كريمة، فامتداد حي لأمّه فيما تهبه من متعة وجريمة"[٣].

وعلى الرغم من أنّ (صابر) قد أضاع الطريق إلاّ أنّه بقي يحلم بالأبّ المخلّص/الإله المخلّص، الذي قد ينقذه من حبل المشنقة "قد يدركني في فترة الانتظار"[٤]، أو قد يستطيع أن يسهّل له سبيل الهرب.[٥] ولعلّ هكذا أمل في الخلاص مع أنّ الطريق قد ضاع صدىً للحالة النفسية التي كان يعيشها نجيب محفوظ إبّان تأليف هذه الرواية، فهو يرى أنّه والأمّة في حاجة إلى مخلّص لإنقاذهم جميعاً ممن هم، بعد أن ضاع الطريق أو كاد. فنجيب يكتب روايته الشهيرة، ليصف أزمات أيديولوجية وفكرية يعاني منها، وهي المجتمع قبل نكسة ١٩٦٧، لا سيما أنّ الشعارات التي رُفعت من أجل تحقيق الديمقراطية والاشتراكية والعدالة والمساواة لم يُحقق منها شيءٌ، وتمثّل سقوطها في فشل الوحدة مع سوريا عام ١٩٦١، وفي ذهاب الجيش المصري إلى اليمن عام ١٩٦٣. فهل كان نجيب محفوظ يبحث في روايته (الطريق) عن الطريق إلى الخلاص؟ أم أنّه كان يجد أزمة إنسانية فكرية في الاهتداء إلى طريق الخلاص الأعظم للبشرية من معاناتها ومن شرورها؟ إخال أنّ الرواية تحتمل كلّ هذه التأويلات، وتسمح بالمزيد منها.

---

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٦٦٧.
(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور، ٥٤.
(٣) نجيب محفوظ: الطريق، ٨٥.
(٤) نفسه: ١٧٣.
(٥) نفسه: ١٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخضر

تتناقل بعض الأساطير الحديث عن شخصيات لم يكن لها يد في خلق العالم، لكنّها أكملت بناءه، وأحالته إلى وسط ملائم لحياة البشر، أو أنّها أبدعت حضارته، أو جلبت إليه الرجاء أو منحته الصحة، ومن هؤلاء الإله (أوزيريس)[١]، كما أنّ بعضهم كان له دور في إحالة الموت حياة، والجفاف خضرة، لذلك كان رمزاً للحياة والخلود مثل شخصية (الخضر).

و(الخضر) قد يظهر ليطالب الناس بأفعال محدّدة. ففي رواية (حكايات حارتنا) يزور (الخضر) أحد الأعيان في المنام، ويأمره بأن يبني ضريحاً على قبر رجل اسمه (أبو المكارم)، فينفذ العين أمر (الخضر) لتوّه، "ويقيم الضريح، وبمرور الزمن تتلاشى ذكريات أبو المكارم، وتبقى له الولاية"[٢].

ويُستدعى (الخضر) استدعاءً هامساً في (ملحمة الحرافيش)، فلا يظهر محركاً للأحداث، أو مضطلعاً بحدثٍ ما، إنّما هو صورة إشراقية في لوحة عادة ما تكون مظلمة تعجّ بالظلم والفوضى وبالاستلاب، ولعلّ هذه اللوحة المظلمة هي التي تسوّغ هذا الاستدعاء، فهي تستدعي رمزاً مخالفاً لها، وهو رمز العدل والحياة المتمثّل في (الخضر)، إلى جانب أنّها تكسّر واقعيتها القاسية المسيطرة بحلم أسطوري رقيق يداعب المخيلات، فتتأسّى به الأنفس الحزينة، والعيون المشرئبة للنور.

(فالخضر) يتجلى (لعاشور الناجي) الوحيد من الوباء، يمدّ له اليد، ويقوده إلى سدرة المنتهى "عاشور الناجي يتفقّد الحارة الخالية، يقطع الحُزن قلبه على الشهداء، يعنّف الشُوطة، ويأخذ بتلابيبها، ثم يرقص رقصة النصر، يتلاقى مع سيدنا الخضر في الساحة، يسيران مشتبكي الذراعين فوق شعاع كوكب مضيء"[٣].

ولعلّ هذا الظهور المرتبط بحالات الانتكاس والضعف هو نوع من استدعاء القوى الايجابية المحفّزة للعمل والتفاؤل، لذلك نجد (الخضر) يظهر في اللحظات الحرجة في مخيلة الشخصية الروائية، في لحظات أقرب ما تكون إلى مرحلة وسط بين الإدراك والتخييل، بين المعاناة ومحاولة الهروب منها، أو على الأقل التصدّي لها بالأحلام لا بالأفعال.

(فالخضر) يظهر في عالم لا يقظة (سماحة الناجي) وهو طريح الفراش، بين الحياة والموت، بعد أن تعدّى عليه رجال (الفوللي)، في حين يستدعي (سماحة الناجي) (الخضر)

---

(١) الموسوعة العربية، ج٢، ٢٩٣.
(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٦٠.
(٣) نفسه: ٢٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صديقاً له في لحظات الانكسار والضعف، والتشرّد، ويعجز عن البوح لأولاده وزوجته بحقيقة أصله، بعد أن فرّ من حبل المشنقة، "وأسف على أنّه لا يستطيع أن يلقن الأبناء حكايات (عاشور) و(شمس الدين)، فينشئوا جاهلين لأصلهم المبارك، لبركة الحلم، وصداقة سيدنا الخضر"[١]. أمّا (جلال الناجي) فقد كان يتستّر على فقره وضعف جسده وخمول ذكر أبيه وسمعة أمّه السيئة بصداقته المدّعاة لخضر "لم يكن فتوة مثل سمكة العلاج ولكنه كان وليّا وصديقا للخضر"[٢].

إذن (فالخضر) عند نجيب محفوظ هو مكوّن أسطوري يكتنف حالات يأس الشخصيات، ويدفع عنها غائلة الفقر والوحشة والخوف، باستدعاء قيم التفاؤل والايجابية والسعادة والبركة التي لطالما اقترنت بالخضر، وهو محفزٌ نفسي للإشراق، ولتجاوز الصعاب.

(والخضر) شخصية تتناوب عليها الأسطورة والقصة الشعبية والقصة الدينية حتى بات من الصعب تحديد معالم هذه الشخصية، (فالخضر) يرد على أنّه نبي أو صالح أو ولي من الأولياء[٣]، وإنّما سُمّي خضرا؛ لأنّه جلس على فروة بيضاء فاهتزت تحته خضراء[٤]. وتذكر بعض القصص رحلة له مع ذي القرنين في طلب عين الحياة، والوصول بعد رحلة شاقة إلى تلك العين، والشرب منها، ليصبح خالداً، ويغدو أيّ مكان يمرّ به أخضر[٥].

وشخصية (الخضر) مزيج من الأسطورة والحكاية الشعبية التي لا يعرف أصلها، وهو فارس مقاتل ينتصر دائماً للحق وللصلاح وللتقوى، وهو صاحب المياه والأنهار، وصاحب النيران والأنوار[٦]. "وغالباً ما يُوصف بشخص رصين تشعّ من وجهه الأنوار، ويلقه شعاع ربّاني، وقلّما يُشاهد دون فرسه التي تستطيع أن تطوي الفيافي والقفار بأسرع من لمح البصر.. ويرتدي (الخضر) عادة ملابس شديدة الاخضرار أو ناصعة البياض، ويعلو رأسه تاج مرصّع يعكس أنواراً ساطعة، وبيده علم أخضر"[٧]

وقد يتعامل (الخضر) مع الأولياء، ويتبادل معهم العلم، بل ويرغب في الحصول على ما يكتبون. ففي رواية (ليالي ألف ليلة) نلفي (الخضر) يسمع عن كتاب مهم كتبه أحد العباد في التصوّف، فيطلب أن يطّلع عليه. فأرسل العابد أحد تلاميذه بالكتاب إلى أحد الأنهار، وأمره أن

---

(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٢٣٧.
(٢) نفسه: ٣٨٧.
(٣) انظر: ابن كثير: قصص الأنبياء، ٥٢٩-٥٥٠.
(٤) نفسه: ٥٣٢.
(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ج٢، ٢٠٠-٢٠١.
(٦) لطفي خوري: معجم الأساطير: ج٢، ٥.
(٧) نفسه: ٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يُرمي الأوراق فيها، فما كاد يفعل حتى "انشقّ الماء، وظهر صندوق، وفُتح غطاؤه حتى سقطت الوريقات فيه، فقفل، والتقت المياه"[١]، فقد كان الله تعالى قد أمر المياه أن تأتي بالأوراق/الكتاب لسيدنا (الخضر)، الذي كان معنياً وَفْق ما تقول الرواية بالتصوّف والمتصوفين، وبما يكتبون.

المتمرّد

تمرّد الإرادة البشرية الواعية والمثقفة إنّما هو وليد الفكر المتبصّر، وهو شرط من شروط التغيير والإصلاح كما يراه نجيب محفوظ في (ملحمة الحرافيش)، ولكي يوثّق صلته بالوعي الجمعي، ويجعله مشتركاً فكرياً توارثته الإنسانية تعبيراً عن رفضها لقوى الاستبداد والاستلاب، فقد ربطه بأشهر أسطورة من أساطير التمرّد، وهي أسطورة تمرّد (بروميثيوس) على كبير آلهة الإغريق (زيوس).

فقد اطّلع على هذه الأسطورة، وقرأها بتمعّن، ثم فكّكها بوعي تام، وأعاد بناءها بحذر شديد ليحافظ على أبعادها التنويرية والتثويرية، بعد أن يخلّصها من سماتها السّردية، وشروطها الزمانية والمكانية، ويعيد صياغتها ضمن زمن (ملحمة الحرافيش) وضمن مكانها بما يتوافق مع أجواء الرواية، ومع ثقافة الشخصيات، ووعي الجماعة، لتغدو أسطورة التمرّد الإغريقية هي حقيقة الإنسان المعاصر المستلب، والمدعو بحق إلى الثورة، وإلى رفض استعباده، أيّاً كان المُستعبِد.

(ففتح الباب شمس الدين جلال الناجي) يعمل محاسباً لمخازن الغلال التي يملكها الفتوة (سماحة الناجي)، وهو يحصي كلّ يوم الخيرات التي تصبّ دون توقف في المخازن، ويحرم منها الحرافيش الذين يتضورون جوعاً في الخارج، فلا يرقّ لهم المعلم سماحة الناجي، ولا أمثاله من التجار الجشعين، الذين يستغلون حاجة الفقراء، ويحتكرون البضائع، ويرفعون أسعارها، بما تنوء به إمكانات الحرافيش وقدراتهم.

فيقرّر (فتح الباب) أن يعيد مكارم جدّه (عاشور الناجي)، وأن يتمثّل خصاله وعطفه على الحرافيش، ورعايته لهم، ويشرع في السرقة من مخازن الغلال ليلاً، وتوزيع المسروقات على الفقراء الذين سرّوا بفعله، وطفقوا يسألون "أأنت عاشور الناجي"[٢]، ولكنه ما كان يجيب، بل يختفي كما جاء دون أن يشمل نفسه بالهبات المسروقة إلى أن اكتشف المعلم (سماحة الناجي)

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٩٢.
(٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فعلته، التي برّرها بقوله: "جئت لأنقذ أرواحاً من الموت"[١] عندها ثار غضب (سماحة)، وقرّر أن ينتقم من فعلته قائلاً: "سأُعلّق من قدميك في السقف يا معلّم عاشور حتى تصفّى روحك نقطة بعد نقطة"[٢].

عندها أصبح التمرّد الفردي المنبثق من فكر العدالة تمرّداً شعبياً، فقد انتفض الحرافيش عندما علموا بتعذيب منقذهم من الجوع، وشقّ عليهم ما آل إليه، فنظّموا أنفسهم في جماعات، وتسلّلوا إلى بيوت عصابة المعلم (سماحة)، كسّروا ودمّروا كلّ شيء، ونهبوا ما يمكن نهبه، وخلّصوا (فتح الباب) من أسره حيث عُلّق من قدميه في سقف مخزن الغلال الذي اعتاد أن يسرقه ليلاً، ثم نادوا به فتوة على الحارة.

وهذه الأحداث التي تمخّض عنها رحم الثورة تقودنا مباشرة إلى حوادث أسطورية مشابهة، (فبروميثيوس)، الذي يعني اسمه الفكر المتبصّر خلق الإنسان من طين وماء، ثم تبنّى قضية الإنسان ضد الآلهة، فسرق النار من السماء بقصبة، وأعادها إلى الناس في الأرض؛ ليستطيعوا أن يجابهوا أخطار الطبيعة، فغضب (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وطلب من (هيفيستوس) أن يصنع (باندورا) عقاباً للإنسان، وكبّل (زيوس) (بروميثيوس) على صخرة في أعلى قمة جبل في القوقاز، وكلّف نسر بانتهاش كبده حتى إذا ما انتهت تجدّدت، وعاد النسر إلى نهشها[٣].

ومن السهل أن نسقط أسطورة التمرّد الشهيرة على حكاية تمرّد (فتح الله)، (ففتح الله) هو (بروميثيوس) الثائر الذي سرق من قوى الظلام ما يحتاجه الضعفاء المستعبدون، والطعام المسروق هو شعلة النار المقدسة التي سرقها (بروميثيوس)، أمّا (سماحة الناجي) فهو (زيوس) كبير الآلهة، الذي يرفل بالسعادة والثراء والرفاهية، وينسى البشر الضعفاء الذين يعانون من طغيان الظواهر الطبيعية على قدراتهم الضعيفة دون النار، ورجال (سماحة) هم النسر الذي أوكل بتعذيب (فتح الله)، وإن كان (بروميثيوس) قد رُبط من قدميه في أعلى قمة القوقاز، فقد رُبط (فتح الله) أيضاً من قدميه، وعلّق بسقف المخزن المسروق، و(هرقل) نصف الإله الطيب المعوان هو من خلّص (بروميثيوس) من عذابه، تماماً كما قام الحرافيش بتخليص (فتح الله) من معذّبيه، وانتصروا له كما انتصر لهم من قبل.

إذن فأسطورة التمرّد تحلّ بكلّ وضوح في تمرّد ابن الحارة، ليصنع أسطورته الخاصة

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٥٠٠.
(٢) نفسه: ٥٠١.
(٣) ماكس. أس. شابيرو: معجم الأساطير، ٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٣؛ طاهر بانذجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تصله بأحاسيس الناس، فينبض بنبضهم، وتسري ثورته في شرايينهم، فيحققون حلمهم بالثورة، وبتحطيم رموز الفساد والاستلاب، وينحازون إلى حقوقهم وإلى إنسانيتهم المسحوقة.

العدد

ارتبط مصير البشر كثيراً بالأعداد[١] وقد يُعزى ذلك إلى ارتباط الكثير من الأعداد بدلالات سحرية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من الشعوب، فضلاً عن ارتباط كثير من الأعداد بأحداث مهمة تردّد صداها في الأساطير وفي أحداث المغامرات[٢]. كما أنّ كثيراً من الأرقام ذات البُعد الأسطوري يعدّها الأنثروبولوجيون ذات علاقة بحسابات وأرصاد فلكيّة قريبة من الصحة[٣].

فالأعداد في حدّ ذاتها لا تحتوي على حقيقة انطولوجية إذا نظرنا إليها من زوايا الفكر المنطقي، وليس لها دلالة سوى من موقعها أو علاقتها ضمن سلسلة من الأعداد أو ضمن مجموعة معينة، "ولكن للأعداد في الفكر الأسطوري كياناً خاصاً، ومعنىً قدسياً يجعلها محاطة بهالة شبه سحرية، ويُسند إليها خواص تجعلها ذات تأثير، ولذلك كان العدد إلى جانب الفضاء والزمان بمثابة العنصر الثالث المتحكّم بهندسة العالم الأسطوري بناءً على أنّ تشاكل بين محتويين لا يُعدّ مجرد علاقة بينهما، وإنّما صلة حقيقية تجمع بينهما، وتربط الواحدة بالأخرى، فتضفي الانسجام[٤].

وتبرز الأرقام ثلاثة وستة وعشرة في (كفاح طيبة)، ليخصّب النص برمزيتها الأسطورية الخاصة. فالحاجب الأكبر لملك الهكسوس (أبو فيس) جاء إلى طيبة، وقابل فرعونها (سيكننرع) وهو يحمل له ثلاث رغبات من سيّدة، تتعلق الأولى بشخص (أبو فيس)، والثانية بربه المعبود (ست)، والثالثة بروابط المودّة بين الشمال والجنوب[٥]، وقد كانت هذه الرغبات الثلاث هي حقيقة طلبات ثلاث تكاد تكون ملزمة، وعندما رفضها فرعون طيبة، كان لزاماً عليه أن يخوض حرباً طاحنة مع الهكسوس، وهذا ما كان.

وفي هذه الحرب الضروس التي لاكت جيش طيبة، ومزّقته، وقتلت (سيكننرع) شرّ قتلة قد تناوبت عليها الأرقام الأسطورية ثلاثة وستة وعشرة، إذ كان جنود طيبة "يهجمون ثلاثاً ثلاثاً

---

(١) الموسوعة العربية، ج٢، ٢٩٢.
(٢) انظر: شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عادل العوّا، ط١، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٦، ٢٨٧.
(٣) الموسوعة العربية، ج٢، ٢٩٣.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٦.
(٥) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم هجموا ستاً ستاً، ثم عشراً عشراً.

فالرقم ثلاثة يُعدّ عند كثير من الشعوب العدد الذي يجمع جميع الأعداد، وعلى سبيل المثال فإنّ العلاقة الأساسية بين الأبّ والأم والطفل كانت تنعكس على النظام المقدّس، فثالوث طيبة (آمون) و(موت) و(خنسو)، والعائلة الأوزيرية (أوزيريس) مع (إيزيس) و(حورس) كانت حالات أساسية في لب الموضوع أيضا[١].

وكانت الصلوات والتقدّمات تؤدى ثلاث مرات يومياً، حيث كان اليوم مقسّماً إلى ثلاثة أجزاء: الصباح والظهيرة والمساء، بالإضافة إلى أربع محاولات رمزية لفهم كلّ ما هو مرتبط بالفراغ[٢].

أمّا العدد ستة فهو يأخذ أسطوريته من وقوعه بين رقمين أسطوريين وهما الثلاثة والعشرة، فهو لذلك يُشحن بتوليفاتهما الخاصة التي تكون موضوع تأويل أسطوري محمّل بالترميز والإيماء والإحالة. في حين أنّ الرقم عشرة هو "جماع الأعداد كلّها من الصفر وحتى التسعة"[٣] وبذلك فالرقم عشرة يتوافر على أسطورية كلّ الأعداد؛ لأنّه يحتويها جميعاً.

ويظهر العدد عشرة من جديد في رواية (أولاد حارتنا)، متأبّطاً أسطوريته فضلاً عن أسطورية وجوده ورمزيته في الرواية، (فالجبلاوي) يحفظ في وصاياه سِفر، ويجملها في عشرة شروط[٤]، ولا أحد من البشر يعرف ما تكون، ومن تخصّ، ومن تُعطي ومن تحرم، ولذلك فهي لغز يداعب كلّ المخيلات، ويدفع (أدهم) إلى أن يغضب والده، ووأن ينتهك خصوصيته وحريّاته، فيتسلّل ليلاً إلى مخدع والده، يبغي الوصول إلى الغرفة الصغيرة المغلقة دائماً، ليعرف ما تحتوي هذه الشروط العشر المكتوبة في مجلد ضخم لا يمسّه إلاّ (الجبلاوي).

لكن هذه الشروط العشرة كانت فأل شؤم على أدهم، وعلى ذريته كذلك، إذ اكتشف والده معصيته، وطرده مع زوجه من البيت الكبير إلى الأبد.

والرقم عشرة، هو الرقم ذو البعد الأسطوري في (ملحمة الحرافيش)، بل إنّه هو من كرّس دائرية السّرد فيها، فجعل البداية نهاية، أو النهاية بداية، وحصر ذلك في حكايتي العاشورين: (عاشور الناجي) الجد، و(عاشور الناجي) الحفيد، وهو بذلك الرّقم المقدّس السحري ذي الدلالات المحمّلة بالمعاناة والصراع وطقوس الحياة والموت عبر عشر حكايات، شكّل سِفراً زمنياً ملحميّاً، يؤرّخ لصراع العدل والحرية مع قوى التسلّط في جدلية زمانية مكانية أبطالها هم

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٢) نفسه: ٤٧.
(٣) صبري حافظ: الحرافيش أنجح أعمال نجيب في الإنجليزية، إبداع، السنة ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٤١.
(٤) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العامة/الحرافيش لا الآلهة وأنصاف الآلهة من البشر النخبة، و"العشرة جماع الأعداد كلها من الصفر وحتى التسعة"(١)، إذن هو رمز للبداية الرقمية والنهاية الرقمية كما هو رمز يحتوي على رقمين، هما وما بينهما أعداد التوالد والتكاثر وأيضاً التناقص، إذن فرقم عشرة رقم تأتي أسطورته من قدرته على التوالد والنماء، فضلاً عن كونه الرقم الوحيد الذي يتكوّن من منزلتين أحدهما: الصفر وهي رمز للاوجود والنهاية والموت، وثانيهما: الواحد، وهو رقم رمز للوجود والبداية والتوالد.

فالرقم عشرة إذن رقم جدلي يحمل قيمتين متناقضتين، ويستطيع كذلك أن يؤلف فيما بعد بينهما، ومن كلّ الأرقام المضمرة بينهما أرقام الدنيا، فهو بمنزلة الأم الحاضن لكلّ الأرقام، كما كانت الحكايا الأم الحاضن لكلّ الشخصيات والأحداث والتناقضات والصراعات.

ويرتبط الرقم عشرة بصفة الكمال في رواية (ليالي ألف ليلة)؛ إذ هناك عشرة شروط يجب توافرها في الملك ليكون حاكماً في مملكة الماء اللانهائية، منها الحياء، فيقول (عبد الله البحري) لعبد الله البرّي، وهو (جمصة البلطي): "في مملكتنا المائية نجعل الحياء ضمن شروط عشرة يجب أن تتوافر في حُكّامنا"(٢). كذلك الرقم عشرة هو رقم الاكتمال والاكتفاء والتقسيم الزمني للقفزات الزمنية (لابن فطّومة) في رحلته، (فابن فطّومة) ينوي أن يقيم في كلّ دار يزورها عشرة أيّام، ويدفع مقدّماً لفندق الدار لإقامة تنحصر فقط في أيام عشرة، وكأنّ الأيّام العشر هي الفترة الزمنية الكافية لمعرفة الدار والتعرّف على أهلها وعلى أحوالهم ومعاشهم. لكنّ الإقامة كانت تطول أو تقصر وَفق الظروف، فقد تمتدّ لسنين كما حدث في دار المشرق ودار الحلبة، أو لعشرات السنين كما حدث في دار الحيرة، أو لأيام لا تتجاوز العشر كما حدث في دار الأمان؛ إذ أدركه الضجر فيها، كما أنّ الدار لم تكن ترحّب ببقاء الغرباء فيها.

كذلك الرقم عشرة هو رفيق الحكم، ففي دار الحلبة، يُنتخب رئيس الدولة انتخاباً تبعاً لمواصفات علمية وأخلاقية وسياسية، فيحكم مقدار عشر سنوات، ثم يعتزل ليحلّ محله قاضي القُضاة، وتُجرى انتخابات جديدة بين الرئيس المعتزل والمرشّحين الجُدد(٣).

ويظهر الرقم ثلاثة في رواية (أولاد حارتنا) بحضوره الأسطوري الشهير، ويرتبط في الرواية بأشهر مكان أسطوري، وهو البيت الكبير، الذي يعيش فيه (الجبلاوي) مع من يصطفيه

---

(١) صبري حافظ: الحرافيش أنجح أعمال نجيب في الإنجليزية، إبداع، السنة ١٢، القاهرة، ١٩٩٤، ٤١.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٧٤.
(٣) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من أبنائه وحفدته، وهو "مسكن مكوّن من أدوار ثلاثة"[١] تحيط به حديقة غنّاء، وتسيجه أسوار عالية تتوسطها بوابة ضخمة. وتكوّن البيت من ثلاثة طوابق له إحالاته الأسطوريّة، إذ إنّ الرقم ثلاثة من الأرقام التي لها أسطوريتها ذات المغزى في موروثات البشر[٢] والسماء الثالثة مسكن للنجباء[٣]، كما أنّ العدد ثلاثة هو العدد الذي يجمع جميع الأعداد، وعند المصريين القدامى كان ثالوث طيبة يتكوّن من (آمون) و(موت) و(خنسو).[٤]

وقد تقترن قدسيّة الرقم بالعزيز الضائع من سنوات العمر. (فسعيد مهران) في رواية (اللص والكلاب) قد خسر من عمره أربعة أعوام، أمضاها في السجن "خسر الكثير، حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدراً"[٥]، وهذا الرقم الذي ارتبط بهزيمته وخسارته، ارتبط بعلو شأن (رؤوف علوان)، الذي علّم (سعيد مهران) السرقة، وفلسف له اقترافها، حتى جعلها تبدو عملاً شريفاً في عيني (سعيد مهران)، ثم تنكّر له. وطفق يرفل بالنعيم، فقد ملك فيلا، وسيّارة، وأصبح رئيس تحرير في صحيفة، مكتبه في الدور الرابع من مبناها[٦]. فالرقم أربعة الذي كان قرين الضياع والخسارة عند (سعيد)، اقترن بالسعادة والغنى وطيران النجم عند (رؤوف). فاللص الصغير خسر أربع سنين من عمره، في حين اللص الكبير الطليق قد كسب الكثير المقترن بالعدد أربعة.

والعدد أربعة عددٌ مقدسٌ وشائع في الأساطير القديمة، "ويُقال في فارس القديمة أنّ العالم كلّه يدوم اثني عشر ألف سنة، مقسّمة على أربع فترات، ينتصر (أهورامزدا) (سيد الحكمة) في نهايتها على (إهريمان) المخادع. وفي سفر (دانيال)، في العهد القديم أربع ممالك على الترتيب، وهي الذهب والفضة والبروز والحديد. وبعدها يقيم الرّب مملكته الدائمة. وقد طوّرت اليهودية فكرة الألف سنة بين عصور العالم الأربعة والمملكة الدائمة، وفي المكسيك القديمة يسبق هذا العالم أربعة عوالم، كما توجد نصوص في الهندوسية والبوذية تتحدّث عن منظومة متكاملة من العوالم التي وُجدت وانتهت. وتتألّف من أربعة عصور، يتناقص طولها، ويتفاقم الشرّ فيها"[٧].

والرقم أربعة يكتسب قدسيته من تناظره مع كثير من مظاهر الطبيعة، فضلاً عن ارتباطه بكثير من المعتقدات والترميزات الدينية، فهو عنوان الانسجام الذي يجمع كل كائن

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١١.
(٢) الموسوعة العربية، ج١، ٢٩٣.
(٣) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٨.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٥) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٧.
(٦) نفسه: ٣٨.
(٧) الموسوعة العربية، ج٢، ٢٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خاص بجوهر الكون؛ ذلك لأنّ "الفصول أربعة، والجهات أربع، والرياح أربعة، والأركان أو الأقطاب أربعة: وهي الهواء، والنار، والتراب، والماء، والأخلاط أربعة، وهي المرة، والسوداء، والبلغم، والدم. وقولهم الإنسان عالم صغير أو ثمرة العالم الأكبر مشتق من تناظر بين تركيبه وأخلاطه والأركان الأربعة. والأربعة عدد أضلاع الكعبة. ويفيد التربيع معنى تربّع واستدار في آن واحد. والمربّع هو رمز الثبات، ويشير إلى اعتقاد الصابئة بأنّ الكعبة من الهياكل التي خُطّت لعبادة الكواكب السبع السيّارة، وأنّ كوكب زحل تولاّها بالرعاية، فثبتت على حدثان الزمان[١].

والشيعة تضفي على الرقم أربعة رمزاً مقدّساً، ولكن عدد أحرف هذه الكلمة خمسة لا أربعة ويقابلونها بالينابيع الأربعة التي جرت من وحدة الله. ولتلك الينابيع مقابلات في الفكر الديني الإسلامي، إذ أنهار الجنّة أربعة، وهي سيحان وجيحان والنيل والفرات، وسفينة نوح التي سمّرت فيها مسامير أربعة كُتب عليها أسماء الخلفاء الراشدين فيما يزعمون[٢].

وعند المصريين القدامى ارتبط العدد أربعة بعقيدة الشمس في (هليوبوليس)، إذ أقيمت موائد ذات أربعة جوانب طبقاً للجهات الأصلية الأربع. وكوّن كذلك ازدواج العدد أربعة ثامون هرموبوليس (الأشمونين) الذي يتكوّن من أربعة أزواج من المعبودات الأزليّة[٣].

والعدد أربعون يأخذ قدسيّته ورمزيته من ارتباطه بالحداد، إذ عِدّة الحداد أربعين يوماً، وهو لا شك يرتبط بقدسية الرقم أربعة، إذ هو لفظ العقود منه، كما أنّه يحيلنا إلى رمزية العقود، إذ الرقم سبعين كان له رمزية تقديسيّة خاصة، إذ ارتبط بشعائر التحنيط، وطقوس الموت، والاستعداد لرحلة الآخرة عند المصريين القدامى، إذ كان التحنيط يستوجب أن تبقى الجثة المحنّطة في مادة النطرون سبعين يوماً[٤]. ولذلك نجد (جمصة البلطي) في رواية (ليالي ألف ليلة) يحدّ على رئيسه (علي السلولي) أربعين يوماً، و"كفّ نفسه أربعين يوماً عن هوايته حداداً على رئيسه (علي السلولي)"[٥].

وارتبط الرقم أربعون بدورة الحياة كما ارتبط بدورة الموت، فالأفراح تُقام أربعين ليلة في المملكة الأسطورية التحتية، التي انزلق إليها السلطان (شهريار)، وتزوّج ملكتها الفاتنة الجمال، "فاحتفلت المدينة بالزواج أربعين ليلة"[٦].

أمّا الرقم سبعة، فهو الرقم الأكثر رمزية، وأكثر تقديساً في الأساطير. لذلك كانت الأمور

---

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٦.
(٢) نفسه: ١٩٦-١٩٧.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٤٧.
(٤) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٣٩.
(٥) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٣٧.
(٦) نفسه: ٢٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وشرور أدّت (بصابر) إلى أن يسقط، وإلى أن يصل إلى حبل المشنقة.

الحلم

يظهر الحلم قيمة ترميزية أسطورية، تشير إلى تنبؤات ذاتية أو بيئية تميل مباشرة إلى علاقة خفية مع ما وراء الطبيعة تربط الإنسان بماضيه وبحاضره وبمستقبله ضمن جدلية غير قابلة للتفسير العلمي، ويتجلى الحلم في الأساطير بأنّه أداة من أدوات الاتصال مع عوالم وأشخاص وأزمات ليست متاحة ضمن المعطيات الحاضرة، ولذلك فالحلم في الأسطورة هو حدث أسطوري، لكن ما يحيله إلى عالم الترميز هو تلك القيم الرمزية المحمّل بها.

"فالحلم هو رسالة ذات معنى يستطيع المرء أن يفهمها إن كان لديه المفتاح لحلّ لغزها، وهي ذات مدلول؛ لأننا لا نحلم بشيء ثانوي حتى لو عبّر عن ذاته بلغةٍ تخفي الشيء المهم لرسالة الحلم وراء واجهة لا مضمون لها ولا معنى"(١).

وتتجلى أسطورية الحلم في أنّه أحدّ مكونات الحدث الأسطوري، فكثيراً ما يكون سبباً للفعل، أو حلقة فيه، أو إرهاصاً أو تفسيراً له، وهو بذلك يغدو أقرب ما يكون إلى التزامنية التي يطلقها علماء البارسيكولوجيا "على المصادفات ذات المعنى"(٢)، فالحلم على الرغم من براءته واستقلاله عن الحقيقة كما يبدو في الظاهر، إلاّ أنّه قد يكون أوّل ومضة توحي إلى القادم.

والحلم عند (عاشور الناجي) في رواية (ملحمة الحرافيش) يغدو رمزياً عرضياً للحقيقة، يربط بينها وبين التجربة الذاتية له، إذ إنّ الرمز العرضي يتشكّل من "لا علاقة بين الرمز والرموز، ويظهر من خلال تجربة ذاتية تنعكس على الشخص، كارتباط السعادة مثلاً بمدينة معينة(٣)، ولكنّه يغدو ذا قيمة تفسيرية مهمة عندما يحيل إلى التجربة الذاتية، (فعاشور الناجي) يحلم بالشيخ (عفرة) إبّان اجتياح وباءٌ للحارة "رأى في وسط الحارة الشيخ (عفرة) (زيدان) هرع نحوه مجذوبا بالأشواق، كلما تقدّم خطوة سبق الشيخ خطوتين. هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل، وناداه من أعماقه، ولكن الصوت في حلقومه انكتم"(٤)

ويدرك أنّ عليه أن يغادر الحارة هارباً من الوباء، فهذا الحلم مفتاحه الجبل، (فعفرة) يريد أن يرشد (عاشور) إلى طريق النجاة من الموت، وهو الهروب من الحارة، والاحتماء

---

(١) إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ٢٧.
(٢) فرانك جوزيف، التزامنية مفتاح القدر، ترجمة رلى صالح أبو ناصر، مجلة الثقافة العالمية، ع١٣٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٦، ١٥٤.
(٣) آريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام ، ١٩-٢٠.
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش: ٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالجبل إلى حين انجلاء الغمّة. ويستجيب (عاشور) لهذا الحلم، ويحرّض الجميع على اللجوء نحو الجبل، لكن الكلّ يرفض الانصياع لأوامر الحلم المنقذ، وبذلك تفوتهم فرصة تلقي إلهام السماء من هذا الحلم، فزوجة (عاشور) وأبناؤه يرفضون الهروب معه، ويقول ابنه (حسب الله): "عفواً يا أبي، نحن باقون، ولتكن مشيئة الله"[١]، وشيخ الحارة ينهر (عاشور) عن نشر حلمه قائلاً: "حذار أن تعطل الأرزاق وتنشر الفوضى"[٢].

فما يكون من (عاشور) إلا أن يغادر الحي وحده، ليس برفقته إلا ابنه الرضيع (شمس الدين)، وزوجته اليافعة (فلّة)، التي ما رأت بُداً من مصاحبته قائلة: "لا أحد لي سواك، سوف أتبعك"[٣]. وتصدق نبوءة الحلم، وينجو (عاشور) ومن معه من الموت، في حين تهلك الحارة عن بكرة أبيها، ليغدو الحلم المنقذ ذا بعد أسطوري، يتوافر على معلومات غيبية، ويقدّم الخلاص لبطل الملحمة، كما كان قد قدّم له من قبل الومضة الأولى لوجوب أن يتزوّج (فلّة) عاملة حانوت البوظة، إذ رأى في الحلم الشيخ (عفرة) يقوده باتجاه (فلّة)، فأيقن أنّ هذه مباركة منه لزواجه منه، ولانتشالها من الوحل الذي تكاد تغوص في قذارته[٤].

فحلم (عاشور الناجي) الذي لا يقلّ أهمية عن أحلام الأساطير، يوقر الحلّ للبطل، ويعطيه مفتاح النجاة، وهكذا حلول طارئة يتوصّل إليها المرء بوساطة قدرات غيبية هي من خصائص الحدث الأسطوري، الذي يقدّم بدائل وحلول لمشاكل الأبطال، وهذا النوع من الأحلام كان محملاً بقدرة كبيرة على الترميز والإحالة، كما أنّه نقطة تحوّل في السّرد، وباعثاً على توليد الأحداث، وتوجيهها في اتجاهات جديدة كان من الصعب التوصّل إليها، وتصعيد الحدث لبلوغها لولا تدخّل الحلم، وتخصيب النص بمعطياته المرنة التي اكسبتْ الحبكة تماسكاً، ومنحتها منطقية روائية للأحداث دون أن تبتر النمو المنطقي للأحداث، رابطة الأسباب بالنتائج، ليتساوى بذلك الحلم ببعده الأسطوري بالقيمة الإبلاغية الحقيقية له.

فالحلم قد ينبّأ شخص بحادث وفاة، ويصدق النبأ أو الإرهاص، (فسماحة الناجي) مثلاً يعرف أنّ والده قد مات من انخلاع ضرسه، ولما كان الضّرس الأكبر قياساً بالسّن، فإنّه توقّع أن يكون الميت كبير العائلة، وهو أبوه، "طالما حلمت بأنّ ضرسي انخلع"[٥]. إذن فالحلم لا يحيل فقط إلى نفسه وإلى داخل النفس، ومعترك قلقها، بل قد يحيل إلى الخارج، ويوميء للوقائع، بل

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٦٠.
(٢) نفسه: ٦١.
(٣) نفسه: ٥٩.
(٤) نفسه: ٤٥.
(٥) نفسه: ٣١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرسم بعض معالم المستقبل، ومن هنا نفهم اهتمام البشر بتفسير أحلامهم، وقيام المناهج والآراء والتحليلات في سبيل تفسير ذلك.

والحلم في رواية (حكايات حارتنا) يلعب دوراً مهماً في تصوير الشخصية، وإبراز أحلامها، وتوضيح محدّدات أفكارها ومشاعرها. ولعلّ نجيب محفوظ معنيٌّ باستغلال الحلم في أعماله الروائية لسببين: الأوّل لأهميّة الحلم في أنّه جزء أساسي من تيار الشعور واللاشعور في وجدان الإنسان، والثاني لأنّه يلعب دور المعادل الموضوعي لحياة البطل ولمأساته ولأمانيه[١]. فالحلم أكان في اليقظة أم في المنام هو خلاصة الموجود والممنوع، المتاح والمرغوب فيه في آن، وفي توليفة عالية الكثافة. ونستطيع القول أنّ نجيب محفوظ كثيراً ما لجأ إلى الحلم إلى جانب توظيفات أخرى للجنون والسكر والمخدرات، ليفكّك التركيب البشري المتشابه إلى مكوناته المتعددة، ثم يولّف بين المستويات والمحتويات، ليخلص إلى تجسيد فكرته، وإبراز مكامن الضعف والقوة والتمنّي في حيز الشعور واللاشعور الإنساني[٢].

ففي الحكاية رقم (٤٠) من (حكايات حارتنا) نجد رجلاً حُرم الحبّ الحقيقي في حياته، فيلتقطه في الأحلام، إذ إنّه "رأى في الحلم بنتاً جميلة شُغف بها أيمّا شغف، وأنّ الحلم يتكرّر، وأنّه يمضي باحثاً عنها"[٣]، ويشرع الشاب ينتظر الحبيبة المتمنّاة، ويهيم في الشوارع مغمغماً بين الآن والآن "أين أنت يا حبيبتي"[٤]. وعندما يفقد الصبر، ويطول الانتظار، يأخذ في التهجّم على النساء، ويهمّ بجذب النقاب، ويتعرّض لذلك للزجر والضرب والعنف، ويؤمن أهله بأنّه ممسوس، فيطوّقون به على الأضرحة، ولكنّه لا يُشفى، ويستمرّ يلهج بجملته الكسيفة: "أين أنت يا حبيبتي[٥].

وفي حكاية أخرى من (حكايات حارتنا) يكون الحلم المخلّص من الإثم والربّا، بل ومعطي البركة والولاية. (فأبو المكارم) بطل الحكاية رقم (٦٩)، يُعمَّر حتى السبعين من عمره، فينذر نفسه للعمل، وجمع المال، الذي يتزايد بالربا، "نادراً ما يخرج من الحارة، وإذ يخرج لحاجة يمضي مهرولاً، في عينيه حذرٌ وتوجّسٌ، في أذنيه صمم يغلقهما دون اللعن، ويفتحهما لما ينتفع به، لا يخترق القبو، لا يزور المقابر. يعيش وحيداً في بدروم، لم يتزوّج ولم يذعن لنزوة"[٦]. ثم يحلم بحلم يغيّر كلّ حياته، ويتلف ثروته، إذ يحلم بشخص يأمره بأن يحرق ماله

---

(١) نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ٢٢٥.
(٢) يحيى الرخاوي: قراءات في نجيب محفوظ، ٢٨.
(٣) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٨٢.
(٤) نفسه: ٨٢.
(٥) نفسه: ٨٤.
(٦) نفسه: ١٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن آخره، ويتكرّر الحلم كلّ ليلة، حتى يصبح هاجس (أبي المكارم)، فيصرفه عن كلّ شيء إلاّ عن التفكير به. ويعرض عليه الإمام أن يتصدّق بالمال بدل أن يحرقه، ملمّحاً إلى أنّه مال حرام؛ إذ جاء من الرّبا، ولكن (أبا المكارم) يعرض عن نصيحة الإمام، ويستغرق في ذهوله إلى أن "يتنبّه الناس إلى دخان يتصاعد من نافذة بدروم (أبي المكارم)، يهرعون إلى النافذة، فيرون (أبا المكارم) واقفاً عارياً تماماً، والنار تشتعل في ماله"[١]. وبذلك استجاب (أبي المكارم) لحلمه الداعي لإهلاك ماله الحرام، وكأنّ حلمه صورة من نفسه المعذّبة، التي تشكّك بمصدر ماله، وتنزع في اللاشعور للتخلّص منه، والتبرّؤ من جريرته، وقد ألح الحلم على (أبي المكارم) إلى أن استجاب له مكرهاً، فأحرق ماله، وهام على وجهه عارياً، يلتقط الطعام من أكوام القمامة، ثم يقبع في ظلمة القبو، إلى أن عُثر عليه يوماً ميّتاً، فدُفن في قبور الصدقة.

ومن جديد يتدخّل الحلم ليتوّج توبة (أبي المكارم)، بالمكافأة وليرفعه إلى مراتب أصحاب الولاية والكرامات. ويغدو بذلك للحلم بُعدٌ أسطوري، غير نافع من اللاوعي الفردي، أو الجمعي، بل هو "وسيلة من وسائل الاتصال بين الإنسان والغيب. والغيب عبر الحلم الأسطوري يحاسب أو يكافئ"[٢]، وتكون مكافأة (أبي المكارم) بحلم يزور فيه سيدنا (الخضر) منام رجل من الأعيان، ويأمره ببناء ضريح فوق قبر (أبي المكارم) "ويقيم الرجل الضريح، وبمرور الزمن تتلاشى ذكريات (أبي المكارم)، وتبقى له الولاية"[٣]. فالحلم هو من عاقب، وهو من كافأ، وما كان الإنسان إلاّ مسيطراً عليه بهذه الوسيلة ذات القوة الأسطوريّة.

وانطلاقاً من هذه القوة التي تحيط بالأحلام، فإنّ الناس يصوّرونه قادراً على تحقيق الأمنيات، إذ هو رمزٌ وسلطةٌ في الوقت نفسه. فيجسّدون أمنياتهم بتحقيق أحلامهم في شخصية أسطوريّة اسمها (زائر الليل)، الذي يؤمن به الناس لا سيما الأطفال، الذين يؤمنون بسلطانه، ويستسلمون لأمر أهلهم "استحم وادخل فراشك فأقرأ الفاتحة وتمنّ ما تشاء، واستسلم للنوم فربما أسعدك الحظ بمجيء زائر الليل، ليحقق لك أمنياتك"[٤].

وقد ينفتح عالم الأحلام على عالم الحقيقة، وتختلّ موازين العالمين، فينساح كلّ منهما في الآخر، فتتخلخل معايير كلّ عالم وثوابته، وتعمّ الفوضى والأحلام، وتُجتلب السعادة والشقاء، وذلك عندما تتوافر قوة خارقة قادرة على تذويب الحدود بين العالمين، وتجاوز تخوفهما بكلّ سهولة. ففي رواية (ألف ليلة وليلة) يبحث العفريتان (سخربوط) و(زرمباحة) عن التسلية،

---

(١) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٥٩.
(٢) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ١١٦.
(٣) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٦٠.
(٤) نفسه: ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويجدان فكرة شريرة للتسلية، يوحيها لهما جمال (دنيا زاد) أخت (شهرزاد)، ووسامة (علاء الدين) بائع العطور، فيقرّران أن يجمعا بينهما في حلم حقيقي، إذ يقطعانهما عن صيرورة الزمن في عالم اليقظة، ويرسلانهما إلى دنيا الأحلام، ويوهمانهما بأنّهما قد تزوجا برضى (شهريار)، وبمباركة والد (دنيا زاد) الوزير (دندان). ويقيمان لهما عرساً سلطانياً فاخراً في الأحلام، ثم يكون اللقاء في مخدع العرس "دخل نور الدين في أبهى حلة دمشقية وعمامة عراقية ومركوب مغربي، تقدّم منها كالبدر في تمامه وجلا القناع عن وجهها، ركع على ركبتيه، ضمّ ساقيها إلى صدره، تنهّد قائلاً: ليلة العمر يا حبيبتي. ومضى ينزع ملابسها قطعة قطعة في صمت المخدع المليء بالألحان الباطنية"[١].

وتنتهي المتعة عند (سخربوط) و(زرمباحة) بانتهاء الحلم، ويردّان (دنيا زاد) و(نور الدين) إلى عالميهما كسيفين حزينين، لا يجدان لما حدث اسماً، ولا يقبلان أن يكون حلماً، ولا يعرفان له تفسيراً. وتعترف (دنيا) زاد لأختها (شهرزاد) بما حدث معها في الحلم، فتنقلها (شهرزاد) إلى بيت أبيها الوزير (دندان) كي لا يُفتضح أمرها، ثم أنّها تحمل، وتلوح الإمارات فتقدّم أمّها على إجهاضها مستغفرة ربّها[٢]، ويحار العاشقان، ضحية الحلم التسلية في أمرهما، ويزداد وجدهما، ويلوح الفراق الأبدي، إذ يخطب الثري البشع (كرم الأصيل) (دنيا زاد)، ويبارك السلطان (شهريار) الزواج، وتكاد تزفّ إليه، إلاّ أنّ مرضاً تدّعيه يحول دون إتمام الزواج، ويشرع (كرم الأصيل) ينتظر شفاءها بفارغ الصبر، إلاّ أنّ الانتظار يطول إذ يتغيّر مجرى الأحداث، ويحدث ما يخشى (سخربوط) و(زرمباحة) حدوثه، وهو "أن يتسلل الخبر من حيث لا ندري"[٣]، ويعرف (شهريار) حقيقة ما جرى مع (دنيا زاد) و(نور الدين)، فيجمعهما، ويزوجهما بعد أن يُجري على (دنيا زاد) مخصّصتها من بيت المال، وبعد أن يُقتل زوجها المشؤوم (كرم الأصيل) قبل أن يظفر بها، وبذا يغدو الحلم حقيقة من جديد على يدي السلطان (شهريار)، الذي انتصر للحبّ أخيراً، محققاً مقولة (سحلول) تاجر المخدّرات "من ملك الحلم ملك الغد"[٤].

فالحلم عند نجيب محفوظ أصبح إرهاصاً للمستقبل الآتي، وصورة مشرقة عنه إذ توفرت النية الصادقة، والمشاعر النبيلة، والعمل الموصول، عندها فقط نستطيع أن نحوّل الحلم حقيقة، ونحظى بالسعادة المنشودة كما حظي بها (نور الدين) (ودنيا زاد).

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩٥.
(٢) نفسه: ٩٩.
(٣) نفسه: ١٠٩.
(٤) نفسه: ١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يكون الحلم إرهاصاً بالملك، فالفرعون (تحتمس الرابع) في رواية (أمام العرش) يصل إلى الحكم وَفق اعتقاده بسبب نبوءة حلم، إذ يقول: "لم أكن مرشّحاً للعرش، وذات يوم قمت برحلة إلى أبي الهول، وجلستُ في ظله أستريح، وداعبني شبه نعاس، فسمعت صوته يطالبني بإزالة الرمال من حوله واعداً إياي –إذا فعلت– بالعرش. وفي الحال دعوت العمّال، وأمرتهم بإزالة الرمال متحمّلاً عبء ذلك كله. وحدث ما لم يتوقعه أحد، فمات وليّ العهد، ووجدتني على العرش"[١].

لكنّ الحلم في رواية (حديث الصباح والمساء) يغدو أداة من أدوات التواصل مع الغيب، فالشخصيات الغرائبية في الرواية، التي تدّعي امتلاك ملكات فوق طبيعته تتسلّح بالحلم، وتتواصل مع مجاهل عالمه، وتقدّم تفسيرات للأحلام، يصدق مفسّروها، فتتعزّز صورتهم في الأذهان، ويعلو شأنهم في أعين الناس. فقاسم (عمرو ابن راضية) كثيراً ما تتحقق نبوءاته وتفسيرات أحلامه، فيُعرف بين الناس بالشيخ، ولا يعود أحدٌ للسخرية منه. حتى عندما قرّر أن يتزوّج، فقد تزوّج بناءً على تفسير حلم، فقد رأى ابنة عمّه (بهيجة) تلوّح له بالمنام، وقال له "هاتف من الغيب آن لكما أن تتزوّجا"[٢]. فقام من فوره إلى بيت عمّه، وخطب (بهيجة)، وتزوجها لاحقاً. كذلك تتزوّج (أمانة إبراهيم) (بعبد الرحمن أفندي) موظّف أمين دار الكتب عندها يقول لها خالها الشيخ (قاسم): "رأيتك في المنام، وأنتِ ترقصين في قسم الجماليّة"[٣]، ففسّرت الأمّ (مطرية) الحلم بقولها: "القسم هو الأمن والأمان، هو بيت الزوجيّة"[٤]. فتُجهّز (مطريّة) (أمانة) نزولاً على تفسير الحلم، وتُزفّ إلى زوجها في شارع الأزهر.

كذلك الحلم في (حديث المصباح والمساء) يحمل إرهاصاً بالموت. فالشيخ (قاسم عمرو) يقول لأهل عمّه في آخر زيارة لهم: "سترفع العلم الأحمر"[٥]، فما يلبث أن يُردى (سرور عزيز) شهيداً برصاصة في شارع (محمد علي). كذلك (بدرية حسين قابيل)، تُصاب بمرض الصرع فجأة، وتخلد للمرض، فترى حلماً قائلة: "رأيت في النوم أميراً يدعوني إلى نزهة في القناطر"[٦]، فتعرف الأمّ (سميرة) أنّ الحلم إرهاصٌ بالموت، وسرعان ما أسلمت الفتاة الروح.

---

(١) نجيب محفوظ: أما م العرش، ٦٥.
(٢) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، ١٨٣.
(٣) نفسه: ٢٣.
(٤) نفسه: ٢٣.
(٥) نفسه: ٢٨.
(٦) نفسه: ٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأنوثة المقدّسة

المرأة كانت من أوائل من ولّد الأسطورة الأولى في وعي الرجل، فقد كانت موضع حبه ورغبته، وموضع خوفه ورهبته. فمن جسدها تنشأ حياة جديدة، ومن صدرها ينبع حليب الحياة، ودورتها الشهرية المنتظمة في ثمانية أو تسعة وعشرين يوماً تتبع دورة القمر، "لقد كانت المرأة سراً أصغر مرتبطاً بسرّ أكبر، سرّ كامن خلف كلّ التبديلات في الطبيعة والأكوان"[١]، لذا فقد كانت المعبود الأوّل الذي عبده الرجل، وقدّسه، وأسلمه زمام القيادة، وكنّ له كلّ تقدير[٢]؛ "إذ كانت المرأة رمزاً لعملية الخلق ومنح الحياة"[٣].

وهذا التصوّر الأسطوري المقدّس للمرأة تسرّب إلى (ملحمة الحرافيش) في بعض أجزائها، وأحْسبُ أنّه تسرّب دون قصد من المؤلف، بل كان ضمن نسقٍ من الرموز والأشكال الأسطوريّة منها هذا التصوّر الذي يضفي عليه ملمحاً إنسانياً يرتقي بنظرة محفوظ للمرأة، لا سيما أنّ المرأة والمجتمع هما المحوران اللذان يدور حولهما معظم الإنتاج الأدبي له[٤]، وهو بذلك يعطي أهمية كبيرة للمرأة التي يستخدمها مرآةً يعكس بها المجتمع المصري[٥]. على أنّ هذا التصوّر يعبّر ابتداءً عن تشبّع نجيب محفوظ بالروح الأسطورية إلى حد أنّها قد تتسرّب حتى في الملمح الإنساني لعلاقة الرجل بالمرأة، كما أنّه يشي بتلك العلاقة الخفية التي تربط بين خصوصية المرأة وتقديسها في الأدب والأساطير.

(فعبد ربّه) الفرّان الذي تزوّج (زهيرة الناجي) الفائقة الجمال كان "في الأعماق هو رجلها وهي معبودته"[٦]، وإن كانت العبادة هي لفظة مجازية تعني الحبّ الشديد، والتقدير الوافر، فهي بالتأكيد وريثة لعصور موغلة في القدم كانت المرأة هي معبود حقيقي للرجل، وكانت "الكاهنة الأولى والعرّافة والساحرة الأولى"[٧]، وكلّ ذلك لما تحلّت به من قوى خلاقة، وإيقاع جسدي متوافق مع الطبيعة[٨].

وتتجلّى مسوّغات هذه العبودية في بعديها: الأسطوري والسردي الروائي المتكيء على الواقع وعلى دورها الحيوي في الأسرة والإنجاب والتربية (فزهيرة) "أنجبت له جلالاً، فسرى

---

(١) فراس السوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٢٥.
(٢) انظر نفسه: ٣٠-٣٦.
(٣) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ص١٠.
(٤) فوزية العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ١١.
(٥) نفسه: ١٨٧.
(٦) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٣٢٨.
(٧) فراس السوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٣١.
(٨) نفسه: ٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رحيق الأمومة في أعطافها، وتلقت سعادة جديدة"[١]، فالأمومة هي الأساس في المجتمع الأمومي الأكبر[٢]، كما أنّ علاقة الأم بأبنائها، كانت المركز في خلق الأجواء الأسرية، فضلاً عن أنّ الأم هي من اضطلعت بدور المنظم لعلاقة الأفراد في الأسرة، وحبّ المرأة لأبنائها كان "النموذج الأساسي للعلاقات السائدة بين أفراد ينظرون لبعضهم على أنّهم أخوة في أسرة كبيرة تتّسع لتشمل المجتمع الأمومي صغيراً كان أم كبيراً، ومعاملة المرأة لأطفالها دون تمييز قائم على خصائص معينة أو قدرات وقابليات ومنجزات هي التي أسّست لروح العدل والمساواة الاجتماعية القائمة في الجماعة الأموميّة، وابتعاد سيكيولوجية المرأة عن كلّ ميل نحو التسلّط والاستبداد، هو الذي أعطى هواء الحريّة الذي تنفسته الجماعات الأموميّة طوال عهدها"[٣].

وهكذا تصوّر كهذا للمرأة المقدّسة ذات الأبعاد الأسطورية يقودنا إلى فهم لشخصية (زهيرة)، ومن ثم تكوين صورة لشريحة من النساء اللواتي تمثّلهن (زهيرة)، (فزهيرة) من طبقة الحرافيش، أيّ من العامة، وإن كانت ترتد أصولها إلى (عاشور ناجي) الجدّ الأكبر لآل الناجي، وهي فقيرة جداً، تربّتْ في بيوت السادة، ثم زُوّجتْ للفران (عبد ربّه) دون أخذ رأيها، ولكنّها كانت طموحة ترغب في تجاوز فقرها وقد رأت في جمالها الفنّان "قوام رشيق لا يتأتّى لراقصة، وصفاء بشرة لا يحظى به بشر وفتنة عينين مسكرة مخدّرة، وإنّها روح الجمال الفنّان"[٤]. مؤهلاً وحافزاً يدفعانها إلى أن تتجاوز فقرها، وإلى أن تصبح هانماً من هوانم الحارة، وفي سبيل ذلك تجاوزتْ كلّ معايير والحدود، فطلقت زوجها الفرّان، وهي تعلم بمقدار حبّه لها، ثم تزوجتْ بغيره، وسرعان ما طلقت الزوج الجديد، ليخلو لها وجه غيره، وبقيتْ تتسلّق السلم بوساطة جمالها الفنّان حتى وصلت إلى قصر آل الناجي، فتزوجتْ المعلم (عزيز) الذي كان في عمر والدها، وذهلت في الحياة المنعّمة إلى أن ماتت قتلاً على يدي زوجها (محمد أنور) بأبشع طريقة، إذ هشّم رأسها بعصا غليظة انتقاماً من غدرها به[٥].

(فزهيرة) هي المرأة المقدّسة التي طحنها الطموح، وأضناها الفقر، وجعلتها الرغبة المتقدة في القفز من طبقة الحرافيش إلى طبقة الهوانم والمعلمين تخسر حياتها، وتتنكّر لمباديء إنسانيتها، وتسلّع نفسها لمن يدفع أكثر مقابل الحصول على جمالها، وهي إن لم تبرّأ من وزر سلوكها، فهي ليست الملومة عليه وحدها، بل يتحمّل المجتمع وزر مأساتها التي جعلتها تتوسّل

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣٢٨.
(٢) فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٣٢.
(٣) نفسه: ٣٣.
(٤) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣٢٣.
(٥) نفسه: ٣٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بجمالها كي تتخلّص من الفقر والاستعباد، وتنعم بالحياة الهادئة المطمئنة، وهي بذلك تقدّم نموذج الإنسان الظالم المظلوم المستلب، الذي سلّع نفسه إبّان تسليع المجتمع له، فمن يتحمّل وزْر جريمة كهذه في حق الإنسان؟

الجنس

من الصفحات الأولى (لملحمة الحرافيش) يطفو التصوّر الأسطوري للجنس عند نجيب، ليأخذ دوره الطبيعي في الحياة التي تتكوّن ابتداءً من فعالية إلهية كونية من أهم مفرداتها الدافع الجنسي.

فيصف نجيب محفوظ وقع رؤية (زينب) على نفس (عاشور الناجي) قائلاً: "ولكنه رأى ابنته زينب، وهي ذاهبة إلى الطريق فخانه طرفه لحظات خاطفة، ولكنّها جديرة بالندم. وتفشّى الندم أكثر عندما اجتاحته شعلة ألهبت الصدر والجهاز الهضمي، واستقرّت في الجوهرة الحمراء المشعّة للرغبة الجامحة غمغم وهو ثمل بنشوة دسمة نهمة: -ليحفظنا الله"[١].

فالأعضاء الجنسية عنده جوهرة حمراء، وهاتان الكلمتان تنفتحان على رموز أسطورية عديدة إذ هما تقودان إلى الإشعاع والنور، وقد "قدّس الإنسان الدافع الجنسي، واعتبره قبساً إلهيّاً يربطه بالمستوى النوراني الأسمى، ففي الفعل الجنسي يتجاوز الإنسان شرطه الزماني والمكاني ليدخل في حال هو أقرب ما يكون إلى الآن الأبدي، فينطلق من ذاته المعزولة ليتحد بقوة كونية تسري في الوجود الحي، فيفتح مخزون الطاقة الحبيسة لترجع إلى مصدرها الذي منه شعت وفي أجساد الأحياء أودعت"[٢].

ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا عُدّ عضو الجنس رمزاً للخلق ولمنح الحياة[٣]، ولماذا كانت الأعضاء التناسلية تقدّس، وينظر باحترام واهتمام[٤]، ولماذا للجنس هذه المكانة في الفكر الأسطوري، ويبدو أنّ ذلك يفهم عبر النظر من الزاوية ذاتها التي علل الإنسان الأوّل بها الدافع الجنسي، فقد رأى أنّ الجنس نشاط صادر عن قوة شاملة متمثّلة في الآلهة، تودعها في الأجساد ثم تستثيرها، وبذلك فالجنس ليس استجابة لغرض دنيوي، وتحقيقاً لمتعة فردية، بل هو استجابة لنداء مبدأ كوني شامل[٥]. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول إنّ الجنس أسطورياً ليس نشاطاً

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٢.
(٢) فراس السوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ١٧٨.
(٣) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٠.
(٤) نفسه: ١٥.
(٥) نفسه: ١٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جسدياً تفريغياً هدفه المتعة، بل هو عملية انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عملي لدورة الحياة والطبيعة والتجدّد.

وإنّ نجيب محفوظ يؤسّس (بملحمة الحرافيش) لبناء عالم مصغّر، يتجاوز فيه كلّ ملامح النشاط الإنساني، وتتصارع فيه المفاهيم والرؤى، وتتناوب عليه الأفكار والانتصارات والهزائم ضمن صيرورة الحياة التي لا تتوقف، فإنّ استدعاء الجنس بصورته الأسطورية يبدو حاجة ملحّة لاستكمال المشهد الملحمي كاملاً، فالجنس من جهة يشكّل تمام دورة الحياة ممثّلة بالبدايات والنهايات، من منظور أسطوري يُعلي من قيمة الفعل الجنسي، ويجعله دائرة ضمن دائرة التجدّد والحياة، بل إنّه يجعله الدورة الأساس والأصل، فلا حياة ولا تجدّد دون تكاثر وتواصل جنسي بالدرجة الأولى، فالملحمة لن تكوّن دون دورة الحدث والحياة والموت دون الجنس، وهذه الدورة لن تتحصّل على ديناميكيتها، وقوتها الدافعة في طريقها الطبيعي نحو الفناء إلاّ غير الجنس.

كما أنّ الجنس يستكمل في بُعده السطحي السّردي صورة مجتمع الحرافيش، ويستوفي شروطه الإنسانية الطبيعية، وهو بذلك يؤسس لرسم صورة اجتماعية وافية لا تتخّي أيّ مفردةٍ من مفردات الحياة الإنسانية، كيف لا ونجيب محفوظ يرى أنّ شعور الإنسان بالغريزة الجنسية، وتعمّق هذا الشعور، هو مدعاة إلى السمو عليها، وتحقيق الإنسانية في أصدق صورها وأرقاها[١].

وهو يصدر من وعي يرى أنّ توظيف الجنس لمجرد الإثارة هو خروج بالعمل عن دائرة الفن[٢]، إنّما يستقيم الأمر إن كان ذلك لوظيفة سيكيولوجية أو اجتماعية أو حتى فلسفية.

أمّا وصف الجنس بأنّه أحمر فهذا إحالة مباشرة إلى أسطورية اللون التي تعكس الفهم الخاص للجنس، أو لدور الجنس في دورة الحياة الكونية، "فللون الأحمر تأثير قوي على المناظر أكثر من كافة الألوان الأخرى، وكان يرمز به للحياة وللانتصار عند القدماء المصريين"[٣]، وإذا كان رمزاً للحياة، فهو بذلك رمزٌ للصفة التي يصبغها على الجنس، وهي صفة الحياة لا المُتعة فقط، واللون الأحمر له في الخيال العربي صلة بالدم والشهوة[٤]، والدم هو عصب الحياة الذي تتمّ به، ولولاه لما كانت هناك حياة، في حين الشهوة هي المحرّك لصنع الحياة التي سيتدفق الدم في تجسدّاتها الملموسة كالإنسان والحيوان.

---

(١) أحمد أبو كف: المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ، الهلال، ع١٩، القاهرة، ١٩٧٠، ١٩٤.
(٢) نفسه: ١٩٤.
(٣) مانفرد لوكر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ١٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدعاء

"يجسّد الفكر الأسطوري إرادة القوة بواسطة الكلام القدسي أو الدعاء المستجاب، وممارسة الدعاء قديمة جداً، ومفادها الرمز، والتأكيد على ارتباط الإنسان بقوى غيبية، وهو لا يزال خاضعاً للطبيعة، ولا يقوى على الانسلاخ عنها بالسيطرة عليها، لتحقق له ما يريد أو ما يحتاج إليه، وليس بقادر على فعله بعمله أو بفكره"(١).

والدعاء قد يكون لتحقيق أمورٍ خيّرة، وقد يكون لاستحضار الشرّ، وتسليطه على عدو أو مكروه. وقد يقوم به سائر الناس أو عظمائهم كالفراعنة المؤلّهين، أو كبار الكهنة، فكاهن (رع) في رواية (عبث الأقدار) يجثو إلى جانب سرير زوجته التي وضعت مولودها للتو، ويدعو قائلاً "اللهم إنّي ضعيف، فهبني من لدنك قوة، اللهم إني خائف فهبني الطمأنينة والسلام، اللهم إني مهدّد بشر عظيم فاشملني برعايتك ورحمتك. اللهم إنّك وهبتني على الكبر طفلاً باركته، وكتبت له في سجل الأقدار ملكاً وحكماً، فادفع عنه السوء وقهِ شر العدا"(٢)، وكذلك قد تطلب الرعيّة العون والدعم لحاكمها فرعون إذ كان بصدد تحرير مصر من الهكسوس، كما كان (إحمس)، إذ يقول أحد رعيته المخلصين، وحاجب قصره: "أيّها الربّ المعبود آتون، هذا ابنك الصغير يسعى إلى وطنه وراء غرض نبيل؛ أن يعزّ سلطانك ويرفع ذكرك، ويحرّر أبناءك، فأيّده يا رب وانصره واحفظه"(٣).

وفرعون قد يتضرّع بالدعاء علّه يهبه العون السماوي، ويمدّه بالقدرة على الانتصار على أعدائه، وعلى تأدية واجبه المقدّس في الدفاع عن وطنه، وهو بذلك يومىء إلى أنّ سلطته كإله في الأرض هي مستمدّة ومنبثقة من علاقته بسلطة آلهة السماء، فيقول (سيكنرع) طالباً العون من ربّه "أيّها الرب المعبود، ربّ طيبة المجيدة، ورب أرباب النيل، هبني من لدنك رحمة وقوة، فإنّي اليوم أتعرّض لتبعة خطيرة إن لم تشدد فيها أزري عييتُ دونها"(٤) وكذلك يتضرّع الفرعون (أحمس) إلى (آمون) ليهبه العون إبّان محاصرته للهكسوس في طيبة: "آمون.. آمون. ربي المعبود.. إنّ هذا الكفاح لوجهك وللمؤمنين بك، فألهمني الصواب على أن أجد لنفسي مخرجاً"(٥).

والدعاء بصورته الأسطورية، وما فيها من الاعتقاد بقوته، وأثره في الخير وإحلال

---

(١) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ٨٧.
(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٧.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٧١.
(٤) نفسه، ٢٩.
(٥) نفسه: ١٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البركة، لما يتميّز به الإله المدعو من قوة وخير وبركة وكرم، قد تسرّب بصورة دينية مغلوطة إلى بعض أفكار العامة من البسطاء، الذين يرون أنّ أحجار ضريح قادرة على التوسط عند الله، ومنح البركة بل والمغفرة لمجرد أنّها تحوي ميتاً من آل الرسول عليه الصلاة والسلام، وهذا ما لا تقرّه الشريعة الإسلامية السمحاء، بل إنّ من الحرام والشرك زيارة القبور بغية التبرّك بساكينيها، وتقديم الهبات والنذور عندها فضلاً عن طلب المغفرة من الله بوساطتها.

ولا شك في أنّ مفهوماً سلذجاً كهذا للدعاء مردّه إلى فكر أسطوري متسرّب إلى اللاوعي الجمعي. فأم كامل رؤبة لاظ في رواية (السراب)، هي سيدة أميّة، حظّها من الحياة والتجارب والخبرة قليل، وهي إمرأةٌ لزمت بيتها، وفرضت على نفسها إقامة جبرية فيه، تؤمن بأنّ الدعاء عند ضريح (أم هاشم) سوف يهب ابنها (كامل) المغفرة، ويضمن له قبول التوبة بعد أن تورّط في شرب الخمر، وحدّث نفسه بالتوبة إلى الله منه.

فتأخذ ابنها إلى الضريح، وتتقدّم من المقام، وتهمس بحرارة: "جئتك يا (أم هاشم) (بكامل)، ليتوب عن هفوته بين يديك فباركيه وسدّدي خطاه"[١] فيقترب (كامل) كذلك من ضريح (أم هاشم) ذات البركة المزعومة، ويطلب منها أن تهبه الصواب، وتنقذه من حيرته، وأن تنظر بعين الرعاية لحبيبته رباب.

وإنّما هذا الدعاء يذكّرنا بطقوس التطهير التي كان يقوم بها المصريون طلباً للمغفرة والطهارة، وكان على الملوك أن يمارسوا التطهير الطقسي مرّات عدة في المطهر أمام المعبد الفعلي، بل لعلّ التعميد عن طريق نثر الماء يعود إلى العادة المصرية بصبّ الماء فوق الشخص لتطهيره في أثناء الحمام الطقسي[٢].

لا غرو إذاً أن نجد (كاملاً) في آخر الرواية، بعد أن قتل أمّه حزناً، وكمداً يبحث عن تطهير نفسه "ينبغي قبل ذلك أن أطهّر جسمي ظاهره وباطنه، ثم أكرّس قلبي للسماء"[٣]، وقد وجد أنّ ذلك التطهير سيكون في لزومه التصوّف، إذ خلص إلى أنّه قد خُلق في الواقع متصوّفاً"[٤] وإن شغلته الشواغل والنوازل من قبل عن أن إدراك هذه الحقيقة الكامنة في نفسه.

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ١١٥.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٨.
(٣) نجيب محفوظ: السراب، ٣٣٧.
(٤) نفسه: ٣٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القربان

يشكّل القربان علامة رمزية تربط المخلوق بالخالق أو بقوى الطبيعة التي هي منزلة الخالق، وهي علامة أسطورية تفيض بالمعاني والرموز، وتحتاج أحياناً إلى طقوس دموية للوصول بها إلى معانٍ أعمق يفهمها من يمارس الطقس، ويبغي من ورائه شيئاً آخر يتجاوز العطاء أو الهبة أو الدم. وهي طقوس تُلقي بظلالها على رواية (رادوبيس)، مشكّلة مشهداً من المشاهد التي تتوافر على رموز تتخلل النص الروائي متضمّنة فكر الإنسان القديم، وصوراً من سلوكه تجاه بعض مظاهر الطبيعة، فضلاً عن علاقته بالآلهة. فأهل مدينة آبو عاصمة مصر، يحتشدون للاحتفال بفيضان النيل، ويهرَعُون "إلى معبدي سوتيس والنيل، ويقدّمون القرابين"[١] كما أنّ فرعون نفسه (مرنرع) الثاني يقدّم أيضاً ثوراً ذبيحاً قرباناً للإله[٢] ويحذو (سيكنرع) حذوه، إذ يزور معبد (آمون) في طيبة، ويسير إلى بهو المذبح، ويقدّم ثوراً ذبيحاً للإله"[٣] وعادة ما تتمّ طقوس تقديم القرابين في أجواء يُحرق فيها البخور، وينتشر أريجه في جو المعبد[٤].

"وكان طقس تقديم القرابين تقليداً مصرياً يومياً مبنياً على أساس أنّ الآلهة والأموات من الناس يحتاجون إلى الطعام كما يحتاج إليه الناس الأحياء، وكان تقديم القرابين شعيرة ثابتة في الطقوس الإلهية اليومية التي يقوم بها كهنة المعابد أو في التقاليد اليومية لخدمة المعبد، التي كانت للآلهة الكبيرة ثم قُدّمت للآلهة الصغيرة ولتماثيل الملوك الأمراء"[٥].

والقرابين التي كانت تتفاوت بين صبّ الماء والبخور، أو تقديم الحيوانات والنباتات كانت تقسّم في آخر الأمر بين الكهنة والعاملين في المعابد.

وكان القربان في عصور ما قبل التاريخ يتكوّن من رغيف موضوع على حصير القربان، وكان (حتبُ) العلامة المكتوبة لكلمة قربان، وعلامة (حتبُ) تواجه دائماً الشخص الذي يقدّم القربان[٦].

وتقديم القرابين الحيوانية والبشرية إنّما هو امتداد لفكرة التضحية بالبشر التي كانت تمارس في البدايات الأولى للفكر الإنساني، وارتبطت التضحية بالمهزومين من الأعداء، ومن ثم التضحية بالخدم، والإماء في جنازة الملك كي يكونوا على استعداد لخدمة سيدهم في العالم الآخر. ثم برزت التضحية بالحيوان بدل التضحية بالإنسان، وتعدّ التضحية بالحيوان تجسيماً

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٦.
(٢) نفسه: ١٧.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٩.
(٤) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٧.
(٥) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٣٠.
(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رمزياً لأعداء المعبود. فعندما يُضحّى بعجل إكراماً (لأوزيريس) تُتلى التعويذة التالية: "إنّني أحمل الكراهية لهذا الذي اتخذ هيئة العجل، ويكرهك"(١).

وكثيراً ما يرتبط تقديم القرابين بطقوس التطهير، والتكفير، عن الذنوب. فهاهي (رادوبيس) الغانية التي كانت تهب جسدها لكلّ متمنٍ عاشق يبذل لها الهدايا، والهبات، تتوب عن خطاياها، وتحاول التكفير عنها بالتطهير، وبتقديم القرابين "واستقلّت سفينتها إلى آبو، وقصدت إلى معبد الربّ سوتيس، وولجت بابه العظيم بقلب خاشع، ونفس مفعمة بالرجاء، والأمل، وطافت بأرجائه، وتبرّكت بجدرانه، وعمده ذات النقوش المقدّسة، وأودعت صندوق النذور ما جادت به يداها، وزارت حجرة الكاهنة الكبرى، وسألتها أن تغسلها بالزيت المقدّس لتطهيرها من شوائب الحياة وأحزانها.. ثم صلّت صلاة حارة، جاثية على ركبتيها مغروقة العينين، وضرعت في الختام إلى الربّ أن يبارك حبّها وحياتها الجديدة"(٢).

وكان التطهير من أهم طقوس طلب المغفرة والتكفير عن الذنوب، بل من أهم طقوس الشعائر الدينية، لذلك كان يكتب على أعلى المدخل المؤدّي إلى المعبد: "ليت كلّ من يدخل المعبد يكون طاهراً"(٣). وغالباً ما كان يتمّ التطهير في أحواض أمام المعبد، بل إنّ إله الشمس نفسه كان قد قام بتطهير نفسه في المحيط السماوي قبل القيام برحلته اليومية، والتطهير الخاص بالميت لطالما ارتبط بضمان الحياة الجديدة فضلاً عن ضمان النظافة(٤).

وكان التطهير يرتبط بحرق البخور "التبخير" لأنّه وفق الأسطورة يحرّر الشخص من القُوى الشريرة، إذ يعدّ البخور مظهراً خارقاً للطبيعة، واصطلح على تسميته بـــ(عَرَق الإله) الذي سقط على الأرض. والبخور يشار إليه بالعطر المقدّس، ويرتبط كثيراً بالعالم الآخر(٥).

الموسيقى والغناء والرقص

ليست الموسيقى والغناء والرقص طقوس لهو عند الإنسان الأوّل كما قد يظن البعض، بل هي طقوس ذات رموز ودلالات دينية مهمة، ولذا فقد كان للرقص أصل مقدّس عند جميع الشعوب، وقد عبّر المصريون بالرقص عن أسرار ديانتهم، وظهر الراقصون في احتفالات الإله (مين) على هيئة الإله.

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،٨٧.
(٢) نجيب محفوظ: رادوبيس، ٨٥.
(٣) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٨٨.
(٤) نفسه: ٨٨.
(٥) نفسه: ١١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وارتبط الرقص كذلك بالشعائر الجنائزية إذا كان رمزاً للرغبة في البعث، إذ يهرول راقصو (المو) عند مدخل المقبرة نحو المتوفى المتحد مع (أوزيريس)، ويحيونه بصيحات الفرح، وهم يرتدون التيجان المصنوعة من البوص[١].

ولم تكن طقوس الغناء والرقص مقصورة على العامة، بل امتدّت إلى الكهنة وإلى فرعون نفسه. فالكهنة المختصّون الذين يعملون في وظائف محدّدة تخصّ الخدمة والطقوس كان منهم من يقتصر عمله على ترتيل الأناشيد والغناء والرقص، وكانوا يسمون (خري حب)[٢] "ولا يُعرف على وجه التحديد فيما إذا كانت هذه التراتيل موقعة بأوزان شعرية بسبب إهمال الحركات في اللغة المصريّة القديمة، وعدم نطقها الدقيق، وربما اعتمدتْ على النبرات الإيقاعية وتكرارها. أمّا القيمة الشعريّة والأدبية لها، فقد كانت عالية زاخرة بالصّور المؤثّرة في الوجدان وفي العقل معاً"[٣]وفرعون كان يشارك في الرقص المقدّس إذ كان يؤدي الرقصات في عيد الشراب أمام المعبودة حاتحور، وهو في هيئة المعبود شو كي يمحي غضبها؛ إذ كان الرقص غذاء القلب للمعبودة[٤].

وعند الإغريق جعل (باخوس) بن الإله (زيوس) عبادته مقرونة دائماً وأبداً بالرقص والغناء الصاخب الذي تقوم به النساء المريدات، ويسمين (الباخوسيات). في حين يتجمّع الناس أنّى ذهب (باخوس) المتوّج بأوراق العنب، وهو واقف في مركبته التي تجرّها الفهود راغبين في طقوس عبادته المتلخّصة في الرقص والغناء والمسرات والمرح والسكر[٥].

ولذلك فنحن نجد الموسيقى والغناء في (رادوبيس) تأخذ سمة الطقس الديني، ويشارك بها الكهنة "ورتّل كهنة المعبود أنشودة النيل على نغم القيثارة والمزمار والناي، وعلى توقيع الدفوف في ألحان عذبة، وأنغام شجيّة"[٦]، وهذا الغناء المقدّس يتسرّب إلى العمال الذين يبنون الهرم الأكبر (لخوفو)، فتتبعه "السواعد المفتولة التي تكدّ على سجع الأناشيد والأغاني"[٧] وإنّما ذلك لأنّ عملهم في بناء مستقرٍ عظيم لفرعونهم الإله (خوفو) هو بمثابة عمل قدسي تعبّدي، فلا غرو أن نجد الموسيقى المقدّسة والأناشيد ترافقه، إذ هي كذلك من طقوس العمل المقدّس.

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٤١-١٤٢.
(٢) خرعل الماجدي: الدين المصري، ١٤٣.
(٣) نفسه: ٢٢٨.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٤١.
(٥) هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١٠٩-١١١.
(٦) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٨.
(٧) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المواكب

كان الغرض من المواكب وَفق اعتقاد المصريين القدماء جعل الوجود الإلهي مرئياً عند جميع الناس. وبينما كان الكهنة وحدهم يصعدون إلى الإله في مكانه المقدّس (قدس الأقداس) فإنّ الآخرين من غير الكهنة يستطيعون عندئذ أيضاً مشاهدة جمال ربّهم[١]، وكان طريق الموكب يغطّى بالرمل، وهي وسيلة للتطهير الطقسي، كما كانت تُحمل تماثيل الآلهة المرافقة لفرعون على محفة أو على كرسي محمول.

فالموكب كان معنياً بعرض فرعون على الناس، الذين لا يعدّونه ملكاً وحسب، بل هو للمصري القديم بمثابة المعاش والعالم الآخر، وكلّ عضو من أعضاء فرعون يقابله قوة مقدّسة[٢].

ونجيب محفوظ يعرض الفرعون على رعيته وَفق هالة من التقديس والحفاوة والتقدير، محيلاً إلى رمز تلك المواكب الفرعونية الأسطورية المصرية القديمة. ففي رواية (عبث الأقدار) يزور ولي العهد المدرسة الحربية تتقدّمه كوكبة من عربات الحرس الفرعوني، تستقبله الموسيقى بالتحية، والجمهور بالوقوف إجلالاً له، في حين يحمل مدير المدرسة الحربية نمرقة من الحرير المحشو بريش النعام، ويضعها بين يدي ولي العهد ليترجّل عليها[٣].

كذلك يُستقبل (مرنرع الثاني) فرعون مصر في رواية (رادوبيس) بالهتاف والموسيقى، وهو يتبوّأ مكانة في "عجلة فرعونية، تتبعها مباشرة آهلة من العجلات خماسى خماسى، تحمل الأمراء والوزراء وكبار رجال الكهنوت والقضاة الثلاثين وقوّاد الجيش وحكّام الأقاليم، واختتم الموكب بذيل من الحرس الفرعوني على رأسه القائد طاهو"[٤].

وعادة فرش الرمل بقيت عادة مرتبطة بطقوس الاستقبال والمناسبات المهمة والأفراح، وإن انقطع تعليلها الأسطوري. ففي حين كان فرش الأرض بالرمل عند قدماء المصريين غايته التطهير الطقسي[٥] ويرتبط بموكب فرعون، غدا طقساً ابتهاجياً وتكريمياً في ما بعد، (فعاشور الناجي) الأوّل استقبله الناس في الحارة بعد خروجه من السجن بمظاهر الاحتفال، التي كان فرش الأرض بالرمل من أبرزها[٦]، وكذلك نجد أنّ أهل (رباب) زوج (كامل) في رواية (السراب)، قد فرشوا الرمل، وعلقوا الزينات والمصابيح الكبيرة في ليلة زفاف (كامل)

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٦.
(٢) نفسه: ٢٢٢.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١١٢.
(٤) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٥.
(٥) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٥٦.
(٦) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و(رباب).[١]

اللون

للألوان قيمتها الرمزية الأسطوريّة، وهي لا تقلّ أهميّة عن أيّ رمز أسطوري آخر، فالألوان "توحّد بين مختلف ظواهر العالم"[٢] كما أنّ للألوان قيمة دلالية خاصة تتدرج ضمن نظام رمزي عام أو رمزي أسطوري له علاقة بكلّ مفردات عالمه، وذلك وَفق متغيّرات متعدّدة ضمن السياق والشبكة الرمزية الأسطوريّة. ودراسة رمزية الألوان تطول، وتتشعّب، ولكن حسبنا منها الرمز الأعمّ أو الأشهر لكلّ لون.

ففي رواية (السراب) يلوّح محفوظ دائماً باللون الأحمر عند الغضب، إذ يقول (كامل رؤبة لاظ) "وقعت فريسة ليد الغضب الحمراء فثار بي الغضب لأتفه الأسباب"[٣].

والأحمر لون له أسطوريته الخاصة عند قدماء المصريين (فأبو فيس) له عينان حمراوتان وشعر أحمر. وفي ما بعد أصبح الأحمر لوناً يعبّر عن الغضب، وكان الشخص ذو القلب الأحمر في حالة ثائرة، وكان يضحّى بالعجول الحمراء اعتقاداً بأنّ الإله الأحمر كان يُدمّر[٤].

كذلك اللون الأحمر عند العرب هو لون الغضب والشهوة، وهو لون مشؤوم، إذ إنّه يرتبط بكوكب المريخ، ولونه أحمر، ويومه الأربعاء، وهو اليوم الذي عُقرت فيه ناقة النبي صالح"[٥]

وفي رواية (ملحمة الحرافيش) المتعبدون في التكيّة يلبسون الأبيض، بينما (الخضر) يتحلّى بالأخضر، والحملات التي يشنّها الناس ضد (جلال ابن زهيرة)، يعيّرونه بها بأمّه هي حملات صفراء قاسية[٦]. والنساء الأرامل أو من فقدن عزيز يتشحن بالأسود، والمئذنة التي بناها (جلال الناجي) ذات لون أحمر[٧].

والأبيض يقترن بالإشراق والسمو والحياة؛ لذلك اقترنت به كلّ قيم معنوية ايجابية

---

(١) نجيب محفوظ: السراب، ١٩٤.
(٢) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ١٩٩.
(٣) مجيب محفوظ: السراب، ٧٤.
(٤) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.
(٥) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٢.
(٦) نجيب محفوظ: الحرافيش، ٣٨٤.
(٧) نفسه: ٤٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كثيرة[١] كما أنّ الأبيض لون النقاء والطهارة، وكان العقاب الأبيض، الطائر الرمزي للآلهة الحامية لمصر (نخبت)، تحوم فوق رأس الفرعون، كما كان يُعدّ اللون الأبيض لون المرح[٢]، لذلك لا عجب أن نجد محفوظ يصبغ على العابرين المنقطعين لله في التكيّة باللون الأبيض، لا سيما وأنّهم يتمتعون بصفات ايجابية كثيرة على الأقل في نظر العامة.

في حين نجد أنّ اللون الأسود هو لون سلبي عند العرب، حتى أنّ الكفر وُصف بالسواد، وهو عند المصريين يشير إلى العالم الآخر الذي يحكمه (أوزيريس)، ويُطلق عليه غالباً الأسود، والآلهة الحامية في مقبرة طيبة الملكة (أحمس نفرتارى) كانت تصوّر غالباً بجلد أسود على الرغم من أنّها لم تكن نوبية أو من أصل زنجي[٣]. وإن كان الأمر كذلك، فإنّ شخصيات الملحمة الحزينة والثكلى تلبس الأسود وفقاً لطقوس ترميزية أسطورية موغلة في القدم ربطت بين الموت واللون الأسود.

أمّا اللون الأخضر فهو قرين الحياة والتجدّد، لا سيما وأنّه قرين الشجرة، وبذا فليس من الغريب أن نجد اللون الأخضر هو اللون الطاغي على الفردوس وتصوراته لدى كثير من الشعوب[٤]، كما أنّ اللون الأخضر من الرموز الدينية الدالة على الدين والعبادة والتقوى عند المسلمين[٥] ، أمّا عند المصريين القدامى فالأخضر لون الطيبة والأعمال الخيّرة، و(أوزيريس) رمز الخضرة والبعث يحمل لقب (الأخضر العظيم)[٦]. و(الخضر) بإسباغه اللون الأخضر على كلّ مكان يذهب إليه إنّما يهبّ الحياة. وذلك بعد أن شرب في رحلته مع ذي القرنين من ماء الحياة، ونال الخلود[٧].

وبخلاف دلالات اللون الأخضر، كانت دلالات اللون الأحمر، الذي طلى (جلال الناجي) المئذنة التي بناها به. فالأحمر عند العرب لون شؤم. في حين عدّ القدماء المصريون اللون الأحمر لون الغضب والثورة والموت. وحمّر عندهم أي مات. وكان يُضحّى بالعجول الحمراء اعتقاداً بأنّ الإله الأحمر كان يدمّر، وكانت البحيرة التي يعذّب بها المذنبون حمراء[٨].

إذن ليس من الصدفة أن تكون مئذنة (جلال الدين) حمراء، فهي قد كانت شؤماً على بانيها، إذ أوهمته بأنّه قد نال الخلود، فعربد ما شاء، وزنى بمن طاب له من النساء، فحقدت عليه

---

(١) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٠.
(٢) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٥.
(٣) نفسه: ٤٧.
(٤) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠٠.
(٥) نفسه.
(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.
(٧) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ٢٠١.
(٨) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خليلته (زينات)، ودسّت له السم في طعامه، فقتلته. كما أنّ لون المئذنة الأحمر كان إرهاصاً بالموت، إذ سرعان ما مات بانيها، وهجرها كلّ الناس، ومضوا يلعنون من بناها.

والجدير بالذكر في هذا المقام أنّ توظيف نجيب للألوان ضمن سياقات ترميزية خاصة ذات أبعاد أسطورية لم يكن بناءً جديداً خاصاً به، ولو كان الأمر كذلك لاحتاج إلى الكثير من الشرح، ومن البحث عن الدلالات، ولكنّه بناء ترميزي متكىء على بنية ترميزية جمعية يحياها نجيب في حياته الواقعية، وتستند على ثقافة شعبه وعلى موروثه وعلى وعيه، حتى باتت جزءاً من طقوسه وتوليفة رموزه ومفاهيمه، فاللون شأنه شأن الصوت قيمته ليست في ذاته، بل في ما يحيل إليه، ويرمز له.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثامن

اللغة الأسطوريّة والبناء السّردي

إنّ دراسة وحدات الكلام منفصلة عن بعضها البعض لا يُستخلص منها لغة أسطوريّة، ولكن تلك اللغة تُستخلص من طريقة تكوين المفردات والجمل، إذ يلتحم بعضها ببعضها الآخر في نسق يؤلف نموذجاً أسطوريّاً[١]. فالمعمار اللغوي الحامل للرواية هو نسج يتسع في روايات نجيب محفوظ ليغزل نسيجاً يتمطّى عبر كامل المنجز الروائي، ويستخلص من الكلّ، وإن ظهر ظهوراً خاصاً في بعض مواطن الرواية المدروسة.

والاتكاء على الوصف المثقل بالصور الشعرية هو من أهم مميزات أسطوريّة اللغة عند نجيب محفوظ لا سيما في رواياته التاريخية الثلاث (عبث الأقدار)، (كفاح طيبة)، و(رادوبيس). وهو في هذه الروايات "يستمرّ في إيفاد الصور الشعرية صورة وراء أخرى لكي يوحي للقارىء بجو الغموض والسّحر والبعد في الزمان القديم حتى يندمج القارىء في خبايا الصورة، وخبايا المنظر، لا سيما وأنّ الموضوع مأخوذ من التاريخ المصري القديم الذي يُعدّ مغلقاً على أذهان الكثيرين. وبذلك يُحسّ القارىء وكأنّه عاش هذه الفترة على الرغم من بعدها، وعايش هؤلاء الناس على الرغم من كونهم ملوكاً وكهنة"[٢].

فالشعرية العالية صفة في اللغة الأسطورية في كثير من مشاهد رواية (عبث الأقدار)، التي كثيراً ما تحمل كلمات تشف عن المعنى الأسطوري للتشبيه أو للجملة، فالأميرة (مرى سي عنخ) ابنة الملك (خوفو) تتحرّك كحمامة ذات وجه بدري ولون خمري، وعينين تشفيان بصفائهما من السقام[٣] فهذا الوصف الشعري للأميرة يحيلُ إلى رموز أسطورية، فالحمامة والبدر واللون الخمري كلمات لها إحالاتها الترميزية. فالحمامة رمز للطهارة والوفاء[٤] وهي تقترن في الأساطير القديمة بالمرأة وبالرحم وبالقمر وبالماء، وهي جميعاً رموز تدلّ على الخصب[٥] أمّا اللون الخمري فهو يرمز عند قدماء المصريين للحياة، وللانتصار[٦].

أمّا (رادوبيس) فالواصف يرسمها بالكلمات، حتى ليكاد القارىء يرى وجهها على

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ٢١٢.

(٢) نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ٣٧٩.

(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٨٠.

(٤) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١، ٣٠١.

(٥) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأساطير، ٢٧.

(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صفحات الرواية، فهي ذات شعر أسود "ينتظم على رأسها الصغير في أسلاك من الحرير اللامع، ويهبط على كتفيها في هالة من الليل كأنّه تاج إلهي، ينبلج في وسطه وجه مشرق مستدير، عانقت فيه أشعة خدّين كالورد اليانع، وفما رقيقاً مفترّاً كأنّه زهرة من الياسمين في الشمس في خاتم من القرنفل وعينين دعجاوين صافيتين ناعستين، تلوح فيهما نظرة يعرفها الحبّ معرفة المخلوق لخالقه، فما رُئيَ وجه قبل هذا اختاره الجمال سكناً ومستقرّاً"(١).

وفضلاً عن هذا الجمال (فرادوبيس) الجارية الغانية التي تعمل راقصة تتمتّع بثقافة عالية، "وبهو استقبالها ملتقى أهل الأدب والفن والسياسة"(٢)، وهذا الوصف يذكّرنا ببعض جواري (ألف ليلة وليلة) أمثال الجارية (تودّد)، التي كانت تتمتّع بالجمال والإخلاص والعلم الذي لا يدانيها فيه أحد. وهذا التشبيه وأمثاله، وهو كثير في الروايات الثلاث يعيق حركة الحدث، ويبطيء سرعة السّرد لصالح تمدّد اللغة، وتعالق الوصف مع المكان والزمان والشخوص، وتصدّيها لرسمهم بدقة، مما يجعل القاريء يشعر بأنّه يعرف المكان، وعاش في ذلك الزمان، وخاطب أولئك الناس الذين يتولّى الوصف وظيفة وصفهم.

وكذلك نجد الرمزية الأسطورية في الصورة الشعرية في وصف الزمان؛ (فددف) في عبث الأقدار "أحسّ بالزمن ينطلق انطلاقة السهم، وكأنّ الشمس تركب عربة سريعة تعدو بها إلى الأفق الغربي"(٣)، ويصف نجيب محفوظ القتال المستمر لجيش (ددف) ضد ثوّار سيناء بقوله: "ما زالوا في قتال عنيف حتى تخضّب الأفق الغربي بدم الشفق"(٤)، وهذه الصور الشعرية إنّما تحيل مباشرة إلى أسطورية الزمن عند المصريين القدماء الذين اعتقدوا أنّ الإله (رع) يقود مركبة السماء، ويرتحل بها في رحلة الشروق والغروب، وهي رمز لدورة الحياة، إذ يولد في كلّ صباح، كذلك يعترضه في كلّ صباح (أبو فيس)، الأفعوان الضخم الذي يعيش في النيل، فيتصارعان، وينتصر الإله (رع) على عدوّه الشرير، ويطعنه، فيخضّب دمه الأفق الغربي(٥). والإغريق القدامى كانوا شأنهم شأن المصريين يجسّدون الشمس في إله اسمه (أبولو/أبولون/هيليوس)، وهو عندهم ابن كبير آلهة الأولمب، (زيوس) صانع الصواعق من

---

(١) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١١.
(٢) نفسه، ٢٩.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٠٢.
(٤) نفسه: ١٥٧.
(٥) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٧، ١٢٨؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣، ١٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(لاتونا)، وهو من يقود عربة الشمس الذهبية في كلّ صباح، فيغمر الأرض بضوء الشمس[١].

وهذه اللغة الأسطورية محمّلة بتلك الألقاب والنعوت الأسطورية التي تُصبغ على الأشخاص الأسطوريين خصائصهم وقدراتهم، وإن كانوا أشخاص حقيقيين، وكان لهم وجود في التاريخ الفرعوني القديم، ولعلّ نعوت التأليه، وصفات العبادة والخضوع هي من أهم تلك الكلمات، (فديدى) الساحر يخاطب الفرعون (خوفو) قائلاً: "عبدك القانت الساحر (ديدى)"[٢] ويصفه بصفات الألوهية إذ يقول: "مولاي ابن خنوم، نور الشمس المشرقة وربّ العالمين، دام له المجد، وحلّت به السعادة"[٣] وإن كان محفوظ يوتّر هذه اللغة الأسطورية بدخول كلمات إسلامية يستحيل حضورها حقيقة في الأجواء الأسطورية الفرعونية، مثل استخدامه التحية "السلام عليكم"[٤].

وهذا الكسر المتوتّر للغة الأسطورية يبدو مقصوداً عند نجيب محفوظ، ولم يأتِ عفو الخاطر، وإنّما مردّ ذلك إلى أنّ نجيب يسلّط أسطورته على الواقع، وينزلها منزل المثال الواجب الاحتذاء به في المقاومة والبحث عن الخلاص، لذلك نجد محفوظ يستخدم مفاهيم إسلامية تقرّب مفاهيم القتال إلى فكر العربي مسلماً كان أم مسيحياً، وتربطه بمنظومته الدينية، فتكثر كلمة الجهاد، والاستشهاد والشهداء في رواية (كفاح طيبة)، وهي رواية الصمود والتضحية في سبيل تحرير طيبة من يد المستعمر الهكسوسي. فيقول مقاتل من طيبة: "ما أشهى الاستشهاد إلى نفوسنا في هذه البقعة المقدّسة، التي ارتوت بدماء مليكنا الزكيّة"[٥]، والفرعون (أحمس) يعدّ قتلى طيبة شهداء قائلاً "ينبغي قبل أن يهنّيء بعضنا بعضاً أن نؤدّي الواجب نحو جثث الأبطال والجنود والنساء والأطفال الذين استشهدوا في سبيل طيبة فأتوني بها جميعاً"[٦] ويصف (حور) حاجب الفرعون (أحمس) أرواح قتلى طيبة بأرواح الشهداء "كأني أستمع إلى أرواح الشهداء التي يعمر بها جو هذا المكان المقدّس"[٧].

ويدخل التناص شريكاً ثانياً للمفاهيم الإسلامية في روايات نجيب محفوظ، ليكسر اللغة الأسطورية، ويخصّبها بالموروث الديني الإسلامي، ليوميء صراحة إلى ما يريد أن يقوله في رواياته لا سيما التاريخية. ويكثر التناص مع القرآن الكريم. فجملة "ولك أن تحكم الناس كيف

---

(١) هـــ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٣٦-٤٠؛ طاهر باننجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٧-١٨.
(٢) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٤.
(٣) نفسه: ١٤.
(٤) نفسه: ٨٧.
(٥) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٦٤.
(٦) نفسه: ١٩٢.
(٧) نفسه: ٢١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تشاء لا تُسأل عما تفعل وهم يسألون"[١] تناص مع الآية الكريمة "لا يسأل عما يفعل وهو يسألون"[٢] والجملة: "ما صاحبك بكاذب"[٣] تتناص من الآية القرآنية الكريمة: "وما صاحبكم بمجنون"[٤]، والجملة "الآن حصحص الحق"[٥] تتناص مع الآية الكريمة: "قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق"[٦]، ودعاء كاهن (رع): "اللهم إنّي ضعيف فهبني من لدنك قوة"[٧] يتناص مع الآية الكريمة: "ربّنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا وهب لنا من لدنك رحمة"[٨] وجملة: "كبرت كلمة تخرج من أفواههم"[٩] تتناص مع الآية القرآنية: "كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلاّ كذباً"[١٠].

وتتجلى اللغة الحماسية الخطابية لغة وسطى بين اللغة الملحمية واللغة الحماسية الجهادية، وهي لغة تتكلّف، وتطغى على المشهد اللغوي التواصلي كلما كان السّرد يجنح إلى تصوير الحرب، أو تصوير الاستعداد لها، وإعلان النفير والتعبئة. فالقائد (بيبي) يخطب بالجيوش قائلاً: "أفيقوا أيّها الرفاق، ولا تستسلموا للحزن، فليس الحزن بمعيد (سيكنرع) إلينا، ولعلّه ينسينا واجبنا نحو جثته ونحو أسرته ونحو وطننا الذي قُتل من أجله، لقد وقعت الواقعة، ولكن المأساة لم تتم فصولها، فينبغي أن نثبت في مراكزنا حتى نؤدي واجبنا كاملاً"[١١] والفرعون (كاموس) يخطب في جيشه يقول: "حيّاكم الرب أيّها الطيبون الشجعان الذين فرّق البغي بيننا وبينهم، فقضى عليهم أن يساموا الخسف... ولكن أراكم رجالاً تأبون الضيم وتؤثرون مشقة الاغتراب وتعب الكفاح عن الرضى بالسلامة في ظلّ الذل"[١٢].

وهذه اللغة الحماسية قد تتحول إلى لغة وعظية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن القدر، (فخوفو) يقول لرجاله المجتمعين في قصره: "أيّها السادة لو كان القدر كما تقولون لسخف معنى الخلق، واندثرت حكمة الحياة، وهانت كرامة الإنسان، وساوى الاجتهاد الاقتداء، والعمل الكسل، واليقظة النوم، والقوة الضعف، والثورة الخنوع. كلا أيّها السادة، إنّ القدر اعتقاد فاسد لا يخلق

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١١.
(٢) الأنبياء: آية ٢٣.
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٧.
(٤) التكوير: الآية ٢٢.
(٥) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٠٤.
(٦) يوسف: الآية ٥١.
(٧) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٧.
(٨) آل عمران: الآية ٨.
(٩) نجيب محفوظ: رادوبيس، ١٨٦.
(١٠) الكهف: الآية ٥.
(١١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٤٩.
(١٢) نفسه: ١٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالأقوياء التسليم به"[١].

وتطعّم اللغة الأسطورية بالأناشيد التي كثيراً ما تلازم الطقوس الدينية، إذ "كانت التراتيل والأناشيد الدينية تُؤدى في الطقوس الدينية اليومية والاحتفالية"[٢]. فيما تُختم رواية (كفاح طيبة) بقصيدة مغنّاة تنتظم أحزان بطل طيبة الفرعون (أحمس)، وهي بذلك تقارب في قفلتها قفلة السّير الشعبية التي تنتهي في الغالب بقصائد مغنّاة قد يغنّيها الراوي على السُمّار، أو على الأقل ينشد أشعارها، التي تنقل أجواء السيرة الشعبية. وهي قصيدة تستولد الأحزان في نفس (أحمس) الذي اختار حياة جنوده الأسرى على القرب من حبيبته الأسيرة الأميرة الهكسوسية (أمنريدس).

"كم رقدت في غرفتي منذ سنين
أعاني ألم داء وجيع
فعادني الأهل والجيران
وزارني العرّافون والأطباء"[٣].

وتخصّب المفارقة اللغة الأسطورية بالقلق، وتفتحها على معاناة الأفراد، وهي بذلك توجّه نقداً لاذعاً للاستلاب والقهر، ففي رواية (كفاح طيبة) نجد القاضي الهكسوسي الظالم الذي يصدر الأحكام الظالمة بحق المصريين يتدلى على صدره تمثال صغير لربّة العدالة (ثمى)[٤] وهكذا مفارقة تجعل الظالم يلبس تمثالاً لربّة العدل، إنّما يشير بسخرية إلى عدم اضطلاع القاضي بدوره المقدّس في إحقاق الحق، وإنّما ينحاز إلى الظلم والجور.

كذلك نجد المفارقة محمّلة بالبوح والاعتراف، فالأميرة (أمنريدس) اشتاقت إلى (أحمس)، وأرادت أن تذكّره بوعده بالعودة إلى طيبة للقائها، فما وجدت طريقة لتذكّره بوعده الذي لم يبرّ به إلا بأن بعثت له برسالة ظاهرها الإعلام، وباطنها الشوق والإلحاح على البرّ بقسمه بالعودة إليها، إذ استعارت حالة غدر القزم بها، وأسقطها على حالة غدره بها إذ مكث في الجنوب، ولم يعد إليها، وفي ذلك تقول في رسالتها الموجهة إلى (أحمس):

"يحزنني أن أخبرك بأنّي اخترت قزماً من أقزامك ليعيش معي في جناحي الخاص، وأنّي عنيت به، وأطعمته ألذّ الطعام وكسوته أجمل الكساء وعاملته أحسن المعاملة، حتى أنس بي، وأنستُ به، ثم افتقدته يوماً فلم أجده، فأمرت الجواري بالبحث عنه، فوجدنه قد هرب إلى أخويه

---

(١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ٢٠.
(٢) خزعل الماجدي: الدين المصري، ٢٢٨.
(٣) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ٢٥٩.
(٤) نفسه: ٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الحديقة، فآلمني غدره، وصددت عنه، فهل لك أن تبعث إلي بقزم جديد يعرف الوفاء؟"[١].

ولعلّ الوصف الذي أسهب فيه كان له مسوّغاته على الرغم من أنّه قد أعاق السّرد أحياناً، فقد قام بوظيفة مهمة من وظائف الوصف، "وهي الوظيفة الإيهامية، إذ يقوم الروائي فيها بإدخال القاريء إلى عالم روايته التخييلي"[٢]، لا سيما أنّ هذا العالم لا يخلو من الأسطورة، ويمزج الحقيقة /التاريخ بالمتخيل/الأسطورة إلى درجة يصعب فيها أحياناً التمييز بينهما.

ومحفوظ يعادل الزمن المتمطّي في الوصف المكاني والزماني ووصف الشخوص بتسريع حركة السّرد في أزمان الارتداد الداخلي، إذ يكتفي عندها بذكر ما حصل في زمن الرواية الماضي، ويتمّ الارتداد عندئذٍ سريعاً على الرغم من أنّه استعرض بتفصيل في أوّل الرواية، مثل أنّ ترتد الأحداث في رواية (عبث الأقدار)، لتذكر سريعاً وباقتضاب قصة النبوءة، وما رافقها من أحداث، وذلك كلّه يختصره محفوظ بجملة "سردت عليه –أيّ أم ددف– قصتها الطويلة، وحدّثته عن ولادته، وما أحاطه بها من التنبوءات الخطيرة، وما أعقبها من الحوادث الجسام"[٣].

والسّرد يأتي على لسان الراوي العليم الذي "يهيمن على عالم روايته، ويتدخّل بالتعليق والوصف الخارجي"[٤]، وهو في روايات نجيب التاريخية الثلاث راوٍ من خارج الحكاية، لا ينتمي إليها، لذلك "يرويها بضمير الغائب"[٥] وهو الراوي المألوف في الأساطير، إذ يروي عن معرفة وعلم بكلّ ما يجري، قادراً على الوصف والرّصد، ولكنّنا لا نعرف من هو، بل يبقى مجهولاً لنا، ووظيفته الأهم هي نقل المروي.

ويُستعان بالحوار في الرواية لتكثيف الحدث أحياناً، أو لوصف الشخصيات، ولتبين مواقفها، وكشف تناقضاتها ومخاوفها وآلامها.

وقد عمد نجيب محفوظ إلى إجراء تغيرات تاريخية في روايته (عبث الأقدار)، التي استقاها من كتاب (مصر القديمة)، لجيمس بيكي، واستعان بمشهد واحد من الأسطورة، وهو المشهد الخاص بالساحر الثالث، وجعله يتنبّأ خلافاً للأصل بأنّ السلطة ستنتقل بعد موت (خوفو) إلى نجل كاهن الإله (رع)[٦]، وهو بذلك التغير هدم طابع السّرد الأسطوري[٧] ليقترب إلى

---

(١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ١٤٧.
(٢) آمنة يوسف: تقنيات السّرد، في النظرية والتطبيق، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٧، ٩٦..
(٣) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ١٧٩.
(٤) آمنة يوسف: تقنيات السّرد، ٣٦.
(٥) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ٩٦.
(٦) عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، ٥٤.
(٧) أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الليل حلّة غامضة يخالها الحالم ما يشاء. وفوقه قبّة السماء المرصّعة بالنجوم والمرأة داخل الكوخ، والوحدة ناطقة، والحزن كالجمر المدفون تحت الرماد، وسور البيت العالي يعاند المشتاق، وهذا الأبّ الجبّار كيف السبيل إلى إسماعه أنيني؟ ومن الحكمة نسيان الماضي، لكن ليس لنا من زمن غيره، لذلك كرهت ضعفي ولعنت نذالتي ورضيت الشقاء رفيقاً، وسألد له أبناء. والعصفورة التي لا تصدها قوة عن الحديقة أسعد من أحلامي، وعيناي احترقتا شوقاً إلى المياه الجارية بين شجيرات الورد، وأين عبير الحناء والياسمين أين؟ أين خلو البال والناي أي، أيّها القاسي، مضى نصف عام فمتى يذوب ثلج قسوتك"[١].

ويرتد السّرد إلى الوراء مستعرضاً الأحداث المهمة في الرواية على أيدي شعراء الربابة، الذين يجوبون الحواري والأزقة، ويسردون الحدث مرة أخرى بعد أن سرده الراوي العليم ابتداءً، وهم بذلك يذكون السّرد بالروح الشعبية، التي لا تنفك تعيد أحداث الماضي، وقصص المبرزين فيه، وتطعمها بأحاسيسها وبمخاوفها وبآمالها وبفهمها الخاص. فعلى سبيل المثال قصة قتل (قدري) لأخيه (همام) على الرغم من أنّها ذُكرتْ في أوّل الرواية[٢] إلاّ أنّ شاعر الربابة لا ينفك يعيدها ويكرّرها[٣]. وإنّما هذه السّرد الشعبي الذي لا يخلو من تكرار قد أكسب الزمن السردي صفته الدائرية التي لا تنفك تربط الأوّل بالنهاية، وتعيد لحظة البداية في لحظة التجربة المعاشة، وكأنّ الزمن لا ينتهي بل يدور وَفق محاور لولبية تعيده من حيث ابتدأ.

وتزوّد الأغاني اللغة في (أولاد حارتنا) بسمتها الشعبية الغنائية التي تحمل سمات اللغة الملحمية؛ إذ كانت شعراً، وتربطه كذلك بروح السّرد الشعبي الذي يُغنّي الكثير من أحداثه، ويردّدها ممزوجة بأنغام الربابة، وهي أغانٍ غالباً ما تكون باللهجة المصرية التي توافق أجواء الحارة، التي تدور الأحداث فيها، وتتناغم مع ثقافة الأفراد المترنّمين بها، ومع أمزجتهم، ومع دفقات مشاعرهم[٤] فإدريس يغنّي نكاية بأدهم:

"حطة يا بطة ويا دقن القطة"[٥].

وفي موقع آخر يغني للغاية نفسها "عجايب والله عجايب"، وأحد الرجال في الحارة يغني مع صحبه:

"مركب حبيبي في الميّة جايّه

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٥٩.
(٢) نفسه: ١٠٣.
(٣) نفسه: ١٣١، ٣٤٤.
(٤) نفسه: ٦٨، ١١٠، ١٣٢، ١٨١، ١٩٢، ٢٢٢، ٢٢٨، ٣٣١، ٣٣٨، ٣٣٩، ٤١٥، ٤٦٩، ٤٧١، ٥٣٠.
(٥) نفسه: ٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

راخية شعورها على المسيّة"[١]

والأصوات تندفع من الزقاق تحمل أصوات تغني قائلة:

"أصل اللي شبكتني مع المحبوب عيني ديّ"[٢]

وأطفال الحارة يحترفون النشيد:

"يا ولاد حارتنا توت توت

انتو نصاره ولا يهود

تاكلوا إيه ناكل عجوة

تشربوا إيه نشرب قهوة"[٣]

و(توت) هو إله الحكمة عند المصريين، كانت مهمته تسجيل الموتى، وهو الذي علّم (إيزيس) الكلمات التي أعادت زوجها (أوزيريس) بوساطتها إلى الحياة. ويُرمز إليه بالقرد ورأس كلب، كما صُوّر على شكل طائر طويل المنقار، فتوّج بنجم ذي سبعة أشعة.[٤]

وتنزع المفارقة، والتناص، إلى كسر أسطورية اللغة في (أولاد حارتنا)، وربطها بالموروث، فضلاً عن اضطلاعها بالتعبير عن تناقضات النفس وحقائق مشاعرها. (فجبل) يقول: "إنّ أسرتنا المجيدة تجري في دماها الجريمة منذ القدم"[٥]، وهذه مفارقة تظهر السخرية والمرارة بجلاء، فأنّى لأسرة مجيدة أن تحمل الجريمة في دمها؟! من الواضح أنّ هذه المفارقة تظهر "وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبّر به، والمستوى الكامن الذي لم يُعبّر عنه"[٦]، (فجبل) الذي يسوق جملة فيها تناقض مردّه للمفارقة، إنّما يعبّر عن سخطه على بعض سلوكيات بعض أفراد أسرته، التي تمتدّ حتى تتصل بالجريمة الأولى في العائلة، وهي جريمة قتل قدري لأخيه همّام.

أمّا التناص فهو يربط الحدث الروائي بالحدث التاريخي بخيط سحري، فأهل الحارة الذين تعاونوا مع (جبل)، وحفروا دهليزاً عظيماً، وملؤوه ماءً، وأغرقوا فيه الفتوة ورجاله، قد صاحوا فرحاً بغرقهم قائلين: "هذه عاقبة الظالمين"[٧]وفي هذا القول اقتباس واضح للآية الكريمة التي تُعقّب على غرق الظالمين من (فرعون) وجيشه الذين لحقوا (بموسى) وقومه يريدون الفتك

---

(١) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ٢٦٤.
(٢) نفسه: ٣٦٧.
(٣) نفسه: ٢٢٥.
(٤) طاهر باذنجكي: قاموس الأساطير والخرافات، ٨٧.
(٥) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١٦٤.
(٦) نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج٧، ع٤/٣، القاهرة، ١٩٨٧، ١٣٣.
(٧) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ١٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلحّ الشيخ (علي الجنيدي) على لازمة لغوية، وهي جملة "توضّأ واقرأ" في حديثه مع (سعيد مهران)، وهما لازمة مثقلة بالرموز، فالوضوء هو رمز الطهارة المادية والمعنوية، في حين أنّ القراءة رمز للمعرفة، وللبدء، إذا كانت الكلمة في البدء. وكأنّ (الجنيدي) يقدّم بهذه اللازمة الأمرة "توضّأ واقرأ" حلاً (لسعيد مهران)، الذي لم يستطع أن يستجيب، وبذلك خسر نفسه وحياته آخر المطاف.

"ارتبك سعيد قليلاً، ثم قال بلهجة المعتذر:

- غادرت السجن اليوم ولم أتوضّأ..
- توضّأ واقرأ.

فقال بلهجة جديدة شاكية:

أنكرتني ابنتي، وجفلت مني كأنّي الشيطان، ومن قبلها خانتني أمّها!

فعاد الشيخ يقول برقة:

توضّأ واقرأ..

- خانتني مع حقير من أتباعي، تلميذ كان يقف بين يديّ كالكلب، فطلبتْ الطلاق محتجّة بسجني، ثم تزوّجت منه..
- توضّأ واقرأ..

فقال بإصرار:

- ومالي، النقود والحلي، استولى عليها، وبها صار معلّماً قد الدنيا، وجميع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله.
- توضّأ واقرأ.."[١]

وتكتسي اللغة الصوفيّة الرمزية في رواية (اللص والكلاب) الشكل الشعري المغنّى على هيئة أناشيد وابتهالات تعجّ بها دار الجنيدي. فيُسمع في الدار صوت غريبٌ يترنّم بقول الشاعر الصوفي:

الوجد عندي جحود ما لم يكن من شهودي[٢]

في حين يتلو الأناشيد مترنّمة بقول الشاعر:

واحسرتي، ضاع الزمان، ولم أفز

منكم، أهَيِّلَ مودتي بلقاء

---

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٣٠.
(٢) نفسه: ٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومتى يؤمّل راحة من عمره

يومان، يوم قلي، ويوم تناء[١]

ويتقاسم العرّافون وقارئو الطالع وشيوخ التكيّات اللغة الترميزية مع الصوفيّة. (فصابر الرحيمي)، الذي يبحث عن والده المختفي، يقصد قارئ كفّ لعلّه يساعده في أن يجد والده، لكنّ القارئ لا يعدو أن يثقله بكلمات مثقلة بالرمز، لا يستطيع (صابر) أن يفكّ طلاسمها، أو يدرك معانيها. "تربّع بين يديه في حجرة تحتانية مغلقة الشيش دوماً، فهي تعيش في مغيب متصل، وتتلوّى في جوّها سحائب البخور. وشمّ الشيخ منديله، ثم أحنى رأسه مستغرباً، ثم قال:

- من جدّ وصل.

وترامى إليه هدير الأمواج من الأنفوشي، فقال بأمل "بداية حسنة" وقال الشيخ:

- وتعب كليالي الشتاء.

اليوم بسنة وكم هو باهظ التكاليف.

- وستنال مطلوبك.

وفي جزع سأله:

- ما مطلوبي؟

- إنّه ينتظرك بفارغ الصبر.

- هل يدري بي؟

- إنّه ينتظرك

- لعلّ أمّه لم تقل له كلّ شيء.

- إذن هو حي.

- الحمد لله.

- وأين أجده، فهذا ما يعنيني حقاً؟

- الصّبر.

- لا يمكن الصّبر إلى ما لانهاية؟.

- أنت في البدء.

- في الإسكندرية؟

أغمض الرجل جفنيه، ثم تمتم:

---

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٢١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أبشّرك بالصّبر"[١]

وهذه اللغة الترميزية تجري كذلك على لسان الشيخ (لبيب) في رواية (حكايات حارتنا). الذي "يغمغم ويتثاءب ثم يتمطّى، ينطق بكلمة مفردة مثل "تُفرج" أو بمثل من الأمثال "يا رايحين ربنا يكفيكم شرّ الجايين" فتفهم المرأة ما تفهم، فيتهلل وجهها مرحاً أو يغمق كآبة، ثم تنسّ المقسوم تحت طرف الفروة، وتمضي"[٢].

واللغة الترميزية في (قلب الليل) المثقلة بالصّور والمحسوس والمجاز تنقل رحلة الإنسان من عهد الأسطورة إلى زمن سيادة العقل والإرادة. إذ اتخذ محفوظ من سيرة (جعفر الراوي) "قناعاً يقدّم من خلاله خلاصة رؤيته وتأمّلاته الفلسفية عن مكوّنات هذه الرحلة ومنعطفاتها، متوقفاً عند الأسطورة والدين والميتافيزيقا والفن والعلم واليقين، ملخّصاً في شموخ ملهاة الإنسان المعاصر الممزّق ومأساته بين المثالية والمادية، بين غرائز الشهوة والجنس، وصفاء الإبداع الفنّي وعذوبته، باحثاً عن إدراك علمي للواقع، وتفسير لجدل الصراع الإنساني"[٣].

وتدخل لغة الترانيم، والأناشيد، بلسان أعجمي غير عربي في خانة اللغة الترميزية، المثقلة بالدلالات والمعاني، وإن كان يعزّ فهمها بسبب اختلاف اللغة، فالشيخ الكبير في التكيّة في رواية (حكايات حارتنا) يردّد "بلبي خون دلى خورد وكلى حاصل كرد"[٤] وراوي الحكايات لا يفهم معنى ما يقال، ولكنّه يرجح لسبب ما أنّ فيه سحراً، لذلك يكرّره أمام بنات (القيرواني)، الجميلات، آملاً أن يأسر بكلماته إحداهنّ[٥].

وقد يكمن الترميز في اللغة في أنّها تتوافر على استشراف، يحيلنا إلى توقع ما سوف يكون، فنحن نتوقع ما سيؤول إليه (صابر الرحيمي) عبر توقفنا عند الفقرة التالية "أمّا إلهام فلا تقرأ في وجهه سطراً واحداً من الجريمة، ولا يجري لها على بال أنّه يقتل للاستئثار بامرأة أخرى، وأنّه بات يشمّ رائحة دم مغسول. وأنّه لا معنى لتشبّث عم خليل بالحياة إلاّ أن يدفعه إلى مصير محتوم. ولأنّك يا إلهام لم تنقذيني من الهاوية أحببت، وأنت لا تدرين، مجرماً"[٦]

ويربط الغناء والإنشاد بين اللغة وأسطوريّتها، إذ يحيلانها إلى ليالي ألف ليلة، وإلى سير الأبطال، وإلى ملاحم الأساطير، وينقل لنا أجواء الاحتفال والمتعة بل والحزن في روايات نجيب محفوظ، ففي رواية (الطريق) يترنم الشّحاذ دون ملل بأغنية:

---

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٢٠-٢١.
(٢) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ١٥٢.
(٣) عبد الرحمن أبو عوف: قلب الليل، الرؤية والدلالة، مجلة القاهرة، ع١٤٢، ١٩٩٤، ٩٨.
(٤) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٤.
(٥) نفسه: ١٢.
(٦) نجيب محفوظ: الطريق، ٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طه زينةُ مديحي صاحب الوجه المليحي

النصارى واليهود

أسلموا على يديه[١]

وتسعد كثير من الشخصيات في الرواية ذاتها بترديد الأغاني، والترنم بها[٢].

كذلك يبرع (جعفر الراوي) في رواية (قلب الليل) بالغناء، ويطفق يترنّم به، ويحضر جلساته، لا سيما وأنّ صديقه اللدود (محمد شكرون) كان مغنّياً، وجدّه الراوي يعشق الغناء، ويقيم مجالسه في قصره، وبحضور حفيده الوحيد (جعفر)[٣]،

وفي رواية (حكايات حارتنا)، يتابع الراوي (إحسان) ابنة (أمّ عبده) ترقص وتغنّي بسحر قائلة:

"عومي على الميّة يا بت يا شاميّة"[٤]

والغناء في هذه الرواية طقسٌ من طقوس أهل الحارة، تمارسه شتى مناسباتها[٥]، حتى أنّ شيخ الحارة عندما يجنّ، يعتلي مئذنة الجامع، ويأخذ بالغناء، قائلاً:

أمّا أنت مش قدّ الهوى بس بتعشق ليه؟[٦]

في حين يلعب الوصف دوره التقليدي في نقل مظاهر الأبهة والثراء، التي تذكّرنا بقصور الأساطير، وألف ليلة وليلة. فقصر (رؤوف علوان) في رواية (اللص والكلاب) يجسّد لنا الثراء الطارف، الذي يعيشه (رؤوف)، الذي يتعارض مع القيم التي علّمها لطالبه (سعيد مهران)، "وأضاء خادم النجفة فخطفت بصر سعيد مصابيحها الصاعدة، ونجومها وأهلّتها، وعلى ضوئها المنتشر تجلّت مرايا الأركان عاكسة الأضواء. وتبدّت التحف الثاوية على الحوامل الذهبية كأنّما بُعثت من ظلمات التاريخ، وتهاويل السقف وزخارف الأبسطة والمقاعد الوثيرة والوسائد المستقرّة عند ملقى الأقدام"[٧].

كذلك كان قصر (الجدّ الراوي)، وحديقته الغنّاء صورة من تفانين الجمال والدعة. فيصف (جعفر) الحديقة قائلاً: "اقتحم أذني تغريد البلابل وزقزقة العصافير، ورأيت الأغصان محمّلة متواثبة بأفرادها الصغيرة الملوّنة، كما رأيت أسراباً من الحمام تحوم حول برج قائم وراء تكعيبة العنب، يطلّ على جدول ماء يشقّ الحديقة بالعرض يقف بستاني مغروساً حتى ثلث ساقه

---

(١) نجيب محفوظ: الطريق، ٢٤.
(٢) نفسه: ٥٥، ٧٨، ١٠٠.
(٣) نجيب محفوظ: قلب الليل، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٧٨.
(٤) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ٢٥.
(٥) نفسه: ٣٠، ٤٠، ٧٨، ٩٩، ١١١، ١٤٢، ١٤٨، ١٧٥.
(٦) نفسه: ٩٤.
(٧) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبيده مقطف، أمّا أنفي فقد فغمته أخلاط من روائح الجّنة حتى أثملته، وقد ذهلت حتى أوشكتُ أن أصرخ من الأعماق، وسرت في ممشى تتجاذبني على الصفين ألوان الأزهار والورود في طريقي إلى السلاملك"[١]. أمّا القصر فكان فراشه نحاسي مذهّب، والسجاجيد فارسية، والصوان فخم، والمرايا كبيرة مصقولة، والستائر ملوّنة، والدواوين وثيرة، والشرف مسقوفة باللبلاب، والحمام الكبير له أرضية ساحرة، وفيه خزّان مياه عجيب[٢]

وأمّا في رواية (ملحمة الحرافيش) فنجد أوّل ملامح اللغة الأسطورية في تلك اللغة الأسطورية التي نرصدها في كثير من ثنايا الملحمة/الرواية، وإن لم تشكّل تلك اللغة الشعرية السائد في شكل اللغة المبنى الحرفي للسّرد، ولعلّ ذلك مردّه إلى أنّ الرواية هي (ملحمة حرافيش)، أيّ عامة، لا ملحمة آلهة وأنصاف آلهة، وإن كانت اللغة الشعرية الرصينة هي لغة النخبة، فإنّ اللغة القريبة من المحكية التي توافق التلقائية المبسّطة هي لغة العامة/الحرافيش.

وهذه اللغة الشعرية قد تصف أسطورية المكان، وهو هنا الجبل الذي يممّ (عاشور) نحوه مع زوجته (فلّة) وابنه (شمس الدين) هروباً من الوباء وَقفاً لتوجيهات الشيخ (عفرة) الذي زاره في المنام: "وراحت الكارو تتقدّم والظلام يخفّ، تذوب الظلمة في ماء وردي شفاف، فتتكشّف عوالم في السماوات والأرض، تنساب منها ألوان عجيبة متداخلة حتى اصطبغ الأفق بحمرة نقيّة متباهية، تلاشت أطرافها في زرقة القبة الصافية، وأطلّ من وراء ذلك أوّل شعاع مغسول بالنّدى، وتراءى الجبل شاهقاً، رزيناً، صامداً، لا مبالياً"[٣].

وهذه اللغة الشعرية تصف أوّل دفقات الفجر بكلمات رقيقة "ورغم ذلك يثمل الفجر بغبطته الوردية، ويرقص شعاع الضياء في مرح أبدي! إنّه على وشك أن يسمع أصواتاً، ويرى أشباحاً، إنّه يتمخّض عن ميلاد جديد"[٤].

ويذكي الوصف من حيوية اللغة الشعرية، ويجعلها تقدّم رسماً أسطوريّاً لما تصف، وهو وصف يقودنا سريعاً إلى براعة وصف الأشياء والأشخاص والأحداث كما نرى في الحكايا الشعبية وسير الأبطال وألف ليلة وليلة، وهو يقودنا إلى تمثّل الموصوف، وتمثّل متعلقاته التي تضفي عليه استثنائية، ومخالفة لما اعتدنا أن نرى في الواقع، حتى لنشعر بأننا في المكان الموصوف، في بيت (صباح كوديه) الزّار أم (مهلبية)، إذ يقول محفوظ واصفاً المكان عبر عينيّ (سماحة): "وجعل ينظر إليها بهدوء، وشذا البخور السوداني يفعم أنفه ويخدّره، وعيناه

---

(١) نجيب محفوظ: قلب الليل، ٢٩.
(٢) نفسه: ٣٦.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٦٢.
(٤) نفسه: ٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتابعان دفوفاً مختلفة الأحجام، وسياطاً وسيوفاً ودرّاعات من الخرز الملون مبعثرات بين الكنبة والرفوف، ثم تعودان إلى الجسد البدين مثل زكيبة الفحم"[١].

واللغة الشعرية المتحالفة مع الوصف تجعلنا نتمثّل جمال الموصوفة، فنكاد نرى صورة (زهيرة) التي كانت ذات "قوام رشيق لا يتأتّى لراقصة، وصفاء بشرة لا يحظى به بشر، وفتنة عينين مسكرة مخدّرة، إنّها روح الجمال الفتّاك"[٢] أو نتمثّل جمال (سنيّة السمري) وأبّهة بيتها "من النساء من هنّ زبدة وقشدة، أسكرته الرائحة الزكية، وداهنته البشرة الملساء، وأطربته النبرة العذبة، وحلّت دنياه الرشاقة اللعوب، وبإقامته بدار السمّري أيّاماً معدودات كلّ أسبوع عرف نعومة المجلس ودفء المرقد وسلامة الملبس وأبهة الماء الساخن في الحمام الفسيح، والستائر والوسائد والنمارق والتحف والتهاويل، والسجاجيد والأبسطة، والحلى والجواهر، والأهم من كلّ ذلك الأطعمة الفاخرة واللحوم المتنوّعة والحلوى الساحرة"[٣].

ويقودنا الوصف إلى أن نرى قصور وبذخ ألف ليلة وليلة في بيت (بكر الناجي)، فبيته يعجّ بقطع الأثاث النادرة، والتحف، والطنافس، والستائر، والسجاد، والقناديل، والشمعدانات والتحف، والمرايا المؤطّرة بالذهب، والنجفات المرصعة بالكواكب[٤].

وهذه اللغة الشعرية تحمّل أحياناً بالكثير من الترميزات الأسطوريّة التي تلقي بظلالها على المكان والزمان والشخصيات والأحداث، ويتأتّى فهم معانيها من تفكيك تلك اللغة، "أمّا عاشور فتفتّح قلبه أوّل ما تفتّح للبهجة والنور والأناشيد، ونما نموّاً هائلاً مثل بوابة التكيّة، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع غليظة مترعة بماء الحياة"[٥]، فهذا الوصف يعجّ بالرموز الأسطورية، فالنور الذي تفتّح عليه قلب عاشور هو رمز للعمل المقدّس عند المصريين القدماء، والنور هو منبثق الشعلة المقدّسة، كما أنّ النور رمز للطهارة والنقاء؛ لأنّه يطرد الظلام.[٦]

ونموّ (عاشور) يقترن بنمو بوابة التكيّة، والتكيّة رمز روحي للعبادة والحياة، في حين أنّ الباب هو نقطة العبور إلى الداخل، وهو رمز للحماية وللدخول، كما أنّ للباب دور رئيسي عند المصريين في اتقاء شرّ أيّ كائن معادي للآلهة[٧]، كما أنّ السّور رمز كذلك للحصانة

---

(١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢١١.
(٢) نفسه: ٣٢٥.
(٣) نفسه: ١٥٣.
(٤) نفسه: ١٨١-١٨٢.
(٥) نفسه: ١٢.
(٦) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٧٥.
(٧) نفسه: ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمنعة، في حين أنّ شجرة التوت رمز للعطاء وحلاوة الطعم وطول العمر، أمّا قسمات وجهه فهي تعجّ بماء الحياة، الذي هو رمز لتطهير الفكر، فضلاً عن أنّه يقدّم العفو المقدّس[١]. إذن اللغة الترميزية عالية الشعرية في هذا الوصف أرهصتْ بأنّ (عاشور) سيكون رمزاً للعمل والجدّ والطهارة والنقاء بفضل جسدٍ قوي ينيره الفكر.

وتظهر القصائد والأناشيد المغنّاة التي تلفح التكيّة والزاوية وعرصات الحارة مستوىً آخر من الترميز، فهي من جهة تقدّم لوحة سمعية للمشهد الروائي، ومن جهة ثانية تنقل طقوس الزوايا والتكيّات وطقوس قاصديها، وهي من جهة ثالثة تقارب تلك الأناشيد والأشعار التي كثيراً ما صيغت الملامح والأساطير والسير الشعبية بها، ولعلّ تقديم الأناشيد بلغة أعجمية غير مفهومة يقودنا إلى مزيد من الإلغاز والإبهام، ويفتح النشيد على التأويلات، ويجعله على قدم المساواة مع الكلام بكلام السحر والأحاجي والألغاز الذي يحمل معناه في طيات غموضه، فيبدو الكلام أقرب ما يكون إلى طلاسم خرافية[٢] مثل:

أي فروغ ماء حسن　　إذ روى رخشان شما

ابروى خوبى از جاه　　رنخسدات شما[٣]

وتأتي الأغاني المكتوبة باللغة العامية لتوازن بين الإبهام والوضوح، ولتخلط اللغة الشعرية واللغة الترميزية المبهمة باللغة العامية المفهومة، التي تمثّل لغة الحرافيش، فيغني (عبد ربّه الفرّان) "عجايب والله عجايب"[٤] ويغني في زمن آخر: "يابو الطاقية الشبيكة قل لي مين شغلهالك شبكت قلبي إلهي ينشغل بالك"[٥]، في حين أنّ الفتوّة (غسّان) يغنّي وهو يسهر في البوظة: "البخت إن مال حتعمل إيه بشطارتك"[٦].

"كما أنّ اللغة في (ملحمة الحرافيش) قد عملت على بناء نمط من أساليب التعبير ينقل الحكاية إلى مجال السّرد، إذ تقوم الرواية على سلسلة من الحلقات التي جعل الراوي لها اسم حكاية، بدأها بحكاية (عاشور الناجي) انتهاءً بحكاية (عاشور) الحفيد"[٧].

وقد كان الراوي بضمير الغائب في السّرد جرياً على سمّة السّرد الأسطورية هو الرائد في (ملحمة الحرافيش)، فقد سُردت الملحمة بضمير الغائب هو، الذي يسرد أفعال الشخصيات

---

(١) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢١٥.
(٢) انظر: نجيب محفوظ: ملحة الحرافيش: ٦٢، ١٤٢، ٢٠٨، ٣١٨، ٣٩٨، ٥٤٣، ٦٢.
(٣) نفسه: ١٦.
(٤) نفسه: ٣٤٢.
(٥) نفسه: ٣٨٤.
(١) انظر: نجيب محفوظ: ملحة الحرافيش: ١٠٦.
(٢) مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ٣٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي ساهمت ببناء الحدث.

وقد اضطلع المونولوج الداخلي بمهمّة كشف وتعرية ما يدور في أعماق الشخصية الروائية، الأمر الذي ساهم في التقاط مشاعر وتوترات تلك الشخصيات، وتكوين صورة مجسّدة لكلّ تلك المفردات المجزوءة.(١)

إلاّ أنّ الحوار كان العنصر الأكثر استعمالاً، لذا فقد اضطلع بعكس بناء شخصيات الرواية، وإظهار انتماءاتها، وعلاقاتها المختلفة بالآخرين وبالمكان وبالزمان.

وقد أدّى الحوار دوراً حيوياً في التكثيف على عكس ما يلعبه من دور في الغالب بالبسط والشرح، فهو يختصر أفكاراً ورؤى كثيرة في كلمات كانت ستحتاج إلى الكثير من السرد الوصفي.

"قال عاشور: احبكي الغطاء حولك وحول الولد.

فقالت مشتكية: لاحي موجود

- الله موجود.
- أين نقف؟
- عند سفح الجبل.
- هل نتحمّل جوه؟
- أقوى مما تتحمّله التلال.
- وقطّاع الطريق.
- فليقدم من كُتب عليه الهلاك!".(٢)

وإن بقي التكثيف في السّرد سمة واضحة في الملحمة، لا سيما للمساعدة في القفزات الزمنية التي تقفز الشخصيات والأحداث عبرها، ويختزلها نجيب محفوظ في جملة "وتمضي الأيام"(٣)، إذ إنّ (ملحمة الحرافيش) ذات خصوصية تتبدّى في انتظام عوالم وأجيال من الناس في أحداث يمتزج الأسطوري فيها بالواقعي، والخارق بالمعقول، على مدى زمني طويل نسبياً(٤).

وتظهر المفارقة نموذجاً لذلك الفرق بين بنية المستوى السطحي للكلام على ما نحو ما

---

(١) رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩، ٤٩-٥٠.

(٢) نفسه: ٦٢.

(٣) نفسه: ١٢٩.

(٤) سامي سويدان: مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، ع٦٦، ١٩٨٩، ٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يُعبّر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبّر عنه بشكل مباشر[١]، وهذه المفارقة التي تشغل حيزاً من لغة الملحمة، والتي تشكّل اتصالاً سرياً بين الكاتب والقارىء[٢]، لا يمكن إدراكها إلاّ من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، مثل قول (شمس الدين) حزيناً ساخراً "ما أكثر الداعرات في أسرتنا المجيدة"[٣]، فكيف تكون أسرة مجيدة ونساؤها داعرات؟! ثم من يقرأ الرواية يجزم بأن لا عاهرات في أسرة (الناجي)، وإن كانت زوجة (عاشور الناجي) الجد (فلّة) قد عملت زمناً عاملة في (البوظة). وأيضاً مثل سؤال الفتوة (سماحة) لأخيه (فتح الباب) "أأمين أنت أم طويل اليد مثل بقية الأسرة المجيدة؟"[٤]، فأنّى لأسرةٍ أبناؤها سارقون أن تكون مجيدة؟ إلاّ إذا عنى بكلمة مجيدة أسرة غير مجيدة، وبذلك يغدّى المفارقة برافدها الحيوي، وهو التناقض بين البنية السطحية للكلام والبنية العميقة له.

أمّا رواية (ليالي ألف ليلة) فهي تقدّم تجربة مميّزة تخلط بين فنون الحداثة الغربية، وآداب العربية العريقة، فتخرج برواية هي نسيج وحدها، وعلامة على غاية ما يُرتجى من فنّ التلاقح الثقافي، ففي هذه الرواية يأخذ نجيب محفوظ ثلاث عشرة حكاية لا رابط بينها في ألف ليلة وليلة، ويخلق بينها لحمة مكانية وزمانية وحدثية خاصة، تتقاسم الشخصيات ذاتها، ويخضعها جميعاً لتقنيات الرواية الحديثة من استخدام الرمز والموتيفات المتكرّرة، وتيار الشعور، مما يضفي على الحكايات وحدة تمتصّ فلسفة نجيب محفوظ في الوجود والإنسان، وتقدّمها بطريقتها الخاصة[٥].

فرواية (ليالي ألف ليلة) تقدّم حساسية مختلفة في تلقّي ألف ليلة وليلة، التي تأثر بها أشهر روائيين وقاصّي العالم وَفق شهادتهم الإبداعية[٦]، فنجيب يقرأ العمل على ما يبدو طويلاً، إذ إنّه قرأه للمرة الأولى في طفولته المبكرة، وسرّاً، ثم استطاع أن ينتج رواية هي امتداد لألف ليلة، وليست حكاية من حكاياتها في الوقت نفسه. فقد قدّم رواية حديثة، بتوليفات روائية، مستخدماً التقنيات الروائية المعروفة، ومراعياً بالوقت نفسه خصوصية التجربة، وسمات العمل الذي يتناص معه في روايته، فقدّم رؤية جديدة لألف ليلة القرن العشرين، ضمّنها آراءه، دون أن يقطعها عن سياقها الجمالي، ومحدّداتها الفنية، ودون أن يلغي بالوقت نفسه حرّيته الإبداعية، وطاقاته التشكيلية للرواية.

---

(١) نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج٧، ع٤/٣، القاهرة، ١٩٨٧، ١٣٣.
(٢) نفسه: ١٣٢.
(٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٦٠.
(٤) نفسه: ٤٨٩.
(٥) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٨٢.
(٨)عبد الرحمن يونس: ألف ليلة وليلة في آداب الأمم، مجلة الكويت، ع٢٧٢، الكويت، ٢٠٠٦، ٥٠-٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتقلّص الحيّز الذي يشغله الوصف في السّرد في رواية ألف ليلة وليلة لصالح المونولوج الداخلي، والحوار. فنحن نجد القليل من الوصف في الرواية مقارنة بالوصف الذي تزخر به حكايا الليالي، وهو في الغالب وصف سريع، لا يتوقف كثيراً عند التفاصيل، قد يتمّ أحياناً في سطرين مثل وصف غرفة (شهرزاد) "حجرة الورد ذات السجادة والستائر المورّدة، ذات الدواوين المشرّبة بالحمرة"(١). ووصف زواج (دنيا زاد) من (علاء الدين) المتخيّل في الأحلام "إنّه حفل زفاف سلطاني سيكون أحد أعاجيب الترف والأبهة، القصر يموج بأضواء الشموع والقناديل، يتلألأ بجواهر المدعوين والمدعوات، ويهزج بأغاني المطربين والمطربات، حتى السلطان (شهريار) باركها، وأهداها جوهرة الدخلة"(٢)، أو وصف قصر (أنيس الجليس) "بهو مزيّن الجدران بالأرابيسك، مفروش بالأبسطة الفارسية، والدواوين الأنطاكية، محلّى بتحف الهند والصين والأندلس، أبّهة لا تُرى إلاّ في دور الأمراء"(٣). ويستطيل هذا الوصف قليلاً، كالذي نجده في وصف المدينة الخياليّة التي انزلق (شهريار) إليها(٤).

أمّا المونولوج والحوار، فيغذيان السّرد، ويوجهان الأحداث، ويكشفان عن الأحاسيس الداخلية، وأراء الشخصيات. فحديث (جمصة البلطي) مع نفسه ينقل مراحل معاناته، مثل قوله: "من يتعقف جاع في هذه المدينة"(٥). ومثل حديثه مع نفسه: "ماذا يجري علينا لو تولّى أمورنا حاكم عادل"(٦)، أو ينقل الفرح بالإغواء الذي تسقط الشخصية ضحيته، كما حدّث مع (عجر الحلاّق) نفسه بعد أن ضربتْ له حسناءٌ موعداً عند مدرسة السلطان "جاء دورك في الحظّ يا عجر"(٧) وقد يستطيل الحوار مع النفس حتى يعيق السّرد، كحوار (جمصة البلطي) مع نفسه، وهو يتفكّر حزيناً بالمصير الذي آل إليه صديقه (صنعان الجمالي) وأسرته في طريقه إلى رحلة صيد نهريّة(٨).

أمّا الحوار الخارجي مع الآخر، فقد كان لعب دوراً مهماً ابتداء في التمهيد للأحداث، كما أنّه احتل دوراً حاسماً في دفع الأحداث، وتغيير مسارها(٩)، (فجمصة البلطي) يحسم موقفه بعد

---

(١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥.
(٢) نفسه: ٩٤.
(٣) نفسه: ١٦٠.
(٤) نفسه: ٢٦٦.
(٥) نفسه: ٣٧.
(٦) نفسه: ٣٧.
(٧) نفسه: ١٢٧.
(٨) نفسه: ٣٨.
(٩) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحوار مع الشيخ، وينقذ أمر (سنجام) بقتل الهمذاني، ثم يُعتقل، فيحاوره العفريت، ويخبره بأنّه سينقذه، ثم ينقذه بحق، ليظهر في صور أخرى. والحقيقة أنّ هذه العلاقة الوثيقة للسّرد بالحوار تخضع الثاني لإكراهات تتضاف إلى تلك الناجمة عن كونه محادثة بين طرفين أو أكثر[١].

وعلى الرغم من أنّ الحوار قد أدّى وظائف مهمة، إلاّ أنّه بدا أحياناً "مجرد أداة لا تؤمّن تواصل السّرد بقدر ما تؤكّد تقطّعه، فمثّل عبئاً على النص قد يرهق المروى له والقارئ في آن[٢].

وتحتلّ الأغاني والأشعار المغنّاة حيّزاً كبيراً في رواية (ليالي ألف ليلة)، وهي بذلك تضفي تعالقاً شكليّاً واضحاً للرواية مع حكايا الليالي، التي تزخر بالأغاني والأشعار، وغالباً ما تؤدّي الأشعار المغنّاة جارية أو فتاة حسناء جرياً على عادة الليالي، فتغنّي (حسنية) في عرس أخيها (فاضل): "يترجم طرفي عن لساني لتعلموا

ويبدي لكم ما كان صدري يكتم

ولما التقينا والدموع سواجم

خرستُ وطرفي بالهموم تكلّم"[٣]

ثم تردف بأبيات أخرى قائلة:

"لو علمنا مجيئكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خدودنا والتقينا

ليكون المسيرُ فوق الجفون[٤]

وتصدح الكثير من الحكايات بالأغاني العذبة المغنّاة[٥]

كذلك يجد الشعر الصوفي مكانة في الرواية، إذ تغنّي (زبيدة) ابنة الشيخ (عبد الله البلخي) أشعار صوفيّة، تهيم عشقاً بالذات الإلهية على أوتار عود، إذ تقول:

ليلي بوجهك مشرقٌ وظلامه في الناس ساري

والناس في سدف الظلام ونحن في ضوء النهار"[١]

---

(١) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٦٢.

(٢) نفسه: ٥٨.

(٣) نفسه: ٧٤.

(٤) نفسه: ٧٥.

(٥) نفسه: ١٨٤، ٢٠٨، ٢٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذه الرموز الصوفية تُغني الرواية بالدلالات، وتطغى كثيراً على أقوال الشخصيات، مثل: المقام، الحب، الغناء، العشق الإلهي، الأمل، الحيرة، مثل قول علاء الدين: "مقام الأمل، مقام الحيرة"(٢). ومثل قول (فاضل): "المنطق من الإيمان دائماً وأبداً، الطريق واحد في الأوّل ثم ينقسم إلى اتجاهين، أحدهما يؤدّي إلى الحبّ والفناء"(٣). ومثل حيرة (علاء الدين) الذي كان يأمل أن يخرج منها إلى سيف الجهاد أو الحبّ الإلهي بدل أن يُعدم بالسيف ظلماً، على ذنب لم يقترفه(٤).

وهذا الفكر الصوفي يجعل كلام الشيخ (عبد الله البلخي) غارقاً في الترميز والغموض، غير مؤدٍ إلى معنىً واضح ومحدّد، مالم يمتلك المرء المفتاح إلى فهم ما يُقال، وتفكيك رموزه وإسقاطها على الموقف(٥). (فجمصة البلطي)، الذي يزور الشيخ (عبد الله البلخي) ليرشده في حيرته، لا يجد عنه حلاً واضحاً، لكنّه يفلح في أن يستخلصه من كلماته، ويجد الطريق، التي تصل به إلى نفسه والى خالقه، وتحرّره من استعباده واستلابه. إذ قال (جمصة) للشيخ: "الحقيقة أنّ لدي حكاية أودّ أن تسمعها. فقال بزهو:

- لا رغبة لي في ذلك.
- يجب أن اتخذ قراراً، وهيهات أن يُدرك مغزاه دون سرد الحكاية.
- القرار كافٍ لإدراك مغزى الحكاية.

فقال بقلق:

- الأمر يحتاج إلى مشاورة.
- كلاّ، إنّه قرارك وحدك.

فقال بتوسّل:

- اسمع حكايتي العجيبة.

فقال بهدوئه:

- كلاّ، يهمّني أمر واحد.

فسأله بلهفة:

---

(١) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٢٠١.
(٢) نفسه: ١٩٧.
(٣) نفسه: ١٩٨.
(٤) نفسه: ٢٠٤.
(٥) انظر: نفسه: ٦٨، ٦٩، ١١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ما هو يا مولاي؟
- أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده.

فقال بحيرة:

- لذلك أحتاج إلى الرأي.
- الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحدك"[١].

ويطعّم الحوار والسّرد بالحكمة، التي تفصح مباشرة عن هدف السّرد، الذي تناوله نجيب محفوظ من (شهرزاد) السّارد الأوّل لليالي، ووجهه الوجهة التي أراد، وإن كانت (شهرزاد) تراوح بين المباشرة في إعلان المغزى، وذكر الحكمة، وبين استتارها، فقد مال محفوظ في كثير من المواقع إلى المجاهرة بالحكمة، إن لم يكن التصريح بها في لبوس نقل الأقوال، والأفعال، ووصف التجارب. فينقل الكثير من الحكم على لسان الولي (الورّاق) مثل: "فساد العلماء من الغفلة، وفساد الأمر من الظلم، وفساد الفقراء من النفاق"[٢]، أو كالتي يجريها على لسان الطبيب عبد القادر المهيني ومنها: "إن أردت أن تكون في راحة فكُل ما أحببت وألبس ما وجدت وأرض بما قضى الله عليك"[٣]. بل إنّ نجيب محفوظ يختم روايته بحكمة يجريها على لسان (جمصة البلطي)، إذ يقول ناصحاً (شهريار) الحزين "من غيرة الحق أن لم يجعل لأحدٍ إليه طريقاً، ولم يؤيس أحداً من الوصول إليه، وترك الخلق في مغاور التحيّر يركضون، وفي بحار الظنّ يغرقون، فمن ظنّ أنّه واصل فاصله، ومن ظنّ أنّه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا بدّ منه"[٤].

وقد تأنّت لمحفوظ طريقة طريفة في ربط الحكمة بالقصة، إذ لجأ إلى مجموعة رحلات (السندباد) السبع كما وردت في حكايا ألف ليلة وليلة، ثم صاغها، وسردها سرداً سريعاً، مجرياً فيها تغيّرات بسيطة، تتناسب مع المغزى، الذي يريد، ومع حركة السّرد السريعة، التي تعمد إلى التلخيص، فيذكر الحكمة المستخلصة، ثم يذكر القصة، وذلك على لسان (السندباد) نفسه، الذي قام بالرحلات السبع، واستخلص تلك العبر والحكم، فقد تعلّم (السندباد) "أنّ الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنّه حقيقة، وأنّه لا نجاة لنا إلاّ إذا أقمنا فوق أرض صلبة"[٥]، وذلك عندما يسرد قصته

---

(١) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٥٤.
(٢) نفسه: ١٩٢-١٩٣.
(٣) نفسه: ٢٦١؛ انظر أيضا ٢٠٠، ٢٦١.
(٤) نفسه: ٢٧١.
(٥) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مع الحوت، التي ترد في الرحلة الأولى من حكايا الليالي الأصلية[١]. وتعلّم "أنّ النّوم لا يجوز إذا وجبتْ اليقظة، وأنّه لا يأس مع الحياة"[٢]، وذلك عندما يسرد قصته مع طائر الرّخ، التي وردت في الرحلة الثانية من حكايا الليالي[٣]. وتعلّم " أنّ الحريّة حياة الروح، وأنّ الجّنة نفسها لا تُغني عن الإنسان إذا خسر حريته"[٤]، وذلك عندما يسرد قصته مع العجوز الشرير، الذي استعبده، وهي قصة ترد في الرحلة الخامسة من حكايا الليالي الأصلية[٥]. وتعلّم كذلك أنّ "الطعام غذاء عند الاعتدال، ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه"[٦]، وذلك عندما يقصّ حكايته محاولة دفنه مع زوجته الميتة، وهي قصة ترد في الرحلة الرابعة من (حكايا ألف ليلة)[٧].

وتظهر أوّل ملامح اللغة الأسطوريّة في رواية (رحلة إبن فطّومة) في أنّها تعتمد على وصف ملامح المكان الأسطوري، بما يتضمّن من أحداث عجيبة، وسلوكيات شخوص، وتنامي حدث. وذلك انطلاقاً من أنّ الرحلة من حيث هي مؤلّف نثري "وصف السفر من موضع إلى آخر، وما تقع عليه أبصار المسافرين من مشاهدات، وما يستطرفه من أخبار"[٨]، والجدير بالذكر هنا أنّ ما أعطى (رحلة ابن فطّومة) صفة الأسطوريّة أنّها رحلة خيالية، وهي بذلك تقترب من فنّ الرواية، وتبتعد عن أدب الرحلات، الجنس الأدبي المشهور، الذي له قوانينه وخصائصه التي تحدّده.

والاعتماد على الوصف، هو صفة للغة الأسطوريّة، التي تثري المشهد الإنساني أو المكاني أو الزماني بالوصف، ليتمّ التعرّف عليه، ولو تخيّلاً، من جهة، كما أنّه يمثّل أهم خصائص الجنس الأدبي الذي يوهمنا بأنّه ينتمي إليه، لا إلى الرواية، وهو جنس الرحلات. فالرواية قد غلب على بنيتها السّردية طابع الوصف، وهي السّمة الرتيبة للبناء القصصي في الرحلات. فينشغل (ابن فطّومة) طويلاً بوصف العادات والتقاليد والأنظمة والديانات والمدن، بما تشتمل عليه من شوارع وبنايات وحركة أناس، معتمداً على المشاهدة والملاحظة الدقيقة، فيصف على سبيل المثال أهل دار المشرق قائلاً: "الناس، النساء منهم والرجال على السواء، عرايا تماماً كما ولدتهم أمهاتهم. والعريّ عادة مألوفة لا تلفت نظراً ولا تثير اهتماماً، كلّ ذاهب لوجهته، ولا

---

(١) انظر الحكاية الأولى: ألف ليلة وليلة، ج٣، ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧، ١١٤-١١٦.
(٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥١.
(٣) انظر الرحلة الثانية: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٢١-١٢٤.
(٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٤.
(٥) انظر الرحلة الخامسة: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٤٦-١٤٨.
(٦) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٣.
(٧) انظر الحكايا الرابعة: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٣٩-١٤٣.
(٨) حسين جمعه: أدب الرحلة، ١٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يثير الغرابة إلاّ الغرباء أمثالي لما يرتدون من ملابس. والأجساد نحاسية اللون، نحيلة لا رشاقة، ولكن من قلّة الغذاء فيما يبدو، وإن غلب عليهم الرضى بل والمرح"[١].

والملاحظ على هذا الوصف أنّه يستخدم الكلمات التراثية، فيستخدم داراً بدلاً من دولة أو مدينة، وكذلك قافلة، ومشاعل، الجمال، الوالي، خيمة، حاجب، جارية، الدرع، السّياف، الوزارة، هوادج إلى غير ذلك من مفردات حافظت على روحها التراثية، ولكن في سياقات جديدة في أبعاد فكريّة معاصرة[٢].

ويستخدم نجيب محفوظ اللغة في إيهامنا بأنّ ما نقرأ هو بحق رحلة، لا رواية، ويلحّ على هذا الإيهام في أوّل الرحلة، وأخرها. إذ يقدّم الرواية بعبارة "نقلاً عن المخطوط المدوّن بقلم قنديل محمد العنّابي الشهير بابن فطّومة"[٣]. ويختم الرواية "بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنّاتي الشهير (بابن فطّومة)[٤]، وهو بذلك يوهمنا بأنّ روايته هي رحلة، في اسم صاحبها تناص مع اسم أشهر رحّالة عربي وهو (ابن فطّوطة)، في رحلته الشهيرة المسمّاة "تحفة النّظار في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار". وقد علّق نجيب محفوظ على تقنية الإيهام هذه بقوله "طبعاً هذه حيلة روائية. والغريب أنّ الناس –لأنّنا غير معتادين على الحيل الروائية– قد ظنّوا أنّ هناك مخطوطاً حقيقياً لشخص اسمه (ابن فطّومة) وأنّه قام بهذه الرحلة بالفعل"[٥].

وقد تبدّت اللغة التراثية الترميزية في لغة المتصوّفة خاصة "فقد استعار منها محفوظ تهويماتها الروحية وكثافتها الشعريّة التأمليّة، لتنوّع في مستوى السّرد، بما يتفق وموقف البطل وأجوائه النفسية.[٦] مثل وصف هذا المشهد "وأخذت الظلمة ترفّ وتلوح بشائر النّور الموعود في الأفق. تخضّب بجمرة باسمة، وبزغ حاجب الشمس ناشراً الضياء، فوق صحراء بلا حدود، تجلّت القافلة خطّاً راقصاً في صفحة كونية متحدّية بإجلال وانغمر جسدي في حركة رتيبة متتابعة تحت موجات من نور متدفق[٧]. كما أنّ هناك عبارات قليلة متأثرة بلغة القرآن الكريم، محققة بذلك تعريف جيرار جينيت للتناص، الذي يراه وجوداً لغويّاً كاملاً أو ناقصاً لنص في

---

(١) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٢٧.
(٢) أمين يوسف عودة: رحلة ابن فطّومة في رواية نجيب محفوظ، تحليل فني وضمني، إبداع، سنة ٨، مج٨، ع١، القاهرة، ١٩٩٠، ٣١.
(٣) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٤.
(٤) نفسه: ١٥٨.
(٥) إبراهيم السعافين: نجيب محفوظ والتراث، مجلة المنتدى، السنة السادسة، ع٦٦، ١٩٨٨، ٥٠.
(٦) أمين يوسف عودة: رحلة ابن فطّومة، رواية نجيب محفوظ، تحليل فني ومضموني، إبداع، سنة ٨، مج٨، ع١، القاهرة، ١٩٩٠، ٣١.
(٧) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آخر[١]. فجملة "وأشرقت الأرض بنور ربها"[٢] تتناص مع الآية القرآنية "وأشرقت الأرض بنور ربّها ووُضع الكتاب"[٣].

كذلك تتضمن الرواية حكما تتوزّع على بعض شخصياتها، فتعكس توجهاتهم ومفاهيمهم في الحياة. فالكاهن في دار المشرق ينقل حكمة الإله القمر في قوله: "حذار من الخصام، حذار من الشّر، الحقد يفري الكبد، النّهم يتخم البطن، ويجلب الداء، الطمع همّ وبيل، امرحوا، والعبوا، وانتصروا على الوساوس بالرضى"[٤].

والرواية تقوم على عنصر المفاجأة، وهو عنصر يسهم فنيّاً في تطوير الشخصية على امتداد الرواية وفي تطوير الأحداث، ودفعها إلى الأمام، "ذلك أنّ الرحلة تفيد من عنصري المغامرة واكتشاف المجهول"[٥]. وعلى هذين العنصرين يتكئ (ابن فطومّة) في رحلته، وينطلق يجوب الأفاق، ويتعرّف على الحضارات والأمم، فتأتى كلّ الحوادث مشحونة بعنصر المفاجأة، مستفيدة من تلقائية التجربة، وإيهام مصداقيتها، فننفعل ونتوثب ونحن نتابع (ابن فطّومة) يزور الأماكن، وينقل إلينا عجائبها، ويتزوج أكثر من مرّة، ويقصى عمّن يحبّ، ويُسجن، وتضيع سنوات من عمره في الغربة... "ولولا عنصر التجربة التلقائية لكانت الرحلة/الرواية مجرّد مشاهد ووصف باردين"[٦].

وشأن كثير من الأساطير والسير الشعبية والخرافات قد يكون التكرار لازمة إيقاعية في المكوّنات الأساسية في النص. وذلك ما نجده كذلك في رواية رحلة (ابن فطّومة). فكلّ العناصر الروائية تتجمّع، وتقع في خمس دوائر، مقسّمة إلى عناوين: دار المشرق، دار الحيرة، دار الحلبة، دار الأمان، دار الغروب. وعبر هذه الدوائر "يتمّ تحديد البنية الهيكلية للرحل بتمفصل الخطاب إلى وحدات وظيفية شتّى، نحظى بها من خلال العنوانات بوصفها مؤشرات مكانية وزمانية في آنٍ واحد"[٧]، وفي كلّ دائرة من تلك الدوائر تقوم عناصر معينة بأداء وظائف مشابهة في الأغلب الأعمّ، مع اختلاف في جوهر الفكرة والفلسفة في كلّ دائرة.

ويضطلع (ابن فطّومة) بتقديم أفكاره عبر موقعه في السّرد، إذ يقوم بدور السّارد البطل

---

(١) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ٩٠.
(٢) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٤٥.
(٣) الزّمر: الآية ٦٩.
(٤) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٣٥.
(٥) أمين يوسف عودة: رحلة ابن فطّومة، رواية نجيب محفوظ، تحليل فني ومضموني، إبداع، سنة ٨، مج٨، ع١، القاهرة، ١٩٩٠، ٣١.
(٦) نفسه: ٣١.
(٧)فاطمة بدر حسين: رواية (رحلة ابن فطّومة) كنموذج لأدب الرحلات، الرافد، ع٩٩، الشارقة، ٢٠٠٥، ٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"الذي يظهر ملتحماً بالحدث، كما يكون الحديث منصبّاً عليه في مجمل فصول الرواية"[١]، وهذا النوع من الرواة هو المتخصّص بالسّرد في أدب الرحلات، إذ إنّه يصف تجربته ورحلته بلسانه، وبضميره، وهو كذلك يتناسب مع "سن الرشد"[٢] الذي بلغته الرواية في بدايات القرن العشرين، فامتلكت ضميراً يتلاءم مع سرد الأحداث بضمير المتكلّم، وصار البطل بذلك يمتلك القدرة على مخاطبة القارئ من دون وساطة السارد العليم[٣]. ويبدو أنّ هذا النوع من الراوة يجعلنا أكثر انفعالاً تجاه التجربة الشخصية للرحّالة الذي يقودنا نحو عوالم أسطوريّة، ويربطنا بالمجهول، والمفاجئ، عبر سرد سلس للحدث، يجعلنا نعيش التجربة في لحظتها.

وتحيط الأسطوريّة باللغة في رواية (أمام العرش)، إذ هي الرسالة النصّية التي يؤديها الآلهة: (أوزيريس)، (إيزيس)، (حورس)، (تحوت). فهذه اللغة هي فعل لفظي للآلهة المصرية القديمة، وما يصدر عنها من قول هو تجلٍ لفظي مقدّس من تجليّات الآلهة. كما أنّها اللغة التي سيترافع بها المدعوّون إلى المحكمة الأسطوريّة عن أنفسهم، فيُكتب لهم العذاب في الجحيم، أو الهناء في الجّنة. لذلك فقد قامت اللغة على المحاججة والإقناع، إذ عليهما يتوقف الحكم الخلود أو الفناء، وإن كانت الحجة الحقيقية للنجاة أو السقوط ليست قوّة المحاججة بل قوّة العمل "إذ العامل الوحيد للحكم على ذلك هو مصلحة مصر"[٤]، وإنّما اللغة التي تعجّ بالمحاججة والإقناع، مقدّمة للقارئ لا للآلهة؛ ليبرّر نجيب توزيعه للمحاكمين على مقاعد الخلود أو الهلاك. ولذلك فإنّ الحكم، الذي يُصدره (أوزيريس) في نهاية الاستماع غالباً ما يُعلل، وتذكر مسوّغاته. وبما أنّ معظم الرافعين عن أنفسهم كانوا ممن خدموا مصر، وقدّموا لها خدمات جليلة، فقد وهبوا الخلود، وهذا استدعى أن تكون هناك لازمة في نهاية معظم الفواصل وهي "خذ مجلسك بين الخالدين. وذلك في القسم الفرعوني من المُحاكَمات، أمّا في القسم الذي خُصّص لغير الفراعنة من المُحاكَمين، فقد كانت اللازمة في معظم الأوقات: "ستذهب إلى محكمتك مؤيداً بتزكية مناسبة" وذلك بعد أن يُسمح له بالجلوس بين الخالدين إلى حين انتهاء المُحاكَمة.

ويخلخل الشّعر، والحِكَم، رتابة السّرد التقريري، الذي يهيمن على الرواية، وهدفهما الإشارة إلى جانب مهم من شخصية المُحاكَم، (فبتاح حب)، وهو الحكيم، الذي عمل وزيراً في بلاط الملك (أسيسى) أحد ملوك الأسرة الخامسة عشرة، يذكر بعضاً من وصاياه وحكمه "إذا

---

(١) شعيب حليفي: مكوّنات الفانتاستيكي، فصول، مج١٢، ع١، ١٩٩٣، ٧٥.
(٢) مهنّد يونس: استخدام ضمير المتكلّم في نماذج من نجيب محفوظ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع١٣، ١٩٩٧، ١٣.
(٣) نفسه: ١٣.
(٤) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دعاك كبير إلى طعام، فاقبل ما يقدّمه لك، ولا تتكلّم إلاّ عندما يسألك"[١]، ولا "تخن من ائتمنك لتزداد شرفاً ويعمر بيتك"[٢]، و"إذا دخلت منزل غيرك فاحذر أن توجّه ذهنك إلى خدر نسائه، فكم هلك أناس من جرّاء ذلك"[٣]. ويربط (بتاح حب) هذه الحكم بظروف عصره، وأحداث القصر، وسلوكيات القادة، والكهّان والرّعية وآل فرعون. في حين ينقل الملك (أمنمحعت) الثالث تغنّي الشعب بعصره، إذ يردّد جزءاً من أناشيدهم التي تمجّده، قائلاً:

"يكسو القطرين حلّة خضراء هو الغذاء وفي فمه الخير"[٤].

كما أنّ بعضاً من المُحاكَمين كانوا يقرضون الشّعر، فيذكرون بعضاً منه في قاعة المحكمة، (فابن قلاقس) يردّد بعضاً من قصيدته التي قالها في مدح (ياسر بن بلال)، التي مطلعها:

"سافر إذا ما شئت قدراً سار الهلال فصار بدراً

والماءُ يكسب ما جرى طيباً ويخبث ما استقرّا"[٥]

و(الشهاب الخفاجي)، الذي حذق اللغة والأدب، ينشد قائلاً:

"حتام يغزوني صدوده والصبر قد كثرت جنوده

نشوان يعبث بي كما عبثت بآمالي وعوده"[٦]

وتظهر المفارقة لتكسو اللغة ببعدين، بعد سطحي متروك، وبعد عميق مطلوب ومقصود، (فأبنوم) الثائر المصري الشهير في التاريخ المصري، يعلّق ساخراً على أعمال (حورمحب) قائلاً: "عمل مجيد حقاً، ولا لوم عليك لعدم إرجاع السلطة إلى الشعب بما أنّك من سلالة أسرة عريقة، وترجمتها الأمينة عندي أسرة عريقة في النهب والسّلب!"[٧]. فكيف تكون الأسرة عريقة وناهبة إلاّ إذا كان ذلك نوعاً من السخرية، والمفارقة التي تنزع إلى الاستهزاء، وتعرية من أمامها.

وبناء الرواية يقوم على تقطيعات ومشاهد وَفق مواقف، ففي كلّ موقف يُستدعى مُحَاكم أو أكثر، وعلى ذلك تسير المحكمة "وهو خط الأحداث يمضي منساباً تسنده وسائل الربط

---

(١) نجيب محفوظ: أمام العرش، ٢٠.
(٢) نفسه: ٢٠.
(٣) نفسه: ٢١.
(٤) نفسه: ٣٦.
(٥) نفسه: ١٥١.
(٦) نفسه: ١٥٥.
(٧) نفسه: ٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأدوات التنبيه بين المواقف المتتابعة، وهذه الوسائل والأدوات تبرز في مراحل التحوّل، أيّ بين مرحلة تاريخية وأخرى، وهكذا فإنّ الرحلة تنطوي على وحدتين: موضوعية وفنّية معاً، ثم تأتي فقرة السّرد الإخباري، لتقوم بدور الرابط، وتضفي على البناء من ثم قدراً من التماسك"[١].

وتخضع الرواية إلى التقسيم إلى مشاهد حوارية، وتتبع تنميطاً هندسيّاً صارماً، إذ تنعقد المحكمة بهيئتها المشار إليها، ثم يبدأ (حورس) بالمناداة أولاً على ملوك مصر، وحين يمثل المنادي يبدأ الكاتب (تحوت) بتلاوة تلخيص محايد لأهم منجزات الشخصية الماثلة أمام المحكمة، ثم يخضع الماثل لاستجواب عسير ينتهي بكلام (إيزيس)، فتحدّد التزكية التي يأخذ بها (أوزيريس)[٢].

والرواية تعتمد تماماً على الحوار في السّرد، وغالباً ما يُسمى هذا النوع من السّرد بالسّرد المسرحي، وهو يشبه الحدث المسرحي من حيث عدم وجود راوٍ واعتماد المشاهد على المكان والزمان والحوار في فهم الصراع والحبكة وتطوّر الحدث[٣]. (فأمام العرش) إن جاز التعبير عمل "مسروائي"[٤]، يستخدم القالب المسرحي، الذي يحوز في داخله نزوعاً روائيّاً متخفّياً[٥]، وتتفاوت الجمل فيه، لتكون قصيرة مشابهة للحوار المسرحي، وطويلة مشابهة للروح السّردية الروائية[٦]، وهذا الحوار يتيح للقارئ معرفة التفاصيل الخارجية، في حين يبقى جاهلاً لما يدور في ذهن الشخصيات، وردود أفعالها، وبنياتها النفسية، والعاطفية والعقلية، التي تبقى مغفلة الذكر، ويترك للقارئ أن يستنتجها أو يفهمها[٧].

وإغناء اللغة في رواية (العائش في الحقيقة) بالأدعية والأناشيد والتراتيل المقدّسة الموجّهة إلى الإله (آتون)، تضفي على الرواية أسطوريّتها، وتجعلنا نظنّ أنفسنا في معبد الإله آتون نتعبّد مع (أخناتون) و(نفرتيتي) للإله (آتون) في مدينة (آخت آتون)، التي تعني أفق (آتون)، التي بناها (أخناتون) عاصمة لديانته الجديدة.

وهذه التراتيل والأناشيد تغزو النص، وتتردّد كثيراً لا سيما على لسان (أخناتون) و(نفرتيتي)، ووالدها الحكيم (آي). ونستطيع القول إنّ نجيب محفوظ كان قد اطلع على أشعار

---

(١) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٨-٥٩.
(٢) نفسه: ٥٨.
(٣) نفسه: ٦٢.
(٤) صبحة علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ١٦٦.
(٥) نفسه: ١٦٦.
(٦) نفسه: ١٦٨.
(٧) عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ط١. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصلوات للإله الواحد الخاصة بعبادة الإله (آتون)، التي كانت تردّد في معابده. ولذلك فقد كان في الأناشيد التي أوردها محفوظ اقتباس واضح من تلك الصلوات. ونظرة واحدة على الصلوات تحيلنا إلى ذلك. فبمقارنة الأجزاء التالية من النشيد.

"أشعار الصلوات للإله الواحد:

أنتَ جميل.. أنت عظيم

وبريقك يعلو فوق كلّ بريق

وأشعّتك تحتضن الأرض وكلّ مخلوقاتك

أنت رع الذي يصل إلى كلّ مخلوقاتك

ومهما كنت بعيداً فإنّ أشعتك تغمر الأرض ويراك الناس جميعاً

ولكن أحداً لا يعرف طريقك..."(١)

بما ورد في نشيد (أخناتون) في رواية (العائش في الحقيقة)، يتضح الأثر الكبير لها في لغة الكاتب:

"إنّك جميل.. إنّك عظيم

بك يفرح قلب الإنسان

وتخضرّ الأشجار والأعشاب

وترفرف الطيور

وتقفز الحملان

خلقت ملايين الأشبال"(٢)

والجزء من أشعار الصلوات للإله الواحد (لأخناتون) الذي يقول:

"أنت في قلبي..

وما من أحد آخر يعرفك

سوى ابنك أخناتون

الذي منحته الحكمة..

والقدرة على فهم تدابيرك وقدرتك

كلّ الناس في جميع أنحاء العالم

---

(١) انظر أشعار الصلاة كاملة في: جوليا سامسون: نفرتيتي، الجميلة التي حكمت مصر في ظلّ ديانة التوحيد، ترجمة مختار السويفي، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢، ٨٣-٨٨.

(٢) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كلّهم في يدك..

بنفس الصورة التي خلقتهم فيها"[١]

يتجلّى أثره في نشيد (أخناتون) في الرواية، الذي يقول فيه:

"إنّك في قلبي

وليس هناك من يعرفك

غير ابنك أخناتون"[٢]

كذلك نجد التناص واضحاً بين الجزء الذي يُقرّ بعظمة الخالق (آتون) خالق الإنسان من نطفة، وبين شبيهه بالمعنى في نشيد (أخناتون) في الرواية.

ففي أشعار الصلوات للإله الواحد نقرأ:

"يا خالق المَخْرَج في جسم المرأة

يا خالق النطفة في ظهر الرجل..

يا واهب الحياة للجنين في رحم أمّه..

يا من يهدّئه ويهدهده فلا يبكي

يا واهب أنفاس الحياة لكلّ مخلوقاتك..

منذ ولدت.."[٣]

كذلك نقرأ نشيداً يحاكي فيه الكاتب الأشعار التي تعبّد بها (أخناتون)، إذ يقول:

"يا خالق الجرثومة في المرأة

وصانع النطفة في الرجل

ومعطي الحياة للوليد في بطن أمّه

لا يعرف الوحدة من يذكرك

وإذا غاب عنك الوعي

صارت الأرض في ظلمة

كأنّها أموات"[٤]

وقد اختار نجيب محفوظ عنوان الرواية من أشعار الصلوات للإله الواحد، التي تقول في مقطع منها:

---

(١) جوليا سامسون: نفرتيتي، ٨٧.

(٢) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٢٩.

(٣) جوليا سامسون: نفرتيتي، ٨٥.

(٤) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ٤٥-٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"... وأقمتهم لابنك ملك مصر..

"العائش في الحقيقة"

سيّد التيجان

أخناتون ذي العمر المديد..

ولزوجته الملكية المحبوبة..

سيّدة الأرضين: نفر نفر وآتون نفرتيتي..

عاشتْ مزدهرة إلى الأبد.."[١]

وكان (أخناتون) قد جعل جملة (العائش في الحقيقة) التي يصف بها نفسه جزءاً من الشعار الملكي الخاص به[٢]. ولكن يبدو أنّ محفوظاً عندما اختار لروايته عنواناً هو شعار (أخناتون) ذاته قد قصد في المعنى العميق إلى مفارقة خطيرة، إذ إنّها تنطوي فيما يبدو على "سخرية متوارية، وأنّ أخناتون لم يكن إلاّ عائشاً في الوهم، حين تصوّر أنّه يستطيع أن يفرض عقيدته بالإرهاب"[٣].

فنجيب محفوظ أراد فيما يبدو في روايته (العائش في الحقيقة) أن يؤكّد رفضه للتطرّف بأشكاله كلها"فلا دين دون دنيا كما لا دنيا بلا دين"[٤]، ومن هذا المنطلق "فإنّ انشغال الحاكم (كأخناتون) بإله لا يبيح إهمال شؤون الحكم"[٥].

وقد ألحّ محفوظ على المفارقة حتى في ما يخصّ قدر (أخناتون) ذاته، فقد كان أخاً أصغر بعام لأخ يكبره عمره سبع سنوات، وكان النقيض له "فتحتمس قوي وسليم، قصير القامة، و(أمنحتب) ضعيف البنية غامق السمرة طويل القامة، أنثوي القسمات، وذو نظرة رقيقة وغازية معاً، تلتصق بالنفس بعمق"[٦]. ولكنّ المفارقة في أنّ الصبي الجميل قوي البنية يموت، ويظلّ الأقل جمالاً، ضعيف البنية على قيد الحياة، وبه ترتبط أحداثٌ جسام، تمزّق ملك والده، وتفتّت الدولة، وتلقي بها في مهبّ الضياع والخوف والحروب والفقر. ولكن هذه المفارقة لا تجعلها الرواية حادثة قدرية فجّة تقود الأحداث فيما بعد إلى ما يفتقر إلى التبرير "فالثورة التي قادها (أخناتون) لم تنطلق من فراغ، فقد كانت سيطرة الكهنة على مقدّرات المجتمع القديمة قد بلغت حدّاً من القوة والاستبداد ما كان يستتبع معه ردّة فعل، أو بكلمة أخرى فإنّ المناخ كان مهيأ لتقبّل

---

(١) جوليا سامسون: نفرتيتي، ٨٨.
(٢) نفسه: ٥٩.
(٣) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ٥٥.
(٤) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ١٤٠.
(٥) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٥.
(٦) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حركة ما ضدّ سيطرة الكهنة وطغيان الحياة المادية الذي كان يمثّله الحكم"[١].

وقد كان محفوظ قلقاً في ما يخصّ معالجة المادة التاريخية الخاصة (بأخناتون) في روايته، لا سيما بسبب صدوره في كلّ رواية تاريخية عن رؤية فنيّة خاصة، يعالجها بأدوات روائية مناسبة، فضلاً عن حرصه على الصدق التاريخي فيما يقدّم، أنّى استطاع ذلك.

وقد خلص في روايته تلك إلى استخدام تكنيك خاص عرض بواسطته الكثير من المعلومات التاريخية حول (أخناتون)، حتى المتناقضة منها، وذلك تمثّل في "اختيار عدد من الأشخاص الذين عاصروا (أخناتون) وأحداث عصره. وترك لكلّ واحد أن تقول حقيقة الواقع التاريخي (لأخناتون) ورؤيته التفسيرية التي يتبنّاها في الأمر، فكان لكلّ واحد منهم منهج تفسير مختلف عن الآخر، ويظهرنا على الكيفية التي لها ينتهي كلّ تفسير للمادة نفسها إلى حقيقة مغايرة لما تنتهي إليه وجهة النظر الخاصة لهذا التفسير"[٢].

وقد تدخّل الراوي في بعض أحاديث الشخصيات التي يستقصي رأيها، وسمع كلامها حول (أخناتون)، فلجأ إلى عملية تسريع السّرد عن طريق التلخيص؛ ليختصر كثيراً من الأحداث، التي ذُكرت من قبل على لسان شخصية أو أكثر في الرواية، ضمن نفس الرؤية، ونفس التفاصيل والتعليقات، فيقول الراوي معقباً على رواية الحكيم (آي) للأحداث: "وهنا سرد عليّ أنباء العودة، والجنازة، وجلوس الأمير على عرش أجداده باسم (امنحتب الرابع)، و(نفرتيتي) شريكته بوصفها الملكة العظمى، وكيف دعاهم الملك الجديد، فعرض عليهم دينه، وكيف أعلنوا إيمانهم به"[٣].

---

(١) نبيل حدّاد: نظرات في الرواية المصرية، ٥٥.
(٢) شوقي بدر يوسف: أخناتون بين (ملك من شعاع) لعادل كامل، و(العائش في الحقيقة) لنجيب محفوظ، مجلة عمان، ع١، آذار، عمان، ٢٠٠٦، ٧٧.
(٣) نجيب محفوظ: العائش في الحقيقة، ٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

تصدّت هذه الدراسة للأسطورة في روايات نجيب محفوظ عبر نصف قرن، اعتماداً على منهج القراءة الأسطوريّة للأدب، وخلُصتْ في ضوء ذلك إلى النتائج الآتية:

يعدُّ توظيف نجيب محفوظ للأسطورة في رواياته مثالاً واضحاً وبارزاً على توجّه الرواية العربية منذ منتصف القرن العشرين إلى توظيف الأسطورة، وإلى الانتفاع من المحمول الرمزي الذي تتمتّع به، الأمر الذي يجعلها قادرةً على حمل كثيرٍ من الاحالات، ويربطها بالتراث العربي الإنساني، وبذلك استطاع نجيب محفوظ أن يخطو خطوةً جريئة بالرواية العربية، جعلتها غير أسيرةٍ لكلاسيكيات الرواية الغربية، بل جعلت لها خصوصيتها. ويتضح من ذلك أنّ توظيف الأسطورة عند محفوظ هو ترجمة عملية لسعيه الدائم لإيجاد شكل روائي جديد، وتقنيّة فنيّة ضروريّة لتمرير أفكاره.

ويتجلّى النزوع الأسطوري في روايات نجيب محفوظ في ثمانية أشكال، وهي: النزوع نحو توظيف المكان الأسطوري، وتوظيف الزمان الأسطوري، و توظيف الحدث الأسطوري، وتوظيف الشخصيّة الأسطوريّة، وتوظيف الكائن الأسطوري، وتوظيف الموجود الأسطوري، و توظيف الرمز الأسطوري، والنزوع أخيراً نحو توظيف اللغة الأسطوريّة. وهذا النزوع يتباين مقداره في الروايات، إذ لم يلزم نجيب نفسه بتوظيف أنواع النزوع كلّها في الرواية الواحدة، فقد يوظّف نوعاً واحداً أو أكثر على َفق حاجة الرواية.

وقد أبدى محفوظ في رواياته اهتماماً واضحاً بأسطرة المكان والزمان والشخصيات وتوظيف الحدث الأسطوري، في حين كان الرمز الأسطوري هو أكثر أشكال الأسطورة وروداً في رواياته،أمّا الشخصيّة الأسطوريّة فقد توافرتْ على خوارق وقدرات استثنائية كرّستْ أسطوريّتها،وأحالتها مباشرةً إلى شخصيات واقعية،يعنيها محفوظ بالنقد أو التكريس، في حين كان استدعاء الكائن الأسطوري والموجود الاسطوري استكمالاً لرسم العالم الأسطوري الذي رُسم بمساعدة لغةٍ توافرتْ على غير قليل من السمات التي سعتْ لها بالتقاط صورة فوتوغرافية متخيّلة لعوالم محفوظ.

ويهاجم محفوظ الأسطورة عبر توظيفه لها، ويعدّها معيقاً للتقدّم والتحرّر من التخلّف، وإن كانت أداةً في الوقت نفسه لمهاجمة القمع والاستبداد، ولتقديم حلولٍ وبدائلَ مناسبة، تتلخّص في العدل والمساواة والعمل والعلم، ونبذ الخرافات والتناقض والشقاق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملحق رقم (١)

بيبلوغرافيا بروايات نجيب محفوظ

	اسم الكتاب	تاريخ أول طبعة		تاريخ آخر طبعة
١-	مصر القديمة	١٩٣٢		
٢-	عبث الأقدار	١٩٣٩	الحادية عشرة	١٩٨٥
٣-	رادوبيس	١٩٤٣	العاشرة	١٩٨١
٤-	كفاح طيبة	١٩٤٤	الحادية عشرة	١٩٨٥
٥-	القاهرة الجديدة	١٩٤٥	الثالثة عشرة	١٩٨٧
٦-	خان الخليلي	١٩٤٦	العاشرة	١٩٧٩
٧-	زقاق المدق	١٩٤٧	الحادية عشرة	١٩٨٥
٨-	السراب	١٩٤٨	الثالثة عشرة	١٩٨٧
٩-	بداية ونهاية	١٩٤٩	الخامسة عشرة	١٩٨٧
١٠-	بين القصرين	١٩٥٦	الثالثة عشرة	١٩٨٦
١١-	قصر الشوق	١٩٥٧	الرابعة عشرة	١٩٨٧
١٢-	السكرية	١٩٥٧	الثالثة عشرة	١٩٨٧
١٣-	أولاد حارتنا	١٩٦٧	التاسعة	٢٠٠٢
١٤-	اللص والكلاب	١٩٦١	التاسعة	١٩٨٠
١٥-	السمان والخريف	١٩٦٢	التاسعة	١٩٨٥
١٦-	الطريق	١٩٦٤	الثامنة	١٩٨٤
١٧-	الشحاذ	١٩٦٥	الثامنة	١٩٨٥
١٨-	ثرثرة فوق النيل	١٩٦٦	السابعة	١٩٨٧
١٩-	ميرامار	١٩٦٧	الخامسة	١٩٧٩
٢٠-	المرايا	١٩٧٢	الخامسة	١٩٨٠
٢١-	الحب تحت المطر	١٩٧٣	الرابعة	١٩٨٠
٢٢-	الكرنك	١٩٧٤	السابعة	١٩٨٦
٢٣-	حكايات حارتنا	١٩٧٥	السادسة	١٩٨٦
٢٤-	قلب الليل	١٩٧٥	الثالثة	١٩٨١
٢٥-	حضرة المحترم	١٩٧٥	الرابعة	١٩٨٣
٢٦-	ملحمة الحرافيش	١٩٧٧	الرابعة	١٩٨٥
٢٧-	عصر الحب	١٩٨٠	الثانية	١٩٨٧
٢٨-	أفراح القبة	١٩٨١	الثالثة	١٩٨٧
٢٩-	ليالي ألف ليلة	١٩٨٢	الثالثة	١٩٨٧
٣٠-	الباقي من الزمن ساعة	١٩٨٢	الثانية	١٩٨٥
٣١-	أمام العرش (حوار بين الحكام)	١٩٨٣	الثانية	١٩٨٥
٣٢-	رحلة ابن فطومة	١٩٨٣		
٣٣-	العائش في الحقيقة	١٩٨٥		
٣٤-	يوم مقتل الزعيم	١٩٨٥		
٣٥-	حديث الصباح والمساء	١٩٨٧		
٣٦-	قشتمر	١٩٨٨		

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملحق رقم (٢)

وقفة عند نجيب محفوظ:[١]

وُلِدَ نجيب محفوظ في القاهرة في ١٩١١/١٢/١١، واسمه الكامل نجيب محفوظ عبد

---

(١) انظر: محمد القضاة، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، دراسة في تجليات الموروث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٠، ١١-٣٩؛ علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، ط١، دار المسيرة، بيروت،١٩٧٩، ٤٠، ٤٦، ١٦، ٧٥؛ نبيل فرج: نجيب محفوظ حياته وأدبه، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ٢٤، ٤٣، ١٨، ١١، ٧٨؛ جمال القيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧، ١٨، ١٩، ٥٢، ١٠٦، ٥٢، ٦٢، ٩٣، ٦١، ٨٠، ٧٩، ١١١، ١١٤، ١٠٨، ١٠٩، ٨٠؛ رجاء النقاش: في حبّ نجيب محفوظ، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥، ١٧، ١٨، ٢٤، ٩٨، ٢٥، ٢٠، ٢٥٤، ٢٥٥، ١٨٤، ١٨٧، ٢٠٣، ٢٠٥؛ يوسف نوفل: الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ٢٤، ١٠٠، ١٠٢، ١١١؛ عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ والرؤية والأداة، ط١، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ٣٦، ٧٥، ٣٤، ٤٦، ٤٠، ٦٦، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢١٢، ٣٥؛ فؤاد دوّارة: عشرة أدباء يتحدثون، ط١، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥، ٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨٠؛ فؤاد دوّارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ٢١٢، ٢١١؛ يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ١٠، ١٧؛ عباس خضر، نجيب محفوظ، نشأته وانعكاسها في أدبه، ط١، وزارة الثقافة والإرشاد، دار الجمهورية، بغداد،١٩٧٩، ١٧، ١٩، ٢٤٠؛ فاضل الأسود: الرجل والقمة، ط١، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ١٠٤، ١٥، ٦٥؛ أدهم رجب: صفحات مجهولة من حياة نجيب محفوظ، مجلة الهلال، السنة الثامنة والسبعون، ع٢، القاهرة، ١٩٧٠، ٩٦، ٩٨، ٩٣، ٩٤، ٩٥؛ صبري حافظ: نجيب محفوظ: مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، الآداب، ع٧، بيروت، ١٩٧٣، ٣٥ ؛ محمد محمود عبد الرزاق: بدايات نجيب محفوظ، مجلة إبداع، ع١٢، القاهرة، ١٩٨٨، ١٥، ١٦، ١٧؛ شاكر سليمان: نجيب محفوظ مبدعا، مجلة العربي، ع٣٦٦، الكويت، ١٩٨٩، ٥٢؛ نجيب محفوظ: الحياة في زقاق التاريخ العربي: ماتي موسى، ترجمة غازي مسعود، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع١٣، القاهرة، ١٩٧٧، ٢٤، ٢٥، ٦؛ أدهم رجب: صفحات مجهولة من حياة نجيب محفوظ، الهلال، ع١٥، القاهرة، ١٩٧٠، ٩٢، ٩٩؛ مصطفى السيد: نجيب محفوظ: خلفية فكرية لفنّه الروائي، البيان، مج١، ع١٠٩، ١٩٩٧، ٥١-٥٥؛إيمان الأحمد:نجيب محفوظ عالم متجدد وعطاء لا ينضب، مجلة المعلومات، مج٧، ع٧١، دمشق، ١٩٩٨، ٢٦-٢٨؛ محمد عبد المطلب: نجيب محفوظ: أسطورة مصر في القرن العشرين، علامات في النقد، مج ١٣، ع٥١، جدّة، ٢٠٠٤، ١٢٤-١٤٤؛ محمد محمود عبد الرازق: بدايات نجيب محفوظ، إبداع، سنة ٦، مج٦، ١٢١، القاهرة، ١٩٨٨، ٥٣-٥٧؛ إدوار خرّاط: الطعنة والسكين، إبداع، سنة١٢، مج١٢، ع١١، القاهرة، ١٩٩٤، ١٧-٢٠؛ عبد المنعم تليمة، إبداع، سنة ١٢، مج١٢، ع١١، القاهرة، ١٩٩٤، ٢١-٢٥؛ عبد الرحمن أبو عوف: نجيب محفوظ: ثمن الكتابة، مجلة القاهرة، ع١٨١، القاهرة، ١٩٩٧، ٣٠-٣٥؛ نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، ط١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٥، ٣-١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العزيز إبراهيم السبيلجي، ويوقّع أوراقه الرسمية ووثائقه باسم نجيب محفوظ، وأسرته متديّنة من الطبقة الوسطى، عُرفتْ بالمحافظة على العادات والتقاليد، أصلها من مدينة رشيد على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وكان مولده في حي الجمالية، وهو أحد أحياء الحسين.

وفي حي الجمالية الذي يقع في قلب القاهرة القديمة يعيش أبناء الشعب جيلاً بعد جيل. وقد عُرف نجيب في هذا الحيّ الحياة الشعبية وعادات سكانها، إذ ترك هذا الحي أثراً كبيراً في أدب نجيب محفوظ، بل إنّ الحارة غدت له في ما بعد رمزاً للمجتمع والعالم، أيّ رمز للحياة والبشر.

وقد كان نجيب صغير أسرته، لذا فقد نعم بوافر الحبّ والعناية والتدليل، ومن ثم رحل عندما بلغ الثانية عشرة من عمره مع أسرته إلى العباسيّة، وكان الحي أعلى مستوى من سابقه، وتعرّف هناك على طائفة من الأدباء والشعراء والمثقفين أمثال: إحسان عبد القدّوس، وأدهم رجب. كما أنشأ في المدرسة الثانوية جمعية للحفاظ على الأخلاق الكريمة، وكان هدفها محاربة الألفاظ النابية على ألسنة الطلبة. وقد أتمّ نجيب دراسته الابتدائية والثانوية، وعمره لم يتجاوز ١٨ سنة، وهذا مؤشّر على نجابته؛ إذ كان الحصول على شهادة الدراسة الثانوية في هذا السنّ، وذلك الوقت يعدّ آية بارزة على الذكاء.

وقد التحق بالجامعة سنة ١٩٣٠، وحصل على إجازة الفلسفة سنة ١٩٤٣ من جامعة القاهرة (الملك فؤاد سابقاً) وقد تأثر كثيراً إبّان دراسته الجامعية بأستاذه الشيخ مصطفى عبد الرازق، أستاذ الفلسفة الإسلامية في كلية الآداب، وعنه أخذ نزعته التجديدية، وتطلّعه إلى الحضارة الحديثة، وحماسه لفكرة العدالة الاجتماعية.

وكذلك تأثّر بسلامه موسى، الصحفي والمفكّر الكبير، فضلاً عن تأثّره الكبير بأدهم رجب، الذي كان يلجأ إليه ليعرّفه على المدرسة الأدبية الإنجليزية الحديثة، وكان لمكتبته فضل كبير على نجيب.

وأثناء إعداد نجيب لرسالة الماجستير وقع فريسة لصراع حادّ بين متابعة دراسة الفلسفة وميله إلى الأدب، الذي نمى في السنوات الأخيرة لدراسته، لا سيما بعد قراءته لأدب العقاد وطه حسين، وسريعاً ما حسم الصراع لصالح الأدب الذي سخّر له كلّ موهبته فيما بعد.

بدأ نجيب مسيرته كاتباً للمقالات الفلسفية في مجلة (المجلة الجديدة) لصاحبها سلامة موسى، وفي مجلة (الثقافة) لصاحبها أحمد أمين، وفي مجلة (المعرفة) لصاحبها عبد العزيز الإسلامبولي، وفي مجلة (الرواية) ولكن عندما تفاقمت أزمة الورقة عام ١٩٣٩ توجّه إلى عالم الرواية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بدأ نجيب كتابة القصة القصيرة عام ١٩٣٦، إذ نشر أوّل قصصه في مجلة (الرسالة)، وكتب فيما بعد حوالي خمسين أقصوصة لم يرضَ عنها، ثم نشر حوالي ثمانين قصة بعد ذلك، واختار منها ثمانياً وعشرين قصة لمجموعته القصصية الأولى (همس الجنون)، ثم انصرف نجيب بعد ذلك إلى العمل الروائي بصور شبه دائمة بعد التحاقه بالوظيفة العامة التي كان مضطراً إليها نتيجة حاجته المادية، ولكنّه سرعان ما اكتشف أنّ الوظيفة الرسميّة وسيلة لمشاهدة النماذج البشرية، وللتعامل معها عن قرب ، وقد تدرّج نجيب في الوظائف الرسمية حتى عمل مديراً عاماً للرقابة على المصنّفات الأدبية عام ١٩٥٩.

بدأ نجيب مسيرته بكتابة الرواية التاريخية، التي كانت عن التاريخ الفرعوني، ومن ثم انتقل إلى الكتابة الاجتماعية، وسرعان ما تجلّت موهبته في ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) التي انتهى من كتابتها عام ١٩٥٢، ولم يتسنَّ له نشرها قبل العام ١٩٥٦؛ نظراً لضخامة حجمها.

وقد نقل نجيب في أعماله حياة الطبقة المتوسطة في أحياء القاهرة، فعبّر عن همومها وأحلامها، وعكس قلقها وتوجّساتها حيال القضايا المصرية، كما صوّر حياة الأسرة المصرية في علاقاتها الداخلية، وامتداد هذه العلاقات في المجتمع، متناولاً كلّ المعاني الإنسانية لمجتمع مصر بكلّ صراعاته وتطوّراته المختلفة مع كلّ جديد في الحضارة الحديثة.

ولكن هذه الأعمال التي اتّسمت بالواقعية الحيّة لم تلبث أن اتّخذت طابعاً رمزيّاً فلسفيّاً كما في رواياته (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) و(رحلة ابن فطومة).

بين عام ١٩٥٢-١٩٥٩ كتب نجيب محفوظ عدداً من السيناريوهات للسينما، ولم تكن هذه السيناريوهات تتصل بأعماله الروائيّة، التي تحوّل جزء منها في ما بعد إلى الشاشة، مثل: (بداية ونهاية) و(الثلاثية) و(ثرثرة نوق النيل) و(اللص والكلاب) و(الطريق).

وقد صدر لنجيب ما يقارب الخمسين مؤلفاً بين رواية ومجموعة قصصية، وقد تُرجمت روايته (زقاق المدقّ) إلى الفرنسية عام ١٩٧٠، كما تُرجم عددٌ كبيرٌ من أعماله إلى لغات متعدّدة، ولا سيما الفرنسية والإنجليزية بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، وكان قد حصل مسبقاً على جائزة الدولة التشجيعيّة في الرواية عام ١٩٥٩.

ونجيب محفوظ إنسان محبٌّ للضحك للنكتة وللموسيقى وللطرب، متعلقاً بصوت صالح عبد الحي، وبصوت محمد عبد الوهاب، وبصوت أم كلثوم، التي سمّى إحدى ابنتيه على اسمها، كما أنّه تميّز بصوته الجمهوريّ، وبسرعة ابتداعه للفكرة. وكان صديقاً للناس، يخاطب العامة، ويزور المقاهي، ويلتقي الأصحاب، وهو فضلاً عن كلّ ذلك متواضع ينصت للناس باهتمام،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويناقشهم بصبر وبهدوء وبتفهّم.

تعرّض محفوظ لمحاولة اغتيال في تشرين الأوّل عام ١٩٩٤، قام بها شابٌ متشدّدٌ لم يقرأ له شيئاً، وقد أثّر الحادث على طريقته في الكتابة شكلاً ومضموناً، كما أنّه أصبح يكتب بصعوبة، فضلاً عن أنّ قدرته على متابعة الحياة قد ضعفتْ، وأصبحتْ في الغالب عبر أصدقاء يقرأون له عناوين الصحف، كما فُرضتْ حوله حراسة لحمايته.

وقد كانت (فترة النقاهة) هي آخر إنجازات نجيب، وهي تثير الدهشة بقدرتها على اقتناص المفارقة، والتقاط ما يثير روح التحفّز في القاريء بما يتعلق بالموقف من السلطة.

في هذه الأحلام يعيد محفوظ صياغة أفكاره عن العدالة الاجتماعية، وعن ثنائية الشعب والسلطة التي كانت شاغله في كثير من رواياته لا سيما في مرحلته الرمزية منذ نهاية الخمسينات حين كتب (أولاد حارتنا) و(اللص والكلاب) و(ثرثرة فوق النيل) وكانت (ملحمة الحرافيش) تتويجاً لها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملحق رقم (٣)

معجم بأسماء الآلهة والشخصيات الأسطوريّة والكائنات الخرافية والأماكن الأسطوريّةالواردة في الدراسة[١]

١) آتوم

هو إله مصري قديم، يمثّل الشمس، يُصوّر على هيئة شيخ يرمز إلى حلقاتها الأخيرة من مسيرتها النّهارية. معبده في هليوبوليس. أنجب من دون زواج الآلهة شعر، والإله تفنوت. وكان يُعتقد أنّه موجود على هيئة الجعل، الذي يبدو أنّه بزغ من الأرض.

٢) آتون

اسم أُطلق على الشمس. عُبد آتون في زمن أمحوتب الرابع رباً واحداً. وقد اتخذ أمحوتب الرابع اسم أخناتون، ويعني الذي يفرح بآتون. وأعلن أنّ الديانة المصريّة صارت ديانة وحدانيّة.

٣) آريس

هو إله عند اليونان، وابن زيوس وهيرا. أحد الآلهة الاثني عشر العظام في الأولمب. ولشدّة بأسه واعتداده بنفسه أخذ يتطاول على سائر الآلهة، ومنهم والده. وكان ذا قامة ضخمة، وصوت كالرّعد. وبسبب حبّه للدّم، فقد كرهه البشر، بل كرهه أبواه. كان أسرع من كلّ الآلهة، يثير الخوف والرعب أنّى سار. لم يخضع إلاّ لسحر أفروديت، التي أحبّته وأحبّها.

٤) آغاممنون

ملك مسينا، وقائد القوات اليونانية في الحرب الطروادية. ابن أتريوس من أيروبي، وشقيق منيلاوس. زوج كليتمنسترا، ووالد الكترا وأورست وأيفجينيا. أثناء الحرب الطروادية، عندما عاد آغاممنون إلى بيته، قتلته زوجته كليتمنسترا، التي انقلبت عليه بعد أن ضحّى بأيفجينيا

---

(١) ملاحظة: هذا الملحق يتكئ في معلوماته على المراجع التالية: آرثر كوتل: قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي؛ إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدّد، ترجمة محمود ماهر طه؛ لطفي خوري، معجم الأساطير، ج١+ج٢؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، طلال حرب؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ترجمة حسني فريز؛ ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود؛ محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج١+ج٢؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان؛ خزعل الماجدي: ديانة مصر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لديمتر أرتميس حين تجمّع مع أسطوله في ايوليس، قبل إبحارهم إلى طروادة.

٥) آكل الموتى

حيوان خُرافي على شكل تمساح من الأمام، وأسد من الوسط، وفرس نهر من الخلف، ويُسمّى عمعم أو باباي. وهو رمزٌ للإله ست. وقد ذكرت الأسطورة الفرعونية أنّ آكل الموتى يحضر محاكمات الموتى في العالم الآخر، فإن قضى أوزيريس والقضاة الاثنا وأربعون بتجريم المتوفى، فإنّ آكل الموتى سرعان ما ينقضّ على الميت، ويشرع بتمزيقه وبالتهامه.

٦) آمون

إله قديم، يشخّص بالهواء أو بنسمة الحياة، عُبد في طيبة، زوج موت، ووالد خونس، كان إله الخصب وسيّد الزراعة. له معابد كثيرة مكرّسة له قائمة في الكرنك والأقصر. كثيراً ما صُوّر برأس خاروف. الوزّة والخروف من مقدّساته.

٧) أبوفيس

أفعوان ضخم يعيش في النيل الآخر، الذي يمرّ من خلال قنطرة السماء. يحاول اعتراض الإله رع عندما يعبر بقاربه. وعندما ينجح، فإنّ الكسوف يقع. يمثّل الظُلمة والصراع ضدّ نور الشمس. وبما أنّه عدو الشمس، فقد خُلط بينه وبين ست في الأزمنة اللاحقة.

٨) أبولو

ابن زيوس من لاتونا، والأخ التوأم لأرتيميس، وهو من الآلهة الرئيسية الاثني عشر. وُلد في جزيرة ديلوس، ولذلك يُسمّى أحياناً بأبولو الديلوسي. وبما أنّه ربّ الشمس، فقد جلب الخصب والثمار للأرض، وبما أنّه إله النور والنقاء والحقيقة، فقد كان يعرف باسم أبولو فويبوس، وتعني المُشرق. وقد قتل بسهمه أفعى جبل البرناس، وتُدعى بيثون. وعلى شرف هذا الإنجاز، صارتْ الألعاب الرياضية تُقام في دلفي. قدّم موهبة النبوءة لبعض البشر. وصنع القيثارة والقوس. من مقدّساته شجرة الغار. وقد كان إلهاً للطبّ والموسيقى والشعر والفنون الجميلة والفصاحة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٩) أثينا

ربّة الحكمة والنقاء والعقل والعلوم والصحّة والفنون والحرب والسلام وأشغال الإبرة والحرف من كلّ نوع، كما أنّها ربّة كلّ شيء حضاري. وهي ابنة زيوس، التي خرجت بطريقة غريبة من رأسه. كانت تحرص على احترام القانون، وإقامة العدل، وتعلّم الرجال استخدام النار والمحراث والاستفادة من الخيل. كما تقوم بقيادة الجيوش، وتُبارك المحاربين. وهي في الوقت نفسه ربّة السلام، تحمل السعادة إلى البيوت.

١٠)أدونيس

ربّ الإنبات والإخصاب الفنيقي، الذي اتخذه الإغريق رباً، وسمّوه أدونيس. حملت به أمّه من أبيه سينيواس، فمُسختْ شجرة. وللعناية بهذا الطفل قدّمته أفروديت لبرسيفوني، فأخذتْ بجماله.

عندما بلغ سنّ الرجولة عشقته أفروديت، ولكنّ خنزيراً بريّاً قتله. فحزنت أفروديت لذلك، فقرّر زيوس أن يقضي أدونيس أربعة أشهر مع برسيفوني في العالم السفلي، وأربعة أشهر مع أفروديت، التي أحبّته ودللته، وأربعة أشهر يقضيها أنّى يشاء.

١١) أرتيميس

ابنة زيوس من لاتونا، وتوأم أبولو، من الآلهة الاثني عشر العظام. تقابلها ديانا عند الرومان. كانت ربّة القمر والقنص والصيد والطبيعة، حامية الشباب لا سيما الفتيات والعذارى، ومهيّئة الطقس المناسب للمسافرين. تُوصف بأنّها طويلة جميلة وسريعة. وقد جلبتْ الطبابة للبشر، إلاّ أنّها تنتقم وتعاقب بقوسها وسهامها.

١٢) أفروديت

هي ربّة الحبّ والجمال، وإحدى الإلهات العشر، اللواتي عشن في قمة الأولمب، وهي ابنة زيوس من ديوني، وتذكر روايات أخرى أنّها وُلدت من زبد البحر. عبدها التّجار وصيّادو الأسماك. وُصفتْ بأنّها ذهبيّة جميلة، عاشقة، حتّى أنّ كلّ الأرباب والبشر والحيوان والطبيعة تخضع لجمالها ولحيلها. كانت زوجة هيفستوس، ولكنّها لم تكن مخلصة له. أحبّت أدونيس وآريس. الوردة والآس من مقدّساتها، وكذلك البجعة والدلفين واليمامة والخاروف.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للريح والعاصفة. عُبد في نيبور، المدينة المقدّسة لسومر. ثم أصبح فيما بعد ملك الأرض، وسيّدها، والمسيطر على مصير البشريّة. والملوك البشر يستمدّون سلطتهم من إنليل، الذي أسماه البابليون فيما بعد بيل.

١٨) أنوبيس

إله برأس كلب أو ابن آوى، ربّ الجنازات والتحنيط. كان إله أبيدوس، وعُدّ ابن نفتيس وأوزيريس أو ابن ست. يقود الموتى إلى العالم السُفلي، ويُشرف على الميزان، الذي تُوزَنُ فيه قلوب الموتى عندما يمثلون للمحاكمة أمام أوزيريس. ساعد إيزيس على إعادة جسد أوزيريس إلى الحياة بعد أن ذبحه أخوه ست.

١٩) أهرمان

يُسمّى أيضاً انغرامينيو، وأتباعه يسمّونه الديفاس. وهو إله يمثّل الظلمة والأبادة والقوى الشريرة، وهو في حرب حامية الوطيس مع إله النور أهورامزدا لتسعة آلاف سنة، إلى أن يقضي عليه خصمه، إله النّور.

٢٠) أهورا مزدا أو

إله سلالة الأخيمينيين، وهم الملوك الذين حكموا فارس من ٥٥٠-٣٣٠ قبل الميلاد، وقد ارتفع إلى منصب أسمى من الآلهة البدائية، منسجماً في ذلك مع الملك الذي صار أعلى من حكّام القبائل البدائية. وأهورامزدا سيّد السموات ووالد الجميع، وربّ الملوك، يمثّل النّور والحقيقة والخير مقابل خصمه العنيد القوي انغرامينيو.

٢١) أوتانبشتم

هو جد جلجامش، المخلوق الوحيد، الذي حصل على الخلود، بعد أن باركته الآلهة، هو وزوجته، وكان شرط الخلود أن يسكنا بعيداً بالقرب من مصب الأنهار. وقد ذهب إليه جلجامش؛ ليقف على سرّ الخلود، وقد عرّف جلجامش بمكان عشبة الحياة، كما قصّ عليه قصة الطوفان.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٢) أوديب

بطل تراجيدي لملحمة تسبق الحرب الطروادية تاريخياً. إذ يستمع لايوس ملك طيبة إلى نبوءة تقول إنّ أوّل مولود ذكر ينجبه من زوجته جوكاستا سوف يقترف جريمة قتل الأبّ، ومضاجعة الأم. عندها يأمر لايوس بأن يُرمى ابنه الأوّل حديث الولادة على جبل سيثيرون ليموت، لكنّ الراعي يشفق على الطفل، ويعطيه إلى صديق آخر، يذهب به إلى ملك كورنثه، فيتبنّاه. وتتسارع الأحداث، فيهجر أوديب مملكة كورنثه، ويعود إلى طيبة، ويتزوج من أمّه، دون أن يعرف بذلك، مكافأة له على قتل الغول السفينكس، الذي يهدّد طيبة. وعندما يعرف أوديب الحقيقة، يُصدم، إذ إنّه ضاجع أمّه، وأنجب منها، وكان قبل ذلك قد قتل والده، وهو في طريقه إلى طيبة، دون أن يدري بأنّه والده، لذا تنتحر جوكاستا، ويسمل أوديب عينيه.

٢٣) الأوديسة

قصيدة ملحمية يونانيّة تقع في أربعة وعشرين باباً من الشعر المنظوم على التفعيلة الدكتيلية السداسية، تُنسب إلى هومر. والقصيدة تسجّل الأيام الخمسين الأخيرة من عشر سنوات تيه في البحر، حاول فيها أوديسيوس أن يعود إلى وطنه بعد حرب طروادة.

٢٤) أورانوس

إله السموات، ابن جيا وزوجها، والد السيلكوب والهيكاتونيين والطيطان. وقد تمرّد الطيطان ما عدا أوقيانوس تدعمهم جيا على أورانوس؛ لأنّه حبس نسله الوحشي في تارتاروس. وقد خصاه ابنه كرونوس، وحلّ محلّه حاكماً إلى أن أطاح به ابنه زيوس.

٢٥) أورست

هو ابن البطل آغاممنون من زوجته كليتمنسترا. ضاع وهو صغير، فنشأ في قصر ستروفيوس ملك فوسيس. عندما كبر استنجدت به أخته الكترا، لينتقم من أمّها كليتمنسترا، التي قتلت بمساعدة عشيقها أباهما آغاممنون. فاستجاب أورست لأخته، وقتل أمّه دون رحمة، فطاردته آلهة الانتقام، فنصحه الإله أبولو بأن يلجأ إلى الآلهة أثينا لتساعده، فانعقدت له محكمة، وبرّأته من جرم قتل أمّه، بعد أن رجّحتْ أثينا الحكم بصوتها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٦) أورفيوس

ابن ربّة الفن كاليوبي. شاعر وموسيقي بارع، علّمه أبولو العزف على القيثارة حتى صارت موسيقاه تحرّك الآلهة والناس والحجارة. ذهب إلى هاديس؛ ليسترد زوجته يوريديس، فهزّ مشاعر العالم السفلي بموسيقاه وأغانيه الحزينة، فوافق الإله هاديس على إعادة زوجته إلى العالم الفوقي، على شرط ألاّ يلتفت أورفيوس إلى الوراء طالما أنّهما في رحلة العودة، ولكنّ أورفيوس لم يستطع أن يلتزم بالشرط شوقاً لرؤية زوجته الحبيبة، ففقدها إلى الأبد. فراح أورفيوس يهيم وحيداً، يغنّي أغنياته الحزينة، إلى أن وصل إلى تراقيا، حيث مزّقته امرأة في نوبة جنون باخوسيّة، فقامت ربّات الفنون بدفنه، ووضع زيوس قيثارته في السماء.

٢٧) أوزيريس

إله الإنبات والخصب، وابن جيب ونوت. أحد أهم أعضاء الاينياد، وشقيق إيزيس، وزوجها ووالد حورس، وفي روايات أخرى أخوه، وهو الذي انتقم لموت أوزيريس بذبح ست، ونصّب أباه سيّداً على مصر، بعد أن ارتدّ إلى الحياة بفضل زوجته إيزيس، التي جمعت أعضاءها المتناثرة في مناطق مختلفة في مصر، وردّته إلى الحياة بكلماتها السحريّة.

٢٨) ايريشكيكال

ربّة العالم السُفلي وملكته، حكمته وحدها إلى أن دخل نرجال تحت سيادتها، فصارت زوجته. عندما ذهبتْ عشتار إلى مملكة ايريشكيكال بحثاً عن تموز، سُجنتْ بأمر من أختها إلى أن أطلقتْ سراحها بتدخّل من أسوشوناميد، الذي خُلق من أجل هذا الغرض.

٢٩) إيزيس

ابنة جيب من نوت، وأمّ حورس، وأخت الإله أوزيريس وزوجته، وهي من جمعتْ أعضاءه، وأعادته إلى الحياة بقوّتها السحريّة، بعد أن قتله ست؛ وعُدّت لذلك الربّة الأمّ، التي جمعتْ فضائل النساء، وجسّدت الخصب، الذي يجلبه الفيضان سنوياً إلى مصر.

وقد خدعتْ إيزيس الإله رع، فاستطاعت أن تعرف اسمه السّحري، فتعاظمت قواها السحريّة. وانتشرت عبادتها في العالم القديم، فوصلت إلى روما، حيث أصبحت هذه العبادة من أعظم الديانات السّريّة، وظلّت منتعشة حتى انتشار المسيحية في ظل قسطنطين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٠) إيفجينيا

الابنة الكبرى لآغاممنون وكليتمنسترا. غضبتْ أرتيميس على آغاممنون؛ لأنّه قتل غزالاً مقدّساً، فاحتجزت الأسطول اليوناني في أوليس، وطالبتْ بالتضحية بأيفجينيا، وإلاّ فلن يبحر الأسطول اليوناني إلى طروادة، عندئذٍ رضخ آغاممنون لرغبة أرتيميس، مما جعل زوجته كليتمنسترا تحقد عليه حقداً لا يموت. وتذكر معظم الروايات إنّ أرتيميس لم تسمح بموت الفتاة، وإنّما جعلتها كاهنة.

٣١) إيل

معناه الإله لدى الساميين، وتحديداً هو إله السماء الخيّر، يقابله إله الجو بعل المؤذي، قرينته في أساطير رأس شمرة هي عشيرة أو أثيرة. وتدخل كلمة إيل في تركيب العديد من أسماء الآلهة. وهو يسكن عند مصب الأنهار، وتعود إليه الآلهة لتطلب المشورة.

٣٢) باخوس

إله الخمر والكرمة والمجون والإباحة عند الرومان. يطلق اسم الباخوسيّين على كهنته وأتباعه ممن كانوا يستسلمون في أعياده إلى الطيش والنّهم، ويقومون بأعمال فوضويّة، أجبرت مجلس الشيوخ الروماني على التدخّل لوضع حداً لها. وكانت النساء التابعة لباخوس يظهرن في أعياده لابسات جلد الأسد عاريات الصدور، حاملات بأيديهنّ قناة محاطة باللبلاب وأغصان الكرمة، وهُنّ يرقصن رقصاً عنيفاً، يصل بهنّ إلى النشوة، ويعطيهنّ قوة رهيبة.

٣٣) باندورا

أوّل امرأة شكّلها هيفستوس من طين بناءً على رغبة زيوس لمعاقبة بروميثيوس على سرقته النار من السماء، وباندورا تعني هبة الجميع؛ لأنّ كلّ الأرباب منحتها مواهب من قدراتها، فقد منحتها أثينا مخادعة الأنثى، وأبولو منحها موهبة الغناء، وأعطاها زيوس صندوقاً عليها ألاّ تفتحه. وذهب هرمس بباندورا إلى الأرض. فرفضها بروميثيوس، لكنّ أخاه ابيميثوس تزوّجها على الرغم من تحذير الآلهة.

فتحتْ باندورا الصندوق، الذي أهداها إيّاه زيوس، فخرجتْ منه كلّ الشرور والآثام، التي حملت الأوبئة إلى البشر حال خروجها. أسرعت باندورا، وأطبقت الغطاء، ولكن لم يبق في داخل الصندوق سوى الأمل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٤) بتاح

كان الإله المحلّي لمدينة منف، يُمثّل دائماً على هيئة آدمية، ملفوفاً مثل المومياء برأس حليق وقلنسوة ضيقة، وصولجانه مركّب على عمود. لم يكن في البداية سوى ربا للصنّاع والصناعة، ثم نُسب إليه ابتكار الفنون. ولكنّه في عصر الأهرام اتخذ فعلاً وضع الإله الخالق، فقد خلق بواسطة قلبه ولسانه، وعلى ذلك خلق العالم بقوة كلمته. وعندئذٍ تجسّدت القوة الخالقة للإله في كلّ دقة قلب وفي كلّ صوت.

٣٥) برسيفوني

ربّة الربيع، وابنة زيوس وديمتر. كانت تلتقط الأزهار من حقل في صقلية، فخطفها هاديس، الذي أعجب بها، ورحل بها إلى العالم السُفلي، فتزوّجها، وجعلها ملكة على ذلك العالم. وبناء على رغبة ديمتر، التي حزنت لفراق ابنتها الحبيبة وافق زيوس على أن تمضي برسيفوني ثلثي السنة في العالم الفوقي، أيّ في العالم الأرضي، والثلث الأخير من السنة في العالم السُفلي.

٣٦) بروميثيوس

ابن التيتان لابيتوس من الأوقيانوسة كيلميتي. اسمه يعني الفكر المتقدّم شقيق أطلس وأبيميثيوس ومينوتيوس. عندما عهد زيوس إلى بروميثيوس وأبيميثيوس بخلق البشر والحيوانات، صنعا البشر على شاكلة الآلهة من طين وماء. منح ابيميثيوس الحيوانات كلّ ما يملكه الإنسان، فعمد بروميثيوس إلى منح الانسان النار حتى يتفوّق على الحيوانات، فسرق النار من السماء، وأهداها إلى البشر. عندها غضب زيوس غضباً شديداً، وطلب من هيفيستوس أن يصنع باندورا عقاباً للإنسان، وكبّل زيوس بروميثيوس على صخرة في جبل، وجعل نسراً يلتهم كبده كلّ يوم إلى أن مرّ به هرقل، وأنقذه من عذابه.

٣٧) تاورت

كانت هذه المعبودة، التي على شكل فرس النهر، تُمثّل منذ العصر العتيق واقفة منتصبة بذراعين وساقين آدميتين تمسك بيدها علامة "سا" وأحياناً علامة "عنخ" أو الشعلة المضيئة، التي يُعتقد أنّها تطرد القوى الشرّيرة.

٦٢٩٨٠٣

وكانت تاروت معاونة خاصة أثناء الولادات. وكانت صورة الآلهة الحامية تاروت تعلق على الأسرّة وعلى مساند الرأس وعلى أدوات الزينة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٨) تحوت

هو راعي العلوم عند المصريين القدامى، وهو اسم للإله القمري، ويُسمّى أيضاً تحوت موزي، عمل على شفاء عين القمر مور. القرد هو رمزه الحيواني.

٣٩) تفنوت

ابنة رع، وأمّ جيب من أخيها التوأم شو. وشو وتفنوت هما أوّل زوج في الإنياد. وهي ربّة الندى والمطر. وقد ساعدت شو في مهمّته بدعم القبّة السماويّة. تُرسم على هيئة لبؤة، أو برأس لبؤة.

٤٠) تمّوز

إله المحاصيل والإنبات، الذي يموت في كلّ شتاء، ويُولد في كلّ ربيع. صار زوج عشتار، أو عشيقها، وقد مضت عشتار إلى العالم السفلي لإحضاره معها إلى الأرض بعد موته. كان تمّوز حاكم أوروك، وكان يُسمّى دوموزي عند السومريين.

٤١) توت

إله الحكمة والعلم والكتابة والقمر. كان كاتب الآلهة، وحامي حورس، ثم أصبح أخيراً حاكماً على الأرض. وقد أشيع أنّه سبب ولادة الآلهة القديمة من نونو بصرخةٍ من صوته. يقوم مع زوجته ماعت بوزن قلوب الموتى عندما يحاكمهم أوزيريس.

يُصوّر على شكل لقلق، أو على شكل إنسان برأس لقلق، أو على شكل سعدان البابون، وأحياناً يصوّر برأس كلب.

٤٢) جب

كان تجسيداً للأرض، وبوصفه إلهاً للأرض، فإنّه يحمل النباتات التي تنمو على سطحها، وكذلك الماء ينبع منه. وقد أنجب الإله جب مع آلهة السماء نوت إله الشمس، ومن هنا أصبح والد لكلّ الآلهة، ومنح سلطته الأرضية لأوزيريس، ثم لحورس، وأخيراً للملك، الذي أطلق عليه عندئذٍ (وريث جب). وقد مُثّل جب مثل جميع الآلهة الكونية في صورة بشريّة، وكانت علامته الأوزّة، ولهذا السبب سُمّيت إيزيس بيضة الأوزّة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤٣) جبل الأولمب

قمّة شاهقة، تغطّيها الغيوم في تيساليا، وهي موطن الآلهة الكبرى للبانثيون اليوناني.

٤٤) جلجامش

الحاكم لمدينة أوروك العراقية القديمة. طغى جلجامش وتجبّر، وصار يستأثر بكلّ فتاة أو امرأة يحبّها، فتوسّل شعب أوروك إلى الآلهة أن تخلق منافساً له؛ ليقهره، فخلق الربّ أورور أنكيدو. ولكن أنكيدو وجلجامش صارا صديقين بعد المعركة التي دارتْ بينهما. ومن أبرز مغامراتهما المشتركة رحلتهما إلى غابة الأرز البعيدة، حيث ذبحا الوحش خمبابا. وعندما استهان جلجامش بحبّ الربّة عشتار، جعلت آنو يخلق ثوراً، كاد يصرع جلجامش، لولا أن أجهز عليه أنكيدو، فانتقمت عشتار من أنكيدو بالمرض، وجعلته يموت في حضن جلجامش.

حزن جلجامش على موت صديقه، وخاف على نفسه من الموت، فترك مملكته، وطفق يبحث عن الخلود. ونجح بالحصول على عُشبة الخلود بمساعدة أوتانبشتيم. لكنّه فقد العُشبة في رحلة عودته، فحازت الحيّة الخلود، والشباب الدائم، وعاد جلجامش بالخيبة والحزن.

٤٥) جوكاستا

أمّ أوديب الطيبي وزوجته، وهو ابنها من لايوس. أنجبتْ من أوديب اتيوكليس وبولينيس وأنتيغموني وياسمين. قتلت نفسها بعد أن عرفت أنّها تزوّجت ابنها من غير أن تدري بذلك.

٤٥٦) جيا

آلهة العطاء عند اليونانيين، وهي زوجة أورانوس، معبدها في مدينة دلفوس الواقعة على منحدر جبل برناس. وهي إله الأرض، ومنها انبثقت كلّ الأشياء والمخلوقات، وقد كانت المعبودة العظيمة للإغريق القدماء. وهي أمّ البشر والآلهة على حدٍ سواء. وبترابها تغذّت جميع الكائنات، وبهباتها ينعم البشر والحيوان. وتتجلّى قوة جيا في قدرتها على التنبؤ بالمستقبل، وكانت تشرف على الزواج، كما كان المرضى يأتون إليها لاستشارتها.

٤٧) حابي

إله النيل عند المصريين، وأحد آلهة الجهات الأربع. مهمته إدارة الأعضاء الداخلية عند

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنسان. من صفاته الكرم. وهو يسقي الخيول التي خلقها رع. يُصوّر على هيئة رجل له ثديان، أو على شكل إلهين، أحدهما يضع على رأسه برديّة، والآخر على رأسه زهرة اللوتس.

٤٨) حاتحور

ربّة دندرة، وهي ربّة الفرح والحب والشمس، ويظن أنّها زوجة حورس، عُبدت على أنّها أم وآلهة كونية. توحّدت أحياناً مع إيزيس. يُعتقد بأنّ المصلصلة، التي تُرسم معها كانت لطرد الأرواح الشرّيرة، وهي مخشخشة موسيقية أو آلة موسيقيّة تقدّسها حاتحور، التي تمثّل على هيئة بقرة، أو برأس ذي قرنين.

٤٩) حورس

إله الجلد والشمس، الذي يشترك مع رع. يسمّيه المصريون حور، ويسمّيه الإغريق حورش، ولكنّه اشتهر باسمه اللاتيني. ابن أوزيريس وإيزيس أو شقيقهما. عُبد في عدد من الأمكنة، وبأشكال شتّى، وأسماء مختلفة، ولكنّه يمثّل دائماً بصقر أو برأس صقر.

٥٠) خُبرى

خُبرى معناه جُعل، وقد عُدّ إلهاً؛ لأنّه جاء إلى الوجود بذاته، وظهر على الأرض بغير تناسل. وقد عُدّ في العصور المبكّرة تجسيداً للإله أتوم، ثم أصبح متساوياً مع الإله رع، وبزغ الإله في هيئة جعل من العالم الآخر، كما ارتبط خُبرى بالبعث، وكان رمزاً له.

٥١) خنسو

إله طيبي، اسمه يعني المسافر؛ نظراً لاجتيازه السماء، وقد كان إله القمر يُمثّل على هيئة شاب على شكل المومياء، تحمل قرص القمر والهلال على رأسها. ولأنّه طفل إلهي، أبوه آمون، وأمّه موت، فقد كان متصلاً بابنين مقدّسين آخرين، هما شو وحورس. ويُفهم اللقب خنسو الطفل باعتباره صورة لإله الشمس الصغير، الذي يتمّ التوسّل إليه نوعاً من الحماية ضد الحيوانات الشريرة؛ ولذلك ظهر كلّ من خنسو وحورس في العصور المتأخرة واقفين على التماسيح.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٢) دافني

ابنة بنيوس العذراء، هي حوريّة، وبنيوس ربّ نهري لتساليا. عندما هربتْ دافني من حبّ أبولو، حوّلها أبوها إلى شجرة الغار، فعدّت الشجرة مقدّسة عند أبولو.

٥٣) ديمتر

ابنة كرونوس وريا، ربّة الحبوب والزراعة والخصب، خطف هاديس ابنتها برسيفوني، ورحل بها إلى مملكته تحت الأرض. فحزنت ديمتر حزناً عظيماً، وهبطتْ من الأولمب إلى الأرض بحثاً عن ابنتها. وقد وعد هاديس ديمتر بأنّه سيسمح لبرسيفوني بتمضية ثلثي السنة على الأرض مع أمّها، التي فرحتْ لذلك، فدبّت البركة في الحبوبفي كلّ العالم احتفاءً بعودتها.

٥٤) رع

إله الشمس، وكبير الآلهة في البانثيون المصري، مركز عبادته في هليوبوليس، حيث قيل إنّه ظهر للمرة الأولى على شكل سلّة. والد شو وتفنوت، وهو الإله الأوّل في الإنياد، وعُرف باسم رع هاراكتي، نظراً لعظم قوته. كانت تحفظه ورقة اللوتس، ويضطجع في أحضان نونو، وكان اسمه أتوم قبل أن يصبح سيّد العالم وخالقه. يُظنّ أنّ رع يسافر بشراعه أو يرتحل في البحر أو في النيل السماوي، وهذا رمز للحياة وللولادة من جديد، إذ إنّه يُولد في كلّ فجر، وفي منتصف النهار يصل إلى ذروة الحياة، وتنتهي حياته بغروب الشمس، لتولد من جديد صباح اليوم الثاني. طلب رع من حاتحور أن تدمّر البشريّة؛ لأنّ العرق البشري يتآمر ضده، ولكنّه ندم على طلبه فيما بعد. يُدّعي الفراعنة أنّهم من سلالة رع، الذي يصوّر لابساً قرصاً شمسيّاً على رأسه.

٥٥) زيوس

إله الصواعق والعواصف، ويُشار إليه على أنّه جامع الغيوم. ابن كرونوس وريا، ملك الأرباب والربّات. وبما أنّ كرونوس كان يبتلع كلّ أطفاله، فقد ولدتْ ريا ابنها زيوس في كريت، وقدّمت صخرة لكرونوس بدلاً منه. وقد ربّت أمالثيا زيوس، وغذّته. زُفّ زيوس أوّل مرّة إلى مينتس، التي أجبرت كرونوس على تقيّؤ أخوة زيوس وإخوانه. وعندما خلع الأبناء والدهم كرونوس، صار زيوس الحاكم الأعلى للسموات والبشرية، وصار كذلك أبا الآلهة والبشر، وأقيمتْ الألعاب الأولمبية على شرفه. من مقدّساته النّسر والسنديانة، ويُرسم وهو يمسك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصاعقة أو الصولجان.

٥٦) ست

ابن جيب ونوت، وشقيق أوزيريس وإيزيس. دفعه حقده على أخيه أوزيريس إلى أن يكيد له، وأن يقتله. في إحدى الولائم قُدّمت له هديّة، وهي صندوق، يكون لمن يستطيع أن يقبع فيه. وعندما استطاع أوزيريس أن ينزل فيه، أغلق ست الصندوق، ورمى به في النيل. وقد عثرت عليه إيزيس بعد بحثٍ مضنٍ، لكن ست عاد وقتل أوزيريس، وقطّعه إرباً. لكن إيزيس جمعت القطع، واستطاعت بمساعدة توت أن تُعيد الحياة إلى زوجها، الذي انتقم له ابنه حورس من ست.

٥٧) سربروس

مخلوق أسطوري، على شكل كلب شرس له ثلاث رؤوس، يقف على باب مملكة هاديس، وهي مملكة الموتى وَفق الأسطورة الإغريقية، ويمنع الموتى من الخروج من عالمهم السفلي.

٥٨) السفنكس

هو وحش النيل، على شكل لبؤة مجنّحة. كان يسكن طيبة، ويهاجم من يدخلها، ويطرح عليه سؤالاً، فإن لم يجب عليه قتله، وكان الموت نصيب الكلّ حتى جاء أوديب، وحلّ اللغز، وهزم الغول، الذي رحل عن طيبة إلى الأبد، فنصّبه أهل طيبة ملكاً عليهم، وزوّجوه من ملكتهم الأرملة الجميلة جوكاستا.

٥٩) السيكلوب

عمالقة بعين واحدة، أبناء أورانوس وجيا، لكلّ واحد عين في منتصف جبهته، عاشوا في صقلية، وساعدوا هيفستوس في صُنع صاعقة زيوس ودروع الأبطال تحت جبال إنتا. أشهرهم السيلكوب بوليفيموس، الذي سمل أوديسيوس عينه بعد أن التهم السيكلوب بعض رجاله، غضب أبولو؛ لأنّ زيوس رمى اسكلبيوس بصاعقة، فذبح السيكلوب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦٠) شو

ربّ الهواء والنّور، الذي يرفع قنطرة السماء. ابن رع والأخ التوأم لتفنوت. وهذان التوأمان هما الزوج الأوّل في الإنياد، وأوّل إلهين يحضرهما رع. وشو كان والد جيب ونوت من تفنوت، وأصبح سيّد الأرض بعد أبيه رع، ثم خلفه جيب. ويُرسم عادة على رأسه ريشة نعامة، وأحياناً كحامل قنطرة السماء.

٦١) العُزى

من أعظم أصنام قريش. وهي عبارة عن شجرة متكوّنة من ثلاث شجرات، زعمت العرب بأنّ في كلّ منها شيطان يُعبد من دون الله. وأوّل من دعا العرب إلى عبادتها عمرو بين ربيعة، والحارث بن كعب. وقد اختصّت العُزى من دون غيرها من الآلهة بالنصيب الأكبر والحظّ الأوفر من الزيارة والتقرّب والإهداء والطواف بها. وكان لها سدنة يقومون على خدمتها، ويتقبّلون نذورها، والأموال المهداة لها، وكانت نهاية العُزى على يد خالد بن الوليد.

٦٢) عشتار

ربّة من أصل سامي، عبدها الفنيقيون آلهة للخصب، تمثّل الخصب والأنثى والطبيعة، وتُجسّد في كوكب الزهرة، وعُدّت ربّة القمر، ورُسمتْ على شكل هلال أو على شكل قرني قمر جديد، عُبدت في جميع أنحاء أرجاء بلاد البحر الأبيض المتوسط.

وهي ربّة الخصب والأمومة، وابنة أنو، عُبدت في أوروك ربّة للرّقة وللحبّ وللرغبة، ولأنّها ابنة سن، فقد برز فيها الجانب الحربي، لذلك فقد خاضت الكثير من الحروب، وكانت من مهماتها إرسال الهالكين إلى العالم السفلي. تزوّجت من تمّوز، أو أشور.

٦٣) العنقاء

طائر أسطوري، البعض يعتقد أنّه طائر الفننيق، والبعض يعتقد بأنّ له صلة بطائر (السيمرغ)الفارسي، في حين بأنّ العنقاء تأتيهم محلقة من جزيرة العرب؛ لأنّ الشمس عندهم تشرق من سيناء، ويعتقد البعض الآخر أنّ هناك عنقاء واحدة في العالم، تعمّر خمسة قرون، ثم تُحرق نفسها، ومن رمادها تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقاء الوحيدة في العالم، وهكذا دواليك.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦٤) كاليوبي

ربّة الشعر الملحمي، وأمّ أورفيوس، الموسيقي الشهير. تُصوّر حاملة رقّ كتابة، أو لوحاً وقلماً. ومن اسمها أخذت الآلة الموسيقية كاليوبي اسمها.

٦٥) كرونوس

هو أحد الطيطان، ابن أورانوس وجيا. كان كرونوس يبتلع كلّ مولود يُولد له؛ لأنّ النبوءة أخبرته بأنّ أحد أولادة سوف يعزله. ولكنّ زوجته ريّا استبدلت بأحد أطفالها، واسمه زيوس، صخرة من حجمه، فأنقذته. عندما كبر زيوس، قدّم لأبيه جرعة، فتقيّأ إخوته الخمسة، فأطاح زيوس والألمبيون بكرونوس، وبقية الطيطان، وحققوا السيادة على العالم.

٦٦) كريون

شقيق جوكاستا وملك طيبة، أرسل أوديب إلى المنفى. قُتل مع ابنته، التي تُعرف باسم غلوسي، في محاولة لإنقاذها من الهديّة المسمّمة، التي أرسلتها ميديا إليها.

٦٧) كليتمنسترا

ابنة ليدا وتنداريوس الإسبارطي، زوجة آغاممنون، وأخت هيلين وكاستر وبولوكس، وأمّ إيفجينيا وأورست والكترا. قتلت زوجها آغاممنون بمساعدة عشيقها، بعد عودته من حرب طروادة؛ لأنّه ضحّى بابنتها، عندئذٍ انتقم منها ابنها أورست وقتلها.

٦٨) كيوبيد

ربّ الحبّ، وابن فينوس من ميركوري أومارس، وهو يقابل الربّ اليوناني إيروس، يُرسم عادة على شكل صبيّ مجنّح بقوسٍ ونشّاب.

٦٩) لاتونا

أو لتو هي بنت أحد التيتان، أحبّها زيوس، وأغواها، فحملت منه، وعرفت هيرا، فغارتْ منها، وغضبتْ عليها، فأعطتْ الأوامر للجميع بعدم استضافتها، فأخذت لتو تتنقل من مكان إلى آخر حتى حطّت رحالها في جزيرة أرتيجي، وهي جزيرة قاحلة وخالية من الناس ومنعزلة. ولم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تساعدها أيّة آلهة على ولادة سهلة، فتألّمت تسع ليالٍ وتسعة نهارات، حتى أنجبت توأمها أبولون/أبولو وأرتميس. دافع عنها ولدها، فحارب العملاق تيتيوس والأفعى بيتون.

٧٠) اللاّت

هي معبودة جاهلية، قيل بأنّها في الأصل رجل كان يلتّ السويق للحجّاج، فلما مات عبدوا قبره، وسمّيت الصخرة التي كان يلتّ عليها اللاّت. وقيل إنّه لم يمت بل دخل إلى الصخرة، فبُني على هذه الصخرة بنياناً، سُمّي اللاّت.

٧١) ماعت

ربّة العدالة والحقيقة في الأساطير الفرعونية، تُمثّل الصدق والعدل والوئام، وهي بنت رع. وقيل إنّها تُعرّف أهل الطبقة الممتازة إلى آلهتها، وقد حظيت بتقدير كبير في أوساط المتعلّمين. ويُقال إنّ ماعت وضعت أسس النظام الأخلاقي.

٧٢) موت

هو ابن إيل في مجمع الآلهة الكنعاني، إله قوى، خصم لبعل وقد قتله، فثأرت له عنت، ثم قتلت موت، وطحنت جسمه، وذرّته في الأرض.

٧٣) موت سجر

هي آلهة منطقة وادي الملوك، ومعنى اسمها: التي تحبّ السكون. وكانت هذه الآلهة، التي يعبدها عمّال المقابر، تشرف على مقبرة طيبة، وكانت تُمثّل عادةً على هيئة آلهة على شكل ثعبان الكوبرا على رأس امرأة، وأحياناً على هيئة عقرب برأس أنثى.

٧٤) مين

كان إلهاً للخصوبة عند المصريين القدامى، ويُمثّل دائماً بصورة آدمية، تتميّز بالصفات الآتية: الساقان متلاصقان تماماً مثل ساقيّ المومياء، وقضيب منتصب. وقد عُبد على أنّه تميمة حامية.

٧٥) نخبت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو نخيبيت، ربّة مصر العُليا وحارستها، تُرسم على شكل أفعى أو صقر، تحمي فرعون، وهي ترفّ فوق رأسه بجناحيها الكبيرين.

٧٦) نرجال

هو إله الأوبئة والطاعون عند الأكاديين في العالم السُفلي، وهو زوج الآلهة أيريشكيكال. ملك كوتا وأبياك. وفي الروايات السومريّة يُذكر إلهاً للطب وللعالم السُفلي، وهو ابن الإله إنليل، والآلهة نليل. وبالإضافة إلى وظيفته في العالم السُفلي، فهو يُجسّد على أنّه إلهاً علوياً، تُنسب إليه الشمس المحرقة.

٧٧) نفتيس

إحدى الآلهات القديمة في الميثولوجيا المصرية. ابنة نوت، ربّة الموت، وأخت ست وزوجته، قيل إنّها أم أنوبيس، عُرفت باسم نبثيت، وكان لها سلطان سحري، لا سيما في قدرتها على إعادة الموتى إلى الحياة.

٧٨) نفرتم

هو إله الرائحة الزكية عند المصريين، ويصوّر دائماً على شكل زهرة اللوتس المقدّسة، وعندما يُمثّل بصورة بشرية، كان يضعها على رأسه غالباً، فضلاً عن وضع ريشيتين. وبسبب الرمز الشمسي لزهرة اللوتس، فقد دخل نفرتم دائرة المعبودات الشمسية، فهو يسكن مع رع. وقد اتحد مع طفل الشمس حورس، ليكونا كائناً واحداً؛ وكان نفرتم يُمثّل غالباً على شكل رأس أسد، ويُمثّل واقفاً فوق أسد رابض، وهو حيوان شمسي.

٧٩) ننليل

ربّة الخصب، وهي الزوجة الرئيسية لآشور في الميثولوجيا القديمة، وعُدّت ننليل زوجة إنليل، التي ساعدته في الملكية الأرضيّة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨٠) نوت

ربّة الجلد، ابنة شو (الجفاف) وتفنوت (الماء)، وواحدة من آلهات الانياد. نوت وأخوها جيب هما والدا أوزيريس وإيزيس وست ونفتيس. ونوت هي من حملت بالإله رع، على شكل بقرة إلى السماء، وتُصوّر حاملة مزهرية على رأسها، تُرسم عادةً ويداها وقدماها ينبتان من الأرض، وجسدها يتقوّس ليشكّل قنطرة السماء. وهي ربّة السماء عند المصريين، تزوّجت سرّاً من جب، ولمّا علم رع أرسل إله الهواء شو؛ ليفرّق بينهما عنوة. فأخذت تفترق عن زوجها صباحاً، وتعانقه ليلاً. البقرة والشجرة رمزان لها.

٨١) نيت

كانت الآلهة المحلية القديمة لمدينة سايس، وهي معبودة حربية، أفصحت عنها رموزها الملازمة، وهي القوس والدرع والسهمين. وكانت آلهة الحرب تبارك أيضاً أسلحة الصيد، ومن الممكن أنّ عملية وضع الأسلحة الحربيّة حول التابوت من العصور القديمة ارتبطت بوظيفة الآلهة باعتبارها آلهة حامية. وكان الإله التمساح سوخوس يُعدّ ابنها. وفي عصر الدولة الحديثة كانت تُعدّ أمّ الإله الذي أنجب رع؛ إذ اتخذت وضع الآلهة الأزلية، التي لم تكن ذكراً أو أنثى. كما أنّ نيت كانت آلهة جنائزية.

٨٢) هاديس

إله باطن الأرض عند اليونانيين، أخواه زيوس وبوسيدون. يملك طاقية الإخفاء، التي تساعده على التخفي. أحبّ الآلهة بيرسفوني، فخطفها، وجعلها ملكة العالم السُفلي بعد أن تزوّجها، عُرف فيما بعد باسم بلوتو.

٨٣) هرقل

أو هركيوليس. أشهر أبطال الميثولوجيا لشجاعته وقوّته. ابن الكيميني من البشر، أبوه ربّ الأرباب زيوس، الذي ظهر لأمّه على هيئة زوجها أمفيتريون. وبلغ من غيرة هيرا وحقدها أنّها أرسلت أفعوانين لتدمير الطفل هرقل، لكنّه كتم أنفاسها، فنفقا خنقاً. علّمه أمفيتريون قيادة المركبة، وعلّمه كاستر استخدام السلاح، وعلّمه بولوكس الملاكمة، ولقّنه خيرون العلوم، وأفهمه رادانانتوس الحكمة، ومرّنه لينوس على الموسيقى.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في حفل زفافه جاءته هدايا كثيرة من الآلهة: القوس والسهم من أبولو، والسيف من هرمس، والدرع والعصا من هيفستوس، وعباءة مزركشة من أثينا. حارب هرقل إلى جانب الآلهة في حربهم ضدّ المردة، ومساعدته هي التي حققت النصر. مات بعدما قدّمت له ديانيرا عباءة مسمومة، وبعد موته قُدّس، وأصبح زوج هيبي.

٨٤) هرمس

ابن زيوس من مايا. وهو رسول الآلهة، والناطق بلسانهم، يسهر على التجارة والبائعين والمسافرين واللصوص أيضاً؛ لأنّه يتصف بالمكر والخداع، وهو يقود الأرواح من عالم الأحياء إلى عالم الموتى، كما أنّه يساعد الإبطال متى شاء. عبده الإغريق حامياً للخطباء. واخترع الأبجدية والموسيقى وعلم الفلك والأوزان والمكاييل والرياضة، كما أنّه رمز للذكاء وللاختراع. ويعود هرمس في جذوره إلى الإله الفرعوني تحوت.

٨٥) وهيرا

أخت زيوس وزوجته، وملكة الأرباب، وحامية الزواج والنساء والأطفال. وُلدت هيرا بنت كرونوس من ريّا في جزيرة ساموس. ثم تزوّجها زيوس، فولدت له آريس وهيبي وهيفستوس واليثيا. كانت تغار من أبنائه الآخرين، لا سيما من ديونيسيوس وهرقل. وقد كان لها سلطان مع زيوس على العواصف والبرق.

٨٦) هيفيستوس

ابن زيوس وهيرا. إله النار. كان شديد القُبح والعرج، لذلك رمته أمّه في المحيط، حيث اهتمّت به يورنيومي وثيطس، وخبّأته تسعة أعوام. وانتقاماً مما فعلته أمّه به، صنع عرشاً ذهبياً يربط أمّه بسلاسل لاتراها. وعندما فشل آريس في إعادته إلى الأولمب ليحلّ أسار هيرا، أسكره ديونيسيوس، ونجح في استدراجه إلى الأولمب. لكنّه رُمي من جديد من الأولمب، وقد رماه هذه المرّة زيوس؛ لأنّه وقف إلى جانب هيرا في خصامها مع زيوس. تزوّج للمفارقة بأجمل النساء، وهنّ كاريس وأغلاليا وأفروديت. خلد في كبره إلى جبل أتنا، يصنع هناك قطعاً فنّية، مثل: عقد هارمونيا، ودرع هرقل، ودرع أخيل، وعربة هيليوس.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨٧) يوريديس

هي زوجة أورفيوس، هربت من استيوز، فداستْ على أفعى، فماتت بلدغتها السامّة. سُمح لها بالعودة إلى الحياة، ومغادرة العالم السُفلي شريطة إلاّ ينظر أورفيوس إليها في طريق عودته، غير أنّه لم يستطع ذلك، فبقيت في العالم السُفلي إلى الأبد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم.
- (١٩٨٧). **ألف ليلة وليلة**، ج٣ . (ط٥). ٤ مجلدات، بيروت: دار مكتبة التربية.
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، (ت ٢٥٥ هـ). **الحيوان**، ط١، ٦ مجلدات، ج٢، تحقيق (عبد السلام هارون)، دار البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥.
- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى، (ت ٨٠٨هـ). مجلدان، **حياة الحيوان الكبرى**، ط١، ج٢، دار السعادة، القاهرة، ١٩١١.
- ابن كثير، الإمام الجاحظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، (ت٧٧٤هـ). **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، ٤ مجلدات، ج٤، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٧.
- _____. **قصص الأنبياء**، ط١، مجلد واحد، دار الفكر، بيروت، ١٩١٣.
- محفوظ، نجيب، (١٩٨٣). **أمام العرش**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (٢٠٠٢). **أولاد حارتنا**. (ط٩). بيروت: دار الآداب.
- _____، (١٩٨٧). **حديث الصباح والمساء**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٧٥). **حكايات حارتنا**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٤٣). **رادوبيس**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٨٣). **رحلة ابن فطومة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٤٨). **السراب**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٦٤). **الطريق**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٨٥). **العائش في الحقيقة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٣٩). **عبث الأقدار**، (ط١)، القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٧٥). **قلب الليل**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٤٤). **كفاح طيبة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- _____، (١٩٧٣). **اللص والكلاب**، (ط١). بيروت: دار القلم.
- _____، (١٩٨٢). **ليالي ألف ليلة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- _____، (١٩٧٧). **ملحمة الحرافيش**. (ط١). القاهرة: مكتبة مصر.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت٧١١هـ). **لسان العرب**، ط٣، ١٢ مجلد، ج٦، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٩٣.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري، (ت ٥١٨هـ). **مجمع الأمثال**، ط١، مجلدان، ج٢، (تحقيق محيي الدين عبد الحميد)، مطبعة السنّة المحمّدية، القاهرة، ١٩٥٥.

ثانياً: المراجع باللغة العربية

- إبراهيم، نبيلة، (١٩٧٠). **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. (ط١). القاهرة: دار نهضة مصر.
- أبو العدوس، يوسف، (٢٠٠٥). **نجيب محفوظ الرؤية والموقف**. (ط١). عمان: دار جرير.
- أبو عوف، عبد الرحمن، (١٩٩١). **الرؤى المتغيّرة في روايات نجيب محفوظ**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- أبو لبن، زياد، (٢٠٠٤). **اللسان المبلوع**، دراسة في روايات نجيب محفوظ. (ط١). عمان: دار اليازوري.
- أحمد، سامي سليمان، (٢٠٠٣). **مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر**. (ط١). القاهرة: مكتبة الآداب.
- أحمد، عبد الفتّاح محمّد، (١٩٨٧). **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**. (ط١). بيروت: دار المناهل.
- الأسود، فاضل، (١٩٨٩). **الرجل والقمة**. ج١. (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- باذنجكي، طاهر، (١٩٩٦). **قاموس الخرافات والأساطير**. (ط١). بيروت: جروّس برس.
- باقر، طه، (١٩٧٦). **مقدّمة في أدب العراق القديم**. (ط١). بغداد: جامعة بغداد.
- بدر، عبد المحسن، (١٩٧٨). **نجيب محفوظ الرؤية والأداة**. (ط١). القاهرة: دار الثقافة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- بسيسو، عبد الرحمن، (١٩٨٣). **المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية**. (ط١). بيروت: دار سنابل.
- الجزائري، محمد، (٢٠٠٠). **تخصيب النّص الأسطورة والسّير الشعبية والرمز**. (ط١). عمان: أمانة عمان الكبرى.
- جمعة، حسين، (١٩٩١). **أدب الرحلة**. (ط١). القاهرة: الشركة المصريّة العامة.
- الحاني، ناصر، (١٩٥٩). **من اصطلاحات الأدب الحدث**. (ط١). القاهرة: دار المعارف.
- الحجمري، عبد الفتّاح، (١٩٩٦). **عتبات النّص: البنية والدلالة**. (ط١). المغرب: منشورات الرابطة.
- حرب، طلال، (١٩٩٩). **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**. (ط١). بيروت: دار الكتب العلميّة.
- حدّاد، نبيل، (٢٠٠٣). **نظرات في الرواية المصريّة**. (ط١). عمان: دار الكندي.
- الحكيم، سليمان، (١٩٩٠). **محاكمة هؤلاء**. (ط١) . دمشق: دار طلاّس.
- حليفي، شعيب، (١٩٩٧). **شعرية الرواية الفانتاستيكية**. (ط١). المغرب: المجلس الأعلى للثقافة.
- الخادم، سعد، (د.ت). **الفن الشعبي والمعتقدات السّحرية**. (ط١). القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- خضر، عباس، (١٩٧٩). **نجيب محفوظ، نشأته وانعكاسها في أدبه**. (ط١). بغداد: وزارة الثقافة والارشاد.
- الخطيب، عماد، (٢٠٠٦). **الأسطورة معياراً نقديّا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث**. عمان: دار جهينة.
- خليل، أحمد خليل، (١٩٨٠). **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**. (ط٢). بيروت: دار الطليعة.
- الخميسي، أحمد، (١٩٨٩). **نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي**. (ط١). القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
- خورشيد، فاروق، (٢٠٠٢). **أديب الأسطورة عند العرب: حدود التفكير وأصالة الإبداع**. (ط١). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- خورشيد، فاروق وذهني، (١٩٨٠). **فن كتابة السّيرة الشعبية**. (ط٢). بيروت: منشورات اقرأ.
- خوري، لطفي، (١٩٩٠). **معجم الأساطير**. ج١+ج٢. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- داوود، أنس، (د.ت). **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**. (ط١). ليبيا: المنشأة العامة للنشر.
- دوّارة، فؤاد، (١٩٦٥). **عشرة أدباء يتحدّثون**. (ط١). القاهرة: دار الهلال.
- _____، (١٩٨٩). **نجيب محفوظ من القوميّة الى العالميّة**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- راغب، نبيل، (١٩٧٥). **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية. (ط١). القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- الربيعو، تركي علي، (٢٠٠٢). **الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة**. (ط١). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- زايد، علي عشري، (١٨٧٨). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. (ط١). ليبيا: الشركة العامة للنشر.
- زكي، أحمد كمال، (١٩٧٩). **الأساطير دراسة حضارية مقارنة**. (ط٢). بيروت: دار العودة.
- _____، (١٩٩٧). **دراسات في النقد الأدبي**. (ط٢). بيروت: مكتبة لبنان.
- زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢). **معجم مصطلحات نقد الرواية**. (ط١). لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
- زيعور، علي ، (١٩٧٧). **الكرامة الصوفيّة والأسطورة والحلم والقطاع اللاواعي في الذات العربية**. (ط١). بيروت: دار الطليعة.
- السّواح، فراس، (١٩٩٧). **الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية**. (ط١). دمشق: دار علاء الدين.
- _____، (١٩٩٦). **جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة**. (ط١). دمشق: دار علاء الدين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ـــــــــــــ، (١٩٩٤). **دين الإنسان**، البحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني. (ط١). دمشق: دار علاء الدين.
- ـــــــــــــ، (١٩٨٥). **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**. (ط١). قبرص: دار سومر.
- سعيد، فاطمة الزهراء محمد، (١٩٨١). **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- سليمان، سعيد شوقي، (٢٠٠٠). **توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ**. (ط١). القاهرة: ايتراك للنشر والتوزيع.
- الشاروني، يوسف، (١٩٨٠). **الروائيون الثلاثة**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شاهين، محمد، (١٩٩٦). **الأدب والاسطورة**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شلق، علي، (١٩٧٩). **نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم**. (ط١). بيروت: دار المسيرة.
- الشمعة، خلدون، (١٩٧٩). **المنهج والمصطلح مداخل الى أدب الحداثة**. (ط١). دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.
- الشوك، علي، (١٩٩٤). **جولة في أقاليم اللغة والاسطورة**. (ط١). دمشق: دار المدوى.
- صليبا، جميل، (١٩٧١). **المعجم الفلسفي**. (ط١). ج١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- طه، فرج عبد القادر، (٢٠٠٣)، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**. (ط٢). القاهرة: دار غريب.
- عبّاس، إحسان، (١٩٧٨). **اتجاهات الشعر المعاصر**. (ط١). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عبّود، حنّا، (١٩٩٩). **النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأدبي**. (ط١). دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
- عبد الغني، مصطفى، (١٩٩٤). **نجيب محفوظ: الثورة والتصوّف**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبد الله، عدنان خالد، (١٩٨٦). **النقد التطبيقي التحليلي**. مقدّمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- عبد المنعم، تليمة، (١٩٧٩). **مقدّمة في نظرية الأدب**. (ط٢). بيروت: دار العودة.
- العتابي، سعد عبد المحسن، (٢٠٠١). **الملحميّة في الرواية العربية المعاصرة**. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.
- عجينة، محمد، (١٩٩٤). **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**. ج١+ج٢. (ط١). بيروت: دار الفارابي.
- عشماوي، فوزيّة، (٢٢٠٢). **المرأة في أدب نجيب محفوظ**. (ط١). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- عطيّة، أحمد محمد، (١٩٧١). **مع نجيب محفوظ**. (ط١). دمشق: وزارة الثقافة.
- علقم، صبحة، (٢٠٠٦). **تداخل الأجناس في الرواية العربية**، الرواية الدرامية أنموذجاً. (ط١). بيروت: الامؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- العناني، رشيد، (١٩٩٥). **نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور**. (ط١). بيروت: دار الطليعة.
- عيد، حسين، (١٩٩٧). **نجيب محفوظ سيرة ذاتية وأدبية**. (ط١). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- عيد، رجاء، (١٩٨٩). **قراءة في أدب نجيب محفوظ، رؤية نقديّة**. (ط١). الإسكندريّة: منشأة المعارف.
- عيّاد، شكري، (١٩٧١). **البطل في الأدب والاساطير**. (ط٢). القاهرة: دار المعرفة.
- الغزالي، السيّد، (١٩٨٥). **الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً**. (ط١). القاهرة: دار الفكر العربي.
- الغيطاني، جمال، (١٩٨٧). **نجيب محفوظ يتذكّر**. (ط١). القاهرة: أخبار اليوم.
- فرج، نبيل، (١٩٨٦). **نجيب محفوظ حياته وأدبه**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
- فريحات، مريم جبر، (٢٠٠٥). **التجلّيات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة**. (ط١). عمان: وزارة الثقافة.
- فريحه، أنيس، (١٩٧٩). **ملاحم وأساطير من الأدب السامي**. (ط٢). بيروت: دار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النهار.

- فوزي، محمود، (١٩٨٩). **نجيب محفوظ زعيم الحرافيش.** (ط١). بيروت: دار الجيل.
- قاسم، سيزا، (١٩٨٤).**بناء الرواية.** (ط١). القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القضاة، محمد، (٢٠٠٠). **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ،** دراسة في تجلّيات الموروث. (ط١). عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- القمني، سيّد، (١٩٩٢). **الأسطورة والتراث.** (ط١). القاهرة: دار سينا للنشر.
- القيسي، عودة الله منيع، (٢٠٠٤). **نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكرّرة ودلالاتها في رواياته.** (ط١). عمان: دار اليازوري.
- الكرمي، حسن، (٢٠٠٤). **الثنوية في التفكير.** (ط١). عمان: أمانة عمان الكبرى.
- كشك، عبد الحميد، (د.ت). **كلمتنا في الرّد على أولاد حارتنا.** (ط١). القاهرة: المختار الاسلامي.
- الماجدي، خزعل، (١٩٩٧). **أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ.** (ط١). عمان: دار الشروق.
- _____، (١٩٩٨). **الدين السومري.** (ط١). عمان: دار الشروق.
- _____، (١٩٩٩). **الدين المصري.** (ط١). عمان دار الشروق.
- مبروك، مراد عبد الرحمن، (١٩٩١). **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر.** (ط١). القاهرة: دار المعارف.
- محفوظ، نجيب، (٢٠٠٣). **حول الأدب والفلسفة.** (ط١). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- _____، (٢٠٠٤). **حول التديّن والتطرّف.** (ط١). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- _____، (١٩٩٦). **حول العدل والعدالة.** (ط١). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- محمود، أمين وآخرون، (١٩٨٦). **الرواية العربية من الواقع والايديولوجيا.** (ط١). اللاذقية: دار الحوار.
- مكاوي، عبد الغفار، (١٩٩٢). **جذور الاستبداد،** قراءة في الأدب القديم. (ط١). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (٢٠٠٠). **الموسوعة العربية**. (ط٢)، ج٢، القاهرة: دار الجيل.
- (١٩٩٦). **الموسوعة العربية الميسّرة**. (ط١)، ج١، الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع.
- النّساج، سيّد حامد، (١٩٨٥). **بانوراما الرواية العربية**. (ط١). القاهرة: مكتبة غريب.
- نقاش، رجاء، (١٩٨٨). **في حبّ نجيب محفوظ**. (ط١). القاهرة: دار الشروق.
- النّوري، قيس، (١٩٨١). **الأساطير وعلم الأجناس**. (ط١). بغداد: جامعة بغداد.
- هلال، محمد غنيمي، (د.ت). **الأدب المقارن**. (ط١). القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل، (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. (ط٢). بيروت: مكتبة لبنان.
- ياغي، عبد الرحمن، (٢٠٠١). **في النقد التطبيقي**. (ط١). عمان: أمانة عمان الكبرى.
- يوسف، آمنة، (١٩٩٧). **تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق**. (ط١). اللاذقية: دار الحوار.

ثالثاً: المراجع المترجمة

- ألبيريس، ر.م، (١٩٦٧). **تاريخ الرواية الحديثة**، (ط٢). ترجمة جورج سالم. بيروت: دار عويدات.
- إلياذ، ميرسيا، (١٩٩٠). **أسطورة العودة الأبدية**، (ط١). ترجمة حسيب كاسوحة. دمشق: وزارة الثقافة.
- أليجييري، دانتي، (٢٠٠٢). **الكوميديا الإلهية**، (ط١). ترجمة حنّا عبّود. دمشق: دار ورد.
- برادبري، مالكولم، (١٩٩٦). **الرواية اليوم**، (ط١). ترجمة أحمد عمر شاهين. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
- برنيري، ماريا لويزا، (١٩٩٧). **المدينة الفاضلة عبر التاريخ**، (ط١). ترجمة عطيات أبو السعود، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- بيكي جيمس، (١٩٣٢). **مصر القديمة**، (ط١). ترجمة نجيب محفوظ، القاهرة: مكتبة مصر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- جيرار، جينيت، (١٩٨٦). **مدخل لجامع النص**، (ط٢). ترجمة عبد الرحمن أيّوب. الدار البيضاء: دار توبقال.
- جيمس، فريزر، (١٩٧٩). **أدونيس أو تمّوز**. (ط٢). ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- دالي، ستيفاني، (١٩٩١). **أساطير من بلاد ما بين النهرين**، (ط١). ترجمة نجوى نصر، أكسفورد: جامعة أكسفورد.
- دوزي، رينهارت، (١٩٩٠). **تكملة المعاجم العربية**، (ط١). ترجمة محمد سليم النعيمي. بغداد: دار الرشيد.
- رانقين، ك.ك، (١٩٨١). **الأسطورة**، (ط١). ترجمة جعفر الخليلي. بيروت: منشورات عويدات.
- زيرافا، ميشيل، (١٩٨٥). **الأسطورة والرواية**، (ط١). ترجمة صبحي حديدي. اللاذقية: دار الحوار.
- سامسون، جوليا، (١٩٩٢). **نفرتيتي**، الجميلة التي حكمت مصر في ظلّ ديانة التوحيد، (ط١). ترجمة مختار السويفي. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- سكوت، ويلبرس، (١٩٨١). **خمسة مداخل الى النقد الأدبي**، (ط١). ترجمة عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام.
- سيل، ك.ج شتيندورف، (١٩٩٠). **عندما حكمت مصر الشرق**، (ط١). ترجمة محمد العزب موسى، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- شابيرو، ماكس.اس، (١٩٩٩). **معجم الأساطير**، (ط١). ترجمة حنّا عبّود. دمشق: منشورات دار علاء الدين.
- شتراوس، كلود ليفي، (١٩٨٥). **الأسطورة والمعنى**، (ط٢). ترجمة صبحي حديدي. اللاذقية: دار الحوار.
- غيربر، هـــ.أ، (١٩٧٦). **أساطير الإغريق والرومان**، (ط١). ترجمة حسني فريز. عمان: دائرة الثقافة والفنون.
- فاليط، برنار، (١٩٩٢). **الفن الروائي تقنيات ومناهج**، (ط١). ترجمة رشيد بنجدّو. باريس: منشورات Nathan.
- فرانكفورت، هـــ وآخرون، (١٩٦٠). **ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى**، (ط١). ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بغداد: مكتبة الحياة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- فراي، نورثروب، (١٩٨٧). **نظرية الأساطير في النقد الأدبي**، ترجمة حنّا عبّود. حمص: دار المعارف.
- فراي نورثروب، وآخرون، (١٩٨٠). **الأسطورة والرمز**، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، (ط٢). ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- فرنان، جان بيير، (١٩٩٩). **بين الاسطورة والدين**. (ط١). ترجمة جمال شنّيد. دمشق: الأهالي.
- فورم، أريش، (١٩٩٠). **الحكايات والأساطير والأحلام**، (ط١). ترجمة صلاح حاكم. اللاذقية: دار الحوار.
- كامبل، جوزيف، (٢٠٠٣). **البطل بألف وجه**، (ط١). ترجمة حسن صقر. دمشق: دار الكلمة.
- كورتل، آرثر، (١٩١٣). **قاموس أساطير العالم**، (ط١). ترجمة سُهى الطريحي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- لالو، شارل، (١٩٦٦). **الفن والحياة الاجتماعية**، (ط١). ترجمة عادل العوّا. بيروت: دار الأنوار.
- لوركر، مانفرد، (٢٠٠٠). **معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة**، (ط١). ترجمة صلاح الدين رمضان. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- لوسيف، أليكسي، (٢٠٠٠). **فلسفة الأسطورة**، (ط١). ترجمة منذر بدر حلّوم. اللاذقيسة: دار الحوار.
- لويد، ستين، (١٩٨٨). **فن الشرق الأدبي القديم**، (ط١). ترجمة محمد درويش. بغداد: دار المأمون.
- مارتن، والاس، (١٩٩). **نظريات السّرد الحديثة**، (ط١). ترجمة حياة جاسم محمد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- هورنونج، إريك، (د.ت). **ديانة مصر الفرعونية: الوحدانية والتعدّد**، (ط١). ترجمة محمد ماهر طه. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- هووك، صموئيل هنري، (١٩٨٣). **منعطف المخيّلة البشريّة: بحث في الأساطير**، (ط١). ترجمة صبحي حديدي. سوريا: دار اللاذقية.
- ويليك، رينيه، (١٩٧٨). **مفاهيم نقديّة**، (ط١). ترجمة محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رابعاً: الدوريات العربية

- إبراهيم، السعافين، (١٩٩٠). قضية الشكل في الرواية العربية. **أفاق عربية**، (١٥)، ٥.
- إبراهيم، عبد الله، (١٩٨٩). نظم صوغ المتن الروائي. **الأقلام**، (١٢/١١)، ٨٨.
- إبراهيم، نبيلة، (١٩٨٧). المفارقة. **فصول**، ٧(٤/٣)، ١٣٣.
- أبو أحمد، حامد، (٢٠٠١). الواقعية السحريّة في أمريكا اللاتينية. **مجلة القاهرة**، (١٠٤). ٤٩-٥٨.
- أبو زيد، أحمد، (١٩٨٥)، الملاحم كتاريخ وثقافة. **عالم الفكر**، ١٦ (١)، ٤.
- أبو كفّ، أحمد، (١٩٧٠). المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ، **الهلال**. (١٩)، ١٩٤.
- أبو عوف، عبد الرحمن، (١٩٩٤). قلب الليل، الرؤية والدلالة. **مجلة القاهرة**، (١٤٢)، ٩٨.
- _____، (١٩٩٧). نجيب محفوظ: ثمن الكتابة. **مجلة القاهرة**، (١٨١). ٣٠-٥٣.
- الأحمد، إيمان، (١٩٩٨). نجيب محفوظ عالم متجدّد وعطاء لا ينضب. **مجلة المعلومات**، ٧(٧١)، ٢٦-٢٨.
- أحمد، عبد الإله، (١٩٠٢). نجيب محفوظ ولعبة اصطناع الرمز في الرواية العربيّة، **الأقلام**. ٢٧(٨/٧)، ١٩.
- بدوي، أحمد، (١٩٨٢). الفن الروائي من خلال تجاربهم. **فصول**، ٢(٢). ١٢٦.
- التحرير، (١٩٨٥). الرمز والاسطورة في البناء الاجتماعي. **عالم الفكر**، ١٦ (٣) ١٢.
- الجنيدي، محمد، (١٩٩٥). الأسطورة. **المعرفة**، (٣٨٠)، ٩٨.
- حافظ، صبري، (١٩٩٤). الحرافيش: أنجح أعمال نجيب محفوظ. في الإنجليزية. **إبداع**. (السنة ١٢)، ٤١.
- _____، (١٩٧٣). نجيب محفوظ مصادر تجربته الإبداعية ومقوّماتها. **الآداب**، (٧)؛ ٣٥.
- الحجاجي، أحمد شمس الدين، (١٩٨٤). الأسطورة والشعر العربي، المكوّنات الأولى. **فصول**، ٤(٢١٥)، ٤٢، ٤٣.
- حديدي، صبحي، (١٩٩١). نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة. **الكرمل**، (٤١/٤٠)، ٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- حسين، فاطمة بدر، (٢٠٠٥). رواية (رحلة ابن فطّومة) كنموذج لأدب الرحلات، **الرافد**، (٩٩)، ٨٤.
- حليفي، شُعيب، (١٩٩٣). مكوّنات السّرد الفانتاستيكي. **فصول**، ١٢(١)، ٧٥.
- حموده، حسين، (١٩٩٤). حوار مع نجيب محفوظ. **فصول**، ١٣(٤)، ٣٧٨.
- خرّاط، إدوار، (١٩٩٤). الطعنة والسكين. **إبداع**، ١٢(١١)، ١٧-٢٠.
- _____، (١٩٩٧). كيف قرأت نجيب محفوظ. **فصول**، ١٦(٣)، ٣٢٩.
- دوّارة، فؤاد، (١٩٧٠). الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ. **الهلال**، (١٩)، ١٠٠، ١٠٢.
- الراعي، علي، (١٩٧٠). مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ. **الهلال**، (١٩)، ١٠.
- رجب، أدهم، ١٩٧٠). صفحات مجهولة من حياة نجيب محفوظ. **الهلال**، (٢)، ٩٦، ٩٨، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٩.
- الرخاوي، يحيى، (٢٠٠٥). في ملحمة الحرافيش: حركية الموت ضد الخلود العدم. **الهلال**، (١٢)، ١١٦.
- الرياحي، كمال، (٢٠٠٦). حوار مع المستعرب البروفيسور الناقد روجر آلان. **مجلة عمّان**، (١٢٩)، ٥٤.
- سرحان، سمير، (١٩٨١). التفسير الأسطوري في النقد الأدبي. **فصول**، (٣)، ١٠١.
- سعافين، إبراهيم، (١٩٨٨). نجيب محفوظ والتراث. **مجلة المنتدى**، (٦٦)، ٥٠.
- سليمان، شاكر، (١٩٨٩). نجيب محفوظ مبدعاً. **العربي**، (٣٦٦)، ٥٢.
- سليمان، نبيل، (١٩٨١). من الواقع الاجتماعي ينبثق العمل الروائي. **الطريق**، ٤٠(٤/٣)، ٢٩٢.
- السّواح، فراس، (١٩٩٨). الدين والأسطورة كنظامين مستقلين متعاقبين. **الموقف الأدبي**، (٢٦٤)، ٣٢.
- سويدان، سامي، (١٩٨٩). مدخل الى قراءة روايات نجيب محفوظ. **الفكر العربي المعاصر**، (٦٦)، ٧٠.
- السّيد، مصطفى، (١٩٩٧). نجيب محفوظ: خلفية فكرية لفنّه الروائي. **البيان**، ١(١٠٩). ٥١-٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الشاروني، يوسف، (٢٠٠٠). يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة. **عالم الفكر**، ٢٩(١)، ٢٠٩.
- الشّطي، سليمان، (١٩٨٩). رحلة الحارة من المعاناة الى المسرّات. **العربي**، (٣٦٢)، ٦٨.
- شكري، غالي، (١٩٩٢). أقنعة الفانتازيا. **فصول**، ١١(١)، ١١٣.
- صالح، أحمد عبّاس ، (١٩٦٥). قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المقدّمة. **القاهرة**، (٦٥)، ٥٧-٥٨.
- ـــــــــــــــ ، (١٩٦٦). قراءة جديدة لنجيب محفوظ، المشكلة الميتافيزيقية، **الكاتب**، ٢(١١)، ١٠٦.
- صالح، عبد المعطي، (٢٠٠١). الواقعية السحرية في ثوبها العربي. **مجلة القصة**، (١٠٤)، ٦٠-٦٣.
- الطراونة، سليمان، (١٩٩٦). المثقف والسلطة، **أفكار**. (١٢٥)، ٤٣.
- عبد الرازق، محمد محمود،(١٩٩٨). بدايات نجيب محفوظ. **إبداع**، ٦(١٢١)، ١٦، ٥٣، ٥٧.
- عبد العزيز، إبراهيم، (٢٠٠٥). حوار مع نجيبب محفوظ، **دبي الثقافية**، (٧)، ١١٦.
- عبد الله، فتحي، (١٩٩٤). سوسيولوجية النص وجغرافيته في أولاد حارتنا. **مجلة القاهرة**، (٤٤)، ٩٦.
- عبد المطلب، محمد، (٢٠٠٤). أسطورة مصر في القرن العشرين. **علامات في النقد**، ١٣(٥١). ١٢٤-١٤٤.
- عراق، ناصر، (٢٠٠٥). نجيب محفوظ سيرة الدأب والعبقرية. **دبي الثقافية**، (٧)، ١٦٢.
- العسّال، زينب، (١٩٩٧). المرأة بين الواقع والفتونة في ملحمة الحرافيش. **مجلة القاهرة**، (١٨١). ٨٠.
- علوان، طاهر عبد مسلم، (٢٠٠٥). إشكالية العنف في الرواية العربية: الحرافيش. **الرافد**، (٩٩)، ٨٠.
- العمامي، محمد نجيب، (١٩٩٩). أسلوبية الحوار في ألف ليلة لنجيب محفوظ. **كتابات معاصرة**، ١٠(٣٩)، ٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عودة، أمين يوسف، (١٩٩٠). رحلة ابن فطّومة في رواية نجيب محفوظ، تحليل فني وضمني. **إبداع**، ٨(١)، ٣١.
- عوف، عبد الرحمن، (١٩٧٠). الزمن الروائي عند نجيب محفوظ. **الهلال**، (١٩)، ١٧٨.
- عيون السود، نزار، (١٩٩٥). نظريات الأسطورة. **عالم الفكر**، ٢٤ (٢/١)، ٢١.
- غلّوم، إبراهيم عبد الله، (١٩٩٢). التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة. **فصول**، ١١(١)، ٢٧٩.
- قطب، سيّد، (١٩٤٤). كفاح طيبة. **مجلة الرسالة**، (٥٨٦)، ٥٠.
- قطب، محمد، (١٩٩٢). عن الرمز والمثال قراءة حول أولاد حارتنا. **فصول**، ١١(٢٤)، ٣٤٦-٣٥٠.
- القعيد، يوسف، (٢٠٠٥). نجيب محفوظ يبدأ عامه الـ ٩٥. **مجلة الضاد**، (١)، ٩.
- كريم، سامح، (١٩٦٨). مع نجيب محفوظ. **الفكر المعاصر**، ٢(٤٣)، ٨٠.
- مجيد، جهاد، (١٩٨٩). **الأقلام**، (٥)، ١٢٨-١٢٩.
- محمد، أحمد حسين، (١٩٩٥). الأسطورة اللامعقول وفهمنا العالم. **أبواب**، (١٦)، ٤٤.
- المديني، أحمد، (١٩٨١). الخطاب الروائي العربي، الخطاب المستحيل. **الطريق**، ع(٤/٣)، ٧٨.
- مرعي، فؤاد، (١٩٩١). الترجمة ودورها في التفاعل الفكري بين العرب وأوروبا في العصر الحديث. **الموقف الأدبي**، (١٤٢/٢٤١)، ١٢.
- الوادي، طه، (٢٠٠٥). الطريق والبحث عن الجذور. **الهلال**، (١٢)، ١٤٥.
- يوسف، بدر شوقي، (٢٠٠٦). أخناتون بين (ملك من شعاع) لعادل كامل و(العائش في الحقيقة) لنجيب محفوظ. **مجلة عمان**، (١)، ٧٧.
- يونس، عبد الرحمن، (٢٠٠٦). ألف ليلة وليلة في آداب الأمم. **مجلة الكويت**، (٢٧٢)، ٥٠-٥١.
- يونس، مهنّد، (١٩٩٧). استخدام ضمير المتكلّم في نماذج من نجيب محفوظ. **الجديد في عالم الكتب والمكتبات**، (١٣)، ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خامساً: الدوريات المترجمة

- جوزيف، فرانك، (٢٠٠٦). التزامنية مفتاح القدر، ترجمة رُلى صالح أبو ناصر. **مجلة الثقافة العالمية**، (١٣٥)، ١٥٤.
- موسى، ماتي، (١٩٧٧). نجيب محفوظ: الحياة في زقاق التاريخ البشري، ترجمة غازي مسعود. **مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات**، (١٣)، ٢٤، ٢٥، ٦.

سادساً: وقائع المؤتمرات

- الأدلبي: رامة عمر (١٩٩٨). الأسطورة وتأثيرها في الخيال المبدع. **مؤتمر عُقد على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي**، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ١٥٣.
- الجهني، ليلى، (١٩٩٨). الأسطورة والأدب. **مؤتمر عُقد على هامش جائزة الشارقة للابداع العربي**، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٢٨.
- خضر، خالد، (١٩٩٨). الأسطورة والإبداع مدخل وإشكالات في الأسطورة والإبداع. **مؤتمر عُقد على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٤٥.
- شحّيد، جمال، (١٩٩٠). المكان في الحرافيش. **الندوة الدولية التي عُقدت تحت عنوان نجيب محفوظ والرواية العربية**، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٢.

سابعاً: الصحف

- أيمن الجندي، الله في عالم نجيب محفوظ، أخبار الأدب، القاهرة، ع٦٥٥، ٢٠٠٦/١/٢٩.
- محمد برّادة، سلطة الرواية العربية، أخبار الأدب، القاهرة، ع٦٧١، ٢٠٠٦/٥/٢١.
- محمد شعير، أخيراً أولاد حارتنا في مصر، أخبار الأدب، القاهرة، ع٧٨٤، ٢٠٠٥/١٢/١١.
- يوسف القعيد، الدولة الدينية خطر على مصر، أخبار الأدب، القاهرة، ع٧٤٨، ٢٠٠٥/١٢/١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرسائل الجامعية

- السليمان، محمد الصالح، (١٩٧٦). **الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث**. رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا.
- الصالح، نضال، (٢٠٠٠). **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، ١٩٦٧-١٩٩٢. رسالة دكتوراة، منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا.
- قاسم، نادر جمعة، (١٩٩٤). **التواصل بالتراث في الرواية العربية المعاصرة الحديثة**. رسالة دكتوراة، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

THE LEGEND IN NAJEEB MAHFOUZ

By

Sana'a Kamel Ahmad Shalan

Supervisor

Dr. Ibrahim Khalil.

Co-Supervisor

Dr. Nabeel Hdad, Prof

ABSTRACT

In many of his novels, Najeeb Mahfouz tends to utilize the legend and inspire it in what he writes. He was, also, able to create his own legends. This new legendary form was the reap of a journey that Najeeb took in his search for form and style. This form was not subject to an independent study before. From this came the idea of this study which followed up Mahfouz's novelistic achievement and studied the investment of this legend in his novels.

This study started with an introduction that shed light on its concepts. It also has an entry to legends and their relationship to literature. This introduction also spots light on Mahfouz's life, his literature, and the reason behind his resort to legends, in addition to an introduction to the legendary style upon which the study is based to emphasize its most important characteristics.

This study consists of eight chapters, each of which formed a special resort to legends in Mahfouz's novels. These chapters are formed under the titles: The Legendary Place, The Legendary Time, The Legendary Character, The Legendary Event, The Legendary Creatures. The Legendary Availabilities, The Legendary Symbol, and The Legendary Language.

This subject matter study was distributed among these chapters according to the legendary idea in each.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

This study tried to include understanding and judgment implemented from the study material, in order to reach to results highlighted at the end of this study.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit